



Damien Sagrillo

Joseph Haydns Bearbeitungen
schottischer Volkslieder

Forschungsprojekt
HA2 R1F107W22

Faculté des Lettres, des Sciences Humaines, des
Arts et des Sciences de l'Éducation
UNIVERSITE DU LUXEMBOURG

im
Dezember 2007

Teil 1

Enthaltene Dokumente

1. **Monographie:** Joseph Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder
2. **Präsentation zum Vortrag:** *Haydn's arrangements of Scottish folksongs*, anlässlich der Konferenz *De-Canonizing Music History* an der Sibelius Academy, Helsinki, Finnland (11/2007)
3. **Vortrag und Online-Veröffentlichung:** *Towards an Atlas of Folksong Idioms*, Study Group on Musical Data and Computer Applications, Vortrag anlässlich der Konferenz der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft, Zürich, Schweiz (7/2007).
Onlineveröffentlichung bei: <http://people.cs.uu.nl/fransw/StudyGroup/>.
4. **Artikel:** *Computer Analysis of Scottish National Songs*, erscheint in *Computing in Musicology* 2008

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
VORWORT	VII
1 EINLEITUNG	1
2 DIE VON HAYDN BEARBEITETEN LIEDER IN DER TRADITION IHRER HEIMAT	6
2.1 Johann Gottfried Herder	9
2.2 Schottische Lieder	14
2.2.1 Der Scottish Song Card Index	18
2.2.2 Das Beispiel <i>The Mill, Mill o!</i>	22
2.3 Die Musik der schottischen Lieder	39
3 HAYDN, DIE BEARBEITUNGEN, DIE WISSENSCHAFTLICHE BESCHÄFTIGUNG UND DIE AUSGABEN	59
3.1 Die Volksliedbearbeitungen im Schrifttum über Haydn	66
3.2 Verleger. Quellen. Edition	73
3.2.1 Die Verleger von Haydns Liedbearbeitungen	73
3.2.1.1 Napier	74
3.2.1.2 Thomson	81
3.2.1.3 Whyte	91
3.2.2 Neuedition	95
4 DIE MUSIK DER VOLKSLIEDARRANGEMENTS	97
4.1 Typische und atypische Bearbeitungen	99
4.1.1 Der gängige Typus einer Bearbeitung	100
4.1.2 Die nicht gängige oder atypische Erscheinungsform einer Bearbeitung	108

4.2	Betrachtung verschiedener Lieder	117
4.2.1	The wee, wee man	118
4.2.2	Auld Robin Gray	129
4.3	Motivische Arbeit	138
4.3.1	Das Wiederholen eines Motivs	138
4.3.2	Motivische Arbeit als beherrschendes Moment	174
4.3.3	Imitation (Kontrapunktik)	194
4.3.4	Fazit	206
4.4	Die "Sinfonien"	209
4.4.1	Längen und Längenverhältnisse der „Sinfonien“	211
4.4.2	Struktur der „Sinfonien“	222
4.4.3	Die Musik in den Einleitungen. Anfangsmotive	239
4.4.4	Die Musik in den Ritornellen	258
4.4.5	Vergleich zwischen Einleitung und Ritornell	267
4.4.6	Fazit	276
4.5	Neukomm	278
4.5.1	Neukomms Bearbeitungen	279
4.5.2	Neukomms Stil dargestellt an einigen Beispielen	286
4.5.3	Offene Fragen. Fazit	302
4.6	Addendum: Chromatik bei Haydn	307
4.7	Die Lieder mit Variationen	312
4.7.1	Quellenlage der Variationsreihen	312
4.7.2	Maggie Lauder, 267	319
4.7.3	The Blue Bell of Scotland, 263	327
4.7.4	My Love she's but a lassie yet, 264	329
4.7.5	Die übrigen Liedvariationen: 265, 266 und 268	334
4.7.6	Fazit	340
4.8	Mehrfach arrangierte Lieder	342
4.9	Vergleich mit anderen Komponisten	352
4.9.1	Ignaz Pleyel	352
4.9.2	Leopold Anton Kozeluch	355
4.9.3	Ludwig van Beethoven	358
4.9.4	Carl Maria von Weber	380
4.9.5	Johann Nepomuk Hummel	385

5 INSTRUMENTALBEGLEITUNG. VERGLEICH MIT DEM KLAVIERTRIO	390
5.1 Die Unterstützung der Vokalstimme	394
5.2 Die Streicherstimmen in den Bearbeitungen für Thomson und Whyte	403
5.2.1 Die Violine	415
5.2.2 Das Violoncello	425
5.3 Der Klaviersatz	452
5.4 Umänderungswünsche Thomsons	460
5.5 Die Instrumentalbegleitung bei den Napierliedern	463
5.2.1 Die Violine	464
5.2.2 Das Klavier	472
6 BEZIEHUNG ZU ANDEREN WERKEN	477
6.1 Die Klavierlieder. Gegenüberstellung mit den Bearbeitungen	478
6.1.1 Anlage der Lieder mit Klavier	481
6.1.1.1 Einleitungen und Schlüsse	484
6.1.1.2 Überleitungen	502
6.1.2 Beispiele	503
6.1.2.1 Lied Nr. 6: Der Gleichsinn	503
6.1.2.2 Lied Nr. 33: Sympathy	506
6.1.2.3 Lied Nr. 30: Fidelity	512
6.1.3 Fazit	519
6.2 Witz und Humor in den Bearbeitungen	522
6.3 Einordnung in Haydns Gesamtschaffen	537
6.3.1 Die verkaante Gattung	537
6.3.2 Instrumental- oder Vokalkompositionen?	543
6.3.3 Haydns Affinität zum Volksgesang seiner Heimat	546
6.3.4 Die zeitliche Einordnung	549
7 SCHLUSSBEMERKUNG	553

8 ANLAGE	558
8.1 Quellen und Referenzen der von Haydn arrangierten Lieder	558
8.1.1 Quellen. Gedruckte schottische Liedausgaben	558
8.1.2 William Napier	561
8.1.3 Die von Haydn arrangierten Lieder und ihre Quellen	561
8.2 Quellensituation der Bearbeitungen Haydns	586
8.2.1 Bewahrungsorte der Autographen	636
8.2.2 Resümee der Autographen	637
8.3 Ausgaben	639
8.3.1 Napier	639
8.3.2 Thomson	639
8.3.3 Whyte	646
8.3.4 Gesamtausgabe Joseph-Haydn-Werke (JHW XXXII)	647
8.3.5 Andere Komponisten und Herausgeber	648
8.4 Dokumente	649
8.5 Verzeichnis mehrfach arrangierter Lieder	694
8.6 Index besprochener Werke	697
8.6.1 Bearbeitungen	697
8.6.2 Andere Werke Haydns	703
8.6.3 Bearbeitungen anderer Komponisten	704
8.6.4 Sonstiges	705
8.7 Literaturverzeichnis	706
8.7.1 Allgemeine Literatur über Haydn	706
8.7.2 Literatur im Zusammenhang mit den Volksliedbearbeitungen	709
8.7.3 Literatur im Zusammenhang mit schottischen Liedern	713
8.7.4 Literatur im Zusammenhang mit Volksliedforschung allgemein (und im Kontext mit der Musik Haydns)	717
8.7.5 Weitere Literatur	719



VORWORT

Mit der vorliegenden Arbeit führt mich mein Interesse für die Populärmusikforschung nach einer ersten musikhistorischen Betrachtung über das Volkslied in meiner Masterarbeit und der systematischen Beschäftigung mit automatisierter Volksliedanalyse in meiner Dissertation wieder zurück in den Schoß der historischen Musikwissenschaft. Ich konnte in all dieser Zeit erfahren, dass der Populärmusikforschung ein faszinierendes, vielseitiges und fast unergründliches wissenschaftliches Potential innewohnt. Zudem drängte mich das Zusammentreffen von Volks- und Kunstmusik seit meiner Studienzeit dazu, mich mit diesem Themenkomplex zu befassen.

Dabei half mir bei einem Besuch im Beethovenhaus in Bonn vor einigen Jahren der glückliche Zufall auf die Sprünge. Die Bibliothekarin zeigte mir, neben anderen Studien, die Arbeit von Frau Prof. Bockholdt, die sich mit den britischen Volksliedbearbeitungen Beethovens befasst. Zu dieser Zeit wurden im Rahmen der Gesamtausgabe des Kölner Joseph-Haydn-Instituts gerade die Volksliedbearbeitungen Joseph Haydns editiert. Ein erster Besuch bei Frau Prof. Bockholdt bestärkte mich dann in der Idee, mich mit diesem außergewöhnlich umfangreichen Korpus zu beschäftigen.

Dann kam mir ein weiterer glücklicher Umstand zur Hilfe. Mit meinem Wechsel an die neu gegründete Universität Luxemburg im Jahre 2004 formulierte ich meine Idee in einen Antrag zu einem entsprechenden Forschungsprojekt

um, unterbreitete es den Verantwortlichen und erhielt die Möglichkeit, während nahezu drei Jahren daran zu arbeiten. Mit großer Dankbarkeit gegenüber meinem Arbeitgeber blicke ich auf diese Zeit zurück.

Danken will ich auch den Mitarbeitern der National Library of Scotland, namentlich Frau Almut Boehme für ihre Hilfe bei meinem Besuch dort sowie Frau Prof. Rycroft für das Gespräch, das ich in Glasgow mit ihr hatte, und für so manchen Fingerzeig, den sie mir schriftlich hat zukommen lassen.

Den Mitarbeitern des Haydninstituts, vor allem Herrn Dr. Friesenhagen und Herrn Dr. Raab, gilt mein weiterer Dank. Mit selbstverständlicher Hilfsbereitschaft haben sie mich stets unterstützt. Bei meinen vielen Besuchen in Köln konnte ich den Geist Haydns spüren, und Haydn wurde mir immer vertrauter.

Herrn Marc Hilger danke ich abermals für die viele Zeit, die er für die redaktionelle und formale Durchsicht des Textes zu opfern bereit war.

Mein kaum in Worte zu fassender Dank gebührt jedoch Frau Prof. Bockholdt. Das wissenschaftliche Gespräch, zu dem sie zu jeder Zeit trotz ihres erheblichen Arbeitspensums bereit war, ließen die Arbeit gedeihen. Der schriftliche Austausch mit ihr und ihr Zuspruch bei aufkommenden Problemen brachten mich zuweilen wieder auf die richtige Spur. Mit ihrer Unterstützung und auf ihre Erfahrung aufbauend konnte ich diese Arbeit abschließen.

Obwohl die vorliegende Arbeit Teil meiner beruflichen Tätigkeit ist, musste ich so manche private Stunde zusätzlich darin investieren. Meine Frau hielt mir dabei privat erneut den Rücken frei, von ihrer tatkräftigen Unterstützung nicht zu sprechen. Mein letztes Dankeschön gilt demnach meiner Familie und insbesondere meiner Frau.

1 EINLEITUNG

Josef Haydn, der Komponist der Schöpfung und der Jahreszeiten, hat auch viele Sinfonien verfasst. Des Weiteren komponierte er Streichquartette, Klaviertrios und Barytontrios für seinen Arbeitgeber, den Fürsten Esterhazy. Dem Musikliebhaber werden vermutlich im Zusammenhang mit Joseph Haydn als erstes diese Werkreihen einfallen. Dass Haydn auch über 400 schottische und walisische Volkslieder arrangiert hat, wird ihm nicht so ohne Weiteres in den Sinn kommen, es sei denn, der Zufall hätte diese musikalische Spezies auf die eine oder andere Weise an ihn herangetragen. 429 Volksliedbearbeitungen, das ist die umfangreichste Reihe innerhalb Joseph Haydns ausgedehntem Gesamtwerk und zugleich die am wenigsten bekannte.

Doch können Bearbeitungen Kompositionen sein? Die Antwort scheint auf den ersten Blick einfach zu sein: Nein! Aber dieses Nein muss bei der Durchsicht der Bearbeitungen relativiert werden. Wir werden sehen, dass der weitaus größte Teil der Bearbeitungen mit instrumentalen Teilen versehen ist. Diese sind Eigenschöpfungen Haydns und demnach als Kompositionen anzusehen, auch wenn Elemente der Liedmelodie darin vorkommen – was gerade ihren Reiz ausmacht –, während die Vokalteile, die Abschnitte also, in denen die schottische Melodie vorgetragen wird, durchaus Bearbeitungen sind, bei denen der Komponist nach eigenem Gusto seine Vorlieben, seinen Stil, seine musikalischen, sprich motivischen Elemente unterbringen kann.

Bei der vorliegenden Arbeit werden musikethnologische Fragestellungen in Verbindung mit musikhistorischen eine

Rolle spielen. Hinsichtlich der Volksliedbearbeitungen bedeutet dies ein Nebeneinander zweier musikalischer Ebenen, in denen Elemente von Volksmusik und von klassischer Musik in einer Symbiose zwischen schottischer Volksmelodik mit kontinentaler Kunstmusik existieren. Wir finden diesen Umstand interessanterweise im Zusammenhang mit Kozeleuchs Bearbeitungen erwähnt. So ist im Booklet zu dessen Bearbeitungen von der Vermischung zweier musikalischer Kulturen, die nach dem „heutigen Musikverständnis [...] eine gewisse stilistische Diskrepanz zwischen dem echten Volkslied und der klassischen Wiener Harmonie“ darstelle¹, die Rede. Diese beachtenswerte Aussage sticht heraus und will zum Ausdruck bringen, dass hier zwei Gebilde aufeinandertreffen, die wie Wasser und Öl nicht zusammen zu passen scheinen, und dass es eines bestimmten Tensides bedarf, um eine Einheit zwischen beiden herstellen zu können. Derartige Hilfssubstanzen in Form von musikalischem Einfühlungsvermögen sieht Hans Elmar Bach nicht und spricht daher ganz einfach von „Kunstlieder[n] mit Bodenständigkeit“.² Interessant ist hier vor allem der Begriff Kunstlied. Könnte die Einwirkung eines Wiener Klassikers ein herkömmliches Volkslied zu einem Kunstlied erheben? Diese Frage mag aber offen bleiben, und ein jeder sollte sie nach dem Hören für sich entscheiden. Bei all diesen Überlegungen zu einer zumindest als ungewöhnlich anzusehenden

¹ KOZELEUCH, Leopold Anton: *Wilt thou be my dearie (& other Scottish Songs)*. Booklet der Audio-CD, Talent 2002, S. 4.

² Vgl. BACH, Hans Elmar: Kunstlieder mit Bodenständigkeit. In: Kölner Stadtanzeiger, 24 Juni 2002, Internet: <http://www.ksta.de/servlet/OriginalContentServer?pagename=ksta/ksArtikel/Druckfassung&aid=1024653213602> (7/2007).

Interdependenz darf die europäische Dimension nicht übersehen werden, und sie wird auch nicht übersehen. Auf der Internetseite der britischen Botschaft in Wien steht unter der Rubrik *bilateral relations* u. a. ein relativ umfangreicher Beitrag über Haydns Volksliedbearbeitungen.¹ Diese bilaterale Beziehung wird neben anderen, nicht musikalischen aufgelistet. Noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts beklagte Hugo Botstiber – er komplettierte die von Pohl begonnene Haydnbiographie in dem abschließenden dritten Band – eine nicht hinreichende Berücksichtigung der Volksliedvariationen im Gesamtwerk Haydns.

Es ist außerordentlich zu verwundern und zu bedauern, daß sich noch kein britischer Musikforscher gefunden hat, der sich der dankenswerten Aufgabe unterzöge, Licht in die Geschichte und Bibliographie aller Sammlungen schottischer Lieder [...] zu bringen.²

Diese Nichtbeachtung kann durchaus, wie Hans Elmar Bach glaubt, darauf zurückzuführen sein, dass die Lieder bis zum heutigen Tage kaum mehr zugänglich waren; dennoch liegt seit dem Jahre 1961 der erste Band der Volksliedausgaben in der Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns vor. Nachdem in der Musikwissenschaft offenbar wichtigere Themenbereiche abgearbeitet zu sein scheinen, kann sich der Blick weiten und auf vermeintlich nebensächliche Aspekte und Werke der

¹ Vgl. DOERING, Susan: Haydn's Scottish Songs. Internet: <http://www.britishembassy.gov.uk/servlet/Front?pagename=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1089129278588> (7/2007).

² BOTSTIBER, Hugo: Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927, im Neudruck Wiesbaden: Sändig 1971, S. 330.

Musikgeschichte eingehen und diese auch für die Öffentlichkeit entsprechend aufbereiten. So ist das vor achtzig Jahren von Botstiber geäußerte Bedauern heute gegenstandslos geworden. Die jüngst komplettierte Neuedition der Volksliedbearbeitungen des Kölner Haydninstituts als Resultat einer fleißigen Forschungs- und Editionstätigkeit sowie die geplante integrale Einspielung der Volksliedbearbeitungen durch das *Haydntrio Eisenstadt* werden sicherlich dazu beitragen, diese bis jetzt im Verborgenen schlummernde Werkspezies einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die kuriose und einzigartige Verbindung von Volksmusik und Musik der Wiener Klassik und das sich daraus ergebende bizarre Klangerlebnis beim Zusammentreffen dieser beiden Kulturen werden daran ebenfalls ihren Anteil haben.

Die vorliegende Arbeit wird sich also, da Erkenntnisse im Zusammenhang mit dem Entstehen der Volksliedbearbeitungen vorliegen und Fragen der Authentizität so weit geklärt sind, wie die Quellenlage es zur Zeit zulässt, zum Ziel setzen, die Musik der Bearbeitungen zu beschreiben. Ob diese Musik sich dem Diktat des schottischen Idioms beugt, oder ob und wie Haydn die Verbindung beider Welten herstellt, wird zu klären sein. Doch vorab wird es darum gehen, sich dem Gegenstand, i. e. den schottischen Liedern zu widmen. Fragen zum Zustandekommen der Bearbeitungen – obschon geklärt – dürfen dabei gleichwohl nicht außen vor bleiben. Außerdem wird am Schluss der Arbeit ein zusammenhängender Überblick sämtlicher Volksliedbearbeitungen Haydns geliefert, in dem die wichtigsten Kriterien berücksichtigt werden. Damit existiert

erstmals eine (nahezu) komplette Auflistung der Quellen der schottischen Vorgaben.

Da Haydn die Texte der schottischen Lieder nicht vorlagen und er demnach auch nicht auf sie eingehen konnte, finden diese im Zusammenhang mit den Bearbeitungen Haydns nur insofern Erwähnung, als die Ursprünge und Wandlungen von schottischen Melodien, Liedern und Texten thematisiert werden. Haydn hat neben den überwiegend schottischen auch einige walisische und ein irisches Lied bearbeitet. Diese unter dem Begriff *Lieder der Britischen Inseln* zu subsumieren, wäre zu weit gefasst, weil Haydn, im Gegensatz zu Beethoven, keine englischen Lieder arrangiert hat. Ich werde deshalb der Einfachheit halber von schottischen Volksliedbearbeitungen sprechen und die übrigen dabei keinesfalls ignorieren.



2 DIE VON HAYDN BEARBEITETEN LIEDER IN DER TRADITION IHRER HEIMAT

Die Liedtraditionen in Schottland und in Mitteleuropa sind in vielen Punkten vergleichbar, aber es existieren auch Unterschiede. Gemeinsam ist beiden, dass mündlich überlieferte Volkslieder zu einem bestimmten Zeitpunkt schriftlich fixiert worden sind. In Schottland standen Volkslieder in gedruckter Form mehr als hundert Jahre früher zur Verfügung. Elliott und Rimmer¹ führen das Aufkommen schottischer Liedsammlungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf den Umstand zurück, dass die von den Bürgern ungewollte Auflösung des schottischen Parlaments und die Vereinigung Schottlands mit England im *Act of Union* des Jahres 1707 zum Erwachen eines schottischen Nationalgefühls führte, und dass daraufhin ein künstlerischer Schub ausgelöst wurde, der dieses Nationalgefühl in schottischen Liedern zum Ausdruck brachte. Den Ausgangspunkt bildete im Jahre 1724 Allan Ramsays *Tea-table Miscellany*, eine Liedersammlung, die ab 1726 von Alexander Stuart mit Melodien veröffentlicht wurde.² Die früheste Sammlung weltlicher Musik in Schottland wurde jedoch zuvor von John Forbes in erster Ausgabe im Jahre 1662 unter dem Titel *Songs and Fancies: to Thre, Foure, or Five Parties, both Apt for Voices and Viols* veröffentlicht und in den Jahren 1666 und 1682 zweimal neu aufgelegt. Davon sind aber nur 25 Lieder schottischen

¹ Vgl. ELLIOTT, Kenneth / RIMMER, Frederick: A History of Scottish Music. London: British Broadcasting Corporation 1973, S. 52 f.

² Vgl. STUART, Alexander: Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs. Edinburgh ca. 1726.

Ursprungs, die anderen 52 stammen aus England, und die meisten davon sind anonym. Das 18. Jahrhundert brachte dann eine ganze Reihe an Sammlungen hervor. Im Jahre 1700 veröffentlichte Henry Playford seine *Original Scotch Tunes*, dann folgten im Jahre 1733 William Thomsons *Orpheus Caledonius*, 1751 James Oswalds *The Caledonian Pocket Companion* und 1776 David Herds *Ancient and modern Scottish songs*, ehe schließlich James Johnson das Hauptwerk schottischer Lieder herausbrachte, das *Scots Musical Museum*.¹ Von 1787 bis 1803 erschienen sechs Bände zu je hundert Liedern. Das *Scots Musical Museum (SMM)* wurde bald zum unangefochtenen Botschafter des schottischen Nationalgesangs. Hieraus entnahm Thomson dann auch die meisten Vorlagen für die von ihm in Auftrag gegebenen Bearbeitungen. Daneben existiert eine Reihe handschriftlicher Sammlungen, aus denen hin und wieder Lieder auftauchen, um dann in gedruckte Quellen integriert zu werden, so zum Beispiel aus *Blaikie's*² oder *Bannatyne's*³ *Manuscript* und anderen. Das *Scots Musical Museum* schöpft seinerseits auch aus den vor ihm bestehenden Quellen. James Johnson (1750–1811), musikalisch mäßig begabt, aber besessen von der

¹ Vgl. JOHNSON, James: *The Scots Musical Museum*. Bd. 1, Neuausgabe FARMER, Henry George, Hatboro/Pennsylvania: Folklore Associates 1962 und STENHOUSE, William: *The Scots Musical Museum. Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland*. Bd. 2, Neuausgabe FARMER, Henry George, Hatboro/Pennsylvania: Folklore Associates 1962.

² *Blaikie's Manuscript* wird mehrfach erwähnt in DICK, James C.: *The songs of Robert Burns*. London: Henry Frowde 1903. Das Entstehungsjahr wird mit 1692 angegeben.

³ Vgl. COLLINSON, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*. London: Routledge-Kegan 1966, S. 122. Collinson gibt als Entstehungsjahr 1568 an.

Idee, alle schottischen Lieder zu veröffentlichen, hatte für sein Projekt einen mächtigen Verbündeten, mit dem er im Jahre 1786 erstmals zusammenkam: Robert Burns (1759–1796), der drei Lieder zum ersten Band beisteuerte. Für den zweiten Band waren es bereits vierzig, und am Ende war Burns für ungefähr ein Drittel aller Eingaben verantwortlich. Hier liegt denn auch der Ausgangspunkt für die spätere Bearbeitung einer Vielzahl von schottischen Liedern durch Haydn, Beethoven u. a. Das *Scots Musical Museum* wurde über die Grenzen Schottlands hinaus bekannt. Der Erfolg des *SMM* wäre ohne Burns nicht denkbar gewesen. Obwohl Burns kein versierter Musiker war – „Heaven knows we are no singers“¹ –, widmete er sich ab 1787 die letzten neun Jahre seines Lebens hauptsächlich der Vertonung von schottischen Melodien, „and he died with the pen in his Hand (sic).“²

Der schottische Verleger George Thomson (1757–1851) wurde relativ früh auf die Sammlung aufmerksam, ergriff aufgrund der ihm lukrativ anmutenden Gelegenheit die Initiative und begann eine Zusammenarbeit mit Burns sowie zwei weiteren Poeten, Walter Scott (1771–1832) und Thomas Campbell (1777–1844). Er versuchte zudem unter anderen die hochrangigen Wiener Klassiker, den schon älteren, durch seine Erfolge bestätigten Haydn, und den noch jungen, aufstrebenden Beethoven, für sein einmaliges Projekt zu gewinnen.

¹ Zitiert nach DICK 1903, S. xi, Fußnote 6.

² DICK 1903, S. xii.

2.1 Johann Gottfried Herder

Der folgende Exkurs befasst sich mit Herder und seinem Einfluss auf die Beschäftigung mit dem Volkslied. Johann Gottfried Herder¹ gab zu einem frühen Zeitpunkt den Anstoß, Volkslieder zu sammeln, um sie so vor dem Vergessen zu bewahren und der Nachwelt damit Zeugnis über die volksmusikalischen Traditionen der Vorfahren zu geben. Er ließ sich beflügeln durch James McPherson (1736–1796), der im Jahre 1760 das Werk *Fragments of Ancient Poetry* und im Folgejahr in der mystischen Gestalt des gälischen Barden Ossian eine weitere Sammlung älterer schottischer Volkspoesie namens *Fingal* herausbrachte. Dieser von angelsächsischen Modellen ausgehende Impuls Herders ist in der Volksliedforschung zwar bereits beachtet worden, jedoch nicht in dem im Rahmen dieser Arbeit notwendigen umfangreichen Maße. Den Begriff „Volkslied“ leitet Herder aus dem Englischen „popular song“ ab, indem er angelsächsische Traditionen zum Vorbild nimmt.

Als vor zehn und mehr Jahren die *Reliques of ancient Poetry* mir in die Hände fielen, freuten mich einzelne Stücke so sehr, daß ich sie zu übersetzen versuchte, und unsrer Muttersprache, die jener an Kadenzen und

¹ Herders Beschäftigung mit dem Volkslied nimmt in seinem Gesamtwerk einen nicht unerheblichen Raum ein; vgl. u. a. herausgehobene Stichworte zum Begriff Volkslied und zur Sammeltätigkeit bei HERDER, Johann Gottfried von / SUPHAN, Bernhard / REDLICH, Carl (Hrsg.): *Sämtliche Werke*. Bd. 1–33, dritter unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin: Weidmann 1877–1913, Hildesheim: Olms-Weidmann 1994, Bd. 5, S. 189, Bd. 9, S. 533, Bd. 25, S. 11, Bd. 28, S. 556. Vgl. auch Thuleen, Nancy: *Das Volkslied bei Herder*. 1995, Internet: <http://www.nthuleen.com/papers/948Volkslieder.html> (11/2006).

Lyrischem Ausdruck auffallend ähnlich ist, auch ähnlich gute Stücke wünschte.¹

Mit dieser romantisch-idealen Zukunftsperspektive im Visier will der Vertreter der Weimarer Klassik an die Idealsituation anknüpfen, die er in Schottland vorzufinden glaubt. Zu dem Zeitpunkt, als er seine Gedanken zu Papier bringt, liegen bereits mehrere wichtige schottische Liedsammlungen vor.² Er erkennt zunächst den Rückstand hinsichtlich der Sammlung und Archivierung von, wie er es begrifflich umschreibt, romantischer Denkart³ und lokalisiert eine solche eher auf den britischen Inseln.

Hätten wir wenigstens die Stücke gesammelt, aus denen sich Bemerkungen oder Nuzbarkeiten der Art ergäben – aber wo sind sie? Die Engländer – mit welcher Begierde haben sie ihre alte Gesänge und Melodien gesammelt, gedruckt und wieder gedruckt genutzt, gelesen! Ramsay, Percy und ihres Gleichen sind mit Beyfall aufgenommen, ... – Man lasse in Deutschland nur Lieder drucken, wie sie Ramsay, Percy u.a. zum Theil haben drucken lassen, und

¹ HERDER, Johann Gottfried: Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken. Zweiter Theil. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung. 1779, S. 3–36. Textwiedergabe nach dem Erstdruck, Internet: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1779_herder.html (11/2006), S. 27 f.

² Diese Sammlungen enthielten auch den Notentext. Das scheint für Herder, den Schriftsteller und Philosophen, zunächst unerheblich gewesen zu sein, ihm war nur das Textliche wichtig.

³ HERDER, Johann Gottfried: Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget. Deutsches Museum 1777, 2. Band, Elfte Stück, November, S. 421–435. Textwiedergabe nach dem Erstdruck, Internet: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1777_herder.html (11/2006), S. 424.

höre, was unsre geschmackvolle, klassische Kunstrichter sagen!¹

Sodann erhebt er den Ruf nach einem deutschen Ossian, erkennt aber gleich das Sprachengewirr und die politische Uneinigkeit in den deutschen Ländern als objektives Hindernis.

Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterey, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nazion [sic.] gewachsen wäre; dahingegen andre Nazionen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nazionalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national [sic.] worden, Stimme des Volks ist genuzet und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben.²

Die Einheit von Sprache und Politik hat demnach auf den britischen Inseln und zum Teil auch in Frankreich dazu geführt, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Volksdichtung besser gepflegt werden konnte, und dies zu einer Zeit „da wir das Glück geniessen, daß deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabiren und ein paar deutsche Namen zu nennen – Himmel, was sind wir nun für Leute!“³ Solche Fortschritte seien aber bescheiden, verglichen mit Großbritannien, wo sogar Shakespeare die Denkart des Volkes kenne, ja sie selbst in seine Werke aufnehme. Herder macht immer wieder die unbefriedigenden politischen

¹ HERDER 1777, S. 426.

² HERDER 1777, S. 428.

³ HERDER 1777, S. 429.

Verhältnisse in Deutschland dafür verantwortlich, dass die „Stimmen eurer Väter“¹ verstummt sind, und betont, dass die Traditionen, die sich durch Lieder und Bräuche ausdrücken, hätten aufgezeichnet werden müssen. Es wird schnell klar, dass mit dem Aufzeichnen von Liedern primär die Texte und nicht die Melodien gemeint sind, und doch hat Herder gefordert, Volkslieder zu sammeln, die als leicht zu behaltende Melodien mit u. a. singbaren Intervallen, kleinem Ambitus und einfachen Rhythmen breiten Schichten zugänglich sein sollten.

Die Idee Herders, dass ein Volk sich in seinen Liedern selbst schildert, darstellt, zeichnet, und dadurch seine eigene Historizität erkennt, zieht sich als Leitidee durch seine Ausführungen. Zudem soll das Volkslied auf den Menschen erzieherisch wirken. Nach der klassizistischen Auffassung, so seine Kritik, käme Volkspoesie lediglich in gelehrten Abhandlungen und Reisebeschreibungen zum Vorschein. Dies wäre demnach ein Einblick aus zweiter Hand.

Herders *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*² stellen den Ausgangspunkt der Sammlung von Volksliedern im deutschsprachigen Raum dar. Hier veröffentlichte Herder neben deutschen auch Texte aus anderen Sprachen, u. a. dem Englischen, die er ins Deutsche übersetzte. Die Sammlung ist also keinesfalls als nationalistisch gefärbt aufzufassen, sondern als ein multikulturelles Konglomerat an

¹ HERDER 1777, S. 430.

² Sie wurden in den Jahren 1778/79 in zwei Bänden veröffentlicht und im Jahre 1807 von Johann von Müller unter dem heute bekannteren Titel *Stimmen der Völker in Liedern* in zweiter Auflage neu herausgegeben.

Volkspoesie. Dieser als Initialzündung zu bezeichnende Spiegel der „Volksseele“¹ pflanzt sich fort in einem Prozess, der zunächst überregionale Sammlungen hervorbringt, vom „Wunderhorn“ von Arnim und Brentano (1805–1808) bis hin zum Standardwerk deutscher Volkslieder von Erk und Böhme um die Mitte des 19. Jahrhunderts, dem *Deutschen Liederhort* mit Notentexten. Regionale Volksliedsammlungen, zum Teil mit wissenschaftlichem Anspruch, entstanden bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

¹ Diesen Begriff gebrauchte Herder sehr oft im Zusammenhang mit dem Schöpfungs- und Umgestaltungsprozess beim Volkslied, eine klare Definition lieferte er jedoch nicht. Der Begriff *Volk* jedoch war für Herder ein Idealbegriff, den er mit abgrenzte. Seine Vorstellung von einem Volkslied musste dementsprechend dem Idealbegriff des Volkes nahe kommen und rein, überliefert und von ihm ausgewählt sein. Als Gegenbegriffe gebrauchte er oft *Schlamm* oder *Pöbel* und meinte damit solche Lieder (mitsamt ihren Adressaten oder Ausführenden), die derb oder einfach nur aktuell waren.

2.2 Schottische Lieder

Nach der Parenthese über Herders Ansichten zum schottischen Volkslied und seine daraus abgeleiteten Forderungen für die Sammlung deutschsprachiger Volkslieder werden an dieser Stelle die aus der Tradition gewachsenen Eigenarten des Singens in Schottland vorgestellt.

Zunächst ist jedoch eine Begriffsklärung geboten, die eindeutig festlegen soll, was die Begriffe *song*, *tune* und *air*¹ gemeinsam haben resp. was sie trennt. Eine eindeutige Zuordnung ist für den Begriff *song* möglich, mit dem immer der Liedtext und nie der Notentext gemeint ist. Letztendlich bezeichnet er auch noch das ganze Lied mit Text und Noten. Daneben wird der Begriff *poem* gebraucht, der mehr im Zusammenhang mit einem Text steht und eher nicht mit einer Melodie in Verbindung gebracht wird. Die entscheidende Differenz könnte aber hier der namentlich bekannte Verfasser sein.

Eine eindeutige Differenzierung der Begriffe *tune* und *air* gestaltet sich indes schwieriger. Beide verbindet, dass sie das Melodische, das Gesungene, den Notentext meinen. Aber was unterscheidet sie?

Tunes scheinen eher Volksliedmelodien zu sein. Im englischen Sprachgebrauch ist denn auch der Begriff *folk tune* üblich und wäre demnach mit dem deutschen Begriff *Volksliedmelodie* gleichzusetzen. Burke wendet den Begriff *tune* auf

¹ Die Schreibweise des 17. Jahrhunderts lautet *ayre*, welches die Bezeichnung für Werke für Lauten ist.

Melodiegruppen an, die durch gemeinsame melodische und strukturelle Merkmale Melodiefamilien („tune-family“) bilden, die sich auf ein übergeordnetes Modell reduzieren lassen. Dies führt ihn zu der Aussage, dass „different tunes are the same“ und „the same tune is different“.¹ Der Begriff lässt sich mit *Weise* oder *Melodie* am besten übersetzen, wäre aber demnach auch ein Oberbegriff, zu dem neben *reel*, *lament*, *march* u. a. auch *air* zu zählen wäre. Ein *air* (oder *ayre*) leitet sich ab vom italienischen Begriff der *Aria* und ist formal eine Gattung der musikalischen Formenlehre mit einer (von der musikalischen Epoche und der regionalen Herkunft abhängigen) feststehenden Struktur. Im Gegensatz zum Marsch oder zum Tanz ist ein *air* im Sinne der schottischen Lieder ein Musikstück mit getragenem Tempo, und im Unterschied zum *tune* wäre ein *air* dann ein komponiertes Lied und nicht ein mündlich überliefertes Volkslied mit unbekanntem Autor. Es ist aber ein synonyme Gebrauch der beiden Begriffe nicht auszuschließen. Als weiterer Begriff wäre schließlich noch *tune title* zu nennen. Er wird dort verwendet, wo zu einer bestehenden Melodie mit einem ursprünglichen Text ein neuer, davon abweichender Text hinzugedichtet wird. Der *tune title* begründet sich demnach immer in einer Dichotomie von ursprünglicher Melodie und ursprünglichem Text.

Die Sammlung und Veröffentlichung von schottischen Liedern gipfelte um die Jahrhundertwende des 18. zum 19. Jahrhundert in der Herausgabe des *SMM*. Es handelt sich hierbei aber keinesfalls um eine Ausgabe, die mit den ersten

¹ BURKE, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith 1978, S. 124 f.

deutschsprachigen Liedausgaben oder mit dem von Bartok und Kodaly initiierten *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* vergleichbar wäre. Der Unterschied liegt in der Zusammenführung von Melodie und Text. Während in den letzteren Sammlungen die Einheit von Melodie und Text zu einem großen Teil gewahrt bleibt, werden im *SMM* oft neue Texte mit bestehenden Melodien zusammengeführt. Ein Großteil der Melodien, für die u. a. Burns Texte schrieb, musste er zuvor in Instrumental- und Tanzbüchern ausfindig machen. Sie hatten nie zuvor einen Text resp. es handelte sich um Lieder, von denen nur die Melodie erhalten war. Manchmal wurde die ganze Melodie mit einem neuen Text unterlegt. In einigen anderen Fällen wurden lediglich Teile aus einer zusammenhängenden Melodie benutzt und mit dem neu verfassten Text versehen.¹ Solche Kontrafakturen waren typisch für schottische Lieder. Der Werdegang eines Liedes lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Abbildung 2-1

MÖGLICHKEITEN DES
WANDLUNGSPROZESSES EINER
SCHOTTISCHEN MELODIE

1. Stufe	gleicher Text	gleiche Melodie	gleicher Titel
2. Stufe	gleicher Text	gleiche Melodie	abweichender Titel
3. Stufe	ähnlicher Text	ähnliche Melodie	abweichender Titel
4. Stufe	gleicher Text	abweichende Melodie	gleicher Titel
5. Stufe	abweichender Text	gleiche Melodie	gleicher Titel
6. Stufe	abweichender Text	gleiche Melodie	abweichender Titel
7. Stufe	abweichender Text	ähnliche Melodie	gleicher Titel
8. Stufe	abweichender Text	abweichende Melodie	gleicher Titel
9. Stufe	<i>abweichender Text</i>	<i>abweichende Melodie</i>	<i>abweichender Titel</i>

¹ Vgl. DICK 1903, S. xiii.

Dieser Entwicklungsverlauf ist keineswegs als vollständig anzusehen; andere Stufen wären ebenso denkbar. Z. B. wird oft ein Lied mit dem *tune title* überschrieben. Dabei stimmen Liedtext und Melodie nicht überein. Innerhalb des oben aufgeführten Wandlungsprozesses würde es dann in die sechste Stufe eingeordnet werden. Bei dem Lied *Dainty Davie* ist das der Fall.¹ Von der ersten bis zur neunten Stufe nimmt der Grad der gegenseitigen Beziehungen sowohl auf textlicher als auch auf melodischer Ebene ab. Das einzige Bindeglied der achten Stufe, der gleiche Titel, weist lediglich darauf hin, dass im Evolutionsprozess des Liedes ein wenn auch noch so marginaler Berührungspunkt liegen muss. Schließlich wäre eine neunte Stufe denkbar, bei der Berührungspunkte zur ersten nur noch über die Lieder der anderen Stufen bestehen würden.²

Die schottischen Lieder liegen vor in veröffentlichten Sammlungen und sind erschlossen durch den nachfolgend zu besprechenden *Scottish Song Card Index* und scheinen geographisch auf die *Lowlands* begrenzt zu sein.³ Veröffentlichungen im Sinne von europäischen Volksliedsammlungen gibt es nicht.⁴

¹ Vgl. auch Lied in der Anlage, Kapitel 8.4, S. 649 ff.

² Vgl. Abbildung 2-11 unten.

³ Vgl. COLLINSON 1966, S. 124 ff.

⁴ In der *National Library of Scotland* sind Sammlungen vergleichbar mit dem *Deutschen Liederhort* von Erk/Böhme kaum zu finden. Die schottische Eigenart einer Volksliedsammlung spiegelt sich eher im *Scots Musical Museum* wieder.

2.2.1 *Der Scottish Song Card Index*

Der historische Werdegang eines Liedes ist durch die Existenz des Liedkataloges, den *Scottish Song Card Index*, für die meisten gedruckten schottischen Lieder relativ eindeutig nachvollziehbar. Dieser Katalog befindet sich in der *National Library of Scotland (NLS)* in Edinburgh und ist in seiner Organisation und in seinem Umfang einmalig. Er beginnt um 1700 mit den frühesten gedruckten Quellen schottischer Lieder. Der Katalog ist seit einigen Jahren geschlossen, d. h. es werden keinen neuen Lieder mehr aufgenommen. In Abbildung 2-2 ist eine Referenzkarte des Liedes *Aikendrum*¹ zu sehen. Sie umfasst zwei Zettel, wovon der erste beidseitig und der zweite einseitig beschrieben ist. Die Zettel sind wie folgt strukturiert:

1. An erster Stelle steht der Liedtitel. Der gesamte Katalog ist in alphabetischer Reihenfolge der Liedtitel geordnet.
2. Es folgt in roter Schrift der Textbeginn.
3. Der Melodiebeginn ist immer durch die ersten zwei oder drei Takte wiedergegeben.
4. Hinter dem Melodieincipit wird zunächst die Gesamtanzahl der Takte,
5. der Strophen und
6. der Linien pro Strophe angegeben.

¹ Vgl. NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND: Scottish Song Card Index and its conversion into an online database. Ohne Jahr, Internet: <http://www.nls.uk/collections/music/songindex/info.html> (12/2006). Das aufgelistete Beispiel wurde von der Internet-Seite der NLS entnommen. Aus Sicherheitsgründen war ein Kopieren einzelner, ausgewählter Karteizettel nicht möglich.

7. Sodann folgen die bibliographischen Referenzen (normalerweise) in chronologischer Reihenfolge. Diese geben dann wiederum, wenn nötig, neue Text- und Liedincipits an.

Die im *Card Index* aufgelisteten Lieder stammen alle aus signifikanten Quellen, welche im Normalfall gedruckt vorliegen. Die Quellenangaben zu den von Haydn arrangierten schottischen¹ Liedern finden sich am Schluss dieser Arbeit und sind alle, sofern sie nicht dem *Scots Musical Museum* entnommen sind, im *Card Index* auffindig gemacht worden.² Die Anlage dieser Quellenangaben ist so konzipiert, dass sie immer wenigstens das *SMM* als Quelle angeben. Sofern das Lied nicht auf Anhieb im *SMM* gefunden wurde, sind die Quellen im *Card Index* von der ersten Druckfassung bis hin zur Erstveröffentlichung des von Haydn arrangierten Liedes ermittelt und registriert worden. Natürlich sind auch die Lieder im *SMM* im *Card Index* aufgenommen. Bei einigen Liedern stellen jedoch die von Haydn arrangierten und von Napier veröffentlichten Lieder die erste Referenz dar.³ Der

¹ Unter den von Haydn arrangierten Liedern der britischen Inseln finden sich auch walisische und ein irisches Lied.

² An dieser Stelle möchte ich der Leiterin der Musikabteilung der *NLS* Frau Almut Boehme herzlich für ihre freundliche Hilfe bei meinem Besuch in Edinburgh im Juli 2006 danken. Der Katalog besteht aus drei Schubladen. Obwohl diese aus Sicherheitsgründen nicht zur gleichen Zeit ausgegeben werden dürfen, hat Frau Boehme mir das dennoch möglich gemacht. Ein Arbeiten mit dem Katalog ist nur so möglich, weil von einem Lied eine Referenz auf ein anderes aus dem Katalog verweist. Man stelle sich vor, wie unangenehm es für eine eingehende Recherche ist, wenn man jedes Mal eine Schublade zurückgeben muss, bevor man die nächste bekommt.

³ Vgl. NAPIER, William: *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts. The Harmony by Haydn*. 3 Bände, London: William Napier 1790–1795.

Card Index ist demnach überaus reichhaltig. Ob er vollständig ist, bleibt schwierig zu beantworten, dies scheint jedoch ob der Vielzahl an schottischen Liedern nicht sehr wahrscheinlich. Seit einiger Zeit besteht an der *NLS* ein Pilotprojekt, den *Card Index* in eine Internet-Datenbank zu übertragen und ihn damit für Fernabfragen zugänglich zu machen.¹ Zurzeit stehen etwa 350 Lieder zur Verfügung. Sie können nach dem Titel, nach Textstichworten, nach der Melodie² und nach mit dem Lied verbundenen Namen (z. B. William Napier oder George Thomson) abgefragt werden.

Die Fertigstellung dieses Projektes ist allerdings an die entsprechende Beschaffung der nötigen Geld- und Personalmittel gebunden und deshalb noch keineswegs sichergestellt. Sie würde aber die an unerklärliche Sicherheitsauflagen gebundene Benutzung des handgeschriebenen Katalogs überflüssig machen.

Im vorliegenden Werk bietet sich nun die Gelegenheit, die Quellen aller von Haydn bearbeiteten Lieder schottischen Ursprungs erstmals und als zusammenhängendes Ganzes aufzulisten.³

¹ Siehe National Library of Scotland: Scottish Song Index – Pilot Database. Ohne Jahr, Internet: <http://www.nls.uk/collections/music/songindex/index.cfm> (12/2006).

² Im sog. *Plaine-and-Easie*-Notationscode.

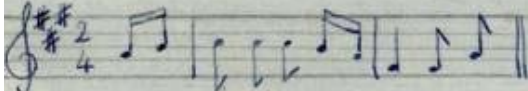
³ Vgl. Anlage, Kapitel 8.1, S. 561 ff. Bei der Herausgabe des ersten und zweiten Bandes der Volksliedbearbeitungen in der Reihe JHW XXXII des Kölner Joseph-Haydn-Instituts im Jahre 1960 resp. 2001 gaben Geiringer und Friesenhagen lediglich die Quellen der schottischen Lieder an, die sie nicht im *SMM* vorfanden; vgl. GEIRINGER, Karl (Hrsg.): Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/1:1–100. Schottische Lieder für William

Abbildung 2-2

REFERENZ ZUM LIED *AIKENDRUM*
IM *SCOTTISH SONG CARD INDEX* DER NLS

✓
c

Aikendrum (1)
there liv'd a man in our town
A wooer came to our town

$\text{G}\text{#}\text{F}\text{#}$ $\frac{2}{4}$  1613 1685

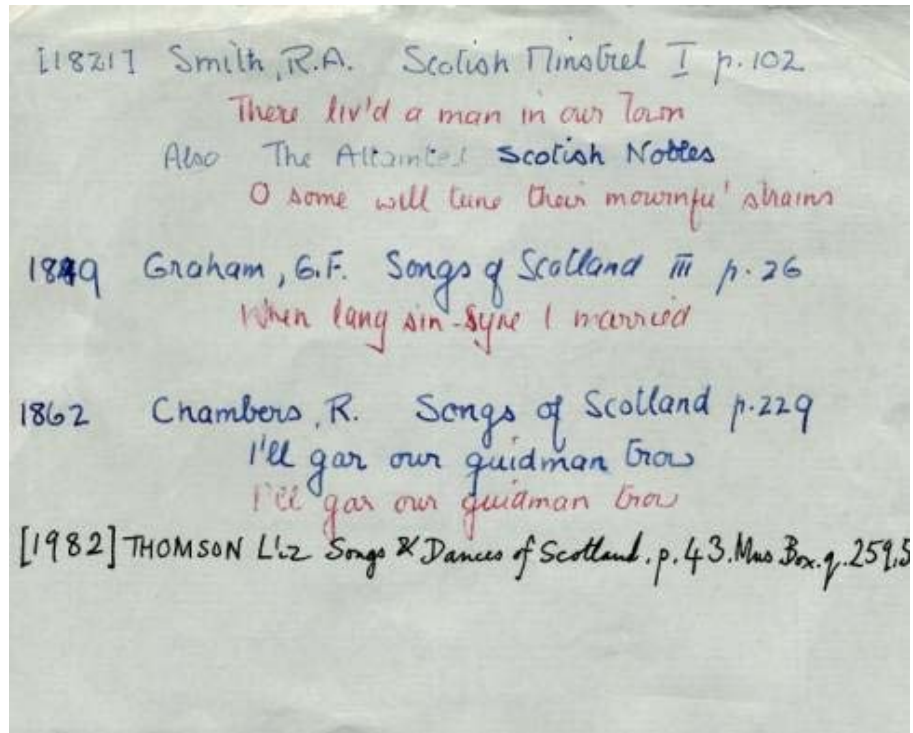
[18217] See verso

L1823] 80. Thomson, G. Sel. Melodies vol. V. p. 36

[1839] Thomson, G. Melodies of Scotland vol II p. 82

The gloaming star is gleaming
O pleasant is the sunny beam

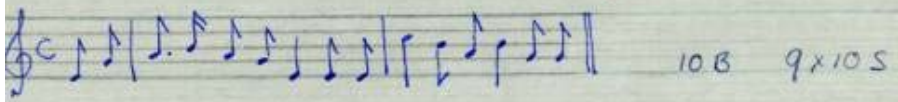
Napier. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 1961, S. 9 ff. und FRIESENHAGEN, Andreas (Hrsg.): Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/2:101–150. Schottische Lieder für William Napier. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2001, S. 91.



✓
c

Aikendrum (z)

Ken you how a Whig can fight



1821 Hogg, J. Jacobite Relics II p.22

2.2.2 Das Beispiel The Mill, Mill O!

Der Werdegang dieses Liedes ist im *Card Index* mannigfaltig belegt. Dick gibt an, dass das Lied im 18. Jahrhundert

überaus beliebt war und nennt als Ursprung, in Übereinstimmung mit Stenhouse, dem Autor der *Illustrations*, das Manuskript von *Crockat* aus dem Jahre 1709.¹ *The Mill, Mill O!* wurde um 1726 zum ersten Mal in eine gedruckte Sammlung aufgenommen. Die Spur des Liedes ist hier weiterverfolgt bis ins Jahr 1792. Die nachfolgende tabellarische Chronologie ist ein Auszug aus den Quellen über die von Haydn arrangierten Lieder. In jenem Jahr wurde es von William Napier in seinem zweiten Band veröffentlicht, welcher die ersten hundert Arrangements schottischer Lieder von Haydn enthält.

Die in der Tabelle **fettgedruckten** Referenzen sind auf den folgenden Seiten, aus der jeweiligen Originalquelle kopiert, wiedergegeben.² Die Abbildung 2-9 auf Seite 31 zeigt eine Kopie aus Dicks Arbeit über Robert Burns.³ An letzter Stelle befindet sich Haydns Arrangement für Napier aus dem Jahr 1792.

Bei diesem Lied findet sich ein urschottisches Phänomen wieder. Der „defective“ Text wurde „adapted“, „improved“, „altered“, bevor er in eine gedruckte Sammlung aufgenommen wurde. Derbe, unkeusche oder einfach als nicht angemessen erachtete Texte wurden kurzerhand ausgewechselt und durch einen Poeten, sei es durch Burns

¹ Vgl. DICK 1903, S. 455.

² Die genauen Referenzen zu den einzelnen Liedern sind im Anhang, Kapitel 8.1 aufgelistet. Ich bitte die schlechte Qualität zu entschuldigen, weil es sich hier um Kopien von Originalen aus Quellen handelt, die 250 bis 300 Jahre alt sind. Den Mitarbeitern der *NLS* sei an dieser Stelle gedankt.

³ Vgl. DICK 1903, S. 244 und STENHOUSE 1962, S. 225. Der Name des Manuskripts ist nur bei Stenhouse angegeben.

oder Allan Ramsay¹, neu gedichtet. Stenhouse zitiert in seinen *Illustrations* zum *SMM* eine die Situation sehr treffend beschreibende Aussage eines mit Liedtextdichtung befassten Geistlichen:

... it is alleged by some, and that not without some colour of reason, that many of our airs or tunes are maid by good angels, but the lines of our songs by devils.²

Dieses urschottische Phänomen wird uns in den *ISMM* auf eine derart liebenswürdige Art und Weise nahegebracht, dass wir unwillkürlich zum Schmunzeln gebracht werden. Dabei ist der Informationsgehalt, den Stenhouse uns liefert, auf keinen Fall zu unterschätzen, im Gegenteil, beim Lesen zwischen den Zeilen – und das müssen wir, wollen wir zu den nötigen Erkenntnissen gelangen – werden uns wertvolle Informationen geliefert, die uns den Weg für das weitere Vorgehen weisen.

¹ Allan Ramsay (1686–1758) ist der Textdichter des *Tea-table Miscellany* von 1724. Er gibt, neben dem Text, lediglich Anweisungen, nach welchem „tune“ der Text zu singen sei. Etwa zwei Jahre später gab Stuart Alexander die den Texten entsprechenden Melodien heraus, aber ohne die Texte direkt zu unterlegen.

² STENHOUSE 1962, S. 223.

Abbildung 2-3

THE MILL, MILL O!

	Jahr	Gedruckte Sammlung
1	1726 (ca.)	Stuart¹
2	1726	Thomson W.²
3	1732	Walsh ³
4	1759 (ca.)	Bremner⁴
5	1762	McGibbon ⁵
6	1780	Stewart ⁶
7	1783	Corri⁷
8	1790	SMM III⁸

¹ STUART 1726, S. 154 f.

² THOMSON, William: Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick (sic). London 1726, S. 20.

³ WALSH, John: A Collection of original Scottish songs. London ca. 1732, S. 19.

⁴ BREMNER, Robert: A Second set of Scots Songs. Edinburgh ca. 1759, S. 30.

⁵ MCGIBBON, Willam: A collection of Scots tunes. 3 Bände, Edinburgh 1742?–1762, Band 3, S. 76.

⁶ STEWART, Neil: A Collection of Scots Songs. Edinburgh 1782, S. 26.

⁷ CORRI, Domenico: New and complete collection of the most favourite Scots songs. 3 Bände, Edinburgh 1783–1788, Band 1, S. 23.

⁸ JOHNSON, SMM III, Nr. 242, S. 250.

Abbildung 2-4

*THE MILL, MILL O!*¹
STUART 1726, S. 154 f

The Mill Mill o'

The image shows a handwritten musical score for the Scottish song 'The Mill Mill o'. It is arranged in six systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

¹ In der Folge wird bei einem Teil der Notenbeispiele nur der Titel resp. die Nr. im JHW-Verzeichnis angegeben und auf die Beschreibung der Aussage verzichtet, wenn sie sich, wie hier, aus den unmittelbar benachbarten Ausführungen ergibt.

Abbildung 2-5

THE MILL, MILL O!
THOMSON 1726, S. 20

40 ORPHEUS CALEDONIUS.

XX.
The Mill, Mill — O.

Beneath a green Shade I fand a fair Maid,
Was sleeping sound and still — O;
A'lowan wi' Love, my Fancy did rove
Around her with good Will — O:
Her Bosom I prest; but, sunk in her rest,
She stird na my Joy to spill — O:
While kindly she slept, close to her I crept,
And kifs'd, and kifs'd her my fill — O.

Oblig'd by Command in *Flanders* to land,
T' employ my Courage and Skill — O,
Frac her quietly I staw, hoist Sails and awa,
For Wind blew fair on the Bill — O. [Fame,
Twa Years brought me hame, where loud fraising
Tald me with a Voice right shrill — O,
My Lafs, like a Fool, had mounted the Stool,
Nor kend wha had done her the ill — O.

Mair fond of her Charms, with my Son in her Arms,
I ferlyng speer'd how she fell — O.

Wi'

The Mill, Mill²⁰ O.

Beneath a green shade I fand a fair Maid, was
sleeping sound and still .O; A lowan wi' Love my
Fancy did rove, around her with good will .O;
Her Bosom I prest, but sunk in her rest, she stird na my
Joy to spill .O: while kindly she slept, close to her I
crept, and kifs'd and kifs'd her my fill .O.

Abbildung 2-6

THE MILL, MILL O!
BREMNER 1759, S. 30

30 *The Mill Mill O* for 2 Voices

To *Fanny* fair could I impart the cause of all my Woe! O, that beauty which has won my heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she

heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she

Charms O how can those sparkling Eyes be blind, which every bosom Warms O? Charms O; how can those sparkling Eyes be blind, which every bosom Warms O?

Abbildung 2-7

THE MILL, MILL O!
CORRI 1783, Bd. 1, S. 23

Scotch Song The MILL, MILL O.

To Fan - ny
fair cou'd I im - part, the cause of all my Woe O That beau - ty which has
won my heart, the scarce - ly seems to know O Un - skill'd in Art of wo - man
kind, with - out de - sign the charms O, how can those spark - ling Eyes be blind which
eve - ry bo - lom warms - - O.

(2)

She knows her pow'r is all deceit,
The conscious blushes show - O,
Those blushes to the eye more sweet
Than th' opening budding rose - O:
Yet the delicious fragrant rose,
That charms the sense so much - O,
Upon a thorny briar grows,
And wounds with ev'ry touch - O.

(3)

At first when I beheld the fair,
With raptures I was blest'd - O;
But as I wou'd approach more near,
At once I lost my rest - O
Th' enchanting sight, the sweet surpris,
Prepare me for my doom - O;
One cruel look from those bright eyes
Will lay me in my Tomb - O.

Abbildung 2-8

THE MILL, MILL O!
SMM III, 1790, S. 250

The Mill Mill O.

242

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Slow'. The lyrics are: 'Be-neath a green shade I find a fair maid, Was sleeping sound and still! O! A lowan wi' love my fancy did rove A-round her wi' good will. O! Her befoam I prest; but sunk in her rest, She stir'dna my joy to spill O! While kindly she slept, close to her I crept, And kiss'd & kiss'd her my fill O'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Oblig'd by command in Flanders to land,
T'employ my courage and skill.O,
Frac her quietly I stow, hoist sails and awa,
For the wind blew fair on the billow
Two years brought me home, where loud-frailing fane
Taid me with a voice right shrill.O,
My life, like a fool, had mounted the stool,
Nor kend wha had done her the ill.O.

Mair fond of her charms, with my son in her arms,
I ferrying sprid' how she fell.O,
Wi' the tear in her eye, quoth she, Let me die,
Sweet Sir, gin I can tell.O,
But love gave command, I took her by the hand,
And bade a' her fears expel.O,
And nae mair look wan, for I was the man
Wha had done her the deed mysel.O.

My bonny sweet life, on the gowany graft,
Beneath the Shilling-hill.O
If I did offence, I'll make ye amends
Before I leave Peggy's mill.O,
O the mill, mill.O, and the kill, kill.O,
And the coggin of the wheel.O;
The sack and the sieve, a' that ye maun leave,
And round with a fodger reel.O.

Abbildung 2-9

THE MILL, MILL O!
DICK 1903, S. 23

No. 266. *When wild war's deadly blast was blawn.*

Tune: *The mill, mill O.* Scots Musical Museum, 1790, No. 242.

When wild war's dead-ly blast was blawn, And gen-tle peace
re - turn - ing, Wi' monie a sweet babe fa - ther - less And
monie a wi - dow mourn-ing, I left the lines and tent -
ed field, Where lang I'd been a lod - ger, My hum - ble
knap - sack a' my wealth, A poor and hon - est sod - ger.

WHEN wild war's deadly blast was blawn,
And gentle peace returning,
Wi' monie a sweet babe fatherless
And monie a widow mourning,
I left the lines and tented field,
Where lang I'd been a lodger,
My humble knapsack a' my wealth,
A poor and honest sodger.

A leal, light heart was in my breast,
My hand unstain'd wi' plunder;
And for fair Scotia, hame again,
I cheery on did wander:
I thought upon the banks o' Coil,
I thought upon my Nancy,
And ay I mind't the witching smile
That caught my youthful fancy.

At length I reach'd the bonie glen,
Where early life I sported;
I pass'd the mill and trysting thorn,
Where Nancy aft I courted.

Abbildung 2-10

THE MILL, MILL O!
 NAPIER/HAYDN 1792, S. 96
 JHW XXXII/1:92¹

Moderately Slow

Violin

Fie! Ma - ry, to be so un - kind, And era - el hoard thy
 bliss - es! Those lips for rap - ture were de - sign'd, Then let me steal their kiss - es.
 What, tho' a score or two I take? Be gen - rous, girl, and scorn 'em! Yet
 shou'dst thou pout to have them back, I prom - ise to re - turn 'em.

¹ Das Kölner Haydn-Institut hat sämtliche Volksliedbearbeitungen in der Reihe XXXII der Joseph-Haydn-Werke (JHW) in insgesamt fünf Bänden herausgegeben (Band 1/1961, Band 2/2001, Band 3/2001, Band 4/2004, Band 5/2005).

Die Anmerkung „written for this work by ...“ im *SMM* oder auch in den später von Thomson herausgegebenen Haydnbearbeitungen ist in diesem Zusammenhang zu verstehen und bezieht sich folglich immer auf den Text.

So ist denn auch die Unterscheidung zwischen *traditional music* und *national music* zu verstehen. Mit *traditional music* werden solche Texte und Melodien verstanden, die mündlich und anonym überliefert sich in ihrer ursprünglichen Gestalt darstellen. Mit *national music* ist *improved* oder *retouched* Musik gemeint. Es gibt auch Lieder, bei denen sowohl Melodie als auch Text aus Neuschöpfungen vonnamentlich bekannten Autoren stammen.¹

Beim Vergleich der sechs vorliegenden Versionen von *The Mill, Mill O!* fallen zum Teil erhebliche Abweichungen auf. Die erste Version aus der Musik zu *Tea-Table Miscellany* ist ohne Text. Mit den übrigen Fassungen hat sie gemeinsam, dass immer eine zweite Stimme, meistens eine Bassstimme hinzugefügt ist, die das ganze Lied nach einem kleinen Klavierstück aussehen lässt. Diese Version hat einerseits eine sehr simple Begleitstimme. Andererseits lässt die Melodiestimme mit ihrem weiten Ambitus und den schnellen

¹ Z. B. Robert Tannahill, John Ross und Robert Archibald Smith; vgl. SEMPLE, David: Life of Tannahill. 1997, Internet: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/lennich/TANNABIO.HTM> (10/2007); SWEENEY-TURNER, Steve: Robert Tannahill. 2003, Internet: <http://www.cyberscotia.com/tannahill/> (10/2007); GAZETTEER FOR SCOTLAND: Robert Archibald Smith. 1995–2007, Internet: <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1341.html> (10/2007).

Notenwerten eher an ein Instrumentalstück denken. Die gleich alte zweite Version aus dem *Orpheus Caledonius* ist mit einem Text unterlegt. Dieser Text soll, von Allan Ramsay zusammengestellt, auch zur ersten Version passen. Allerdings handelt es sich bei beiden Versionen um zwei grundverschiedene Melodien. Die Erklärung hierzu ist, dass Thomson im *Orpheus Caledonius* den Text wieder der Originalmelodie unterlegt haben soll.¹ Das würde bedeuten, dass der Ramsay zugeschriebene Text in irgendeiner Form schon vorher existiert hätte. Diese Art von Widersprüchlichkeiten ist angesichts der unübersehbaren Menge und der Komplexität der schottischen Lieder nicht ungewöhnlich. Ob es geboten ist, in solchen und ähnlichen Fällen der Wahrheit auf den Grund zu gehen, oder ob das Anekdotenhafte derartiger Aussagen nicht auch zum Umfeld schottischer Liedtradition gezählt werden sollte, bleibt eine zu klärende und zudem überaus anregende Frage.

In der zweiten Version ist die Unterstimme auch einfach, zum Teil aber kontrapunktisch gehalten. Die Melodien in der dritten und in der ersten Version sind dagegen ähnlich. Dies zeigt sich nicht in der Länge (12 / 16 Takte), sondern im melodischen Verlauf. In der dritten Version stehen anstelle der geraden Achtel die für schottische Lieder so typischen punktierten Notenwerte. In der Version von Bremner (Version 3 von 1759) sind im ersten Teil kurzerhand die Takte 4 bis 7 eingeschoben, so dass es zu einer Wiederholung des Liedincipits in den Takten 6 bis 8 kommt. Aufgrund dieser simplen Reihung zweier melodischer Figuren liegt die Vermutung nahe, dass diese durch den Dichter aus

¹ Vgl. STENHOUSE 1962, S. 225 f.

Textgründen geschah. Der zweite Teil ist von einer gemeinsamen melodischen Basis getragen. Beim ersten Lied ist sie instrumental auskoloriert und beim dritten Lied vokal gestaltet. Ein weiterer Unterschied bei der Version von Bremner ist die Unterlegung einer zusätzlichen zweiten Stimme. Bei den Versionen zwei und drei handelt es sich um zwei verschiedene Lieder mit einer einzigen Übereinstimmung, dem gemeinsamen Titel. Die vierte Version macht einen Zeitsprung von 24 Jahren. In ihr offenbart sich zum ersten Mal die Form, die später auch Haydn und Beethoven gebrauchen werden, mit einer Einleitung, dem Liedteil und einem Ritornell, aber lediglich mit Klavierbegleitung. Die viertaktige Einleitung ist in den ersten zweieinhalb Takten eine wörtliche Vorwegnahme des Liedincipits. Beim Einsetzen der Vokalstimme im fünften Takt wird das obere System mit feineren Stichnoten versehen. Bei genauerer Betrachtung der Gesamtanlage fällt auf, dass die rechte Hand als eine Art Füllstimme gedacht sein muss, sozusagen eher als ein ausgeschriebener Generalbass, denn eine Generalbassbezeichnung fehlt. In der Einleitung ist die Klavieroberstimme im System der Vokalstimme notiert und das obere System der Klavierstimme bleibt leer. Es kann demnach von einer Begleitung im *unisono* der Vokalstimme ausgegangen werden. Melodie und Text sind praktisch identisch mit der Bremner-Version. Auch die Version aus dem *SMM* entspricht musikalisch den beiden Vorgänger-Versionen, jedoch stammt der Text von Allan Ramsay.¹ Diese Textversion wurde immer noch als zu „rau“ angesehen, und George Thomson bat Burns, „to touch up and amend the verses.“²

¹ Vgl. STENHOUSE 1962, S. 225 f.

² DICK 1903, S. 455.

Dick hat den Text von Burns *When Wild War's Deadly Blast Was Blawn* der Melodie von *The Mill, Mill O!* unterlegt und, was die Melodie betrifft, Bezug auf das *SMM* genommen, sie aber einen Ton nach unten transponiert wiedergegeben. In dieser Fassung erscheint das Lied, von Pleyel bearbeitet, im Jahre 1793 in Thomsons erster Ausgabe schottischer Lieder.¹ Die fünfte Version, in der Bearbeitung von Haydn und verlegt von Napier, erweckt den Anschein, melodisch etwas begradigt zu sein. Der Text ist neu.

Abbildung 2-11

BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN
SIEBEN VERSIONEN

	Herausgeber	Stuart	Thomson	Bremner	Corri	SMM III	Napier
	Jahr	1726	1726	1759	1783	1790	1792
Jahr	Herausgeber						
1726	Alexander Stuart						
1726	William Thomson	2v/3i					
1759	Robert Bremner	2ä/3i	1v/2v/3i				
1783	Domenico Corri	2ä/3i	1v/2v/3i	1i/2i/3i			
1790	SMM III	2ä/3i	1i/2v/3i	1v/2i/3i	1v/2i/3i		
1792	Napier / Haydn	2ä/3i	1v/2v/3i	1v/2ä/3i	1v/2ä/3i	1v/2ä/3i	
1903	James C. Dick	2ä/3v	1v/2v/3v	1v/2i/3v	1v/2i/3v	1v/2i/3v	1v/2ä/3v

1 = Text

2 = Melodie

3 = Titel

i = identisch oder fast identisch

ä = ähnlich

v = verschieden

¹ Vgl. THOMSON, George: A Select Collection of original Scottish Airs. London: Preston & Son 1793.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die sieben Varianten sich in vier verschiedenen Text- und in zwei verschiedenen Melodieversionen offenbaren, wobei die vorherrschende Melodieversion eindrucksvoll erkennen lässt, wie der Änderungsprozess sich auch bei schriftlich fixierten Liedern vollziehen kann. Hier hat er aber zum Ziel, das Lied herauszulösen aus dem Umfeld der Volksmusik und es für die Kunstmusik nutzbar zu machen. Dabei wird wohl wissend in Kauf genommen, dass die Ursprünglichkeit der Lieder verloren geht. Dies geschieht durch Hinzufügen einer oder mehrerer Stimmen und durch textliche Umgestaltung, deren hauptsächliche Aufgabe es ist, inhaltliche Grobheiten zu tilgen.

Die Anlage des *SMM* ist über sechs Bände und während 16 Jahren (1787–1803) nicht verändert worden. Die Melodien sind zweistimmig notiert, mit Generalbassbezeichnung der linken Hand. Das *SMM* gibt demnach kein authentisches Bild schottischer Volkslieder wieder; es bezweckt dies ja auch nicht. Das macht der substantielle Beitrag von Robert Burns deutlich. Wenn der Text nicht passt, wird er kurzerhand ersetzt, oder wenn die Melodie nicht passt, wird auch sie umgeändert. Während das *SMM* noch mehr den Sinn einer Sammlung erfüllt, kommt in zeitgleichen Bearbeitungen nicht-schottischer Komponisten wie Domenico Corri und den zwischen 1792 und 1804 erschienenen Bearbeitungen von Pietro Urbani immer mehr die Tendenz zum Ausdruck, die schottische Liedkultur in die Kunstmusik zu erheben und sie einer sozial besser gestellten Schicht zugänglich zu machen. Domenico Corri, geboren 1746 in Rom, gestorben 1825 in London, brachte zwischen ca. 1783 und 1788 seine Sammlung *A New & Complete Collection of the Most Favourite Scots*

Songs heraus.¹ Die Anlage ist dem obigen Beispiel zu entnehmen.² Pietro Urbani, geboren 1749 in Mailand, gestorben 1816 in Dublin, veröffentlichte zwischen 1792 und 1804 die sechs Bände schottischer Lieder *A Select Collection of Original Scotch airs*, die vier ersten Bände für Singstimme mit Streichquartettbesetzung, die Bände fünf und sechs in der Besetzung, wie sie auch für Haydn und Beethoven die Regel war, nämlich mit Singstimme, Klavier und Streicherstimmen.

Thomson geht mit der Verpflichtung zunächst von Pleyel und Kozeluch und dann von Haydn und Beethoven teilweise noch einen Schritt weiter, behält aber das von Corri und Urbani mit in die Wege geleitete Muster bei, nämlich die Verwendung von weiteren Instrumenten neben dem Klavier.

Das *improvement*, *adapting* und *retouching* von Burns u. a. ist eine typisch schottische Verfahrensweise, die dem Idealanspruch Herders nach Ursprünglichkeit widersprach. Aber auch Herder hat in seiner Sammlung nur Lieder übernommen, die seinen Kriterien eines Volksliedes entsprachen. Er hat sie in diesem Sinne nicht nachgebessert, sondern ist bei seiner Auswahl selektiv vorgegangen.

¹ Über das genaue Erscheinungsjahr (1783 oder 1788 oder dazwischen) und über die Anzahl der Bände (zwei oder drei) liegen widersprüchliche Angaben vor.

² Siehe Abb. 2-7, S. 29.

2.3 Die Musik der schottischen Lieder

Vorbemerkung

Der nachfolgenden Besprechung der Lieder ist eine Aufbereitung der Lieder in kodierter Form vorausgegangen.¹ Dabei werden die verschiedenen Tonstufen unabhängig von ihrer Tonart identifiziert und die Notennamen durch die entsprechende Stufe in der Tonleiter numerisch bezeichnet. Dem Grundton wird die Ziffer „1“ zugewiesen, der oberen Oktave das Pluszeichen und der unteren Oktave das Minuszeichen vorangestellt.

Abbildung 2-12

NUMERISCHE TONSTUFEN RHYTHMISCHE ZEICHEN

1) Numerische Tonstufen



A musical staff in G major (one sharp) showing a scale from -5 to +1 etc. The notes are: G4 (-5), F#4 (-6), E4 (-7), D4 (1), E4 (2), F#4 (3), G4 (4), A4 (5), B4 (6), C5 (7), D5 (+1 etc).

2) Liedabschnitt mit numerischer und rhythmischer Kodierung
Liedbeginn von JHW XXXII/1:6



A musical staff in G major (one sharp) and 8/8 time, showing a rhythmic pattern with numerical coding. The notes are: G4 (1), A4 (2), B4 (3), A4 (2), G4 (1), F#4 (-6), E4 (-7), D4 (1), C4 (-5), B3 (-6), A3 (1), G3 (2), F#3 (0).

¹ Vgl. zu diesem Kapitel meinen 2008 erscheinenden Artikel, der der vorliegenden Arbeit in den Unterlagen beiliegt: SAGRILLO, Damien: Computer Analysis of Scottish National Songs. In: Computing in Musicology 2008.

Beim Rhythmus¹ wird vom kürzest vorkommenden Notenwert ausgegangen, in der Regel die Sechzehntelnote. Diese wird ohne Längenzeichen wiedergegeben. Die Achtelnote wird durch eine kurze Linie rechts unterhalb der Tonstufenbezeichnung abgebildet („_“), die Viertelnote durch eine weitere Linie („_ _“) usw. Die punktierten Werte werden passend zur musikalischen Notation mit einem Punkt versehen.

Zu den schottischen Liedern

Der Vergleich zwischen schottischen und mitteleuropäischen Volksliedern soll das Typische der schottischen Melodien besser hervortreten lassen. Dabei wird auf musikalische Analysemethoden Rückgriff genommen, die seit Jahrzehnten am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg/Breisgau (DVA) zur Anwendung kommen und die seit zwei Jahrzehnten durch automatisierte Analysemethoden ergänzt worden sind.² Es kann demnach ein Rechtfertigungszwang entstehen, der die Frage nach der Brauchbarkeit von Analysemethoden aufwirft. Können schottische Volkslieder mit Analysetechniken erfasst werden, die ursprünglich für mitteleuropäische Volkslieder konzipiert waren? Diese Frage kann nur beantwortet werden, wenn bekannt ist, welche musikalischen Parameter erfasst werden können. Bei der Einteilung der Lieder steht der Grundsatz des DVA im Vordergrund, nach dem ein Lied immer nach der kürzest möglichen Sinneinheit, der Phrase,

¹ Die rhythmische Notation wird allerdings in der Folge keine Rolle spielen.

² Vgl. SAGRILLO 2008.

einzuordnen ist.¹ Was methodologische Fragestellungen betrifft, wollen wir uns auf die folgenden Erklärungen beschränken: der Phrasenbegriff der Volksliedforschung, genauer des DVA und der mit ihm in Verbindung zu bringenden Analysemethoden, weicht von dem der klassischen Formenlehre ab. Danach wird eine Volksliedphrase in der Regel kürzer sein als eine melodische Phrase nach der Lehre der klassischen Formenlehre. Sie kann einen oder höchstens zwei Takte umfassen und wäre demnach nach dem Motiv die nächste einheitliche Figur.

Neben rein informativen Angaben zu Text und Quelle wird eine Reihe von Aussagen getroffen, die die Liedstruktur betreffen. Des Weiteren können aus Mitteilungen über Intervall-, Tonstufen- und Skalenstatistik Schlüsse über melodische Verläufe gezogen werden. Schließlich stehen breit gefächerte Informationen über den Liedrhythmus zur Verfügung. Diese Angaben sind allgemeingültig und treffen auf alle einstimmigen Volksliedbestände zu. Eine Vielzahl von veröffentlichten schottischen Liedern wurde mit einer Instrumentalbegleitung resp. um eine weitere Stimme ergänzt. Das „improving“ und „retouching“ der Lieder (und der Texte) sind eher kulturell bedingte Eigenarten, die aber das rein Melodische nicht tangieren und somit auch nicht das Analyseverfahren.

In Abbildung 2-13 werden ein typisch schottisches und ein typisch europäisches Lied gegenübergestellt. Das Lied *Nanny*

¹ Vgl. STIEF, Wiegand (Hrsg.): Melodietypen des deutschen Volksgesanges. 4 Bände, Tutzing: Schneider 1976–1983, Band 2, S. 7.

O, welches Haydn dreimal arrangiert hat,¹ birgt eine Reihe von Eigenheiten, die es erlauben, an einem einzigen Exempel das „typisch Schottische“ zu beschreiben.

Der erste Eindruck, der entsteht, ist visueller Natur: das schottische Lied ist **länger** als das mitteleuropäische. Auch die Einteilung vermittelt den Eindruck einer größeren **Symmetrie**. Das Lied hat **acht** gleichlange **Phrasen**. Der **innere Zusammenhalt** durch das Wiederholen von melodischen Gedanken in nachfolgenden Phrasen ist gegeben, aber in geringem Maße. Die Formstruktur kann wie folgt zusammengefasst werden:

a-b-c-d-e-f-c'-d

Das ergibt sechs verschiedene Phrasen, wovon die dritte Phrase leicht variiert in der siebten wiederholt wird. An die Stelle der geraden Achtel tritt der *scots snap* (xx_.) in seiner typischen Erscheinungsform, der absteigenden kleinen Terz. Die vierte und die achte Phrase sind identisch.

Das mitteleuropäische Beispiel, das *Sauschneiderlied*, hat Haydn in einem Klavierstück verarbeitet.² Er schrieb über das banale Volkslied ein Thema mit Variationen und überlieferte es damit der Nachwelt als Zeitzeuge österreichischer Volksmusik. Das Banale lässt sich nicht so sehr aus der Struktur schließen: das Lied besitzt sechs Phrasen, die unterschiedlich lang sind. Auch die Einteilung ist nicht so

¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.5, S. 694.

² Hob. XVII/1: *Capriccio über Acht Sauschneider müssen seyn G-Dur* von 1765.

eindeutig; bei Beachtung der oben angedeuteten Vorgehensweise bleibt nur die folgende Möglichkeit:

a-b-c-c-a-b

(oder **a-b-a**, die klassische Brücken- resp. Bogenform in der Auffassung der Formenlehre)

Die zweite Phrase wird zum Schluss wiederholt und die dritte Phrase an vierter Position, aber textbedingt rhythmisch leicht abgeändert, was jedoch die Bezeichnung *c'* keinesfalls rechtfertigen würde. Das ergibt lediglich drei verschiedene Phrasen. Die innere Bindung bei diesem Lied ist enger.

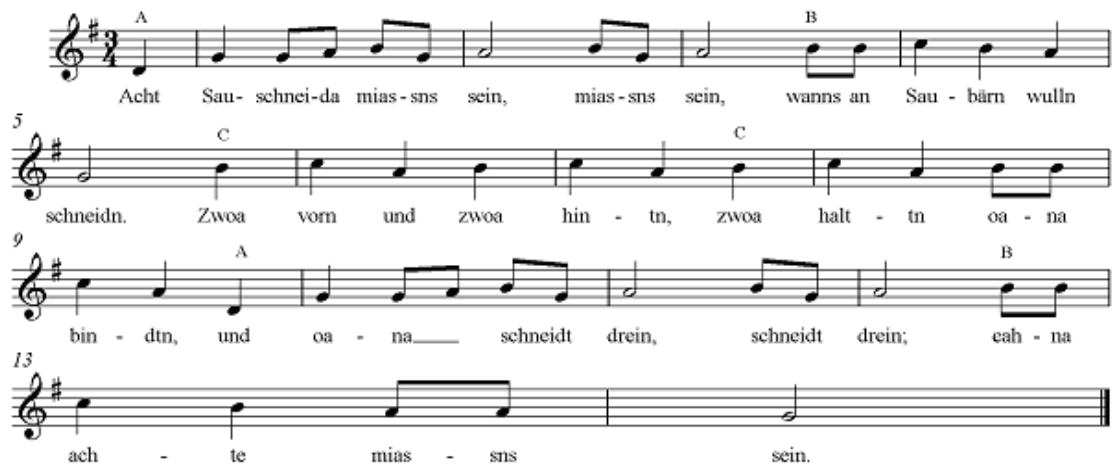
Abbildung 2-13

VERGLEICH EINES SCHOTTISCHEN
MIT EINEM MITTELEUROPÄISCHEN LIED

1) *Nanny O*, JHW XXXII/1:37

While ab-sent from these faith-ful arms, O'er dis-tant hills, my Hen-ry hies, Fears
5 fond-ly fram'd my heart a lams, And tears of pas-sion bathe my eyes: A
9 long this se-cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And
13 to il-lu-sive thought a prey, I turn and fan-cy he is near.

2) Sauschneiderlied



Acht Sau- schnei-da mias- sns sein, mias- sns sein, wanns an Sau- bärn wulln
 5 schneidn. Zwoa vorn und zwoa hin - tn, zwoa halt - tn oa - na
 9 bin - dtn, und oa - na schneidt drein, schneidt drein; eah - na
 13 ach - te mias - sns sein.

Bei den schottischen Liedern ist die Symmetrie mit ihrer häufigen Ausgestaltung der Melodien in acht Phrasen ein typisches Wesensmerkmal. Dem steht eine geringere innere Bindung bedingt durch neue melodische Elemente in den hinteren Phrasen eines Liedes gegenüber.

Beim schottischen Lied treten zweitönige **Melismen** gehäuft auf. **Punktierte Rhythmen** sind an markanten Stellen wie an Phrasenabschlüssen anzutreffen. Der *scots snap*, das „very-life blood of scots musical rhythm“,¹ ist eine kurze Sechzehntelnote gefolgt von einer punktierten Achtelnote. Er wird als Melisma, aber auch syllabisch gebraucht. Als Intervall bevorzugt er die absteigende kleine Terz. Die Abbildung 2-14 zeigt einige Beispiele aus Liedern, die Haydn für Napier bearbeitet hat.

¹ COLLINSON 1978, S. 29.

Abbildung 2-14

SCOTS SNAP

1) fallende kleine Terz als Melisma, JHW XXXII/1:9

But I maun no re - pine.

2) fallende große Sekunde, syllabisch, JHW XXXII/1:16

O'er Bog - gie wi' her

3) Tonwiederholung, JHW XXXII/1:16

I had a horse and I had nae mair,

Die Eigenart dieser schottischen Rhythmusfigur erkennt Heinrich Möller in seinem Sammelwerk *Das Lied der Völker* im Zusammenhang mit der Übertragung fremdsprachiger Liedtexte ins Deutsche:

Ein besonderes Dilemma bei der Übersetzung ergibt sich aus dem der keltischen Musik eigentümlichen Vorschlagrhythmus, [...] der in England unter dem Namen ‚Scotch snap‘ bekannt und uns hauptsächlich aus der Zigeunermusik vertraut ist. In englischen Übersetzungen ist er leicht wiederzugeben und sehr beliebt, weil auch da unbetonte Endsilben wie in pretty, ever, bonnie, nach Belieben gedehnt werden können. Dem Rhythmus der deutschen Sprache dagegen läuft die synkopische Figur

derartig zuwider, daß nur wenige Worte ihr ohne Vergewaltigung angepaßt werden können.¹

Melismen sind im Sauschneiderlied selten. Sie sind eher durch Zufall entstanden, weil z. B. keine passende Textsilbe mehr zur Verfügung stand. Punktierte Rhythmen kommen nicht vor.

Der **Ambitus** der schottischen Melodie ist beachtlich, eine Tredezime. Dies ist für einen nicht ausgebildeten Sänger eine kaum zu bewältigende Herausforderung. Dagegen stellt das Sauschneiderlied ein typisches Volkslied mit einem Ambitus von einer Septime dar. Ohne den Quartauftakt würde der Ambitus eine Quarte nicht übersteigen.

Die Melodie des schottischen Liedes hat **acht Töne**. Zu den diatonischen Tönen tritt die erhöhte siebte Stufe als Leitton in c-Moll hinzu. Die **Tonart** wechselt zwischen Dur und Moll. Zwar lässt sich das ganze Lied zum größten Teil in Moll harmonisieren, aber es würde dem Wesen der Melodie nicht gerecht. Haydn hat in seinen um Jahre auseinander liegenden Harmonisierungen die entsprechenden Stellen (Takte 5–7 resp. 13–15) zum Teil in Es-Dur und dann wieder in c-Moll ausgesetzt. Den drei Bearbeitungen hat er dennoch jedes Mal die Tonart c-Moll übergeordnet. Aber die Melodie ist in großen Teilen dur-tonal; sie beginnt in Moll und kadenziert dreimal eindeutig in Moll, nämlich in der vierten, in der sechsten und in der achten Phrase. In der vierten und in der identischen achten Phrase wird die Tendenz zum Moll unmissverständlich durch das *h* hervorgehoben. Der Dualismus zwischen Dur und Moll macht sich in vielen schottischen Liedern bemerkbar. Ein

¹ Zitiert nach BOTSTIBER 1971, S. 334.

weiteres Beispiel ist *Auld Robin Gray* (Nr. 161). Wie Haydn mit dieser schwebenden Tonalität umgeht, wird weiter unten besprochen.¹ Das *Sauschneiderlied* ist indessen an musikalischer Einfachheit kaum zu überbieten, i. e. der Tonvorrat besteht aus den ersten fünf Tönen einer Dur-Tonleiter. Es ist aber kein pentatonisches Lied im herkömmlichen Sinne, sonst wäre es halbtonfrei.

Schottische Lieder haben eine Vorliebe für **große Intervalle**. Tonwiederholungen sind selten und kommen in *Nanny O* überhaupt nicht vor. Quinten, kleine Sexten und Oktaven verleihen der Melodik ihre Prägnanz und Unverwechselbarkeit. Große Intervalle gehen einher mit einem großen **Ambitus** und mit weiter entwickelten Tonskalen. Im Gegensatz zu dieser Tendenz listet Collinson zwei Lieder aus Shetland auf mit einem Ambitus von einer Oktave resp. einer Sexte.² Im *Sauschneiderlied* geht die Melodie in Schritten voran. Es kommt auch zu Tonwiederholungen. Sprünge sind selten und gehen nicht über den Rahmen einer Terz hinaus, mit Ausnahme der Quint am Übergang der sechsten und siebten Phrase.

Ein typisches melodisches Merkmal bei schottischen Liedern ist das **Liedincipit** von *Nanny O* mit zwei Schritten aufwärts gefolgt von einem Abwärtssprung. Solche und ähnliche Figuren finden sich nicht nur an Lied-, sondern auch an Phrasenanfängen oder innerhalb der Liedmelodie. Das *Sauschneiderlied* beginnt mit einem Auftakt in Form eines

¹ Vgl. Kapitel 4.2.2, S. 129 ff.

² Vgl. COLLINSON 1978, S. 256 f.

Quartsprungs. Liedanfänge mit Quartsprüngen sind in schottischen Liedern seltener, kommen aber dennoch vor.

Der emphatische Wechsel der schottischen Melodie in eine höhere Lage in den Takten zehn bis zwölf findet im mitteleuropäischen Lied kein Pendant. Hier kreist die Melodie immer um die Töne 5 und +1. Aber dennoch haben Nachforschungen des DVA ergeben, dass in einer großen Anzahl europäischer Volkslieder mit vier Phrasen der höchste Ton in der dritten Phrase vorkommt. Für dieses Liedmuster hat sich der Begriff **Metatypus** etabliert.¹ Ob der Begriff Metatypus auch der schottischen Liedmelodik gerecht wird, bleibt zu ergründen. Bei einem Lied, welches diesem Metatypus zugeordnet werden kann, wird nur der höchste Ton betrachtet. In einer ganzen Reihe schottischer Lieder umfasst dieser Wechsel in die Höhe aber nicht nur ein oder zwei Töne, sondern eine ganze melodische Figur, die eine Art Brückenfunktion zwischen der ersten Liedpartie und dem Schluss übernimmt – so auch in der sechsten Phrase von *Nanny O*. Zudem tritt sie gehäuft in Liedern mit ruhigerem Tempo auf.

Ein weiteres Merkmal ist das Verharren auf dem Schlusston der zweitletzten Liedphrase resp. an einem markanten Punkt vor dem Liedende. In *Nanny O* fällt dieser Halt mit dem für das Lied so typischen Sextsprung zusammen.

Schottische Lieder – hauptsächlich die ausgebesserten und umgeformten – scheinen, was die Musik betrifft, dem Umfeld

¹ Vgl. STIEF, Wiegand: Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe. Bern: Peter Lang 1995.

des Einfachen, Naiven und Volksliedhaften eher enthoben und einem Kunstlied näher zu sein.

Authentisch belassene schottische Volkslieder, i. e. nicht veröffentlichte und weder textlich noch melodisch veränderte Lieder, lassen sich in fünf verschiedene pentatonische Skalen einteilen. Jede einzelne basiert auf einer Tonstufe der pentatonischen Leiter mit den Tonstufen 1-2-3-5-6:¹

C-D-E-G-A
D-E-G-A-C
E-G-A-C-D
G-A-C-D-E
A-C-D-E-G

Dabei kommt die pentatonische Leiter der ersten Stufe einer Dur-Tonleiter am nächsten. Als bekannter Repräsentant eines auf der ersten pentatonischen Leiter basierenden Liedes ist *Auld lang syne* zu nennen. Der Liedauftakt (-51) und die Dreiklangbewegungen (135 und 531) in der Liedmitte unterstreichen diesen Dur-Charakter.

Zwei Punkte sind indes hervorzuheben: in unseren Tagen ist der dritte Ton des Liedes eher mit dem Ton *e* als Leitton (-51-71 anstatt -5111) zu hören und der *scots snap* (xx_) im dritten Takt ist umgeändert in einen „normalen“ punktierten Rhythmus (x_.x), die typischen schottischen Merkmale wurden also zugunsten aktueller Sing- und Hörgewohnheiten geglättet. Die veröffentlichten schottischen Lieder sind größtenteils diatonisch, auch schon im 18. Jahrhundert.

¹ Vgl. COLLINSON 1978, S. 5.

Abbildung 2-15

PENTATONISCHES LIED DER ERSTEN STUFE
OLD LANG SYNE
 COLLINSON 1978, S. 6

Should auld acquaintance be forgot, and
 ne - ver brought to mind? Should auld acquaintance
 be forgot, and days o' lang syne?

Eine Reihe von Aussagen über schottische Volkslieder lässt sich nur aufgrund einer umfassenden Repertoirekenntnis treffen. Die Sichtung vieler Beispiele und die Beschäftigung mit einem möglichst breit gefächerten Spektrum an Liedtypen öffnet den Blick für spezifische Merkmale. Collinson bezeichnet sie als *thumbprint*.¹ Es sind dies kurze melodische Figuren, die es erlauben, ein Lied als typisch schottisch zu erkennen. *Thumbprints* offenbaren sich an exponierter Stelle, so z. B. am Liedincipit. Neben dem oben bereits beschriebenen Incipit fallen vor allem kurze Melodielinien mit anschließendem Richtungswechsel oder aber – seltener – mit einem Intervallsprung ohne Richtungswechsel auf. Dabei sticht immer wieder der melancholische Unterton hervor, der diesen Anfangsfiguren innewohnt.

¹ Vgl. COLLINSON 1978, S. 23 f.

Abbildung 2-16

TYPISCHE LIEDINCIPITS

1) JHW XXXII/1:43



2) JHW XXXII/1:50



3) JHW XXXII/5:373



Daneben können Phrasenschlüsse mit großen Intervallsprüngen sowie große Intervalle im Allgemeinen (z. B. der wiederholte kleine Sextsprung *g'-es''* in *Nanny O*) als derartige Fingerabdrücke (resp. Daumenabdrücke) gewertet werden. Diese manifestieren sich natürlich auch am Liedende. Typische Liedenden sind – neben dem Beispiel *Nanny O* – der fallende Terzschrift hin zum Grundton, wobei dieser meistens (in Abhängigkeit des Textes) wiederholt wird, die Tonwiederholung oft in Verbindung mit einem punktierten Rhythmus, die absteigende Leiter resp. die absteigende Linie, aber auch die vom mitteleuropäischen Volkslied her bekannte Verbindung zwischen Leitton und Grundton.

Abbildung 2-17 *THUMBPRINTS AN LIEDENDEN, FALLENDER TERZSCHRITT & FALLENDER TERZSCHRITT MIT WIEDERHOLUNG DES GRUNDTONS*

1) JHW XXXII/3:219



2) JHW XXXII/3:178



Darüber hinaus sind in schottischen Liedern Terzbewegungen beliebt, die eine Präferenz für Schritte über eine Sekunde erkennen lassen.¹ Sie haben ihren Ursprung in der Pentatonik und liegen auch Dreiklangbewegungen zu Grunde.

Absteigende, i. e. den Leitton vermeidende melodische Linien am Liedende sind auch in mitteleuropäischen Volksliedern anzutreffen, doch die Häufigkeit dieses Schlusses bei schottischen Liedern ist beeindruckend. Die nach unten weisende Richtung muss nicht in Schritten erfolgen, sondern kann, wie in den beiden vorausgehenden Beispielen, auch durch Sprünge oder kurze Richtungswechsel unterbrochen sein, eine Tendenz, die im Zusammenhang mit dem besprochenen Wechsel in die höhere Lage zu verstehen ist.

Gelegentlich enden schottische Lieder ganz unerwartet. Quartsprünge aufwärts (5+1) resp. Quintsprünge abwärts

¹ Vgl. WEBER-BOCKHOLDT, Petra: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. Studien zur Musik, Band 13, München: Fink 1994, S. 38 f.

(51) oder in einem Einzelfall sogar mit einem Sextsprung aufwärts (3+1)¹ sind für klassisch geübte Ohren in der Melodiestimme nicht üblich; sie führen aber immerhin noch zur Tonika. Neben fallenden Terzsritten schließen schottische Lieder zuweilen mit einem fremdartig wirkenden steigenden Terzschrift. Fremdartig wirken auch Endungen auf Tönen der zweiten Stufe (12 resp. 32) oder der fünften Stufe (15, 51 resp. 135), doch deuten sie auf die schottische Eigenart hin.

Abbildung 2-18

THUMBPRINTS AN LIEDENDEN
ABSTEIGENDE LEITER &
ABSTEIGENDE LEITER MIT TONWIEDERHOLUNG

1) JHW XXXII/3:187



2) JHW XXXII/5:377



Nicht auf der Dur- resp. auf der Moll-Tonika endende Lieder gehen sicherlich auf modale Tonleitern zurück.² Für eine eindeutige Festlegung ist das schottische Liedmaterial (i. e. die Volksliedmelodik im Allgemeinen) nicht gut geeignet. Modale Tonarten mit ihren Charakteristika passen auf

¹ Vgl. JHW XXXII/1:95.

² Vgl. COLLINSON 1978, S. 24 ff.

Kirchengesänge, bei welchen außer der Finalis noch Kriterien wie die Lage der Finalis sowie des Rezitationstons, charakteristische Intervalle und der Ambitus zur eindeutigen Bestimmung herangezogen werden können. Bei Volksliedern ist dies problematischer. Hier wird der modale Hintergrund hauptsächlich durch die Finalis bestimmt. Ein anderer Hinweis kann z. B. die tiefe siebte Stufe (7b) sein, die auf einen dorischen oder mixolydischen Ursprung schließen lassen könnte. Volksliedmelodien müssen jedoch in einem Wandlungsprozess gesehen werden, in dem modale und tonale melodische Linien aufeinandertreffen. Daher mag es auch zum Teil problematisch erscheinen, die folgende Abbildung mit „Lieder in modalen Tonarten“ zu bezeichnen. Die Bezeichnung dorische resp. mixolydische Abstammung würde vielleicht zutreffender sein. Diese Feststellung hat besonders für das erste Beispiel, *Fy, let us a' to the bridal*, seine Gültigkeit. Der Quartaufschlag und die gebrochenen Dreiklänge in den Takten 1, 3, 5 und 8 wie auch die Leittonverbindung zwischen dem sechsten und dem siebten Takt lassen bei der ersten Wahrnehmung zunächst D-Dur vermuten, doch es fehlen melodische Verläufe, die auf die Dominante schließen lassen. Der erste Teil schließt auf der dritten Stufe, die nicht wie h-Moll klingt. Der Indikator für den dorischen Ursprung der Melodie ist der Schluss auf der zweiten Stufe, welche zum einen den Eindruck einer Wechselnote vermittelt, nach welcher noch der Grundton folgt, oder zum anderen einen Halt auf der Dominante suggeriert, nach welchem die Melodie fortgesetzt werden müsste. Die Beispiele 1) und 2), *Wat ye wha I met yestreen*, verbindet im zweiten Teil des Liedes das bereits angesprochene Charakteristikum des Wechsels in die hohe Lage. Im zweiten Beispiel wird der fremdartige Eindruck durch

den forcierten Gebrauch von punktierten Rhythmen (siehe die vielen *scots snaps*) weiter verstärkt und dies, obschon Dreiklänge von Nebenstufen, i. e. neben Es-Dur auch c-Moll und B-Dur vorkommen. Eine Besonderheit ist jedoch die fehlende dritte bzw. sechste Stufe, das *a* resp. das *as*. Dies ergibt eine hexatonische Leiter mit den Tönen *f-g-b-c-d-es*, welche sowohl auf eine dorische als auch auf eine mixolydische Abstammung schließen lassen.¹

Eine mixolydische Abstammung ist beim dritten Beispiel, *Lass gin ye lo'e me, tell me now*, sehr wahrscheinlich. Drei Phrasen schließen auf E, der ersten Stufe. Trotz des gebrochenen D-Dur-Dreiklangs im 6. und im 14. Takt ist die beginnende Tonalität noch sehr mit modaler Melodieführung durchsetzt.

Hinsichtlich Haydns Umgang mit modalen Liedern wird sich zeigen, dass er in seinen Bearbeitungen den Wandlungsprozess weg vom modalen hin zu einem tonalen Lied weiter verstärkt.²

Anzumerken bleibt, dass die Melodien der Lieder, welche nicht auf dem Dur- oder Moll-Grundton schließen, ein hohes Alter besitzen, unabhängig davon, ob sie ihren Ursprung im mitteleuropäischen oder im schottischen Kulturbereich haben.

¹ Die drei *b* im Schlüssel sind aus der Vorlage übernommen und haben für die Bestimmung der Tonart in diesem Fall keine Bedeutung; sie tragen bestenfalls zur Verwirrung bei, weil sie einen Schluss auf der zweiten Stufe andeuten, die Möglichkeit eines mixolydischen Ursprungs aber kaschieren.

² Vgl. Kapitel 4.2, S. 129 ff.

Abbildung 2-19

LIEDER IN MODALEN TONARTEN

1) *Fy, let us a' to the bridal*

dorisch, JHW XXXII/1:20

And fy, let us a' to the bri - dal; For there'll be lilt - ing there; For
 3 Jock's to be mar - ried to Jen - ny, The lass wi' the gow - den hair. And
 5 there will be lang kail and cas - tocks, And ban - nocks of bar - ley meal, And
 7 there will be gude sawt her - rings, To rel - ish a cog of gude ale.

2) *Wat ye wha I met yestreen*

hexatonisch dorisch oder mixolydisch, JHW XXXII/1:69

3 Now wat ye wha I met yes - treen, Com - ing thro' the broom, my jo? My
 5 mis - tress, in her tar - tan screen, Fu' bon - ny braw, and sweet, my jo. My
 7 dear, quoth I, thanks to the night, That ne - ver wish'd a lo - ver ill, Since
 ye're out of your mith - er's sight, Let's tak a wauk up to the hill.

3) *Lass gin ye lo'e me, tell me now*

mixolydisch, JHW XXXII/2:140

I ha'e laid a her-ring in sa't, Lass, gin ye lo'e me, tell me now;

I ha'e bre'd a for-pet o' ma't, An' I can-na come il - ka day to woo;

I ha'e a calf, will soon be a cow, Lass, gin ye lo'e me tell me now;

I ha'e a pig, will soon be a sow, An' I can-na come il - ka day to woo.

Ein universelles (also nicht nur ein typisch schottisches) Gestaltungsmittel im Volkslied scheinen Dreiklangfiguren zu sein und, wie eben gesehen, auch schon in Liedern mit modalem Einschlag. In schottischen Liedern prägen sie oft alle Bereiche des Liedes, als Liedbeginn, als kurzes Melisma, als Bindeglied, oder auch durch einen Zwischenton unterbrochen, wie im vorliegenden Beispiel, *Sleepy Bodie*, durch *d* im zweitletzten Takt.

Regionale Besonderheiten sind im vorliegenden Kapitel nicht zur Sprache gekommen. Sie scheinen in schottischen Liedern einen bestimmten Einfluss zu haben, denn Collinson hat ihnen in seiner Arbeit große Bedeutung beigemessen. Doch die hier vorgestellten Merkmale haben mit marginalen regionalen Abweichungen für schottische Lieder Allgemeingültigkeit.

Abbildung 2-20

DREIKLANGMELODIK
SLEEPY BODIE, JHW XXXII/1:44

Liedincipit 

Al - tho' I be but a coun-try lass,

Liedmitte 

My skin it is as soft, O,

Liedende 

And car - ry their heads a loft, O.



3 HAYDNS BEARBEITUNGEN. WISSENSCHAFTLICHE BESCHÄFTIGUNG. AUSGABEN

Beim Vergleich schottischer und deutscher resp. mitteleuropäischer Liedausgaben sticht vor allem der künstlerische Aspekt der schottischen Lieder hervor. Im *Scots Musical Museum (SMM)* sind die Lieder immer mit einer Generalbassstimme versehen. Dadurch werden sie dem Bereich der Volksmusik enthoben und auf eine musikalisch anspruchsvollere Ebene gestellt, ein Anspruch, der eine pragmatische Begründung zu haben scheint.

It was originally intended by the publisher, that the pieces in this collection should have appeared without any harmonical accompaniment. ... The publisher, however, was frequently solicited by many respectable subscribers to his work, to depart from that resolution. It was alledged, that the airs would not be received, or attended to, if they were published in that naked form: and it was suggested, that many persons might wish to play them on the harpsichord, who had not musical knowledge sufficient to enable them to compose a bass, or had not the opportunity of a master to assist them.¹

In Schottland werden Volkslieder publiziert, nicht um sie im herderschen Sinne zu archivieren und der Nachwelt zu bewahren, sondern um sie aufzuführen. Der höhere musikalische Anspruch besteht bei den übernationalen Sammlungen von Erk und Böhme und auch bei regionalen Sammlungen in den meisten Fällen so nicht. Umgekehrt wird

¹ McDONALD, Patrick: A Collection of Highland Vocal Airs. Edinburgh 1781, S. 5 f.

in diesen Sammlungen eher Wert auf wissenschaftliche Fundierung gelegt, indem zu den einzelnen Liedern Quellen und weitere Referenzen aufgezeigt werden. Das übergeordnete Ziel, nämlich Lieder zu archivieren und der Nachwelt zu bewahren, besteht in dem Sinne in Schottland vielleicht auch, ebenfalls das wissenschaftliche, aber es wird mit Unterhaltsamem und Anekdotenhaftem aufgelockert. In den *Illustrations* zum *Scots Musical Museum (ISMM)* bringt Stenhouse Anekdoten zu jedem einzelnen Lied.¹ Das ist zwar nicht wissenschaftlich, aber unterhaltsam und lehrreich und öffnet zugleich der Wissenschaft den Blick für eine Kultur, die in dieser Form wohl einmalig ist. Einen wissenschaftlicheren Anspruch haben dagegen die Veröffentlichungen von John Glen² und in einem größeren Maße die von James C. Dick³ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aber auch sie schöpfen von den Kenntnissen von Stenhouse. Das Wissen um die schottische Volksmusik war bereits zu Stenhouses Zeit (um die Mitte des 19. Jahrhunderts) beeindruckend und gibt der heutigen Wissenschaft Informationen an die Hand, die es erleichtern, das Wesen – i. e. nicht nur das Musikalische, sondern auch das Systematische und Historische – der schottischen Volkslieder zu erkennen und ihre Sonderstellung gegenüber anderen Volksliedregionen zu beschreiben. Dazu gehört das im vorigen Kapitel bereits angesprochene labile Verhältnis zwischen Melodie und Text, welches im Gegensatz zur mehr festgefügtten Einheit von Melodie und Text der Volkslieder in Mitteleuropa steht. Natürlich kommt es auch vor, dass mitteleuropäische Melodien mehrere Texte haben können,

¹ Vgl. STENHOUSE 1962.

² Vgl. GLEN, John: *Early Scottish Melodies*. Edinburgh: Glen 1900.

³ Vgl. DICK 1903.

doch die Tatsache, dass auf bestehende Melodien neue Texte gedichtet werden, ist typisch schottisch. Während der Ursprung der Melodie oft im Verborgenen liegt, sind die Textdichter zuweilen namentlich bekannt.

Der künstlerische, aber auch der graphische und gestalterische Aspekt schottischer Liedsammlungen zeichnet viele der Publikationen aus.¹ Einer Reihe von Verlegern war das noch nicht genug. Domenico Corri brachte als erster schottische Lieder mit Einleitungen und Ritornellen heraus.² Später folgte Pietro Urbani, wie Corri³ ein nach Schottland übersiedelter Italiener. Er fügte zum Klavier noch eine Violin- und eine Violoncellostimme hinzu. Beide arrangierten die Lieder in Eigenregie. Sie erkannten hier sicher eine Tendenz, schottische Lieder noch gewinnbringender, aber auch auf einem höheren künstlerischen Niveau zu vermarkten, hatten aber nicht das nötige Können oder – was in diesem Falle wohl mehr zählte – die nötige Ausstrahlung, um erfolgreich zu sein. Damit war aber das Modell für zukünftige Liedveröffentlichungen vorgegeben.

¹ Vgl. die entsprechenden Beispiele in Kapitel 2.2.2, S. 26 ff.

² Vgl. CORRI 1783–1788. Domenico Corri (1746–1825) wurde in Rom geboren und kam 1781 nach Edinburgh, wo er sich als Komponist, Dirigent und Verleger betätigte; vgl. SCOTWEB MARKETING Ltd. (Hrsg.): Corri, Domenico (1746–1825). Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/CorriDomenico17461511825.231.shtml> (5/2007).

³ Vgl. URBANI, Pietro: A Select Collection of Original Scotch airs. Edinburgh 1792–1804. Pietro Urbani (1749–1816) wurde in Mailand geboren und kam 1780 nach Glasgow und dann 1784 nach Edinburgh. Er war Sänger, Lehrer und Komponist und betätigte sich zudem noch als Verleger; vgl. SCOTWEB MARKETING Ltd. (Hrsg.): Urbani, Pietro (1749–1816). Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/UrbaniPietro17491511816.871.shtml> (5/2007).

It seemed, therefore, the safest course, to publish the simple melody, and leave it to masters, or others, who might wish to perform particular airs, to frame an accompaniment, agreeably to their own taste and fancy.¹

Corri veröffentlichte Lieder, die mit Einleitungen und Ritornellen versehen waren. Seine Ausgabe, aus der im vorigen Kapitel ein Beispiel gezeigt wurde,² wird in Beziehung auf die Form vorbildhaft für Thomson und Whyte gewesen sein. Wie bei den späteren Bearbeitungen des eigentlichen „master“ in der Person von Haydn, werden in der viertaktigen Einleitung gut zwei Takte der Liedmelodie antizipiert und eine melodiefreie Passage angehängt. Sie fällt im Vergleich zu den Einleitungen Haydns bei Corri musikalisch eher bescheiden aus. Auf das Incipit folgt in der rechten Hand eine Figur mit zwei Sechzehnteln und einer Achtel, einem *scots snap*, abermals gefolgt von zwei Sechzehnteln mit einer Achtel und einem Schluss auf der Tonika. Besser wäre die Dominante gewesen. All das wirkt konstruiert und hölzern. Der *scots snap*, mit dem Corri wahrscheinlich eine Referenz an die schottische Tradition erbringen wollte, ist Fehl am Platze. Die Gestaltung des Ritornells dagegen scheint eher gelungen. Im Unterschied zu früheren Ausgaben und auch zum *SMM* fehlt bei Corri die Generalbassbezeichnung. Im Gegenzug substituiert er während des Vokalparts den Generalbass durch eine ausgeschriebene Begleitstimme in der rechten Hand. Mit der Einbindung der Streichinstrumente bei Urbani scheint dann das Modell für Thomson und Whyte festgestanden zu haben, ein unverrückbares Muster als Vorlage, in das sich Haydn und später auch Beethoven zu fügen hatten.

¹ McDONALD 1781, S. 5.

² Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 29.

Beethoven hatte offenbar seine Schwierigkeiten damit, Haydn nicht so sehr. Beethoven musste seine Schöpferkraft bändigen, Haydn hatte das nicht mehr nötig,¹ er kannte England und sicher auch die Lieder, weil er sie irgendwann einmal gehört hatte. Er musste folglich auch um ihre soziale Akzeptanz wissen.

Es sei an dieser Stelle kurz Haydns Haltung gegenüber den schottischen Liedern erwähnt: sie war positiv, zuweilen aber durchaus ambivalent. Einerseits wird berichtet:

Haydn setzt einen Werth darein; die Melodie sey krell, oft empörend, aber durch sein beygesetztes Accompagnement und einige Nachhülfen seyn diese Reste alter Nationallieder sehr geniesbar geworden.²

Das Zitat könnte dahingehend interpretiert werden, dass Haydn die Arbeit an den schottischen Liedern als Herausforderung ansah, ihn dabei aber das für seine Ohren ungewohnte schottische Kolorit störte. Er sah es deshalb als seine Aufgabe an, den Melodien „einige Nachhülfen“ zu erteilen, was jedoch nicht heißt, dass er die Melodien an sich umgeändert hätte – das hätten die Verleger, vor allem Thomson, nicht akzeptiert –, sondern dass die hinzukomponierte Begleitung der Melodie viel von ihrer Rauheit genommen hat.

Schon Anfang Januar 1802, also reichlich früh, bekundete Haydn seinen Überdruß, weitere schottische Lieder zu

¹ Vgl. BOCKHOLDT, Petra: Komposition oder Begleitung. Ein Vergleich der Bearbeitungen schottischer Lieder von Haydn und Beethoven. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 401–407, S. 406 f.

² GRIESINGER, Georg August / BIBA, Otto (Hrsg.): „Eben komme ich von Haydn ...“: Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819. Zürich: Atlantis 1987, S. 191.

bearbeiten: „ma per dirvi la verita, sono stanco di questo lavoro.“¹ Das war sicherlich nur eine zeitlich begrenzte Abneigung (den Satz hat er auch durchgestrichen), denn später war er wieder bereit, weiter für Thomson zu arbeiten, und das sehen wir auch an der beträchtlichen Anzahl der noch folgenden Bearbeitungen.

Andererseits bekundete er nur wenig später, stolz auf seine Arbeit zu sein: „mi vanto del questo lavoro“.² In einem weiteren Brief an Thomson verlieh Haydn seiner Hoffnung Ausdruck, dass sein Name in Schottland noch lange nach seinem Tode in Erinnerung bleiben werde: „con questo lavoro mi lusingho di vivere in Scozzia molti anni dopo la mia morte“.³

Haydns Distanz zu den Liedern passte hervorragend zu dieser Form, einer Form, die sich aus dem sozialen Umfeld der Musikausübung auf den britischen Inseln herauschälte. Die Klaviertriobesetzung ist ebenfalls dahingehend zu verstehen. Thomson wollte für die Musik seiner Ausgaben nur einen Vertreter, nicht aber eine Gattung der Wiener Klassik.⁴ Zu Haydns Zeit sah in Schottland die Instrumentalpraxis so aus, dass Schlag- und Blasinstrumente, außer Flöte und Blockflöte, meistens von Berufsmusikern, auf der anderen Seite aber Streich- und Tasteninstrumente hauptsächlich von Amateurmusikern gespielt wurden. Heute ist das zumeist umgekehrt. Dazu kam, dass Männer eher Flöte, Blockflöte,

¹ Vgl. HAYDN, Joseph / BARTHA, Dénes (Hrsg.): Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Kassel: Bärenreiter 1965, S. 390 f., Brief vom 2. Januar 1802.

² Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 392, Brief von Mitte Januar 1802.

³ Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 385 f., Brief vom 5. Dezember 1801.

⁴ Vgl. WEBER-BOCKHOLDT 1994, S. 96 ff.

Violine (*the fiddle*), welche im 18. Jahrhundert in Schottland an Popularität gewann,¹ oder Violoncello spielten, während Frauen eher zu Tasteninstrumenten neigten. Diese Verteilung ist Spiegel einer Gesellschaft, in welcher Männer zum Arbeiten außer Haus gingen und sich trafen, um Musik zu machen, die Frauen dagegen alleine zu Hause waren und dort auch alleine musizierten. In diesem Sinne spielten Frauen Instrumente, die sich auch harmonisch alleine tragen konnten, während die Männer nicht harmoniefähige Melodieinstrumente spielten und sich in Orchestern zusammenfanden.² Die Besetzung der Volksliedarrangements ist zwar identisch mit dem des Klaviertrios, lässt sich aber regional und soziologisch, jedoch nicht gattungsgeschichtlich begründen. Die Violine stellt ein tragendes Instrument der Volksmusik dar. Neben dem Dudelsack hat sie ihren festen Platz in der schottischen Musik, die Laienmusik in Schottland wäre ohne sie nicht denkbar. Auch das Tasteninstrument wird von Laienmusikern gespielt, genauso wie das Cello. Eine Gemeinsamkeit mit dem Klaviertrio lässt dennoch feststellen: das Cello wird bei Thomson und Whyte, wie früher schon bei Urbani, zur Verstärkung des schnell verklingenden Klavierbasses hinzugezogen. Haydns Liedbearbeitungen für Napier verzichten dagegen auf das Cello, nichts verhindert jedoch seinen Einsatz.³

¹ Vgl. JOHNSON, David: *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*. London: Oxford University Press 1972, S. 101.

² Vgl. JOHNSON 1972, S. 23 f.

³ Vgl. hierzu nochmals die Ausführungen von WEBER-BOCKHOLDT 1994, S. 96 ff. über die Instrumentalbegleitung in Beethovens Liedbearbeitungen.

3.1 Die Volksliedbearbeitungen im Schrifttum über Haydn

Die Informationen über die Volksliedbearbeitungen in den Biographien Haydns sind spärlich gesät, was z. T. verständlich ist.

Aus der Biographie von Dies wissen wir, dass Haydn Kompositionsaufträge an Schüler vergab und diese überwachte. Neben u. a. einem Klavierauszug und einer Bearbeitung der Jahreszeiten erteilte Haydn seinem Schüler Neukomm den Auftrag, schottische Volkslieder zu bearbeiten. Dafür gibt es heute eindeutige und unwiderlegbare Belege. Keine Anhaltspunkte finden sich dagegen für die Aussage, dass ein anderer Schüler Haydns, Kalkbrenner, ebenfalls in die Bearbeitung der Volkslieder involviert war.¹ Griesinger und Dies berichten übereinstimmend über Haydns Bearbeitungen für Napier, mit denen er jenem aus seiner finanziellen Bredouille half.² Darüber hinaus erwähnen beide seinen Werkkatalog, Dies zählt 150 „originale schottische Lieder“ und „216 schottische Lieder mit Sinfonien und Begleitungen“ auf,³ Griesinger spricht von 365 harmonisierten und arrangierten schottischen Liedern. Diese große Übereinstimmung beider Biographen zeigt, dass Haydn sich sehr wohl an die schottischen Lieder erinnerte, obwohl sie für sein Gesamtwerk nur eine Art Nebenprodukt darstellten; aber

¹ Vgl. VIGNAL, Marc (Hrsg.): Joseph Haydn. Autobiographie. Premières biographies. Paris: Flammarion 1997, S. 211, Fußnote 138; vgl. auch WALTER, Horst: Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn. In: Haydn-Studien V/1 (1982), S. 38.

² Vgl. VIGNAL 1997, S. 88 und S. 235.

³ Vgl. VIGNAL 1997, S. 274.

seine Arbeit daran lag ja bei seinen Gesprächen mit Dies und Griesinger noch nicht so weit zurück. Zudem registrierte er mehrfach seine Kompositionen. So erwähnt Griesinger Haydns Zusammenstellung seiner von 1791 bis 1795 in England und auf der Reise komponierten Werke. Von den insgesamt auf 768 Blättern notierten Kompositionen nehmen die Lieder für Napier 75 Blätter ein und sind somit neben den Sinfonien die umfangreichste Gattung.¹ Zum anderen übergab Griesinger einen von ihm erstellten Werkkatalog an Haydn, damit dieser ihn durchsehe und begutachte und gegebenenfalls ergänze.² Es handelt sich dabei um das 140 Seiten umfassende Haydn-Verzeichnis, welches ab der Seite 68 die Aufzählung der schottischen Lieder enthält, ein wichtiges Referenzinstrument bei der Erstellung der JHW-Gesamtausgabe.

James Cuthbert Haddens (1861–1914) Informationen über Haydns Beschäftigung mit den schottischen Liedern ist recht umfangreich (und anekdotenhaft),³ war er doch selbst der Herausgeber einer Sammlung schottischer Lieder.⁴ Von ihm erfahren wir über Thomsons Beileidsschreiben auf das Gerücht, Haydn sei tot, und Haydns Antwort darauf, in der er angibt, noch auf der „niederen“ Welt zu weilen. Darüber hinaus erfahren wir, dass Thomson für 250 Bearbeitungen Haydn die nicht unbeträchtliche Summe von 291 Pfund zukommen ließ.

¹ Vgl. VIGNAL 1997, S. 86 f.

² Vgl. VIGNAL 1997, S. 128.

³ Vgl. HADDEN, James Cuthbert: Haydn. Erstdruck London 1902, Februar 2003, Internet: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/hhmms11.txt> (9/2005), Kap. 8, *Last Years*.

⁴ Vgl. RADEN, Franki: James Cuthbert Hadden. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 10, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 646.

Einen vergleichbar umfangreichen Beitrag liefert knapp fünfzig Jahre später Karl Geiringer (1899–1989), der im Jahr 1960 den ersten Band der Volksliedbearbeitungen veröffentlichte. Er setzte Haydns Arbeit an den schottischen Liedern in den zeitlichen Rahmen der Entstehung „größerer Werke“. Im Sommer des Jahres 1801 war Haydn hauptsächlich mit der Komposition der Schöpfungsmesse befasst, nachdem er sich von den Strapazen seiner Arbeit an den Jahreszeiten erholt hatte. Daneben arrangierte er die schottischen Lieder für George Thomson, ein für einen knapp Siebzigjährigen beträchtlicher Arbeitsaufwand.¹ Dann, im Laufe des Sommers 1802, während dem er seine letzte große Messe, die Harmoniemesse, vollendete, war er mit den Arrangements für Whyte beschäftigt.²

Bei Geiringer lesen wir die folgende Bewertung zu den Bearbeitungen.

The master accomplished his task with great skill; his accompaniments are charming, without being too ornate, but the fact cannot be overlooked that Haydn showed little consideration for the principles of folk music. The finished pieces resemble compositions by Haydn rather than Scottish or Welsh songs.³

Die letzte Feststellung trifft hauptsächlich auf die Bearbeitungen für Thomson und Whyte zu. Bei Napier behält die schottische resp. walisische Melodie innerhalb der spärlicheren Begleitung noch einen größeren Teil ihrer

¹ Vgl. GEIRINGER, Karl: A Creative Life in Music. London: Allen & Unwin 1947, S. 161.

² Vgl. GEIRINGER 1947, S. 164.

³ GEIRINGER 1947, S. 296.

Autonomie und ihres Kolorits. Haydns anfänglichen Missmut gegen dieses Kolorit äußerte schon Griesinger.¹

Heinrich Eduard Jacob schreibt in seiner Haydn-Biographie, Haydn habe zunächst auf Bitten von Thomson nur Begleitungen geschrieben, dann aber, aus Interesse an dem Stoff, die Melodien selbstständig arrangiert und mit Vor- und Nachspielen versehen. Dass dies so nicht zutrifft, war im Jahre 1950, als Jacob, der kein ausgewiesener Haydnspezialist ist, seine Haydn-Biographie verfasste, durch speziellere Studien zu den Volksliedbearbeitungen bereits bekannt.² Voller Bewunderung spricht er indes über die quantitative Leistung Haydns bei der Bearbeitung der schottischen Lieder, deren tatsächliche Anzahl seine Angaben um einiges übersteigt.

Wir würden nun begreifen, daß Haydn dreißig oder fünfzig Lieder auf diese Weise bearbeitete. Daß es hundert gewesen sein sollten, würden wir weniger begreifen – er hätte all seine Erholungszeit an einen Gegenstand wenden müssen, der für ihn (anders als für Schubert) niemals ein Hauptinhalt seiner Kunst sein konnte. Es ist nun aber Tatsache, daß Haydn nicht hundert Volkslieder, sondern (...) dreihundertfünfundsechzig schrieb! Das ist wieder einer der Fälle, wo man in einem sterblichen Menschen die Fruchtbarkeit der Natur sieht.³

Ferner weiß Jacob von Kritik an den, wie er schreibt, „Ein- und Ausleitungen“ zu berichten, die zu „gewichtiger“ seien und den einfachen Liedern nicht angemessen wären. Oft habe

¹ Vgl. GRIESINGER/BIBA 1987, S. 191.

² Vgl. JACOB, Heinrich Eduard: Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Hamburg: Wegner 1959, S. 270.

³ Vgl. JACOB 1959, S. 270.

Thomson Änderungswünsche diktatorisch formuliert, „und immer gehorchte Haydn“.¹

Er [Haydn] mag selbst gefühlt haben, daß er nicht immer fähig war, die innerste Gefühlsspannung eines schottischen Liebeslieds gleich beim erstmal wiederzugeben.²

Später berichtete Thomson in einem Brief an Beethoven, Haydn wäre ihm bezüglich der Änderungswünsche immer entgegen gekommen.³

Als Fazit aus den Haydn-Biographien lässt sich herauslesen, dass Haydns Beschäftigung mit den Volksliedern als eher beiläufig angesehen wurde. Erwähnt wird aber immer der außergewöhnliche Umfang und die Tatsache, dass Haydn die Arbeit daran ernst nahm, ja sogar stolz darauf war.⁴ Was die unmittelbaren Biographen (Dies und Griesinger) angeht, so wurden die Volksliedbearbeitungen sicher nur wegen der relativen Zeitnähe erwähnt. Hätte Haydn sie am Beginn seiner

¹ JACOB 1959, S. 271.

² JACOB 1959, S. 270.

³ Siehe BRANDENBURG, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel-Gesamtausgabe. Band 2: 1808–1813, München: Henle 1996, S. 281 f., Brief Nr. 590 von Thomson an Beethoven vom 5.8.1812: „Je me flatte que vous ne trouverez pas mauvais que je vous ai fait cette prière; - Votre grand predecesseur Haydn, m'invitoit de lui indiquer franchement tout ce qui ne plairoit au goût national dans ses Ritorn.s et Accomp.s et il changeoit tres volontiers tous ceux auxquels je trouvais a redire.“

⁴ Den Ausschlag für diese Aussagen mögen Haydns diesbezügliche Bekenntnisse in seinen Briefen an Thomson gegeben haben, vgl. u. a. Haydns Brief mit der Äußerung „mi vanto del questo lavoro“ bei HAYDN/BARTHA 1965, S. 64.

Kompositionslaufbahn verfasst, so wäre die Präzision der Biographen wahrscheinlich nicht die gleiche gewesen.

Abschließend wollen wir noch einen kurzen Blick in die Sekundärliteratur werfen, die sich erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eingehender mit den Volksliedbearbeitungen beschäftigt.

Da wäre zunächst ein Aufsatz von Hadden über Thomson und dessen Kontakte zu Haydn zu erwähnen, der jedoch unwesentlich detaillierter ist als die Ausführungen, die sich einige Jahre zuvor schon in seiner Haydn-Biographie fanden. Er liefert demnach keine essentiell neuen Erkenntnisse; es ist aber der erste Aufsatz, der sich mit der Materie beschäftigt.¹

Als nächstes befassen sich Hopkinson und Oldman mit den Ausgaben Thomsons und versuchen als erste, das Unmögliche möglich zu machen und Licht in das Dunkel der zahllosen und unübersichtlichen Publikationsreihen Thomsons zu bringen, was ihnen in diesem relativ frühen Stadium des Kenntnisstandes gelingt. Sie liefern außerdem die ersten Erkenntnisse über die Anlage der Bearbeitungen, indem sie Liedincipits aus dem Haydn-Eißler-Katalog von 1805 auflisten.²

Hauptsächlich auf die beiden vorhergehenden Arbeiten aufbauend, hat Geiringer sich als erster umfassender zu Haydn und den schottischen Liedern geäußert. Sein recht umfangreicher Aufsatz behandelt den Schriftverkehr zwischen

¹ Vgl. HADDEN, James Cuthbert: George Thomson and Haydn. In: *The Monthly Musical Record* XL/472 (1910), S.76–78.

