

MUSIK · EDITION · INTERPRETATION · *Gedenkschrift Günter Henle*



DR. DR. h.c. GÜNTER HENLE

* 3. Februar 1899 · † 13. April 1979

MUSIK · EDITION INTERPRETATION

GEDENKSCHRIFT GÜNTER HENLE

HERAUSGEGEBEN VON
MARTIN BENTE



G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.
© 1980 by G. HENLE VERLAG MÜNCHEN
Foto Dr. Günter Henle (1979): R. Bamberger, Duisburg
Gestaltung: Paul Pfaunder, Darmstadt
Gesamtherstellung: Universitätsdruckerei H. Stürtz AG, Würzburg
Printed in Germany · ISBN 3-87328-032-9

INHALT

Zum Geleit	9
OTTO E. ALBRECHT, <i>Philadelphia</i> America's Early Acquaintance with Beethoven	13
GERHARD ALLROGGEN, <i>Detmold</i> Die Persönlichkeit des Komponisten als Gegenstand musikhistorischer Forschung	23
EVA BADURA-SKODA, <i>Wien</i> Der Bildhauer Anton Dietrich. Ein Beitrag zur Ikonographie Beet- hovens und Schuberts	30
PAUL BADURA-SKODA, <i>Wien</i> Noch einmal zur Frage Ais oder A in der Hammerklavier-Sonate op. 106 von Beethoven	53
HEINZ BECKER, <i>Bochum</i> Das Duett in der Oper	82
WOLFGANG BOETTICHER, <i>Göttingen</i> Robert Schumanns Toccata op. 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung	100
SIEGHARD BRANDENBURG, <i>Bonn</i> Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate op. 47.	111
GEORG VON DADELSEN, <i>Tübingen</i> »Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten«	125
CARL DAHLHAUS, <i>Berlin</i> Musik und Romantik	133
KURT DORFMÜLLER, <i>München</i> Die öffentliche Hand, Musik sammelnd. Eine Skizze	142
RUDOLF ELVERS, <i>Berlin</i> Hugo Wolfs Briefe an den Verleger Adolph Fürstner in Berlin	153

FRANÇOIS LESURE, <i>Paris</i>	
Les premières éditions françaises de Beethoven (1800–1811)	326
REY M. LONGYEAR, <i>Lexington/Kentucky</i>	
Editions or Facsimiles?	332
MARGIT L. McCORKLE, <i>Vancouver</i>	
Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe · Abschriften · Korrekturabzüge	338
HUBERT MEISTER, <i>München</i>	
Die Praxis der »gelenkten Improvisation« und der »Urtexte« – ein edi- torisches Problem?.. . . .	355
ROBERT MÜNSTER, <i>München</i>	
Zu Carl Maria von Webers Münchner Aufenthalt 1811	369
WILLIAM S. NEWMAN, <i>Chapel Hill/North Carolina</i>	
The Opening Trill in Beethoven's Sonata for Piano and Violin op. 96 ..	384
KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, <i>Münster</i>	
Aufführungspraxis und Edition von Haydns Cellokonzert D-dur .. .	394
WOLFGANG REHM, <i>Kassel</i>	
Quellenforschung und Dokumentation im Verhältnis zur Editionstechnik, aufgezeigt an einem Beispiel aus der »Neuen Mozart-Ausgabe«	410
KLAUS RÖNNAU, <i>Detmold</i>	
Bemerkungen zum »Urtext« der Violinsoli J.S. Bachs	417
JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, <i>Bonn</i>	
Ein Schiller-Zitat Beethovens in neuer Sicht	423
MARTIN STAEHELIN, <i>Bonn</i>	
Aus der Welt der frühen Beethoven-»Forschung«. Aloys Fuchs in Briefen an Anton Schindler	427
ALAN TYSON, <i>London</i>	
The Date of Mozart's Piano Sonata in B flat, KV 333/315c: the 'Linz' Sonata?	447
HELMUT WIRTH, <i>Hamburg</i>	
Nachwirkungen der Musik Joseph Haydns auf Johannes Brahms	455
EWALD ZIMMERMANN, <i>Duisburg</i>	
Textvarianten und harmonische Ambivalenz bei Chopin	463
Namenverzeichnis	473

ZUM GELEIT

Im Sommer 1978, im dreißigsten Jahr des Bestehens des G. Henle Verlags, wurde der Gedanke geboren, dem Verlagsgründer Dr. Günter Henle, zum 80. Geburtstag im Februar des Jahres 1979 eine Geburtstagsschrift zu überreichen, die — worauf im folgenden noch näher einzugehen sein wird — den besonderen Bezug seines Verlags zur Musik, zur Musikwissenschaft verdeutlichen und die Impulse und Anregungen würdigen sollte, die von seiner Persönlichkeit ausgingen und deren Echo die Arbeit seines Verlagshauses wiederum unmittelbar beeinflusste.

Nahezu 40 Persönlichkeiten des Musiklebens im In- und Ausland hatten ihre Mitwirkung zugesagt und somit ermöglicht, zum 80. Geburtstag dem Jubilar eine ebenso umfangreiche wie gehaltvolle Festschrift in Manuskriptform überreichen zu können. Günter Henle hat sich über die ihm gewidmeten Beiträge sehr gefreut; er hat sie mit großem Interesse gelesen und dem Vorschlag gern zugestimmt, sie alsbald im Druck zu veröffentlichen. Wie in einer Vorahnung schrieb er dem Herausgeber und vielen, denen er für ihren Beitrag dankte, man möge dieses Buch nicht Festschrift sondern doch wohl besser Gedenkschrift nennen; nur wenige Wochen später ist er unerwartet am Karfreitag den 13. April 1979 verstorben. Alle Beitragenden stimmten darin überein, ihre Aufsätze nun dem Andenken Günter Henles zu widmen und in diesem Sinn zu veröffentlichen. So ist dieses Buch getreu seinem Wunsch wirklich zur Gedenkschrift geworden, der posthum noch einige Beiträge hinzugefügt wurden.

Als im Jahre 1948, also vor etwas über dreißig Jahren Günter Henle seinen »Verlag zur Herausgabe musikalischer Urtexte« ins Leben rief, war wohl von niemandem — auch von ihm selbst nicht — das weltweite Interesse vorauszusehen gewesen, das schon bald darauf seinen Ausgaben entgegengebracht wurde. Heute kann man zudem sagen, daß diese Ausgaben — nach wissenschaftlichen Kriterien erstellt, aber für die Praxis bestimmt — im Musikverlagswesen der Gegenwart schlechthin Maßstäbe setzten, wie auch das von ihm konsequent angewendete Prinzip seiner Ausgaben zum Gegenstand historisch-philosophischer aber auch kritischer Auseinandersetzung auf wissenschaftlichen Fachtagungen wurde.

Günter Henle war fünfzig Jahre alt, als er begann, eine der Verlagsgründung längst vorausgegangene musikalisch-praktische wie geistige Auseinandersetzung

mit der überlieferten Musik der Klassik und Romantik und ihrer notengetreuen Wiedergabe in modernen Ausgaben zu realisieren. In seiner Selbstbiographie »WEGGENOSSE DES JAHRHUNDERTS. Als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik« (1969) hat er ein umfangreiches Kapitel dem Verlag und seinen Anfängen gewidmet. »*Musikalischer Enthusiasmus, verlegerischer Dienst an der Musik und Musikerfreundschaften haben sich im Laufe meines Lebens zu einer unlöslichen Einheit verdichtet.*« Mit diesen Worten beschließt Günter Henle sein Erinnerungsbuch und skizziert zugleich das Ziel, das er sich mit der Gründung des Verlags gesetzt hat: die überkommenen Werke unserer musikalischen Kultur in kritischen Ausgaben einwandfrei und ohne Vorausinterpretation in ihrer vom Komponisten beabsichtigten Gestalt wiederherzustellen.

An der Verwirklichung dieser Aufgabe hat Günter Henle dreißig Jahre lang gearbeitet, und so soll diese Gedenkschrift neben der sichtbaren Existenz seines Verlages auch seitens der Mitarbeiter, der Herausgeber, der Interpreten dokumentieren, wie nahe er der Erreichung dieses Ziels gekommen ist; die Notenausgaben und die wissenschaftlichen Veröffentlichungen seines Verlags sind nicht mehr aus der praktischen und wissenschaftlichen Musikwelt wegzudenken.

Als hervorragender Pianist kam Günter Henle aus der Praxis, durch sie pflegte er intensive Freundschaft mit den großen Künstlern der Gegenwart; seine verlegerische Arbeit war und ist daher in erster Linie praxisbezogen. Es mag somit vielleicht verwundern, daß diese Gedenkschrift — nach akademischem Vorbild — vorwiegend von Wissenschaftlern verfaßt wurde, obwohl er selbst kein Musikwissenschaftler war. Das hat seine Gründe: zunächst erschien dies als geeignete Form, dem Andenken eines Mannes, dem im Lauf seines verantwortungsreichen und vielseitig engagierten Lebens so viele hohe Auszeichnungen zuteil wurden, eine angemessene Ehrung zu erweisen; vor allem aber soll mit dieser Gedenkschrift verdeutlicht werden, wie stark sich im Lauf der vergangenen drei Jahrzehnte die verlegerische Arbeit Günter Henles an der Wissenschaft orientierte, ohne die Praxis zu vernachlässigen, ein Bezug zur Wissenschaft, der nicht als Aushängeschild oder als Alibi diente, sondern der ein echtes, tiefempfundenes Bedürfnis war. Der Briefwechsel Günter Henles der vergangenen dreißig Jahre mit den Wissenschaftlern und Interpreten legt davon beredtes Zeugnis ab.

In dieser Verbindung zur Musikwissenschaft hat die enge Freundschaft mit Friedrich Blume, bei dem er sich zu vielen Fragen Rat holen durfte, eine bedeutende Rolle gespielt. Man darf sagen, daß diese Freundschaft einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf das Verlagsschaffen genommen hat. Vieles von dem, was Friedrich Blume in Schriften und Vorträgen über »*Musik und Musikwissenschaft*« oder »*Probleme musikalischer Gesamtausgaben*« (SYNTAGMA MUSICOLOGICUM II, Kassel 1973) äußert, ist bei Günter Henle zur praktischen Anwendung gelangt. Gerade auf dem Feld der wissenschaftlich-kritischen Ausgabe der Musik haben Henle wie Blume in der Musikwissenschaft eine Aufgabe gesehen, »auf dem diese

zweifellos die engsten Kontakte zur musikalischen Praxis, Erziehung und zu der breiten Menge des Laientums besitzt» (S. 13).

In der Erfüllung dieser Aufgabe konnte der Erfolg nicht ausbleiben. Es ist bekannt, daß der anspruchsvolle Praktiker, ob Dirigent oder Instrumentalist, mehr und mehr nach zuverlässigen, textgetreuen Ausgaben älterer Musik sucht. Der Wissenschaftler, so Blume, braucht nichts von seinem Anspruch auf *reine* oder *zweckfreie* Wissenschaftlichkeit zu opfern, aber er trägt leicht dazu bei, gefährliche Introversionen zu überwinden und konventionelle Schranken niederzulegen.

So blieb auch beim Verleger und Praktiker Günter Henle die Erkenntnis nicht aus, daß es in erster Linie des Wissenschaftlers bedarf, um eine wissenschaftlich-kritische Ausgabe allgemeingültig und zuverlässig für den praktischen Gebrauch als Urtextausgabe zu erschließen. Dem Interpreten hingegen wird immer mehr bewußt, daß die wissenschaftlich-kritische Ausgabe für die Praxis mit ihren editorischen Beschränkungen auf den Urtext dem Spieler mehr Freiheit der Entfaltung vermittelt, als der streng und historisierend klingende Begriff *Urtext* zunächst vermuten läßt. Er erkennt, und darin liegt eine Bestätigung für den Verleger, daß jede nicht originale Spielanleitung eine Einschränkung in der Gestaltungsfreiheit oder eine einseitige Beeinflussung seiner Wiedergabe bedeutet, eine Behinderung in der Möglichkeit, ein selbständiges, unmittelbares Verhältnis zur Komposition zu finden.

Aus der permanenten Auseinandersetzung mit der Musik und ihrer adäquaten Edition, mit ihrer Interpretation in Theorie und Praxis, resultiert wiederum die Erkenntnis, daß eine nach bestmöglichen Grundlagen erstellte Ausgabe nicht für die Ewigkeit getan ist, sondern eine ständige Aktualisierung nach den Erfordernissen der Gegenwart verlangt. So ist die dreißigjährige Geschichte des Verlages zugleich eine Geschichte der Diskussion um die Editionsgrundlagen, der Quellen, der Textkritik und deren Niederschlag in den Ausgaben, auch ohne daß dies in den laufend überprüften Ausgaben immer und ausdrücklich verdeutlicht wird.

Aus dieser engen Verbindung von Musik und Wissenschaft oder Forschung sind über den Verlag hinaus wichtige Impulse von Günter Henle ausgegangen, die sich befruchtend auf Praxis und Theorie ausgewirkt haben, sei es durch Subventionen an wissenschaftliche Gesellschaften oder Forschungsinstitute für besondere Unternehmungen, sei es in Form von Stipendien an hochbegabte Musiker, sei es durch Stiftungen und Schenkungen, von denen die der Bayer. Staatsbibliothek in München vermachten Autographe von Haydn, Schumann oder Richard Strauss nur stellvertretend genannt seien. Daneben haben eine Reihe von ihm angeregter Wettbewerbe zur Erforschung bestimmter editorischer Probleme bei Mozart oder Beethoven eine breitere Basis für seine verlegerische Arbeit geschaffen. An seinem 65. Geburtstag, 1964, erhielt Günter Henle in Würdigung seiner Verdienste um die Musikwissenschaft den Ehrendokortitel der Philosophischen Fakultät der Universität Köln durch K.G. Fellerer verliehen. Heute sei mit dieser ursprünglich seinem 80. Geburtstag, nun aber seinem Andenken gewidmeten

Schrift aus der Feder namhafter Musikwissenschaftler des In- und Auslandes gewürdigt, wie Günter Henle der Musikwissenschaft und seiner sich gestellten Aufgabe treu geblieben ist: zum Besten der Musik die Wissenschaft in den Dienst der Praxis zu stellen.

Die hier mitgeteilten Beiträge sind überwiegend von Persönlichkeiten aus Forschung und Lehre verfaßt, doch auch der Künstler und Interpret, der Historiker, der Kulturpolitiker, der Bibliothekar und der Pädagoge kommen zu Wort. Sie alle, ob Mitarbeiter, Herausgeber, wissenschaftliche Berater, haben die Arbeit des Verlages tragen helfen. Nicht alle, die dem Verlag nahestehen, konnten zur Mitwirkung aufgerufen werden, da dies den Rahmen dieser Gedenkschrift gesprengt hätte, wofür wir um Verständnis bitten. So mußte auch hier, wie über der Verlagsarbeit schlechthin, die vom Verleger stets apostrophierte Selbstbeschränkung auf das rechte Maß und auf Konzentration walten.

Den Beiträgen war kein fester Rahmen übergeordnet. In der Vielfalt ihrer Thematik befassen sie sich überwiegend mit kompositorischen, analytischen, quellenkundlichen und editorischen Aspekten, also Themen aus der täglichen Arbeit des Verlages, an der Günter Henle bis zu seinem Tod lebhaften und aktiven Anteil genommen hat. So hat er diese Beiträge auch als Zeichen der Hochachtung und nicht zuletzt als Ausdruck der engen Verbundenheit der Verfasser mit seiner Verlagsarbeit entgegengenommen und den einen oder anderen Beitrag mit einem Thema außerhalb des eigentlichen Verlagsgebietes als Anregung für weitere, lohnende und wichtige Aufgaben für die Zukunft verstanden.

Allen, die an diesem Buch mitgewirkt haben, sei auch an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt dafür, daß sie die Fertigstellung dieser umfangreichen und würdigen Gedenkschrift in angemessener Frist ermöglicht haben.

München, im April 1980

MARTIN BENTE

OTTO E. ALBRECHT

AMERICA'S EARLY ACQUAINTANCE
WITH BEETHOVEN

Beethoven's major works were late in reaching the American public, primarily because of the lack of a permanent symphony orchestra until the foundation of the New York Philharmonic Society in 1842. But there is evidence that his name was known and that some of his music was performed and published in the twenty years before his death. The first to discuss this subject was Richard Appel¹, in two short articles. Shortly afterward these were superseded by a long scholarly essay by Otto Kinkeldey². I shall not go into the subjects he treats first: Beethoven in England, his personal relations to America, including the mysterious opera on the founding of Pennsylvania and the abortive oratorio for Boston. Neither am I concerned with the wealth of articles about Beethoven, beginning with those in the Transcendentalists' journal, *The Dial*, by Margaret Fuller and John Sullivan Dwight. A recent dissertation by Anne Chan³ furnishes additional data on early performances.

In the early years, exact identification of pieces performed is difficult, given the habit of omitting opus number, serial number or key. It must be borne in mind also that the term *Overture* does not necessarily mean an overture, but more likely the first piece on the program, as *Finale* indicates the last piece on the program and not the final movement of an instrumental composition. Nor does the mention *Sinfonia* mean that all its movements were performed; indeed the number of other pieces on the program preclude that assumption. The earliest recorded performance is that of an *Overture* at an *oratorio concert* in Charleston, South Carolina, on April 10, 1805, conducted by Jacob Eckard⁴. In a concert on April 2, 1806, Eckard also led a *Grand Overture* and a *Finale*. After this, the activity tends to be in the cities of the northeast states, Philadelphia, New York and Boston.

The statement by Madeira⁵ has often been quoted, that "*for several years previous to 1820 (date of the founding of the Musical Fund Society of Philadelphia), a small circle of lovers of music were in the habit of meeting during the winter months in their houses for musical enjoyment and cultivation. The best musicians were invited, and chosen friends who appreciated the quartets of Beethoven, Boccherini and other composers*". Going back through the newspapers of the period, I found that a series of Amateur Subscription Concerts was given in Philadelphia, beginning January 10, 1809, and continuing at two week intervals. Tickets were five dollars

for six concerts. The organizers included J. George Schetky, George Gillingham and Charles Hommann, all experienced musicians who were familiar with Beethoven's works. Unfortunately there is no trace of any programs. The concerts continue to be advertised through the year 1812, and eventually led to the establishment of the Musical Fund Society, still in existence today. Although the Society had an extensive library, Beethoven's chamber music never appears on its programs, and it must be assumed that the members, both "professors" and amateurs, played his works only in their regular practice sessions.

The riddle of the first performance in the United States of a Beethoven symphony has still not been solved. There are four candidates, but for none of them can we be certain that the whole symphony was performed, or that all the instruments were available, or whether the first or second symphony is meant. Let us look at the facts of these performances. The Moravians (Unitas Fratrum) who settled in Bethlehem, Pennsylvania, in 1740, enjoyed a very active musical life. The records of the Collegium Musicum in nearby Nazareth show a performance of the First Symphony on June 13, 1813⁶. The Moravians' musical archives have been carefully preserved, but the only performance material of that symphony found there is the Nonet version of C.F. Ebers, published by André in 1808⁷. This is arranged for two violins, two violas, bass, two oboes and two horns. Although the Moravian communities had a full symphony orchestra by this time, we cannot be sure that they heard the work as Beethoven wrote it, although it does appear that all four movements were given.

Upton discovered a surprising performance of the First Symphony in Lexington, Kentucky on November 12, 1817⁸. This was conducted by Anthony Philip Heinrich, the self-taught Bohemian émigré. He left Philadelphia in the autumn of 1817 and walked the 300 miles to Pittsburgh to accept a position in the theatre there. This proved to be illusory and within a short time he traveled down the Ohio River to Maysville, whence he walked another sixty miles to Lexington. This was a frontier town of 5,000 souls, 1,500 of them slaves. It is difficult to imagine his carrying with him on this arduous journey performance materials for a symphony, nor is it likely that even if he had the Ciancettini and Sperati score with him he could have had the parts copied and assembled a group of amateurs and rehearsed them in the few weeks that elapsed between his arrival and the concert. Furthermore, with 15 other numbers on the program it appears impossible that all four movements of the symphony could have been performed. Amateur string players may have been abundant even among the 3,500 white inhabitants, but six pairs of winds? We are forced to speculate whether Heinrich may have used the available versions for quintet, septet or nonet. At least we know we are dealing with the First Symphony, since the program specifies *Sinfonia con minuetto*.

Passing over a concert in Boston in 1818 where the Minuetto alone was played, we come to the summer concerts of 1819 in Philadelphia, held outdoors

in the Vauxhall Pavilion. On July 23 we find a New Sinfonia of Beethoven, repeated on August 2nd and 6th⁹. This of course does not indicate a recent work of Beethoven, but merely something unfamiliar to a Philadelphia audience. It seems quite likely that the conductor, Nathaniel de Luce, would choose the First Symphony to introduce Beethoven's instrumental music to an unfamiliar audience. The program was short enough to permit a complete performance. Today we would expect an intermission after a complete symphony, but in these summer concerts an introductory symphony, whether by Stamitz, Haydn, Gyrowetz or Pleyel, was regularly followed by other pieces without pause. Lest we think that the audience was taking a *dim view* of the goings-on, we should note a newspaper comment that "*the garden was most superbly illuminated by upwards of 5,000 variegated lamps, in the highest effusion of brilliancy*". The same series of summer concerts offered on July 28 a *new overture*, on August 2 a *Minuetto* and on August 19 a *Trio*, but without further identification. Although *Sinfonia in C* heads the program of the first concert of the Musical Fund Society of Philadelphia on April 24, 1821¹⁰, the length of the program suggests that only one movement was given. It is of interest to note that in the same year the *Finale* in a piano reduction was published by the Carr firm in Baltimore¹¹. Whether or not any of the performances mentioned were complete and with the full orchestration we do not know, but in the years 1841 to 1849 all nine symphonies were given with all the instrumental parts¹². The Boston Academy of Music performed the First and Second Symphonies on February 13, 1841 and November 12, 1842 respectively. The Philadelphia Musical Fund gave the Second on May 6, 1821, but like the First, it was probably not complete, and several performances in New York in the 1820's were limited to one movement. We find the *Eroica* given as a septet by the Musical Fund Society in New York in 1828, but it was first performed complete by the New York Philharmonic on February 28, 1843. We note with some misgivings a *terzett* with piano accompaniment entitled *Judgement*, based on the theme of the third movement¹³. The Fourth was given by the New York Philharmonic on November 24, 1849.

The German Society of New York on its program of August 3, 1829 gave single movements of both the Fifth and Sixth Symphonies. The Fifth was offered complete by the German Society on February 11, 1841, although New York had already enjoyed two movements as early as 1829. A *selection* from the Pastoral Symphony was given by the Philadelphia Musical Fund in the same year. The first complete performance was by the Boston Academy of Music on January 15, 1842. The Seventh, Eighth and Ninth Symphonies were also given their premiere hearings by the New York Philharmonic on November 18, 1843, November 16, 1844 and May 20, 1846 respectively.

In the same decade, the 1840's, that heard all the Beethoven symphonies, an orchestra reached these shores that in experience and technical ability far outclassed all American orchestras. This was the Germania Society, formed early

in the politically troubled year of 1848 as the Norddeutscher Musikverein. It consisted of twenty-five young men who had been playing in private orchestras of the German nobility and who determined to emigrate to the United States and instil "*in this politically free people the love of the fine art of music through performances of master-pieces of the greatest German composers*".¹⁴

Under the leadership of Carl Lenschow the Germanians, as they were usually called, gave their first concert in America in New York City on October 9, 1848. From this time until the dissolution of the orchestra in 1854 the society gave over 700 concerts. In the East they played chiefly in New York, Philadelphia, Boston and Baltimore, and were specially successful in the latter two cities. In 1850 Lenschow elected to remain in Baltimore and was succeeded by Carl Bergmann, a recent addition to the group.

Although the only first performances of Beethoven's music in America given by the Germanians were those of the Fourth and Fifth Piano Concertos (in Boston in 1854), the orchestra introduced all the symphonies in a number of cities in the Middle West and in Canada in their tours, as well as in smaller towns in New England. Thus cities such as Chicago, Cincinnati, Cleveland, Detroit, Louisville, Milwaukee, Minneapolis, Pittsburgh and St. Louis owed their acquaintance with Beethoven's music to the Germanians. Upon their dissolution, most of the players chose to remain in the United States and made an important contribution to the musical development of their new homes.

By the time the concertos appear, there is no longer any doubt as to the specific work and the performances are complete. The honor of the first hearing of the First Piano Concerto goes to Cincinnati, where it was given on March 19, 1857. Otherwise all first performances of the concertos were in Boston or New York. The German Society of New York gave the Third Piano Concerto on April 18, 1846 and the Germanians, then resident in Boston, performed the Fourth and Fifth with Robert Heller on February 4 and March 4, 1854 respectively. The Second did not appear until January 21, 1865, when it was given by the Brooklyn Philharmonic Society. The Violin Concerto appeared on a program of the Boston Philharmonic Society on April 2, 1859, with Julius Eichberg as soloist, although August Fries played a single movement in Boston in 1853, with the Mendelssohn Quintette Club. Finally the Triple Concerto, op. 56, was done by the Theodore Thomas Orchestra in New York on February 18, 1865, with S.B. Mills, Emil Mollenhauer and F. Bergner as soloists.

Of the overtures, Egmont and Prometheus are heard in the 1820's; the rest not until much later. Prometheus was first done by the Musical Fund Society in Philadelphia on March 19, 1822, and Egmont by an unnamed orchestra in New York April 2, 1825. The complete incidental music to Egmont was given at Eisfeld's concert in New York on May 17, 1856. For the others, I shall content myself with giving place and date. Fidelio, 1839, New York; Wellington's Sieg, 1843, New York; Leonore no. 3, 1850, Boston; Coriolanus, 1851, Boston; Leonore

no. 2, 1853, New York; Die Ruinen von Athen, 1856, New York; Die Weihe des Hauses, 1858, New York; König Stephan and Namensfeier (both in a concert conducted by Musard), New York, 1858; Leonore no. 1, New York, 1860.

Fidelio was actually heard complete before any of its four overtures. Its premiere (in English) was given September 9, 1839 in New York¹⁵, and ran for fourteen performances. Philadelphia heard it on October 21 of the same year. In German it was first given in New York May 29, 1856 and when the Metropolitan Opera Company first performed it in 1882 it was sung in Italian.

Of the choral works with orchestra, Christus am Ölberge early enjoyed a great popularity. Long before the Boston Handel and Haydn Society gave what was probably a complete performance in 1833, the final chorus, "*Welten singen Dank und Ehre*", had attracted public favor, and as the *Hallelujah Chorus*, was printed in 1818. It soon rivalled the popularity of the *Hallelujah Chorus* from *The Messiah*. The first recorded performance was by the Handel and Haydn Society on December 19, 1820¹⁶. Although known until the 1850's as *The Mount of Olives*, the oratorio text was revised in England as a result of the feeling that it was improper to present Christ on the stage, and the work was then titled *Engedi, or David in the Wilderness*. This version quickly replaced the original in America, but in the 20th century it has had relatively few performances in either version.

