

Pelíšková, Lucie

Joseph Haydn : Armida

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 2001-2002, vol. 50-51, iss. H36-37, pp. [65]-72

ISBN 80-210-3312-6

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112158>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUCIE PELÍŠKOVÁ

JOSEPH HAYDN: ARMIDA

Einleitung

Joseph Haydn (1732-1809) war von 1761 bis 1790 Kapellmeister der Adelsfamilie Eszterházy.¹ Zu seinem Pflichten gehörte u.a. die Vorbereitung von Opernaufführungen für das Theater der Eszterházy. Haydn hatte nicht nur ein geeignetes Repertoire auszusuchen und alle Aufführungen vorzubereiten und zu leiten, sondern auch eigene Opern zu komponieren. Die letzte Oper, die Haydn für den Fürsten Eszterházy schrieb, war *Armida*. *Dramma eroico* (das Werk entstand schon 1783, die Premiere fand am 26.2. 1784 statt). Der Librettist war vermutlich Jacopo Durandi, der GROVE jedoch nennt als Autor Nunziato Porta, den Direktor des Opernhauses Eszterházy. Porta hat jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit nur einige Stellen im Libretto geändert und ansonsten die Durandische Version beibehalten.² Die Hauptrollen sangen die Sopranistin Metilde Bologna und der Tenor Prospero Bragheti.

Armida war Haydns erste *opera seria* und gleichzeitig die zweite Oper dieses Typs am Hof Eszterházy.³ Haydn wählte ein im 18. Jahrhundert sehr beliebtes Sujet: Die Geschichte von der Zauberin Armida und dem Kreuzfahrer Rinaldo aus dem umfangreichen Epos *Gerusalemme liberata* (1581) von *Torquato Tasso* wurde im 17. und 18. Jahrhundert über hundert Mal verbont.⁴

Das Hauptthema – der Zwiespalt zwischen Leidenschaft (*affetto*) und Pflicht (*dovere*) – paßte ideal zur Grundstruktur der *opera seria*. Dieser Operntyp entstand im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als Versuch einer Operntragödie in Reinform (GIER 1998: 69). Die *opera seria* hatte ihre konstanten Merkmale, die unabhängig vom Sujet wiederkehrten. Konstant war die Anzahl der Personen (sechs bis sieben) und ihre Hierarchie. Ganz oben stand der Herrscher, in der Regel ein Tenor. Das Dreigespann der Hauptfiguren wurde vom *primo uomo*

1 Zu Einzelheiten siehe Geiringer: 1959, Jacob: 1954.

2 Zum Libretto für Haydns *Armida* siehe Mc Clymonds: 1986.

3 Die erste *opera seria*, die in Eszterháza aufgeführt wurde, war *Giuseppe Sarti Giulio Sabino* (Librettist unbekannt, Premiere in Eszterháza am 21.5. 1783).

4 U.a. von Haydns Zeitgenossen Graun (1751), Traetta (1761, 1767), Jommelli (1770), Salieri (1771), Gluck (1775), Naumann (1773), Cherubini (1782), Sacchini (1772, 1780, 1783).

(Kastrat) und der *prima donna* (Sopran) ergänzt. Die zweite Gruppe bestand aus dem *secondo uomo* (Alt, Kastrat) und der *seconda donna*, ggf. aus weiteren Figuren je nach Bedarf der Handlung. Musikalisch bestand die Oper aus Rezitativen, die die Handlung vorantrieben, und Arien, die den zugehörigen Affekt auszudrückten.⁵

Sehr wichtig in der *opera seria* war der moralischer Aspekt. Das Grundthema (der Kampf zwischen Verstand und Gefühl) schlug sich auch in der Einrichtung des Librettos nieder. Sehr oft schloß die Oper mit einer moralischen Belehrung.