² Vgl. HOPKINSON, Cecil / OLDMAN, Cecil Bernard: Thomson's Collections of National Song, with Special Reference to the Contributions of Haydn and Beethoven. In: *Edinburgh Bibliographical Society Transactions* II/1 (1940), S. 97–120.

Haydn und Thomson, die Quellenangabe der Autographe und deren Vergleich mit den ersten Veröffentlichungen, das Verzeichnis der Lieder, die im Haydn-Eißler-Katalog von 1805 vorkommen und – das ist zumindest in diesem frühen Stadium beachtenswert – in einem geringen Maße die Diskussion über die musikalischen Charakteristika. Geiringer erwähnt auch, im Gegensatz zu Hopkinson/Oldman, die Lieder für Napier und Whyte, greift aber mit einer Gesamtzahl von 445 Liedern etwas zu hoch.¹

Hopkinson/Oldman hatten in ihrem Aufsatz von 1940 lediglich die Lieder angesprochen, die Haydn für Thomson arrangierte. Im Jahr 1954 lieferten sie dann einen Aufsatz nach, der sich auch mit den Bearbeitungen für Napier und Whyte befasste. Außer biographischen Informationen über die beiden genannten Verleger werden hier, wie zuvor, die Publikationsreihen genannt, in denen die Arrangements erschienen sind.²

¹ Vgl. GEIRINGER, Karl: Haydn and the Folksong of the British Isles. In: *The Musical Quarterly* XXXV/2 (1949), S. 179–208.

² Vgl. HOPKINSON, Cecil / OLDMAN, Cecil Bernard: Haydn's Settings of Scottish Songs in the Collections of Napier and Whyte. In: *Edinburgh Bibliographical Society Transactions* III/2 (1954), S. 87–120.

3.2 Verleger. Quellen. Edition

Im Gegensatz zu Corri und Urbani, die ihre Lieder selbst bearbeiteten und auch in Eigenregie publizierten (s. o.), engagierte Thomson anerkannte Komponisten vom Kontinent für die Bearbeitungen. Neben zwei der drei großen Wiener Klassiker, Haydn und Beethoven (Mozart war zu dieser Zeit schon tot), haben dann später auch noch Weber und Hummel Lieder für George Thomson, den bekanntesten der schottischen Verleger, arrangiert. Für Whyte arbeitete nur Haydn. Für Thomson komponierten vor Haydn noch Pleyel und Kozeluch.

3.2.1 Die Verleger von Haydns Liedbearbeitungen

Bei den Volksliedbearbeitungen handelt es sich in den meisten Fällen um Auftragskompositionen.¹ Haydn war im Gegensatz zu den anderen mitteleuropäischen Komponisten gleich für drei verschiedene Verleger tätig, zu Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts für William Napier, ab der Jahrhundertwende für George Thomson und einige Jahre später auch noch für William Whyte. Pleyel, Kozeluch und Beethoven haben ausschließlich für Thomson gearbeitet. Die Ausgaben von Napier wurden erst durch Haydn bekannt.

¹ Beethoven hat nach seinen Arbeiten an den schottischen, walisischen und irischen Liedern aus eigener Initiative kontinentale Volkslieder bearbeitet.

3.2.1.1 Napier¹

William Napier (ca. 1740–1773) wurde wahrscheinlich in Edinburgh geboren. Sein Name erscheint zum ersten Mal im Jahre 1758, als er zunächst in Edinburgh als Violinist im Orchester des *Canongate Theaters* tätig war, bevor er um 1765² – Hopkinson und Oldman geben das Jahr 1772 an³ – nach London überwechselte. Dort war er aktiv als Musikherausgeber und -händler sowie als Musiker im Privatorchester von Georg III. Die Betätigung als ausführender Musiker musste er aber im Jahre 1795 wegen Gicht in den Händen aufgeben.

Bald hatte er sich jedoch anderweitig etabliert und in den 1780er-Jahren bezeichnete er sich selbst als *Music Publisher to their Majesties*. Er veröffentlichte auch einige Werke von Johann Christian Bach.⁴ Seine Verbindungen zum Königshaus verhinderten jedoch nicht, dass er ab 1785 in finanzielle Schwierigkeiten geriet. Im Jahre 1788 wurde zu seinen Gunsten ein Konzert organisiert, um ihm und seiner großen Familie zu helfen – in den Quellen ist die Rede von elf, zwölf, ja sogar 18 Kindern.⁵ Weil er ihm zugetane Fürsprecher

¹ Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954; WYN JONES, David / BIBA, Otto: Oxford Composer Companions. Haydn. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 248; GEIRINGER 1949.

² Vgl. GEIRINGER 1949, S. 182.

³ Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 87.

⁴ Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 87.

⁵ HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 87 f. verweisen auf eine Anzeige im *Public Advertiser*: „For the Benefit of the Eleven remaining of Eighteen Children of Mr. Napier [...] Will be performed a Grand Concert“. Griesinger erwähnt dagegen 12 Kinder, vgl. GRIESINGER, Georg August / KRAUSE, Peter (Hrsg.): Biographische Notizen über Joseph Haydn. Reprint der Ausgabe Leipzig 1810. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979, S. 56.

besaß, war es ihm möglich, im Jahre 1790 den ersten Band des Werkes zu publizieren, das am meisten mit seinem Namen verbunden ist: *A Selection of the most Favourite Scots-Songs, chiefly pastoral, adapted for the Harpsichord, with accompaniment for a violin, by eminent masters*. Der Band enthält insgesamt 81 Nummern, die *eminent masters* sind:

- Samuel Arnold (1740–1802), Opernkomponist, jedoch besser bekannt als Herausgeber von Werken G. F. Händels. Er lebte in der unmittelbaren Nachbarschaft von Napier. Sein Beitrag: zehn Bearbeitungen.¹
- François Hippolyte Barthélemon (1741–1808) war ein aus Frankreich stammender Geiger und Komponist und mit Haydn während dessen Aufenthalt in London und darüber hinaus in engem Kontakt. Es wird behauptet, Barthélemon habe Haydns Schöpfung mit initiiert. Sein Beitrag: 33 Bearbeitungen.²
- Thomas Carter (ca. 1735–1804), ein Ire, war bekannt für seine musikalischen Komödien. Daneben gab er viele Liedsammlungen heraus. Sein Beitrag: 26 Bearbeitungen.³

¹ Vgl. HOSKINS, Robert: Samuel Arnold. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 2, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 53–57.

² Vgl. GEIRINGER 1949, S. 182; ZASLAW, Neal / McVEIGH, Simon: François Hippolyte Barthélemon. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 2, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 783–785.

³ Vgl. FISKE, Roger: Thomas Carter. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 5, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 207–208.

- William Shield (1748–1829) ebenfalls Komponist, verbrachte im Jahre 1791 einige Tage mit Haydn. Er behauptet, in diesen wenigen Tagen mehr über Musik gelernt zu haben als in langen Jahren zuvor. Beide verband das Interesse für die Musik Händels. Sein Beitrag: 12 Bearbeitungen.¹

Der Band schließt mit einem 16 Seiten umfassenden Aufsatz über schottische Musik.² Auch die Tatsache, dass sich viele Subskribenten für den Band interessierten und das Werk in drei Auflagen erschien, konnte Napier nicht aus seinen finanziellen Nöten helfen, und er musste im Jahr 1791 Konkurs anmelden.

Mit Haydn kam Napier wahrscheinlich bei dessen erstem Londonaufenthalt durch die Vermittlung von John Bland (ca. 1750 bis ca. 1840), ebenfalls ein Musikherausgeber, in Verbindung.³ Als Napier dann auf Haydn mit der Bitte zuing,

¹ Vgl. TROOST, Linda: William Shield. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 23, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 262-265.

² Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 88; diese 16 Seiten umfassende *Dissertation on the Scottish Music* stammt von dem Antiquitätenhändler William Tytler, der diese aber schon im Jahre 1779 als Anhang für *The History of Edinburgh* von Hugo Arnot verfasst hat.

³ Vgl. WYN JONES/BIBA 2002, S. 21. Bland begann seine Verlegertätigkeit im Jahre 1776. Seine Zusammenarbeit mit Haydn nahm im Jahre 1782 ihren Anfang, als er zur Veröffentlichung von zwölf Sinfonien beitrug. Haydns Aufenthalt in London ist auch mit John Bland in Verbindung zu bringen, der nach Wien aufbrach, um mit den dort wirkenden Komponisten, darunter wahrscheinlich auch Mozart, über die Veröffentlichung von deren Kompositionen zu verhandeln und in Konkurrenz zu Longman & Broderip zu treten, den Londoner Agenten von Haydns Wiener Verlag *Artaria*. Als Haydn im Januar 1791 in London ankam, hielt er sich eine Weile in Blands Haus in Holborn auf.

für ihn eine Anzahl schottischer Melodien zu bearbeiten, stieß er sicher nicht auf taube Ohren, weil der aus Wien angereiste Komponist sehr interessiert war, Liedgut von der Insel kennen zu lernen.¹ Der mittellose Musikalienhändler konnte jedoch für die Anfertigung der Bearbeitungen nicht aufkommen, und so beschloss Haydn, Napier diese Bearbeitungen unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Er hoffte, mit dieser Geste Napier wieder aufzuhelfen, eine Hoffnung, die sich schnell erfüllen sollte. Ob Haydn für die Bearbeitungen tatsächlich kein Geld erhielt, lässt sich heute nicht mit Gewissheit sagen. Es könnte auch sein, dass Napier ihn später bezahlte; Haydn war stets und vor allem auf dem Zenith seiner Karriere ein profitorientiert denkender Mensch.

Bei der Einschätzung dieser großherzigen Tat stimmen Dies und Griesinger nicht überein. Während Dies schreibt, Haydn habe ihm in einem seiner Gespräche mitgeteilt, dass er fünfzig schottische Lieder für den Verleger umsonst bearbeitet habe,² spricht Griesinger davon, Haydn habe hundert Lieder *in modern style* bearbeitet, mit einem Bass und einer Violine als Begleitung, manche mit einem Ritornell, was nicht stimmt. Die Lieder hätten sich so gut verkauft, dass Napier schnell seiner finanziellen Sorgen entledigt gewesen sei. Anstatt Haydn fünfzig Guineen für den ersten Satz seiner Bearbeitungen zu geben, war es ihm möglich, später das Doppelte zu bezahlen.³

³ Vgl. GEIRINGER 1949, S. 179.

¹ Vgl. GEIRINGER 1949, S. 179.

² Vgl. DIES, Albert Christoph / SEEGER, Horst (Hrsg.): Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort, Berlin: Henschel 1959, S. 158.

³ Vgl. GRIESINGER/KRAUSE 1979, S. 56.

Es ist aber bekannt, dass beide Aussagen die Wirklichkeit nicht akkurat wiedergeben. Fest steht, dass Haydn zuerst hundert Lieder für Napier bearbeitet hat, die alle in dem im Jahre 1792 erschienenen 2. Band mit dem Titel *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts the Harmony by Haydn Dedicated by Permission to Her Royal Highness the Duchess of York* veröffentlicht wurden. Bei der Ankündigung des Bandes im *Morning Chronicle* des 3. September 1791 verzichtete Napier zunächst aus angesichts seiner materiellen Lage unerklärlichen Gründen darauf hinzuweisen, dass Haydn die Lieder bearbeitete. Erst zwei Monate später, am 3. November 1791, erwähnte er Haydns Namen. Nach einer weiteren Ankündigung am 31. Januar 1792 konnte Napier am 24. Mai 1792, wieder in dem gleichen Blatt, das Erscheinen des Bandes für den 1. Juni des Jahres 1792 bestätigen.¹ Der Erfolg des zweiten Bandes war so groß, dass Napier einen dritten in Auftrag geben konnte. Die Arbeit daran wird Haydn wohl während seines zweiten Aufenthalts in London verrichtet haben. Napier kündigte das Erscheinen am 21. Juli 1795 im *Morning Chronicle* an, drei Wochen vor Haydns endgültiger Rückkehr nach Wien am 15. August 1795. Der Band umfasst aber lediglich fünfzig Lieder – hundert weitere waren ursprünglich in vier Heften zu je 25 Liedern vorgesehen. Dies wird wahrscheinlich auf den Umstand zurückzuführen sein, dass es Haydn an der Zeit oder an der Bereitschaft fehlte, weitere fünfzig Lieder zu bearbeiten.

Die Aufmachung der Napier-Ausgaben ist für alle drei Bände gleich. Die Musik ist in drei Systemen notiert. In der oberen Notenreihe steht die Violine, in der mittleren die Melodiestimme mit dem Text und in der unteren die

¹ Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 89.

Bassstimme mit Generalbassbezifferung.¹ Instrumentale Einleitungen und Ritornelle wie später bei Thomson und Whyte kommen nicht vor. Über die Intention Napiers dazu lässt sich indes nur spekulieren, nämlich ob die Bassstimme auch als Cellostimme benutzt werden konnte oder sollte. Sicher wird das möglich gewesen sein, aber Napier veröffentlichte keine Einzelstimmen.² Ob mangels instrumentaler Zwischenteile Liedincipits als Einleitung und Liedenden als Ritornelle gespielt werden sollten, ist sicherlich möglich, ja sogar wahrscheinlich, aber nicht durch zusätzliche Stimmen belegt. Im ersten Napierband steht lediglich die folgende Anmerkung:

Where, with a fine voice, is joined some skill in instrumental music, the air, by way of symphony, or introduction to the song, should always be first played over; and at the close of every stanza, the last part of the air may be repeated, as relief to the voice. In this symphonic part, the performer may show his taste and fancy on the instrument, by varying it ad libitum.³

Für den dritten Band konnte Napier Haydn angemessen entlohnen, obschon der Absatz nicht mehr so bedeutend war. Ein Grund dafür war sicherlich, dass die fünfzig Lieder des dritten Bandes genau so viel kosteten wie die hundert des zweiten. Dennoch war Napier finanziell wieder auf die Füße gekommen und arbeitete bis 1809 weiter als Verleger. Unter den vielen Subskribenten des zweiten Bandes fällt neben der Königin auch der Name George Thomsons auf.⁴

¹ Vgl. u. a. Bearbeitung Nr. 32 in der Anlage, Kapitel 8.4, S. 649.

² Vgl. HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 90.

³ Zitiert nach GEIRINGER 1949, S. 201.

⁴ Vgl. GEIRINGER 1949, S. 183, Fußnote 16.

Die einzige Quelle für die Zusammenstellung der ersten beiden Bände der Volksliedbearbeitungen ist die Originalausgabe von Napier, i. e. der zweite und dritte Band der Sammlung. Die Autographe sind mit einer Ausnahme nicht mehr auffindbar. Wie und in welcher Form Napier Haydn die Lieder übermittelte, ist auch nicht feststellbar. Ebenso wenig können Aussagen darüber getroffen werden, ob Napier Haydn die Lieder, wie Thomson und möglicherweise auch Whyte, ohne Text (s. u.) übermittelte, obwohl es deutliche Anhaltspunkte dafür gibt. Von den 150 Liedern, die Haydn für Whyte bearbeitete, ist ein Fragment im Autograph überliefert. Vom Lied *Dainty Davie* (Nr. 32)¹ liegen die ersten elf Takte als Autograph vor. Sie sind nicht textiert, was ein Hinweis dafür sein kann, dass auch die übrigen Liedvorlagen von Napier an Haydn ohne Text übermittelt wurden, denn sonst hätte ihn Haydn als Repräsentant einer Epoche, die sich dem Primat der Vokalmusik verschrieben hat, sicherlich mit notiert. Das Fragment stammt aus dem Autographalbum von Vincent Novello.²

Beim Vergleich des Fragments mit der Originalausgabe von Napier und mit der Haydngesamtausgabe,³ die sich auf die Napierausgabe bezieht, fällt auf, dass im sechsten Takt die

¹ Eine Kopie aus der Manuskriptsammlung von Vincent Novello wurde mir dankenswerterweise vom Haydninstitut überlassen; vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 650.

² Vgl. WESTON, Pamela: Vincent Novello's Autograph Album: Inventory and Commentary. In: *Music and Letters* LIIV/3 (August 1994), S. 365–380 und FEDER, Georg: Zu Haydns Schottischen Liedern. In: *Haydn-Studien* I/1 (1965), S. 43–48.

³ Beide Ausgaben sind identisch, weil Geiringer, der Herausgeber des Bandes JHW XXXII/1, zu diesem Zeitpunkt noch nichts von dem Fragment wusste.

Singstimme vom Autographfragment abweicht. Des Weiteren fehlen im fünften Takt in der Singstimme der Vorschlag vor dem *fis* sowie die durch den Text bedingten Bindungen in den Takten 1 und 3. Bei den Begleitstimmen liegen keine Abweichungen vor. Es fällt weiter auf, dass das Fragment, wie auch die ganze Bearbeitung, in der Originalausgabe ohne Generalbassbezeichnung steht. Dies ist für ein Napierlied unüblich.

3.2.1.2 Thomson

George Thomson (1757–1851) stammte aus dem Norden Schottlands, wo er in Banff¹ seine Kindheit verbrachte und im Alter von 17 Jahren nach Edinburgh übersiedelte. Ab 1780 arbeitete er bis zu seiner Pensionierung mit über achtzig Jahren im Jahre 1839 beim *Board of Trustees for the Encouragement of Art and Manufactures*. Parallel zu seiner beruflichen Tätigkeit widmete er sich musikalischen Aktivitäten. So spielte er Violine in der Edinburgher *Musical Society* und sang auch im dortigen Chor. Hier kam er in Berührung mit dem schottischen Volkslied, fand aber, dass es in seiner ursprünglichen Form als rudimentäres Gebilde unzulänglich war. So entschied er denn, ab 1790 schottische Lieder in einer, wie er meinte, würdevolleren Gestalt zu editieren. Dabei schwebte ihm eine Begleitung der Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncello vor,² dies im

¹ Banff ist ein Küstenort ungefähr 60 km nordwestlich von Aberdeen am Moray Firth an der Nordsee gelegen.

² Aus den oben aufgeführten Gründen wird der Begriff Klaviertrio hier vermieden.

Gegensatz zu Napier, der seine drei Ausgaben ohne Violoncellopart veröffentlicht hat.

Die Beschäftigung mit dem Editieren von Liedern seiner Heimat in der beschriebenen Form ließ ihn bis in die Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts nicht mehr los und kostete ihn auch einen beträchtlichen Teil seines persönlichen Vermögens. In finanzielle Schwierigkeiten ist er aber deswegen im Gegensatz zu Napier nie geraten.

Der erste Komponist, der für Thomson arbeitete, war Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts Ignaz Pleyel, zu einer Zeit, als Haydn und Pleyel in London weilten und Haydn für Napier seine ersten 150 Bearbeitungen schrieb. Mit Pleyels Bearbeitungen brachte Thomson 1793 seinen ersten Band von *A Select Collection of Scottish Airs*¹ heraus. Als Pleyel 1797 die Zusammenarbeit mit Thomson kündigte, gelang es diesem sogleich, Leopold Anton Kozeluch zu engagieren, der bis 1809 Bearbeitungen für ihn anfertigte. Danach erst wandte sich Thomson an Haydn. Dieser arrangierte von 1799–1804 über zweihundert Lieder für ihn. Neben Haydn standen auch noch Beethoven (von 1803 bis zirka 1820), Weber (1825) und Hummel (von 1826 bis zirka 1835) in den Diensten von Thomson.

Thomson editierte fast fünfzig Jahre lang – von 1793 bis 1841 – schottische Volkslieder. Dabei griff er oft auf bereits vorher Veröffentlichtes zurück. Das erschwert einen detaillierten Überblick über seine Editionstätigkeit.²

¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.3, S. 641 ff.

² Vgl. Anlage, Kapitel 8.3, S. 639 ff., Auflistung seiner Ausgaben.

Thomson's original idea to produce a small selection of Scottish songs in the 1790s had grown into an obsession which was to occupy him for the rest of his life.¹

Seinen Liedervorrat entnahm Thomson in den allermeisten Fällen früheren Sammlungen, vor allem aber dem *Scots Musical Museum*. Um allerdings Derbheiten aus bestehenden Liedtexten zu tilgen, gab Thomson u. a. Robert Burns (1759–1796) und Walter Scott (1771–1832) den Auftrag, neue Texte zu bestehenden Liedern zu verfassen, um sie besser mit den hochwertigen musikalischen Bearbeitungen in Einklang bringen zu können.² Thomson übermittelte seine Melodien – es ist kaum vorstellbar – immer ohne Text³ und meistens ohne Titel, aber – zumindest bei Weber – mit einer Erklärung zu dem Lied. Dies tat er wohl aus Furcht, dass die Bearbeiter eine eigene Ausgabe anvisierten, wie es ja u. a. Weber mit seiner Leipziger Ausgabe vorexerziert hat.⁴ Nach der

¹ Vgl. McCUE, Kirsteen C.: Weber's Ten Scottish Folksongs. In: ALLROGGEN, Gerhard / VEIT, Joachim (Hrsg.): Weber Studien. Band 1, Mainz 1993 (a), S. 163.

² Es gilt jedoch zu bedenken, dass dabei das Ursprüngliche der Lieder verloren ging. Allerdings ist diese Art des Umgangs mit nationalem Liedgut auch eine schottische Eigenart, die es bei mitteleuropäischen Volksliedern in dieser Weise nicht gab.

³ Titelangaben in den handschriftlichen Quellen deuten jedoch darauf hin, dass es sechs Ausnahmen zu geben scheint. Vgl. RYCROFT, Marjorie / EDWARDS, Warwick / McCUE, Kirsteen (Hrsg.): Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/4:269–364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2004, S. XV.

⁴ Vgl. McCUE 1993 (a), S. 164. Die Leipziger Ausgabe belegt denn auch, dass Thomson seine Vorlagen zuweilen mit einem Liedtitel versah. Dies lässt sich daraus erkennen, dass manche Titel vom Englischen ins Deutsche übersetzt sind.

Veröffentlichung der Bände schickte Thomson dann Haydn auf dessen Bitte hin den dritten Band zu.¹ Man mag sich die Frage stellen, inwieweit der Komponist musikalisch auf das eingehen kann, was er nicht vor sich hat, nämlich den Text. In diesem Zusammenhang schließe ich mich der Meinung Feders an, der davon ausgeht, dass die textlosen Vorlagen für Haydn kein Problem darstellten. Die Melodien selbst seien sehr ausdrucksvoll und vermittelten durchaus, ob sie einen lustigen oder melancholischen Text besäßen. Darüber hinaus habe Thomson die Texte zum Teil durch Neudichtungen ersetzt, die sich inhaltlich vom ursprünglichen Text erheblich unterscheiden konnten. So habe es keinen großen Unterschied bedeutet, ob Haydn einen Text bekam oder nicht, da ihm die wesentliche Botschaft eines Liedes durch die Melodie vermittelt worden sei.²

Haydn war mehr Instrumental- als Vokalkomponist, einmal davon abgesehen, dass seine beiden bekanntesten Werke, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, Vokalwerke sind. *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* sind ein eindrucksvoller Beweis, dass sich Haydn sehr wohl musikalisch auszudrücken weiß, ohne Rückgriff auf einen Text nehmen zu müssen. Zwischen den Bearbeitungen und den *Sieben letzten Worten* besteht allerdings der entscheidende

¹ Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 428, Brief vom 6. Juli 1803; es kann sich dabei um die erste (1802) oder um die zweite Ausgabe (1803) des dritten Bandes gehandelt haben.

² Diesen Gedanken äußerte Georg Feder in der Diskussion im Anschluss an das Referat Marjorie Rycrofts anlässlich des Symposiums „Haydn & Das Clavier“ im Rahmen der Internationalen Haydntage Eisenstadt vom 13.–15. September 2000. Vgl. RYCROFT, Marjorie: Eingriffe des Verlegers in Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder. In: Eisenstädter Haydnberichte. Band 1, Tutzing: Schneider 2002, S. 74 f.

Unterschied, dass für letzteres der Text Haydn sehr wohl bekannt sein musste und er seine Musik an den bestehenden Text anpassen konnte. Seine spätere Umarbeitung in ein Oratorium war lediglich eine logische Konsequenz. Dennoch hat ihn das Fehlen eines Textes nicht bei seiner Komposition gestört; er hat seine Musik vielmehr bei seiner ursprünglichen Orchesterfassung aus ihm abgeleitet. Bei den Bearbeitungen verhält es sich ein wenig anders. Hier wurde eine textfreie Melodie bearbeitet und der Text später ohne das Hinzutun des Komponisten unterlegt. Dort wird zu einem Text resp. zu einem Stoff eine Musik komponiert, die (wenigstens zunächst) ohne Text auskommt, ihn aber in der Musik bereits zum Ausdruck bringt. Feders Argumentation bringt es präzise zum Ausdruck: Indem Haydn die Melodie vor sich hat, ist der Text überflüssig. Ein jeder einigermaßen talentierte Musiker – und umso mehr Haydn – kann aus einer Melodie vieles heraushören: das Tempo, die Stimmung und das Kolorit, i. e. den Charakter im übergeordneten Sinne. Einen zweiten Punkt, den Feder hier anführt, haben wir bereits im vorherigen Kapitel besprochen: die Unterlegung eines neuen Textes auf eine bestehende Melodie. Die Möglichkeit besteht durchaus, dass zwei verschiedene Textpassagen unter ein und derselben Melodie den Komponisten zu einer abweichenden musikalischen Auslegung verleiten könnten, aber diesen Gedanken in diesem Zusammenhang weiterzuspinnen, erweist sich als zwecklos, denn Haydn besaß eben keine Kenntnis vom Text.

Die Ausgaben von Thomson standen aber nicht aus diesem Grund im Kreuzfeuer der Kritik. Die ungewöhnliche Kombination schottischer, walisischer und irischer Musik mit dem Wiener Stil wurde zunächst eher als Entfremdung denn als Bereicherung angesehen. In diesem Kontext sind

wahrscheinlich auch die häufigen Änderungswünsche an die Wiener Meister zu verstehen. Bei zu komplizierten Bearbeitungen erbat sich Thomson – vor allem von Beethoven – Vereinfachungen. Im Gegensatz zu Napier ist der Kontakt zwischen Haydn und Thomson durch einen regen Briefaustausch gut belegt. Dies lässt Rückschlüsse über das Zustandekommen der Bearbeitungen, i. e. über die verschiedenen Serien, die sich über fünf Jahre hinziehen, und über Änderungswünsche Thomsons an Haydn zu. Hadden spricht von einer kurzen, nur fünf Jahre dauernden Zusammenarbeit. Sie hat aber die mit Abstand meisten Bearbeitungen hervorgebracht.¹

My first application to Haydn was upon the 30th October 1799, when I sent him part of Scottish melodies, which in the following summer he returned united to his admirable symphonies and accompaniments. And from that time we continued in correspondence till the year 1804, when I received the last of his many precious compositions.²

Des Weiteren sind Briefe Thomsons mit Gewährsleuten überliefert, die über den Kontakt mit Haydn informieren. In diesem Zusammenhang taucht regelmäßig der Name von Alexander Straton auf, des Legationssekretärs der britischen Gesandtschaft in Wien. U. a. durch ihn konnte Thomson den ersten Kontakt zu Haydn – aber auch früher zu Pleyel und Kozeluch – herstellen. Ebenso hat Thomson z. T. über ihn als Mittelsmann Haydn die Entlohnung für die Bearbeitungen, die bei zwei Dukaten pro Lied lag, zukommen lassen.

¹ Vgl. HADDEN, James Cuthbert: George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence. London: Nimmo 1898, S. 304.

² HADDEN 1898, S. 304.

Bei der Zusammenstellung der Bände 3 und 4 der Volksliedbearbeitungen (JHW XXXII) griffen die Verleger der Werke Joseph Haydns (JHW) im Idealfall auf die Autographe zurück. Da die Autographe jedoch nur in der Minderzahl zur Verfügung standen, mussten sie die Kopistenabschriften heranziehen. Dieses Vorgehen ermöglichte eine weitaus authentischere Neuauflage, als dies bei den Bearbeitungen für Napier möglich war.¹

Beim Vergleich der authentischeren Vorlagen, i. e. Autographe resp. Kopistenabschriften, fiel denn auch auf, dass Thomson des Öfteren manche Bearbeitungen selbst nach eigenem Gutdünken überarbeitete.² Zunächst aber scheute er nicht davor zurück, Änderungswünsche an die Meister heranzutragen, auch wenn er sie dabei düpierte. So scheiterte der Auftrag für vier weitere Bearbeitungen von Weber möglicherweise daran, dass Thomson es wagte, für zwei Lieder Änderungen zu erbitten, obwohl er ihm versprochen hatte, diesmal alles zu akzeptieren, was Weber ihm vorlegen würde.³ Haydn war da weniger empfindlich. Er nahm die von Thomson erbetenen Änderungen stets ohne Murren vor. Haydn arbeitete sehr lange für Thomson. Die früheste, 32 Bearbeitungen umfassende Serie wurde am 18. Juni 1800 und die letzte, 13 Bearbeitungen umfassende Serie am 17. Oktober 1804 an Thomson übermittelt.⁴

Die Bearbeitungen, die Haydn an Thomson sandte, sind in Bibliotheken in Großbritannien, Deutschland und Frankreich verteilt:

¹ Vgl. Auflistung in der Anlage, Kapitel 8.2, S. 586 ff.

² Vgl. RYCROFT 2002, S. 51–76.

³ Vgl. McCUE 1993 (a), S. 168 und 171.

⁴ Vgl. Anlage, Kapitel 8.2, S. 597 ff. und 629 ff.

- Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, DARMSTADT
- The National Library of Scotland, EDINBURGH
- University of Glasgow Library, GLASGOW
- Universitätsbibliothek, LEIPZIG
- The British Library, LONDON
- Bodleian Library, OXFORD
- Bibliothèque Nationale, Département de la Musique (Fonds du Conservatoire de Musique), PARIS

Manche Lieder sind sowohl als Autograph wie auch als Kopistenabschrift überliefert. Haydns Kopisten waren Johann Elßler¹ und Peter Rampf². Autographe liegen auch von Neukomm vor, und zwar die Nummern JHW XXXII/4:269–291.³

Wir wollen uns die Etappen beim Werdegang einer Bearbeitung einmal am Beispiel von *My Love she's but a Lassie yet* (Nr. 236) ansehen.

- erste Etappe (hiervon existiert kein Beleg): Thomson trifft seine Auswahl, in diesem Fall aus dem *SMM* Nr.

¹ Johann Elßler (1769-1843), seit ungefähr 1787 bei Haydn als Kopist arbeitend, begleitete Haydn während dessen zweitem Londonaufenthalt, weil der dortige Kopist nicht zuverlässig war; vgl. WYN JONES/BIBA 2002, S. 74 und 76.

² Vgl. RYCROFT, Marjorie / EDWARDS, Warwick / McCUE, Kirsteen (Hrsg.): *Volksliedbearbeitungen*. JHW XXXII/3:151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2001, S. 314.

³ Über die Rolle des Haydn-Schülers Neukomm wird in einem gesonderten Kapitel zu berichten sein.

225¹, schreibt das Lied ohne Titel und ohne Text ab, versieht es mit einer Nummer und lässt es zusammen mit mehreren anderen Haydn zukommen;

- zweite Etappe: Haydn bearbeitet das Lied. Das Autograph liegt in diesem Beispiel vor. Das Lied ist mit der Nummer 13 versehen. Davor sind die letzten neun Takte von *Robin Adair* (Nr. 235) zu sehen;²
- dritte Etappe: Haydn lässt von einem seiner Kopisten, in diesem Fall – nicht wie üblich von Johann Elßler, seinem Hauptkopisten und Bediensteten – von Peter Rampl³ eine Abschrift erstellen, die er dann mit anderen Bearbeitungen Thomson zukommen lässt;
- vierte Etappe: Thomson veröffentlicht das Lied nach eingehender Begutachtung in einer oder mehreren seiner vielen Ausgaben. Die Bearbeitung von *My Love she's but a Lassie yet* ist mindestens in einer weiteren Ausgabe veröffentlicht worden;⁴
- fünfte Etappe: die Veröffentlichung sämtlicher Bearbeitungen im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns (*JHW*)⁵.

Beim Betrachten des Autographen fällt auf, dass Haydns Schrift eckiger, spitzer und damit schwerer lesbar im Vergleich zu dem Autographfragment des Liedes *Dainty Davie*

¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 662.

² Vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 663 f.

³ Vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 665.

⁴ Vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 666 f; vgl. auch RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 307.

⁵ Vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 681 ff.

(s. o.) für Napier geworden ist.¹ Zwischen beiden Bearbeitungen liegt immerhin ein Jahrzehnt. Möglicherweise fiel Haydn das Schreiben schwerer und sein Augenlicht bereitete ihm vielleicht noch zusätzliche Probleme.² Dennoch liest es sich ohne größere Probleme, und in beiden Autographen lässt sich eine gewisse Routine erkennen, die uns, obwohl sie sich für einen erfahrenen Komponisten geziemt, in bewunderndes Erstaunen versetzt. Die exakte senkrechte Disposition der Stimmen ist, wenn auch mit dem Lineal nicht nachmessbar, dennoch über jeden Zweifel erhaben. Verbesserungen und Durchgestrichenes bilden die Ausnahme. Beim unmittelbaren Vergleich des Autographs mit der Kopistenabschrift von Peter Rampl beeindruckt zudem die völlige Übereinstimmung der Kopie mit dem Autograph. Wegen ihrer dickeren Federführung ist sie allerdings schwerer zu dechiffrieren. In diesem Zusammenhang gilt es, eine Lanze für die Kopisten im Allgemeinen zu brechen. Ohne sie wäre ein beachtlicher Teil der Kompositionen der damaligen Epoche für die Nachwelt nicht in dem Maße zu editieren gewesen, wie das heute der Fall ist. Auch wären Fragen der Authentizität eher schwerer als leichter zu beantworten.

Die Originalausgabe in zweiter Edition von Thomson bringt die Bearbeitung in getrennter Klavierpartitur und in einzelnen Streicherstimmen. Nebenbei bemerkt: die aufmerksame Durchsicht der Violinstimme fördert einen Druckfehler zu Tage: zum Schluss des zweitletzten Taktes sind zwei Achtel anstelle von zwei Sechzehnteln notiert. Er kann weder vom

¹ Die vorliegende Kopie ist möglicherweise auch vergrößert wiedergegeben.

² Die Dicke der Schrift ist natürlich auch abhängig von der benutzten Feder.

Komponisten noch vom Kopisten, dessen Abschrift die Grundlage für die Erstellung der Originalausgabe war, herrühren. Beide notieren die Violine an dieser Stelle richtig und bestätigen einmal mehr ihre Zuverlässigkeit.

3.2.1.3 Whyte¹

Im Autograph der Bearbeitung Nr. 368, dem Lied *Tweed Side*² – einem von insgesamt nur acht authentischen Belegen bei den Whyteliedern –, ist Haydns Schrift, wahrscheinlich aufgrund eines stärkeren Federkopfes, wieder kräftiger und auch besser lesbar. Die Entstehungszeit dürfte der der Bearbeitungen für Thomson entsprechen oder wenig später liegen. Auch hier sticht wieder die enorme Routine Haydns hervor, die sich aus mittlerweile über dreihundert Bearbeitungen ergibt. Bei dieser Routine geht Haydn aber keineswegs seine Achtsamkeit verloren. Das zeigt sich an einer Verbesserung in Takt 28. Die in Terzen verlaufende Oberstimme des Klaviers wollte Haydn anfangs in Achtelschritten gestalten. Dabei fiel ihm aber auf, dass die zweite Achtelnote mit der Bassstimme eine Oktavparallele (*b-c*) ergeben würde. Um dies zu vermeiden, änderte er das vorausgehende *d* in eine Viertelnote um und radierte das *b* aus. Außer der Tilgung dieser problematischen Stimmführung sind keine weiteren Verbesserungen erkennbar. Das ist nicht anders bei der Skizze des Liedes Nr. 374, *The waefu' heart*,

¹ Vgl. WYN JONES/BIBA 2002, S. 436 f.; HOPKINSON/OLDMAN 1954, S. 90 ff.; GEIRINGER 1949, S. 191 ff.; FRIESENHAGEN, Andreas: „For an Obscure Music Seller“. Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder für William Whyte. Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 357–378.

² Vgl. Anhang, Kapitel 8.4, S. 653 ff.

ebenfalls für Whyte.¹ Auch hier vermittelt der Schriftsatz eher den Anschein des Abgeschlossenen als den einer Vorbereitung.

William Whyte (ca. 1771–ca. 1858) betrieb ab 1799 einen gut gehenden Musikverlag in Edinburgh. Haydns Beitrag für Whyte ist mit 65 Liedern, verglichen mit den 150 Liedern für Napier und den über 200 Liedern für Thomson, relativ übersichtlich. Interessant ist jedoch, dass sich Whyte quasi als Konkurrent zu Thomson verhält; d. h. er publiziert nicht nur in der gleichen Zeitspanne, sondern er übernimmt auch die gleiche Besetzung wie Thomson. Haydn war durch die Situation quasi einer Nebenbuhlerschaft in der komfortablen Lage, hinsichtlich der Bezahlung einen Verleger gegen den anderen auszuspielen. So betont er in einem Brief an Thomson, er wäre nicht bereit, einen Auftrag von einem konkurrierenden Verleger auszuschlagen, alleine schon deswegen, weil er von Whyte nach eigenen Aussagen das Doppelte bezahlt bekam.

... mi rincorse solamente che in questo modo sono obligato di servire a ciaschedun Galant Uomo chi mi paghi; ed oltra ciò, il Sig. Whyte mi da due guinée per un' Arietta sola, che voal dire il doppio.²

Die Aussage aus Haydns Brief an Thomson deckt sich übrigens auch mit zwei von Haydn unterzeichneten Quittungen, mit denen er den Erhalt von Geldüberweisungen

¹ Vgl. Anhang, Kapitel 8.4, S. 656 und FRIESENHAGEN, Andreas / HILLER, Egbert (Hrsg.): Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/5:365–429. Schottische Lieder für William Whyte. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2005, S. 174.

² Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 426 f., Brief von Haydn an Thomson am 30. Juni 1803.

aus der Hand von Whyte bestätigt.¹ Daneben behauptete Haydn, dass die Bearbeitungen mit denen von Thomson nicht vergleichbar wären, was jedenfalls für die Struktur und die Besetzung nicht zutrifft. Sodann war Thomson ebenfalls bereit, Haydn die von Whyte bezahlte Summe zukommen zu lassen.² Genau wie bei Thomson hat Haydn in den Bearbeitungen für Whyte Einleitungen und Schlussteile hinzu komponiert. Die Besetzung ist die gleiche wie bei den Thomson-Liedern: neben der Singstimme die Violine, das Violoncello und das Klavier. Obendrein hat Haydn einige Lieder für Whyte bearbeitet, die auch bei Thomson vorkommen.

Über die Kommunikation zwischen Whyte und Haydn ist wenig bekannt. Eine direkte Zusammenkunft zwischen Auftraggeber und Komponist hat wahrscheinlich nie stattgefunden. Briefkontakte wie bei Thomson sind auch nicht nachzuweisen. Rückschlüsse über die Entstehungszeit können nur vage über verschiedene spärliche Hinweise gezogen werden. Zum einen spricht Griesinger in seinem Brief von Ende November des Jahres 1802 über ein beträchtliches Honorar, das Haydn einem schottischen Verleger, der nicht Thomson war, abgerungen hatte, um Bearbeitungen für ihn zu erstellen.³ Zum anderen existieren zwei Quittungen, die Haydn ausstellte, um den Empfang des Honorars für insgesamt vierzig schottische Lieder zu bestätigen, und für die Haydns Wiener Verlag *Artaria*, über den die Verbindung zu Whyte wohl zustande gekommen sein wird, die Mittlerrolle

¹ Vgl. FRIESENHAGEN 2004, S. 361.

² Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 434, Brief von Haydn an Thomson am 20. Dezember 1803.

³ Vgl. GRIESINGER/BIBA 1987, S. 191.

übernommen hatte. Sie sind auf den 18. Januar 1803 und auf den 3. Februar 1804 datiert.¹ Die Bearbeitungen für Whyte fallen demnach in die gleiche Zeit wie die mittleren und späteren Serien für Thomson.

Ebenso wenig wie Thomson scheint Whyte – aus dem oben genannten Grund der Angst vor Nachahmern auf dem Kontinent – Texte und Titel an Haydn mitgeliefert zu haben. Das geht aus den wenigen Autographen hervor, die im Zusammenhang der Bearbeitungen für Whyte überliefert sind.²

Dass Whytes Ausgabe nicht sehr von der Thomsons abweicht, wurde schon erwähnt. Nicht einmal der Titel ist originell anders: *A Collection of Scottish Airs, harmonized for the Voice & Piano Forte, with Symphonies; and Accompaniments for a Violin & Violoncello, by J. Haydn.*

Dennoch schätzte Whyte, dass „seine“ Bearbeitungen über andere, mitkonkurrierende erhaben seien, weil sie nur aus der Feder von Haydn und nicht von anderen, weniger talentierten resp. renommierten Komponisten stammten. Laut einer Aussage von Haydn, die aber ohne Beleg ist, seien es die besten, die er geschrieben habe.³ Zudem finden sich ja auch bei Thomson einzelne Bände, die nur Bearbeitungen von Haydn enthalten, und die sind früher erschienen. Demnach sind die Lieder für Whyte in dieser Beziehung auch nicht einzigartig. Der erste Band Thomsons ausschließlich mit Bearbeitungen von Haydn erschien im Jahre 1802, der erste Band von Whyte erst im Jahre 1806.

¹ Vgl. FRIESENHAGEN 2004, S.361 f.

² Vgl. FRIESENHAGEN/HILLER 2005, S. IX und Fußnote 7.

³ Vgl. GEIRINGER 1949, S. 192.

3.2.2 *Neuedition*

Im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Haydns im Auftrag des Joseph-Haydn-Instituts in Köln sind sämtliche Volksliedbearbeitungen in der Reihe XXXII in einer einheitlichen Aufmachung erschienen. Der erste Band mit den ersten hundert Bearbeitungen für Napier wurde bereits im Jahre 1961 von Karl Geiringer herausgegeben. Es folgte ein relativ langes Zwischenintervall von vierzig Jahren, bis Andreas Friesenhagen den zweiten Teil der Napier-Lieder herausbrachte. Im gleichen Jahr folgte unter der Regie von Marjorie Rycroft in Verbindung mit Kirsteen McCue und Warwick Edwards der dritte Band, welcher die ersten Bearbeitungen für Thomson enthielt. Im Jahr 2004 erschien Band 4 mit den übrigen Bearbeitungen für Thomson. Darin enthalten sind auch Bearbeitungen von Haydns Schüler Neukomm und um die sechzig walisische Lieder, von denen Thomson auch Bearbeitungen von Haydn erbeten hatte. Der fünfte und letzte Band mit den 65 Bearbeitungen für Whyte erschien im Jahr 2005 und wurde von Andreas Friesenhagen und Egbert Hiller bearbeitet.

Bei der Erstellung der Edition im Rahmen der Gesamtausgabe wurde zunächst die autographe Handschrift Haydns zugrunde gelegt, falls vorhanden. Falls eine solche nicht existierte, wurden die Kopistenabschriften herangezogen und dann erst die jeweilige Erstausgabe, dies aber nur zu Zwecken des Vergleichs, weil bei sämtlichen Bearbeitungen für Thomson mindestens immer eine Abschrift vorlag. Bei den Whyteliedern sind nur acht Autographe und keine Abschriften überliefert.

Die Herausgeber mussten sich demnach hauptsächlich auf die Ausgaben von Whyte verlassen.¹

Die fünf Bände entsprechen den hohen wissenschaftlichen Kriterien der Haydn-Gesamtausgabe und beinhalten neben den Bearbeitungen alle dazugehörigen Informationen, Erläuterungen und Dokumente. Im Vorwort werden alle Erkenntnisse im Zusammenhang mit der editorischen Tätigkeit besprochen. Der *Kritische Bericht* im Anhang ist zumeist recht umfangreich und umfasst u. a. den Briefverkehr (soweit er existiert), die Fundorte der Bearbeitungen, die Beschreibung und die Bewertung der Autographen resp. Kopistenabschriften und die Beschreibung der verschiedenen Lesarten. Nach Abschluss der Editionsarbeiten steht die Publikation der Volksliedbearbeitungen in hörbarer Form noch aus. Hatten bis zum jetzigen Zeitpunkt Einspielungen von Volksliedbearbeitungen Seltenheitswert, so sollen im Rahmen eines CD-Projekts des Haydntrios Eisenstadt sämtliche 429 Volksliedbearbeitungen Haydns bis zu seinem zweihundertsten Todestag im Jahr 2009 aufgenommen sein.²



¹ Mein Vergleich der acht Autographen mit den Originalausgaben Whytes hat ergeben, dass die Zuverlässigkeit dieser Ausgaben relativ groß ist.

² Vgl. HAYDNTRIO EISENSTADT (Hrsg.): CD-PROJEKT Recording. Ohne Jahr, Internet: http://www.haydntrioeisenstadt.at/schotten/schottenindexcdprojekt_r.htm (9/2007).

4 DIE MUSIK DER VOLKSLIEDARRANGEMENTS

Bei der Beschreibung und Analyse von Haydns Volksliedarrangements darf die Quellenlage nicht außer Acht gelassen werden. Es stellt sich demnach die Frage, unter welcher Form diese vorliegen.

Eine absolute Gewissheit für die Autorschaft Haydns bietet demnach nur die autographe Schrift. Sogar bei einer Abschrift der Partitur könnten Zweifel angebracht sein, wenn es auch unwahrscheinlich zu sein scheint, dass jemand von getrennten Vorlagen zweier Autoren – Haydn als Komponist der Klavierstimme/Voce, Neukomm oder Kalkbrenner als Ergänzer der Streicherstimmen – eine Partitur zusammenstellt, aber möglich wäre es schon. Wichtig ist demnach, diesen Umständen Rechnung zu tragen, wenn u. a. Aussagen über das Verhältnis der Streicherstimmen zu der Klavierstimme getroffen werden sollen. Es wird wahrscheinlich überhaupt schwierig sein, Erkenntnisse zu gewinnen über Stilunterschiede resp. Stilbrüche im Zusammenhang mit den Streicherstimmen. Obschon bei der Betrachtung verschiedener Bearbeitungen unterschiedliche Ausführungen der Streicherstimmen auffallen, unter anderem eine größere Unabhängigkeit des Cellos vom Klavierbass, ist es höchst spekulativ, Aussagen über eine Autorschaft beziehungsweise Nicht-Autorschaft Haydns zu machen. Wenn wir uns die Bearbeitungen für Thomson – die ersten seien hier außen vor gelassen – unter dem Blickwinkel der Instrumentierung ansehen und sie mit der Behandlung des Cellos in den Klaviertrios vergleichen, so müssen wir feststellen, dass die

selbstständige Stimmführung in den Bearbeitungen für Haydn ungewöhnlich ist. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass Haydn schon zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Thomson fremde Hilfe in Anspruch genommen hat.

Doch die Instrumentalbegleitung wird uns erst in Kapitel 5 beschäftigen. Das nachfolgende Kapitel wird die Musik in den Bearbeitungen behandeln. Die eben konstatierten Einschränkungen im Hinblick auf Fragen der Autorschaft müssen aufgrund der Quellenlage vorab vorgenommen werden, können uns aber keinesfalls in unseren Überlegungen einengen, da der heutige Kenntnisstand derartige Zweifel so gut wie ausräumt.

4.1 Typische und atypische Bearbeitungen

Von den 429 Volksliedbearbeitungen Haydns fallen einige aus dem Rahmen des Gewöhnlichen. Das Gewöhnliche oder Normale in der Gattung der Arrangements bezieht sich auf alle kompositorischen Elemente zugleich. Es scheint kaum vorstellbar, dass Haydn als anerkannter Meister am Höhepunkt seiner schöpferischen Laufbahn bei seinen Volksliedbearbeitungen nach einem bestimmten resp. nach immer dem gleichen Schema vorgegangen ist.¹ Dies ist schon alleine dadurch nicht wahrscheinlich, weil die Beschäftigung Haydns mit dem Genre der Volksliedarrangements ihn sicher neben seinen Hauptkompositionen nicht so beanspruchte oder auch interessierte. Andererseits ist die Zeitspanne, in der die Volksliedbearbeitungen entstanden, mit zwölf Jahren – von 1792 bis 1804 – relativ groß. Darüber hinaus wären seine Auftraggeber, vor allem Thomson, bestimmt nicht damit einverstanden gewesen, hätte Haydn die schottischen Lieder immer gleich behandelt. Ihr stereotypes Erscheinungsbild war für Thomson ja geradezu der Grund, berühmte Persönlichkeiten vom Kontinent für sein Projekt zu gewinnen.

¹ Vgl. meine Anmerkung zum Begriff Schema auf S. 116.

4.1.1 Der gängige Typus einer Bearbeitung

Es lassen sich unter den 429 Bearbeitungen, die Haydn für Singstimme, Violine, Violoncello und Klavier bearbeitete, einige Kompositionen ausmachen, in denen gewisse musikalische Grundmuster und Regelmäßigkeiten auszumachen sind.

Die Bearbeitung *She's fair and fause* (Nr. 121) für Napier kann einem solchen gängigen Typus zugeordnet werden. Aber was ist bei 150 Bearbeitungen unter gängig zu verstehen? Existieren Standards, die eine derartige Qualifizierung zulassen, oder sollte in diesem Zusammenhang nicht eher von einer typischen Bearbeitung gesprochen werden, die im Gesamtwerk des Öfteren anzutreffen ist? Wenn ja, welche Kriterien sind dafür in Betracht zu ziehen?

Das Verhältnis der Begleitstimmen zur Singstimme¹ im Besonderen und der Stimmführung der Instrumente im Allgemeinen ist nicht uniform, i. e. sie ändert sich im Verlauf der Bearbeitung. Die Violine beginnt mit einer diskreten Begleitung, während das Klavier die rhythmische Grundlage, versehen mit einer Generalbassbezeichnung dazu liefert. Sodann werden Violine und Klavier im Terzabstand gekoppelt. In der zweiten Liedhälfte kommt mehr Bewegung in die Klavierstimme; Haupttöne werden zunehmend mit Durchgangstönen versehen resp. es kommt in Takt 10 zu rhythmischen Auszierungen. Die Koppelung der Violine an das Klavier wird zugunsten einer unabhängigeren Stimmführung beider Instrumente aufgegeben. Dies gibt der Violine die Möglichkeit, z. T. eine zweite Stimme zur Singstimme zu

¹ Die Singstimme ist identisch mit der rechten Hand.

übernehmen und zum Abschluss der Bearbeitung figurativ tätig zu werden.

Abbildung 4-1

EINE „TYPISCHE“ BEARBEITUNG FÜR NAPIER
JHW XXXII/2:121, S. 35 f.

Moderate

Violin

She's fair and fause that caus - es my smart, I lo'ed her meick - le and
lang_____; She's bro - ken her vow, she's bro - ken my heart, And I may e'en gae hang_____.

A coof cam in wi' routh o' gear, And I hae tint my dear - est dear, But
wom - en is but warlds__ gear, Sae let the bon - ie lass gang_____.

6 5 6 6 5 # 6 #

6 6 6 6 6 6 #

7 6 6 6 5 5 #7 8 3 2 3

6 6 6 6 4 5 #

Das Lied *Killiecrankie*¹, eine Bearbeitung für Thomson, könnte als „ganz normale“ Bearbeitung in der Instrumentierung mit Klavier, Violine und Violoncello bezeichnet werden.

Abbildung 4-2

EINE „TYPISCHE“ BEARBEITUNG FÜR THOMSON
JHW XXXII/3:244, S. 218 f.

Maestoso ma un poco Vivo

The musical score is arranged for Violino, Voce, Pianoforte, and Violoncello. The tempo is marked 'Maestoso ma un poco Vivo'. The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic marking. The second system begins at measure 6 and includes the lyrics: 'When Wil - ly Pitt, as he thought fit, Did rule and guide us'. The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

¹ Das Lied *Killiecrankie*, JHW XXXII/3:244 wurde Thomson am 27.10.1801 mit neun anderen Liedern übermittelt. Es existiert in einer zweiten Version als schottisches Volkslied mit Variationen (XXXII/3:268).

12

a', man, And fu - rious war his i - ron car Drove o'er the na-tions a', man; Then Buon-a-parte e'en took a start To

19

vi - sit A - fri - ca, man: The Mal - ta knights, those feck - less wights, Re - sis - tance made but sma', man.

26

The Ma - garys, they were the best of the best, they were the best of the best, they were the best of the best, they were the best of the best.

Zwischen den ersten 150 Bearbeitungen für Napier im Jahre 1792 und den ersten Bearbeitungen für Thomson liegen acht Jahre. Am 18. Juni des Jahres 1800 übermittelt Haydn Thomson die ersten 32 Bearbeitungen¹ nach Edinburgh, aber diesmal in einem neuen Gewand. Zu der Violinstimme gesellt sich das Violoncello. Das Tasteninstrument wächst aus seiner reinen Generalbasstätigkeit heraus. Daraus ergeben sich neue kompositorische Möglichkeiten.²

Am Beispiel des Liedes *Killiecrankie* (Nr. 244) lassen sich einige gängige Merkmale beschreiben.³ Die Instrumentalteile, i. e. Einleitung und Schluss, besitzen **acht Takte** (vier bei Vierviertel oder Sechachteltakt). Dabei sind die **Eckteile symmetrisch** in zweimal vier Takte unterteilt. In der Einleitung enden die Zäsuren jeweils auf der Dominante, in diesem Beispiel in C-Dur also auf G. Im Schlussteil enden sie auf der Dominante G und auf der Tonika C. Die beiden Teile sind klar voneinander getrennt, ohne fließende Übergänge in den Zäsuren. Die Bearbeitung weicht nicht in eine andere **Tonart** aus. Dementsprechend finden sich **keine** oder **wenige Akzidentien**. Die Einleitung beginnt mit dem Anfangsmotiv des Liedes. Das Ritornell knüpft nicht oder wenig an die Einleitung oder an den Liedpart an. In diesem Beispiel hat die Oberstimme allerdings zu Beginn der Einleitung und zu Beginn des Ritornells den gleichen Rhythmus. Andererseits sind die

¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.2, S. 597ff.

² Dass Haydn zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Thomson diese Mittel in größerem Maße ausnutzt, wird später noch besprochen werden.

³ Bei der folgenden Aufzählung werden die lied-immanenten Merkmale ausgespart. Darauf hatte Haydn keinen Einfluss.

beiden zweiten Teile durchaus miteinander vergleichbar. Die Rückführung in die Haupttonart war hier für Haydn der Anlass, das Ritornell etwas anders zu gestalten. In dieser Beziehung weicht das vorliegende Beispiel vom Normalfall ab. Diesen treffen wir in *A Jacobite Air*¹ an. Hier fallen keine Ähnlichkeiten zwischen den Eckteilen auf.

Wir kommen zurück zum Lied Nr. 244. **Dynamische** und **agogische Zeichen** sowie **Spielanweisungen** innerhalb der Liedbearbeitung finden sich kaum oder gar nicht. In *A Jacobite Air* beginnt der zweite Teil in der Violine mit einem *piano*.

¹ Die Zäsuren weichen etwas von Haydns Gepflogenheiten ab. Zum einen sind die Übergänge fließend und zum anderen schließen die ersten beiden Takte des Ritornells auf der Tonika B-Dur.

Abbildung 4-3

„NORMALE“ INSTRUMENTALTEILE
JHW XXXII/3:246, S. 223 ff.,
Einleitung & Ritornell

Andante un poco spiritoso

Violino

Voce (Willy)

Pianoforte

Violoncello

//

17

Das **Tasteninstrument** (i. e. die rechte Hand) ist **Hauptträger der Melodie** und unterstützt die Singstimme ununterbrochen.¹

Die **Violinstimme** ist **zweigeteilt**. Einerseits unterstützt sie die Singstimme zusammen mit dem Klavier; im vorliegenden Beispiel ist das nur in wenigen Takten (13f, 23f) und Teiltakten der Fall. Andererseits umspielt die Violine die Singstimme und entsprechend die rechte Hand des Klaviers in den Eckteilen, sie bleibt aber immer nahe am melodischen Verlauf.

Das **Cello** fungiert als reines **Bassinstrument** und weicht höchst selten in den Tenorbereich aus. Im Gegensatz zur Violine kommt ihm keine unabhängige Rolle zu, sondern es bleibt immer eng am Klavierbass haften. Rhythmisch schnellere Passagen werden im Cello vereinfacht wiedergegeben (Takte 21f, 25). Das Cello pausiert, wenn die linke Hand des Klaviers in die höhere Lage ausweicht (Takte 5f, 29f).

¹ Auf die Verwendung der Instrumente werden wir in Kap. 5 näher eingehen.

4.1.2 Die nicht gängige oder atypische Erscheinungsform einer Bearbeitung

Der Begriff „atypisch“ im Zusammenhang mit den Volksliedbearbeitungen mag in einem gewissen Sinne unpassend sein, suggeriert er doch, dass Haydn bei seiner Arbeit an den schottischen Liedern einem gewissen Regelwerk gefolgt wäre. Dem ist jedoch nicht so – die Bearbeitungen sind eher Zeuge der kompositorischen Reife des alten Meisters, indem sie die musikalische Schlichtheit und volksliedhafte Natürlichkeit der schottischen Vorlagen widerspiegeln. Der Begriff „atypisch“ soll lediglich dazu dienen, an Beispielen kompositorische Elemente festzumachen, die auf den ersten Blick Erstaunen hervorrufen, indem sie von den oben festgestellten, immer wiederkehrenden, bekannten musikalischen Merkmalen abweichen.

Obwohl einige Kriterien, die wir bei der Bearbeitung für Napier oben als zum gängigen Typus gehörend angesehen haben, in der Bearbeitung Nr. 16, *O'er Bogie*, wiederzufinden sind, fällt sie allein schon wegen ihrer Kürze auf. Das liegt aber nicht an Haydn, sondern an der Vorlage. Bei dem mit acht Takten kurzen Lied fühlte sich Haydn zu einer noch minimalistischeren Bearbeitung angeregt, i. e. die Takte 2–4 und 6–8 sind identisch. Ebenso wenig sind die vielen *scots snaps* Haydn zuzuschreiben, wie er darauf eingeht bzw. eben nicht, aber schon. Oder ist die Tatsache, dass bei vier von sechs *scots snaps* die Instrumente pausieren, als ein Eingehen auf dieses schottische Charakteristikum zu

bezeichnen? Einerseits eher nicht, weil er ihm in der Begleitung nichts entgegensetzt, andererseits aber doch, weil das eigentümliche rhythmische Element klarer hervortreten kann. Polyphone Elemente sind bei den Bearbeitungen, sowohl bei denen für Napier als auch bei denen für Thomson und Whyte, in bescheidenem Maße vorhanden. Relativ häufig dagegen sind sie zu Beginn der Napierlieder anzutreffen, so auch in diesem Lied. Die Singstimme beginnt ohne instrumentale Unterstützung alleine. Die Violine beginnt eine Viertelnote danach mit einer Figur, die das Klavier einen Takt später wiederholt. Dieses Muster wiederholt sich in der zweiten Liedhälfte nicht. Dadurch, dass Haydn die Takte 1 und 5 unterschiedlich bearbeitet, entsteht in Takt 6 eine Art Kontrapunktik, die so schon in Takt 2 steht, aber durch das lange pausierende Klavier nicht als solche wahrgenommen wird. Zudem ist die Singstimme in Takt 6 ohne Auftakt. Schließlich fällt der Schluss aus dem Rahmen. Am Ende der ersten Liedhälfte fällt diese luftige, nachschlagbetonte Begleitung weniger auf, doch am Ende erwarten wir einen soliden, unumstößlichen Schluss, den Haydn uns schuldig bleibt.

Abbildung 4-4

ATYPISCHE BEARBEITUNG FÜR NAPIER
JHW XXXII/1:16, S. 16

Lively

Violin

I will a - wa' wi' my love, I will a - wa' wi' her; Tho'

a' my kin had sworn and said, I will a - wa' wi' her. I'll o'er Bog - ie, o'er Bog - ie,

O'er Bog - ie wi' her, Tho' a' my kin had sworn and said, I will a - wa' wi' her.

Am Beispiel des Liedes *The lea-rig*¹ sind so manche ungewöhnlichen kompositorischen Momente auszumachen. Eine erste Besonderheit stellt die Anlage der Einleitung dar,

¹ Das Lied gehört zu der ersten, 32 Bearbeitungen umfassenden Sendung, die Thomson von Haydn durch den Mitarbeiter der britischen Botschaft in Wien Alexander Straton am 18. Juni 1800 übermittelt bekommt; vgl. Kritischer Bericht bei RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 322 und 325.

die, obgleich vier Takte lang, nicht zweiteilig, sondern vierteilig ist, mit klar erkennbaren Einschnitten und mit dynamischen Zeichen in jedem Teil, abwechselnd *piano* und *forte*. Der Schlussteil ist mit zwei Takten außergewöhnlich kurz, aber umso einprägsamer. Die dynamischen Zeichen, hauptsächlich das *crescendo* im vorletzten Takt, sind eher selten bei Haydns Volksliedbearbeitungen anzutreffen. Die relative Unabhängigkeit der Violoncellostimme gegenüber der linken Hand des Klaviers – obwohl diese im vorliegenden Beispiel relativ bescheiden ausfällt, aber dagegen in anderen Bearbeitungen noch markanter ist – verweist eher auf Beethoven als zurück auf Haydns eigene Klaviertrios, die er bis ins Jahr 1797 schrieb.

Abbildung 4-5

ATYPISCHE BEARBEITUNG FÜR THOMSON
 JHW XXXII/3:152, S. 5 f.

Allegretto

Violino *p* *f* *p*

Voce

Cembalo *p* *f* *p*

Violoncello *p* *f* *p*

When o'er the hill the east-ern star Tells

bught - in time is near, my jo; And cat - tle frae the fur - row'd field Re - turn sae dowf and wear - y O:

9

Down by the burn, where scent-ed birks Wi' dew are hang-ing clear, my jo, I'll meet thee on the lea - rig, My

12

ain - kind - dear - ie O.

p *cresc.* *f*

Hinzu kommt die motivische Arbeit: mit dem Anfangsmotiv (Intervallmotiv), welches aus dem Liedincipit hervorgeht, gestaltet Haydn die ganze Einleitung und darüber hinaus den Liedteil und das Ritornell.

Abbildung 4-6

MOTIV 1, INTERVALLMOTIV

Cembalo

p

Im dritten Takt formt er es in der linken Hand des Klaviers in eine kleine Sequenz um. Im ersten Takt des Liedes (Takt 5) erscheint es abgeändert als Oktavsprung aufwärts im Bass, quasi als Imitation des Liedanfangs, seinem eigentlichen Ursprung. In der linken Hand des Klaviers kommt es in Takt 9 als Begleitstimme zur Singstimme vor. Im Verlauf der Liedmelodie bleibt es weiter präsent und bildet auch den Abschluss des Liedes. Im Schlussteil verwendet Haydn es noch zweimal zusammen mit dem zweiten Motiv (Sechzehntelmotiv) der Bearbeitung in Takt 13.

Abbildung 4-7

MOTIV 2, SECHZEHNTELMOTIV



Während das Sechzehntelmotiv den Schluss des Liedes fortspinnt, erscheint das Intervallmotiv ein letztes Mal in der linken Hand, um dann sogleich als kurze Imitation in die rechte Hand überzuwechseln. Das Sechzehntelmotiv kommt ein erstes Mal in der Einleitung in Takt 2 vor und wird dann in Takt 3 verkürzt fortgeführt, um schließlich in Takt 4 in seiner rhythmischen Anfangsgestalt in der zweistimmigen Umkehrung die Einleitung zu beschließen. Der Ursprung dieses zweiten Motivs ist der zweite Takt des Liedes (Takt 6, hier ohne Auftakt). In Takt 8 erscheint es im Satz mit der Violine als zweiter Stimme wieder mit Auftakt.

Die motivische sowie imitatorische Arbeit macht sich in diesem Lied hauptsächlich durch die Prägnanz des Intervallmotivs bemerkbar. Das Sechzehntelmotiv bedarf dagegen der schöpferischen Kraft des alten Meisters, um in der Kürze dieser Komposition zur Geltung zu kommen. Auch bei anderen Bearbeitungen finden sich vergleichbare strukturelle Ansätze, die einen inneren Zusammenhalt erkennen lassen. Doch ist das eher die Ausnahme und nicht die Regel.

Wir sind geneigt anzunehmen, Haydn hätte sich bei diesem Lied besonders viel Mühe gegeben. Da es eines der ersten ist, war Haydns Interesse an der Gattung des schottischen Liedes wahrscheinlich wesentlich höher als am Ende seiner Zusammenarbeit mit Thomson.

Zwei weitere Beispiele, die wir später an geeigneter Stelle eingehender behandeln werden und bei denen sich ebenfalls Besonderheiten auftun, sollen hier nur kurz angedeutet werden. Da wäre einerseits die Bearbeitung *The shepherds Wife* (Nr. 128) für Napier, bei der die tragende Generalbassstimme während vier Takten aussetzt,¹ und andererseits die Bearbeitung *Auld lang syne*. Das Lied ist nicht nur in Schottland überliefert, sondern durch Übersetzungen in andere Sprachen zum Allgemeingut geworden. Hier verzichtet Haydn auf die Unterstützung der Singstimme in der Instrumentalbegleitung.²

¹ Vgl. Kapitel 5.1 und 6.2.

² Vgl. u. a. Kapitel 4.9.

Es liegen aber auch weitere Belege für nicht typische Bearbeitungen Haydns vor, die wir an dieser Stelle nicht alle aufzählen können. Wir werden in der Folge viele Beispiele antreffen, die nicht in ein übergeordnetes Schema passen wollen. Beim Begriff *Schema* sollten wir auf jeden Fall im Zusammenhang mit den Volksliedbearbeitungen immer die nötige Vorsicht walten lassen, denn obschon die Vorgabe Thomsons, Einleitung – Vokalteil – Ritornell, diesen Schluss nahelegen könnte, hat Haydn den ihm auferlegten Rahmen mit der Leichtigkeit des Routiniers ausgenutzt und für den sachverständigen Hörer so manche Überraschung parat.

4.2 Betrachtung verschiedener Lieder

Anhand der folgenden drei Beispiele wollen wir aufzeigen, wie Haydn mit der ihm unbekanntem und auf ihn sogar fremd wirkenden Volksliedidiomatik umgeht und wie er sie mit dem tonalen System, mit dem er zu arbeiten gewohnt ist, in Einklang bringt. Zuvor jedoch wollen wir uns die Struktur einer Bearbeitung anhand des folgenden Schemas genauer ansehen.

Abbildung 4-8 SCHEMATISCHE DARSTELLUNG EINER BEARBEITUNG

LÄNGE in der Regel	TEILE in der Regel
4–8 Takte	Einleitung
4–8 Takte	Melodieteil A
4–8 Takte	Melodieteil B
4–8 Takte	in Ausnahmefällen Melodieteil C
4 Takte	Ritornell

Die Länge der Einzelteile ist zum einen abhängig von der Taktart und zum anderen vom Tempo. Lieder mit kürzeren Taktarten umfassen entsprechend mehr Takte und vice versa. Bei der Gestaltung der Instrumentalteile indes liegt dies im Ermessen des Komponisten, aber auch hier folgt Haydn zumeist den Vorgaben.

4.2.1 *The wee, wee man*

Dieses Lied findet sich im *SMM*.¹ Die Melodie ist fast identisch mit der Vorlage, aber der Text in der Bearbeitung von Haydn stammt von Burns. In den *ISMM*² gibt Johnson an, dass er das Lied zuerst in der Sammlung von Herd³ aus dem Jahre 1769 gefunden habe.

Abbildung 4-9

THE WEE, WEE MAN,
JHW XXXII/3:198, S. 112 f.

1. Teil

O bonny was yon rosy brier, That
blooms sae far frae haunt o' man; And
bonny she, and ah how dear! It
shad frae the ev'ring sun You

2. Teil

rose buds in the morning dew, How
pure, a-mang the leaves she green; But
pu-er was the lo-ver's vow. They
wit-ness'd in the shade yes-treen.

¹ Vgl. *SMM* IV, Nr. 370, S. 382.

² Vgl. *ISMM*, Nr. CCCLXX, S. 343.

³ Vgl. HERD, David: *Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads, etc. Collected from memory, tradition and ancient authors.* 2 Bde., Edinburgh 1769.

Das Lied besteht aus zwei Teilen zu je vier Melodiephrasen. Der Beginn des zweiten Teils ist durch den Doppelstrich in der vierten Reihe gekennzeichnet. Haydn arbeitet in seinem Arrangement in Es-Dur, beide Teile schließen aber dorisch. Beim Hören der Melodie ist das Fremdartige sogleich zu vernehmen, eine dorische Tonart, die nichts mit einem Kirchenlied zu tun hat.¹

Nach dem Gefühl würde der Zuhörer das Lied wahrscheinlich geographisch richtig zuordnen, seine Vermutung aber kaum zum Ausdruck bringen können. Einerseits legt der Finalton *f* der zweiten Stufe von Es-Dur den Eindruck eines offenen Schlusses nahe, zum anderen schließen die einzelnen Phrasen auf *es* oder auf *f*, der ersten resp. der zweiten Stufe in Es-Dur. Die Phrasenendungen auf *es* besitzen dennoch keinen Schlusscharakter. Zu vermuten wäre anstatt *f* die fünfte Stufe *b*.

Würden die beiden Teile mit A und B bezeichnet, käme damit zum Ausdruck, sie seien musikalisch unterschiedlich. Dies ist aber nicht der Fall. Bei näherer Betrachtung ist festzustellen, dass unterhalb der Ebene der Melodiephrase sich noch kleinere Elemente² befinden, die wie Mosaiksteine aus kleinsten Teilen ein Ganzes werden lassen. Es handelt sich dabei um insgesamt sechzehn Elemente, eines in jedem Takt,

¹ In diesem Fall sollte besser, wie zuvor erwähnt, von einer auf einer dorischen Leiter basierenden Melodie, nicht aber von einer dorischen Melodie gesprochen werden, weil dazu noch andere Charakteristika notwendig wären.

² In diesem Zusammenhang wäre der neutrale Begriff *Element* dem Begriff *Motiv* vorzuziehen.

die sich auf vier Grundbausteine reduzieren lassen. Dieses stete Wiederkehren von Bekanntem vermittelt den Eindruck von Monotonie, einer Monotonie jedoch, die für die schottische Melodieentfaltung charakteristisch zu sein scheint und zugleich eine gewisse Faszination auf den Hörer ausübt. Die vier musikalischen Grundbausteine von *The wee, wee man* sind nachfolgend aufgelistet.

Abbildung 4-10

DIE MUSIKALISCHEN BAUSTEINE
The wee, wee Man

Element a:



Element b:



Element c:



Element d:



Es darf nicht übersehen werden, dass die Elemente auch gewisse Ähnlichkeiten untereinander aufweisen. Bei den Elementen **a** und **b** sind die zweiten und dritten Töne gleich. Die Elemente **a** bis **c** ähneln sich rhythmisch, **b** und **c** sind rhythmisch identisch. Zu den Elementen **a-c** tritt ein kontrastierendes Element **d** hinzu.

Im ersten Teil von *The wee, wee man* beginnen die Phrasen mit dem Element **a** resp. mit Varianten davon. Im zweiten Teil beginnen sie in den Takten 5–7 mit dem Element **d** und in Takt 8 mit einer weiteren Variante von **a**. Demgegenüber

finden sich die Elemente **b** und **c** lediglich in den zweiten Phrasenhälften.

Die Frage wird sein, inwieweit sich Haydn bei seiner Bearbeitung auf die vorgefundene Monotonie einlässt und wie er mit dem Andersartigen umgeht.

Bereits zu Beginn macht Haydn in typischer Weise auf sich aufmerksam: die Vokalstimme wird in den ersten sechs Tönen vorbereitet. Danach führt Haydn die Melodie im dur-tonalen System weiter.

Abbildung 4-11

EINLEITUNG
JHW XXXII/3:198, S. 112 f.

The image shows a musical score for the introduction of a song. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. Below the piano part, there is a harmonic analysis: D_5^7 T $D_4^6 - \frac{5}{3}$ $D_4^6 - \frac{5}{3}$ T.

Die Einleitung ist mit einer Kadenz auf der Dominante nach zwei Takten und einer Kadenz auf der Tonika nach vier Takten symmetrisch strukturiert.

Beim Eintritt der Vokalstimme verwandelt Haydn das Kurzatmige der schottischen Melodie in ein breiter angelegtes

Ganzes und reduziert die Melodie auf vier Hauptzäsuren. Die Violinstimme lehnt sich eng an die Vokalstimme und die rechte Hand des Klaviers an. Einen weiteren Bogen spannt er unter Zuhilfenahme der Bassstimme und der Harmonisierung. Dabei trägt er dem Originalmodus – dem Dorischen – nicht Rechnung, sondern denkt weiter dur-tonal. Das ist nicht überraschend, weil dieses Vorgehen von Haydn ja auch erwartet wird. Die Aussetzung der Kadenzen verlangt ihm dabei aber besondere Erfindungsgabe ab.

Abbildung 4-12

DIE ERSTE ZÄSUR
JHW XXXII/3:198, S. 112 f.

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves. The first two staves are the vocal line with lyrics: "That blooms sae far frae haunt o' man; And". The next two staves are the piano accompaniment. The fifth staff shows guitar chords: T, DD7, D.

Den dorischen Abschluss mit *f* unterlegt er mit der Dominante, die er über die Tonika und die Doppeldominante erreicht. Die drei übrigen Zäsuren enden wiederum auf der dorischen Finalis *f*. Die Harmonisierung auf der Dominante ist für Haydn die gangbarste Lösung. Beim Abschluss des ersten

Teils ist sie breiter angelegt und vermittelt somit verstärkt den Eindruck einer offenen Endung.

Abbildung 4-13

DIE ZWEITE ZÄSUR
JHW XXXII/3:198, S. 112 f.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The first two staves are the vocal line, with the lyrics "It sha - ded frae the ev' - ning sun." written below the second staff. The third and fourth staves are the piano accompaniment, with the letters "Tp", "S", "T", and "D" written below the fourth staff, likely indicating fingerings or specific notes. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Im zweiten Teil bringt Haydn mit einer unabhängigeren Violinstimme und den Sextolen im Cello resp. in der linken Hand des Klaviers mehr Bewegung in die Begleitstimmen. In der dritten Zäsur wird die Dominante über die Subdominante und die Doppeldominante wieder kürzer gehalten, um dann zwei Takte später über der Fermate in Takt 18 ein weiteres Mal zu erklingen, aber hier mit der Septime im Bass. Den vokalen Teil lässt Haydn – ähnlich dem ersten Liedteil – offen auf der fünften Stufe enden, dehnt diese dann weiter über drei Takte bis in den Schlussteil hinein aus, ehe er die Schlusskadenz einleitet.

Abbildung 4-14

SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:198, S. 112 f.

15

pure, a-mang the leaves sae green; But pu - rer was the lov - er's vow They wit - ness'd in the

T S DD7 D T DD7 D $\frac{3}{3}$ S T

20

shade yes-treen.

D T Sp D T

Die vier Zäsuren gestaltet Haydn – und hier wird seine Routine erkennbar – jeweils unterschiedlich und erzielt damit Leichtigkeit und Abwechslung zugleich. Er entzaubert das Fremdartige zum Teil hinsichtlich seiner Andersartigkeit; ganz zu überdecken vermag und will er es jedoch sicher nicht.

Neben *The wee, wee man* wird Haydn mehrmals mit Liedern konfrontiert, die teilweise im dorischen Modus stehen.¹

¹ Dies ist z. B. in JHW XXXII/3:157, S. 16 ff. und 210, S. 139 ff. der Fall.

Im Beispiel *Fy let's a' to the bridal* (Nr. 212) in D-Dur endet die Vokalstimme ebenfalls dorisch. Auch hier unterlegt Haydn die Dominante und dehnt sie erneut bis in den Schlussteil aus. Er wagt sich aber harmonisch weit über das hinaus, was von ihm erwartet wird. Nachdem er im dritten Schlag von Takt zwölf die Dominante A-Dur über die verminderte Doppeldominante einführt, streift er sie kurz auf dem dritten Achtel nach einer ebenso kurzen Erinnerung an die vorherige Doppeldominante, kommt nach Vorhalten in der Oberstimme und inmitten einer chromatischen Aufwärtsbewegung in der Tenorstimme auf dem fünften Achtel nach D-Dur und leitet dann über einen verminderten Dreiklang auf *dis* dominantisch über nach e-Moll. Unter diesen Akkordfortschreitungen spielen linke Hand und Cello ein lang ausgehaltenes *a* und unterstreichen damit den dominantischen Anspruch der Passage. Doch folgt dann nicht sogleich die Tonika, sondern über dem verminderten Vierklang auf *ais* wird zunächst die Tonikaparallele anvisiert. Diese wird aber erst nach einem Vorhalt in den drei Oberstimmen auf dem zweiten Achtel des letzten Taktes erreicht. Danach erst folgt der Schluss über die Subdominante – auch sie wird mit Vorhalten eingeführt – und die Dominante zur Tonika.

Abbildung 4-15

RITORNELL
JHW XXXII/3:212, S. 145

11

nought but the love o' the to-cher That's ta'en my lad a-wa.

Dieser Liedabschluss vermittelt den Eindruck, Haydn wolle das Ungewöhnliche mit einer noch ungewöhnlicheren Harmonisierung vergessen machen, um im letzten Takt mit sich und seinem Zuhörer ins Reine zu kommen. Durch das schnelle Tempo kommen die harmonischen Feinheiten nicht dementsprechend zum Ausdruck; sie werden überhört. Dennoch: der Schluss der Vokalstimme wird vom nicht-schottischen Hörer bewusst als offen wahrgenommen. Auf ihn folgt nach einer kurzen Überleitung – sie hat nur zwei Takte – ein Schluss, der in der westlichen Musikkultur als solcher verstanden wird: die Dominant-Tonika-Verbindung. Demgegenüber wird im vorausgehenden Beispiel *The wee, wee man* der Schluss der Vokalstimme als weniger offen wahrgenommen. Dies mag auch Haydn so erlebt und sich für einen instrumentalen Ausklang mit einfacheren musikalischen Mitteln entschlossen haben. Er ist zwar länger, fügt sich aber organischer in das Vorausgehende ein.

Es gibt viele Beispiele dafür, dass Haydn häufig mit nicht tonalen, sondern modalen Melodien konfrontiert war. Er musste sich jedes Mal im Einklang mit seiner Tradition für eine tonale Bearbeitung entscheiden, auch wenn die Schlüsse beim Zusammentreffen modalen Volksliedidiomatik mit tonaler Diatonik eine Konstruktion hervorbrachten, die aus dem Rahmen des Üblichen fiel. So wurde das Lied *The broom of Cowdenknows*¹ nach tonalen Kriterien arrangiert und von Haydn mit einem offenen Schluss versehen. Daran nahm Thomson aber Anstoß und brachte wahrscheinlich in Eigenregie eine Kadenz auf der Tonika an.²

Die offen gestalteten Endungen bei den nicht tonalen Liedern entsprechen dann nicht mehr dem Anspruch, den sie in ihrer einstimmigen Form hatten, nämlich dem eines modalen Schlusses. Insofern verfälschen die tonalen Bearbeitungen die Ursprünglichkeit der Vorlagen.

¹ JHW XXXII/3:157, S. 16 f. liegt in der Partiturabschrift von Johann Eißler vor und wurde am 18. Juni 1800 mit den ersten 32 Bearbeitungen an Thomson versendet.

² Vgl. SMM I, Nr. 69, S. 70; Rycroft 2002, S. 52 und 66; Kritischer Bericht in RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 336 f.

Abbildung 4-16

HAYDENS ORIGINAL, TAKTE 24 ff
 JHW XXXII/3:157, S. 17 und S. 337

The image shows a musical score for Haydn's original arrangement, measures 24 ff. It consists of five staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), each with the word 'ewes' written below. The bottom two staves are for piano accompaniment (Right and Left Hand). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dolce' and 'f'.

THOMSONS EINGRIFF

The image shows a musical score for Thomson's arrangement, measures 24 ff. It consists of six staves. The top two staves are for vocal parts (Voce I and Voce II), with the lyrics 'ewes O the broom the bon-ny bon-ny broom' written below. The bottom four staves are for piano accompaniment (Kl. and Vc.), including dynamic markings like 'dolce' and 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4.2.2 Auld Robin Gray

Das Lied *Auld Robin Gray*¹ besteht eigentlich aus zwei Liedern, einer älteren Melodie (*old air*) und einer neueren (*modern air*). Der Text der älteren Melodie stammt aus der Feder von Anne Hunter (1750–1825). Sie soll diesen Text im jugendlichen Alter von zwanzig Jahren verfasst haben. Die ursprüngliche Melodie geht zurück auf das Lied *The bridegroom greets than the sun gangs down*.² *Auld Robin Gray* basiert in seiner ursprünglichen Version auf einer phrygischen Leiter.

Abbildung 4-17

„ALTE VERSION“
SMM III, Nr. 247 S. 256

Auld Robin Gray.

247

When the fleep are in the fauld & the ky at hame, &
a the world to fleep are gane, The waes of my heart fa' in
fhowrs frae my ee, When my gudeman lyes found by me.

¹ Vgl. JHW XXXII/3:161, S. 26 ff. sowie meine Ausführungen in Kapitel 6.2, S. 528 ff.

² Vgl. u. a. ISMM, Nr. CCIXVII, S. 230 ff sowie BARTLEBY.COM (Hrsg.): 477. Auld Robin Gray. Lady Anne Lindsay. The Oxford Book of English Verse. Ohne Jahr, Internet: <http://www.bartleby.com/101/477.html> (3/2006).

Zu dem Text von Anne Hunter komponierte William Reeves eine neue Melodie (= *modern air*).

Abbildung 4-18

„NEUERE VERSION“
ELECTRIC SCOTLAND (Hrsg.):
Auld Robin Gray. Ohne Jahr, Internet:
<http://www.electricscotland.com/music/songs/15.htm>
(3/2006)

AULD ROBIN GRAY.

Arranged by John S. Macgregor

Slowly
and with
feeling

Young Jamie loed me weel, and sought me for his bride, But sav'ing a crown he had
naething beside; To mak the crown a pound, my Jamie gaed to sea, And the crown and the pound were
baith for me. He had na' been gane a week but only twa, When my faither brak his arm, and our
cow was stown awa; My mither she fell sick, and my Jamie at the sea. And auld Robin Gray cam a courting me.

Bei diesem Lied muss zuerst auf die abweichende Architektur hingewiesen werden: während alle anderen Bearbeitungen instrumentale Einleitungen und Endteile haben, beginnt *Auld Robin Gray* ohne Einleitung mit einem Gesangsteil, und zwar dem achttaktigen *old air* im phrygischen Modus. Dann folgt

eine viertaktige Überleitung mit einer Fermate zum Schluss. Dieser erste Teil wird von den Herausgebern als Einleitung bezeichnet, weil er, wie die instrumentalen Einleitungen, nicht wiederholt werde.¹ Damit kann man durchaus einverstanden sein. Man könnte ihn vielleicht aber auch als einen ersten, unabhängigen Teil ansehen, auf den ein zweiter nicht weniger unabhängiger folgt. Die Begründung liegt zum einen in den verschiedenen Tempi, die Haydn wählt: *Andante* im ersten Teil mit dem *old air* und *Larghetto* im zweiten Teil mit dem *modern air*. Die beiden Teile dürften aber in der Aufführungspraxis gleich behandelt werden.

Abbildung 4-19

STRUKTUR²

TAKT	TEIL
1–4	Alte Melodie Teil A
5–8	Alte Melodie Teil B
9–12	Ritornell 1
13–16	Einleitung zur neuen Melodie
17–24	Neue Melodie Teil A
25–32	Neue Melodie Teil B
33–36	Ritornell 2

¹ Vgl. JHW XXXII/3, S. 26, Fußnote *.

² Vgl. die ganze Bearbeitung im Anhang; Abschnitt 8.4, S. 657 ff.

Zum anderen ist der zweite Teil so strukturiert wie in allen typischen Bearbeitungen. Mit seiner viertaktigen Einleitung, dem Vokalteil und dem viertaktigen Schlussteil könnte er durchaus für sich alleine stehen. Haydn verbindet die beiden Vorlagen, indem er die alte Melodie im phrygischen Modus zunächst mit D-Dur harmonisiert. Den Vokalpart lässt er in h-Moll, den ersten Teil, i. e. die ältere Melodie, auf der Dominante von h-Moll, in Fis-Dur, enden.¹ Die Disposition der Töne im phrygischen Modus erlaubt ihm jedenfalls, die Dominante und die Tonika wie gewohnt zu kombinieren. Die Melodie verläuft auch hier nicht gemäß den Erwartungen des im dur-tonalen System geschulten Ohres, jedenfalls teilweise nicht.

Abbildung 4-20

SEXTSPRUNG NACH OBEN
ALS ABSCHLUSS DES VORDERSATZES
JHW XXXII/3:161, S. 26

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a measure of rest, followed by the lyrics 'rest are gone,'. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, showing chords. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth and fifth staves are additional piano accompaniment staves, likely for the right and left hands respectively, showing chords and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

¹ Zum gleichzeitigen Auftreten von Dur und Moll in schottischen Liedern vgl. Kapitel 2.

Der Vordersatz der achttaktigen Melodie endet mit einem Sextsprung von e^1/fis^1 nach d^2 . Vorauszusehen wird man – immer dem dur-tonalen Regelwerk folgend – einen Schluss auf der Dominante oder allenfalls einen Terzsprung abwärts zu d^1 , dem Grundton. Das Ende der Melodie würden wir uns auch anders vorstellen: das fis über dem Quartsextakkord müsste über das e den Grundton d erreichen. Im vorliegenden Fall wechselt fis über einen Oktavsprung nach unten zu fis , welches durch den Wechselton g bekräftigt wird, eine befremdliche und zugleich überraschende Wendung. Haydns Schwierigkeit in dieser Passage besteht darin, die Dominante unterzubringen. Er kadenziert in h-Moll, bringt die Dominante auf das letzte Achtel in Takt 7 in Form eines verminderten Dominantdreiklangs (verkürzter Dominantseptakkord \mathfrak{D}_5^7) zum ersten Mal und wiederholt vor dem letzten Ton des Vokalteils die Dominante erneut als Dominantvierklang (verkürzter Dominantseptnonenakkord mit kleiner None \mathfrak{D}_7^9) über dem Grundton h im Bass. Die Wirkung beider Verbindungen bleibt schwach. Der instrumentale Ausklang des ersten Teils bringt freilich dann den Zuhörer wieder in Einklang mit vertrauten Hörgewohnheiten.

Abbildung 4-21

MELODIEABSCHLUSS IM PHRYGISCHEN MODUS
JHW XXXII/3:161, S. 26

7 8

While my gode man lies sound by me.

Im ersten Teil übernimmt Haydn keine melodischen Wendungen, um sie weiterzuverarbeiten, sondern versucht vielmehr, sie nach seinem Gusto zu glätten. Dies geschieht im instrumentalen Schlussteil. Man sehe sich in Abbildung 4-21 den Schluss des Vokalparts auf dem vierten Schlag des siebten Taktes an: Die Wendung *d, e / fis* mit dem anschließenden Oktavsprung und der phrygischen Endung wird gleich zweimal umgewandelt, ab dem Auftakt zum neunten Takt nach *d, fis / g*, also nach G-Dur (siehe Abbildung 4-22), und ab dem Auftakt zum elften Takt mit *d, e / fis* in tonaler Weiterführung der Melodie.

Abbildung 4-22

 INSTRUMENTALER SCHLUSS DES ERSTEN TEILS
 JHW XXXII/3:161, S. 26

Ganz anders der zweite Teil, i. e. die neue Melodie von Reeves: er ist diatonisch tonal und steht, abgesehen von einer kurzen Ausweichung nach d-Moll in den Takten 25–28, in D-Dur. Haydn wechselt von Fis-Dur, der Dominante von h-Moll, gleich nach D-Dur über. Der Eindruck des Neuen wird dadurch umso stärker hervorgehoben.

Das nach mitteleuropäischem Empfinden Volksliedhafte wird gleich zu Beginn des instrumentalen Zwischenspiels unterstrichen. Es antizipiert notengetreu den Beginn der Vokalstimme, wird aber anders fortgeführt.¹ Das Eingangsmotiv prägt das ganze Lied; Haydn nimmt es gerne auf, passt es doch bestens in sein melodisches Konzept einer ihm vertrauten Volksliedtradition, und er integriert es gekonnt in seine Bearbeitung.²

¹ Der zweite Takt erinnert an das Lied „Alle meine Entchen“. Die beiden ersten Takte ähneln vielen mitteleuropäischen Volksliedern.

² Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.2.

Abbildung 4-23 DER VOLKSLIEDHAFTE BEGINN DES ZWEITEN TEILS
JHW XXXII/3:161, S. 27

Larghetto

13

p

f

§ (The modern Air)

Yeung Jam-ie lo'ed me weel... and

18

sought me for his bride; But sav-ing a crown he had nae- thing be-side.; To make the crown a pound my Jam-ie gaed to sea.; And the

Die Aufwärtsbewegung zu Beginn geht in Takt 14 in eine kurze Passage mit Dreiklangmelodik über und mündet nach einer Zäsur in einen knappen, polyphon gestalteten Schluss. Im Ritornell wird dieser Schluss in den beiden letzten Takten 35 und 36 wiederholt, während die beiden ersten Takte der Einleitung (Takte 13 und 14) umgeformt werden. Anstatt der Tonika in Takt 13 steht in Takt 33 die Dominante. Die Oberstimme des ersten Taktes wird hier umgekehrt und in

Takt 34 sequenziert. Die mitteleuropäische Volksliedidiomatik ist verschwunden.

Abbildung 4-24

DAS RITORNELL
JHW XXXII/3:161, S. 28

Den inneren Zusammenhalt in beiden Teilen erreicht Haydn durch charakteristische Oktavsprünge mit Viertelnoten im Cello und z. T. im Klavierbass.

Die ungewöhnliche Mischung von modaler, schottischer resp. insulaner und tonaler, zentraleuropäischer Melodik in diesem Beispiel macht es relativ einfach, Haydns Kompositionsweise zu verstehen: modale, i. e. ihm idiomatisch fremd vorkommende Melodik wird „tonalisiert“ und tonale Melodik wird verstärkt in seine Bearbeitung integriert.

4.3 Motivische Arbeit

Haydns motivische Arbeit bei den Bearbeitungen reicht vom einfachen Wiederholen eines Motivs bis hin zum alles beherrschenden musikalischen Moment einer Bearbeitung.

Die nachfolgenden Ausführungen werden möglichst umfassend, doch nicht unbedingt komplett sein. Sie werden sich zu einem großen Teil auf die „Sinfonien“ beziehen, weil gerade hier der Platz ist für Haydns ganz persönliches Herangehen an die schottischen Lieder. Im Unterschied dazu greifen die beschriebenen musikalischen Elemente, i. e. die musikalischen Motive, Floskeln und Wendungen, auch in die Begleitung des Vokalparts ein. Haydn übernimmt sie ja teilweise aus dem musikalischen Umfeld der Liedvorlage, ändert sie ab oder erweitert sie. Und hier gilt es denn auch zwischen zwei Ebenen der Motivarbeit zu differenzieren: Zum einen übernimmt Haydn Motive aus der Liedvorlage und zum anderen führt er selbst neue (Begleit-)Motive ein.

4.3.1 *Das Wiederholen eines Motivs*

In den Liedern für Napier ergeben sich für Haydn nur begrenzt Möglichkeiten für motivische Arbeit. Entsprechend wenig macht er denn auch davon Gebrauch. Die motivische Arbeit in der Bearbeitung Nr. 61, *O, let me in this ae night*, beschränkt sich auf das Wiederholen des Liedincipits. Dies geschieht durch die Anwendung kontrapunktischer Elemente, i. e. tongetreuer, aber auch nicht tongetreuer Repetition, Sequenzierung oder einfach nur durch

rhythmische Nachahmung. Bei dem Lied handelt es sich um eine Melodie phrygischen Ursprungs, die Haydn im ersten Teil in F-Dur und zum Schluss in d-Moll setzt. Dabei muss er im letzten Takt mit der Dominante von d-Moll schließen. Er hat hier aber sicherlich an ein *da capo* gedacht und das eigentliche Ende in Takt 8 gesehen. Ein Schluss auf der Dominante widerspricht möglicherweise den Prinzipien seines musikalischen Verständnisses, aber er wird durch die Vorlagen immer wieder zu diesem Schritt gezwungen.

Abbildung 4-25

WIEDERHOLEN DES INCIPITMOTIVS
JHW XXXII/1:61, S. 64

Slow

Violin

O las - sie, art thou sleep - ing yet, Or are you wak - ing,

I would wit? For love has bound me hand and foot, And I would fain be

in, jo. O, let me in this ae — night, this ae —, ae —,

4 3 2 6 6

12

ae night; O, let me in this ae night, I'll ne'er come back a - gain, jo.

6/5 6/5 # [6] 5 5 5 6 #

Das Liedincipit wird vom Klavier gleich bei seinem ersten Einsatz übernommen. Die simultan mit dem Klavier einsetzende Violine spielt das Eingangsmotiv in der Umkehrung¹ und liegt dabei eine Sexte unter der Singstimme. Das Incipitmotiv ertönt gleichzeitig in allen drei Stimmen, im Klavier in der Originalgestalt und in der Violine in der Umkehrung. Die Umkehrung im Klavier folgt aber im dritten Takt. Dieser bescheidene Ansatz von motivischer Arbeit in den Begleitstimmen geht aber, außer im dritten Takt, immer einher mit einem gleichzeitigen Erklingen des Motivs in der Singstimme in einem hauptsächlich homophonen Satz. Immerhin treffen wir das Eingangsmotiv im Klavier viermal in seiner Originalgestalt an.²

Motive mit zumeist **drei sich wiederholenden Viertelnoten**, hauptsächlich im Bass, verwendet Haydn häufig. Sie zeigen seine Vorliebe für das Markante und kommen in so manchen Bearbeitungen vor. Sie stammen aus Haydns Feder und nicht von der Liedvorlage, wie zum Beispiel im Lied *Wae's my heart that we should sunder* (Nr. 151) gleich zu Beginn. Zunächst werden die Töne nicht wiederholt; die drei

¹ Die Umkehrung ist allerdings erst nach dem Auftakt notengetreu.

² In den Takten 2/3, 5/6, 9/10 und 13/14.

verschiedenen Töne in der Bassstimme verlangen nach einem straffen harmonischen Fortschreiten. Der Abschluss des einleitenden Instrumentalteils bringt eine Wiederholung des Viertelnotenmotivs, aber in einer notierten, nicht hörbaren Modifikation und in allen Stimmen außer der Violine: Die beiden ersten Akkorde werden als ausgeschriebenes *staccato* zu Achtelnoten verkürzt und das Ganze mit einem *piano* versehen. Man beachte des Weiteren auch den Gebrauch der dynamischen Zeichen, der bei den Volksliedbearbeitungen nicht die Regel ist.

Abbildung 4-26

VIERTELNOTENMOTIV
JHW XXXII/3:151, S. 2

Thomson III, 9
Hoboken XXXIIa:155

Andante espressivo

The musical score consists of five systems of staves. The top staff is for the Oboe (labeled 'ossia:'), followed by Violino, Voce I, Voce II, Cembalo, and Violoncello. The tempo is 'Andante espressivo'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *f*, and *p*. The Oboe part is the most active, with a melodic line that is repeated in the piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal parts (Voce I and II) are mostly silent, with some notes in the final measure.

Zu Beginn des Vokalteils wird das Spiel mit den Viertelnoten fortgesetzt. Haydn muss hier der Harmonik der Liedvorlage Rechnung tragen, sie passt aber auch in sein kompositorisches Konzept. Die Weiterführung im Vokalpart

und im Ritornell verbleibt in dieser Logik der Viertelnoten in der linken Hand des Klaviers und in der Cellostimme; aber im Unterschied zu den Akkordwechseln in der Einleitung handelt es sich hier sehr oft um Tonwiederholungen auf dem gleichen Akkord A-Dur.

Abbildung 4-27

BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:151, S. 2

The image shows a musical score for the beginning of a vocal part. It consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The score includes lyrics: "With bro - ken words, and down - cast eyes, Poor Co - lin spoke his pas - sion ten - der: And,". There are several musical markings, including a fermata over the first measure of the vocal line and a repeat sign in the piano accompaniment.

Ab Takt 9 werden die Viertelnoten auch auf die Oberstimmen übertragen, während in der zweiten Vokalstimme mit zwei Vierteln und einer punktierten Viertel eine weitere Verstärkung hinzutritt – dieser Rhythmus ist lediglich optisch verschieden. In Takt 17 wird das Viertelnotenmotiv wieder abgeschwächt und die Violine übernimmt zum Teil die Oberstimme des Klaviers.

Abbildung 4-28

TAKTE 9/10 UND 17/18
JHW XXXII/3:151, S. 3

9

part - ing with his Lu - cy, cries,
part - ing with his Lu - cy, cries,

thee with pain I'm fore'd to go:
thee with pain I'm fore'd to go:

Das Ritornell ähnelt dem einleitenden Instrumentalteil sehr. Das prägende Viertelnotenmotiv wird hier noch einmal hervorgehoben, inklusive der im Schlusstakt zu zwei Achtel- und einer Viertelnote abgewandelten Schlussformulierung. Haydn verwendet das Viertelnotenmotiv noch in drei weiteren Bearbeitungen. Die Melodien sind einander nicht

ähnlich, auch die Tempi nicht. Das einzig Verbindende ist, mit einer Ausnahme,¹ der punktierte Rhythmus der Melodievorlage. Vorlagen mit punktierten Rhythmen – eine schottische Eigenart – scheinen Haydn demnach zu dieser Art der Begleitung anzuregen.

Auch die Bearbeitung Nr. 163, *Ay waking, O!*, bringt zu Beginn der Einleitung ein Viertelnotenmotiv, aber hier zunächst in Form von straffen Tonwiederholungen und im Folgetakt erst mit unterschiedlichen Tönen. Ebenso folgen in den vier Anfangstakten des Vokalteils A (Takt 9) und des Vokalteils B (Takt 17) zwei Viertelnotenmotive mit Akkordwechseln.

Abbildung 4-29

DAS VIERTELNOTENMOTIV
JHW XXXII/3:163, S. 32 f.

1) IN DER EINLEITUNG

Andante espressivo

The musical score for the introduction of 'Ay waking, O!' is presented in a five-staff format. The top staff is for Violino, followed by two vocal staves (Voce I and Voce II), a grand staff for Cembalo (piano), and a Violoncello staff at the bottom. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Andante espressivo'. The first four measures show the Violino playing a dotted quarter note followed by an eighth note, while the other instruments provide harmonic support with chords and bass lines.

¹ Vgl. *O'er the hills and far awa*, JHW XXXII/3:210, S. 139 ff.

2) IM VOKALTEIL

Takt 9

[§] *)
 [§]
 Ay wak-ing, O! Wak-ing ay and wea-ry,
 [§]
 Ay wak-ing, O! Wak-ing ay and wea-ry,
 (§)
 (§)

The image shows a musical score for Takt 9. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The lyrics are: "Ay wak-ing, O! Wak-ing ay and wea-ry,". There are section markers [§] and (§) throughout the score.

Takt 17

O this love, this love! Life to me how drea-ry!
 O this love, this love! Life to me how drea-ry!

The image shows a musical score for Takt 17. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The lyrics are: "O this love, this love! Life to me how drea-ry!".

Mit einem Viertelnotenmotiv beginnt auch die Bearbeitung Nr. 157, *The broom of Cowdenknows*.

Abbildung 4-30

VIERTELNOTENMOTIV IN DER EINLEITUNG
JHW XXXII/3:157, S. 16 f.

Larghetto

Violino

Voce I

Voce II

Cembalo

Violoncello

Ihm folgt ein Motiv, das Haydn der Liedvorlage entnimmt, i. e. jeweils der Anfang der zweiten Hälfte des A- und des B-Teils. Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf den punktierten Rhythmus und auf die aufsteigende melodische Linie.

Abbildung 4-31

DAS ZWEITE MOTIV IM A-TEIL DER LIEDVORLAGE
JHW XXXII/3:157, S. 16 f.

12

hill!

He skipt the burn, and flew to me,

Während im A-Teil die Violine und die rechte Hand gemeinsam der Vokalstimme *unisono* zur Seite stehen, spielt die Violine im B-Teil eine kontrapunktische Gegenmelodie.

Abbildung 4-32

DAS ZWEITE MOTIV IM A-TEIL DER LIEDVORLAGE
JHW XXXII/3:157, S. 16 f., Takt 13

Da Einleitung und Ritornell in dieser Bearbeitung identisch sind, werden die Motive – das ist vielleicht Haydns Intention – besonders hervorgehoben.

In der Bearbeitung Nr. 210, *O'er the hills and far awa*, verwendet Haydn mehrmals ein Viertelnotenmotiv, und zwar in der Einleitung und im ersten Teil des Vokalparts. Er platziert es jedoch teilweise an untergeordnete Stellen, nämlich als Abschluss einer Phrase zu Beginn der instrumentalen Einleitung und zu Beginn des Vokalparts. Beide Stellen sind nahezu gleich, durch die Positionierung

als Phrasenabschluss wird das Motiv jedoch in seiner Wahrnehmbarkeit abgeschwächt.

Abbildung 4-33 DAS VIERTELNOTENMOTIV ALS ABSCHLIEßENDER BESTANDTEIL DER MELODISCHEN EINGANGSFORMEL
JHW XXXII/3:210, S. 139

Allegretto

The image displays a musical score for five instruments: Violino, Voce I, Coro, Pianoforte, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Violino part plays a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The Voce I and Coro parts are silent. The Pianoforte part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Violoncello part plays a bass line with quarter notes. Below the main score, there is a detailed view of the vocal line with the lyrics 'O how can my poor heart be glad, When' and a dynamic marking 'p'. A double bar line is placed between the vocal line and the piano accompaniment below it.

Nach seinem ersten Erscheinen als Akkord der Subdominante im zweiten Takt bildet das Viertelnotenmotiv

als Dominantakkord den Beginn sowie auch den Schluss des viertaktigen zweiten Teils der Einleitung.

Abbildung 4-34

DAS VIERTELNOTENMOTIV
JHW XXXII/3:210, S. 139

1) IM ZWEITEN TEIL DER EINLEITUNG

The image shows a musical score for the first part of the introduction. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a treble clef, starting with a quarter note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

2) UND IN DEN TAKTEN 5, 8, 10 UND 12

The image shows a musical score for the second part of the introduction, focusing on measures 5, 8, 10, and 12. It includes five staves: Violino (Violin), Voce I (Soprano), Coro (Chorus), Pianoforte (Piano), and Violoncello (Cello). The vocal parts have lyrics: "or heart be glad, y sai - lor lad;". The piano accompaniment is consistent with the first part, featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Ein weiteres Mal kommt das Viertelnotenmotiv im vierten Takt des Vokalparts vor (Takt 12), diesmal erneut als

Dominantakkord. Es wird insgesamt fünfmal innerhalb weniger Takte wiederholt. Seine Ableitung aus dem Liedzusammenhang wird erst im Verlauf der Bearbeitung deutlich. Das Motiv stammt nicht aus Haydns Feder und bildet auch keinen Anfang, sondern einen Abschluss.

Abbildung 4-35

LIEDMELODIE
JHW XXXII/3:210, S. 139

O how can my poor heart be glad, When ab - sent from my sai - lor lad; Or
 how can I the thought fore - go He's on the seas to meet the foe: Where
 e'er I wan - der stay or rove, Still, still my heart is with my love; My
 night - ly dreams and thoughts by day, Are with him that's far a - way On the seas and
 far a - way On storm - y seas and far a - way, Night - ly dreams, and
 thoughts by day, Are with him that's far a - way.

In der fast beispiellos stereotypen rhythmischen Architektur der 24-taktigen dorischen Melodie erscheint das Viertelnotenmotiv zwölf Mal. Die Großform des Liedes ist ABC, wobei die einzelnen Buchstaben nicht verschiedene Teile voneinander unterscheiden, sondern jeweils einen achttaktigen Abschnitt, der nach dem Muster in Abbildung 4-36 zusammengesetzt ist. Die Kleinbuchstaben bezeichnen

eine zweitaktige Floskel, die im Liedverlauf fünf melodisch-rhythmische Veränderungen durchläuft. Die rhythmischen Abweichungen kommen alleine in der ersten Hälfte vor; die Endungen der Floskeln bilden jedes Mal die drei Viertelnoten.¹

Abbildung 4-36 MELODISCH-RHYTHMISCHE STRUKTUR DES LIEDES
Bearbeitung Nr. 210

A	a	b	b'	c
B	d	e	e'	c'
C	a'	b	b''	c'

Haydns Aufgabe, die Monotonie des Liedes aufzubrechen, i. e. nicht auf die Bearbeitung zu übertragen, löst er, indem er zwar, wie eben dargestellt, innerhalb weniger Takte das Viertelnotenmotiv – inklusive der Einleitung – fünfmal verwendet, aber dann im weiteren Verlauf äußerst selektiv damit umgeht, ja es gewissermaßen vermeidet und umspielt, wie zu ersehen aus der folgenden Abbildung als Veranschaulichung für andere. Während Haydn in Takt 24 das Viertelnotenmotiv nicht unterstreicht – er vermeidet Viertelnoten in der linken Hand und verleiht dem Violoncello eine durchaus erwähnenswerte bescheidene, eigenständige Note – hebt er es in Takt 26 ein letztes Mal hervor. Haydns Vorliebe für das Viertelnotenmotiv wird hier im Gegensatz zu den anderen Beispielen durch die Vokalmelodie verstärkt und zwingt ihn gewissermaßen zum Gegenteil, nämlich zur

¹ Resp. zwei Viertelnoten und eine halbe Note.

Selbstbeschränkung, um nicht in die Monotonie der Vorlage zu verfallen. Deshalb lässt er es im Ritornell ganz weg, nachdem er es zu Beginn möglicherweise übermäßig unterstrichen hatte und eine nachträgliche Umarbeitung nicht mehr anstrebte. Vielleicht war sich Haydn anfangs dieser Monotonie nicht bewusst, sonst hätte er womöglich die Stereotypie der Viertelnoten vollständig überspielt.

Abbildung 4-37

DAS VIERTELNOTENMOTIV
IN DEN TAKTEN 24 UND 26
JHW XXXII/3:210, S. 140

Takt 24

thoughts by day, Are with him that's far a-way. On the seas and far a-way,
Coro
On the seas and far a-way,

Die etwas komplexere motivische Arbeit der Bearbeitungen Nr. 202, *The weary pund o' tow*, und Nr. 258, *The east neuk o' Fife*, in welchen unter anderem auch das Viertelnotenmotiv vorkommt, werden wir weiter unten besprechen.

In der Bearbeitung Nr. 154, *Down the burn, Davie*, wird das Motiv des Liedbeginns – das **Auftaktmotiv** mit zwei Sechzehnteln und einer Achtelnote – zum zentralen Gestaltungsmittel.

Abbildung 4-38

AUFTAKTMOTIV
JHW XXXII/3:154, S. 10 f.

Bei vielen Bearbeitungen bereitet Haydn in der Einleitung den Vokalpart mit dem mehr oder weniger langen Liedincipit vor. In der vorliegenden Bearbeitung *Down the burn, Davie* beschränkt er sich auf das kurze Auftaktmotiv, das dann aber die ganze Einleitung beherrscht. Hier wagt sich Haydn auch an die Aufspaltung der engen Bindung des Violoncellos an den Klavierbass und koppelt es zunächst an die Violine und die rechte Hand des Klaviers. Dadurch entsteht ein homophoner Block, der den ersten Teil der Einleitung ausfüllt. Dann geht das Auftaktmotiv auf die Klavierstimme

über, gefolgt von zwei kurzen selbstständigen Einschüben des Violoncellos in Form eines gebrochenen aufsteigenden Dreiklangs. Eine weitere Besonderheit stellt die Einführung von dynamischen Zeichen im Zusammenhang mit dem Auftaktmotiv dar. Der Wechsel eines Motivs zwischen den Stimmen in den Takten 4–6 ist ein oft gebrauchtes Gestaltungsmittel in den Instrumentalteilen der Bearbeitungen.

Abbildung 4-39

INSTRUMENTALE EINLEITUNG
JHW XXXII/3:154, S. 10 f.

Grazioso espressivo

Violino

Voce I

Voce II

Cembalo

Violoncello

6

Im Vokalteil verwendet Haydn das Auftaktmotiv nur noch einmal, und zwar in Verdoppelung der Liedstimme im Auftakt zu Takt 9. Auch hier ist die Cellostimme sehr unabhängig vom Klavierbass gehalten.

Das Ritornell ist mit vier Takten halb so lang wie die Einleitung. Die erste Hälfte fehlt und die Takte 25–26 entsprechen den Takten 5–6 der Einleitung. Der Schluss endet auf der Tonika, die Einleitung hingegen auf der Dominante. Eine derart eindeutige Reminiszenz von Elementen aus der Einleitung und aus dem Vokalpart ist in den Bearbeitungen nicht unüblich, kommt aber dennoch selten vor. Meistens stellt das Ritornell eine selbstständige und unabhängige kompositorische Schöpfung dar.

Abbildung 4-40

RITORNELL
JHW XXXII/3:154, S. 10 f.

Takt 25

(S)

Diese Aussage gilt auch dann noch, wenn sich ähnliche Herangehensweisen wie z. B. für die Bearbeitungen Nr. 155, *Ettrick banks*, und Nr. 201, *Mary's dream*, ausmachen lassen. Auch hier beherrscht ein Motiv die ganze Bearbeitung, i. e. Einleitung, Vokalteil und Ritornell, und auch hier wird ein Auftaktmotiv in Form einer Achtelpunktierten- und einer Sechzehntelnote zum bestimmenden motivischen Moment der Bearbeitung.

Wiederum verzichtet Haydn auf ein längeres Liedincipit; er beschränkt sich auf das kurze Auftaktmotiv und gestaltet damit die ersten beiden Takte der Einleitung. Der Austausch des Auftaktmotivs zwischen den Stimmen hat auch in diesen beiden Bearbeitungen wiederum seinen Platz.

Abbildung 4-41

BEGINN DER EINLEITUNG

1) JHW XXXII/3:155, S. 12

Andante espressivo Hoboken XXXIa:151

Violino

Voce

Cembalo

Violoncello

2) JHW XXXII/3:201, S. 118

Andante affettuoso espressivo

Violino

Voce

Cembalo

Basso

Auch am Schluss der Einleitung spielt das Auftaktmotiv insofern eine Rolle, als der Beginn des Vokalparts an etwas schon Eingeführtes anknüpfen kann; dies ist bei Nr. 155 mehr der Fall als bei Nr. 201.

Abbildung 4-42

BEGINN DES VOKALTEILS

1) JHW XXXII/3:155, S. 12

6

Violino

Voce

Cembalo

Basso

On Et - trick banks, in a sum - mer night, At gloam - ing when the

2) JHW XXXII/3:201, S. 118

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "The moon had climb'd the high - est hill Which ri - ses o'er the". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'tr' and 'ff'.

Der punktierte Rhythmus hat im schottischen Volkslied seinen festen Platz. In beiden Fällen agiert er aber nicht als Auftaktmotiv, sondern als integrierender Bestandteil der melodischen Entwicklung. Dies zeigt sich unter anderem auch im nachfolgenden Notenausschnitt von *Ettrick banks* (Nr. 155): Der punktierte Rhythmus tritt in doppelter Länge zu Beginn von Takt 23 auf, dann folgt er auf der dritten Zählzeit in seiner Originalgestalt und vor dem eigentlichen Liedausklang in der Form eines nach oben geführten Wechseltons.

Bei beiden Bearbeitungen sind die Ritornelle von ihrer Konzeption den Einleitungen sehr ähnlich. Trotzdem gehören sie zwei verschiedenen Serien an; sie liegen fast ein Jahr auseinander.¹

¹ Die Bearbeitungen wurden im Juni 1800 und im April 1801 angefertigt; vgl. Anhang, Kapitel 8.2, S. 597ff und S. 602ff.

Abbildung 4-43

LIEDENDE UND RITORNELL
JHW XXXII/3:155, S. 13

23

p *cresc.* *f*

words they were na mo - ny feck.

p *cresc.* *f*

[*p*] [*f*]

p *cresc.* *f*

Der Liedausklang von *Mary's dream* (Nr. 201) ist absolut vergleichbar, was den Wechsel des Motivs zwischen den einzelnen Stimmen betrifft. Einige Ausnahmen finden sich aber dennoch. Anstatt eines Wechseltons nach oben fungiert die Sechzehntelnote *f* nach der punktierten Achtel *g* als Vorhalt des anschließenden Grundtons. Während in *Ettrick banks* (Nr. 155) sämtliche Sechzehntelnoten als Durchgangsnoten agieren, ist das in *Mary's dream* (Nr. 201) nicht mehr der Fall. Hier sind die Haupttöne – die punktierten Achtel – zum Teil chromatisch erhöht, hauptsächlich in den Takten 25, 26 und 28. Der Schlusstakt bringt eine kurze, halbtaktige Reminiszenz an den Liedausklang in der Violinstimme. Auch dies ist eine erwähnenswerte Besonderheit bei Haydns Bearbeitungen.

Abbildung 4-44

LIEDENDE UND RITORNELL
JHW XXXII/3:201, S. 119

22

voice was heard, Say, "Ma-ry, weep no more for me."

27

Hinzu kommen die dynamischen Zeichen, in Nr. 155 in der Einleitung und in Nr. 201 im Ritornell. Sie sind, wie schon dargestellt, für die Bearbeitungen recht ungewöhnlich, aber für die drei vorausgehenden Beispiele doch charakteristisch, lassen sie doch den Wechsel der Motive zwischen den verschiedenen Stimmen mit größerem Nachdruck hervortreten.

Haydns Unbehagen gegenüber dem schottischen Idiom in Form des *scots snap* wird anhand der folgenden Bearbeitung *The maid that tends the goats* (Nr. 211) deutlich.

Abbildung 4-45

EINLEITUNG, BEGINN DES VOKALTEILS
UND RITORNELL
JHW XXXII/3:211, S. 142

(Andantino)

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

Hark! the ma-vis' ev'-ning sang

4

Sound-ing Clou-den's woods a-mang; Then a fauld-ing let us gang, My bon-ny dear-ie.

10

My bon-ny, bon-ny, dear-ie. Ca' them where the burn rows, My bon-ny dear-ie.

p

f

Während Haydn den in der Kunst- und Volksmusik Mitteleuropas geläufigen und von der Liedmelodie vorgegebenen Rhythmus der punktierten Achtel- und nachfolgender Sechzehntelnote übernimmt, vermeidet er den *scots snap* in der instrumentalen Einleitung, im Ritornell und ebenso in der Begleitung der Vokalstimme. Er übernimmt ihn lediglich dort, wo er die Sängerin oder den Sänger stützt: im vierten und im sechsten Takt. Die motivische Gestaltung beschränkt sich in diesem Lied auf die stereotype Verwendung des punktierten Rhythmus.

Eine Ausnahme hinsichtlich des Gebrauchs des *scots snap* stellt das Beispiel Nr. 231, *Whistle o'er the lave o't* dar. Hier gebraucht Haydn im siebten Takt den ihm fremden Rhythmus in der Violinstimme über einem üblichen Punktierte-Achtel-Sechzehntel-Rhythmus in der Vokalstimme.¹ Den *scots snap* im ersten Takt setzt Haydn im Rahmen der bei seinen Bearbeitungen üblichen Antizipation des Liedincipits. Die übrigen *scots snaps* in den Instrumentalstimmen dienen der Unterstützung der Vokalstimme.

¹ Die akribische Arbeit der Herausgeber schließt eine falsche Notierung mit Sicherheit aus.

Abbildung 4-46

HAYDN'S GEBRAUCH DES *SCOTS SNAP*
JHW XXXII/3:231, S. 189

Vivace

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

First when Mag-gy was my care, Heav'n, I thought, was in her air, Now we're mar-ried, spier nae mair, But whis-tle o'er the lave o't.

Die Liedvorlage Nr. 234, *My apron deary*, ist mit dem vorausgehenden Beispiel Nr. 211 in dem Sinne vergleichbar, als dass auch hier der Rhythmus der punktierten Achtel- mit Sechzehntelnote eine herausgehobene Funktion hat, in diesem Lied wieder als Liedauftakt und als Bestandteil der Einleitung, der Liedmelodie und des Ritornells. Er ist jedoch nicht so allgegenwärtig und gliedert sich gleichberechtigt neben andere Rhythmen ein. Dementsprechend bedient sich Haydn seiner auch zurückhaltender, aber dennoch vernehmlich.

Abbildung 4-47

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:234, S. 196

(Larghetto)

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

6

My sheep I ne - glec - ted, I lost my sheep -

Deutlich vernehmbar ist das Punktierte-Achtel-Sechzehntel-Motiv am Wendepunkt vom Schluss der Einleitung zum Beginn des Vokalteils durch sein sukzessives Auftreten in den verschiedenen Stimmen. Die selbstständige Gegenmelodie in der Violine, die beim Liedanfang hinzutritt, bringt das Motiv in Takt 11 kontrastierend zum Vokalpart. Im weiteren Liedverlauf kommt es schließlich nur mehr unterstützend zur Vokalstimme vor.

Zu Beginn des Ritornells bringt Haydn das Punktierte-Achtel-Sechzehntel-Motiv in seiner auftaktigen Form, aber melodisch verändert, nicht mehr schrittweise nach oben

geführt, sondern als abwärts gerichtetes Terz- resp. Quintintervall.

Abbildung 4-48

SCHLUSS DES LIEDES
JHW XXXII/3:234, S. 197

38

love and A - min - ta no more.

The image shows a musical score for the end of a song. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics 'love and A - min - ta no more.' are written under the vocal line. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The score ends with a double bar line.

Die Präsenz des Motivs in der schottischen Liedmelodik wurde bereits angesprochen. In der Bearbeitung Nr. 205, *Polwarth on the Green*, kommt sie im Liedverlauf, nicht aber im Auftakt vor.

Abbildung 4-49

DAS PUNKTIERTE-ACHTTEL-SECHZEHNTEL-MOTIV
INNERHALB DER LIEDMELODIE
JHW XXXII/3:205, S. 128

That Ma-rian's free. from guile. To hear her speak, there's

The image shows a musical score snippet for a specific rhythmic motif. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'That Ma-rian's free. from guile. To hear her speak, there's' are written under the staff. The motif is a dotted eighth note followed by a sixteenth note, which is then followed by a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note.

Haydn verwendet in der Einleitung eine von der Liedmelodik unabhängige, eigene rhythmische Formel in Form von Wechsel- und Durchgangsnoten. Er setzt sie zum einen in die Bassstimme ein bei Zäsuren zur Untermalung des als Vorhalt agierenden Quartsextakkordes im zweiten Takt und des Dominantvorhaltes zur Tonika am Schluss der Einleitung im sechsten Takt. Zum anderen erscheint sie im dritten Takt zur Unterstützung der nach oben strebenden melodischen Linie des Mittelteils der Einleitung. Der punktierte Rhythmus der Liedmelodie und das Motiv Haydns ähneln sich nur hinsichtlich des Rhythmus, jedoch nicht der Melodie. Ob Haydn sich an der kurzen Liedfloskel orientiert hat, ist nicht sicher, aber durchaus denkbar.

Abbildung 4-50

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:205, S. 128

(Andantino grazioso)

Violino

Voce I

Voce II

Clavicembalo

Violoncello

O Ma-rian is a bon - ny lass, There's witch - ry in her smile, And

O Ma-rian is a bon - ny lass, There's witch - ry in her smile; And

Im Ritornell werden die Takte 3–6 wiederholt, was den Eindruck der punktierten Motive zusätzlich verstärkt.

Der Liedauftakt mit zwei Sechzehntelnoten kennzeichnet die instrumentale Einleitung in der Bearbeitung Nr. 232, *Jenny's bawbee*. Ähnlich wie bei den vorausgehenden Beispielen unterstreicht Haydn das Hauptmotiv, indem er es sukzessiv zwischen den instrumentalen Stimmen austauscht – hier im dritten Takt. Dabei legt er immer großen Wert auf eine möglichst homogene Stimmführung: In diesem Fall steht der zweistimmigen Klavieroberstimme der Streichersatz mit dem Klavierbass gegenüber.¹

Abbildung 4-51

EINLEITUNG
JHW XXXII/3:232, S. 190

Vivace scherzando

The musical score shows the instrumental introduction of 'Jenny's Bawbee'. It consists of four staves: Violino (Violin), Voce (Voice), Pianoforte (Piano), and Violoncello (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Vivace scherzando'. The Violino and Pianoforte parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Voce and Violoncello parts are mostly silent, with some notes in the third measure.

¹ Weiteres über diese Instrumentationstechnik findet sich in Kapitel 5, vgl. u. a. S. 404ff.

Das sehr schnelle Tempo der Bearbeitung bewirkt eine Art erfrischende Hektik und weist dem Auftaktmotiv in der Einleitung und an einigen wenigen Stellen des Vokalparts die Funktion zu, zusätzliche Bewegung zu erzeugen. Im Ritornell muss es aber einer durchgehenden, auf Tempo ausgelegten Sechzehntelbewegung weichen.

Abbildung 4-52

RITORNELL
JHW XXXII/3:232, S. 192

In vielen Bearbeitungen sucht Haydn ähnliche oder gleiche Gestaltungsmittel. In der Bearbeitung 247, *Up and war them a' Willy*, finden sich erneut die oben erwähnten Viertelnotenmotive, daneben besitzt die Einleitung auch eine auffallende Ähnlichkeit mit dem vorausgehenden Beispiel. Haydn führt hier ebenfalls ein Auftaktmotiv ein, wiederholt es im Liedverlauf aber nur einmal. Das Auftaktmotiv ist, vergleichbar mit den Bearbeitungen 154, 155 und 201 (s. o.) kontrapunktisch verarbeitet und wird sowohl in der Einleitung als auch im Ritornell verwendet.

Abbildung 4-53

EINLEITUNG
JHW XXXII/3:247, S. 226

Allegretto

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

Where's

Im Ritornell setzt Haydn dagegen die Passage mit dem Auftaktmotiv in die erste Hälfte¹ und verwendet es in der zweiten Hälfte weiter als rhythmisches Element in der rechten Hand des Klaviers. Das Kontrapunktische, i. e. das Nacheinander der Stimmen, kann auch hier vom Hörer bewusst nachvollzogen werden.

Abbildung 4-54

RITORNELLO
JHW XXXII/3:247, S. 227

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

¹ Dies im Unterschied zur Bearbeitung Nr. 232, wo er durchgehende Sechzehntelnoten schreibt.

Eine ungewohnt selbstständige Note verleiht Haydn den Streichinstrumenten in Nr. 194, *Bannock's o' barleymeal*. Im Vokalpart begleitet die Violine überwiegend mit Sechzehnteltriolen. Ein derartiges Herausstellen eines Streichinstrumentes ist, wie zuweilen schon angesprochen, bei den übrigen Bearbeitungen kaum anzutreffen.