Of the two masses, the C major, op. 86, was announced as "*about to be performed*" by the Sacred Music Society in New York¹⁷, but no record of the concert has been found. The *Missa Solemnis* appears not to have been heard until May 2, 1872¹⁸, given by the Church Music Association in New York. The Choral Fantasy, op. 80, appears on December 23, 1848, in Boston, performed by the combined forces of the Handel and Haydn Society and the Musical Fund Society, with J.L. Hatton as the piano soloist. *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, op. 112, had its premiere in New York, October 17, 1850. To conclude the record of vocal music with orchestra, we may cite the performance of the arias "*Ah! perfido*", in New York on May 17, 1856, and of "*Tremate, empi, tremate*", op. 116, in Boston on May 2, 1849.

Although we know that private performances of chamber music took place as early as 1809, it is seldom that the occasional notices we find specify key or opus number. There are a few exceptions to be noted. The Quintet, op. 16, was listed in a program given by one Thibault in New York, January 25, 1820¹⁹. A *harmony piece* performed in Baltimore on July 4, 1817 suggests the Wind Octet, op. 103, or the Rondino (WoO 25), but since neither work was published until 1830, this is probably a false attribution²⁰. Two works that can be identified are found on a program for a Boston concert on December 27, 1839, when the critic, Theodore Hach, with L. Rakemann and Henry Schmidt, performed both the Piano Trio, op. 1, no. 3 and the *Judas Maccabeus Variations* for piano and cello (WoO 45). Another early performance, this time far from the east

coast, was given in St. Louis on January 15, 1840, by Charles Balmer, recently arrived from Göttingen. This was the Piano Trio, op. 70, no. 1, not given in the East until 1857. The first regular series of public chamber music concerts were those of the Harvard Musical Association in Boston between 1844 and 1849. These included two violin sonatas, four piano trios, three of the quartets of op. 18 and the quintet, op. 16²¹.

Beginning with 1849 we find a number of groups which specialize in chamber music and now almost the entire works of Beethoven in that category are to be found. The Mendelssohn Quintette Club was founded in Boston in 1849 with August Fries as leader and for nearly half a century was the foremost organization in promoting the appreciation of chamber music in the United States. In New York Theodore Eisfeld began a series of Classical Quartette Soirées which lasted from 1851 to 1858. The so-called Mason-Thomas concerts began in New York in 1855, directed by William Mason and Theodore Thomas and continued until 1868. Charles Jarvis established a series of chamber music concerts in Philadelphia in 1862 and there were groups in the Middle West in such centers as Chicago, Milwaukee and St. Louis. From the violin and cello sonatas to the septet, nearly all the chamber works of Beethoven were now widely performed and appreciated.

We may assume that Beethoven's piano works were just as widely known from private performances as was the chamber music, although they do not appear on programs of public concerts until the 1840's. The first publication we notice is that of the Four hand Sonata, op. 6, printed by Bacon & Co. in Philadelphia, between 1815 and 1818²². The Rondo, op. 51, no. 1, was published in Charleston in 1817²³. At about the same time the Bacon firm brought out a collection of "*Twenty Four Sonatas for the Pianoforte ... from Mozart, Beethoven, Haydn, Steibelt ... and other esteemed authors*". This contained, however, only two dances and no sonatas by Beethoven²⁴. An isolated case of a public performance is reported by Johnson, who quotes the Boston Columbian Centinel as announcing a "*celebrated Grand Sonata, for the Pianoforte, with the funeral march (Beethoven)*" in Boston on February 27, 1819²⁵. The performer of this op. 26 is not mentioned, but it seems likely that it was Sophia Hewitt.

From 1845 on there was no lack of touring piano virtuosi, such as Leopold de Meyer, Henri Herz, Alfred Jaëll, Louis Moreau Gottschalk and Sigismund Thalberg, but they were more interested in displaying their talents in showy pieces than in sonatas. American audiences became acquainted with the Beethoven sonatas in the less spectacular concerts of Gustav Satter, Otto Dresel, Carl Wolfsohn and William Mason. The Boston firm of Ditson had published the complete sonatas in the 1850's and by 1863 Wolfsohn played the entire series in recitals given both in Philadelphia and New York. Chan gives a list of first performances of the sonatas, all in Boston or New York except for op. 28 in Worcester, Massachusetts and op. 90 in Cincinnati.

Beethoven's songs seldom appear on concert programs. Certainly the most frequently performed is his *Adelaide*. We find it first in a Boston concert by the Apollo Society on December 27, 1825, as an "Italian song - Miss Aylind. *Adelaida. Beethoven*". Even without the German text this was certainly to be preferred to what New York heard in 1828 at a concert of the Musical Fund, where Charles E. Horn performed the music to his own accompaniment and to his own English version as *Rosalie*, a false maiden who broke her lover's heart²⁶. The song was repeatedly used by Horn in his many concerts in the United States and was sung by John Braham in his farewell concert at Boston in 1841. In this same Boston season the song was finally heard in German in a concert by Madame Zahn, the daughter of Ludwig Spohr. Programs at the Bethlehem Female Seminary in 1851 and 1852 include "*Kennst du das Land*", op. 75, no. 1, and "*Der Wachtelschlag*" (WoO 129).

There remain a few more pieces to complete the picture. The *Drei Equali* for four trombones (WoO 30) quite naturally were given at Bethlehem in 1838, where the Moravians had a celebrated trombone choir, still in existence. A "Series of sacred songs" compiled by Sir John A. Stevenson, published in Philadelphia in 1817, contains two songs: "*The bird let Loose*" and "*St. Jerome's love*", both ascribed to Beethoven²⁷. The former, reprinted five times, is a terzett with piano accompaniment which I was able to trace to the *Bagatelle*, op. 33, no. 4. *St. Jerome* proved easy to equate with the *Andante con variazioni* of the piano sonata, op. 26. Not only is the text printed separately, but it is equipped with learned footnotes in Latin and Greek referring to an epistle of *St. Jerome* and a homily of *St. John Chrysostom*. Curiously enough, this was more than twenty years before *Wegeler* reported that Beethoven had wanted a text for this theme²⁸! It should be added that both these pieces were enhanced by a prelude and postlude. The European waltz craze that rapidly crossed the Atlantic produced a number of publications with fancy titles, ascribed to Beethoven, but only the *Cactus Waltz* and the *Verbena Waltz* are authentic. The former is the first of the *Sieben ländlerische Tänze* (WoO 11), the latter is the third of *Twelve Minuets for Orchestra* (WoO 7)²⁹. *Prince Blucher's grand waltz*, which appeared between 1807 and 1809, and *Bonuparte's* [!] *Waltz* of 1809 must both be relegated to the *Anhang*³⁰. Music publishers in America were just as quick as their European colleagues to assign a famous name to an insignificant piece in order to reap the profits.

Ironically, many more thousands of Americans encountered the music of Beethoven in their hymn-books than were familiar with it from public concerts. *William Gardiner* was a wealthy English stocking manufacturer from *Leicester* who was determined to improve the quality of hymn singing in English churches. In 1812 he brought out a collection of *Sacred Melodies* in which he selected poetry and adapted it to the music of *Haydn*, *Mozart* and *Beethoven*. The first volume contained eight pieces ascribed to Beethoven. By 1828 a sixth volume had come out with a total of 23 extracts from the composer. It was through

Gardiner that far more Americans heard at least fragments of Beethoven's music than all the audiences for instrumental music put together. As early as 1821 John Cole, the Baltimore publisher, included in his collection *The Seraph* the theme of the violin Romanze in G major, taken from Gardiner's collection. In the same year The Boston Handel and Haydn Society sang Gardiner's "O how secure and blest", which uses the Trio of the Menuet of the Quartet, op. 18, no. 5³¹.

The American counterpart to Gardiner was Lowell Mason, the Bostonian who was to accomplish so much for music education in the United States and who produced a series of hymn books over a period of 40 years. His first, the *Handel and Haydn Society's Collection of Church Music*³², went through 16 editions. His name did not appear in the first edition since he was afraid he would lose his bank position if his authorship became known. Mason's first collection takes six Beethoven tunes from Gardiner, with the melody in the tenor. If the tenor section of the church choirs was as weak as is often the case, it is questionable how much of Beethoven's melody could be heard. Four of Mason's borrowings from Gardiner are easily identified. "Vienna" is the scherzo of the A minor violin sonata, op. 23. "Weston" is the adagio of the op. 11 trio for clarinet, cello and piano. Exceptionally we have a record of a performance of this by the Mozart Association of Salem, Massachusetts, on November 20, 1826³³. "Ganges" is from the violin Romanze in G major and has survived in hymnals until recently. "Havre" is the adagio of the piano sonata, op. 2, no. 1. Kinkeldey points out that Beethoven's friend Wegeler had already used this for his song, "Die Klage"³⁴. The remaining two tunes cannot be so clearly identified. The most popular Beethoven hymn-tune (if we except the Joy theme from the Ninth Symphony, a late arrival on the scene, and almost the only one still in use) is known as "Germany". Dozens of hymnals followed Gardiner's lead in ascribing it to Beethoven, although when nobody could locate the source and Gardiner was asked where he found it, he replied that he couldn't remember. Finally in the Episcopal Hymnal 1940 Companion the source was identified as the Allegretto ma non troppo of the piano trio, op. 70, no. 2. By suppressing the composer's repeated notes we have the first and fourth lines of the hymn. The middle lines sound convincing, but I have not been able to find their source. The sixth of the Gardiner-Mason tunes, "Waltham", has not been identified. I have not undertaken to trace another eight tunes in later collections of Mason, but must point out a curious item in one of his latest secular song-books. The music of "Farewell, sweet summer flowers"³⁵ is identical with "Merkenstein". op. 100, a vocal duet with piano.

Wolfe lists a number of publications drawn from Beethoven's various groups of Scottish and Irish folk-songs, frequently with different texts. These are variously arranged for from one to four voices with piano, whereas the originals were for solo voice with piano trio accompaniment. Since the tunes were not original

with Beethoven, there remains little of him but his harmony. As a final note we record an anthology³⁶ which offers a variety of extracts from Beethoven: the Septet, the op. 11 Trio, the Quintet, op. 16, a Parting Song (La Partenza?), the Choral Fantasy and Fidelio.

We have seen how from feeble beginnings early in the 19th century to the beginning of the Civil War in 1861 the American public finally became acquainted with nearly all of Beethoven's masterworks. Since then the quantity and quality of live performances have enormously increased, and thanks to the radio and phonograph his music has been brought into countless thousands of homes remote from concert halls.

ANNOTATIONS

- ¹ *Beethoven's débuts in America*, Phonograph Monthly Review I (1926), 2-5; *Beethoven in Boston - first American performances of his works*, More Books (Bulletin of the Boston Public Library) II (1927), 47-52.
- ² *Beginnings of Beethoven in America*, Musical Quarterly XIII (1927), 217-248.
- ³ Anne H. Chan, *The first century of Beethoven in the United States* (University of North Carolina dissertation, 1976).
- ⁴ *ib.*, p. 87, quoting John J. Hindman, *Concert life in ante-bellum Charleston* (Unpublished University of North Carolina dissertation, 1971), p. 326.
- ⁵ Louis C. Madeira, *Annals of music in Philadelphia and history of the Musical Fund Society*. Philadelphia, J.B. Lippincott Co., 1896.
- ⁶ H. Earle Johnson, *First performances in America to 1900*. Detroit, Information Coordinators, 1979, p. 22-57.
- ⁷ I am grateful to Richard D. Claypool of the Moravian Archives in Bethlehem for this information.
- ⁸ William T. Upton, *Anthony Philip Heinrich: a nineteenth-century composer in America*. New York, Columbia University Press, 1939, p. 28.
- ⁹ Philadelphia General Aurora Advertiser, July 23, 1819.
- ¹⁰ Madeira, p. 70.
- ¹¹ Richard J. Wolfe, *Secular music in America 1801-1825*. 3 vols. New York, New York Public Library, 1964, no. 498.
- ¹² Dates are given in Henry E. Krehbiel, *The Philharmonic Society of New York, a memorial*. New York & London, Novello, Ewer & Co., 1892. Also in Chan and in Johnson, *First performances in America*.
- ¹³ Wolfe, no. 486.
- ¹⁴ H. Earle Johnson, *The Germania Musical Society in: The Musical Quarterly* 39 (1953), 75-93. This is based in part on Henry L. Albrecht, *Skizzen aus dem Leben der Musik-Gesellschaft Germania (Germania Musical Society)*. Philadelphia 1869.
- ¹⁵ Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597-1940*. 2 vols. Genève, Societas Bibliographica, 1955. col. 591.
- ¹⁶ Kinkeldey, p. 234.
- ¹⁷ Grove's Dictionary, 5th ed. London, Macmillan, 1954. vol. 5, p. 918.
- ¹⁸ Johnson, *First performances in America*. I have to thank the author for affording me this information in advance of publication of his book.
- ¹⁹ George C.D. Odell, *Annals of the New York stage*. 15 vols. New York, Columbia University Press, 1927-1949. vol. II, p. 569.

- ²⁰ Lubov B. Keefer, *Baltimore's music: the haven of the American composer*. Baltimore, J.H. Furst Co., 1962, p. 73-74.
- ²¹ Chan, p. 144-145.
- ²² Wolfe, no. 500.
- ²³ Wolfe, no. 497.
- ²⁴ William S. Newman, *The sonata since Beethoven*. Chapel, Hill, University of North Carolina Press, 1969, p. 27.
- ²⁵ H. Earle Johnson, *Musical interludes in Boston 1795-1830*. New York, Columbia University Press, 1943, p. 144.
- ²⁶ Kinkeldey, p. 237.
- ²⁷ Wolfe, nos. 478-481, 499.
- ²⁸ Franz G. Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Beethoven*. Coblenz, 1838, p. 48.
- ²⁹ Kinkeldey, p. 246.
- ³⁰ Wolfe, nos. 496, 482.
- ³¹ Kinkeldey, p. 235.
- ³² *The Boston Handel and Haydn Society collection of sacred music*. Boston, 1822.
- ³³ Kinkeldey, p. 236.
- ³⁴ *ibid.*
- ³⁵ Lowell Mason, *The song-garden*. Third book. New York, Mason Brothers, 1866, no. 151.
- ³⁶ *The Beauties of Mozart and Beethoven*. Chicago, Root & Cady, ca. 1858.

GERHARD ALLROGGEN

DIE PERSÖNLICHKEIT DES KOMPONISTEN
ALS GEGENSTAND
MUSIKHISTORISCHER FORSCHUNG

»Die Krisenluft, die seit neuestem durch die Musikwissenschaft weht, hat auch den ehedem so hoch geachteten Forschungszeitung der Biographie nicht verschont. ... Schnellfertige junge Leute haben die Biographie denn auch als Kleinkram und ewige Lobhudelei bereits zum alten Eisen geworfen und damit glücklich wieder einmal die ihnen nicht passende Anwendung eines Prinzips mit diesem selbst verwechselt.«

Diese Worte stehen am Beginn der am 15. Mai 1920 an der Leipziger Universität gehaltenen Antrittsvorlesung Hermann Aberts¹, dessen Name mit einer Leistung verknüpft ist, die bis heute als der Inbegriff der musikalischen Künstlerbiographie gilt: der Neufassung von Otto Jahns »Mozart« aus den Jahren 1919–1924, deren erklärtes Hauptziel es war, »den Künstler, ... das äußere und innere Werden der Künstlerpersönlichkeit², ... dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen, das ihn zum Nacherleben zwingt«³.

Aberts Formulierung mag heute zum Widerspruch reizen: sollte nicht der Komponist allein in seinem Werk weiterleben, mithin dieses einziger Forschungsgegenstand des Musikhistorikers sein? Sollten wir nicht den Standpunkt längst überwunden haben, daß eine kontinuierliche Musikgeschichte durch die Summe von Entwicklungsgeschichten großer Meister zu gewinnen sei?

In der Tat wird in neuerer Zeit die Frage nach dem Sinn der Biographie in radikaler Form gestellt.

Carl Dahlhaus⁴ registrierte vier tragende Voraussetzungen der Künstler-Biographie: 1. den Drang der Heranwachsenden zur Identifikation mit Vorbildern, oftmals von Erziehern ausgenutzt oder mißbraucht, und eine gewisse Anhänglichkeit an moralische exempla classica, 2. den patriotischen Eifer der Gründerjahre, der noch Arnold Schönberg von einem *Zeitalter der deutschen Musik* sprechen ließ, 3. den Mißbrauch der Kunst als Religions-Ersatz, als deren Bestandteil die Biographie, halb Martyrer-, halb Heroengeschichte, zur Künstler-Legende verkommt, und schließlich 4. die Auffassung der Musik als tönende Biographie, in der sich das empirische oder intelligible Subjekt des Komponisten ausspreche; dieser Gedanke führe in einem hermeneutischen Zirkelschluß zu der Folgerung, daß Verstehen von Musik ohne Kenntnis des Lebenslaufs ihrer Schöpfer nicht wohl denkbar sei.

Alle diese vier Voraussetzungen, so stellt Dahlhaus fest, seien entweder aufgehoben oder zu Resten geschrumpft, und er schließt daran die rhetorische Frage: Wozu also noch Biographien?

Diese sehr verkürzte Argumentationskette könnte man mit einer gleichfalls verkürzten vorläufigen Entgegnung abfertigen: etwa der, daß die von Dahlhaus verzeichneten Voraussetzungen der Biographie in Wahrheit nicht die tragenden Kategorien dieser wissenschaftlichen Gattung seien, mithin die Folgerung übereilt und untriftig sei. Die Versuchung ist groß, dabei die Formulierung Aberts aufzugreifen, daß die schnellfertigen jungen Leute wieder einmal die ihnen nicht passende Anwendung eines Prinzips mit diesem selbst verwechseln. Indessen scheint hinter der von Dahlhaus provokant formulierten Frage mehr zu stecken als das; vielleicht gar deutet die Schmähung des Forschungszweiges *Biographie* auf eine erneut schwelende Krise im Selbstverständnis der Musikhistoriker.

Aberts Mozart-Biographie steht in einer verhältnismäßig jungen Tradition, die durch Carl von Winterfeld (Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 1834) und Otto Jahn (W.A. Mozart, 1856—1859) begründet worden war. Diese beiden Werke brachen mit der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, den schaffenden Künstler — sei es in Lexikonartikeln, Nekrologen oder auch in monographischen *Lebensläufen berühmter Tonsetzer* — ohne irgendeine Beziehung zu seiner Umwelt darzustellen und keine irgendwie geartete historische Perspektive zu eröffnen. Hier wird der Lebensgang des Meisters mit einigen anekdotischen Einzelzügen an Hand der Stationen der Karriere geschildert, es folgt gewöhnlich eine Aufzählung der Werke, soweit sie Verbreitung gefunden haben, und eine abschließende, auf einem meist nur formelhaften Kunsturteil beruhende Würdigung. Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie (1802) ist die erste aus historischer Sicht geschriebene Lebensbeschreibung eines Musikers überhaupt; Forkel war nicht mehr wie die Autoren des gerade vergangenen Jahrhunderts der Meinung, das Vergangene sei, weil vergangen, auch veraltet: im Gegenteil, er sah in Bachs Werken einen noch nicht wieder erreichten Höhepunkt der Musikgeschichte. Zum ersten Mal wird hier, zweifellos unter Herders Einfluß, ein Musiker zu einer geschichtlichen Größe.

Durch Herder⁵ gewannen die Biographen die Einsicht, daß Natur und Kultur etwas Bewegtes, sich ständig Erneuerndes und Entwickelndes sind, mithin auch die Umgebung des Künstlers nicht als ein totes Objekt dargestellt werden darf, das auf rein mechanische Art den Helden fördert oder hemmt. Goethes große Autobiographie gab dem 19. Jahrhundert das Gesetz der Gattung; in ihrem programmatischen Titel ist die Forderung enthalten, daß neben der Wahrheit der berichteten Tatsachen auch das Aufspüren von Sinn und Gehalt eines Lebensganges entscheidendes Kriterium für den Biographen sein müsse.

Weder Winterfeld noch Jahn waren Musiker von Profession; beide, der eine Jurist, der andere Klassischer Philologe und Archäologe, konnten Methoden und Techniken ihres eigenen Berufs fruchtbar in den Dienst der jungen Disziplin

der Musikwissenschaft einführen. So ist die wissenschaftliche Biographie unseres Faches von Anfang an mit den Mitteln der Beweisaufnahme und Beweiswürdigung, d.h. mit anderen Worten: mit den Mitteln der methodischen Quellenforschung vertraut gewesen. Diesen Vorzug teilt sie mit der zeitgenössischen allgemeinen Geschichtsschreibung, mit der sie freilich auch einiges Bedenkliche verbindet. So konnte alle philologische Exaktheit eine gewisse außerwissenschaftliche Tendenz, nämlich zur Idealisierung des Gegenstandes, nicht verhindern (Jahn); so verselbständigte sich gelegentlich die Quellenforschung zu archivalischen Spezialstudien, die oft genug vom eigentlichen Gegenstand wegführten (Thayer). Der naheliegenden Versuchung, die Lückenhaftigkeit der Quellen durch ergänzende Konstruktionen und erzählerische Technik auszugleichen, ist Friedrich Chrysander in beispielhafter Entsagung aus dem Wege gegangen: er ließ seine Händel-Biographie⁶ unvollendet, um zunächst mit einer Gesamtausgabe der Werke eine tragfähige Grundlage zu schaffen.

Philipp Spittas Bach-Biographie (1873) zeigt bereits einen ersten Reflex des aufkommenden Denkmäler-Wesens: die Vielzahl neuer Informationen aus den entstehenden Gesamtausgaben der Werke Bachs, Händels, Mozarts schien die Forschung nicht nur zu bereichern, sondern auch zu verwirren. Man glaubte, in der Fülle musikhistorischer Mosaiksteinchen, die man gleichsam aus nächster Nähe und mit der Lupe betrachtete, das Gesamtbild nicht mehr erkennen zu können, dessen Teile sie doch waren. Der erste Versuch einer musikgeschichtlichen Gesamtdarstellung (August Wilhelm Ambros, 1862—1868) kennt noch keinen einheitlichen kategorialen Rahmen; Hugo Riemanns Musikgeschichte dagegen (1888, 1904—1913) ist nach formalen und stilistischen Kriterien gegliedert, die der Musik eigentümlich sind; sein Werk zeigt gerade in der Übernahme von Wölfflins stilgeschichtlicher Betrachtungsweise eine bisher nicht gekannte Selbständigkeit der Disziplin: für Riemann ist die Musik nicht mehr eine Provinz des allgemeinen Geisteslebens, sondern ein eigengesetzlicher Organismus.

Die Gegenströmung dazu war Hermann Kretzschmars an W. Dilthey geisteswissenschaftlicher Betrachtungsweise entwickelte musikalische Hermeneutik, deren Ziel das Verstehen des in den musikalischen Formen beschlossenen Sinns und Gehaltes ist⁷. Hermann Abert unternahm den Versuch, die von Wölfflin beeinflusste Methode Riemanns und Kretzschmars Hermeneutik miteinander zu versöhnen.

»Nun ist freilich jene ältere kulturgeschichtliche Stilmethode durch die neue formale keineswegs antiquiert, denn die Musik bleibt nach wie vor bei allen ihr eigentümlichen Gesetzen formaler Entwicklung auch eine Ausdruckskunst... Wir müssen also zu einer Synthese beider zu gelangen suchen, nicht im Sinne des... goldenen Mittelwegs, ... sondern im Sinne einer reinlichen Scheidung zwischen dem, was in der Geschichte sich nur auf die rein musikalische Darstellungsform bezieht, und dem, was Symbolwert hat. In keiner Gattung tritt dies wohl deutlicher zutage als in der Biographie.«⁸

Aberts Biographie kann noch in anderer Hinsicht als Synthese verstanden werden. Acht Jahre zuvor war die Gemeinschaftsarbeit zweier französischer Forscher erschienen: *W.A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre* von Th. de Wyzewa und G. de Saint-Foix⁹. Die Verfasser ignorieren den Lebensgang Mozarts, soweit er nicht als Nachweis neuer künstlerischer Eindrücke dienen kann. Sie teilen das Werk Mozarts bis zum Jahre 1777 in 24 Perioden ein, deren jede unter dem Zeichen eines oder mehrerer künstlerischer Vorbilder steht. Daraus erwächst ihnen eine neue Chronologie, insbesondere der Instrumentalwerke Mozarts, die zum Teil in eklatantem Widerspruch zu Jahn und Köchel steht. Abert hat diese »*moderne kunstpsychologische Methode*«, die in striktem Gegensatz zur Theorie vom Zusammenhang von Kunst und Leben des Künstlers steht, sehr bewundert. Er schreibt: »*Man staunt über den Scharfsinn, mit dem bisher für undatierbar gehaltene Werke manchmal bis auf den Monat hinaus bestimmt werden; dabei ist die Mehrzahl dieser Datierungen überzeugend oder doch in hohem Grade wahrscheinlich.*«¹⁰

Hier liegt die Achillesferse des Abertschen Buches. Weder die französischen Forscher noch Abert haben gesehen, daß die Ergebnisse der methodischen Quellenforschung von Jahn und Köchel nur mit den Mitteln methodischer Quellenforschung hätten widerlegt werden können, und daß eine Neudatierung nicht in Widerspruch zum Quellenbefund geraten darf. Gleichwohl ist Abert dem Einfluß des *nouveau classement* nicht völlig erlegen, und hier liegt die angedeutete zweite Synthese des Buches. Er teilt mit den französischen Forschern die Ablehnung der alten Widerspiegelungstheorie, die in den äußeren Schicksalen des Komponisten die Anstöße zum Schaffen sieht, das Werk also als Übersetzung seiner Erlebnisse in Tönen begreift. Er kritisiert jedoch, daß Wyzewa und Saint-Foix ins andere Extrem gefallen seien, indem sie zwischen Leben und Kunst gar keinen Zusammenhang (außer der Gelegenheit zu *Einflüssen*) mehr sehen wollen. Sowohl die Anschauung der Werke als einer *tönenden Biographie* als auch die Einfluß-Hypothese scheinen ihm in der irrigen Voraussetzung zu wurzeln, daß das Leben eines Genies wie Mozart in derselben Sphäre von Betätigungen und Zufälligkeiten verlaufe wie das eines Nichtkünstlers oder bloßen Talents. Die Werke des Genies seien nicht nur Niederschlag oder Erläuterung des Lebens, sondern der Inhalt des Lebens selbst. Auch die *äußeren* Schicksale seien weder wesentlich noch unwesentlich für die Kunst, sondern unlöslich mit ihr verbunden, von denselben Trieben und Kräften bestimmt.