Haydn hielt sich in den Grundzügen an die Regeln und Konventionen der *opera seria* (Wahl des Sujets, Personenzahl). Einige Aspekte jedoch verdienen eine nähere Betrachtung.

Instrumentation

Über die Instrumentation und das Benutzen bestimmter Instrumente entschieden im 18. Jahrhundert viele Faktoren, zunächst die Qualität des Orchesters und seiner einzelnen Spieler, weiter der Geschmack des Komponisten, des Publikums und in Haydns Fall v.a. der Geschmack des Fürsten Eszterházy. Einen sehr wesentlichen Einfluß hatte selbstverständlich die finanzielle Lage des Theaters.

Die Instrumentation war auch von Kompositions – und Hörgewohnheiten beeinflusst, v.a. was die Blasinstrumente betrifft. Besonders in den vom deutschen Umfeld geprägten Opern hielt sich diese Typisierung der Instrumente bis wenigstens zum Ende des 18. Jahrhunderts. Z.B. tauchte die Flöte v.a. Liebesarien und Hirtenszenen auf, Schlachtszenen verlangten selbstverständlich Trompeten und Schlagzeug.

Das Orchester in Eszterháza hatte ein sehr hohes Niveau und 20 bis 25 Spieler. Sehr gut besezt waren die Bläser (Flöte, 2 Oboen, 2 Waldhörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte). In der Partitur der *Armida* gibt es auch 2 B-Klarinetten, was nicht gerade häufig vorkam (ähnlich wie ein Flötespieler).⁶

Haydn wandte in der *Armida* mehr und weniger gebräuchliche Kombinationen von Blasinstrumenten an; man kann jedoch sagen, daß er sich an die überlieferte Tradition hielt, v.a. was die Typisierung der einzelnen Instrumente betrifft. Etwas weniger üblich ist die Instrumentierung der Arie der *Zelmira* (*Se tu seguir mi vuoi* – 1. Akt, Szene V, 10). Obwohl es sich eigentlich um eine Liebesarie handelt, erklingen statt der erwarteten Flöte oder Oboe 2 Fagotte und 2 Waldhörner in G. Ebenfalls interessant ist die Kombination von Soloflöte und Fagott in einer weiteren Arie von *Zelmira* (*Torna pure al caro bene* – 3. Akt, Szene II, 26b).

5 Nach der Hierarchie der Personen richtete sich auch die Anzahl der Arien, die jede Person zu singen hatte: der *primo uomo* und die *prima donna* meistens fünf Arien, der Herrscher vier und die übrigen je drei.

6 Noch zu Haydns Zeit spielte der Oboist gleichzeitig auch Flöte. Es war also nicht möglich, diese zwei Instrumente zu kombinieren.

Tonartencharakteristik

Die Beziehung zwischen den einzelnen Tonarten und ihrer emotionalen Bedeutung findet sich jahrhundertlang in Schriften über die Musik. Ob gewisse Tonarten gewisse Seelenzustände hervorrufen können, läßt sich nicht objektiv sagen. Manche Komponisten benutzten wirklich bestimmte Tonarten, um gewisse Stimmungen auszudrücken (ein typisches Beispiel ist Beethovens *Pathétique* in c – Moll). Besonders im Zusammenhang mit einem Text läßt sich leicht verfolgen, ob der Komponist eine konsequente Vorstellung von der Wirkungskraft einzelner Tonarten einhält.

Bevor wir zur Situation in Haydns *Armida* kommen, ist es sinnvoll, die Meinung verschiedener Theoretiker und Komponisten des 18. Jahrhunderts zu betrachten. Z.B. Johann Joachim Quantz sagt in seiner Schrift von 1752 (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*) über die Tonarten:

Wegen der, gewissen Tonarten, sie mögen Dur oder Moll seyn, besonders eigenen Wirkungen, ist man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, und ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. (...) In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. (...) Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können. (QUANTZ 1752: 138-139)