Abbildung 4-55

BEGINN DES VOKALPARTS
JHW XXXII/3:194, S. 102

The image shows a musical score for the beginning of the vocal part of 'Bannock's o' barleymeal' by Haydn. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics, a violin line with sixteenth-note triplets, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ar-gyle is my name, and you may think it strange, To live at a court, yet ne-ver to change: To'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The violin part is written in a treble clef and features sixteenth-note triplets. The piano part includes a bass line with a bass clef. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes a measure rest symbol (⌋) at the beginning of the first measure.

Noch bemerkenswerter sind die Sechzehnteltriolen des Violoncellos im Ritornell. Diesmal ist es nicht an den Klavierbass gekoppelt. Haydn übernimmt die Triolen von der Violine, verbindet die auftaktartigen und jeweils durch eine Achtelpause unterbrochenen Achtelnoten und formt so aus dem Stückwerk ein Ganzes.

Abbildung 4-56

RITORNELL
JHW XXXII/3:194, S. 104¹

24

bar - ley meal.

In der Bearbeitung Nr 248, *The old highland laddie*, hat Haydn es mit einem sehr diskreten resp. sehr gewöhnlichen Liedincipit zu tun: zwei Achtelnoten als Auftakt und eine Viertelnote auf den betonten Schlag. Die zurückhaltende Behandlung dieses Auftaktmotivs scheint zunächst von Haydn so gewollt, wenn man die Folgetakte betrachtet. Das *sforzando* schreibt er erst ab Takt 3 vor. Beim Einsetzen des Vokalteils, welcher in den ersten beiden Takten mit dem instrumentalen Vorspiel identisch ist, nimmt er die Dynamik wieder zurück und notiert *piano*.

¹ Die zusätzliche Violinstimme in dünnerem Druck wurde in der Erstfassung Thomsons veröffentlicht. Über deren Authentizität vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIV sowie die weitere Besprechung in Kapitel 5.2, S. 444ff.

Abbildung 4-57

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:248, S. 228

The musical score is for the introduction and beginning of the vocal part of a folk song arrangement. It is in G major and 3/4 time, marked 'Allegretto'. The score consists of four staves: Violino, Voce, Pianoforte, and Violoncello. The Violino and Violoncello parts are boxed in the first system. The Voce part begins with the lyrics 'The two land maids gang trig and fine, But aft they're sour and'. The score includes dynamic markings such as p, f, and fe.

Diese wahrscheinlich selbst auferlegte Zurückhaltung gibt er am Übergang des Vokalteils zum Ritornell auf, indem er zunächst mit dem Hauptmotiv alle Instrumente zusammen mit der Vokalstimme enden lässt. Das Ritornell beginnt Haydn dann mit dem zum Voltaktmotiv verwandelten und in der Violine verzierten Rhythmus in dem für ihn so typischen und bereits mehrmals angetroffenen Wechselspiel zwischen den Instrumentalgruppen.

Abbildung 4-58

SCHLUSS DES VOKALTEILS
UND BEGINN DES RITORNELLS
JHW XXXII/3:248, S. 229 f.

20

thee less fair, But bloom of youth still bless my lass - ie.

Im Abschlusstakt findet er die vom Motiv ausgehende Diskretion zurück und setzt es ausschließlich in die Oberstimme des Klaviers.

Abbildung 4-59

SCHLUSSTAKT
JHW XXXII/3:248, S. 230

4.3.2 Motivische Arbeit als beherrschendes Moment

Die Trennung zwischen beiden Ebenen, dem Wiederholen eines Motivs und intensiver motivischer Arbeit, ist nicht immer problemlos zu bewerkstelligen. In der Bearbeitung Nr. 151, *Wae's my heart that we should sunder*,¹ beherrscht das Viertelnotenmotiv die ganze Bearbeitung, und sonst kommen keine weiteren Elemente vor. Aber wenn zusätzliche Motive hinzutreten und diese dann auch noch weiter verarbeitet werden, so wird die motivische Arbeit zu einem beherrschenden Moment.

Als ein weiteres Kriterium gilt die Abänderung eines Motivs. Dies geschieht beispielsweise in der Bearbeitung Nr. 241, *Hooley and fairly*, mit dem Incipit der Liedvorlage. Es steht am Taktanfang, kommt in zehn von zwölf Melodietakten vor und wird zum Teil volltaktig und auftaktig verwendet. Wie gewöhnlich bereitet Haydn die ersten Töne des Vokalparts in der Einleitung vor. In der vorliegenden Bearbeitung antizipiert Haydn in der rechten Hand des Klaviers die beiden ersten Takte der Liedmelodie. Die rhythmische Vereinfachung des Liedincipits in den anderen Stimmen bringt ein pochendes Motiv hervor, mit dem Haydn in verschiedenen Passagen des Arrangements arbeitet. Zunächst wiederholt er es im dritten und vierten Takt der Einleitung, aber in abgeschwächter Form in der linken Hand des Klaviers.

¹ Vgl. vorausgehende Besprechung, S. 140 ff.

Abbildung 4-60

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:241, S. 211

The image shows a musical score for the introduction and beginning of the vocal part of Haydn's 'The Marriage of Figaro' (JHW XXXII/3:241, S. 211). The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegretto'. It features four staves: Violino (Violin), Voce (Voice), Pianoforte (Piano), and Violoncello (Cello). The Violino and Violoncello parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'coll'arco' (col legno). The Piano part has a complex rhythmic pattern. The vocal part begins with the lyrics 'Oh...! what had I a - do for to mar - ry! My'.

In den Takten 11 und 12 wiederholt Haydn das Motiv in den unteren Stimmen, ohne es rhythmisch zu verändern. Diese Veränderung geschieht erst zu Beginn des Ritornells in den Takten 18 und 19. Der pochende Charakter wechselt über in eine federnde Leichtigkeit. Am Schluss des Vokalparts (in Takt 18) setzt Haydn es kaum vernehmbar noch einmal in die Bassstimme.¹

¹ Vgl. auch die weitere Besprechung in Abschnitt 6.2, S. 525 ff.

Abbildung 4-61

RITORNELL
JHW XXXII/3:241, S. 212

The image shows a musical score for a Ritornell. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 17. The lyrics are: "O! gin my wife wou'd drink hoo-ly and fair - ly." The piano accompaniment is on the bottom two staves. The score includes markings for "pizz." (pizzicato) and "coll'arco" (col legno). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Die Bearbeitung Nr. 168, *Logan Water*, ist mit raffinierten Kunstgriffen angefüllt. Hier hat Haydn in allen Bereichen, sei es in der Abänderung von Motiven, in der Intervallik oder im Rhythmus, eine Gestaltung erdacht, die auf den ersten Blick nicht so einfach zu durchschauen und noch weniger durch gezieltes Hinhören zu erfassen ist.¹

Das Hauptmotiv (Takt 1) leitet Haydn rhythmisch und auch z. T. melodisch, aber nicht in der vorgegebenen Intervallfolge aus dem zweiten Takt der Liedmelodie ab (Takt 6). Es folgt sogleich die Umkehrung des Motivs, aber auch nicht in der richtigen Intervallfolge; es stimmt lediglich die Richtung. Die Ableitung dieser Quasi-Umkehrung entnimmt Haydn aus dem zweiten Teil der Liedmelodie (Takte 14 und 15). Die Wiederholung des Hauptmotivs von Takt 1 geschieht im nächsten Takt (Takt 2) in der oberen Quarte. Danach finden wir es in seiner ursprünglichen Form

¹ Vgl. *Logan Water* (Nr. 168) im Anhang, Abschnitt 8.4, S. 655 f.

nicht wieder. Die charakteristische Gemeinsamkeit ist der Halbtonschritt Leitton-Grundton *fis-g* und vice versa, der sich in der Folge weiter bemerkbar macht. Zunächst erscheint er in Form von chromatischen Halbtonschritten in der absteigenden Sequenz in den Takten 3 und 4. Weitere Halbtonschritte folgen im Verlauf der Liedbegleitung.

Beim Gebrauch der Intervalle sticht die Septime hervor. Sie wird zunächst durch die Violine in den Takten 3 und 4 deutlich vernehmbar eingeführt, steht aber schon davor im ersten Takt in der rechten Hand. Auch andere größere Intervalle fallen auf. Im Ritornell werden die Septimen zu Septimakkorden.

In der Einleitung (Takt 3) führt Haydn Synkopen ein. Am Ende des Vokalteils verwendet er sie als zäsurlosen Übergang ins Ritornell. Damit erreicht er eine Verbindung zwischen beiden Instrumentalteilen. Die ersten drei Töne (*g, f, es*) leitet er aus der Quasi-Umkehrung des Eingangsmotivs am Übergang von Takt 1 zu Takt 2 in der rechten Hand ab.¹

Eine Überraschung hält Haydn in Takt 14 parat: einen zweistimmigen *scots snap* in der rechten Hand. Der *scots snap* tritt in der ganzen Liedmelodie nicht auf und Haydn notiert ihn trotzdem – das ist in hohem Maße erstaunlich.

In der Bearbeitung Nr. 258, *The east neuk o' Fife*, kommen zwei gleichgewichtige Motive vor. Das erste, ein

¹ Vgl. auch die Besprechung der Bearbeitung durch WEBER-BOCKHOLDT 2004, S. 401 ff.

Viertelnotenmotiv mit drei sich wiederholenden Tönen, ist durchaus vergleichbar mit Nr. 151, *Wae's my heart that we should sunder*.¹ Das zweite – es besteht ebenfalls aus Viertelnoten – ist ein Intervall- resp. Oktavmotiv und findet sich meistens in der Bassstimme.

Das Viertelnotenmotiv ist beherrschender Bestandteil des Vokalparts mit verschiedenen Ausprägungen. Im A-Teil beginnen die erste und die dritte Phrase mit drei sich wiederholenden Tönen. Bei Zäsuren resp. zum Schluss wird vom ersten Ton im Terzabstand auf zwei gleiche Töne übergeleitet. Diese typisch schottische Wendung an Phrasenenden findet nur eine Ausnahme im zwölften Takt: hier kommt ein Oktavsprung vor. Demnach hat das Viertelnotenmotiv drei Erscheinungsformen und das Intervallmotiv zwei.

Abbildung 4-62

LIEDVORLAGE *THE EAST NEUK O' FIFE*
JHW XXXII/3:258, S. 251 ff.

Auld gude-manye're a drun-ken car-le drun-ken car le; A' the day lang ye__ wink and drink, and gape and gaunt; Of
5
sot - ish loons ye're the pink and pearl_pink and pearl_ I'll fa'r'd doi - ted__ ne'er - do - weel. Ye're a
9
sow, auld man, Ye get fu', auld man, Fye__ shame, auld man, To your wame, auld man, Sair__
13
pinch'd I win wi' spin - ning tow, A plack to cleed_ your_ back and pow.

Haydn gestaltet die instrumentale Einleitung mit Hilfe der beiden Motive. Den ersten Teil beherrscht das

¹ Vgl. S. 143.

Viertelnotenmotiv, das vom Liedincipit herrührt. Der zweite Teil ist gekennzeichnet durch das Intervallmotiv der Bassstimme bei gleichbleibender rechter Hand. Am Ende der Einleitung kombiniert Haydn in der Oberstimme den Oktavsprung mit zwei gleich bleibenden Viertelnoten.

Abbildung 4-63

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:258, S. 251 ff.

Allegretto

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

6

*) Auld gude-man, ye're a drunk-en car-le, drunk-en car-le,
Auld gude-wife, ye're a fly-tin bo-dy, fly-tin bo-dy;

Im weiteren Verlauf des Vokalparts bevorzugt Haydn das Oktav- resp. Intervallmotiv. Er übernimmt es zum Teil auch

in die Oberstimme. Das Viertelnotenmotiv spielt lediglich zur Unterstützung des Vokalparts im *unisono* eine Rolle.

Abbildung 4-64

OKTAVMOTIV IM VOKALPART
JHW XXXII/3:258, S. 251 ff.

Takt 11

A' the day lang ye... wink and drink, and gape and gaunt; Of sot - ish loons ye're the pink and pearl..., pink and pearl...,
Will ye hae now, but... gude be thank'd, the wit ye want; The put - tin cow should be ay a dod - dy, ay a dod - dy,

Takt 19

shame, auld man, To your wame, auld man, Sair pinch'd I win wi' spin - ning tow, A plack to cleed your back and pow.
na, gude - wife, Ye spend a', gude - wife, Ye need na fa' on me pell mell, Ye like a drap fu' weil your - sel.

Am Ende der Bearbeitung setzt Haydn mit drei gleich bleibenden Viertelnoten in der rechten Hand des Klaviers seinen Schlusspunkt. Charakteristisch für Haydn ist, dass er nicht etwa das Motiv mit dem Terzschrift nach unten wählt (*fd*) – dies ist die typisch schottische Wendung in dorischer Tonart, und sie wäre harmonisch durchaus indiziert –,

sondern sich für den ihm gangbarer erscheinenden Weg, das Viertelnotenmotiv entscheidet.

Abbildung 4-65

SCHLUSS DER BEARBEITUNG
JHW XXXII/3:258, S. 251 ff.

The image shows a musical score for the end of an arrangement. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a prominent quarter-note motif. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Viertelnotenmotive und schottische Lieder gehören untrennbar zusammen. Dies lässt sich anhand der besprochenen Beispiele feststellen. Haydn gebraucht sie aber auch dann in den Instrumentalteilen, wenn sie in der Liedvorlage nicht vorkommen und passt sich den schottischen Liedern gewissermaßen an. Die Bearbeitung Nr. 202, *The weary pund o'tow*, beginnt mit einem markanten Motiv bestehend aus drei Viertelnoten. Ein zweites Motiv entnimmt Haydn aus der Liedvorlage. Er fügt es ab dem dritten Takt und im ganzen zweiten Teil der Einleitung ein: der punktierte Rhythmus mit Auftakt. Dieser vorherrschende Rhythmus des Vokalteils wird in der Einleitung melodisch und rhythmisch leicht abgeändert.

Abbildung 4-66

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:202, S. 120¹

Andantino più tosto Allegretto

The wea - ry pund, the wea - ry pund, The wea - ry pund o' tow; 1

In der Bearbeitung Nr. 158, *I wish my Love were in a myre*, verwendet Haydn zwei Motive. Das erste ist ein Intervallmotiv in den Bassstimmen in Form von mehreren aufeinander folgenden Viertelnoten in großen Intervallabständen (Oktav, Quint etc.), vergleichbar mit den Motiven in den vorausgehenden Beispielen. Daneben übernimmt er ein Motiv aus der Liedvorlage, ein Auftaktmotiv mit zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote.² Beide stellt er in der Einleitung vor und verlässt damit den

¹ In dieser Bearbeitung sind Einleitung und Ritornell identisch.

² Vgl. Besprechung von Nr. 154, Kapitel , S. 155.

Rahmen des Üblichen. Zunächst führt er eine zweitaktige Phrase ein, die wohl rhythmisch dem folgenden Lied nahe kommt, aber melodisch nichts mit ihm gemein hat. Unter diese Phrase setzt Haydn das Intervallmotiv. Sodann führt er das Auftaktmotiv ein, welches aber nur rhythmische und keine melodischen Beziehungen zum Liedincipit aufweist.

Abbildung 4-67

EINLEITUNG
JHW XXXII/3:158, S. 18¹

The image shows a musical score for the introduction of a song. It consists of four staves: Violino (Violin), Voce (Voice), Cembalo (Piano), and Violoncello (Cello). The music is in 6/8 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The Cembalo part is divided into sections labeled 'Intervallmotiv' and 'Auftaktmotiv'. The Violino part has a melodic line, and the Violoncello part has a bass line. The Voce part is mostly silent, with some notes in the later measures. The score is written in a standard musical notation with a common time signature of 6/8.

Dass ihm das Intervallmotiv wichtig ist, zeigt Haydn zunächst zu Beginn des Vokalparts in der linken Hand des Klaviers und später immer wieder im Verlauf der Bearbeitung, zu Beginn einer neuen Liedphrase in den Takten 9, 13 und 17 und schließlich an verschiedenen Stellen des Ritornells.

¹ Diese und die beiden folgenden Abbildungen ergeben die gesamte Bearbeitung.

Das Auftaktmotiv spielt eine untergeordnete Rolle im Vokalpart. Im A-Teil kommt es nicht vor, weder in der Liedvorlage noch in der Begleitung. Im B-Teil nimmt Haydn es aber bereitwillig wieder auf, unterstreicht damit den Beginn der zweiten Melodiephrase (Auftakt zu Takt 15) und wiederholt es im nachfolgenden Takt in der Cellostimme.

Abbildung 4-68

VOKALTEIL
JHW XXXII/3:158, S. 18

The image shows a musical score for the vocal part of Haydn's 'The Seasons' (JHW XXXII/3:158, S. 18). The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: 'A - gain re - joi - cing Na - ture sees Her robe as - sume its ver - nal hues, Her leaf - y locks wave in the breeze All fresh - ly steep'd in morn - ing dews.'

13

In vain to me the cow-slips blow, In vain to me the vi-lets spring, In vain to me, in

Einmal mehr sei hier die selbstständige Stimmführung des Violoncello nur am Rande erwähnt. Sie wird an anderer Stelle ausführlicher behandelt, ist bei Haydn im Zusammenhang der Bearbeitungen (und der Klaviertrios) jedoch immer erwähnenswert.¹

Das Ritornell gibt Haydn wieder die Gelegenheit, freier über beide Motive zu verfügen. Mit dem Auftaktmotiv beginnt er drei von insgesamt vier Phrasen des Ritornells. In der zweiten Phrase (Takt 23) gebraucht er es zusätzlich als Bindeglied der zwei Phrasenhälften.

¹ Vgl. Kapitel 5, S. 430 ff.

Abbildung 4-69

ABSCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:158, S. 20

The image displays a musical score for the conclusion of a vocal part and a ritornell. It is divided into two systems, starting at measure 18 and measure 23. The score is written for voice and piano.

System 1 (Measures 18-22):

- Vocal Part:** The melody is in a minor key (one flat). It features a series of eighth notes in the first half, followed by a half note and a quarter note in the second half. Dynamics include *br* (bristando) and *f* (forte).
- Piano Part:** The right hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *p* (piano) and *f*.
- Lyrics:** "glen or shaw, The ma - vis and the lint - white sing."

System 2 (Measures 23-27):

- Vocal Part:** This system contains the ritornell, which is a shorter, more melodic phrase. It ends with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *p* and *f*.
- Piano Part:** The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring dynamic markings of *p* and *f*.
- Repeat Sign:** A large double bar line with repeat dots is placed at the end of the system, indicating the end of the piece.

Das Essentielle und Prägende der Liedvorlage, der Liedbeginn, bleibt damit beim Zuhörer haften. Das eher visuelle Intervallmotiv in den Bassstimmen fällt da weniger ins Gewicht.

In der Bearbeitung Nr. 159, *William an Margaret*, fällt erneut ein sehr beherrschendes Auftaktmotiv auf. Mehr noch als bei den vorausgehenden Beispielen mischt es sich in das Wesentliche der Musik ein. Es ist immer präsent – in

den „Sinfonien“ ist das nicht außergewöhnlich, aber in der Begleitung des Vokalparts schon.

Zunächst bereitet Haydn das Auftaktmotiv im ersten Takt in der Violine mit Intervallen aus dem Tonvorrat des Bereichs der Tonika und dann, im dritten Takt, mit dem Tonvorrat der Dominante vor. Im zweiten Teil der Einleitung übernimmt das Klavier das Spiel mit dem Auftaktmotiv; es wird dreistimmig, und aus den großen Intervallen werden Sekundschriffe. Im sechsten Takt erscheint es wieder in der Violine – Thomson hat hier eine abweichende Violinstimme veröffentlicht – und in dem relativ selbstständig geführten Violoncello.

Abbildung 4-70

AUFTAKTMOTIV IN DER EINLEITUNG
UND AM BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:159, S. 21¹

Largo espressivo

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Violino (Violin), starting with an 'ossia:' marking and a dynamic of *p*. It features several measures with dynamics *p*, *f*, and *sfz*, and includes 'ten.' markings. The second staff is for the Voce (Voice), which is mostly silent in this section. The third staff is for the Cembalo (Piano), showing a three-part texture with dynamics *p*, *f*, and *pp*. The bottom staff is for the Violoncello (Cello), with dynamics *p* and *f*.

¹ Zur zusätzlichen Violinstimme siehe Fußnote 1, S. 171.

6

f *p*

p

(S)

'Twas at the fear - ful mid-night hour, When

In Takt 22 wird das Auftaktmotiv auf die betonte Taktzeit verlegt; es hat seinen Ursprung in der Liedvorlage und findet durch Haydns Begleitung lediglich zusätzliche Emphase. Das Violoncello sehen wir hauptsächlich im Ritornell mit kurzen eigenständigen Einschüben, die dem Auftaktmotiv entsprechen.

Abbildung 4-71

DAS AUFTAKTMOTIV IM LIEDVERLAUF
UND IM RITORNELL
JHW XXXII/3:159, S. 22

17

ossia:

p *f*

face was like an Ap - ril morn, Clad in a win - try cloud; And clay - cold was her

22

ossia:

li - ly hand That held her sa - ble shroud.

26

f *p*

pp *f* *p*

f *p*

Der kontrapunktische Gebrauch des Auftaktmotivs ist unverkennbar dieser Bearbeitung zuzuordnen und grenzt sie von vorausgehenden Beispielen ab. Zwei Ausschnitte sind besonders hervorzuheben, zum einen Takt 18 mit Auftakt, ausgehend von der Vokalstimme über die Mittelstimme und die Violine hin zum Violoncello, und zum anderen der Auftakt zum Ritornell (Takt 25) im Wechsel zwischen Violine und Violoncello, hin zu einem vierstimmigen Auftakt im *forte* in den Takten 27/28, gefolgt von einem letztmaligen Hervorheben in der Violine und einem sanften Verklängen im Violoncello in den Takten 28/29.

In die mit 14 Takten sehr kurze Bearbeitung Nr. 195, *If a bodie meet a body*, integriert Haydn zwei Motive auf engstem Raum. Es handelt sich um ein von Haydn frei gewähltes Auftaktmotiv, bestehend aus zwei Zweiunddreißigstelnoten als Auftakt, gefolgt von einer Viertel- resp. einer Achtelnote auf den betonten Schlag, und um ein punktiertes Motiv (zwei punktierte Achtel- mit Sechzehntelnoten), welches er auch aus dem Liedmaterial übernimmt. Die Ähnlichkeit bei der Gestaltung des Auftaktmotivs und der gesamten Einleitung mit den oben besprochenen Bearbeitungen Nr. 232 und Nr. 247 ist bemerkenswert. In beiden Fällen gestaltet Haydn das Auftaktmotiv als Wechselspiel zwischen den Instrumentengruppen und führt es im dritten Takt ein resp. bringt es erst in der zweiten Hälfte der Einleitung zur Geltung.¹ Er begrenzt das Motiv jeweils auf einen Takt und lässt es auch in Nr. 195 erst als Auftakt zum dritten Takt zum ersten Mal anklingen.

Abbildung 4-72

BEGINN DER EINLEITUNG
JHW XXXII/3:195, S. 105

(Andantino piuttosto Allegretto)

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

¹ Ebenso wie in Nr. 232, wo er die Einleitung mit dem Auftaktmotiv beginnt, vgl. S. 167 ff.

Das punktierte Motiv bildet das rhythmische Material der beiden ersten Takte der Einleitung. In der Liedvorlage bildet es das rhythmische Rückgrat und kommt u. a. auch an Phrasenschlüssen vor.¹ In der Einleitung setzt Haydn es an den Beginn, aber nicht notengetreu. Er verzichtet damit auf die Antizipation des Liedincipits, die er bei den meisten instrumentalen Vorspielen als Einstieg bevorzugt.²

Zu Beginn des Vokalparts unterlegt Haydn es im Bass und erreicht damit auf dem zweiten Schlag einen diskreten Kontrast zwischen Ober- und Unterstimme.

Abbildung 4-73

LIEDBEGINN
JHW XXXII/3:195, S. 105

Takt 5

O Tib-bie! I have seen the day Ye wou'd na been sae shy;

¹ Im zweiten Takt der Liedvorlage wird der erste Punktierte-Achtel-Sechzehntel-Rhythmus in einen *scots snap* umgewandelt. Haydn verdoppelt ihn in der rechten Hand in der herkömmlichen punktierten Form (punktierte Achtel-, Sechzehntelnote).

² Vgl. hierzu hauptsächlich Kapitel 5.

Ein zusätzlicher Berührungspunkt mit der Bearbeitung Nr. 232 ergibt sich durch die kontrapunktische Anwendung des Auftaktmotivs im neunten Takt, ausgehend von der Violine über die Vokalstimme (und ihrer Verdopplung in der rechten Hand des Klaviers) hin zur Bassstimme, zu der sich die Violine wiederum als rhythmische Verdopplung hinzugesellt.

Abbildung 4-74 AUFTAKTMOTIV KONTRAPUNKTISCH IM VOKALTEIL
JHW XXXII/3:195, S. 105

The image shows a musical score for Takt 9. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "Yes - treen I met you on the moor," written below it. The second staff is the right hand of the piano, and the third and fourth staves are the left hand of the piano. The fifth staff is a bass line. A box highlights the first three notes of the vocal line in the first measure of Takt 9, which correspond to the pickup motif mentioned in the text. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Nach dem punktierten Motiv am Liedende antizipiert Haydn das kurze zweitaktige Ritornell durch das Andeuten des Auftaktmotivs in der Violinstimme in Takt 11/12. Es wird in Takt 12 als gestaltendes Element zunächst in der Violine eingeführt und ab Takt 13 in allen Stimmen übernommen.

Abbildung 4-75

SCHLUSS
JHW XXXII/3:195, S. 106

Takt 11

geck at me be-cause I'm poor, But fient a hair care I.

Die vorausgehenden Abbildungen zeigen nur am Rande das punktuelle Andeuten des Auftaktmotivs in der Violine an exponierten Stellen, i. e. nach oder vor längeren Pausen respektive als Dreh- und Angelpunkt bei Zäsuren, so zum Beispiel im sechsten und im achten Takt.

Die bedeutende motivische Arbeit in der Bearbeitung Nr. 152 wurde bereits im Abschnitt 4.1 über typische und atypische Bearbeitungen besprochen.¹

¹ Vgl. Kapitel 4.1, S. 110 ff.

4.3.3 *Imitation. Kontrapunktik*

Imitationspassagen mit prägnanten Motiven konnten wir bereits bei den vorausgehenden Beispielen antreffen.

Bei der Analyse von Haydns Bearbeitungen drängt sich der Eindruck auf, manche kompositorischen Eigentümlichkeiten würden durch Zufall oder durch einen bestimmten Automatismus entstehen, während andere bewusst geplant werden. Bei Bearbeitungen mit kontrapunktischen Elementen trifft wohl eher die zweite Annahme zu.

In der Bearbeitung Nr. 240, *Kellyburn braes*, wird das Kopfmotiv rhythmisch imitiert und die Imitationspassagen sind mit ungefähr zwei Takten relativ kurz. Der Ausschnitt in Abbildung 4-76 zeigt den Beginn des Vokalteils mit einer Imitation zwischen der Vokalstimme und dem Klaviersopran auf der einen und der Violine auf der anderen Seite.

In Takt 25 sehen wir dann wieder ein motivisches Spiel zwischen den Stimmen. Es beginnt am Schluss des Vokalparts und erstreckt sich bis in das Ritornell – eine außergewöhnliche Wendung. Haydn vermeidet generell bei den Bearbeitungen eine Übernahme vorausgehender musikalischer Elemente im Ritornell und setzt deutliche Zäsuren zwischen die einzelnen Komponenten.¹ Bei diesem Beispiel wird aber, trotz einer Zäsur zwischen beiden Teilen, eine Einheit zwischen dem Schluss des Vokalparts und dem

¹ An dieser Stelle sei erneut auf Kapitel 4.4 über die „Sinfonien“ verwiesen, als die ich die reinen Instrumentalteile der Bearbeitungen bezeichne.

Ritornell hergestellt. Der Block zwischen zweistimmiger Oberstimme und verdoppelter Bassstimme sei hier nur am Rande erwähnt.¹

Abbildung 4-76

IMITATIONSPASSAGEN
JHW XXXII/3:240, S. 208 f.

The image displays two musical systems from a score. The first system, labeled 'Takt 9', features a vocal line with the lyrics 'There lived a carle in Kel - ly - burn braes,' and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The second system, labeled 'Takt 25', features a vocal line with the lyrics 'and rue is in prime.' and a piano accompaniment. The piano part also consists of a treble and bass staff. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part in both systems shows a clear imitation of the vocal melody in the bass line, with the treble line providing harmonic support.

¹ Vgl. hierzu die in Kap. 5 zu erörternden Fragen der Instrumentation.

Das Lied 186, *She rose, and let me in*, hat Thomson nicht veröffentlicht. Vermutlich waren ihm die Ansätze von Imitation und Kontrapunktik hinsichtlich einer kurzen Bearbeitung von 28 Takten nicht angemessen. Schon die Einleitung ist kontrapunktisch gestaltet. Im Auftakt zum ersten Takt wird das rhythmische Motiv des Liedincipits bestehend aus einer Punktierten-Achtel-Sechzehntelnote mit einer anschließenden Viertelnote in der rechten Hand des Klaviers vorgestellt. Die Violine und die linke Hand übernehmen den gleichen Auftaktrhythmus jeweils einen Takt später in aufsteigender melodischer Richtung. Ab Takt 4 verdichtet sich das Spiel mit dem punktierten Rhythmus und findet dann im weiteren Verlauf der Einleitung keine Verwendung mehr.

Abbildung 4-77

IMITATION IN DER EINLEITUNG
JHW XXXII/3:186, S. 83

Larghetto amoroso

The musical score consists of four staves. The top staff is for Violino (Violin), the second for Voce (Voice), the third for Fortepiano (Piano), and the bottom for Violoncello (Cello). The tempo is marked 'Larghetto amoroso'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piano part begins with a dotted quarter note followed by an eighth note, which is then imitated by the violin and cello parts. The voice part is silent in this section.

In Takt 12 wird die Vokalstimme umrahmt von zwei sich imitierenden Stimmen in der Violine und der linken Hand des Klaviers. Dem Auftaktmotiv wird eine Sechzehntelnote

vorangestellt. Zu Beginn des B-Teils in Takt 17 imitieren dann Violine und Klavierbass im Satz die Vokalstimme.

Abbildung 4-78

IMITATION IM VOKALPART
JHW XXXII/3:186, S. 84

Takt 11

and gloom-y were the skies, Of glitt'-ring stars ap -

Detailed description: This musical score for Takt 11 is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a quarter rest, a quarter note D5, and a quarter note E5 marked with an asterisk. The piano accompaniment consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with a similar eighth-note accompaniment, including some chords and a melodic line in the lower register.

Takt 17

When to her fa - ther's door I came, Where

Detailed description: This musical score for Takt 17 is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The piano accompaniment consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with a similar eighth-note accompaniment, including some chords and a melodic line in the lower register.

Im Ritornell geschieht die Imitation mit dem um eine Sechzehntelnote erweiterten Auftaktmotiv zwischen Klaviersopran einerseits und Violoncello und linker Hand

andererseits. Beide werden unterstützt durch eine auf dem Ton *d* deklamierende Violine.¹

Abbildung 4-79

IMITATION IM RITORNELL
JHW XXXII/3:186, S. 84

Zu den Imitationspassagen gehört als Hauptbestandteil immer der punktierte Rhythmus, dem aber im weiteren Verlauf eine Achtel- resp. eine Sechzehntelnote vorangestellt wird. Bei der Bearbeitung Nr. 252 sehen wir im Gegenzug, wie Haydn mit dem Kopfmotiv den Beginn des Vokalparts (Takt 7) und der zweiten Melodiephrase (Takt 11) imitatorisch gestaltet und dabei das (rhythmische) Motiv beibehält. Auf solche Passagen stoßen wir oft. Sie bilden die Regel, und das vorausgehende Beispiel ist eine von wenigen Ausnahmen.

¹ Von den Oktavsprüngen ist hier abzusehen.

Abbildung 4-80

BEGINN DES VOKALPARTS
UND DER ZWEITEN PHRASE
JHW XXXII/3:252, S. 238

Takt 5

[C]ould blaws the wind frae east to west, The drift is driv - ing

Takt 10

sair - ly, Sae loud and shill's I hear the blast, I'm sure its win - ter fair - ly.

Im Ritornell der Bearbeitung Nr. 251, *The tears of Caledonia*, arbeitet Haydn mit zwei verschiedenen von der Liedmelodik unabhängigen Motiven, die er imitiert: Eines strebt zu Beginn aus der Bassstimme empor, geht in die Violine über und wird im Folgetakt (Takte 22–24) wiederholt. Diese erste Imitation offenbart sich mehr auf dem Papier als durch den hörbaren Eindruck. Die zweite jedoch ist unüberhörbar – eine Tonfolge mit einer Halbtonverbindung, gefolgt von einem gebrochenen Dreiklang. Sie wird zunächst im Klaviersopran vorbereitet,

von der Violine übernommen (Takt 26) und von beiden Stimmen durch die Leitton-Grundton-Verbindung *cis-d* noch ein letztes Mal kurz angedeutet.

Abbildung 4-81

IMITATION IM RITORNELLO
JHW XXXII/3:251, S. 236

Takt 19

smo-ky ru - ins sunk they lie, The mon - u - ments... of cru - el - ty!

The image shows the musical score for Takt 19. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "smo-ky ru - ins sunk they lie, The mon - u - ments... of cru - el - ty!". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Takt 24

The image shows the musical score for Takt 24. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings *p* and *f* in the piano part.

Dabei sollten wir auf keinen Fall das dritte Motiv der punktierten Achtelnote mit den beiden anschließenden Zweiunddreißigstelnoten ignorieren, welches durch das Ende des Vokalteils vorgegeben wird. Obwohl es nicht zu Imitationszwecken verwendet wird, integriert Haydn es in

das mit Kontrapunktik durchsetzte Ritornell als Reminiszenz an den Vokalpart.

In die Bearbeitung Nr. 254, *Morag*, baut Haydn zwei Imitationspassagen ein. Die erste platziert er an den Beginn der Einleitung und gestaltet sie mit dem Kopfmotiv des Liedes. Die Imitation findet zwischen Violine und Bassstimmen in den Takten 1 und 2 statt. Später, in Takt 6, imitiert die Violine zusammen mit der rechten Hand des Klaviers die Vokalstimme.

Abbildung 4-82

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:254, S. 242

Andante con espressione

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

[O] wha is she that loes me, And has my heart a keep-ing? O sweet is she that loes me, As

Die zweite Imitationspassage zwischen Bass- und Sopranstimme integriert Haydn ins Ritornell. Das Motiv stammt aus seiner Feder, ist als Passagenwerk konzipiert und als rhythmische Sequenz angelegt. Während Violoncello und linke Hand des Klaviers eine absteigende Linie vorzeichnen, kehren Violine und rechte Hand die Bewegung unter Beibehaltung des Rhythmus im zweitletzten Takt um.

Abbildung 4-83

IMITATION IM RITORNELL
JHW XXXII/3:254, S. 243

Takt 14

The image shows a musical score for Takt 14. It consists of four staves. The top staff is the Violin part, the second staff is the Violoncello part, the third staff is the Piano right hand, and the bottom staff is the Piano left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The imitation is clearly visible between the Violin and Violoncello parts, where the Violoncello plays a descending line and the Violin plays an ascending line in the second-to-last measure of the takt.

Die intensive Beschäftigung mit sich imitierenden Motiven macht sich auch in der Bearbeitung Nr. 233, *The auld gudeman*, bemerkbar. Mit der Tonfolge des Liedincipits mit der Achtelnote als Auftakt und dem nachfolgenden punktierten Rhythmus beginnt die erste Imitationspassage in der Einleitung, die beim Einsatz der Singstimme wiederholt wird. Die Motive setzen im verhältnismäßig kurzen Abstand eines Taktschlages ein: zunächst in der rechten Hand, dann in den Bassstimmen und zuletzt in der Violine.

Abbildung 4-84

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALPARTS
 JHW XXXII/3:233, S. 193

Andantino

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

5

(§)

(§)

I'll hae my coat o' gude... snuff brown, My pouth-er'd wig to

(§)

(§)

Die zweite Imitationspassage steht am Beginn der zweiten Phrase in den Takten 11 und 12 und ist eine aus dem Anfangsmotiv abgeleitete Variante mit zwei Sechzehntelnoten als Auftakt und einer rhythmisch abgeänderten, aufsteigenden Basslinie. Die Reihenfolge der einsetzenden Stimmen unterscheidet sich nicht grundlegend von der der ersten Imitationspassage, ist aber in den Vokalteil integriert. Dies gilt es als Besonderheit hervorzuheben: mit der Bearbeitung dieses Liedes schafft Haydn nicht nur eine Begleitung, sondern geht bewusst auf die Vorlage ein.

Abbildung 4-85

 BEGINN DER ZWEITEN MELODIEPHRASE
 JHW XXXII/3:233, S. 193

Takt 10

cou'r my crown, I'll deck me, Meg, and busk me fine, I'm ga'n to court a toch - er'd quean.

Das Motiv zu Beginn des Vokalparts wiederholt sich bei allen Phrasenanfängen. Am Übergang zwischen Vokalteil und Ritornell (ab Takt 21) deutet Haydn durch sukzessiv einsetzende Stimmen ausgehend zunächst von der Vokalstimme gemeinsam mit der rechten Hand (Takt 21) über die Violine (Takt 21) gefolgt von der Mittelstimme (Takt 22) und schließlich von der Violine gemeinsam mit der linken Hand eine Kontrapunktik an, die sich aber verschiedener musikalisch-rhythmischer Elemente bedient.

Abbildung 4-86

ÜBERGANG ZWISCHEN
VOKALTEIL UND RITORNELL
JHW XXXII/3:233, S. 194

Takt 19

coat's a' stour, your wig's to kame, Troth, hard, ye bet - ter bide at hame.

(§)

(§)

(§)

(§)

Das Ritornell ist frei von Wendungen aus der Liedvorlage; es überwiegt Passagenwerk, das aber gekennzeichnet ist durch Imitationen mit einem Sextolenmotiv, welches Haydn bereits zum Schluss des Vokalparts in Takt 19 vorbereitet.

4.3.4 Fazit

Das Spiel mit Motiven und das Imitieren kurzer Melodieabschnitte ersetzt in den Bearbeitungen die auf Entwicklung zielende thematische Arbeit in größeren und strukturierteren musikalischen Zusammenhängen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich demnach auf die Analyse von Haydns Stil „im Kleinen“.

Auftaktmotive mit drei bis vier Tönen sind bei Haydn sehr beliebt. Er wiederholt sie, ändert sie ab und gestaltet mit ihrem musikalischen Gehalt die „Sinfonien“ mehr als die Begleitung des Vokalparts. Hier unterwirft sich Haydn meistens einer gewissen Zurückhaltung und überlässt der Vokalstimme den Vortritt.

Das Wechselspiel kurzer melodisch-rhythmischer Floskeln zwischen den Stimmen – oft handelt es sich dabei auch um Auftaktmotive – bildet ein gestaltendes Element der motivischen Arbeit in den Bearbeitungen. Dies kam in den Bearbeitungen Nr. 154, 155, 201, 240 und 247 zur Sprache. Oft steht dabei einer meist zweistimmigen rechten Hand eine Verbindung zwischen Streicherstimmen und Klavierbass gegenüber.

Weitere motivische Gestaltungsmöglichkeiten gibt sich Haydn in der Bassstimme mit dezenteren Floskeln bestehend aus einfachsten Tonwiederholungen, Intervallmotiven – hier ist die Oktave sehr beliebt – oder aus Motiven mit (drei) Viertelnoten. Besonders erwähnenswert sind die oben besprochenen Bearbeitungen Nr. 151, 157, 158, 163, 202, 210 und 258.

Ob Haydn Motive bewusst oder unbewusst einsetzt, kann nicht beantwortet werden. Es kann aber die Vermutung angestellt werden, dass er Motive an untergeordneten Stellen eher automatisch integrierte; doch Bearbeitungen, in denen er eine strukturierte motivische Arbeit und eine darüber hinausgehende Abänderung von Motiven realisierte, hat sich Haydn mit Sicherheit sehr gezielt genähert. Dies gilt besonders für Motive, Wendungen und Floskeln, die Haydn nicht der Liedvorlage entnommen hat, sondern aus seiner Feder in die Bearbeitung hat einfließen lassen. In vielen Fällen werden diese Motive, beispielsweise die Viertelnotenmotive, ab dem ersten Takt eingeführt und in der Folge wiederholt oder abgeändert wiedergegeben.

Darüber hinaus wird bei der Beschreibung motivischer Arbeit in den Arrangements abermals deutlich, dass Haydn sich bei seinen ersten Bearbeitungen für Thomson mehr engagiert hat.¹ Diese Arrangements zeigen, was spätere nicht haben: eine offensichtliche Identifizierung mit der Vorlage, gepaart mit einem konsequenten Herangehen an die Aufgabe. Haydn greift Motive auf, integriert sie in die „Sinfonien“, lässt sie zum Teil auch im Vokalteil hervortreten und vereinigt sie mit dem unverkennbaren Stil des reifen Routiniers. Hier kommt er Beethoven, der später für Thomson arbeitete, sehr nahe und setzt sich von seinen Vorgängern im Bearbeiten schottischer Lieder, Pleyel und Kozeluch, weit ab.²

¹ Das gilt für die Bearbeitungen aus der ersten Serie für Thomson, beginnend mit der Nr. 150, aber auch für die Serie Nr. 250 bis 258.

² Weiteres dazu im Kapitel 4.9.

Verallgemeinerungen für alle Bearbeitungen dürfen aus den vorausgehenden Ausführungen allerdings nicht abgeleitet werden. Die Bearbeitungen ohne motivische Arbeit bilden mit Sicherheit die Mehrzahl. Es muss daher an dieser Stelle erneut auf das Anliegen verwiesen werden, die motivische Arbeit hier möglichst komplett zu beschreiben, um dem Eindruck entgegenzutreten, motivische Arbeit sei ein allgemein gültiges stilistisches Merkmal bei den Bearbeitungen. Dies trifft jedoch nicht zu – sie ist vielmehr Ausdruck von besonderer kompositorischer Hingabe. Es fällt auf, dass die hier besprochenen Lieder fast alle im ersten Band für Thomson (JHW XXXII/3) veröffentlicht sind. Bei den Bearbeitungen der übrigen Bände (JHW XXXII/4+5) stellen wir fest, dass Haydn sich hier eher zurückhält, ja sogar eine Verflachung im Stil dahingehend zu bemerken ist, dass eine Bearbeitung mehr zu einer zwar künstlerisch hochwertig gestalteten Begleitung tendiert, aber hinsichtlich motivischer Arbeit nicht mit den Arbeiten des dritten Bandes verglichen werden kann.¹

Bei den Klavierliedern ist Haydn ähnlich verfahren. Aber im Unterschied zu den Bearbeitungen kommt motivische Arbeit hier auch innerhalb des Vokalparts vor, da Haydn nicht auf eine Vorlage Rücksicht nehmen musste und auf den Text eingehen konnte.²

¹ Zur Chronologie siehe Kapitel 8.2, S. 602 und RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIII f. sowie den dortigen Kritischen Bericht; die zuerst publizierten Bearbeitungen stehen demnach auch an erster Stelle.

² Zu den Klavierliedern vgl. Kapitel 6.1.

4.4 Die „Sinfonien“

Der Begriff „Sinfonie“ für die Instrumentalteile scheint unangemessen, wenn wir ihn im Zusammenhang mit der klassischen Sinfonie sehen (die zeitliche Nähe führt unweigerlich in diese Denkrichtung), aber wir können versuchen, ihn aus der Vorklassik her zu interpretieren. Hier ist die Sinfonie ein Teil eines größeren (vokalen) Werks oder eine Einleitung zu einem größeren Werk, und zudem ist sie in jedem Fall immer instrumental. Unter diesem Gesichtspunkt können wir uns für unsere weiteren Betrachtungen den Begriff „Sinfonie“ auch für die Instrumentalteile der Bearbeitungen zueigen machen.¹

Was die motivische Arbeit in den „Sinfonien“ betrifft, wurde vieles bereits in dem vorausgehenden Abschnitt behandelt. In einigen Fällen wird auch in diesem Kapitel darauf zurückzukommen sein, und zwar hauptsächlich dort, wo Motive nur die „Sinfonien“ und nicht den Vokalteil betreffen.

Im Vordergrund stehen Überlegungen zur Struktur und zu gegenseitigen Beziehungen der Instrumentalteile zueinander und zum Vokalteil. Kriterien der Strukturierung sind Zäsuren und Zwischenkadenzen oder konkret fassbare und sich voneinander abgrenzende Passagen, die nicht durch Zäsuren unterbrochen sind.

Ein zentraler Punkt, den es zu klären gilt, befasst sich mit der Frage, wie die Vokalteile melodisch vorbereitet resp.

¹ Trotzdem werde ich im Folgenden nicht auf die Anführungszeichen verzichten.

nachbereitet werden und ob ein zum Vokalpart resp. zur Einleitung kontrastierendes Ritornell existiert, in welches Haydn eigene Ideen integriert.

Der Beantwortung dieser Frage sind statistische Erhebungen vorausgegangen. Dies stellt eine in der historischen Musikwissenschaft eher unübliche Herangehensweise an Problemstellungen dar, ist aber in diesem Falle wegen der außergewöhnlich hohen Anzahl der Bearbeitungen gerechtfertigt. Die Kriterien einer statistischen Erhebung ergeben sich durch eingehende Untersuchungen des Materials. Bei der Betrachtung vieler Bearbeitungen fallen stereotype Gestaltungsmerkmale auf, und die Annahme liegt nahe, dass diese für die Gesamtheit der Lieder ihre Gültigkeit haben.¹

Die nachfolgenden fünf Untersuchungsgegenstände

- Länge der „Sinfonien“,
- Struktur der „Sinfonien“,
- Vergleich zwischen Einleitung und Ritornell,
- Anfangsmotive,
- Endmotive

sind statistisch (und quantitativ) leicht fassbar. Aus ihnen lassen sich weitere Argumentationsketten ableiten. Über die beiden ersten Untersuchungsgegenstände, Länge und Struktur der „Sinfonien“, kann ermittelt werden, wie der anschließende Vokalteil vorbereitet wird.

¹ Ähnlich ist Cooper in seiner Monographie über die Volksliedbearbeitungen Beethovens auch verfahren; vgl. COOPER, Barry: *Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style.* Oxford: Clarendon Press 1994, S. 183.

Die Statistik kann zwar keine Interpretationen liefern, aber deutliche Fingerzeige geben, indem sie durch ihre Ergebnisse aufzeigt, in welche Richtung wir denken und überlegen können.

Es kann infolgedessen nicht alles statistisch ermittelt werden. Stilistische Besonderheiten, obwohl quantitativ belegt, besitzen immer nur qualitativen Charakter und sind nicht vorhersagbar. Dies ist zum Beispiel der Fall bei der Analyse der Fortführung des Anfangsmotivs, i. e. des Liedincipits in der instrumentalen Einleitung, und ebenso der Verwendung der Instrumente.

4.4.1 Längen und Längenverhältnisse der „Sinfonien“

Die nachfolgende Tabelle listet die Länge der instrumentalen Einleitungen und Ritornelle auf.

Für diese und die nachfolgenden Tabellen ist folgender Hinweis zu beachten: die 257 untersuchten Fälle beinhalten alle Bearbeitungen von Haydn inklusive der von Thomson erbetenen Überarbeitungen. Nicht berücksichtigt sind die 24 Bearbeitungen, die eindeutig Neukomm nachgewiesen sind und in Band JHW XXXII/4 der Haydn-Gesamtausgabe unter den Nummern 269 bis 291, inklusive der Bearbeitung 287b¹, erfasst sind.

¹ Hier hat Haydn wahrscheinlich die unter 287a von Neukomm erstellte Bearbeitung zum Teil revidiert; vgl. dazu RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XV und XIX sowie S. 297.

Abbildung 4-87

LÄNGE DER „SINFONIEN“

Länge der „Sinfonien“			
Einleitungen		Ritornelle	
Takte	Anzahl	Takte	Anzahl
Zwi ¹	1		0
1	0	1	0
2	1	2	27
2 1/2	0		1
3	0	3	4
4	72	4	105
5	1	5	6
6	47	6	51
7	0	7	3
8	105	8	49
9	0	9	3
10	16	10	4
11	0	11	1
12	12	12	2
13	1	13	0
14	1	14	0
15	0	15	0
16	0	16	1
gesamt	257	gesamt	257
Durchschnitt	6,8	Durchschnitt	5,3

Aus der Tabelle geht hervor, dass die Einleitungen in der Regel um anderthalb Takte länger sind als die Ritornelle: 105 Einleitungen sind acht Takte lang, aber nur 49 Ritornelle. Dagegen sind 105 Ritornelle gegenüber lediglich 72 Einleitungen vier Takte lang. Es zeigt sich auch, dass die

¹ Die Bearbeitung JHW XXXII/3:161 beginnt mit einem ersten Vokalteil und leitet über in ein instrumentales Zwischenspiel, darauf folgt ein zweiter Vokalteil; vgl. Besprechung S. 129 ff und S. 528 ff.

übergroße Mehrheit der Instrumentalteile eine gerade Anzahl an Takten aufweist, was nicht verwunderlich ist. Dies entspricht der Periodizität von musikalischen Strukturen.

Die nachfolgende Gegenüberstellung der Einleitungen und Ritornelle befasst sich mit geradtaktigen Instrumentalteilen, wobei vorausgesetzt wird, dass die schottischen Lieder und deren Teile in der Regel immer eine gerade Anzahl an Takten besitzen.¹ Auf viertaktige Einleitungen lässt Haydn in den meisten Bearbeitungen auch viertaktige Ritornelle folgen. Längere Ritornelle sind selten, kürzere, zweitaktige kommen dagegen häufiger vor. Dieses Verhältnis zeigt sich leicht abgeschwächt auch bei achttaktigen Einleitungen. Hier ergeben sich aber mehr Möglichkeiten zu kürzeren Ritornellen. In der Regel sind die Ritornelle kürzer als die Einleitungen. Das wird bereits deutlich in der Tabelle über die Längen der „Sinfonien“ (s. o.) und zeigt sich auch in der nächsten Tabelle. Hier werden die Längen der Einleitungen bei Bearbeitungen mit vier- und achttaktigen Ritornellen verglichen.

¹ Zur Struktur der schottischen Lieder vgl. Kap. 2.

Abbildung 4-88

ACHT- UND VIERTAKTIGE EINLEITUNGEN
UND DAZUGEHÖRIGE RITORNELLE

Auf viertaktige Einleitungen folgende Ritornelle		Auf achttaktige Einleitungen folgende Ritornelle	
Anzahl		Anzahl	
2-taktige	16	2-taktige	5
2 ½-taktige			1
3-taktige	4	3-taktige	0
4-taktige	45	4-taktige	29
5-taktige	1	5-taktige	2
6-taktige	3	6-taktige	26
7-taktige	0	7-taktige	2
8-taktige	3	8-taktige	36
9-taktige	0	9-taktige	0
10-taktige	0	10-taktige	0
11-taktige	0	11-taktige	2
12-taktige	0	12-taktige	1
72		104	

Abbildung 4-89

ACHT- UND VIERTAKTIGE RITORNELLE
UND DAZUGEHÖRIGE EINLEITUNGEN

Viertaktigen Ritornellen vorausgehende Einleitungen		Achttaktigen Ritornellen vorausgehende Einleitungen	
Anzahl		Anzahl	
keine	1	keine	0
4-taktige	45	4-taktige	3
5-taktige	1	5-taktige	0
6-taktige	27	6-taktige	0
7-taktige	0	7-taktige	0
8-taktige	29	8-taktige	36
9-taktige	0	9-taktige	0
10-taktige	1	10-taktige	4
11-taktige	0	11-taktige	0
12-taktige	1	12-taktige	5
13-taktige	0	13-taktige	1
105		49	

Den meisten achttaktigen Ritornellen gehen auch achttaktige oder noch längere Einleitungen voraus. Kürzere

Einleitungen sind dagegen seltener. Bei den viertaktigen Ritornellen kommen viertaktige Einleitungen am häufigsten vor; jedoch sind sechs- und achttaktige Einleitungen auch häufig anzutreffen. Über die Gründe dieser abweichenden Längen wird später zu sprechen sein. Doch die Längen der Instrumentalteile stellen lediglich numerische Größen dar, die zu relativieren sind, weil sie von Takt und Tempo abhängen.

In der folgenden Tabelle 4-90a sind die Verhältnisse zwischen Takt und Tempo bei allen 257 „Sinfonien“ wiedergegeben. Es werden drei Tempostufen berücksichtigt:

- langsam: entspricht *Largo, Lento, Adagio*
- mittel: entspricht *Andante, Andantino, Moderato*
- schnell: entspricht alle Tempi ab *Allegretto*

Untergeordnete Taktarten und Tempi werden in der Schriftgröße reduziert wiedergegeben.

Die darauf folgende Tabelle 4-90b untersucht die Verhältnisse zwischen Länge und Taktart resp. zwischen Länge und Tempo in vier- und achttaktigen Instrumentalteilen.

Abbildung 4-90a

TAKT UND TEMPO BEI DEN „SINFONIEN“

TAKTART	keine Angabe		langsam		langsam- mittel		mittel		mittel-schnell		schnell		GESAMT	
2/2	0	0	0	0	0	0	5	5,38	0	0	3	4,17	8	100% 3,11
2/4	0	0	3	9,68 3,66	0	0	16	51,61 17,20	0	0	12	38,71 16,67	31	100% 12,06
3/4	4	7,84 66,67	23	45,10 28,05	1	1,96 33,33	21	41,18 22,58	0	0	2	3,92 2,78	51	100% 19,84
4/4	2	1,63 33,33	48	39,02 58,54	2	1,63 66,67	45	36,59 48,39	1	100,00	25	20,33 34,72	123	100% 47,86
6/4	0	0	0	0	0	0	1	100,00 1,08	0	0	0	0	1	100% 0,39
3/8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	100,00 1,39	1	100% 0,39
6/8	0	0	8	20,00 9,76	0	0	5	12,50 5,38	0	0	27	67,50 37,50	40	100% 15,56
9/8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	100,00 2,78	2	100% 0,78
GESAMT	6	2,33%	82	31,91%	3	1,17%	93	36,17%	1	0,39	72	28,02	257	100%
	Σ	100%	Σ	100%	Σ	100%	Σ	100%	Σ	100%	Σ	100%	Σ	

Abbildung 4-90b

LÄNGE DER INSTRUMENTALTEILE, TAKTART UND TEMPO

viertaktige Einleitungen			Hypothese	achttaktige Einleitungen			Hypothese
2/2	0	0,00		2/2	4	3,81	
2/4	4	5,56	bestätigt	2/4	14	13,33	teilweise bestätigt
3/4	3	4,17		3/4	34	32,38	
4/4	50	69,44	bestätigt	4/4	40	38,10	teilweise bestätigt
6/4	0	0,00		6/4	0	0,00	
6/8	13	18,06	hängt vom Tempo ab, s. u.	6/8	13	12,38	hängt vom Tempo ab, s. u.
9/8	2	2,78	(Abschwächung)	9/8	0	0,00	(Verstärkung)
	72	100,00			105	100,00	
viertaktige Ritornelle				achttaktige Ritornelle			
2/2	1	0,95		2/2	3	6,12	
2/4	3	2,86	bestätigt	2/4	16	32,65	bestätigt
3/4	11	10,48		3/4	16	32,65	
4/4	70	66,67	bestätigt	4/4	9	18,37	bestätigt
6/4	1	0,95		6/4	0	0,00	
6/8	18	17,14	hängt vom Tempo ab, s. u.	6/8	5	10,20	hängt vom Tempo ab, s. u.
9/8	1	0,95	(Abschwächung)	9/8	0	0,00	(Verstärkung)
	105	100,00			49	100,00	
viertaktige Einleitungen				achttaktige Einleitungen			
keine Angaben	2	2,78		keine Angaben	4	3,81	
langsam	22	30,56	nicht bestätigt	langsam	38	36,19	nicht bestätigt
langsam-mittel	0	0,00		langsam-mittel	2	1,90	
mittel	25	34,72		mittel	37	35,24	
mittel-schnell	1	1,39		mittel-schnell	0	0,00	
schnell	22	30,56	nicht bestätigt	schnell	24	22,86	nicht bestätigt
	72	100,00			105	100,00	
viertaktige Ritornelle				achttaktige Ritornelle			
keine Angaben	4	3,81		keine Angaben	1	2,04	
langsam	36	34,29	teilweise bestätigt	langsam	12	24,49	teilweise bestätigt
langsam-mittel	1	0,95		langsam-mittel	1	2,04	
mittel	37	35,24	teilweise bestätigt	mittel	22	44,90	nicht bestätigt
mittel-schnell	0	0,00		mittel-schnell	0	0,00	
schnell	27	25,71	teilweise bestätigt	schnell	13	26,53	nicht bestätigt
	105	100,00			49	100,00	

Die Begrenzung der Erhebung auf vier- und achttaktige Instrumentalteile hat zum Zweck, die folgenden Hypothesen zu überprüfen:

- 1) Es besteht ein Zusammenhang zwischen Länge des Taktes und Tempo in dem Sinne, dass kürzere Taktarten schnellere Tempi bevorzugen als längere (Abbildung 4-90a).
- 2) Kürzere Instrumentalteile haben größere Takte und umgekehrt besitzen längere Instrumentalteile kürzere Takte (Abbildung 4-90b, 1. Hälfte)
- 3) Langsame Instrumentalteile sind eher kürzer als längere und umgekehrt (Abbildung 4-90b, 2. Hälfte).

Vor der Überprüfung dieser drei Hypothesen steht die Feststellung, dass fast die Hälfte der von Haydn bearbeiteten schottischen Lieder im Viervierteltakt gesetzt sind und dass Lieder im Dreiviertel- und im Sechachteltakt häufiger vorkommen als Lieder im Zweivierteltakt.

Zur Hypothese 1): die Annahme, dass kürzere Taktarten schnellere Tempi bevorzugen, wird durch die Tabelle in der Abbildung 4-90a bestätigt. Ungefähr neun von zehn Bearbeitungen im Zweivierteltakt weisen ein mittleres oder ein schnelles Tempo auf. Es bildet sich aber keine Tendenz in dem Sinne heraus, dass Bearbeitungen im Dreivierteltakt eine Mittelposition einnehmen. Vielmehr kommen langsamere bis mittlere Tempi vermehrt bei Bearbeitungen im Dreiviertel- und weniger bei Bearbeitungen im Viervierteltakt vor.

Die Bearbeitungen im Sechachteltakt nehmen eine Sonderposition ein: während schnellere Lieder im *alla breve* aufgeführt werden, ist bei langsameren Liedern eher eine Aufführung in Achtelschritten geboten. In der nachfolgenden Tabelle sind die Bearbeitungen im Sechachteltakt mit langsamem Tempo aufgelistet.

Es zeigt sich, dass bei drei Liedern hinsichtlich der Tempoangabe sowie der rhythmisch-technischen Anlage auch eine Aufführung im *alla breve* möglich ist, was heißt, dass von den insgesamt 27 Liedern im Sechachteltakt die überwiegende Mehrzahl *Alla-breve*-Lieder sind. Demnach bestätigt sich die Hypothese 1) auch für diese Bearbeitungen im Sechachteltakt.

Abbildung 4-91

BEARBEITUNGEN IM 6/8 MIT LANGSAMEN TEMPI

Nr.	Tempobezeichnung	auszuführen
159	<i>Largo espressivo</i>	in Achteln
217	<i>Andante espressivo</i>	im <i>alla breve</i> oder in Achteln
224	<i>Andante espressivo</i>	im <i>alla breve</i> oder in Achteln
245	<i>Andante affettuoso</i>	in Achteln
318	<i>Affetuoso e semplice</i>	in Achteln
336	<i>Andante espressivo assai</i>	im <i>alla breve</i> oder in Achteln
405	<i>Largo affetuoso</i>	in Achteln
427	<i>Largo</i>	in Achteln

Zur Hypothese 2): Ob kürzere Instrumentalteile größere Takte haben und umgekehrt, kann die 1. Hälfte der Tabelle in Abbildung 4-90b klären. Entgegen der Erwartung ist der Anteil der Lieder im Zweivierteltakt bei achttaktigen Einleitungen relativ gering. Allerdings ist der Gesamtanteil an Liedern im Zweivierteltakt ebenfalls viel geringer. Bei den achttaktigen Ritornellen entspricht das Resultat der Erwartung. Auch die Komplementärannahme trifft zu: längere Instrumentalteile haben kürzere Taktarten.

Lieder im Sechsstakt, die wie oben besprochen überwiegend schnelle Tempi aufweisen, bestätigen die Hypothese zum Teil. Während für die achttaktigen Instrumentalteile die Hypothese zutrifft, wird sie für die viertaktigen widerlegt.

Zur Hypothese 3): Die untere Hälfte der Tabelle 4-90b erhellt, ob langsame Instrumentalteile eher kürzer sind als längere und umgekehrt. Es ist festzustellen, dass sich die Hypothese für vier- und achttaktige Einleitungen nicht und für vier- und achttaktige Ritornelle nicht oder nur teilweise bestätigt.

Nach den Ausführungen zu Tempofragen ist noch die Frage zu beantworten, inwieweit die Bestimmung der Tempi der Lieder in Haydns Ermessen lag. Dies ist wichtig, weil sonst davon auszugehen wäre, dass Haydn vom musikalischen Gehalt der Liedvorlagen auf das Tempo hätte schließen müssen, was nicht unmöglich, aber dennoch für die Untersuchungen im Zusammenhang mit Fragen des Tempos ein Problem darstellt, denn die Aussagen müssten unter Berücksichtigung dieser Tatsache relativiert werden.

Die Frage, ob die von Thomson an Haydn übermittelten Lieder mit Tempoangaben versehen waren, ist in der Tat schwierig zu beantworten. Ein Indiz dafür mag sein, dass sowohl in den Autographen wie auch in den Kopistenabschriften, die nach Edinburgh gingen, Tempobezeichnungen standen. Sie könnten einerseits so übernommen worden sein, könnten aber auch von Haydn stammen, wogegen kein Indiz spricht. Thomson änderte einige Tempobezeichnungen für den Druck ab. So hat er z. B. für das Lied JHW XXXII/4:274, *The parson boasts of mild ale*, eine Bearbeitung aus der Feder von Neukomm, das im Autograph die Angabe *Vivace scherzando* trägt, im Nachhinein abgeändert und stattdessen *Allegro ma non troppo* angegeben,¹ vielleicht aus Angst vor zu großen technischen Schwierigkeiten bei einem allzu schnellen Tempo. In diesem Fall läge es nahe, an eine ursprünglich mit der Melodievorlage versehene Tempoangabe zu denken. Es wäre aber auch möglich, dass Neukomm den Charakter der Melodie nicht mit der gleichen Leichtigkeit und Professionalität einschätzen konnte und Thomson die Angabe nachträglich korrigieren musste. In den Bearbeitungen JHW XXXII/4:269–291, die nachweislich von Neukomm in Haydns Auftrag angefertigt wurden, sind relativ häufig komplizierte Tempoangaben zu finden. Bei Haydn sind sie entsprechend einfacher gehalten.

Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Haydn resp. Neukomm die Tempobezeichnungen während der Bearbeitung der Melodien anbrachte und nicht Thomson. Die instrumentalen „Sinfonien“ würden demzufolge an das

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. 292.

gewählte Tempo angepasst. Ein weiteres Indiz könnte sein, dass es in den gedruckten Quellen der schottischen Lieder, so zum Beispiel im *Scots Musical Museum*, aber auch in anderen nicht üblich ist, die Tempi anzugeben.

Es scheint daher nicht von größerer Bedeutung zu sein, ob die Tempobezeichnungen von Thomson mit den Liedvorlagen an Haydn übermittelt wurden, oder ob Haydn sie selbst angebracht hat. Wichtig für die vorliegende Untersuchung ist allerdings, dass das Kriterium Tempo eine feste Größe in den Bearbeitungen darstellt und schon vor der Bearbeitung feststand, sodass ein Vergleich zwischen Tempo, Takt und Länge der Sinfonien nicht von einem im Nachhinein hinzugefügtem Kriterium – dem Tempo – ad absurdum geführt werden würde.

Die eben durchgeführte statistische Erhebung zeigt uns zumal dort, wo sich unsere Hypothesen bestätigen oder teilweise bestätigen lassen, dass zwischen den Instrumentalteilen eine Relation besteht, die abhängig ist von quantitativen Größen wie Tempo, Takt und Länge der „Sinfonien“. Sie liefern jedoch keine Informationen über das rein Musikalische.

4.4.2 Struktur der „Sinfonien“

Bei der Ermittlung der Struktur der Instrumentalteile stehen zunächst auch quantitative Untersuchungen im Vordergrund. Sie geben sowohl Auskunft über Haydns Herangehensweise und Vorlieben als auch über seinen Kompositionsstil im Kleinen. Diese Erhebung betrifft die

Unterteilung, i. e. die Phrasierung der Einleitungen und Ritornelle und ist nachfolgend aufgelistet.

Abbildung 4-92

STRUKTUR DER „SINFONIEN“

Struktur der Sinfonien		
Struktur	Einleitungen	Ritornelle
durchgehend	28	72
zweiteilig	142	138
dreiteilig	58	36
vierteilig	21	9
fünfteilig	1	0
sechsteilig	1	0
Besonderheiten	6	2
Σ	257	257

Die meisten „Sinfonien“, Einleitungen wie auch Ritornelle, sind zweiteilig. Über die Anlage wird später zu sprechen sein. Als erstes folgt in einem Beispiel das Standardmodell einer Bearbeitung von Haydn mit achttaktiger Einleitung und viertaktigem Ritornell. Es handelt sich hierbei um Längen, die den statistischen Erhebungen zufolge bei den Bearbeitungen am häufigsten vorkommen.

Abbildung 4-93

EINLEITUNG UND RITORNELL
 JHW XXXII/3:185, S. 81 f.

1) EINLEITUNG

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

[6]

[O wa - ly wa - ly, up the bank, And wa - ly wa - ly,

//

2) RITORNELL

23

sae did my true love to me.]

p

fz

p

fz

Die Einleitung von Bearbeitung Nr. 185, *Waly waly*, ist mit zwei viertaktigen Phrasen klar strukturiert. Die erste Phrase schließt auf der Dominante und die zweite auf der Tonika. Zwar setzen nach vier Takten vier von fünf Stimmen einen Viertelschlag vor der rechten Hand ein, aber das tut der Klarheit der kompositorisch genau umrissenen Zäsur keinen Abbruch. Das viertaktige Ritornell ist nicht weniger klar gegliedert. Die Zäsur im Auftakt zum zweitletzten Takt wird durch das *sforzando* zusätzlich hervorgehoben. Die harmonische Gliederung ist ebenso deutlich organisiert: Die Tonika steht zu Beginn und in der Mitte wird die Dominante, die zur abschließenden Tonika führt, über die verminderte Doppeldominante erreicht.

Das vorherige, als Standardtypus bezeichnete Modell legt den Schluss nahe, eine Mehrheit der „Sinfonien“ würde diesem Muster entsprechen. Dem ist jedoch nicht so – Haydn gestattet sich viel gestalterischen Freiraum. Das folgende Beispiel *O'er the hills and far awa* (Nr. 210) ist diesbezüglich sehr aufschlussreich.

Abbildung 4-94

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:210, S. 139¹

Allegretto

The musical score consists of five staves: Violino, Voce I, Coro, Pianoforte, and Violoncello. The tempo is marked *Allegretto*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The introduction is 8 measures long. The vocal part begins at measure 6 with the lyrics "O how can my poor heart be glad, When". The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. There are several dynamic markings, including a *p* (piano) marking at measure 7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Die achttaktige Einleitung ist asymmetrisch und gliedert sich vierteilig in 2/2/1/3 Takte, wobei die drei letzten Takte ebenfalls nicht einheitlich sind. Der durch große Intervallsprünge gekennzeichnete sechste Takt – die Oktavsprünge in der linken Hand werden vom fünften Takt übernommen – geht in der zweiten Hälfte des siebten Taktes über in eine Sechzehntelbewegung der Oberstimmen, die in den Beginn des Vokalteils mündet. Die

¹ Vgl. auch die Besprechung des Viertelnotenmotivs anhand dieses Beispiels in Kapitel 4.3.1, S. 147 ff.

Kadenzen (S-D-D⁷-D) entsprechen auch nur zum Teil den Erwartungen, weil die Tonika ausbleibt. Dies muss aber in einer Einleitung nicht weiter stören.

Abbildung 4-95

SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:210, S. 141

28

far a - way, Night - ly dreams, and thoughts by day, Are with him that's far a-way.

far a - way, Night - ly dreams, and thoughts by day, Are with him that's far a-way.

34

[§]

[§]

[§]

[§]

[§]

Auch das Ritornell entspricht mit sieben Takten nicht dem Durchschnitt. Zäsuren sind schwer zu erkennen, deswegen ist über die Phrasierung nicht eindeutig zu befinden. Der musikalische Verlauf legt eine Zweiteiligkeit (Takte 33 und

34 sowie 35 bis Schluss) nahe. Eine zusätzliche Zweiteilung der letzten fünf Takte wäre jedoch auch möglich. Die beiden absteigenden melodischen Linien in der Violine sprächen für diese Anordnung.

Vierteilige Instrumentalteile ergeben sich in der Regel durch eine nochmalige Aufspaltung der zweigliedrigen Struktur. Das trifft auf ausgedehntere Instrumentalteile zu, vor allem auf Einleitungen, weil diese in der Regel länger sind als die Ritornelle.

Die Tabelle in Abbildung 4-92 weist einen relativ umfangreichen Anteil an dreiteiligen „Sinfonien“ aus. Hauptsächlich im Sechachteltakt und bei sechstaktigen Instrumentalteilen findet sich die symmetrische Dreiteiligkeit, z. B. 2/2/2.

Abbildung 4-96

SYMMETRISCHE DREITEILIGKEIT
JHW XXXII/3:233, S. 193¹

Andantino

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Violino (Violin), the second for Voce (Voice), the third for Pianoforte (Piano), and the bottom for Violoncello (Cello). The time signature is 6/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of six measures. The Violino part begins with a rest, followed by a melodic line that descends in the final two measures. The Voce part is silent throughout. The Pianoforte and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

¹ Vgl. die vorausgehende Besprechung in Kapitel 4.3, S. 202 ff.

5

(%)

(%)

I'll hae my coat o' gude snuff brown, My pouth-er'd wig to

(%)

(%)

Es gibt aber auch die Dreiteiligkeit, die einer Zweiteiligkeit untergeordnet werden kann, z. B. 2/1-1 (seltener 1-1/2) oder 4/2-2 (seltener 2-2/4). Demnach wird eine Phrase in der Mitte durch eine untergeordnete Zäsur weiter unterteilt.

Abbildung 4-97

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/4:346, S. 211

Maestoso e spiritoso

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

5

[Red glows the forge in

ff

In der Bearbeitung Nr. 346, *War song of men of Glamorgan*, sind die Zäsuren gut erkennbar. Die ersten vier Takte leiten hin zur Dominante. Darauf folgt ein Auftakt in der Violine, während die restlichen Stimmen pausieren. Die Takte 5–7 könnten zusätzlich unterteilt werden, doch spricht die Stimmführung – einheitlicher Rhythmus und *unisono* im Klavier und Violoncello – dagegen. Das *fortissimo* im Auftakt zum siebten Takt markiert den relativ selbstständigen dritten Abschnitt. Er übernimmt in der Kadenz nach der Tonika D-Dur in Takt 6 wieder die rhythmischen Elemente der ersten Phrase.

Abbildung 4-98

RITORNELL
JHW XXXII/5:398, S. 89

Die viertaktige Struktur des Ritornells der Bearbeitung Nr. 398, *For the lack of gold*, ist vergleichbar gestaltet. Die zweite Phrase wird mit *forte* eingeleitet, die Zäsur aber durch die früher einsetzende Violine abgeschwächt. Man kann den Schluss des Taktes 24 in der rechten Hand als Abschluss des Vorausgehenden ansehen; das *forte* macht ihn aber eher zum Auftakt des Folgenden. Hinzu kommen neue musikalische Elemente in Takt 25. Die Viertelnoten wechseln in die rechte und die Achtelnoten in die linke Hand. Nach der Achtelpause wird die Schlusskadenz auftaktig eingeführt. Sie stellt ein neues, klar abgegrenztes Element innerhalb des Ritornells dar.

Das vorausgehende Beispiel zeigt eine Vorliebe Haydns bei der Gestaltung der Ritornelle, die hauptsächlich in den späteren Bearbeitungen auftritt: die beiden letzten Takte stehen isoliert. Das folgende Beispiel Nr. 315, *The sweet melody of North Wales*, passt sowohl in die vorausgehende Rubrik als auch in diese, denn die Dreiteiligkeit ist hier asymmetrisch gestaltet: Das sechstaktige Ritornell hängt in

den ersten vier Takten zusammen und die beiden letzten Takte stehen isoliert, jeder für sich, der zweitletzte im *piano* und der letzte im *forte*.

Abbildung 4-99

RITORNELL
JHW XXXII/4:315, S. 132

The musical score for the Ritornell (JHW XXXII/4:315, S. 132) is presented in a four-staff format. The top two staves represent the vocal line, and the bottom two staves represent the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 23. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings 'p' and 'f'.

Die Ritornelle führt Haydn weit häufiger als einteilige, i. e. nicht durch Zäsuren unterbrochene Instrumentalteile aus als die Einleitungen. Eine dieser durchgehend gestalteten Einleitungen findet sich in der Bearbeitung Nr. 216, *Willie was a wanton wag*. Die hauptsächlich in Dreiklangtönen gehaltene Melodieführung der Violine über die ebenfalls in gebrochenen Dreiklängen der Grundtonart B-Dur laufende Sechzehntelbewegung der rechten Hand lassen keinen Raum für eine Zäsur.

Abbildung 4-100

EINLEITUNG
JHW XXXII/3:216, S. 154

(Andantino piuttosto Allegretto)

The score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with the tempo marking '(Andantino piuttosto Allegretto)'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'There was a lass, and' are written below the vocal line. The second staff is a piano accompaniment in G major, 2/4 time, with a bass clef. The third and fourth staves are a grand piano accompaniment in G major, 2/4 time, with treble and bass clefs respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like [§].

Von den einteiligen, zäsurlosen Instrumentalteilen zu unterscheiden sind diejenigen mit fließenden Übergängen zwischen den Phrasen. Sie sind z. T. dennoch diesen zuzurechnen.

Abbildung 4-101

EINLEITUNG
JHW XXXII/4:325, S. 159¹

Allegretto più tosto vivo

The score consists of four staves. The top staff is for Violino (Violin) in G major, 3/8 time, with the tempo marking 'Allegretto più tosto vivo'. The second staff is for Voce (Voice) in G major, 3/8 time. The third staff is for Fortepiano (Piano) in G major, 3/8 time, with a bass clef. The fourth staff is for Violoncello (Cello) in G major, 3/8 time, with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

¹ Zu Fragen der Authentizität vgl. Kapitel 4.5.

6

Let my lass be young, my wine be old, My cot - tage snug, friends

p

f

p

Die Einleitung der Bearbeitung Nr. 325, *The Three Captains*, ist dreiteilig, wie bei Bearbeitungen im Sechsstücktakt nicht unüblich. Die erste Phrase umfasst die drei ersten Takte. Der vierte Takt leitet in die zweite Phrase über; sie beginnt mit *piano*. Der zweite Teil der Phrase steht im *forte* und unterscheidet sich deutlich vom ersten. Er leitet ohne Zäsur und mit einem gebrochenen Es-Dur-Dreiklang der Bassstimme in den Vokalteil über. Dies stellt eine Ausnahme dar, denn vor dem Einsetzen der Vokalstimme sollte eigentlich kurz innegehalten werden. Ebenso kommt es beim Ende von Liedern vor, dass sie nahtlos an das Ritornell anschließen. Auch hier sollte eine Zäsur angebracht werden. Den fließenden Übergang hat Haydn hauptsächlich in der ersten, um die Mitte des Jahres 1800 fertig gestellten Serie ausprobiert. Von diesen 32 Bearbeitungen besitzen vier einen fließenden Übergang zum Ritornell,¹ wie am Beispiel von Nr. 170, *Highland Mary* ersichtlich.

¹ Vgl. die Nummern 164, 168, 170, 171 und 180 der Serie JHW XXXII/3:151–182.

Abbildung 4-102

FLIESENDE ÜBERGANG INS RITORNELL
JHW XXXII/3:170, S. 49

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The lyrics are: "low - ly laid? Hear'st thou the groans... that rend his breast?". The score features various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings like '(8)' at the end of certain phrases, possibly indicating a repeat or a specific measure.

Das scheint auf den ersten Blick keine große Anzahl zu sein, aber eine derartige Häufung kommt in den späteren Serien nicht mehr vor. Die Erwartung einer klar wahrnehmbaren Zäsur vor dem Ritornell steht dem entgegen. In *Highland Mary* wird eine solche durch die Fermate kurz vor dem Ende der Vokalstimme vorgetäuscht. Der letzte Takt scheint demnach durch die Überbindung in der Violine und im Violoncello in das Ritornell integriert zu sein.

Was die Länge von einteiligen Einleitungen betrifft, so fallen diese nur geringfügig kürzer aus als die mehrteiligen. Aus der nachfolgenden Tabelle lässt sich schließen, dass vor allem kürzere Ritornelle durchgehend sind. Bei den Einleitungen ist dies allerdings nicht der Fall.

Abbildung 4-103 LÄNGE DER EINTEILIGEN INSTRUMENTALTEILE

Länge in Takten	Einleitungen	Ritornelle
2	1	14
2 1/2		1
3		2
4	10	29
5		1
6	5	13
7		
8	8	10
9		2
10	1	
11		
12	3	
Σ	28	72
\emptyset	6,5 Takte	4,6 Takte

Die auf eine bestimmte Zeit begrenzten Vorlieben lassen sich auch bei der Gestaltung der Instrumentalteile ausmachen.¹ Bei den walisischen Liedern für George Thomson bevorzugte Haydn beispielsweise einteilige Einleitungen mit überdurchschnittlicher Länge.

¹ Vgl. S. 251 ff. und Tabelle S. 263.

Abbildung 4-104

LÄNGE ZEITLICH NAHER
EINTEILIGER EINLEITUNGEN¹

Einteilige Einleitungen		
Nummer	Länge Einleitung	Länge Incipit
293	8	keines
294	8	4
295	8	2
298	6	2
303	12	2
Ø Länge	8,3	

6-, 8- oder 12-taktige Einleitungen zäsurlos zu gestalten ist schon ungewöhnlich, zumal, wie aus der Tabelle ersichtlich ist, die Liedincipits nicht übermäßig lang sind.²

Auch die einteiligen Ritornelle aus der Serie um die Mitte des Jahres 1803 sind mit gut sechseinhalb Takten gegenüber dem oben festgestellten Mittelwert von knapp fünfeinhalb Takten überdurchschnittlich lang. Sie liegen auch deutlich über dem Wert der anderen einteiligen Ritornelle, die mit ungefähr viereinhalb Takten um zwei Takte kürzer sind.³

¹ Zur Chronologie dieser Serie vgl. Abschnitt 8.2, S. 620 ff.

² Vgl. die Beschreibung der Einleitung von JHW XXXII/4:295, S. 246.

³ Vgl. Abbildung 4-103, oben.

Abbildung 4-105

LÄNGE ZEITLICH NAHER
EINTEILIGER RITORNELLE¹

Einteilige Ritornelle	
Nummer	Länge Ritornell
294	8
295a	4
295b	4
297	6
298	6
302	8
303a	8
303b	8
304	4
305	6
306	9
307	6
308	8
309	6
311	8
Ø Länge	6,6

Demnach sind 13 von 22 Ritornellen – ein noch größerer Anteil als bei den Einleitungen – einteilig.

¹ Zur Chronologie dieser Serie vgl. Kapitel 8.2, S. 620 ff.

4.4.3 Die Musik in den Einleitungen. Anfangsmotive

Die strukturellen Gestaltungsmöglichkeiten der Einleitungen wurden oben besprochen. Neben der strukturellen ist aber hauptsächlich die musikalische Gestaltung von Wichtigkeit. Aber auch diese soll zunächst unter quantitativen Aspekten betrachtet werden. Die vorausgehenden Untersuchungen haben gezeigt, dass die Einleitungen länger sind als die Ritornelle. Der Grund für dieses Mehr an musikalischem Raum liegt darin, dass Haydn das Liedincipit in die Einleitung integrieren muss oder soll.¹ Ob dies eine Vorgabe Thomsons war, ist den vorliegenden Dokumenten nicht zu entnehmen. Doch wir können an den Bearbeitungen der übrigen Komponisten, die für Thomson arbeiteten, aber auch bei Herausgebern, die wie Corri in Eigenregie Lieder arrangierten,² sehen, dass die Vorwegnahme des Liedanfangs in den Einleitungen gängige Praxis war. Auch bei Haydns Vorgängern im Bearbeiten von schottischen Melodien konnten keine Hinweise gefunden werden, die auf eine Vorgabe Thomsons schließen lassen.

Nachfolgend sind die Liedincipits der Bearbeitungen nach quantitativen und qualitativen³ Gesichtspunkten aufgelistet.

¹ Das Liedincipit bildet in nahezu sämtlichen Einleitungen das Anfangsmotiv. Beide Begriffe werden demzufolge synonym gebraucht.

² Vgl. Kapitel 2, S. 29.

³ Qualitative Gesichtspunkte sind ausschließlich rhythmischer Natur. Sie halten keine melodischen Ähnlichkeiten fest, können aber weit gefächert sein: rhythmische Formeln in der Bassstimme, rhythmische Motive basierend auf der Melodiestimme oder neutrale, i. e. nicht an die Liedmelodie gebundene rhythmische Formeln, die am Anfang des Vokalparts stehen.

Abbildung 4-106

QUALITÄT UND LÄNGE DER ANFANGSMOTIVE

Anfangsmotive	
<i>Qualität</i> und Länge	Anzahl
keines	12
<i>rhythmische Ähnlichkeit</i>	11
bis 1 Takt	31
1 Takt	34
1-2 Takte	31
2 Takte	70
2 Takte in der Sexte	1
2-3 Takte	13
3 Takte	14
3-4 Takte	5
4 Takte	21
4 Takte mit Abweichungen	2
4-5 Takte	2
5 Takte	1
Besonderheiten	9
gesamt	257

Bei der Betrachtung dieser Tabelle darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Längen der Einleitungen und die Taktarten, aber auch die Tempi nicht berücksichtigt sind. Zunächst wird auf die oben überprüften drei Hypothesen verwiesen, in denen die drei genannten Parameter miteinander verglichen wurden.¹ Um Erkenntnisse über das Längenverhältnis zwischen Liedincipits und Einleitungen zu gewinnen, wird in der nächsten Tabelle anhand von vier-, sechs- und achttaktigen Einleitungen die weitere Hypothese überprüft, ob in längeren Einleitungen auch längere Liedincipits vorkommen. Dabei werden Taktart und Tempi

¹ Vgl. S. 211 ff.

mitberücksichtigt, wohl wissend, dass dies z. T. einige Fakten, die aus den Hypothesen weiter oben bereits bekannt sind, erneut bestätigt, aber mit dem Hintergedanken, dass etwaige Unsicherheiten und offene Fragen, welche das Verhältnis von Länge, Metrum und Tempo betreffen, damit ausgeräumt werden.

Abbildung 4-107 LÄNGE DER EINLEITUNGEN UND ANFANGSMOTIVE

Viertaktige Einleitungen				Sechstaktige Einleitungen				Achttaktige Einleitungen						
Takte Incipit	Σ	Metrum	Tempo	Σ	Takte	Σ	Metrum	Tempo	Σ	Takte	Σ	Metrum	Tempo	Σ
-1	13	4/4	langsam	6	-1	7	2/2	mittel	1	-1	9	2/4	langsam	1
			mittel	6			6/8	schnell	2				schnell	1
			schnell	1			6/4	mittel	1			3/4	ohne T	1
1	20	2/4	mittel	1				langsam	1			4/4	langsam	3
		6/8	langsam	1			4/4	langsam	2				mittel	3
			mittel	1	1	9	2/2	schnell	1	1	4	4/4	mittel	4
			schnell	2			6/8	mittel	1	1-2	14	2/2	mittel	1
		3/4	mittel	1				schnell	1				schnell	1
		9/8	schnell	1			4/4	langsam	2			2/4	schnell	1
		4/4	langsam	3				mittel	1			3/4	langsam	2
			mittel	4				schnell	3				mittel	1
			schnell	6	1-2	5	3/4	schnell	1				ohne T	1
1-2	7	6/8	schnell	1			4/4	langsam	1			4/4	langsam	1
		4/4	langsam	2				mittel	2				mittel	5
			mittel	2				schnell	1				schnell	1
			schnell	1	2	18	6/8	mittel	2	2	31	2/2	mittel	1
			ohne T ¹	1				schnell	4			2/4	mittel	2

¹ Ohne Tempoangabe.

Viertaktige Einleitungen				Sechstaktige Einleitungen					Achttaktige Einleitungen					
Takte Incipit	Σ	Metrum	Tempo	Σ	Takte	Σ	Metrum	Tempo	Σ	Takte	Σ	Metrum	Tempo	Σ
2	15	2/4	<i>mittel</i>	1			3/4	<i>langsam</i>	1				<i>schnell</i>	1
		3/4	<i>mittel</i>	1			4/4	<i>langsam</i>	4			6/8	<i>schnell</i>	5
		4/4	<i>langsam</i>	3				<i>mittel</i>	5			3/4	<i>langsam</i>	4
			<i>mittel</i>	3				<i>schnell</i>	2				<i>mittel</i>	1
			<i>schnell</i>	1	2+	5	3/4	<i>langsam</i>	1				<i>schnell</i>	1
			<i>ohne T</i>	1			4/4	<i>langsam</i>	2				<i>ohne T</i>	1
		6/8	<i>langsam</i>	3				<i>mittel</i>	2			4/4	<i>langsam</i>	8
			<i>schnell</i>	1	ohne	3							<i>mittel</i>	5
		9/8	<i>schnell</i>	1	Σ	47							<i>schnell</i>	2
3+ ¹	4	2/4	<i>schnell</i>	1						2-3	8	6/8	<i>schnell</i>	2
		6/8	<i>schnell</i>	1								3/4	<i>mittel</i>	2
			<i>mittel</i>	1								4/4	<i>langsam</i>	3
		3/4	<i>mittel</i>	1									<i>schnell</i>	1
ohne ²	13									3	6	2/4	<i>mittel</i>	1
Σ	72											6/8	<i>langsam</i>	2
												3/4	<i>langsam</i>	2
													<i>mittel</i>	1
										4+	19	2/4	<i>mittel</i>	2
													<i>schnell</i>	2
												6/8	<i>schnell</i>	1
												3/4	<i>langsam</i>	6
													<i>mittel</i>	6
													<i>ohne T</i>	1
												4/4	<i>schnell</i>	1
										ohne	14			
										Σ	105			

Dass eine Mehrheit der Einleitungen acht Takte aufweist, ist ebenso bekannt wie der Umstand, dass das bevorzugte Metrum bei den schottischen Liedern das Vierviertel darstellt und das Sechachtel ebenfalls eine gewisse Bedeutung besitzt. Des Weiteren steht fest, dass schottische Lieder eher ein langsames bis mittleres Tempo bevorzugen und Lieder im Sechachtel eher ein mittleres bis

¹ Einleitungen mit mindestens drei Takten.

² Ohne Liedincipit.

schnelles Tempo haben. Neu ist jedoch die teilweise Bestätigung der Hypothese, nach der längere Einleitungen auch längere Liedincipits antizipieren:

- 1) Bei viertaktigen Einleitungen bilden die ein- und zweitaktigen Incipits die Mehrzahl.
- 2) Bei sechstaktigen Einleitungen bilden die zweitaktigen Incipits die Mehrheit und
- 3) bei achttaktigen Einleitungen sind zweitaktige Incipits sowie Incipits mit vier Takten und mehr in der Überzahl.

Ein weiterer Blick in die Tabelle bringt zusätzliche Erkenntnisse:

- 1) Entgegen der Hypothese sind in allen Einleitungen zweitaktige Incipits überaus häufig.
- 2) Bei längeren Incipits sind die Taktarten oft entsprechend kürzer.
- 3) Bei dreitaktigen Incipits sind ternäre Taktarten (Sechsstel und Dreiviertel) die häufigsten.

Für die musikalische Analyse der Einleitungen sind die aus der Tabelle abgeleiteten Ergebnisse von Bedeutung. Sie geben einerseits ein differenziertes Bild davon ab, wie Haydn Liedincipits an den Beginn der Bearbeitung einflicht, und zeugen andererseits von der Einheitlichkeit der Anfangsteile in dem Sinne, dass die überwiegende Mehrzahl der Einleitungen eben diese Liedincipits aufweist.

Als erstes folgt ein sehr einprägsames Beispiel, nämlich die Einleitung der Bearbeitung Nr. 236, *My Love she's but a lassie yet*.¹ Zunächst jedoch der einstimmige Vokalpart.

Abbildung 4-108

MY LOVE SHE'S BUT A LASSIE YET
JHW XXXII/3:236, S. 200 ff.

The image shows a musical score for a vocal part in 2/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "My Love she's but a lassie yet, My love she's but a lassie yet; We'll let her stand a year or twa, She'll no be half sae saucy yet. I rue the day I sought her, O, I rue the day I sought her, O, What gets her needs na say he's wo'd, But he may say he's bought her O." The score includes bar numbers 5, 9, and 13. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.

Das Lied mutet mit seiner Dreiklang- und seiner (kurzen) Sequenzmelodik zunächst sehr kontinentaleuropäisch an. Es besteht aus zwei achttaktigen Perioden, die jeweils im Vordersatz auf der Dominante und im Nachsatz auf der Tonika schließen. Zu den musikalischen Momenten, welche an ein schottisches Lied denken lassen, gehören dann aber einerseits der weite Ambitus und die großen (Oktav-)sprünge und andererseits die Fermate im zweitletzten Takt. Die Gegenüberstellung mit der achttaktigen Einleitung zeigt, dass Haydn der Bearbeitung die vier ersten Takte des Liedincipits voranstellt.

¹ Vgl. Abbildung der ganzen Bearbeitung in der Anlage, Abschnitt 8.4, S. 662 ff.

Abbildung 4-109

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:236, S. 200

(Vivace)

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

7

My Love she's but a lass-ie yet, My Love she's but a lass-ie yet; We'll

Neben dem Liedincipit werden auch die ersten vier Takte, also der Vordersatz des Instrumentalparts übernommen.¹ Der Nachsatz beginnt mit einer dreifach-chromatischen Sequenz des charakteristischen Oktavsprungs, der am Ende der beiden Melodiezeilen des Vordersatzes steht. Sie führt von G-Dur über a-Moll und F-Dur mit den entsprechenden Dominantverbindungen zurück nach C-Dur. Das

¹ Dies geschieht notengetreu mit Ausnahme der Violine in Takt 2 und 10.

Weiterspinnen mit Motiven aus dem Liedincipit gehört zu den Gestaltungsmerkmalen der Einleitungen bei den Bearbeitungen. Dabei muss es nicht immer, wie in diesem Beispiel, zu Sequenzierungen und Modulationen kommen.

Hinzu tritt ein weiteres Gestaltungsmerkmal, auf das wir bei einer Vielzahl der Bearbeitungen mit Liedincipit treffen: nach den ersten Takten der Einleitung, in denen das Liedincipit vorgestellt wird, schwingt sich die Melodik in den instrumentalen Oberstimmen in die Höhe und erreicht oft Lagen, die über den Tonumfang der menschlichen Stimme hinausgehen. Die dann einsetzende Vokalstimme verharrt nach dem Incipit zunächst in der Ausgangslage resp. sie gewinnt langsam an Höhe. Erst in der zweiten Liedhälfte wechselt sie schließlich in das höhere Register. Dieses Charakteristikum ist u. a. im vorigen Beispiel (Nr. 236), aber auch im nächsten Beispiel Nr. 295a, *The lamentation of Britain*, anzutreffen. Es handelt sich bei diesem Beispiel aus Wales um ein Lied, bei welchem Thomson Abänderungen von Haydn erbeten hatte und welches daher in zwei Versionen vorliegt. Die Änderung betrifft die Notenwerte; sie sind halbiert und vom Vierviertel- in einen Zweivierteltakt übertragen, ein einmaliger, schwer zu verstehender Sonderfall, es sei denn, es soll durch die schnelleren Notenwerte eine Tempobeschleunigung suggeriert werden. Vielleicht war das auch von Thomson so gewollt, aber dann hätte er die Bearbeitung auch selbst umschreiben können. Dem steht allerdings entgegen, dass er keine der beiden Versionen veröffentlicht hat.

Abbildung 4-110

EINLEITUNG
JHW XXXII/4:295a, S. 77

Andante affettuoso

Die durchgehende, zäsurlose Einleitung umfasst acht Takte. Zäsuren kommen zwar in den Oberstimmen vor, aber sie werden durch fortlaufende Bassgänge überbrückt. Das Liedincipit wird in den ersten beiden Takten als Oberstimme zitiert und in den beiden Folgetakten in der zweiten Stimme der rechten Hand leicht verändert weitergeführt. Hinzu tritt im dritten Takt und verdoppelt in der Violine eine neue Oberstimme. Ab dem fünften Takt kommt Bewegung in die Oberstimme und die Unterstimmen werden ausgedünnt. Die Takte 5 und 6 leiten sequenzartig in den Schluss der Einleitung über. Die Fortführung ab dem fünften Takt agiert

als Überleitung, i. e. sie ist frei von motivischen Anlehnungen an die Liedmelodik, eine Gewohnheit, die Haydn bei einem Großteil der Einleitungen beibehält.

In der Einleitung der Bearbeitung Nr. 228, *The last time I came o'er the muir*, erreicht Haydn nach dem zweitaktigen Incipitizitat eine kurze Beruhigung der Oberstimmen, indem er die Bewegung in die Bassstimme verlegt und diese nach zwei Takten nahtlos wieder in die Oberstimme überleitet. Dann folgt eine für sich stehende luftige, mit Pausen unterbrochene Schlussformel, die auf dem Grundton endet.

Abbildung 4-111

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:228, S. 182

Andante con molto espressione

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

5

The last time I came

Die Bearbeitung Nr. 244, *Killiecrankie*, weiter oben als gängige Bearbeitung bezeichnet, entspricht auch in der Einleitung dem, was man von Haydn kennt und erwartet. Er macht es sich aber relativ einfach damit: nach dem viertaktigen, also relativ langen Incipitizitat wird dieses in leicht veränderter Form auf die Dominantebene gehoben und an die ersten vier Takte angehängt sowie am Schluss so transponiert, dass es wiederum auf der Dominante schließen kann. Die Violine geht dabei ihre eigenen Wege.¹

Eine neue Melodie erfindet Haydn demgegenüber im Arrangement des walisischen Liedes Nr. 360, *Hoffedd Hywel ab Owen Gwynedd*. Diese Bearbeitung gehört zur letzten Serie, die er George Thomson am 17. Oktober 1804 übermittelte. Es ist eines der letzten Werke des mittlerweile 72jährigen Komponisten überhaupt.

¹ Vgl. Notenbeispiel, S. 102 f.

Abbildung 4-112

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/4:360, S. 244

Andante affettuoso

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

6

p

The Con - vent's loud ma - tins came full on the

[*p*]

p

Nach dem kurzen Incipit mit einem typisch europäischen, i. e. eher weniger typisch schottischen Quartaufschlag wird die Melodie sogleich abgeändert. Sie gewinnt wie das Liedoriginal an Höhe, entwickelt aber eine ungleich größere musikalische Dynamik, die ihr trotz der Molltonart Frische und Farbe verleiht, und endet vor dem Einsetzen der Vokalstimme auf der Dominante. Die melodische Substanz liegt ausschließlich in der Oberstimme; die anderen Stimmen agieren homophon begleitend – und das auch während der Liedbegleitung. Die Erwartung, die Haydn hier weckt, wird beim Einsetzen der Vokalstimme nicht erfüllt. Die melodische Linie scheint düsterer,

verschlossener und eintöniger, kreist sie doch oft um gleiche Töne.

Auch in der Einleitung zur Bearbeitung Nr. 243, *Hey tutti taiti* – das Lied basiert auf einer mixolydischen Tonart –, zeigt Haydn, wie er eine neue Melodie aus rhythmischen Elementen eines vorgegebenen Liedincipits formt. Das mit fünf Takten relativ lange Incipit wird zunächst sequenzartig mit den punktierten Rhythmen des Anfangstaktes in die Höhe getrieben (Takte 4 und 5), gewinnt mit einer weiter ansteigenden Linie nochmals an Raum und mündet nach einem kurzen Innehalten in einen offenen Schluss auf der Dominante. Des Weiteren zeigt Haydn, wie er eine Tonart modalen Ursprungs in eine Durtonart umwandelt. Aus einem mixolydischen Lied, welches bogenförmig vom Grundton *d* ausgeht und wieder zu ihm zurückkehrt und dadurch eine gewisse – aber dennoch vornehme – Monotonie ausstrahlt, gestaltet Haydn ein vitales Gebilde, dessen Fundament in Dur er durch eine Melodieführung in Terzen zusätzlich unterstreicht.

Abbildung 4-113

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:243, S. 216

Maestoso

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

7

(§)

(§)

(§)

(§)

Scots, who hae wi' Wal - lace bled, Scots, wham Bruce has

Besonderheiten

Zum besseren Verständnis von Haydns Gestaltungskonzept bei den Einleitungen ist es unerlässlich, auch die Besonderheiten zu erwähnen. Hier zeigt sich nämlich, dass in Bearbeitungen, in denen keine Liedincipits vorkommen, meistens dennoch Elemente aus dem Vokalpart in irgendeiner Form in der Einleitung anklingen, ohne dabei den Beginn des Vokalparts notengetreu zu zitieren. Dies geschieht häufig in den ersten Bearbeitungen, für die immer wieder betont werden muss, dass Haydn sich hier besondere Mühe gab.

Abbildung 4-114

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:155, S. 12

Andante espressivo

Violino

Voce

Cembalo

Violoncello

6

On Et-trick banks, in a sum-mer night, At gloam-ing when the

[p] (§)

[p] (§)

[p] (§)

[p] (§)

Beim ersten Blick auf die Takte 1–4 der Bearbeitung 155, *Ettrick banks*, wird sogleich ersichtlich, dass Haydn sehr wohl den Vokalpart in der Einleitung vorbereitet. Da findet sich zum einen der Auftakt, der rhythmisch identisch ist mit dem Liedanfang. Das Auftaktmotiv¹ erstreckt sich über die ganze Einleitung, alleine stehend im Bass und eingebunden in die Liedmelodie im Wechsel mit dem Bass. Ab dem Auftakt zum fünften Takt wird der Liedanfang zweistimmig in der Oktave zitiert, jedoch mit einer kleinen rhythmischen Abweichung. Im Takt davor klingt er in der linken Hand des

¹ Vgl. Besprechung in Abschnitt 4.3, S. 156ff.

Klaviers zum ersten Mal an, auch zweistimmig, aber in der Unterterz. Die Vorbereitung des Vokalparts fällt hier aus dem Rahmen, ohne dass Haydn das Prinzip der Melodievorbereitung in der Einleitung aufgibt. Dieses Vorgehen erfordert indes mehr künstlerischen Aufwand von seinem Bearbeiter, der über den hinausgeht, schematisch mit einem aus dem Liedincipit bestehenden Anfangsmotiv zu beginnen. Die vorgegebene Schablone muss verlassen werden, um nach neuen Ausweichmöglichkeiten zu suchen.

Abbildung 4-115

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:164, S. 34

Allegretto spirituoso

ossia: *)

Violino

Voce

Cembalo

Violoncello

4

8

[%]

[%]

Wha wad - na be in love Wi' bon - ny Mag - gy Lau - der? A

(%)

(%)

Für die Bearbeitung Nr. 164, *Maggie Lauder*, hat Thomson eine neue Violinstimme angefordert. Die enge Anbindung an die rechte Hand und an den Vokalpart mag hierfür der Grund gewesen sein, was sich beim Beginn des Vokalparts zeigt. Von den Änderungen unberührt bleiben die vier Takte der Einleitung, von deren Vorzüglichkeit Haydn überzeugt gewesen zu sein scheint. Nach dem feurigen *unisono* im Anfangstakt – wer denkt hier nicht an die Anfangstakte der Jupitersinfonie? – folgen zwei Takte rhythmische Anspielung auf den Beginn des Vokalparts. Einleitung und Ritornell sind quasi identisch und bewirken eine tänzerische, polkaähnliche Kreisbewegung zwischen dem mit acht Takten relativ kurzen Vokalpart und den ihn umgebenden Instrumentalteilen.¹

Eine einmalige Ausnahme bedeutet das bereits weiter oben im Zusammenhang mit einteiligen Einleitungen und fließenden Übergängen vorgestellte Beispiel Nr. 216, *Willie was a wanton wag*.² Die erste Melodiezeile wird nahezu vollständig in der Violinstimme antizipiert. Lediglich der vierte Takt wird harmonisch und melodisch abgeändert. Er schließt auf B-Dur, während die erste Phrase auf g(-Moll) endet.³

¹ Vgl. auch S. 274f.

² Vgl. S. 232 f.

³ Dies ist kein g-Moll-Akkord im eigentlichen Sinn.

Abbildung 4-116

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHWXXXII/3:216, S. 154

(Andantino piuttosto Allegretto)

There was a lass, and

she was fair, At kirk and mar - ket to be seen; When a' our fair - est maids were met, The fair - est maid was bon - ny Jean.

Einleitungen ohne Incipit sind eher selten, kommen aber vor. Auch hier macht sich, wie bei den einteiligen „Sinfonien“, eine zeitlich begrenzte Präferenz Haydns bemerkbar: in den ersten beiden Serien, die Haydn für Thomson arrangierte, hat er Bearbeitungen oft mit kurzen Liedincipits begonnen oder gar kein Liedincipit benutzt.

Abbildung 4-117

VERGLEICH DER INCIPITLÄNGEN

Serie vom 18. Juni 1800			Serie vom 30. April 1801			Serie vom 6. April 1804			Serie vom 17. Oktober 1804		
151	4	-1 Takt	183	8	1 Takt	327	6	-1 Takt	352	12	3-4 Takte
152	4	-1 Takt	184	8	2 Takte	328	8	1-2 Takt	353	13	4 Takte
153	4	-1 Takt	185	8	-1 Takt	329	8	2 Takte	354	10	2-3 Takte
154	8	keines	186	8	-1 Takt	330	14	3 Takte	355	6	keines
155	8	keines	187	12	2-3 Takte	331	12	2 Takte	356	8	4 Takte
156	8	keines	188	8	2-3 Takte	332	8	-1 Takt	357	8	-1 Takt
157	8	keines	189	4	-1 Takt	333	12	2 Takte	358	12	-2 Takte
158	4	keines	190	4	keines	334	4	2 Takte	359	8	-2 Takte
159	8	keines	191	4	1 Takt	335	8	4 Takte	360	8	2 Takte
160	12	keines	192	8	1 Takt	336	4	2 Takte	361	6	2 Takte
161	0	keines	193	6	2 Takte	337	8	4 Takte	362	10	4 Takte
162	4	-1 Takt	194	8	2 Takte	338	6	-1 Takt	363	6	1 Takt
163	8	-1 Takt	195	4	1 Takt	339	8	-1 Takt	364	8	2-3 Takte
164	4	keines	196	8	-1 Takt	340	6	1-2 Takt	∅	9	2,3 Takte
165	4	keines	197	4	3 Takte	∅	8	2 Takte			
166	4	keines	198	4	1 Takt						
167	4	keines	199	4	keines						
168	4	-1 Takt	200	4	keines						
169	6	3 Takte	201	8	keines						
170	4	keines	202	4	keines						
171	4	keines	203	4	-1 Takt						
172	4	1 Takt	204	8	keines						
173	6	1-2 Takte	205	6	-1 Takt						
174	4	1 Takt	206	4	-1 Takt						
175	4	1 Takt	207	4	2 Takte						
176	4	1 Takt	∅	6	1 Takt						
177	4	1 Takt									
178	4	1 Takt									
179	4	-1 Takt									
180	4	-1 Takt									
181	4	1 Takt									
182	4	1-2 Takte									
∅	5	0,6 Takte									

Der Vergleich von vier Serien in der oben stehenden Tabelle belegt, dass sich das vier Jahre später ändert und die Incipits von Serie zu Serie länger werden. Je länger der Zeitabstand, desto größer die Differenz zwischen den Längen. Das gleiche gilt auch für die Längen der Einleitungen. Man könnte fast sagen, dass Haydn sich bei den späteren Bearbeitungen nicht mehr in dem Maße

bemühte, eigene Elemente einzuführen, als er das am Anfang noch tat.

4.4.4 Die Musik in den Ritornellen

Haydn scheint sich zum Prinzip gemacht zu haben, die Ritornelle mit neuen musikalischen Elementen zu versehen, um so einen Kontrast zum Vokalteil herzustellen. Dies ist auch der Fall in der Bearbeitung Nr. 231, *Whistle o'er the lave o't*. Das kurze viertaktige Ritornell ist frei von Elementen aus dem Liedteil und der Einleitung. Die ersten beiden Takte befassen sich mit dem stereotypen punktierten Rhythmus, der bislang im Lied nicht vorkommt. Auch in den beiden letzten Takten, die abgesetzt und durch die Dynamik kontrastierend gehalten sind, wird er beibehalten.

Abbildung 4-118

RITORNELL
JHW XXXII/3:231, S. 189

Das Ritornell der Bearbeitung Nr. 170, *Thou lingering star, with lessning ray*, ist nur zwei Takte lang, wird aber bereits im Vokalpart vorbereitet durch die Sechzehntelnoten. Sie werden zunächst am Ende des Vokalparts in der rechten

Hand eingeführt, dann im ersten Takt des Ritornells wiederholt und wechseln im Abschlusstakt in die Bassstimme über. Das kurze Innehalten auf der charakteristischen schottischen Fermate antizipiert das Ende des Liedes. Um den melodischen Fluss nicht zu unterbrechen, leitet Haydn ohne Einschnitt in das Ritornell, zunächst etwas zögernd im *piano*, dann mit einem resoluten Abschlusstakt im *forte*. Die Fermate auf der Tonika gestattet ihm somit, sich für das kürzere Ritornell zu entscheiden.

Abbildung 4-119

SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:170, S. 48

Zu Beginn des Ritornells der Bearbeitung Nr. 165, *The blathrie o't*, wird der Schlussgedanke des Liedes weitergesponnen. Das Motiv setzt sich zusammen aus dem punktierten Rhythmus und der absteigenden großen Sekunde *cis-h*. Den punktierten Rhythmus kehrt Haydn zu einer abwärtsgerichteten Quinte um, setzt ihn auftaktmäßig

ein, ändert die große in eine kleine fallende Sekunde (Seufzermotiv) und leitet das so geänderte Motiv in drei Sequenzen im Terzabstand nach unten. Die (neu gestaltete) Violinstimme verhält sich z. T. kontrastierend zu den übrigen Stimmen. Obschon auch hier die melodische Linie absteigt, sind die Intervalle des punktierten Rhythmus umgekehrt. Diese kurze zweitaktige Passage (Takt 13–14) schließt recht ungewöhnlich auf der fünften Stufe in Moll. Die folgenden drei Töne im *pianissimo*, Teil des Abschlussmotivs, markieren eine kurze, für sich stehende Episode des Innehaltens, aber auch des Fragens, dann des resoluteren Nachfragens im *forte* mit einer nachfolgenden, noch resoluteren Antwort im *fortissimo*. Jeder dieser vier Abschnitte des Ritornells bedeutet ein kleines Kunstwerk für sich: das weitergesponnene Ende des Liedes, das zögernde, fragende Innehalten, das Nachfragen und die klärende Antwort.

Abbildung 4-120

SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:165, S. 38

9

got my death frac twa sweet cen, Twa love - ly een of bon - nie blue.

13

8

8

8

8

Haydn lässt in manchen Bearbeitungen die Tendenz erkennen, den Schluss des Ritornells besonders zu unterstreichen, sei es durch einen bzw. mehrere abgesetzte Takte am Schluss oder durch die Einfügung dynamischer Zeichen. Seltener, jedoch umso bemerkenswerter, sind Abschlüsse mit mehr oder weniger kurzen Reminiszenzen an den Vokalpart oder dessen Ende. Die nachfolgende Tabelle

liefert eine Übersicht über diese als Schlussmotive zu bezeichnenden Figuren. Aus ihr geht hervor, dass diese Schlussmotive spärlich gesät und auch kurz gehalten sind. Sie treten gehäuft auf in der dritten Serie, die Haydn um die Mitte des Jahres 1801 abschloss, sowie in der zweitletzten Serie für Thomson vom 10. Mai 1804. Auch Neukomm hat in seinen Bearbeitungen im Namen Haydns ausgiebig von dieser Möglichkeit der Schlussgestaltung Gebrauch gemacht.¹

Abbildung 4-121

SCHLUSSMOTIVE

Schlussmotive	
	Anzahl
keines	203
bis ein Takt	19
letzter Takt	6
zwei Takte	4
teilweise letzter Takt	16
rhythmische Ähnlichkeiten	9
gesamt	257

Wie die Schlussmotive im Einzelnen aussehen, kann die Tabelle nicht wiedergeben.

¹ Vgl. Kapitel 4.5 über Neukomms Bearbeitungen, S. 293 ff.

Nahezu notengetreue Zitate wie in Abbildung 4-122 a) (Nr. 153, *Galashiels*, s. u.), sind selten. Nach drei Takten, die an das Liedincipit anknüpfen, folgt mit marginalen harmonischen Abweichungen zu Beginn des zweitletzten Taktes, abgesetzt durch die synkopierende Violine und mit *forte* einsetzend, die Wiederholung der beiden letzten Takte des Vokalparts.

Des Weiteren finden sich Anlehnungen an den Schluss des Vokalparts durch das Wiederholen weniger Töne oder vereinzelt auch Zitate markanter Stellen aus den Bearbeitungen. Abbildung 4-122 b) zeigt die beiden letzten Takte des Vokalteils und des Ritornells im direkten Vergleich. Während die Bassstimmen im Schlusstakt identisch sind, weichen Violine und rechte Hand lediglich beim ersten Ton ab. Der Vokalpart schließt sehr typisch mit einem Terzfallschritt, ein Schluss, den Haydn zuweilen in den Bearbeitungen übernimmt. Dabei lässt er es aber nicht unbedingt bei dem genuin schottischen Abschlussmotto, sondern ändert das Schlussintervall, indem er drei gleiche Viertelnoten setzt und somit den Terzfallschritt umgeht. Die Takte davor sind dagegen nicht vergleichbar, auch nicht harmonisch (außer der abschließenden Dominant-Tonika-Verbindung). Ein außergewöhnlich künstlerischer Schluss fällt bei Bearbeitung Nr. 234, *My apron deary*, in Abbildung 4-122 c) auf. Der Beginn des Ritornells verläuft in vertrauter Weise: Violine und vor allem Violoncello in der üblichen Einstimmigkeit mit dem Klavier, das Wechselspiel zwischen Oberstimme und Bass. Doch dann löst sich die Violine von der rechten Hand des Klaviers – letztere geht in

eine figurative Sechzehntelpassage über – und variiert den zweitletzten Takt der Vokalstimme¹ zum Teil in rhythmischer Verlängerung und synkopischer Verlagerung, um mit einem kurzen Sechzehnteileinschub zum Grundton hinzuleiten und mit einem Oktavsprung abzuschließen. Nur wenige Bearbeitungen bergen einen derartigen Schluss mit einer subtilen Verknüpfung von Liedschluss und Schlussformulierung des Ritornells.

Eine weitere Möglichkeit, Schlussmotive zu gestalten, besteht darin, sie rhythmisch an den Vokalteil oder an Passagen aus dem Vokalteil anzuknüpfen. , zu sehen in der Bearbeitung Nr. 211, *The maid that tends the goat*, in Abbildung 4-122 d). Hier wird das punktierte Grundmuster in der ganzen Bearbeitung beibehalten und am Schluss des Ritornells in letzter Konsequenz wiederholt. Melodische Ähnlichkeiten mit Vorausgegangenem bestehen nicht und wären demnach auch ungewollt und eher zufällig.

¹ Auch der zweitletzte Takt des ersten Liedteils besitzt diese Endung.

Abbildung 4-122

VERSCHIEDENE SCHLUSSMOTIVE
IN VOKALTEIL UND RITORNELLa) ABSCHLUSSTAKTE VON VOKALTEIL UND RITORNELL
JHW XXXII/3:153, S. 9

A thou - sand war - ious wish - es.

b) ABSCHLUSSTAKT VON VOKALTEIL UND RITORNELL
JHW XXXII/3:258, S. 251 ff.

plack to clead_ your_ back and pow.
like a drap_ fu'_ weil your - sel.

c) SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
 JHW XXXII/3:234, S. 196 f.

38

love and A-min - ta no more.

d) SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
 JHW XXXII/3:211, S. 144 f.

My bon-ny, bon-ny, dear-ie. Ca' them where the burn rows, My bon-ny dear-ie.

4.4.5 Vergleich zwischen Einleitung und Ritornell

Abbildung 4-123

VERGLEICH ZWISCHEN EINLEITUNG UND RITORNELL

Vergleich der Beziehungen zwischen Einleitung und Ritornell	
Qualität	Anzahl
GANZ	
keine	150
identisch	3
	153
TEILWEISE	
teilweise identisch	47
melodische Ähnlichkeit	2
motivische Ähnlichkeit	10
rhythmische Ähnlichkeit	32
Ähnlichkeit in versch. Stimmen	9
	100
ANDERE ÄHNLICHKEITSVERHÄLTNISSE	
Dynamik	2
Modulation + Rhythmik	1
Tonart, Struktur, Rhythmik	1
	4
gesamt	257

Die Instrumentalteile sind Haydns eigener Beitrag zu den schottischen Liedern. Sie stehen für sich ohne Vokalstimme, können aber nicht losgelöst voneinander betrachtet werden. Die vorausgehende Tabelle beleuchtet die musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Teilen unter quantitativen Gesichtspunkten. Aus ihr geht hervor, dass bei 150 Bearbeitungen, also bei der überwiegenden Mehrheit, die

beiden instrumentalen Abschnitte keine musikalischen Gemeinsamkeiten aufweisen. Die drei Bearbeitungen mit identischen Instrumentalteilen befinden sich unter den ersten für Thomson: Nr. 151, 157 und 164. Sie gehörten zu dem mit insgesamt 38 Bearbeitungen recht umfangreichen Paket (den Nummern 151–182 aus dem dritten Band der Gesamtausgabe JHW XXXII), das Haydn am 18. Juni 1800 an Thomson schickte.

Ähnlichkeiten zwischen den Instrumentalteilen sind vorhanden, aber nicht einheitlich konzipiert. In 47 Fällen werden mehr oder minder lange Ausschnitte aus der Einleitung im Ritornell notengetreu wiederholt.

Abbildung 4-124

EINLEITUNG, BEGINN
DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:160, S. 24 f.

Andantino

ossia: *)

The image shows a musical score for the beginning of the vocal part and ritornell. It consists of four staves: Violino (Violin), Voce (Voice), Cembalo (Cello/Double Bass), and Violoncello (Cello). The tempo is marked 'Andantino'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violino part starts with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The Voce part is marked with a fermata. The Cembalo and Violoncello parts also start with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

10

Where are the joys I have met in the morn-ing, That danc'd to the

//

27

35

Das Lied *Saw ye my father* (Nr. 160) gehört zu den insgesamt sechs Bearbeitungen, die Haydn später zu einem Volkslied mit Variationen ausgebaut hat. Des Weiteren

gehört es auch zu den acht Liedern, für die Thomson sich eine neue Violinstimme erbeten hatte. Ein Blick auf das zweite System, welches die ursprüngliche Violinstimme wiedergibt, verdeutlicht die Gründe: sie fügt sich rhythmisch und melodisch zu sehr an die Klavierstimme an.

Obschon die beiden Instrumentalteile mit zwölf und sechzehn Takten unterschiedlich lang sind, wird sogleich ersichtlich, dass sie durch den Rhythmus, die Melodik und die klare Phrasierung mit den dynamischen Zeichen teilweise übereinstimmen. Die Takte 1–4 der Einleitung und die Takte 35–38 im Ritornell sind nahezu identisch, abgesehen von der neu hinzugefügten Violinstimme in den Takten 4 resp. 38. Die Takte 8–12 in der Einleitung und die Takte 30–34 im Ritornell stimmen, bis auf die Abweichung der neuen Violinstimme in den Takten 10 resp. 32, ebenfalls fast überein. Die klaren Zäsuren geben Haydn die Gelegenheit, einzelne Teile auszutauschen. So findet sich das sequenzierende Anfangsmotiv, welches am Beginn der Bearbeitung steht und in den Takten 5–8 variiert wird, erst in der zweiten Hälfte des Ritornells in Takt 35 ff. wieder. Ihm voraus gehen die vier Takte, die in der Einleitung als Übergang in den Vokalteil stehen (Takte 31–34). In den Takten 39 bis Schluss folgt die aus den Takten 5–6 abgeleitete Variation des Vorausgehenden¹ und die zur Tonika führende Formel der Takte 9–10. Haydns Vorgehen entspricht hier nicht der Erwartung und das besprochene Beispiel ist daher als Sonderfall zu bezeichnen. Es kommt

¹ Hier beginnend mit der Dominante zur Subdominante. Aus dem *d* in der linken Hand in Takt 5 wird ein *c* in Takt 39.

äußerst selten vor, dass Haydn bestimmte Passagen aus der Einleitung notengetreu im Ritornell übernimmt.

Auch das folgende Beispiel Nr. 225, *The old wife ayont the fire*, entspricht nicht dem gewohnten Bild einer Bearbeitung aus Haydns Feder. Auf den ersten Blick fällt auf, dass Ähnlichkeiten zwischen Einleitung und Ritornell bestehen, doch sind sie nicht mit dem eben besprochenen Beispiel vergleichbar.

Abbildung 4-125

EINLEITUNG UND RITORNELL
JHW XXXII/3:225, S. 176 f.

Vivace scherzando

Where

sai - lor.

24

//

Beide Instrumentalteile haben die gleiche zweigliedrige Struktur von 2 mal 4 Takten, wobei der letzte Takt im Ritornell jedoch etwas abgesetzt ist. Gleich im ersten Takt beider Teile fällt der Auftakt der rechten Hand auf. Er geht einher mit dem Einsatz der übrigen Stimmen auf das zweite Achtel, mit Ausnahme des Cellos im Ritornell. Das Rhythmische der Melodiestimme – es hat seinen Ursprung in der Liedvorlage – ist ein weiteres Ähnlichkeitsmerkmal und führt in den Takten 4–6 resp. 28–30 zu einer melodisch fast identischen Passage. Sie ist in der Klavieroberstimme durch ein zum *c* leitendes *des* am Übergang zur zweiten Phrase gekennzeichnet.

Rhythmische Ähnlichkeiten sind kaum losgelöst vom Melodischen zu verstehen und umfassen sehr oft Begleitfiguren im Bass, aber auch in anderen Stimmen. Oft sind sie in allen Teilen präsent, also auch im Vokalpart. Sie treten als Bindeglied zwischen dem Vokalpart und den Instrumentalteilen auf. Das gleiche gilt auch für kurze, prägnante Motive, die über das Rhythmische hinausgehen. Ähnlichkeiten zwischen Einleitung und Ritornell können in vielen Fällen auch im Vokalpart beobachtet werden. So finden wir in der Bearbeitung Nr. 257, *Langolee*, den Rhythmus aus punktierter Achtel-, Sechzehntel- und Achtelnote in der Einleitung und im Ritornell – hier immer in absteigender Linie, außer im ersten Takt in der rechten Hand und in der Violine und im zweitletzten Takt in der Bassstimme. Er erscheint aber auch in der Melodievorlage und folglich in der Melodiebegleitung im Vokalpart.¹

¹ Vgl. hierzu meine Ausführungen über motivische Arbeit im Kapitel 4.3.

Abbildung 4-126

EINLEITUNG, BEGINN
DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:257, S. 248 ff.

Andantino

6
'Twas sum-mer, and soft-ly the bree-zes were blow-ing, And sweet-ly the wood pig-con

//

22
pride of the Dee.

[p] f

Das bereits oben besprochene Beispiel Nr. 164, *Maggie Lauder*,¹ ist in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert. Auch hier wechselt Haydn ohne Zäsur vom Liedteil in das Ritornell über. Einleitung und Ritornell sind quasi identisch, die vier Takte der Einleitung finden sich notengetreu in den letzten vier Takten des Ritornells wieder. Davor klingt das zweitaktige Melodieincipit auf der Dominante wieder an, die zur Tonika überleitet. Die Kurzatmigkeit des Liedes wird in dieser Passage etwas unterbrochen und es entsteht ein viertaktiger, durchgehender Abschnitt. Das Lied gerät durch die Sechzehntelpausen immer wieder kurz ins Stocken, und die Fermate kurz vor Liedschluss gebietet noch größeren Einhalt. Mit der neu komponierten Violinstimme überspielt Haydn an manchen Stellen die Sechzehntelpausen. Die Instrumentalteile passen sich mit ihren kurzen Zäsuren dem Lied an und bestätigten damit seinen abgehackten Charakter.

¹ Vgl. S. 260.

Abbildung 4-127

SCHLUSS DES VOKALPARTS UND
 BEGINN DES RITORNELLS
 JHW XXXII/3:164, S. 34¹

10

gone, you hal - lan sha - ker; Jagg on your gate, you blad-der-ekite, Myname is Mag - gie Lau - der."

13

¹ Der Schluss des Ritornells ist identisch mit Einleitung, s. o.

4.4.6 *Fazit*

In den meisten Bearbeitungen wird der Liedanfang in der Einleitung vorweg genommen. Diese Antizipation kann nur wenige Töne umfassen, ist aber des Öfteren mehrere Takte lang. Das ist denn auch der Hauptgrund dafür, dass die Einleitungen durchweg länger sind als die Ritornelle.

Die Ritornelle werden in der Regel ohne motivische Anlehnungen an das Lied komponiert, sondern mit nicht-motivischen Teilen, Floskeln und Sequenzen ausgestaltet. Dennoch werden des Öfteren Liedschlüsse weitergesponnen. Die „Sinfonien“ sind symmetrisch aufgebaut und mit Zäsuren versehen. Es existieren aber auch Ausnahmen mit durchkomponierten Einleitungen und Ritornellen, die gelegentlich in Serien von mehreren aufeinander folgenden Bearbeitungen vorkommen.¹ Der Übergang zwischen den Teilen geschieht meistens durch einen Auftakt, der eine zu starke Zäsur abmildert.