Abert stimmt den Ergebnissen der beiden französischen Forscher prinzipiell zu, stellt aber ihre Methode in Frage: es sei ein Irrtum, das Genie aus einer Addition von Einflüssen zu errechnen; vor allem aber vermißt er die Antwort auf die Hauptfragen, nach welchen Gesichtspunkten Mozart die Auswahl unter seinen zahlreichen Vorbildern getroffen habe und welche Züge er sich von jedem einzelnen zu eigen gemacht habe. »*Schon der gewöhnliche Mensch pflegt ja nichts nachzuahmen, wozu der Keim nicht schon in ihm selbst liegt. Beim Genie aber trägt bereits diese Auswahl das Gepräge des Schöpferischen, sie ist sein erster Versuch, sich*

der Tradition gegenüber zu behaupten, das ihm Fremde und Hemmende abzustoßen und das Wesensverwandte nicht etwa bloß nach-, sondern zugleich umzubilden und in seinen eigenen Besitz zu verwandeln.«¹¹ Die Hauptpflicht des Biographen also sei es, das eigene Ich des Künstlers und dessen Gestaltungskraft, nicht das Material, an dem sie sich erprobt hat, aufzuspüren und in den Blick zu stellen.

Abert selbst hat seinem Werk nur relative Geltung beigemessen; er wollte nicht nur dem Buch einen dritten Band hinzufügen, der neue Erkenntnisse bringen und manches Vorhandene relativieren sollte, er war darüber hinaus der Meinung, daß eine wissenschaftliche Biographie mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müsse. Prägnanter kann man die Erkenntnis der geschichtlichen Bedingtheit der Geschichtsschreibung kaum formulieren.

Seine Nachfolger waren sich dessen weniger bewußt; nicht zuletzt Aberts Postulat, das *Eigenste* Mozarts aufzuspüren, und seine Übernahme des *nouveau classement* ließen die allzu voreilige Sicherheit aufkommen, man kenne nun Mozarts *Eigenstes* ganz genau. Alfred Einsteins Bearbeitung des Köchel-Verzeichnisses (1936) kann dem zum Zeugnis dienen, wie selbstsicher die Stilkritik von methodischer Quellenforschung glaubte absehen zu können.

Der Streit um den Primat der Quellenkritik vor der Stilkritik hat sich — nach deutlicher Verschärfung — inzwischen gelegt¹². Die Diskussion über musikwissenschaftliche Methoden beschränkt sich freilich nicht auf diese Frage. Man horcht auf die Debatte um Grundfragen der Nachbar-Disziplinen, freilich mit geringerem Effekt als zu Wölfflins Zeiten, da man sich von der Übertragung kunstwissenschaftlicher Kategorien auf die Musikgeschichte¹³ Erhellung ihrer Probleme versprach. So wird ein Teil der Methodendiskussion der Historiker abgewehrt mit dem Hinweis darauf, die tragende Kategorie der Musikgeschichte sei das Werk, nicht das Ereignis. Damit wird die alte Erfahrung neu formuliert, daß die Gegenstände der musikhistorischen, wie aller kunstwissenschaftlichen Forschung nicht nur Objekte aus einer vergangenen Zeit sind, sondern als ästhetische Gegenstände auch ein Stück Gegenwart darstellen. Es fragt sich aber, ob der Begriff *Ereignis*, umstritten wie er ist, zur Klärung in der Musikhistorie dienen kann, ja ob er überhaupt als prägnanter Gegenbegriff zu *Werk* gelten darf. Oder man überträgt das gereizte Verhältnis, das hier und da gegenüber geschichtlicher Größe entstanden ist, auf musikgeschichtliche Gegebenheiten in strenger Analogie: der Sympathie für die Massen, welche die Taten der Großen: Kriege, Eroberungen, zu tragen haben, entspräche dann das Interesse für die Musik der Massen, die Trivialkunst.

Folgenreicher als derlei Mißverständnisse ist indessen das Unbehagen an der stilgeschichtlichen Methode, das um sich zu greifen droht, ohne daß es deutlich ausgesprochen und begründet würde. Carl Dahlhaus¹⁴ konstatierte an ihr Schwächen in der wissenschaftlichen Praxis bei einleuchtendem theoretischem Entwurf und ging dabei von zwei Voraussetzungen aus, die schon Abert in seiner Biographie überwunden hatte, nämlich 1. der Prämisse, daß eine stilgeschichtliche Be-

trachtung notwendig zu antithetischen Begriffskonstruktionen, analog Wölfflins *Grundbegriffen*, führen müsse, 2. daß damit die systemimmanente Betrachtung aufgegeben werden müsse. Die Richtigkeit beider Prämissen vorausgesetzt, würde in der Tat ein gewaltiger Schuß Dilthey in den Wölfflinschen Wein gegossen werden, denn antithetisch gebrauchte Epochen-Namen, wie das Begriffspaar *Klassik/Romantik*, würden Merkmalkomplexe bezeichnen, deren Zusammenhang auf einer Idee oder einer Konfiguration von Ideen beruht; ebenso würde die Scheidung von Werk- und Personalstil, von Zeit- oder Nationalstil das autonome Kunstwerk zum Dokument des Zeitgeists oder Nationalcharakters machen. Just eine solche Erklärung des Stilwandels lediglich aus dem Geist der Zeit wird von Wölfflin entschieden abgelehnt¹⁵. Abert hat denn auch vor einer Übertragung der *Grundbegriffe* auf die Musikgeschichte gewarnt und die Differenzqualitäten stets primär musikalisch, d.h. systemimmanent, definiert.

Seine Biographie enthält — jeweils ineinander verzahnt — die Darstellung des äußeren Lebensganges und der auf den jungen Mozart einströmenden künstlerischen Eindrücke, die Entstehungsgeschichte der eigenen Werke, eine Skizze seiner Persönlichkeit; sie gibt also (mit anderen Worten) eine genetische Betrachtung: das Werk wird als Funktion verschiedenartiger (biographischer, psychologischer, ideologischer, soziologischer) Informationen gesehen; es wird zudem als Produkt äußerer Faktoren, also kausaldeterministisch, dargestellt; zugleich erfaßt Abert die individuellen, zufälligen und historischen Bedingungen der Entstehung der Werke, sowie die heterogene Vielfalt äußerer Umstände und Einflüsse. Auf der anderen Seite wird Mozarts Werk aber als autonomes musikalisches Kunstwerk gewürdigt, denn Werk und Leben stehen nicht in funktionalem Verhältnis zueinander, sondern sind eins. Abert erfaßt das Werk als musikalischen Text in der Beziehung zu anderen musikalischen Texten, eigenen wie fremden, und erfaßt damit die Gesetzmäßigkeit und Strukturiertheit des musikalischen Wandels, erfaßt die stilistische Innovation an einem einheitlich zugrundegelegten Substrat.

Damit ist die zuvor angedeutete zweifache Synthese, die Aberts Mozart-Biographie darstellt, in den von Hans Günther¹⁶ aufgezeigten Differenzpunkten zwischen einerseits genetischer und andererseits evolutionärer (oder: struktureller) Betrachtung neu formuliert. Die Frage nach dem Sinn der Künstler-Biographie wird damit positiv beantwortet werden können in dem Sinne, in dem die Literaturhistorikerin Ingrid Strohschneider-Kohrs in einem vielbeachteten Vortrag über »*Literarische Struktur und geschichtlichen Wandel*«¹⁷ die Forderung, auch den Autor, seine Bewußtseinsakte und Transformationsleistungen in die Betrachtung der Geschichte einzubegreifen, eine »*kategoriale Erhellung*« genannt hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ Hermann Abert, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*. In: AfMw 2 (1920), S. 417ff. — Auch in: Hermann Abert, *Gesammelte Schriften und Vorträge*. Hrsg. von Friedrich Blume. Halle 1929. Nachdruck Tutzing 1968. S. 564—588.
- ² Ebenda S. 573.
- ³ Ebenda S. 562.
- ⁴ Carl Dahlhaus, *Wozu noch Biographien?* In: Melos/NZfM 1 (1975), S. 82.
- ⁵ Insbesondere seine 1774 entstandene Schrift: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* begreift den Menschen als geschichtlich bedingte Existenz. Ebenso wenig wie der Mensch seine Herkunft und Bedingtheit überspringen kann, darf folglich ein Biograph seinen Gegenstand losgelöst von dessen Bedingungen zu greifen suchen.
- ⁶ Es erschienen zwei Bände und ein Halbband: Leipzig 1858, 1860 und 1867.
- ⁷ Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*. In: Festschrift Chr. Sigwart. Tübingen 1900. — Hermann Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. In: JbP 9 (1902).
- ⁸ — Ders., *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. In: JbP 12 (1905).
- ⁸ Hermann Abert, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*. a.a.O. S. 572f.
- ⁹ 2 Bde. Paris 1911.
- ¹⁰ Hermann Abert, *W.A. Mozart*. Erster Teil. Leipzig 1919. S. XIII.
- ¹¹ Ebenda S. XIV f.
- ¹² Vgl. dazu vom Verf., *Mozarts Lambacher Sinfonie. Gedanken zur musikalischen Stilkritik*. In: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag hrsg. von Thomas Kohlhasse und Volker Scherliess. Neuhausen-Stuttgart 1978. S. 7—19. Dort weitere Literaturhinweise.
- ¹³ Vgl. Curt Sachs, *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. In: AfMw 1 (1918/19), S. 451—464. — Ders., *Barockmusik*. In: JbP 26 (1969), S. 7—15. — Ders., *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*. In: AfMw 6 (1924), S. 255—261. — Im Gegensatz dazu Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig 1919, S. 12. — Ausdrücklich auf C. Sachs bezogen: Robert Haas, *Die Musik des Barocks*. (Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Dr. Ernst Bücken.) Wildpark-Potsdam (1928). S. 10—13. Vgl. insbesondere auch Karl Vossler, *Über gegenseitige Erhellung der Künste*. In: Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage. Dresden 1935. S. 160—167. Er unterscheidet zwischen geistesgeschichtlicher und kunstgeschichtlicher Verwandtschaft gleichzeitiger Phänomene. Für die Geistesgeschichte sei der anregende Austausch zwischen verschiedenen geistigen Tätigkeiten allerdings interessant, um die Totalität des Menschen und seiner Kultur zu erfassen. Die Künste ergänzen einander, das heißt aber nicht, daß sie sich gegenseitig erhellen. Erhellung findet erst im Spiegel der reinen Reflexion statt, das heißt in der Kunstphilosophie. »Geistesgeschichte ist philosophisch überwölbte bzw. unterbaute Geschichtsbetrachtung« (a.a.O. S. 164). Die Verwendung gemeinsamer Stilbegriffe oder die Übernahme eines Stilbegriffs aus einer Kunstgeschichte in eine andere besage nichts über die Parallelität der Künste, die vielmehr wie Zahnräder ineinander greifen. »Die Feststellung, der impressionistische Dichter setze Substantive und Adjektive unverbunden nebeneinander, so wie der impressionistische Maler seine Farbreflektoren auf die Leinwand bringe, ist ein Gemeinplatz« (a.a.O. S. 165).
- ¹⁴ *Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?* In: NZfM 1974, S. 79—84.
- ¹⁵ Die stilistische Entwicklung beruht nach Wölfflin sowohl auf einer Veränderung des Auffassungsapparates als auch auf Anstößen von außen, also einer anderen Stellung zur Welt. Neben der Theorie der Reizabstumpfung gilt auch die Annahme einer kunstimmanenten Entwicklung. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 8. Auflage. München (1943). S. 247—249.
- ¹⁶ Hans Günther, *Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*. München 1973. Vgl. dort insbesondere S. 69—73.
- ¹⁷ Der Vortrag wurde mit dem Untertitel »*Aufriß wissenschaftsgeschichtlicher und methodologischer Probleme*« publiziert (München 1971).

EVA BADURA-SKODA

DER BILDHAUER ANTON DIETRICH
EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE BEETHOVENS
UND SCHUBERTS

Eine Monographie über den Bildhauer Anton Dietrich fehlte bisher. Dies ist eine umso bedauerlichere Lücke, als die wenigen Daten, die bislang durch Zeitschriften-Notizen und Lexikon-Artikel über ihn bekannt wurden, sich als nicht immer zuverlässig und richtig erwiesen. Dietrich hatte zu Beginn des vorigen Jahrhunderts nicht nur einen guten Ruf als Bildhauer, sondern ist auch durch seine persönlichen Verbindungen zu Beethoven und Schubert bekannt und interessant geworden. Deshalb sei hier u.a. eine auf Grund von einigen altbekannten und vielen neu aufgefundenen Dokumenten erstmalig zusammengestellte kurze Lebensgeschichte gebracht. Sie ersetzt jedoch nicht eine gründlichere Studie, die einem Kunsthistoriker vorbehalten bleiben muß.

Zunächst einmal ist festzustellen, daß das immer wieder zitierte Geburtsjahr von Anton Dietrich (1799) sicherlich zu korrigieren ist. Laut »*Protokoll der frequentierenden Schüler 1813—1819 Bildhauer Kunst*« wurde Anton Dietrich nämlich bereits am 1. November 1808 in die Akademie der Bildenden Künste in Wien aufgenommen und in diesen und in anderen Protokollen¹ als Sohn eines »*Apotheker-Subjects*«, Geburtsort: »*Wien*«, wohnhaft »*auf der Wieden in der Ankergasse Nr. 211*«, bezeichnet. Im »*Catalog der akademischen Schüler*« in der »*Mahler-, Bildhauerklasse und in der Landschaftsschule*« ist er in den Jahren 1812 und 1813 mit der Bemerkung »*Hauptkunstfach: Modelleur*« geführt. 1813 wird er als sechzehnjährig bezeichnet. Einer Eintragung in den Taufbüchern der Pfarre Wieden zufolge wurde einem Anton Dietrich, »*Apotheker-Subject*«, wohnhaft in der Vorstadt auf der Wieden 226, 1801 eine Tochter Elisabeth geboren. Bei diesem Anton Dietrich muß es sich um den Vater des Bildhauers gehandelt haben, da ja auch die Akademie-Protokolle den Beruf des Vaters gleichartig angeben. Frühere Eintragungen in den Tauf-, Heirats- und Sterbebüchern der Pfarre Wieden bezüglich eines Familienmitgliedes von Anton Dietrich gibt es aber nicht; es taucht der Name Dietrich sonst stets nur in Zusammenhang mit anderen Vornamen (und Berufen: Schlossermeister, Schneider, Bedienter) auf. Offenbar ist also die Familie des »*Apotheker-Subjects*« nicht vor 1800 in diese Vorstadt Wiens gezogen. In welchem Pfarrsprengel der Vorstädte oder Vororte Wiens Anton Dietrichs Geburt registriert wurde, ist noch nicht bekannt. Daß der Bildhauer Anton Dietrich aber schon etwa 1796 (oder 1797) geboren worden sein muß und das Geburtsjahr

1799 nicht stimmen kann, darf nicht nur aus der Tatsache geschlossen werden, daß Dietrich bereits am 1. November 1808 in die Akademie der Bildenden Künste in Wien aufgenommen wurde (auch wenn es sich nur um die Sonntagsschule im Elementarzeichnen handelte, muß er wohl zu diesem Zeitpunkt mindestens zehn- bis zwölfjährig, wenn nicht älter, gewesen sein), sondern es taucht in den im Wiener Stadtarchiv befindlichen Innungsbüchern der Maurer, zu deren Zunft die Steinmetzen gehörten, der Name Anton Dietrichs als Lehrbub eines Steinmetzen dafür schon zu früh auf: ein Anton Dietrich wurde bereits 1808, zu Ende des Fastenquartals am 20. März, als Geselle freigesprochen². Demzufolge müßte Anton Dietrich eigentlich spätestens 1806 Lehrbub geworden und somit 1796 geboren worden sein, da Lehrbuben gewöhnlich erst zehnjährig aufgenommen wurden. In Frage kommen als mögliche Geburtsjahre aber auch die Jahre 1795 bzw. 1797.

Dietrich besuchte an der Akademie also zunächst die Elementar-Zeichenschule und studierte dann (ab 1811) Bildhauerei bei den Professoren Maurer und Fischer. Johann Martin Fischer (der auch der Lehrer Franz Kleins war, dessen Beethoven-Büste ca. acht Jahre vor Dietrichs entstand), unterrichtete Anatomie und ist der Schöpfer des »nach genauesten anatomischen Studien« geschaffenen »Muskelmannes«³, was sicher nicht ohne Bedeutung für den Werdegang seiner Schüler blieb. »Modellieren nach der Natur« war sein Steckenpferd. 1817 erhielt Dietrich den »Gundelschen Preis« noch als Schüler Fischers. Später (ab 1819?⁴) studierte er bei Klieber, der — laut Österreichischer National-Enzyklopädie von 1835 —

»... den jungen, vielversprechenden Künstler mit Vergnügen unter seine Schüler aufnahm, ihn durch 6 Jahre in seinem Atelier ununterbrochen beschäftigte und überhaupt auf das freundschaftlichste behandelte«⁵.

Mittlerweile hatte Dietrich 1820 auch den Preis beim Modell-Studium erhalten. Der Unterricht des verdienstvollen Klieber zeigte bald sehr günstige Resultate: Dietrich wurde mehr und mehr bekannt und erhielt selbst Aufträge zur Ausführung, die mit Beifall aufgenommen wurden. Der lehrreiche Umgang mit vielen ausgezeichneten Künstlern und seine Freundschaft mit einigen von ihnen, besonders mit Kupelwieser, Danhauser und W.A. Rieder wirkte sich zweifellos vorteilhaft auf die künstlerische Entwicklung Dietrichs aus. Bevor wir die Lebensgeschichte Dietrichs weiter verfolgen, seien die für die Nachwelt wichtigen Beziehungen Dietrichs zu Beethoven und Schubert und seine daraus resultierenden Arbeiten einer näheren Betrachtung unterzogen. Sie fallen in seine Jugendzeit, in der er vielleicht am selbstbewußtesten und erfolgreichsten war.

Dietrichs Beethoven-Büsten

In den — in der Akademie der bildenden Künste leider nicht ganz vollständig erhaltenen⁶ — Ausstellungskatalogen der Kunstausstellungen bei St. Anna findet sich der Name Dietrich als Schöpfer der folgenden Werke vertreten:

- 1820 Büste aus Gips: Herr L. v. Beethoven
- 1822 Büste aus Gips: Beethoven
- 1822 Büste aus Gips: Klieber
- 1822 Büste aus Gips: Portrait (von wem? Streicher? Schubert??)
- 1842 Büste Bergrat Mohs, in Bronze gegossen von J. Glanz
- 1845 Büste aus Gips: J. von Littrow, Direktor der Sternwarte,
Eigentum Littrow

Schon von Anfang an scheint sich Dietrich also hauptsächlich der Porträtplastik zugewandt zu haben. Die erste Beethoven-Büste, die er anfertigte, muß im Frühjahr 1820 entstanden sein, wie der Ausstellungskatalog sowie eine Eintragung im Konversationsheft Beethovens vom Juli 1820 verrät. Dort findet sich unter anderem folgender Text⁷:

DIETRICH⁸: »bis zur nächsten Kunst- / Ausstellung werde ich / Ihr Porträt nochmals / machen aber ganz Lebensgröße. Ihr Kopf macht sich / vorzüglich gut von vorn / und es war so paßend / weil auf der einen / Seite der Haydn auf / der andern der Mozart.«

Franz Glück hat in einem verdienstvollen Artikel »*Prolegomena zu einer neuen Beethoven-Ikonographie*«⁹, auf den wir später noch mehrfach zu sprechen kommen, diese Bemerkung Dietrichs über die Aufstellung der Beethoven-Büste zwischen Haydn und Mozart als *unaufklärbar* bezeichnet. Sie wird aber vermutlich leicht verständlich, sollte man in den teilweise noch immer erhaltenen handschriftlichen Dokumenten der Familie Streicher eine Liste der Aufstellung der Musikerbüsten in den Musiksalons der beiden Streicher-Häuser finden. Offensichtlich hat nämlich die Beethoven-Büste Dietrichs im Streicherschen Klaviersalon gleich nach ihrer Entstehung einen Platz gefunden und kam dort zwischen Haydn und Mozart zu stehen. Hoffentlich läßt sich noch einmal genau feststellen, daß nicht nur die Beethoven-Büste von Klein im alten Streicherschen Salon aufgestellt war, sondern später auch (bzw. statt dessen) die von Dietrich, die ja ebenfalls im Auftrag von Streicher geschaffen wurde. Die Familie Streicher scheint auch übrigens Dietrich angeregt zu haben, eine Porträt-Büste von Andreas Streicher zu schaffen, von der das Rollett-Museum in Baden bei Wien bis zur russischen Besatzungszeit eine Kopie besaß und von der das vermutliche Original heute noch Familienbesitz der Streichers in Krumpendorf ist¹⁰. Das muß nicht notgedrungen heißen, daß die Beethoven-Büste Kleins deshalb nicht auch weiterhin in einem der Räume des Streicherschen Hauses stand¹¹. Hier könnte eine erneute Prüfung der teilweise noch vorhandenen handschriftlichen Mitteilungen Streichers die Sachlage vielleicht klären und die teilweise widersprüchlichen Berichte Frimmels durchforsten und ergänzen. Es ist anzunehmen, daß Dietrichs Büste im Vergleich mit der von Klein um und nach 1820 als *romantischer*, passender (weil weniger steif) und künstlerisch daher überzeugender empfunden wurde und deshalb vielleicht den bevorzugten Platz im berühmten Klaviersalon bekam.

»Das Gesicht des Menschen ist ein Spiegel seiner Leidenschaften« — so lautet ein häufig wiederholtes Wort und zugleich auch die Einleitung zu Richard Langers Buch »Totenmasken«, in dem 67 der bekanntesten Toten- und Lebendmasken eine photographische Wiedergabe fanden¹².

Von Beethoven ist heute sowohl eine Lebendmaske wie auch eine Totenmaske allgemein bekannt (vgl. Abb. 5, 7 und 3. Die Zusammenstellung der Abbildungen auf den Tafeln von teilweise ja sehr bekannten Porträts verfolgt den Zweck, Vergleiche zu erleichtern). Von den in diversen Sammlungen erhaltenen Lebendmasken wird angenommen, daß sie alle Kopien der 1812 vom Bildhauer Franz Klein abgenommenen Maske seien, eine Ansicht, die durch Frimmel verbreitet wurde. Die Büste Kleins gilt seit Frimmel unter Historikern und Musikwissenschaftlern (hingegen keineswegs immer unbestritten unter Kunsthistorikern) als die dokumentarisch treueste und daher wertvollste Darstellung Beethovens, eben weil bekannt geworden ist, daß sie auf Grund einer Lebendmaske gestaltet wurde; deshalb wird angenommen, daß sie am unverfälschtesten die Züge Beethovens wiedergibt. Die ebenfalls allgemein bekannte Totenmaske zeigt erschütternd, wie krank Beethoven vor seinem Tod gewesen sein muß — die stark veränderten, eingefallenen Züge weichen sehr von Beethovens Aussehen in gesünderen Jahren ab. Die Entstehung dieser Totenmaske, die der Maler Joseph Danhauser mit Hilfe eines *Gypsers* namens Hoffmann abnahm, wurde wohl zutreffend in einem Brief von seinem Bruder Carl geschildert. Das betreffende Dokument ist zwar schon mehrfach abgedruckt worden, ist aber so wenig bekannt, daß es hier im Auszug nochmals wiedergegeben sei¹³:

»Am 26. März (1827) frühmorgens, da wir noch schliefen klopfte Ranftl an unserer Thür und brachte die Nachricht, daß Beethoven diese Nacht verschieden sei.

Da wir eine Gypsgießerei im Hause hatten, mein Bruder Josef dadurch veranlaßt worden war zu seinem Studium der Köpfe derartige Arbeiten zu versuchen kam er sogleich auf die Idee eine Maske des großen Todten abzuformen. Wir kleideten uns schnell an, ließen anspannen, und da der im Dienste unserer Fabrik stehende Gypsgießer Hofmann indessen gekommen war nahmen wir ihn mit uns in den Wagen. ...

Da dem Verstorbenen während der Krankheit der Bart stark gewachsen war ließen wir durch den Gießer einen Barbier holen, welcher denselben wegrasirte, und weil der Barbiergeselle vorgab das Rasiermesser nicht mehr gebrauchen zu dürfen, nachdem er einen Todten damit berührt, kaufte ich ihm dasselbe ab.

Mittlerweile hatten wir zwei Haarlocken von der Schläfengegend, wo sie reichlich übereinander lagen zum Andenken von dem verehrtem Haupte abgeschnitten und nun gieng es an die Arbeit. Mein Bruder, welcher diese Sache weniger verstand als der geübte Gießer nahm gern dessen Hilfe an, und so war bald ein guter Abdruck genommen, den wir wolverwahrt sorgfältig nach Hause brachten, denn meinem Bruder war die Idee gekommen sich als Maler im Modelliren zu versuchen und eine Büste Beethovens anzufertigen. Er gieng sogleich ans Werk, und brachte in der That eine Büste des Meisters zu Stande, die alle Welt in Erstaunen setzte, und mit Bewunderung des jungen Künstlers erfüllte. Es wurden mehrere Abgüsse gemacht. Ein erstes sehr gelungenes Exemplar, das an Moscheles

in London gesendet wurde, in dessen Erfolg wir große Erwartungen setzten — wir hofften es werde dort in Marmor ausgeführt werden — kam in Scherben an.

Die Maske Beethovens nach dem Leben ist von Dietrich oder Klein gemacht worden. Das Rasiermesser ist noch in meinem Besitz, die Originalmaske nach dem Tode (von meinem Bruder), die Maske nach dem Leben, und die Haarlocke Beethovens befinden sich als ihr Eigenthum in Ihren Händen. Da Sie, gnädige Frau, jedoch wünschten über den Hergang dieser Dinge und namentlich wie ich zu der Haarlocke gelangte genauen Bescheid zu haben, sende ich ihnen diese Mitteilungen.

Carl Danhauser.«

Eine vom Maler Danhauser stammende Beethoven-Büste, angeblich ein Abguß des Modells seiner Büste, das nicht wie das an Moscheles gesandte Exemplar in Scherben ging, ist u.a. noch heute im Historischen Museum der Stadt Wien erhalten. Auf diese Beethoven-Büste Danhausers kommen wir später noch zu sprechen.