Mit der Frage der Tonarten beschäftigt sich ebenfalls Leopold Mozart in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756). Die Problematik der Tonarten erscheint auch in französischen Schriften (Diderot, Rousseau), J.Ph. Rameau z.B. lehnt die Meinung ab, daß Tonarten wirklich im bestimmtes Temperament darstellen können (STEBLIN 1986: 92), desgleichen der deutsche Theoretiker F.W. Marpurg, demzufolge der Charakter eines Musikstücks eher von der Stimmung der einzelnen Instrumente abhängt: Zwei verschiedenen gestimmte Instrumente könnten verschiedene Effekte erzielen (MARPURG 1776: 194-195). (Marpurg geht von der Unzulänglichkeit der zeitgenössischen Instrumente aus; an gewissen Abweichungen von der leicht die Tonarten erkennen).

Die Toncharakteristik ging auch von der Spieltechnik des Instruments aus. Bei den Streichern z.B. wurden in manchen Tonarten öfter leere Saiten gespielt; diese klangen dann schärfer. Allgemein hielt man Tonarten mit Kreuzen für schärfer und klarer als solche mit Be. (STEBLIN 1986: 93)

C.F.D.Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806) hat eine Übersicht von Tonartencharakteristiken zusammengestellt:

C dur: (...)Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.

F dur: Gefälligkeit und Ruhe.

B dur: heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinschauen nach einer bessern Welt.

Es dur: der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend.

As dur: der Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

Des dur: Ein schielenden Ton, ausartend in Leid und Wonne.

Ges dur: Triumph in der Schwierigkeit, freyes Auffathmen auf überstiegen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerenden, und endlich gesiegt hat.(...)

H dur: Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweifelung, und jeder Last des Herzens liegt in seinem Gebieth.

E dur: Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzen, voller Genuss liegt in E dur.

A dur: Dieses Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinem Zustand; Hoffnung des Wiedersehens, bey dem Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterheit, und Gottesvertrauen.(...)

D dur: Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton. (SCHUBART 1806: 377-380)

Aus diesem Überblick geht hervor, daß die Kreuztonarten eher mit Spielfreude und Fröhlichkeit, die Be-Tonarten mit Ernsthaftigkeit und Dunkelheit assoziiert werden. Laut Steblin (1986) hängt das mit der natürlichen Vorstellung von aufsteigenden Kreuzen und fallenden Be zusammen.

Auch die Molltonarten hatten ihre Bedeutung. So wurde z. B. d-Moll mit schwermüthige Weiblichkeit, Spleen und Dünste verbunden, fis-Moll drückte Groll und Mißvergnügen, a-Moll fromme Weiblichkeit und Weichheit, f-Moll tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlaugende Sehnsucht. (SCHUBART 1806: 377-380)

Bestimmte Instrumente wurden mit bestimmten Tonarten verbunden, z.B. waren Trompeten meist in C oder D gestimmt, weshalb diese Tonarten oft für Märsche und kriegerische Kompositionen verwendet wurden.

Nach welchen Gesichtspunkten wählte Haydn die Tonarten für Armida aus? C dur z.B. verwandte er in drei Arien und im Finale der Oper. Zuerst in Rinaldos Arie *Vado a pugnar contento* (1. Akt), einem typischen militärischen, kämpferischen Beispiel. Interessant ist die Verwendung von C-Dur in der Arie des Damaszenerkönigs Idreno *Teco lo guida al campo* (2. Akt). Haydn benutzte die erhabene und aufrichtige Tonart, um List und Falschheit auszudrücken (Idreno heuchelt in dieser Arie dem Kreuzfahrer Ubaldo Freundschaft und Friedensbereitschaft, obwohl er ihn und Rinaldo vernichten will).