Ein Merkmal der Ritornelle ist der abgesetzte letzte Takt. Er wird durch ein kurzes Motiv gestaltet, das oft aus drei Viertelnoten besteht, Haydns Steckenpferd. Der Schluss kann aber auch durch die Dynamik kontrastiert werden, indem ein Motiv im *piano* und das andere im *forte* notiert wird. In diesem Fall sind dann oft die beiden letzten Takte abgesetzt. So kommt es denn zum gehäuften Gebrauch von

¹ Die chronologische Reihenfolge ist durch die Auswertung der Autographen, der Kopistenabschriften und des Briefverkehrs durch die Herausgeber belegt und der Auflistung im Anhang, Abschnitt 8.2 entnehmen.

dynamischen Zeichen an diesen Stellen. Unter Verwendung der dynamischen Grundstufen will Haydn das Lauter- bzw. Leiserwerden sichtbar hervorheben. Im Übrigen verzichtet er weitestgehend auf den Gebrauch von dynamischen Zeichen bei den Arrangements. Wenn überhaupt, bevorzugt er eine Terrassendynamik. Wie so oft gibt auch hier der musikalische Gehalt die dynamische Gestaltung zwischen den Zeilen vor.

4.5 Sigismund Neukomm

Sigismund Neukomm (1778–1858) war als Haydns Schüler bei der Bearbeitung der Volksliedbearbeitungen behilflich. Das ist aufgrund der Quellenlage eindeutig nachzuweisen und wurde schon mehrmals angedeutet. Aus seiner Feder stammen 23 Bearbeitungen, wenn auch mehr oder weniger unter der Aufsicht des Lehrmeisters. Weitere sind möglich, ja sogar wahrscheinlich. Sie lassen sich an seinem unverkennbaren Schreibstil identifizieren, der zum Teil von dem von Haydn abweicht. Bekanntermaßen war Haydn mit über siebzig nicht mehr bei voller Gesundheit. So erbat er sich z. B. von Thomson anstatt baren Geldes indische Schnupftücher und bot ihm dafür an, weitere Lieder zu bearbeiten.¹ Haydn hatte mit einem Nasenleiden, wahrscheinlich Polypen, zu kämpfen und konnte diese Tücher in Wien nicht bekommen. Zudem ist es durchaus verständlich, dass er nach 262 Bearbeitungen und sechs Liedvariationen nurmehr schwer zu bewegen war, weitere Lieder zu arrangieren. Einige durchgestrichene Wörter an einen Brief an Thomson, in dem er preisgibt, keine Lust mehr zu verspüren, noch mehr Lieder zu bearbeiten, sagen mehr aus, als Dutzende nicht durchgestrichener und wohlgemeinter Sätze.² Haydn war außerdem ein guter Geschäftsmann. Das belegen viele Umstände ab dem Ende der 1770er-Jahre. Als er zu Beginn des Jahres 1779 seinen neuen Arbeitsvertrag beim Fürsten Esterházy

¹ Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 361, Brief vom 27. April an George Thomson.

² Vgl. Kap. 3, S. 64 und HAYDN/BARTHA 1965, S. 390, Brief vom 2. Januar 1802.

unterzeichnete, wurde ihm darin erstmals gewährt, seine Kompositionen zu vermarkten. Das war ihm in seinem ersten Vertrag von 1761 ausdrücklich untersagt worden,¹ auch wenn dieses Verbot, ob mit oder ohne Haydns Hinzutun, mehrmals umgangen wurde. Sein Kontakt mit Verlegern ab den 1780er-Jahren belegt seine Geschäftstüchtigkeit ebenso wie sein Hausverkauf im Jahre 1778, bei dem er einen Teil des Erlöses äußerst gewinnbringend anlegte. Dass er vor kleinen Schwindeleien nicht zurückschreckte, ist ebenfalls bekannt. Gleichermaßen verständlich und pädagogisch sinnvoll ist es, einen Kompositionsschüler wie Sigismund Neukomm mit kleinen Aufträgen zu beschäftigen, sie nachher kurz zu überprüfen und dann im eigenen Namen zu vermarkten. Ob die Verleger von diesem kleinen Schwindel wussten oder ihn wenigstens geahnt haben, ist nicht belegt, aber eher unwahrscheinlich. Oder sie waren einfach nur froh, dass Haydns Namen, der auch in Schottland bekannt war, auf den Liedern stand. Sicher ist, dass Haydn die Arbeit seines Schülers begleitete, das zeigen Korrekturen in den Autographen Neukomms.²

4.5.1 Neukomms Bearbeitungen

Fragen der Authentizität stellen sich bei einer Reihe von Liedern, die Haydn von Juni 1803 bis Oktober 1804 für

¹ Vgl. JACOB 1959, S. 108.

² Die Autographen befinden sich in der Nationalbibliothek in Paris.

Thomson anfertigte,¹ aber auch bei den insgesamt 65 Liedern, die Haydn für William Whyte wahrscheinlich zwischen Ende 1802 und bis ungefähr Ende 1804 arrangierte.² Neukomms Beitrag ist in 23 Fällen von Angermüller zweifelsfrei belegt.³ Es handelt sich um die Bearbeitungen Nr. 269–291 des 4. Bandes der Volksliedbearbeitungen, die Haydn mit 16 weiteren am 1. Juli 1803 nach Schottland schickte.⁴ Insgesamt könnte sich Neukomms Beitrag auf 63 Bearbeitungen belaufen, da sich in 40 weiteren Bearbeitungen stilistische Merkmale Neukomms nachweisen lassen (siehe Tabelle in Abbildung 4-128). Ob diese Werke auch als Neukomms Eigenschöpfungen zu bezeichnen sind, scheint zweifelhaft. Die Herausgeber von JHW XXXII/4 weisen immer wieder darauf hin, dass Haydn sich die Lieder angesehen und sie gegebenenfalls auch einer Revision unterzogen hat, bevor er sie für Thomson freigab. Eine Serie, die auf eine gezielte Überarbeitung Haydns hindeutet, könnten die Bearbeitungen JHW XXXII/4:341–351 sein, da sie eher dem Stil Haydns entsprechen als dem seines Schülers.⁵ Auch bei Whyte hat

¹ Vgl. RYCROFT, Marjorie: Haydns Volksliedbearbeitungen von Neukomm? Über die Authentizität einiger Bearbeitungen. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 341–356.

² Vgl. FRIESENHAGEN 2004.

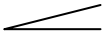
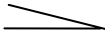
³ Vgl. ANGERMÜLLER, Rudolf: Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn. In: Haydn-Studien III/1 (1974), S. 151 ff.

⁴ Neu herausgegeben in den Volksliedbearbeitungen Nr. 269–364 von RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004.

⁵ RYCROFT/EDWARDS/McCUE, S. XVII f. führen als Argument für eine Überarbeitung Haydns an, dass dieser (1) die Lieder zu einem späteren Zeitpunkt an Thomson abschickte, als es ihm möglich gewesen wäre,

Neukomm seinem Lehrer geholfen. Weil aber weder ein Briefwechsel zwischen Haydn und Whyte überliefert ist noch Autographe von Neukomm vorliegen,¹ sind die Umstände der Entstehung dieser Bearbeitungen kaum geklärt.

Neukomms Schreibstil charakterisieren die Herausgeber des vierten Bandes der Bearbeitungen folgendermaßen:²

- übermäßiger Gebrauch dynamischer Zeichen, vor allem solcher, die sich in den älteren Liedbearbeitungen Haydns selten oder gar nicht finden, etwa *sf*, *cresc.*, *dim.*, hauptsächlich und im Gegensatz zu Haydn  und  sowie das Akzentzeichen >;
- die Verwendung sowohl von Strichen als auch von Punkten als Staccato-Zeichen;
- eine überladene Harmonisierung, die nicht recht zu den schlichten Melodien passt;
- ein ungeschickter Klaviersatz, der häufig vierstimmig statt – wie meist bei Haydn – dreistimmig ist;
- Solokadenzen in der Singstimme.³

und (2) an manchen Stellen das Akzentzeichen „^“ einsetzte, das er auch bei zeitnahen Kompositionen gebrauchte.

¹ Bei den Bearbeitungen für Whyte sind auch nur wenige Autographe von Haydn überliefert, vgl. Anlage, Kapitel 8.2.2, S. 631 ff.

² Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XVIII.

³ Solokadenzen auf der Fermate kurz vor Liedschluss sind bei Haydn in der Tat selten, vgl. die Ausnahme in JHWXXXII/2:214, S. 148 ff.

Derartige Haltepunkte – sie gehören quasi zum Kolorit der schottischen Lieder – sind für Verzierungen prädestiniert. Neukomm gehörte einer jüngeren Generation an und notierte sie, Haydn setzte sie wahrscheinlich stillschweigend voraus. Die Verzierungstechnik hat nach der Barockzeit auch im klassischen Stil ihre Berechtigung. Die Frage,

Die angeführten Kriterien lassen sich an den 23 Bearbeitungen Neukomms (Nr. 269–291) im vierten Band festmachen.

Abbildung 4-128

NEUKOMMS BEITRAG

JHW XXXII/4	Anmerkung
269	durch Autographe belegt ¹
270	durch Autographe belegt
271	durch Autographe belegt
272	durch Autographe belegt
273	durch Autographe belegt
274	durch Autographe belegt
275	durch Autographe belegt
276	durch Autographe belegt
277	durch Autographe belegt
278	durch Autographe belegt
279	durch Autographe belegt
280	durch Autographe belegt
281	durch Autographe belegt
282	durch Autographe belegt
283	durch Autographe belegt
284	durch Autographe belegt
285	durch Autographe belegt
286	durch Autographe belegt
287a	durch Autographe belegt
288	durch Autographe belegt
289	durch Autographe belegt
290	durch Autographe belegt
291	durch Autographe belegt
315	<i>Neukomm? (viel Vierstimmigkeit im Klaviersatz)</i>
317	<i>Neukomm? (Vierstimmigkeit; dynamische Zeichen, Chromatik)</i>
319	<i>Neukomm? (Takte 17–20; Ritornell?)</i>
325	<i>Neukomm? (Ritornell?)</i>

ob sie im Zusammenwirken mit der schottischen Melodik nicht eher als Stilbruch gewertet werden muss, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

¹ Vgl. JHW XXXII/4, S. 256 f.

JHW XXXII/4	Anmerkung
339	Vermutung der Herausgeber
340a	Vermutung der Herausgeber
341	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
342	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
343	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
344	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
345	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
346	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
347	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
348	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
349	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
350	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
351	Neukomm mit Haydns Überarbeitung?
358	<i>Neukomm? (viel Vierstimmigkeit im Klaviersatz während des Vokalteils)</i>
360	<i>Neukomm? (dynamische Zeichen)</i>
363	<i>Neukomm? (Klaviersatz überfüllt; revidierte Fassung wesentlich einfacher gestaltet)</i>
395	<i>Neukomm? (viel Vierstimmigkeit im Klaviersatz)</i>
397	<i>Neukomm? (viel Vierstimmigkeit im Klaviersatz; übertriebener Gebrauch des scots snap)?</i>
405	Vermutung der Herausgeber ¹
411	Vermutung der Herausgeber
412	Vermutung der Herausgeber
413	Vermutung der Herausgeber
414	Vermutung der Herausgeber
415	Vermutung der Herausgeber
417	Vermutung der Herausgeber
419	Vermutung der Herausgeber
420	Vermutung der Herausgeber
421	Vermutung der Herausgeber
422	Vermutung der Herausgeber
423	Vermutung der Herausgeber
424	Vermutung der Herausgeber
428	Vermutung der Herausgeber
429	Vermutung der Herausgeber

¹ Vgl. FRIESENHAGEN/HILLER 2005, S. XI.

Bei den kursiv markierten Bearbeitungen liegen keinerlei Belege vor, dass sie von Neukomm stammen könnten; doch der Schreibstil deutet darauf hin.

Die Tempobezeichnungen bilden ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen den Bearbeitungen Neukomms und Haydns. Neukomm versieht seine Bearbeitungen mit sehr genauen Tempoangaben und wählt mitunter komplizierte und zusammengesetzte Tempobegriffe, einfache Bezeichnungen verwendet er nur dreimal. Haydn dagegen gebraucht vorwiegend einfache Termini; aber er kombiniert die Tempobegriffe ebenso, wenn auch weniger als Neukomm. Es ist deshalb Vorsicht geboten, über bloße Tempobezeichnungen auf eine Bearbeitung Haydns oder Neukomms zu schließen. Erst über die Quellenlage und über die Kombination mehrerer Kriterien sind hier Rückschlüsse möglich.

Abbildung 4-129

VERGLEICH DER TEMPOBEZEICHNUNGEN
VON NEUKOMM UND HAYDN¹

Nr.	Neukomms Tempobezeichnungen	Nr.	Haydns Tempobezeichnungen
269	Allegretto scherzando	224	Andante espressivo
270	Allegretto e ben marcato	225	Vivace scherzando
271	Andante espressivo	226	Andante grazioso
272	Vivace scherzando	227	Andantino piu tosto allegretto
273	Allegretto scherzando	228	Andante con molto espressione
274	Vivace scherzando	229	Vivace
275	Allegretto scherzando	230	Andantino
276	Allegretto	231	Vivace
277	Vivace	232	Vivace scherzando
278	Allegretto scherzo	233	Andantino
279	Un poco maestoso	234	Larghetto
280	Andante grazioso	235	Andante espressivo, e grave
281	Andante	236	Vivace
282	Andante grazioso con espressione	260	Andantino
283	Scherzando ma non troppo presto	263	Andante grazioso
284	Andante sostenuto	368	Larghetto
285	Andante grazioso	369	Affetuoso
286	Vivace brillante, ma non troppo presto	373	Largo
287	Andante grazioso e soave	375	Andante
288	Allegretto, piu tosto vivace	382	Affetuoso
289	Andante espressivo	389	Larghetto
290	Andante espressivo	391	Larghetto amoroso
291	Affettuoso delicatezza	399	Andante

¹ Die Bearbeitungen JHW XXXII/4:269–291 in der linken Tabellenhälfte sind eindeutig Neukomm zuzuschreiben, während diejenigen in der rechten Tabellenhälfte durch Autographe zweifelsfrei Haydn zugeordnet werden können; vgl. Anlage, Abschnitt 8.2.2, S. 627 f.

4.5.2 Neukomms Stil dargestellt an einigen Beispielen

Die oben aufgeführten stilistischen Merkmale der Bearbeitungen Neukomms können, was die Behandlung des Klavierparts angeht, in der Nr. 340, *Johny Faw – or, The gypsie laddie*, trefflich festgemacht werden. Es liegt sowohl die von Neukomm bearbeitete Erstfassung wie auch die von Haydn auf Thomsons Wunsch hin überarbeitete Zweitfassung vor, welche dieser trotzdem nicht veröffentlichte.¹ Einschränkend muss jedoch bemerkt werden, dass die Urheberschaft Neukomms nicht mit letzter Sicherheit feststeht, doch die Indizien sprechen sehr deutlich dafür.²

Die von Haydn vorgenommenen Änderungen betreffen den gesamten Klavierpart. Die Gegenüberstellung der beiden Versionen in Abbildung 4-130 zeigt die Takte 11–15. Dabei bekommen wir einen Einblick, wie Haydn die Klavierstimme auflockert, indem er einen in Teilen vierstimmigen Satz auf drei Stimmen reduziert. In Takt 11 löst er zunächst die ungeschickte Notation der Mittelstimme mit dem Wechsel vom oberen ins untere System auf und belässt sie vollständig in der rechten Hand.

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XIX.

² Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XVIII und S. 283. Die Nr. 340 gehört zu einer Serie von insgesamt 14 Liedern, von denen Haydn wahrscheinlich die letzten beiden (Nr. 339 und 340) von Thomson nachträglich erhalten hat. Auf der Kopistenabschrift von Nr. 339 steht: „This is learned, dry and ugly“.

Abbildung 4-130

TAKTE 11-15
 JHW XXXII/4:340a + b, S. 194 ff. + 197 ff.

1) Bearbeitung 340a

11

sang sae sweet, and sae com - plete, That down came the fair La - dy.

sf

2) Bearbeitung 340b

10

sweet - ly; They sang sae sweet, and sae com - plete, That down came the fair La - dy.

sf

Das *c* als Grundton des Dominantseptakkords von F-Dur streicht er ganz. Den Takt 12 reduziert er zunächst auf drei Stimmen, ersetzt dann das *b* in der Mittelstimme durch ein *e*. Dadurch wird die Dominantfunktion zum unmittelbar nachfolgenden F-Dur besser erfasst. Diese schwächt er unmittelbar danach auf dem dritten Schlag wieder ab, indem er das *b* streicht. Den vierten Schlag belässt er unverändert. In Takt 13 lockert er mit dem chromatischen

Gefüge, in diesem Fall dem Wechselspiel zwischen F-Dur und einem Des-Septakkord, ein weiteres Steckenpferd von Neukomm auf. In der zweiten Hälfte des Taktes streicht er das *c* in der linken Hand und im Violoncello ersatzlos. Auf dem dritten Schlag passt es nicht und auf dem vierten ist es für die harmonische Verständlichkeit überflüssig.

Die Bearbeitung Nr. 290, *Captain Okain*, offenbart uns einen sehr charakteristischen Neukomm. Es stört erstens der für die Gattung der Volksliedarrangements übertriebene Gebrauch dynamischer Zeichen und Spielanweisungen. Haydn geht damit sehr viel sparsamer um; zudem gebraucht er weder *sforzandi* (*sf*), noch Akzent- oder *Diminuendo*- und *Crescendo*-Zeichen.

Zweitens ist der Klaviersatz im gesamten Ritornell überwiegend vierstimmig gehalten. Zudem wirkt der chromatische Abstieg hin zur Tonika e-Moll innerhalb einer 32-taktigen Bearbeitung unangemessen lang und konstruiert. Der Schluss wäre besser in Takt 29 angebracht. Die fallenden Halbtonschritte über dem synkopierenden Diskant mit einer um eine Achtel verzögerten Auflösung, dann eine lang anmutende Schlusswendung in Takt 27, gefolgt von dem kurzen Trugschluss in den Tonikagegenklang in Takt 28, der dann in die Tonika e-Moll mündet, unterstreichen in hervorragender Weise den melancholischen Charakter der vorausgehenden Melodie. Die restlichen Takte mit dem langen Orgelpunkt auf *e* sind im Grunde überflüssig. Eine entsprechende Stelle bei Haydn – das Ritornell der Bearbeitung Nr. 236, *My Love she's but a*

*lassie yet*¹ – klingt nicht nur wegen des schnelleren Tempos besser, sondern bewirkt durch die nach oben gerichtete Sequenz über dem Orgelpunkt *c* eine Steigerung, nach der nichts anderes mehr folgen kann als die Schlusswendung mit einem zweimaligen Anklang an das Ende der Liedmelodie in den beiden letzten Takten.

Abbildung 4-131

RITORNELL
JHW XXXII/4:290, S. 63 ff.

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 25, includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note bass line and a treble part with various rhythmic patterns. Dynamics such as *sf*, *p*, *f*, and *mezza voce* are used throughout. The second system, starting at measure 30, continues the piano accompaniment with similar dynamics (*p*, *pp*). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

¹ Zu dieser Bearbeitung hat Haydn auch Variationen verfasst; vgl. die Ausführungen zu Nr. 236 in Kapitel 4.4, S. 244 ff und zu Nr. 264 in Kapitel 4.7, S. 313 ff.

Unbeholfen wirkt bei Neukomm auch eine Wendung in der Bearbeitung *Johnny Macgill* (Nr. 276). Im Übergang zu Takt 28 leitet er in der Violine das *as* nach *a*. Dies lässt an eine Weiterführung nach *b* denken, zumal die übrigen Stimmen auch einen chromatischen Schritt vollziehen. Dem ist aber nicht so: Neukomm führt das *a* mit einen Quintsprung nach unten zum *d*, was ihm erlaubt, den nachfolgenden G-Dur-Akkord mit dem Quintton zu komplettieren.

Abbildung 4-132

TAKTE 27/28
JHW XXXII/4:276, S. 22

The image shows a musical score for measures 27 and 28. It consists of five staves: a single treble clef staff at the top (likely for violin), a single treble clef staff below it (likely for viola), and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom (likely for cello and double bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 27 shows a melodic line in the violin and a chromatic descent in the other parts. Measure 28 shows a quintal leap in the violin and a chromatic descent in the other parts, leading to a G major chord.

In der Bearbeitung *Jeanny dang the weaver* (Nr. 272) treffen wir auf einen sich zurückhaltenden Neukomm, der seinen Lehrmeister angemessen vertritt, bei dem aber trotzdem eigene musikalische Präferenzen zum Vorschein kommen. Die Bezeichnung „überladen“, die im Zusammenhang mit Neukomm immer wieder zu hören ist, wäre bei dieser Bearbeitung nicht angebracht. Ob Haydn

das Stück überarbeitete, ist ungewiss, aber denkbar. Immerhin sind dies die ersten Bearbeitungen, die Neukomm für Haydn schrieb, und das Einfühlen in die Gewohnheiten des Meisters hat er gewiss noch nicht verinnerlicht. Die dynamischen Zeichen und Spielanweisungen halten sich in Grenzen. Im Übrigen beschränkt sich der Gebrauch von dynamischen Anweisungen ausschließlich auf die Instrumentalteile, in den Vokalteilen hält sich Neukomm damit zurück und folgt hier also seinem Lehrmeister. Der Klaviersatz ist wie bei Haydn auch überwiegend dreistimmig mit punktuell vierstimmigen Stellen. Die zweiteilige Einleitung besitzt einen dynamisch und motivisch kontrastierenden zweiten Teil und eine klare Zäsur in der Mitte. Auch das Ritornell ist zweiteilig mit einer klaren Zäsur und einer erneuten dynamischen Kontrastierung in den Takten 17 und 18. Das ist auch bei Haydn gängige Praxis. Das Violoncello spielt überwiegend *unisono* mit dem Klavierbass, was ebenfalls dem Stil von Haydn entspricht. All diese Punkte zusammengefasst würden vermuten lassen, es läge hier eine gewöhnliche Bearbeitung aus der Feder des alten Meisters vor, wären da nicht einige Eigentümlichkeiten, mit denen Haydn sich doch nicht so identifizieren könnte – die vierstimmigen Stellen im Klavier, die Haydn zuweilen auch schreibt, einmal ausgenommen. Es handelt sich um die chromatischen Passagen zum Schluss des siebten Takts und in Takt 15 sowie um die kurze Passage in Takt 18 in der Oberstimme des Klaviers, die beim Hinsehen nicht so auffallen wie beim Hinhören. Der Zuhörer des 21. Jahrhunderts indes würde sich an diesen Eigentümlichkeiten mit Sicherheit nicht stören.

Abbildung 4-133

JHW XXXII/4:272, S. 10 f.

272. Jenny dang the weaver

Sigismund Neukomm
Thomson Scottish IV, 174
Hoboken XXXIa:240

Vivace scherzando

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

5

Wil-lie's wed-ding on the green, The lass-es, bon-ny wit-ches, Were busk-ed out in a-prons clean, And snaw-white Sun-day's mut - ches.

9

Auld May-sie bade the lads take tent, But Jock wou'd-na be-lieve her; But soon the fool his fol-ly kent, For Jen-ny dang the wea-ver.

13

Chorus

Sing fa la la fa la la la fa la la la la la la la la la la la la Sing Jen - ny dang the wea - ver.

17

p *f*

p *f*

Die Anwendung und Gestaltung von Schlussmotiven wurde in der Abhandlung über die „Sinfonien“ schon besprochen. Dabei wurde festgestellt, dass Schlussmotive bei Haydn eher selten vorkommen, der Bearbeitung aber eine besondere Note verleihen.¹ Neukomm dagegen macht relativ oft – in neun von 23 Bearbeitungen – von dieser Möglichkeit Gebrauch.

¹ Vgl. Kapitel 4.4, S. 261 ff.

Abbildung 4-134

BESCHREIBUNG DER
SCHLUSSMOTIVE BEI NEUKOMM

270	rhythmisch, betrifft die drei letzten Achtel, fallender Terztonschritt in der Vokalstimme, drei Achtel als Abschluss, die beiden letzten Töne sind jeweils gleich
276	die beiden Abschlusstakte des Vokalteils und des Ritornells sind in den Oberstimmen identisch
277	die beiden Abschlusstakte des Vokalteils und des Ritornells sind in den Oberstimmen identisch
278	die beiden Abschlusstakte des Vokalteils und des Ritornells sind in den Oberstimmen identisch
279	Abschluss der Vokalstimme rhythmisch identisch mit dem dritt- und zweitletzten Takt des Ritornells
280	die zweite Hälfte des Abschlusstaktes in den Oberstimmen des Vokalteils und des Ritornells ist identisch
284	der Abschluss des Ritornells ist identisch mit dem Beginn des Vokalteils
285	die beiden Abschlusstakte des Vokalteils und des Ritornells sind in den Oberstimmen identisch
289	identisches rhythmisch-melodisches Motiv am Schluss der Vokalstimme und des Ritornells

Die Gestaltung des Schlussmotivs in der Bearbeitung Nr. 284, *Macgregor of Ruara's Lament*, ist einmalig bei Neukomm und kommt auch bei Haydn nicht vor. Das zweitaktige Liedincipit, der Beginn des Vokalteils und das Ritornell sind identisch, nur die Harmonisierungen unterscheiden sich. Das Incipit wird zu Beginn der Einleitung antizipiert, was ein üblicher Vorgang auch bei Haydn ist. Damit ergibt sich eine Kreisbewegung, bei der das Incipitmotiv im Vordergrund steht. Hier verwirklicht der Schüler seine eigenen Ideen. Dieses Vorgehen verleiht der Bearbeitung eine eigene Note und hebt sie aus der großen Menge heraus.

Abbildung 4-135

INCIPIIT- UND SCHLUSSMOTIV
JHW XXXII/4:284, S. 42 ff.

Andante sostenuto

The score shows the beginning of the introduction. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Beginn der Einleitung

The score is divided into two parts: 'Liedincipit' and 'Schlussmotiv'.
 The 'Liedincipit' part shows the vocal line with the lyrics 'My sor-row, deep sor-row,'. The piano accompaniment is in 3/4 time. The key signature has one flat. The tempo is 'Andante sostenuto'.
 The 'Schlussmotiv' part shows the ending motif. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is 'Andante sostenuto'. The key signature has one flat. The time signature is 3/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The ending motif is marked with dynamics *sf*, *fp*, and *p rall.*

Liedincipit

Schlussmotiv

In der Bearbeitung *Wyres Ned Puw* (Nr. 351) hat Neukomm¹ am Ende der zweitletzten Phrase eine zweitaktige Instrumentalkadenz eingefügt – oft steht an dieser Stelle bei ihm eine Solokadenz. Auf diese Weise geht Neukomm nur in dieser einen Bearbeitung vor, bei Haydn begegnen wir diesem Vorgehen überhaupt nicht, bei Beethoven² dagegen fast immer. Er verbindet zwei Fermaten, ist aber in seiner harmonischen Progression statisch, i. e. er bewegt sich vom Dominantseptakkord (D⁷) zum verkürzten Dominantseptnonenakkord (D^v). Der Weg dorthin wird arpeggierend mit dem Tonvorrat dieser beiden Akkorde besprochen.

Abbildung 4-136

INSTRUMENTALE KADENZ, TAKTE 22–27
JHW XXXII/4:351, S. 224

The image shows a musical score for the piece 'Wyres Ned Puw' (Nr. 351) by Sigismund Neukomm. The score is in G major and 2/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'song thy pride con - troul, Di - vine en -'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and '[p]'. The score is numbered 22 at the beginning of the first staff.

¹ Dies vorbehaltlich, dass die Bearbeitung von Neukomm stammt, vgl. die in Abbildung 4-128, S. 282 f. angestellten Vermutungen und RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XVII.

² Vgl. die Gegenüberstellung mit Beethoven in Kapitel 4.9, S. 358 ff.

Bei der Behandlung des Cello weicht Neukomm, im Gegensatz zu Haydn, punktuell von der Gleichschaltung mit dem Klavierbass ab, jedoch geht er nie so weit wie Haydn in seinen ersten Bearbeitungen für Thomson. In der Bearbeitung Nr. 272 (Abbildung 4-133) ist dies mit der kontrapunktischen Behandlung im Übergang der Takte 6 und 7 der Fall.

Dass es zuweilen schwer fällt, zwischen Haydn und Neukomm zu unterscheiden, zeigt sich an zwei weiteren Beispielen. In der Bearbeitung des walisischen Liedes *The sweet melody of North Wales* (Nr. 315)¹ ist der Klaviersatz in einigen Passagen sehr dicht, hauptsächlich am Ende der Instrumentalteile und an zwei Stellen des zweiten Melodieabschnitts, und damit untypisch für Haydn. Dennoch liegen keinerlei Belege vor, die nahelegen, das Lied könnte aus der Feder Neukomms stammen. Es gibt weitere Bearbeitungen, bei denen sich Fragen der Authentizität stellen, und zwar immer in Bezug auf die oben aufgelisteten Kriterien.² In der Bearbeitung *My Nanie O* (Nr. 317) können die beiden folgenden Passagen mit dem Stil Neukomms in Verbindung gebracht werden.

¹ Ohne Notenbeispiel.

² Vgl. Abbildung 4-128, S. 282 f.

Abbildung 4-137

NEUKOMM ALS KOMPONIST?
JHW XXXII/4:317 S. 137 ff., Takte 5–6 & 26–28

Die dynamischen Zeichen und der vierstimmige Klaviersatz der Takte 5 und 6 kommen bei Haydn im Falle von gehaltenen Akkorden zuweilen auch vor. Fraglich ist allerdings, ob er die chromatischen Passagen in den Takten 26–28 so stehen ließe.

Ein bislang nicht erwähntes, zusätzliches Kriterium ist der *scots snap*, mit dem Neukomm bereitwilliger umgeht. Haydn verwendet den *scots snap* z. T. nur im Zusammenhang mit der Verdopplung der Singstimme und meistens nur in einer Stimme, nämlich dem Klavierdiskant sowie in der Vorwegnahme des Liedincipits in der Einleitung.¹ In der Bearbeitung Nr. 171, *Fee him father*, verzichtet er ganz auf die Verdopplung einer Melodie, die aus vielen *scots snaps*

¹ In einem anderen Fall jedoch schreibt Haydn einen *scots snap*, ohne dass er in der Singstimme vorkäme; vgl. JHW XXXII/3:168, S. 44, Takt 14 und meine Erläuterungen auf S. 181. Beim *scots snap* in JHW XXXII/5:397, S. 86 f., Takt 12 könnte es sich um einen Notationsfehler handeln, vgl. Anmerkung der Herausgeber.

besteht. In den Takten 5–7 und 12–13 begleiten Klavier und Violine. In den Takten 9–10 kommen jedoch in der Singstimme keine *scots snaps* vor, die hier dann durch die rechte Hand und die Violine verdoppelt wird.

Abbildung 4-138

VERMEIDUNG VON *SCOTS SNAPS*
JHW XXXII/3:171, S. 50 f., Takte 5-7

The image shows a musical score for three parts: vocal line, piano right hand, and piano left hand. The vocal line is in a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Saw ye John-ie com-ing, quo' she, Saw ye John-ie com-ing: Saw ye John-ie com-ing, quo' she,". The piano accompaniment consists of two staves: a right hand in a treble clef and a left hand in a bass clef. The right hand part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand part has a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into three measures, corresponding to the vocal phrases.

In der Einleitung zur Bearbeitung Nr. 208, *Young Jockey was the blythest lad*, ist das Incipit zitat relativ kurz gehalten. Haydn bricht es dort ab, wo ein *scots snap* folgen müsste.¹ Das Lied *When she came be she bobbit* (Nr. 278)² lebt durch den charakteristischen schottischen Rhythmus. Neukomm übernimmt ihn, so wie Haydn es wahrscheinlich auch getan hätte. Aber bei Haydn ist schwer vorstellbar, dass er ihn an das Ende des Ritornells gesetzt hätte, selbst wenn er, wie Neukomm, den Ausklang der Liedmelodie noch

¹ Vgl. JHW XXXII/3:208, S. 135.

² Vgl. JHW XXXII/4:278, S. 27.

einmal in Erinnerung hätte rufen möchten.¹ In der Bearbeitung Nr. 280, *O'er the moor amang the heather*, verhält es sich ähnlich. Hier plaziert Neukomm den *scots snap* sowohl an das Ende des Ritornells als auch an das Ende der Einleitung, demnach an zwei markanten Stellen, möglicherweise mit dem Ziel, den Zuhörer darauf aufmerksam zu machen. Auch in der Bearbeitung *Happy Dick Dawson* (Nr. 285) setzt Neukomm in der Violine einen *scots snap*, obwohl in der Singstimme eine punktierte Achtel- mit einer Sechzehntelnote steht.

Abbildung 4-139

SCOTS SNAP AN UNERWARTETER STELLE
JHW XXXII/4:285, S. 45, Takt 11

Aufgrund dieser Ausführungen kann nun die Frage nach der Urheberschaft der Bearbeitung Nr. 397, *The maid that tends*

¹ In Abschnitt 4.4 über die „Sinfonien“ konnte im Übrigen gezeigt werden, dass Haydn in den Ritornellen meist nicht mehr auf Vorhergehendes eingeht.

the goats, auch in Bezug des Kriteriums *scots snap* aufgeworfen werden. Stammt sie aus Haydns Feder, oder hat nicht doch Neukomm daran mitgewirkt? Für Haydn als Komponist spricht, dass keinerlei Dokumente und Begebenheiten vorliegen, die Zweifel an der Authentizität aufkommen lassen. Für Neukomm jedoch spricht, dass in der Einleitung *scots snaps* vorkommen, die nicht in Beziehung zum Liedincipit zu bringen sind. Dann ist in Takt 12 auch ein *scots snap* notiert, der hier nicht so recht passen mag.¹ Handelt es sich dabei um einen Notationsfehler? Im Falle von Haydn als Autor möglicherweise – bei Neukomm könnte es Absicht gewesen sein. Für Neukomm spricht schließlich noch die vierstimmige Klavieraussetzung in den Takten 12–14.

Abbildung 4-140

NEUKOMM ALS KOMPONIST?
JHW XXXII/5:397, S. 86 f., Takt 12–14

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics are: "Till he's fair - ly mar - ri'd to me: Drive a-way, ye drone time, An' bring a - bout our bri - dal day." The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills). There are also some performance instructions like asterisks and trill markings.

¹ Siehe Abbildung 4-140. Die Herausgeber schlagen hier vor, zwei Achtel zu spielen.

4.5.3 Offene Fragen und Fazit

Wieso entsprechen die Lieder 341–351 eher dem Stil Haydns und die Nummern 269–291 nicht? Hat Haydn letztere keiner Revision unterzogen, bevor er sie Thomson zukommen ließ, sei es aus Zeitgründen, wegen Krankheit oder der Beschäftigung mit anderen Kompositionen? Die letzten großen Kompositionen, die Jahreszeiten, die Schöpfungsmesse und die Harmoniemesse sind abgeschlossen. Lediglich das unvollendet gebliebene Streichquartett op. 103 könnte noch in Arbeit gewesen sein. Eine andere Erklärung mag sein, dass Neukomm sich nach einem Jahr Mitarbeit an den Bearbeitungen in den Stil Haydns eingearbeitet hatte. Zwischen der Einsendung der Nummern 269–291 und 341–351 lag immerhin fast ein Jahr (Juli 1803 bis Mai 1804). Eines muss indes bedacht werden: Hätte Neukomm die Lieder in Eigenregie arrangieren können, wäre das Resultat sicher ein anderes gewesen. Haydn hat ihm einigen Freiraum zugestanden, das zeigen die vielen Eigentümlichkeiten und unreifen Wendungen eines knapp über Zwanzigjährigen.

Haydns Stil der Instrumentenbehandlung hat Neukomm jedenfalls übernommen, indem er das Violoncello eng an den Klavierbass gebunden hat. Die Violine hat er dagegen vereinzelt in relativer Abhängigkeit zum Klaviersatz gelassen, wo Haydn ihr gelegentlich einen selbstständigen Part zugewiesen hat.¹ Mitunter entscheidet Neukomm sich für einen vierstimmigen Klaviersatz – dies zwar nur begrenzt, sicher aber häufiger als Haydn. Die Betrachtungen

¹ Zur Instrumentalbegleitung der Bearbeitungen vgl. Kap. 5.

zum Klaviersatz bei den übrigen Bearbeitungen werden zeigen, dass auch Haydn zuweilen auf vierstimmige Klaviersätze zurückgreift.

Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass sich dort, wo Neukomm seine ersten Gehversuche im Bearbeiten von Volksliedern unternommen hat, oft Ungeschicktheit eingeschlichen hat, die Haydn dann auch nicht ausgebessert hat, dass er sich aber später den Stil des Lehrmeisters z. T. angeeignet hat. Die Frage, ob er dabei hinzugelernt oder sich angepasst hat, muss dabei unbeantwortet bleiben.

Zwei Fragen bleiben jedoch ungeklärt: zum einen, ob neben den 23 vorliegenden Autographen Neukomms (s. o.) noch weitere existieren, und zum anderen, wo die 15 in Neukomms eigenem Werkverzeichnis vermerkten Bearbeitungen verblieben sind, die vermutlich für den zweiten Whyte-Band gedacht waren, diesen aber wahrscheinlich nicht erreichten.¹

Der Beitrag Neukomms ist für die Bearbeitungen 269–291 belegt (s. o.). Weitere Bearbeitungen aus seiner Feder können nur über überlieferte Dokumente wie Briefe und Quittungen sowie den Stil der in Frage kommenden Bearbeitungen vermutet werden, sie können ihm aber nicht

¹ Whytes Ausgabe ist in zwei Bänden erschienen, der erste mit 40 und der zweite mit lediglich 25 Bearbeitungen. Ursprünglich waren hierfür auch 40 Bearbeitungen geplant, und die fehlenden 15 sollte nach Haydns Willen Neukomm beisteuern, vgl. hierzu FRIESENHAGEN 2004, S. 373 sowie FRIESENHAGEN/HILLER 2005, S. XI f.

zweifelsfrei zugeordnet werden. Folgende Dokumente sind überliefert:¹

- Das von Johann Elßler, dem Kopisten Haydns erstellte Haydnverzeichnis, das allerdings bezüglich der Volksliedbearbeitungen nicht komplett ist. Es fehlen dort Einträge, die in Haydns Autograph überliefert sind.
- Die Eintragungen Neukomms in dessen eigenem Werkverzeichnis.
- Der Briefverkehr, der im Falle von Whyte aber nicht existiert.

Die Tabelle in Abbildung 4-128² gibt Auskunft über Bearbeitungen, die eindeutig von Neukomm stammen und über weitere, die – so die Herausgeber der JHW XXXII/4+5 – von Neukomm sein könnten. Schließlich sind noch andere aufgezählt, die sich aufgrund musikalischer Kriterien eher Neukomm zurechnen ließen.

Zuletzt bleibt die Frage nach der Entlohnung Neukomms offen. Es wurde bereits erwähnt, dass Haydn geschäftstüchtig war und auch zuweilen vor kleinen Schwindeleien nicht zurückschreckte. Betrachtete er Neukomms Hilfe als Kompositionsauftrag an den Kollegen oder als Kompositionsaufgabe an den Schüler? Letzteres wird wohl eher zutreffen.

¹ Vgl. FRIESENHAGEN 2004, S. 373 und FRIESENHAGEN/HILLER 2005, S. XI f.

² Vgl. S. 282 f.

Ob Haydn bei seinen Bearbeitungen noch weitere Unterstützung erhielt, ist nicht nachzuweisen, aber es taucht ein einziger Name auf, der der Vollständigkeit halber an dieser Stelle erwähnt sein soll: Haydns Schüler Friedrich Kalkbrenner. Von Kalkbrenner (1784–1849) ist lediglich bekannt, dass er sich mit schottischen Liedern befasste. Ob er dabei, wie Neukomm, ganze Lieder arrangierte oder lediglich die Streicherstimmen schrieb bzw. auf andere Weise in die Volksliedbearbeitungen eingebunden war, ist nicht nachzuweisen, aber angesichts des Wissens um Neukomm durchaus denkbar.¹ Ab JHW XXXII/4:294 – der Serie vom 1. Juli 1803 – liegt in den überlieferten Vorlagen keine einheitliche Partitur mehr vor.² Die Streicherstimmen sind gesondert beigelegt. Möglicherweise war hier noch jemand beteiligt – Kalkbrenner? Beethoven scheint jedenfalls sehr genau gewusst zu haben, dass Haydn seine Cellostimmen nicht selbst verfasst hat.

Le prix que Vous dites avoir payé a Haydn est tres moderé; mais observes que Haydn n'a composé ni ritornelles, ni cadences a l'ouverture, ni Duos & Trios, ni accompagnements de Violoncelle.³

¹ Vgl. WALTER, Horst: Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn. In: Haydn-Studien, V/1 (1982), S. 38.

² Davon ausgenommen ist die erste Serie für Whyte, deren Bearbeitungen in den JHW weiter hinten aufgenommen sind, aber vermutlich früher komponiert wurden.

³ BEETHOVEN, Ludwig van: Brief an George Thomson in Edinburgh, Wien, 19. Februar 1813, Erstschrift. Ohne Jahr, Internet: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=2468&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=2238&_ug=Verleger&_dokid=b530&_mid=Schriftdokumente%20Ludwig%20van%20Beethovens%20und%20Anderer&_seite=1 (7/2007).

Vielleicht wußte Beethoven von Haydn selbst, dass dieser die Cellostimmen teilweise nicht selbst verfasst hat. Seine weiteren Annahmen, Haydn habe nicht für mehrere Stimmen arrangiert und keine Instrumentalteile geschrieben, sind dagegen pure Spekulation. Hierbei wird er wahrscheinlich an die Napierlieder gedacht haben. Jedenfalls ist aus heutiger Sicht das Argument, dass jemand, der für mehrere Stimmen schreibt, auch mehr Entgelt erhalten soll, zumindest als ungewöhnlich zu bezeichnen.

Was Thomson zu seiner Zeit als „dry and ugly“ bezeichnete, mag zutreffend sein für die Hörgewohnheiten von damals. Heutzutage ist es schwer, zwischen dem Stil Haydns und dem Neukomms zu differieren. Sicher hören wir die Chromatik, sicher hören wir auch die Kadenzen auf den typisch schottischen Fermaten, aber sie stören uns nicht. Die dynamischen Zeichen hören wir sowieso nicht, und die ausführenden Künstler interpretieren sie auf jeden Fall bei den Bearbeitungen Haydns zwischen den Zeilen mit. So gesehen sind die Bearbeitungen Neukomms unter der Regie Haydns aus heutiger Sicht eine wichtige wissenschaftliche Erkenntnis, aber zudem auch eine interessante, abweichende Hörerfahrung. Sie können – wiederum aus heutiger Sicht – auf keinen Fall als Stilbruch gewertet werden, sondern eher als Ergänzung, weil die Parallelen zu Haydn wohl größer sind als die Abweichungen. Insofern können wir die Mitaufnahme der Bearbeitungen Neukomms in die JHW XXXII als eine logische Konsequenz dieser Überlegungen bezeichnen.

4.6 Addendum: Chromatik bei Haydn

Die nachfolgenden Ausführungen verstehen sich als Ergänzung zu den Abschnitten über die motivische Arbeit und über Sigismund Neukomm. In seinen Arrangements arbeitet Neukomm sehr oft mit Chromatik, sie ist allerdings auch für Haydn keineswegs ein Fremdwort. Man denke dabei an andere Werke, so z. B. an die Beschreibung des Chaos in der Schöpfung, wo Haydn mit schroffen Dissonanzen und nebelhafter Chromatik das Nichts beschreibt. Auch in der Durchführung des ersten Satzes des Reiterquartetts, op. 74 Nr. 3 in g-Moll, lässt Haydn den Zuhörer über seine tonartlichen Ausrichtungen im Dunkeln, indem er sie mithilfe chromatischer Wendungen verschleiert.

Als Vorwegnahme des Tristan bezeichnet Rosen die folgende Passage intensiver Chromatik aus dem langsamen Satz des Klaviertrios Es-Dur, Hob. XV:30,¹ einem Werk mit viel Chromatik auch in den beiden Ecksätzen.

¹ Vgl. ROSEN, Charles: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1983, S. 413.

Abbildung 4-141

CHROMATIK IM KLAVIERTRIO ES-DUR
 2. Satz, Takte 11–14
 Hob. XV:30, JHW XVII/3, S. 298



Ebenso wenig verzichtet Haydn in der motivischen Arbeit der Volksliedbearbeitungen auf Chromatik. Ein als Bindeglied agierendes Motiv ist beispielsweise in Nr. 196, *Tears that must ever fall* zu finden. In der achttaktigen Einleitung, unterteilbar in $(2+2)+(2+2)$ Takte, beginnt Haydn in Takt 5 eine Melodie, die er erst einen Takt später weiterführt.¹ Dazwischen fügt er ein um wenige Töne kreisendes chromatisches Gebilde ein, das er zusätzlich in der Klavieroberstimme in der Obersexta verdoppelt. Außerdem wird das Motiv in der Bassstimme vor- und nachbereitet, zunächst mit einer kreisenden Bewegung um *a* und *ais* und dann mit einer chromatischen Aufwärtsbewegung von *gis* nach *h*. In Takt 20 fungiert das chromatische Motiv verkürzt als Bindeglied zwischen der „schottischen“ Fermate in der zweitletzten Phrase und dem Liedende.

¹ Da das Ritornell und die vier letzten Takte der Einleitung identisch sind, begegnet das Motiv auch im viertaktigen Ritornell.

Abbildung 4-142

CHROMATISCHES MOTIV
 JHW XXXII/3:196, S. 107 f.,
 Takte 5-6 resp. 23-24 und 19-21

The image displays two musical excerpts from Haydn's 'Sensibility' (JHW XXXII/3:196). The first excerpt shows a vocal line with a chromatic motif (c-c#-b-a) and piano accompaniment. The second excerpt shows the same motif repeated in the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics 'shape and face ex - prest, His shape and face'.

//

In der Bearbeitung Nr. 181, *Sensibility*, führt Haydn am Ende des ersten (und zweiten, gleich endenden) Melodieteils das chromatische Motiv *c-c#-b-a* ein, das er zunächst in Takt 23 wiederholt und mit dem selben Begleitsatz versieht. Mit seiner Wiederholung in den beiden Oberstimmen zu Beginn des Ritornells stellt Haydn einen motivischen Bezug

zum Vokalteil her, den er noch zusätzlich verstärkt, indem er die vier chromatischen Töne sogleich noch einmal anklingen lässt, nämlich um eine kleine Septime nach oben transponiert. Entgeht das chromatische Motiv im Vokalteil dem Hörer eventuell unbewusst, so tritt es im Ritornell umso deutlicher hervor und verklingt möglicherweise wieder genauso unbemerkt, wenn Haydn es im Takt 26 in der Unterstimme um eine Achtel verlagert ein letztes Mal und in erweiterter Form anklingen lässt.

Abbildung 4-143

CHROMATIK UND LIEDRHYTHMUS
JHW XXXII/3:181, S. 72 f., Takt 11=23 & 25–26

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes the lyrics "Thou hast al - so known too well!". The piano accompaniment features a chromatic motif in the bass line. The second system shows a close-up of the chromatic motif in the piano accompaniment, highlighting the chromatic scale and its transposition.

Chromatische Motive werden im Normalfall keinen Bezug zur Liedmelodie aufweisen, weil die Volksliedmelodik in den seltensten Fällen chromatisch ist. Der Bezug kann folglich nur über den Liedrhythmus erfolgen. Dies geschieht in dem mit zwei Takten äußerst kurz gehaltenen Ritornell der Bearbeitung Nr. 211, *The maid that tends the goat*.

Abbildung 4-144

CHROMATIK UND LIEDRHYTHMUS
JHW XXXII/3:211, S. 73, Takt 10-14

My bon-ny, bon-ny, dear-ie. Ca' them where the burn rows, My bon-ny dear-ie.

Wir können bei Haydn, ebenso wie bei Neukomm, zwei Arten von Chromatik feststellen. Da wäre zum einen die eher vordergründige lineare Chromatik in der Führung einer einzelnen Stimme wie in den Bearbeitungen Nr. 196 und Nr. 181. Zum anderen findet sich die Chromatik zur Erweiterung des tonalen Raums, beispielsweise in der Bearbeitung Nr. 211 und ebenso in den beiden oben gebrachten Auszügen aus dem Klaviertrio. Während sich dieser tonale Raum im Ritornell von Nr. 211 auf die Nachbararten beschränkt, gelingt eine eindeutige Bestimmung der Tonart in den vier Takten von Hob. XV:30 nicht so leicht.

4.7 Die Lieder mit Variationen

Über Haydns große Erfahrung im Umgang mit Variationstechniken existiert umfangreiche Literatur.¹ Wir finden Variationssätze in den meisten seiner instrumentalen Werkgruppen, den Klaviersonaten, den Klaviertrios, den Streichquartetten, den Sinfonien und auch in den Werken für Baryton. In den meisten Werken werden Variationen in den zweiten, langsamen Sätzen untergebracht (siehe Sinfonie Nr. 94, *Mit dem Paukenschlag*). Aber auch Finalsätze sind als Variationssätze gestaltet (siehe Sinfonie Nr. 31, *Mit dem Hornsignal*). Doch die Volksliedvariationen sind nicht unbedingt mit diesen zu vergleichen. Unter Beibehaltung der Liedstimme ändern sich Liedbegleitung und Instrumentalteile. Wäre der Begriff *Cantus-firmus*-Variation nicht einer anderen Epoche zugeordnet, würde er hier in etwa zutreffen. Die Parallelen zum zweiten Satz des Kaiserquartetts sind offensichtlich. Auch hier wird die Melodiestimme unverändert beibehalten; sie wechselt aber zwischen den Stimmen.

4.7.1 Quellenlage der Variationsreihen

In der nachfolgenden Tabelle sind die sechs schottischen Lieder mit Variationen aufgelistet. Man kann daraus ersehen, dass Haydn fünf davon schon kurz davor als normale Bearbeitungen angefertigt hat. Die Anlage ist für alle sechs Kompositionen die gleiche: ein Thema mit drei

¹ Stellvertretend sei hier lediglich auf die folgende umfassende Arbeit hingewiesen: SISMAN, Elaine R.: Haydn and the Classical Variation. Cambridge: Harvard University Press 1993.

Variationen, davon einige mit Wiederholung des Themas. Die Wiederholung ist zum Teil abhängig von der Anzahl der Liedstrophen.

Abbildung 4-145 ÜBERSICHT ÜBER DIE LIEDER MIT VARIATIONEN

JHW XXXII/3	Titel	Bearbeitet als JHW XXXII/3	Anzahl der Variationen
263	The blue Bell of Scotland	nur als Variation	T. + 3 + D.S.
264	My Love she's but a lassie yet	236	T. + 3 - D.S.
265	Bannock's o'barleymeal	194	T. + 3 - D.S.
266	Saw ye my father	160	T. + 3 - D.S.
267	Maggie Lauder	164	T. + 3 + D.S.
268	Killiecrankie	244	T. + 3 + D.S.

Legende:

T. + 3 + D.S. = Thema mit drei Variationen und Wiederholung des ersten Vokalteils ohne Einleitung, aber mit Schlussteil

T. + 3 - D.S. = Thema mit drei Variationen ohne Wiederholung des ersten Vokalteils

Die Herausgeber des dritten Bands der Volksliedbearbeitungen geben im Vorwort Auskunft über das Zustandekommen der Variationsreihen. Dabei können sie einerseits auf gesicherte Erkenntnisse zurückgreifen, müssen aber andererseits aus einer Fülle von Anhaltspunkten versuchen, die schlüssigste Argumentationskette zu flechten.

Die nachfolgenden Angaben basieren auf diesen Erkenntnissen.¹

Die Lieder mit Variationen JHW XXXII/3:263–268 wurden am 26. Mai 1802 an Thomson abgesendet. Dieser veröffentlichte aber von den sechs Kompositionen nur das instrumentale Vorspiel, das Thema und das instrumentale Nachspiel von Nr. 263, *The Blue Bell of Scotland*,² und ließ die Variationen weg.

Zur Entstehung der sechs Liedvariationen ist bekannt, dass Haydn zunächst das Lied *The Blue Bell of Scotland* in Angriff nahm. Es war und ist immer noch ein überaus beliebtes schottisches Nationallied. Haydn wusste davon und widmete es der Schauspielerin Dorothea Jordan (1761–1816), mit der er es in Verbindung brachte, da sie es mehrfach bei Theateraufführungen gesungen haben soll. Thomson erfüllte weder in seiner Veröffentlichung den von Haydn an ihn herangetragenen Widmungswunsch, noch veröffentlichte er die komplette Komposition mit ihren drei Variationen, sondern nur die ersten 22 Takte, i. e. die instrumentalen Teile und den Vokalteil. Er schickte vielmehr die Kompositionen am 8. Juni 1802 an Haydn zurück. Weder über die Gründe dafür noch über den Auftrag resp. den Nichtauftrag Thomsons liegen uns Erkenntnisse vor. Wahrscheinlich wünschte er sich eine reine Instrumentalfassung der fünf schon bearbeiteten Lieder. Doch diesem Wunsch entsprach Haydn wiederum nicht,

¹ Vgl. die akribische Zusammentragung, Auflistung und Auswertung der Quellen in RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIV ff., S. 308, S. 319 f., S. 372 ff. und S. 375 ff.

² Veröffentlicht in Thomsons *A Select Collection of Original Scottish Airs*, Band 3, erste Auflage (1802).

sondern ließ die Kompositionen unbearbeitet bei sich liegen, bis Thomson letzten Endes darum bat, die Variationsreihen auch notfalls unbearbeitet an ihn zurückzusenden. Dies tat Haydn denn auch um die Mitte des Jahres 1803. Ob er die Lieder dennoch einer geringfügigen Überarbeitung unterzogen hat, ist ungewiss, ja sogar schwer vorstellbar. Immerhin war er bereits in fortgeschrittenen Alter. Thomson verkaufte die Variationsreihen an Preston, der sie im Jahre 1805 unter dem Titel *Six Admired Scotch Airs, arranged as Rondos, for the Piano Forte with an accompaniment for the Violin & Flute by Dr. Haydn* in London veröffentlichte. Die Ausgabe entsprach aber, was die Besetzung angeht, keineswegs der Intention Haydns, fehlten doch das Violoncello und die Vokalstimme. Es könnte sich aber auch umgekehrt so verhalten haben, dass Thomson von Haydn lediglich eine Bearbeitung für Violine und Klavier anforderte. Über den Umänderungsprozess kann demnach nur spekuliert werden.

Vor einer genaueren Beschreibung der *Sechs Schottischen Volkslieder mit Variationen* ist es des Weiteren unerlässlich, sich zuvor mit der Quellenlage zu befassen. Als Autograph liegen vom Lied Nr. 263, *The Blue Bell of Scotland*, die Klavierpartitur und die Vokalstimme vor. Die Streicherstimmen sind von Johann Eißler kopiert. Ob Haydn sie selbst verfasst hat oder ob er jemand anderen damit beauftragt hat, ist nicht mit letzter Sicherheit festzustellen. Auch die restlichen Vorlagen liegen in der Handschrift Eißlers vor; dies sind die Klavier- und die Vokalstimme gemeinsam sowie je die Violine und das Violoncello einzeln. Autographen existieren keine. Demnach ist bei Aussagen über die Streicherstimmen im Hinblick auf Haydn als

Urheber immer eine gewisse Vorsicht geboten. Die Stimmen könnten vollständig oder teilweise von Haydn stammen, sie könnten aber auch in Haydns Auftrag auf der Grundlage der Klavierstimme von einer anderen Person angefertigt worden sein.

Abbildung 4-146

QUELLENLAGE DER VARIATIONEN

Nr.	Von Haydn	Abschrift von Johann Elßler	Bemerkung
263	Autographe Klavierpartitur und Vokalstimme	Violine und Violoncello	
264		Klavierpartitur mit Vokalstimme und Streicherstimmen	beginnt mit der 1. Variation
265		Klavierpartitur mit Vokalstimme und Streicherstimmen	beginnt mit der 1. Variation
266		Klavierpartitur mit Vokalstimme und Streicherstimmen	
267		Klavierpartitur mit Vokalstimme und Streicherstimmen	
268		Klavierpartitur mit Vokalstimme und Streicherstimmen	

Die Lieder Nr. 264 und 265 beginnen mit der ersten Variation; die Themen sind den früheren Bearbeitungen entnommen.¹ Betrachtet man die übrigen Variationslieder 266 bis 268, so stellt man in der Behandlung der Themen zum Teil erhebliche Abweichungen gegenüber den entsprechenden Bearbeitungen 160, 164 und 244 fest. Zudem finden sich zuweilen auch größere

¹ Vgl. die Tabelle in Abbildung 4-145, S. 313.

Ungeschicktheiten, bei denen es schwer fällt, an Haydn als Urheber zu denken.

Die nachfolgende Tabelle fächert die Struktur der sechs Variationslieder nach quantitativen Kriterien auf. Danach besitzen alle Lieder neben dem Thema, bestehend aus der Einleitung, dem ersten Liedteil und dem ersten Ritornell, drei Variationspassagen, die aus einem Ritornell und dem Liedteil bestehen. Die Variationsreihen 264 und 265 wiederholen das Thema nicht mehr.

Abbildung 4-147

STRUKTUR DER LIEDER MIT VARIATIONEN

JHW XXXII/3	263	264	265	266	267	268
Taktart	4/4	2/4	6/8	2/4	4/4	2/4
Tempo	langsam	schnell	mittel	mittel	schnell	mittel
Thema	Anzahl der Takte					
Einleitung	6	8	8	12	4	8
Liedteil	4+8	8+8	8+8	7+7	8	16
Ritornell	4	8	4	16	6	8
Variation 1						
Liedteil 1	4+8	8+8	8+8	7+7	8	16
Ritornell 1	4	6	6	16	7	8
Variation 2						
Liedteil 2	4+8	8+8	8+8	7+7	8	16
Ritornell 2	2	12	4	8	7	8
Variation 3						
Liedteil 3	4+8	8+8	8+8	7+7	8	8
Ritornell 3	2	8	4	16	7	4
dal segno						
Liedteil 1	4+8			7+7	8	16
Ritornell 1	4			16	6	8

Die vorliegenden Dokumente erlauben es nicht, eindeutig festzustellen, ob Haydn von Thomson eine Empfehlung für die Anlage der Variationsreihen erhielt oder ob er die Form selbst wählen konnte. Wenn man sich jedoch die Tabelle ansieht, wäre man geneigt anzunehmen, dass Thomson diese Empfehlung ausgesprochen hat.

Im Vordergrund stehen zunächst die beiden folgenden Fragen: wo kann Haydn innerhalb dieser recht einheitlich gewählten oder vorgegebenen Struktur Variationen anbringen, und wo sind ihm Grenzen gesetzt? Die letzte Frage ist am einfachsten zu beantworten: der Liedteil ist vorgegeben und spinnt sich quasi als *Cantus firmus*¹ durch die einzelnen Variationen fort. Dies ist vor allem recht ungewöhnlich, bietet die Melodiestimme doch in den übrigen Werken Haydns (und auch anderer Komponisten) den Rahmen für Variationsarbeit. Man denke dabei an den zweiten Satz der Sinfonie Nr. 94, *Mit dem Paukenschlag*, in welchem Haydn in vier Variationen das Thema eines alten ihm bekannten Volkslieds abändert.²

Schließen wir uns diesen Überlegungen an, so müssten wir demzufolge annehmen, dass die notengetreue Beibehaltung der Melodiestimme eher auf eine Bitte von Thomson zurückzuführen wäre. Dies würde aber der Tatsache widersprechen, dass Thomson von Beethoven Variationen

¹ Meine Bedenken diesem anachronistischen Begriff gegenüber habe ich bereits geäußert, aber ein besserer steht in diesem Zusammenhang nicht zur Verfügung.

² Das Thema kommt dem österreichischen Volkslied *Geh im Gässle rauf und runter* sehr nahe und besitzt unter anderem auch Ähnlichkeiten mit *Ah vous dirai-je maman*.

erbeten hatte und auch erhielt,¹ bei denen die Melodiestimme ebenfalls variiert wurde. Demnach besteht die Möglichkeit, dass Haydn diese Bitte Thomsons falsch verstanden hat.

Die erste Frage zu beantworten, erfordert einen erneuten Blick auf die Form der Lieder mit Variationen in der Tabelle oben. Dabei stellen wir fest, dass die Ritornelle nicht immer gleich lang sind. Die Noteneinsicht zeigt, dass die Variationen sowohl hier als auch in den Einleitungen angebracht wurden. Des Weiteren finden sich Variationen auch in der Begleitung der unveränderbaren Vokalstimme sowie in den Streicherstimmen. Dies spricht demnach hinsichtlich der ungeklärten Frage nach deren Authentizität bei den Volksliedvariationen eher für Haydn als Urheber.

4.7.2 Maggie Lauder, 267

Die Vorstellung einzelner Lieder mit Variationen soll nicht mit dem bekanntesten beginnen (das ist ohne Zweifel *The Blue Bell of Scotland*), sondern mit dem Lied, welches zum einen am meisten aus dem Rahmen fällt und zum anderen in Bezug auf den musikalischen Charme an vorderster Stelle zu nennen wäre: die Bearbeitung Nr. 267, *Maggie Lauder*.² Es beginnt mit einem in der Einleitung und in allen

¹ Vgl. die Originalausgabe Thomsons, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=5097&template=werkseite_digitales_archiv_en&_eid=5057&_ug=Piano%20and%20another%20instrument&_werkid=106&_mid=Works%20by%20Ludwig%20van%20Beethoven&_seite=1 (10/2007).

² Vgl. JHW XXXII/3, S. 289–294.

Ritornellen wiederkehrenden eintaktigen Hauptmotiv, gebildet aus einer aufsteigenden Tonleiter und einem abschließenden Dreiklang in der Haupttonart A-Dur im *unisono*. Wegen seiner regelmäßigen Wiederholung wird es zum identitätsstiftenden Bindeglied zwischen dem Thema und den sich anschließenden drei Variationen. Motivisch lehnt es sich nicht an die Liedmelodik an, wird jedoch beim mehrmaligen Hören unweigerlich mit dieser assoziiert. Die Einleitung und das Ritornell nach dem Thema sind, wie bei der Bearbeitung Nr. 164, identisch.

Abbildung 4-148

DAS HAUPTMOTIV
JHW XXXII/3, S. 289

The image shows a musical score for the main motif, arranged for Violino, Voce, Fortepiano, and Violoncello. The score is in A major (two sharps) and common time (C). The Violino part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The Voce part is silent. The Fortepiano part has a similar melody in the right hand, with a bass line in the left hand. The Violoncello part follows the same melodic line in the bass clef. The score is divided into four systems, each corresponding to one of the instruments.

Vielleicht geht die Vermutung zu weit, dass sich das Hauptmotiv aus dem Liedincipit ableiten lässt, aber es fällt auf, dass zwei der Haupttöne *a* und *c* (*e* fehlt) in beiden Gebilden an markanter Stelle vorkommen: Im Hauptmotiv das anfängliche zweimal wiederholte Pochen auf dem *a*, der Schlussdreiklang, beginnend mit den Achteln *a* und *c*, im Liedincipit der deklamatorische Beginn des Liedes auf dem

a, der Taktabschluss auf den Achteln *a* und *c*. Das genaue Hinhören vermittelt durchaus diesen Eindruck.¹

Abbildung 4-149

DAS LIEDINCIPIT
JHW XXXII/3, S. 289



Die Einleitung und die Ritornelle 1–3, die mit sieben Takten aus dem üblichen Rahmen der gängigen viertaktigen Strukturen fallen, schließen nach dem einheitlichen Eingangsmotiv jedes Mal sehr ähnlich. Haydn findet lediglich im Ritornell 1 nach dem Thema Raum für Abänderungen, die in der Substanz aber nicht sehr weit gehen: Viertelnoten werden durch gebrochene Dreiklänge in Sechzehntelläufen ersetzt. Der harmonische Verlauf wird geringfügig abgeändert, bleibt aber in seiner Substanz immer in der Nähe der Haupttonart A-Dur.

Das Hauptmotiv agiert auch als Bindeglied innerhalb der Ritornelle: Es steht immer im dritten Takt und grenzt das vorherige zweitaktige Fortspinnen des Liedes von der nachfolgenden Entwicklung ab, die aus der Einleitung hervorgeht. Dabei bleibt das Gerüst gleich: der markante Eingangstakt, gefolgt von einem Takt im *forte* mit anschließender fast notengetreuer Wiederholung dieses

¹ Die Anlehnung an den Beginn der Jupitersinfonie wurde schon weiter oben bemerkt, vgl. S. 261.

Taktes im *piano* und im *rubato*, sodann zwei abschließende Takte im *forte*.

Abbildung 4-150

DAS RITORNELL NACH DER ERSTEN VARIATION
JHW XXXII/3:267, S. 291







The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 27, features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The second system, starting at measure 30, continues the vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are used to indicate changes in volume. The score concludes with a final cadence in measure 32.

Das Lied *Maggie Lauder* ist mit acht Takten sehr kurz, aber dadurch sehr einprägsam und mitreißend. Wie viele schottische Lieder hält es im drittletzten Takt kurz inne, wird im Folgetakt weitergeführt und endet in einem fulminanten Schluss, den Haydn nicht so stehen lässt, sondern in jeder Variation organisch weiterführt, so dass der Eindruck entsteht, als würde das Ritornell integrierender Bestandteil des Ganzen sein. Eine zweite verbindende

Komponente der Variation ist die Weiterführung im *unisono* nach der Fermate. Haydn hält dieses Prinzip über das Thema und sämtliche Variationen in etwa bei. In der ersten Variation lässt er den gleichen Ton als Sechzehntelnachschlag der rechten Hand wiederholen (siehe Abbildung 4-151, 2. Spalte, mittlere Stimme) und in der dritten Variation macht er aus der Passage aus Achtelnoten in der Oberstimme Sechzehntelnoten, ohne jedoch den Hauptton zu verändern.

Abbildung 4-151

PASSAGE IM *UNISONO* UND ÄNDERUNGEN
JHW XXXII/3:267, S. 289–294

Thema + Variation 2	Variation 1	Variation 3
		
		

In der **ersten Variation** sind in der rechten Hand des Klaviers durchgehende Sechzehntelnoten zu spielen. Dies kommt der revidierten Violinstimme in der Bearbeitung Nr. 164 relativ nahe. Ein Unterschied sind die Sechzehntelpausen in der Klavierstimme. Haydn bevorzugt in beiden Fällen eine gebrochene Dreiklangmelodik.

Abbildung 4-152 GEGENÜBERSTELLUNG DER SECHZEHNTELNOTEN

TAKTE 3-5 DER ERSTEN VARIATION, JHW XXXII/3:267, S. 290

The musical score for measures 3-5 of the first variation of JHW XXXII/3:267 is presented in G major and 3/4 time. The vocal line (top two staves) consists of sixteenth notes, with a fermata over the final note of measure 5. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line of dotted quarter notes and eighth notes, with a treble line of eighth notes.

REVIDIERTE VIOLINSTIMME, JHW XXXII/3:164, S. 35

The musical score for measures 3-5 of the revised violin part of JHW XXXII/3:164 is presented in G major and 3/4 time. The vocal line (top two staves) includes the lyrics: "pi - per met her gaun to Fife, And speir'd what wus't they ca'd her? Right scorn - ful - ly she an - swer'd him, "Be-". The violin part (third staff) consists of sixteenth notes. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line of dotted quarter notes and eighth notes, with a treble line of eighth notes.

Im Klavierbass der Variation stehen punktierte Viertel- mit Achtelnoten gegenüber durchgehenden Viertelnoten in Nr. 164. Hier agiert das Violoncello auch selbstständiger, während es sich in der ersten Variation von Nr. 267

konsequent an die linke Hand hält. Die Violinstimme unterstützt die Melodiestimme¹ im *unisono*.

In der **zweiten Variation** wird im Klaviersopran die Melodiestimme mit Ausnahme des letzten Taktes wieder übernommen. Die Variationen finden in der Bassstimme mit abwechselnden Achtel- und Sechzehntelnoten statt. Die Violine übernimmt in der Oberstimme den gleichen Rhythmus und das Cello folgt dem Klavierbass quasi im *unisono*. In den ersten beiden Takten des nachfolgenden siebentaktigen Ritornells wird der Rhythmus der Bassstimme in allen Stimmen weitergesponnen; danach wird das aufsteigende Eingangsmotiv eingeschoben und es folgt eine rhythmisch verlangsamt aufsteigende Tonleiter in D-Dur, dann, im Folgetakt, im *piano* (und im nicht ausgeschriebenen, aber folgerichtig hinzu zu interpretierenden *rubato*) in h-Moll.

Die **dritte Variation** ist der ersten wieder sehr ähnlich: In der rechten Hand des Klaviers stehen Sechzehntelnoten, jedoch des Öfteren unterbrochen durch zwei Achtel, daneben punktierte Viertel mit Achteln im Klavierbass. Im anschließenden Ritornell 3² wird, wie im Ritornell 2, der Rhythmus in der Oberstimme beibehalten, im Unterschied

¹ Als solche bezeichnet, weil grundsätzlich eine Textunterlegung fehlt. Die „Vokal“-Stimme wird aber weiterhin mit notiert. Der Begriff *Vokalteil*, welcher in den Bearbeitungen als der gebräuchlichere erscheint, wäre hier fehl am Platze.

² Vgl. Tabelle in Abbildung 4-147; um Verwechslungen zu vermeiden, trägt das der jeweiligen Variation nachfolgende Ritornell dieselbe Nummer, i. e. auf das Thema folgt das Ritornell nach dem Thema und nach der ersten Variation das Ritornell 1.

zu diesem wird jedoch auch am Rhythmus mit punktierten Vierteln und Achteln im Bass festgehalten.

Demnach kommt es zu keinen substantiellen Umgestaltungen, sondern zu Änderungen am Rande, i. e. leichten Abweichungen im Rhythmus und in der Melodie sowie Verzierungen unter Beibehaltung des Großen und Ganzen des rhythmischen Gerüsts. Der musikalische Charme liegt sowohl im Wesen der schottischen Melodie wie auch in der sich einfügenden Gestaltungsweise Haydns. Kennzeichnende Merkmale sind das sich wiederholende Hauptmotiv und die Gestaltung der instrumentalen Zwischenteile.

4.7.3 *The Blue Bell of Scotland, 263*

Ein Charakteristikum der Volksliedvariation Nr. 263¹ in sind Oktavsprünge, Oktav-Quintsprünge und gebrochene Dreiklänge in der Bassstimme, hauptsächlich bei Übergängen, Zäsuren und Enden (Takte 42 und 44), aber auch innerhalb der Stimmführung (Takte 43 und 44). Mit ihnen erzielt Haydn einen inneren Zusammenhalt, der sich über das Thema, die drei Variationen und die Zwischenteile spannt. Die Takte 41–44 in der nachfolgenden Abbildung zeigen einen Ausschnitt aus der zweiten Variation.

Abbildung 4-153

OKTAVSPRÜNGE UND GEBROCHENE DREIKLÄNGE
JHW XXXII/3:263, S. 267

The image shows a musical score for measures 41-44 of 'The Blue Bell of Scotland, 263'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features several instances of octaves and broken triads in the bass line, particularly in measures 42 and 44, which are highlighted by the caption. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes.

In der ersten Variation beginnt eine rhythmische Beschleunigung in Form von gebrochenen Dreiklängen in Sechzehntelnoten, die sich bis in das anschließende Ritornell fortsetzt. Nachfolgend der Ausschnitt der Takte

¹ Vgl. JHW XXXII/3:263, S. 263-269.

33–36, i. e. das Ende der ersten Variation und der Beginn des Ritornells.

Abbildung 4-154

RHYTHMISCHE BESCHLEUNIGUNG
IN DER ERSTEN VARIATION
JHW XXXII/3:263, S. 266

Die rhythmische Beschleunigung geschieht unter anderem in Form einer Diminution der Melodiestimme in der rechten Hand des Klaviers. In der zweiten Variation wird sie dann, bis auf wenige Stellen, nicht weiter aufrechterhalten. Die Klavieroberstimme wird parallel zur Melodiestimme geführt. Dies führt zu einer rhythmischen Beruhigung. Die Umänderungen gegenüber dem Thema und der ersten Variation vollziehen sich vor allem in der Bassstimme. Dabei bleibt aber das harmonische Gerüst bestehen.

In der dritten Variation ist die Begleitung rhythmisch intensiver. Haydn lehnt sie passagenweise notengetreu an die Melodiestimme an, sie stellt demnach hinsichtlich der

Anlage eine Mischung aus der ersten und der zweiten Variation dar.

Die Gestaltung der Ritornelle ist uneinheitlich. Ihr harmonisches Gerüst, i. e. identische Hauptakkorde, aber abweichende Nebenakkorde und fließende Übergänge der Melodieteile in die Ritornelle, stimmt überein. Melodisch und rhythmisch sind sie dagegen sehr verschieden. Auch hier liegt ein wesentliches Moment der Veränderung innerhalb der Variation des schottischen Volksliedes. Die Variationen finden demnach hauptsächlich in den Zwischenteilen und den Begleitstimmen statt und nicht in der Melodiestimme. In diesem Sinne bilden die Volkslieder mit Variationen einen Sonderfall des Umgangs mit für Variationen bei Haydn.

4.7.4 My Love she's but a lassie yet, 264

Der erste Höreindruck der Volksliedvariation Nr. 264¹ vermittelt Lebendigkeit, ja sogar eine gewisse Hektik. Indem Haydn im Ritornell das Ende des Themas, ein Dominant-Tonika-Schluss mit fallendem Oktavsprung des Grundtons, durch eine dreifache Sequenzierung weiterspinn, bewirkt er eine zusätzliche Steigerung und unterstützt die Tendenz dieser aufgeregten Atemlosigkeit.

¹ Vgl. JHW XXXII/3:263, S. 270–275.

Abbildung 4-155

SEQUENZIERUNG DES THEMENSCHLUSSES
JHW XXXII/3:263, S. 271

Nach einer kurzen, unmerklichen Beruhigung in den beiden letzten Takten – sie drückt sich aus im Ausbleiben von Sechzehntelnoten in der Violinstimme und in einer zweimaligen Wiederholung der Tonika C-Dur – beginnt die erste Variation. Auch hier kommt es zu einer rhythmischen Beschleunigung, sie ist aber weniger ausgeprägt, als bei *The Blue Bell of Scotland*. Die Sechzehntelpassagen sind nicht durchgehend notiert, sondern zum Teil mit Achtelnoten unterbrochen. Im ersten Ritornell, welches in seiner Anlage durchaus dem Ritornell nach dem Thema

ähnlich ist, wählt Haydn erneut den Weg der Sequenzierung, vermeidet aber hier eine Anlehnung an das Melodieende, den fallenden Oktavsprung. Die zweite Hälfte des ersten Ritornells bringt wiederum die zweimalige Wiederholung der Dominant-Tonika-Verbindung, zunächst ohne das Schlussmotiv, dann abgeändert in Form eines fallenden Sextsprungs.

Abbildung 4-156

SEQUENZIERUNG NACH DER
ERSTEN VARIATION
JHW XXXII/3:263, S. 273

The image shows a musical score for a piano arrangement, likely a variation of a folk song. It consists of four staves. The top staff is the treble clef, the second staff is the alto clef, the third staff is the bass clef, and the fourth staff is the bass clef. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The score is numbered 47 at the beginning.

In der zweiten Variation findet, wie bei *The Blue Bell of Scotland*, ebenfalls eine rhythmische Beruhigung statt. Entsprechend der weniger ausgeprägten rhythmischen Beschleunigung in der ersten Variation fällt auch sie knapper aus. Die Melodiestimme liegt in der linken Hand und wird in der Violine¹ verdoppelt resp. mit einer zweiten

¹ Zweifel an Haydns Autorenschaft sind hier sicherlich angebracht, zumal auch das Violoncello fast die ganze zweite Variation über pausiert. Das ist ein ungewöhnlicher Vorgang bei den Bearbeitungen.

Stimme versehen. In der rechten Hand überwiegen Sechzehntelpassagen. Der fließende Übergang in das zweite Ritornell suggeriert abermals mehr Tempo durch Sechzehntelnoten in der Oberstimme, Sequenzierungen bleiben aber aus. Die Harmonik stagniert und legt sich stereotyp auf den Dominant-Tonika-Wechsel fest. Das Verbindende zu den vorausgehenden Ritornellen besteht in den drei letzten Takten, die die gleiche Harmonik und die Konsequenz in der Stimmführung in der rechten Hand und in der Violine auszeichnet.

Die dritte Variation entwickelt sich aus dem *unisono* des Liedincipits heraus; die Melodiestimme ist, ähnlich der zweiten Variation, in der Klavierstimme allzeit präsent, liegt aber hier zumeist in der rechten Hand. Das dritte Ritornell bringt eine letzte Sequenz, die in einen markanten Schluss mündet, der aber keine Ähnlichkeiten mit den vorausgehenden Ritornellen aufweist. Das Motiv, welches Haydn zur Sequenzierung heranzieht, kann als eine Art rhythmische Abwandlung des Schlussmotivs der Liedmelodie aufgefasst werden.

Grundsätzlich sollten wir, wie oben bereits angedeutet, aber davon ausgehen, dass Haydn die Streicherstimmen bei den Volksliedvariationen überwiegend selber geschrieben hat.

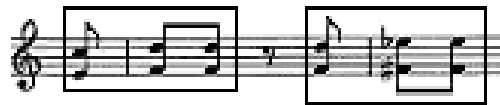
Abbildung 4-157

ABWANDLUNG DER SCHLUSSESEQUENZ
JHW XXXII/3:263, S. 275

SCHLUSSMOTIV DER LIEDMELODIE



MOTIV DER SEQUENZIERUNG



Die drei Achtel aus der Mitte mit dem kennzeichnenden Oktavsprung werden herausgeschält, der Oktavsprung wird aufgelöst und die Sequenz über Oktavierungen in Sechzehnteln im Bass in Gang gebracht. Die Stimmen werden zweistimmig in Sexten mit größtenteils chromatischer Fortschreitung geführt. Mit der Violinstimme fügt Haydn noch eine dritte Stimme hinzu.

Abbildung 4-158

DIE SCHLUSSESEQUENZ
JHW XXXII/3:263, S. 275



4.7.5 Die übrigen Liedvariationen

Aus der Beschreibung der vorherigen Liedvariationen schälen sich einige Gemeinsamkeiten heraus. Ob das eine allgemeine Tendenz für alle Liedvariationen ist, soll anhand der übrigen Beispiele untersucht werden.¹

Ein gemeinsames Merkmal, die rhythmische Beschleunigung, begegnet uns in den ersten Variationen aller drei Liedvariationen und setzt sich fort bis in das erste Ritornell. Während bei *Bannock's o'barleymeal* (265) und bei *Saw ye my father* (266) die kürzeren Notenwerte jeweils in der Oberstimme liegen, wechseln sie sich in *Killiecrankie* (268) zwischen linker und rechter Hand ab. Die Unterstützung der Melodiestimme im Klavier ist ausgeprägter, aber dennoch spärlich; die Violine spielt indes *unisono* mit der Melodiestimme. Deren Unterstützung in den Nummern 265 und 266 entfällt dagegen wegen der Anlage der Begleitung, mit durchgehenden Sextolen der rechten

¹ vgl. JHW XXXII/3:265, S. 276ff; JHW XXXII/3:266, S.284ff, JHW XXXII/3:268, S. 295ff; vgl. auch oben Beschreibung der Bearbeitung Nr. 244, Killiecrankie in Kapitel 4.1, S. 102f.

Hand in der Liedvariation 265 und einer über die linke und die rechte Hand verteilte Triolenbegleitung in der Liedvariation 266.

Abbildung 4-158

GEGENÜBERSTELLUNG DER BEGLEITMUSTER
DER ERSTEN VARIATION¹

1) JHW XXXII/3:265, S. 278f

2) JHW XXXII/3:266, S. 285f

¹ vgl. JHW XXXII/3: (Nr. 265) S. 278f, (Nr. 266) S. 285f, (Nr. 268) S. 296f.

3) JHW XXXII/3:268, S.296f

Die *Unisono*-Begleitung der Violine ist in den Nummern 266 und 268 durchgehend; in Nummer 265 beschränkt sie sich dagegen nur auf die ersten vier Takte. Das zu Beginn in Gang gebrachte Muster behält Haydn konsequent über die ganze erste Variation bei. Vorherrschende Begleitfiguren sind gebrochene Dreiklänge.

Auch die Gestaltung der zweiten Variation gleicht sich bei allen drei Liedvariationen: das prägende Moment ist die rhythmische Verlangsamung. In Nummer 265 fällt sie nicht so eindeutig aus. In der rechten Hand wechselt die Verdopplung der Melodiestimme mit rhythmischer Begleitung ab. In den Nummern 266 und 268 ist die Melodiestimme im Klavier dagegen sehr präsent. Dort, wo die Melodieunterstützung im Klavier fehlt, wird sie in der Violine übernommen. Das Violoncello verdoppelt den Klavierbass; das ist von den Bearbeitungen her bekannt. Das Argument der Auslegung der Variationsreihen als Klaviertrio mit Vokalstimme findet hier eine gewisse Bestätigung. In der zweiten Variation von Nr. 266, *Saw ye*

my father, fehlen die Streicherstimmen.¹ Anzumerken bleibt die kontrapunktische Gegenmelodie, die sich in der linken Hand in Gang setzt.

Abbildung 4-160

KONTRAPUNKTISCHE GEGENMELODIE
IN DER ZWEITEN VARIATION
JHW XXXII/3: 266, S. 286f-

The image displays two systems of musical notation for the second variation of 'my father'. The first system begins at measure 73. The notation consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a prominent counter-melody in the left hand, which is the focus of the analysis. The second system continues the piece with similar notation, showing the continuation of the counter-melody and the vocal line.

¹ Vgl. zur Quellenlage Kapitel 4.7.1, S. 313ff
RYCROFT/EDWARDS/McCUE, S. XIVff und S. 333.

Die sich anschließenden zweiten Ritornelle stehen zu den zweiten Variationen im gleichen Verhältnis wie die ersten Ritornelle zu den ersten Variationen, i. e. Haydn setzt die Begleitmuster der zweiten Variationen im Klavier konsequent fort. Die Ritornelle sind folglich nicht alleine stehende musikalische Gebilde, sondern immer an die vorausgehende Variation gebunden. Das gilt generell für alle Variationen.

Abbildung 4-161

ÜBERGANG VON DER ZWEITEN VARIATION IN
DAS ZWEITE RITORNELL
JHW XXXII/3:268, S. 298

The image displays a musical score for a piano arrangement, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a common time signature. The score shows a sequence of notes and rests, with a double bar line indicating a section break. A double slash symbol is placed to the right of the score, indicating a continuation or a specific editing point. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Auf die kurze, nicht notierte Zäsur folgt das Ritornell mit einem Auftaktmotiv mit zwei Achtelnoten. Es beherrscht das ganze Ritornell und entwickelt sich im viert- und drittletzten Takt zu einer hektischen Auftaktsequenz, die dann in den Schluss der Variation mündet. Dieser fällt klar und deutlich aus und grenzt so die zweite Variation in aller Deutlichkeit von der folgenden dritten ab.

In der dritten und letzten Variation ergibt sich im Allgemeinen wieder eine Beschleunigung. In Nummer 265 fällt sie jedoch dezenter aus. Die schnelleren Notenwerte, i. e. Sechzehnteltriolen, verweilen während des Melodieparts in der rechten Hand, werden am Ende der Variation bis hinein ins Schlussritornell dichter, und wechseln dann in die linke Hand und z. T. in die Violine.

Eine noch nachdrücklichere Steigerung wird in Nummer 268 erzielt: Die Sechzehntelpassagen beginnen erst im fünften Takt, werden nach weiteren vier Takten zweistimmig und

fließen zwei Takte später in eine *Unisono*-Bewegung in Sechzehntelnoten ein. Nach einer vorübergehenden, viertaktigen Rücknahme dieses rhythmischen Aufstrebens endet der Melodieteil und es beginnt mit erneutem Schwung das Ritornell.

In Nummer 266 ist die Steigerung von Beginn an präsent und wird mit großer Gleichmäßigkeit weitergeführt. Die Sechzehntelpassagen wechseln von Beginn an zwischen rechter und linker Hand hin und her.

4.7.6 Fazit

Innerhalb der Variationsreihen sind durchaus erwähnenswerte Gemeinsamkeiten festzustellen.

Variation und Ritornell gehören grundsätzlich zusammen. Die Ritornelle schließen fließend an die vorausgehende Variation an,¹ eine unmerkliche Zäsur ist dennoch meistens erkennbar: Die Variationen stellen demzufolge in sich geschlossene Teile mit Melodieteil und Ritornell dar.

Die Anlagen der ersten und zweiten Variationen führen zu ähnlichen Mustern. Dies äußert sich konkret bei der Klavierbegleitung mit ihren Sechzehntelfiguren in Form von gebrochenen Dreiklängen.

Zwei Elemente, die rhythmische Verlangsamung und die dadurch möglich werdende Verdopplung der Melodiestimme

¹ Bei den Bearbeitungen wird an dieser Stelle meistens eine klare Zäsur angebracht.

durch das Klavier, sind eindeutige Gestaltungselemente für die zweiten Variationen der sechs Variationslieder. Die Verdopplung der Melodiestimme durch die rechte Hand, Haydns grundsätzliches Vorgehen bei den Bearbeitungen, wird hier zugunsten der Variationstechniken zum Teil aufgegeben.

Damit stellt sich die Frage, ob die Volksliedvariationen primär vokal oder eher instrumental ausgelegt sind. Für eine vokale Auslegung sprechen zwei Argumente: Erstens ist die „Vokal“-Stimme mitnotiert und zweitens bleibt sie über sämtliche Variationen hinweg gleich. Eine Textunterlegung in Strophen wäre demnach möglich. Ein – jedoch schwächeres – Argument für eine rein instrumentale Konzeption wäre das teilweise Aufgeben der instrumentalen Stütze der „Vokal“-Stimme.

Bei den dritten Variationen legt Haydn sich nicht eindeutig fest, außer in den Nummern 263 und 264. Meistens kommt es aber hier wieder zu einer rhythmischen Steigerung.

Eine weitere Möglichkeit der Steigerung bietet sich auch durch Sequenzierung an. Sie hat ihren Platz in den melodiefreien Zwischenpassagen der Ritornelle.

Die harmonische Substanz bleibt in ihrem Kern bestehen. Leichte Abweichungen kommen in Zwischenharmonien vor. Variationen in Moll existieren nicht.

4.8 Mehrfach arrangierte Lieder

Bei der beeindruckenden Anzahl von 429 Arrangements stellt sich fast zwangsläufig die Frage, ob Haydn nicht auch verschiedene Lieder mehrfach bearbeitet hat, zumal er ja für insgesamt drei verschiedene Verleger gearbeitet hat. Die genaue Durchsicht ergibt in der Tat, dass Haydn ein Lied viermal, sieben Lieder dreimal und gleich 73 Lieder zweimal bearbeitet hat.¹

Ein Lied, *Nanny O*, legte Thomson ihm sogar zweimal vor. Daneben hat er es auch noch für Napier und für Whyte arrangiert.² Seinen Ursprung nimmt das Lied in einer der ersten wichtigen Sammlungen schottischer Lieder, dem *Orpheus Caledonius* von William Thomson, der um 1726 in London veröffentlicht wurde. Er enthält fünfzig schottische Lieder.

Bei den vier Bearbeitungen des gleichen Liedes,³ die hier näher betrachtet werden sollen, handelt es sich um die Bearbeitungen Nr. 37 für Napier, Nr. 199 und 317 für Thomson sowie Nr. 381 für Whyte. Vor dem Versuch herauszufinden, wo Haydn sich treu bleibt und wo er andere Wege geht, steht zunächst erneut die Frage nach der Authentizität im Vordergrund. Was die Bearbeitung Nr. 317 betrifft, so haben wir in den Ausführungen über Neukomms Beitrag⁴ bei den Liedbearbeitungen festgestellt, dass einige

¹ Vgl. das Verzeichnis in der Anlage, Kapitel 8.5, S. 694 ff.

² Vgl. die Besprechung des Liedes in Kapitel 2, S. 41 ff.

³ Vgl. die Kopien der vier Versionen im Anhang, Kapitel 8.4, S. 670 ff.

⁴ Vgl. Kapitel 4.5, S. 297 f.

Kriterien wie dynamische Zeichen, Chromatik und vierstimmiger Klaviersatz an einigen wenigen Stellen auf seine Handschrift hindeuten.

Abbildung 4-162

MY NANNY, O
SMM I, Nr. 88, S. 89¹

88

While some for pleasure pawn their health, Twixt Lais and the
Bagnio, I'll save my self, and without stealth, Bles and carceſs my,
Nanny-O She bids more fair t'engage a Jove, Than Leda did, or Danac.
O, Were I to paint the Queen of love, None elfe ſhould fit but Nanny O.

Slowly

The image shows a musical score for the song 'MY NANNY, O'. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The tempo marking 'Slowly' is written below the first system. The lyrics are written between the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The number '88' is written to the left of the first system. The piano accompaniment features a steady bass line with some harmonic support in the right hand.

Die Quellenlage würde diese Annahme jedenfalls nicht ausschliessen, i. e. es liegt lediglich die Abschrift Eißlers vor, nämlich die Klavierpartitur mit der Singstimme und mit getrennten Streicherstimmen. Die Frage nach der

¹ Im sechsten Band des SMM befindet sich ein weiteres Lied mit dem gleichen Titel und mit einem größtenteils identischen, aber an eine neue Melodie angepassten Text; vgl. SMM VI, Nr. 580, S. 600.

Authentizität stellt sich, wenn auch in geringerem Maße, ebenfalls in Bezug auf die Bearbeitung Nr. 381 für Whyte.¹ So ist z. B. der Klaviersatz an einigen Stellen vierstimmig und bei der Fermate am Ende der zweitletzten Liedphrase ist eine Solokadenz in der Singstimme angefügt. Es entzieht sich in beiden Fällen unserer Kenntnis, inwieweit und ob Neukomm überhaupt bei der Erstellung dieser Bearbeitung mitwirkte. Ungeachtet der vorstellbaren Möglichkeiten einer Beteiligung Neukomms werden wir davon ausgehen, dass Haydn der alleinige Bearbeiter der vier Versionen ist, was ja für die beiden ersten (Nr. 37 und Nr. 199) wohl außer Zweifel steht.

In der Singstimme kommen in den vier Versionen geringfügige rhythmische und melodische Abweichungen vor. So ist die Fermate am Ende der zweitletzten Phrase nur in den Bearbeitungen für Napier (Nr. 37) und für Whyte (Nr. 381) ausnotiert; in den übrigen Versionen wird sie vermutlich zwischen den Zeilen vorausgesetzt.

¹ Die Vermutung, die Bearbeitung Nr. 381 würde von Neukomm stammen, stünde allerdings im Widerspruch zu der Annahme Friesenhagens, des Herausgebers des Bandes mit den Bearbeitungen für Whyte (JHW XXXII/5), das Manuskript mit den acht einzigen Autographen der Whytelieder sei nicht komplett. Er begründet seine Vermutung u. a. damit, die Lieder seien mit 7–14 durchnummeriert, so dass also wenigstens die Lieder 1–6 fehlten. Unter Beachtung weiterer Fakten zählt Friesenhagen u. a. die Nr. 381 zu diesen acht existierenden Autographen hinzu. Vgl. FRIESENHAGEN/HILLER 2005, S. XI f.

Abbildung 4-163

QUANTITATIVE ASPEKTE IM ÜBERBLICK

JHW XXXII	Einleitung	Ritornell	Stimmen	Liedincipit
1:37	/	/	1	/
3:199	4 Takte	2 Takte	2	2 Takte in der linken Hand mit Beginn in der rechten
4:317	8 Takte	6 Takte	1	2 Takte in der oberen Oktave
5:381	8 Takte	4 Takte	1	2 Takte

Über die Angaben der Tabelle hinaus sehen wir, dass Haydn von den meisten seiner Gewohnheiten nicht abweicht. Das betrifft die Begleitung der Singstimme in der rechten Hand, aber auch die Verdopplung der Bassstimme durch das Violoncello. Gemeinsam ist den Bearbeitungen (die für Napier ausgenommen), dass die Violinstimme sich in der Verdopplung der Singstimme des Öfteren zum Klaviersolisten hinzugesellt, bei Nr. 317 mehr als bei den übrigen.

Nr. 199 ist für zwei Stimmen bearbeitet. Zu Beginn des Vokalteils liegt die zweite Stimme ausnahmsweise über der ersten. In der Einleitung setzt Haydn das Liedincipit entsprechend in der linken Hand an und verlegt die nebengeordneten Stimmen in die rechte Hand. Die Violine schließt sich ab dem zweiten Takt dem Klaviersolisten an. An das zweitaktige Incipit schließt Haydn mit einer kurz gehaltenen Sequenz an, die er aus dem Anfangsmotiv entnimmt, und leitet dann in die charakteristische Schlussformulierung mit dem fallenden Oktavsprung über, die ihren Ursprung in der Liedvorlage hat und mit der Unterterz zweistimmig ausgesetzt ist. Die Einleitung von Nr. 317 ist mit acht Takten doppelt so lang. Die Länge des

Incipitizats bleibt mit zwei Takten gleich lang; jedoch setzt Haydn es diesmal in der oberen Oktave an, so dass die Begleitstimmen unter der Melodiestimme bleiben. Nach den beiden Eingangstakten folgt gleich der Einleitung von Nr. 199 eine Weiterführung in kurzen Sequenzen, z. T. in Gegenbewegung zur Violine, die in einen offenen Schluss mündet. Die nachfolgenden verminderten Septakkorde führen einerseits zu c-Moll und dann zu Es-Dur, den beiden Tonarten des Liedes. Am Schluss der Einleitung setzt Haydn wieder das charakteristische Motiv mit dem fallenden Oktavsprung. Nicht so in Nr. 381; hier hält er den Abschlusstakt der Einleitung ganz neutral, um das Augenmerk auf den beginnenden Vokalteil zu richten. Nur das Cello macht einen Oktavsprung nach unten. Nach dem zweitaktigen Incipitizitat modelliert Haydn eine neue mitteleuropäisch klingende Weiterführung, bleibt aber durch den punktierten Rhythmus immer in der Nähe der Originalmelodie. Mit diesem punktierten Rhythmus wird in den Takten 5 und 6 wieder eine kurze Sequenz initiiert. Bevor die beiden Schlusstakte folgen, kommt die Einleitung durch eine Viertelpause kurz zum Stehen, eine eigenartige Vorgehensweise bei einem Lied, welches durch seinen Auftakt lebt.

Das Pausieren des Cellos in den ersten vier Takten von Nr. 317 hängt mit der Abwesenheit einer Bassstimme zusammen. Genauso handhabt Haydn auch entsprechende Passagen in den Klaviertrios.

Was die Vokalteile der vier Bearbeitungen betrifft, so sind die Instrumentalstimmen, vor allem das Tasteninstrument, im Napierlied (Nr. 37) eher als Begleitstimmen gehalten; sie

überlassen der Singstimme den Vortritt. Gelegentlich tritt die Violine als untergeordnete Zweitstimme hinzu. In der ersten Bearbeitung für Thomson (Nr. 199) sind die Begleitstimmen eng an die Singstimme angelehnt, von der Koloraturpassage der Violine in den Takten 16–18 einmal abgesehen. Sie sticht mehr hervor als die zweitaktige Passage in den Takten 9 bis 10, weil sie in einer höheren Stimmlage agiert und sich melodisch weiter von der Vokalstimme entfernt. Die Bassstimme verläuft geradlinig und ist z. T. sehr sparsam konzipiert. Dort, wo eine Mittelstimme vorkommt, lehnt sie sich an den Bass an. Die zweite Bearbeitung für Thomson (Nr. 317) zeichnet sich dagegen überwiegend durch eine kontrapunktische Gegenstimme aus, die der Vokalstimme ebenbürtig ist und in Achtelfortschreitungen im Bass verläuft. Zu ihr gesellt sich in den Takten 17 bis 21 auch die Violine. Die Mittelstimme, sofern sie präsent ist, tritt nicht aus dem Schatten der Bassstimme heraus, i. e. sie lehnt sich rhythmisch an diese an. In Nr. 381 besitzt die Violine hauptsächlich begleitende Funktion. Bei Passagen mit unabhängiger Stimmführung bleibt sie jedoch immer dezent im Hintergrund.¹ Die Bassstimme begleitet und die linke Hand ist durchwegs um die Mittelstimme erweitert. Sie hat keine melodische Selbstständigkeit, liefert aber dafür das harmonische Fundament. In den Takten 17 und 21 werden die Basstöne länger; sie zeigen aber kurzfristig immer wieder mehr Temperament und klingen im Ritornell als Akkordteppich aus.

¹ Vgl. die Takte 9 bis 11, 14 bis 15, 17 und 19.

Das Ritornell von Nr. 199 ist kurz und bündig und kommt mit dem Auftaktrhythmus, der Figur aus punktierter Achtel- und Sechzehntelnote mit anschließender Viertelnote aus, zunächst zurückhaltend im Klavier vorbereitet und dann wuchtig im *tutti forte* zu Ende gebracht. Bei Nr. 317 spielt der Auftaktrhythmus nur mehr eine untergeordnete Rolle; aber die Schlussfigur des Liedes tritt am Ende des Ritornells wieder auf, wobei der Auftaktrhythmus hier, der Liedvorlage folgend, in eine Schlusswendung verändert ist und durch den charakteristischen nach unten gerichteten Oktavsprung antizipiert wird. Davor erinnert allerdings nichts an die Liedmelodie. Neue Elemente werden eingeführt und kurz weiterentwickelt. Als erstes steht das Motiv mit den vier Achtel- und einer Viertelnote am Schluss des Vokalteils. Es wird in der Bassstimme dreimal im Wechsel zwischen Tonika und Dominante wiederholt. Zugleich wird es als Auftaktmotiv umfunktioniert und wechselt dabei in die Oberstimmen. Diese Episode ist zwei Takte lang. Die nächste benutzt das Achtelmotiv als Auftakt in umgewandelter Form. Ihm wird im Bass (mit hinzugefügter Terz) ein chromatischer Abwärtsgang von c-Moll hin zur Molldominante g-Moll unterlegt. Die Takte 28 und 29 sind als Passagenwerk hin zum Schlusstakt ausgelegt, in welchem lediglich der punktierte Rhythmus des Auftaktmotivs wieder erkennbar ist. Die asymmetrische Phrasierung des Ritornells könnte sich in der Formel 2/1/2/1 ausdrücken lassen, wobei die dritte zweitaktige Phrase eher in ihrer Funktion als Überleitung zum Schlusstakt zusammengefasst werden kann, jedoch nicht durch seine musikalische Kongruenz.

Der letzte Takt von Nr. 381 greift nicht auf das Schlussmotiv zurück, davor macht Haydn jedoch sehr viel Gebrauch davon. Er kombiniert Auftakt- und Schlussmotiv miteinander; letzteres behält durch die Verstärkung in der Violine die Oberhand. Allerdings dreht Haydn das Auftaktmotiv um und aus der Sekunde werden größere Intervalle. Das Ganze geschieht über einem Orgelpunkt auf *c*. Dabei wechselt die linke Hand zwischen *f*- und *c*-Moll, ein klassischer Plagalschluss, wären da nicht *h* und *d* in der Oberstimme. – Es scheint fast, als habe sich Haydn¹ in diesem Ritornell einen musikalischen Spaß mit bitonaler Harmonik und mit Motiven eines schottischen Volksliedes erlaubt. – Durch den Orgelpunkt wird das Ritornell als zusammenhängend empfunden, aber die Aufteilung in zwei Zweitakter wird ersichtlich beim Blick auf die rechte Hand. Takt 25 mit Auftakt wird ab dem Auftakt zum Takt 27 wiederholt und es wird ein neutraler Schlusstakt angehängt.

Das Lied *Nanny O* ist durch den Dualismus zwischen Dur und Moll geprägt. Die harmonische Aussetzung der Kadenzten bietet dem Bearbeiter demnach einigen Spielraum, der ihm in monotonalen Liedern in diesem Umfang nicht gegeben ist. Wie Haydn diesen Spielraum ausnutzt, sehen wir anhand der nachfolgenden Tabelle.

¹ Möglicherweise kommt auch Neukomm dafür in Frage; s. o.

Abbildung 4-164

DIE KADENZEN IN DEN VIER BEARBEITUNGEN VON
NANNY O

KADENZEN	37	199	317	381
Einleitung		c	c	c
1. Phrase	c	c	c	As
2. Phrase	B	B	B	B
3. Phrase	Es	Es	Es	Es
4. Phrase	c	c	c*	c
5. Phrase	Es	Es	Es	Es
6. Phrase	c	c	c	f
7. Phrase	c	Es	c	Es
8. Phrase	c	c	c	c
Ritornell		c	c	c

Legende

* ohne Terzton

Außer bei der siebten Phrase ist die harmonische Gestaltung bei den drei ersten Bearbeitungen recht einheitlich gehalten. An einigen Phrasenenden, wie z. B. am Ende der vierten und der achten Phrase, hat Haydn auch keine andere Möglichkeit. Bei Nr. 381 jedoch weicht er von dem vorab gewählten Schema ab und beschließt die zweite und die sechste Phrase in As-dur resp. in f-Moll.

Im Hinblick auf eine ganze Reihe von Gestaltungsmerkmalen können wir behaupten, dass Haydns Vorgehensweise einheitlich und in sich schlüssig ist. Überraschungen bleiben bis auf das Ritornell von Nr. 381 aus. Diese Feststellung bestätigt sich für die vier (quasi) identischen Melodievorlagen; sie gilt indessen aber auch für

die Gesamtheit der Bearbeitungen generell. War es Haydn überhaupt bewusst, dass er ein und dasselbe Lied viermal bearbeitete? Die Antwort auf diese Frage liegt eher im Bereich des Spekulativen. Wir können uns aber vorstellen, dass, im Angesicht von „wichtigeren“ und umfangreichen Kompositionen wie den beiden Oratorien, den Messen und den letzten Sinfonien, die Erinnerung an ein vor über einem Jahrzehnt bearbeitetes Lied erblasst. Haydns musikalisches Bewusstsein könnte aber diese einprägsame Melodie in Bezug auf die drei zeitlich sehr nahe aneinander liegenden Bearbeitungen für Thomson und Whyte in ihm wach gehalten haben. Vielleicht ist das ein weiteres Argument für Neukomm als Bearbeiter. Möglich ist, dass Haydn, nachdem er die Vorlage wiedererkannt hatte, nicht bereit war, sie ein erneutes Mal zu bearbeiten. Er könnte sich kurzerhand entschlossen haben, Neukomm die Nummern 317 und 381 zu übertragen, um sie nachher lediglich gegenzulesen.

4.9 Vergleich mit anderen Komponisten

Beim Vergleich von Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder mit denen anderer Komponisten für George Thomson muss vor allem Ludwig van Beethoven zur Sprache kommen. Er hat nicht nur neben Haydn die meisten Lieder arrangiert, sondern sein Stellenwert in der Musikgeschichte macht einen solchen Vergleich unumgänglich, vor allem aber aufschlussreich und lohnend. Daneben finden auch Pleyel und Kozeluch als die beiden Vorgänger Haydns Beachtung, ohne vorab den Eindruck erwecken zu wollen, ihr Beitrag sei in irgendeiner Art als künstlerisch weniger anspruchsvoll anzusehen, sind sie es doch, die Thomson bei seinem Lebenswerk zur musikalischen Initialzündung verholfen haben. Für einen Vergleich kommen darüber hinaus die Beiträge von Weber und Hummel in Frage, weitere Komponisten, die auch für Thomson arbeiteten, werden jedoch nicht erörtert werden.

4.9.1 *Ignaz Pleyel*

Pleyel war der erste der kontinentalen Komponisten, von dem Thomson Bearbeitungen seiner schottischen Lieder erhielt. Über Pleyels und Thomsons Verbindungen ist nicht viel bekannt, da keine Belege über Briefkontakte existieren. Hadden weiß zu berichten, dass Thomson Schwierigkeiten mit Pleyel hatte, weil dieser Abmachungen nur zum Teil erfüllte. Ob diese Differenzen mit den Bearbeitungen zu tun hatten, ist nicht sicher, da Pleyel auch noch sechs Sonaten

für Thomson schrieb.¹ Pleyel wird wahrscheinlich 32 Bearbeitungen nach Schottland geschickt haben.²

Abbildung 4-165 FORMALE ANLAGE VON DREI LIEDERN PLEYELS³

Nr.	Einleitung		Liedteile		Ritornell	Bemerkung
	Länge	Incipit- zitat	Anzahl	Länge	Länge	
76	4 Takte im 6/8	- 1 Takt	4 x	4 Takte	5 Takte	
78	6 Takte im 6/8	2 Takte	2 x	8 Takte	7 Takte	
80	6 Takte im 4/4	keines	2 x	8 Takte	4 Takte	Passage aus der Einleitung im Ritornell

Obschon aus drei Liedern keine generellen Rückschlüsse auf den Stil Pleyels gezogen werden können, schälen sich dennoch einige Merkmale heraus, die über die in der obigen Tabelle aufgelisteten Informationen hinausgehen. Ebenso

¹ Vgl. HADDEN 1898, S. 293.

² Sowohl HADDEN 1898, S. 293 als auch BENTON, Rita: Ignaz Pleyel. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 19, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 922 gibt 32 Bearbeitungen an. Aus den Ausführungen von McCUE, Kirsteen C.: George Thomson (1757–1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context. Dissertation, University of Oxford 1993 b), S. 285 f. ist diese Anzahl ebenfalls herauszulesen.

³ Vgl. THOMSON, George (Hrsg.): A Select Collection of Original Scottish Airs; Fifty Scottish Songs. Band 2, Edinburgh 1801; aus diesem Band standen mir drei Lieder mit Klavierbegleitung, aber ohne die Streicherstimmen zur Verfügung.

wie Haydn gliedern sich die „Sinfonien“ in Phrasen; jedoch ist die Phrasierung nicht so konsequent durchgeführt.

Abbildung 4-166

FAREWELL, THOU FAIR DAY
Klavier und Singstimme
Thomson 1801, Nr. 76

76 *Farewell, thou fair day &c.*

Duet

Larghetto

Farewell thou fair day thou green
earth and ye skies, Now gay with the broad sitting fun! Farewell loves and friendships thou dear tender ties, Our
earth and ye skies, Now gay with the broad sitting fun! Farewell loves and friendships thou dear tender ties, Our
race of ex-istence is run. Thou grim king of terrors thou life's gloomy foe Go frighten the coward and
race of ex-istence is run. Thou grim king of terrors thou life's gloomy foe Go frighten the coward and
Slave, Go teach them to tremble fell tyrant but know No terrors hast thou for the brave.
Slave, Go teach them to tremble fell tyrant but know No terrors hast thou for the brave.

In der Bearbeitung Nr. 76, *Farewel, thou fair day*, sind die Instrumentalteile einteilig, in den beiden anderen deuten sich z. T. Zäsuren an. Die Liedteile werden, wie in der Regel bei Haydn auch und im Gegensatz zu Beethoven (s. u.), klar voneinander abgegrenzt. Auch an den Nahtstellen der Liedteile werden Zäsuren angebracht (außer bei Nr. 78 im Übergang zum Ritornell). Der Klavierpart beschränkt sich auf die reine Begleitung der Liedmelodie und es kommt zu keinerlei motivischer Arbeit. Die Verdoppelung der Singstimme durch den Klavierskantz scheint bei Pleyel keine Priorität besessen zu haben.¹ Auch nutzt Pleyel die Instrumentalteile kaum dazu, eigene melodische oder rhythmische Gedanken einzuführen oder Elemente aus der Liedmelodie aufzugreifen. Eine Ausnahme bildet das kurze Incipit in Nr. 76, welches sequenzartig nach oben strebt. Die Sequenz übernimmt Pleyel aber aus dem Lied; er formt sie nicht aus einem eigenen Motiv. Mit Anweisungen zur Dynamik geht Pleyel, ebenso wie Haydn, sehr spärlich um (s. o.).

4.9.2 Leopold Anton Kozeluch

Auch zwischen Kozeluch und Thomson gab es Differenzen: Die Änderungswünsche Thomsons, weil Kozeluchs Begleitungen zu schwer seien und der schottische Musikliebhaber lediglich ein einfaches Arrangement zu dem ihm vertrauten Lied wünsche,² wurden rüde abgelehnt –

¹ Da die Streicherstimmen nicht vorliegen, kann indes nicht ausgeschlossen werden, dass die Unterstützung der Singstimme durch die Violine geschieht.

² Vgl. HADDEN 1898, S. 302.

Haydn war da wesentlich zuvorkommender. Neben schottischen Liedern schrieb Kozeluch auch Sonaten für Thomson. Die Anzahl der Bearbeitungen von Kozeluch ist nicht so einfach zu bestimmen. Hadden spricht von 64,¹ McCue von 68,² und in anderen Quellen geht sogar die Rede von 110 schottischen und 59 walisischen, also insgesamt 169 Liedern.³ Diese Zahl könnte zu hoch gegriffen sein, weil in den entsprechenden Ausgaben Thomsons auch Liedarrangements von anderen Komponisten mitgezählt worden sein könnten.

Abbildung 4-167 FORMALE ANLAGE VON DREI LIEDERN KOZELUCHS⁴

Nr.	Einleitung		Liedteile		Ritornell
	Länge	Incipit- zitat	Anzahl	Länge	Länge
51	8 Takte im 2/2	4 Takte	4 x	4 Takte	4 Takte
52	6 Takte im 6/8	4 Takte	2	4+6 Takte	2 Takte
62	6 Takte im 4/4	2 Takte	2 x	4 Takte	2 Takte

¹ Vgl. HADDEN 1898, S. 299.

² Vgl. McCUE 1993, S. 285 ff. Da McCue die einzelnen Ausgaben Thomsons mit deren Bearbeiter auflistet, kann es durchaus möglich sein, dass einige Bearbeitungen Hummels von Thomson ein zweites Mal veröffentlicht wurden.

³ Vgl. POSTOLKA, Milan: Leopold Anton Kozeluch. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 13, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 853 f. Diese Zahl nennt auch WEBER-BOCKHOLDT 1994, S. 124, Fußnote 34 sowie das Booklet der Audio-CD KOZELUCH 2002, S. 4.

⁴ Vgl. THOMSON 1801; aus diesem Band standen mir drei Lieder mit Klavierbegleitung, davon zwei mit und eines ohne Streicherstimmen zur Verfügung.

Wie schon bei Pleyel sind aufgrund von drei beobachteten Liedbearbeitungen keine allgemeingültigen Rückschlüsse über den Bearbeitungsstil Kozeluchs möglich und Aussagen darüber sind nur im Bezug auf diese drei Lieder zu betrachten. In den instrumentalen Einleitungen hat Kozeluch klare Zäsuren gesetzt, in den Ritornellen wegen ihrer Kürze jedoch nicht. Im Unterschied zu Pleyel sind Kozeluchs Incipitzitate zu Beginn der Einleitung recht umfangreich, umfangreicher noch als bei Haydn. In einem Fall (Nr. 51¹) verleiht er der Einleitung durch eine eigene Melodiefortführung im viertaktigen Nachsatz eine persönliche Note; in den beiden anderen Bearbeitungen beschränkt sich der Nachsatz auf Passagenwerk als Überleitung zum Liedteil, welchen er durch eine erneute Zäsur deutlich abgrenzt. Im Unterschied sowohl zu Pleyel als auch zu Haydn findet der Übergang ins Ritornell ohne deutliche Zäsur statt. In den Ritornellen übernimmt Kozeluch das Material des Nachsatzes aus der Einleitung. Auch in den Liedteilen davor ist eine Tendenz zu erkennen, die sich bei späteren Bearbeitern fortsetzen wird, nämlich Teile zu verbinden, um so einen größeren Zusammenhalt zu erreichen. Von motivischer und eigenständiger Arbeit kann im Allgemeinen bei Kozeluch aber nicht die Rede sein. Dennoch gehen seine Bearbeitungen über das bloß Begleitende von Pleyel hinaus. Demgegenüber ist aber zu beachten, dass Pleyel in seinen Einleitungen sehr wohl Eigenständiges einbringt, vermeidet er doch, im Gegensatz zu Kozeluch, längere Incipitzitate. Ein Blick auf die Streicherstimmen der Bearbeitungen Nr. 51 und 52 offenbart uns ein z. T. von Haydn bekanntes Bild: Sie sind

¹ Vgl. Abbildung im Anhang, Kapitel 8.4, S. 678 f.

ad libitum gehalten. Die Rolle der Violine ist es, die Singstimme in der Oktave zu verdoppeln oder ein zusätzliches und optionales harmonisches Fundament zu liefern. Das Violoncello verdoppelt in der Bearbeitung Nr. 51 den Klavierbass notengetreu, während es in Nr. 52 begrenzt eigenständig agiert. Diese Eigenständigkeit reduziert sich aber hauptsächlich auf eine Vereinfachung des Klavierbasses. In punkto Dynamik geht Kozeluch geringfügig über die Gepflogenheiten Pleyels hinaus.¹

Beim Vergleich zwischen Pleyel, Kozeluch und Haydn sehen wir größere Berührungspunkte bei Kozeluch und Haydn hinsichtlich der Incipitizitate und der Symmetrie der Instrumentalteile.² Im Gegensatz zu Haydn greift Kozeluch den Nachsatz der Einleitung im Ritornell wieder auf.

4.9.3 Ludwig van Beethoven

Vor der detaillierten Betrachtung einzelner Lieder sollen zunächst die allgemeinen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Bearbeitungen schottischer Volkslieder von Haydn und Beethoven³ beleuchtet werden.

¹ Im Beispiel in der Anlage ist dies jedoch nicht der Fall.

² In diesem Punkt widerspreche ich – immer im Hinblick auf die drei analysierten Bearbeitungen – z. T. Barry Cooper, der eine größere Nähe zwischen Haydn und Pleyel erkennt und den Unterschied zu Kozeluch in dessen größeren Incipitizitäten und, wie oben schon angesprochen, im Wiederaufgreifen des Nachsatzes der Einleitung im Ritornell sieht – in diesem Punkt gebe ich Cooper recht; vgl. COOPER 1994, S. 169.

³ Vgl. WEBER-BOCKHOLDT, Petra (Hrsg.): Beethoven Werke. Schottische und walisische Lieder. Abteilung XI, Band 1, München:

Der bedeutendste Unterschied für den Kenner der Volksliedbearbeitungen von Haydn ist zunächst die Unabhängigkeit des Cellos vom Klavierbass – bei Beethoven wird es oft als echtes Tenorinstrument eingesetzt. Bei vielen Liedern Beethovens stehen Klavier- und Streichersatz als musikalische Einheit jeweils für sich. Das wird schon an der Notation erkennbar: Beethoven notiert in seinen Autographen, im Gegensatz zu Haydn, zuerst die Singstimme(n), dann die Streicher und zuletzt das Klavier.¹ Auch bei Haydns Bearbeitungen passt die gewählte Notationsweise (Violine, Singstimme, Klavier und Violoncello) zu dessen kompositorischen Gepflogenheiten. Zum einen steht die Violine in der Tat immer ein wenig für sich, und zum anderen ist die Positionierung des Cellos unter dem Klavierpart durch seine Bindung an die linke Hand gerechtfertigt. Was die Satztechnik Beethovens betrifft, so könnte man vielleicht geneigt sein, von einem gewissen Schematismus zu sprechen, der sich aber natürlich mit sehr viel Musikalität füllen lassen kann und weit entfernt ist von Einförmigkeit. Die Instrumentalteile sind in der Regel länger und die Phrasierungen weiträumiger. Im Allgemeinen gehen die Phrasen fließend

Henle 1999. Die Ausgabe wurde mir dankenswerterweise von Frau Prof. Bockholdt zur Verfügung gestellt.

¹ Vgl. die digitalisierten Abschriften und die einzelnen Autographe bei BEETHOVEN, Ludwig van: Schottische Lieder für Singstimme, Klavier, Violine und Violoncello op. 108, Partitur, Überprüfte Abschrift. Ohne Jahr, Internet: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=2451&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=2235&_ug=Volksliedbearbeitungen&_werkid=109&_dokid=wm355&_opus=op.%20108&_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens&_seite=1 (6/2007). In der Gesamtausgabe wurde(n) die Vokalstimme(n) zwischen den beiden Instrumentalgruppen notiert.

ineinander über, seien sie auch noch so knapp instrumentiert. Die Verbindung der Phrasen scheint in den Bearbeitungen Beethovens zum gestalterischen Prinzip zu werden, ja er verbindet sogar die zwei (oder drei) Liedteile durch ein kurzes, ein- bis zweitaktiges Intermezzo.¹ Haydn fügt nur ein einziges Mal ein Intermezzo ein, und zwar bei dem Lied *Auld Robin Gray* (JHW XXXII/3:161). Hier vereinigt er aber nicht Liedteile miteinander, sondern zwei verschiedene Lieder, die alte und die neue Weise.² Bei der Unterstützung der Vokalstimme wechselt Beethoven öfter als Haydn zwischen dem Klavier und der Violine, bevorzugt aber, im Unterschied zu Haydn, die Violine.³ Dieser Umstand lässt sich erklären durch die konsequente Trennung von Streicher- und Klaviersatz. Weniger stringent als Haydn ist Beethoven allerdings bei der ständigen Unterstützung der Vokalstimme; er lässt sie auch einmal punktuell aussetzen oder verdoppelt sie in der oberen Oktave.⁴ Beethoven setzt sich beharrlicher als Haydn mit der musikalischen Materie der ihm vorgelegten Melodien auseinander. Motive werden abgespalten und als Melodiefetzen in den Gesamtzusammenhang hineingeworfen. Die Quinte am Incipit *e-h* in der Bearbeitung *Highland Harry* wird von den Streichern wie einzelne Farbtupfer auf einer noch unbemalten Leinwand in der Einleitung verstärkt zur Geltung gebracht und im

¹ Bei dem Lied *Music, love and wine*, 1. Stadium (BW XI, 1, op. 108, Nr. 1, S. 1 ff.) sind es sogar vier Takte, die aber im 2. Stadium ziemlich drastisch auf einen Takt verkürzt werden.

² Vgl. Kapitel 4.2, S. 129 ff., Kapitel 6.2, S. 528 ff. und die vollständige Bearbeitung im Anhang, Kapitel 8.4, S. 657 ff.

³ Vgl. u. a. BW XI, 1, op. 108, Nr. 2, S. 11 sowie Nr. 5, S. 26.

⁴ Vgl. u. a. BW XI, 1, WoO 156, Nr. 1, S. 138 sowie Nr. 17, S. 85.

Verlauf des Vokalteils z. T. noch weiterverarbeitet und mit betörender Regelmäßigkeit wiederholt.

Abbildung 4-168

DAS QUINTMOTIV
Takte 1-12, BW XI, 1, WoO 156, Nr. 4, S. 144

Allegretto spiritoso

Violine

Violoncello

Singstimme

Klavier

7

My Harry was a gal-lant gay, Fu' state - ly strade he on the plain; But now he's ban-ish'd

In einer weiteren Bearbeitung, *Come fill, fill, my good fellow*,¹ spielt Beethoven mit dem Auftaktmotiv, das er zunächst in der rechten Hand zu einem melodietragenden Element in der Einleitung ausbaut, indem er es in einer Wellenbewegung sequenzartig zweimal nach oben und dann

¹ Vgl. BW XI, 1, op. 108, Nr. 13, S. 64.

wieder nach unten leitet. Danach überträgt er es im ersten Melodieteil als Begleitmuster in das Tenorregister des Cellos. Zu Beginn des Ritornells lässt er in der rechten Hand über den Sextolen der Streicher und dem Begleitmuster der linken Hand den Abschlusstakt der Liedmelodie nachklingen. Diese Art der Motivwiederholung lässt an Haydns Bearbeitung Nr. 154, *Down the burn, Davie*¹ denken. Auch hier spielt Haydn in den Instrumentalteilen mit dem Incipitmotiv. Im Unterschied zu Beethovens Einleitung schmiedet Haydn keine eigenständige Melodie daraus. Was das Begleitmuster im ersten Liedteil von *Come fill, fill, my good fellow* betrifft, so ist bei Haydn nichts Vergleichbares zu finden, es sei denn die häufig anzutreffenden Viertelnotenmotive, die zuweilen den Vokalteil markierend begleiten, wobei es sich hierbei aber in den meisten Fällen nicht um Übernahmen aus der Liedmelodie handeln muss, sondern um Eigenschöpfungen Haydns.²

Abbildung 4-169

SPIEL MIT DEM INCIPITMOTIV
Takte 1–5, BW XI, 1, op. 108, Nr. 13, S. 64

Spiritoso ma non troppo presto

The musical score shows four staves: Violine, Violoncello, Singstimme, and Klavier. The Violine and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Singstimme part is silent. The Klavier part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

¹ Vgl. Kapitel 4.3, S. 153 ff.

² Vgl. Kapitel 4.3, Besprechung u. a. der Bearbeitung Nr. 151, S. 140 ff.

3

(Come fill, fill, my good fel-low, Fill)

cresc.

In *Duncan Gray*, einer Bearbeitung, die auch Haydn für Napier angefertigt hat (s. u.), führt Beethoven in der Einleitung das Schlussmotiv, i. e. den typisch schottischen Terzfallschritt *c-a-a* ein. Er antizipiert damit eine melodische Wendung, die nicht nur zum Schluss, sondern auch innerhalb des Liedes wiederkehrt, und zwar am Ende der ersten Phrase und am Ende des ersten Liedteils (zweite Phrase). Auch in den Zwischenspielen greift Beethoven das Motiv wieder auf, i. e. er lässt den Vokalschluss instrumental nachklingen und beschließt die Bearbeitung mit dem zu einem fallenden Oktavsprung abgeänderten Motiv. Trotz des ihm gesetzten engeren Rahmens reagiert Haydn auch auf dieses schottische Kuriosum, indem er an den entsprechenden Phrasenenden der Violine einen in den Akkord passenden fallenden Sextsprung zuweist. Das ist weniger effektiv, verdeutlicht aber den Stellenwert, den beide Komponisten diesem Schluss beimessen.

Abbildung 4-170

VERARBEITUNG DES SCHLUSSMOTIVS

1) Takte 1-5, BW XI, 1, WoO 156, Nr. 9, S. 156

Allegretto

Flöte

Violine

Violoncello

Sopran

Tenor

Baß

Klavier

2) Takte 14-15 & letzter Takt, BW XI, 1, WoO 156, Nr. 9, S. 156

pizz.

pizz.

voo-ing o't!

voo-ing o't!

voo-ing o't!

5.

pizz.

3) Takte 1–2, JHW XXXII/1:34, S. 35

Violin

Slow

Cyn - thia, be as kind as fair: Bid me not with tears de - part,

Die konsequente motivische Arbeit im Zusammenhang mit den Arrangements scheint Beethoven ein schöpferisches Anliegen gewesen zu sein. Haydn stellt sein besonderes schöpferisches Potential in Hülle und Fülle unter Beweis, hauptsächlich aber bei den ersten Bearbeitungen. Sie leben durch motivische Arbeit und geistreichen Einsatz sowie die Kombination struktureller und musikalischer Elemente. Bei Beethoven geht die motivische Arbeit indes noch einen Schritt weiter. Er führt nicht wie Haydn eigene Motive ein, sondern platziert charakteristische Melodiefetzen an allen erdenklichen Stellen (Einleitung, Überleitung, Ritornell), funktioniert sie in Begleitformeln um, transponiert und sequenziert sie oder formt aus ihnen eigene, neue Melodieteile.