Der Kunsthistoriker Franz Glück begann seinen oben erwähnten Aufsatz zum Thema Beethoven-Ikonographie, in dem Carl Danhausers Brief übrigens ungekürzt wiedergegeben wird, mit den folgenden Worten¹⁴:

Vierzig Jahre lang hat einer vom andern abgeschrieben, und alles geht auf die beiden Bücher von Theodor von Frimmel zurück, deren Veröffentlichung seinerzeit gewiß eine verdienstvolle Tat war. ... Es bleibt von Frimmels Forschungsergebnissen nicht allzu viel, wenn man sie heute überprüft; Einiges ist falsch, sehr Vieles falsch gesehen, und überdies hat sich ihm beim Kompilieren der Notizen manches so verfilzt, daß er sich gewonnene Ergebnisse wieder verdorben hat. In einer Anmerkung meines Aufsatzes über Mählers großes Beethoven Porträt von 1804/05 habe ich gesagt: »Die Beethoven-Ikonographie schreit geradezu nach einer neuen Bearbeitung!«

... ist das Dringendste eine »Umwertung aller Werte«.

War Frimmels Bewertung der Beethoven-Darstellungen wirklich so falsch? Glück beanstandete an Frimmel, daß dessen Vorstellung von Beethovens Äußerem geradezu manisch durch die Lebendmaske des Bildhauers Klein bestimmt worden sei und bekittelte, daß Frimmel im wörtlichen Sinn des Wortes alle anderen Büsten Beethovens an dieser Plastik maß. Zur Verteidigung Frimmels sei gesagt, daß hier offenbar und verständlicherweise der Kunsthistoriker Glück einen andern Standpunkt vertrat als der Arzt Frimmel, dem es mehr um objektive, meßbare Werte als um den — doch immer wieder subjektiv gesehenen — künstlerischen Ausdruck zu tun war. Tatsächlich hat sich in Diskussionen herausgestellt, daß Künstler und Kunstwissenschaftler zuweilen andere Wertmaßstäbe bei Porträts anlegen als (Musik-)Historiker und Naturwissenschaftler und daß viele von ihnen seit etwa 1830—1840 mehr oder minder verächtlich auf diejenigen Bildhauer herabschauten, die sich im Bestreben nach naturalistischer Wirklichkeitstreue des erprobten aber gering geschätzten Hilfsmittels der Gesichtsmaske bedienten. Diese mangelnde Beachtung, ja Ächtung des dokumentarischen Wertes der Maske hat

ein Gegenstück in der Ablehnung des Hilfsmittels der Photographie gefunden, der sich weniger die Maler selbst als die Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert anschlossen — man denke an den berühmten Skandal, dem sich der Maler Lenbach wegen der Verwendung einer Photographie ausgesetzt sah. Nur durch diese negative Einstellung der Öffentlichkeit diesen Hilfsmitteln gegenüber ist es erklärlich, daß die jüngst neuaufgefundene Gesichts-Maske Schuberts im 19. Jh. gänzlich unbeachtet blieb, obwohl sie schon im vorigen Jahrhundert von Hand zu Hand gereicht wurde, als es nach 1860 darum ging, ein Schubert-Monument für den Wiener Stadtpark zu entwerfen. Auch daß sie derzeit unter Musikern, Historikern und Ärzten mehr Beachtung und Begeisterung hervorruft als unter Kunsthistorikern, die ja sogar den Masken Goethes, Liszts oder Chopins erstaunlich gleichgültig gegenüber stehen, ist bezeichnend.

Wenn wir uns mit den — vor allem *dokumentarisch* wertvollen — Darstellungen von Beethovens äußerer Erscheinung beschäftigen wollen, so sind es die zu Beethovens Lebzeiten entstandenen Plastiken und Bilder, die im Vordergrund stehen. Von den Plastiken interessieren besonders die von den Bildhauern Klein und Dietrich und die Büste von dem Maler Danhauser, da alle drei Künstler Beethoven persönlich kannten und — wie wir im folgenden zu zeigen versuchen — sich vermutlich alle drei des Hilfsmittels einer »Gesichtslarve« bedienten¹⁵.

Dietrich hat in späteren Jahren mehrfach darauf hingewiesen, daß er der einzige Bildhauer gewesen sei, der Beethoven *nach der Natur* modellieren durfte¹⁶. Dieses *nach der Natur* wurde bisher häufig als einen Beweis für eine frei geschaffene Plastik genommen, der eben nicht eine Gesichts-Maske als Grundlage diene. Es fragt sich aber, ob diese Bemerkung wirklich so zu verstehen ist. Selma Krasa-Florian, die überaus verdienstvolle Autorin einer längeren Abhandlung über Franz Klein, hat als erste darauf hingewiesen, daß das eine das andere keineswegs ausschließt, daß die Verwendung des Hilfsmittels der Gesichts-Maske durchaus nicht hieß, daß der Künstler nicht auch sein Modell in der Bewegung studieren und wichtige Details danach *frei* gestalten konnte und sogar mußte. Selbst die größten Bildhauer der klassizistischen Periode, von Jean-Antoine Houdon bis Thorwaldsen, haben nicht verschmäht, Gipsabgüsse ihrer Modelle für ihre Porträt Darstellungen zu Hilfe zu nehmen¹⁷. Schon um die Augenpartien, die Stirn, die Ohren, die Haartracht, ja um die ganze Kopfform und -haltung naturgetreu wiederzugeben, brauchte der Künstler aber das Modell. Und hier vermochte Dietrich offenbar viel erfolgreicher als Klein Beethovens Zustimmung zu einer oder mehreren ausgiebigen Sitzungen zu erhalten. Dietrich war sich denn auch dieser Bevorzugung sehr bewußt. Franz Klein hat übrigens die Haartracht seiner Beethoven-Büste keineswegs besonders naturalistisch getreu gestaltet; sie ist eher klischee-artig klassizistisch zu nennen. Der Vergleich von Kleins Maske und Büste aber zeigt, daß Naturalismus ansonsten seiner Arbeitsweise entsprach und er die Gesichtspartien kaum veränderte (vgl. Abb. 5 und 6).

Dietrichs Behauptung, daß Beethoven ihm »*ungewöhnlich hilfreich*« entgegen-

kam, wird übrigens durch einen (undatierten) Brief Beethovens an ihn (vom Frühjahr 1820 (?)¹⁸) unterstützt, der folgendermaßen lautet:

»Werther Herr Dietrich!

Ich bitte Sie nicht unwillig zu werden, indem ich heute leider verhindert bin, da ich leider zu spät daran gedacht, daß Sie kommen werden. Machen Sie mir das Vergnügen, morgen zu kommen. Sie treffen mich den ganzen Vormittag.

Ihr ergebenster
Beethov(en)«

Dietrich kannte sicherlich die Lebend-Maske von Franz Klein. Die Behauptung, daß es unveränderte Abgüsse der von Klein abgenommenen *Gesichtslarve* waren, die von Dietrich später zum Verkauf angeboten wurden¹⁹, darf hingegen angezweifelt werden: Die Maske Kleins ähnelt den Dietrich-Büsten zwar außerordentlich in den Gesichtspartien, das Gesicht selbst aber erscheint breiter. Bediente sich vielleicht Dietrich — was durchaus im Bereich des Möglichen liegt — einer eigenen Lebend-Maske, um seine Beethoven-Büste herzustellen? Vielleicht war diese nicht identisch, wohl aber sehr ähnlich mit der Lebend-Maske, die Klein anfertigte? Vielleicht hatte Dietrich einen Masken-Abguß künstlich verbreitert? Es gibt im Badener Rollett-Museum (Stadtmuseum Baden) mehrere Lebend-Masken Beethovens, die — ebenso wie die Abgüsse der Lebend-Maske, die das Historische Museum der Stadt Wien besitzt — deutlich breiter als Maske und Büste von Klein wirken (vgl. Abb. 5—7). Ein Vergleich der Büste Kleins mit der etwas breiteren Maske und Büste von Dietrich ist in der Beethoven-Gedenkstätte im Pasqualatischen Haus in der Mülkerbastei in Wien jedem interessierten Besucher möglich. Ein Vergleich dieser breiteren Maske mit der in H.C.R. Lандons *Beethoven* auf S. 119 abgebildeten, aus dem Besitz Schröders stammenden Originalmaske Kleins, die das Beethoven-Haus in Bonn besitzt, kann mit Hilfe anthropologischer Meßgeräte sicherlich bestätigen, daß die Masken in ihren Maßen leicht differieren. Zahlreiche andere in Österreich aufbewahrte Lebend-Masken Beethovens (die Verfasserin besitzt selbst einen Bronze-Abguß) zeigen Beethoven, wie gesagt jedenfalls dem Augenmaß nach, mit einem etwas breiteren Gesicht, als die Kleinsche Büste.

In Theodor Frimmels Buch »*Beethoven im zeitgenössischen Bildniss*« (Wien 1923) findet sich auf S. 61 folgende Bemerkung:

»Danhausers lebensgroße Beethoven-Büste, die ich noch bei Ludwig Aug. Frankl gesehen und studiert habe, ist nicht nach der Totenmaske gemacht, sondern scheint die Formen der Maske von 1812 benutzt zu haben. Sie hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Dietrichschen Typus, weicht aber dennoch genug von den verschiedenen Dietrichschen Büsten ab, um eine selbständige Arbeit vorzustellen.«

Frimmel hatte durchaus recht mit der erstgenannten Beobachtung: Danhausers Beethoven-Büste (vgl. Abb. 4) erinnert tatsächlich in keiner Weise an die von ihm abgenommene Toten-Maske Beethovens. Frimmel irrte sich aber — meiner

TAFEL I

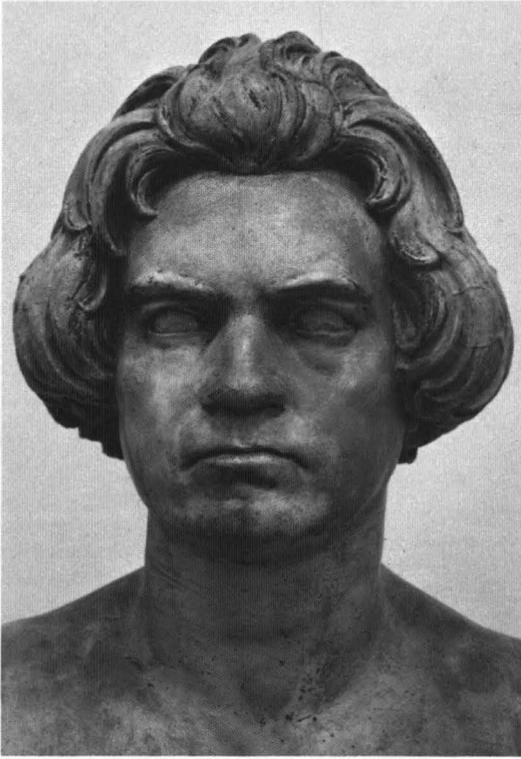


Abbildung 1

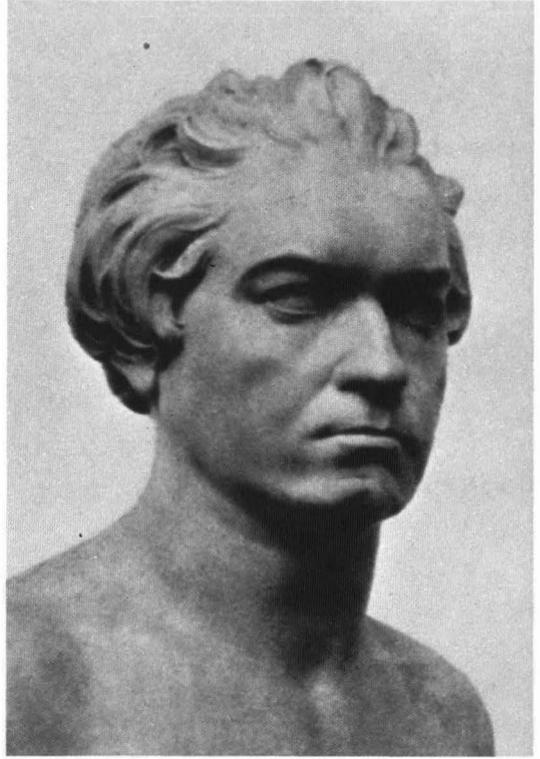


Abbildung 2



Abbildung 3

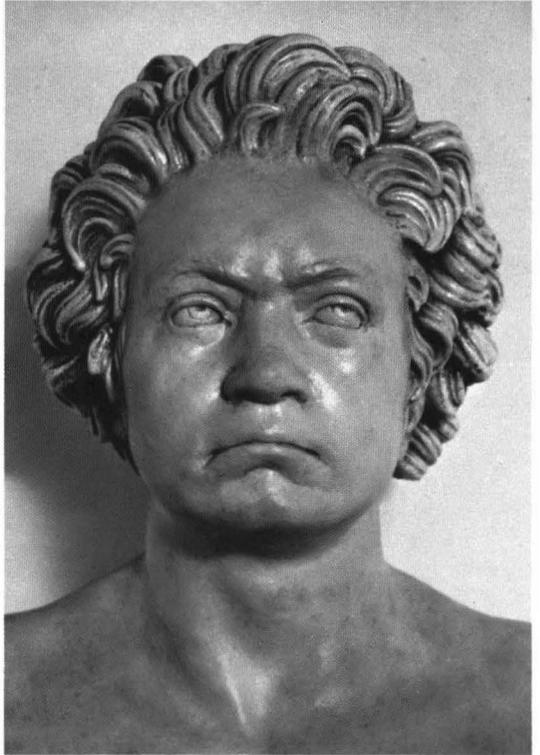


Abbildung 4

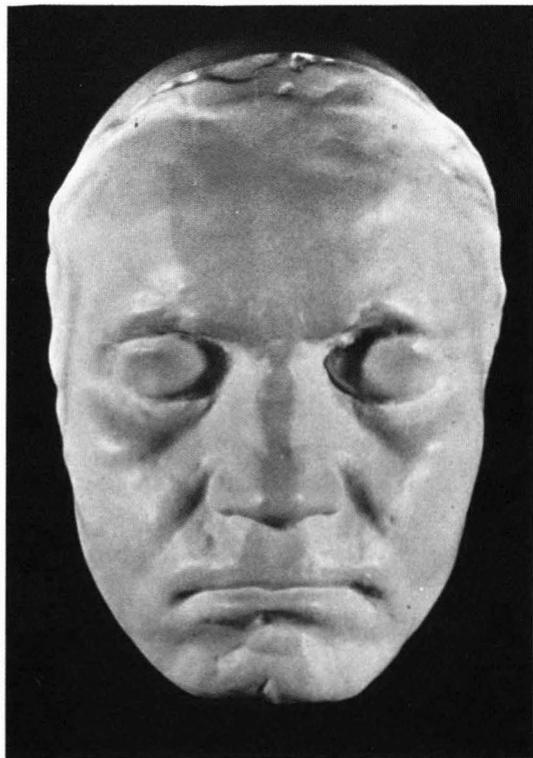


Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7

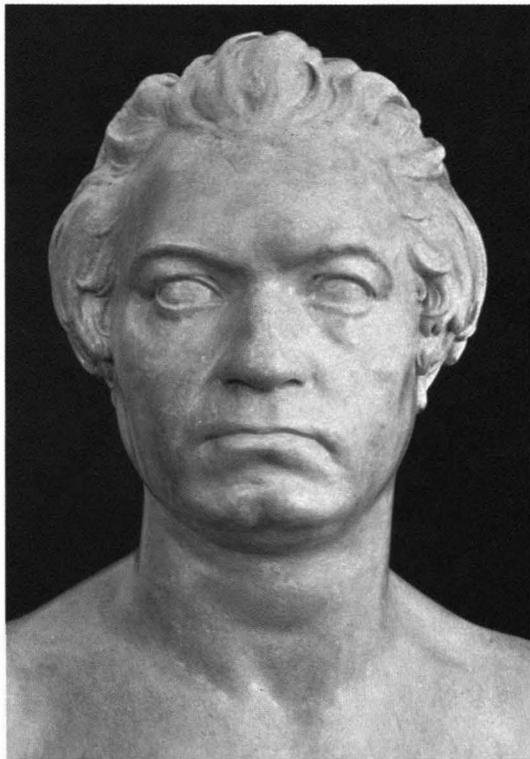


Abbildung 8

TAFEL III

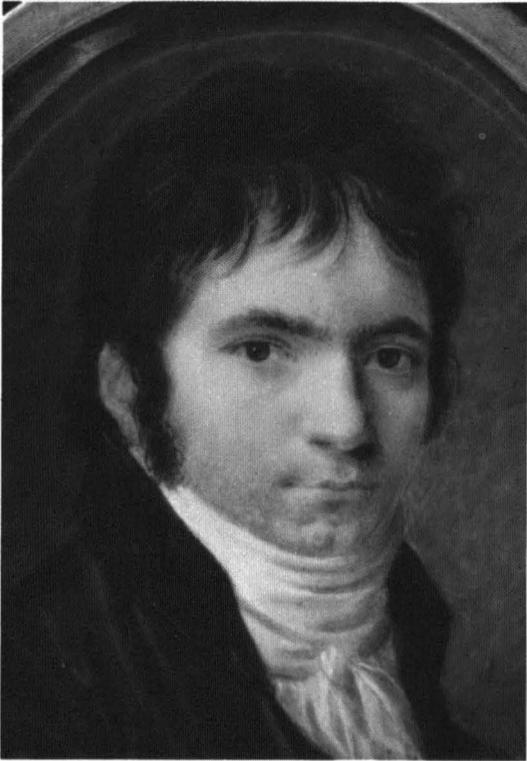


Abbildung 9

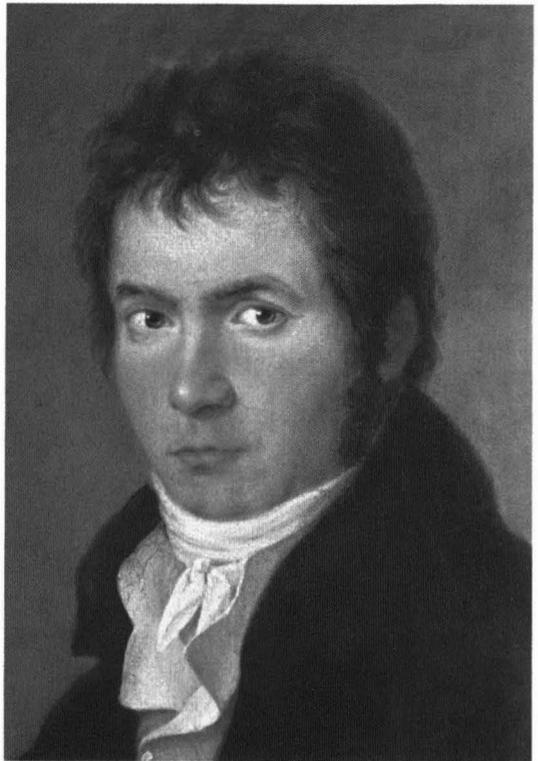


Abbildung 10

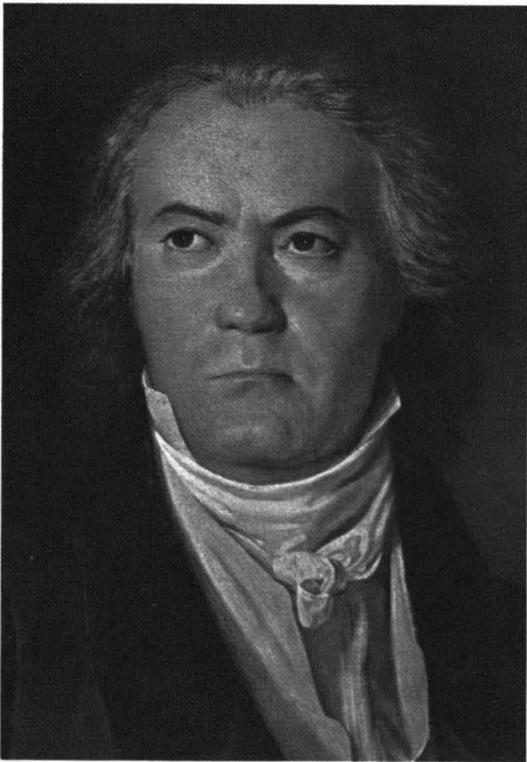


Abbildung 11

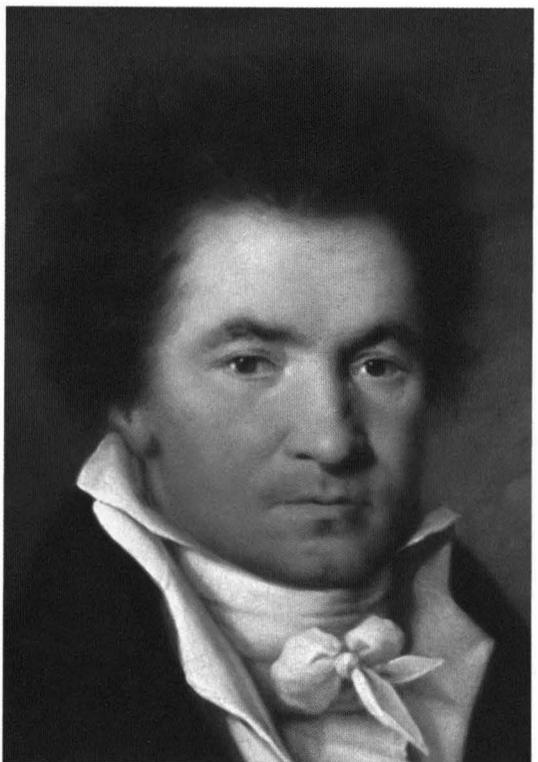


Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14

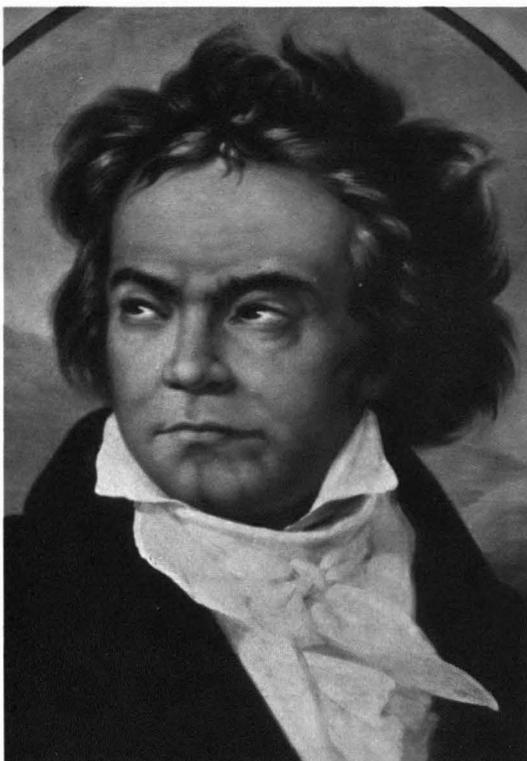


Abbildung 15

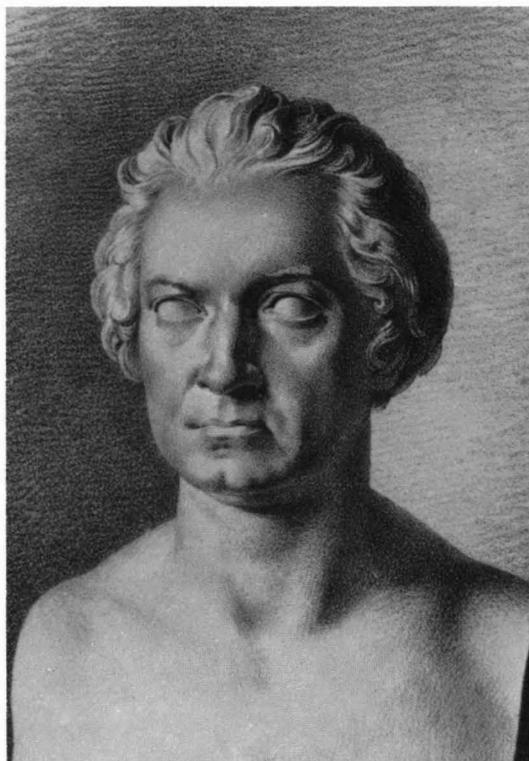


Abbildung 16

Ansicht nach — mit der Vermutung, daß sie unverändert die Formen der Maske von 1812 zeigt; es stimmt hingegen, daß sie in den Proportionen eine sofort auffallende, unverkennbare Ähnlichkeit mit den Dietrichschen Büsten hat, und dies trotz der völlig verschiedenen Gestaltung der Augenpartie. Danhauser war im Hauptberuf Maler und hat außer der Beethoven-Büste keine nennenswerte Plastik geschaffen. Da die Künstler dieser Epoche sich fast immer in mehr als in einem Fache künstlerisch betätigten (Danhauser trat auch als Musiker auf, Dietrich als Zeichner), umgekehrt aber die Zusammenarbeit mehrerer Künstler an einer Plastik viel mehr zur Tagesordnung gehörte, als uns heute bewußt wird²⁰, ist die Vermutung naheliegend, daß Dietrich seinem Freunde Danhauser half, die Plastik zu gestalten, ja, daß er ihm vermutlich sogar riet, statt der Toten-Maske lieber eine Lebend-Maske Beethovens zu verwenden und also nicht die eingefallenen Züge des durch lange Krankheit geschwächten Komponisten darzustellen, sondern den Beethoven aus gesünderen Tagen zu modellieren. Die Danhauser-Büste stellt tatsächlich — ebenso wie die Dietrich-Büsten — Beethoven nicht als (noch schlanken) Vierzigjährigen, sondern schon als (noch gesunden) Fünfziger dar (vgl. Abb. 9—16). Sollte die (von Carl Danhauser erwähnte, von seinem Bruder an Moscheles in London gesandte) Büste wirklich nach Beethovens Toten-Maske hergestellt worden sein, so ist sie jedenfalls nicht identisch mit der heute bekannten, in mehreren Exemplaren erhaltenen Beethoven-Büste Joseph Danhausers.