Interessant ist von der Tonarten-Affekt-Beziehung her das Finale. Hier treten alle Figuren auf, weshalb der Text sehr vielfältig ist. Armida verflucht Rinaldo, Rinaldo verabschiedet sich einerseits von Armida, andererseits bereitet er sich auf weitere Kämpfe vor. Ubaldo macht auf den Klang der Kriegstrompeten aufmerksam. Das abschließende Tutti bringt Seufzer über das grandsame Schicksal und die Andeutung einer Moral. Das alles auf dem Hintergrund des Militärmarsches in C-Dur, zu den Klängen der Oboen, Fagotte, Trompeten und Waldhörner.

Die Tonarten G und F-Dur (als naiv, einfach, „plebejisch“ empfunden) pflegten die Komponisten für Personen von weniger Gefühlstiefe und einfacheren Gemütes zu nehmen. Auch Haydn benutze diese Tonarten für die Sekundärfiguren. In der Armida sind das Zelmira und Clotarco: Zelmira singt 3 Arien, davon 2 in G und eine in F-Dur. Clotarco hat nur eine Arie in G-Dur.

Die komplizierteren Tonarten blieben den wichtigeren Figuren vorbehalten. Es-Dur z.B. steht für die edelsten Gefühle, u.a. für unglückliche Liebe, und taucht in Rinaldos Arie *Cara, è vero io son tiranno* auf. Es-Dur (als *ombra* bezeichnet) wird auch bei Rinaldos Ankunft im verzauberten Hain verwandt und in der Schlüsselszene, wo Rinaldo mit Ungeheuern und Furien kämpft.

B-Dur erscheint bei Haydn oft in Liebesszenen. Ein Beispiel ist das Liebesduett von Armida und Rinaldo am Ende des 1. Akts (*Cara, sarò fedele*). Die gleiche Tonart verwandte Haydn in Armidas Arie *Ah, non ferir*, in der sich Armida bemüht, Rinaldo zu erweichen und mit ihrer Zaubermyrthe vor dem Untergang zu retten.

Eine der schönsten Arien, Armidas *Se pietade avete, oh Numi*, steht in A-Dur, das mit raffinierter Liebe, Hoffnung und Harmonie verbunden wird. In der dramatischsten Arie der Oper, Armidas *Odio, furor, dispetto*, benutzte Haydn die einzige Molltonart (e-Moll), um große Emotionen und den Zwiespalt zwischen Liebe und Haß auszudrücken.

Joseph Haydn hielt sich in der Armida bei der Auswahl der Tonarten an die klassischen Konventionen. In anderen Opern freilich nutzte er diese Konventionen z.B. zu komische Effekten, wenn bestimmte Tonarten in „falschem“ Kontext erscheinen. In der Oper Orlando Paladino singt Pasquale (eine Leporello ähnliche Figur) die scherzhafte Cavatine *La mia bella m'ha ditto di nò* in E-Dur, das den leidenschaftlichsten Gefühlen vorbehalten ist (STEBLIN 1986: 97).

Obwohl sich also Haydn nicht zu weit von der Konvention entfernte, war er dazu gezwungen, wenn er z.B. eine bestimmte Arie wegen eines neuen Sängers transponieren mußte. Das bestärkte natürlich die Theoretiker, die die Einzigartigkeit einzelner Tonarten bestritten.

Charakterisierung der Gestalten

Die Handlung in Haydns Armida konzentriert sich auf den Zwiespalt zwischen Liebe und Pflicht (*affetto* und *dovere*), Handlungsträger sind Rinaldo und Armida als Hauptpersonen. Gleichzeitig stehen einander zwei verschiedene Welten gegenüber: Orient und Europa (Morgenland und Abendland). In die orientalische Welt voller Geheimnis und Zauber gehört der König Idreno, die Zauberin Armida und Zelmira. Diese Welt erscheint den übrigen drei Figuren, den Kreuzfahrern Rinaldo, Ubaldo und Clotarco, feindlich und unbegreiflich. Sie stehen aufseiten der Pflicht und Ehre um jeden Preis. Ihr Handeln ist wiederum unbegreiflich für Armida.