Zu den weiteren Unterschieden zu Haydn gehören die vielen mehrstimmigen Sätze (bei Haydn fallen die meisten Bearbeitungen einstimmig oder allenfalls zweistimmig aus), die extrem hohen und tiefen Lagen der Instrumentalstimmen sowie der regelmäßige, aber dosierte Gebrauch von dynamischen Zeichen, die im Unterschied zu Neukomm den Liedern angepasst und nicht übertrieben sind.

Neben diesen Unterschieden kann aber auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten ausgemacht werden. Beethoven verwendet das Incipitizitat gleichermaßen, jedoch nicht so systematisch wie Haydn. Referenzen an das vorgegebene Material geschehen, wie wir gesehen haben, zu einem großen Teil durch motivische Abspaltungen. Eine Kombination aus beiden Elementen finden wir in vielen Bearbeitungen, so z. B. auch im Lied *The sweetest lad was Jamie* (op. 108, Nr. 5). Unter Weglassung des Auftaktes wird die kennzeichnende Viertongruppe im *unisono* der Streicher nicht in der ersten, sondern in der zweiten Takthälfte gebracht und im nächsten Takt als Sequenz in der oberen Terz wiederholt. Das eigentliche Incipitizitat folgt dann im dritten Takt wieder ohne Auftakt in der oberen Oktave des Klaviers und, wie in der Liedmelodie, auf der ersten Takthälfte. Dennoch ändert Beethoven es auf der dritten Zählzeit rhythmisch um. Dies ist eine Tendenz, die ihn von Haydn unterscheidet, i. e. er geht wörtlichen Zitaten viel mehr aus dem Weg. Ein Incipitizitat eröffnet ihm bereits den Raum für seinen beeindruckenden Einfallsreichtum. Aus noch so kleinen Melodiepartikeln gelingt es Beethoven, etwas Neues, Eigenständiges zu formen.

Abbildung 4-171

 VERARBEITUNG DES INCIPITZITATS (1)
 Takte 1-5, BW XI, 1, op. 108, Nr. 5, S. 24

Andantino con moto amoroso felice

Violine

Violoncello

Singstimme

Klavier

3

pizz.

pizz.

arco

arco

(The sweet - est lad was Ja - mie, The

Während bei Haydn Incipitzitate am Beginn der Einleitung stehen, verlegt Beethoven sie wie in der Bearbeitung *Bonny laddie, highland laddie* mitunter sogar in das Ritornell. Bezeichnend für ihn ist hier auch, dass er es nicht beim einfachen Zitieren belässt. Zunächst werden die Instrumentalstimmen des Liedbeginns – zweistimmig und in die hohe Lage versetzt – wiederholt; dann folgt das Spiel mit der eintaktigen Schlussgruppe, dynamisch kontrastiert, mit Stimmentausch und von der tiefen in die hohe Lage versetzt.

Abbildung 4-172

VERARBEITUNG DES INCIPITZITATS (2)

Takte 1–11 und 29–33

BW XI, 1, op. 108, Nr. 7, S. 34f.

Vivace scherzando

Violine

Violoncello

Singstimme

Klavier

6

ossia:

[p]

sf

sempre stacc.

p

sf

(Where got ye that sil-ler moon, Bon-ny lad-die,...

12

high-land lad-die, Glint-ing braw your belt-a-boon, Bon-ny lad-die, high-land lad-die?

sf

sf

sf

sfz

The image shows a musical score for measures 29 to 34. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a first ending bracket over measures 29-31 and a second ending bracket over measures 32-34. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves form a grand staff with a piano (p) and bass clef. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *sf*, and *pp*, as well as articulation symbols like accents and slurs. The music is in a minor key and 3/4 time.

Eine weitere Kuriosität tut sich in der Einleitung auf. Anstatt eines Incipititzats setzt Beethoven hier das klopfende Motiv der zweiten Liedphrase (Takte 11/12) ein. Zunächst bringt er es in seiner Originalgestalt in Oktavlage und sequenziert es dann in den Takten 3 und 4. Im fünften Takt trennt er den zweiten Teil ab, transponiert ihn nochmals um eine Terz nach oben und im sechsten Takt wieder eine Terz tiefer. Es folgt ein Übergangstakt zum achten Takt, wo der abgetrennte und leicht abgeänderte erste Motivteil dem Beginn des Vokalteils unmittelbar vorangestellt wird.

Auch bei den Phrasierungen schließt sich Beethoven nur in wenigen Fällen Haydn an. Das wird in der Einleitung des gleichen Liedes deutlich. Die achttaktige Einleitung ist in vier Zweitaktgruppen mit dem Klopfmotiv, das jeweils durch eine Achtelpause unterbrochen ist, unterteilt. Innerhalb der dritten Gruppe scheint sich eine weitere Phrasierung aufzutun. Sie wird aber durch die Achtelnote *f* im Violoncello nach der zweiten Zählzeit abgeschwächt. Das gleiche geschieht mit der Phrasierung zwischen der dritten und der vierten Zweitaktgruppe durch den Auftakt des Cellos. An

diesem Beispiel zeigt sich wieder einmal, wie schwer sich Beethoven mit klaren und zugleich kurzen Zäsuren tut. Das Kleingliedrige eines Volksliedes löst in ihm immer wieder ein Bedürfnis nach Erweiterung aus.

Die Unterstützung der Singstimme zieht sich bei Haydn wie ein roter Faden durch alle Thomsonausgaben;¹ dies geschieht zu einem großen Teil auch bei Beethoven.

Hinsichtlich des *scots snap* findet sich bei Beethoven keine einheitliche Behandlung. In verschiedenen Bearbeitungen ignoriert er ihn,² oder er benutzt ihn, wie Haydn, als Verdoppelung der Singstimme, aber mit dem Unterschied, dass die Verdoppelung z. T. nur rhythmisch in den harmonischen Zusammenhang eingefügt wird und nicht immer im *unisono* die Singstimme(n) begleitet.³ In einer weiteren Bearbeitung, *Could this ill world*, (BW XI, 1, op. 108, Nr. 16) hebt er ihn hervor, indem er ihn als Baustein für die Überleitung zwischen zwei Phrasen nimmt. Im Nacheinander von Singstimme, Violine und Violoncello und verdoppelt durch das Klavier ist die Wirkung unüberhörbar.

Im 2. Stadium⁴ dieser Bearbeitung wird die Wirkung des *scots snap* durch die hinzugefügte Flötenstimme in den Anfangstakten zusätzlich hervorgehoben.

¹ Vgl. Kapitel 5.1, S. 394 ff.

² Vgl. BW XI, 1, op. 108, Nr. 18, S. 91 ff. (*Enchantress, farewell*).

³ Vgl. u. a. BW XI, 1, op. 108, Nr. 19, S. 97 ff. (*O swiftly glides ...*).

⁴ Zum Begriff Stadium vgl. WEBER-BOCKHOLDT 1999, S. 51 f.

Abbildung 4-173

DER SCOTS SNAP AN MARKANTEN STELLEN
BW XI, 1, op. 108, Nr. 16, S. 80 ff.

1) Takte 18–19, 28–29 (1. Stadium)

Musical score for the first stadium (Takte 18–19, 28–29). The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line with the lyrics "ills sae com-mon!" and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "arco" and "pizz." (pizzicato). The score is divided into two systems, with a double bar line between them.

2) Takte 1–4 (2. Stadium)

Musical score for the second stadium (Takte 1–4). The tempo is marked "Allegretto un poco scherzoso". The score is in G major and 6/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes markings for "p" (piano) and "pizz." (pizzicato). The score is divided into two systems, with a double bar line between them.

Aber Beethoven schreibt, ähnlich wie Haydn zuweilen,¹ ebenfalls minimalistische Arrangements; doch gibt er auch hier seinem Bedürfnis nach motivischer Arbeit nicht nach. In der Bearbeitung *Sympathy* (BW XI, 1, op. 108, Nr. 10) geht er äußerst sparsam mit den Streichern um. In der Einleitung sind sie hauptsächlich mit den Anfangstönen des Liedincipits

¹ Vgl. u. a. Kapitel 5.3, Besprechung von Nr. 215, S. 454 f.

beschäftigt und im Vokalteil pausieren sie oder verharren mit ausgehaltenen Tönen im Hintergrund.

Abbildung 4-174

KARGE INSTRUMENTIERUNG
BW XI, 1, op. 108, Nr. 10, S. 50 ff.

The image displays a musical score for a vocal and piano arrangement. It consists of two systems of staves. The first system (measures 15-18) shows a vocal line with lyrics: "si - lent tear I know not why, In trem' - lous lus-tre gleam-ing?". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system (measures 19-22) includes a first ending (1.-2.) and a second ending (3.). The piano part continues with similar rhythmic patterns and includes dynamic markings like *pp* and *ppp*. The score is written in G major and 3/4 time.

Zudem beschränkt sich Beethoven bei der Klavierbegleitung auf das Wesentliche und verzichtet dabei, im Gegensatz zu Haydn, auf die Verdoppelung der Singstimme.

Haydn und Beethoven haben in sieben Fällen die gleiche schottische Melodie arrangiert:¹

- *Mary's Dream*²
- *Duncan Gray*³,
- *O Can you sew cushions*
bei Beethoven: *Oh! sweet were the hours*⁴
- *O onochri*⁵
- *Bonny wee thing*⁶,
- *From thee, Eliza, I must go*⁷,
- *Auld lang syne*⁸

Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, es ist vielmehr sogar wahrscheinlich, dass weitere Melodien existieren, die sowohl von Haydn als auch von Beethoven arrangiert wurden. Dies festzustellen ist nicht ganz einfach, weil des Öfteren für ein und dieselbe Melodie andere Liedtitel benutzt worden sind.⁹ Das erste oben aufgeführte

¹ Vgl. WEBER-BOCKHOLDT 1994, S. 230.

² Vgl. JHW XXXII/1:1, S. 1; JHW XXXII/3:201, S. 118; BW XI, 1, op. 108, Nr. 24, S. 127; die Abweichungen sind größer als die Gemeinsamkeiten.

³ Vgl. JHW XXXII/1:34, S. 35; BW XI, 1, WoO 156, Nr. 9, S. 156.

⁴ Vgl. JHW XXXII/1:48, S. 51; BW XI, 1, op. 108, Nr. 3, S. 14.

⁵ Vgl. JHW XXXII/1:85, S. 89; BW XI, 1, WoO 156, Nr. 5, S. 146; die Melodie zeigt relativ große Abweichungen.

⁶ Vgl. JHW XXXII/2:102, S. 3 f.; JHW XXXII/3:250, S. 233 f.; JHW XXXII/5:392, S. 72 ff.; BW XI, 1, WoO 156, Nr. 22, S. 199.

⁷ Vgl. JHW XXXII/5:385, S. 55 ff.; BW XI, 1, WoO 156, Nr. 14, S. 171.

⁸ Vgl. JHW XXXII/5:388, S. 63 ff.; BW XI, 1, WoO 156, Nr. 11, S. 162 ff.

⁹ Zur Problematik von Kontrafakturen und Wandlungsprozessen in schottischen Liedern vgl. meine Ausführungen in Kapitel 2.

Lied hat Haydn für Napier und die beiden letzten für Whyte geschrieben. Die Bearbeitung *Duncan Gray* ist kaum mit der von Beethoven vergleichbar. Haydn hat sie für Napier arrangiert, was bedeutet, dass keine „Sinfonien“ vorkommen und auch die Cellostimme fehlt.

Zu *Bonny wee thing* hat Haydn gleich drei Arrangements geliefert, u. a. auch für Thomson (JHW XXXII/3:250). An dem Lied haben beide gemeinsam mitgewirkt. Von Beethoven hat Thomson ein Terzett bekommen. Es ist ohne „Sinfonien“ und nur mit Klavierbegleitung überliefert, und diese stammt von Haydn.¹

Bei *Auld lang syne*² zeigt sich uns ein Haydn, der in manchen Stilmerkmalen Beethoven sehr nahe kommt. Nicht nur die Unterstützung der Vokal- durch eine Instrumentalstimme fällt z. T. weg,³ auch die Phrasierungen bei den Instrumentalteilen und in der Vokalpartie sind durch fortlaufende Sechzehntelnoten abgeschwächt oder sie überlappen sich. Im Gegenzug erweckt Beethovens Bearbeitung als Terzett den Anschein, als hätte Haydn sie geschrieben. Es finden sich klare Phrasierungen in der Einleitung und im Vokalteil sowie eine Unterstützung der Singstimmen und z. T. eine Verdopplung der Bassstimme durch das Violoncello.⁴

¹ Vgl. BW XI, 1, S. 199 f. sowie WEBER-BOCKHOLDT 1999, S. 100.

² Vgl. Besprechung in Kapitel 5.1, S. 400 f.

³ Allerdings figuriert die Violine die Melodiestimme und gewährt der Vokalstimme damit eine gewisse Stütze.

⁴ Vgl. Notenbeispiele im Anhang, Kapitel 8.4, S. 680 f. (Haydn) und S. 682 ff. (Beethoven).

Bei *From thee, Eliza, I must go* bietet sich eine Gegenüberstellung am ehesten an.¹ Die Anlage beider Bearbeitungen, i. e. Instrumentalteile und Instrumentierung, ist vergleichbar, mit dem Unterschied jedoch, dass Beethoven das Lied zu einem Terzett ausgebaut hat. Nach einer relativ kurzen, nur dreitaktigen asymmetrischen Einleitung mit einer Phrasierung am Ende des zweiten Taktes – das ist für Beethoven ungewöhnlich – beginnt der Vokalteil. Die Anspielungen auf Elemente aus der Liedmelodie sind weniger offensichtlich als bei Haydn. Im zweiten Takt antizipieren Violine und Klaviersolist den ersten Liedtakt ohne den Auftakt in der oberen Sekunde. Violoncello und Klavier stehen ihnen mit einer zweiten resp. mit einer Bass-Stimme zur Seite. Im dritten Takt, i. e. an der Nahtstelle zwischen Einleitung und Vokalteil, bringt das Cello auf den betonten dritten Taktschlag eine rhythmische Anspielung an das Liedincipit. Die lang ausgehaltenen Töne in den Streichern in den Takten 1 und 3 passen trefflich zu dem hymnischen Charakter des nachfolgenden Liedes. Die Instrumentierung teilt sich konsequent auf in den Streichersatz zum einen und in den Klaviersatz zum anderen, und dies nicht nur in der Einleitung, sondern im gesamten Arrangement. Der Übergang in den Vokalteil erfolgt ohne Zäsur. Bei Haydn sieht das anders aus, und die Differenz zwischen beiden wird sogleich fassbar. Obschon die Einleitung mit vier Takten um einen Takt länger ist (in der Regel sind sie bei Beethoven länger), beginnt sie mit einem eintaktigen Incipit. Die Hauptstimme liegt im Klaviersolist; Klavierbass und Violoncello gehen *colla*

¹ Vgl. Kopien der Bearbeitungen Haydns und Beethovens in der Anlage, Kapitel 8.4, S. 685 f. (Haydn) und 687 ff. (Beethoven).

parte und die Violine spielt eine begleitende Oberstimme, beschließt jedoch im vierten Takt das vom Klaviersatz initiierte Passagenwerk. Die Sechzehnteltriolen sind der Liedmelodie entnommen. Beethoven verleiht im Gegenzug jeder einzelnen Stimme ihren Grad an Wichtigkeit, Abweichungen davon wurden soeben beschrieben. Die symmetrische Unterteilung der Einleitung in zweimal zwei Takte ist gerechtfertigt und auch klar fassbar, auch wenn die rechte Hand im Übergang zum dritten Takt einen Auftakt hat, der mit dem Ende der ersten Phrase zusammentrifft. Von einer Aufteilung in Streicher- und Klaviersatz kann hier nicht die Rede sein. In der Begleitung der Vokalstimme(n) nähern sich die beiden Komponisten einander an. In Beethovens Terzett wird die erste Stimme durch die Violine in der oberen Oktave verdoppelt. Bei Haydn geschieht dies, wie gewöhnlich, durch den Klaviersatz im *unisono* mit der Singstimme. Die Phrasierungen im ersten Liedteil macht Beethoven zunächst kenntlich, stellt aber auch, wie Haydn im zweiten Takt der Einleitung, durch eine einzige Stimme, die dritte Singstimme, einen fließenden Übergang zwischen den Phrasen her resp. führt zwischen der zweiten und der dritten Phrase (in Takt 7) durch eine Überlappung des Klavierbasses und der Singstimme einen Zusammenhang herbei. Die durchgehende Begleitung der Klavierstimme wirkt einer klaren Phrasierung in den ersten Liedtakten zusätzlich entgegen. Haydns Phrasierungen sind klarer gezeichnet und an die Liedmelodie angepasst. Nur im Übergang zwischen der zweiten und der dritten Phrase (in Takt 8) stellt er eine Verbindung mit Hilfe von Durchgangstönen in den beiden Bassstimmen her. Im Unterschied zu Haydn fügt Beethoven zwischen die Melodieteile – in der Regel sind es zwei – ein kleines ein-

bis zweitaktiges Intermezzo (Takte 11 und 12) ein. Bei *From thee, Eliza, I must go* ist es frei von Elementen aus der Liedmelodie, wäre da nicht das kleine Motiv aus den beiden Achteln *b-d* gefolgt von dem *scots snap* als Reminiszenz an den vorausgehenden Takt 8. Ein *scots snap* wäre bei Haydn in einem Instrumentalteil schwer vorstellbar, nur im Incipitizitat oder in der Verdopplung der Vokalstimme. In der zweiten Liedhälfte schweißt Beethoven die einzelnen Phrasen durch instrumentale und vokale Übergänge wieder zusammen. Auch zum Schluss des Vokalparts fängt die Instrumentalbegleitung (in Takt 20), in diesem Fall das Klavier, den melodischen Fluss auf und umgeht damit den Einschnitt. Das Gleiche gilt für die Wiederholung (in Takt 21): gleichzeitig mit dem Schlussakkord des Klaviers setzen die Singstimmen wieder ein, eine Achtel davor haben die Streicher schon begonnen. Aus vielen Teilen formt Beethoven so ein Ganzes. Haydn fügt das anders; er setzt zunächst einmal einen Punkt an das Ende des Vokalteils, passt also seine Komposition der Struktur des Liedes an – im Gegensatz zu Beethoven, der das Lied in seine Komposition überträgt. Das Ritornell ist für Haydn untypisch: Er gestaltet es asymmetrisch und, wie bei Beethoven, durchgehend. Der alleinstehende letzte Takt ist mit dem Vorausgehenden verbunden durch die aufsteigenden Sechzehnteltriolen. Die letzten anderthalb Takte sind identisch mit dem Abschluss der Einleitung. Das bedeutet aber keineswegs, dass Haydn Thomson ein zerstückeltes Ganzes abliefert, denn er bleibt sich in dieser Bearbeitung in vielen Punkten treu, und im Unterschied zu Beethoven erweckt Haydns Bassstimme – Klavierbass mit Violoncello in gewohntem Einklang – den Eindruck einer gewissen Unabhängigkeit von der Liedstimme.

Der abschließenden Stellungnahme zum Vergleich von Haydns und Beethovens Bearbeitungen sei folgendes Zitat von Weber-Bockholdt vorangestellt:

Haydn, dieser gewaltige Köhner, zeigt seine Meisterschaft in der Lässigkeit, mit der er sich zurückhält und das Lied Lied sein läßt. [...] Er komponiert lässiger als Beethoven, weil er begreift, daß diese Lieder nicht seine Sache sind: sie sind Sache der Briten, und der höfliche Haydn reißt sie nicht an sich.¹

Bockholdt erklärt den Umstand des „lässigeren“ Komponierens z. T. damit, dass Haydn durch seine Engländeraufenthalte die insulare Populärmusik kannte, während Beethoven, der nie dort war, nicht die die Melodien umgebenen Phänomene vor sich hatte, sondern nur das Musikalische der Melodien selbst. Demnach bestehe zwischen Beethoven und den Liedern eher eine „künstlerische Distanz“ zwischen seiner Schöpfungskraft und den Liedern als eine „gesellschaftliche Distanz zwischen Personen“. Das gestalterische Potential Beethovens wird mit einer kleinen Struktur zusammengeführt und muss sich ihr anpassen.² Einige Elemente dieser Anpassung sind anhand des oben angeführten Beispiels klar zu erkennen: die motivische Arbeit in der Einleitung und z. T. auch in den Zwischenspielen; die Verbindung von Phrasen, welche die kleine Struktur zu einem größeren Ganzen werden lässt, ohne dabei über die quantitativ fassbaren Ausmaße von Haydn hinauszugehen; aber auch die Selbstzurückhaltung

¹ WEBER-BOCKHOLDT 2004, S. 406.

² Vgl. WEBER-BOCKHOLDT 2004, S. 406 f.

Beethovens, indem er Phrasen weniger deutlich miteinander verkettet, sei es durch einen Übergang lediglich durch eine einzelne Stimme oder durch die Überlappung mehrerer Stimmen an der Nahtstelle von zwei Phrasen. Beethoven sucht die Verbindung der Liedteile in einem Zwischenspiel; hier unterscheidet er sich deutlich von Haydn, der an diesen Nahtpunkten deutlich abgrenzt. Aber das ist nur ein Beispiel. Wir haben an vielen anderen Beispielen erfahren können, dass auch Haydn sich mit motivischen Abspaltungen, eigens eingeführten Motiven, Phrasenverbindungen usw. einen inneren Zusammenhalt herstellt und ein übergeordnetes Ganzes schafft. „Überflügelt Haydn Beethoven oder umgekehrt Beethoven Haydn?“¹ Weber-Bockholdt beantwortet die Frage zu Recht nicht, und auch an dieser Stelle sei dieses vordergründige Anliegen nicht befriedigt – nicht, um eine Beurteilung zu vermeiden, sondern weil dies der Sache nicht angemessen scheint. Haydns Routine gegen Beethovens Fleiß, Haydns Distanz gegen Beethovens Herzblut, Haydns Überraschungen und Humor gegen Beethovens konsequente Differenzierung zwischen Klavier- und Streichersatz, Haydns 429 gegen Beethovens 179² Bearbeitungen bedürfen keiner Evaluation, sondern eher einer angemessenen Einordnung, Würdigung und Kenntnisnahme innerhalb des jeweiligen Gesamtschaffens.

¹ WEBER-BOCKHOLDT 2004, S. 406.

² Nach der Zählung und Auflistung von Cooper, vgl. COOPER 1994, S. 211 ff.

4.9.4 *Carl Maria von Weber*

Durch die erfolgreiche Aufführung des Freischütz in Edinburgh im Jahre 1824 reifte in Thomson die Idee, Weber den Auftrag für zunächst zehn Bearbeitungen zu erteilen.¹ Dieser kam dem Wunsch Thomsons zunächst auch nach. Thomson war aber bei allen Bearbeitungsaufträgen akribisch auf Spielbarkeit für seine Klientel bedacht. Diese Spielbarkeit betraf zumeist die Streicherstimmen, die aber auch z. T. unabhängig vom Klavierpart sein sollten. Wohl wissend, dass er zuvor schon Pleyel und Kozeluch verprellt hatte, erbat Thomson nun auch von Weber eine Überarbeitung von zwei Nummern, die Weber auch vornahm. Die Lieder wurden dann in den zwei Ausgaben des Jahres 1826 veröffentlicht. Im Dezember 1825 ließ Thomson Weber erneut vier Lieder zukommen, die dieser zunächst annahm, aber nicht mehr bearbeitete, möglicherweise aus Verärgerung wegen der von Thomson verlangten Neufassung der Streicherstimmen bei den vorausgegangenen zehn Liedern.²

¹ Von Weber hatte ich nur die Leipziger Ausgabe der Bearbeitungen zur Verfügung. Sie wurde mir dankenswerterweise von Frau Prof. Bockholdt zur Verfügung gestellt. Allerdings fehlen hier die Streicherstimmen, sodass darüber keine Aussagen getroffen werden können; vgl. WEBER, Carl Maria von: (Zehn) Schottische Nationalgesänge. Leipzig: Kistner o. J.

² Vgl. McCUE 1993 a), S. 171 f.

Abbildung 4-175

FORMALE ANLAGE DER ZEHN LIEDER WEBERS

Nr. & Seite	Einleitung		Liedteile		Ritornell	Bemerkung
	Länge	Incipit- zitat	Anzahl	Länge	Länge	
1, S. 2	4 Takte im 9/8	3 Takte	1 x	8 Takte	4 Takte	Anfangstakt im Ritornell
2, S. 4	8 Takte im 2/4	2 Takte*	2 x	8 Takte	4 Takte	Anlehnungen an die Liedmelodie im Ritornell
3, S. 6	8 Takte im 3/4	keines	2 x	8 Takte	5 Takte	
4, S. 8	8 Takte im 6/8	- 2 Takte	2 x	8 Takte	4 Takte	Schluss, Einleitung & Ritornell identisch
5, S. 10	4 Takte im 6/8	keines	2 x	8 Takte	4 Takte	
6, S. 12	4 Takte im 6/8	+ 1 Takt	2 x	8 Takte	6 Takte	Anlehnungen an die Liedmelodie im Ritornell**
7, S. 14	8 Takte im 4/4	3 Takte	2 x	8 Takte	4 Takte	Anfangstakt im Ritornell**
8, S. 16	8 Takte im 2/4	keines	3 x	8 Takte	4 Takte	Schluss Einleitung & Ritornell ähnlich
9, S. 18	4 Takte im 4/4	der 2. Takt	2 x	8 Takte	4 Takte	
10, S. 20	4 Takte im 4/4	1 Takt	1 x	8 Takte	4 Takte	Schluss Einleitung & Ritornell ähnlich

Legende

* Sowie weitere melodische Anlehnungen im weiteren Verlauf.

** Ende der Einleitung und Ende des Ritornells sind identisch.

Im Jahre 1826 erschien auch die Leipziger Ausgabe,¹ in der versucht wurde, die Stimmung der schottischen Texte mithilfe der von Thomson mitgelieferten kurzen Auszüge des Liedtextes in deutsche Lyrik zu übertragen.

Die Verdopplung der Singstimme ist bei Weber, ähnlich wie bei Beethoven, nicht mehr so konsequent durchgeführt. Beim Lied *Treue (Robin is my Joy my dear)*² wird sie nur gelegentlich von der rechten Hand, die im Grunde als Begleitstimme mit gebrochenen Dreiklängen konzipiert ist, gestützt, und auch in den anderen Instrumentalstimmen ist keine Verdopplung erkennbar. Des Weiteren ist aus der Kopie des Autographs zu erahnen, dass die Streicher unabhängiger behandelt werden als bei Haydn. Mit dynamischen Zeichen geht Weber sparsamer um als z. B. Hummel und wenn, dann gebraucht er sie in den Instrumentalteilen. In *Treue* beschränkt er sich auf ein *crescendo/diminuendo*. Im Vergleich zu Haydn sind bei *Treue* die Streicherstimmen ganz unabhängig vom Klavier, und im Gegensatz zu Beethoven sind sie nicht als zusammengehöriger Streichersatz aneinander gekoppelt. So spielt z. B. das Violoncello, das in diesem Lied die Funktion eines Tenorinstrumentes übernimmt und auch im Tenorschlüssel notiert ist, in der Einleitung eine eigenständige Passage, während die Violine pausiert. Diese Passage steht in der Leipziger Ausgabe in der rechten Hand,

¹ Vgl. McCUE 1993 a), S. 163 ff., die als Erscheinungsjahr 1826 angibt, das aber weder auf der von ihr angegebenen Quelle noch auf der mir zur Verfügung stehenden Kistnerausgabe steht.

² Vgl. Kopie der Klavierstimme in der Leipziger Version und Webers Autograph im Anhang, Kapitel 8.4, S. 690 ff.

ebenso wie die vier Takte der Cellostimme im Ritornell. In der ganzen Bearbeitung scheint Weber dem Violoncello größeres Gewicht beizumessen als der Violine, die sich mit getragenen Passagen begnügt. Im Autograph ist erkennbar, dass die rechte Hand in den Instrumentalteilen und im Vokalteil recht einheitlich notiert ist, i. e. eine Begleitform mit Dreiklangbrechungen. Demnach bestehen zwischen dem Autograph und der Leipziger Ausgabe signifikante Differenzen.

In der Phrasierung der „Sinfonien“ übernimmt Weber vor allem bei den über vier Takte langen Abschnitten die Gepflogenheiten von Haydn und bringt Zäsuren an. Bei *Treue* verzichtet er darauf; hier sind Einleitung und Ritornell je vier Takte lang. Trotzdem ist die Einleitung zweiteilig, aber die gleichförmige Begleitung schweißt diese Teile zusammen. Im Ritornell finden wir eine Angewohnheit Haydns wieder: Weber setzt den letzten Takt durch eine kurze Zäsur von dem Vorausgehenden ab.

Die Incipitizitate Webers sind mit denen Haydns in der Länge durchaus vergleichbar oder zuweilen noch länger. Seine Vorliebe für breit ausgelegte Incipitizitate ist in *Treue* erst im zweiten Takt klar erkennbar. Im ersten Takt ist das dreifach artikulierte *g* durch ein lang gezogenes *g* und ein *d* ersetzt. Auf diesen vom Liedmaterial abgeleiteten zweitaktigen Ausschnitt lässt Weber einen gleich langen eigenen Gedanken folgen. Die letzte Liedphrase leitet er zäsurlos in das Ritornell über, führt die Begleitung aus dem Vokalteil weiter und kommt in den letzten beiden Takten zu einer rhythmischen Beruhigung, die einhergeht mit einer nach unten gerichteten melodischen Linie. Im Vokalteil

verbindet Weber, wie vor ihm Beethoven, die Abschnitte zu einem Ganzen: dort, wo die Liedmelodie ruht, leitet die Begleitstimme in die nächste Phrase über. Im Gegensatz zu Beethoven arbeitet Weber in dieser Bearbeitung nicht mit der Abspaltung von Motiven und mit motivischer Arbeit, in anderen jedoch schon. Dabei entwickelt er aber kaum die planmäßige Akribie Beethovens, sondern hält es eher so wie Haydn und realisiert es dort, wo es sich am besten anbietet.

Abbildung 4-176

BEGINN & SCHLUSS
Ein altes Ehepaar, ... (John Anderson my Jo)
 Weber o. J., Nr. 7, S. 14 f.

14
 EIN ALTES EHEPAAR, WELCHES SICH AN VERGANGENE GLÜCKLICHE ZEITEN ERINNERT.
 N^o 7. *Andantino, quasi Allegretto ma con espressione.*

SINGSTIMME.

PIANOFORTE.

mezzo voce.
marcato.
poco f.

Komm lass uns herzlich plau - dern mein Weibchen treu und gut, von längst ver-ganghen Zeiten, dort

einmal dort, dann kennst du wohl den Ort!

D.C.D.S.

Weber nimmt das Liedincipit als Ausgangspunkt für eine kurze Imitation, zunächst mit dem Liedkopf, und zwar einmal zu Beginn der Einleitung und dann zu Beginn des Vokalteils, dann mit einem eigens eingeführten punktierten Motiv als Nachsatz zum Liedincipit. Das punktierte Motiv führt er in der letzten Liedphrase wieder ein und wiederholt im Ritornell den zweiten Teil der Einleitung, eine Vorliebe Webers bei der Gestaltung der Ritornelle.¹

4.9.5 *Johann Nepomuk Hummel*

Zwei Monate vor Webers Tod im April 1826 war Hummel der letzte namhafte kontinentaleuropäische Komponist, mit dem Thomson Kontakt aufnahm. Hummel tat sich allerdings eher durch seine Virtuosität am Klavier denn als Komponist hervor, wurde aber von Thomson durchaus als ein Nachfolger Webers für sein Projekt angesehen.²

In seinem Brief vom 3. April 1826 erfahren wir, wie Thomson präzise Anweisungen zum Gestalten der Bearbeitungen gibt. Eine vergleichbare Anweisung an Haydn liegt nicht vor.

Yet we wish the Accompaniments for the Violino-Flauto & Violoncello to be each in its turn a little obligato, as being thus more amusing than merely ad libitum: these Accompaniments may be as fanciful as you think proper, but the ladies like the

¹ Zur Imitation bei Haydn vgl. Kapitel 4.3.3, S. 194 ff.

² Vgl. HADDEN 1898, S. 350.

Pianoforte Accomp. to their National Melodies to be rather in a simple Cantabile style.

[...]

Allow me to suggest that the two Ritornelles or Symphonies, the one at the beginning and the other at the end of each Melody should not be shorter than 6 or 8 bars each if you please.

[...]

I shall write the first se under each Melody to show you its character [...].¹

Thomson gibt hauptsächlich drei Anweisungen: die Streicherstimmen inklusive der Flötenstimme sollen z. T. *obligato* sein, mit anderen Worten: es soll gegebenenfalls möglich sein, die Bearbeitungen nur mit Klavier und Singstimme auszuführen. Die Länge der Instrumentalteile soll sechs bis acht Takte betragen und der erste Vers soll dem Bearbeiter den Charakter des Liedes nahebringen. Diese Kriterien wurden bereits von Haydn in mancher Hinsicht berücksichtigt. Es ist denkbar, dass Thomson sie aus seinen Bearbeitungen abgeleitet hat. Nicht vorstellbar ist dagegen, dass Thomson Haydn die gleichen Ratschläge wie Hummel mit auf den Weg gegeben hat, weil der Briefwechsel Thomsons in sehr umfangreicher Überlieferung vorliegt und keine derartigen Anweisungen daraus hervorgehen.

Es dauerte demnach nicht lange, bis Thomson von Hummel eine Antwort erhielt. Bereits in seiner Neuauflage von 1826 der im Jahre 1818 in Erstedition erschienenen *Select*

¹ Zitiert nach SACHS, Joel: Hummel and George Thomson of Edinburgh. In: The Musical Quarterly, LVI/2 (1970), S. 273.

Collection of Scottish Airs konnte er erstmals auch Lieder von Johann Nepomuk Hummel veröffentlichen.¹ Hummel dürfte 20 Bearbeitungen zu Thomsons Sammlungen beigesteuert haben.² Das Werkverzeichnis Hummels ist in diesem Punkt nicht sehr aufschlussreich, weil es die Bearbeitungen nicht mit aufnimmt.³ Aus dem Thomsonband von 1826 standen mir die folgenden fünf Lieder in der Version für Klavier und Singstimme zur Verfügung:⁴ *I saw the weep, Why weep ye by the tide Ladye, For the sake of somebody, Lord Ullin's daughter*⁵, *At ev'n when on each heather bell*.⁶ Die Streicherstimmen fehlten.

Abbildung 4-177

FORMALE ANLAGE DER FÜNF LIEDER HUMMELS

S.	Einleitung		Liedteile		Ritornell	Bemerkung
	Länge	Incipitzeit	Anzahl	Länge	Länge	
230	8 Takte im 6/8	keines	2 x	8 Takte	3 Takte	
231	8 Takte im 2/4	+ 1 Takt	2 x	8 Takte	6 Takte	
232	7 Takte im 2/4	keines	1 x	16 Takte*	8 Takte	Flötenstimme**
233	11 Takte im 2/4	- 1 Takt***	2 x	8 Takte	9 Takte	
248	6 Takte im 2/2	1 Takt	2 x	8 Takte	4 Takte	

Legende

¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.3, Nr. 37, S. 644.

² Vgl. SACHS, Joel: Johann Nepomuk Hummel. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 11, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 835.

³ Vgl. ZIMMERSCHIED, Dieter: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*. Hofheim: Hofmeister 1971, S. 205.

⁴ Vgl. Anlage, Kapitel 8.3, Nr. 37, S. 634.

⁵ Thomson 1826, Band 5, S. 230–233.

⁶ Thomson 1826, Band 5, S. 248.

- * Beide Liedteile sind nicht klar abgegrenzt.
- ** In der Einleitung angegeben.
- *** In doppelter Geschwindigkeit

Die vorausgehende Tabelle liefert einen Überblick über die formale Anlage dieser fünf Lieder. Hummels Umgang mit den schottischen Liedern offenbart uns einige aufschlussreiche Details.¹ Im Gegensatz zu Weber sind bei ihm keine eindeutigen Tendenzen in den Phrasierungen vorab erkennbar. *At ev'n when on each heather bell* ist am besten geeignet, um diese Aussagen zu veranschaulichen.² Einerseits trennt Hummel klar erkennbar sowohl in den Instrumentalteilen als auch im Vokalteil – hier steht er Haydn nahe; vgl. die Übergänge zwischen den Phrasen 1/2, 2/3, 3/4, 7/8. Andererseits verbindet er, wie Beethoven und z. T. auch Weber, Passagen, die er trennen könnte; vgl. die Übergänge zwischen den Phrasen 4/5, 5/6, 6/7; zudem liegen zwischen dem Vokalteil und den beiden Instrumentalteilen jeweils auch Zäsuren. In der sechstaktigen Einleitung ist nach drei Takten eine erste Zäsur erkennbar. In den Anfangstakten fügt Hummel nach einem eintaktigen Incipitzzitat einen eigenen zweitaktigen Gedanken an, den er zur Dominante hin leitet. Danach folgt ein eintaktiges Motiv, welches er, wenig einfaltsreich, in der tieferen Oktave wiederholt. Die ganze dreitaktige Passage verharret auf der Dominante. Das viertaktige Ritornell bleibt ohne Zäsur.

¹ Eine Verallgemeinerung ist auch hier nicht möglich.

² vgl. Anlage, Kapitel 8.4, S. 693 ff.

Im Gegensatz zu Haydn und Weber arbeitet Hummel mit mehr dynamischen Zeichen. Zudem verdoppelt er die Singstimme in konsequenter Weise und steht damit Haydn näher als Beethoven und Weber. Außerdem setzt er, wenn überhaupt, nur kürzere Incipitzitate.

Hummels motivische Arbeit lässt sich eher schwer erkennen und ein Eingehen auf das Liedmaterial nur zum Teil. Aber bei genauerer Durchsicht können wir dennoch einige Ansätze motivischer Arbeit ausmachen: Zunächst finden wir die Floskel mit vier Achtelnoten im Terzabstand der zweiten Hälfte des zweiten Taktes in der zweiten Hälfte des viertletzten Taktes wieder, aber in einem anderen Zusammenhang – ob dies zufällig oder gewollt geschieht, lässt sich nicht beantworten. Dann fällt uns am Übergang von der dritten zur vierten Phrase eine Passage mit sechs Achtelnoten auf, die – wenn auch nur rhythmisch – die unmittelbar vorausgehende Vokalpassage imitieren könnte. Eine ähnliche Passage befindet sich am Übergang von der siebten zur achten Phrase. Mit Beethovens konsequentem Eingehen auf jedes einzelne Lied oder mit Haydns motivischer Arbeit in manchen Bearbeitungen ist das sicher nicht zu vergleichen, aber es geht doch zumindest über das hinaus, was wir bei Pleyel kennengelernt haben.



5 INSTRUMENTALBEGLEITUNG. VERGLEICH MIT DEM KLAVIERTRIO

Die schottische Eigenart der Liedbegleitung mit einem Tasteninstrument, einer Violine und einem Violoncello ist bereits besprochen worden. Sie ist zu einem großen Teil auch vor einem soziohistorischen Hintergrund zu verstehen.¹ Eine mögliche Gattungsbezeichnung *Schottische Lieder mit Begleitung eines Klaviertrios* wäre demnach unangebracht; übrigens ist sie in der Sekundärliteratur nie gebraucht und auch nie ins Spiel gebracht worden. Es ist nicht davon auszugehen, dass Haydn sich vor dem Anfertigen seiner Arrangements für Thomson und Whyte mit solchen Gesichtspunkten auseinandersetzte, zumal er den Gattungsbegriff *Klaviertrio* selbst nicht gebrauchte.² Anweisungen, wie er die Instrumente zu behandeln habe, bekam er – wir haben es im Zusammenhang mit Hummel angedeutet³ – von Thomson wohl nicht, außer der, dass die Begleitung mit Klavier, Violine und Violoncello zu sein habe. Wir können demnach annehmen, dass Haydn die Instrumentalbegleitung der schottischen Lieder als identisch mit dem Klaviertrio ansah, mit dem Unterschied, dass zu der (mit dem Klaviertrio identischen) Besetzung eine Vokalstimme hinzutritt. Die Klaviertrios gehören zu den zentralen, aber auch zu den am meisten vernachlässigten und verkannten Gattungen in Haydns Schaffen. Wir können

¹ Vgl. Kapitel 3, S. 65.

² Vgl. BRAUNER, Jürgen: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn. Tutzing: Schneider 1995, S. 112.

³ Vgl. Kapitel 4.9, S. 385 ff.

uns für die Bearbeitungen dem Standpunkt Rosens anschließen, der äußert:

Es ist eigenartig, daß Musik, die zum besten zählt, was je komponiert wurde, verteidigt werden muß.¹

Von den 41 Klaviertrios hat Haydn zwölf in den Jahren 1760 (oder kurz davor) bis Anfang 1770 komponiert. Nach einer über zehnjährigen Pause sind dann die restlichen 29 entstanden, zu einer Zeit, als Haydn bereits über fünfzig Jahre alt war. Das letzte Klaviertrio wurde im Jahr 1797 komponiert, also wenige Jahre, nachdem Haydn die ersten Bearbeitungen für Napier bereits abgeschlossen hatte, und drei Jahre vor dem Beginn der Arbeit an den Liedern für Thomson. Insofern beschäftigte sich Haydn mit dem Klaviertrio auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Dies gilt umso mehr für die schottischen Lieder. Im Hinblick auf die Verwendung der Instrumente ist die Gegenüberstellung der Klaviertrios mit den Volksliedbearbeitungen geboten. Dabei sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede sichtbar werden.

Doch zunächst steht im Vordergrund, das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen zu untersuchen und die Behandlung der Instrumente in den schottischen Liedern generell zu beschreiben. Von Interesse ist aber auch, Parallelen und Unterschiede in der Instrumentierung der beiden Gattungen aufzuzeigen und eine Antwort auf die Frage zu finden, ob die Streicherstimmen bloß Füllstimmen sind. Wenn ja, könnten sie weggelassen werden, und die Musik wäre bei einer Aufführung nicht beeinträchtigt. Das oft aufgeworfene Argument, Klaviertrios seien eigentlich

¹ ROSEN 1983, S. 402.

Klaversonaten für einen Laienmusiker, der zur Unterstützung einer Streicherbegleitung bedarf, resp. Streicher benötigten für ihre kammermusikalische Betätigung ein Klavier, wird noch weiter durch die Tatsache verstärkt, dass zu Haydns Zeit die Klaviertrios oft als Sonaten mit Begleitung einer Violine und eines Violoncellos bezeichnet wurden.¹ All diese Auffassungen würden sich demnach auch auf die Volksliedbearbeitungen übertragen lassen: Haydns schottische Lieder wären demnach eigentlich nur Klavierlieder mit Streicherbegleitung. Als Begründung für den Einsatz der Streichinstrumente bei den Klaviertrios wird oft der Entwicklungsstand des Wiener Hammerklaviers² in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgeschoben. Seine Bässe seien fahl, und auch die Diskantlage benötige zusätzliche Unterstützung. Demzufolge wird der linken Hand des Klaviers ein Violoncello zur Seite gestellt, um die Bässe zu verdoppeln und sie satter und dynamischer hervortreten zu lassen. Die Terzführung, die Verdopplung oder die Oktavführung der Violine diene dem Zweck, den Diskant klarer hervortreten zu lassen. Dem widerspricht aber, dass Mozart in seinen Klaviertrios den Streicherstimmen oft einen vom Tasteninstrument unabhängigeren Part zugewiesen hat. Sodann erhält wieder die schon früher im Zusammenhang mit den sozialen Gesichtspunkten getroffene Aussage ihre Bedeutung, wonach diese Form der Liedbegleitung eher für Laien gedacht war als für Kenner.³ Diese Äußerung trifft nur z. T. für die Klaviertrios zu, sind doch einige reife

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 91 und die Fußnoten 2 und 3 auf dieser Seite.

² Vgl. BROWN, A. Peter: Joseph Haydn's Keyboard Music. Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 136 ff.

³ Vgl. Kapitel 3, S. 65.

Kompositionen z. B. den Streichquartetten als gleichwertig anzusehen.¹

Bei Napiers Ausgabe treffen diese Aussagen jedenfalls für die Violine nicht zu. Sie ist unabhängig von der Melodiestimme des Klaviers; i. e. eine unabhängige Begleit- resp. Koloraturstimme. Dem zusätzlichen Einsatz eines Violoncellos stünde auch hier nichts entgegen. Es wäre in diesem Fall parallel mit der Bassstimme des Klaviers zu führen. Im umgekehrten Fall ist es bei Thomson durchaus möglich und vorstellbar, das Violoncello, ja sogar die Violine wegzulassen. Dazu bemerkt Geiringer:

It must be emphasized that the accompaniments have to be played with violin, violoncello, and piano; this is expressly indicated [...]. The omission of either or both of the bowed instruments, suggested by the abbreviated notation in the old piano scores, deprives the songs of their characteristic color and much of their charm.²

Sicher würden die Volkslieder an Charme verlieren, und auch vom typisch schottischen Kolorit³, das durch die spezielle Form der Begleitung gegeben ist, würde nicht viel übrig bleiben – mehr aber auch nicht.

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 91 ff.

² GEIRINGER 1947, S. 296.

³ Dies insofern in diesem Fall „color“ mit Kolorit gleichgesetzt werden kann.

5.1 Die Unterstützung der Vokalstimme

Die rechte Hand des Klaviers trägt die Melodiestimme, i. e. ohne die Vokalstimme wäre die Melodie immer noch präsent. Die Vokalstimme wird demnach immer verdoppelt. Dies trifft sowohl für die Bearbeitungen für Napier als auch für die Thomson- und Whytelieder zu.

Die Abbildungen 5.1 und 5-2 zeigen zunächst die Unterschiede zwischen den Liedern für Napier auf der einen und Thomson / Whyte auf der anderen Seite. Am augenscheinlichsten ist, dass bei Napier Einleitung und Ritornell fehlen. Haydn versieht in der Version für Thomson die rechte Hand des Klaviers auf sehr sparsame Weise mit einer zweiten Stimme. Eine Generalbassbezeichnung fehlt, dafür ist eine Violoncellostimme ausnotiert. Ein wesentlicher Unterschied wird bezüglich der Behandlung von Phrasenübergängen sichtbar. Bei den Napierliedern werden diese überspielt und Zäsuren vermieden. In diesem Punkt ist Haydn bei den frühen Bearbeitungen Beethovens näher als bei den gleich instrumentierten Bearbeitungen für Thomson.¹

Wir sehen das am Lied *The bonnie gray ey'd morn*. Haydn hat es sowohl für Napier (Nr. 101) als auch für Thomson (Nr. 261) arrangiert. In der Bearbeitung für Napier ist eine einzige Zäsur angebracht, und zwar am Übergang der beiden Liedteile. Die übrigen Liedzäsuren werden durch die Violine oder das Klavier überspielt. *The bonnie gray ey'd morn* ist des Weiteren ein gutes

¹ Dieser Umstand wurde in Kapitel 4.9 mehrfach angesprochen.

Beispiel, um darzustellen, inwieweit die Bearbeitungen sich in der Musik entsprechen, in der Niederschrift aber unterscheiden.

Abbildung 5-1

The bonnie gray ey'd morn
JHW XXXII/2:101, S. 2

The bon-nie gray ey'd morn be - gins to peep, And dark - nes flies be - fore the ris-ing ray, The

heart - y hynd starts from his la - zy sleep, To fol-low health-ful la - bours of the day:

With-out a guilt-y sting to wrin - kle his brow, The lark and the lin-net tend his le - vee, And he

joins their con - cert driv - ing his plow, From toil of gri-mace and pa-gen-try free.

3 4 5 6 5 6 5 6 5 6 6 5 6 5 8
2 3 4 3 4 3 4 3 5 6 3 4 3 6

10 6 5 5 6 1 6 6 6 1
4 5

3 3 3 6 6 7 1 1

1 6 5 6 6 6 5

Als Gemeinsamkeit lässt sich feststellen, dass die rechte Hand des Klaviers die Vokalstimme in beiden Bearbeitungen unterstützt. Das Violoncello spielt *unisono* mit dem Klavierbass. Die linke Hand des Klaviers ist bei der Version für Thomson einstimmig notiert. Das ist aber nicht die Regel, für die Napierlieder mit *basso continuo* jedoch schon.

Die Violine wird als weitere, begleitende Melodiestimme unabhängig von der rechten Hand geführt. Darunter ist zu verstehen, dass die Violine nicht als ein bloßes Begleitinstrument fungiert, sondern sie durchaus auch melodietragend eingesetzt werden kann. Dies trifft besonders für den ersten Teil der Bearbeitung für Napier zu (Takte 1–8). Die Eigenständigkeit der Violine findet dort ihre Grenzen, wo sie in Terzen oder Sexten mit der Vokalstimme geführt und auch rhythmisch an sie angelehnt wird, umgekehrt gewinnt die Violine dort melodische Unabhängigkeit, wo sie von der Hauptstimme unabhängig geführt wird. Dies ändert sich in der zweiten achttaktigen Periode. Hier kommt es zu Begleitfiguren, die durch Pausen unterbrochen werden, doch wirken sie nicht abgehackt, sondern verschmelzen zu einem Ganzen. Ein interessantes Detail stellt der quasi imitatorische Schluss dar. Er ist um zwei Achtel versetzt, geht von den drei Achteln der Bassstimme aus, setzt sich fort in der Vokalstimme und wird von der Violine übernommen.

Die Violinstimme in der Bearbeitung für Thomson ist weit weniger autonom und immer wieder von Pausen unterbrochen. In der ersten achttaktigen Periode dient sie vielfach zur harmonischen Festigung der Tonart, so z. B. im achten Takt und in den Takten 13/14. Im zehnten Takt, einem sehr begrenzten

Abschnitt also, wird sie dagegen sowohl rhythmisch als auch melodisch selbstständig geführt.

Abbildung 5-2

BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3: 261, S. 259

The image displays a musical score for the beginning of a vocal part. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 5 and includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The second system starts at measure 10 and also includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

5
A sol - dier am I, all the world o'er I range, And would not my lot with a
10
mon-arch ex - change; How wel - come a sol - dier where e - ver he roves, At - tend - ed, like Ve - nus, by Mars and the Loves;

In einem weiteren Beispiel (Nr. 201, *Mary's Dream*) sehen wir, wie Haydn nicht nur den Vokalpart eng an die Oberstimme des Klaviers bindet, sondern auch noch die Violinstimme. Lediglich in den Instrumentalteilen wird ihr eine gewisse Autonomie zugestanden. Das Vorgehen Haydns bei dieser Bearbeitung als

Ideenlosigkeit abzutun, wäre sicherlich unangebracht, ist doch im Gegenzug der Klaviersatz außergewöhnlich dicht, i. e. überwiegend vierstimmig, eine Herangehensweise, die nicht unbedingt zu ihm passt.¹

Abbildung 5-3

TAKTE 12-16
JHW XXXII/3:201, S. 118

source of Dee, And from the east - ern sum - mit shed Her sil - ver light on tow'r and tree.

Ein Teil der Bearbeitungen ist zweistimmig. Da die Unterstützung der Vokalstimmen für Haydn immer Priorität besitzt, bieten sich hier mehrere Möglichkeiten. Beide Stimmen werden in der Instrumentalbegleitung verdoppelt, sei es durch die Violine und/oder das Klavier, sei es durch eine zweistimmige rechte Hand. In den beiden folgenden Beispielen wird jeweils eine Stimme von der Violine verdoppelt, in Nr. 226, *Cauld kail in*

¹ Dennoch ist eine Hilfestellung Neukomms bei dieser Bearbeitung und in diesem noch relativ frühen Stadium der Zusammenarbeit mit Thomson – das Lied wurde am 30.4.1801 an Thomson verschickt – nicht nachzuweisen und daher so gut wie auszuschließen.

Aberdeen, die zweite Singstimme und in Nr. 184, *Auld Rob Morris*, die erste z. T. in der oberen Oktave. Außerdem tritt hier noch das Klavier unterstützend hinzu. Das Klavier verdoppelt immer mindestens eine Stimme, oft aber alle beide.

Abbildung 5-4

VERDOPPLUNG DURCH DIE VIOLINE

1) B-Teil, JHW XXXII/3:184, S. 78 f.

He has gowd in his cof-fers, he has sheep, he has kine, And ae bon-ny

He has gowd in his cof-fers, he has sheep, he has kine, And ae bon-ny

2) A-Teil, Takte 11–18, JHW XXXII/3:226, S. 178

How lang and drea-ry is the night, When I am frae my dear-ie; I rest-less lie frae e'en to morn, Tho' I were ne'er sae wea-ry.

How lang and drea-ry is the night, When I am frae my dear-ie; I rest-less lie frae e'en to morn, Tho' I were ne'er sae wea-ry.

Liegen zwei Singstimmen vor, findet sich keine Bearbeitung, bei der das Klavier die erste Stimme nicht mit verdoppelt, i. e. die Melodiestimme muss immer in der rechten Hand des Klaviers liegen. Dass die zweite Stimme geringere instrumentale Unterstützung finden kann, ist dabei fast so gut wie ausgeschlossen, zeigt sich aber in der Bearbeitung Nr. 227, *Wilt thou be my dearie?* ansatzweise an einigen wenigen Stellen, so z. B. in den Takten 7 und 9, wo jeweils bei der gleichen melodischen Formulierung lediglich das *b* in der Oberstimme der linken Hand Hilfestellung leistet.

Abbildung 5-5

UNTERSTÜTZUNG DER ZWEITEN STIMME
A-Teil, Takte 7–11, JHW XXXII/3:227, S. 180

The image shows a musical score for the piece 'Wilt thou be my dearie?'. It consists of five staves. The top two staves are vocal staves for two voices, with the lyrics: 'Wilt thou be my dear-ie? When sor-row wrings thy gen-tle heart, O wilt thou let me cheer thee? By the trea-sure of my soul, That's the love I bear thee! I'. The bottom three staves are for piano accompaniment, showing the right and left hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Die Unterstützung der Vokalstimme verlangt sich Haydn nahezu immer ab. Meistens wird sie verdoppelt durch die Diskantstimme des Klaviers. Eine Ausnahme stellt die Bearbeitung Nr. 388, *Auld lang syne*, dar. Die linke Hand spielt während des Vokalparts durchgehend gebrochene Dreiklänge in Sechzehntelnoten. Im

ersten Liedteil sind ihr halbe Noten in Oktaven in der linken Hand unterlegt und im zweiten Teil treten gebrochene aufsteigende Dreiklänge anstelle der halben Noten auch im Bass hinzu.¹ Die Vokalstimme wird kaum unterstützt, was wegen der großen Bekanntheit der pentatonischen Melodie wahrscheinlich auch nicht erforderlich war.²

Abbildung 5-6

KEINE VERDOPPLUNG DER SINGSTIMME
Takte 17–21, JHW XXXII/5:388, S. 63 ff.

The image shows a musical score for the song 'Auld Lang Syne'. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The vocal line is in a single melodic line, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. The lyrics are written below the vocal line: 'For auld lang syne, my dear, For auld lang syne, We'll tak a cup o''. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Es gibt weitere Ausnahmen, und wieder finden wir sie unter den ersten Liedern für Thomson. In der Bearbeitung Nr. 162, *The ewie wi' the crooked horn*, wird die Singstimme von der Violine

¹ Vgl. die Abbildung der ganzen Bearbeitung im Anhang, Kapitel 8.4, S. 680 f.

² Der Text stammt von Burns und wurde auf eine Melodie geschrieben, die ungefähr hundert Jahre älter sein soll. Vgl. dazu Ohne Verfasser: Auld Lang Syne. Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/AuldLangSyne.5.shtml> (3/2007).

verdoppelt, weil das Klavier eine homophone Begleitung in Viertelnoten spielt. Eine zweite Violinstimme, die Thomson von Haydn angefordert hat, verdoppelt die Singstimme nicht mehr. Mit anderen Worten: In dieser Version findet die Singstimme keine Unterstützung mehr in der Instrumentalbegleitung.¹ In der Bearbeitung Nr. 159, *William and Margaret*, steht ein homophoner Begleitsatz des Klaviers einer Verdopplung der Singstimme durch die rechte Hand entgegen. Dies übernimmt auch hier die Violine.

Abbildung 5-7 VERDOPPLUNG DER SINGSTIMME DURCH DIE VIOLINE
Takte 9–12, JHW XXXII/3:159, S. 21

The image displays a musical score for the piece 'William and Margaret' (JHW XXXII/3:159, S. 21), specifically measures 9 through 12. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef (treble clef) and includes the lyrics: "'Twas at the fear - ful mid-night hour, When all were fast a - sleep,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and consists of a homophonic texture of quarter notes. The vocal line is supported by the piano accompaniment, which provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

¹ Vgl. Abbildung 5-15, S. 412 f., hier jedoch in einem anderen Zusammenhang aufgeführt.



Damien Sagrillo

Joseph Haydns Bearbeitungen
schottischer Volkslieder

Forschungsprojekt
HA2 R1F107W22

Faculté des Lettres, des Sciences Humaines, des
Arts et des Sciences de l'Éducation
UNIVERSITE DU LUXEMBOURG

im
Dezember 2007

Teil 2

5.2 Die Streicherstimmen in den Bearbeitungen für Thomson und Whyte

Die Funktion der Streichinstrumente bei den Liedbearbeitungen lässt sich aus den Klaviertrios angemessen ableiten. Kolorit versus Struktur, Kontrast versus Dominanz, Gleichberechtigung versus Abhängigkeit und Unterstützung des Klaviers sind dabei wichtige Stichpunkte. Die Streicher verkörpern oft eine „vereinfachte“ Klavierstimme, orientieren sich an den Außenstimmen des Klaviers und unterstützen den Pianisten bei kantilenenhaften Passagen.¹ In diesem Sinne fungieren sie in den Klaviertrios eher als Träger eines klanglichen Kontrasts, sprich als eine sich dem Klavier unterordnende koloristische Ergänzung, während die strukturbildende Aufgabe vom Klavier wahrgenommen wird.² Diese Aussage muss hinsichtlich der Liedbearbeitungen relativiert werden. Sicher liegt auch hier eine Unterordnung der Streicher vor. Im Unterschied zum Klaviertrio sind aber hier alle Instrumente Begleitinstrumente, die sich nach der Singstimme zu richten haben.

Bei den Gemeinsamkeiten beider Gattungen fällt der sogenannte Streichersatz auf – Brauner erkennt ihm ihm bezeichnenderweise eine „blockartige Führung der Streichinstrumente“³. Die Streicherstimmen werden dabei im Klavier verdoppelt, während eine Klavierstimme eine solistische Passage spielt, oder sie können ganz losgelöst sein vom Klavierpart. Ein konzertierendes Dialogisieren zwischen Klavier und Streichern, das Mozart und Beethoven ihren Streichern zugestehen, das aber dann

¹ Vgl. ROSEN 1983, S. 400.

² Vgl. BRAUNER 1995, 124 ff.

³ BRAUNER 1995, S. 129.

zwangsläufig zu längeren Pausenabschnitten führt, existiert bei Haydn in diesem Sinne nicht.

Der Beginn des zweiten Satzes des Trios in e-Moll, Hob. XV:12 ist in diesem Sinne typisch für Haydn. Während die rechte Hand das Thema intoniert, spielen die Streicher eine zweitaktige rhythmische Begleitfigur im *pizzicato*. Das Klavier spielt diese Figur in der linken Hand, mit der Spielanweisung *staccato*. Daraufhin folgt eine zweitaktige Phrase als Solopassage des Klaviers. Der Nachsatz der achttaktigen Periode beginnt abermals wie der Vordersatz, während das Klavier die Melodie in der rechten Hand weiterführt. Das begleitende Intermezzo der Streicher wird wieder nach zwei Takten unterbrochen, und der Abschluss der Periode, i. e. die zweite Phrase des Nachsatzes, wird dem Klavier überlassen. Es folgt – auch das ist typisch für Haydn – eine zweitaktige Überleitung im *unisono* des Klaviers und der Streicher.

Abbildung 5-8

STREICHERSATZ IM KLAVIERTRIO
Trio in e-Moll, 2. Satz, Takte 1-10
Hob. XV:12, JHW XVII/2:8, S. 134

6

coll' arco

coll' arco

p

fz

Ähnliche Streichersätze treten, wie auch andere bereits besprochene kompositorische Phänomene, bei Haydns Liedbearbeitungen in zeitlicher Häufung auf. In diesem Fall sind es die beiden ersten Serien für Thomson (Juni 1800 und Juni 1801).

Abbildung 5-9

STREICHERSATZ IN EINER BEARBEITUNG
JHW XXXII/3:167, S. 42

12

love thee. Of race di - vine thou needs must be, Since nae - thing earth - ly

Im B-Teil des Liedes *An thou wert mine ain thing* (Nr. 167) verdoppelt die rechte Hand die Singstimme, während die Streicher und die linke Hand mit einer kontrapunktisch einsetzenden zweiten und dritten Stimme die Hauptstimme ergänzen (Takt 13). Es besteht aber der Unterschied, dass keine Solo-/Tuttipassage abgegrenzt wird und dass sich die Singstimme und die begleitende Violinstimme in Takt 14 angleichen und damit rhythmisch kurzfristig von den übrigen Stimmen abweichen. Das Spiel der Streicher agiert in beiden Fällen nicht strukturbildend, sondern kolorierend, i. e. beim alleinigen Spiel des Klaviers würde lediglich die Klangfarbe beeinträchtigt werden. Dass dies kein Sonderfall ist, zeigt sich an der Bearbeitung Nr. 215, *The mucking o' Geordie's byre*. Die Koppelung der Violinstimme an die linke Hand ist hier noch konsequenter durchgeführt, i. e. sie dehnt sich über weite Teile des Liedes aus. Um dies zu verdeutlichen, sehen wir uns zunächst das Gerüst an. Mit insgesamt 17 Takten umfasst der Streichersatz knapp die Hälfte der Bearbeitung. Im Melodieteil B geht Haydn einen anderen Weg. Zunächst lässt er die Bassstimme pausieren und figuriert in Violine und linker Hand mit Achtelnoten die Vokalstimme. Danach verdoppelt er sie sowohl in der Violine als auch in der rechten Hand; er hält sich demnach in der Begleitung zurück und begrenzt sie auf zwei Stimmen.

Abbildung 5-10

STREICHERSÄTZE
JHW XXXII/3:215

Teile	Einleitung	Melodieteil A	Melodieteil B	Ritornell
Takte	1-8	9-20	21-32	33-38
Streichersatz	Takte 3-7	10-12, 16-19	30-31	35-37

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Instrumentierung, die wir von Hob. XV, 12¹ bereits kennen. Violine, Cello und linke Hand sind rhythmisch gekoppelt und bilden einen Kontrast zur Melodiestimme.

Abbildung 5-11

STREICHERSATZ
JHW XXXII/3:215, S. 151, Takte 16-19

lend; To an - ger them a' is a pi - ty, But what will I do wi' Tam Glen?

¹ Vgl. oben Abbildung 5-8.

Ein zweites Moment eines unabhängigeren Streichersatzes erschließt sich uns in den beiden folgenden Beispielen. Im Finale des Trios Es-Dur, Hob. XV:29 bewegen sich die Streicher völlig unabhängig vom Klavier und z. T. auch rhythmisch unabhängig voneinander und in entgegengesetzter melodischer Richtung.¹ Dennoch unterstützt das Violoncello in den Takten 39–41 mit einem *f* auf dem betonten Taktschlag den Klavierbass. Interessant bei dieser Passage ist auch, dass die Bewegung vom Cello ausgeht und dem Klavier das ausgehaltene und verklingende *f* zukommt. Eine gegenüber der Violine rhythmisch bewegtere Stimme in der rechten Hand ist dagegen nicht unüblich.

Abbildung 5-12

UNABHÄNGIGER STREICHERSATZ
Trio in Es-Dur, 3. Satz, Takte 39–44
Hob. XV:29, JHW XVII/3, S. 254

The image shows a musical score for measures 39-44 of the Trio in E major, Hob. XV:29, measures 39-44. The score is written for Violin I, Violin II, and Piano. The Violin I and II parts are in treble clef, and the Piano part is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score shows a complex interplay of independent parts, with the strings moving in opposite directions and the piano providing a strong bass line.

¹ Dies geschieht zwar nur während vier Takten, das ist bei Haydn jedoch bereits als Ausnahme anzusehen.

Die satztechnischen Ähnlichkeiten im Ritornell von *The looking glass* (Nr. 204) sind vergleichbar mit denen im Trio Hob. XV:29. Die Triolenbewegung auf dem jeweils ersten Schlag der Takte 25 und 26 wird von den Streichern auf dem zweiten Schlag im Terzabstand beantwortet. Es folgt eine Passage mit gleichem Rhythmus in allen Instrumenten. Die autonome Tenorpassage des Violoncellos, die übergeht in eine rhythmisch gleiche, auch autonome Violinpassage, sei am Rande erwähnt.¹ Dies alles sind Zeichen der sich im Vergleich zum Klaviertrio aus der Zwangsfessel des Klaviers lösenden Streicher. Es folgen die beiden letzten Takte mit einer Schlussfloskel der Streicher in Oktavverdopplung und mit kadenzbildenden und begleitenden Tönen im Klavier. In diesen wenigen Takten nähert sich Haydn der Satztechnik an, die wir oben bei den Bearbeitungen Beethovens kennengelernt haben. Streicher- und Klavierstimmen bilden zwei Blöcke, die relativ unabhängig voneinander agieren.²

Abbildung 5-13

UNABHÄNGIGER STREICHERSATZ
JHW XXXII/3:204, S. 127

¹ Vgl. weiter unten.

² Vgl. Kapitel 4.9, u. a. S. 359.

Noch deutlicher lässt Haydn die Blockbildung zwischen Klavier und Streichern in *Barbara Allan* (Nr. 166) hervortreten. Die Einleitung dieser Bearbeitung zeigt eine beachtenswerte satztechnische Abwechslung, ein Frage- und Antwortspiel zwischen Streichern und Klavier, welches eine Aufführung allein durch das Tasteninstrument unmöglich machen würde. Das Fehlen des Liedincipits gleicht Haydn im Ritornell aus durch eine vage Anlehnung an das Liedende. In den Takten 8 und 16 des Liedteils finden wir den im Klaviertrio oft anzutreffenden Streichersatz (s. o.); die Streicher werden als Begleitinstrumente an eine Begleitstimme des Klaviers gekoppelt.

Abbildung 5-14

UNABHÄNGIGER STREICHERSATZ
JHW XXXII/3:166, S. 39

The image displays a musical score for the piece 'Barbara Allan' (JHW XXXII/3:166, S. 39). The score is divided into two main sections: the beginning and two specific measures (Takt 8 and Takt 16). The beginning section is marked 'Affettuoso' and features a piano accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The string parts are shown in a separate system, with the first two staves representing the Violin I and Violin II parts, and the last two staves representing the Viola and Cello parts. The string parts are marked with *p* and *f*. The two specific measures, Takt 8 and Takt 16, show the string parts playing a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano accompaniment provides a harmonic and melodic context. The lyrics 'crow-ing, When v' and 'ly - ing, And from' are visible under the string parts in these measures.

Obwohl das Spiel der Streicher in diesem Fall wohl schon, aber ansonsten bei den relativ kurzen Bearbeitungen generell nicht strukturbildend ist, zeigen die vorausgehenden drei Beispiele, dass beim Ausbleiben der Streicher die musikalische Aussage unvollständig wäre. Dies trifft auch für das folgende Beispiel *The ewie wi' the crooked horn* (Nr. 162) in Teilen zu. Während in der Einleitung die Instrumente noch gebunden sind, löst sich im ersten Teil des Vokalparts (Takte 5–8) zunächst die Violine vom homophonen Klaviersatz und verdoppelt die Singstimme; das Violoncello verdoppelt den Klavierbass. Es ist erstaunlich, dass Thomson hier eine Revision der Violinstimme forderte, weil mit der neuen Stimme die Unterstützung der Singstimme aufgegeben wird. In diesem Beispiel rückt Haydn demzufolge ein weiteres Mal von einer für sämtliche Bearbeitungen als unumstößlich geglaubten Maxime ab.¹ Im zweiten Teil des Vokalparts (Takte 9–12) löst sich auch das Violoncello vom weiter homophon spielenden Klavier und lehnt sich rhythmisch an die Violine, welche den ersten Vokalpart in der oberen Oktave verdoppelt, und an die Singstimmen an – eine zweite tritt hinzu. Wenn jetzt die revidierte Violinstimme anstelle der originalen zum Einsatz kommt, bekäme die Singstimme lediglich vom Violoncello rhythmische Unterstützung.

¹ Vgl. oben die Äußerungen im Zusammenhang mit diesem Beispiel sowie die Besprechung von *Auld lang syne*, S. 400 f.

Abbildung 5-15

UNABHÄNGIGER STREICHERSATZ
TAKTE 8-11
JHW XXXII/3:162, S. 30

8 Chorus

e - ver pi - per's drone could blaw: My ew-ie wi' the croo - ked horn, A' that ken'd her could hae sworn,
My ew-ie wi' the croo - ked horn, A' that ken'd her could hae sworn,

Das Kuriosum in dem walisischen Lied *Dowch i'r frwydr* (Nr. 310) kann nicht als Streichersatz bezeichnet werden, doch soll es der Vollständigkeit halber an dieser Stelle erwähnt werden: Ein Trillermotiv mit *b* als Hauptton unterbricht in regelmäßigen Abständen den homophon gehaltenen Satz, zunächst in der Einleitung im Violoncello und im übernächsten Takt in der Violine, zu Beginn des Vokalteils wieder in der Violine und im Ritornell dann, ähnlich der Einleitung, noch einmal in beiden Streichinstrumenten. Das Trillermotiv ist jedes Mal gepaart mit einem B-Dur-Akkord und einem signalähnlichen punktierten Rhythmus in den übrigen Stimmen.

Abbildung 5-16

TRILLERMOTIV, BEGINN
JHW XXXII/4:310, S. 120

Auf einen begleitenden Streichersatz ohne Anbindung an die linke Hand¹ treffen wir im dritten Satz des Trios Hob. XV:7. Das Klavier begleitet lediglich durch einen Triller in der Oberstimme. Diese kurze Passage, eine Seltenheit in der Instrumentierung der Klaviertrios, geht gleich über in eine typische Solopassage des Klaviers.

Abbildung 5-17

BEGLEITENDER STREICHERSATZ
Trio in D-Dur, 3. Satz, Takte 52–65
Hob. XV:7, JHW XVII/2:3, S. 49

¹ Dies im Unterschied zu Hob. XV:29, vgl. Abbildung 5-12.

Ein wesentlicher Unterschied in der Instrumentation der beiden Gattungen liegt aber doch vor: die Solo- und die Tutti passages.¹ In den Klaviertrios findet sich der Raum, das Klavier auch solistisch hervortreten und die Streicher pausieren zu lassen, wie oben in dem kurzen Ausschnitt des Trios in e-Moll, Hob. XV:12² gesehen. In den Bearbeitungen ist das nicht nur wegen der Kleinräumigkeit anders, sondern weil das Klavier hier auch Begleitinstrument ist.

¹ Die Begriffe Solo- und Tutti passage sind für eine Besetzung mit drei Musikern sicherlich weit gegriffen, doch sind sie am besten geeignet, das musikalische Geschehen zu beschreiben.

² Vgl. Abbildung 5-8.

5.2.1 Die Violine

Zur Behandlung der Violinstimme wurden bereits zu Beginn dieses Kapitels einige einführende Anmerkungen geäußert.¹ Die Abhängigkeit vom Klavier ist in der Bearbeitung Nr. 212, *Fy let's a to the bridal*, besonders ausgeprägt. In der Einleitung oktaviert die Violine den Klaviersdiskant und im Vokalteil spielt sie eine zweite Stimme, die z. T. auch noch von der rechten Hand verdoppelt wird. Im Ritornell übernimmt sie wieder die Oberstimme des Klaviers in der Oktave.

Abbildung 5-18

ABHÄNGIGKEIT DER VIOLINE
TAKTE 1-7
JHW XXXII/3:212, S. 144

The image shows a musical score for four parts: Violino, Voce, Pianoforte, and Violoncello. The score is for measures 1-7, marked (Allegretto). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violino part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Voce part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Pianoforte part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The Violino part plays a melodic line that is an octave above the piano's right hand. The Voce part is silent. The Pianoforte part plays a complex accompaniment. The Violoncello part plays a bass line that is an octave below the piano's left hand.

¹ Vgl. S. 399 ff.

The image shows a musical score for the piece 'Peggy, I must love thee'. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental parts for piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Tis nae ve-ry lang sin-syne That I had a lad o' my ain; But now he's a-wa to a ni-ther, And. There are several rehearsal marks [§] throughout the score.

In der Bearbeitung Nr. 206, *Peggy, I must love thee*, verdoppelt die Violine den Klavierdiskant. Im Vokalteil folgen Passagen mit großer Selbstständigkeit der Violine, die an den Phrasenenden jedoch unterbrochen wird. Hier kommen die zwei Oberstimmen immer wieder zusammen. Im letzten Teil des Vokalteils und im Ritornell wirkt die Violine figurativ-kolorierend in den Gesamtsatz ein.

Abbildung 5-19

FIGURATION UND KOLORIERUNG
TAKTE 16-24
JHW XXXII/3:206, S. 131

16

move thee, Tho' thy hard heart gives no re - lief, Yet, Peg - gy, I must love thee.

move thee, Tho' thy hard heart gives no re - lief, Yet, Peg - gy, I must love thee.

21

[§]

(§)

(§)

(§)

(§)

(§)

Das Moment des Auszierens einer anderen Stimme durch die Violine, sei es die Singstimme im Vokalteil oder die Diskantstimme des Klaviers in den „Sinfonien“, ist in den Bearbeitungen nicht zu übersehen. In diesen zahlreichen Passagen gewährt Haydn der Violine dadurch einen gewissen Grad an Eigenständigkeit, die aber ihren Ursprung immer in

einer anderen Stimme findet. Die Bearbeitung *Maggie Lauder* (Nr. 164) ist mit zwei Violinstimmen überliefert.¹

Abbildung 5-20

FIGURATION UND KOLORIERUNG
TAKTE 7-9
JHW XXXII/3:164, S. 34 f.²

The image shows a musical score for three parts: voice, piano, and two violins. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics: "A pi - per met her gaun to Fife, And speir'd what was't they ca'd her? Right scorn - ful - ly she an - swer'd him, "Be-". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The two violin staves show different melodic lines, with the upper staff being a revision of the original Haydn manuscript.

Beim Vergleich beider Violinstimmen verstehen wir sogleich Thomsons Änderungswunsch an Haydn:³ Die zuerst mitgelieferte Violinstimme bringt im Vergleich zur Singstimme und zum Klavierskizzen nichts Neues. Sie verleiht dem Ganzen durch eine zusätzliche Verdopplung der Singstimme eher Eintönigkeit,

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIV und S. 303 über die Änderungswünsche Thomsons an Haydn und über die Authentizität der zweiten Violinstimme.

² Die obere Violinstimme ist bei Thomson veröffentlicht, während Haydn die untere, ursprüngliche Violinstimme zusammen mit der Bearbeitung an Thomson geschickt hatte.

³ Es ist davon auszugehen, dass die obere Stimme authentisch ist.

während die beigegefügte Violinstimme, indem sie die Liedmelodie figurativ umschreibt, den Instrumentalsatz auflockert, ohne unbedingt ein neues musikalisches Element einzuführen. In *Highland Mary* (Nr. 170) überrascht die plötzlich einsetzende Koloratur der Violine im Nachsatz des ersten Liedteils, obwohl auch hier die Liedstimme figuriert wird. Davor spielt sie im *unisono* mit der Singstimme und dem Klavierskantz. Im zweiten Liedteil wird sie dagegen ausgedünnt und auf wenige Einschübe in hoher Lage reduziert.

Abbildung 5-21

UNEINHEITLICHE VIOLINSTIMME
TAKTE 7-15
JHW XXXII/3:170, S. 48 f.

The image displays a musical score for the piece 'Highland Mary'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 7 to 11, and the second system covers measures 12 to 15. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff of each system, with lyrics underneath. The piano accompaniment is in the lower staves. A specific violin part is highlighted in a light beige color, showing its melodic line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'That lov'st to greet the ear - ly morn, A - gain thou ush - er'st in the day My Ma - ry from my soul was torn. O Ma - ry! dear, de - part - ed shade! Where is thy place of bliss - ful rest?' Measure 13 is marked with a '13' above the staff.

Die Violinstimme kann innerhalb einer Bearbeitung von einer ersten Stimme in eine zweite übergehen. Dabei bleibt sie aber immer in Abhängigkeit zur Vokalstimme oder zur rechten Hand des Klaviers. Oft verhält es sich so, dass sie in den „Sinfonien“ in größerer Abhängigkeit zum Klavierdiskant steht und dabei die obere Stimme zum Teil mit verdoppelt und dann beim Einsetzen der Singstimme in eine unabhängigere Stimmführung übergeht, resp., wie im folgenden Beispiel *Strathallan's lament* (Nr. 221), in eine zweite Stimme (im Terz-/Sextabstand) zur Melodiestimme eintritt. Die viertaktige Einleitung beginnt mit einem zweitaktigen Incipitzitat des Klavierdiskants und der Violine und mündet über Passagenwerk in den Vokalpart ein. Zu Beginn begleitet die Violine diskret und beginnt in Takt 7 eine zweite Stimme, die sie von der zweiten Stimme der rechten Hand mit übernimmt. Im viertaktigen Ausklang, welcher mit den Sechzehntelmotiven aus der Liedmelodie arbeitet, wechselt sie dann wieder über in die Oberstimme und verdoppelt den Klavierdiskant.

Abbildung 5-22

VERSCHIEDENE GRADE VON ABHÄNGIGKEIT
TAKTE 5-9 & RITORNELL
JHW XXXII/3:221, S. 165 ff.

5

Thick - est night sur - round my dwell - ing! Howl - ing tem - pests o'er me rave! Tur - bid

//

21

Das weiter oben besprochene Lied *Auld lang syne* (Nr. 388)¹ hebt sich in vielen Punkten von „normalen“ Bearbeitungen ab. Während in der Einleitung die rechte Hand das Liedthema variiert anklingen lässt, unterstützt die Violine mit gebrochenen Dreiklängen die Akkorde in der linken Hand. Im Vokalteil variiert

¹ Vgl. S. 400f und Anhang, Kapitel 8.4, S. 680 f.

die Violine das Liedthema, ohne dabei die Singstimme zu verdoppeln, und zu Beginn des Ritornells spielt sie wieder gebrochene Akkorde, ehe sie sich in den drei letzten Takten an den Klavierskantz anlehnt. Die aus dem Rahmen fallende Stimmführung der Violine und ihre abweichende Behandlung in den instrumentalen Teilen sowie im Vokalteil ist z. T. dadurch zu erklären, dass die Unterstützung der Singstimme durch die rechte Hand entfällt. Die kolorierende Wirkung durch Akkordbrechungen indes findet sich, wie wir schon besprochen haben, auch in anderen Bearbeitungen wieder.

Bei den Klaviertrios treten vor allem bei früheren Werken emanzipierte Violinstimmen auf, bei denen gegenseitiges Zusammenwirken mit dem Klavier möglich ist. Bei späteren Trios ist diese Gleichberechtigung hingegen oft aufgegeben.¹ Der Auszug aus dem Finale von Hob. XV:25 in G-Dur, einem späten Werk um das Jahr 1795, zeigt hingegen eine kurze solistische Passage der Violine, bei der die übrigen Stimmen sich auf eine einfache Begleitung beschränken. Ein Sonderfall in mancherlei Hinsicht ist die Bearbeitung Nr. 206, *Peggy I must love thee*. Sie ist zweistimmig – das stellt zwar keine Ausnahme dar, aber bei der Organisation der Begleitstimmen hat Haydn auch hier andere Wege beschritten. Zunächst verdoppelt er die Singstimmen ausschließlich in der rechten Hand. Das gibt ihm Raum für eine eigenständigere Violinstimme. In der Einleitung bindet er sie fest an die rechte Hand. Im Vokalteil lässt er sie dann über den beiden Singstimmen schweifen und erweitert den Satz nach oben zur Dreistimmigkeit. Obwohl daran gebunden, gelingt der Violine eine gewisse Auflockerung der beiden wie

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 100.

gewohnt im Terz-/Sextabstand verlaufenden Singstimmen. Am Schluss der beiden Liedteile wechselt sie über in bewegteres Passagenwerk und findet sich an den Phrasenenden, wie so oft, mit den anderen Instrumenten wieder kurz zusammen. In dem dann folgenden, außergewöhnlichen Ritornell figuriert die Violine einen wie zur Liedmelodie gehörenden Abgesang in der rechten Hand.

Abbildung 5-23

EIGENSTÄNDIGE VIOLINSTIMME

1) Trio in G-Dur, Finale, Takte 51–59
Hob. XV:25, JHW XVII/3, S. 166

2) JHW XXXII/3:206, Takte 16–24, S. 131

The image shows a musical score for string accompaniment, measures 21-25. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 21 is marked with a '21' above the first staff. The first staff (Violin I) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves (Violin II and Viola) are mostly rests. The fourth and fifth staves (Violoncello and Kontrabaß) contain a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Der Grad der Abhängigkeit der Streicherstimme zu den Außenstimmen des Klaviers weicht von Serie zu Serie ab. Bei der Behandlung der Violine ist bei den Bearbeitungen Nr. 229–255 ein relativ hoher Anteil an autonomen Stimmen festzustellen. Es handelt sich dabei um Lieder, die zwischen Oktober 1801 und Januar 1802 entstanden sind.

5.2.2 *Das Violoncello*

In den Klaviertrios wird das Violoncello eingesetzt, um den Klavierbass zu verstärken. Es ist dementsprechend wenig eigenständig und haftet an der unteren Stimme der linken Hand. Es handelt sich hierbei nicht nur um ein Überbleibsel aus dem Generalbasszeitalter, sondern um eine Praxis, die Haydn durchaus bis in seine letzten Kompositionen, wenn auch mit Nuancen beibehält:¹ Haydn verlässt nur gelegentlich den Bereich des *basso continuo*, indem er das Cello bis ins Tenorregister hineinführt und ihm durch rhythmische Abweichungen ein Minimum an Eigenständigkeit gegenüber dem Klavierpart gewährt. Dass manche Tendenzen sich hier im Laufe der Zeit in den verschiedenen Trio-Serien ändern, sei hier nur am Rande erwähnt. Den Klaviertrios ist dieser Umstand bereits von Zeitgenossen zum Vorwurf gemacht worden, und auch heute noch scheut sich mancher Cellist, Haydntrios zu spielen, weil er sich nur schwer in seine untergeordnete Rolle einzufügen vermag. Dabei wird das eigentümliche Kolorit der Klaviertrios, speziell in den späteren Werken, oft verkannt.

Auch wenn das Cello in den mittleren und späten Trios motivisch relativ selten autonom geführt wird, wirkt es doch entscheidend an der klanglichen Konzeption mit und bekommt so eine ungleich wichtigere Funktion und höhere Qualität als in den frühen Werken.²

Obwohl von Thomson ursprünglich nicht so entworfen, profitieren die Bearbeitungen von dieser klanglichen Veredelung.

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 126 f. sowie Fußnoten 74 und 75.

² BRAUNER 1995, S. 99.

Dabei kommt ihnen die reiche Erfahrung zugute, die Haydn zuvor mit der Verwendung des Violoncellos in seinen Klaviertrios gemacht hat. Brauners Idee der klanglichen Bereicherung und der sporadisch autonomen Stimmführung lassen sich ohne Abstriche auch auf die Bearbeitungen übertragen.

Zunächst soll eine Gegenüberstellung von Klaviertrio und Volksliedbearbeitung beleuchten, wie der Normalfall in beiden Gattungen aussieht, i. e. wie die Cellostimme an den Klavierbass gekoppelt ist.

Abbildung 5-24 KOPPLUNG DER CELLOSTIMME AN DEN KLAVIERBASS

1) Trio in C-Dur, Finale, Hob. XV:21, JHW XVII/3, S. 77

Presto

2) Übergang der Einleitung zum Vokalteil
JHW XXXII/3:253, S. 240

Als erstes fällt auf, dass eine vollständige Übereinstimmung beider Stimmen anscheinend ausbleibt. In den Anfangstakten vom Finale des Trios Hob. XV:21 beginnt die linke Hand des Klaviers mit einer hohen Begleitpassage, die im Violinschlüssel notiert ist; die Tiefe der Bassstimme fehlt und wird vom Cello ergänzt. In den nächsten Takten sind beide Stimmen gekoppelt. Im Lied *The flowers of Edinburgh* (Nr. 253) besteht eine ähnliche Situation: die strenge Kopplung an die linke Hand des Klaviers ist durch den nachschlagenden Oktavsprung des Cellos am Schluss der Einleitung und durch das Verlegen des darauffolgenden *f* in die untere Oktave unterbrochen.

Diese maximale Übereinstimmung zwischen linker Hand und Cello wird von Haydn zumeist kunstvoll umgangen, vorwiegend ohne dabei die musikalische und harmonische Substanz zu verändern. Das geschieht zum Teil durch rhythmische Abwandlung. Rhythmisch stereotype Figuren stehen einfacheren Rhythmen in der linken Hand gegenüber, verbleiben aber auf der gleichen Harmonie. Im G-Moll-Abschnitt des Finales von Hob. XV:25 spielt die linke Hand das *g* als halbe Note. Darüber liegen die Akkordtöne als Achtel. Das Violoncello übernimmt die gleichen Töne als Akkordbrechungen.

Abbildung 5-25

ÜBEREINSTIMMUNG VON LINKER HAND UND CELLO

- 1) Finale des Klaviertrios in G-Dur, Takte 121-124
Hob. XV:25, JHW XVII/3, S. 166

Musical score for the first example, showing synchronization of the left hand and cello parts. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass) and two for the cello (treble and bass). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line. The cello part mirrors the piano's bass line. The score includes a key signature change from G major to G minor (two flats) and a dynamic marking of *fz* (forzando).

- 2) Ritornell, JHW XXXII/5:391, S. 71

Musical score for the second example, showing synchronization of the left hand and cello parts. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass) and two for the cello (treble and bass). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line. The cello part mirrors the piano's bass line. The score includes a key signature change from G major to G minor (two flats) and a dynamic marking of *fz* (forzando).

3) Takte 8–12, JHW XXXII/4:330, S. 171

The musical score consists of four staves. The top staff is for the violin, the middle two staves are for the piano (right and left hand), and the bottom staff is for the cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows measures 8 through 12. Dynamics include 'p' (piano) and '[p]' (piano) in the cello part.

Eine noch weiter gehende Abweichung finden wir in der Bearbeitung *The braes of Ballanden* (Nr. 391). Nach einem nach oben gerichteten Oktavsprung und einem Wechselton nach unten verhaftet die Cellostimme auf der vom Klavierbass vorgegebenen Bassstimme. Die enge Bindung beider Stimmen wird dadurch in einem Rahmen gewahrt, in dem das Cello begrenzt autonom tätig werden kann. Eine ähnliche Passage befindet sich in der mit 14 Takten äußerst langen Einleitung von Nr. 330, einer Bearbeitung des walisischen Liedes *David of the White Rock*. Die langen Töne im Klavierbass werden durch rhythmische Oktavsprünge des Violoncellos aufgelockert.

Im Beispiel des Finales des Klaviertrios in G-Dur, Hob. XV:25 ist die Bindung an das Klavier wieder enger. Das Cello spielt gebrochene Dreiklänge resp. akkordeigene Töne in Achteln. Diese Töne werden zugleich in der linken Hand als durchgehende Achtel gespielt resp. der Basston wird als halbe Note unterlegt. Einige Takte davor gibt das Cello den Basston in Oktavsprüngen wieder. Beide Instrumente spielen den tiefen Ton im Wechsel,

zunächst das Klavier, dann das Cello im Nachschlag. Gleich im Anschluss, im G-Moll-Abschnitt des Finales von Hob. XV:25 unterlegt das Cello das *g* als lang ausgehaltener Orgelpunkt und die linke Hand spielt Achtel. Solche Passagen kommen auch in den Bearbeitungen vor. Sie verleihen dem Ganzen ein Kolorit, welches nur den Klaviertrios und den Bearbeitungen eigen ist. Im Ritornell der Bearbeitung für Whyte, *The bush aboon Traquair* (Nr. 366), sind die Verhältnisse ähnlich. Die linke Hand spielt in höherer Lage Akkorde,¹ während im Cello das *b* zunächst in Viertelnoten im Oktavwechsel erklingt. In den beiden letzten Takten wird das *b* im Cello zum Orgelpunkt.²

Abbildung 5-26

BINDUNG AN DAS KLAVIER

- 1) Finale des Klaviertrios in G-Dur, Takte 60-68
Hob. XV:25, JHW XVII/3, S. 166

- 2) Ritornell, JHW XXXII/5:366, S. 7

¹ Dabei handelt es sich um einen verkürzten Dominantseptnonakkord mit zusätzlicher Undezime jeweils auf dem ersten Taktschlag. Die Undezime ergibt den Hauptton *b* der Tonart B-Dur. Er übernimmt im Violoncello wegen der labilen tonartlichen Orientierung gewissermaßen eine Ankerfunktion, die das Ritornell in einem gesicherten tonalen Umfeld belässt.

² Bei einer Aufführung ausschließlich mit dem Klavier wäre der Akkord somit ebenfalls komplett.

The image shows a musical score for string accompaniment, measures 27-31. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody in the first violin, a piano accompaniment in the grand staff, and a cello/bass line in the bass clef. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. The cello/bass line has a simple eighth-note accompaniment.

Mehr Fülle in der Bassstimme erreicht Haydn auch, indem er das Cello generell nach unten oktaviert. Dazu bedarf es nicht, wie im Beispiel oben, eines abschließenden Orgelpunkts. Die enge Haftung an die Klavierstimme wird dadurch nicht in Frage gestellt. In der Schlussformel der Exposition des Trios in A-Dur, Hob XV:9 konkretisiert die rechte Hand in Arpeggios die Dominante durch den wiederholten Wechsel zwischen der Doppeldominante H und der Dominante E. Die drei anderen Stimmen begleiten dieses Spiel auf der Dominante, indem sie es durch die Auftaktbewegung unterstreichen. Dabei bewegt sich die linke Hand im Prinzip eine Oktave über dem Cello. In der Bearbeitung Nr. 365, *The birks of Invermay*, befindet sich eine vergleichbare Stelle am Ende des Vokalteils. Sie ist in den Takten 22/23 zudem rhythmisch leicht abgeändert. Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass auch das Klavier in Takt 23 z. T. eine Oktave tiefer spielt oder sogar in anderen Beispielen bis tief in die Kontraoktave geführt wird.

Abbildung 5-27

FÜLLE IN DER BASSSTIMME

1) Klaviertrio in A-Dur, 2. Satz, Takte 73–76
Hob. XV:9, JHW XVII/2:5, S. 81

2) JHW XXXII/5:365, Takte 21–24, S. 3

Die Vereinfachung der Cellostimme gegenüber der linken Hand soll nicht das Violoncello als weniger beweglich vorführen, sondern, gleich einer Oktavierung nach unten, das tiefe Register durch längere Töne besser zur Geltung bringen. Der folgende Auszug aus dem Finale des Trios G-Dur, Hob. XV:41 steht stellvertretend für den ganzen Satz, in dem das Violoncello als

Füllstimme für die linke Hand kolorierend einwirkt.¹ Ähnlich verhält es sich im Ritornell der Bearbeitung Nr. 260, *The happy trio*. Den Dreiklangfiguren im Klavier stehen „solide“ Basstöne im Cello gegenüber.² In beiden Auszügen verleiht das Cello dem Satz das Fundament, das die schnell verklingenden rhythmischen Figuren der linken Hand ihm nicht geben können.³

¹ Als ähnliche Beispiele von vereinfachten Cellostimmen seien u. a. die Trios Hob. XV:5, 1. Satz, Takt 10; Hob. XV:39, 3. Satz, ab Takt 64; Hob. XV:10, 1. Satz, Takte 120–129 und weite Teile des ersten Satzes von Hob. XV:11 genannt.

² Ähnliche Vereinfachungen sind u. a. noch in den Bearbeitungen 244, 256 und 369 zu finden.

³ Das Gegenteil, i. e. weniger Bewegung im Klavierbass und dagegen mehr im Cello, bleibt in beiden Gattungen die Ausnahme. Ein Beispiel befindet sich oben: das rhythmische Spiel mit dem Basston der linken Hand im Ritornell der Bearbeitung Nr. 391 (vgl. Abbildung 5-25). Ein ähnliches Beispiel in den Trios ist im Anfangssatz des Trios Hob. XV:10 in den Takten 83–84 anzutreffen: hier steht einem langen, aber schnell verklingenden tiefen *c* der linken Hand eine Achtelfigur in Oktavsprüngen des Cellos gegenüber (kein Notenbeispiel).

Abbildung 5-28

DAS CELLO ALS FÜLLSTIMME

1) Klaviertrio in G-Dur, Finale, Takte 35-41
Hob. XV:41, JHW XVII/1:7, S. 95

The musical score for the first example shows measures 35-41. The piano part (top two staves) features a melodic line with triplets and trills, while the cello part (bottom two staves) provides a simple bass line with quarter notes and rests.

2) Ritornell, JHW XXXII/3:260, S. 258

The musical score for the second example shows measures 32-38. The piano part (top two staves) features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the cello part (bottom two staves) provides a simple bass line with quarter notes and rests.

Meistens jedoch lässt Haydn im Falle von hohen Passagen in der linken Hand das Violoncello ganz einfach pausieren. Solchen Beispiele begegnen wir mannigfaltig in den Klaviertrios und auch in den Bearbeitungen. Nicht dazu zu zählen sind bei den Trios die mehr oder weniger ausgedehnten Solopassagen des Klaviers; hier setzt auch die Violine aus (s. o.). Im Ausschnitt aus dem Finalsatz von Hob. XV:21 in C-Dur pausiert das

Violoncello während zehn Takten.¹ Die Melodie untersteht der rechten Hand. Die Begleitung, ein chromatischer Abstieg von *a* nach *e*, liegt in der Violine und wird in der linken Hand durch ein Spiel in Wechseltönen verdoppelt. Die Akkorde sind tonartlich klar definiert, eine zusätzliche Stimme würde die Begleitung lediglich aufbauschen. Haydn verzichtet bei dieser hohen Passage auf eine Bassstimme. Die Bearbeitung *My Nanie O* (Nr. 317) beginnt ebenfalls mit einer hohen Passage der linken Hand. Violine und linke Hand spielen eine zweite Stimme, während die rechte Hand das zweitaktige Liedincipit anstimmt. Im dritten Takt lehnt sich die Violine an die nach unten gerichtete, rhythmisch angelegte Sequenz der rechten Hand an, während die linke Hand das Akkordfundament in hoher Lage liefert. Den Abschluss dieser zweitaktigen Episode liefert ein *unisono* zwischen Violine und linker Hand. Hier wird die tiefe Lage vorbereitet, die jetzt im fünften Takt, einem zweitaktigen, homophonen und akkordbetonten Abschnitt einsetzt und zunächst im Klavier und dann nach zwei Takten im Violoncello nach unten oktaviert wird.²

¹ Im Notenbeispiel sind nur die Takte 99–104 wiedergegeben. Die Pause des Cellos reicht von Takt 98–107.

² Obwohl keine Hinweise vorliegen, dass Neukomm bei dieser Bearbeitung mitgearbeitet hat, existieren einige typische Merkmale, z. B. der Gebrauch der dynamischen Zeichen und der mehr als dreistimmige Klaviersatz in den Takten 5 und 6.

Abbildung 5-29

PAUSIEREN DES CELLOS

1) Klaviertrio in C-Dur, Finale, Takte 99–104
Hob. XV:21, JHW XVII/3:3, S. 81

99

2) Einleitung, JHW XXXII/4:317, S. 137

Andante teneramente e [con] delicatezza

Etwas weiter von der Koppelung an die linke Hand entfernt sich Haydn, wenn er bei hohen Passagen dem Violoncello eine tiefere Stimme zuweist. Dieses Vorgehen ist eher selten anzutreffen und die Anlehnung an das Klavier bleibt immer erhalten. Zu Beginn des Trios in D-Dur, Hob. XV:7 wechselt die linke Hand nach dem Anfangsakkord in eine höhere Lage und die Bassstimme wechselt in das Violoncello; es spielt im dritten und vierten Takt den Grundton des Dominantakkords alleine, eine sehr kurze, aber dennoch erwähnenswerte Passage in dem fast hunderttaktigen ersten Satz. Bei den Bearbeitungen ist das nicht viel anders. Es finden sich nur vereinzelt Stellen, bei denen ein hinzugefügter Bass relativ autonom agieren darf, kurze Anbindungen an die linke Hand aber durch Oktavierungen gesucht werden (s. o.). In der Bearbeitung Nr. 214, *Gramachree*, währt diese kurze Eigenständigkeit nur einen Takt lang. Das Cello spielt im zweitletzten Takt die Akkordtöne des Klaviers als gebrochene Dreiklänge nacheinander. In den Takten davor und danach entspricht der Instrumentalsatz ganz den bekannten Gepflogenheiten.

Abbildung, 5-30

GERINGERE KOPPLUNG AN DIE LINKE HAND

1) KLAVIERTRIO IN D-DUR, BEGINN 1. SATZ
Hob. XV:7, JHW XVII/2:3, S. 39

Andante

2) Ritornell, JHW XXXII/3:214, S. 150¹

Ein vom Klavier unabhängiges Cello kommt in den Klaviertrios kaum vor. Dennoch entdecken wir Passagen, bei denen die linke

¹ Weitere Beispiele bei den Bearbeitungen sind u. a. in Nr. 191, Takt 18 sowie Nr. 226, Takt 29 zu finden.

Hand dem Cello größeren Freiraum gewährt. Dies ist der Fall im Abschlussmenuett des Trios Hob. XV:26. Hier agiert das Cello zwar losgelöst von der linken Hand, es ist aber rhythmisch gekoppelt an die rechte Hand, die eine melodische Phrase im Wechselspiel zwischen *a* und *gis* intoniert. Dieses Wechselspiel geschieht in zwei Oktaven, jeweils eingeleitet durch einen Auftakt in gleicher Lage. In der tieferen Oktave gesellt sich das Cello in der unteren Duodezime dazu und spielt den Auftakt jeweils mit. Die Lösung der Abhängigkeit von der linken Hand führt bei dieser Passage zu einer Abhängigkeit von der rechten Hand.

Abbildung 5-31

WECHSEL DER ABHÄNGIGKEIT
Klaviertrio in fis-Moll, 3. Satz, Takte 96-99
Hob. XV:26, JHW XVII/3, S. 188

The image shows a musical score for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano/Cello (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 94, indicated by a '94' above the first staff. The music features a complex rhythmic and melodic interplay between the instruments, with the Cello playing a prominent role in the lower register.

An anderer Stelle des gleichen Trios stimmt das Cello eine kurze Melodie an, die vom Hauptthema abgeleitet ist, bricht sie aber nach anderthalb Takten ab und ordnet sich wieder unter. In

dieser kurzen Passage begleiten die anderen Stimmen, auch die linke Hand.¹

In den Bearbeitungen finden wir weit ausgeprägtere Formen von Selbstständigkeit. Sie zu beschreiben, wird Aufgabe der nächsten Seiten sein. Zunächst werden wir uns jedoch einen Überblick über die Behandlung der Cellostimme bei ausgewählten Beispielen der ersten und zweiten Serie verschaffen. Die erste Durchsicht der Tabelle in Abbildung 5-32 führt erneut vor Augen, wie Haydn bei seiner Arbeit an den Bearbeitungen in schöpferischen Abschnitten vorging, auch was die Behandlung der Cellostimme betrifft. Das selbstständig spielende Violoncello ist ein Phänomen der ersten Bearbeitungen. Haydn wagte sich nach den Klaviertrios an eine neue Herausforderung. Dabei verließ er zuweilen die von dort bekannte Satztechnik und löste das Cello vom Klavierbass. In seinen späteren Bearbeitungen kam er dann wieder auf das bewährte Modell der Klaviertrios zurück.

In der nachfolgenden Abbildung sind nur die Bearbeitungen mit einer mehr oder weniger von der linken Hand unabhängig agierenden Cellostimme angegeben. Bei der ersten Serie handelt es sich um 13 von 32 und in der zweiten Serie nur noch um vier von 25 Bearbeitungen.

¹ Vgl. Trio in fis-Moll, 2. Satz, Takte 17–18, Hob. XV:26, JHW XVII/3 (ohne Notenbeispiel).

Abbildung 5-32

BESCHREIBUNG DER CELLOSTIMME

Bearbeitung	Beschreibung der Cellostimme
1. Serie vom 18. Juni 1800, JHW XXXII/3:151-181	
153	taktweise selbstständige Passagen, vom Klavier losgelöst; weitere selbstständige Passagen an die linke Hand angelehnt
154	von der linken Hand völlig unabhängig, gekoppelt an andere Stimmen, eingebunden in die motivische Arbeit
155	teilweise im Streichersatz, teilweise selbstständig
156	in manchen Passagen als Tenorinstrument eingesetzt
157	in den beiden Schlusstakten zusammen mit der Violine und mit der rechten Hand
159	kurze eigenständige Passagen
161	z. T. mit der Violine zusammen (Takt 5/6), weitere eigenständige Passagen
162	im zweiten Liedteil im Streichersatz mit der Violine ¹
163	fast gar nicht im <i>unisono</i> mit der linken Hand, oft im Terz-/Sext-Bereich mit der Violine
164	meistens mit der Violine die Gesangsstimme unterstützend
165	kurze Tenorpassagen
166	mit der Violine oft im Terz-/Sextabstand
171	weicht rhythmisch von der linken Hand ab, ist aber melodisch an sie gebunden
2. Serie vom 30. April 1801, JHW XXXII/3:183-207	
201	viele eigenständige Passagen
203	überwiegend eigenständig! Das Violoncello spielt eine Tenorstimme
210	weicht rhythmisch von der linken Hand ab, ist aber melodisch an sie gebunden
221	weicht rhythmisch von der linken Hand ab, ist aber melodisch an sie gebunden

¹ Vgl. Besprechung dieser Bearbeitung oben, S. 411 f.

Zu Beginn des Vokalteils der Bearbeitung Nr. 165, *The blathrie o't*, offenbart sich uns ein mit dem Trio Hob. XV:26¹ vergleichbarer Fall. Das Cello ist z. T. an andere Stimmen gekoppelt. In Takt 5 oktaviert das Cello den Klavierbass mit einer marginalen rhythmischen Abänderung auf das zweite Viertel. In Takt 6 spielt es in der Terz mit der Violine und der Vokalstimme sowie im *unisono* mit der beigefügten Violinstimme. Es verdoppelt zudem die Oberstimme der linken Hand in der höheren Oktave. Takt 7 ist vergleichbar mit Takt 5. In Takt 8 ist das Cello an die Melodiestimmen gekoppelt. In den vier Anfangstakten des Vokalteils agiert es demnach losgelöst von der Bassstimme.

Abbildung 5-33

BEGINN DES VOKALTEILS²
JHW XXXII/3:165, S. 37

The image shows a musical score for the beginning of the vocal part of 'The blathrie o't'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with violin and cello parts, and a double bass line. The vocal line starts with 'I gaed a wae - fu' gate yes - treen, A gate, I fear, I'll dear - ly rue; I'. The piano accompaniment includes a violin part and a cello part. The double bass line is in the lower register.

¹ Vgl. Abbildung 5-31.

² Zu der im oberen System beigefügten Violinstimme vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIV.

In der Bearbeitung Nr. 351, *Wyres Ned Puw* – sie stammt wahrscheinlich von Neukomm¹ –, werden dem Cello punktuell selbstständige Passagen zugestanden. Auch für Neukomm wäre das eine Ausnahme, folgt er doch in der Handhabung des Cellos seinem Lehrmeister.

Abbildung 5-34

TAKTE 3, 23–25, 28–33
JHW XXXII/4:351, S. 223 f.

The image displays two systems of musical notation. The first system (measures 3, 23-25) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a cello line with a solo passage marked [p]. The second system (measures 28-33) includes a vocal line with the lyrics 'chant - res - of my soul!' and a piano accompaniment. The piano part includes a cello line with a solo passage marked [p]. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time.

¹ Vgl. Kapitel 4.5, S. 283 und S. 296 und RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XVII.

Der erste Ausschnitt zeigt eine marginale Abweichung der linken Hand. Als erstes fallen Oktavparallelen zwischen Violine und Cello auf. Ist das ungeschickt oder gewollt? Haydn hätte es sicher anders gelöst. Er hat die Passage aber trotzdem nicht beanstandet, oder hat er sie vielleicht nicht so genau in Augenschein genommen? Als nächstes fällt auf, dass das *fis* und das *g* als Durchgangsnoten konzipiert sind, aber auf *d* überleiten. Zu erwarten wäre eher das *a*, was auch harmonisch passen würde.

Der nächste Ausschnitt zeigt die autonome Stimmführung des Cellos innerhalb einer Zwischenkadenz. Die linke Hand markiert dabei den Intervallrahmen des gebrochenen Dreiklangs.¹

Der letzte Ausschnitt zeigt den Übergang vom Vokalteil in das Ritornell. Hier hat das Cello zwei eigenständige Passagen, doch ebenso wie bei Haydn löst es sich nicht vollständig vom Basston der linken Hand, sondern umspielt ihn mit dreiklangseigenen Tönen.

Ein Kuriosum ganz besonderer Art hat sich Haydn für den Schlussteil der Bearbeitung Nr. 194, *Bannocks o'barleymeal* ausgedacht. Das Cello übernimmt die Sechzehntel-Triolen der Violine – diese kennzeichnen den Violinpart der ganzen Bearbeitung – und leitet sie über in das Cello. Im Unterschied zur Violine verläuft die Stimme hauptsächlich in gebrochenen Dreiklängen, welche die harmonischen Begebenheiten berücksichtigen und in diesem Sinne wieder dem Klavierbass

¹ Vgl. die Besprechung dieser Zwischenkadenz, S. 296.

gehörchen. Es ist schwer vorstellbar, dass diese Passage von einem Laien gemeistert werden kann.¹

Abbildung 5-35

RITORNELLO
JWW XXXII/3: 194, S. 104

The image shows a musical score for a Ritornello. It consists of five staves. The top two staves are for Violin I and Violin II. The third staff is for Viola, with the lyrics 'bar - ley meal.' written below it. The fourth and fifth staves are for Piano (treble and bass clefs) and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The number 24 is written above the first staff.

Thomson hat denn auch in seiner Stichvorlage diese Stelle vereinfacht, indem er dem Violoncello einfache Harmonietöne zugewiesen hat. Die Revision von Cellostimmen hat Thomson von Haydn nie erbeten. Durch seine Änderungen hat er aber den durch die Violine initiierten Fluss zunichte gemacht.²

¹ Vgl. die Besprechung dieser Passage, S. 170.

² Vgl. RYCROFT 2002, S. 69.

Abbildung 5-36

RITORNELL
JWW XXXII/3: 194, S. 104

Neben der Cellostimme war die mit Sechzehnteltriolen versehene Violinstimme Thomson ein Dorn im Auge. Der Bitte nach Vereinfachung hat Haydn aber nur z. T. entsprochen.

In der Bearbeitung Nr. 156, *Thro' the wood, laddie*, spielt das Cello nur vereinzelt mit dem Klavierbass zusammen. In der Einleitung agiert es in der ersten Hälfte eigenständig, begibt sich dann wieder kurz in die Obhut der linken Hand und gesellt sich im siebten Takt zur Oberstimme des Klaviers und zur Violine. In den ersten Bearbeitungen für Thomson ersetzt Haydn die starke Bindung des Cellos an den Klavierbass durch das Zusammenspiel beider Streichinstrumente im zweistimmigen Streichersatz. Dabei agieren sie nicht getrennt, sondern gemeinsam mit dem Klavier (und der Singstimme) im Gesamtsatz.¹ Zu Beginn des Vokalparts ist das Cello wenig an

¹ Diese abweichende Form eines Streichersatzes weicht von der oben besprochenen ab. Dort agieren die Streicher als Block, zuweilen zusammen

andere Stimmen gebunden; es lässt sich allenfalls eine rhythmische Anlehnung an den Klavierbass ausmachen.

Abbildung 5-37

EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:156, S. 14

An dieser Stelle sollen noch einige Anmerkungen zur Behandlung der Streicherstimmen generell folgen. Auch in späteren Bearbeitungen gewährt Haydn dem Cello Freiheiten, doch sind

mit einer Klavierstimme, i. e. hauptsächlich mit der linken Hand; vgl. S. 403 f.

diese im Vergleich zu den ersten Arbeiten für Thomson marginal; die Anbindung an den Klavierbass bleibt wichtigstes Kriterium bei der Instrumentation der Bassstimme. Auch nimmt die Häufigkeit, mit der Haydn von diesem Prinzip abweicht, drastisch ab, und wir treffen wieder auf die aus den Klaviertrios übernommenen bewährten Formeln wie Oktavierung, Oktavsprünge, ausgehaltene Töne, Arpeggien oder die Verdopplung des Klavierbasses. Und so scheinen sich Klaviertrio und Volksliedarrangement in diesem Punkt sehr nahe zu sein, allerdings mit der Einschränkung, dass die Emanzipation von der linken Hand, die Brauner für die frühen und mittleren Klaviertrios feststellt, nie so weit geht wie diejenige bei den frühen Serien für Thomson.¹

Die Anlehnung der Violine an den Klavierdiskant ist vielleicht nicht so augenfällig wie die des Cellos an die unterste Klavierstimme, i. e. sie verläuft weniger *unisono* als das Cello. Aber die Austerzung der Melodiestimme – mehr in den Klaviertrios als in den Bearbeitungen – bedeutet immer auch, dass ein gewisser Grad an Abhängigkeit besteht, die jedoch nicht mit der des Cellos zu vergleichen ist. Dessen Hauptaufgabe liegt in der Verstärkung der Bassstimme. Nur selten weicht das Cello in das Tenorregister aus, und wenn doch, dann eher in einer Bearbeitung. Hier traut Haydn dem Cello diese Alleingänge zu, die er ihm in den Klaviertrios noch versagte.

Die Frage, ob die Unselbstständigkeit der Streicher im Allgemeinen oder die des Cellos im Besonderen eher als eine Schwäche anzusehen ist, wird im Zusammenhang der

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 99 f.

Klaviertrios mehrfach angesprochen, zumal Mozart einige Jahre zuvor in etlichen seiner Trios dem Cello mehr Unabhängigkeit zugestand. Haydn kannte sicher einige davon und ließ sich, was diesen Punkt betrifft, dennoch nicht davon inspirieren.

Haydn widersetzte sich mit der Komposition dieser Trios zweifellos dem Lauf der Geschichte, aber es besteht kein Grund, sie deshalb schlechter zu beurteilen. Sie sind fast ausnahmslos spät in Haydns Leben entstanden, und da wußte er genau, was er tat.¹

Rosen betrachtet die Trios auch als Solowerke für Klavier, bei dem die Bässe zu Haydns Zeit matt und fahl waren und zudem schnell verklangen. Und natürlich wusste Haydn, was er tat, wenn er dem Pianoforte ein Cello als Bassverstärkung an die Seite stellte, weil er es sonst auch hätte weglassen können.

Im dritten Kapitel wurde erläutert, wie sich die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau beim Instrumentenspiel in Schottland aus dem soziologischen Kontext erklären lässt.² Finscher erwähnt eine absolut vergleichbare Geschlechterrolle und bestätigt dieses Klischee im Zusammenhang mit dem Klaviertriospiel im kontinentalen Europa des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.³ Manche Klaviertrios wurden Damen gewidmet, die das Klavierspiel beherrschten, während ihre musikalisch weniger versierten Männer aus der gehobenen Gesellschaft sich bemühten, ihr Violin- resp. Cellospiel dem

¹ ROSEN 1983, S. 398.

² Vgl. Kapitel 3, S. 65.

³ Vgl. FINSCHER, Ludwig: Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber 2000, S. 442.

Klavierspiel der Damen anzupassen. Ihnen kommt Haydn mit einem schlichteren Part entgegen.

Die Streicherstimmen in den Bearbeitungen sind seit Thomson ein Novum in der zu diesem Zeitpunkt ungefähr hundert Jahre alten Tradition der Veröffentlichung von Volksliedern in Schottland. In den ersten Serien für Thomson (Juni 1800 bis Januar 1802)¹ sind die Streicherstimmen in Partiturform mit der Klavier- und Singstimme vereint. Im Unterschied zur Anordnung der Stimmen in den Klaviertrios mit den Streicherstimmen oberhalb der Klavierstimme ist in den Bearbeitungen die Violine an erster und das Violoncello an letzter Stelle notiert. Dies ist die Standardposition der Stimmen für alle Bearbeitungen nach Napier. In den späteren Serien wurden die Streicherstimmen Thomson getrennt zugeschickt.² Das bezeugen die wenigen Autographe sowie die Kopistenabschriften, die Thomson erhielt. Über die Gründe muss einmal mehr spekuliert werden. Entweder hat Thomson sich diese Ausführung erbeten, da er sie auch in dieser Form, i. e. mit getrennten Streicherstimmen veröffentlichte, oder Haydn hat sie bereits so notiert. Aber warum sollte er dann die beiden Nummern 293 und 294 noch nach dem bekannten Muster angefertigt haben? Möglicherweise hat er aber auch die Streicherstimmen von jemand anderem schreiben lassen.³ Dagegen scheint zu sprechen, dass die acht

¹ Sie sind ab dem dritten Band der Volksliedbearbeitungen der Gesamtausgabe veröffentlicht.

² Dies betrifft alle Lieder des 4. Bandes (JHW XXXII/4:294–364) außer die Bearbeitungen aus der Feder Neukomms (JHW XXXII/4:269–291) und die Nummern JHW XXXII/4:292–293.

³ Der Name Friedrich Kalkbrenners wurde in diesem Zusammenhang bereits mehrfach genannt; vgl. u. a. Kapitel 4.5, S. 305.

als Autograph vorliegenden Bearbeitungen für Whyte wieder in der ursprünglichen Partiturform vorliegen. Es gilt jedoch zu bedenken, dass die ersten Lieder für Whyte unter Umständen früher bearbeitet wurden als die mittleren und letzten Serien für Thomson.¹

Es wurde bereits angesprochen, dass die überwiegende Mehrheit der Bearbeitungen mit dem Klavier als alleinigem Begleitinstrument aufgeführt werden kann. Die Verdopplung der Singstimme durch die rechte Hand zieht sich als roter Faden durch sämtliche Bearbeitungen von Napier bis Whyte und würde demnach auch den Einsatz der Violine überflüssig machen. Dass die Streicherstimmen dabei mehr oder weniger *ad libitum* gehalten sein sollen, wurde u. a. im Zusammenhang mit Thomsons Anweisung an Hummel bereits erwähnt.²

¹ Die Entstehungszeit der Whytelieder liegt zwischen 1802 und 1804; vgl. Anlage, Kapitel 8.2, S. 631 ff.

² Vgl. oben, S. 385 f.

5.3 Der Klaviersatz

An dieser Stelle sei noch einmal auf die einschlägigen Arbeiten zu den Haydnschen Klaviertrios hingewiesen.¹ Die Erkenntnisse über die Rolle und Stimmführung des Klaviers lassen sich nur z. T. auf die Bearbeitungen übertragen. Mit den Bearbeitungen für Napier lassen sich keine Gemeinsamkeiten feststellen, es sei denn die Generalbassbezifferung, die Haydn zuweilen in den frühen Trios verwendet, und zwar meistens in Kopfsätzen und dann nur dort, wo ein kurzer Themenkopf in der Violine wiederholt und durch das Klavier begleitet wird. Die Ausführungen im Zusammenhang mit der Behandlung der Streichinstrumente, die auch das Klavier betreffen, brauchen an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden.

Im Allgemeinen ist das Klavier bei den Trios eher zweistimmig, manchmal auch dreistimmig gesetzt. Dagegen sind es bei den Bearbeitungen in der Regel drei Stimmen, wobei die rechte Hand zweistimmig – im Terz/Sextabstand – und die linke Hand einstimmig notiert wird. Ein Wechsel kann ausnahmsweise dann vorkommen, wenn der rechten Hand eine technisch schwierige Stelle zufällt. Bei langsamen Passagen, bei Akkorden und bei homophonen Passagen können dementsprechend mehr Stimmen vorhanden sein. Bei beiden Gattungen ist das Klavier melodietragend, i. e. in den Bearbeitungen durch die Verdopplung der Singstimme in der rechten Hand. Aufgrund der Verdopplung der Bassstimme durch das Violoncello kommt es seltener zu einer Oktavverdopplung in der linken Hand.

¹ Vgl. BRAUNER 1995, S. 96 f. und JAMES, Dianne E.: *The Keyboard Trios of Joseph Haydn*. Dissertation, University of Otago, Dunedin/Neuseeland 1993.

Ausnahmen finden sich dort, wo das Cello eine unabhängige Stimme hat oder die Bassstimme bis in die Kontraoktave hinab reicht.¹

Eine vierstimmige Klavierstimme wurde oben mit Neukomm in Verbindung gebracht, außerdem konnte ein Beispiel zeigen, wie Haydn einen vierstimmigen Satz in einer Überarbeitung für Thomson zur Dreistimmigkeit ausdünnete.²

Zweistimmige Klaviersätze schreibt Haydn dort, wo eine dritte Stimme eine technisch schwer zu meisternde Hürde für den Pianisten darstellen würde. Dabei gilt es zu beachten, dass die Ausführenden der Liedbearbeitungen in den meisten Fällen Laienmusiker waren. Die Bearbeitung Nr. 208, *Young Jockey was the blithest lad* verdeutlicht, wie Haydn diesem Umstand Rechnung trug. Der Klaviersatz ist überwiegend zweistimmig. Möglich wäre aber auch, dass Haydn hier eine Einleitung nach barockem Vorbild liefern wollte. Anspielungen an barocke Kontrapunktik begegnen im Verlauf der Bearbeitung und auch im Ritornell. Nach einem kurzen Incipit zitat, das er beim bevorstehenden *scots snap* abbricht, folgt in beiden Stimmen, einschließlich der im *unisono* mitlaufenden Streicher, motivisch nicht gebundenes Passagenwerk, welches zu Beginn des vierten Taktes endet und einer aufsteigenden A-Moll-Tonleiter die Überleitung in den Vokalteil überlässt.

¹ Vgl. JHW XXXII/3:163, S. 147.

² Vgl. Kapitel 4.5, S. 286f.

Abbildung 5-38

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:208, S. 135

Andantino

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

4

[⌘]

(⌘)

Young Jock-ey was the blyth-est lad, In a' our town or here a-wa': Fu'

[⌘]

[⌘]

Andererseits konzipiert Haydn in manchen Bearbeitungen eine sehr zurückhaltende, ja sogar minimalistische Begleitung. In der Bearbeitung Nr. 215, *The mucking o' Geordies byre*, beschränkt Haydn sich im zweiten Melodieteil auf das Wesentliche: in der vorletzten Phrase wird die Singstimme durch die rechte Hand und die Violine gleichzeitig verdoppelt. Lediglich in der linken Hand kommt noch eine zweite Stimme hinzu, die durch das Violoncello verdoppelt wird. Nach der Fermate tritt in der letzten Phrase eine zusätzliche Oberstimme in der Violine hinzu, die sich

aber fest an die Bassstimme bindet. Der Klaviersatz bleibt seinerseits überwiegend zweistimmig.

Abbildung 5-39

TAKTE 27–32
JHW XXXII/3:215, S. 152

The image shows a musical score for measures 27-32. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto), and the bottom two staves are piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "care I in rich - es to wal - low, If I mau - na mar - ry Tam Glen." The piano accompaniment is primarily two-stemmed, with the bass line often moving in parallel motion with the vocal lines.

Aber Haydn schreibt in Ausnahmefällen auch vierstimmig, vor allem in der ersten Serie für Thomson. Hier sind die Klaviersätze intensiver und dichter. Oft handelt es sich dabei aber auch – und hier liegt der Unterschied zu Neukomm – um homophone Passagen.¹ Vierstimmigen Klaviersätzen begegnen wir gehäuft in den Instrumentalteilen und hier eher in den Ritornellen als in den Einleitungen. In der Bearbeitung Nr. 182, *My mither's ay glowrin o'er me*, beobachten wir, wie der Klaviersatz den Vokalteil dreistimmig abschließt und dann zur Vierstimmigkeit überwechselt. Dabei zeichnet die Oberstimme der linken Hand in den Takten 21–22 die fallende Linie der Singstimme ab dem Takt 17 nach, ohne sie dabei tongetreu zu kopieren. Die übrigen

¹ Vgl. Kapitel 5.2, S. 413.

Stimmen folgen dieser fallenden Linie mit Ausnahme der Unterstimme der rechten Hand, die in Gegenrichtung verläuft. Alle Stimmen, mit Ausnahme des Cellos, werden in diesem Ritornell eigenständig geführt.

Abbildung 5-40

SCHLUSS DES VOKALTEILS UND RITORNELL
JHW XXXII/3:182, S. 75

Die vierstimmigen Klaviersätze beschränken sich bei Haydn auf verschiedene Serien¹ oder, außerhalb dieser Serien, auf homophone Passagen. Dazu können auch solche Passagen gezählt werden, in denen die Bassstimme oktaviert wird.² Dies ist hauptsächlich der Fall bei marschartigen Liedern, bei denen der Bass markierend und stützend einwirken soll, und wo zusätzlich zum Cello eine Bassstimme in der unteren Oktave gebraucht wird. Bei technisch komplizierten vierstimmigen

¹ Z.B. Nr. 151–167, Nr. 200 ff. und Nr. 313 ff.

² Das kommt u. a. in den Bearbeitungen 216, 218, 219 und 243 vor.

Klaviersätzen hat Thomson jedoch manchmal auf eine Veröffentlichung verzichtet.¹

Die relative Abhängigkeit des Klavierbasses bei den frühen Trios in seiner Funktion als Begleitstimme des Klavierdiskants fällt bei den Bearbeitungen ebenfalls auf, jedoch nicht so vordergründig. Passagenweise kann der Klavierbass als Begleitstimme konzipiert sein, so wie zu Beginn des Vokalteils der Bearbeitung Nr. 170, *Highland Mary*. Davor, in der Einleitung, finden wir ein vergleichbares Begleitmuster im ersten Takt. Dann geht die linke Hand über in eine zweite Stimme zur absteigenden figurierten Linie der rechten Hand und wird kurz, im zweiten Takt, in der Violine verdoppelt. Mit den Takten 9–12 folgen vier weitere Takte, in denen die linke Hand begleitende Bassnoten spielt. Ab Takt 13 tritt sie dann wieder in einen rhythmischen und melodischen Kontrast zur Oberstimme.

¹ Z. B. bei den Nummern 252, 253, 319 (von Neukomm) oder 366.

Abbildung 5-41

 EINLEITUNG UND BEGINN DES VOKALTEILS
 JHW XXXII/3:170, S. 48

Andante espressivo

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

That lov'st to greet the ear - ly morn, A - gain thou ush - er'st in the day My

Ma - ry from my soul was torn. O Ma - ry! dear, de - part - ed shade! Where... is thy place of bliss - ful rest?

13

Während der Klavierbass in den Klaviertrios einem Wandlungsprozess unterworfen ist, der in den mittleren und späteren Werken zu mehr Charakter sowohl in rhythmischer als

auch melodischer Hinsicht führt, ist dies in den Bearbeitungen nicht der Fall. Hier wechseln sich begleitende und gebundenere Passagen innerhalb einer Bearbeitung ab. Eine als Entwicklung zu bezeichnende Änderung in der Behandlung der Bassstimme von frühen hin zu späteren Bearbeitungen ist nicht festzustellen und wäre aufgrund der bisherigen Erkenntnisse über „fortschrittlichere“ Ansätze hauptsächlich bei früheren Bearbeitungen als schwer verständliches Novum anzusehen.