In diesem Zusammenhang seien zwei 1845 im KUNSTBLATT erschienene Nachrichten²¹ erwähnt. Sie haben Frimmel und auch andere Autoren offenbar sehr verwirrt. In der Nr. 74 des KUNSTBLATTES auf S. 312 heißt es:

»Wien. Dietrich, von dem die beste Büste Beethoven's herrühren soll, modelliert gegenwärtig die Büste Danhausers nach der Totenmaske.«

Frimmel glaubte, daß es sich bei dieser Nachricht darum handle, daß Dietrich half, die Beethoven-Büste Danhausers zu modellieren. In Wahrheit aber besagt diese Nachricht sichtlich nur, daß Dietrich dem verstorbenen Freund Danhauser eine Toten-Maske abnahm, um eine Büste von ihm — also nicht von Beethoven, sondern von Joseph Danhauser! — zu schaffen. Die Bestätigung dieser Annahme gibt eine im gleichen Jahrgang des KUNSTBLATTES zu findende weitere Notiz (Nr. 83, S. 348):

»Wien. Da von dem trefflichen Danhauser gar kein Bildniß vorhanden ist, so fertigt sein Freund, der Bildhauer Dietrich, eine Büste des Verblichenen nach der Leichenmaske an.«

Etwas hatte Frimmel scheinbar richtig erfaßt, nämlich, daß der Maler Danhauser die Hilfe seines Bildhauerfreundes Dietrich in Anspruch nehmen mußte, um seine Beethoven-Büste fertigstellen zu können. Ob Danhauser auch eine Maske zu Hilfe nahm? Seine Ungeübtheit als Bildhauer legt diesen Gedanken nahe, zumal das Abnehmen und Verwenden von Gesichtsmasken in dieser Zeit zur

Tagesordnung der Künstler gehörte²². War es nicht vielleicht die von Dietrich seinerzeit angefertigte Maske, deren Existenz Dietrich aus Klugheit nicht erwähnt wissen wollte? Vielleicht war sogar *er* es selbst, der später das Gerücht verbreitete, daß die von ihm zum Verkauf angebotenen Lebend-Masken Abgüsse der Kleinschen Maske seien? Daß die Lebend-Masken zum Verwecheln ähnlich aussahen, war ja naturgegeben. Carl Danhauser sprach in dem oben zitierten Brief von einer Lebend-Maske Beethovens von Klein oder Dietrich. Ist die Erwähnung Dietrichs in diesem Zusammenhang wirklich nur ein Irrtum? Unsicherheit hat insoweit eine Bemerkung Gerhard von Breunings in einer Fußnote seines bekannten Büchleins »*Aus dem Schwarzspanierhaus*« geschaffen²³, weil es dort nur heißt, daß die Form von Kleins *Larve Beethovens* an den Sohn (sic!) des Malers Danhauser übergang und dann in den Besitz des Bildhauers Anton Dietrich kam. Er selbst besäße einen Abguß davon. Von der im Klaviersalon Streicher aufgestellten Büste bemerkte er anschließend nur, daß sie ein gutes Porträt Beethovens sei, wußte aber offenbar nicht, von wem sie geschaffen worden war. An dieser Unkenntnis war Dietrich selbst schuld, da er seine Büsten meist nicht zu signieren pflegte. Seit 1820 dürfte sich eine Beethoven-Büste Dietrichs in dem neueren Salon Streichers befunden haben (war also nicht die Beethoven-Büste Kleins²⁴), und diese Dietrich-Büste dürfte Breuning dort gesehen haben. Sie ist heute in Krumpendorf.

Die Beethoven-Büste Dietrichs, die sich im Salon Streichers befand, dürfte also nicht identisch sein mit der unsignierten Beethoven-Büste Dietrichs, die (durch Nanette Streichers Erben bzw. Hermann Rollett?) an das Stadtmuseum in Baden b. Wien kam und bis 1927 im Beethoven-Zimmer im Magdalenenhof in Baden ausgestellt war. Heute befindet sich dieses Exemplar der Büste zerbrochen auf dem Dachboden des Badener Museumsgebäudes im ehemaligen Weikersdorfer Rathaus; — es hat zwar die Zeit der russischen Besatzung des Hauses leider nicht heil überlebt, ist aber jedenfalls nicht verschwunden wie die beiden Büsten von Andreas und Nanette Streicher, die im gleichen Zimmer ausgestellt waren. Der seinerzeit von W. Hermann verfaßte Katalog der Beethoven-Ausstellung Baden 1927 kommentierte die Beethoven-Büste Dietrichs übrigens folgendermaßen:

»Beethovenbüste, mit Benützung der Lebendmaske angefertigt vom Bildhauer Dietrich, entstanden bald nach Beethovens Tod.«

Woher der Verfasser des Katalogs wissen wollte, daß diese Büste Dietrichs erst nach Beethovens Tod entstand, ist nicht erwähnt. Es handelt sich jedenfalls bei diesem Exemplar der Dietrichschen Beethoven-Büste um ein von Glück als dem Dux- bzw. Neumann-Typus zugehörig bezeichnetes Exemplar (vgl. Abb. 2 und 8); es ist unsigniert und undatiert, wie die meisten Büsten Dietrichs.

Wie viele Beethoven-Büsten hat nun Dietrich eigentlich geschaffen? Aus Beethovens Konversationsheft geht nur hervor, daß Dietrich gleich nach 1820 eine zweite Porträtplastik schaffen wollte. Franz Glück spricht von zwei Typen

und fünf Exemplaren, die seinerzeit bekannt waren und von denen heute nur noch zwei nachweisbar seien: eine Büste des ersten Typus mit romantischer gestalteten ausladenden Haarpartien (vgl. Abb. 1) — sie ist heute im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien — und einen mehr klassizistisch gestalteten Typus, den Glück als den zweiten Typus bezeichnete und von dem er eine Abbildung nach der Photographie in der Wiener Zeitschrift *Erdegeist* (Jahrgang III, 1908) brachte. Mit der Bezeichnung: Typus 1 für die heute im Besitz des Historischen Museums befindliche und mit 1821 datierte Beethoven-Büste Dietrichs (vgl. Abb. 1) und Typus 2 für die andere mehr klassizistisch gestaltete (vgl. Abb. 2) hat Glück gleichzeitig auch die Ansicht Frimmels übernommen, daß die erstere (langhaarigere) und wohl *romantischer* aussehende Büste die zeitlich zuerst geschaffene sei, während die klassizistischer aussehende Büste *nach* dieser entstand. Ob diese Ansicht richtig ist, sollte wohl noch nachgeprüft werden; vermutlich ist sie auf die Tatsache zurückzuführen, daß die erhaltenen Exemplare der Büste des Typus 2 meist undatiert waren und nur ein mit 1822 datiertes Exemplar bekannt wurde. Schließlich wissen wir aus der Konversation zwischen Beethoven und Dietrich, daß die erste Büste 1820 entstand und die zweite Büste wohl schon 1821. Es wäre denkbar, daß sich bereits Frimmel und nach ihm Glück und andere mit der chronologischen Einordnung der Büste insoweit irrten, als der klassizistische Typus bereits in einem Exemplar 1820 entstand und nur ein späterer Abguß Dietrichs mit 1822 datiert wurde (falls dieses Datum überhaupt stimmt — es ist heute nicht mehr nachprüfbar, da dieses Exemplar aus dem Besitz von Dux derzeit verschollen ist).

Glück glaubte, daß alle Exemplare dieses (klassizistischen) Typus 2 verlorengegangen seien. Es sind mir selbst hingegen vier erhaltene Exemplare dieses Typus bekannt geworden: eines befindet sich auch heute noch im Besitz der Familie Streicher und wird heute in Krumpendorf/Kärnten aufbewahrt. Ein weiteres liegt zerbrochen in einem Karton auf dem Dachboden des Badener Stadtmuseums und stammte offenbar ebenfalls aus dem Besitz der Familien Streicher oder Rollett. Ein weiteres Exemplar (möglicherweise dasjenige, das sich seinerzeit im Besitz von Frau Pauline Neumann befand und das 1878 in der Kaiser Franz Joseph-Ausstellung in München gezeigt wurde — der Katalog²⁵ brachte eine Photographie: vgl. Abb. 8 —) ist heute in Wiener Privatbesitz. Es war vermutlich dieses, das Lenau zu seinem Gedicht *Beethovens Büste* inspirierte. Auch auf dieser Büste konnte ich kein Datum entdecken. Ein weiteres Exemplar einer Büste dieses Typus hat Robert Bory in seinem Werk »*L. v. Beethoven, sein Leben und sein Werk in Bildern*«, Zürich 1960 (Atlantis-Verlag) auf S. 176 abgebildet. Diese Büste ist aus Elfenbeinmasse und belegt somit die Aussagen alter Lexikon-Artikel über Dietrich, daß er auch mit Vorliebe mit Elfenbein und Holz arbeitete. Auch diese Büste ist vermutlich erhalten und dürfte sich derzeit in französischem oder Schweizer Privatbesitz befinden.

Frimmel bemerkte in seinen Beethoven-Studien, Bd. I²⁶:

»In Zeitungsnotizen vom Sommer 1885 war auch die Rede von einer Maske, die vier Jahre vor Beethovens Tode, also im Jahre 1823 gefertigt worden sein soll. Ich vermute, daß es sich hier ebenfalls um eine Verwechslung handelt, da es unwahrscheinlich ist, daß sich Beethoven im Jahre 1823 noch einmal einer lästigen Abformung unterzogen hätte. Auch war gerade damals nicht Beethoven, sondern Rossini der Held des Tages. Auf dem Klauerschen Tableau ist allerdings eine Beethovenmaske abgebildet, die nicht mit der Totenmaske übereinstimmt und doch auch nicht mit der Kleinschen, indem sie weiter über die Stirn hinaufreicht als die Kleinsche. Soweit man aber unterscheiden kann, liegt hier nur eine Variante der Kleinschen Maske vor. Sollte es aber doch eine um 1823 genommene Maske sein, so würde sie beweisen, dass sich Beethoven von 1812 bis 1823 so gut wie gar nicht verändert hätte. Das ist höchst unwahrscheinlich.«

Eine der Zeitungsnotizen, auf die Frimmel hier anspielte, findet sich unter der Rubrik *Verschiedene Nachrichten* in der NEUEN FREIEN PRESSE vom 20. August 1885:

»(Eine Maske Beethovens). In der gegenwärtigen internationalen Ausstellung von Erfindungen im South-Kensington-Museum in London befinden sich eine vier Jahre vor Beethoven's Tode angefertigte Maske seines Gesichtes, ferner sein Testament nebst einigen musikalischen Skizzen.«

Vielleicht enthielten die Wiener Zeitungsnotizen über die aus London eingetretene Mitteilung vom Sommer 1885 nur eine falsch gelesene Ziffer, nämlich 4 statt 7? Dann ist es nämlich noch weniger von der Hand zu weisen, daß es sich bei dieser Gesichts-Maske von Beethoven um eine von Dietrich geschaffene handelte; er könnte seine Maske am glaubwürdigsten 7 Jahre vor Beethovens Tod abgenommen haben. Aber 1823 (1822?) wäre ihm dies nur theoretisch möglich gewesen.

Dietrichs Porträtbüsten von Beethoven sehen danach aus, mit Hilfe einer Maske gestaltet worden zu sein; und die Tatsache, daß Danhauers Beethoven-Büste die genau gleichen Gesichtsproportionen wie die Dietrichs zeigt, spricht auch für eine gleiche Grundlage. Auch ist bekannt, daß Dietrich seine Porträtbüsten gern mit Hilfe von Gesichtsmasken zu modellieren pflegte²⁷.

Aus den Akademie-Akten geht hervor, daß Dietrich 1820 den sogenannten *Neulingpreis* in der Klasse »*Modellieren nach den Modellen der Natur*« erhielt. Es ist den Studienplänen der Akademie zu entnehmen, daß zur Ausbildung in den von Dietrich seinerzeit besuchten Modellier- und Bildhauerklassen das Anfertigen von *Gipslarven* von Pflanzen und Tieren, sowie offenbar auch das Abnehmen von Gipsabgüssen von Körperteilen und Gesichtsmasken gehörte. Die laut Frimmel von Andreas Streicher übermittelte Anekdote, daß Beethoven beim Abnehmen einer Maske durch Franz Klein so ängstlich geworden sein soll, daß die Abformung mißlang und wiederholt werden mußte, scheint mir — im Gegensatz zu Frimmel — kein gültiges Argument dafür zu sein, daß sich Beethoven gegen eine nochmalige spätere Abformung gewehrt haben muß. Im Gegenteil: nach 1812 verfügte ja Beethoven bereits über die Erfahrung, daß das Abnehmen einer

Gesichtsmaske eine Sache von nur etwa einer halben Stunde, ungefährlich und verhältnismäßig leicht zu ertragen war. Er mag sich übrigens vielleicht in Teplitz mit Goethe, dem eifrigen Verfechter von Lebendmasken, über dieses Thema unterhalten haben.

Theoretisch könnte es sich natürlich bei den Beethoven-Büsten von Dietrich und Danhauser auch um eine durch und durch freie Schöpfung gehandelt haben. Dies ist jedoch wegen der erstaunlichen Übereinstimmung der Proportionen beider Büsten mit den Masken in Wien und Baden eher unwahrscheinlich. Und noch unwahrscheinlicher — obwohl möglich — scheint es, daß die Züge der Kleinschen Maske künstlich verbreitert und dann zu einer neuen Negativform einer Lebendmaske benutzt wurden. Dagegen spricht u. a. der Glaube von Zeitgenossen, daß Dietrich und Danhauser ihren Büsten eine Maske zugrunde legten, sowie der auch Frimmel schon aufgefallene Bericht aus London über eine zweite Lebendmaske Beethovens. In diesem Zusammenhang scheint es auch angebracht, die Aussage des Dichters Hermann Rollett zu erwähnen, die dieser zuerst im Dezember 1870 im *BADENER BOTEN* veröffentlichte²⁸:

»Ich sah Beethoven wiederholt auf der Gasse, meist mit etwas gerötetem Angesicht, welches auffallend in die Breite ging... Ich konnte ihn mir da erst recht genau und lang anschauen, so daß seine Erscheinung noch jetzt ganz lebendig vor meinem Auge steht. Danach kann ich sagen, daß die bekannte, von Anton Dietrich nach der Gesichtsmaske angefertigte Büste Beethovens ziemlich das beste Bild von ihm gibt, welches auch die treffliche, von Prof. Karl Radnitzky 1870 ausgeführte Denkmünze nahezu erreicht, wogegen das sonst vortreffliche, wahrhaft künstlerisch gearbeitete Wiener Denkmal des größten Musikers von Zumbusch nur beiläufig den allgemeinen Typus, ohne genaue Individualisierung wiedergibt, was — nebenbei gesagt — leider auch von dem, sonst gleichfalls echt künstlerisch ausgeführten Wiener Denkmal Franz Schuberts gilt, den ich ebenfalls einmal als Kind gesehen habe.«

Hermann Rollett war der Sohn des Arztes Dr. Anton Rollett, der zum Erben der berühmten Wiener Sammlung von Schädel- und Gesichts-Abgüssen des Anatomen Dr. Gall ernannt wurde und dadurch diese große Sammlung von Masken, Schädeln und Büsten besaß, die er später dem Stadtmuseum in Baden b. Wien vermachte. Die Masken sind zum größeren Teil Lebendmasken bzw. Büsten nach Lebendmasken, die sich teilweise noch heute dort befinden. (Dr. Gall, der Begründer der Sammlung, der 1805 Wien verlassen mußte, sammelte übrigens erneut in seinem zweiten Wohnort Paris und hinterließ dort eine zweite Sammlung von Gipsabgüssen von etwa 250 Schädeln und 475 Büsten bzw. Masken — darunter die des jungen Liszt — die heute im Musée de l'Homme aufbewahrt werden²⁹.)

Ein Vergleich der Beethoven-Büste Kleins mit den authentischen Malerporträts aus der Zeit zwischen 1804—1812 einerseits und den Beethoven-Büsten Kleins und Danhausers sowie den bekannten Malerporträts aus den 1820er Jahren andererseits wird durch die Abbildungen 1—10 ermöglicht. Beethoven dürfte

in diesen Jahren ganz bestimmt nicht nur runder im Gesicht, sondern überhaupt etwas dicker geworden sein, was wir ja auch dem Bericht Rolletts entnehmen können und was uns die Porträts von Kloeber, Schimon, Stieler, Waldmüller und Decker bestätigen. Die Existenz einer Lebendmaske Beethovens mit leicht verändertem, runderem Gesicht spricht nun dafür, daß Dietrich entweder eine Kopie der Kleinschen Gesichtsmaske *nach der Natur* verbreiterte, oder selbst die Gelegenheit hatte, Beethoven neuerlich eine Gesichtsmaske abzunehmen³⁰. Daß er ganz ohne Zuhilfenahme einer Gesichtsmaske arbeitete, scheint mir unwahrscheinlich.

Dietrich hat sich übrigens auch zeichnerisch betätigt; es existierte von ihm eine (z.Z. verschollene, angeblich mit »1826«, vermutlich aber mit »1820« datierte³¹) Zeichnung Beethovens, die auch Frimmel und Glück nur noch durch Photographien kannten. Die Bemerkung Glücks, daß es sich bei dieser Zeichnung nur um eine Bildhauerzeichnung handle, zieht nicht in Rechnung, daß Dietrich ja auch eine gründliche Zeichenausbildung bekam. (Durchaus nicht sicher ist es, daß diese Zeichnung nur als Vorstudie für eine Lithographie nach Beethovens Tod entstanden sein kann!) Auch sie sei hier nochmals wiedergegeben (Abb. 13), ebenso eine Lithographie nach einer der Beethoven-Büsten von Dietrich (Abb. 16).

Weiter oben wurde bereits erwähnt, daß Anton Dietrich 1820 den Akademiepreis für *Modellieren nach der Natur* erhielt, der ihm ein gewisses Ansehen und damit vermutlich auch die Gelegenheit verschaffte, Beethoven modellieren zu dürfen. Er fertigte in diesen Jahren auch eine vielbeachtete Porträtbüste Kliebers an. Junge Bildhauer hatten es aber in Wien sehr schwer sich durchzusetzen, da ihnen trotz einer solchen Auszeichnung wenig Chancen zu einer selbständigen künstlerischen Tätigkeit gegeben wurden. Dietrich mußte daher weiterhin eine Art Gehilfenstellung im Atelier Kliebers behalten, als dessen Schüler er bis etwa 1825 in den Akademie-Protokollen eingeschrieben war. In diesem Jahr wurde er, durch Daffinger an den Graf Ladislaus Festetics empfohlen, nach Ungarn berufen und dort einige Jahre auf den Festetics Gütern beschäftigt. Eine »*Heilige Helena in der Capelle*« und zwei kolossale Statuen des Heiligen Stephan und des Heiligen Ladislaus entstanden für den Grafen. Nach Wien dürfte Dietrich kaum vor 1830 zurückgekehrt sein.

Dietrich und Schubert

Dietrich kam mit Schubert vermutlich durch dessen Bruder Carl, der Landschaftsmaler war, oder durch die gemeinsamen Freunde Kupelwieser und Rieder in Verbindung. Die Präparandenschule, die Franz Schubert im Anschluß an das Konvikt besuchte, lag neben den Akademieräumen bei St. Anna, wo Bruder Carl und Dietrich studierten. Die Künstler dürften sich also vielleicht schon

vor 1820 kennengelernt haben³². Wir finden Dietrichs Namen in den von O.E. Deutsch veröffentlichten Schubert-Dokumenten später öfters als Teilnehmer an Schubertiaden erwähnt. In einem Brief von Bruchmann an Leopold Kupelwieser in Rom heißt es:

»Wien am 2ten Dec. 823

... Am 11ten Nov. hatten wir zu Hause eine Schubertiade, bey welcher Vogel den Gesang übernahm. Gegenwärtig waren: Mone, Doblhof, Kraisl, Mayrhofer, Schwind, Rieder, Dietrich, Eichholzer, Hönig, Schubert, Vogel und ich; Mädchen: die Liedern, Julie und meine Schwester. V- hatte sich sehr gefallen und herrlich gesungen, wir Anderen waren bey Tisch fröhlich und heiter und unsere erste Mosler Gesundheit war Dir zu Ehren gebracht...

Den 17ten war *erste* Lesung bei Mone, Wir haben Tasso wieder angefangen. Mone und Dietrich blieben in ihren alten Würden, ich als Vorleser.«

Im dazugehörigen Kommentar erläuterte Otto Erich Deutsch, daß Anton Dietrich ein guter Bildhauer sei, »*der eine (verschollene) Büste von Schubert gemacht haben soll*« und daß Mone der Spitzname Mohns war. Ein Brief von Doblhoff an Schober vom 7. Jänner 1824³³ berichtet:

»Wir kamen um 11 Uhr bei Mohn zusammen: Bruchmann, Schwind, Schubert, Bernhard, Hönig, Smetana, Kreißl, Dietrich, Eichholzer, Steiger, Kiesewetter, Mayr und ich. 6 Bruchmannische Mosler-Bouteillen stürzten sich und uns und alle unsre abwesenden herrlichen Freunde ins neue Jahr hinein, wenn auch etwas ungestüm, entwickelte sich doch kein anderes Gefühl als das der Liebe und Freundschaft, und so wollen wir denn auch das Beste für dieses majorene Jahr erwarten. ...«

Ein Zerwürfnis der Schubertianer erwähnt ein Brief von Johanna Lutz an Leopold Kupelwieser nach Neapel (vom 7. März 1825)³⁴:

»Denn wie Du und der Schober fort waren, so hat sich der ganze Verein anders, aber nicht besser gestaltet und mußte sich vollends auflösen. Doch die Bessern finden sich immer wieder, und da ist dann nicht viel verloren.

Ich kann nur das sagen, was ich von den Bruchmannschen und dem Schwind, diesen Gegenparteien, welche wohl beide sehr übertreiben, gehört habe, und was daraus zu schließen ist.

Der Rieder, Dietrich, Schubert und Schwind stehen gegen einander noch ebenso gut und fein³⁵ wie früher, — doch gegen die Bruchmannschen ganz anders. ...«

Und schließlich spricht Schubert selbst in einem Brief an Bauernfeld von Dietrich³⁶:

»Steyer den 18. oder 19. Sept. 825.

»... Auf Schober u. Kuppelwieser bin ich sehr begierig, auf jenen, wie ein Mensch nach gescheiterten Planen, auf diesen, wie einer, der von Rom u. Neapel kömmt, aussieht. — Schwind ist ein wahrer Harn-Freund u. Garn-Haspel, denn von seinen 2 Briefen, die er mir geschrieben, ist einer konfuser als der andere. Ein solcher Galimathias von Verstand u. Unsinn ist mir noch nicht vorgekömten. Wenn er nicht in dieser Zeit sehr schöne Sachen gemacht hat, so ist ihm ein so hirnloses Gerede nimmer zu verzeihen. Grüße mir diese 3, auch Rieder u. Dietrich, wenn Du sie sehen solltest...«

Es war naheliegend, daß Anton Dietrich, der einzige hauptberufliche Bildhauer im Schubert-Kreis, irgendwann auf die Idee kam, Schubert zu modellieren. Tatsächlich wurde denn auch einmal eine von Dietrich modellierte Schubert-Büste von Schwind erwähnt, als dieser später, um gute Porträts Schuberts vom Wiener Männergesang-Verein befragt, diesem u.a. folgende Auskunft gab:

»... Die Büste von Dietrich, der Schubert sehr genau gekannt hat, befriedigte uns alle, ...«³⁷.

Schwinds Schreiben ist mit Oktober 1865 datiert. Wann die von ihm so rühmend erwähnte Schubert-Büste Dietrichs entstanden ist, hat uns Schwind leider nicht verraten; doch muß sie natürlich zu dieser Zeit schon existiert haben, kann also keinesfalls identisch mit einer im November 1865 überhaupt erst kommissionierten Schubert-Büste sein, die Dietrich für die Loggia der Wiener Hof-Oper schuf und die er 1867 ablieferte (s.u.).