Die eindeutig komplizierteste und am besten gestaltete Figur der Oper ist die Zauberin Armida. Sie schwankt ständig zwischen Liebe und Haß. Diese Gefühle

wechseln sehr rasch, was gleich beim ersten Auftritt zu erkennen ist. Im ersten Rezitativ *Parti Rinaldo* fürchtet Armida, daß sie ungewollt Rinaldo in seiner Kampfessehnsucht unterstützt hat. Noch versucht sie bewußt, sich zu beherrschen. Im Text wechseln sich Zärtlichkeit und heftige Leidenschaft ab:

Parti Rinaldo; ed ebbe core Armida, per dover, per sua gloria consigliarlo ella stessa al gran cimento? *Ahi barbaro, ah! barbaro dover! Morir mi sento. Misera! (...) Vadasi a trattener...*
(Rinaldo ist aufgebrochen; und hatte Armida wohl das Herz, ihn in dieses große Wagnis zu stürzen aus Pflicht und zum Ruhm? Ach, grausame, furchtbare Pflicht! Ich fühle dem Tode mich nahe. Weh mir! (...) Ich muß mich beherrschen...)

Das Rezitativ hat eine große dramatische Spannung. Von der lyrischen Melodie, die die Arie (*Adagio*) ankündigt, steigert sich das Tempo bis zum *Vivace*, das paradoxerweise auf den Satz „Ich muß mich beherrschen“ folgt.

Zum ersten Konflikt zwischen *affetto* und *dovere* kommt es in dem sehr dramatischen *recitativo accompagnato* *Oh amico! Oh mio rossor!* (Rinaldo, Armida) am Ende des ersten Aktes (Szene IX, 12a). Rinaldo ist fast entschlossen, ins christliche Lager zurück zukehren, und behümt sich, Armida alles behutsam zu erklären. Armida explodiert augenblicklich. Die Dramatik unterstützt die Orchesterbegleitung in Zweiunddreißigstelpassagen. Text und Musik sind äußerst straff. Die unterschiedlichen Affekte der zwei Personen sind direkt in der Partitur betont: über dem Wort *Perfido* (Ungetreuer) – *con ira amorosa* (mit liebesvollen Zorn), am Schluß des Rezitativs *con sdegno* (mit Verbitterung) – Armida; *Ah non è vero* (Das ist nicht wahr) – *con dolcezza* (mit Zärtlichkeit) – Rinaldo.

Der Höhepunkt von Armidas Erscheinung ist zweifellos das *recitativo accompagnato* *E ardisci ancor* und die folgende Arie *Odio, furor, dispetto*. Das Rezitativ beginnt nach Rinaldos Abgang. Armida rennt buchstäblich auf die Bühne und merkt erst nach einer gewissen Zeit, daß sie allein ist. Das Rezitativ ist voller Kontraste, Armida ist hin- und hergerissen zwischen Liebe und Haß. Das Tempo steigert sich bis zum *Presto*, in dem auch die Arie steht. Wir könnten sie Rache- und Zornesarie nennen (*aria di infuriata*):

Odio, furor, dispetto, dolor, rimorso e sdegno vengon nel punto estremo tutti a squarciarmi il petto: ardo, deliro, e fremo, ho cento smanie al cor.

(Haß, Zorn, Abscheu, Trauer, Schmerz und Verachtung, zerfleischen in diesem verzweifelten Augenblick mein Herz: Ich brenne, rase und zitt're, Wahnsinn tobt in meinem Herzen).i

Diese einzige Mollarie (e-Moll) drückt wirklich meisterhaft Armidas Wahnsinn, Raserei und unkontrollierte Leidenschaft aus. Der Arie fehlt die zusammenhängende Melodie, sie besteht mehr aus einer Folge expressiver Aufschreie, unterbrochen durch Orchestereinfälle; alles in schnellen Tempo. Wahnsinn und Raserei unterstützt auch die Orchesterbegleitung – einerseits gibt es Passagen mit statischer Harmonie, andererseits Chromatik im *f* (am Ende der Arie im *ff*).