Was die Volksliedvariationen betrifft, so gilt es hier hervorzuheben, dass Haydn das Prinzip der Kopplung der Vokalstimme an die rechte Hand ab der ersten Variation aufgibt. Der Beginn einer Volksliedvariation besteht aus der Übernahme der entsprechenden Bearbeitung im ersten Teil.¹

¹ Die einzige Ausnahme bildet *The blue bell of Scotland* (Nr. 263); ihr liegt keine Bearbeitung zugrunde. Vgl. die Besprechung der Volksliedvariationen in Kapitel 4.7.

5.4 Umänderungswünsche Thomsons

Zu 19 Bearbeitungen hat Thomson von Haydn Umarbeitungen erbeten, die der Meister dann auch ohne größere Umstände lieferte. Nicht jeder der für Thomson arbeitenden Komponisten nahm diese Änderungswünsche mit dem Gleichmut Haydns auf. Weber beispielsweise fasste sie eher als eine Art Kritik eines Laien an seiner künstlerischen Arbeit auf, und möglicherweise scheiterten eben daran weitere Bearbeitungen.¹

Die meisten Änderungen betreffen die Violinstimme der ersten Serie. Dabei fällt auf, dass Haydn eine meist bedächtiger, technisch schlichte Fassung durch eine anspruchsvollere ersetzt hat.² Möglicherweise wollte er die Spielbarkeit der Stimme für musikalisch weniger versierte Violinspieler wahren, unterschätzte dabei aber offenbar nicht nur die Kompetenz schottischer Laienmusiker, sondern auch die Wunschvorstellungen Thomsons. Hinzu kommt, dass die von Haydn vorgesehene einfache Violinstimme oft den Vokalpart zusätzlich zur rechten Hand verdoppelte.³

¹ Vgl. S. 385 und McCUE 1993 a), S. 168 und 171.

² Eine endgültige Sicherheit über die Autorschaft Haydns bei den Neufassungen der Violinstimmen existiert aber nicht; vgl. McCUE 1993 a), S. 168 und 171.

³ Vgl. die Besprechung der Bearbeitung Nr. 162, S. 411 f.

Abbildung 5-42

UMARBEITUNGEN EINZELNER BEARBEITUNGEN¹

Bearbeitung JHW XXXII/		betrifft	Beschreibung der Umänderung
1	3:151	die Violinstimme in der Einleitung und im Ritornell	abwechslungsreichere Gestaltung mit mehr Bewegung
2	3:159	die Violinstimme in der Einleitung und im Ritornell sowie einzelne Abschnitte im Liedteil	idem
3	3:160	die Violinstimme in der ganzen Bearbeitung	idem
4	3:162	die Violinstimme im Liedteil	idem, fast durchgehend durch Sechzehntelpassagen ersetzt
5	3:164	die Violinstimme in der ganzen Bearbeitung	idem, auch hier ausgedehnte Sechzehntelpassagen
6	3:165	die Violinstimme in der ganzen Bearbeitung	Verdopplung der Singstimme in eine zweite Stimme umgeändert
7	3:174	die Violinstimme in der ganzen Bearbeitung	idem
8	3:184	das Nachspiel	ursprüngliche Version liegt nicht vor
9	3:191	das Nachspiel	ursprüngliche Version liegt nicht vor
10	3:194	die Violinstimme, einzelne Passagen	Verdopplung der Singstimme in eine zweite Stimme umgeändert
11	3:206	das Nachspiel	ursprüngliche Version liegt nicht vor
12	3:207	das Nachspiel	ursprüngliche Version liegt nicht vor
13	3:222	das Vorspiel	einfachere Bassstimme, aber komplexere Oberstimmen

¹. Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. XIV sowie RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. XIX.

Bearbeitung JHW XXXII/		betrifft	Beschreibung der Umänderung
14	3:223	das Vorspiel	Takte 3–4 im <i>unisono</i> zur rechten Hand, vereinfachte Basstimme
15	4:287 ¹	einzelne Abschnitte	marginale Änderungen über die ganze Bearbeitung hinweg
16	4:295 ²	das ganze Lied	mehr Bewegung
17	4:303	einzelne Abschnitte	marginale Veränderungen; Vereinfachungen
18	4:340 ³	das ganze Lied	Vereinfachungen und Glättung von Schwerfälligkeiten
19	4:363 ⁴	einzelne Abschnitte	Beginn, vereinfachter Klaviersatz, Violine pausiert in der Einleitung

¹ Die Bearbeitung stammt von Neukomm.

² Thomson hat keine der beiden Fassungen veröffentlicht.

³ Die Bearbeitung stammt mit ziemlicher Sicherheit von Neukomm, wobei Thomson die ursprüngliche, nicht die revidierte Fassung veröffentlicht hat; vgl. Besprechung in Kapitel 4.5, S. 286 f.

⁴ Thomson hat auch hier die ursprüngliche Fassung veröffentlicht.

5.5 Die Instrumentalbegleitung bei den Napierliedern

William Napier führte am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Violine erstmals ein neues Instrument bei der Veröffentlichung von schottischen Volksliedern ein. Im *SMM* sind alle Lieder mit einer Generalbassstimme aufgezeichnet, ebenso wie in der Sammlung Domenico Corris aus dem Jahre 1783 (ca.).¹ Neu ist diese Form der Veröffentlichung von schottischen Liedern folglich nicht, im Gegensatz zum *SMM* ist die Generalbassstimme aber wesentlich künstlerischer gestaltet. Es stellt sich daher die Frage, ob wir die Napierlieder als Bearbeitungen bezeichnen sollen, oder ob es nicht eher angebracht wäre, lediglich von Harmonisierungen zu sprechen. Für die erste Variante spricht, dass eben mit der Violine ein Instrument hinzutritt, welches für eine harmonische Aussetzung überhaupt nicht gebraucht wird. Der Umstand, dass Napier selbst seine Ausgaben mit dem Vermerk „the harmony by Haydn“ versah, legt den zweiten Begriff nahe, ebenso wie die harmonische Aussetzung mit Generalbassbezeichnung, die jedoch, wie oben angedeutet, auf einem höheren künstlerischen Niveau steht als alles bis zu diesem Zeitpunkt Bestehende. Wir werden an dieser Stelle nicht den Versuch unternehmen, den Begriff *Bearbeitung* in Zweifel zu ziehen. Indem wir diese Frage trotzdem aufwerfen, wollen wir vielmehr die Verschiedenheit der Anlage der Napierlieder gegenüber den Thomson- und Whyteliedern innerhalb der Gattung der Volksliedbearbeitungen pointiert hervorheben.

¹ Darüber hinaus versieht Corri die Lieder auch mit Einleitungen und Ritornellen.

Die Frage nach einer Verdopplung der notierten Bassstimme durch ein Cello bleibt indes offen.¹ Dass die Violine nicht dazu bestimmt war, die Singstimme zu verdoppeln, scheint von vornherein zwischen Haydn und Napier geklärt worden zu sein. Anders ist die weitaus größere Autonomie, die Haydn ein Jahrzehnt vor seiner Zusammenarbeit mit Thomson und Whyte der Violine gewährt, nicht zu erklären. Im Folgenden wird anhand einiger ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden, wie Haydn in den Napierliedern die Violine behandelt. Dabei wird auf Differenzen und Gemeinsamkeiten zu den Thomson- und Whyteliedern zu achten sein.

5.5.1 Die Violine

In der Bearbeitung Nr. 39, *Blue bonnets*, spielt die Violine² in der zweiten Hälfte des A-Teils eine komplett eigenständige, zur Singstimme komplementäre und von den beiden anderen Stimmen unabhängige Melodie. Rhythmisch ungebunden geht sie ihre eigenen Wege und findet mit der Vokalstimme ihren Abschluss auf dem Grundton. Die dur-tonale Anlage erleichtert Haydn die Arbeit. Die zwei- bis dreitonigen Melismen mögen ihn bewogen haben, die Violine mit getragenen Tönen beginnen zu lassen, um so mehr Gelassenheit in einen Vortrag zu bringen, der trotz seines langsamen Tempos bewegt ist. Dabei sieht er auch Doppelgriffe vor. Bei den Napierliedern bringt Haydn durch die Violine oft Ruhe in eine (resp. in einen Teil einer) Bearbeitung, mehr noch als bei den späteren Bearbeitungen für

¹ Vgl. GEIRINGER 1961, S. X.

² Vgl. die einführenden Anmerkungen zur Behandlung der Violinstimme zu Beginn dieses Kapitels, S. 396 ff.

Thomson und Whyte.¹ Der Idee, im Kontrast zum Klavier durch das Streichinstrument einen stehenden Klang zu erzeugen, begegnen wir zudem regelmäßig in den Klaviertrios.

Abbildung 5-43

EIGENSTÄNDIGE VIOLINSTIMME
Takte 1–8, JHW XXXII/1:39, S. 42

Slow

Violin

Where - fore sigh - ing art thou, Phil - lis? Has thy prime un - heed - ed past - ?

Hast thou found that beau - ty's lil - lies Were not made for aye to last?

Die Violine kann auch, wie in der Bearbeitung Nr. 35, *Maggy Lauder*, stellenweise mit einer eigenen kurzen Melodiephrase hervortreten, die aber zumindest im ersten Takt an die Vokalstimme gebunden ist.

¹ Vgl. u. a. (aber nicht ausschließlich) die Bearbeitungen JHW XXXII/1:1–3, 5, 8, 12, 13, 18 und 39 sowie JHW XXXII/2:107–145.

Abbildung 5-44

EIGENE MELODIEPHRASE DER VIOLINE
Takte 1-2 JHW XXXII/1:35, S. 36

Slow

Wha wad na be in love Wi' bon - ny Mag - gy Lau - der? A

6 5 6 4 3 6

Andererseits könnte man diese zweitaktige Figur auch als zweite Stimme zum Vokalpart ansehen, zumal im ersten Takt Sing- und Violinstimme rhythmisch übereinstimmen. Aber in dem kurzen Ausschnitt liegt immer noch eine gewisse melodische Eigenständigkeit. Als eine zweite Stimme wäre eher die folgende Passage in der Violine zu bezeichnen.

Abbildung 5-45

DIE VIOLINE ALS ZWEITE STIMME
Takte 1-3, JHW XXXII/2:113, S. 22

Slow

O luv will ven-ture in, where it daur na weel be seen, O luv will ven-ture in, where

7 6 8 7 4 6 6 6 6 6

Die Violine spielt streng im Terz-/Sextabstand unter der Singstimme, eine Stimmführung, die Haydn in den Klaviertrios in Bezug auf den Klavierdiskant verwendet, die er aber in den späteren Bearbeitungen weniger bevorzugt. Nur einmal – im dritten Takt – wird sie in entgegengesetzter Richtung zum Vokalpart geführt; das Klavier und die Violine spielen dabei in Terzen und gehen danach in eine unabhängigere Stimmführung über. Bei der Wiederholung dieser Passage in Takt 11 – beide Liedteile sind melodisch gleich – spielt sie eine Oktave höher. Dabei ist zu beobachten, dass Haydn im zweiten Teil den Instrumentalsatz bis zu dieser Stelle abändert, wahrscheinlich, um so wenigstens in der Begleitung zwischen den beiden Teilen zu differenzieren. Nach dieser Hochoktavierung wiederholt er die Begleitung des ersten Teils.

Eine noch festere Bindung der Violine, diesmal an das Klavier, vollzieht Haydn in der Bearbeitung Nr. 8, *Green grow the rashes*. Während die Begleitstimmen im ersten Liedteil die Singstimme mit statischen Akkorden ausfüllen, gehen sie im zweiten Teil in der Begleitung z. T. rhythmisch auf die Singstimme ein.

Abbildung 5-46

 BINDUNG DER VIOLINE AN DAS KLAVIER
 Takte 1-2, JHW XXXII/1:8, S. 8

Lively

There's nought but care on ev'-ry han', In ev'-ry hour that pas-ses, What

3

Chorus

sig-ni-fies the life o' man, An 'twere not for the las-ses. Green grow the rash-es, O!

7 6 4 5 6 2

6 6 2 6 7

In dieser Bearbeitung fallen die durchgehenden Doppelgriffe der Violine auf, eine Technik, die vielen Napierliedern eigen ist, die aber später bei den Thomson- und Whyteliedern zur Ausnahme wird. Mit dem Violoncello und dem überwiegend dreistimmig gesetzten Klavier ist hier eine ausreichende harmonische Fülle gegeben. Eine vergleichbar konsequente Kopplung von Violine und Klavier hat Haydn in der Bearbeitung Nr. 11, *Barbara Allen* realisiert; jedoch wird dieses Mal jegliche Unterstützung der Vokalstimme vermieden.

Abbildung 5-47

KOPPLUNG VON VIOLINE UND KLAVIER
Takte 1-2, JHW XXXII/1:11, S. 11

Slow

It was in and a - bout the Mar - tin - mas time, When the

Beachtenswert sind die kontrapunktisch sich ineinander fügenden Begleitstimmen in der Bearbeitung Nr. 149, *O'er the hills and far away*.

Abbildung 5-48

KONTRAPUNKTISCHE BEGLEITSTIMMEN
Takte 1-4, JHW XXXII/2:149, S. 84

Moderate

Jock - y met with Jen - ny fair, Aft by the dawn - ing of the day; But

Durchgehende Achtel wechseln sich zwischen Violine und Klavier ab. An Phrasenenden – hier im zweiten Takt sichtbar – kommen Violine und Singstimme oft zusammen. An einigen markanten

Stellen gesellt sich auch das Klavier dazu.¹ Zu diesen zwei Gestaltungsfiguren tritt das Begleitmuster in Takt 3 als drittes hinzu. Das musikalische Material der Begleitstimmen setzt sich ausschließlich aus diesen drei Elementen zusammen. Sie ergeben in logischer Folge aneinander gereiht ein Ganzes und verstehen sich als Ergänzung zur Liedmelodie, die sich ihrerseits auch nur auf zwei Elemente begrenzt, i. e. eine Reihung aus kurzen zweitaktigen Phrasen, wobei der erste Teil aus zweitönigen Melismen und der zweite Teil aus dem typischen schottischen Terzfallschritt in Viertelnoten besteht. Im Melodieteil B findet eine marginale rhythmische Änderung der Liedphrase statt. Aus den drei Achtelnoten zu Beginn wird eine punktierte Viertel und es kommen zwei Achtelnoten im Auftakt hinzu. Haydn begegnet ihr seinerseits mit einer Änderung des kontrapunktischen Motivs, indem er aus durchgehenden Achtelnoten eine Achtelpause mit drei Achtelnoten macht, gefolgt zunächst von einer Viertelnote in der Violine und dann von weiteren Achtelnoten in der Generalbassstimme. Nach einem Takt tauschen dann beide Instrumente die Stimme. Dadurch erreicht Haydn das Gefühl des Auftakts, das durch die Liedmelodie im Teil B vorgegeben wird.

Bei den Napierliedern favorisiert Haydn zuweilen polyphone Liedincipits, bei denen zunächst die Singstimme und dann erst die Begleitstimmen einsetzen. Dabei können die Instrumentalstimmen zusammen, im Regelfall aber

¹ Dies geschieht in den Takten 12 (= mittlerer Takt des B-Teils; Liedform = ABA') und 24 (= letzter Takt), vgl. Abbildung 5-49.

Abbildung 5-50

ARPEGGIO IN DER VIOLINE
Takte 1-3 & Schluss, JHW XXXII/1:81, S. 84 f.

Slow

Rav - ing winds a - round her blow - ing, Yel - low leaves the wood - lands

//

13
gloom - y night of sor - row, Cheer - less night that knows no mor - row.

7 5

5.5.2 Das Klavier

Bei den Napierliedern ist das Klavier fast ausnahmslos einstimmig notiert.¹ Dazu tritt eine Generalbassbezeichnung, die z. T. von den entsprechenden Quellen im *SMM* abweicht, von der aber nicht sicher ist, ob sie von Haydn selbst oder von jemand anderem angebracht worden ist. Ein Großteil der Bassstimmen ist äußerst zurückhaltend konzipiert. In der Bearbeitung Nr. 134, *What can a young lassie do*, markiert die linke Hand lediglich den Puls. Auf eine Generalbassbezeichnung wird Haydn hier verzichtet haben, weil die Harmonien offensichtlich und

¹ Eine Ausnahme bilden einige punktuelle Stellen, vgl. u. a. JHW XXXII/1:22, S. 22, Takt 9–11; JHW XXXII/1:24, Takt 1, S. 24; JHW XXXII/1:88, S. 92, letzter Akkord.

zusätzlich in der Violine durch gebrochene Dreiklänge vorgegeben sind.¹

Abbildung 5-51

BASSTIMME
Schluss, JHW XXXII/2:134, S. 58

*) Besser wie T. 5?

Demgegenüber stehen in *My heart's in the highlands* (Nr. 77) bewegte Klavierbässe mit vielen Durchgangstönen und gebrochenen Dreiklängen. Die harmonische Fortschreitung findet auf den Hauptzählzeiten statt, und hier ist auch die Generalbassbezeichnung notiert.

¹ Die 5/3-Bezeichnung im letzten Takt wird möglicherweise dem Klavierspieler anzeigen, dass hier kein Quartsext-, sondern ein Tonikaakkord steht. Eine Dominant-Tonika-Verbindung bleibt aus unerklärlichen Gründen am Schluss dieser Bearbeitung aus, obwohl Haydn eine solche im zweitletzten Takt hätte anbringen können, es sei denn er wollte diese im letzten Takt mit der Tonfolge Ais-H in der Violine nur kurz andeuten.

Abbildung 5-52

GENERALBASSBEZIFFERUNG
 Schluss, JHW XXXII/1:77, S. 81

The image shows a musical score for the end of a piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 27. The middle staff is a vocal line with lyrics: "ev - er I rove, The hills of the High - lands for ev - er I love." The bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation: 6, 6/5, -, 6/4, 5/3, 6, 6, 6/4, -, 6, 6/4, 5/3. The piece concludes with a double bar line.

Der *basso continuo* steht im Kontrast zur zurückhaltenden Violinstimme. Diese bringt als Ergänzung zur nicht weniger bewegten Singstimme die nötige Ruhe in ein Spiel, welches durch seine rhythmische Bewegtheit an ein schnelles Tempo denken lässt. Dem ist aber nicht so: das Lied soll in einem langsam schreitenden Zeitmaß vorgetragen werden. Die gegensätzliche Anlage der Begleitstimmen beschränkt sich nicht nur auf das Notenbeispiel, sondern auf die ganze Bearbeitung, die trotz dieser Polarität hörbare Homogenität ausstrahlt. Beim folgenden Beispiel *The shepherds wife* (Nr. 128) ist das nicht der Fall. Hier lebt die Bearbeitung durch die Polarität zwischen den Stimmen. Da wir uns aber hauptsächlich auf die Klavierstimme konzentrieren wollen, fällt uns zunächst, wie auch beim vorherigen Beispiel, eine dritte Art der Stimmführung auf. Haydn verwendet oft gebrochene Dreiklänge und verzichtet dann auf die Generalbassbezeichnung. In den Takten 5–8 wird das harmonische Gefüge zusätzlich durch die schnellen Arpeggios der Violine hervorgehoben. Ein humoristisches Intermezzo bietet uns Haydn zu Beginn des zweiten Melodieteils. Er lässt die Bassstimme über vier Takte lang pausieren und vereint

Singstimme und Violine zum Zwiegespräch.¹ Pausen im *basso continuo* kommen nur gelegentlich vor.

Abbildung 5-53

POLARITÄT DER STIMMEN
Takte 5–8, JHW XXXII/2:128, S. 48

Mit einem Orgelpunkt auf *c* gekennzeichnet durch Oktavsprünge im punktierten Rhythmus des Liedes geht Haydn bewusst auf die Melodie *Duncan Davison* (Nr. 26) ein; sie ist im ersten Teil streng pentatonisch. Er zieht es vor, sie hauptsächlich mit C-Dur zu harmonisieren.² Der Rhythmus und der Melodieverlauf verleihen ihr die typische Ausstrahlung, die es dem Liebhaber erlaubt, sie mit gälischer Musik in Verbindung zu bringen, und die Begleitung sollte dieses Flair nicht stören. In der Violine, die die zweite Stimme spielt, lässt Haydn zur Fünftonmelodie jedoch

¹ Über Witz und Humor in der Musik von Haydn ist schon oft geschrieben und nachgedacht worden. Wir werden dieses Thema weiter unten im Zusammenhang mit den Bearbeitungen schottischer Lieder aufgreifen; vgl. Kapitel 6.2, S. 522 ff. und im Zusammenhang mit dieser Bearbeitung S. 534 f.

² Lediglich im zweiten Takt schreibt Haydn mit 6/4 das leiterfremde *f* und im 4. Takt mit 7/2 ein leiterfremdes *b* vor.

die vierte Stufe F hinzutreten, ein *f*, das im zweiten Teil als Durchgangston auch in der Melodie vorkommt.

Abbildung 5-54

ORGELPUNKT AUF C
1. Teil, JHW XXXII/1:26, S. 27

Lively

Violin

There was a lass, they ca'd her Meg, And she gaed o'er the moor to spin; There

was a lad that follow'd her, They ca'd him Dun-can Da-vi-son. The moor was dreigh, and Meg was skeigh, Her

6 BEZIEHUNG ZU ANDEREN WERKEN

Die Bearbeitung schottischer Volkslieder in einen Gesamtzusammenhang von Haydns Kompositionen zu stellen, ist Anliegen dieses Kapitels. Unter den Werken, die ihnen am nächsten kommen, sind in erster Linie die einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung zu nennen. Sicher wären z. B. hinsichtlich der Problematik der Phrasierung bei Haydn auch andere vokale oder instrumentale Werke zu einem Vergleich heranzuziehen, aber der Terminus der Beziehung zu anderen Werken griffe zu kurz, wenn damit nur einzelne Werke für sich gemeint wären. Der Begriff Gesamtzusammenhang deutet vielmehr bereits an, dass die Volksliedbearbeitungen in Haydns umfangreichem Werk ihren Platz haben und auch darin eingeordnet werden wollen. Des Weiteren existieren unter dem Aspekt von Witz und Humor im Zusammenhang mit Haydn Ideen, die vor allem seine Musik gegenüber der seiner Zeitgenossen abgrenzt. Dass die Neigung Haydns zu musikalischen Späßen eine Realität ist, scheint unbestritten zu sein, und sie wurde auch schon mehrfach beschrieben. Es lohnt sich daher, auch bei den Volksliedbearbeitungen nach Wendungen Ausschau zu halten, die unter diese Rubrik eingeordnet werden können.

Dann gilt es zu beachten, dass vor allem beim vorherigen Kapitel über die Instrumentalbegleitung der geeignete Ort war, auch über die Klaviertrios zu sprechen, so dass sich an dieser Stelle weitere Überlegungen zur Beziehung zwischen diesen beiden Gattungen erübrigen.

6.1 Die Klavierlieder. Gegenüberstellung mit den Bearbeitungen

Ein Unterschied zwischen den Bearbeitungen und den Klavierliedern besteht, ganz unabhängig von der Musik, in ihrer äußeren Form. Während die Bearbeitungen in unregelmäßigen Serien realisiert wurden und auch herauskamen, sind die Lieder für Klavier in Zyklen zusammengefasst. Wioras Definition eines Zyklus verdeutlicht den Unterschied:

Ein wirklicher Zyklus ist **ein** [durch den Autor hervorgehoben] Werk. Es gehören zu ihm eine feststehende Reihenfolge, die Bestimmung, in dieser Reihenfolge zu erklingen, und ein Leitfaden, der das ganze durchzieht.¹

Andere Definitionsversuche deuten ebenfalls in diese Richtung, treffen aber auf die Klavierlieder nur z. T. zu und sind in den meisten Fällen sehr restriktiv.² Richtig ist, dass einzelne Lieder zu einem übergeordneten Ganzen zusammengefasst sind. Das gilt für die beiden Serien à zwölf Lieder der *24 Deutschen Lieder*³ genauso wie für die beiden Serien à sechs Lieder der *Zwölf Englischen Lieder*⁴. Nicht

¹ WIORA, Walter: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel, Zürich: Mösseler 1971, S. 62.

² Vgl. TREMBATH, Shirley: Joseph Haydn's XII Lieder für das Clavier (1. Teil) of 1781: song cycle or collection? In: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 43, Tutzing: Schneider 1994, S. 145.

³ XII Lieder für das Klavier – Erster Teil (1781) und XII Lieder für das Klavier – Zweiter Teil (1784), Hob. XVI/1a:1-24, JHW XXIX/1.

⁴ VI Original Canzonettas (1794) und VI Original Canzonettas – Second set (1795),), Hob. XVI/1a:25-36, JHW XXIX/1.

zutreffend ist jedoch, dass die Lieder in einer bestimmten Reihenfolge aufgeführt werden müssen, weil ein roter Faden sie durchziehe.¹ Trembath hält denn auch, was den ersten Teil der *Deutschen Lieder* betrifft, den Begriff *collection* für zutreffender als den Begriff *song cycle*.² Den Begriff Sammlung verwendet auch die Mitherausgeberin der Klavierlieder im Rahmen der Joseph-Haydn-Werke (JHW XXIX/1) mit einer Selbstverständlichkeit, die keinen Raum für Zweifel lässt.³ Unabhängig von diesen Überlegungen betrachtete Haydn die Arbeit an den Liedern als ein Ganzes. Dies geht aus den überlieferten Briefen hervor, die er im Zusammenhang mit der Fertigstellung der zweiten Serie der *Deutschen Lieder* an seinen Verleger Artaria schickte. Haydn war bemüht, die Reihenfolge der Lieder nach dem textlichen Inhalt und nach der Tonart zu gestalten.⁴ Dies gelang ihm sehr wahrscheinlich deshalb nicht, weil sich die Zusammenstellung dieser zweiten Serie, im Gegensatz zur ersten, die er innerhalb eines Jahres beendet hatte, über vier Jahre hinzog und er mitunter seine Arbeit daran nicht mehr überblickte. Das hat zur Folge, dass die aktuelle Anordnung im Rahmen der JHW den Vorstellungen Haydns nur teilweise entsprechen dürfte.⁵

¹ Denkbar wäre lediglich ein außermusikalischer Zusammenhang, der die Sprache oder die Textdichterin (Anne Hunter) betrifft.

² Vgl. TREMBATH 1994, S. 157.

³ Vgl. HELMS, Marianne: Zur Entstehung des 2. Teils der 24 Deutschen Lieder. In: BADURA-SKODA, Eva (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982. München: Henle 1986, S. 116.

⁴ Vgl. HELMS 1986, S. 118 f.

⁵ Vgl. HELMS 1986, S. 122.

Bei den englischen Liedern verhält es sich anders. Hier scheint Haydn tatsächlich nach einem Schema vorgegangen zu sein, welches erlaubt, den Oberbegriff Zyklus zu gebrauchen. Brown belegt dies, indem er den beiden Serien à sechs Lieder Schemata zugrunde legt und logische Bindungen der Lieder zueinander und im Gesamtkonzept des Zyklus nachweist. Als Kriterien zieht er hierbei die Anordnung nach Tonarten, die Tempi und die Taktarten heran.¹ Die erste Serie der *Original Canzonettas* ist ausschließlich auf Texte von Anne Hunter komponiert. Bei der zweiten Serie steuerte sie lediglich einen Text bei (*The Wanderer*, Nr. 32) und außerdem noch *O Tuneful Voice*, das nicht zu dieser Serie gehört. Den Text erhielt Haydn als Abschiedsgeschenk bei seiner Abreise aus London.² Anne Hunter (1742–1821) war die Frau des bekannten Londoner Chirurgen John Hunter (1728–1793), die u. a. neben Burns und Ramsay einige Liedtexte zu den Volksliedbearbeitungen beitrug.³

Die Komposition in Sechser- und Zwölfergruppen ist hauptsächlich unter Gesichtspunkten der Gepflogenheiten der Veröffentlichung als Gesamtopus zu verstehen und auch bei anderen Werken Haydns, den Sinfonien, Streichquartetten oder Klaviertrios üblich. Bei den Bearbeitungen verhält es sich

¹ Vgl. BROWN, A. Peter: Musical Settings of Anne Hunter's Poetry: From National Song to Canzonetta. In: *Journal of the American Musicological Society*, XLVII/1 (1994), S. 65 ff.

² Vgl. GEIRINGER 1947, S. 136.

³ Anne Hunters Beitrag zu Thomsons Ausgaben sind Übertragungen walischer Texte ins Englische; vgl. JHW XXXII/4:298, 306, 323, 347, 348 und 352. Ihre Nichte Joanna Baillie (1762–1851) übertrug ebenfalls walisische Texte, vgl. *GAZETTEER FOR SCOTLAND* (Hrsg.): Joanna Baillie. 1995–2007, Internet: <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1642.html> (7/2007) und JHW XXXII/4:338, 342, 363 und 364.

naturgemäß anders. Für die Veröffentlichung nicht selbst zuständig, lag es außerhalb der Macht Haydns, sie in dieser Logik zusammenzustellen. Sie wurden aber in eine Sammlung (*collection*) aufgenommen und würden damit, Trembath folgend, auch gattungsbegrifflich zu den Klavierliedern passen.

Die beiden Serien der *Deutschen Lieder* wurden zwischen 1781 und 1784 komponiert, die englischen Kanzonetten im Laufe von Haydns zweitem Londonaufenthalt in den Jahren 1794 und 1795, also bereits nach den ersten hundert Volksliedbearbeitungen für Napier und womöglich zeitgleich mit den übrigen fünfzig Liedern für Napier.

6.1.1 Anlage der Lieder mit Klavier

Die 24 deutschen Klavierlieder sind strophische Lieder und entsprechend kürzer als die zwölf englischen Kanzonetten, welche zum Teil durchkomponiert sind. Lediglich die ersten vier Kanzonetten besitzen Strophen.¹ Die Herausgeber haben sie, entgegen der Gepflogenheiten bei den deutschen Liedern, direkt unter das Notensystem platziert.² Bei dem Lied Nr. 29, *Pleasing Pain*, hat Haydn drei Strophen ausgeschrieben, weil

¹ Dies sind die bei MIES, Paul / HELMS, Marianne (Hrsg.): Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers. JHW XXIX/1. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. München: Henle 1960/1983 (Kritischer Bericht) veröffentlichten Lieder Nr. 25, *The Mermaid's Song*, Nr. 26, *Recollection*, Nr. 27, *A Pastoral Song* und Nr. 28, *Despair*.

² Die Herausgeber geben im Vorwort an, sich hier den Gepflogenheiten der ältesten ihnen zugänglichen Überlieferung anzupassen; vgl. MIES/HELMS 1960/1983, S. V.

er für jede Strophe einen anderen Klavierpart komponierte.¹ Die nachfolgenden Lieder, hauptsächlich die zweite Serie der englischen Kanzonetten, sind durchkomponiert.

Die Anlage der insgesamt 47 Lieder² umfassenden Neuauflage des Joseph-Haydn-Instituts basiert auf den Vorgaben der ältesten Überlieferung:³ so ist bei den 24 deutschen Liedern die Vokalstimme in das obere Liniensystem der Klavierstimme eingefügt, während bei den restlichen 23 Liedern ein zusätzliches, eigenes Notensystem oberhalb der Klavierstimme für die Vokalstimme angebracht wurde.

Wie bei den Liedbearbeitungen kommen hier auch Einleitungen und Schlussteile vor. Im Gegensatz dazu unterbricht Haydn aber die einzelnen Phrasen, wie Beethoven es auch bei den Bearbeitungen zu tun pflegt, meistens durch Überleitungen.

Auffällig ist auch die bei den Klavierliedern stattfindende Entwicklung, die sich alleine schon in der Länge der einzelnen Lieder kundtut.

¹ Vgl. JHW XXIX/1, S. 44 ff.

² Der Band JHW XXIX/1 vereinigt in sich die 24 Deutschen, die 12 Englischen und weitere elf einstimmige Lieder.

³ Vgl. MIES/HELMS 1960/1983, S. V.

Abbildung 6-1

LÄNGE DER KLAVIERLIEDER

Dt. Lieder	Takte	Takt art	Tempo	Engl. Lieder	Takte	Takt art	Tempo
1	39	2/2	Adagio/Allegro	25	75	2/4	Allegretto
2	16	6/8	Allegretto	26	65	3/4	Adagio
3	37	2/4	Andante	27	39	6/8	Allegretto
4	29	2/4	Allegretto Stacc.	28	31	3/4	Adagio
5	28	3/4	Adagio	29	49	6/8	Allegretto
6	36	2/4	Vivace	30	121	2/2	Allegretto
7	28	3/4	Poco Adagio	31	94	2/4	Allegretto
8	26	2/4	Allegro	32	66	3/4	Adagio
9	41	2/2	Adagio	33	46	6/8	Andante
10	24	6/8	Allegro molto	34	39	2/2	Largo assai ...
11	26	2/4	Adagio	35	56	6/8	Allegretto
12	31	2/4	Allegretto	36	70	2/2	Adagio
13	34	2/4	Andante	Mittel	63		
14	19	6/8	Allegretto				
15	31	2/4	Moderato				
16	24	2/4	Allegretto				
17	42	2/4	Adagio				
18	22	2/4	Un poco Andante				
19	34	3/4	Adagio cantabile				
20	18	2/4	Allegretto				
21	20	4/4	Adagio				
22	33	4/4	Andante				
23	24	4/4	Cantabile				
24	26	2/4	Largo				
Mittel	29						

Aus der Tabelle wird ersichtlich, dass die englischen Lieder mehr als doppelt so lang sind wie die deutschen. Langsamere Lieder und Lieder in „längeren“ Taktarten sind in der Regel dementsprechend kürzer.¹

¹ Die zeitliche Ausdehnung der Lieder wird in dieser Tabelle nicht erfasst.

6.1.1.1 Einleitungen und Schlussteile

Sowohl die Liedbearbeitungen als auch die Klavierlieder besitzen Einleitungen und Schlussteile. Eine gemeinsame Betrachtung beider Gattungen und beider Formteile bietet sich deshalb an dieser Stelle an. Die größten Übereinstimmungen der Volksliedbearbeitungen mit den einstimmigen Liedern mit Klavier liegen hinsichtlich der Einleitungen vor. Die Gestaltungsprinzipien, die Haydn hier verwendete, benutzte er auch später in den Liedbearbeitungen.

Die nachfolgende Abbildung zeigt die Einleitung des Klavierliedes Nr. 13, *Jeder meint, der Gegenstand*, die in den ersten vier Takten die erste Liedphrase notengetreu antizipiert und wie diese offen kadenziert. Die nachfolgenden Takte bestehen aus einer kurzen Sequenz auf der Dominante des ersten Taktes der Einleitung und einer kontrastierenden, absteigenden Melodieführung, die auf die Tonika hin steuert. In der zweiten Hälfte der Einleitung steht die Sequenz anstelle von Passagenwerk, das bei den Bearbeitungen häufig auf das Incipit folgt. Diese Form könnte man als ein allgemeingültiges Muster für Einleitungen bei den Klavierliedern bezeichnen, wenn da nicht Ausnahmen existierten. Eine davon wird im übernächsten Beispiel vorgestellt.

Abbildung 6-2

TYPISCHE EINLEITUNG EINES KLAVIERLIEDS
JHW XXIX/1:13, S. 17¹

Andante

Ja - der meint, der Ge - gen-stand, den er sich er - wäh - let,

Die Liedmelodie weicht erheblich von einem schottischen Lied ab. Der polkaähnliche Beginn mit einem volltaktigen Quartsprung kommt einem mitteleuropäischen Volkslied sehr nahe.

Im Klavierlied Nr. 31, *Sailor's Song*, werden zwei Elemente der Liedstimme in der Einleitung vorweggenommen: zum einen das viertaktige Liedincipit mit den gleich anschließenden beiden Takten, die als erste Überleitung gebraucht werden, und zum anderen die Ausrufformel *hurly, burly*, die sich als markanter Leitgedanke durch das ganze Lied zieht.

¹ Zu den Gemeinsamkeiten mit den Einleitungen der Volksliedbearbeitungen vgl. die Besprechung des Beispiels *Sympathy* in Kapitel 6.1.2.2, S. 506ff.

Abbildung 6-3

LIEDBEGINN *SAILOR'S SONG*
 JHW XXIX/1:31, S. 52 ff.

Allegretto

Überleitung

hurly, burly hurly, burly

High on the gid - dy bend - ing mast, the sea - man furts the rend - ing sail.

Überleitung and, fear - less of the rush - ing blast, he care - less wans - ties

Im Unterschied zu den Volksliedbearbeitungen kann Haydn bei den Klavierliedern auf den ihm vorliegenden Text eingehen, und so finden wir eben von der Ausrufformel *hurly, burly* dieses musikalische Pendant im Notentext.

Abbildung 6-4

„HURLY, BURLY“
JHW XXIX/1:31, S. 52 ff.

70
roll - ing seas, hur - ly - bur - ly, hur - ly - bur - ly,

Die Schlussteile sind bei den Klavierliedern oft Nachgesänge ohne Anlehnung an die Vokalstimme und meistens auch kürzer als bei den Liedbearbeitungen für Thomson und Whyte, wo die Schlussteile ausgedehnter sind. Man darf dabei nicht vergessen, dass Haydn im Auftrag der Herausgeber komponierte und Thomson sich nicht scheute, dem Meister dann und wann postwendend solche Passagen zurückzuschicken, die ihm nicht gefielen. Haydns Auftrag die Schlussteile betreffend lautete wahrscheinlich, diese nicht nur als bloße Liedausklänge zu gestalten, sondern als eigenständige „Sinfonien“. Zudem waren diese Instrumentalteile ja nicht nur als Schlussteile, sondern auch als Ritornelle gedacht.

Beide Gattungen, die Klavierlieder wie auch die Liedbegleitungen, zeichnet aus, dass die Schlussteile sich in den meisten Fällen nicht mehr an den Vokalteil anlehnen. Bei dem nachfolgenden Beispiel *Der erste Kuss* (Nr. 3) ist der Schluss als kurzer Ausklang ausgelegt; er wird im drittletzten Takt (= letzter Takt der Vokalstimme) durch die Sechzehntelpassage vorbereitet.

Abbildung 6-5

LIEDSCHLUSS OHNE ANLEHNUNG
AN DEN VOKALPART
JHW XXIX/1:3, S. 5

Im letzten Takt des Vokalteils wird in der Mittelstimme durch Sechzehntelnoten Passagenwerk eingeleitet, welches in die Schlusskadenz führt. Bei den Bearbeitungen sind die Übergänge in das Ritornell meistens durch eine Zäsur unterbrochen. Aber wir können hier feststellen, dass sich, wie bei vielen Bearbeitungen, der letzte Takt von dem Vorausgehenden absetzt und durch eine kontrastierende Dynamikanweisung zusätzlich hervorgehoben wird.

Die beiden nachfolgenden Tabellen zeigen die Anlage der Anfangsteile der Klavierlieder und der Liedbearbeitungen. Bei den Liedbearbeitungen handelt es sich um eine Auswahl, auf die sich demzufolge auch die nachfolgenden Aussagen beziehen. Verallgemeinerungen daraus abzuleiten ist legitim, weil sich die Gestaltung der Anfangs- und Schlussteile über die gesamten Bearbeitungen für Thomson und Whyte hinweg trotz der bereits besprochenen Eigentümlichkeiten und Abweichungen als relativ einheitlich erweist.

Aus den Tabellen geht hervor, dass die Einleitungen bei den englischen Kanzonetten länger sind – dies verwundert nicht, da die Lieder es ebenfalls sind. Bei 23 der insgesamt 36 Gesänge mit Klavierbegleitung wird in den Einleitungen das Liedincipit vorweggenommen, bei 13 Liedern verzichtet Haydn demnach darauf. Sechs Lieder besitzen keine Einleitung, beginnen also gleich mit dem Liedtext. Der Vergleich mit den Bearbeitungen zeigt, dass bis auf vier Ausnahmen die Einführung des Liedgedankens in der Einleitung auch hier ein festes Gestaltungsmerkmal darstellt, das aber zumeist kürzer ausfällt.

Die Strukturierung der Einleitungen in mehrere Unterteile resp. Motive bildet eine Gemeinsamkeit beider Gattungen, die jedoch in den Liedbearbeitungen weiter greift, obwohl die Einleitungen in der Regel kürzer ausfallen. Vierteilige Einleitungen sind demnach eher in den Bearbeitungen anzutreffen, wenn auch nicht mehrheitlich. Die zweiteiligen Einleitungen der Klavierlieder bereiten demnach oft in der ersten Hälfte die Vokalstimme vor.

Abbildung 6-6

DISPOSITION DER EINLEITUNGEN
IN DEN LIEDERN MIT KLAVIER

Nr.	Taktart	Tempo	Länge der Einleitung in Takten	Struktur	Länge der Strukturteile in Takten	Antizipation der Liedmelodie in Takten
1	2/2	Adagio/Allegro	6	einteilig		1
2	6/8	Allegretto	4	zweiteilig	2/2	
3	2/4	Andante	10	zweiteilig	2/8	7
4	2/4	Allegretto staccato	8	zweiteilig	5/3 ohne Zäsur	5
5	3/4	Adagio	6	zweiteilig	3/3	3
6	2/4	Vivace	4	einteilig		
7	3/4	Poco adagio	0			
8	2/4	Allegro	4	einteilig		4
9	2/2	Adagio	6	zweiteilig	4/2	4
10	6/8	Allegro molto	0	keine		
11	2/4	Adagio	4	einteilig		4
12	2/4	Allegretto	9	zweiteilig	5/4	4
13	2/4	Andante	8	zweiteilig	4/4	8
14	6/8	Allegretto	2	einteilig		
15	2/4	Moderato	8	zweiteilig	4/4	4
16	2/4	Allegretto	0			
17	2/4	Adagio	10	dreiteilig	3,5/4,5/2 letzter Teil ohne Zäsur	3,5
18	2/4	Un poco andante	4	einteilig		4
19	3/4	Adagio cantabile	0			
20	2/4	Allegretto	0			
21	4/4	Adagio	6	einteilig		
22	4/4	Andante	6	zweiteilig	3/3	4,5
23	4/4	Cantabile	8	dreiteilig	2/2/4	3
24	2/4	Largo	0			
25	2/4	Allegretto	21	vierteilig	12,5/4/2/2,5	3,5
26	3/4	Adagio	8	zweiteilig	4,66/3,33	4
27	6/8	Allegretto	8	zweiteilig	4/4	3
28	3/4	Adagio	6	zweiteilig	2,66/3,33	3
29	6/8	Allegretto	8	zweiteilig	4/4	4
30	2/2	Allegretto	8	zweiteilig	5/3 ohne Zäsur	
31	2/4	Allegretto	12	zweiteilig	4/2/2/4	4 + 4 ¹
32	3/4	Adagio	8	zweiteilig	4/4	4
33	6/8	Andante	12	zweiteilig	7/5	
34	2/2	Largo assai e con espressione	13	dreiteilig	6/3/4	
35	6/8	Allegretto	13	dreiteilig	4/4/5	2
36	2/2	Adagio	8	zweiteilig	4/4	2

¹ Vgl. das Beispiel *Sailor's Song*, JHW: XXIX/1:31, S. 52.

Abbildung 6-7

DISPOSITION DER EINLEITUNGEN
IN DEN BEARBEITUNGEN¹

Nr.	Taktart	Tempo	Länge der Einleitung in Takten	Struktur	Länge der Strukturteile in Takten	Antizipation der Liedmelodie in Takten
151	4/4	langsam	4	vierteilig	1/1/1/1 Einleitung und Schluss sind Identisch	3 Töne
152	4/4	schnell	4	vierteilig	1/1/1/1	5 Töne
153	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	4 Töne
154	4/4	langsam	8	vierteilig	2/2/2/2	lediglich der Auftakt, Auftaktmotiv wird ständig wiederholt
155	4/4	langsam	8	vierteilig	2/2/2/2	erst ab Takt 5 in der linken, dann im Takt 6 in der rechten Hand
156	3/4	langsam	8	zweiteilig	4/4	keine
157	4/4	langsam	8	vierteilig	2/2/2/2 Einleitung und Schluss sind Identisch	keine
158	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	rhythmisch ab Takt 3 mit Auftakt
159	6/8	langsam	8	zweiteilig	4/4	lediglich der Auftakt
160	2/4	mittel	12	dreiteilig	4/4/4	rhythmische Anspielung
161	4/4	langsam	keine	zweiteilig	4/4	keine
162	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	erste vier Töne
163	2/4	langsam	8	dreiteilig	2/2/4	die beiden ersten Töne, rhythmisch die ersten 4 Töne
164	4/4	schnell	4	dreiteilig	1/2/1	2. Takt der Einleitung rhythmisch identisch mit 1. Takt der Melodie, E=S (T. 15-18)
165	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	3 Töne rhythmisch
166	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	keine
203	4/4	mittel	4	dreiteilig	1/1/2	4 Töne
204	6/8	schnell	8	vierteilig	2/2/2/2	keine
205	2/2	mittel	6	dreiteilig	2/2/2	5 Töne
206	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	3 Töne
207	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	2 Takte
208	4/4	mittel	4	einteilig		6 Töne
209	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	2 Takte
210	4/4	schnell	8	fünfteilig	2/2/1	4 Takte
211	4/4	mittel	2	einteilig		5 Töne
212	9/8	schnell	4	zweiteilig	2/2	2 Takte
213	2/4	mittel	8	zweiteilig	2/(fl)2	2 Takte
214	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	2 Takte
215	3/4	mittel	8	zweiteilig	2/2	6 Töne
216	2/4	schnell	4	einteilig		4 Takte
217	2/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	2 Takte
218	4/4	schnell	4	zweiteilig	2/2	1 Takt

¹ Es handelt sich hier um eine Auswahl von 36 Beispielen aus dem dritten Band der Liedbearbeitungen, JHW XXXII/3.

Ergänzend zu dem Vorausgehenden geben die nachfolgenden Tabellen Aufschluss über die Disposition der Schlussteile bei den Klavierliedern und bei den Bearbeitungen. Das Bild, welches sich hier zeigt, ist in mancherlei Hinsicht anders. Die Schlussteile sind nicht nur wesentlich kürzer, sondern Haydn nimmt in ihnen nur in Ausnahmefällen eine musikalische Reminiszenz an die vorausgehende Vokalstimme als zusammenfassender Ausklang vor. Hier unterscheiden sich die Klavierlieder und die Bearbeitungen nur unwesentlich. Der größte Unterschied liegt in der Ausdehnung und der Strukturierung der Schlussteile in beiden Werkgattungen. Bei den Klavierliedern konzipiert Haydn die Schlussteile oft nur als instrumentaler Ausklang der Vokalstimme ohne thematische Anlehnung an diese.¹ Wir wissen aber auch, dass das Ritornell als fester Bestandteil und dem Auftrag Thomsons an Haydn zufolge eine bestimmte Einheitlichkeit und eine mit Haydn in Verbindung zu bringende Eigenständigkeit aufweisen sollte.

¹ Vgl. Abbildung 6-5, *Der erste Kuss*. Hier wird der Schluss noch während des Vokalteils vorbereitet.

Abbildung 6-8

DISPOSITION DER SCHLUSSTEILE
IN DEN LIEDERN MIT KLAVIER

Nr.	Taktart	Tempo	Länge - Schluss	Struktur	Länge der Teile in Takten	Ausklang der Lied- melodie
1	2/2	Adagio/Allegro	6	einteilig		
2	6/8	Allegretto	2	zweiteilig	1/1	
3	2/4	Andante	2	einteilig		
4	2/4	Allegretto staccato	2	einteilig		1
5	3/4	Adagio	2	einteilig		
6	2/4	Vivace	4	zweiteilig	2/2	
7	3/4	Poco adagio	2	einteilig		1
8	2/4	Allegro	4	einteilig		
9	2/2	Adagio	4	einteilig		
10	6/8	Allegro molto	2	einteilig		
11	2/4	Adagio	2,5	einteilig		
12	2/4	Allegretto	5	einteilig		
13	2/4	Andante	2	einteilig		1
14	6/8	Allegretto	3	einteilig		
15	2/4	Moderato	2	einteilig		
16	2/4	Allegretto	6	einteilig		
17	2/4	Adagio	3,5	einteilig		
18	2/4	Un poco andante	2	einteilig		
19	3/4	Adagio cantabile	2	zweiteilig	1/1	
20	2/4	Allegretto	4	einteilig		
21	4/4	Adagio	2	einteilig		
22	4/4	Andante	2	einteilig		1
23	4/4	Cantabile	2,5	einteilig		
24	2/4	Largo	4	zweiteilig	2/2	
25	2/4	Allegretto	2	einteilig		
26	3/4	Adagio	5	einteilig		
27	6/8	Allegretto	0,5			
28	3/4	Adagio	4	zweiteilig	2/2	~ 2 ¹
29	6/8	Allegretto	2	einteilig		
30	2/2	Allegretto	11,5	einteilig		
31	2/4	Allegretto	2	einteilig		
32	3/4	Adagio	2	einteilig		
33	6/8	Andante	1,5	einteilig		
34	2/2	Largo assai e con espressione	2,5	einteilig		
35	6/8	Allegretto	0,5			
36	2/2	Adagio	1	einteilig		

¹ Der Schluss ist gegenüber dem vokalen Schluss variiert, lehnt sich aber musikalisch und harmonisch an die Vorlage an; vgl. JHW XXIX/1:28, S. 43.

Abbildung 6-9

DISPOSITION DER SCHLUSSTEILE
IN DEN BEARBEITUNGEN¹

Nr.	Taktart	Tempo	Länge der Einleitung in Takten	Struktur	Länge der Strukturteile in Takten	Antizipation der Liedmelodie in Takten
151	4/4	langsam	4	vierteilig	1/1/1/1 Einleitung und Schluss sind Identisch	
152	4/4	schnell	2	zweiteilig	1/1	
153	4/4	langsam	5	zweiteilig	2/3	2 Takte
154	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	
155	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	
156	3/4	langsam	5	einteilig		unstrukturiert, Klavierliedern sehr ähnlich
157	4/4	langsam	8	vierteilig	2/2/2/2 Einleitung und Schluss sind Identisch	
158	4/4	langsam	8	vierteilig	2/2/2/2	
159	6/8	langsam	6	zweiteilig	3/3	
160	2/4	mittel	16	vierteilig	4/4/4/4	
161	4/4	langsam	4	zweiteilig	2/2	1 Takt
162	4/4	langsam	6	dreiteilig	2/2/2	
163	2/4	langsam	2	einteilig		
164	4/4	schnell	6	vierteilig	2/1/2/1	2. Takt der Einleitung rhythmisch identisch mit 1. Takt Melodie, E=S (T. 15–18)
165	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	
166	4/4	langsam	4	einteilig		
203	4/4	mittel	4	dreiteilig	1/1/2	
204	6/8	schnell	8	vierteilig	2/2/2/2	
205	2/2	mittel	4	zweiteilig	2/2	
206	4/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	
207	4/4	mittel	6	dreiteilig	3/3/3	
208	4/4	mittel	2	einteilig		
209	4/4	mittel	2	einteilig		
210	4/4	schnell	6	zweiteilig	2/4	
211	4/4	mittel	2	zweiteilig	1/1	
212	9/8	schnell	2	zweiteilig	2/2	
213	2/4	mittel	4	zweiteilig	2/2	
214	4/4	langsam	2	einteilig		
215	3/4	mittel	6	zweiteilig	3/3	
216	2/4	schnell	4	zweiteilig	2/2	
217	2/4	langsam	2	einteilig		
218	4/4	schnell	2	zweiteilig?	1/1	

¹ Vgl. Tabelle der Einleitungen (Abbildung 6-7): es handelt sich um die gleiche Auswahl.

Die Tabelle in Abbildung 6-7 verdeutlicht, dass bei den Klavierliedern die Einleitungen wesentlich strukturierter und ausgedehnter sind als die Schlussteile, die zumeist nur einteilig sind. Dies trifft auch für die Schlussteile der Bearbeitungen zu, die sich in ihrer symmetrisch gegliederten Gestaltung nicht sehr von den Einleitungen unterscheiden, aber trotzdem etwas kürzer sind.

Beim Vergleich der Schlussteile beider Gattungen fällt auf, dass diese bei den oftmals längeren Klavierliedern in der Regel relativ kurz ausfallen. Im Gegenzug nutzt Haydn hier gelegentlich andere Gestaltungsmöglichkeiten aus, z. B. wie im nächsten Beispiel *Despair* (Nr. 28), in dem er einen vokalen Einschub innerhalb der Schlusswendung einfließen lässt.

Die Vokalstimme schließt in Takt 35 und wird in Takt 37 als ruhender Kontrast über einen bewegten instrumentalen Ausklang gestellt, der sich wiederum nahtlos an das (eigentliche) Ende des Vokalteils anfügt.

Abbildung 6-10

SCHLUSSTEIL MIT VOKALEM EINSCHUB
JHW XXIX/1:28, S. 45

33

dance in spor-tive rounds a-way, aad

37

dance in spor - tive rounds a - way.

Der nachfolgende Liedabschluss von *Piercing Eyes* (Nr. 35) ist der kürzest mögliche und wäre als solcher bei den Liedbearbeitungen undenkbar, hätten sie doch nicht dem an Haydn herangetragenen Auftrag Thomsons entsprochen. Man muss aber bei diesem Beispiel auch erkennen, dass Haydn den Liedschluss hinauszögert und ihn auch hier vokal gestaltet. Eigentlich könnte der Vokalpart in Takt 44 beendet sein und durch einen kurzen instrumentalen Schluss ergänzt werden. Haydn wiederholt aber ab Takt 45 die aufsteigende Formel aus Takt 37, gefolgt von der Phrase mit den beiden fallenden Quintintervallen, und gestaltet diese dann in eine Schlussformel um. Ein zusätzlicher instrumentaler Schluss würde so ad absurdum geführt.¹ Demnach geht diesem kurzen resp. nicht existierenden instrumentalen Schluss ein vokal auskomponierter voraus.

¹ Bei der englischen Kanzone Nr. 27, *A Pastoral Song*, ist der Schluss ähnlich konzipiert.

Thomson hätte sicher in einem ähnlichen Fall eine nochmalige Bearbeitung bei Haydn erbeten oder selbst in den Notentext eingegriffen.

Abbildung 6-11

VOKALER SCHLUSS
JHW XXIX/1:35, S. 65

The image displays a musical score for a vocal piece, identified as 'VOKALER SCHLUSS' (JHW XXIX/1:35, S. 65). The score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 35-40) includes the lyrics: 'all its work-ings see, e'er since they play'd the con-queror's part.' The second system (measures 41-46) includes: 'and I no more was free, and I no more was free, e'er since they play'd the'. The third system (measures 47-52) includes: 'con-queror's part, and I no more was free, and'. The fourth system (measures 53-58) includes: 'I no more was free, and I no more was free, and I no more was free.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Die Länge der Ritornelle bei den Liedbearbeitungen ist z. T. durch den Verleger vorgegeben, i. e. sie sind abhängig von der Taktart in der Regel vier bis acht Takte lang und durch

Zäsuren zusätzlich strukturiert. In diesem Sinne bildet das nachfolgende Beispiel *Ay waking, O!* (Nr. 163) eine einmalige Ausnahme: eigentlich befindet sich das Liedende im drittletzten Takt. Es ist kenntlich gemacht durch einen Doppelstrich und schließt auf der Tonika; ihr geht aber die Subdominante voraus. Der vermeintliche Schluss ist demnach ein Plagalschluss, gefolgt von einer kurzen zweitaktigen *Coda* im noch langsameren *Adagio*.¹ Hier wird der zu erwartende Dominant-Tonika-Schluss realisiert.²

+

Abbildung 6-12

VOKALER SCHLUSS
JHW XXXII/3:163, S. 32 f.

Klavierlieder beginnen des Öfteren mit dem Vokalteil und besitzen demnach keine Einleitungen. Bei den Bearbeitungen

¹ Das vorausgehende Tempo ist *Andante espressivo*.

² Das *Dal-segno*-Zeichen steht für die nachfolgenden Strophen 2–4.

kommt dies nur in dem außergewöhnlichen Lied *Auld Robin Gray* vor.¹

Weder die Strukturen noch die Melodien basieren bei den Liedern mit Klavier auf einer Vorlage, an der sich Haydn zu orientieren gehabt hätte und die von einem Verleger an ihn herangetragen wurden. Im Gegenteil besaß er hier die Freiheit der eigenen Gestaltung. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen handelt es sich bei den Klavierliedern sicherlich nicht in diesem Sinne um Auftragskompositionen. Obschon er einen Teil der englischsprachigen Lieder nach Texten von Anne Hunter komponierte, geschah das wohl mehr aus Gefälligkeit gegenüber der mit ihm befreundeten und von ihm geachteten Dame.²

Die nachfolgende Tabelle zeigt die Formgebung in den deutschen und englischen Liedern mit Klavier. Die mit Buchstaben gekennzeichneten Formteile beziehen sich, außer bei den englischen Kanzonetten Nr. 31 und 33,³ nur auf die Vokalstimme. Die als Phrasen zu bezeichnenden Formteile sind nicht einheitlich lang. Wenngleich eine Länge von ungefähr vier Takten oft vorkommt, ist dies bei Weitem nicht die Regel. Sowohl von einander verschiedene Phrasen als auch gleiche Phrasen, i. e. Phrasen mit gleichem Phrasenincipit, können unterschiedlich lang sein.⁴

¹ Vgl. Besprechung von JHW XXXII/3:161 in Kapitel 4.2, S. 129 ff.; diese Bearbeitung besitzt keine Einleitung, aber dafür ein Zwischenspiel.

² Vgl. JACOB 1959, S. 273 f.

³ Hier werden die Phrasen durch sehr kurze (\pm ein Takt) Überleitungen verbunden.

⁴ Dies ist der Fall bei den Liedern 11 und 12.

Es ist auch fraglich, ob man in den Klavierliedern von einer Liedform im engeren Sinne sprechen kann. Dies trifft zwar für einige Lieder zu, ist aber mit Sicherheit nicht verallgemeinerbar. Der Weg fort vom traditionellen Strophenlied mit gleich langen, in Verbindung zueinander stehenden Formteilen ist klar vorgezeichnet. Sieht man sich z. B. die Phrasenbeziehungen in den Liedern Nr. 7, 14, 17, 22 und 28 an, so stellt man fest, dass die Formbezeichnung ABCD am häufigsten auftritt,¹ was nichts anderes bedeutet, als dass die einzelnen Phrasen untereinander keine melodischen Ähnlichkeiten aufweisen.

¹ Das Gleiche gilt u. a. für die Lieder mit der Formbezeichnung ABC.

Abbildung 6-13 FORMGEBUNG DER 24 DEUTSCHEN UND DER ZWÖLF ENGLISCHEN KANZONETTEN

Nr.	Titel	Strophen	Formgebung
24 Deutsche Lieder			
1	<i>Das strickende Mädchen</i>	3	AA'BCD
2	<i>Cupido</i>	5	AB
3	<i>Der erste Kuß</i>	3	ABC
4	<i>Eine sehr gewöhnliche Geschichte</i>	4	ABC
5	<i>Der Verlassene</i>	7	ABC
6	<i>Der Gleichsinn</i>	5	AA'BA"
7	<i>An Iris</i>	6	ABCD
8	<i>An Thrysis</i>	3	AB
9	<i>Trost unglücklicher Liebe</i>	3	ABCDEA'F
10	<i>Die Landlust</i>	4	ABA'
11	<i>Liebeslied</i>	4	ABCC'
12	<i>Die zu späte Ankunft der Mutter</i>	4	AA'B
13	<i>Jeder meint, der Gegenstand</i>	2	ABB'
14	<i>Lachet nicht, Mädchen</i>	5	ABCD
15	<i>O Liebes Mädchen, höre mich</i>	7	AA'BCD
16	<i>Gegenliebe</i>	4	ABC
17	<i>Geistliches Lied</i>	2	ABCD
18	<i>Auch die sprödeste der Schönen</i>	3	ABA'
19	<i>O, fließ ja wallend fließ in Zähren</i>	6	ABABCDC'EF
20	<i>Zufriedenheit</i>	6	ABC
21	<i>Das Leben ist ein Traum</i>	3	:ABCD:
22	<i>Lob der Faulheit</i>	2	ABCD
23	<i>Minna</i>	3	ABC
24	<i>Auf meines Vaters Grab</i>	6	ABC
Zwölf Englische Lieder			
25	<i>The Mermaid's Song</i>	2	ABCC'
26	<i>Recollection</i>	2	ABCDEF GF'
27	<i>A Pastoral Song</i>	2	AA'BCDD'E
28	<i>Despair</i>	2	ABCD
29	<i>Pleasing Pain</i>	3	ABCADABF
30	<i>Fidelity</i>		durchkomponiert
31	<i>Sailor's Song</i>		AA'BCC'AA'BCC'
32	<i>The Wanderer</i>	2	:ABC:
33	<i>Sympathy</i>		durchkomponiert
34	<i>She Never Told Her Love</i>		durchkomponiert
35	<i>Piercing Eyes</i>		durchkomponiert
36	<i>Content</i>		AA'BCD

Auf der einen Seite sind die Vokalphrasen bei den meisten Liedern unterschiedlich lang. Auf der anderen Seite sind sie aber oft durch gleich lange Überleitungen klar getrennt, was wiederum eine gewisse Symmetrie herstellt. Manche Lieder haben keine Überleitungen zwischen den einzelnen Phrasen. Ein symmetrischer Aufbau ist demnach hier nicht mehr gegeben. Wir können an der Tabelle auch erkennen, wie sich die Entwicklung vom deutschen Strophenlied hin zum durchkomponierten englischen Lied vollzieht.

6.1.1.2 Überleitungen

Die Überleitungen benutzen einerseits musikalisches Material aus dem Vokalpart als Antizipationen. Im folgenden Beispiel wird der Vokalpart „Ich bin Philint!“ im Klavier vorweggenommen.

Abbildung 6-14

ANTIZIPATION EINER LIEDPHRASE
JHW XXIX/1:4, S. 6

The image shows a musical score with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: "kam und sprach: „Nein, nein!“" and "„Ich bin Phi - lint! Laßt". The piano accompaniment features a melodic line that anticipates the vocal phrase "Ich bin Phi - lint!".

Gedankliche Weiterentwicklungen im Sinne eines thematischen Bezugs zu der vorausgehenden Phrase kommen andererseits in den Überleitungen nicht vor, sie können aber auch ohne Bezug zu den sie umgebenden Phrasen sein. Es kommt dann häufig zu einem Wechsel von vokaler hin zu

instrumentaler Melodik, so kurz diese auch immer sein mag, wie an dem folgenden Beispiel im zweitletzten Takt der ersten Reihe zu sehen ist.

Abbildung 6-15

EINE MOTIVISCH NICHT
GEBUNDENENE ÜBERLEITUNG
JHW XXIX/1:14, S. 18

6.1.2 Beispiele

6.1.2.1 Lied Nr. 6: Der Gleichsinn

Das Lied Nr. 6, *Der Gleichsinn*, fußt auf der Überlieferung eines mitteleuropäischen Volksliedes. Die Bausteine der Melodik lassen sich von den Haupttönen des harmonischen Gerüsts ableiten; es beschränkt sich, für ein einfaches Volkslied typisch, auf die Tonika und die Dominante.

Abbildung 6-16

Der Gleichsinn
JHW XXIX/1:6, S. 8

Vivace

Sollt'ich vol-ler Sorg'und Pein um ein schönes Mädchen sein?

Ih-re Wan-ge wä-re rot, mei-ne bläs-ser als der Tod;

schön sei sie, so schön sie mag, schö-ner als ein Früh-ling-s-tag:

wenn sie mein da - bei ver-gißt, was frag'ich, wie schön sie ist? Wenn sie mein da -

bei ver-gißt, was frag'ich, wie schön sie ist?

cresc.

p

Die Phrasenschlüsse entsprechen ebenso den gängigen Gepflogenheiten des Volksliedes: Die erste und die dritte Phrase schließen offen auf der Dominante, die zweite und die vierte auf dem Grundton. Die Zeilenlänge beträgt, mit einer Ausnahme, die gleich noch zu besprechen sein wird, vier Takte. Die Phrasen könnten ohne die Überleitungen aneinander gebunden werden und ließen sich auch problemlos so aufführen. Mit den Überleitungen und dem Schluss fügt Haydn der Vokalmelodik eine eigene, instrumentale Komponente hinzu. Die Struktur des Liedes basiert auf einer

Repriseform und kann grob als AABA bezeichnet werden. Einen Sonderfall bildet jedoch die Abschlussphrase, mit der Haydn den Boden der Tradition verlässt und den Bogen hin zum Kunstlied spannt, ohne ein solches jedoch konsequent hervortreten zu lassen. Anstatt den Teil A notengetreu zu wiederholen, nimmt er die beiden ersten Takte und sequenziert sie zweimal, lässt die letzte Sequenz über einer Fermate enden und hängt, sozusagen als Nachgesang, eine komplett neue viertaktige Phrase an. Mit einem viertaktigen instrumentalen Ausklang, der ebenso wenig an das vorausgehende musikalische Material anknüpft, endet das Lied.

Abbildung 6-17

STRUKTUR
Klavierlied Nr. 6

Teile	Bezeichnung	Länge/Takte	Kadenz/A-Dur
1	Einleitung	4	E
2	A	4	E
3	Überleitung 1	2	E
4	A'	4	A
5	Überleitung 2	2	A
6	B	4	E
7	Überleitung 3	2	keine
8	A''	6	H
9	C	4	A
10	Schluss	4	A

Bei der ersten Serie der englischen Lieder kommen bisweilen gleiche oder ähnliche Phrasen vor; sie passen aber nicht nur wegen ihrer Länge, sondern auch wegen ihrer kunstvoller gestalteten Melodieführung und einer entsprechend

angepassten Begleitung nicht in das Schema eines herkömmlichen Strophenliedes.¹

In der Folge werden wir anhand der beiden englischen Kanzonetten *Sympathy* und *Fidelity* aufzeigen, wie die Entwicklung innerhalb der Klavierlieder vom strophischen Gestaltungsprinzip ausgeht und wie es Haydn gelingt, durch Einführung, Weiterentwicklung und Integration der durchweg kurzen Motive in größere musikalische Zusammenhänge ein in sich geschlossenes Lied zu komponieren.

6.1.2.2 Lied Nr. 33: *Sympathy*

Die Konzeption der Einleitung entspricht durchaus der einer Liedbearbeitung: bei *Sympathy* wird die erste Phrase der Vokalstimme, wie bei den Bearbeitungen auch, in den ersten vier Takten eingeführt. Der Unterschied zwischen beiden Gattungen liegt aber darin, dass sich bei den Klavierliedern diese Antizipation der Vokalstimme meistens über eine ganze Liedphrase erstreckt, während sie bei den Bearbeitungen zumeist kürzer ist.² Im dritten Takt wird, im Unterschied zur Vokalstimme, die später als „Leitmotiv“ (s. u.) bezeichnete Wendung als Verzierung des dritten Taktes der Liedmelodie verwendet.

¹ Ich spreche in der Folge, übereinstimmend mit der gängigen Terminologie der musikalischen Formprinzipien, von Motiven und verstehe darunter die kurzen und prägenden Incipes, aus denen sich anschließend (zwei- bis) viertaktige Phrasen entwickeln. Der Begriff Thema greift im Zusammenhang mit den Klavierliedern zu weit. Dennoch werde ich hauptsächlich bei den englischen Kanzonetten auf ihn zurückgreifen.

² Vgl. die Tabellen in den Abbildungen 6-6 und 6-7.

Abbildung 6-18

EINLEITUNG UND LIEDBEGINN
JHW XXIX/1:33, S. 59

Andante

In
thee I bear so dear a part, by love so firm, so firm am thine,

Das folgende Beispiel zeigt den Beginn der Einleitung und den Beginn der Vokalstimme der Bearbeitung Nr. 238, *Gil Morris*. Die Vokalstimme wird in den ersten beiden Takten gemeinsam von der Violine und dem Klaviersopran angestimmt und in den nächsten anderthalb Takten ohne die Violine weitergeführt. Beide Lieder entsprechen sich in diesem Punkt.

Abbildung 6-19

BEGINN DER EINLEITUNG
UND DES VOKALTEILS
JHW XXXII/3:238, S. 204

Andante

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

Fate gave the wood, the ar-row sped, And pierc'd my dar-ling's heart:

Im Vergleich dazu besteht in dem Lied *Sympathy* der Kern der thematischen Arbeit aus einem kurzen Motiv, einer Art „Leitmotiv“, das im weiteren Verlauf die verschiedensten Ausgestaltungen durchläuft.

Abbildung 6-20

DAS MOTIV M
JHW XXIX/1:33, S. 59



Das Motiv M in der Einleitung (Takt 3) besteht aus vier Zweiunddreißigstelnoten mit dem gleichen Ton auf der ersten und auf der dritten Zweiunddreißigstel als höchster Note. Eine Variante M' des Motivs M ist die direkt nachfolgende Gruppe von vier Zweiunddreißigsteln. Ihr gemeinsames Merkmal stellt die Übereinstimmung der ersten und der dritten Note dar. Der Unterschied besteht darin, dass bei M die letzte Note die tiefste und bei M' die höchste ist.

In den Takten 5 und 6 wird das Motiv in eine zweitaktige Phrase P, i. e. je zwei sich wiederholende Tongruppen, integriert und gleich zweimal in einer erweiterten Form verwendet. Die ganze Phrase P wird ab Takt 8 in der tieferen Oktave wiederholt und durch eine Sequenz erweitert. Innerhalb der Phrase P zeigt sich das erweiterte Motiv M_{erw} . Die Erweiterung besteht aus einem gebrochenen E-Dur-Dreiklang, der zunächst zur Wiederholung der zweiten Phrasenhälfte überleitet. In Takt 10 wird diese Erweiterung dann sequenziert ($M_{\text{erw}+\text{Sequenz}}$) und führt über eine weitere Variante des Motivs M (M'') in den Schluss der Einleitung. M'' besitzt eine andere Ausprägung als M: es umfasst sechs Zweiunddreißigstel, die eine absteigende Sequenz in Terzen

bilden und denen am Liedende vier Achtelnoten resp. drei Achtelnoten und eine punktierte Viertelnote folgen. Die Anlehnung an M ist unüberhörbar.

Abbildung 6-21

DIE PHRASE P UND DAS MOTIV M^u
JHW XXIX/1:33, S. 59

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system (measures 4-6) features a piano (P) dynamic and two 'Merw' motifs. The second system (measures 7-9) features a piano (P) dynamic and three 'Merw' motifs. The third system (measures 10-12) features a '+Sequenz' annotation and a 'M'' motif. The score is in G major and 3/4 time.

In Takt 16 bildet das Motiv M^u den Auftakt einer kurzen instrumentalen Überleitung.¹

Das Motiv M steht in seiner Ursprungsgestalt nur noch zweimal alleine, nämlich in Takt 24 im Klavier und in der Vokalstimme sowie in Takt 29 nur im Klavier.

¹ Ohne Notenbeispiel.

Abbildung 6-22

DAS MOTIV M IN DEN TAKTEN 24 UND 29
JHW XXIX/1:33, S. 60

1) Takt 24

Musical score for Takt 24. The vocal line is in treble clef with lyrics "heart by sym - pa - thy". The piano accompaniment is in bass clef. An arrow labeled "M" points to the eighth note of the vocal line in the first measure.

2) Takt 29

Musical score for Takt 29. The vocal line is in treble clef with lyrics "Wasst thou art griev'd,". The piano accompaniment is in bass clef. An arrow labeled "M" points to the eighth note of the vocal line in the first measure. Dynamics markings *fz* and *p* are present in the piano part.

In den Takten 34–37 wird die zweitaktige Phrase P in die Phrase P' abgeändert. Sie agiert hier als Begleitung der Vokalstimme und ist aus drei sich wiederholenden Tongruppen gebildet, wobei ab den beiden letzten Sechzehntelnoten des Motivs M_{erw} die rechte Hand des Klaviers eine Oktave tiefer notiert wird, um der darüber einsetzenden Vokalstimme den musikalischen Vortritt zu lassen; die dritte Tongruppe endet wiederum mit dem Motiv $M_{erw+Sequenz}$.

Abbildung 6-23

PHRASE P', Takte 33–38
 JHW XXIX/1:33, S. 61

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "joys by thine are known, and ev' - - ry good thou would'st pos - sess be - co - - - - - in wish my own,". There are several annotations with arrows pointing to specific notes: "P'" above a note in the first system, "Merw" above a note in the first system, "Merw 8va" above a note in the second system, and "+Sequenz" above a note in the second system.

Wir sehen an diesem Beispiel, dass dort, wo eine strophische Formgebung fehlt, der innere Zusammenhalt durch motivische Arbeit gesucht wird. In diesem Beispiel geschieht das durch ein einziges Motiv, welches Haydn kunstvoll umformt, erweitert und sequenziert.

6.1.2.3 Lied Nr. 30: *Fidelity*

Das Lied *Fidelity* ist außergewöhnlich lang. Es übertrifft mit 121 Takten nicht nur die übrigen Klavierlieder bei weitem, sondern auch die Bearbeitungen, die meistens nicht über 30 Takte hinausgelangen. Der innere Zusammenhalt wird auch hier durch die motivisch-thematische Arbeit erreicht: erneut leiten sich verschiedene Motive voneinander ab. Der tonartliche Fortgang ist gekennzeichnet durch den stetigen

Wechsel zwischen Dur und Moll:¹ die Grundtonart ist F; das Lied beginnt in f-Moll und wechselt ab Takt 20 in einer Überleitung über die Dominante C-Dur nach As-Dur. Ab Takt 43 erfolgt die Rückführung über die Dominante C-Dur wiederum nach f-Moll. In Takt 53 ist der Wechsel nach F-Dur diesmal im Schlüssel angegeben. Die Passage zwischen Takt 76 und Takt 85 steht wieder in f-Moll. Ab Takt 85 bis zum Schluss in Takt 121 wird F-Dur beibehalten. Die Wechsel zwischen den beiden Modi erfolgen immer vorbereitet, nie ruckartig.

Die motivische Arbeit in *Fidelity* ist geprägt durch das Prinzip ab- und aufsteigender Melodielinien. Bereits die Einleitung folgt diesem Prinzip, bereitet die Liedmotive aber nicht vor.

Mit dem Beginn der Vokalstimme in Takt 9 wird das Hauptmotiv M1 eingeführt, das durch den absteigenden gebrochenen Dreiklang der Haupttonart f-Moll gebildet wird.

Abbildung 6-24

DAS HAUPTMOTIV M1
Takte 9–12, JHW XXIX/1:30, S. 47

M1
↓

While hol - low burst the dash - ing winds, and heav - y beats the snow.

¹ Dieser Tatbestand ist wichtig, weil die motivische Arbeit durch die Tonart geprägt ist.

In Takt 21 wird das zweite Motiv in As-Dur wiederholt (M2').

Abbildung 6-27

MOTIV M2' IN AS-DUR
Takte 21–24, JHW XXIX/1:30, S. 48

For ah, my love, it lit - tle knows what thy hard fate may be,

Dem Motiv M2' folgt eine abgeänderte Form des ersten Motivs (M1') über einer hart klingenden kleinen Sekunde *fes-es* in Takt 27 auf der ersten betonten Textsilbe. Entsprechend dem Motiv M1 beginnt es mit dem absteigenden gebrochenen Vierklang des verkürzten Dominantseptnonakkord in Es. Die Wirkung ist stärker als beim Motiv M1, welches mit f-Moll unterlegt ist. In der Weiterführung wird dieser gebrochene Dreiklang, im Gegensatz zu M1 in seiner Grundgestalt, wiederholt, ehe er dann in einem neuen musikalischen Moment fortgesponnen wird.

Abbildung 6-28

MOTIV M1'
Takte 26–30, JHW XXIX/1:30, S. 48

what bit - ter storm of for - tane blows, what tem - pests trou - ble thee, what

In Takt 37 erscheint einmalig ein Zwischenmotiv (Mz). Es besteht aus einer ansteigenden Linie, die fünfmal wiederholt, aber nicht weiter entwickelt wird.

Abbildung 6-29

ZWISCHENMOTIV Mz
Takte 34–42, JHW XXIX/1:30, S. 48

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the word 'thee.' and then has a measure with a rest, followed by 'A way-ward fate hath'. The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with 'spun the thread on which our days do - pend, and dark-ling in the check-er'd shade, she'. The piano accompaniment continues with the same pattern. A specific motif 'Mz' is marked above the vocal line in measure 37.

Das Motiv M3 in Takt 47 basiert auf den beiden ersten Motiven M1 und M2. Die Ähnlichkeit lässt sich aus der absteigenden Linie, in dem vorliegenden Fall einer diatonischen Tonleiter ableiten. Außerdem verweist der Rhythmus im Folgetakt auf die relative Nähe, und schließlich fungiert der punktierte Rhythmus als Drehpunkt zur nachfolgenden Aufwärtsbewegung. Die Nähe zum Motiv M1 ist hier größer. In Takt 53 wird das zweite Motiv in einer Version in F-Dur (M2'') eingeführt. In Takt 61 folgt eine dritte Version des Motivs 1, M1'', in der Vokalstimme, nachdem es durch das Klavier zwei Takte vorher vorbereitet wurde. Durch den Auftakt *cis-d* wird anfangs d-Moll suggeriert; die tatsächliche Tonart F-Dur kommt aber in der Folge schnell zum Vorschein.

Die absteigende Linie ist, wie M1', wieder ein verkürzter, gebrochener Dominantseptnonenakkord und wird einmal wiederholt. Es folgt in Takt 64 eine abgeleitete Form des Motivs M3, M3'.

Abbildung 6-30

DIE MOTIVE M3, M2'', M1'', M3'
Takte 43-67, JHW XXIX/1:30, S. 49

The image displays a musical score for a vocal and piano piece, spanning measures 43 to 67. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "draws it to an end. But what-soe'er may be our doom, the lot is cast for me, is cast for me, is cast for me, for in the world or in the tomb, my heart is fix'd on thee, is fix'd on thee, is fix'd on thee; for in the world or in the tomb, my heart is fix'd on thee, my heart is fix'd on thee, is fix'd on thee; for".

Annotations for motifs are placed above the vocal lines with downward-pointing arrows:

- M3**: Located above measure 45.
- M2''**: Located above measure 52.
- M1''**: Located above measure 58.
- M3'**: Located above measure 63.

The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and melodic fragments.

Im Gegensatz zu M3 verläuft die absteigende Linie von M3' chromatisch und die nachfolgende aufsteigende Linie ist rhythmisch abgeändert.

Abbildung 6-31

ÜBERLEITUNG, MOTIV M1'''
Takte 74–83, JHW XXIX/1:30, S. 50

The image shows a musical score for three systems of music, numbered 74, 79, and 84. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - System 74: The vocal line begins with the lyrics 'heart is fix'd on thee.' followed by 'Überleitung' and 'Bat'. An arrow points to a note in the vocal line labeled 'M1''''.
 - System 79: The vocal line begins with the lyrics 'what-soe'er may be ovr' doom, the bat is cast for me, is cast for me, is cast for'.
 - System 84: The vocal line begins with the lyrics 'me, for in the world or in the tomb, my heart is fix'd on thee, is fix'd on'. The piano accompaniment features a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

Die anschließende Überleitung in Takt 69–78 wäre als motivfrei zu bezeichnen. Ab Takt 76 folgt jedoch eine absteigende Linie in Form eines gebrochenen f-Moll-Dreiklangs und eines Dominantvierklangs auf C, die an das Motiv M1 erinnert. Innerhalb der neuntaktigen Rückführung in die Ausgangstonart f-Moll (Takte 76–85) wird eine vierte Version des Motivs M1 eingeführt (M1''' in Takt 79). Die Gemeinsamkeiten sind hier der gebrochene Dreiklang auf C

und der Drehpunkt der Melodie nach oben bei der punktierten Viertelnote.

Bei Takt 84/85 setzt die Wiederholung von Takt 52/53 ein; sie mündet ab Takt 108 in eine Coda, die in den Takten 110 bis 112 die absteigende Linie in Form eines gebrochenen f-Moll-Dreiklangs und eines Dominantvierklangs auf C aus den Takten 76 bis 78 wiederholt, um dann in den Takten 113 bis 121 frei von vorausgehenden Motiven auszuklingen.

Abbildung 6-32

VERTEILUNG DER MOTIVE

Hauptmotiv	Erscheinungsformen	Takt	
erstes Motiv	M1	9	
	M1 _v	18	
	M1'	27	
	M1''	61	91
	M1'''	79	
zweites Motiv	M2	15	
	M2'	21	
	M2''	53	85
drittes Motiv	M3	47	
	M3'	65	97
Zwischenmotiv	Mz	37	

6.1.3 Fazit

Haydns deutsche Lieder mit Klavier sind nur noch in einigen wenigen Fällen durch volksliedhafte Melodik geprägt. Sie zeigen eher schon den Weg hin zum durchkomponierten

Kunstlied. Gleichwohl finden sich unter den 24 *Deutschen Liedern* einzelne Belege, die unter die bekannten Formschemata Barform, Reprisesform oder Bogenform eingeordnet werden können. Das Moment der kompositorischen Entwicklung ist demnach, im Gegensatz zu den Bearbeitungen, in den Klavierliedern klar zu erkennen.

In der ersten Serie der *Zwölf Englischen Kanzonetten* erreicht Haydn den inneren Zusammenhalt durch gleiche oder ähnliche Phrasen; sie sprengen den Rahmen der traditionellen Liedformen, sind aber z. T. noch durch volksliedhafte Melodik geprägt. In der zweiten Serie wird das durchkomponierte Lied zur Regel. Hier entsteht der innere Zusammenhalt durch motivisch-thematische Arbeit.

In den vorausgehenden Ausführungen werden die Klavierlieder als ein Ganzes betrachtet. Unter dem Gesichtspunkt der Gattung der einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung mag dies gerechtfertigt sein, aber die besprochenen Beispiele konnten die Unterschiede verdeutlichen.

Bei den Klavierliedern war es Haydn auch möglich, auf den ihm als Kompositionsvorlage dienenden Text einzugehen. So ist u. a. der Wechsel zwischen Dur und Moll in dem soeben besprochenen Lied *Fidelity* vorgegeben durch lebensfrohe Passagen im Text, die sich abwechseln mit melancholischeren Abschnitten.

In der formalen Anlage finden sich klar erkennbare Berührungspunkte zwischen den Klavierliedern und den Volksliedbearbeitungen für Thomson und Whyte. In beiden

Gattungen wird die Vokalstimme antizipiert – in den Klavierliedern jedoch nicht so konsequent. Phrasierungen, Zäsuren und Einteilungen sind vergleichbar. Die Singstimme wird bei den deutschen Liedern, ebenso wie bei den Bearbeitungen für Napier, in der rechten Hand mitnotiert. Die Unterstützung der Singstimme ist Haydn auch bei den englischen Kanzonetten wichtig, er führt sie aber nicht mit der gleichen Konsequenz durch wie bei den Bearbeitungen für Thomson und Whyte.

Der ihm vorgegebene enge formale Rahmen der Bearbeitungen lässt Haydn, im Gegensatz zu Beethoven, nicht so viel Raum für breiter ausgelegte motivische Arbeit, die in den Bearbeitungen dennoch präsent ist.¹ Den engen Rahmen, den Haydn bei den Bearbeitungen vorfindet, kann er aber bei den Klavierliedern verlassen, so dass bei manchen englischen Kanzonetten die motivische Arbeit der von Beethoven in dessen Bearbeitungen ebenbürtig ist. Haydn benötigt dafür aber mehr Raum, wie uns vor allem die beiden letzten Beispiele zeigten.

¹ Vgl. Kapitel 4.3.

6.2 Witz und Humor in den Bearbeitungen

Eine arglose Schalkheit, oder was die Britten Humour nennen, war ein Hauptzug in Haydns Charakter. Er entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur Eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, musste es bemerken, dass der Geist der österreichischen National-Heiterkeit in ihm athme. [...]

Selbst körperliche Leiden konnten Haydns heitern Sinn selten niederschlagen, und wenn man ihn auch anfangs verdrüßlich fand, und eben mit gepreßtem Herzen Abschied nahm, so rief er wenigstens bey dem Weggehen noch: „viele Grüße an alle schönen Weiber“¹

In seinem Aufsatz über Humor und Witz bei Haydn zählt Ballstaedt drei Gesichtspunkte auf, unter denen der Topos des Komischen bei Haydn zu besprechen wäre. Da wäre zum einen das Klischee des freundlichen, gemütlichen und altväterlichen Papa Haydn, der sich schon zu Lebzeiten des Meisters herausbildete, der aber nur den Menschen Haydn, sein Wesen und seinen Charakter in den Vordergrund rückt und der sich nicht unbedingt an seiner Musik orientierte. Dann gäbe es die Methode, in Haydns Oeuvre nach möglichst vielen Einzelbelegen zu suchen und daraus die Kriterien für Witz und Humor abzuleiten. Als vordergründige Beispiele wären hier die Sinfonie mit dem Paukenschlag² und die Abschiedssinfonie aufzuführen, wobei bei letzterer der Witz vor allem auch

¹ Vgl. GRIESINGER/KRAUSE 1979, S. 107.

² Vgl. BALLSTAEDT, Andreas: „Humor“ und „Witz“ in Joseph Haydns Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft, LV/3 (1998), S. 209 ff.; Ballstaedt sieht den Paukenschlag nicht als kurze, den Zuhörer aufschreckende Episode, sondern als Ausgangspunkt für den nachfolgenden Variationsabschnitt.

außerhalb des Musikalischen zu suchen ist. An letzter Stelle wäre ganz allgemein die Herausarbeitung von Haydns Personalstil zu nennen.¹ Es ist unbestritten, dass sich die umfassendere sinfonische Form mehr nach außen richtet. Sie spricht ein größeres Publikum an, das für musikalische Schwänke ein offenes Ohr hat. Infolgedessen werden diese in Sinfonien auch offenkundiger gestaltet. Kammermusikalische Werke, einschließlich der Bearbeitungen, richten sich dagegen eher an Kenner resp. an die Ausführenden selbst, die die humoristische Einlage in den Noten vor sich sehen. Folglich ist hier der Überraschungseffekt, der Witz nicht mehr als das wesentliche Moment anzusehen. Die Schlusstakte des Streichquartetts op. 33/2 mit dem Beinamen *The Joke* werden in diesem Zusammenhang oft als Beispiel herangezogen.² Das nachfolgende Notenbeispiel beginnt in Takt 136 und zeigt eine Abspaltung des Themenkopfes mit einer Kadenz auf der Dominante. Dann folgt das Anfangsthema in der Form einer achttaktigen Periode, „und damit könnte der Satz schließen“.³ Die erste Violinstimme des folgenden *Adagios* ist aus einer Variante der beiden letzten absteigenden Linien des Hauptthemas zusammengefügt. Nach dieser kurzen viertaktigen Episode könnte ebenfalls ein Schlusspunkt gesetzt werden. Aber Haydn spaltet das Thema auf und gestaltet mit den Einzelteilen, die er immer wieder durch Generalpausen unterbricht, den Schluss. Bei der letzten, drei Takte umfassenden Generalpause riskieren die Aufführenden

¹ Vgl. BALLSTAEDT 1998, S. 195 f.

² Vgl. WHEELOCK, Gretchen A.: Haydn's Ingenious Jesting with Art. Context of Musical Wit and Humor. New York: Schirmer 1992, S. 10 ff.; BALLSTAEDT 1998, S. 217; FINSCHER 2000, S. 460 f.

³ FINSCHER 2000, S. 460.

durch den Applaus des Publikums unterbrochen zu werden, denn jedes einzelne Segment endet auf der Tonika. Ballstaedt schlägt auch hier vor, den Aspekt von Witz und Humor in der übergeordneten Struktur des Finales, in der die Generalpause ein Gestaltungsmittel darstellt, zu sehen.

Abbildung 6-33

MUSIKALISCHER SPASS IM STREICHQUARTETT
Schlusstakte von Op. 33/2
WHEELOCK 1992, S. 11

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four systems of measures:

- System 1 (Measures 136-145):** The first system shows measures 136 through 145. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features various rhythmic patterns and dynamics.
- System 2 (Measures 145-152):** The second system starts at measure 145 and includes the tempo marking "Adagio" and the instruction "tenuto". It features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).
- System 3 (Measures 152-162):** The third system begins at measure 152 and includes the tempo marking "Presto". It continues with dynamic markings of *f* and *p*.
- System 4 (Measures 162-168):** The final system starts at measure 162 and includes the instruction "pianissimo" and dynamic markings of *pp* (pianissimo). It concludes with a triplet of notes in the upper staves.

In seiner Arbeit über Humor in der Musik Haydns listet Burnham u. a. einige Momente auf, bei denen diesbezügliche Effekte erzielt werden können, als da wären Wiederholungen und Kontrastierungen jeglicher Art, herausgehobene Auftakte, „return“ im Sinne von Wiederkehr eines Themas und Schlüsse.¹

Wir werden sehen, dass manche dieser Momente auch Witz und Humor in den Bearbeitungen auslösen können und werden in der Folge einige Beispiele geben. Die Verbindung von schottischer Volks- und europäischer Kunstmusik kann an sich schon unter dem Motto des Komischen oder neutraler formuliert des nicht Alltäglichen betrachtet werden. Unzählbar sind die Passagen, die dem Zuhörer beim Aufeinanderprallen der zwei Klangwelten ein Schmunzeln entlocken, ohne dass die Musik Anlass dazu gäbe, es sei denn, es sind Überraschungseffekte eingebaut. Auch davon existieren Belege, die nachzuzeichnen sich lohnen würde. Das direkte Ineinandergreifen schottischer Idiomatik mit dem Stile Haydns in den Einleitungen sowie das einfache Harmonisieren von Liedern in den Bearbeitungen für Napier² vermittelt den Eindruck eines Artefakts, bei dem, gleich einer Legierung, der typisch schottische Ursprung immer ein wenig durchschimmert. Das Amüsante, ja vielleicht sogar das Groteske kommt indes mehr bei Haydn zur Geltung als bei

¹ Vgl. BURNHAM, Scott: Haydn and humor. In: CLARK, Caryl (Hrsg.): The Cambridge Companion to Haydn. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 63 ff.

² Dies gilt im Unterschied zu den komplexeren Begleitverfahren in den Bearbeitungen für Thomson und Whyte, nicht im Vergleich zu den noch trivialeren Aussetzungen im *SMM* oder in anderen schottischen Quellen.

Beethoven oder bei Weber. Indem Beethoven die Lieder eher vereinnahmt, indem er ihnen mehr von seiner Musik einverleibt, entreißt er ihnen einen Teil ihres ursprünglichen Charakters. Haydn geht mit dem ihm anvertrauten Material viel diskreter um und bewahrt ihm damit seine Eigentümlichkeit. Um bei der Metapher der Legierung zu bleiben, könnte man sagen, dass bei Haydn die Mischung von Lied und eigenem Stil mehr zugunsten des Liedes ausfällt, während sich dies bei Beethoven genau umgekehrt verhält. Der Eindruck des Komischen macht sich demnach eher in den Bearbeitungen Haydns bemerkbar.

In Bezug auf Witz und Humor in den Bearbeitungen müssen wir zunächst ermitteln, wie diese Kategorie definiert werden könnte. Dabei stehen drei Fragen im Vordergrund.

- Können Abweichungen vom Normalen bereits als komisch bezeichnet werden?
- Oder müssen nicht vielmehr besondere musikalische Kriterien erfüllt sein, die es erlauben, eine Passage resp. ein Werk als witzig oder humorvoll zu charakterisieren?
- Oder noch allgemeiner formuliert: Wird das Komische sich nicht aus dem Ganzen der Bearbeitung ergeben, den Text mit inbegriffen, auch wenn dies nur an Details festzumachen ist?

Bei der Beantwortung dieser drei Fragen scheinen wir nach kurzer Überlegung sogleich die erste verneinen und die beiden anderen bejahen zu wollen. Würden wir die erste Frage bejahen wollen, so müssten wir einen Großteil der Bearbeitungen als witzig und komisch ansehen, denn obwohl alle in ein übergeordnetes Schema passen, gibt es, wie wir

gesehen haben, bedeutende Abweichungen innerhalb dieses stereotyp angewendeten Schemas. Würden wir jedoch eine Konnotation zum gesprochenen Witz herstellen wollen, in welchem die Effekte von Überraschung und Aufeinanderprallen von Gegensätzen und Widersprüchen zum Lachen verleiten, so müssten wir diese Frage bejahen. Um die zweite Frage beantworten zu können, müsste anhand von ausgewählten Beispielen ein Katalog von Kriterien aufgestellt werden. Das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wäre aber im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk sinnvoll.¹ Bei der Antwort auf die dritte Frage müssen folgende Punkte beachtet werden: Der Eindruck des Komischen entsteht beim Hören – und nur durch das Hören kann ein Bezug zu diesem Ganzen hergestellt werden –, und wohl weniger beim Durchlesen der Partitur, es sei denn, das Komische liegt im Außermusikalischen.² Zugleich wissen wir, dass Haydn die Bearbeitungen in ihrer vollständigen Form wahrscheinlich nie zu sehen und zu hören bekam, eben weil er keinen Einfluss auf den Text hatte und diesen auch nicht kannte, und dass Witz und Humor, der sich auf die Text-Musik-Relation bezieht, konsequenterweise nicht direkt auf Haydn zurückzuführen ist. Für die Beschreibung der Kategorien Witz und Humor in den Volksliedbearbeitungen scheint es am sinnvollsten zu sein, eine Beantwortung der dritten Frage zu versuchen und Überlegungen, die sich aus der ersten Frage ergeben, mit in die Betrachtungen einfließen zu lassen. Die minutiöse Differenzierung zwischen Witz im Sinne eines unerwartet eintretenden musikalischen Ereignisses und Humor im

¹ Diese Arbeit hat u. a. WHEELOCK 1992 unternommen.

² Diese Feststellung hat nicht nur ihre Richtigkeit für die Bearbeitungen, sondern für die Musik im Allgemeinen.

Zusammenhang mit der Typisierung eines umfassenderen Ganzen im Sinne der von Ballstaedt aufgezeigten Kriterien werden dabei so gut wie möglich berücksichtigt, obschon diese Differenzierung, die Bearbeitungen betreffend, möglicherweise zu weit greift.¹

Auf der Grundlage dieser Vorüberlegungen wollen wir uns jetzt einigen Beispielen zuwenden und versuchen, Momente von Witz und Humor in den Volksliedbearbeitungen aufzuspüren und zu beschreiben. Dies kann jedoch nur punktuell geschehen und einem Anspruch auf Vollständigkeit nicht genügen.

Zunächst wollen wir uns erneut dem Beispiel Nr. 161, *Auld Robin gray* zuwenden.² Über die abweichende Anlage des Liedes wurde ebenso berichtet wie über die Kombination zweier Lieder unter dem Deckmantel einer Bearbeitung, nämlich der älteren und der neueren Weise. Beides sind verschiedene Melodien, die ältere in modaler Tonart und die neue in Dur. Doch das Incipitizat am Beginn der Einleitung zum *modern air* lässt den mitteleuropäischen Zuhörer sogleich aufhorchen, da er Bekanntes hört und sich an typisch mitteleuropäische Volksliedfloskeln erinnert fühlt. Nach vier Takten, i. e. mit Einsetzen des *modern air*, mag der Hörer sich jedoch fragen, ob es sich wirklich um das Lied resp. den

¹ Vgl. dazu BALLSTAEDT 1998, S. 198 ff. und 205 f.; als Beispiel eines mit Humor in Verbindung zu bringenden Werkes nennt Ballstaedt das Menuett aus der Sinfonie Nr. 58, welches mit *Menuet alla zoppa*, das „Menuett eines Hinkenden“ überschrieben ist, und das bereits im Titel Humor suggeriert.

² Vgl. Kapitel 4.2, S. 129 ff. und die ganze Bearbeitung im Anhang, Kapitel 8.4, S. 657 ff.

Liedanfang handelt, das bzw. der ihm anfangs in den Sinn kam – und er wird die Frage verneinen müssen! Haydn hat das Incipit wie gewöhnlich in der Einleitung antizipiert, aber nicht Ton für Ton, sondern er hat es an die mitteleuropäische Volksliedidiomatik angepasst, indem er das *h* als Ausgangspunkt der nachfolgenden Synkope nicht wiederholt, sondern gleich das *a* schreibt.

Abbildung 6-34

DER VOLKSLIEDHAFTE BEGINN DES *MODERN AIR*
JHW XXXII/3:161, S. 27

Larghetto

13

p *f* *p* *f*

§ (The modern Air)

Young Jam-ie lo'ed me weel... and


18

sought me for his bride; But sav-ing a crown he had nae- thing be-side.; To make the crown a pound my Jam-ie gaed to sea.; And the

Damit gibt er der Melodie die vermeintliche kontinentale Stabilität zurück, die ihr bei der schottischen Version fehlt,

die aber dem mitteleuropäischen Hörer so vertraut ist. Das Gleiche wiederholt er im Folgetakt, indem er auch hier den Vorhalt *h* weglässt und gleich zum *a* übergeht. Die nicht tongetreue Übernahme des Incipits führt zur Mutation vom schottischen Idiom in ein kontinentales. Die musikalischen Mittel, die das bewirken, sind denkbar knapp gewählt, aber die daraus resultierende Wirkung ist außerordentlich. Es ist müßig, darüber zu spekulieren, wie es zu diesem kleinen musikalischen Spaß kam, aber dass es einer ist, ist unbestreitbar. Denkbar sind die beiden folgenden Varianten: Entweder hat Haydn die beiden Takte geschrieben, ohne viel darüber nachzudenken. In diesem Falle hätte er ungewollt und quasi automatisch diesen Scherz erzielt und die Anspielung auf das Volkslied würde lediglich hineininterpretiert. Das anzunehmen fällt jedoch schwer, wenn wir uns die vielen Belege von Witz und Humor in Haydns Musik vor Augen führen. Die folgende Annahme scheint daher wahrscheinlicher: Haydn wusste sehr wohl, dass er mit marginalen Änderungen eine versteckte, witzige Einlage liefern könnte, und formulierte bewusst diese Anspielung auf das Volkslied, die sowohl dem Auftraggeber wie auch den Adressaten in Schottland verborgen bleiben würde, seinem Publikum zuhause aber ein Schmunzeln entlockt hätte.

Bei dem bewussten Liedzitat handelt es sich um *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*, aber das wäre möglicherweise ein Anachronismus. Bekanntermaßen stammt der Text zu diesem Lied aus der Feder von Ernst Anschütz (1780–1861). Angeblich soll er es im Jahr 1824 geschrieben haben, also 15 Jahre nach Haydns Tod. Folglich ist davon auszugehen, dass die Melodie schon älter ist und auch zu Haydns Zeit existiert

hat. Unbestreitbar ist zudem, dass die beiden zitierten Takte – jeder einzelne für sich – als Allgemeinplätze im deutschen Volkslied angesehen werden können, mit denen Haydn wie jeder andere Mensch auch in seinem kulturellen Umfeld in Berührung kam.¹ 

Bei der Bearbeitung Nr. 241, *Hooly and fairly*, fällt es schwer zu glauben, dass Haydn keinen Einblick in die Liedtexte hatte, obwohl der Wissensstand eindeutig ist. Die Komik ist demnach nicht von Haydn gewollt, sondern wird erst durch die Kombination von Text und Musik in ihrer Wirkung verstärkt. Der Sarkasmus der Ballade erklärt sich durch die Inversion der Geschlechterrollen. Der Ehemann beklagt sich darüber, dass seine Frau nichts anderes im Sinn habe, als ihn durch ihren Alkoholkonsum um sein Hab und Gut zu bringen, ihn beim Nachhausekommen zu blamieren, indem sie mit Krawall durch die Straßen ziehe und sich dann, endlich zuhause angekommen, auf die faule Haut legt und jammert. Dieses Klischee einer den Mann dominierenden Frau ist allerdings nicht nur im schottischen, sondern auch im deutschen und im französischen Volkslied anzutreffen.² In vielen regionalen Sammlungen finden sich Liedtexte mit gleichem Sujet, wie z. B. in der Region Eifel-Luxemburg, wo

¹ Dass diese Allgemeinplätze gegen alle Vermutungen nicht unendlich sind, wurde von Musikethnologen im Deutschen Volksliedarchiv nachgewiesen; vgl. die Auflistung der Melodietypen in STIEF 1976–1983, und SUPPAN, Wolfgang: *Musica usualis der Haydn-Zeit – Ein Diskussionsbeitrag*. In: BADURA-SKODA, Eva (Hrsg.): *Bericht über den internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*. München: Henle 1986, S. 238 ff.

² Wahrscheinlich sind hier auch noch weitere europäische Liedkulturen hinzuzufügen.

1892. Jammer in der Grube!

[Stricken oder Saischenpiel.]

aus Menné: Gef. I. 6, 31.

Sam-mer in der Grube = he ßaß und schlief. Sam-mer war so hit-ter krank,
 daß er sich nicht we-gen kann. Strig, Strig, Strig!

Umgeartetet von Großel: „Sächchen in der Grube ßaß und schlief. Grunes Sächchen, bist so krank, daß du nicht mehr hüpfen kannst. Sächchen, hüpf!“

1893. Mafferhete (Mafferhete).

[Ein Saischenpiel.]

Stoffenheim 1858.

Maf = fer = he = ze, Strig hoch mich! Ich ßeß an bei = nem Zei = che.

* Ein Kind steht im Graben, die andern springen her- und hinter und singen. Aber ge-hört wird, tritt in den Graben. Im Zwitkau (1893) sang man zu ähnlicher Weise: „Mafferhete ßeß mich nein! Möcht so gern a Saischen sein!“

1894. Das Spexenspiel.

Alle Kinder fassen sich an den Händen und drehen sich im Kreise, indem sie singen:
 Ich gieng einmal nach Zuglabe,
 Da kam ich bei ein großen See,
 Da kam ich bei ein Mühlenshaus,
 Da schauten drei Eren zum Fenster heraus.
 Die erste sprach: „Somm, ich mit mir!“
 Die zweite sprach: „Somm trint mit mir!“
 Die dritte nahm den Mühlstein
 Und warf mit ihn an's böse Bein.
 Da schrie ich: „Nu, o weh, o weh, o weh,“
 Ich geh nicht mehr nach Zuglabe!“

aus dem Vogelberg (Oberhessen) 1871.

1895. An Bertha (Neigenlied).

Schleibing 1891.

Wenn wir ßaß = ren auf die See, sehn den Gi = cher schwinnen,
 Freu = en sich daß gan = je Meer und den Bau = er hin = gen:
 Oh = re, weh = re; wir sind hier! O Ber-tha, o Ber-tha, bist fol = gen wir!

1896. Der Gänsezieh.

Poltschke.

Mer die Gans ge = ßoß = len hat, ber ist ein Dieb (ber ist ein Dieb); wer
 mit sie a = ber wie = ber bringt, den hab ich lieb, den hab ich lieb.

ausführung: Die Kinder tanzen im Kreise um ein's mit verbundenen Augen. Dieses klopf mit einem Stabe, worauf der Kreis stille steht, und dasjenige Kind, vor welchem gütigst wieder ist, muß einen Ton von sich geben. Wird daraus der Name errathen, so werden ihm als neuen „Dankleib“ die Augen verbunden und das Spiel geht weiter.

* Nach diesem Volksliedchen hat Ernst Anschütz 1824 sein Liedchen von 3 Str. gelehrt: „Gads, du hast die Gans geflohen, gib sie wieder her, sonst wird dich der Jäger holen mit dem Schießgewehr“ x. Das ist eine Sprache an den Gads und Mahnung an denselben, aber kein Spielchen vom Gänsezieh.

1897. Guds im Rode.*

Alle Mel. mit diesem Text in Gaimhofers Kantoh. 1603.

Guds, heiß mich nicht, Guds, heiß mich nicht! Du hast ein g'hörig gro-ßes Maul:
 Du hästf ein gu = ten Schupf'r g'geh'n, du hast die Dorf im Maul.

* Noch jetzt als Kinderpiel üblich.

1898. Der Runzi kommt (Mumpfsackspiel).

Gefäßsch. Medertin II Nr. 17.

Der Run = zi tummt, ber Run = zi tummt, er wird dich löß = re hob = la,
 b'erb = se müß mer flo = yä, b'Müß = sä müß mer tra = chä.

* Alle Massenbuben stehen auf einem Bein. Der Runzi singt und hat in der Hand sein aufkommengerolltes Schnupfsack mit einem großen Knochen zum Schlagen. Mer mit dem Klump-sack berührt wird, muß Runzi werden. Das Spiel ähnelt dem: „Schl' auch nicht um, ber Guds geht rum!“

Einmal anderer Text: Esäber, Gef. Volksl. Nr. 63: „Der Runzi tummt, -: er wird halt eine beffe. Um wenn er drißf, -: se drißf er numme-n-eine (= nur einen).“

ein inhaltlich absolut vergleichbarer deutscher resp. luxemburgischer Text auf eine Melodie gesungen wird, die ihrerseits jedoch keine Gemeinsamkeiten zur schottischen Melodie aufweist.¹ Der schottische Text scheint seinen Ursprung um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu haben. Wie bei schottischen Liedern üblich, wird der Text an eine bereits existierende Melodie angepasst, die in diesem Fall aus dem um die gleiche Zeit publizierten *Pocket Companion* von James Oswald stammt.²

Der musikalische Spaß verbirgt sich hinter einem Motiv, das im letzten Takt der Liedmelodie durch einen *scots snap* anklingt und von Haydn zu Beginn des Ritornells aufgegriffen wird. Es lässt unweigerlich an einen Schluckauf denken, nicht in seiner ursprünglichen Form in der Liedmelodie (Takt 18), aber in der Umformung durch Haydn in den Takten 18 und 19. Die beiden am Taktschwerpunkt verankerten Sechzehntel – i. e. das Schluckaufmotiv – erregen die Aufmerksamkeit des Hörers, weil die nachfolgenden Achtelnoten melodisch flach gehalten sind und der Übergang am Taktende einen Spitzenton erwarten lässt, der nicht eintritt. Stattdessen folgt noch einmal das Schluckaufmotiv. Es wird wieder gefolgt von den Achtelnoten, die jedoch jetzt überleiten in ein Passagenwerk, das in die Schlusswendung des Ritornells

¹ Vgl. SCHMIDT-GÖRG, Josef: Das rheinische Volkslied. Düsseldorf: Schwann 1934, S. 37 f.

² Vgl. *SMM* II 199, S. 191 / *ISMM*, S. 180 ff.; laut den Informationen von Johnson stammt der Text aus dem zweiten Band von C. Yair: *The Charmer. A choice collection of songs, Scots and English* aus dem Jahre 1751. Die Melodie basiert auf dem Lied *Faith I defy thee* aus dem 5. Bd. des *Caledonian Pocket Companion* von James Oswald, S. 32.

einmündet. Aber es sei an dieser Stelle wiederholt, dass Haydn keine Einsicht in den Text besaß.

Abbildung 6-35

DAS SCHLUCKKAUFMOTIV
Ritornell, JHW XXXII/3:241, S. 212

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "O! gin my wife wou'd drink hoo-ly and fair - ly." The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef. The third staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The score includes markings for "pizz." (pizzicato) and "coll'arco" (col legno).

Das Schluckaufmotiv von *Hooly and Fairly* ruft sogleich die Erinnerung an das Trinklied *In diesem ird'schen Jammertal* des Kaspar aus Webers *Freischütz* wach, wo die Piccoloflöte im Ritornell ein ähnliches Motiv spielt. Im Gegensatz zu Haydn setzt Weber es bewusst hier ein, um die Skurrilität des Liedtextes zu ergänzen und den Schluckauf lautmalerisch nachzuzeichnen.

Die Bearbeitung *Maggie Lauder* (Nr. 164) sollte im Zusammenhang mit Witz und Humor gleichfalls erwähnt werden. Das Atypische, die Wiederholung von Teilen der Einleitung im Ritornell, wurde schon angesprochen, auch das mächtige Anfangsmotiv.¹ Gerade hier, im Umgang mit diesem

¹ Vgl. Notenbeispiel und Beschreibung in Kapitel 4.4, S. 254 f.

Motiv, zeigt sich wieder einmal der Humor Haydns. Der wuchtige, markante und gewichtige erste Takt, alle Instrumente im *unisono*, steht in schroffem Gegensatz zu dem Tänzerischen und Hüpfenden in den beiden Folgetakten. Es folgt der letzte Takt der Einleitung, weniger kraftvoll als der erste, aber dennoch konsequent und zielführend. Das Leichte und Elegante wird eingekreist durch das Starke und Wuchtige. Damit nicht genug: Haydn ist von diesem Anfangsmodell überzeugt und wiederholt es im Ritornell. Auch bei anderen Bearbeitungen fallen zum Teil gewichtige Einleitungen und Ritornelle auf, die zu einer einfachen Volksliedidiomatik nicht so recht passen wollen. Neukomm verleiht in dem ihm eigenen Stil durch die ausgeschriebenen Kadenzen auf der Fermate vor dem Ende des Vokalteils den Bearbeitungen auch eine Art von Gewichtigkeit, die für Opernarien passend wäre, die aber den Volksliedern von ihrem Ursprung her fremd bleiben musste.

Wir wissen, dass es sich bei den Bearbeitungen für Napier um Sätze für ein Generalbassinstrument mit obligater Begleitung einer Violine handelt. Wenn aber die Generalbassstimme fehlt, hängt die Singstimme förmlich in der Luft, seinem harmonischen Fundament enthoben. Diesen musikalischen Spaß genehmigt sich Haydn im zweiten Melodieteil der Bearbeitung *The shepherds Wife* (Nr. 128). Zwar kommt es hin und wieder vor, dass das Tasteninstrument einen, maximal eineinhalb Takte pausiert, aber nie während vier langer Takte, i. e. einem Viertel des Liedes.¹

¹ Vgl. auch Kapitel 5.5, S. 474 f.

Abbildung 6-36

PAUSIEREN DES KLAVIERS
Takte 9–12, JHW XXXII/2:128, S. 48

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "O what will ye gie me to my sup-per, Gin I come hame, gin I come hame, O". The piano accompaniment has a fermata over the first measure and a dynamic marking of "fz". The bass line is mostly empty.

Obwohl die konsequente Differenzierung zwischen Witz und Humor von Ballstaedt für die Bearbeitungen zu weit greift, ergibt sich für diese eine weitere Möglichkeit der Unterscheidung. Da wären die von Haydn gewollten musikalischen Späße. Zuzüglich zu den oben angeführten Beispielen wäre in diesem Zusammenhang noch die kleine viertaktige Episode im Ritornell der Bearbeitung Nr. 381, *My Nannie O* anzuführen, in der Haydn bitonale Gegensätze, wenn auch in bescheidenem Maße, einführt¹ und damit über die harmonischen Gepflogenheiten seiner Zeit hinausgeht. Dieser Ansatz von Bitonalität äußert sich vordergründig durch das Zusammentreffen des *h* mit dem *c* auf dem betonten Taktschlag, wengleich auch beide Töne fast zwei Oktaven auseinander liegen, resp. durch das gleichzeitige Erklingen eines f-Moll-Akkords mit einem unvollständigen G-Dur-Akkord in den Takten 25, 27 und 28.²

¹ Ebenso verfährt Mozart in seinem *Musikalischen Spaß*.

² Diese Aussage ist vorbehaltlich der im Kapitel 4.5 aufgestellten Restriktionen hinsichtlich der Frage, ob Haydn oder doch Neukomm der Autor dieser Bearbeitung ist, zu betrachten.

Abbildung 6-37

BITONALITÄT
Ritornell, JHW XXXII/5:381, S. 46

Bei intensiver Suche könnten wir sicherlich von Haydn nicht gewollte, aber durch das Zusammenfügen von Text und Komposition weitere sich auftuende Elemente von Komik und musikalischem Spaß finden und sie neben die oben beschriebene Bearbeitung *Hooly and Fairly* einreihen.

6.3 Einordnung in Haydns Gesamtschaffen

Die Bearbeitungen für Thomson und Whyte können hinsichtlich melodischer Zitate, Übernahmen oder sonstiger Anregungen keinen Einfluss auf andere Werke Haydns ausüben, weil sie an chronologisch letzter Stelle stehen. Im umgekehrten Sinne werden sie von den Klaviertrios beeinflusst, das betrifft aber, wie wir gesehen haben, nur die Handhabung der Instrumente. Bei den Bearbeitungen für Napier läge dies zwar im Bereich des Möglichen, wäre aber nur mit großer Mühe nachweisbar.

6.3.1 Die verkannte Gattung

Joseph Haydn als Bearbeiter nicht eigener Musik – diese Idee schien die Musikwissenschaft während langer Jahre zu verdrängen. Neben Volksliedern hat Haydn auch Arien resp. ganze Opern anderer Komponisten bearbeitet, umgestaltet, ergänzt oder nach seinen Vorstellungen neu komponiert und als Kapellmeister am Hof des Fürsten Esterhazy aufgeführt.¹ Während die Volksliedbearbeitungen für Haydn ein Zubrot im Alter bedeuteten – er bezog ein angemessenes Ruhegehalt von seinem früheren Arbeitgeber, dem Fürsten Esterhazy – gehörten die Bearbeitungen fremder Arien und Opern zu seiner alltäglichen Arbeit am Hofe des Fürsten. Ein jüngst abgeschlossenes Forschungsprojekt der DFG befasst sich mit

¹ Vgl. KONRAD, Ulrich (Hrsg.): Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert, Würzburger musikhistorische Beiträge, Band 27, Tutzing: Schneider 2007,

den Arienbearbeitungen Haydns am Fürstenhof Esterhazy. Die Edition im Rahmen der Gesamtausgabe ist geplant und wird in den Bänden JHW XXVI/3 und 4 erscheinen.

Die 24 *Deutschen Lieder* und die zwölf *English Canzonettas* sind Eigenkompositionen Haydns und fanden lange Zeit mehr Beachtung als die Bearbeitungen. Sie wurden bereits 1960 – gleichzeitig mit dem 1. Band der Volksliedbearbeitungen – veröffentlicht, und zwar in der Rangordnung XXIX der JHW. Die Volksliedbearbeitungen stehen mit der Rangordnung XXXII an letzter Position, die Arien- und Opernbearbeitungen werden in der Reihe XXVI veröffentlicht. Der Begriff *Rangordnung* mag zu scharf formuliert sein, und es liegt gewiss auch nicht im Sinne der Herausgeber, die letzten Reihen der Gesamtausgabe als weniger wichtig resp. minderwertig im Gesamtwerk Haydns einzuordnen, zumal sie auch im Hobokenverzeichnis als Reihe XXXI an vorletzter Stelle stehen und die Oratorien ebenfalls nicht gerade vorne platziert sind, aber die Indizien einer geringeren Beachtung sind doch nicht zu verkennen.

Wir haben zu Beginn der Arbeit gesehen, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Volksliedbearbeitungen erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts einsetzt. Doch immerhin: Die Musikwissenschaft nimmt sich ihrer an.¹ In größeren und allgemeineren Veröffentlichungen verhält es sich jedoch anders. In der ersten und zweiten Ausgabe der MGG werden die Bearbeitungen in einem knappen Satz erwähnt. In der alten Ausgabe wird nur der Name von Thomson als Auftraggeber

¹ Vgl. Kapitel 3.1.

genannt,¹ und in der neuen Ausgabe fehlt der Name von Napier. Die Angaben sind jedoch ungenau und z. T. auch falsch. Gewagt ist auf jeden Fall die Aussage in der neuen MGG, dass Kalkbrenner Bearbeitungen für Haydn angefertigt hat. Wenn auch durchaus möglich, ist dies jedoch nicht nachweisbar.² Der *Grove*, obschon in Großbritannien editiert, geht auch nicht präziser auf die Bearbeitungen ein und erwähnt sie nicht in der Rubrik *Secular Vocal Music* (es handelt sich eben nicht um Eigenkompositionen), sondern erwähnt in einem Nebensatz, dass Haydn während seines ersten Londonaufenthalts eine erste Reihe von *English songs* harmonisierte.³ Etwas genauer ist die Aussage, Haydn habe Hunderte von Volksliedern für Thomson arrangiert.⁴ Bewundernswert hingegen ist die von Georg Feder auf 14 Seiten aufgelistete alphabetische Übersicht der 429 Bearbeitungen. In diesem Punkt trifft die Aussage der Vernachlässigung der Volksliedbearbeitungen keineswegs zu. Allerdings stehen sie auch hier wieder an letzter Stelle.⁵

¹ Vgl. LANDON, Robbins H. C. / LARSEN, Jens Peter / PFANNKUCH, Wilhelm / SCHAAL, Richard: Joseph Haydn. In: BLUME, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 5, München: DTV 1989, Sp. 1885.

² Vgl. FEDER, Georg: Joseph Haydn. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter 2002, S. 943.

³ Vgl. WEBSTER, James / FEDER, Georg: Joseph Haydn. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 11, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 186.

⁴ Vgl. WEBSTER/FEDER 2001, S. 189.

⁵ Vgl. WEBSTER/FEDER 2001, S. 250–263.

Ebenfalls weit hinten, aber sehr umfassend informiert das Hobokenverzeichnis.¹

Einen weiteren Beleg der Geringschätzung resp. Nichtbeachtung der Volksliedbearbeitungen finden wir bei Brown in seiner Arbeit über die Texte Anne Hunters zu den englischen Kanzonetten, die er folgendermaßen charakterisiert:

Neither original in thought nor lofty in expression, her lyrics were characterized by their accomplishment, by their concern for proper ladylike topics, and most suitability for musical settings. These songs covered a stylistic gamut from Scottish national song to the significant and sophisticated English canzonettas of Joseph Haydn.²

Diese im Hintergrund mitschwingende leicht abwertende Auffassung, aus der Feder von Anne Hunter wäre lediglich "leichte Kost" hervorgegangen und erst im Zusammenhang mit den Kanzonetten sei es zu einem Qualitätssprung gekommen, bezieht sich nicht nur auf die Texte, sondern auch auf Haydn und seine Arbeit an den schottischen Liedern, die er jedoch mit keinem Wort erwähnt.³ Immerhin hat Anne Hunter einige walisische Lieder für George Thomson ins Englische übertragen, aber auch das bekannte *Auld Robin*

¹ HOBOKEN, Anthony van: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: Schott 1971 (Band 2: Vokalwerke), S. 457–602 und 1978 (Band 3: Register, Addenda und Corrigenda), S. 383 f.

² BROWN 1994, S. 39.

³ Vgl. Besprechung der Klavierlieder inklusive der englischen Kanzonetten in Kapitel 6.1.

Gray mit einem neuen Text unterlegt.¹ Dieses Ignorieren ist bezeichnend für die Rezeption der Volksliedbearbeitungen und vor allem deshalb betrüblich, weil diese Äußerung noch nicht so weit zurückliegt (1994) und es sich bei dem Autor um einen anerkannten Haydnforscher handelt.

Finscher erwähnt die Volksliedbearbeitungen in seiner Monographie über Haydn im Zusammenhang mit dem letzten größeren Werk,² der *Harmoniemesse* und dem letzten, unvollständigen *Streichquartett op. 103*.

Das d-Moll-Quartett op. 103 ist nicht nur Haydns letztes Streichquartett, sondern seine letzte Komposition; nur eine Reihe von Volkslied-Bearbeitungen für den Verleger George Thomson in Edinburgh, bei denen ihm Schüler behilflich waren, folgte noch.³

In diesem Zitat kommt die Zweitrangigkeit der Bearbeitungen gegenüber „richtigen“ Kompositionen mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Diese Nichtbeachtung ist jedoch nicht nur bei Haydn eine Tatsache. In der jüngst erschienenen Neuauflage des Werkverzeichnisses von Johann Nepomuk Hummel sind die Bearbeitungen bewusst nicht in die Liste aufgenommen worden.⁴ Eine solche Missachtung wirft die Frage auf, ob die Volksliedbearbeitungen demnach als Kompositionen oder nicht doch besser als Begleitungen eingestuft werden sollten. Wir könnten die Frage schnell beantworten und die Antwort

¹ Vgl. Besprechung dieser Bearbeitung an verschiedenen Stellen, u. a. S. 129ff.

² Vgl. FINSCHER 2000, S. 73.

³ FINSCHER 2000, S. 424.

⁴ Vgl. ZIMMERSCHIED 2005, S. 205.

bereits im Begriff selbst suchen: Volksliedbearbeitungen sind unselbstständige Werke, komplettieren etwas „unvollständig“ Bestehendes und sind daher eher als Begleitungen einzustufen! Diese Aussage trifft für die Napierlieder in weitaus größerem Maße zu als für die übrigen Bearbeitungen, in denen Einleitung und Ritornell eine bedeutendere Eigenleistung voraussetzen. Doch können Bearbeitungen von bestehenden Vorlagen nicht zu einem bestimmten Teil auch Kompositionen sein, in denen der Musiker einen bestimmten Eigenanteil zu dem bereits Bestehenden erbringt? Oder anders formuliert: Sind die Instrumentalteile Schöpfungen, die eine Liedbearbeitung eher als eigenständiges Werk Haydns erscheinen lassen, oder ist der kompositorische Anteil Haydns zu gering dafür? Weber-Bockholdt unternimmt den Versuch eines Vergleichs der Liedbearbeitungen von Haydn und Beethoven, geht aber einer direkten Beantwortung der Frage aus dem Weg.¹ Dennoch können wir zwischen den Zeilen eine mögliche Erklärung finden: Je mehr Eigenleistung der Komponist in einer Bearbeitung erbringt, desto weiter entfernt sich eine Bearbeitung von einer bloßen Begleitung. Das trifft für einen Großteil der Bearbeitungen Beethovens und auch auf einen Teil der Bearbeitungen von Haydn zu. Diese Eigenleistung können wir definieren als ein Eingehen auf Elemente der Liedmelodik, auf die Verbindung musikalischer Elemente über die einzelnen Strukturteile hinweg und auf die motivische Arbeit im Allgemeinen. Es wäre jetzt sicherlich möglich, eine Übersicht mit den Bearbeitungen Haydns aufzustellen, die einer Komposition am nächsten kommen. Aber wäre es nicht anmaßend, durch eine derartige Auflistung die Arbeit Haydns zu bewerten? Dennoch: wir

¹ Vgl. WEBER-BOCKHOLDT 2004, S. 401-407, hauptsächlich S. 406f .

haben in den vorhergehenden Kapiteln gesehen, dass Haydn zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Thomson gerade mithilfe der eben genannten Kriterien mehr in die Vorlagen investierte, als er das bei den letzten Bearbeitungen tat. Zudem ruft dies das Klischee der helfenden Schüler wieder in Erinnerung und es kommt der Eindruck auf, als ob der altersschwache Haydn sich nur gelegentlich in den Kompositionsprozess um die Bearbeitungen einschaltete, um anschließend die Entlohnung zu kassieren. Dies ist aber, wie wir z. T. gesehen haben, durch die vorliegenden Dokumente widerlegt – und das wäre sicher auch nicht der Haydn, welcher zeitlebens bemüht war, einem Arbeitgeber zu dienen und ihn zufrieden zu stellen.