War vielleicht die in der Akademie-Ausstellung von 1822 erwähnte *Porträtbüste* Dietrichs ein Porträt Schuberts gewesen? Es könnte schon ein Wunsch von Franz Schubert dahintergesteckt haben, daß sein Name im Katalog nicht genannt wurde? Schubert hielt sich ja für körperlich unschön; auch mag ihm zu dieser Zeit bereits ein besonderer Grund sein Aussehen verleidet haben. Es mag aber ebenso einer jener Zufälle mitgespielt haben, der uns die Existenz einer zu Lebzeiten Schuberts entstandenen Büste unbekannt bleiben ließ, der es etwa auch den Zeitgenossen Franz Kleins bis über die Jahrhundertmitte hinaus verborgen sein ließ, daß dieser eine Beethoven-Büste geschaffen hatte. (Heute ist sie das bekannteste Werk Kleins!) Wo befindet sich heute die von Schwind gelobte Schubert-Büste Dietrichs? Manche Anzeichen sprechen dafür, daß Dietrich erst nach 1830, also nach Schuberts Tod, mit Hilfe einer Gesichtsmaske und in Kenntnis der Büste Dialers, diese Schubert-Büste herstellte und vielleicht eine Kopie dieser Büste in Ungarn zu suchen sein wird. Es existiert nämlich eine alte Aufnahme einer unbezeichneten Schubert-Büste im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, die eventuell mit der verschollenen Büste Dietrichs, von der Schwind berichtete, wenn auch wohl kaum identisch, so doch »verwandt« sein könnte (vgl. Abb. 28). Solange jedoch die Büste selbst nicht auftaucht, wird es schwer sein, hier von einer Vermutung zur Gewißheit zu gelangen. Auf jeden Fall verdient diese Photographie einer (verschollenen) Porträtplastik Schuberts, die in Zusammenhang mit Dietrich stehen könnte und — wenn sie tatsächlich von ihm stammt — als dokumentarisch von Bedeutung bezeichnet werden kann, mehr Beachtung, als ihr bisher zuteil wurde. Inwieweit die Büste und die neu aufgefundene Gesichtsmaske Schuberts zusammengehören, läßt sich an Hand der einen erhaltenen Photographie der Büste leider nicht feststellen; nur ein Vergleich der meßbaren Proportionen der Büste mit denen der Maske (von der alle Maße bereits — durch einen Anthropologen aufgenommen — vorliegen³⁸) könnte hier von Nutzen sein. Dem Aussehen nach ähnelt diese Büste denjenigen Porträts

TAFEL V



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19

TAFEL VI



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

TAFEL VII



Abbildung 24

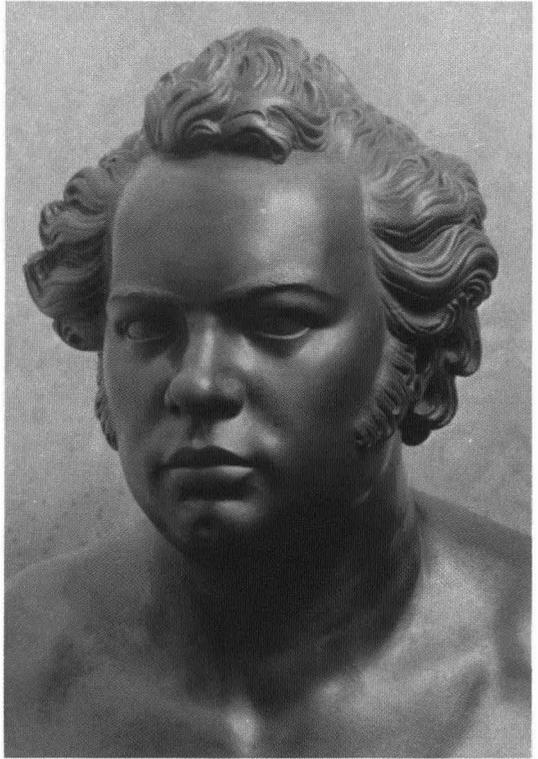


Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27

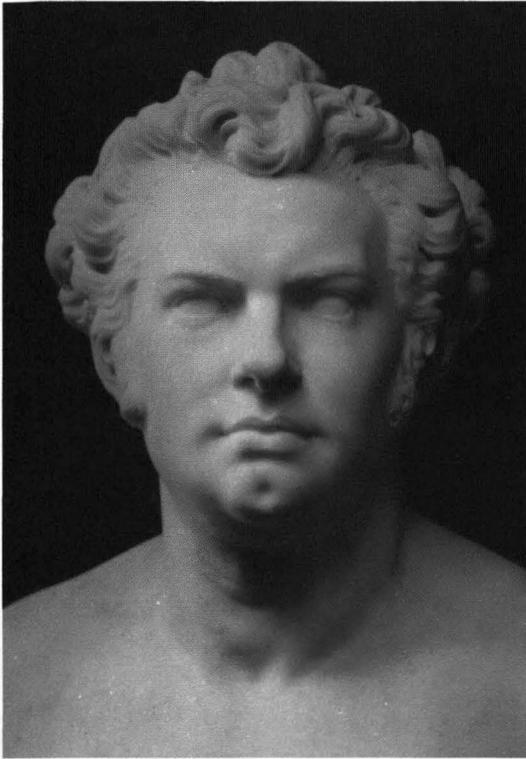


Abbildung 28

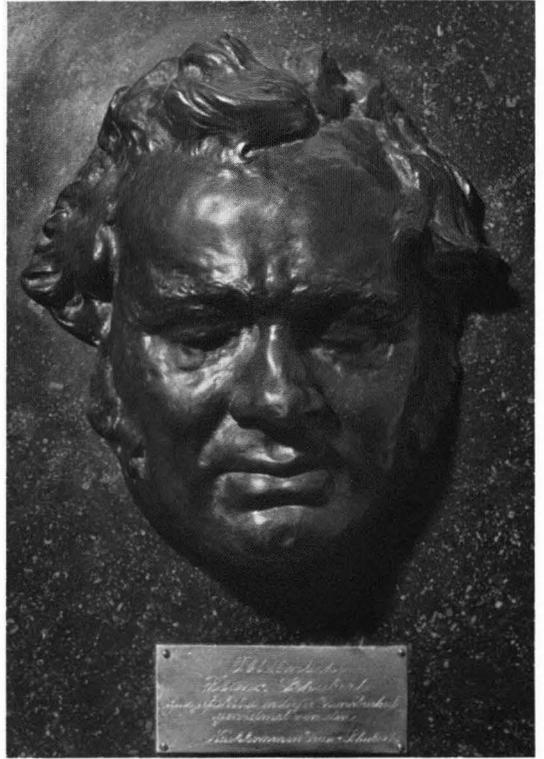


Abbildung 29



Abbildung 30

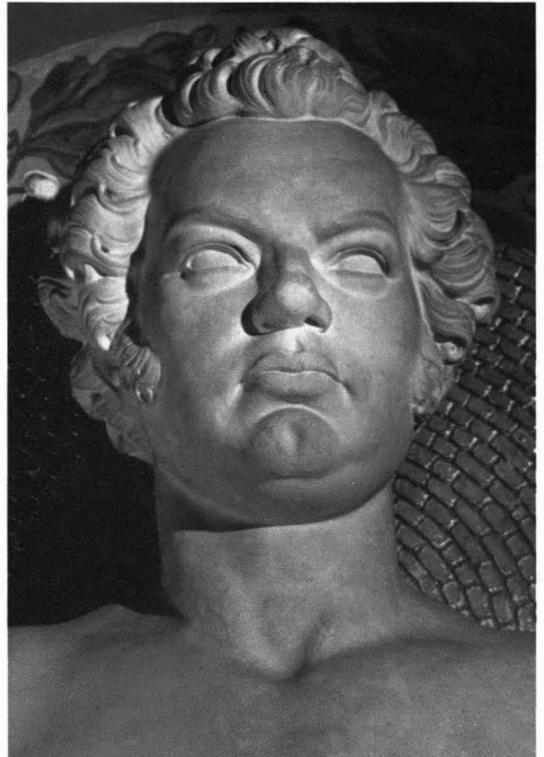


Abbildung 31

Schuberts, die wie das Aquarell von Wilhelm Rieder und die Bleistiftzeichnung sowie das Aquarell von Kupelwieser mehr eine Ansicht von links bieten und Schuberts Nase damit eher eine zarte Form verleihen. Bei allen authentischen Schubert-Bildern zeigt ja sein Gesicht von rechts gesehen eine rundere und etwas dickere Nase als von vorne oder von links. An Hand der vorhandenen Büsten von Dialer und Dietrich läßt sich die Richtigkeit dieser Beobachtung, die alle Maler in ihren Bildern festhielten, beweisen (vgl. Abb. 20—27).

Auf die beiden anderen in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher gänzlich unbekannt gebliebenen Porträtbüsten von Beethoven und Schubert, die Dietrich 1866 geschaffen hat, kommen wir weiter unten noch zu sprechen. Sie weichen jedenfalls im Stil etwas ab von den früheren Büsten Dietrichs (Beethoven, Littrow, Streicher — vgl. Abb. 1, 2 und 17), was in Anbetracht der Kunstentwicklung, der sich der alternde Dietrich doch noch ein wenig anzupassen suchte, verständlich erscheint.

Weiter oben wurde bereits berichtet, daß Dietrich 1825 seine erste selbständige Betätigung als Künstler im Dienste des Grafen Festetics in Keszthely fand. Übrigens hatten Schubertianer zur Familie des Grafen Festetics mehrfach Beziehungen: Die Gräfin Esterhazy, auf deren Sommersitz in Zselisz Schubert 1818 und 1824 eingeladen wurde, war eine geborene Gräfin Festetics; und in den Jahren nach Schuberts Tod ging Schober als Sekretär eines Grafen Festetics nach Budapest.

Vermutlich hielt sich Dietrich auch im Winter 1828/29 in Keszthely auf, war also — ebenso wie Schwind — nicht in Wien, als Schubert starb. Sollte die neu-aufgefundene Gesichtsmaske Schuberts (Abb. 20, 21, 29) tatsächlich eine Totenmaske oder eine nur kurz vor dem Tod abgenommene Lebendmaske sein (wofür sehr viel mehr spricht), so kann sie kaum von Dietrich selbst abgenommen, vielleicht aber für ihn bestimmt worden sein; und ebensowenig konnten die Schubert-Freunde Dietrich — als den einzigen hauptberuflichen Bildhauer des Schubert-Kreises — beauftragen, das Grabmonument auszuführen. Ob der Tiroler Joseph Alois Dialer, der zweifellos mit Dietrich bekannt und offenbar auch gut befreundet war, durch Dietrichs oder durch Schubert-Schwager Schwemmingers Empfehlung den Auftrag zur Fertigstellung der Grabmonument-Büste erhielt, läßt sich heute kaum noch überprüfen. In einem bisher unbeachtet gebliebenen Schreiben Dialers³⁹ von 1833 werden »Schubert-Büsten« im Plural erwähnt, die dieser einem unbekanntem Kunstmäzen (einem Grafen Festetics?) nach Ungarn zu senden beauftragt war. In diesem Brief wurde auch von Dialer berichtet, daß Dietrich zu diesem Zeitpunkt nicht in Wien sei. Vermutlich hielt sich Dietrich damals also bereits in Niederösterreich auf, wo er einen größeren Auftrag auszuführen hatte⁴⁰. Da Dialer in seinem Brief ausdrücklich im Plural von den nach Ungarn gesandten Schubert-Büsten schrieb, mag es sehr wohl möglich sein, daß damit Kopien von 2 verschiedenen Porträtplastiken von Schubert gemeint sein könnten; vielleicht waren es solche von Dialer und von Dietrich? Dietrich machte sich übrigens in diesen Jahren auch durch eine Porträtbüste Goethes be-

kannt und war überdies wegen seiner Elfenbeinarbeiten geschätzt, z.B. einem Christus am Kreuz, einer Schnitzerei, die ihm mehrere Bestellungen einbrachte, u.a. auch 1835 eine solche von Erzherzog Ludwig. Die endgültige Niederlassung als Bildhauer mit eigenem Atelier in Wien dürfte ihm aber erst nach 1840 gelungen sein: Erst 1846 im 3. Jahrgang vom Handels- und Gewerbe-Adressenbuch der österreichischen Monarchie, erschien (ebenso wie in den folgenden Jahrgängen) die Eintragung:

»Dietrich, Anton, Bildhauer, vorzüglich in Stein, Wieden, Hauptstraße 459.«

Zu dieser Zeit hatte Dietrich also ein Atelier auf der Wieden eröffnet. Offenbar vergeblich hatte er sich zuvor darum bemüht, an der *k.k. Academie* eine Anstellung als Lehrer zu bekommen. Seine Verbindung zur Akademie wurde jedoch im Revolutionsjahr 1848 dadurch offenkundig, daß er in freier Wahl vom Kollegium zum Stellvertreter des Direktors der Akademie gewählt wurde⁴¹. Auch wurde er (gemeinsam mit Heinrich und Joseph Schwemmer, Joseph Kriehuber, Wilhelm A. Rieder u.a.) zum wirklichen Mitglied der Akademie 1848 vorgeschlagen und gewählt. 1866 erscheint sein Name aber nochmals auf der Vorschlagsliste für Mitglieder, was vermuten läßt, daß die Wahl zum Mitglied von 1848 nachträglich für ihn (und einige andere Künstler, darunter auch Rieder) annulliert worden war⁴²: ob politische Gründe dafür maßgebend waren, ist nicht bekannt.

Die in der oben angeführten Österreichischen National-Enzyklopädie sowie in den übrigen diversen Lexika aufgezählten Plastiken Dietrichs stellen sicher nur einen Bruchteil dessen dar, was dieser als fleißig gerühmte Bildhauer geschaffen hat. Die Liste kann durch Arbeiten am Turm des Stephansdomes und an der Fassade der Votivkirche ergänzt werden, Werke, auf die Walter Krause hingewiesen hat, als er in seiner gründlichen Studie über die plastische Ausgestaltung des Wiener Opernhauses Material über die beteiligten Bildhauer zusammentrug⁴³.

Wie bereits erwähnt, stammen von Dietrich je eine Büste Beethovens und Schuberts in der Loggia der Wiener Staats-Oper. Es existiert ein Bewerbungsschreiben von Dietrich, das heute im Österreichischen Staatsarchiv aufbewahrt wird. Der Brief ist an den Bildhauer und einstigen Studien-Kollegen Franz Bauer gerichtet und lautet folgendermaßen⁴⁴:

Sehr geehrter Freund!

»Wien d. 20 Jänner 1865

Über die Mittheilungen, die Du mir bezüglich der Büsten für das neue Opernhaus machtest, ersuche ich Dich bey Herrn Hofrath Matzinger Dich dahin zu verwenden, daß mir wenn mich die Wahl treffen sollte, folgende Büsten zugetheilt würden, nämlich Beethoven, den ich zweymahl nach der Natur modelliert habe, es ist das einzige plastische Porträt was nach dem Leben gemacht wurde, ferner Schubert, der mir ein inniger Freund bis zu seinem Tode war, und von den jüngeren Künstlern ihm wohl keiner gekannt hat, da Schubert schon 37 Jahre todt ist; wenn es vielleicht möglich mich noch mit Gluck zu betrauen, so wäre ich unendlich zufrieden, bewerkstellige was Dir möglich ist.

Dein mit aller Hochachtung
ergebener Dietrich«

Dietrich erhielt tatsächlich den sicherlich sehr ersehnten Auftrag, Büsten von Beethoven und Schubert zu modellieren. Es war vielleicht ein kleiner Trost dafür, daß er sich nicht am Wettbewerb für das Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark beteiligen durfte⁴⁵. Die Modell-Büsten, die der Opernhausbau-Kommission zur Begutachtung vorgelegt wurden, erwarb 2 Jahre später die Gesellschaft der Musikfreunde⁴⁶. Sie finden sich heute in der Galerie des Großen Musikvereinsales in besserem Zustand erhalten, als die in der Nachkriegszeit unsachgemäß gepflegten und jetzt stets verschmutzten Marmorbüsten in der Loggia der Wiener Staatsoper (vgl. Abb. 31).

Als 1868 die Feier der Grundsteinlegung zum Schubert-Monument im Wiener Stadtpark stattfand, war Dietrich immerhin unter den geladenen Gästen, da er offenbar einen sehr versöhnlichen Charakter hatte, während der Schubertianer Rieder aus seiner Abneigung gegenüber der herrschenden Kunstpolitik, die hinter der Wahl Kundmanns als Schöpfer des Schubert-Monuments stand, offenbar keinen Hehl gemacht hatte und der Feier fernblieb.

Einige Zeit danach scheint Dietrichs Atelier in der Wiedner Hauptstraße abgebrannt zu sein. Als Dietrich am 26.4.1872 in der nahegelegenen Lambrechtsgasse 5 starb, war er offenbar völlig verarmt. Aus der Verlassenschaftsabhandlung ist ersichtlich, daß Dietrich seinen Zins für die Monate Februar bis Mai 1872 schuldig geblieben war, auch, daß die Bildhauer-Association den letzten noch offenen Zins für das Atelier im Haus Wieden, Hauptstraße 60, für Dietrich mit fl. 86 beglichen hatte. Sein Einkommen von 1872 hatte laut Steuerbescheid allerdings noch fl. 943,33 betragen. Aus dem Verlassenschaftsakt geht aber auch hervor, daß er von der Akademie eine Remuneration von halbjährlich fl. 210 für die Reinigung der Monumente erhalten hatte — eine Arbeit, die man ihm vielleicht aus caritativen Gründen in den letzten Jahren zukommen ließ. Offenbar war Dietrich dann nicht mehr imstande gewesen, diese Arbeit selbst auszuführen, denn er hatte einen Arbeiter damit betraut, dem er aber in den letzten Monaten den Lohn schuldig bleiben mußte. Im offiziell verzeichneten Nachlaß befanden sich außer einigen wenigen Kleidungsstücken nur sechs Mappen mit Skizzen sowie historische, kunsthistorische und literarische Bücher im Gesamtwert von fl. 407,80. Wegen Abgang eines Verlassenschaftsvermögens fand keine öffentliche Abhandlung statt. Den Brief Beethovens und vielleicht noch andere persönliche Erinnerungsstücke hatte Dietrich offenbar noch vor seinem Tod Freund Rieder übergeben, aus dessen Nachlaß er auf Umwegen später in den Besitz der Stadt Wien kam⁴⁷.

Ein Porträt Dietrichs, eine Bleistiftzeichnung von Leopold Kupelwieser, befand sich um die Jahrhundertwende im Besitz der Familie Kupelwieser⁴⁸ und wurde 1897 in der Schubert-Ausstellung der Stadt Wien gezeigt (Katalog Nr. 100, vgl. Abb. 18). Auf der berühmten Sepia-Zeichnung von Moritz von Schwind mit dem Titel »*Ein Schubert-Abend bei Josef v. Spaun*« wird Dietrich neben Rieder, Kupelwieser und Seligmann stehend gezeigt (Abb. 19).

ABBILDUNGEN UND BILDNACHWEISE

Tafel I

- Abb. 1: Beethoven, Büste von Anton Dietrich, Typus 1, datiert 1821 (Historisches Museum der Stadt Wien)
- Abb. 2: Beethoven, Büste von Dietrich, Typus 2, Dux-Neumann'sches Exemplar? (Katalog der Kaiser Franz Josef-Jubiläums-Ausstellung, München 1887, Kat. Nr. 87); Foto: Archiv Badura-Skoda
- Abb. 3: Totenmaske Beethovens, abgenommen von Joseph Danhauser (Historisches Museum der Stadt Wien); Foto: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien
- Abb. 4: Beethoven, Büste von J. Danhauser (Historisches Museum der Stadt Wien)

Tafel II

- Abb. 5: Beethoven, Lebendmaske (Beethoven-Haus Bonn)
- Abb. 6: Beethoven, Büste von F. Klein 1812 (ausgestellt Mölkerbastei. Besitz Historisches Museum der Stadt Wien)
- Abb. 7: Beethoven, Lebendmaske (Beethoven-Haus Bonn)
- Abb. 8: Beethoven, Büste von Anton Dietrich, Typus 2, undatiert (1820? 1822). Privatbesitz Wien; Foto: Archiv Badura-Skoda

Tafel III

- Abb. 9: Beethoven, Porträt-Miniatur von Christian Hornemann, signiert: »Hornemann 1803« (Beethoven-Haus Bonn)
- Abb. 10: Beethoven, Porträt-Ölbild von J.W. Mähler von 1804 (Historisches Museum der Stadt Wien)
- Abb. 11: Beethoven, Porträt-Ölbild von Waldmüller, Original (Privatbesitz Brüssel)
- Abb. 12: Beethoven, Porträt-Ölbild von J.W. Mähler von 1819 aus dem Besitz von Günter Henle (Beethoven-Haus Bonn)

Tafel IV

- Abb. 13: Beethoven, Zeichnung von Anton Dietrich (1820?) (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien)
- Abb. 14: Beethoven, Kreidezeichnung von Johann Stephan Decker (1824) (Historisches Museum der Stadt Wien)
- Abb. 15: Beethoven, Porträt-Ölbild von F. Schimon (Beethoven-Haus Bonn)
- Abb. 16: Beethoven, Lithographie von Trementsky (1822) nach Dietrichs Büste (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien)

Tafel V

- Abb. 17: J.J. Littrow, Lithographie nach einer Büste von Dietrich (1846) (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien)
- Abb. 18: Anton Dietrich, Bleistiftzeichnung von L. Kupelwieser (um 1821)
- Abb. 19: »Ein Schubert-Abend bei Jos. v. Spaun«, Sepia-Zeichnung von Moritz v. Schwind, 1865 (Historisches Museum der Stadt Wien)

Tafel VI

- Abb. 20: Schubert, Gesichtsmaske. Bronze-Abguß im Besitz des Curtis-Instituts, Philadelphia, Seiten-Ansicht; Foto: Archiv Badura-Skoda
- Abb. 21: Schubert, Bronze-Abguß der Gesichtsmaske, Vorderansicht; Foto: Archiv Badura-Skoda

Abb. 22: Schubert, undatierte Zeichnung von Moritz v. Schwind (Privatbesitz Wilhelm Kempff, Ammerland)

Abb. 23: Schubert, Aquarell von W.A. Rieder (1825), Ausschnitt (Historisches Museum der Stadt Wien)

Tafel VII

Abb. 24: Schubert, Gips-Büste von J.A. Dialer (1829) (Historisches Museum der Stadt Wien)

Abb. 25: Schubert, Bronze-Büste von J.A. Dialer (früher im Eigentum des Wiener Männergesangsvereines, heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien); Foto: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Abb. 26: Schubert, Ölbild von? früher Mälzel oder Eybl zugesprochen (Gesellschaft der Musikfreunde Wien)

Abb. 27: Schubert, Maske Schuberts ohne hinzumodellierte Haare mit der Brille Schuberts aus dem Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien. Foto: Preinfalk, Archiv Badura-Skoda

Tafel VIII

Abb. 28: Schubert, verschollene Büste (von Dietrich??); Foto: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Abb. 29: Schubert (Lebend-)Maske (vgl. Abb. 21); Foto: Archiv Badura-Skoda

Abb. 30: Schubert, Bronze-Büste von J.A. Dialer (Historisches Museum der Stadt Wien)

Abb. 31: Schubert, Marmor-Büste von Anton Dietrich (1867). Loggia der Wiener Staatsoper; Foto: Fiegl, Wien (Ausschnitt)

ANMERKUNGEN

¹ In sieben der keineswegs völlig aufgeschlüsselten Schülerlisten und Protokolle der diversen Klassen der »K.K. Academie der vereinigten bildenden Künste bei St. Anna« (sie befinden sich heute im Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien) ist der Name Anton Dietrichs sowie weitere Angaben (Alter, Wohnort etc.) zu finden, allerdings meist nicht in gleicher Vollständigkeit. Die Eintragungen umfassen die Jahre 1808—1825. 1819—1825 (mit Ausnahme des Wintersemesters 1824/25) war Dietrich in der Akademie lediglich als Schüler Kliebers eingetragen, laut Protokoll stets mit der Classification 1 (es gab nur 2 Noten in der Classification: 1 und 2). Unter seinen Kollegen in der Bildhauerklasse befanden sich Josef Alois Dialer, Eintritt am 1. April 1815, und Franz Bauer.

² Archiv der Stadt Wien, *Innungsbuch der Maurer*, Nr. 63/15. Der Meister des Steinmetzlehrebuben Anton Dietrich hieß Joseph Meißl. Ein halbes Jahr nach dem Lehrbuben A. Dietrich wurde Anton Wasserburger als Geselle freigesprochen (Oktober 1808), vermutlich derselbe, der später die Steinmetzarbeiten am Grabstein Schuberts besorgte.

³ Abbildung bei W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1963, Nr. 21.

⁴ Siehe Anmerkung 1).

⁵ Zitiert nach: *Österreichische National-Enzyklopädie* (hrsg. von Gräffer und Czikan), Wien 1835, Bd. I, S. 710f. Auch die Berichte des folgenden Absatzes entstammen dieser Quelle.

⁶ Die Bibliothek bzw. das Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Wien bewahrt Ausstellungskataloge aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts nur aus den Jahren 1813, 1816, 1822, 1824, 1826, 1828, 1830, 1832 und 1834—1849 auf.

⁷ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 2, hrsg. im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1976, S. 180/1. Irrtümlich ist dort noch Stieler anstelle von Dietrich als Schreiber vermerkt.

⁸ Es war hier Anton Dietrich der Gesprächspartner Beethovens und nicht Stieler, wie Schünemann seinerzeit angenommen hatte. In diesem Gespräch zwischen Dietrich und Beethoven fragte Beethoven offenbar auch nach Dietrichs Adresse, denn Dietrich schrieb danach ins Konversationsheft »Wieden, Anckergasse beym grünen Anker«. Diese Angabe entspricht dem Wohnortvermerk in den Akademieprotokollen. Eine Photokopie des weiter unten erwähnten Schreibens

Dietrichs wurde auf meine Bitte hin von den Bibliothekarinnen der Deutschen Staatsbibliothek Gritta Herre und Dagmar Beck mit der Handschrift im Konversationsheft verglichen und damit die bereits von Glück geäußerte Vermutung bestätigt, daß Dietrich Beethovens Gesprächspartner war.

- ⁹ In *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel 1963 (BVK), S. 203—212; die Bemerkung »unaufklärbar« findet sich auf S. 207.
- ¹⁰ Eine Abbildung dieser Büste findet sich bei Theodor Bolte. *Die Musikerfamilien Stein und Streicher*, Wien 1917, S. 12: Ein Exemplar ist in Kärnten, eine Kopie der Büste ist im Schiller-Museum in Marbach ausgestellt. Ein Exemplar, das das Badener Stadtmuseum besaß, scheint in der Zeit der Besatzungsmächte zerstört worden zu sein. Es ist jedenfalls heute nicht mehr vorhanden, war aber früher im Beethoven-Zimmer des Museums ausgestellt, ein Zimmer, das den Eingang zum Rollett-Museum bildete. Die ebenfalls inzwischen verlorengegangene Büste Nanette Streichers stammte von Franz Klein. Vgl. Selma Krasa-Florian, *Franz Klein. Ein Wiener Bildhauer des Klassizismus*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 14, 1970, Nr. 58, S. 118. Frau Krasa-Florian nimmt allerdings an, daß die Büste von Andreas Streicher auch von Klein und nicht von Dietrich porträtiert worden sei. Dagegen spricht, daß die Familien-Tradition der Streicher den Namen Dietrich als Schöpfer in Erinnerung behielt (s. Bolte a.a.O.) und daß auch die Beethoven-Büste in dem Badener Museums-Zimmer eindeutig von Dietrich stammt. Sie ist heute in zerbrochenem Zustand auf dem Dachboden des Museums identifizierbar.
- ¹¹ Vgl. auch Selma Krasa-Florian, a.a.O., S. 111. Einige Bemerkungen Bertuchs, Thayers sowie Schindlers und Frimmels zum Thema »Beethoven und das Ehepaar Streicher« (u.a. im Alt-Wiener Kalender von 1925), bedürfen wohl der erneuten Prüfung und Korrektur anhand des erwähnten handschriftlichen Materials der Familie Streicher (soweit es heute noch vorhanden ist. Leider ging ein großer Teil während des 2. Weltkrieges verloren).
- ¹² Vgl. die Einleitung von Hans Gruhle in Richard Langer, *Totenmasken*, Leipzig 1927 (G. Thieme Verlag).
- ¹³ Zitiert nach Franz Glück, op. cit., S. 211f. Der Brief wurde auch schon von Arthur Rössler in seiner Biographie Joseph Danhausers gebracht, 2. Aufl. Wien 1946, S. 25.
- ¹⁴ Vgl. Franz Glück, op. cit., S. 203.
- ¹⁵ In welcher Weise man heute eine Maske zu analytischen Betrachtungen verwenden kann, zeigt die soeben erschienene hochinteressante Studie von Elmar Worgull, *Ferdinand Georg Waldmüller malt Ludwig van Beethoven*, Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 30, Tutzing 1979, S. 107—153.
- ¹⁶ Nicht nur in dem (weiter unten zitierten) im Österreichischen Staatsarchiv aufbewahrten handschriftlichen Brief Anton Dietrichs ist davon die Rede, sondern bereits in älteren Zeitungsnotizen und Lexikon-Artikeln. In der *Österreichischen National-Enzyklopädie* (hrsg. von Gräffer und Czikan) Wien 1835, Bd. I, heißt es auf S. 711: »Büste Beethoven's, zu deren Vollendung der unsterbliche Tonkünstler ihm alle nöthige Zeit gewährte...«
- ¹⁷ Selma Krasa-Florian, op. cit., S. 101f. und S. 122. Für freundliche Hinweise und geduldige Beantwortung vieler Fragen sei Frau Dr. Krasa-Florian auch an dieser Stelle herzlichst gedankt.
- ¹⁸ Original im Besitz der Handschriftenabteilung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, bemerkenswerterweise aus dem Nachlaß Rieders stammend — s. Anmerkung 41.
- ¹⁹ Gustav Nottebohm hat in seinem *Thematischen Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Beethovens* (2. Aufl. Wien 1868) im Anhang C. *Bildnisse, Büsten und andere Darstellungen*, behauptet, daß die Klein'sche Lebendmaske (ebenso wie die Totenmaske) im Atelier Dietrich käuflich für zwei Thlr. zu haben sei (vgl. S. 197). Woher Nottebohm wissen wollte, daß Dietrich die Lebend-Maske Kleins und nicht Kopien einer von ihm selbst abgenommenen Maske verkaufte, läßt sich heute nur schwer feststellen. Vermutlich war Gerhard von Breunings Mitteilung (siehe unten, Anmerkung 23) die Quelle für diese Annahme.
- ²⁰ Man denke hier z.B. an die vielen Künstler, die an der Gestaltung von Schuberts Grabmonument beteiligt waren. Es wurden die Namen Schober (als Maler), Förster (Architekt), Arnold (Modellleur und Bildhauer), Heinrich Schwemming (Maler und Bildhauer) sowie Joseph Alois Dialer (Bildhauer) und Anton Wasserburger (Steinmetzmeister) genannt; vgl. H. Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 463 sowie O.E. Deutsch, *Franz Schubert. Sein Leben in Bildern*, Wien 1913, Kommentar zu Abb. 18.