Verhältnismäßig plastisch ist die Figur Rinaldos herausgearbeitet; interessant ist der König Idreno (hier nicht als Herrscher, der dem Publikum ein gutes Beispiel gibt, sondern als eher negative Figur – listig und rachsüchtig).

Eine ungewöhnlich wichtige Rolle spielt Zelmira, die ähnlich wie Clotarco gewisse diplomatische Fähigkeiten und auch ein hohes Maß an Mitgefühl beweist.

Der Kreuzfahrer Ubaldo ist ein eindeutiger Charakter: tapfer, gehorsam, ein treuer Soldat, pflichtbewußt. Ubaldos Loyalität (bis hin zur Einfältigkeit) kann auf den heutigen Zuschauer fast komisch wirken.

SCHLUß

Haydn behält in der Armida das für seine Zeit schon einigermaßen veraltete Vorgehen der italienischen *opera seria* bei (secco-Rezitative, umfangreiche Koloraturen, begreuzte Anzahl der Ensembles u.ä.). Die Stärken des Werkes sind die äußerst dramatischen Soloauftritte (namentlich Armidas und Rinaldos) und die ausgezeichnete Personencharakteristik. Höhepunkt des Werkes ist der dritte Akt mit der großen Zauberszene. Haydn schöpft hier die Möglichkeiten des Orchesters voll aus, v.a. lautmalerisch. Obwohl man manchen Passagen der Oper Langatmigkeit vorwerfen kann (das betrifft v.a. die secco-Rezitative, die man für Aufführungen kürzen kann), ist der dritte Akt dramatisch hervorragend gesteigert. Er besteht zu Grund aus einer Folge begleiteter Rezitative und einem Minimum an Arien, was Fluß und Einheit der Handlung verstärkt.

Armida läßt sich als Höhepunkt von Haydns Operschaffen bezeichnen. Haydn selbst hielt von Armida sehr viel. In einem Brief an seinen Verleger Artaria vom 1. März 1784 schreibt er: *Gestern wurde meine Armida zum 2ten Mahl mit allgemeinem Beyfall aufgeführt. Man sagt es seye bishero mein bestes Werk.* (GEIRINGER 1959: 65).

QUELLEN:

- HAYDN, JOSEPH (1783, 1965): Armida. *Dramma eroico*. Joseph haydn Werke, Reihe XXV, Band 12. München-Duisburg: G. Henle Verlag.
 HAYDN, JOSEPH (1783, 2000): Armida. *Dramma eroico in tre atti*. Teldec Classics International GBH, LC 6019. Hamburg: Warner Music Manufacturing Europe.

LITERATUR

- GEIRINGER, KARL (1959): Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Mainz: B.Schott's Söhne.
 GIER, ALBERT (1998): Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikalischen Gattung. Darmstadt, s. 68-81, 110-125.
 JACOB, HEINRICH EDUARD (1954): Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, seine Ruhm. Hamburg: Christian Wegner verlag.
 MARPURG, FRIEDRICH WILHELM (1776): Versuch über die musikalische Temperatur. Breslau.

- McClymonds, Marita P. (1986): 'Haydn and his Contemporaries: „Armida Abbandonata“, in: Internationaler Joseph Haydn – Kongress Wien 1982. München, 296-302.
- Pfannkuch, Wilhelm (1965): Vorwort (Armida). Joseph Haydn Werke, Reihe XXV, Band 12. München- Duisburg: G. Henle Verlag, s. VII-X.
- Quantz, Johann Joachim (1752, 1997): Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806): Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: ed. Ludwig Schubart, 377-380.
- Steblich, Rita (1986): 'Key Characteristics and Haydn's Operas', in: Internationaler..., 91-100.