6.3.2 Instrumental- oder Vokalkompositionen?

Beim Blick auf Haydns Gesamtwerk zeigt sich, dass es vor allem durch die Instrumentalmusik geprägt ist. Von 32 Reihen sind alleine 21 der Instrumentalmusik zuzuordnen. Dem könnte man entgegengehalten, dass dieses Verhältnis der Gattungen sich auch für die beiden anderen Komponisten der Wiener Klassik ergeben würde, und dass die 32 Reihen der Gesamtausgabe der Haydnwerke nur die Tradition von van Hoboken anerkennen. Obwohl Haydns Name in der breiten Öffentlichkeit mit seinen beiden großen Oratorien verbunden ist und seine universelle Anerkennung bis heute ausmachen, wäre er auch ohne diese beiden vokalen Werke neben all den anderen kleineren instrumentalen Gattungen alleine durch seine Sinfonien und die Entwicklung der klassischen Sinfonieform zu bleibendem Ruhm gelangt. Zum anerkannten Vokalkomponisten wurde Haydn erst relativ spät. Seine

bedeutendsten Messen schrieb Haydn zwischen 1795 und 1802. Mit seinen zur Zeit seiner Tätigkeit beim Hofe Esterhazy komponierten Opern hat er sich nicht den Ruhm erworben wie z. B. Mozart und vor ihm Gluck und Händel. Sich mit Volksliedbearbeitungen abzugeben, wäre vielleicht in seiner frühen Schaffensperiode nicht vorstellbar gewesen; er hätte ganz einfach keine Zeit dazu gehabt. Hier unterscheidet er sich von Pleyel und Kozeluch und auch zum Teil von Beethoven. Dessen Bearbeitungen fallen wohl nicht in die frühe Schaffensperiode, aber eben auch nicht an das Ende.

Bekanntermaßen erhielt Haydn von Thomson nur eine kurze Beschreibung resp. einen kurzen Textausschnitt von den Liedern, die er arrangieren sollte. Von Whyte wird dieses Vorgehen auch vermutet, und das Autograph von *Dainty Davie* für Napier deutet ebenfalls darauf hin, da es ohne Text überliefert ist.¹ Es stellt sich nun die Frage, ob die Volksliedbearbeitungen zu den instrumentalen oder zu den vokalen Gattungen gezählt werden sollten. Wäre der Text Haydn bekannt gewesen, hätte er ihn sicher mitnotiert. Darum kann der Umstand, dass Haydn Lieder bearbeitet hat, deren Texte er nicht kannte, sicher nicht den Grund liefern, die Volksliedbearbeitungen in die Kategorie der Instrumentalmusik einzuordnen. Sie gehören in die Kategorie der Vokalwerke, auch wenn die folgenden Einwände bedacht seien: Aufgrund des Fehlens der Texte konnte Haydn zu keinem Moment auf sie eingehen, obwohl die kurzen Hinweise von Thomson ihm zumindest einen Gesamteindruck verschafften. Haydn besaß zwar nur eine Melodie ohne Text als Vorlage, dabei handelte es sich aber eben um eine vokale

¹ Vgl. Kapitel 8.4, S. 649.

und nicht um eine instrumentale Melodie. Die Bearbeitungen wurden von einer Besetzung begleitet, die sich aus dem sozialen Umfeld Schottlands ergab, die Haydn aber als instrumentale Gattung – mit der heute gebräuchlichen Bezeichnung *Klaviertrio* – aus überlieferten kammermusikalischen Besetzungen wie u. a. der Triosonate neu installierte, weiterentwickelte und zu einer ersten Blüte brachte, bevor er sie an seine Nachfolgegenerationen weitergab.¹ Die Satztechnik innerhalb der instrumentalen Begleitung ist für beide Gattungen, das Klaviertrio und die Volksliedbearbeitungen, durchaus vergleichbar: der typische, an das Klavier gebundene Streichersatz, die Verdopplung des Klavierbasses durch das Cello, die begleitende, teilweise sehr unselbstständige Handhabung der Streichinstrumente.² Im Unterschied zu dem rein instrumentalen Klaviertrio musste Haydn jedoch auf die Vokalstimme Rücksicht nehmen und sie – in der Regel durch die rechte Hand des Klaviers – verdoppeln. Die vokale Gattung *Volksliedbearbeitung* existiert demnach zusammen mit der instrumentalen Gattung *Klaviertrio*, ebenso wie die Vokalkompositionen *Messe* resp. *Oratorium* oder *Oper* von dem sie begleitenden Orchester abhängen, mit dem eben aufgezeigten Unterschied, dass Haydn als Vorlage eine Melodie ohne Text resp. einen Text ohne Melodie bearbeitete.

¹ Dies gilt natürlich nicht für die Bearbeitungen für Napier.

² Vgl. Kapitel 5.2.

6.3.3 Haydns Affinität zum Volksgesang seiner Heimat

Über Haydns Beziehungen zur Volksmusik wurde schon viel nachgedacht und geschrieben. Haydn wurde im Schmelztiegel¹ Europas geboren und stand unter dem Einfluss der Volksmusik seiner Kindheit,² die aus Kroatien, Ungarn und Slowenien stammte oder noch anderen Ursprungs war. Haydn selbst wurde zuweilen als Komponist kroatischer resp. slawischer Herkunft betrachtet, weil sein Name aus dieser Region komme.³ Andere wiederum versuchten, ihn als typisch deutschsprachig-österreichischen Komponisten zu beschreiben. Diese Versuche einer ethnischen Zuordnung der Vorfahren sind dann oft gebrachte Argumente für Haydns Affinität zum Volksgesang;⁴ sie würden aber auch auf andere Komponisten zutreffen, die vermeintlich keine volksmusikalische Elemente in ihr Werk aufnahmen.

Hat Haydn nun Volkslieder in seinen Werken verarbeitet oder sind Melodien aus Haydns Werken zu Volksliedern geworden, i. e. „in die semi-literarische und volkstümliche Tradition abgesunken“?⁵ Ist das Finalthema aus der Sinfonie Nr. 104

¹ Vgl. SCOTT, Marion M.: Haydn and Folk Song. In: Music and Letters, XXXI/2 (4/1950), S. 120.

² Vgl. HAID, Gerlinde: Volksmusik um den jungen Haydn. In: BADURASKODA, Eva (Hrsg.): Bericht über den internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982. München: Henle 1986, S. 232–238, die sowohl die Vielfältigkeit der Volksmusik zu Haydns Zeit und in seiner Region zur Sprache bringt als auch die Schwierigkeit, Melodien gezielt Haydns Werken zuzuordnen.

³ Vgl. HADOW, William Henry: A Croation Composer. Notes toward the Study of Joseph Haydn. London: Reeves 1897, S. 31 ff.

⁴ Vgl. SCOTT 1950, S. 120.

⁵ Vgl. SUPPAN 1986, S. 239.

ein kroatisches Volkslied oder nur einem Volkslied nachempfunden? Die Wahrheit liegt vermutlich in der Mitte. Haydn scheint den Vordersatz des kroatischen Liedes übernommen und den Nachsatz nach seiner eigenen Idee ergänzt zu haben. Auch die Kaiserhymne soll auf einem kroatischen Volkslied basieren. Die von Hadow auf den Nachforschungen von Kuhač fußenden Beispiele zeigen ähnliche Melodien.¹ Musikalisches Schaffen geschieht einerseits durch die Entwicklung und Ausgestaltung von Ideen, die auf der Kreativität des Komponisten beruhen und woraus durch Strukturierung ein Gesamtkunstwerk geformt wird. Musikalische Ideen können aber auch von außen kommen, und da üben dann volksmusikalische Elemente ihren Einfluss aus. Sie zuzuordnen mag eine faszinierende Arbeit sein; sie wird in jedem Fall auch immer eine systematische und schweißtreibende Fleißarbeit sein. Oft wurden auch handfeste Belege gefunden. Aber die orale Tradierung von Volksmelodien zu dieser Zeit wird einer exakten Beweisführung immer im Wege stehen, sofern nicht der Komponist die Antworten selber gibt. Es mag durchaus zutreffen, dass Haydn am Ende seiner Schaffenszeit dem Volksliedhaften mehr zugetan war als in seinen früheren Lebensjahren. Man höre z. B. die ersten vier Takte² der Arie mit Chor *Ein Mädchen, das auf Ehre hielt* aus den *Jahreszeiten* – der wichtigen Komposition, die zeitnah mit den Volksliedbearbeitungen entstand – mit dem für Volkslieder typischen Quartauftakt und der mehrmaligen Wiederholung des Grundtones sowie der symmetrischen zweitaktigen Anlage

¹ Vgl. HADOW 1897, S. 65ff.

² Die Arie ist im Viervierteltakt notiert; ein vergleichbares Volkslied stünde dagegen wahrscheinlich im Zweiviertel.

und dem bescheidenen Ambitus, der über eine Sexte¹ nicht hinausreicht.² Nach diesen vier Anfangstakten lässt Haydn das Arienhafte wieder einfließen.

Wie nun sind Volksliedzitate in Haydns Werken nachzuweisen? Treten sie in seinen späteren Werken sichtbarer hervor und hat er sie womöglich in seinen früheren Werken in einem Maße integriert, dass sie nicht so einfach wieder erkennbar waren?³ Haydns Wechsel bei der Handhabung der Vokalstimmen vom Arienhaften zum mehr Liedhaften am Ende seiner Schaffenszeit lässt sich z. T. auch in den Volksliedbearbeitungen erkennen. Einen kleinen, untergeordneten Fingerzeig liefert uns sein Schüler Neukomm, der bei den Fermaten in der vorletzten Liedphrase Verzierungen anbringt. Haydn macht das im Gegenzug bei Hunderten von Liedern nur ein einziges Mal, weil für ihn Verzierungen nicht in eine Volksliedbearbeitung gehörten. Es mag zutreffen, dass Haydn seine Arbeit an den Volksliedbearbeitungen ernst nahm und er nach eigener Aussage stolz darauf war, aber sie blieben ihm dennoch mit den nach seinem Empfinden „krellen“ und „empörenden“ Melodien stets fremd.⁴ Die zeitnah entstandenen *Englischen Kanzonetten* sprechen eine andere, Joseph Haydns Sprache.

¹ Den Quartauftakt nicht mit beachtet, sonst wäre es eine None.

² Man beachte in diesem Zusammenhang auch die verschiedenen Arien aus Mozarts Zauberflöte, die einem Volkslied ebenfalls sehr nahe kommen. Eine Affinität zu volksliedhaften Themen gab es demnach nicht nur bei Haydn, sondern bereits eine Dekade früher bei Mozart, übrigens auch am Ende seiner Schaffenszeit, auch wenn das Ende für Mozart nicht unbedingt absehbar war.

³ Vgl. SCOTT 1950, S. 123.

⁴ Vgl. Kapitel 3, S. 63 und GRIESINGER/BIBA 1987, S. 191.

Die Nähe zum „Erzählton“ zu der Arie aus den Jahreszeiten ist nicht von der Hand zu weisen.¹ Wir können davon ausgehen, dass wir in beliebigen Volksmelodien Passagen finden, die manchen Phrasen aus den Kanzonetten oder dem Beginn der Arie aus den Jahreszeiten ähneln, aber hat Haydn sie dann auch diesen Volksliedern entnommen?

Die Vermutung, dass Haydns Arbeit an den Volksliedbearbeitungen sich in seine Vorliebe für singbare und volkstümliche Themen am Ende seiner Schaffenszeit einreicht, scheint nicht abwegig zu sein. Ob er dabei Volksmelodien in seine Werke aufnahm oder nicht, ist zunächst einmal unerheblich. Wichtiger scheint mir die Erkenntnis zu sein, dass bei Haydn zu einem gewissen Zeitpunkt oder generell diese Affinität zu singbaren Themen bestand. Womöglich wäre sein Interesse für Thomsons Projekt sonst nicht so ohne weiteres geweckt und so lange am Leben gehalten worden.

6.3.4 Die zeitliche Einordnung

Es ist bekannt, dass Haydn seine ersten Bearbeitungen für Napier während seiner beiden Londonaufenthalte in den Jahren 1790/92 und 1794/95 praktisch nebenbei anfertigte. Sein Arbeitspensum während dieser Zeit war enorm. Die

¹ Vgl. BOCKHOLDT, Rudolf: Ein Mädchen, das auf Ehre hielt: eine „sehr gewöhnliche Geschichte“. Der Erzählton in Liedern und Instrumentalmusik von Joseph Haydn. In: BOCKHOLDT, Rudolf: Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, Reihe 4, Schriften zur Beethovenforschung, Band 14, Bonn: Beethoven-Haus 2001, S. 39–59.

Anlage der Lieder und Haydns physische wie psychische Verfassung haben dies ermöglicht.

Zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme Thomsons mit Haydn über den Mittelsmann der britischen Botschaft in Wien Alexander Straton am 30. November 1799¹ war Haydn auf dem Höhepunkt seines Ansehens. Seit der Uraufführung der *Schöpfung* war ein gutes Jahr vergangen,² und die Komposition der *Jahreszeiten* nahm ihn voll in Anspruch. Die ersten Bearbeitungen lieferte er dann gut sechs Monate später am 30. Juni 1800 ab. Zu einer ersten direkten Kontaktaufnahme zwischen Thomson und Haydn kam es aber erst am 27. April 1801. Gleich nach der Uraufführung der *Jahreszeiten*, am 24. April 1801, nahm sich Haydn die Zeit, Thomson einen Brief zu schreiben. Überhaupt schrieb Haydn in den sechs Monaten vor der Uraufführung fast keine Briefe,³ seine Arbeit an den *Jahreszeiten* besaß zweifellos Vorrang. Trotzdem arrangierte er in dieser Zeit zwei Folgen à 57 Lieder – mit fast siebzig Jahren eine schier unbegreifliche, ungebrochene Arbeitsmoral, bedeutete dies doch, über 100 Bögen zu notieren.

Während Haydn in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch äußerst schöpferisch aktiv war, machten sich dennoch ab dem Jahr 1800 zunehmend gesundheitliche Probleme bemerkbar, die ihn z. T. vorsichtig werden ließen, aber auch des Öfteren während längerer Zeit ans Bett fesselten. Er genas immer wieder, so dass es ihm möglich war, an den

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 321.

² Die Uraufführung der *Schöpfung* fand am 30 April 1798 statt.

³ Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 32.

Volksliedbearbeitungen weiter zu arbeiten und gelegentlich Aufführungen seiner beiden Oratorien persönlich zu leiten. Bei seinem letzten öffentlichen Auftritt als Dirigent am zweiten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1803 leitete er die *Sieben letzten Worte*.¹ Für diese Zeit sind auch die ersten Volksliedbearbeitungen Neukomms nachweisbar. Obschon gesundheitlich angeschlagen und schöpferisch weniger aktiv, nimmt Haydn sich die Zeit, Briefe zu schreiben, unter anderem sind 15 Briefe an Thomson überliefert. Diese größtenteils italienischsprachigen Dokumente wurden lange Zeit wenig beachtet. Erst die deutschen und englischen Übersetzungen von Botstiber und später von Geiringer brachten die Beschäftigung mit den Bearbeitungen in Gang.² In den Jahren nach 1802/03 konnte Haydn Rückschau halten. In diese Zeit fallen die Aufstellung eines Katalogs, des sogenannten Haydn-Verzeichnisses, durch seinen Kopisten und Diener Johann Eißler, die ersten biographischen Zusammenstellungen von Griesinger³ und Dies⁴ sowie die Ehrungen, die von vielen Seiten an ihn herangetragen wurden.

Seine letzten bedeutenderen Werke stellten neben den *Jahreszeiten* im Jahre 1801 die *Schöpfungsmesse*, dann im Jahre 1802 die *Harmoniemesse* und im Jahre 1803 die beiden Sätze des d-Moll-Quartetts op. 103 dar, die er nurmehr mit erheblicher Mühe zu Papier brachte.⁵ Im Jahr 1804 folgten die

¹ Vgl. FINSCHER 2000, S. 74.

² Vgl. HAYDN/BARTHA 1965, S. 9 und S. 13.

³ Vgl. GRIESINGER/BIBA 1987.

⁴ Vgl. DIES/SEEGER 1959.

⁵ Vgl. FINSCHER 2000, S. 74.

letzten drei Bearbeitungsfolgen für Thomson, eine 14 Nummern umfassende am 6. April 1804, eine 11 Nummern umfassende am 10. Mai 1804 und fünf Monate später, am 17. Oktober 1804, die letzte, 13 Nummern umfassende Serie.¹ Wir gehen davon aus, dass die zweite Folge der Bearbeitungen für Whyte auch im Herbst des Jahres 1804 nach Schottland abgeschickt wurde.² Demnach bilden diese Werke den Abschluss einer beeindruckenden, viele Jahrzehnte dauernden Komponistenkarriere: Die Bearbeitungen sind Haydns letzte Kompositionen überhaupt!



¹ Vgl. Anlage, Kapitel 8.2 und RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2004, S. 264.

² Vgl. FRIESENHAGEN 2004, S. 361 und S. 373.

7 SCHLUSSBEMERKUNG

Dass der große Haydn diese Gesänge mit einer Begleitung versehen hat, bekundet nur die große Gewandtheit dieses Meisters in der Harmonie; denn es möchte wohl vielen anderen nicht gelungen sein, zu diesen Melodien, gute Bässe' und Mittelstimmen zu machen. Dadurch haben sie aber an ihrem Volks- und Nationalcharakter keineswegs gewonnen; die erste obenangezeigte, leichte, rührende Melodie verliert unter der schweren, vierstimmigen Begleitung gerade das, was ihren Charakter bestimmt, und der schöne bunte Baß des zweiten Liedes verhält sich zum Geiste des Gedichtes gerade so, wie ein großer deutscher Tonkünstler zu einem schottischen Weidmann. – Die meisten dieser Gesänge also gehören in ihr Zeitalter, in ihr Vaterland, und wollen durchaus keinen deutschen Baß leiden.¹

Wir wollen die Schlussgedanken mit diesem etwas nachdenklichen Zitat beginnen, um darzulegen, dass das Echo auf die Volksliedbearbeitungen besonders in den deutschsprachigen Ländern nicht durchwegs so positiv war wie in Schottland. Vielleicht kommt darin aber auch das Bedauern zum Ausdruck, dass Haydn keine deutschen Volkslieder in dieser Tradition bearbeitet hat. In der Literatur wird weniger die Kunst Haydns, als hauptsächlich das Missverhältnis zwischen klassischem Stil und schottischer Volksliedmelodik bemängelt, die nicht zueinander passen wollen – fraglich bleibt aber, ob das mit deutschen Volksliedern anders gewesen wäre und der Rezensent sich dann in einem positiveren Sinne geäußert hätte. Haydn hat diesen Gegensatz ja selbst gespürt und zum Ausdruck

¹ Zitiert nach BOTSTIBER 1971, S. 335 aus einer Rezension der *Neuen allg. deutschen Bibliothek* (Bd. 104, Stück 2, S. 383).

gebracht, indem er die Melodien als „krell“ und „empörend“¹ bezeichnete; aber er konnte damit umgehen, auch wenn er sich erst spät in seinem Leben mit Volksliedern beschäftigt hat. Er blieb eben immer der Meister, dem die meisterhafte Routine nie abhanden gekommen ist, und das Eingehen auf eine ihm fremdartige Melodik unterstreicht diese These nachdrücklich.

Bei seinem ersten Londonaufenthalt war er schon fast sechzig. Hier kam er zum ersten Mal mit schottischen Liedern in Berührung. Das ist für Haydn nicht außergewöhnlich: Haydns Interesse an neuen Herausforderungen war ungebrochen. Die beiden Oratorien und sechs seiner Messen – unter ihnen die bedeutendsten – hat er erst komponiert, als er die Sechzig schon weit überschritten hatte.

Auf die bis jetzt immer am Rande mitdiskutierte Frage, ob bei den Volksliedbearbeitungen eine kompositorische Entwicklung festzustellen ist, soll an dieser Stelle eine Antwort gefunden werden. Bei anderen Gattungen wie u. a. der Sinfonie war Haydn für eine ganze Epoche und auch für die Nachfolgenerationen ein Wegbereiter. Eine kompositorische Entwicklung lässt sich bei Haydns Volksliedbearbeitungen jedoch höchstens im umgekehrten Sinne feststellen. Lassen zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Thomson verschiedene kompositorische Ansätze auf ein ehrgeiziges Herangehen Haydns an das Projekt schließen, so wird im Laufe der Zeit eine gewisse Routine bemerkbar. Bei einer derart imposanten Anzahl an Bearbeitungen ist Haydn dieser Umstand keinesfalls als künstlerische Schwäche auszulegen, sondern spiegelt sein

¹ Vgl. GRIESINGER/BIBA 1987, S. 191.

Wesen wider, nämlich das eines aus seinen Erfolgen gewachsenen und bestätigten Komponisten. Die Frage nach einer kompositorischen Entwicklung bei den Volksliedbearbeitungen weckt demnach eine Erwartungshaltung, die unter dem Lemma eines stetigen Wachsens, Reifens, Fortschreitens oder Gedeihens steht und demnach anders beantwortet werden sollte. Das ewige Streben der Musikwissenschaft diesbezüglich greift hier nicht. Wir haben in den vorausgehenden Kapiteln oft erfahren können, dass Haydn bestimmte kompositorische Merkmale zeitnah anwendet. Der vorliegende Kenntnisstand der Quellenlage hat uns dabei geholfen. Wir erinnern uns an gestalterische Neigungen, denen Haydn zeitweise folgte (wir haben sie auch Vorlieben genannt), beispielsweise die Ausarbeitung von Instrumentalteilen ohne Zäsuren, das Auslassen oder das Abkürzen von Liedincipits in den Einleitungen sowie das Komponieren in typischen, an das Klavier gekoppelten Streichersätzen, deren Technik aus den Klaviertrios bekannt ist. In diesem Sinne können wir den Begriff Entwicklung nicht aufrechterhalten, und wir sollten vielleicht eher von verschiedenen Tendenzen sprechen. Dabei kommt einerseits zum Ausdruck, dass es sich bei den Volksliedbearbeitungen nicht um amorphe Gegenstände handelt, und dass andererseits die kompositorischen Schattierungen nicht an eine zeitlich zu verstehende Logik gebunden sind, die von unten herauf wächst.

In jedem Moment lieferte Haydn Thomson eine Komposition ab, die dieser dankend und mit viel Bewunderung akzeptierte. Wenn dies nicht der Fall war, erbat er sich gegebenenfalls Umänderungen. Niemand von Haydns ein bis zwei Generationen jüngeren Kollegen akzeptierte bereitwillig

derartige Anliegen ohne Murren. Einige fassten sie als Anmaßung ihrem Können und ihrer Kunst gegenüber auf. Haydn stand darüber und kam Thomsons Wünschen nach, verstand vielleicht auch als einziger Thomsons Sinnen nach Spielbarkeit, getragen durch dessen in seiner Publikationstätigkeit gewachsenes ökonomisches Denken – Haydn war durchaus auch ein ökonomisch Denkender und in diesem Sinne Thomson nahe. Waren die schottischen Lieder spieltechnisch so arrangiert und stammten sie zudem aus der Feder eines berühmten Komponisten, dann erst weckten sie das Interesse der potentiellen Käufer – Liebhaber und Kenner, die Haydn sehr wohl aus eigener Anschauung einzuschätzen wusste – und Thomson konnte seine Geschäfte mit ihnen machen.

Niemand seiner jüngeren Kollegen hat so viele Lieder bearbeitet wie Haydn. Allein für Thomson waren es 214 – einmal abgesehen von den Bearbeitungen von Haydns Schüler Neukomm, die aber immer unter der Obhut des Lehrers standen. Ohne Haydn hätte Thomson sein Werk nicht über Jahrzehnte am Leben erhalten können. Niemand außer Haydn hat für drei Herausgeber – Napier, Thomson und Whyte – gearbeitet.

Jede Bearbeitung ist ein kleines Kunstwerk für sich, mit einfachen musikalischen Mitteln herausgehoben aus der Anonymität tausender verschollener und vergessener Melodien. Sie bewahren ihr schottisches Idiom und lassen zudem noch die liebenswürdigen, auf bewährten musikalischen Mitteln gründenden Qualitäten des zufriedenen, durch seine Erfolge bestätigten, nicht mehr strebenden und

durch so manche Gebrechen gebeutelten alten Meisters klar hervortreten.

In der vorliegenden Arbeit wurden viele musikalische Finessen, Vorgehensweisen, Stilelemente oder sonstige Details in Haydns Bearbeitungen ans Licht gebracht, beschrieben und gedeutet; aber es gibt mit Sicherheit auch so Manches, was mir verborgen blieb. Wie sollte mir auch alles auffallen bei einem derart gewaltigen Werk, einem Werk eines siebzigjährigen Meisters am Ende seiner künstlerischen Laufbahn? Dieses Werk, eine symbiotische Mischung aus schottischer Melodik und den kompositorischen Mitteln der Wiener Klassik, ist eine Spezies für sich, eine Ästhetik des Kleinen, ein künstlerisches Kleinod, einmalig, keinesfalls schematisch, manchmal verwirrend und widersprüchlich, aber zu Unrecht während langer Zeit vernachlässigt.



8 ANHANG

8.1 Quellen und Referenzen der von Haydn arrangierten Lieder

8.1.1 Quellen. Gedruckte schottische Liedausgaben

Jahr	Autor	Name	Ort (Erklärung)
		Bannatyne's Manuscript	(Referenz: COLLINSON, Francis: The Traditional and National Music of Scotland, S. 122)
1674	Playford John	A brief introduction to the skills of music	London 1674
1692		Blaikie's Manuscript	Referenz: Dick, James C., The Songs of Robert Burns
1726 ca.	Stuart, Alexander	Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs	Edinburgh 1726 ca.
1726 ca.	Thomson, William	Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick (sic)	London 1726
1732	Walsh, John	A Collection of original Scottish songs	London 1732 ca.
1733	Thomson, William	Orpheus Caledonius, 2 Bde.	London 1733
1742	Oswald, James	A Collection of curious Scots Tunes	London 1742

Jahr	Autor	Name	Ort
(1742?), 1746, 1762	McGibbon , Willam	A collection of Scots tunes, 3 Bde.	Edinburgh 1742?-1762
1743- 1759	Oswald, James	Caledonian pocket companion, 7 Bde.	London 1743-1759
1759 ca.	Bremner, Robert	A Second set of Scots Songs	Edinburgh 1759 ca.
1769, 1776	Herd, David	Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads, etc.: collected from memory, tradition and ancient authors, 2 Bde.	Edinburgh 1769, 1776
1780 ca.	Stewart, Neil	Thirty Scots Songs, 2 Bde.	Edinburgh 1780 ca.
1782	Stewart, Neil	A Collection of Scots Songs	Edinburgh 1782
1783 ca.	Corri, Domenico	New and complete collection of the most favourite Scots songs, 3 Bde.	Edinburgh 1783-1788 ca.
1786	Smith, Alexander Perth	The Musical Miscellany	London, Edinburgh 1786

Jahr	Autor	Name	Ort
1787– 1803	Johnson, James	The Scots Musical Museum, 6 Bde., 1887, 1788, 1790, 1792, 1796, 1803 (SMM I– VI). Neu hrsg. in: JOHNSON, James: The Scots Musical Museum, Bd.. 1 und STENHOUSE, William: The Scots Musical Museum, Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland, Bd.. 2 (¹ 1853, ISMM) Neuaustrage: FARMER, Henry George, Folklore Associates, Hatboro / Pennsylvania 1962	Edinburgh 1787–1803
1792/3	Sime, David	The Edinburgh Musical Miscellany, 2 Bde.	Edinburgh 1792/3
1792– 1804	Urbani Pietro	A Selection of Scots Songs, 6 Bde.	Edinburgh 1792–1804
1794	Ritson, Joseph	Scotish (sic) Song, 2 Bde.	London 1794
1795 ca..	Dale, Joseph	Dale's Collection of sixty favourite Scotch songs, 3 Bde.	London 1795 ca.
1800 ca.	Butler, Thomas Hamley	A select Collection of Original Scotch Airs	Edinburgh 1800 ca.
1802 ca.	Elouis, Joseph	A selection of favorite Scots songs	Edinburgh 1802 ca.
1803 ca.		Songster's Favourite Companion	Glasgow 1803 ca.

8.1.2 William Napier

Napier, William	A Selection of the most Favourite Scots-Songs adapted for the Harpsichord, with an accompaniment for the violin, Bd. 1-3	London 1790-1795
-----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------

8.1.3 Die von Haydn arrangierten Lieder und ihre Quellen

Bei allen im *SMM* verzeichneten Liedern wird diese Quelle als einzige angegeben. Bei Liedern, welche nicht im *SMM* verzeichnet waren, wurde der Referenzkatalog der schottischen Lieder der National Library of Scotland konsultiert. In diesem Fall werden sämtliche dort verzeichnete Quellen aufgelistet. Die Quellen zu den walisischen Liedern hat Prof. Marjorie Rycroft in einem demnächst zu publizierenden Artikel geliefert. Sie werden demnach hier nicht aufgelistet.

Band	Bearbeitung	Quelle
JHW XXXII/1		
1	Mary's Dream	1787, SMM I, Nr. 37, S. 38
2	John Anderson	1790, SMM III, Nr. 260, S. 269
3	I Love my Love in Secret	1790, SMM III, Nr. 204, S. 213
4	Willie was a Wanton Wag	1788, SMM II, Nr. 137, S. 144
5	Saw Ye my Father	1. 1780, Stewart, S. 14 2. 1786, Smith, S. 25 3. 1787, SMM I, Nr. 76, S. 77
6	Todlen Hame	1790, SMM III, Nr. 275, S. 284
7	Fy Gar Rub her O'er Wi' Strae	1787, SMM I, Nr. 16, S. 17
8	Green Grow the Rashes	1787, SMM I, Nr. 77, S. 78
9	The Waefu' Heart	1790, SMM III, Nr. 243, S. 252
10	The Ploughman	1788, SMM II, Nr. 165, S. 173
11	Barabara Allen	1790, SMM III, Nr. 221, S. 230
12	Had Awa Frae Me, Donald	1733, Thomson W II, S. 46
13	Will ye go to Flanders	1. 1780, (ca.) Stewart, S. 21 2. 1786, Smith, S. 2/4 3. 1787, SMM I, Nr. 46, S. 46
14	This is no mine ain House	1790, SMM III, Nr. 216, S. 225
15	Braw Lads of Galla Water	1788, SMM II, Nr. 125, S. 131
16	O'er Bogie	1788, SMM II, Nr. 168, S. 175
17	I Had a Horse	1788, SMM II, Nr. 185, S. 193
18	My Boy Tammy	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
19	By the Stream so Cool and Clear	1790, SMM III, Nr. 241, S. 250
20	Fy, Let us a' to the Bridal	1787, SMM I, Nr. 58, S. 58

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Quelle
21	The Shepherd Adonis	1788, SMM II, Nr. 159, S. 167
22	The White Cockade	1790, SMM III, Nr. 272, S. 281
23	The Lass of Livingston	1787, SMM I, Nr. 17, S. 18
24	John of Badenyon	1790, SMM III, Nr. 285, S. 294
25	The Bonniest Lass in a' the world	1788, SMM II, Nr. 108, S. 111
26	Duncan Davison	1788, SMM II, Nr. 149, S. 156
27	Leader Haughs and Yarrow	1790, SMM III, Nr. 211, S. 220
28	Up in the Morning Early	1788, SMM II, Nr. 140, S. 147
29	Fife and a' the Lands about it	1788, SMM II, Nr. 120, S. 125
30	I'm o'er Young to marry yet	1788, SMM II, Nr. 107, S. 110
31	My Ain Kind Deary	1787, SMM I, Nr. 49, S. 50
32	Dainty Davie	1. 1725, Stuart, S. 44 2. 1787, SMM I Nr. 34, S. 34
33	Pentland Hills	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
34	Duncan Gray	1751, Oswald, Caledonian Pocket Companion III, S. 8
35	Maggie Lauder	1787, SMM I Nr. 98, S. 99
36	How can I be sad on my wedding day	1. 1759, Bremner, S. 5 2. 1788, SMM II, Nr. 145, S. 151
37	My Nanny O	1. 1725, Stuart, S. 86 2. 1733, Thomson W. II, S. 38 3. 1787, SMM I, Nr. 88, S. 89 4. 1803, SMM VI, Nr. 580, S. 600
38	Wood and Married and a'	1787, SMM I, Nr. 10, S. 10
39	Blue bonnets	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
40	The Waking of the Fauld	1787, SMM I, Nr. 87, S. 88

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Quelle
41	John come kiss me now	1674, Playford S. 120, stark vereinfachte Melodie
42	John, Come Kiss me Now	1790, SMM III, Nr. 233
43	Ye Gods! Was Strephon's Picture Blest	1788, SMM II, Nr. 174, S. 182
44	Sleepy Bodie	1. 1733, Thomson W II, S. 50 2. 1792, SMM IV, Nr. 390, S. 404
45	The Gard'ner wi' his Paidle	1790, SMM III, Nr. 220, S. 229
46	The Brisk Young Lad	1790, SMM III, Nr. 219, S. 228
47	Clumbernauld house	1788, SMM II, Nr. 142, S. 142
48	O can you sew cushions	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
49	Here's a health to my true love	1796, SMM V, Nr. 495, S. 511
50	Merry my the maid be	1788, SMM II, Nr. 123, S. 129
51	The mucking of Geordie's byer	1787, SMM I, Nr. 96, S. 97
52	Tibby Fowler	1725, Stuart, S. 144
53	Love will find out the way	1788, SMM II, Nr. 150, S. 157
54	Be Kind to the young thing	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
55	Cauld kail in Aberdeen	1788, SMM II, Nr. 162, S. 170
56	Saw ye nae my Peggy	1787, SMM I, Nr. 11, S. 12
57	The banks of Spey	1788, SMM II, Nr. 186, S. 194
58	The birks of Abergeldie	1788, SMM II, Nr. 113, S. 115
59	The bonny brucket lassie	1787, SMM I, Nr. 68, S. 69
60	The soger Laddie	1. 1733, Thomson W, S. 27 2. 1732, Walsh, S. 5 3. 1792, SMM IV Nr. 323, S. 334

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Quelle
61	O, Le me in this ae night	1. 1752, Oswald IV, S. 21 2. SMM IV Nr. 311, S. 320
62	When she came ben she bobbit	1. 1725, Stuart, S. 96 2. 1792, SMM IV Nr. 353, S. 364
63	Hallow ev'n	1788, SMM II, Nr. 136, S. 143
64	Jockey was the blithest lad	1790, SMM III, Nr. 287, S. 297
65	Marg'ret's ghost	1725, Thomson W, S. 49
66	The black eagle	1790, SMM III, Nr. 228, S. 237
67	How long and dreary is the night	1788, SMM II, Nr. 175, S. 183
68	Blink o'er the burn, sweet Betty	1787, SMM I, Nr. 51, S. 52
69	Wat ye wha I met yestreen	1788, SMM II, Nr. 171, S. 179
70	My mither's ay glowran o'er me	1788, SMM II, Nr. 172, S. 180
71	Young damon	1788, SMM II, Nr. 178, S. 186
72	Robin, Quo' she	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
73	Logie of Buchan	1790, SMM III, Nr. 212, S. 221; Melodievariante
74	Eppie Adair	1790, SMM III, Nr. 281, S. 290
75	Widow, are ye waking	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
76	Whistle o'er the lave o't	1790, SMM III, Nr. 249, S. 258
77	My heart's in the highlands	1790, SMM III, Nr. 259, S. 268
78	Steer her up, and her gawin	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
79	Jamie come try me	1790, SMM III, Nr. 229, S. 238
80	The miller's daughter	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
81	Raving winds	1788, SMM II, Nr. 173, S. 181

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Quelle
82	Willy's Rare	1. 1692, Blaikie's MS andere Melodie; Ähnlichkeiten nur inhaltlich 2. 1733, Thomson W., S. 83
83	Lizae Baillie	1776, Herd, II, S. 3
84	The maid's complaint	1. 1742, Oswald, Curious Collection, S. 14 2. 1752, Oswald, Caledonian Pocket Companion IV, S. 30 3. 1788, SMM II, Nr. 112, S. 115
85	Oh Onochrie	1787, SMM I, Nr. 89, S. 90
86	Maggie's tocher	1790, SMM III, Nr. 230, S. 238
87	I Dream'd I Lay	1788, SMM II, Nr. 146, S. 153
88	The glancing of her apron	1733, Thomson W. II, S. 42
89	O Bonny lass	1792, Sime, I, S. 40
90	The flowers of Edinburgh	1787, SMM I, Nr. 13, S. 14
91	Jockie and Sandy	1790, SMM III, Nr. 283, S. 292
92	The Mill, Mill o!	1. 1726, (ca.) Stuart, S. 154f 2. 1726, Thomson W., S. 20 3. 1732, Walsh, S. 19 4. 1759 (ca.), Bremner, S. 30 5. 1762, McGibbon III, S. 76 6. 1780, Stewart, S. 26 7. 1783, Corri, S. 23 8. 1790, SMM III, Nr. 242, S. 250, (Melodie sehr ähnlich)
93	Shepherds, I have lost my love	1. 1783, Corri, S. 14 2. 1786, Smith, S. 75
94	Bonny Kate of Edinburgh	1788, SMM II, Nr. 197, S. 205
95	If e'er ye do well it's a wonder	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
96	Peggy in devotion	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Quelle
97	If E'er ye do well it's a wonder	1790, SMM III, Nr. 322, S. 332
98	To Dauton me	1. 1756, Oswald, Caledonian Pocket Companion I, S. 16 2. 1788, SMM II, Nr. 182, S. 190
99	Jenny was fair	1790, SMM III, Nr.208, S. 217
JHW XXXII/2		
100	Her absence will not alter me	1787, SMM I, Nr. 71, S. 72
101	The bonnie gray ey's morn	1787, SMM I, Nr.79, S. 80
102	The bonnie wee thing	1792, SMM IV, Nr. 341, S. 351
103	Roy's wife	1792, SMM IV, Nr. 342, S. 352
104	While hopeless	1792, SMM IV, Nr. 393, S. 406
105	Frae the friends and land I love	1792, SMM IV, Nr. 302, S. 312
106	The shepherds son	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
107	A cold frosty morning	1725, Stuart, S. 62
108	O for ane and twenty Tam!	1792, SMM IV, Nr. 355, S. 366
109	Johnie Armstrong	1792, SMM IV, Nr. 356, S. 367
110	I do confess thou art sae fair	1792, SMM IV, Nr. 321, S. 332
111	Now westlin winds	1792, SMM IV, Nr. 351, S. 363
112	Greensleeves	1792, SMM IV, Nr. 388, S. 402
113	The posie	1792, SMM IV, Nr. 373, S. 386
114	As I cam down by yon castle wa'	1792, SMM IV, Nr. 326, S. 336
115	Donocht Head	1792, SMM IV, Nr. 375, S. 388
116	The ewy wi' the crooked horn	1790, SMM III, Nr. 293, S. 302

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Quelle
117	Fair Eliza	1792, SMM IV, Nr. 367/368, S. 378/379
118	The widow	1788, SMM II, Nr. 124, S. 130
119	Yon wild mossy mountains	1792, SMM IV, Nr. 331, S. 340
120	My goddess woman	1792, SMM IV, Nr. 304, S. 314
121	She's fair and fause	1792, SMM IV, Nr. 398, S. 411
122	O'er the morr amang the heather	1792, SMM IV, Nr. 328, S. 338
123	The tears I shed	1792, SMM IV, Nr. 340, S. 350
124	The wee, wee man	1792, SMM IV, Nr. 370, S. 382
125	Nithsdall's welcome hame	1792, SMM IV, Nr. 364, S. 375
126	Bid me not forget	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
127	Lady Randolph's complaint	1792, SMM IV, Nr. 343, S. 352
128	The shepherds wife	1792, SMM IV, Nr. 362, S. 372
129	The weary pound o' tow	1792, SMM IV, Nr. 350, S. 362
130	The tither morn	1792, SMM IV, Nr. 345, S. 355
131	Ae fond kiss	1792, SMM IV, Nr. 347, S. 358
132	Jenny drinks nae water	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
133	The vain pursuit	1792, SMM IV, Nr. 335, S. 344
134	What can a young lassie do	1792, SMM IV, Nr. 316, S. 327
135	The rose bud	1792, SMM IV, Nr. 330, S. 340
136	Dear Silvia	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
137	The slave's lament	1792, SMM IV, Nr. 384, S. 398
138	The death of the linnet	1792, SMM IV, Nr. 395, S. 408
139	Donald and Flora	1790, SMM III, Nr. 252, S. 261
140	Lass gin ye lo'e me, tell me now	1790, SMM III, Nr. 244, S. 253
141	Hughie Graham	1792, SMM IV, Nr. 303, S. 312
142	On a bank of flowers	1790, SMM III, Nr. 223, S. 232

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Quelle
143	The young Highland rover	1788, SMM II, Nr. 143, S. 150
144	A country lassie	1792, SMM IV, Nr. 346, S. 356
145	Strathallan's lament	1788, SMM II, Nr. 132, S. 138
146	Tho' for sev'n years and mair	1803, SMM VI, Nr. 507, S. 522
147	Bess and her spinning wheel	1792, SMM IV, Nr. 360, S. 371
148	Kellyburn braes	1792, SMM IV, Nr. 379, S. 392
149	O'er the hills and far away	1787, SMM I, Nr. 62, S. 62
150	Straphon and Lydia	1788, SMM II, Nr. 104, S. 107
JHW XXXII/3		
151	Wae's my heart that we should sunder	1788, SMM II, Nr. 131, S. 137
152	The lea-rig	1. 1787, SMM I, Nr. 49, S. 50 2. 1792, Napier II, S. 32 3. 1792, Sime II S. 348 4. 1795, Dale II, S.138 5. 1796, <i>Walter S. 20</i>
153	Galashiels	1788, SMM II, Nr. 151, S.158
154	Down the burn, Davie	1787, SMM I, Nr. 74, S.75
155	Ettrick banks	1787, SMM I, Nr. 81, S.82
156	Thro' the wood, laddie	1788, SMM II, Nr. 154, S.161
157	The broom of Cowdenknows	1787, SMM I, Nr. 69, S.70
158	I wish my Love were in a myre	1787, SMM I, Nr. 41, S.41
159	William and Margaret	1803, SMM VI, Nr. 536, S.554f
160	Saw ye my father	1. 1780, Stewart, S. 14 2. 1786, Smith, S. 25 3. 1787, SMM I, Nr. 76, S. 77
161	Auld Robin Gray	1790, SMM III, Nr. 247, S. 256

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
162	The ewie wi' the crooked horn	1790, SMM III, Nr. 293, S. 302f
163	Ay waking, O!	1. Napier I, S. 61 2. 1790, SMM III, Nr. 213, S. 222 3. 1792, SMM IV, Nr. 382, S. 396 4. 1794, Urbani II, S. 47 5. Ritson I, S. 47
164	Maggie Lauder	1787, SMM I, Nr. 98, S. 99
165	The blathrie o't	1787, SMM I, Nr. 33, S.34
166	Barbara Allan	1. 1790 SMM III, Nr. 206, S.215 2. 1792 Napier II, S. 12
167	An thou wert mi ain thing	1787, SMM I, Nr. 2, S.2
168	Logan Water	1787, SMM I, Nr. 42, S. 42
169	Queen Mary's lamentation	1. 1783 Corri, S. 26 2. 1792, Sime I, S. 24 3. 1794, Ritson I, S. 47
170	Highland Mary	1790, SMM III, Nr. 279, S. 288
171	Fee him, Father	1787, SMM I, Nr. 9, S.10
172	The lass of Patie's mill	1787, SMM I, Nr. 20, S. 21
173	Tak your auld cloak about ye	1790, SMM III, Nr. 250, S. 258f
174	Rothiemurcus rant	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
175	Scornfu' Nansy	1787, SMM I, Nr. 50, S.50
176	Bessy Bell and Mary Gray	1788, SMM II, Nr. 128, S. 134
177	Johnie's grey breeks	1787, SMM I, Nr. 27, S.28
178	Pinkie House	1787, SMM I, Nr. 56, S. 57
179	My deary an thou die	1787, SMM I, Nr. 82, S. 83
180	Bonny Jean	1787, SMM I, Nr. 54, S.55
181	Sensibility	1792, SMM IV, Nr. 329, S. 339

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
182	My mither's ay glowrin o'er me	1788, SMM II, Nr. 172, S. 180
183	The birks of Invermay	1787, SMM I, Nr. 72, S. 73
184	Auld Rob Morris	1788, SMM II, Nr. 192, S. 200
185	Waly, Waly	1788, SMM II, Nr. 158, S. 166; 1796, SMM V, Nr. 446; S. 458
186	She rose, and let me in	1787, SMM I, Nr. 83, S. 84
187	The ewe-bughts	1787, SMM I, Nr. 85, S. 86
188	The braes of Ballenden	1787, SMM I, Nr. 92, S.93
189	John o'Badenyon	1790, SMM III, Nr. 285, S. 294
190	O'er bogie	1788, SMM II, Nr. 168, S. 175
191	Woo'd and married and a'	1787, SMM I, Nr. 10, S. 10
192	Edinburgh Kate	1788, SMM II, Nr. 171, S. 179
193	What can a young lassie do	1792, SMM IV, Nr. 316, S. 327
194	Bannocks o'barleymeal	1803, SMM VI, Nr. 560, S. 578 (nicht 1796, SMM V, Nr. 475, S. 489!)
195	If a bodie meet a body	1788 SMM II, Nr. 196, S. 203
196	Tears that must ever fall	1794, Ritson I, S. 141
197	The shepherd's wife	1788, SMM II, Nr. 189, S. 197; 1792, SMM IV, Nr. 362, S. 372;
198	The wee, wee man	1792, SMM IV, Nr. 370, S. 382
199	My Nanie, O	1. 1725, Stuart, S. 86 2. 1733, Thomson W. II, S. 38 3. 1787, SMM I, Nr. 88, S. 89; 1803, 4. SMM VI, Nr. 580, S. 600

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
200	The brisk young lad	1. 1790, SMM III, Nr. 219, S. 228 2. 1790, SMM III, Nr. 226, S. 234 3. 1792, Napier II, S. 12 4. 1802, Elouis, vol. 2, S. 11
201	Mary's Dream	1787, SMM I, Nr. 37, S. 38
202	The weary pund o' tow	1792, SMM IV, Nr. 350, S. 362
203	Macpherson's farewell	1788, SMM II, Nr. 114, S. 117
204	The looking glass	1796, SMM V, Nr. 412, S. 399
205	Polwarth on the green	1788, SMM II, Nr. 183, S. 191
206	Peggy, I must love thee	1787, SMM I, Nr. 3; S.3
207	The death of the linnet	1. 1796, SMM V, Nr. 486, S. 501 (andere Melodie, aber gleicher Text) 2. 1796, SMM V, Nr. 408, S. 395
208	Young Jockey was the blythest lad	1790, SMM III, Nr. 287, S. 297
209	Let me in this ae night	1792, SMM IV, Nr. 311, S. 320
210	O'er the hills and far awa	1787, SMM I, Nr. 62, S.62
211	The maid that tends the goats	1787, SMM I, Nr. 40, S. 40
212	Fy let's a' to the bridal	1803, SMM VI, Nr. 550, S. 569
213	Deil tak' the wars	1790, SMM III, Nr. 262, S. 270
214	Gramachree	1787, SMM I, Nr. 46, S. 46 unter Textanfang
215	The mucking o' Geordie's byre	1787, SMM I, Nr. 96, S. 97
216	Willy was a wanton wag	1788, SMM II, Nr. 137, S.144
217	Oran gaoil	1790, SMM III, Nr. 273, S. 282
218	Green grow the rashes	1787, SMM I, Nr. 77, S.78
219	The Poet's am Jean	1790, SMM III, Nr. 235, S. 244

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
220	Oonagh	1796, SMM V, Nr. 447, S. 458
221	Strathallan's lament	1788, SMM II, Nr. 132, S.138
222	Fy gar rub her o'er wi' strae	1787, SMM I, Nr. 16, S. 17
223	Muirland Willy	1792, SMM IV, Nr. 369, S. 380
224	Craigieburn Wood	1792, SMM IV, Nr. 301, S. 311
225	The auld wife ayont the fire	1796, SMM V, Nr. 435, S. 446f
226	Cauld kail in Aberdeen	1788, SMM II, Nr. 162, S.170
227	The sutor's daughter	1796, SMM V, Nr. 470, 484
228	The last time I came o'er the muir	1787, SMM I, Nr. 18, S.19
229	Rattling roaring Wily	1788, SMM II, Nr. 194, S.202
230	The boatman	1787, SMM I, Nr. 12 S. 13
231	Whistle o'er the lave o't	1790, SMM III, Nr. 249, S. 258
232	Jenny's bawbee	1796, SMM V, Nr. 496, S. 512
233	The auld gudeman	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
234	My apron deary	1787, SMM I, Nr. 94, S. 94
235	Robin Adair	1. 1792, Sime II, S. 304 2. 1802 ca., Songster's Favourite Companion, S. 167
236	My Love she's but a lassie yet	1790, SMM III, Nr. 225, S. 234
237	The birks of Abergeldie	1788, SMM II, Nr. 113, S. 115
238	Gil Morris	1790, SMM III, Nr. 271, S.280
239	The minstrel	1792, SMM IV, Nr. 375, S.388
240	Kellyburn braes	1792, SMM IV, Nr. 379, S. 392
241	Hooly and fairly	1788, SMM II, Nr. 191, S.199
242	I canna come ilka day to woo	1. 1790, SMM III, Nr. 244, S. 253 2. 1795, Napier III, S. 41 3. 1795, Dale III, S. 123

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
243	Hey tutti taiti	1788, SMM II, Nr. 170, S. 178
244	Killiecrankie	1. 1788, SMM II, Nr. 102, S. 103 2. 1794, Ritson II, S. 44
245	Highland Air. The lone vale	1803, SMM VI, Nr. 569, S. 588
246	A Jacobite Air. Phely & Willy	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
247	Up and war them a' Willy	1788, SMM II, Nr. 188, S. 195
248	The old highland laddie	1787, SMM I, Nr. 21 + 22, S.22
249	The wish	<i>Napier ist die früheste Referenz</i>
250	Bonny wee thing	1792, SMM IV, Nr. 341, S. 351
251	The tears of Caledonia	1788, SMM II, Nr. 141, S. 147
252	Up in the morning early	1788, SMM II, Nr. 140, S. 147
253	The flowers of Edinburgh	1787, SMM I, Nr. 13, S. 14
254	Morag (Celtic Air)	1788, SMM II, Nr. 143, S. 150
255	Roslin Castle	1787, SMM I, Nr. 21, S. 9
256	The soldier laddie	1. 1733, Thomson W. II, S. 27 2. 1732 ca., Walsh, S. 5 3. 1792 SMM IV, Nr. 323, S. 334 (Verweise auf eine andere Melodie)
257	Langolee	1803, SMM VI, Nr. 516, S. 532
258	The east neuk o' Fife	1. 1790, SMM III, Nr. 277, S. 286 2. 1794, Urbani II, S. 45 3. 1795 ca., Dale II, S. 103 4. 1795 ca., Dale III, S. 137
259	Jingling Johnie	1. 1733, Thomson W. II, S. 28 2. 1787, SMM I, Nr. 43, S. 43
260	The happy trio	1790, SMM III, Nr. 291, S. 301

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Quelle
261	The bonny grey-ey'd morn	1787, SMM I, Nr. 79, S.80
262	Greensleeves	1792, SMM IV, Nr. 388, S. 402
263	The blue bell of Scotland (Volksliedvariation)	1803, SMM VI, Nr. 548, S. 566
264	My Love she's but a lassie yet (Volksliedvariation, s. o. Nr. 236)	1790, SMM III, Nr. 225, S. 234
265	Bannocks o'barleymeal (Volksliedvariation, s. o. Nr. 194)	1803, SMM VI, Nr. 560, S. 578 (nicht 1796, SMM V, Nr. 475, S. 489!)
266	Saw ye my father (Volksliedvariation, s. o. Nr. 160)	1. 1780, Stewart, S. 14 2. 1786, Smith, S. 25 3. 1787, SMM I, Nr. 76, S. 77
267	Maggie Lauder (Volksliedvariation, s. o. Nr. 164)	1787, SMM I, Nr. 98, S. 99
268	Killiecrankie (Volksliedvariation, s. o. Nr. 244)	1. 1788, SMM II, Nr. 102, S. 103 2. 1794, Ritson II, S. 44
JHW XXXII/4		
269	Shelah O'Neal	<i>Thomson ist früheste Referenz</i>
270	Good night and joy be wi' ye	1803, SMM VI, Nr. 600, S. 620
271	The braes of Ballochmyle	1788, SMM II, Nr. 276, S. 285
272	Jenny dang the weaver	1788, SMM II, Nr. 227, S. 133
273	The rock and a wee pickle tow	1796, SMM V, Nr. 439, S. 450
274	The parson boasts of mild ale	<i>irisches Lied; Thomsons Ausgabe ist früheste Referenz</i>
275	Tullochgorum	1788, SMM II, Nr. 289, S. 298

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
276	Johny Macgill	1788, SMM II, Nr. 207, S. 216
277	My Love's a winsome wee thing	1790, SMM III, Nr. 217, S. 226
278	When she came ben she bobbit	1790, SMM IV, Nr. 353, S. 364
279	Rise up and bar the door	1803, SMM VI, Nr. 546, S. 565
280	O'er the moor amang the heather	1790, SMM IV, Nr. 328, S. 338
281	Halloween	1788, SMM II, Nr. 236, S. 143
282	O bonny lass, will you lie in a barrack	1. 1792, Sime I, S. 302 2. 1792, Napier II, S. 90 3. 1795, Dale II, S. 90
283	Tibbie Fowler	1796, SMM V, Nr. 440, S. 452
284	Macgregor of Ruara's lament	1788, SMM II, Nr. 273, S. 181
285	Happy Dick Dawson	1788, SMM II, Nr. 267 S. 276
286	The white cockade	1788, SMM II, Nr. 272, S. 281
287	Cro Challin (287 a + b)	<i>Thomson ist früheste Referenz</i>
288	Over the water to Charlie	4. 1788, SMM II, Nr. 187, S. 195 5. 1795, Dale III; S. 26
289	The border widow's lament	<i>Thomson ist früheste Referenz</i>
290	Captain Okain	1. 1799, Thomson G., Select Collection, set 4; S. 97 2. 1799, Urbani IV, S. 9 3. 1801, Thomson G., Select Collection, vol. 2, S. 97 4. 1803, SMM VI, Nr. 508, S. 524 5. (im Katalog unter <i>The Wounded Hussar</i>)
291	Savourna deligh	1799 Thomson G, Select Collection set 4, S. 98

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
292	Lochaber	1787, SMM I, Nr. 95, S. 96
293	Here awa there awa	1787, SMM I, Nr. 57, S. 58
294	Ar hyd y nos. The live long night	<u>walisches Lied</u>
295	The lamentation of Britain (= 295a) / The lamentation of Cambria (=295b)	<u>walisches Lied</u>
296	Gorhoffedd gwyr Harlech. The march of the men of Harlec	<u>walisches Lied</u>
297	Blodau'r drain. The blossom of the thorn	<u>walisches Lied</u>
298	Llwyn onn. The ash grove	<u>walisches Lied</u>
299	Mantell Siani. Jenny's mantle	<u>walisches Lied</u>
300	Codiad yr hedydd. The rising of the lark	<u>walisches Lied</u>
301	Hob y deri dando. Away, my herd, under the green oak	<u>walisches Lied</u>
302	Venture gwen. [Mentra Gwen]	<u>walisches Lied</u>
303	The red piper's melody. Digan y pibydd coch (303 a + b)	<u>walisches Lied</u>
304	Nos Galan. New Year's night	<u>walisches Lied</u>
305	Rhyfelgyrch Cadpen Morgan. Captain Morgan's March	<u>walisches Lied</u>
306	Erddigan Caer y Waun. The minstrelsy of Chirk Castle	<u>walisches Lied</u>

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
307	Y gadly's. The camp-palace – or, Leader's tent oftener called, Of a noble.	<u>walisches Lied</u>
308	Twll yn ei boch. The dimpled cheek	<u>walisches Lied</u>
309	Blodau'r grug. The flowers of the heath	<u>walisches Lied</u>
310	Dowch I'r frwydr. Come to battle	<u>walisches Lied</u>
311	Castell Towyn. Towyn Castle	<u>walisches Lied</u>
312	Irish Air. Pat & Kate	1796, SMM V, Nr. 447, S. 458 (Referenz zeigt keinerlei Ähnlichkeiten)
313	Torriad y dydd. The dawn of day	<u>walisches Lied</u>
314	Yr hen erddigan. The ancient harmony	<u>walisches Lied</u>
315	The sweet melody of North Wales. [Mwynen Gwynedd]	<u>walisches Lied</u>
316	Grisiel ground. Crystal ground	<u>walisches Lied</u>
317	My Nanie, O	1. 1725, Stuart, S. 86 2. 1733, Thomson W. II, S. 38 3. 1787, SMM I, Nr. 88, S. 89; 1803, 4. SMM VI, Nr. 580, S. 600
318	The willow hymn. [Yr helyg gân]	<u>walisches Lied</u>
319	Gala water	1788, SMM II, Nr. 225, S. 131
320	Winifreda	<u>walisches Lied</u>
321	Lassie wi' the gowden hair	1732, Walsh, S. 30
322	Sir Patrick Spence	1796, SMM V, Nr. 482, S. 496

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
323	Codiad yr haul. The rising sun	<u>walisches Lied</u>
324	Lady Owen's favourite. [Maldod arglwyddes Owen]	<u>walisches Lied</u>
325	The three captains	<i>Thomson ist früheste Referenz</i>
326	The Cornish May song	<u>walisches Lied</u>
327	What ails this heart of mine	<i>Thomson ist früheste Referenz</i>
328	Ffarwel Ffrances. Farewell, Frances	<u>walisches Lied</u>
329	Maltraeth	<u>walisches Lied</u>
330	Dafydd y Garreg-wen. David of the White Rock	<u>walisches Lied</u>
331	Eryri wen. The white mountains - or, Hoar cliffs of Snowdon	<u>walisches Lied</u>
332	Blodau Llundain. The flowers of London	<u>walisches Lied</u>
333	Troiad y droell. The whirling of the spinning wheel	<u>walisches Lied</u>
334	The allurement of love. [Serch hudol]	<u>walisches Lied</u>
335	The door clapper. [Y stwffwl]	<u>walisches Lied</u>
336	The Britons. [Y Brython]	<u>walisches Lied</u>
337	[The Marsh of Rhuddlan. [Morva Rhydlan]	<u>walisches Lied</u>
338	Ton y sceiliog du. The note of the black cock	<u>walisches Lied</u>
339	Lord Balgonie's favourite	<i>erste Quelle im Katalog 1816</i>

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
340	Johny Faw or, The gypsie laddie (340 a + b)	1788, SMM II, Nr. 281, S. 189
341	Fair Helen of Kirkconnell	1. 1788, SMM II, Nr. 155, S. 163 2. 1790, Napier I, S. 65 3. 1794, Ritson I, S. 145
342	Y bardd yn ei awen. The inspired bard	<u>walisches Lied</u>
343	The pursuit of Love. [Dilyn serch]	<u>walisches Lied</u>
344	The poor pedlar. [Y maelerwr]	1803, SMM VI, Nr. 564, S. 582
345	The blossom of the honey suckle. [Blodeu'r gwynwydd]	<u>walisches Lied</u>
346	War song of the men of Glamorgan. [Triban gwyr Morgannwg]	<u>walisches Lied</u>
347	Mwynen Cynwyd. The melody of Cynwyd	<u>walisches Lied</u>
348	Reged	<u>walisches Lied</u>
349	The bend of the horse shoe. [Plygiad y bedol]	<u>walisches Lied</u>
350	Loth to depart. [Anhawdd ymadael]	<u>walisches Lied</u>
351	Wyres Ned Puw. Ned Pugh's grand daughter	<u>walisches Lied</u>
352	Hob y deri dannu. Away to the oaken grove	<u>walisches Lied</u>
353	Ffarwel jeuengetid. Adieu to my juvenile days	<u>walisches Lied</u>
354	Y Cymry dedwydd. The happy Cambrians	<u>walisches Lied</u>

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Quelle
355	Tros y garreg. Over the stone	<u>walisches Lied</u>
356	The flower of North Wales. [Blodeu Cwynedd]	<u>walisches Lied</u>
357	Pant corlant yr wyn – neu, Dafydd or Carreglas. The lambs' fold vale ...	<u>walisches Lied</u>
358	New Year's gift. [Calenig]	<u>walisches Lied</u>
359	Cerdd yr hen-wr or coed. The song of the old man of the wood	1790, SMM IV, Nr. 348, S. 181
360	Hoffedd Hywel ab Owen Gwynedd. The delight of Prince Hoel, son of ...	<u>walisches Lied</u>
361	The departure of the king. [Ymdawiad y brenhin]	<u>walisches Lied</u>
362	Happiness lost	<u>walisches Lied</u>
363	The shepherd's son	1795, Napier III, S. 7 <u>walisches Lied</u>
364	Hela'r ysgyfarnog. Hunting the hare	<u>walisches Lied</u>
JHW XXXII/5		
365	The birks of Invermay	1787, SMM I, Nr. 72, S. 73
366	The bush aboon Traquair	1787, SMM I, Nr. 80, S. 81
367	I'll never leave thee	1787, SMM I, Nr. 91, S. 92
368	Tweed side	1787, SMM I, Nr. 36, S. 37
369	The braes of Yarrow	1787, SMM I, Nr. 64, S. 65

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Quelle
370	The silken snood	1. 1786, Smith, S. 136 2. 1787, SMM I, Nr. 32, S. 31 3. 1790, Napier I, S. 26 4. 1792, Urbani I, S. 4 5. 1794, Ritson I, S. 95 6. 1795, Dale III, S. 133 7. 1798 Thomson Select Collection, set 2, S. 41
371	The lass of Lochroyan	1788, SMM II, Nr. 204, S. 107
372	My ain kind deary, O!	1787, SMM I, Nr. 49, S. 50
373	Roslin castel	1787, SMM I, Nr. 8, S. 9
374	The waefu' haert	1790, SMM III, Nr. 343, S. 252
375	Low down in the broom	1787, SMM I, Nr. 90, S. 91
376	The yellow hair'd laddie	1788, SMM II, Nr. 222, S. 127
377	The flowers of the forest	1787, SMM I, Nr. 63, S. 64
378	The collier's bonny lassie	1787, SMM I, Nr. 47, S. 48
379	Donald and Flora	1790, SMM III, Nr. 352, S. 261
380	The exile of Erin	1802, Elouis I, S. 29
381	My Nannie O	1. 1725, Stuart, S. 86 2. 1733, Thomson W. II, S. 38 3. 1787, SMM I, Nr. 88, S. 89; 1803, 4. SMM VI, Nr. 580, S. 600
382	Waly, waly	SMM II/V Nr. 158/446, S. 166/458
383	Lewie Gordon	1787, SMM I, Nr. 86, S. 87
384	Corn riggs	1787, SMM I, Nr. 93, S. 94
385	From thee, Eliza, I must go. Air: Donald	1. 1783, Corri I, S. 30 2. 1792, Sime I, S. 231 3. 1793, Thomson, Serie I, S. 15 4. 1795, Dale II, S. 109 5. 1799, Urbani III, S. 3

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Quelle
386	The maid in Bedlam	1787, SMM I, Nr. 46, S. 46
387	My apron, dearie	1787, SMM I, Nr. 94, S. 94
388	Auld lang syne	1787/1796 SMM I/V, Nr.25/413, S. 26/426
389	The last time I came o'er the muir	1787, SMM I, Nr. 18, S. 19
390	John Anderson, my jo	1790, SMM III, Nr. 360, S. 269
391	The braes of Ballenden	1787, SMM I, Nr. 92, S. 93
392	The bonny wee thing	1790, SMM IV, Nr. 341, S. 351
393	She rose and loot me in	1787, SMM I, Nr. 83, S. 84
394	Galla water	1788, SMM II, Nr. 225, S. 131
395	Katharine Ogie	1788, SMM II, Nr. 264, S. 171
396	O'er the muir amang the heather	1790, SMM IV, Nr. 328, S. 338
397	The maid that tends the goats	1787, SMM I, Nr. 40, S. 40
398	For the lack of gold	1788, SMM II, Nr. 263, S. 171
399	Sae merry as we ha'e been	1787, SMM I, Nr. 59, S. 60
400	Thou art gane awa'	1792 SMM IV, Nr. 338/339, S. 348
401	The soldier's dream. Air: Captain O'Kain	1. 1799, Urbani IV, S.9 2. 1799, Thomson G., Select Collection, set 4 S. 97 3. 1803, SMM VI, Nr. 508, S. 524
402	This is no mine ain house	1790, SMM III, Nr. 216, S. 225
403	Gilderoy	1787, SMM I, Nr. 66, S. 67
404	The shepherd's son	1795, Napier III, S. 7
405	The Palmer	1. 1783, Corri II, S. 30 2. 1793, Thomson, G, Selected Collection, selection I, S. 21

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Quelle
406	The soldier's return	1. 1793, Thomson, G, Selected Collection, selection I, S. 22 2. 1799, Urbani III, S. 23
407	The lass of Patie's mill	1787, SMM I, Nr. 20, S. 21
408	Their groves o' sweet myrtle	1. 1799 Thomson G., Select Collection, set 4, S. 95 2. 1803, SMM VI, Nr. 567, S. 586
409	Wandering Willie	1. 1759, Bremner II, S. 11 2. 1782, Stewart II, S. 6 3. 1786, Smith, S. 17 4. 1787, SMM I, Nr. 57, S. 58 5. 1790, Napier I, S. 27 6. 1792, Urbani I, S. 10 7. 1793, Sime II, S. 330 8. 1793, 1793 Thomson G, Select Collection, Set 1, S. 2 9. 1794, Ritson I, S. 86 10. 1795, Dale I, S. 34
410	My jo Janet	1788, SMM II, Nr. 211, S. 114
411	The day returns	1790, SMM III, Nr. 324, S. 233
412	Robin is my only jo	1796, SMM V, Nr. 478, S. 492
413	An thou wert mine ain thing	1787, SMM I, Nr. 2, S. 2
414	O poortith cauld	1. 1788, SMM II, Nr. 185, S. 193 2. 1792, Napier II, S. 18 3. 1795, Dale II, S. 109 4. 1798 Thomson, G, Selected Collection, selection II, S. 49
415	Saw ye my father	1. 1780, Stewart, S. 14 2. 1786, Smith, S. 25 3. 1787, SMM I, Nr. 76, S. 77
416	Up in the morning early	1788, SMM II, Nr. 240, S. 147
417	The siller crown	1790, SMM III, Nr. 340, S. 249

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Quelle
418	Anna	1. 1783, Corri I, S. 14 2. 1792, Napier II, S. 94 3. 1793, Thomson G, Select Collection, set 1, S. 25 4. 1795, Dale II, S. 106
419	Nancy's to the greenwood gane	1787, SMM I, Nr. 49, S. 50
420	Merry may the maid be	1. 1792, Napier II, S. 51 2. 1795, Dale III, S. 162
421	Tak' your auld cloak about ye	1790, SMM III, Nr. 350, S. 258
422	Bessy Bell and Mary Gray	1788, SMM II, Nr. 228, S. 134
423	Widow are ye wakin?	1796, SMM V, Nr. 432, S. 444
424	Lochaber	1787, SMM I, Nr. 95, S. 96
425	Todlin hame	1790, SMM III, Nr. 375, S. 284
426	Sweet Annie frae the sea-beach came	1787, SMM I, Nr. 84, S. 85
427	Farewell, thou fair day	1790, SMM IV, Nr. 385, S. 399
428	Maggy Lawder	1787, SMM I, Nr. 98, S. 99
429	Of a' the airts the wind can blaw	1790, SMM III, Nr. 335, S. 244

8.2 Quellensituation der Bearbeitungen Haydns

Band	Bearbeitung	Autograph (Liste im Kapitel 8.3)	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
JHW XXXII/1						
1	Mary's Dream				1792	Napier I
2	John Anderson				1792	Napier I
3	I Love my Love in Secret				1792	Napier I
4	Willie was a Wanton Wag				1792	Napier I
5	Saw Ye my Father				1792	Napier I
6	Todlen Hame				1792	Napier I
7	Fy Gar Rub her O'er Wi' Strae				1792	Napier I
8	Green Grow the Rashes				1792	Napier I
9	The Waefu' Heart				1792	Napier I
10	The Ploughman				1792	Napier I
11	Barabara Allen				1792	Napier I
12	Had Awa Frae Me, Donald				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
13	Will ye go to Flanders				1792	Napier I
14	This is no mine ain House				1792	Napier I
15	Braw Lads of Galla Water				1792	Napier I
16	O'er Bogie				1792	Napier I
17	I Had a Horse				1792	Napier I
18	My Boy Tammy				1792	Napier I
19	By the Stream so Cool and Clear				1792	Napier I
20	Fy, Let us a' to the Bridal				1792	Napier I
21	The Shepherd Adonis				1792	Napier I
22	The White Cockade				1792	Napier I
23	The Lass of Livingston				1792	Napier I
24	John of Badenyon				1792	Napier I
25	The Bonniest Lass in a' the world				1792	Napier I
26	Duncan Davison				1792	Napier I
27	Leader Haughs and Yarrow				1792	Napier I
28	Up in the Morning Early				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
29	Fife and a' the Lands about it				1792	Napier I
30	I'm o'er Young to marry yet				1792	Napier I
31	My Ain Kind Deary				1792	Napier I
32	Dainty Davie	Vincent Novello's Autograph Album, s. S. 82			1792	Napier I
33	Pentland Hills				1792	Napier I
34	Duncan Gray				1792	Napier I
35	Maggie Lauder				1792	Napier I
36	How can I be sad on my wedding day				1792	Napier I
37	My Nanny O				1792	Napier I
38	Wood and Married and a'				1792	Napier I
39	Blue bonnets				1792	Napier I
40	The Waking of the Fauld				1792	Napier I
41	John come kiss me now				1792	Napier I
42	John, Come Kiss me Now				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
43	Ye Gods! Was Strephon's Picture Blest				1792	Napier I
44	Sleepy Bodie				1792	Napier I
45	The Gard'ner wi' his Paidle				1792	Napier I
46	The Brisk Young Lad				1792	Napier I
47	Clumbernauld house				1792	Napier I
48	O can you sew cushions				1792	Napier I
49	Here's a health to my true love				1792	Napier I
50	Merry my the maid be				1792	Napier I
51	The mucking of Geordie's byer				1792	Napier I
52	Tibby Fowler				1792	Napier I
53	Love will find out the way				1792	Napier I
54	Be Kind to the young thing				1792	Napier I
55	Cauld kail in Aberdeen				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
56	Saw ye nae my Peggy				1792	Napier I
57	The banks of Spey				1792	Napier I
58	The birks of Abergeldie				1792	Napier I
59	The bonny brucket lassie				1792	Napier I
60	The soger Laddie				1792	Napier I
61	O, Le me in this ae night				1792	Napier I
62	When she came ben she bobbitt				1792	Napier I
63	Hallow ev'n				1792	Napier I
64	Jockey was the blythest lad				1792	Napier I
65	Marg'ret's ghost				1792	Napier I
66	The black eagle				1792	Napier I
67	How long and dreary is the night				1792	Napier I
68	Blink o'er the burn, sweet Betty				1792	Napier I
69	Wat ye wha I met yestreen				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
70	My mither's ay glowran o'er me				1792	Napier I
71	Young damon				1792	Napier I
72	Robin, Quo' she				1792	Napier I
73	Logie of Buchan				1792	Napier I
74	Eppie Adair				1792	Napier I
75	Widow, are ye waking				1792	Napier I
76	Whistle o'er the lave o't				1792	Napier I
77	My heart's in the highlands				1792	Napier I
78	Steer her up, and her gawin				1792	Napier I
79	Jamie come try me				1792	Napier I
80	The miller's daughter				1792	Napier I
81	Raving winds				1792	Napier I
82	Willy's Rare				1792	Napier I
83	Lizae Baillie				1792	Napier I
84	The maid's complaint				1792	Napier I
85	Oh Onochrie				1792	Napier I

JHW XXXII/1	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
86	Maggie's tocher				1792	Napier I
87	I Dream'd I Lay				1792	Napier I
88	The glancing of her apron				1792	Napier I
89	O Bonny lass				1792	Napier I
90	The flowers of Edinburgh				1792	Napier I
91	Jockie and Sandy				1792	Napier I
92	The Mill, Mill o!				1792	Napier I
93	Shepherds, I have lost my love				1792	Napier I
94	Bonny Kate of Edinburgh				1792	Napier I
95	If e'er ye do well it's a wonder				1792	Napier I
96	Peggy in devotion				1792	Napier I
97	If E'er ye do well it's a wonder				1792	Napier I
98	To Dauton me				1792	Napier I
99	Jenny was fair				1792	Napier I

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
100	Her absence will not alter me				1792	Napier II
101	The bonnie gray ey's morn				1795	Napier II
102	The bonnie wee thing				1795	Napier II
103	Roy's wife				1795	Napier II
104	While hopeless				1795	Napier II
105	Frae the friends and land I love				1795	Napier II
106	The shepherds son				1795	Napier II
107	A cold frosty morning				1795	Napier II
108	O for ane and twenty Tam!				1795	Napier II
109	Johnie Armstrong				1795	Napier II
110	I do confess thou art sae fair				1795	Napier II
111	Now westlin winds				1795	Napier II
112	Greensleeves				1795	Napier II
113	The posie				1795	Napier II

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
114	As I cam down by yon castle wa'				1795	Napier II
115	Donocht Head				1795	Napier II
116	The ewy wi' the crooked horn				1795	Napier II
117	Fair Eliza				1795	Napier II
118	The widow				1795	Napier II
119	Yon wild mossy mountains				1795	Napier II
120	My goddess woman				1795	Napier II
121	She's fair and fause				1795	Napier II
122	O'er the morr amang the heather				1795	Napier II
123	The tears I shed				1795	Napier II
124	The wee wee man				1795	Napier II
125	Nithsdall's welcome hame				1795	Napier II
126	Bid me not forget				1795	Napier II

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
127	Lady Randolph's complaint				1795	Napier II
128	The shepherds wife				1795	Napier II
129	The weary pound o' tow				1795	Napier II
130	The tither morn				1795	Napier II
131	Ae fond kiss				1795	Napier II
132	Jenny drinks nae water				1795	Napier II
133	The vain pursuit				1795	Napier II
134	What can a young lassie do				1795	Napier II
135	The rose bud				1795	Napier II
136	Dear Silvia				1795	Napier II
137	The slave's lament				1795	Napier II
138	The death of the linnet				1795	Napier II
139	Donald and Flora				1795	Napier II
140	Lass gin ye lo'e me, tell me now				1795	Napier II
141	Hughie Graham				1795	Napier II
142	On a bank of flowers				1795	Napier II

JHW XXXII/2	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Erstveröffentlichung	Erstausgabe
143	The young Highland rover				1795	Napier II
144	A country lassie				1795	Napier II
145	Strathallan's lament				1795	Napier II
146	Tho' for sev'n years and mair				1795	Napier II
147	Bess and her spinning wheel				1795	Napier II
148	Kellyburn braes				1795	Napier II
149	O'er the hills and far away				1795	Napier II
150	Straphon and Lydia				1795	Napier II

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
151	Wae's my heart that we should sunder		London, British Library (LBL) Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
152	The lea-rig		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 4 1805
153	Galashiels		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
154	Down the burn, Davie		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
155	Ettrick banks		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
156	Thro' the wood, laddie		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
157	The broom of Cowdenknows		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
158	I wish my Love were in a myre		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
159	William and Margaret		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
160	Saw ye my father		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
161	Auld Robin Gray		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
162	The ewie wi' the crooked horn		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
163	Ay waking, O!		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
164	Maggie Lauder		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
165	The blathrie o't		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
166	Barbara Allan		LBL, Add 35272 Faszikel 1	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
167	An thou wert mi ain thing		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
168	Logan Water		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
169	Queen Mary's lamentation		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
170	Highland Mary		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
171	Fee him, Father		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
172	The lass of Patie's mill		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
173	Tak your auld cloak about ye		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
174	Rothiemurcus rant		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
175	Scornfu' Nansy		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
176	Bessy Bell and Mary Gray		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
177	Johnie's grey breeks		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
178	Pinkie House		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
179	My deary an thou die		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
180	Bonny Jean		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
181	Sensibility		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 3 1802
182	My mither's ay glowrin o'er me		LBL, Add 35272 Faszikel 2	Johann Eißler	1800.06.18	Thomson Bd. 4 1805, ohne Instru- mentalteile

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
183	The birks of Invermay		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist" ¹	1801.04.30	Thomson Bd. 1 2/1803
184	Auld Rob Morris	LBL, Add 35273 Faszikel 3	LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 1 2/1803
185	Waly, Waly		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	
186	She rose, and let me in		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	
187	The ewe-bughts		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 1 2/1803
188	The braes of Ballenden		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 313.

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
189	John o'Badenyon		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 4 1805
190	O'er bogie		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
191	Woo'd and married and a'	LBL, Add 35273 Faszikel 3	LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
192	Edinburgh Kate		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 4 1805
193	What can a young lassie do		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
194	Bannocks o'barleymeal		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
195	If a bodie meet a body		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
196	Tears that must ever fall		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
197	The shepherd's wife		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
198	The wee, wee man		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
199	My Nanie, O		LBL, Add 35273 Faszikel 3	"Wiener Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 1 1822
200	The brisk young lad		LBL, Add 35273 Faszikel 4	Johann Eißler	1801.04.30	Thomson Bd. 4 1805
201	Mary's Dream		LBL, Add 35273 Faszikel 4	Johann Eißler	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
202	The weary pund o' tow		LBL, Add 35273 Faszikel 4	Johann Eißler	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
203	Macpherson's farewell		LBL, Add 35273 Faszikel 4	Johann Eißler	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
204	The looking glass		LBL, Add 35273 Faszikel 4	"Später Esterházy- Kopist" ¹	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
205	Polwarth on the green		LBL, Add 35273 Faszikel 5	"Später Esterházy- Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 5 1818
206	Peggy, I must love thee	LBL, Add 35273 Faszikel 5 (Nachtrag)	LBL, Add 35273 Faszikel 5	"Später Esterházy- Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
207	The death of the linnet	LBL, Add 35273 Faszikel 5 (Nachtrag)	LBL, Add 35273 Faszikel 5	"Später Esterházy- Kopist"	1801.04.30	Thomson Bd. 3 1802
208	Young Jockey was the blythest lad		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Supplementba nd 1822

¹ Vgl. RYCROFT/EDWARDS/McCUE 2001, S. 313.

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
209	Let me in this ae night		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
210	O'er the hills and far awa		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
211	The maid that tends the goats		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
212	Fy let's a' to the bridal		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
213	Deil tak' the wars		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
214	Gramachree		LBL, Add 35273 Faszikel 6	„Später Esterházy- Kopist“	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 1 2/1803
215	The mucking o' Geordie's byre		LBL, Add 35273 Faszikel 6	„Später Esterházy- Kopist“	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 2 2/1803

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
216	Willy was a wanton wag		LBL, Add 35273 Faszikel 6	„Später Esterházy- Kopist“	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
217	Oran gaoil		LBL, Add 35273 Faszikel 6	„Später Esterházy- Kopist“	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
218	Green grow the rashes		LBL, Add 35273 Faszikel 6	„Später Esterházy- Kopist“	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
219	The Poet's am Jean		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
220	Oonagh		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
221	Strathallan's lament		LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
222	Fy gar rub her o'er wi' strae	LBL, Add 35273 Faszikel 6 (Nachtrag)	LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 2 2/1803

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
223	Muirland Willy	LBL, Add 35273 Faszikel 6 (Nachtrag)	LBL, Add 35273 Faszikel 6	"Später Esterházy- Kopist"	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
224	Craigieburn Wood	Paris, Bibliothèque Nationale (PBN), Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 11	Peter Rampl	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 1 2/1803
225	The auld wife ayont the fire	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 11	Peter Rampl	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 1 2/1804
226	Cauld kail in Aberdeen	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 11	Peter Rampl	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 1 2/1805
227	The sutor's daughter	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 11	Peter Rampl	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 2 2/1803
228	The last time I came o'er the muir	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 11	Peter Rampl	1801.06. Mitte	Thomson Bd. 2 2/1803

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
229	Rattling roaring Wily	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 8	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
230	The boatman	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 8	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
231	Whistle o'er the lave o't	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 8	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
232	Jenny's bawbee	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 8	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
233	The auld gudeman	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 8	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 3 1802
234	My apron deary	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	Thomson Bd. 1 2/1803
235	Robin Adair	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	Thomson Bd. 2 2/1803

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
236	My Love she's but a lassie yet	PBN, Ms 139 ²⁰	LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	Thomson Bd. 1 2/1803
237	The birks of Abergeldie		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 3 1802
238	Gil Morris		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 1 2/1803
239	The minstrel		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 4 1805
240	Kellyburn braes		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 4 1805
241	Hooly and fairly		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 4 1805
242	I canna come ilka day to woo		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 5 1818

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
243	Hey tutti taiti		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 3 1802
244	Killiecrankie		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 3 1802
245	Highland Air. The lone vale		LBL, Add 35273 Faszikel 7	Johann Eißler	1801.10.27	Thomson Bd. 3 1802
246	A Jacobite Air. Phely & Willy		LBL, Add 35273 Faszikel 12	Peter Rampl	1802.01. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
247	Up and war them a' Willy		LBL, Add 35273 Faszikel 12	Peter Rampl	1802.01. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
248	The old highland laddie		LBL, Add 35273 Faszikel 12	Peter Rampl	1802.01. Mitte	Thomson Bd. 4 1805
249	The wish		LBL, Add 35273 Faszikel 12	Peter Rampl	1802.01. Mitte	Thomson Bd. 4 1805

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
250	Bonny wee thing		LBL, Add 35273 Faszikel 12	Peter Rampl	1802.01. Mitte	Thomson Oktavaus- gabe Band 1 1822
251	The tears of Caledonia		LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	Thomson Bd. 2 2/1803
252	Up in the morning early		LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	
253	The flowers of Edinburgh		LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	
254	Morag (Celtic Air)		LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	
255	Roslin Castle		LBL, Add 35273 Faszikel 13	Peter Rampl	1802.01.29	Thomson Bd. 1 2/1803

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
256	The soldier laddie		LBL, Add 35273 Faszikel 9	Peter Rampl	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
257	Langolee		LBL, Add 35273 Faszikel 9	Peter Rampl	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
258	The east neuk o' Fife		LBL, Add 35273 Faszikel 9	Peter Rampl	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805
259	Jingling Johnie		LBL, Add 35273 Faszikel 9	Peter Rampl	1801.12.05	Thomson Bd. 2 2/1817
260	The happy trio	Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. ms. 1524b24, ohne Ritornell	LBL, Add 35273 Faszikel 10	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 4 1805

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
261	The bonny grey-ey'd morn		LBL, Add 35273 Faszikel 10	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Bd. 5 1818
262	Greensleeves	Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. ms. 1524b24, Takte 21-28	LBL, Add 35273 Faszikel 10	Johann Eißler	1801.12.05	Thomson Supplement- band 1822
263	The blue bell of Scotland (Volksliedvariation)	LBL, Add 35275 Klavier- und Singstimme	LBL, Add 35275 Streicher- stimmen	Johann Eißler		Thomson Bd. 3 1802 (Thema)
264	My Love she's but a lassie yet (Volksliedvariation, s. o. Nr. 236)		LBL, Add 35275 Klavierpartitur mit Singstimme Streicher- stimmen	Johann Eißler		Preston 1805

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
265	Bannocks o'barleymeal (Volksliedvariation, s. o. Nr. 194)		LBL, Add 35275 Klavierpartitur mit Singstimme Streicher- stimmen	Johann Eißler		Preston 1805
266	Saw ye my father (Volksliedvariation, s. o. Nr. 160)		LBL, Add 35275 Klavierpartitur mit Singstimme Streicher- stimmen	Johann Eißler		Preston 1805
267	Maggie Lauder (Volksliedvariation, s. o. Nr. 164)		LBL, Add 35275 Klavierpartitur mit Singstimme Streicher- stimmen	Johann Eißler		Preston 1805

JHW XXXII/3	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
268	Killiecrankie (Volksliedvariation, s. o. Nr. 244)		LBL, Add 35275 Klavierpartitur mit Singstimme Streicher- stimmen	Johann Eißler		Preston 1805
JHW XXXII/4						
269	Shelah O'Neal	Paris, Bibliothèque Nationale (PBN), Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
270	Good night and joy be wi' ye	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
271	The braes of Ballochmyle	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
272	Jenny dang the weaver	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
273	The rock and a wee pickle tow	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
274	The parson boasts of mild ale	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Irish Airs, Bd. 1 1814
275	Tullochgorum	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 5 1826
276	Johny Macgill	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
277	My Love's a winsome wee thing	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Oktav- ausgabe Bd. 6 1825

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
278	When she came ben she bobbit	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 5 1818
279	Rise up and bar the door	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 1 2/1803
280	O'er the moor amang the heather	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
281	Halloween	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 5 1818
282	O bonny lass, will you lie in a barrack	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
283	Tibbie Fowler	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
284	Macgregor of Ruara's lament	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
285	Happy Dick Dawson	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
286	The white cockade	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
287	Cro Challin (287 a + b)	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15+23	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
288	Over the water to Charlie	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Oktav- ausgabe Bd. 6 1825
289	The border widow's lament	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 4 1805
290	Captain Okain	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
291	Savourna deligh	PBN, Rés. Ms 17354	LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 2 2/1803
292	Lochaber		LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Bd. 1 2/1803
293	Here awa there awa		LBL, Add 35273 Faszikel 15	Johann Eißler	1803.07.01	
294	Ar hyd y nos. The live long night		LBL, Add 35273 Faszikel 16a/b ¹	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
295	The lamentation of Britain (= 295a) / The lamentation of Cambria (=295b)		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b+24	Johann Eißler	1803.07.01	

¹ Klavier- / Singstimme und Streicherstimmen getrennt.

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
296	Gorhoffedd gwyr Harlech. The march of the men of Harlec		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	nicht ermittelbar	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
297	Blodau'r drain. The blossom of the thorn		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
298	Llwyn onn. The ash grove		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
299	Mantell Siani. Jenny's mantle		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
300	Codiad yr hedydd. The rising of the lark		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
301	Hob y deri dando. Away, my herd, under the green oak		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
302	Venture gwen. [Mentra Gwen]		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
303	The red piper's melody. Digan y pibydd coch (303 a + b)		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
304	Nos Galan. New Year's night		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
305	Rhyfelgyrch Cadpen Morgan. Captain Morgan's March		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
306	Erddigan Caer y Waun. The minstrelsy of Chirk Castle		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
307	Y gadly's. The camp-palace - or, Leader's tent oftener called, Of a noble.		LBL, Add 352734 Faszikel 16a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
308	Twll yn ei boch. The dimpled cheek		LBL, Add 35274 Faszikel 17a/b	Johann Eißler	1803.07.01	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
309	Blodau'r grug. The flowers of the heath		LBL, Add 35274 Faszikel 17a/b	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
310	Dowch i'r frwydr. Come to battle		LBL, Add 35274 Faszikel 17a	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
311	Castell Towyn. Towyn Castle		LBL, Add 35274 Faszikel 17a	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
312	Irish Air. Pat & Kate		LBL, Add 35274 Faszikel 17a	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Bd. 4 1805
313	Torriad y dydd. The dawn of day		LBL, Add 35274 Faszikel 17a	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
314	Yr hen erddigan. The ancient harmony		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.06.30	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
315	the sweet melody of North Wales. [Mwynen Gwynedd		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
316	Grisiel ground. Crystal ground		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
317	My Nanie, O		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
318	The willow hymn. [Yr helyg gân]		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
319	Gala water		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
320	Winifreda		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
321	Lassie wi' the gowden hair		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
322	Sir Patrick Spence		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Bd. 4 1805

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
323	Codiad yr haul. The rising sun		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
324	Lady Owen's favourite. [Maldod arglwyddes Owen]		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	
325	The three captains		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Bd. 4 1817
326	The Cornish May song		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
327	What ails this heart of mine		LBL, Add 35274 Faszikel 18a/b	Johann Eißler	1803.12.18	Thomson Bd. 4 1805
328	Ffarwel Ffrances. Farewell, Frances		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
329	Maltraeth		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
330	Dafydd y Garreg-wen. David of the White Rock		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
331	Eryri wen. The white mountains – or, Hoar cliffs of Snowdon		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
332	Blodau Llundain. The flowers of LBL,		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
333	Troiad y droell. The whirling of the spinning wheel		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 3 1817
334	The allurement of love. [Serch hudol]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	
335	The door clapper. [Y stwffwl]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	
336	The Britons. [Y Brython]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
337	[The Marsh of Rhuddlan. [Morva Rhydlan]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	
338	Ton y sceiliog du. The note of the black cock		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
339	Lord Balgonie's favourite		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b	Johann Eißler	1804.04.06	
340	Johnny Faw or, The gypsie laddie (340 a + b)		LBL, Add 35274/75 Faszikel 19a/b, 22a	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Bd. 4 1805
341	Fair Helen of Kirkconnell		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.04.06	Thomson Bd. 4 1805
342	Y bardd yn ei awen. The inspired bard		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	nicht ermittelbar	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
343	The pursuit of Love. [Dilyn serch]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	
344	The poor pedlar. [Y maelerwr]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	
345	The blossom of the honey suckle. [Blodeu'r gwynwydd]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	
346	War song of the men of Glamorgan. [Triban gwyr Morgannwg]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	
347	Mwynen Cynwyd. The melody of Cynwyd		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
348	Reged		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
349	The bend of the horse shoe. [Plygiad y bedol]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
350	Loth to depart. [Anhawdd ymadael]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	
351	Wyres Ned Puw. Ned Pugh's grand daughter		LBL, Add 35274/75 Faszikel 20a/b	Johann Eißler	1804.05.10	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
352	Hob y deri danno. Away to the oaken grove		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.05.10	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
353	Ffarwel jeuengetid. Adieu to my juvenile days		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.05.10	Thomson Welsh Airs Bd. 3 1817
354	Y Cymry dedwydd. The happy Cambrians		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
355	Tros y garreg. Over the stone		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 1 1809
356	The flower of North Wales. [Blodeu Cwynedd]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
357	Pant corlant yr wyn – neu, Dafydd or Carreg- las. The lambs' fold vale ...		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
358	New Year's gift. [Calenig]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	
359	Cerdd yr hen-wr or coed. The song of the old man of the wood		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 3 1817
360	Hoffedd Hywel ab Owen Gwynedd. The delight of Prince Hoel, son of ...		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
361	The departure of the king. [Ymdawiad y brenhin]		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	
362	Happiness lost		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 3 1817

JHW XXXII/4	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
363	The shepherd's son		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b+22a/b	Johann Eißler	1804.10.17	Thomson Oktavausgabe Band 2 1822
JHW XXXII/5						
364	Hela'r ysgyfarnog. Hunting the hare		LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	LBL, Add 35274/75 Faszikel 21a/b	1804.10.17	Thomson Welsh Airs Bd. 2 1811
365	The birks of Invermay				1802-1804	Whyte I, 1
366	The bush aboon Traquair				1802-1804	Whyte I, 2
367	I'll never leave thee				1802-1804	Whyte I, 3
368	Tweed side	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 4
369	The braes of Yarrow	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 5
370	The silken snood				1802-1804	Whyte I, 6
371	The lass of Lochroyan				1802-1804	Whyte I, 7
372	My ain kind deary, O!				1802-1804	Whyte I, 8
373	Roslin castel				1802-1804	Whyte I, 9

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
374	The waefu' haert	Bibliothèque Polonaise de Paris MAM973, S. 185f			1802-1804	Whyte I, 10
375	Low down in the broom	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 11
376	The yellow hair'd laddie				1802-1804	Whyte I, 12
377	The flowers of the forest				1802-1804	Whyte I, 13
378	The collier's bonny lassie				1802-1804	Whyte I, 14
379	Donald and Flora				1802-1804	Whyte I, 15
380	The exile of Erin				1802-1804	Whyte I, 16
381	My Nannie O				1802-1804	Whyte I, 17
382	Waly, waly	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 18
383	Lewie Gordon				1802-1804	Whyte I, 19
384	Corn riggs	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 20
385	From thee, Eliza, I must go. Air: Donald				1802-1804	Whyte I, 21
386	The maid in Bedlam				1802-1804	Whyte I, 22
387	My apron, dearie				1802-1804	Whyte I, 23
388	Auld lang syne				1802-1804	Whyte I, 24

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
389	The last time I came o'er the muir				1802-1804	Whyte I, 25
390	John Anderson, my jo				1802-1804	Whyte I, 26
391	The braes of Ballenden	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 27
392	The bonny wee thing				1802-1804	Whyte I, 28
393	She rose and loot me in				1802-1804	Whyte I, 29
394	Galla water				1802-1804	Whyte I, 30
395	Katharine Ogie				1802-1804	Whyte I, 31
396	O'er the muir amang the heather				1802-1804	Whyte I, 32
397	The maid that tends the goats				1802-1804	Whyte I, 33
398	For the lack of gold				1802-1804	Whyte I, 34
399	Sae merry as we ha'e been	LBL, Add 28613			1802-1804	Whyte I, 35
400	Thou art gane awa'				1802-1804	Whyte I, 36
401	The soldier's dream. Air: Captain O'Kain				1802-1804	Whyte I, 37
402	This is no mine ain house				1802-1804	Whyte I, 38

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
403	Gilderoy				1802-1804	Whyte I, 39
404	The shepherd's son				1802-1804	Whyte I, 40
405	The Palmer				1802-1804	Whyte II, 1
406	The soldier's return				1802-1804	Whyte II, 2
407	The lass of Patie's mill				1802-1804	Whyte II, 3
408	Their groves o' sweet myrtle				1802-1804	Whyte II, 4
409	Wandering Willie				1802-1804	Whyte II, 5
410	My jo Janet				1802-1804	Whyte II, 6
411	The day returns				1802-1804	Whyte II, 7
412	Robin is my only jo				1802-1804	Whyte II, 8
413	An thou wert mine ain thing				1802-1804	Whyte II, 9
414	O poortith cauld				1802-1804	Whyte II, 10
415	Saw ye my father				1802-1804	Whyte II, 11
416	Up in the morning early				1802-1804	Whyte II, 12
417	The siller crown				1802-1804	Whyte II, 13
418	Anna				1802-1804	Whyte II, 14

JHW XXXII/5	Bearbeitung	Autograph	Abschrift	Kopist	Absendezeitpunkt	Erstausgabe
419	Nancy's to the greenwood gane				1802-1804	Whyte II, 15
420	Merry may the maid be				1802-1804	Whyte II, 16
421	Tak' your auld cloak about ye				1802-1804	Whyte II, 17
422	Bessy Bell and Mary Gray				1802-1804	Whyte II, 18
423	Widow are ye wakin?				1802-1804	Whyte II, 19
424	Lochaber				1802-1804	Whyte II, 20
425	Todlin hame				1802-1804	Whyte II, 21
426	Sweet Annie frae the sea-beach came				1802-1804	Whyte II, 22
427	Farewell, thou fair day				1802-1804	Whyte II, 23
428	Maggy Lawder				1802-1804	Whyte II, 24
429	Of a' the airts the wind can blaw				1802-1804	Whyte II, 25

8.2.1 Bewahrungsorte der Autographen

- British Library, **London (1)**,
Add. 35272, fol. 21-2215
- British Library, **London (2)**,
Add. 25275, fol. 28-29
- British Library, **London (3)**,
Add. 28613, fol. 4^r-11^v
- Bibliothèque Nationale de France, **Paris (1)**, Ms 13920
- Bibliothèque Nationale de France, **Paris (2)**, Rés. Ms
17354 (Neukomm)
- Bibliothèque Polonaise de Paris, **Paris (3)**,
MAM 973, S. 185-186
- Hessische Landes- und Hochschulbibliothek **Darmstadt**,
Mus. ms. 1524b24

Im Abschnitt 8.2 wurden die Bearbeitungen in einem Gesamtüberblick aufgelistet. In der nachfolgenden Tabelle werden die in Autographenform vorliegenden Bearbeitungen noch einmal zusammengefasst wiedergegeben. Dabei wird deutlich, dass die wenigsten Bearbeitungen im Autograph vorliegen, i. e. dreißig von Haydn und 23 von Neukomm.

8.2.2 Resümee der Autographen

Nr.	JHW XXXII	LIED	BIBLIOTHEK
1	1:034	Dainty Davie	Vincent Novello's Autograph Album ¹
2	3:206	Peggy, I must love thee	London (1), Teilautograph eines nachkomponierten Ritornells
3	3:207	The death of the linnet	London (1), Teilautograph eines nachkomponierten Ritornells
4	3:222	Fy gar rub her o'er wi' strae	London (2), Teilautograph einer nachkomponierten Einleitung
6	3:223	Muirland Willy	London (2), Teilautograph einer nachkomponierten Einleitung
7	3:224	Craigieburn Wood	Paris (1)
8	3:225	The auld wife ayont the fire	Paris (1)
9	3:226	Cauld kail in Aberdeen	Paris (1)
10	3:227	The sutor's daughter	Paris (1)
11	3:228	The last time I came o'er the muir	Paris (1)
12	3:229	Rattling roaring Wily	Paris (1)
13	3:230	The boatman	Paris (1)
14	3:231	Whistle o'er the lave o't	Paris (1)
15	3:232	Jenny's bawbee	Paris (1)
16	3:233	The auld gudeman	Paris (1)

¹ Vgl. Kapitel 3.2.1.1, S. 80.

Nr.	JHW XXXII	LIED	FUNDSTELLE
17	3:234	My apron deary	Paris (1)
18	3:235	Robin Adair	Paris (1)
19	3:236	My Love she's but a lassie yet	Paris (1)
20	3:260	The happy trio	Darmstadt, Teilautograph, ohne Ritornell
21	3:262	Greensleeves	Darmstadt, Teilautograph, ohne Ritornell, Takte 21-28
22	3:263	The blue bell of Scotland mit Variationen	London (2)
	<i>4:269- 4:291</i>	<i>Autographe von Neukomm</i>	<i>Paris (2)</i>
23	5:368	Tweed Side	London (3)
24	5:369	The braes of Yarrow	London (3)
25	5:373	Roslin castle	London (3)
26	5:374	The waefu' heart	Paris (3)
27	5:375	Low down in the broom	London (3)
28	5:382	Waly, Waly	London (3)
29	5:389	The last time I came o'er the muir	London (3)
30	5:391	The Braes of Ballenden	London (3)
31	5:399	Sae merry as we ha'e seen	London (3)

8.3 Ausgaben

8.3.1 Napier

Titel:

A Selection of the most Favourite Scots-Songs, chiefly pastoral, adapted for the Harpsichord, with accompaniment for a violin, by eminent masters.

Die Bände sind in London im Eigenverlag Napiers erschienen.

Jahr	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
1790	Arnold, Barthélemon, Carter, Shield	81	Band 1
1792	Haydn	100	Band 2
1795	Haydn	50	Band 3

8.3.2 Thomson

Thomson hat seinen Sammlungen meistens den Titel *A Select Collection of Original Scottish (Welsh, Irish) Airs* gegeben.

Die Bände sind hauptsächlich in London bei Preston erschienen.

Die Zusammenstellung der folgenden Auflistung erfolgte unter Zuhilfenahme der Arbeit von McCue über Thomsons Sammlungen¹, der Angaben in der Gesamtausgabe der

¹ Vgl. McCUE, Kirsteen C.: George Thomson (1757-1851): his Collections of National airs in their Scottish Cultural Context, Diss. (masch.), Univ. Oxford, 1993 (b), S. 269–315.

Volksliedbearbeitungen JHW¹ und des Internetkatalogs der *British Library*². Zum Katalog der British Library ist zu sagen, dass er äußerst einfach zu bedienen ist und die Informationen relativ komplett zur Verfügung gestellt werden, im Gegensatz zum Internetkatalog der National Library of Scotland. Hier ist es praktisch unmöglich, auf Distanz ohne Zuhilfenahme einer Fachkraft Nachforschungen anzustellen. Die Tatsache, dass McCue sich in einer umfassenden Dissertation mit den Ausgaben Thomsons beschäftigt, beweist, wie komplex die Editionstätigkeit Thomsons war. Das ist nicht nur auf die große Zeitspanne zurückzuführen, sondern auch auf mehrere parallel laufende Reihen. Auch die Bezeichnung der verschiedenen Editionen (set, volume) fließt in diese Auflistung mit ein. Die Arbeit von McCue liefert hier die nötigen Erkenntnisse. Dennoch kann auch an dieser Stelle keine Gewähr auf Vollständigkeit gegeben werden. Die Gründe liegen in der genannten Komplexität der Editionstätigkeit und den Schwierigkeiten bei der Einsicht in das Material. Gleichwohl bietet die nachfolgende Tabelle einen Einblick in die Arbeitsweise

¹ Vgl. u. a. JHW XXXII/3, S. 315–319 und JHW XXXII/4, S. 259–264.

²

http://catalogue.bl.uk/F/J5USMPH5FHPVTD75K3AH5SMYEM2JNCV2G77CKLELY4S9A98UR8-48091?func=find-b&request=george+thomson+a+select+collection&find_code=WRD&adjacent=N&image.x=48&image.y=8, (2/2007).

Nr.	Jahr	Bezeichnung	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
1	1793	1st set	Pleyel	25	
2	1794	1st set	Pleyel	25	Neuaufgabe von 1793
3	1795	1st set?	Pleyel	25	nur im Katalog der British Library aufgelistet, erschienen bei Lee in Dublin
4	1798	2nd set	Kozeluch	25	
5	1799 (1)	3rd set	Pleyel, Kozeluch	7 + 18	
6	1799 (2)	4th set	Kozeluch	25	
7	1801 (1)	4th set	Pleyel und Kozeluch	7 + 18	Neuaufgabe von 1799
8	1801 (2)	1st vol.	Pleyel und Kozeluch	2 x 25	
9	1801/02 	1st-4th set	Pleyel und Kozeluch	2 x 50	Neuaufgabe in zwei Bänden der Ausgaben von 1793, 1795, 1798 und 1799
10	1802	3rd vol.	Haydn	50	
11	1803	3rd vol.	Haydn		Neuaufgabe von 1802
12	1803/04	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn	25	Neuaufgabe von 1801 (2), einige Bearbeitungen von Pleyel und Kozeluch durch acht von Haydn ersetzt
13	1805	4th vol.	Haydn	50	
14	1808	4th vol.	Haydn	50	Neuaufgabe von 1805
15	1809 (1)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn		Neuaufgabe von 1803/04
16	1809 (2)	1st Welsh vol.	Kozeluch, Haydn	10 + 20	Walisische Lieder

Nr.	Jahr	Bezeichnung	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
17	1810 (1)	3rd vol.	Haydn		Neuaufgabe von 1803
18	1810 (2)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn		Neuaufgabe von 1803/04
19	1811	2nd Welsh vol.	Kozeluch, Haydn		Walisische Lieder, Neuaufgabe von 1809 (2)
20	1812	4th vol.	Haydn		Neuaufgabe von 1808
21	1814 (1)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn		Neuaufgabe von 1809 (1)
22	1814 (2)	1st Irish vol.	Haydn, Beethoven	1 + 29	Irische Lieder, nur ein Lied von Haydn (i. e. Neukomm), JHW XXXII/4:274
23	1815 (1)	3rd vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn		Neuaufgabe von 1810 (2)
24	1815 (2)	4th vol.	Haydn		Neuaufgabe von 1812
25	1816	2nd Irish vol.	Beethoven	30	Irische Lieder
26	1817 (1)	3rd vol.	Haydn		Neuaufgabe von 1815 (2)
27	1817 (2)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn		Neuaufgabe von 1814 (1)
28	1817 (3)	3rd Welsh vol.	Haydn, Beethoven		Walisische Lieder, Neuaufgabe von 1811
29	1818	5th vol.	Haydn, Beethoven	5 + 25	mit der Kantate The Jolly Beggars von Henry R. Bishop

Nr.	Jahr	Bezeichnung	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
30	1820 ca.	1st & 2nd vol.	Pleyel, Kozeluch		nur im Katalog der British Library aufgelistet, Neuauflage, Bd. 1, 2
31	1820	4th vol.	Haydn		nur im Katalog der British Library aufgelistet
32	1822–25		Pleyel, Kozeluch, Haydn , Beethoven, Graham, Bishop, Smith		6 Bände, nur im Katalog der British Library und in JHW XXXII/3, S. 317 und JHW XXXII/4, S. 276 f. aufgelistet
33	1826 (1)	3rd vol.	Haydn , Weber		Neuaufgabe von 1817 (1) zzgl. jeweils einer Bearbeitung von Haydn und Weber
34	1826 (2)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn , Beethoven, Weber		Neuaufgabe von 1817 (2), mit Verbesserungen und zzgl. Bearbeitungen von Weber und Beethoven
35	1826 (3)	3rd vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn , Weber		Neuaufgabe von 1815 (1) mit sechs Bearbeitungen von Weber
36	1826 (4)	4th vol.	Haydn , Clarke, Ferrari		Neuaufgabe von 1815 (2)

Nr.	Jahr	Bezeichnung	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
37	1826 (5)	5th vol.	Haydn, Beethoven, Hummel, Smith, Thomson D., Weber		Neuaufgabe von 1818 in zwei Bänden
38	1831 (1)	3rd vol.	Haydn, Weber, Hogarth		Neuaufgabe von 1826 (1) zzgl. zweier Bearbei- tungen von Hogarth
39	1831 (2)	1st vol.	Pleyel, Haydn, Beethoven, Weber, Hummel		Neuaufgabe von 1826 (2), mit Verbes- serungen und zzgl. Bearbeitungen von Hummel
40	1831 (3)	1st vol.	Pleyel, Kozeluch, Haydn, Weber, Hummel		Neuaufgabe von 1826 (2), zzgl. Bearbeitungen von Hummel
41	1831 (4)	4th vol.	Kozeluch, Haydn, Clarke, Ferrari, Hogarth, Hummel		Neuaufgabe von 1826 (4)
42	1831 (5)	5th vol.	Haydn, Beethoven, Hummel, Hogarth, Weber Smith, Thomson D., Thomson J.,		Neuaufgabe von 1826 (5)
43	1834		Pleyel, Kozeluch, Haydn etc.		nur im Katalog der British Library aufgelistet
44	1838 (1)	3rd vol.	Haydn, Weber, Hogarth		Neuaufgabe von 1831 (1)

Nr.	Jahr	Bezeichnung	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
45	1838 (2)	1st vol.	Pleyel, Haydn , Beethoven, Weber, Hummel		Neuaufgabe von 1831 (2), mit Verbesserungen
46	1838 (3)	4th vol.	Kozeluch, Haydn , Clarke, Ferrari, Hogarth, Hummel		Neuaufgabe von 1831 (4)
47	1838 (4)	5th vol.	Haydn , Beethoven, Hummel, Hogarth, Smith, Thomson D., Thomson J., Weber, Graham		Neuaufgabe von 1831 (5)
48	1841	6th vol.	Kozeluch, Haydn , Beethoven, Bishop Hogarth	48	

8.3.3. Whyte

Titel: *A Collection of Scottish Airs, harmonized for the Voice & Piano Forte, with Symphonies; and Accompaniments for a Violin & Violoncello, by J. Haydn.*

Die beiden Bände sind im Selbstverlag Whytes in Edinburg erschienen.

Jahr	Komponisten	Anzahl	Anmerkungen
1806	Haydn	40	Band 1
1807	Haydn	25	Band 2

8.3.4 Gesamtausgabe *Joseph-Haydn-Werke* (JHW XXXII)

BECKER-GLAUCH, Irmgard	Klaviertrios. JHW XVII/3. Klaviertrios, 3. Folge. München: Henle 1986.
FRIESENHAGEN, Andreas (Hrsg.)	Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/2:101–150. Schottische Lieder für William Napier. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2001.
FRIESENHAGEN, Andreas / HILLER, Egbert (Hrsg.)	Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/5:365–429. Schottische Lieder für William Whyte. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2005.
GEIRINGER, Karl (Hrsg.)	Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/1:1–100. Schottische Lieder für William Napier. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 1961.
MIES, Paul / HELMS, Marianne (Hrsg.)	Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers. JHW XXIX/1. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. München: Henle 1960 (kritischer Bericht 1983).
RYCROFT, Marjorie / EDWARDS, Warwick / McCUE, Kirsteen (Hrsg.)	Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/3:151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2001.
RYCROFT, Marjorie / EDWARDS, Warwick / McCUE, Kirsteen (Hrsg.)	Volksliedbearbeitungen. JHW XXXII/4:269–364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson. Inklusive Vorwort und kritischer Bericht, München: Henle 2004.
STOCKMEIER, Wolfgang	Klaviertrios. JHW XVII/1. Klaviertrios, 1. Folge. München: Henle 1970 (Kritischer Bericht 1971).
STOCKMEIER, Wolfgang	Klaviertrios. JHW XVII/2. Klaviertrios, 1. Folge. München: Henle 1974 (kritischer Bericht 1975).

8.3.5 Andere Komponisten und Herausgeber

BREMNER, Robert	A Second set of Scots Songs. Edinburgh ca. 1759.
CORRI, Domenico	New and complete collection of the most favourite Scots songs. 3 Bde., Edinburgh 1783–1788.
HERD, David	Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads, etc. Collected from memory, tradition and ancient authors. 2 Bde., Edinburgh 1769.
McGIBBON, Willam	A collection of Scots tunes. 3 Bde., Edinburgh 1742–1762.
STEWART, Neil	A Collection of Scots Songs. Edinburgh 1782.
STUART, Alexander	Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs. Edinburgh ca. 1726.
THOMSON, William	Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick (sic). London 1726.
URBANI, Pietro	A Select Collection of Original Scottish airs. Edinburgh & London (Urbani & Liston): 1792–1804.
WALSH, John	A Collection of original Scottish songs. London ca. 1732.
WEBER, Carl Maria von	(Zehn) Schottische Nationalgesänge. Leipzig: Kistner o. J. (wahrscheinlich 1826).
WEBER-BOCKHOLDT, Petra (Hrsg.)	Beethoven Werke. Abteilung XI, Band 1. Schottische und walisische Lieder und Kritischer Bericht. München: Henle 1999.

8.4 Dokumente

Abbildung 8-1

DAINTY DAVIE

1) Vorlage im Scots Musical Museum
SMM I, Nr. 32, S. 34 f.

Lucky Nancy. Tune, Dainty Davie.

34

While fops in fast I - talian verfe, Ilk fair ane's een & breast rehearfe, While
 Lively $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ 6 6 6

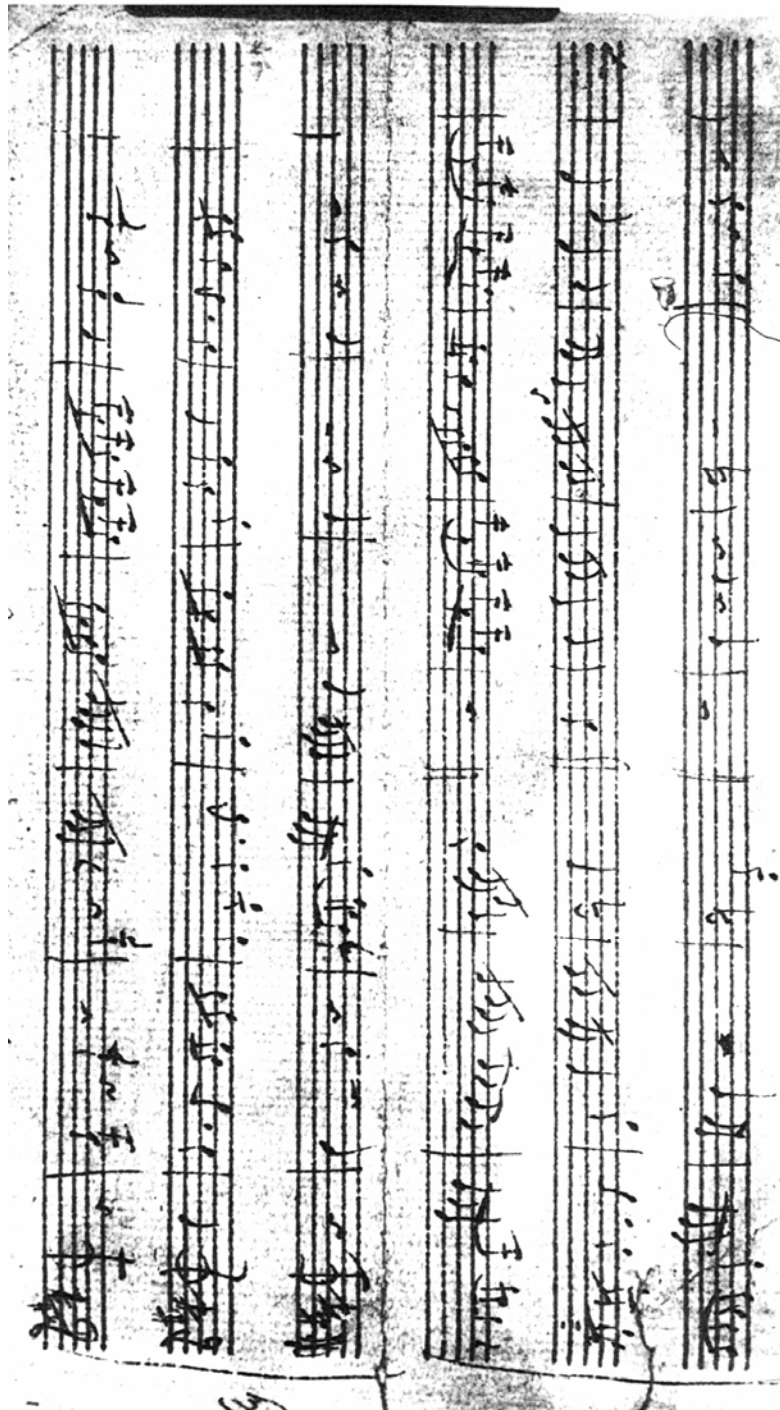
fangs abound and fenfe is scarce, thefe lines I have in - dited; But neither darts nor
 6 6 6 6 6

arrows here, Venus nor Cupid fhall appear, & yet with thefe fine founds, I fwear, The
 6

Chorus

maidens are de - lighted. I was ay telling you, Lucky Nancy, Lucky
 6 6 6 6 6

Nancy, Auld fprings wad ding the new; But ye wad never trow' me.
 6 6 6 6 6

2) Autographfragment¹

¹ Der Auszug aus Vincent Novello's Autograph Album wurde mir dankenswerterweise vom Joseph-Haydn-Institut zum Kopieren überlassen; vgl. Kapitel 3.2.1.1, S. 80, Fußnote 2.

3) Originalausgabe Napier 1792¹

32, ~~33~~

Dainty Davie

lively

Violin

Lindy

By drinking drive dull care away, Be brisk and ai-ry, Never

va-ry In your tempers, but be gay; Let mirth know no ces-sation: We

all were born, mankind agree, From dull reflection to be free; But

he that drinks not, cannot be: Then answer your cre-a-tion.

¹ NAPIER, William: A Selection of the most Favourite Scots-Songs, chiefly pastoral, adapted for the Harpsichord, with accompaniment for a violin, by eminent masters, Bd. 2, London 1792, Nr. 32; Ausstreichungen und Notizen stammen offenbar vom Herausgeber der JHW XXXII/1, Karl Geiringer.

4) Gesamtausgabe JHW XXXII/1:32, S. 33

32.

DAINTY DAVIE

Lively

Violin

By drink - ing drive dull care a - way, Be brisk and ai - ry,

Nev - er va - ry In your tem - pers, but be gay; Let mirth know no ces - sa - - tion:

We all were born, man - kind a - gree, From dull re - flec - tion to be free, But

he that drinks not, can - not be: Then an - swer your cre - a - - - tion.

When Cupid wounds, grave Hymen heals,
 Then all our whining,
 Wishing, striving,
 To embrace what beauty yields,
 Is left when in possession;
 But Bacchus sends such treasure forth,
 Possession never palls its worth,
 We always wish'd for't from our birth,
 And shall for ever wish on.

Abbildung 8-2

TWEED SIDE
JHW XXXII/5:368

1) Vorlage im Scots Musical Museum
SMM I, Nr. 36, S. 37.

Tweed Side. 37

36 What beauties does Flora disclose! How sweet are her
Andante
smiles up-on Tweed! Yet Mary's still sweeter than those, Both
nature and fancy exceed. No daisy, nor sweet blushing
rose, Nor all the gay flowers of the field, Nor Tweed gliding
gently thro' those, Such beauty and pleasure does yield.

The warblers are heard in the grove,
The linnets, the lark, and the thrush,
The blackbird, and sweet-cooing dove,
With music enchant every bush.

Come, let us go forth to the mead,
Let's see how the primroses spring,
We'll lodge in some village on Tweed,
And love, while the feather'd folks sing.

How does my love pass the long day.
Does Mary not tend a few sheep.
Do they never carelessly stray,
While happily she lies asleep.

Tweed's murmurs should lull her to rest.
Kind Nature indulging my bliss,
To ease the soft pains of my breast,
I'd steal an ambrosial kiss.

'Tis she does the virgins excel,
No beauty with her may compare;
Love's graces around her do dwell,
She's fairest, where thousands are fair,
Say, charmer, where do thy flock stray.
Oh! tell me at noon where they feed.
Is it on the sweet winding Tay,
Or pleasanter banks of the Tweed.

2) Autograph Haydn
British Library, Add. 28613, fol. 4^r-11^v, Nr. 12

9
2
6

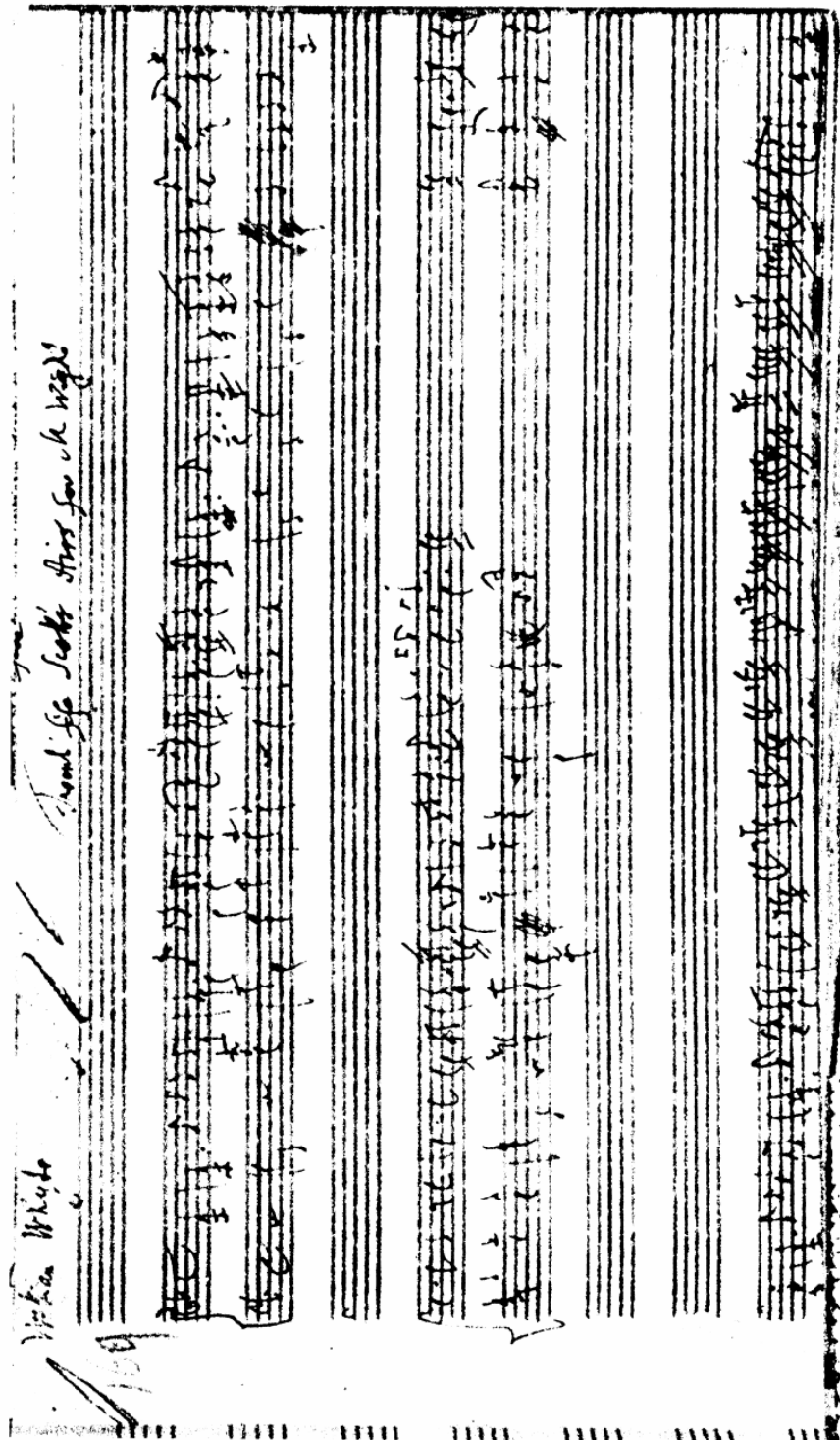
Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of ten staves. The first three staves are for the voice, and the remaining seven are for the piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The performance instructions are written in Italian and include:

- Al. fe* (Allegro feroce)
- Vidino*
- Voc. fm.* (Vocale forte mezzo)
- Voc. r.* (Vocale ritardando)
- rit.* (ritardando)
- Larghetto*
- Vidovello*

The score shows a complex interplay between the vocal line and the piano accompaniment, with frequent changes in dynamics and tempo.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, stems, beams, and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is somewhat messy and appears to be a working draft. There are some annotations and markings throughout the score, including a 'p' marking on the fourth staff and a 'v' marking on the fifth staff. The score is written in black ink on white paper.

Abbildung 8-3

Skizze zu *THE WAEFU' HEART*
JHW XXXII/5:3741

¹ Vgl. SUCHOWIEJKO, Renata: Album Musical Marii Szymanowskiej 1999, Kraków: Musica Iagellonica / Paris: Société Historique et Littéraire Polonaise 1999, S. 305.

Abbildung 8-4

AULD ROBIN GRAY
JHW XXXII/3:161, S. 26 ff.

Thomson III, 26
Hoboken XXXIa:168

Andante

Violino

Voce (Old Air)*

Cembalo

Violoncello

When the sheep are in the fauld and the ky at hame, And a' the wea-ry warld to

rest are gane, The waes of my heart fa' in show'rs frae my ee, While my gude man lies

sound by me.

4

8

Larghetto

13

p *f* *f* *f*

§ (The modern Air)

Young Jam-ie lo'ed me weel... and

18

sought me for his bride; But sav-ing a crown he had nae- thing be-side.; To make the crown a pound my Jam-ie gaed to sea.; And the

8

f *f* *f* *f*

sound by me.

28

cow was stown a - way; My mo-ther she fell sick and my Jam-ie at the sea And auld Rob-in Gray came a

32

tr *p* *f*

court - ing me.

Abbildung 8-5

LOGAN WATER
JHW XXXII/3:168, S. 43 f.

Thomson III, 16
Hoboken XXXIa:163

Andante espressivo

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

(%)
5

O Lo - gan! sweet - ly didst thou glide, The day I was my Will - ie's bride; And

(%)

(%)

9

years sin - syne hae o'er us run, Like Lo - gan to the sum - mer sun.

tr

13

But now thy flow' - ry banks ap - pear Like drum - lie win - ter, dark and drear, While

17

my dear lad maun face his faes, Far, far frae me and Lo - gan braes.