- ²¹ KUNSTBLATT, hrsg. von Förster und Kugler, Jg. 26, Stuttgart und Tübingen 1845.
- ²² Als ein Beispiel unter vielen, wie üblich es zu dieser Zeit war, das Gesicht bewunderter oder geliebter Toter abzuformen, mag ein Tagebuchbericht von Franz Stohl, Sohn des Haushofmeisters des Grafen Palffy und selbst später Kanzleischreiber und Sekretär des Fürsten Schwarzenberg, belegen. Stohl wurde 1799 geboren; zu seinen frühen Erinnerungen gehörte, wie dem Vierjährigen ein kleiner, toter Bruder gezeigt wurde. In Stohls Tagebuch (Bd. 1, S. 30 der noch unveröffentlichten Handschrift in Privatbesitz) heißt es: »... ich kann mich aber nur darauf besinnen: wie mein lieber Vater des lieben toten Brüderleins anmuthig schlummerndes Gesichtchen in Gyps abformte ...« Später kam Stohl als etwa 30jähriger selbst auf die Idee, einem verstorbenen geliebten Freund und Beichtvater die Totenmaske abzunehmen (Bd. 2, S. 256): »Um die theuren Gesichtszüge des seltenen Mannes festzuhalten, lief ich nach einem wellischen Gypsgiesser, und formte unter dessen Beihilfe mir sie ab. — Von seinem ehrwürdigen Haupte schnitt ich mir eine Locke zum Andenken.« Charakteristisch wandte sich Stohl an einen italienischen Gipsgießer — die Technik der Gesichtsabformung stammte ja aus Italien und wurde dort offenbar immer noch häufiger praktiziert als in Österreich.
- ²³ G. v. Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause*, Neudruck von A. Kalischer, Berlin u. Leipzig 1907, S. 108.
- ²⁴ Da Gerhard von Breuning die Beethoven-Büste Kleins offenbar kannte, hätte er vermutlich Kleins Namen im Zusammenhang mit der »guten Büste Beethovens« im Besitz der Streichers genannt, wäre es diese gewesen, die er in seinem Salon sah (obwohl man hier mit Schlußfolgerungen vorsichtig sein sollte). Vgl. auch Bolte a.a.O. sowie H. Pemmer, *Die Streicherhäuser in der Ungargasse*. In: Amtsblatt der Stadt Wien, vom 8. August 1959, Nr. 63, S. 3; C.F. Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*. 1871, S. 3.
- ²⁵ Den Hinweis auf diese Abbildung verdanke ich Herrn Dr. Walter Krause, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien. Bei der Häufigkeit, mit der die Bildhauer aus einer gelungenen Schöpfung Kapital zu schlagen gezwungen waren, indem sie Kopien anfertigten und verkauften, ist nicht einzusehen, warum J.A. Schlosser mit seiner Behauptung, Dietrich habe seine beiden Büsten auch in Marmor ausgeführt, unrecht haben soll, wie Glück, op. cit. S. 204, behauptet.
- ²⁶ *Beethoven-Studien* Bd. I, München 1905, S. 43, Fußnote.
- ²⁷ In L.A. Frankl's SONNTAGSBLÄTTER Bd. V/1846, S. 213 (versehentlich mit der falschen Zahl S. 113 paginiert) findet sich beispielsweise der Hinweis darauf, daß die Büste Littrows aufgrund einer Gesichtsmaske hergestellt wurde.
- ²⁸ Zitiert nach F. Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart 1913, Bd. 2, S. 178.
- ²⁹ Vgl. Selma Krasa-Florian, op. cit., S. 103.
- ³⁰ Vgl. Selma Krasa-Florian, op. cit., S. 120. Daß es manchmal üblich war, Gesichtsmasken derselben Person auch mehr als einmal abzunehmen, zeigte Frau Krasa-Florian im Fall von Erzherzog Karl, von dem Klein einmal für seine eigene Büste eine Maske abnahm und 1817 noch einmal für den Bildhauer Kiesling.
- ³¹ Ebenso wie die Zahlen 4 und 7 oft verwechselt wurden (s.o.), kann 0 in alten Handschriften leicht als 6 und umgekehrt gelesen werden.
- ³² Laut den Erzählungen Leopold Kupelwiesers hat sich der Künstlerkreis um Schober und Schubert um 1819–20 formiert. Kupelwieser erwähnt Dietrich als Mitglied dieses Kreises (vgl. *Leopold Kupelwieser, Erinnerungen seiner Tochter*, Wien und Stuttgart 1902, S. 6) — Eine in meinem Besitz befindliche »architektonische Zeichnung« von Carl Schubert ist mit folgender Inschrift versehen: »Carl Schuberth m p Zeich. Meister Güntz den 30.^l Junii 816«. Es ist anzunehmen, daß sich Dietrich und Carl Schubert schon zu dieser Zeit an der Akademie kennen lernten.
- ³³ *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O.E. Deutsch, Kassel 1964 (BVK), S. 208 f. Für das folgende Zitat vgl. S. 221.
- ³⁴ op. cit., S. 278.
- ³⁵ O.E. Deutsch liest »fern« statt »fein«. Es sollte aber doch wohl fein heißen.
- ³⁶ Zitiert nach O.E. Deutsch, *Franz Schubert Briefe und Schriften*, Wien 1954, S. 140.
- ³⁷ Original im Besitz des Wiener Männergesang-Vereines in Wien. Der Brief ist vollständig zitiert in: Eva Badura-Skoda, *Eine authentische Porträtplastik Schubert*, Österreichische Musik-Zeitschrift Jg. 33/1978, S. 586.
- ³⁸ Vgl. E. Badura-Skoda, a.a.O., Anhang, S. 594 f.
- ³⁹ Original in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung, Inventar-Nr. 35.952.

Der Brief wird im Wortlaut abgedruckt in: E. Badura-Skoda, *Schuberts Freunde und das Währinger Grabmonument*, in Vorbereitung.

⁴⁰ Vgl. Österreichische National-Enzyklopädie, Wien 1835, a.a.O., S. 711 sowie Wurzbachs Artikel *Dietrich*, wo von einem größeren Auftrag in Niederösterreich die Rede ist.

⁴¹ Vgl. W. Wagner, op.cit., S. 125 sowie Carl v. Lützow, *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste*, Festschrift, Wien 1877.

⁴² W. Cerny, *Der k.k. Akademie Kunstmitglieder — Die Mitglieder der Wiener Akademie*, Wien 1978, S. 53 (Fußnote 94).

⁴³ H.-Chr. Hoffmann-W. Krause-W. Kitlitschka, *Das Wiener Opernhaus, Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche* Bd. VIII/1, Wiesbaden 1972 (Franz Steiner Verlag), S. 207—311. Herrn Dr. Krause sei auch an dieser Stelle für den Hinweis auf das Schreiben Dietrichs gedankt.

⁴⁴ Österreichisches Staatsarchiv — Allgemeines Verwaltungsarchiv, Stadt-Erweiterungsfonds Prot. Nr. 23889 ex 1864, Beilage. Im von Bauer verfaßten Gutachten wird Dietrich als »älterer Künstler, sehr verlässlich« dem Sektionsrat Matzinger empfohlen.

⁴⁵ Aus den Sitzungsprotokollen der ordentlichen Generalversammlung (handschriftlich, Archiv des Wiener Männergesang-Vereins) ist ersichtlich, daß nur drei inländische und zwei ausländische Bildhauer sich um den Auftrag bewerben durften. Die drei inländischen waren Pilz, Kundmann und Bauer, der Freund Dietrichs, der sofort auf eine Beteiligung verzichtete, woraufhin das Comité des Männergesang-Vereins nur die inländischen Bewerber Kundmann und Pilz zuließ. Vgl. die handschriftlichen Sitzungsberichte des Vereins vom Jahr 1865/66 sowie das Protokoll der ordentlichen Generalversammlung vom 6. Oktober 1865. (Die Protokolle der geheimen Sitzungen existieren heute nicht mehr.) Vgl. auch Eva Badura-Skoda, a.a.O., S. 589.

⁴⁶ Das Ansuchen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an die Regierungs-Stadterweiterungs-Sektion hat folgenden Wortlaut:

»Hohes k.k. Ministerium des Innern!
(Stadterweiterungs-Sektion)

Dem Vernehmen nach befinden sich in der Baukanzlei des neuen Opern-Hauses mehrere Büsten berühmter Tonsetzer, deren Gyps-Modelle ein Eigenthum des Stadterweiterungsfondes sind, die eben nach Vollführung der Marmorbüsten keine weitere Verwendung finden.

Die Gesellschaft der Musikfreunde, deren Neubau im raschen Fortschreiten ist, würde diese Modelle als eine Zierde des Hauses sorgfältig bewahren und bleibend aufstellen. Es wird daher die Bitte gestellt: Das hohe Ministerium wolle die Büsten-Modelle der Gesellschaft der Musikfreunde als Eigenthum überlassen.

Wien, den 30. October 1868

Die Direction der Gesellschaft der
Musikfreunde des österreichischen
Kaiserstaates.
Dr. Egger
Nicolaus Dumba«

Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Nr. 16650 ex 1884.

Am Rand des Gesuches findet sich von der Hand des Bildhauers Prof. Franz Bauer folgende Aufstellung von Komponistennamen: »Dittersdorf, Meyerbeer, Weber, Rossini, Cherubini, Boildieu, Marschner, Spontini, Spohr, Schubert, Gluck, Bethoven [!], Mozart, Haydn, Wagner, Bellini, Auber, Donizetti.«

⁴⁷ Beethovens an Dietrich gerichteter Brief kam durch den Neffen Rieders, den Bürgerschuldirektor Wilhelm Rupp aus Katzelsdorf bei Wiener-Neustadt, in den Besitz der Beethoven-Sammlung in Heiligenstadt und dadurch später in das Eigenthum der Stadt- und Landesbibliothek Wien. Vgl. Th. Frimmel, *Beethoven-Jahrbuch* I, München und Leipzig 1908, S. 194, Fußnote 2. Bezüglich der Verlassenschaftsabhandlung vgl. die entsprechenden Eintragungen in den Protokollen im Archiv der Stadt Wien. An dieser Stelle sei Herrn Peter Riethus für wertvolle Hinweise und Hilfeleistungen bei den Arbeiten im Archiv der Stadt Wien herzlichst gedankt.

⁴⁸ Eine Abbildung bringt auch O.E. Deutsch, *Franz Schubert. Sein Leben in Bildern*, 2. Aufl. München 1913, S. 464, wo auch die auf Kupelwiesers Zeichnung befindliche Signatur Dietrichs abgebildet ist.

PAUL BADURA-SKODA

NOCH EINMAL ZUR FRAGE *Ais* ODER *A*
IN DER HAMMERKLAVIERSONATE OPUS 106
VON BEETHOVEN

» *Ais natürlich!* « (d'Albert)

» *Ich spiele übrigens a.* « (Alfred Brendel)

» Da streiten sich die Leut' herum
wohl um den Wert des Glücks,
der eine heißt den andern dumm,
am End' weiß kaner nix. « (Ferdinand Raimund)

Seit gut hundert Jahren sind sich die Pianisten uneins, ob im I. Satz von Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 in den Takten 224—226 *Ais* oder *A* gespielt werden sollte. Die einen halten das *Ais* für eine geniale Kühnheit Beethovens, die unbedingt zu respektieren ist, die anderen für einen Schreib- oder Druckfehler, den zu berichtigen selbstverständliche Pflicht eines jeden Interpreten sein sollte. Es ist eigentlich erstaunlich, daß eine Stelle, die in etwa zwei Sekunden am Hörer vorüberbraust, so viel Staub aufgewirbelt hat. Zwei Sekunden, das ist weniger als ein Tausendstel der Gesamtzeit dieser kolossalen Sonate. Die Konzentration auf dieses eine, sicherlich nicht unwichtige Problem könnte leicht den Sinn für die Proportionen stören, denn zweifellos gibt es noch viele andere schwerwiegende Probleme in dieser Sonate zu lösen.

Nicht alle Fragen, über die sich die Gemüter der Künstler erhitzen, verdienen es, eingehend erörtert zu werden. In diesem Falle aber ist die Diskussion sicherlich berechtigt, denn es handelt sich um eine wichtige Frage in Beethovens größter Klaviersonate, deren Beantwortung zu einem tieferen Verständnis dieses Werks beitragen kann. Es geht hier darum, weit über diesen Anlaß hinaus Einblicke in Beethovens Kompositionsweise und über die in seinen Werken wirksamen musikalischen Gesetze zu erlangen.

Da die beiden unter Beethovens Kontrolle entstandenen Originalausgaben (Wien und London 1819) an dieser problematischen Stelle ein *Ais* ohne Auflösungszeichen bringen, wird sich jeder Musiker zuerst fragen: Ist diese Lesart so ungewöhnlich, daß hier ein von Beethoven beim Korrekturlesen überschener Fehler vermutet werden kann oder muß? Die Antwort lautet: Ganz gewiß! denn sonst hätte sie nicht die Gemüter so erhitzt. Sie ist, so wie sie dasteht, ohne jede Parallele in Beethovens Schaffen. Es handelt sich um eine Rückmodulation von H-Dur (Takt 214) nach der Grundtonart B-Dur (Takt 227) unter Vermei-

dung der Dominante — ein Verfahren, das sonst bei Beethoven nicht vorkommt, nicht einmal in seinen allerletzten Werken, die sonst viele über die Hammerklaviersonate hinausgehende Kühnheiten enthalten. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß es sich hier um einen Fehler handeln muß. Es könnte sich auch um eine einmalige Wendung handeln, die Beethoven nie wieder aufgegriffen hat, eine Art Experiment, dessen Resultat sich nicht zur *Serienproduktion* eignete. Ein Zweifel an der Gültigkeit dieser ungewöhnlichen Lesart ist aber auf jeden Fall berechtigt. Hingegen kann die Einstellung, daß man bei Beethoven einfach jede Stelle schlucken muß, so wie sie dasteht, nicht befürwortet werden, weil eine solche unproduktive Handlung eher von Beethoven weg als zu ihm führt. Es ist leider immer noch zu wenig bekannt, daß trotz Beethovens ständigen Bemühungen, seine Werke in fehlerfreien Ausgaben herauszubringen und oft nachträgliche Korrekturen in den Druckplatten sowie Neustiche zu veranlassen, eine große Anzahl Fehler in den Originalausgaben stehengeblieben sind, nicht nur in der Hammerklaviersonate. Diese Fehler reichen von den sicherlich fehlenden Auflösungszeichen vor *des* in der ersten Klaviersonate op. 2 Nr. 1, I. Satz, Takt 64, 66 und 68, bis zum fehlenden *b*-Vorzeichen vor der letzten Note *as*¹ in Takt 144 des Finalsatzes der letzten Klaviersonate op. 111. Obwohl dieses *as*¹ deutlich im Autograph erkennbar ist, fehlt es in sämtlichen übrigen Quellen, sowohl in einer von Beethoven überprüften Abschrift als auch in den von ihm kontrollierten Erst- und Frühdrucken dieser Sonate. Darüber, daß solche Fehler der Erstausgaben zu berichtigen sind, herrscht heute bei gebildeten Musikern im allgemeinen Übereinstimmung.

Eines steht fest: Musikwissenschaftliche Fragen lassen sich nicht demokratisch durch Mehrheitsbeschluß lösen. Im speziellen Fall der Hammerklaviersonate wird das Problem aber noch dadurch erschwert, daß hinter jeder der beiden möglichen Lösungen Namen von bedeutenden Interpreten der letzten 100 Jahre stehen. Zu den *Ais*-Anhängern gehören Hans von Bülow¹, Eugen d'Albert², Artur Schnabel³, Edwin Fischer⁴, Claudio Arrau⁵, Maurizio Pollini⁶; zu den Verfechtern des *A* hingegen Gustav Nottebohm⁷, Heinrich Schenker⁸, Erwin Ratz⁹, Hermann Keller¹⁰, Ludwig Misch¹¹, Alfredo Casella¹², Frederic Lamond¹³, Wilhelm Backhaus⁵, Wilhelm Furtwängler¹⁴, Wilhelm Kempff⁵, Friedrich Gulda⁵, Jörg Demus¹⁴, Alfred Brendel¹⁵, Rudolf Serkin⁶. Johannes Brahms dürfte unentschieden gewesen sein, denn in seinem Handexemplar der Sonate steht an dieser Stelle am Rand der Vermerk »*Ais oder A?*« Auch Edwin Fischer ließ beide Ansichten gelten und schrieb: »*Man stirbt darüber nicht.*«⁴ Mit typisch englischem Humor hat sich der im deutschen Sprachraum leider nur wenig bekannte Musiktheoretiker Donald Francis Tovey in seiner Ausgabe der Beethoven-Sonaten zu diesem Thema geäußert:

»Im Stile des späten Beethovens wünscht man sich *Ais*, doch sind die Beweisgründe für *A* überwältigend stark ... Obwohl Beethoven sicherlich nicht daran (an das *Ais*) dachte, wäre er doch entzückt gewesen, wenn ihn jemand darauf aufmerksam gemacht hätte, daß er es tatsächlich notiert hatte.«¹⁶

Der bisher wohl ausführlichste Beitrag zu diesem Thema, eine geradezu leidenschaftliche Apologetik des *Ais*, stammt von Richard Hauser¹⁷.

Daß dieses Problem erst lange nach Beethovens Tod in das Bewußtsein der Musikwelt gedrungen ist, hat seinen Grund einerseits wohl in dem überaus hohen Schwierigkeitsgrad der Hammerklaviersonate, dann aber auch darin, daß es überhaupt lange Zeit brauchte, bis Beethovens Klavierwerke im Unterricht und in den Konzertsälen heimisch wurden. Beethovens Prophezeiung anlässlich der Übersendung der Hammerklaviersonate an seinen Verleger: »*Da haben Sie eine Sonate, ... die man in fünfzig Jahren spielen wird*«¹⁸, ist fast wörtlich eingetreten, trotz vereinzelter früherer Ausnahmen, zu denen Carl Czerny und Franz Liszt zählen. Die zunehmende Nachfrage nach Werken Beethovens führte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Nachdrucken seiner Werke, die die vermeintlichen oder wirklichen Fehler der Originalausgaben zu berichtigen trachteten. Der Begriff Urtextausgabe war dieser Zeit jedoch noch fremd: die Verbesserungen, ob berechtigt oder nicht, wurden von den Herausgebern meistens nach eigenem Gutdünken ohne Befragung der Quellen durchgeführt, wobei Änderungen und Zusätze nur in den seltensten Fällen als solche kenntlich gemacht wurden. Einer der berühmtesten Herausgeber war der Pianist und Dirigent Hans von Bülow, der für sein Beethoven-Spiel die Autorität eines Musikpapstes beanspruchte und zum Teil auch genoß. Wer seine Meinung nicht teilte, wurde mit Anathema belegt¹⁹. Hätte Bülow, der in seiner Ausgabe der Beethoven-Sonaten (Ed. Cotta, 1872) Hunderte von eigenwilligen Änderungen vornahm, an dieser Stelle das *A* bevorzugt, dann wäre es in seiner, und in fast allen Ausgaben seiner Zeit vermutlich kommentarlos abgedruckt worden, und die Musikwelt hätte somit wohl eine Streitfrage weniger. So aber legte Bülow mit seinem Kommentar gleichsam den Finger auf diese Wunde — weil von der Notierung her nicht eindeutige — Stelle, die seither nicht aufgehört hat, die Gemüter in aller Welt zu erregen:

»Die Beethovenverbesserer früherer Zeit, als die letzten Werke des Meisters gleichsam geächtet waren, hatten das *ais* in den folgenden beiden Takten in *a* umgewandelt, somit die enharmonische Genialität zu einer chromatischen Trivialität erniedrigt. *Ais* muß bis zum letzten Takte vor dem Wiedereintritt des Hauptthemas als Leitton von H-Dur gedacht werden; *f* zunächst als *eis*. Demnach tritt das Hauptthema eigentlich in der ideellen Tonart (zum Unterschied von der Schrift-Tonart) *Ais-Dur* wieder auf. Die ganze modulatorische Conzeption erinnert lebhaft an den Übergang im Mittelsatze des ersten Theiles der vierten Sinfonie. Dort bedient sich der Meister noch des *gefälligeren* Quartsextaccordes zur Auflösung, eines Accords, den er in seiner späteren Periode als einen für den Ausdruck seiner aufs Höchste verfeinerten Tonempfindung ungeeigneten so selten als möglich verwendete.«²⁰

Wie bereits erwähnt, sind die beiden Originalausgaben (Artaria, Wien, und *The Regent's Harmonic Institution*, London) samt ihren Nachdrucken die fast einzigen erhaltenen Quellen zu dieser Sonate. Abgesehen von dieser problematischen

Stelle, bei der in beiden Ausgaben kein Auflösungszeichen steht, sind diese Drucke alles andere als *blütenrein* und enthalten eine ganze Anzahl gemeinsamer und voneinander unabhängiger Fehler, von denen die meisten zu offenkundig sind, um eine Diskussion zu entfachen. Einige dieser Fehler wurden von Bülow zu Recht korrigiert. Seine Anregung hingegen, das Scherzo durch eine von Beethoven nicht angegebene Wiederholung zu verlängern, wird heute nicht mehr ernst genommen. Da sowohl Beethovens Autograph wie auch die beiden von ihm überwachten Abschriften, die als Druckvorlagen für Wien und London benützt wurden, verschollen sind, stehen als weitere Quellen nur die unvollständig erhaltenen Skizzen sowie einige Briefe Beethovens zur Verfügung. Besondere Bedeutung hat hierbei ein Brief Beethovens an seinen Schüler Ferdinand Ries (der den Londoner Erstdruck überwachte), dem eine Korrekturliste beilag²¹. Leider ist auch diese Korrekturliste unvollständig; es fehlen die Berichtigungen zum I. und II. Satz. Es ist aber kaum anzunehmen, daß eine von Beethoven in den Takten 225 und 226 geforderte Korrektur sowohl in der Wiener wie in der Londoner Erstausgabe übersehen worden wäre. Da es, wie auch Hauser sagt, sehr unwahrscheinlich ist, daß ein Kopist oder Stecher in diesen fraglichen Takten gleich acht Auflösungszeichen zu schreiben oder zu setzen vergessen hätte, läßt sich vermuten, daß auch im verschollenen Autograph der Hammerklaviersonate an dieser Stelle kein Auflösungszeichen stand. Wie wir aber später bei der Erläuterung von Beethovens Schreibgewohnheiten feststellen werden, ist das Fehlen eines notierten Versetzungszeichens noch kein Beweis dafür, daß ein solches nicht beabsichtigt war und daß etwa an dieser Stelle unbedingt *Ais* gespielt werden müßte. Die erhaltenen Beethoven-Autographe zeigen deutlich, daß Beethoven eben gerade ihm selbstverständliche Versetzungszeichen oft zu notieren vergaß, während er andere, nicht so selbstverständliche weitaus häufiger als notwendig anzubringen pflegte. Beethoven hätte also in dem letzten Takt der H-Dur-Vorzeichnung sehr gut die Auflösungszeichen vor den acht Noten *Ais* vergessen haben können. Wie ein Parallelfall in der Sonate op. 57 zeigt, wäre es aber auch denkbar, daß nur das erste Auflösungszeichen vor *A* in Takt 224 im Autograph stand und vom Kopisten in ähnlicher Weise übersehen wurde wie das bereits erwähnte fehlende Vorzeichen im II. Satz der Sonate op. 111, das erst seit etwa Anfang des 20. Jahrhunderts, als man das Autograph wieder beachtete, in die Notenausgaben gelangte.

Auf einen merkwürdigen Tatbestand ist bisher noch nie hingewiesen worden: während die von Beethoven selbst korrigierte Wiener Erstausgabe im allgemeinen relativ fehlerrein ist, zeigt sie gerade auf der Seite 10, die die fragliche Stelle enthält, eine ungewöhnliche Häufung von wahrscheinlichen oder offenkundigen Fehlern, mehr noch als die englische Ausgabe. Die plausibelste Erklärung für diesen Umstand ist wohl die, daß schon das Originalmanuskript an dieser Stelle nicht leicht lesbar gewesen sein dürfte — ein Passus in dem oben erwähnten Brief an Ferdinand Ries läßt vermuten, daß im I. Satz einige Takte nachträglich gestrichen wurden — und daß der Kopist dadurch auf dieser Seite mehr Schwie-

rigkeiten als sonst hatte, Beethovens Handschrift zu entziffern²². Als Beethoven dann später die Druckfahnen korrigierte, dürfte ihm vielleicht der Lapsus passiert sein, diese Seite 10 irrtümlich zu übergehen. (Wer Erfahrung mit der Herstellung von Notendruckern hat, weiß, daß es leicht passieren kann, aus Versehen beim Korrekturlesen etwa von Seite 9 auf Seite 11 zu springen und die Seite 10 unkorrigiert zu lassen.) Die Faksimile-Wiedergabe dieser Seite 10 des Wiener Erstdrucks (siehe folgende Seiten) vermittelt ein Bild davon, wie viele offenkundige oder mögliche Fehler auf dieser Seite stehengeblieben sind, auch wenn man das Fehlen der Auflösungszeichen in den Takten 224–226 nicht einbezieht.

Selbst Urtextausgaben verzerren oft insofern den Text der Vorlagen, als sie die meisten darin vorkommenden Fehler stillschweigend verbessern. Dabei bestimmt meist der Herausgeber, was ein offensichtlicher und was ein wahrscheinlicher Fehler ist, ohne den Benützer der Ausgabe genügend zu informieren. Selbst an jenen Stellen, wo eine solche Korrektur sicherlich berechtigt ist, etwa mit der Verbesserung des *ais*¹ in *fis*¹ im oberen System von Takt 217, wird der Leser insofern ein wenig irreführend, als er annehmen muß, daß die Vorlagen weniger Fehler enthielten, als tatsächlich der Fall war. Gerade in der Hammerklaviersonate sind einige solche bisher als selbstverständlich angesehene Herausgeberkorrekturen als fraglich zu bezeichnen. Sie im einzelnen hier zu erwähnen, würde den Rahmen dieser Studie überschreiten²³.