21

(%)

(%)

(%)

(%)

Abbildung 8-6

MY LOVE SHE'S BUT A LASSIE YET

1) Vorlage im Scots Musical Museum
SMM III, Nr. 225, S. 234

234

My love she's but a Lassie yet.

225

My love she's but a lassie yet, My love she's but a lassie yet, We'll

let her stand a year or twa, She'll no be half fae fancy yet. I

rue the day I fought her O, I rue the day I fought her O, Wha

gets her needs na say he's wood', But he may say he's bought her O.

Come draw a drap o' the best o't yet,	We're a' dry wi' drinking o't,
Come draw a drap o' the best o't yet:	We're a' dry wi' drinking o't:
Gae seek for pleasure whare ye will,	The minister kist the fidler's wife,
But here I never mist it yet.	He could na preach for thinkin o't.

.....*

2) Autograph Haydn's
Paris, Bibliothèque Nationale, Département de Musique,
Fonds du Conservatoire de Musique, Ms 139, fol. 11v-12v, Nr. 13

Handwritten musical score for violin and viola. The score is written on ten staves. The first five staves are for the violin, and the last five are for the viola. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The handwriting is in black ink on aged paper. The page is numbered '11b' in the bottom right corner.

Violin

Viola

11b

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is organized into systems, with some staves containing multiple lines of music. There are some corrections and erasures visible, particularly in the lower staves. A circular stamp is present in the upper right area of the page.

120

3) Abschrift Rampf
The British Library, Music Collections,
Add. 35273, fol. 55v, Nr. 13

Why Leave she's but a Cassio

Violino

Viola

Piano forte

Violoncello

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Why Leave she's but a Cassio". The score is written on ten staves. The first staff contains the title in cursive. The subsequent staves are labeled with instrument parts: Violino, Viola, Piano forte, and Violoncello. The notation is dense and characteristic of 17th or 18th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and clefs. The handwriting is in dark ink on aged paper.

4) Klavierpartitur mit Singstimme der Ausgabe Thomsons von 1810¹

35

Haydn

Vivace

My Love she's but a lassie yet My Love she's but a lassie yet. We'll let her stand a

year or twa She'll no be half sae saucy yet. I rue the day I sought her O, I

rue the day I sought her O. Wha gets her needs na say he's wood But he maysay he's bought her O.

* The above Symⁿ and Acomp^t composed by Haydn, & first pub^d in 1803.

¹ THOMSON, George: A Select Collection of Original Scottish Airs, 3. Band, Preston, London 1810, S. 35; die Kopie dieser Neuauflage von 1803 wurde mir vom Joseph-Haydn-Institut dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

5) Streicherstimmen der Ausgabe Thomsons von 1810

12

VIOLINO

N° XXXV. My Love she's but a lassie yet.

Vivace

Sym. 1

* HAYDN. First pub. in 1803.

Song

The musical score for Violino, N° XXXV, 'My Love she's but a lassie yet.' is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a 'Vivace' tempo marking. The first staff contains the main melody with fingerings (1, 1, 3, 3) and a 'Sym' (Symphony) marking. The second staff continues the melody with fingerings (1, 1, 3, 1). The third staff features a 'Sym' marking and a key signature change to one flat. The fourth staff concludes the piece with a 'Song' marking.

N° 35 My Love she's but a Lassie yet.

Vivace

* HAYDN. First publish'd in 1803.

Song

The musical score for Violino, N° 35, 'My Love she's but a Lassie yet.' is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a 'Vivace' tempo marking. The first staff contains the main melody with a 'Sym' marking. The second staff continues the melody with a '2' marking. The third staff features a 'Sy' marking and concludes the piece with a 'Song' marking.

6) Gesamtausgabe JHW XXXII/3:236, S. 200 f.

236. My Love she's but a lassie yet

Thomson I, 35
Hoboken XXXIa:194

(Vivace)

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

7

My Love she's but a lass - ie yet, My Love she's but a lass - ie yet; We'll

13

let her stand a year or twa, She'll no be half sae sau - cy yet. I rue the day I sought her, O, I

19



rue the day I sought her, O, Wha gets her needs na say he's woo'd, But he may say he's bought her, O.

25



Sae sleet she look'd and pawky too!
Sae sleet she look'd and pawky too!
Tho' crouse a-field I gaed to woo,
I'm hame come back a gawky now!
I rue the day I sought her, O;
I rue the day I sought her, O;
Wha gets her needs na say he's woo'd,
But he may swear he's bought her, O.

My Love she's but a lassie yet

The two last stanzas written for this work

By H. Macneil, Esq.

My Love she's but a lassie yet,
My Love she's but a lassie yet;
We'll let her stand a year or twa,
She'll no be half sae saucy yet.
I rue the day I sought her, O,
I rue the day I sought her, O,
Wha gets her needs na say he's woo'd,
But he may say he's bought her, O.

The deil's got in our lasses now;
The deil's got in our lasses now;
When ane wad trow they scarce ken what,
Gude faith! they make us asses now. –
She was sae sour and dorty, O,
She was sae sour and dorty, O,
Whane'er I spake, she turn'd her back,
And sneer'd – “Ye're mair than forty, O.”

Sae sleet she look'd and pawky too!
Sae sleet she look'd and pawky too!
Tho' crouse a-field I gaed to woo,
I'm hame come back a gawky now!
I rue the day I sought her, O;
I rue the day I sought her, O;
Wha gets her needs na say he's woo'd,
But he may swear he's bought her, O.

Abbildung 8-7

MY NANNY O

1) Bearbeitung für Napier
JHW XXXII/1:37, S. 39

Slow

Violin

While, ab-sent from these faith-ful arms, O'er dis-tant hills my Hen-ry hies. Fears,

6 6 6 6 6 10 10 5 5 3

5

fond-ly - fram'd, my heart a-larms, And tears of pas-sion bathe my eyes:

6 5 4

9

A-long this se-cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And,

6 5 6 5

13

to il-lu-sive thought a prey, I turn, and fan-cy he is near.

7 4

Beneath these oaks how wou'd he kneel,
And vow his love with life shou'd last!
But memory heightens all I feel -
With pain I recollect the past.
Some Fairy guide me to the spot.
Where hides the sov'reign of this heart! -
Adieu, ye vales! - adieu, sweet cot!
My snowy lambs and I - must part.

Thro' woods and wilds - 'midst thorns and brakes,
For thee, dear lad! my way I'll keep,
'Till strength this tender frame forsakes;
When wearied, - lie me down and weep!
But O! return - perfidious swain!
Thou, airy Wand'rer, cease to rove;
Ah! - haste to these fond arms again,
For none you meet like me will love!

2) Bearbeitung für Thomson
JHW XXXII/3:199, S. 114 f.

(Andante espressivo)

Violino

Voce I

Voce II

Fortepiano

Violoncello

5

*)

Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang - muirs and mos - ses ma - ny, O, The win - t'ry sun the

Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang muirs and mos - ses ma - ny, O, The win - t'ry sun the

10

day has clos'd, And I'll a - wa to Nan - nie, O. Tho' west - lin winds blaw

day has clos'd, And I'll a - wa to Nan - nie, O. Tho' west - lin winds blaw

14

loud and shill, And its baith mirk and rain - y, O, I'll get my plaid, and out I'll steal, And
 loud and shill, And its baith mirk and rain - y, O, I'll get my plaid, and out I'll steal, And

19

o'er the hill to Nan - nie, O.
 o'er the hill to Nan - nie, O.

Behind yon hills

Written
 By Burns

Behind yon hills where Lugar flows,
 'Mang muirs and mosses many, O,
 The wint'ry sun the day has clos'd,
 And I'll awa to Nanie, O.

Tho' westlin' winds blaw loud and shill,
 And its baith mirk and rainy, O,
 I'll get my plaid, and out I'll steal,
 And o'er the hill to Nanie, O.

My Nanie's charming, sweet, and young,
 Nae artfu' wiles to win ye, O;
 May ill befa' the flattering tonguc
 That wad beguile my Nanie, O.

Her face is fair, her heart is true,
 As spotless as she's bonie, O;
 The op'ning gowan, wet wi' dew,
 Nae purer is than Nanie, O.

A country lad is my degree,
 And few there be that ken me, O;
 But what care I how few they be,
 I'm welcome ay to Nanie, O.

My riches a' 's my penny fee,
 And I maun guide it canie, O;
 But world's gear ne'er troubles me,
 My thoughts are a' my Nanie, O.

Our auld guidman delights to view
 His sheep and kye thrive bonie, O;
 But I'm as blythe that hauds his pleugh,
 And has nae care but Nanie, O.

Come weal, come woe, I carena by,
 I'll tak' what heav'n will send me, O:
 Nae ither care in life have I,
 But live, and love my Nanie, O!

3) Bearbeitung für Thomson
JHW XXXII/4:317, S. 137 ff.

Andante teneramente e [con] delicatezza

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

4

f [*mf*] *p* *sf* *p*

[Be -

9

hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang muirs and mos - ses ma - ny, O, The

sempre legato

13



win - t'ry sun the day has clos'd; And I'll a - wa to Nan - ie, O.

17



Tho' west - lin winds blaw loud and shill, And its baith mirk and rain - y, O, I'll

21



get my plaid, and out I'll steal, And o'er the hill to Nan - ie, O.]

26

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics: *f* (forte) at the beginning, *sf* (sforzando) in the second measure, and *p* (piano) in the final measure. There are also *[sf]* markings in the piano accompaniment.

[My Nanie's charming, sweet, and young,
 Nae artfu' wiles to win ye, O;
 May ill befa' the flattering tongue
 That wad beguile my Nanie, O.

Her face is fair, her heart is true,
 As spotless as she's bonie, O;
 The op'ning gowan, wet wi' dew,
 Nae purer is than Nanie, O.

A country lad is my degree,
 And few there be that ken me, O;
 But what care I how few they be,
 I'm welcome ay to Nanie, O.

My riches a' 's my penny fee,
 And I maun guide it canie, O;
 But world's gear ne'er troubles me,
 My thoughts are a' my Nanie, O.

Our auld guidman delights to view
 His sheep and kye thrive bonie, O;
 But I'm as blythe that hauds his pleugh,
 And has nae care but Nanie, O.

Come weal, come woe, I carena by,
 I'll tak' what heav'n will send me, O:
 Nae ither care in life have I,
 But live, and love my Nanie, O!]

4) Bearbeitung für Whyte
JHW XXXII/5:381, S. 45 ff.

Adagio

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

5

Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang

11

moors an' mos - ses mo - ny, O; The win - try sun the day has clos'd, And I'll a - wa to NAN-NIE, O.

17

The west - lin wind blows loud and shill, The night's baith mirk and rain - y, O; I'll

21

get my plaid, and out I'll steal, An' owre the hills to NAN - NIE, O.

25

Abbildung 8-8

BEARBEITUNG VON KOZELUCH

1) Klavier- und Singstimme
Thomson 1801, Nr. 51

51 *John Anderson my Jo John.*

Andantino

JOHN AN - DERSON my

Jo JOHN When Nature first be - gan To try her canny hand JOHN Her

master work was man And you amang them a JOHN so trig from top to

toe She provd to be nae journey work JOHN ANDERSON my Jo.

The song & Accomp^t simplified as above by M^r K. 1801.

2) Streicherstimmen

Nº LII. Last May a braw wooer

Vivace

mf. f. p. mf. f. p.

Nº 52. Last May a braw wooer

Vivace

fz

Sy mf. p. S. So mf. Sy fua. p. S.

Nº 53. O wat ye wha's in yon town

Vivace

Sy mf. fua. p. So

Abbildung 8-9

AULD LANG SYNE

1) Haydns Bearbeitung
JHW XXXII/5:388, S. 63 ff.

Andante

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

Should auld ac-quaint-ance be for-got, And

ne-ver brought to mind? Should auld ac-quaint-ance be for-got, And days o' lang syne?

17

For auld lang syne, my dear, For auld lang syne, We'll tak a cup o'

22

kind - ness yet For auld lang syne.

27

27

2) Beethovens Bearbeitung
 BW XI, 1, WoO 156, Nr. 11, S. 162 ff.

Allegretto

Flöte *(p)*

Violine *p*

Violoncello *p*

Sopran (Should)

Tenor (Should)

Baß (Should)

Klavier *p*

8

Flöte

Violine *pizz.*

Violoncello *pizz.*

Sopran

Tenor

Baß

Klavier

auld ac-quain-tance be for-got And ne-ver brought to mind? Should auld ac-quain-tance be for-got And days o' lang

auld ac-quain-tance be for-got And ne-ver brought to mind? Should auld ac-quain-tance be for-got And days o' lang

auld ac-quain-tance be for-got And ne-ver brought to mind? Should auld ac-quain-tance be for-got And days o' lang

15

Chorus *f*

syne? For auld lang_ syne, my dear, For auld lang_ syne, We'll

syne? For auld lang_ syne, my dear, For auld lang_ syne, We'll

syne? For auld lang_ syne, my dear, For auld lang_ syne, We'll

22

1.-4.

tak a cup o' kind-ness yet, For auld lang syne!)

tak a cup o' kind-ness yet, For auld lang syne!)

tak a cup o' kind-ness yet, For auld lang syne!)

29 5.

The musical score consists of five staves. The first three staves are for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The fourth and fifth staves are for Viola and Cello/Double Bass. The score begins at measure 29 with a first ending bracket labeled '5.'. The key signature has one flat (B-flat). The first three staves have dynamic markings of *p* and *sf*. The first two staves have performance instructions *pizz.* and *arco*. The fourth and fifth staves have dynamic markings of *p* and *sf*. The score ends with a double bar line and a circled asterisk symbol.

Abbildung 8-10

FROM THEE, ELIZA I MUST GO

1) Haydn's Bearbeitung
 JHW XXXII/5:385, S. 55 ff.

Hoboken XXXIa:217

Larghetto

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

4

From thee, E - LI - ZA, I must go —, And from my na - tive

8

shore —; The cru - el — fates be - tween us throw — A bound-less o - cean's roar:

13

But bound - less o - ceans, roar - ing wide____, Be - tween my love____ and me____, They

17

ne - ver____, ne - ver can di - vide. My heart and soul from thee.

21

2) Beethovens Bearbeitung
 BW XI, 1, WoO 156, Nr. 14, S. 171 ff.

Allegretto

Flöte

Violine

Violoncello

Sopran

Tenor

Baß

Klavier

p

pp

thee, E - li - za, I must go, And from my na - tive shore; The

(From thee, E - li - za, I must go, And from, from my na - tive shore;

4

8

cru - el_ fates be - tween us_ throw A bound-less_ o - cean's roar.

The cru - el_ fates be - tween us_ throw A bound-less o - cean's roar.

The cru-el_ fates be - tween us_ throw A bound-less_ o - cean's roar.

12

But bound - less o - ceans, roar - ing_ wide,___ Be - tween my love_____ and

But bound - less o - ceans, roar - ing wide, Be - tween my love_____ and

But bound - less o - ceans, roar - ing wide, Be - tween my love_____ and

16

me, They ne - ver, ne - ver can di - vide My heart and soul from
me, They never, ne - ver, ne - ver can di - vide My heart and soul from
me, They ne - ver, ne - ver can di - vide My heart and soul from

20

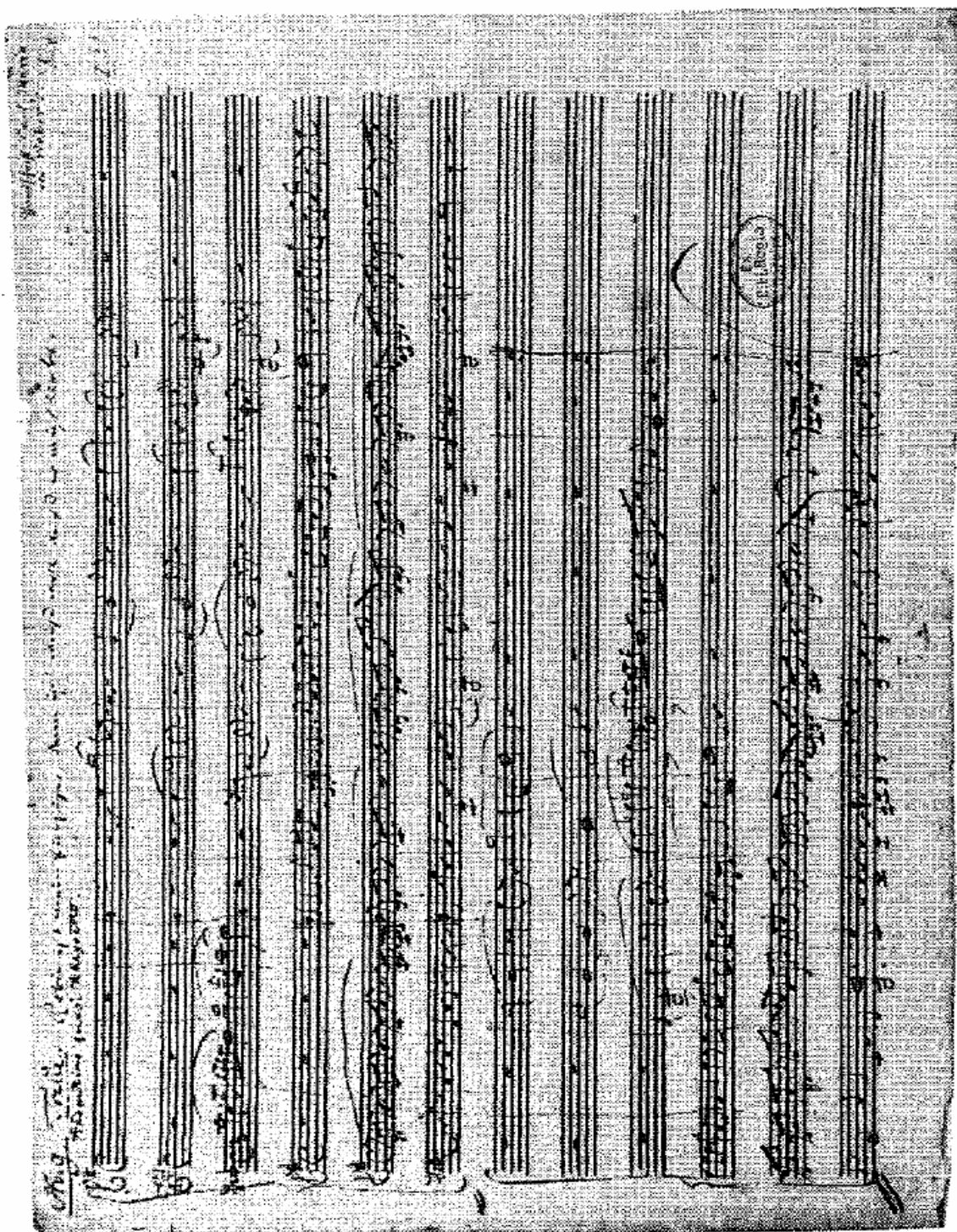
1. 2.
thee.)
thee.)
thee.)

Farewell, farewell, Eliza dear,
The maid that I adore!
A boding voice is in my ear,
We part to meet no more.
But the last throb that leaves my heart,
While death stands victor by,
That throb, Eliza, is thy part,
And thine that latest sigh.

Abbildung 8-11

BEARBEITUNG VON WEBER
*Treue (Robin is my only jo)*¹

1) Autograph



¹ Vgl. McCUE 1993 (a), S. 168.

2) Kistnerausgabe

WEBER, Carl Maria von: (Zehn) Schottische Nationalgesänge. Leipzig: Kistner o. J. (wahrscheinlich 1826), S. 18 f.

135

№ 9.

Andantino quasi Allegretto.

SINGSTIMME.

PIANOFORTE.

TREUER.

Wie der Him-mel

fest ge-grün-det in dem schü-nen A-zur-blau, wie der Mond sich drinnen fin-det

freundlich sauft im A-bendthau, al-so will ich dich nicht las-sen,

280

dich im wei - ten Welt - re - vier, dich als Him - mel sanft um - fas - sen,

und als Mond nur fol - gendir.

V.2.

Nur Ein Herz hab' ich zum Leben
 Und zum Odem Eine Brust,
 Aber hätt' ich viel daneben
 Alle gäb' ich dir mit Lust;
 Obes reich mein Herz zur Gabe,
 Ach! das weiss ich nimmermehr,
 Aber Alles, was ich habe,
 Gab ich meinem Liebsten her!

V.5.

Und auf ewig und auf immer
 Soll er mir im Herzen seyn,
 Bis zum letzten Abendstimmer,
 Bis zum grossen Morgenschein.
 Und ich hab's auch wohl verstanden,
 Dass er so mich wieder liebt,
 Dass es nur in allen Landen
 Eine liebe Seine giebt.

V.4.

Schlagen so die süssen Flammen
 Über unsre Häupter schön,
 Können unten wohl beisammen
 Immer warm die Herzen stehn,
 Und sich anschau und empfinden,
 Was es ist im Weltrevier
 Sich erkennen, lieben, finden,
 Wie wir uns gefunden hier!

D.C.D.S.

Abbildung 8-12

BEARBEITUNG VON HUMMEL
At ev'n when on each heather bell
 Thomson 1826, S. 248

At ev'n when on each heather bell, 248

The Verses, & the Sym.^o & Acc.^o of Hummel new. 1826.

Andantino quasi Allegretto.

At ev'n when on each heather bell, The diamond dew-drops

gent-ly fell, And sum-mer air was balm and still, Be-side her cot-tage on the hill,

Fair Jea-nie sat with rock in hand, And spun and sung her mer-ry strain, The

blyth-est lad in all the land, Love's me and I love him a--gain.

8.5 Verzeichnis mehrfach arrangierter Lieder

Nr.	LIEDTITEL	JHW XXXII/1-5:			
Viermal	My Nanie, O	37	199	317	381
Dreimal	Saw ye my father ¹	5	160	415	
2	Gala water	15	319	394	
3	Up in the morning early	28	252	416	
4	Maggie Lauder	35	164	428	
5	Bonny wee thing	102	250	392	
6	The shepherd's son	106	363	404	
7	O'er the moor amang the heather	122	280	396	
Zweimal	Mary's Dream	1	201		
2	John Anderson, my jo	2	390		
3	Willy was a wanton wag	4	216		
4	Todlin hame	6	425		
5	Fy gar rub her o'er wi' strae	7	222		
6	Green grow the rashes	8	218		
7	The waefu' haert	9	374		
8	Barbara Allan	11	166		
9	Thou art gane awa'	12	400		
10	This is no mine ain house	14	402		
11	O'er bogie	16	190		
12	O poortith cauld	17	414		
13	Fy let's a' to the bridal	20	212		
14	John o'Badenyon	24	189		
15	Woo'd and married and a'	38	191		
16	The brisk young lad	46	200		
17	Merry may the maid be	50	420		
18	The mucking o' Geordie's byre	51	215		
19	Tibbie Fowler	52	283		
20	Cauld kail in Aberdeen	55	226		
21	The birks of Abergeldie	58	237		
22	The soldier laddie	60	256		
23	Let me in this ae night	61	209		

¹ Auch als Volksliedvariation, JHW XXXII/3:266.

Nr.	LIEDTITEL	JHW XXXII/1-5:	
24	When she came ben she bobbitt	62	278
25	Halloween	63	281
26	Young Jockey was the blythest lad	64	208
27	Edinburgh Kate	69	192
28	My mither's ay glowrin o'er me	70	182
29	Robin is my only jo	72	412
30	Widow are ye wakin?	75	423
31	Whistle o'er the lave o't	76	231
32	If a bodie meet a body	80	195
33	Macgregor of Ruara's lament	81	284
34	O bonny lass, will you lie in a barrack	89	282
35	The flowers of Edinburgh	90	253
36	The soldier's return	92	406
37	Anna	93	418
38	The bonny grey ey'd morn	101	261
39	Green sleeves	112	262
40	The minstrel	115	239
41	The ewie wi' the crooked horn	116	162
42	The shepherd's wife	128	197
43	The weary pund o' tow	129	202
44	What can a young lassie do	134	193
45	The death of the linnet	138	207
46	Donald and Flora	139	379
47	I canna come ilka day to woo	140	242
48	Morag (Celtic Air)	143	254
49	Strathallan's lament	145	221
50	Kellyburn braes	148	240
51	O'er the hills and far awa	149	210
52	My ain kind deary, O!	152	372
53	An thou wert mine ain thing	167	413
54	The lass of Patie's mill	172	407
55	Tak' your auld cloak about ye	173	421
56	Nancy's to the greenwood gane	175	419
57	Bessy Bell and Mary Gray	176	422

Nr.	LIEDTITEL	JHW XXXII/1-5:	
58	The birks of Invermay	183	365
59	Waly, waly	185	382
60	She rose and loot me in	186	393
61	The braes of Ballenden	188	391
62	The maid that tends the goats	211	397
63	The maid in Bedlam	214	386
64	Of a' the airts the wind can blaw	219	429
65	The last time I came o'er the muir	228	389
66	My apron deary	234	387
67	Roslin castel	255	373
68	The soldier's dream. Air: Captain O'Kain	290	401
69	The exile of Erin	291	380
70	Lochaber	292	424
73	Wandering Willie	293	409

8.6 Index besprochener Werke

8.6.1 Bearbeitungen

	Seite
JHW XXXII/1:1	373
JHW XXXII/1:8	468f
JHW XXXII/1:9	45
JHW XXXII/1:11	469
JHW XXXII/1:16	45, 110ff
JHW XXXII/1:20	54f
JHW XXXII/1:22	472
JHW XXXII/1:24	472
JHW XXXII/1:26	476f
JHW XXXII/1:32	17, 80, 89, 544, 649ff
JHW XXXII/1:34	363ff, 373f
JHW XXXII/1:35	470f
JHW XXXII/1:37	42f, 347ff, 660
JHW XXXII/1:39	465f
JHW XXXII/1:43	51
JHW XXXII/1:44	58
JHW XXXII/1:48	373
JHW XXXII/1:50	51
JHW XXXII/1:61	139f
JHW XXXII/1:69	56
JHW XXXII/1:77	474f

Bearbeitungen	Seite
JHW XXXII/1:81	472f
JHW XXXII/1:85	373
JHW XXXII/1:88	472
JHW XXXII/1:92	22ff
JHW XXXII/1:101	394ff
JHW XXXII/2:102	373
JHW XXXII/2:113	466f
JHW XXXII/1:121	101f
JHW XXXII/2:128	115, 475f, 535f
JHW XXXII/2:134	473f
JHW XXXII/2:140	57f
JHW XXXII/2:149	469ff
JHW XXXII/3:151	88, 142ff, 174, 441
JHW XXXII/3:152	112ff
JHW XXXII/3:153	265ff
JHW XXXII/3:154	153ff, 182, 206, 362
JHW XXXII/3:155	156ff, 253f
JHW XXXII/3:156	447f
JHW XXXII/3:157	124ff, 146f
JHW XXXII/3:158	183ff
JHW XXXII/3:159	187ff, 402f
JHW XXXII/3:160	268ff
JHW XXXII/3:161	47, 129ff, 360, 499, 529ff, 657ff
JHW XXXII/3:162	412f
JHW XXXII/3:163	144f, 453, 498f
JHW XXXII/3:164	254f, 274f, 320, 324, 418f, 533

Bearbeitungen	Seite
JHW XXXII/3:165	261f, 442f
JHW XXXII/3:166	410
JHW XXXII/3:167	405f
JHW XXXII/3:168	186f, 298
JHW XXXII/3:170	234f, 258f, 419f, 457f, 660ff
JHW XXXII/3:171	298f
JHW XXXII/3:178	52
JHW XXXII/3:181	310f
JHW XXXII/3:182	456f
JHW XXXII/3:184	399f
JHW XXXII/3:185	224ff
JHW XXXII/3:186	196ff
JHW XXXII/3:187	53
JHW XXXII/3:194	170f, 444f
JHW XXXII/3:195	190ff
JHW XXXII/3:196	309f
JHW XXXII/3:198	118ff
JHW XXXII/3:199	342ff, 671f
JHW XXXII/3:201	157ff, 373f, 398f
JHW XXXII/3:202	182f
JHW XXXII/3:204	409
JHW XXXII/3:205	165f
JHW XXXII/3:206	417f, 422ff, 471
JHW XXXII/3:208	299, 454f
JHW XXXII/3:210	144ff, 164ff, 225ff
JHW XXXII/3:211	161, 266, 311
JHW XXXII/3:212	126ff, 415f

Bearbeitungen	Seite
JHW XXXII/3:214	438f
JHW XXXII/3:215	407f, 455f
JHW XXXII/3:216	233, 256
JHW XXXII/3:219	52
JHWXXXII/3:221	421f
JHWXXXII/3:225	271f
JHWXXXII/3:226	399f
JHWXXXII/3:227	400f
JHWXXXII/3:228	248f
JHWXXXII/3:231	163f, 258f
JHWXXXII/3:232	167ff
JHWXXXII/3:233	203ff, 228f
JHWXXXII/3:234	164ff, 266ff
JHWXXXII/3:236	91f, 244ff, 288f, 662ff
JHWXXXII/3:238	507f
JHWXXXII/3:240	194f
JHWXXXII/3:241	174ff, 531ff
JHWXXXII/3:243	252f
JHWXXXII/3:244	102, 249, 334
JHWXXXII/3:246	106
JHWXXXII/3:247	169f
JHWXXXII/3:248	172ff
JHWXXXII/3:250	373f
JHWXXXII/3:251	200ff
JHWXXXII/3:252	199f
JHWXXXII/3:253	426f

Bearbeitungen	Seite
JHW XXXII/3:254	201ff
JHW XXXII/3:257	273f
JHW XXXII/3:258	178ff, 265ff
JHW XXXII/3:260	434
JHW XXXII/3:261	394ff
JHW XXXII/3:263	327ff
JHW XXXII/3:263-268	314ff
JHW XXXII/3:264	289, 316, 329ff
JHW XXXII/3:265	335ff
JHW XXXII/3:266	335ff
JHW XXXII/3:267	319, 324ff
JHW XXXII/3:268	335ff
JHW XXXII/4:272	292ff
JHW XXXII/4:274	221
JHW XXXII/4:276	290
JHW XXXII/4:277	294
JHW XXXII/4:278	294, 294
JHW XXXII/4:279	294
JHW XXXII/4:280	294
JHW XXXII/4:284	294ff
JHW XXXII/4:285	294, 300
JHW XXXII/4:289	294
JHW XXXII/4:290	289f
JHW XXXII/4:295a	247ff
JHW XXXII/4:310	413f

Bearbeitungen	Seite
JHW XXXII/4:315	232f
JHW XXXII/4:317	298, 342ff, 436ff, 673ff
JHW XXXII/4:325	233
JHW XXXII/4:330	429f
JHW XXXII/4:340a+b	287ff
JHW XXXII/4:346	229f
JHW XXXII/4:351	296f, 443ff
JHW XXXII/4:360	250f
JHW XXXII/5:365	92, 432
JHW XXXII/5:366	430
JHW XXXII/5:368	91, 653ff
JHW XXXII/5:373	51
JHW XXXII/5:374	91, 656
JHW XXXII/5:377	53
JHW XXXII/5:381	335, 342ff, 536f, 676f
JHW XXXII/5:385 <i>From thee, Eliza I must go</i>	373ff, 685f
JHW XXXII/5:388 <i>Auld lang syne</i>	49, 115, 373f, 401, 411, 421, 680f
JHW XXXII/5:391	428f
JHW XXXII/5:392	373
JHW XXXII/5:397	301
JHW XXXII/5:398	231, 298

8.6.2 Andere Werke Haydns

Klaviertrios	Seite
JHW XVII/1:7, Trio in G, Hob. XV/41	434f
JHW XVII/2:3, Trio in D, Hob. XV/7	413f, 438f
JHW XVII/2:5, Trio in A, Hob. XV/9	432
JHW XVII/2:8, Hob. XV/12	404f
JHW XVII/3 - Klaviertrio Hob. XV/30	308
JHW XVII/3, Hob. XV/21	426f, 434f
JHW XVII/3, Hob. XV/29	418ff
JHW XVII/3, Trio in fis	439f
JHW XVII/3, Trio in G, Hob. XV/25	423f, 434ff
JHW XVII/3:3, Trio in C, Hob. XV/21	426, 436f
Klavierlieder	
JHW XXIX/1:4	502
JHW XXIX/1:6	504ff
JHW XXIX/1:13	485f
JHW XXIX/1:14	503
JHW XXIX/1:28	493ff
JHW XXIX/1:30	513ff
JHW XXIX/1:31	486ff
JHW XXIX/1:33	507ff
JHW XXIX/1:35	497ff
Andere Werke	
Abschiedssinfonie	522
Arienbearbeitungen JHW XXVI/3+4	538f
Capriccio für Klavier <i>Acht Sauschneider müssen sein</i>	42f

Andere Werke	Seite
Die Jahreszeiten <i>Ein Mädchen, das auf Ehre hielt</i>	547f
Harmoniemesse	68, 302, 541, 551
JHW XII/5 Reiterquartett op. 74, Nr. 3	307
Kaiserhymne	547
Kaiserquartett	312
Schöpfung	75, 84, 155, 307, 550
Schöpfungsmesse	68, 302, 551
Sinfonie Nr. 104	546
Sinfonie Nr. 31 mit dem Hornsignal	312
Sinfonie Nr. 94 mit dem Paukenschlag	312, 318, 522
Streichquartett JHW XII/3, op. 103	302, 541, 551
Streichquartett The Joke JHW XII/3, op. 33/2	523f

8.6.3 Bearbeitungen anderer Komponisten

	Seite
Pleyel	
Farewell, thou fair day	354f
Kozeluch	
John Anderson	357f, 678f
Beethoven	
BW XI, 1, op. 108, Nr. 1	360
BW XI, 1, op. 108, Nr. 2	360
BW XI, 1, op. 108, Nr. 5	367f
BW XI, 1, op. 108, Nr. 7	378f

Beethoven	Seite
BW XI, 1, op. 108, Nr. 13	361ff
BW XI, 1, WoO 156, Nr. 1	360
BW XI, 1, WoO 156, Nr. 11 <i>Auld lang syne</i>	373f, 682ff
BW XI, 1, WoO 156, Nr. 14 <i>From thee, Eliza I must go</i>	373, 687ff
BW XI, 1, WoO 156, Nr. 4	361
BW XI, 1, WoO 156, Nr. 9	364ff
Weber	
Freischütz	380, 533
<i>Ein altes Ehepaar (John Anderson my Jo)</i>	384f
<i>Treue (Robin is my Joy my dear)</i>	382ff, 690ff
Hummel	
<i>At ev'n when on each heather bell</i>	386f, 693

8.6.3 Sonstiges

	Seite
Das Lied <i>Aikendrum</i>	18, 21

8.7 Literaturverzeichnis

8.7.1 Allgemeine Literatur über Haydn

- ANGERER, Manfred Die Rationalität des Populären. Große symphonische Form und Liedthematik bei Joseph Haydn. Habilitationsschrift, Universität Wien 1991.
- BOCKHOLDT, Rudolf (Hrsg.) Joseph Haydns „Kaiserhymne“ und die Folgen. In: Musiktheorie XVII/3 (2002), S. 195–279.
- BOTSTIBER, Hugo Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien, Band 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927, im Neudruck Wiesbaden: Sändig 1971.
- BROWN, A. Peter Joseph Haydn's Keyboard Music. Bloomington: Indiana University Press 1986.
- BURNHAM, Scott Haydn and humor. In: CLARK, Caryl (Hrsg.): The Cambridge Companion to Haydn. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 61–72.
- CLARK, Caryl (Hrsg.) The Cambridge Companion to Haydn. Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- DIES, Albert Christoph / SEEGER, Horst (Hrsg.) Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort, Berlin: Henschel 1959.
- DOERING, Susan Haydn's Scottish Songs. Internet: <http://www.britishembassy.gov.uk/servlet/Front?pagename=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1089129278588> (7/2007).

- FEDER, Georg Joseph Haydn. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Band 8, Kassel: Bärenreiter 2002, S. 902–1094.
- FINSCHER, Ludwig Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber 2000.
- GEIRINGER, Karl A Creative Life in Music. London: Allen & Unwin 1947.
- GRIESINGER, Georg August / BIBA, Otto (Hrsg.) „Eben komme ich von Haydn ...“: Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819. Zürich: Atlantis 1987.
- GRIESINGER, Georg August / KRAUSE, Peter (Hrsg.) Biographische Notizen über Joseph Haydn. Reprint der Ausgabe Leipzig 1810. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979.
- HADDEN, James Cuthbert Haydn. Erstdruck London 1902, Februar 2003, Internet: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/hhmms11.txt> (9/2005).
- HADOW, William Henry A Croatian Composer. Notes toward the Study of Joseph Haydn. London: Reeves 1897.
- HAYDN, Joseph / BARTHA, Dénes (Hrsg.) Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Kassel: Bärenreiter 1965.
- HOBOKEN, Anthony van Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: Schott 1957 (Band 1), 1971 (Band 2: Vokalwerke), 1978 (Band 3: Register, Addenda und Corrigenda).

- JACOB, Heinrich Eduard Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Hamburg: Wegner 1959.
- KONRAD, Ulrich (Hrsg.) Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert, Würzburger musikhistorische Beiträge, Band 27, Tutzing: Schneider 2007.
- LANDON, Robbins H. C. / LARSEN, Jens Peter / PFANNKUCH, Wilhelm / SCHAAL, Richard Joseph Haydn. In: BLUME, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 5, München: DTV 1989, Sp. 1858–1933.
- LARSEN, Jens Peter Three Haydn Catalogues = Drei Haydn Kataloge. Second Facsimile edition with a survey of Haydn's oeuvre, New York: Pendragon 1979.
- PIECK, Werner Haydn. Der große Bassa. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004.
- POHL, Carl Ferdinand Joseph Haydn. Band 1, Neudruck der Ausgabe Leipzig: Breitkopf & Härtel 1875, Wiesbaden: Sändig 1971.
- ROSEN, Charles Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1983.
- RUNCIMAN, John F. Haydn. Erstdruck London 1908, 20. September 2004, Internet: <http://www.gutenberg.org/dirs/1/3/5/0/13504/13504-h/13504-h.htm> (9/2005).
- SISMAN, Elaine R. Haydn and the Classical Variation. Cambridge: Harvard University Press 1993.

- VIGNAL, Marc (Hrsg.) Joseph Haydn. Autobiographie. Premières biographies. Paris: Flammarion 1997.
- WEBSTER, James / FEDER, Georg Joseph Haydn. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 11, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 171–271.
- WHEELOCK, Gretchen A. Haydn's Ingenious Jesting with Art. Context of Musical Wit and Humor. New York: Schirmer 1992.
- WYN JONES, David / BIBA, Otto Oxford Composer Companions. Haydn. Oxford: Oxford University Press 2002.

8.7.2 Literatur im Zusammenhang mit den Volksliedbearbeitungen

- ANGERMÜLLER, Rudolph Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn. In: Haydn-Studien III/1 (1974), S. 151–154.
- ANGERMÜLLER, Rudolph Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858) und seine Lehrer Michael und Joseph Haydn. In: Haydn-Studien III (1973–74), S. 29–42.
- BACH, Hans Elmar Kunstlieder mit Bodenständigkeit. In: Kölner Stadtanzeiger, 24 Juni 2002, Internet: <http://www.ksta.de/servlet/OriginalContentServer?pagename=ksta/ksArtikel/Druckfassung&aid=1024653213602> (7/2007).

- BECKER-GLAUCH, Irmgard Haydns schottische Liedbearbeitungen für Thomson. In: BADURA-SKODA, Eva (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982. München: Henle 1986, S. 110–116.
- BOCKHOLDT, Petra Komposition oder Begleitung. Ein Vergleich der Bearbeitungen schottischer Lieder von Haydn und Beethoven. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 401–407.
- EDWARDS, Warwick New Insights into the Chronology of Haydn's Arrangements: Reading between the lines of the George Thomson Correspondence. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 325–340.
- ERCKMANN, Fritz: Haydn und George Thomson. In: Allgemeine Musik-Zeitung (Berlin) LXIII/25 (1936), S. 417–418.
- FEDER, Georg Zu Haydns Schottischen Liedern. In: Haydn-Studien I/1 (1965), S. 43–48.
- FRIESENHAGEN, Andreas „For an Obscure Music Seller“. Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder für William Whyte. In: Haydn-Studien VIII/7 (2004), S. 357–378.
- FRIESENHAGEN, Andreas „For an obscure music seller“: Haydn's Arrangements of Scottish Songs for William Whyte. In: Review of Scottish Culture XIX (2007), S. 27–44. Revidierte englischsprachige Fassung des Aufsatzes von 2004.

- GEIRINGER, Karl Haydn and the Folksong of the British Isles. In: The Musical Quarterly XXXV/2 (1949), S. 179–208.
- HADDEN, James Cuthbert George Thomson and Haydn. In: The Monthly Musical Record XL/472 (1910), S. 76–78.
- HAYDNTRIO
EISENSTADT (Hrsg.) CD-PROJEKT Recording. Ohne Jahr, Internet:
http://www.haydntrioeisenstadt.at/schotten/schottenindexcdprojekt_r.htm (9/2007).
- HOPKINSON, Cecil /
OLDMAN, Cecil Bernard Haydn's Settings of Scottish Songs in the Collections of Napier and Whyte. In: Edinburgh Bibliographical Society Transactions III/2 (1954), S. 87–120.
- HOPKINSON, Cecil /
OLDMAN, Cecil Bernard Thomson's Collections of National Song, with Special Reference to the Contributions of Haydn and Beethoven. In: Edinburgh Bibliographical Society Transactions II/1 (1940), S. 97–120.
- HUGHES, Rosemarie S. M. Haydn and Folksong. In: Music and Letters XXXI/4 (10/1950), S. 383–385.
- McCUE, Kirsteen C. „The most intricate bibliographical enigma“: understanding George Thomson (1757–1851) and his collections of national airs. In: TURBET, Richard (Hrsg.): Music Librarianship in the United Kingdom. Burlington: Ashgate 2003, S. 99–120.

- McCUE, Kirsteen C. Weber's Ten Scottish Folksongs. In: ALLROGGEN, Gerhard / VEIT, Joachim (Hrsg.): Weber-Studien, Band 1, Mainz 1993 (a), S. 163–172.
- RAAB, Armin Die Edition von Haydns Volksliedbearbeitungen. In: Haydn-Studien VIII/7 (2004), S. 379–400.
- RYCROFT, Marjorie Eingriffe des Verlegers in Haydns Bearbeitungen schottischer Lieder. In: Eisenstädter Haydnberichte. Band 1, Tutzing: Schneider 2002, S. 51–76.
- RYCROFT, Marjorie Haydn's Welsh Songs. George Thomson's Musical and Literary Sources. In: Welsh Music History (im Druck).
- RYCROFT, Marjorie Haydns Volksliedbearbeitungen von Neukomm? Über die Authentizität einiger Bearbeitungen. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 341–356.
- SACHS, Joel Hummel and George Thomson of Edinburgh. In: The Musical Quarterly LVI/2 (1970), S. 270–287.
- SCOTT, Marion M. Haydn and Folk Song. In: Music and Letters, XXXI/2 (4/1950), S. 119–124.
- WALTER, Horst Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn. In: Haydn-Studien V/1 (1982), S. 23–41.

8.7.3 Literatur im Zusammenhang mit schottischen Liedern

- BARTLEBY.COM (Hrsg.) 477. Auld Robin Gray. Lady Anne Lindsay. The Oxford Book of English Verse. Ohne Jahr, Internet: <http://www.bartleby.com/101/477.html> (3/2006).
- BEETHOVEN, Ludwig van Brief an George Thomson in Edinburgh, Wien, 19. Februar 1813, Erstschrift. Ohne Jahr, Internet: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=2468&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=2238&_ug=Verleger&_dokid=b530&_mid=Schriftdokumente%20Ludwig%20van%20Beethovens%20und%20Anderer&_seite=1 (7/2007).
- BEETHOVEN, Ludwig van Schottische Lieder für Singstimme, Klavier, Violine und Violoncello op. 108, Partitur, Überprüfte Abschrift. Ohne Jahr, Internet: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=2451&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=2235&_ug=Volksliedbearbeitungen&_werkid=109&_dokid=wm355&_opus=op.%20108&_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens&_seite=1 (6/2007).
- BENTON, Rita Ignaz Pleyel. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 19, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 918–923.

- COLLINSON, Francis The Traditional and National Music of Scotland. London: Routledge & Kegan 1966.
- DICK, James C. The songs of Robert Burns. London: Henry Frowde 1903.
- ELECTRIC SCOTLAND
(Hrsg.) Auld Robin Gray. Ohne Jahr, Internet:
<http://www.electricscotland.com/music/songs/15.htm> (3/2006).
- ELLIOTT, Kenneth /
RIMMER, Frederick A History of Scottish Music. London: British Broadcasting Corporation 1973.
- FISKE, Roger Thomas Carter. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 5, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 207–209.
- FLEISCHMANN, Aloys Sources of Irish Traditional Music, c. 1600–1855. 2 Bände, London: Garland 1998.
- GAZETTEER FOR
SCOTLAND (Hrsg.) Robert Archibald Smith. 1995–2007, Internet: <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1341.html> (10/2007).
- GAZETTEER FOR
SCOTLAND (Hrsg.) Joanna Baillie. 1995–2007, Internet: <http://www.geo.ed.ac.uk/scotgaz/people/famousfirst1642.html> (7/2007).
- GLEN, John Early Scottish Melodies. Edinburgh: Glen 1900.
- HADDEN, James
Cuthbert George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence. London: Nimmo 1898.
- HOSKINS, Robert Samuel Arnold. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 2, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 53–57.

- JOHNSON, David Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century. London: Oxford University Press 1972.
- KOZELUCH, Leopold Anton *Wilt thou be my dearie (& other Scottish Songs)*. Booklet der Audio-CD, Talent 2002.
- MACKERNESS, E. D. A Social History of English Music. London: Routledge & Kegan 1966.
- McCUE, Kirsteen C. Thomson's Collections in their Scottish cultural Context. In: Haydn-Studien VIII/4 (2004), S. 305–324.
- McCUE, Kirsteen C. George Thomson (1757–1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context. Dissertation, University of Oxford 1993 (b).
- McDONALD, Patrick A Collection of Highland Vocal Airs. Edinburgh 1781.
- NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND Scottish Song Index – Pilot Database. Ohne Jahr, Internet: <http://www.nls.uk/collections/music/songindex/index.cfm> (12/2006).
- NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND Scottish Song Card Index and its conversion into an online database. Ohne Jahr, Internet: <http://www.nls.uk/collections/music/songindex/info.html> (12/2006).
- NETTEL, Reginald Sing a Song of England. London: Phoenix House 1969.
- POSTOLKA, Milan Leopold Anton Kozeluch. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 13, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 852–853.

- SACHS, Joel
Johann Nepomuk Hummel. In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 11, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 828–836.
- SCOTWEB MARKETING Ltd. (Hrsg.)
Auld Lang Syne. Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/AuldLangSyne.5.shtml> (3/2007).
- SCOTWEB MARKETING Ltd. (Hrsg.)
Corri, Domenico (1746–1825). Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/CorriDomenico17461511825.231.shtml> (5/2007).
- SCOTWEB MARKETING Ltd. (Hrsg.)
Urbani, Pietro (1749–1816). Ohne Jahr, Internet: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/UrbaniPietro17491511816.871.shtml> (5/2007).
- SEMPLE, David
Life of Tannahill. 1997, Internet: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/lennich/TANNABIO.HTM> (10/2007).
- SKINNER SAWYERS, June
The Complete Guide to Celtic Music. London: Aurum 2004.
- SWEENEY-TURNER, Steve
Robert Tannahill. 2003, Internet: <http://www.cyberscotia.com/tannahill/> (10/2007).
- TROOST, Linda
William Shield: In: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 23, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 260–265.

- ZASLAW, Neal /
McVEIGH, Simon François Hippolyte Barthélemon. In:
SADIE, Stanley / TYRELL, John
(Hrsg.): The New Grove Dictionary
of Music and Musicians. Band 2,
Oxford: Oxford University Press
2001, S. 783–783.

***8.7.4 Literatur im Zusammenhang mit Volksliedforschung
allgemein (und im Kontext mit der Musik Haydns)***

- BURKE, Peter Popular Culture in Early Modern
Europe. London: Temple Smith
1978.
- HAID, Gerlinde Volksmusik um den jungen Haydn.
In: BADURA-SKODA, Eva (Hrsg.):
Bericht über den internationalen
Joseph-Haydn-Kongress, Wien,
Hofburg, 5.–12. September 1982.
München: Henle 1986, S. 232–238.
- HERDER, Johann
Gottfried Volkslieder. Nebst untermischten
andern Stücken. Zweiter Theil.
Leipzig, in der Weygandschen
Buchhandlung. 1779, S. 3–36.
Textwiedergabe nach dem
Erstdruck, Internet:
[http://www.uni-due.de/
lyriktheorie/texte/1779_herder.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1779_herder.html)
(11/2006)

- HERDER, Johann
Gottfried Von Aehnlichkeit der mittlern
englischen und deutschen
Dichtkunst, nebst Verschiednem,
das daraus folget. Deutsches
Museum 1777, Band 2, Elftes Stück,
November, S. 421–435.
Textwiedergabe nach dem
Erstdruck, Internet:
[http://www.uni-due.de/
lyriktheorie/texte/1777_herder.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1777_herder.html)
(11/2006).
- RADEN, Franki James Cuthbert Hadden. In: SADIE,
Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): The
New Grove Dictionary of Music and
Musicians. Band 10, Oxford: Oxford
University Press 2001, S. 646.
- SCHMIDT-GÖRG, Josef Das rheinische Volkslied.
Düsseldorf: Schwann 1934.
- STIEF, Wiegand Der Metatyp der deutschen
Liedmelodien und die Handschrift
Hoppe. Bern: Peter Lang 1995.
- STIEF, Wiegand (Hrsg.) Melodietypen des deutschen
Volksanges. 4 Bände, Tutzing:
Schneider 1976–1983.
- SUPPAN, Wolfgang Musica usualis der Haydn-Zeit – Ein
Diskussionsbeitrag. In: BADURA-
SKODA, Eva (Hrsg.): Bericht über
den internationalen Joseph-Haydn-
Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12.
September 1982. München: Henle
1986, S. 238–242.
- THULEEN, Nancy Das Volkslied bei Herder. 1995,
Internet: [http://www.nthuleen.com/
papers/948Volkslieder.html](http://www.nthuleen.com/papers/948Volkslieder.html)
(11/2006).

WIORA, Walter Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel, Zürich: Mösseler 1971.

8.7.5 Weitere Literatur

- BALLSTAEDT, Andreas „Humor“ und „Witz“ in Joseph Haydns Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft LV/3 (1998), S. 195–219.
- BOCKHOLDT, Rudolf Ein Mädchen, das auf Ehre hielt: eine „sehr gewöhnliche Geschichte“. Der Erzählton in Liedern und Instrumentalmusik von Joseph Haydn. In: BOCKHOLDT, Rudolf: Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, Reihe 4, Schriften zur Beethovenforschung, Band 14, Bonn: Beethoven-Haus 2001, S. 39–59.
- BRANDENBURG, Sieghard (Hrsg.) Ludwig van Beethoven. Briefwechsel-Gesamtausgabe. Band 2: 1808–1813, München: Henle 1996.
- BRAUNER, Jürgen Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn. Tutzing: Schneider 1995.
- BROWN, A. Peter Musical Settings of Anne Hunter's Poetry: From National Song to Canzonetta. In: Journal of the American Musicological Society XLVII/1 (1994), S. 39–89.
- COOPER, Barry Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press 1994.

- HELMS, Marianne Zur Entstehung des 2. Teils der 24 Deutschen Lieder. In: BADURA-SKODA, Eva (Hrsg.): Bericht über den Internationalen Joseph-Haydn-Kongress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982. München: Henle 1986, S. 116–123.
- HERDER, Johann
Gottfried von / SUPHAN,
Bernhard / REDLICH,
Carl (Hrsg.) Sämtliche Werke. Bd. 1–33, dritter unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin: Weidmann 1877–1913, Hildesheim: Olms-Weidmann 1994.
- JAMES, Dianne E. The Keyboard Trios of Joseph Haydn. Dissertation, University of Otago, Dunedin/Neuseeland 1993.
- KOLMŐS, Katalin Haydn's Keyboard Trios Hob. XV.5–17: Interaction between Texture and Form. In: *Sudia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae* XXVIII (1986), S. 351–400.
- KOLMŐS, Katalin The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Studies in Texture and Instrumentation. Dissertation, Cornell University, Ann Arbor, Michigan/USA 1986.
- LANDON, H.C. Robbins The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn. London: Barrie and Rockliff / Fair Lawn: Essential Books 1959.
- McCULLOCH, Derek Die charmante Dame im Spiegel. In: *Haydn-Studien* VII/3-4 (1998), S. 398–403.
- SAGRILLO, Damien Computer Analysis of Scottish National Songs. In: *Computing in Musicology* (im Druck).

- SUCHOWIEJKO, Renata Album Musical Marii Szymanowskiej. Kraków: Musica Iagellonica / Paris: Société Historique et Littéraire Polonaise 1999.
- TREMBATH, Shirley Joseph Haydn's XII Lieder für das Clavier (1. Teil) of 1781: song cycle or collection? In: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 43, Tutzing: Schneider 1994, S. 145–157.
- WEBER-BOCKHOLDT, Petra Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. Studien zur Musik, Band 13, München: Fink 1994.
- WESTON, Pamela Vincent Novello's Autograph Album: Inventory and Commentary. In: Music and Letters LIIV/3 (August 1994), S. 365–380.
- ZAHN, Robert von Haydns Aufenthalt in Hamburg 1795. In: Haydn-Studien, VI/4 (1994), S. 309–312.
- ZIMMERSCHIED, Dieter Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel. Hofheim: Hofmeister 2005 (¹1971).



Joseph Haydn's arrangements of Scottish folksongs



<http://simple.wikipedia.org/wiki/Haydn> 11/2007

Damien Sagrillo



Helsinki
30 November 2007

429 Scottish folksongs for three Scottish music editors

- ▣ 1792 & 1794/95
for William NAPIER
(c.1740-1773)
- ▣ 1799-1804
for George THOMSON
(1757-1851)
- ▣ c.1802-1804
for William Whyte
(c.1771-c.1858)



George THOMSON

<http://cache.eb.com/eb/image?id=67634&rendTypeId=4> 11/2007

Chronology and Quantitative Overview

Editor	Time Span	Number
Napier	1792	100
	1795	50
Thomson	1800.06.18 -	
	1804.10.17	214*
Whyte	1802 - 1804	65*

* It is save to assume the 23 arrangements have been written by Haydn's pupil Neukomm; up to 60 are possible

1 Schottish Folksongs vs. Haydn's folksongs of Central Europe

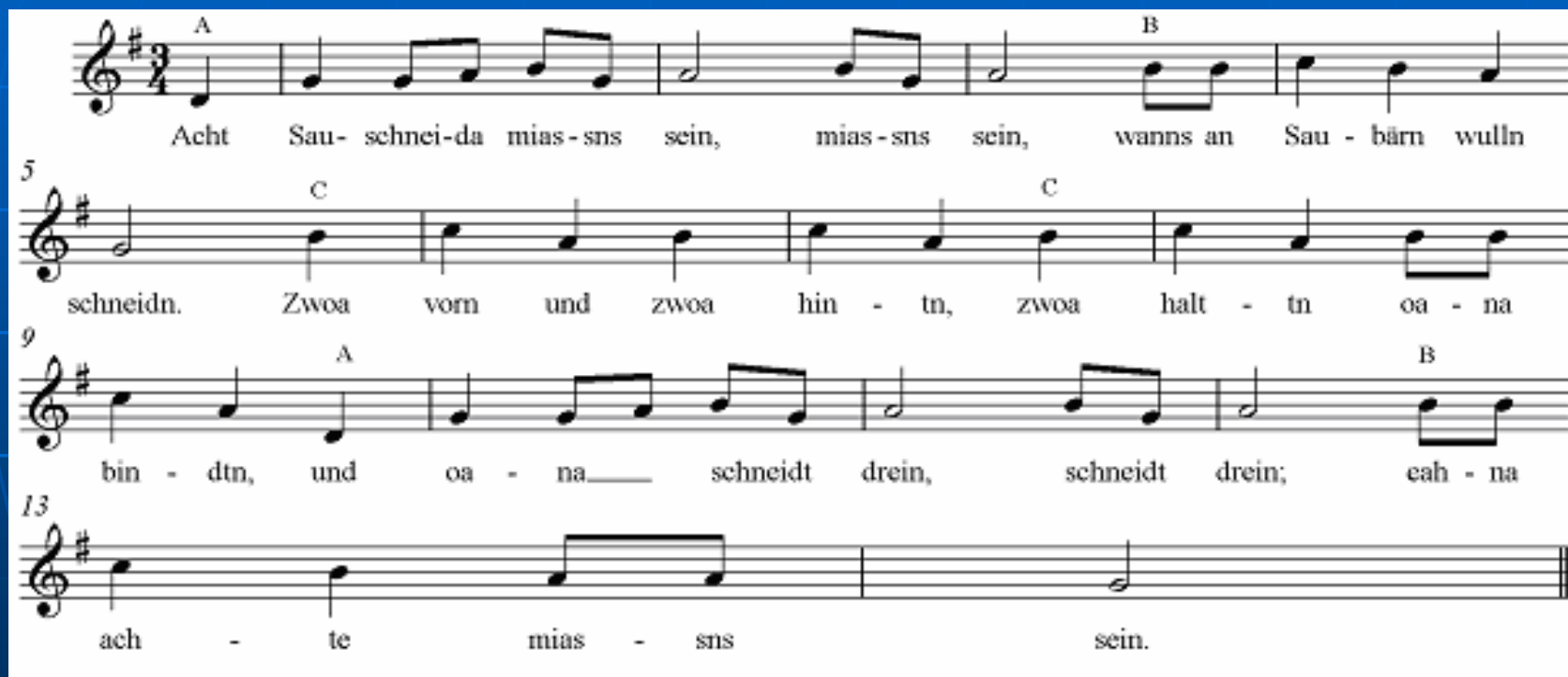
Nanny O



While ab-sent from these faith-ful arms, O'er dis-tant hills my Hen-ry hies, Fears
fond-ly fram'd my heart a larms, And tears of pas-sion bathe my eyes: A
long this se-cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And
to il-lu-sive thought a prey, I turn and fan-cy he is near.

1 Schottish Folksongs vs. „Haydn’s folksongs“ of Central Europe (2)

Das Sauschneiderlied



Acht Sau- schnei-da mias- sns sein, mias- sns sein, wanns an Sau- bärn wulln
schneidn. Zwoa vorn und zwoa hin - tn, zwoa halt - tn oa - na
bin - dtn, und oa - na schneidt drein, schneidt drein; eah - na
ach - te mias - sns sein.

Das Sauschneiderlied is a typical folksong from eastern Austria and has been arranged to a Capriccio with variations for piano by Haydn

2 The Sources of Scottish Songs

	Year	Printed Edition	
1	1726 (ca.)	Stuart	Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs
2	1726	Thomson W.	Orpheus Caledonius
3	1732	Walsh	A Collection of original Scottish songs
4	1759 (ca.)	Bremner	A Second set of Scots Songs
5	1762	McGibbon	A collection of Scots tunes, 3 vol.
6	1780	Stewart	A Collection of Scots Songs
7	1783	Corri	New and complete collection of the most favourite Scots songs
8	1790	SMM III	Scots Musical Museum 3rd vol.

The Mill, Mill, O!

The Mill Mill o'

The image displays a handwritten musical score for the piece 'The Mill, Mill, O!'. The score is arranged in three systems, each consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes repeat signs and a double bar line. The third system concludes with a double bar line and repeat signs. The handwriting is clear and legible, typical of 18th-century manuscript notation.

THE MILL, MILL, O!
Alexander Stuart ca. 1726, S. 154f

40 ORPHEUS CALEDONIUS.



XX.

The Mill, Mill — O.

Beneath a green Shade I fand a fair Maid,
Was sleeping found and still — O;
A'lowan wi' Love, my Fancy did rove
Around her with good Will — O:
Her Bosom I prest; but, sunk in her rest,
She stird na my Joy to spill — O:
While kindly she slept, close to her I crept,
And kifs'd, and kifs'd her my fill — O.

Oblig'd by Command in *Flanders* to land,
T' employ my Courage and Skill — O,
Frac her quietly I staw, hoist Sails and awa,
For Wind blew fair on the Bill — O. [Fame,
Twa Years brought me hame, where loud fraising
Tald me with a Voice right shrill — O,
My Lafs, like a Fool, had mounted the Stool,
Nor kend wha had done her the ill — O.

Mair fond of her Charms, with my Son in her Arms,
I serlying speer'd how she fell — O.

Wi'

The Mill, Mill²⁰ O.

Beneath a green shade I fand a fair Maid, was
sleeping found and still .O; A lowan wi' Love my
Fancy did rove, around her with good will .O;
Her Bosom I prest, but sunk in her rest, she stird na my
Joy to spill .O: while kindly she slept, close to her I
crept, and kifs'd and kifs'd, her my fill .O.

The Mill, Mill, O!, Bremner 1756

30 *The Mill Mill O* for 2 Voices

To *Fanny* fair could I impart the cause of all my Woe! O, that beauty which has won my heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she heart, she scarcely seems to know O: Unskill'd in art of Womankind, without de-sign she Charms O; how can those sparkling Eyes be blind, which every bosom Warms O?

THE MILL, MILL, O!
Robert Bremner ca. 1759, S. 30

The Mill, Mill, O!, Corri 1783

Scottish Song The MILL, MILL, O.

And:te

To Fan - tasy,
far could I im - part, the cause of all my Woe O That beau - ty which
won my heart, she scarce - ly seems to know O Un - skilld in Art of wo
kind, with - out de - sign the charms O, how can those spark - ling Eyes be blind
eve - ry bo - lom warms - - O.

Domenico Corri 1783 ca, Bd. 1, S. 23

The Mill Mill O.

242

Be-neath a green shade I find a fair maid, Was
Sleeping sound and still: O: A lowan wi' love my fan-cy did
rove A-round her wi' good will. O: Her be-fore I prest; but
sunk in her rest, She stir'dna my joy to spill O: While kindly she
slept, close to her I crept, And kiss'd & kiss'd her my fill O'

Slow

SMM3 1790, S. 250

The Mill, Mill, O!, Napier, Haydn, 1792

Moderately Slow

Violin

Fie! Ma - ry, to be so un - kind, And cra - el hoard thy

bliss - es! Those lips for rap - ture were de - sign'd, Then let me steal their kiss - es.

What, tho' a score or two I take? Be gen - 'rous, girl, and scorn 'em! Yet

shou'dst thou pout to have them back, I prom - ise to re - turn 'em.

Napier / Haydn 1792, p. 96
JHW XXXII,1:92

Transformability of the songs

Level 1	equal text	equal melody	equal song title
Level 2	equal text	equal melody	different song title
Level 3	similar text	similar melody	different song title
Level 4	equal text	different melody	equal song title
Level 5	different text	equal melody	equal song title
Level 6	different text	equal melody	different song title
Level 7	different text	similar melody	equal song title
Level 8	different text	different melody	equal song title
<i>Level 9</i>	<i>different text</i>	<i>different melody</i>	<i>different song title</i>



the violin plays a counterpart =>

anticipation of the song incipit =>

the violoncello doubles left hand
=>

Killiecrankie 244

the voice is doubled by the right hand =>

3 THE MUSIC

the keyboard is in three parts =>

Maestoso ma un poco Vivo

The musical score is presented in four systems. The first system shows the Violino, Voce, Pianoforte, and Violoncello parts. The second system continues the Violino and Voce parts, with lyrics: "When Wil - ly Pitt, as he thought fit, Did rule and guide us". The third system continues the Violino and Voce parts, with lyrics: "a', man, And fu - rious war his i - ron car Drove o'er the na-tions a', man; Then Buon-a-parte e'en took a start To". The fourth system shows the Pianoforte and Violoncello parts. Red boxes highlight the violin's counterpart to the voice and the piano's anticipation of the song's incipit. A green box highlights the cello's doubling of the piano's left hand.

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

When Wil - ly Pitt, as he thought fit, Did rule and guide us

a', man, And fu - rious war his i - ron car Drove o'er the na-tions a', man; Then Buon-a-parte e'en took a start To

Killiecrankie 244 (2)

violoncello plays an “easier” part =>

vi - sit A - fri - ca, man: The Mal - ta knights, those feck - less wights, Re - sis - tance made but sma', man.

(S)

exception: identically equal to the introduction

4 Motivic Work

1. motivic work begins in repeating a motif and becomes for some arrangements a dominant musical factor
2. imitation



The auld gudeman 233

imitation with the incipit motif

Introduction

Andantino

5

I'll hae my coat o' gude... snuff brown, My pouth-er'd wig to

The auld gudeman 233 (2)

vocal part mm 10-14

imitation with a short
semiquaver upbeat motif

The image displays a musical score for the vocal part of 'The auld gudeman' (measures 10-14). The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: 'cou'r my crown I'll deck me, Meg, and busk me fine, I'm ga'n to court a toch - er'd quean.' Four red boxes highlight specific motifs: one in the vocal line at measure 11, one in the piano treble staff at measure 11, and two in the piano bass staff at measures 11 and 12. These boxes illustrate the imitative relationship between the vocal line and the piano accompaniment, specifically focusing on a short semiquaver upbeat motif.



The auld gudeman 233 (3)

end of the vocal part
& ritornello

rhythmic imitation with semiquaver triplets

coat's a' stour, your wig's to kame, Troth, heard, ye bet-ter bide at hame.

5 Instrumentation - The Keyboard Trio

„template“ for the folksong arrangements

same instruments and same instrumentation

BUT

the folksong arrangements cannot be considered as songs with accompaniment of a keyboard trio

the accompaniment has its roots in the upper class of Scotland and is performed by amateurs

women are playing keyboard and man string instruments

„string setting“ (2)
„string setting“ (2)

Violino

Voce

Cembalo

Violoncello

(§) 9 *tr*

(§) *tr*

O San - dy, why... leav'st thou thy Nel - ly to mourn...? Thy pre - sence cou'd ease me, When nae - thing can

(§) *tr*

(§)

Thro' the wood, laddie 215, beginning

39

Trio in Eb, Hob. XV, 29, 3. mvt, mm 39



5 Sigismund Neukomm (1778-1858)

11

sang sae sweet, and sae com - plete, That down came the fair La - dy.

Johny Faw – or, The gypsie laddie 340

10

sweet - ly; They sang sae sweet, and sae com - plete, That down came the fair La - dy.

Captain Okain 290

25

p *f* *dim.* *p* *mezza voce*

Hooley and fairely 241

Allegretto

Violino

Voce

Pianoforte

Violoncello

5

Oh! what had I a - do for to mar - ry! My

Hiccup motif

modification of the initial motif

17

Oh! gin my wife wou'd drink hoo-ly and fair - ly.

thank you v. m. for your attention

Damien Sagrillo

Towards an Atlas of Folksong Idioms

Damien SAGRILLO



Zurich
9 July 2007

1

In my lecture I will not present a concluded work, but a set of ideas in progress that I hope to finish one day by landing an adequate fund for a research project. Since about two decades I'm dealing with folksong research. Since this time I encoded about 1200 folksongs of Luxembourg, the French region Lorraine and Ireland. Recently I finished a work on Scottish folksong. This study was a part of a research project in historical musicology about Haydn's arrangements of folksongs of the British Isles commissioned by the University of Luxembourg.

Towards an Atlas of Folksong Idioms

- EsAC
(Essener Assoziativ Code)
- Analysis of Scottish Songs
- Atlas of (European) Folksong
Idioms

2

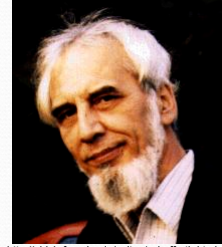
In my lecture

1. I will first begin with a short description of EsAC and give a short overview about the last EsAC activities;
2. then I will report about my latest investigation on Scottish folksongs and
3. present my idea of an atlas of European folksong (Idioms)

1 EsAC

- Helmut Schaffrath (1942-1994)
- EsAC for encoding & Essen software for analysing one part songs
- ICTM Study Group of Computer Aided Research

<http://www.ictmusic.org/ICTM/beta/stg/index.php?lcode=3&tcode=63>



<http://ulrich-franzke.de/seiten/schaffrath.html>

3

EsAC, the Essen Associative Code was invented by Helmut Schaffrath in the 80ies. It was inspired by the Chinese Jianpu code. Until his death in 1994 Schaffrath encoded and also encouraged encodation of songs and developed archiving, representation, retrieval and, most important, analysing software.

1. Until today about 10.000 songs are encoded in EsAC
2. A the same time this software package was joined and became publicly accessible.

What were the last ESAC activities? Helmut Schaffrath founded the Study Group of Computer Aided Research of the ICTM in 1985 and held the chair until his death in 1994. The aim of the group is to promote the computer as a tool of archiving and analysing one part music. In 1995 Ewa Dahlig took the chair, and several meetings were organized, mainly in Poland. The last meeting took place in September 2004 in Vilnius.

During this time ESAC-data and –software were in constant use.

• *Todlen Hame* in ESAC

1 EsAC

and analysed by Essen Software

```

00147 Haydn: Vclksliedbearbeitungen, Bd1
00148 PR[9] 2K[12] 2G[32] 3K[0] 3G[3] 4A[1] 4Ü[0] 5A[0] 6K[0] 6G[0]
00149 7K[0] 7G[0] 8A[0] MEHR[0] SI[48] ABS[69] SR[43] EP[4]
00150 ST[7] 2k[3] 2g[30] 3k[10] 3g[0] 4d[0] 4Ü[0] 5d[0] 6k[0] 6g[0]
00151 7k[0] 7g[0] 8d[0] mehr[0] si[43] dm[+5] sr[33] sp[10]
00152 1F[41] 2F[23] 3F[13] 4F[0] 1F[0] 2P[23] 3P[0] 4P[0] TRI[0] DF[4] AB[70]
00153 TF[0] U3K[0] U3[0] U4[0] U4Ü[0] U5[0] Ü6K[0] U6[10] U7K[0] U7[10]
00154 N1[34] N2K[0] N2[24] N3K[0] N3[16] N4[4] N4Ü[0] N5[1] N6K[0] N6[0]
00155 N7K[0] N7[0] O1[0] O2K[0] O2[0] O3K[0] O3[0] HÜ[0] >>
00156 CUT[Todlen Ham]
00157 RHY[XX X_XX X_XX X_
00158 XX X_XX X_XX X_] >>
00159 KEY[HA006 16 A 6/8] ZZ[8]
00160 MEL[12 3_21_6_-71_2_
00161 12 3_21_6_-71_1_
00162 1 4_54_3_3_2_3432_
00163 12 3_21_6_-71_1_
00164 3 21_6_-71_2_
00165 12 3_21_6_-71_1_
00166 3 21_6_-71_2_
00167 12 3_21_6_-71_1_ //] >>
00168 MOD[HEPTATONIK IONISCH] AMEITUS[7b] (-6.5)
00169 RAD[21212121]
00170 AKZ[3_3_4322_3-6_1_3-6_1_3-6_]
00171 FOT['a_t_c_b_d_b_d_b_]
00172 FOR['a_a_b_a_c_a_c_a_]
00173 FOK['~a~a~a~a~a~a~]
00174 PHRAS[AUFTÄKTIG]
00175 BEM[Vorschläge, weggelassen, Auftakt zu Beginn vereinfacht: 2 16tel. anstatt 16t
00176 FOG[a--av-b--av'av'av--av--]

```

... and here we have an analysed data record of the song *Todlen Hame*. I will shortly describe once more the four steps with the help of this illustration:

1. lines 147-151: the software input of statistics of intervals and degrees
2. lines 152-155: the software input of statistics of rhythm and of durations
3. lines 156-167: the manual input of song title and further required information as signature, key and time; the software input of rhythmic model and the number of phrases
4. lines 168-174: the software input of scale & range, the order of cadence & accent tones, the melodic & rhythmic structure, the melodic contour and finally the phrasing (upbeat or not)
5. lines 175-176: the manual input of remarks plus my input of the song structure

- *Todlen Hame*

When I have a six pence un-der my thum, Then I'll get cred-it in il-ka town; But
 ay, when I'm poor, they bid me gae by O pov-er-ty parts good com-pa-ny
 Tod-len hame, to-dlen hame, O! cou'd na my love come tod-dlen hame
 Tod-len hame, to-dlen hame, O! cou'd na my love come tod-dlen hame

... and here we have the song in note form

2 PURPOSE

- Prospective Atlas of European Folksongs informing about geographical idioms
- Two main tracks
 - 1 drawing melodic contours
 - 2 distinguishing song structures

7

My Ideas of an idiomatic folksong atlas:

Two main strategies will be embarked:

1.strategy: drawing melodic contours; for this purpose however the Essen software must be tailored to my need. First my opinion about *melodic contours*: I don't appreciate this term, because it connotes too much with a graphic assessment. In German you would say *melodischer Verlauf*. This expression seems to be more adapted and could be translated with *melodic progression* and reveals more adequately the time aspect of music.

2.strategy: distinguishing song structures; for this purpose the Essen software can be applied without change, but with some caution, as we will see soon.

The atlas will help to find an answer to the question if there are common traits in several folksong groups and what are the typical national and regional characteristics?

The method of my investigation should be a three step combination of automated preparation, including a pre-classification of the data and of non-automated musical interpretation

⇒It is however important to notify that a large amount of routines still remains to be automated, and this could simplify enormously the working process and help to save time!

Form analysis by Essen software

00171	FOT	[' a _ b _ c _ b _ d _ b _ d _ b _]
00172	FOR	[' a _ a _ b _ a _ c _ a _ c _ a _]
00173	FOK	[' ~ a ~ ^ a ~ \ ~ \ ~ \]

• *Todlen Hame*

When I have a six_pence un - der my thum, Then I'll get cred - it in il - ka town; But
 ay, when I'm poor, they bid me gae_ by O_ pov - er - ty parts_good com - pa - ny
 Tod - len hame, to - dlen hame, O!_ cou'd na my love come tod - dlen hame
 Tod - len hame, to - dlen hame, O!_ cou'd na my love come tod - dlen hame

8

⇒ We see the importance of a final decision by the musical thinking and feeling human being in comparison to the measurement of similarity by the machine at the example of the song *Todlen Hame*. The structure of a song is defined by the number and the repetition of phrases. Songs with more repeated phrases have a strong internal relationship, with few new musical elements. Songs with less inner repetitions have on the other hand a weaker consistency. When we look at the song and at the software analysis we see that

1. the software considers a dual phrase structure and separates melodic progression from rhythm
2. we also can see that the software analysis indicates four different melodic phrases (a to d) and three different rhythm phrases (a to c) A combination of rhythm and pitch analysis seems to be hardly feasible by computers!
3. while the attribution of the rhythm structure is exact, the melodic structure allocated to the song is doubtful
4. all the phrases with the exception of the third phrase are comparable with smallest divergences
5. this song has a strong inner consistency, which however gives the listener the impression of a tiresome monotony!

3 (EXPECTED) RESULTS

- Restrictions for this presentation and therefore the term “Towards” in the title

51 songs of Scotland
62 songs of Ireland
503 songs of Lorraine
615 songs of Luxembourg

This is **not** a well balanced mass

9

I will now point out some results of my investigation, which for this moment consists only in a more or less concrete idea with an outcome that shows the need of further efforts and therefore I have to make the following restrictions:

1. before providing dialectological attributes of a folksong territory, we should have a critical and well balanced mass of (let's say about at least 200) songs of the several regions,
2. for the current research this critical mass was only realized for the folksongs of Luxemburg and Lorraine, but not yet for Ireland and Scotland,
3. the regions should be comparable in size
4. the sources should be as different as possible. Often one single source supplies stereotype data. (This problem appears for instance in the German song collection of Louis Pinck in Lorraine)
5. further regions need to be added



- At this moment we have folksongs encoded from a lot of regions of Germany; yet it is regrettable that they are not assigned to specified regions. Aarden & Huron detect this weak point in the Essen collection with good reason in their article *Mapping European Folksong*
- Ewa Dahlig has encoded more than 1500 songs of Cassubia
- It is indispensable that other regions of Europe are considered: Central Europe; Poland; the Baltic states, Hungary, the Alps region, France, the Iberian peninsula, the Scandinavian countries, south eastern Europe, Russian folksongs (but in a limited regional clearly delimited selection)
- Songs of other cultures could also be integrated in this atlas: the pentatonic songs of the negro spirituals vs. Chinese pentatonic songs for instance.
- As far as I know, we also have encoded songs from the Baltic countries and from the Czech Republic
- It would be very important to have songs from Hungary; Bartok and Kodaly have published, systemised and analysed thousands of songs in the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. An orientation to these results could help to improve the Essen analysis software.

3 (EXPECTED) RESULTS

- The length of the songs in phrases

Phrases, Ø length in %	Scotland	Ireland	Lorraine	Luxembourg
	8,3	5,4	5,4	5,8
2			4	4,9
3			7,8	5,7
4	5,9	54,8	33,9	28,8
5	3,9	9,7	15,7	14,5
6		6,5	21	24,7
7			4,8	5,5
8	78,4	21	10,2	9,4
10				3,1
12	3,9			2,6
16	5,9			

11

This study, as a first step, informs about Scottish style in comparison to the style of the other three regions. I will not present all the results, but I will limit myself to the most essential conclusions, in bringing up some significant attributes of Scottish folksongs:

1. Compared to folksongs of the continent, Scottish songs are long, very long. They have 8 phrases, while the songs of the other regions have an average of 4 phrases
(see on one of the next slides).
2. We also can perceive the comparability between the folksongs of Lorraine & Luxembourg. Most of them have 4 to 8 phrases (in decreasing order: 4-phrase, followed by 6-phrase, 5-phrase and 8-phrase songs; 7-phrase songs being an exception)
3. Concerning the songs of Ireland we can observe that one fifth (21%) have 8 phrases, the second highest value
4. One possible conclusion: folksongs of all regions prefer an even number of phrases!

Main Melodical Structures in songs of eight phrases Ø of different phrases in %	Scotland	Ireland four phrase Irish songs (in the right column) are also analysed, because of the low number of eight phrase songs	Lorraine	Luxembourg
1	5,7	4,4	2,7	4,4
2	7,5	7,7	53,0	12,0
3	7,5	7,7	20,6	16,0
4	2,5	30,1	26,5	38,0
5	22,5	46,2	32,0	19,0
6	27,5	7,7	14,0	10,3
7	20		3,0	6,8
8	12,5			

• Main structures

3 (EXPECTED) RESULTS

12

This table shows the number of different phrases in folksongs.

Example:

- the eight phrase song with the structure A1-A2-B-A2-A3-A2-A3-A2 has **two** different phrases and an important inner consistence,
- whereas the song with the structure A-B-C1-D-E-F-C2-D with **six** different phrases has a weaker inner consistence.

3 (EXPECTED) RESULTS

- Range

Range	Scotland	Ireland	Lorraine	Luxembourg
The range of the entire song	11,1	9,9	8,2	8,4
The range of the phrases	7		5,27	5,34

13

The range of Scottish songs is very important, i. e. an 11th. This is one of the reasons, why Scottish songs often give the impression of a composed air for a professional performer rather than a simple folksong for an amateur singer.

3 (EXPECTED) RESULTS

- Further characteristics of Scottish songs

- dotted rhythms

- the Scots snap

But I maun no re - pine.
O'er Bog - gie wi' her
I had a horse and I had nae mair,

Number of Songs	Total number of Scots snaps found	Scots snaps with/without <u>melisma</u>
16 of 51	42 in 16 songs	19 / 23

14

Further characteristics in Scottish folksongs are:

- dotted rhythms and

- Scots snaps; Collinson, in his book about Scottish folksongs, names it “this very life-blood of Scots musical rhythm”

4 THE PROSPECTIVE ATLAS

- The catalogue of melodic progression (1)

0271 T0177-02 (Wh.)
0272 K0083-01
0273 T0336-01
0274 T0360-02
0275 T0135-01
0276 K1103-01
0277 K1131-01
0278 T0364-01
0279 T0136-01
0280 T0306-02

15

- The first step of an atlas of folksongs will be a catalogue of classified phrases of folksongs
- First remark: The way to this atlas will be achieved by a catalogue of folksong phrases in three steps (It would be too time-consuming to expose the exact scheme of this catalogue now, and so I will only give this information). I choose the method of segmentation of folksongs into phrases, to be able to classify and to interpret musical progression free from musical structures!
 1. In a first version of this catalogue I'll give myself a sort of rough template with all data adequately prepared.
 2. In a second version I will sort these data by machine according to quantifiable criteria.
 3. Finally I will adjust this second version after musical standards and appreciations to come to an intelligible, unequivocal classification.
- Second remark: For reasons of comparability, all melodies are transposed to one single key, namely to G!
- The catalogue begins with phrases of low range and ends with complex phrases with changes of melodic directions and vast ranges. The disadvantage is, that interdependence between phrases of low and of high range must be specified in annexed textual explications. But the practise has shown that relationships of this kind are exceptional. The folksong atlas will illustrate melodic progression and structures in a final layout with a scope from the most typical to less typical folksong phrases for every region.

- The catalogue of melodic progression (2)
digital version (1)

00001	CUT	[LU2570	K1139	01]	KEY	[TO1746	16	G	4/4	MEL	[1_ 1_ 1_ 1_ 1_ 1_ -6_ -5_ -5_ //		
00002	CUT	[LO0935	P0925	02]	KEY	[TO4247	16	G	6/8	MEL	[1_ -7_ 1_ -5_ //		
00003	CUT	[LO1823	P0861	05]	KEY	[TO5135	16	G	2/4	MEL	[1_ -6_ -5_ 11_ -6_ -5_ //		
00004	CUT	[LO1851	P0928	05]	KEY	[TO5163	08	G	3/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ 0_ //		
00005	CUT	[LO1015	P1025	02]	KEY	[TO4327	16	F	2/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ 0_ //		
00006	CUT	[LO2066	P0888	07]	KEY	[TO5378	16	G	3/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ //		
00007	CUT	[LO2104	P0698	07]	KEY	[TO5416	16	G	3/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ //		
00008	CUT	[LO2166	P0888	11]	KEY	[TO5478	16	G	3/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ //		
00009	CUT	[LO2173	P0698	11]	KEY	[TO5485	16	G	3/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -6_ -5_ //		
00010	CUT	[LO2011	P1025	06]	KEY	[TO5323	16	F	2/4	MEL	[1_ -7_ -6_ -7_ 1_ -7_ -6_ -5_ -5_ //		
00011													
00012	CUT	[LO0087	P0884	sz]	KEY	[TO3399	08	Bb	4/4	MEL	[1_ -5_ -6_ -7b_ -6_ -5_ 0_ //		
00013	CUT	[LO1535	P0708	03]	KEY	[TO4847	08	G	3/4	MEL	[1_ -7b_ -7b_ -7b_ -7b_ 1_ 1_ -7b_ -6b_ -5_ //		
00014													
00015	CUT	[LU1009	T0480	01]	KEY	[TO1747	16	G	2/4	ME	[-5_ 1_ -5_ -5_ -5_ -6_ -5_ -5_ //]		
00016	CUT	[LU1011	T0480	03]	KEY	[TO1748	16	G	2/4	Me	[-5_ 1_ -5_ -5_ -5_ -6_ -5_ -5_ //]		

Here we see the digital form of the catalogue. In addition to the previous passage, folksong phrases of Lorraine are added here. This juxtaposition of melodic progressions gives us indications about regional distinction. So we can see inside the red border some phrases of Lorraine beginning at the fundamental, descending to the 6th degree, ascending again to the fundamental and descending finally to the 5th in overstepping the 6th degree. As we can see at the neighbored phrases, this melodic progression does not exist in the folksongs of Luxembourg. Here the 7th degree is leaved out.

- The catalogue of melodic progression (3)
digital version (2)

00001	CUT[LU1981	T0148	03]	KEY[TO2853	08	G 3/4]	MEL[16_6666+16_655_//
00002	CUT[LO1915	P0606	05]	KEY[TO5227	16	D 4/4]	MEL[1_23_4_5_+1_6_+1_6_5_0_//
00003	CUT[LU0278	RU056	01]	KEY[TO2854	16	G 2/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_6_6_5_5_//
00004	CUT[LO0778	P0724	01]	KEY[TO4090	08	D 4/4]	MEL[1234_5_5_+1_+176_6_5_5_//
00005	CUT[LO1548	P0724	03]	KEY[TO4860	08	D 4/4]	MEL[1234_5_5_+1_+176_6_5_5_//
00006	CUT[LO2112	P0724	07]	KEY[TO5424	08	D 4/4]	MEL[1234_5_5_+1_+176_6_5_0_//
00007	CUT[LO0489	P0874	01]	KEY[TO3801	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_6_6_5_5_//
00008	CUT[LO0757	P0699	01]	KEY[TO4069	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_6_6_5_5_//
00009	CUT[LO1829	P0874	05]	KEY[TO5141	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_665_//
00010	CUT[LO1946	P0699	05]	KEY[TO5258	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_6_6_5_//
00011	CUT[LO2064	P0874	07]	KEY[TO5376	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_665_//
00012	CUT[LO2105	P0699	07]	KEY[TO5417	16	Eb 4/4]	MEL[1_2_3_4_5_5_6_7_+1_6_6_5_//
00013	CUT[LO0779	P0725	01]	KEY[TO4091	08	F 4/4]	MEL[1_2_345_6_567+15_//
00014	CUT[LU2418	K1077	03]	KEY[TO2855	08	G 4/4]	MEL[16_6_6_+1_76_655_0_//
00015	CUT[LU2414	K0095a	05]	KEY[TO2856	16	G 4/4]	MEL[1_6_6_6_+1_7_6_6_5_5_0_//
00016	CUT[LU2412	K0095a	03]	KEY[TO2857	16	G 4/4]	MEL[1_6_6_6_+1_7_6_6_5_5_0_//
00017	CUT[LU2446	K1090	03]	KEY[TO2858	16	G 4/4]	MEL[1_1_6_6_6_+1_+1_7_6_6_5_5_0_//
00018	CUT[LU2448	K1090	05]	KEY[TO2859	16	G 4/4]	MEL[1_1_6_6_6_+1_+1_7_6_6_5_5_0_//

On this slide we see a common melodic progression in folksongs of Luxembourg and Lorraine (inside the red border) . It resembles to the beginning of the song *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*

4 THE SONG ATLAS

- showing a typical Scottish song: *Nanny O*

The musical score for 'Nanny O' is presented in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are aligned with the notes, and the structure is divided into six phrases labeled A through F. Chords are indicated by letters above the staff: A, B, C1, D, E, F, C2, and D. The lyrics are: 'While ab-sent from these faith-ful arms, O'er dis-tant hills. my Hen-ry-hies, Fears fond-ly fram'd my heart a larms, And tears of pas-sion bathe my eyes: A long this se-cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And to il-lu-sive thought a prey, I turn and fan-cy he is near.'

18

The classification of the entire songs will be deduced from the previous sorting of the single phrases and will begin with the most typical song, resp. song groups of each region and continue to less characteristic exponents!

1. For the Scottish songs the following characteristics can just yet be emphasized:
2. Scottish songs are long and have symmetrical structures (8 phrases)! The number of different phrases of this song is 6!
3. *Nanny O* has an immense range of a 13th. Large intervals, both ascending and descending mark the melodic line of *Nanny O* with a typical ascending minor sixth at the end of the third and seventh phrases (bars 6 and 14) and in the bars 9 / 10 and 13 and furthermore the descending 5th and octaves at the end of the phrases 2, 4, 6 and 8. In addition to the large intervals comes an important range of a thirteenth that cannot be mastered by an amateur singer.

Nanny O

While ab - sent from these faith - ful arms, O'er dis - tant hills, my Hen - ry hies, Fears
 fond - ly fram'd my heart a larms, And tears of pas - sion bathe my eyes: A
 long this se - cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And
 to il - lu - sive thought a prey, I turn and fan - cy he is near.

19

• Scottish songs very often change to the high register in the second part (phrase F). In the songs of Central Europe this phenomenon is called “Metatyp”. The term “Metatyp” has been coined by the German Folksong Archive (DVA) to describe melodies which have their highest tone in the third phrase, e. g. in the second part of the song [STIEF].

• Typical song incipits: a part of songs are beginning with a -5/1 pattern, with the fifth degree as upbeat. This model is also very common to central European songs and occurs especially in faster melodies. Less common, e. g. more distinctive Scottish, are beginnings of songs in slow movement with three steps up or down, followed by a larger skip or a change of the melodic direction, whether by step or by skip. These figures can be found inside the songs as well.

(Examples of ascending incipits are: 345121, 12321, 123-5-61

Examples of descending incipits are: 32135, 321543)

• The scales in the automatic analysis program are qualified, but often the identification is dubious. However the numerical characterisation of tonal steps is beyond doubt. A lot of the songs of Scotland are more developed and sophisticated with a majority being completely diatonic with scales of seven and more tones. Scottish tunes have diverse tonalities from pentatonic to modal scales (COLLINSON pp. 4 - 10). Typical Scottish songs are those with pending tonalities between major and minor, respectively between other scales, as we can see here in the example of *Nanny O*. The phrases A/D & F are in c-minor (*zeigen*), and the phrases B/C1/E & C2 are in Eb-major. (For the determination of this arcane tonality the Essen software will surely have problems).

- and showing a typical Luxembourgish song

Eim Steffen

The musical score for 'Eim Steffen' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four phrases:

- A:** Den Eim Stef - fen de firt mat Spein an d'Staat, Dei
- B1:** Bier - ger dei sin him ent - geint ge - laaft. Ri - di -
- C:** ral - la - la - la - la! Ri - di - ral - la - la - la - la! Dei
- B2:** Bir - ger dei sin him ent - geint ge - laaft.

20

1. This typical Luxembourgish song has four phrases
2. The number of different phrases is 3
3. The range of this song is an 11th; but this is due to the upbeat. Without this upbeat, the range would be an octave and correspond to the average,
4. *Eim Steffen* begins with an upbeat -5/1, and the b-phrase has a less typical reverse upbeat +5/+1; this is standard for song beginnings in Luxembourg and seems to be a clear indicator for folksongs of Central Europe in general.
5. The example from Luxembourg has a diatonic five tone scale (degrees 1 – 5), without being a pentatonic song because of the occurrence of the semitone step 3/4. The sixth and seventh degrees are missing.

5 OUTLOOK

thank you for your attention

Damien Sagrillo

21

Comparing folksongs of Luxembourg and Lorraine and at the same time Irish folksongs with the folksongs of Scotland seems to be rather hazardous. But the numerical investigation represented in the tables confirms a certain coincidence between the folksongs of Luxembourg and Lorraine, relating for instance to the number of phrases. But I'm sure that a more detailed investigation concerning melodic characteristics would find a relative proximity of Irish to Scottish songs. The computerised analysing method is not inapt, but more time is required.

After analysing and classifying hundreds of folksongs from Luxembourg and partially from Lorraine and after comparing Scottish songs with the songs of the three other regions, I found that the method of comparing folksong segments is a very effective instrument to find dialectological characteristics. But the method is not fully automated; it needs the interaction of the musical researcher with the machine. The question, if it would be preferable to invent a fully computerised system of folksong analysing is easy to ask. Unfortunately I'm not enough mathematician and computer specialist to give an adequate answer.

On the one hand the gain of time would be remarkable. All the time consuming procedures could be abbreviated, and as matter of fact, there are numerous stereotype steps that are suitable for mechanisation.

On the other hand the inadequacy of a fully computerised song analysis cannot be ignored. It is proved by some unsuccessful attempts of demonstrating melodic similarity. However the studies are numerous dealing

Computer Analysis of Scottish National Songs

Abstract

In 1997 I achieved a doctoral dissertation in which I developed a method of semi-automated folksong analysis and classification. The method is based upon a system developed at the end of the eighties at the University of Essen / Germany and called *EsAC* (Essener Assoziativ Code). With this code, which in turn has strong links to the Chinese *Jianpu*-Code, it is possible to transfer one part melodies into machine readable ASCII digits by hand or by midi-keyboard.

Today some 20.000 songs from different regions of the world are stored by *EsAC* and are publicly available. The *EsAC*-Code can be converted by simple programs into other codes, such as *MIDI*, *darms* and *Hundrum*.

The intention of my article is to describe the melodic characteristics of the Scottish national songs in comparison with the songs from the reference regions Ireland, Luxembourg and Lorraine. I have encoded into *EsAC* more than 1000 songs of these three regions before. Two questions are on the focus of interest:

1. What are representative melodic traits in Scottish songs?
2. Do geographical close folksong regions have similar musical traits?

Finally there are two more general questions:

1. How can for future investigations supplementary stereotype processes be automated?
2. What other operations must be assumed to realise an atlas of folksong regions?

Keywords: folksong research, automated analysis, dialectological typisation, characterisation.

1 Sources of the songs

Joseph Haydn arranged 429 mainly Scottish songs for William Napier, George Thomson and William Whyte in the years between 1790 and 1804. For the present article the songs No. 1 – 51 of the second set from Napier's collection from 1792 have been chosen and analysed with special software. In Napier's second volume, Haydn arranged 100 folksongs for the bankrupt music publisher William Napier (1741/42? - 1812) to help him out of his dilemma. Many of these songs first appeared in much earlier printed editions from circa 1726 onwards. The majority of these songs were published by James Johnson in his Scots Musical Museum and the rest was published for the first time by Napier himself.

2 Definition of Scottish National Songs

A differentiation is made between folksongs of Central Europe on the one hand and Scottish National Songs and Irish folksongs on the other hand. To find out typical musical attributes, it will be necessary to compare the Scottish songs with a reference group of folksongs from a remote geographical location. This reference group consists of folksongs from Luxembourg and the folksongs with German texts of the French province Lorraine, which was formally a German possession. Lorraine is the direct neighbouring province to the south Luxembourg border.

While the folksongs of Central Europe are passed down orally from generation to generation, they are transmuted. German, Hungarian folksongs – by Bartok and Kodaly - and others from Europe were only published in the last decade of the nineteenth century. The folksongs of Luxembourg and Lorraine were published from 1900 to 1936.

Scottish songs have been written much earlier (see above). The transformation by oral hand down does not exist, but Scottish songs are “improved” and evolved only by exchanging texts and melodies. They are arranged rudimentary with an instrumental accompaniment while the folksongs of Central Europe are mostly published without any accompaniment. Scottish National songs often “belong” to middle and upper class people. For that reason it would be incorrect to use the term folksong for Scottish songs for the reason that since the end of the eighteenth century, many songs were arranged by famous composers from Europe, not only Haydn, but also Beethoven, Weber, Hummel, and others.

3 Methods

The melodies of 51 Scottish songs are encoded – as done in *figure 1* - into the ASCII-readable *EsAC*-Code for monophonic songs. The initiator of the *EsAC* (Essener Assoziativ Code) code is the German ethnomusicologist Helmut Schaffrath (1942-1994). Since the beginning of the eighties it was assembled at the University of Essen, and one of the purposes was to create an interactive medium for archiving monophonic music. The *EsAC* was inspired by the Chinese *Jianpu code*. The transcribed data include all specific parameters of musical information:

1. pitch (1 stands for the fundamental tone, 2 for the major second, and so on, ...). Pitches in the lower octave are preceded by “-“ and pitches in the higher octave by “+”. Alterations correspond to the real symbols, b and #.
2. duration, the single digit for the simple duration, “_” for double, “__” for triple duration, “.” for dotted notes and () for triplets

3. rests are represented by "0" with the correspondent duration characters
4. further parameters are: bar lines represented with two blanks, a new phrase written in a new line, keys with signatures, meter signatures, title, the source with indication of the geographical region.

One database record corresponds to one single song and contains various fields with all necessary information. The encoded material is ready for searching, analysing and representing activities.

1) scale illustrating pitch

2) song excerpt illustrating pitch and rhythm

Figure 1 ,Examples of EsAC Syntax

In addition to the transcription of songs, Helmut Schaffrath supervised since the end of the eighties the realisation of various other programs in order to analyse, listen and represent the encoded melodies.

The most important software for this study is the analysing program *ANA*. Encoded songs can be evaluated automatically and in a very short time by considering the following parameters:

1. statistics of intervals and degrees
2. statistics of rhythm and durations
3. phrasing, range, scales and number of phrases
4. order of accent tones and order of final tones of phrases
5. melodic contour, melodic and rhythmic structure

The interest for musicologists is to make further analysis or to undertake classification after defined parameters. *EsAC* can also be an eloquent search engine for melody strings, contours or other parameters and of course for song titles. It simply can be useful to store, to print out, to transpose and to listen to the songs by using *EsAC* programs or by transferring the data into MIDI and by this way to integrate them into current notation and other music programs.

When I have a six-pence un-der my thum, Then I'll get cred-it in il-ka town; But
 ay, when I'm poor, they bid me gae by O-pov-er-ty parts good com-pa-ny
 Tod-len hame, to-dlen hame, O! cou'd na my love come tod-dlen hame
 Tod-len hame, to-dlen hame, O! cou'd na my love come tod-dlen hame

Figure 2, Todeln Hame

statistics of intervals and of degrees	PR[7] 2K[9] 2G[32] 3K[8] 3G[2] 4A[1] 4Ü[0] 5A[0] 6K[0] 6G[0] 7K[0] 7G[0] 8A[0] MEHR[0] SI[52] ABS[90] SR[41] SP[11] ST[16] 2k[2] 2g[23] 3k[8] 3g[0] 4d[8] 4ü[0] 5d[0] 6k[0] 6g[0] 7k[0] 7g[0] 8d[0] mehr[0] si[41] dm[+11] sr[26] sp[16]
statistics of rhythm and of durations	1F[38] 2F[26] 3F[8] 4F[0] LF[0] 2P[25] 3P[2] 4P[0] TRI[0] DF[5] AB[91] TF[0] U3K[0] U3[0] U4[0] U4Ü[0] U5[8] U6K[0] U6[15] U7K[0] U7[8] N1[34] N2K[0] N2[19] N3K[0] N3[12] N4[3] N4Ü[0] N5[1] N6K[0] N6[0] N7K[0] N7[0] O1[0] O2K[0] O2[0] O3K[0] O3[0] HÖ[0] >>
<i>manual input</i> <i>rhythmic model</i> <i>key and number of phrases</i> <i>melody</i>	<i>CUT[Todlen Hame]</i> <i>RHY[XX X XX X XX X XX X XX X XX X XX X XX X] >></i> <i>KEY[HA006 16 A 6/8] ZZ[8]</i> <i>MEL[12 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 2 12 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 1 1 4 .54 3 3 2 .3432 12 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 1 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 2 12 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 1 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 2 12 3 .21 -6 .-71 -5 .-61 1 //] >></i>
scale and range order of cadence tones order of accent tones melodic structure rhythmic structure melodic contour phrasing	MOD[HEPTATONIK IONISCH] AMBITUS[8] (-5,5) KAD[21212121] AKZ[3-6-52_3-6-51_4322_3-6-51_3-6-52_3-6-51_3-6-52_3-6-51_] FOT['a _aw_b _aw_av_aw_av_aw_] FOR['a _a_b _av_av_av_av_a_] FOK['~a ~ ^a ~ Vd ~ Vd ~ _] PHRAS[VORWIEGEND AUFTAKTIG]

Table 1, Todeln Hame in EsAC with analysis

Table 1 represents the digital transcription of the song *Todeln Hame* in figure 2. The lines reproduced in italic are encoded per hand. In consequence the song must be partitioned manually. The subdivision of the songs is realised in observing the advice of the German Folksong Archive, *Deutsches Volksliedarchiv* (DVA), the song parts

should be fractioned into the smallest possible comprehensible and coherent units with a complete musical sense, the so-called phrases. In case of doubt it can be helpful to consider the song text or the punctuation indicating the textual line which generally corresponds to the melodic line. The musical term “phrase” can have several significations. It can be formed out of a few motives and be a subpart of a period and be several bars long. This is the viewpoint of the official terminology of music analysis. The stance of *EsAC* follows the principle of the German Folksong Archive. It postulates that a phrase is the only element of a song and can be rather brief. The number of phrases is automatically detected by the program. A large part of analysis details depend on this manual subdivision.

After the sudden death of Helmut Schaffrath in 1994, the Schaffrath Laboratory was founded at the Warsaw Institute of Arts, and all materials were transferred there. The reputation of the Essen code and software is reflected in three dissertations and other studies [JESSER, SAGRILLO 1999, ELIRAM, SAGRILLO 2003, MÜLLENSIEFEN / FRIELER 2004a, 2004b, ...]. A study group of Computer Aided Research of the UNESCO International Council for Traditional Music is organizing regularly conferences on this topic. The conversion into other machine readable codes such as *MIDI*, *Darms* and *Humdrum* have been realised in the middle of the nineties. Today about 20.000 transcribed folksongs from different countries and regions including software package are available on the internet and the references are listed at the end of the document.

The intention of this study is to describe the melodic characteristics of the Scottish national songs in comparison to the songs of the reference regions Ireland, Luxembourg and Lorraine. Two questions are on the focus of interest:

1. What are the representative melodic traits in Scottish songs?
2. Do folksongs of close geographical regions have similar musical traits?

The database of songs contains:

1. the melodies of the 51 songs harmonized by Joseph Haydn and edited by William Napier in 1792,
2. 62 Irish songs,
3. 615 Luxembourgian folksongs chosen in five printed editions from Luxembourg,
4. 503 folksongs from Lorraine.

The sources are listed at the end of the document.

4 Results

In the interpretation of the results, the following three restrictions have to be specified:

1. For this analysis only 51 songs have been encoded; this seems rather modest relating to the magnitude of Scottish songs. The conclusions and the data in relation to the reference pool have to be appreciated in considering these 51 songs only. But it should be underlined that the songs were only harmonized by Haydn and not changed. The most important part of the original melodies can be found in six volumes of Johnson's "Scots Musical Museum" from 1787 - 1803.
2. No differentiation is made between songs of the various Scottish regions.
3. The songs analysed were published at the end of the eighteenth century. Later tunes are not considered.

In the following text specifications concerning the analysis of the Scottish songs are given on the left side of the page. When comparison is possible, the explications in relation to the songs of the other three regions are summarised on the right column. The results are illustrated, if possible, in referring to the examples in *figure 3*. Pitch is designated following the numerical *EsAC*-digits (without rhythm indications for describing melodic lines).

The structure of a song is defined by the number and the repetition of phrases. Songs with a lot of repeated phrases have a strong internal relationship, with few new musical elements. Songs with less inner repetition on the other hand have a weaker consistence.

While ab - sent from these faith - ful arms, O'er dis - tant hills. my Hen - ry hies, Fears
 5
 fond - ly fram'd my heart a larms, And tears of pas - sion bathe my eyes: A
 9
 long this se - cret grove I stray, For oft at eve I've met him here; And
 13
 to il - lu - sive thought a prey, I turn and fan - cy he is near.

Song 1 - Nanny O [GEIRINGER, p. 37]

Den Eim Stef - fen de firt mat Spein an d'Staat, Dei
 Bier - ger dei sin him ent - geint ge - laaft. Ri - di -
 ral - la - la - la - la! Ri - di - ral - la - la - la - la! Dei
 Bir - ger dei sin him ent - geint ge - laaft.

song 2 – *E'm Steffen* / Luxembourg [LAFONTAINE, p. 29]

Figure 3

[TABLE 1] Scottish songs are long and very uniform. They are usually eight phrases long, and more than 80 % of the analysed Scottish songs with eight phrases have more than five different phrases [TABLE 2]. The relations between phrases are not very close. New musical elements inside a song are prevailing, but the structures are understandable and regular.

In the song *Nanny O* can be found typical attributes of a Scottish melody. The disposition of *Nanny O* is lucid with eight phrases of two bars each, with similar endings in every second phrase. The structure is a-b-c-d-e-f-c'-d, e. g. six different phrases. The similarity between the phrases 3 and 7 is obvious, and the phrases 4 and 8 are identical.

[TABLE 3] Dotted rhythms are very common elements in Scottish songs. In this song they occur more sparsely, but in almost every bar, including the

The typical song of the other regions only has four phrases. There is a significant difference between Scottish and Irish songs. The analysis of the four phrase Irish songs (e. g. the principal category) confirms the results encountered for the eight phrase songs: there is a more strong internal relationship between the phrases in the Irish songs than in the Scottish songs.

The songs of Lorraine also have a stronger inner relationship, but are yet more heterogeneous than Luxembourgian folksongs.

The Luxembourgian example has four phrases, and the structure is a-b-c-b.

The example *Eim Steffen* represents a typical folksong from Central Europe. The rhythms are straight.

obligatory scots snap in bar 13.

[TABLE 4] The average range of at least an eleventh is rather impressive. Scottish melodies also are characterised by large intervals [TABLE 5]. The melodic figure +1121 with a typical descending octave is found in many songs.

Large intervals, both ascending and descending mark the melodic line of *Nany O* with a typical ascending minor sixth at the end of the third and seventh phrases (bars 6 and 14) and in the bars 9 / 10 and 13 and furthermore the descending fifth and octaves at the end of the phrases 2, 4, 6 and 8. In addition to the large intervals comes an important range of a thirteenth that can not be mastered by an amateur singer.

In contrast to this folksongs of the Shetlands seem to have less important ranges. [COLLINSON pp 256-7] lists two songs with a range of an octave, respectively a sixth.

A further trait of a part of the analysed Scottish songs is the emphatic switch to a higher register. This switch occurs in the second half of the song and is initiated by a large ascending interval exceeding often a fifth. The return to the lower register takes place in the last phrases [TABLE 6]. In some songs this switch of the melody can occur twice.

In *Nany O* it can be localised in the third line. The melody ranges

Dotted rhythms are less used, but nevertheless existent.

Irish songs also have an important range of a tenth, whereas the songs of Lorraine and of Luxembourg don't exceed an octave and are sung by the typical standard amateur performers or by children in grammar schools. Intervals normally rarely exceed the range of a fourth, for instance at the typical song incipit, and preference for a melodic line in seconds and thirds.

Eim Steffen has an extraordinary range of an eleventh. But this is due to the unique upbeat at the lower fifth degree at the song incipit and to the F5-upbeat down to C5 at the beginning of the b-phrase.

In the songs of Central Europe this phenomenon is called "Metatyp". The term "Metatyp" has been coined by the German Folksong Archive to describe melodies which have their highest tone in the third phrase, e. g. in the second part of the song [STIEF]. The existence of a metatype for Luxembourgish folksongs has been found shortly after.

[SAGRILLO 1999, pp. 298 - 305].

between Bb4 and G5. A second less important high passage follows in the last two phrases.

[TABLE 7] The scales in the automatic analysis program are qualified, but often the identification is dubious. However the characterisation by the number of tonal steps is beyond doubt. The songs of Scotland are more developed and sophisticated with a majority being completely diatonic with scales of seven or more tones. Scottish tunes have diverse tonalities from pentatonic to modal scales (COLLINSON pp. 4 - 10). Typical Scottish songs are those with pending tonalities between major and minor, respectively between other scales. Pentatonic songs, e. g. songs with incomplete scales seem to be rare in the selection of songs. However they occur in the orally handed down songs. Scottish songs prefer diverse heptatonic scales and benefit from a very rich tone inventory.

In the example Nanny O the tonality changes between passages in major and in minor with segments of uncertain tonality due to some extent to the non-appearance of the leading tones D, respectively B before Eb and before C, C being often preceded by the lowered seventh degree, Bb. The tonality of c-minor is justifiable only in the bars where the leading tone B occurs - 7/8 and 15/16 – and in figures, where a linear melody – bar 11 - or a melody with the tones of the main triad – song incipit - points out the tonality:

The upbeat motive with the degrees 345/1 can often be found

The songs of the other three regions are very comparable to each other with a majority having seven or six tones, e. g. not a complete diatonic scale.

The example from Luxembourg has a diatonic five tone scale (degrees 1 – 5), without being a pentatonic song because of the occurrence of the semitone step 3/4. The sixth and seventh degrees are missing.

Upbeats in the songs (and inside the songs at the incipit of

at the beginning of songs or phrases, but also at the end. In this song the motive 345/1 is found in the bars 1, 8 and 16. This motive is altered in the bars 4, 10 and 12.

the phrases) of Lorraine and Luxembourg are very common:

Scottish songs with an -5/1 upbeat are less frequent.

Eim Steffen begins with an upbeat -5/1. The b-phrase has a reverse upbeat +5/+1.

Other attributes in the song Nanny O are short melisms of two tones and the lack of tone repetitions.

The songs of Central Europe have often an upbeat, for example from the lower fifth degree to the fundamental degree, and are syllabic [TABLE 5, first column].

These two parameters appear typically in the songs of Luxembourg.

Scottish songs often have a fermata at approximately the end of the second last phrase – Nanny O in bar 14 - with a tone in the octave above C5. After this high pitch the melodic line continues descending to the fundamental in the last bars.

Other particularities

[TABLE 8] The scots snap, this “very life-blood of Scots musical rhythm” [COLLINSON, p. 29] consists generally in a stressed note (normally a sixteenth) preceding a longer note (normally a dotted eighth). It reverses the dotted rhythm typically used and can be seen in the baroque music as well. Here it is called Lombardian rhythm. A partial scots snap exists in ternary measures, for example in a 6/8th-measure, with an eighth, a sixteenth and a dotted eighth note or a sixteenth, a dotted eighth and a eighth note. The scots snap is often followed, respectively preceded by a normal “note inégale”. The expression “notes inégales”, e. g. unequal notes, is often found in baroque music, written in equal length, but performed unequally. Today this notation practice is standard in jazz music.

The scots snap appears (two or three times) in approximately a third of the analysed songs and is for the most part linked to a two tone melism. Frequent forms of scots snaps are descending minor thirds [FIGURE 4,1], descending major seconds [FIGURE 4,2] and scots snaps in unison [FIGURE 4,3].



1) descending minor third [GEIRINGER 1961, p. 9]



2) descending major second [GEIRINGER 1961, p. 16]



3) unsion [GEIRINGER 1961, p. 17]

Figure 4, the Scots Snap

Typical song beginnings. A part of songs are beginnings with a -5/1 pattern, with the fifth degree as upbeat. This model is also very common to central European songs and occurs especially in faster melodies. Less common, e. g. more distinctive Scottish, are beginnings of songs in slow movement with three steps up or down, followed by a larger skip or a change of the melodic direction, whether by step or by skip. These figures can be found inside the songs as well.

Examples of ascending incipits are: 345121, 12321, 123-5-61

Examples of descending incipits are: 32135, 321543

Triads can largely be found at the beginning of Scottish in their basic position 135, and they constitute a preferred melodic form inside the melodic line as well. Other triad forms, e. g. inversions and descending triads, appear less frequently.

Typical song endings. The typical Scottish song ends with a descending melodic line down to the first degree, e. g. all combinations with 321 at the end. Still more important are figures ending with 31.

A preferred rhythmical ending is a quarter (or another rhythm), a dotted eighth, a sixteenth followed by a final quarter note (x__x_.xx_) or simply three quarter notes (x__x__x_), often in combination with 311.

The end combination -71 found in Central European songs is more seldom in Scottish songs. The combination between the leading and the fundamental tone inside the song is more important. It occurs 104 times in 51 songs – the combination 12 occurring 195 times. In contrast to this the combination 7b1 has with 39 incidences a certain significance that cannot be ignored: the relative independence of Scottish melodies from the major / minor tonality and a traditional influence of modal scales. The existence of modal tonality in Scottish songs has been proved and likewise the existence of bitonal songs beginning in major and ending in minor and vice versa. [COLLINSON p. 24-5] calls these typical figures the “thumbprints” of Scottish folksongs.

5 Outlook

Scottish songs give the impression of a composed air for a professional performer rather than for an amateur singer. Comparing folksongs of Luxembourg and Lorraine and at the same time Irish folksongs with the folksongs of Scotland seems to be rather hazardous. But the numerical investigation represented in the tables confirm a certain coincidence between the folksongs of Luxembourg and Lorraine, relating for instance to the number of phrases. But I'm sure that an investigation concerning melodic characteristics would find a relative proximity of Irish songs to Scottish songs. The computerised analysing method is not inapt, but more time is required.

After analysing and classifying hundreds of folksongs from Luxembourg and partially from Lorraine and after comparing Scottish songs with the songs of the three other regions, I found that the method of comparing folksong entities is a very effective instrument to find dialectological characteristics. But the method is not fully automated; it needs the interaction of the musical researcher with the machine. The question, if it would be preferable to invent a fully computerised system of folksong analysing is not easy to answer.

On the one hand the gain of time would be remarkable. All the time consuming procedures could be abbreviated, and as matter of fact there are numerous stereotype steps that are suitable for mechanisation, due to the fact that the *EsAC*-method has not been changed substantially during the last decade.

On the other hand the inadequacy of a fully computerised song analysis cannot be ignored. It is proved by some unsuccessful attempts of demonstrating melodic similarity.

Finally I am sure that, after adapting *EsAC* to contemporary needs and with the empirical knowledge of the involved scholars, it would be possible, by using the formerly tested numerical approaches to draw a map of folksong areas describing typical parameters such as melodic idioms, scales, ranges and other distinguishing syntactical attributes based on variations due to geographical distribution and to abstract and illustrate common and local prototypes. In addition divergences could be described and bring to sight common roots. A practicable solution could be to borrow some established methods from linguistics and dialectology and to adapt them to the needs of ethnomusicology and numeric analysis. The potential of *EsAC* concerning the description of regional particularities has not been researched enough and the different folksong regions still remain for comparison.

6 Tables

Table 1 shows the percentage of songs having 2 – 16 melodic phrases and gives a comparison between songs from the four different regions.

Phrases, Ø length in %	Scotland	Ireland	Lorraine	Luxembourg
	8,3	5,4	5,4	5,8
2			4	4,9
3			7,8	5,7
4	5,9	54,8	33,9	28,8
5	3,9	9,7	15,7	14,5
6		6,5	21	24,7
7			4,8	5,5
8	78,4	21	10,2	9,4
10				3,1
12	3,9			2,6
16	5,9			

Table 1, Phrases

Table 2 shows the number of different phrases. Example: the eight phrase song with the structure a-b-a-c-a-d-a-b has four different phrases and an important inner consistence, whereas the song with the structure a-b-c-d-e-f-a-b with six different phrases has a weaker inner consistence.

Main Melodical Structures in songs of eight phrases Ø of different phrases	Scotland	Ireland four phrase Irish songs (in brackets) are also analysed, because of the low number of eight phrase songs	Lorraine	Luxembourg
1	5,7	4,4 (2,7)	4,4	4,3
2	7,5	7,7 (53)	12	5,1
3	7,5	7,7 (20,6)	16	17,2
4	2,5	30,1 (26,5)	20	38
5	22,5	46,2	32	19
6	27,5	7,7	14	10,3
7	20		3	6,8
8	12,5			

Table 2, Melodic structures

Table 3 shows the average distributions of rhythms occurring in a song. The basic rhythm (1) represents the smallest rhythmical value in %, (2) the double value, (2D) represents the double dotted value, (TRI) represents triplets. (DF) represents the number of

different values, and (AB) represents the absolute number of rhythms of a song.

Example: in the song in *figure 2* the sixteenth note is the smallest rhythmical value (1). The double value (2) is the eighth note, and the double dotted value (2D) is the dotted eighth note. *Table 3* shows in the last column (AB) that Scottish and Irish songs are longer than the songs of Lorraine and Luxembourg.

Rhythmical Values	1	2	3	4	2D	3DP	4D	TRI	DF	AB
Scotland	20.1	46.7	15.5	1.6	11.5	4.1	0.2	0.2	4.9	81.1
Ireland	22.4	48.8	16.8	1.7	4.2	3.7	0.2	0.2	4.7	77.1
Lorraine	25.4	49.6	16.9	1.7	3.6	2.2	0.2	0.2	4.2	50.5
Luxembourg	33.9	47.9	11.4	0.8	3.6	2.0	0.0	0.0	3.7	54.4

Table 3, Rhythm

Range	Scotland	Ireland	Lorraine	Luxembourg
The range of the entire song	11,1	9,9	8,2	8,4
The range of the phrases	7		5,27	5,34

Table 4, Range

Table 5 shows the statistic of intervals with unisons (Un), minor (2m) and major (2M) seconds, ...

Ascending Intervals in %	Un	2m	2M	3m	3M	4	4A	5	6m	6M	7m	7M	8	+
Scotland	8.0	7.6	21.4	5.3	3.5	3.2	0.2	1.1	0.6	0.7	0.3	0.1	0.8	0.4
Ireland	17.0	6.8	20.5	5.8	2.5	2.4	0.0	0.6	0.4	0.4	0.3	0.1	0.3	0.0
Lorraine	22.6	5.5	15.4	4.8	3.4	5.1	0.0	0.9	0.2	0.4	0.1	0.0	0.1	0.0
Luxemb.	30.3	4.0	11.2	5.4	3.5	4.4	0.0	1.0	0.2	1.0	0.3	0.0	0.2	0.0
Descending Intervals in %		2m	2M	3m	3M	4	4A	5	6m	6M	7m	7M	8	+
Scotland		7.2	22.7	7.3	3.6	2.4	0.4	1.0	0.4	0.4	0.1	0.0	0.8	0.4
Ireland		6.0	21.3	8.8	3.7	2.0	0.0	0.4	0.3	0.1	0.0	0.0	0.1	0.0
Lorraine		8.0	22.4	4.8	2.5	2.0	0.1	1.1	0.2	0.2	0.0	0.0	0.1	0.0
Luxemb.		7.0	20.0	5.1	2.7	2.0	0.1	1.0	0.3	0.2	0.0	0.0	0.1	0.0

Table 5, Intervals

Reference GEIRINGER	Song number	Occurrences of changes to high register	Ascending interval to high register	Highest tone, in phrase	Phrase number of high level	Melodic line descending in phrase number
p. 7	7	once	octave	G5, 7	6	7
p. 8	8	once	seventh	G5, 6 + 7	6 - 7	8
p. 20	20	once	tenth	F#5, 6 + 7	5 - 7	8
p. 21	21	once	fifth	F5, 5	5	6
p. 23	23	twice	1) seventh	G5, 5	5	6
			2) seventh	G5, 7	7	8
p. 26	25	once	sixth	F#5, 6 + 7	5 - 7	8
p. 27	26	twice	1) sixth	G5, 5	5	6
			2) third	G5, 7	7	8
p. 31	30	once	twelfth	G5, 5 + 8	5 - 8	8
p. 33	32	once	octave	G5, 5 + 7	5 - 8	stays high
p. 39	37	once	fourth	G5	6	7
p. 44	41	once	fifth	G5, 6	5 - 7	8
p. 46	43	twice	1) fifth	F#5, 5	5	6
			2) second	F#5, 8	8	8
p. 49	nr. 46	twice	1) second	G5, 5	5	6
			2) third below	G5, 7 + 8	7 - 8	8
p. 50	nr. 47	once	fourth	F5, 6	6 - 8	8

Table 6, Switch to higher register

Table 7 shows the average number of tonal steps for the analysed songs (the value for single phrases is given in brackets). Scales are not characterised as major, minor or modal.

Scales	Scotland	Ireland	Lorraine	Luxembourg
1			0,1	
2	(0,2)		1,8	(3,6)
3	(5,2)		0,6 (12,5)	0,2 (15,7)
4	(20,3)		1,6 (34,2)	2,8 (35,0)
5	2,0 (37,6)	6,5 ()	6,8 (32,6)	8,5 (28,3)
6	17,6 (28,6)	32,3 ()	33,7 (15,5)	33,2 (13,1)
7	60,8 (7,8)	48,4 ()	49,2 (3,3)	48,3 (3,0)
8	17,6 (0,2)	11,3 ()	7,4	6,7 (0,1)
9		1,6 ()	0,8	0,3
10			0,2	0,2

Table 7, Scales

In *Table 8* are represented the occurrences and the different forms of scots snaps.

Number of Songs	Total number of Scots snaps found	Scots snaps with/without melisma
16 of 51	42 in 16 songs	19 / 23

Intervals	descending	ascending	Unison
major second	4		7
minor third	26	2	
major third	1		
fourth	1		
minor sixth		1	
•	32	3	7

Table 8, Scots snaps

References

Printed

- COLLINSON, Francis. *The traditional and national music of Scotland*, Routledge and Kegan Paul, London 1966
- JESSER, Barbara. *Interaktive Melodieanalyse. Methodik und Anwendung computergestützter Analyseverfahren*, in *Musikethnologie und Volksliedforschung, Volksliedstudien*, vol. 12 ed, by Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg/Brsg. 1991
- STIEF, Wiegand. *Der Metatyp der deutschen Volkslieder und der Handschrift Poppe*, Peter Lang, Bern 1995
- SAGRILLO, Damien. *Melodiegestalten im luxemburgischen Volkslied. Zur Anwendung computergestützter Verfahren bei der Klassifikation von Volksliedabschnitten*, in *EthnomusiCologne*, vol 1, ed. Rüdiger Schumacher, Holos-Verlag 1999, reviewed by SCHNEIDER, Albrecht in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, ed. Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg/Brsg., vol. 45 (2000), pp. 306-307
- ELIRAM, Talila. *On the Musical and Social Characteristics of the Songs of the Land of Israel*, Ph.D. dissertation, Bar-Ilan University, 2000
- SAGRILLO, Damien: "Przyczynek do komputerowej analizy pieśni ludowych" (Computer Aided Solutions in Folksong Analysis), *Muzyka*, vol. 1/2003, Warsaw
- MÜLLENSIEFEN, Daniel. and FRIELER, Klaus (2004a): „Cognitive Adequacy in the Measurement of Melodic Similarity: Algorithmic vs. Human Judgments“. *Computing in Musicology*, vol. 13.
- MÜLLENSIEFEN, Daniel. & FRIELER, Klaus (2004b). "Optimizing Measures of melodic similarity for the exploration of a large folk-song database", *Proceedings of the 5th International Conference on Music*

Information Retrieval. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp 274-280

Internet

<http://www.esac-data.org/>, 13/11/2006, concerning informations, software package, but also encoded songs

<http://www.dalhousielodge.org/Thesis/MUSICrules.htm>, 13/11/2006, concerning the characteristics of Scottish melodies

Sources of songs

STUART, Alexander. *Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs*, Edinburgh 1726 ca.

JOHNSON, James. *The Scots Musical Museum*, 6 volumes of 100 hundred songs each, Edinburgh 1787, 1788, 1790, 1792, 1796, 1803

NAPIER, William. *A Selection of Original Scots Songs. The Harmony by Haydn*, 3 volumes, Edinburgh, 1790-1795

LAFONTAINE, Edmond de la. *Die Luxemburger Volkslieder älterer Zeit*, Luxemburg 1904

KINTZELE, Guillaume. Aus der Ucht, 3 vol., Luxembourg 1926-1928

RUDEN, Jean-Mathias. *D'Fraen um Kanddaaf an der aler Zeit*, Luxembourg 1929

SPEDENER, Gregor. *Die Bauernhochzeit in früheren Zeiten*, Luxembourg 1933

PINCK, Louis. *Verklingende Weisen*, 5 volumes, Metz, Kassel 1926-1963

THILL, Mathias. *Singendes Volk*, Esch / Alzette 1937 posth.

O'SULLIVAN, Donal. *Songs of the Irish*, Dublin, 1960

GEIRINGER, Karl. *Joseph-Haydn-Werke, set XXXII, Folksong Arrangements 1-100*, Scottish Dongs, Henle, Munich 1961

O BOYLE, Sean. *The Irish Song Tradition*, with 25 songs, Dublin 1976