Da die handschriftlichen Hauptquellen verschollen sind, kommt den leider nur unvollständig erhaltenen Skizzen zur Hammerklaviersonate erhöhte Bedeutung zu. Besondere Beachtung verdient eine vom Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm erstmalig im *Musikalischen Wochenblatt* 1875, S. 298, mitgeteilte Skizze, die dann in dessen nachgelassenen *II. Beethoveniana* 1887, S. 126–127, nochmals wiedergegeben und seither oft zitiert wurde²⁴:

Notenbeispiel 1:

Diese Skizze liest eindeutig *A* und stimmt in den relevanten Takten genau mit der Endfassung überein. Die Generalbaßbezeichnung dieser Skizze *erklärt* die spätere Reduzierung auf den zweistimmigen Satz: die nichtvorhandenen Akkordtöne müssen in der Vorstellung ergänzt werden. Obwohl die Skizze keine Tonartenbezeichnung hat, ist leicht zu ersehen (u.a. an dem Auflösungszeichen vor *e* im 1. Takt), daß sie auf B-Dur bezogen ist. Die Schlußmodulation mit einer Quint-Sext-Auswechslung ist schon deutlich vorgezeichnet, allerdings hat Beetho-

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a supporting accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. The second system features a *cres:* marking. The third system includes a *Ped:* marking and a *ff* dynamic. The fourth system has a *Ped:* marking and a *p* dynamic. The fifth system is marked *a Tempo.* and includes a *ritard:* marking. The sixth system is marked *Cantabile e legato* and includes a *cres: poco a poco* marking. The score concludes with the number 2588.

2588

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system includes dynamics *f* and *p*. The second system includes *p* and *cres:*. The third system includes *Ped:*, *ff*, and *f*. The fourth system includes *Ped:* and *p*. The fifth system includes *a Tempo.* and *ritard:*. The sixth system includes *Cantabile e legato* and *cres: poco a poco*. The score ends with the number 2588.

ven die beiden letzten Takte in der endgültigen Version in einen einzigen zusammengezogen, nicht zuletzt aus rhythmischen Gründen. Die Bezeichnung *in tempo* bezieht sich eher auf die Komposition als auf die Wiedergabe. Beethoven meinte durch diese Notiz wahrscheinlich, daß es vorher zu einem Stillstand kommen würde und danach wieder zu einer Beschleunigung. In der Endfassung tritt diese Beschleunigung schon zwei Takte früher als in der Skizze ein. Die melodischen Konturen der Skizze stimmen mit den Außenstimmen der Endfassung überein. Die Fermate im 7. Takt der Skizze zeigt, daß Beethoven noch nicht an die durchgehende Gegenstimme gedacht, sondern in diesem Stadium eine wörtliche Rückkehr des Anfangs mit Pause im 4. Takt vorgesehen hatte. Interessant ist, daß sogar die Höhersequenzierung im weiteren Verlauf des Themas in der Fortsetzung dieser Skizze ebenfalls schon angedeutet ist, nämlich in den Takten 10–12, die den Takten 237 ff. des endgültigen Satzes entsprechen.

Die Anhänger des *Ais* finden aber diese Skizze *nicht überzeugend*²⁵ und argumentieren, daß (1) Beethoven seine Meinung zwischen Skizze und Endfassung geändert haben könnte und daß (2) die Skizze nachher ja anders weiterläuft als die Sonate²⁶.

Die erste Annahme ist sicher möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich (vgl. Tovey), die zweite wird aber durch den Befund der übrigen Skizzen keineswegs bestätigt. Die erhaltenen Skizzen zeigen ein Meer von Entwürfen, aus denen einzelne *Inseln* der Endfassung herausragen, aber nur in kurzen, fragmentarischen Zitierungen. Meist geht es ganz anders weiter. Zwei Beispiele: eine dieser Inseln ist die bereits fertig vorgebildete Scherzomelodie:

Notenbeispiel 2:



Nottebohm, S. 130, zitiert aus dem Skizzenbuch A 44, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

Die Reprise des Scherzos lautet in Beethovens Skizzen so:

Notenbeispiel 3:

Nottebohm, S. 132, Skizzenheft A 45, 1. Seite, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien²⁷.

Es hat zu der Problemstelle (Takt 225 ff. des I. Satzes) jedoch noch eine zweite, genauer ausgearbeitete Skizze existiert, die leider verschollen ist. Der in Textfragen

überaus gewissenhafte Rudolf Serkin hat diese Skizze vor dem 2. Weltkrieg in der Sammlung Klinckerfuss (Stuttgart) gesehen und darin das *A* unzweifelhaft bestätigt gefunden. Laut Auskunft der Erben von Frau Klinckerfuss wurde diese Sammlung leider verkauft; der neue Besitzer dieses Skizzenblattes konnte noch nicht eruiert werden²⁸.

Ais oder *A* im Licht von Beethovens Notationspraxis

Versuchen wir nun, einige unser Problem erhellende Erkenntnisse aus Beethovens Schreibgewohnheiten zu gewinnen: aus den erhaltenen Autographen und Originalausgaben lassen sich einige Grundsätze von Beethovens Notierungspraxis ableiten, die für sein gesamtes Schaffen, insbesondere aber für die Werke seit 1800, Geltung haben:

(1) Bei notationstechnisch schwierigen Stellen bemüht sich Beethoven um möglichst klare, unmißverständliche Darstellung. Insbesondere war Beethoven bestrebt, Melodieintervalle so darzustellen, wie sie klingen, manches Mal sogar auf Kosten der korrekten harmonischen Darstellung: so schreibt er etwa in Takt 26 des I. Satzes der *Fis*-Dur-Sonate op. 78 in beiden Systemen *g* statt *fisis*, weil der notierte Dominantseptimenakkord leichter lesbar ist als der harmonisch korrekte übermäßige Quintextakkord mit *fisis* statt *g*.

(2) Versetzungszeichen, die sich aus dem harmonischen Verlauf selbstverständlich ergeben, wurden von Beethoven oft versehentlich fortgelassen.

(3) Umgekehrt hat Beethoven bei Stellen, die harmonisch in irgendeiner Art problematisch sein könnten, eine ungewöhnlich große Anzahl von Vorsichtsvorzeichen angebracht, deren Notierung an sich nicht nötig gewesen wäre, offensichtlich, um Zweideutigkeiten und Mißverständnisse zu vermeiden.

Die erste Regel spielt eine besondere Rolle, wenn Beethoven aus notations-technischen Gründen (Enharmonik) von den Kreuz-Tonarten in die B-Tonarten oder umgekehrt übergehen mußte. Ein solcher Fall war im I. Satz der Hammerklaviersonate in den Takten 263—267 gegeben: von *Ges*-Dur kommend, wird zuerst der Dominantklang *Des*-Dur erreicht und dann über die Zwischendominante *Fis* eine Modulation nach *h*-Moll vollzogen:

Notenbeispiel 4: Beethoven, op. 106, T. 264—268

The image shows a musical score for measures 264-268 of Beethoven's Hammerklaviersonate, Op. 106. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The key signature changes from G major to h minor. The score includes dynamic markings such as 'dimin. ritard.', 'pp', and 'ff', and a tempo marking 'a tempo'. There are asterisks under some notes in the bass line.

Auf diese Art springt der letzte Dominantschritt *fis*-*h* direkt ins Auge und könnte auch von einem Sänger leicht wiedergegeben werden. Hätte Beethoven

hingegen die letzte Quint vor dem h-Moll noch als *ges—des* notiert, so wäre der folgende klingende Quintsprung *ges—h* nur schwer nachvollziehbar. Noch deutlicher kann man dieses Streben Beethovens, die Intervalle singbar und daher auch leichter spielbar zu gestalten, im Finale der IX. Symphonie, Takt 70—72, sehen:

Notenbeispiel 5:

T. 70

Fl. 1. cresc.

Ob. 1. cresc.

Cl. in B 1. cresc.

Fg. cresc.

Cor.

Vcl. e Cb. cresc. ff

Auch hier hat sich Beethoven bemüht, beim enharmonischen Übergang von Des-Dur nach fis-Moll die Intervalle leicht faßbar darzustellen.

Was bedeutet dies für unsere problematische Stelle in Takt 224—226? Es ist nicht die Antizipation des B-Dur-Dreiklangs durch die klingende Quint B—F, die befremdet, sondern die für Beethovens Verhältnisse geradezu perverse Notierung dieser Quinte B—F bzw. *Ais—Eis* als doppelt verminderte Sext *Ais—F*. Man könnte den Zweifel an einer solchen Notierungsweise in einem Wortspiel ausdrücken: Wenn Beethoven schon sein Publikum aufs *Ais* hätte führen wollen, dann hätte er es wohl auch aufs *Eis* geführt! Hätte Beethoven die klingende Quint in diesen Takten wirklich beabsichtigt, dann wären ihm im Sinne der ersten obigen Regel zwei einfachere Methoden zur Verfügung gestanden, diese enharmonische Verwechslung darzustellen: entweder schon vom Auftakt von Takt 226 an eine Notierung B—F zu wählen, oder die Umdeutung der Klänge erst bei der letzten Quinte zu vollziehen, demnach also die ersten drei klingenden Quinten noch als *Ais—Eis* und erst die letzte als B—F zu notieren:

T. 226

ff

s

ff

Es ist als ein günstiger Zufall zu bezeichnen, daß Beethoven dieselbe Umdeutung *Ais—B*, allerdings in umgekehrter Richtung, B—*Ais*, in der Klaviersonate

e-Moll op. 90 vorgenommen hat, nämlich im II. Satz, Takt 217. Der enharmonische Wechsel ist dort so vollzogen, daß bei beiden Notierungsweisen das Quintintervall zwischen Baß- und Oberstimme optisch sofort erkennbar ist:

Notenbeispiel 7:
op. 90, II,
T. 216—217

Nimmt man aber in der Hammerklaviersonate nicht das *Ais*, sondern das *A* als beabsichtigt an, dann würden die obigen Einwände gegen eine unbeethovische Notierungsweise hinfällig und die Notierung der Note *F* (statt *Eis*) in Takt 226 wäre sogar die einzige Möglichkeit, die Stelle sowohl hörbar als auch harmonisch den Regeln entsprechend darzustellen. Freilich müßte man dann wiederum fehlende Auflösungszeichen vor *Ais* postulieren. Ist ein versehentliches Fortlassen dieser Auflösungszeichen möglich oder wahrscheinlich? Auf Grund der unter Punkt (2) und (3) gemachten Beobachtungen lautet die Antwort: ja. Denn wie bereits gesagt, wurden Versetzungszeichen, die sich aus dem harmonischen Verlauf zwangsläufig ergeben, von Beethoven manchmal versehentlich fortgelassen, während solche, die irgendwie problematisch sein könnten, oft überflüssigerweise hinzugesetzt wurden. Fragt man nun, welche von den beiden Möglichkeiten *Ais* oder *A* vom Standpunkt des Komponisten eher als unproblematisch empfunden werden könnte, so ist dies sicherlich die Lesart mit *A*, welche schon von Bülow als *trivial* bezeichnet worden war. In der Tat ist eine Dominante, ein auskomponierter oder angedeuteter Quintsextakkord, bei Beethoven nichts Ungewöhnliches, während eine Wendung, die mit großem Leitton ohne Dominante in eine Tonika mündet, als sehr ungewöhnlich bezeichnet werden müßte, ja — wie eingangs gesagt — als einmaliger Sonderfall²⁹. In einem so ungewöhnlichen Fall einer neuartigen *unerhörten* Harmoniefolge in einer derart skurrilen Notation hätte Beethoven sicherlich ein *Vorsichtsvorzeichen* # vor *Ais* angebracht. Das bedeutet also, daß in den Originalausgaben an dieser Stelle auf jeden Fall ein Versetzungszeichen fehlt, gleichgültig, ob *Ais* oder *A* gemeint war.

Wenn dieses Fehlen eines Versetzungszeichens vor *Ais* auf Grund von Beethovens Notationsgewohnheiten angenommen werden muß, dann ist aber ein Auflösungszeichen wegen der Klarheit der Intervalle wahrscheinlicher als ein Kreuzvorzeichen. Bevor wir zur Untersuchung dieser Stelle von anderen Gesichtspunkten — Harmonie- und Formanalyse — schreiten, wird es nötig sein, die obigen drei Grundregeln mit Beispielen zu belegen. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht das Autograph der f-Moll-Sonate op. 57, der *Appassionata*. Gleich im 3. Takt des I. Satzes vergaß Beethoven, das für ihn selbstverständliche Auflösungszeichen vor dem *E* der rechten Hand beim Triller und bei der vorletzten 16tel

Note zu setzen, ein Fehler, der sich auch in Takt 9, 21 und bei fast allen Parallelstellen mit Ausnahme von Takt 69 und 144, wo aber auch nur der Nachschlag mit einem Auflöser bezeichnet ist, wiederholt. Vielleicht wird man diese Stelle im 21. Jahrhundert mit einem Querstand es^2 zum e^1 der linken Hand spielen (ebenso wie die fehlenden Auflöser vor e im Finalsatz in den Takten 291 und 294—295)! Im 20. Jahrhundert glaubt man aber noch, daß es sich hier um ein Schreibversehen handelt. Sehr interessant in dieser Beziehung ist auch die Durchführung dieses Satzes. Ursprünglich hatte Beethoven die Takte 67 bis incl. 80 mit E-Dur-Vorzeichnung notiert, die er erst nachträglich in die C-Dur-Vorzeichnung änderte. So konnte es leicht kommen, daß etliche Kreuz-Vorzeichen vor fis und gis im Autograph fehlen, während in den Takten 79—80 die Auflösungszeichen vor g noch stehengeblieben sind. Noch interessanter ist aber Beethovens originale Notierung in den Takten 83—88. In Takt 83 steht nur ein einziges b -Vorzeichen vor der 2. Note es^3 der rechten Hand, ebenso fehlen in Takt 86 alle neun b -Vorzeichen, während sie in den folgenden 3 Takten von Beethoven erst nachträglich, allerdings unvollständig, eingetragen wurden:

Notenbeispiel 8: op. 57, I, T. 83

T. 83

Notenbeispiel 9: op. 57, I, T. 86—88

T. 86

N.B. Die eingeklammerten Vorzeichen (b) wurden von Beethoven nachträglich mit Bleistift hinzugefügt.

Es ist offensichtlich, daß Beethoven diese Versetzungszeichen deshalb zu setzen vergaß, weil er glaubte, bereits in f-Moll zu sein, und die C-Dur-Vorzeichnung übersehen hatte.

Versehen solcher Art konnten Beethoven um so leichter unterlaufen, als er die Gewohnheit hatte, die Tonartenvorzeichnung im allgemeinen nur am Beginn jeder Seite anzugeben und die darunterliegenden Systeme freibleibend zu lassen. Diese Gewohnheit dürfte auch dazu geführt haben, daß Beethoven in vielen anderen Werken Versetzungszeichen versehentlich wegließ, so etwa im Scherzo der As-Dur-Sonate op. 26, wo die Auflöser vor d in den Takten 46 und 54 sowie der Auflöser vor g in Takt 88 fehlen. Dieser Irrtum wurde in der Originalausgabe berichtigt³⁰.

Übrigens hatte auch Chopin die gleiche Gewohnheit, jeweils nur die erste Akkolade einer Seite mit der Tonartenvorzeichnung zu versehen, und so konnte es in seinem 12. Prélude *gis-Moll* aus op. 28 zu einem merkwürdigen Parallellfall zu der Hammerklaviersonate kommen: in diesem ebenfalls mit fünf \sharp bezeichneten Stück hat Chopin in den Takten 24—27 nicht weniger als 14 Auflösungszeichen vor den Noten *A* vergessen! Seltsamerweise ist bei dieser Stelle noch keine Diskussion darüber entbrannt, ob Chopin *A* oder *Ais* gemeint hat, wohl deshalb, weil Bülow die Trivialität des *A* an jener Stelle nicht bemerkt hatte. Diese letzten zitierten Stellen bei Beethoven und Chopin haben eine Eigenschaft gemeinsam: es ist jeweils das letzte Vorzeichen einer Tonart, also das vierte \flat -Vorzeichen *Des* in *As-Dur*, das fünfte \flat -Vorzeichen *Ges* in *Des-Dur*, oder das fünfte \sharp -Vorzeichen *Ais* in *gis-Moll*, welches aufzulösen vergessen wird.

Aus all diesen Parallellfällen läßt sich, wie gesagt, der Schluß ableiten, daß Beethoven auch im verschollenen Autograph der Hammerklaviersonate ein Auflösungszeichen vor *Ais* zu setzen vergessen hätte, oder zumindest nur ein einziges vor dem ersten angebracht hätte, ähnlich wie in Takt 83 des I. Satzes der *Appassionata* (siehe Notenbeispiel 8). Ein solches Versehen hätte Beethoven um so leichter unterlaufen können, als die Tonart *H-Dur* trotz der Vorzeichnung in Takt 214 kein einziges Mal in der Tonika erklingt und der Ton *Ais* zum letzten Mal vier Takte vor der fraglichen Stelle gebracht wurde.

Was die oben unter (3) angeführte Notationsregel — Anbringung von Vorsichtsvorzeichen — anbelangt, so herrscht heute noch ziemlich viel Unwissen über diese Praxis, die in der Klassik weit verbreitet war. Es würde zu weit führen, die vielen von der heutigen Praxis abweichenden Rechtschreibregeln in der Notenschrift des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu erläutern. Eine wichtige Regel, die aber heute nicht mehr gültig ist, muß jedoch erwähnt werden, um die Praxis der Vorsichtsvorzeichen zu verstehen: bei Tonwiederholungen, die sich über mehrere Takte hinweg erstreckten, war es nicht nötig oder üblich, nach jedem Taktstrich das ursprüngliche Versetzungszeichen neu zu setzen. (Ein Überbleibsel dieser Praxis findet sich heute noch bei überbundenen Noten.) Gerade aus diesem Grunde wurde es aber nötig, ein Vorzeichen, welches nicht weiter zu gelten hatte, auch nach dem Taktstrich eigens rückgängig zu machen. Diese Regel bedeutet also, daß ein Versetzungszeichen nicht automatisch beim Taktende ungültig wurde, wie es heute üblich ist, sondern daß es, falls es nicht weiter gelten sollte, durch das entgegengesetzte Zeichen im nächsten Takt aufzuheben war³¹.

Beethoven hat sich an diese Regel der Vorsichtsvorzeichen gehalten, ging aber noch über sie hinaus, wenn es ihm nötig erschien, eventuelle Mißverständnisse zu vermeiden. Ein solcher Fall ist im Schlußthema des I. Satzes der Hammerklaviersonate, Takt 100—111 bzw. Parallelstelle Takt 332—343, gegeben: in den Takten 101 und 103 bzw. 333 und 335 steht ein \flat -Vorzeichen vor der jeweils höchsten Note der Melodie; jeweils vier Takte später, also in Takt 107 und

339, haben die Originalausgaben ein Auflösungszeichen, das selbst nach den strengsten Notierungsregeln jener Zeit nicht nötig gewesen wäre. Damit wollte Beethoven offensichtlich jeden Zweifel, ob hier nicht durch einen Stechfehler vielleicht doch ein *b*-Vorzeichen vergessen worden wäre, beseitigen. Diese Notierung ist so ungewöhnlich und zugleich konsequent, daß sie sicher von Beethoven (und nicht etwa vom Stecher) stammt. Ein interessantes Beispiel, wo die obigen Fälle (2) und (3) — vergessene und überflüssige Versetzungszeichen — an der gleichen Stelle vorkommen, findet sich im Autograph der E-Dur-Sonate op. 109 in den Takten 50—56 des II. Satzes: vor den Noten *F* der Baßstimme hatte Beethoven ursprünglich die Auflösungszeichen zu setzen vergessen und holte dies nur in Takt 50 und 55 (obere Oktavnote) nach. In diesem letzten Takt aber setzte er vor die dritte Note *c*¹ der rechten Hand ein von der Tonartenvorzeichnung her nicht nötiges Auflösungszeichen, das leider in sämtlichen neueren Ausgaben unterschlagen wurde. Dieses *c* ist aber keineswegs so unnötig, wie die modernen Herausgeber glauben: im Hinblick auf die h-Moll-Harmonie des folgenden Taktes 56 mit der Mittelstimme *cis* wäre es ohne Beethovens Vorsorge durchaus denkbar, dieses *cis* schon im vorhergehenden Takt als beabsichtigt anzusehen. Noch ein drittes Beispiel möge zeigen, daß Beethoven sogar ganz selbstverständliche Versetzungszeichen oft mehrmals setzte, um ja nicht Gefahr zu laufen, Opfer einer Fehlinterpretation zu werden. Ein solcher Fall findet sich z.B. im Autograph des II. Satzes der Klaviersonate op. 90 in den Takten 209 und 210: obwohl der Übergang von E-Dur nach C-Dur durch die vier Auflösungszeichen vor der ersten Note in Takt 209 eindeutig gekennzeichnet ist, hat Beethoven zur Sicherheit noch einen Auflöser vor der Note *f*³ der rechten Hand hinzugesetzt und darüber hinaus im folgenden Takt wiederum zwei Auflösungszeichen vor den Oktavnoten *F* der rechten Hand notiert. Dieses überflüssige Auflösungszeichen liefert auch einen Hinweis dafür, daß die Oktave *f*²—*f*³ in Takt 210 neu anzuschlagen ist. Wäre hier ein Haltebogen von Beethoven »vergessen« worden, wie viele Herausgeber — in Analogie zu der einigermaßen ähnlichen Stelle Takt 130—135 — annehmen, dann stünde hier im Autograph auf keinen Fall ein Auflöser. Eine besonders große Anzahl nach den Regeln nicht nötiger Vorsichtsvorzeichen hat Beethoven übrigens auch im Adagio der Sonate op. 22 in den Takten 39—41 angegeben. So steht in der Originalausgabe in Takt 39 vor jedem *Ces* und *Des* (mit Ausnahme vor der letzten Note) auf dem 2. und 3. Takteil ein neues *b*-Vorzeichen! Das Wissen um diese Notationsregel, daß es in der klassischen Notierungsweise geradezu notwendig sei, ein Versetzungszeichen, das im nächsten Takt nicht mehr zu gelten hat, durch ein Vorsichtsvorzeichen rückgängig zu machen, läßt Beethovens Intention auch an einigen anderen problematischen Stellen der Hammerklaviersonate klarer erkennen: Im D-Dur-Teil der Schlußfuge (Takt 262 nach der Zählung der Henle-Ausgabe) herrscht Uneinigkeit darüber, ob *Cis* oder *C* gemeint ist. Das Fehlen eines solchen Vorsichtsvorzeichens nach den beiden Auflösungszeichen im vorhergehenden Takt

läßt aber den Schluß zu, daß mit viel größerer Wahrscheinlichkeit ein *C* statt eines *Cis* gemeint ist. Ähnliche Beobachtungen gelten noch für drei andere Stellen aus der Fuge. In Takt 43 würde man aus harmonischen Gründen ein e^3 in der Oberstimme, also weitere Geltung des Auflösungszeichens von Takt 42, erwarten. Diese Lesart wird tatsächlich durch die englische Erstausgabe bestätigt. In Takt 75 steht in den Originalausgaben kein Auflösungszeichen vor den beiden Noten *G* in der Taktmitte. Infolgedessen dürfte die Lesart mit *Ges* statt *G*, die Nottebohm auch aus den Skizzen nachzuweisen glaubte, größere Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Das Auflösungszeichen vor *G* wäre erst in der Mitte des Taktes 76 fällig. Schließlich noch eine Stelle am Schluß der Fuge in Takt 377, wo in der englischen Originalausgabe das b -Vorzeichen vor dem *Ges* fehlt. Wäre hier wirklich *G* statt *Ges* beabsichtigt, wie ein moderner Herausgeber³² glaubt, dann hätte hier auf jeden Fall ein Auflösungszeichen stehen müssen.

Somit kann es auch von der Notationspraxis der Vorsichtsvorzeichen her als sehr unwahrscheinlich gelten, daß Beethoven eine so wichtige Note wie das *Ais*, die, falls beabsichtigt, als eine seiner größten Kühnheiten zu gelten hätte, ohne jenes Vorsichtsvorzeichen notiert hätte. Nur aus einer ungenügenden Kenntnis von Beethovens Schreibpraxis lassen sich folgende Sätze Richard Hausers erklären:

»Die Zumutung, über die Konvention gültiger Versetzungszeichen hinaus ›unklare‹ Stellen mit weiteren Versetzungszeichen zu versehen, also in H-Dur nochmals \sharp -Vorzeichen, d.i. das Zeichen vor *A*, zu erwarten, ist unbegreiflich, denn woher soll ein Komponist wissen, welche Stellen der Nachwelt unklar erscheinen werden?«³³

Wie die eben zitierten Beispiele zeigen, hat Beethoven diese *Zumutung* sehr wohl oft auf sich genommen.

Unsere bisherigen Untersuchungen haben ergeben, daß von den Skizzen und vom Notenbild her *A* wahrscheinlicher als *Ais* ist. Da aber eine Wahrscheinlichkeit noch kein Beweis ist, wird es nötig sein, dieses Problem auch mit den Methoden der Stilkritik zu erforschen.

Ais oder *A* im Licht der Harmonik

Wie auch von den Anhängern des *Ais* zugegeben wird, liegt die Schwierigkeit darin, daß sich mit dieser Note der Harmonieablauf nach den klassischen Satzregeln kaum erklären läßt, während er mit *A* ganz einfach und klar verständlich wäre. Verführerisch, aber unhaltbar wäre die These, Beethoven hätte mit dem *Ais* die damaligen Gesetze der Komposition zeitweise außer Kraft setzen wollen. Daß Beethoven eine solche Denkungsart durchaus fremd war, zeigt u.a. sein Brief an den Prinzen Nikolaus Galitzin, Ende Juli 1825, in dem er einen Musiker beglückwünschte, einen Fehler im Streichquartett op. 127 entdeckt zu haben, ein Brief, in dem Beethoven eine problematische Stelle ausführlich nach den

Regeln des Fundamentalbasses erklärte. Auch aus früherer Zeit gibt es zahlreiche Belege dafür, daß Beethoven die klassischen Kompositionsregeln als für ihn durchaus bindend ansah. Nicht zuletzt erklärt sich daher auch seine große Bewunderung für die Meister Händel, Haydn und Mozart.

Die harmonische Grundlage der Musik Beethovens, wie überhaupt der ganzen Wiener Klassik, ist die tonale Kadenz. Das Spannungsfeld zwischen Tonika, Subdominante und Dominante beherrscht das tonale Geschehen, bereichert durch die mit einbezogenen Nebenstufen, die ein Netz von Zwischenbeziehungen schaffen. Diese Funktionsharmonik spielt in der klassischen Musik eine ebensolche Rolle wie die Grammatik in der Sprache. Auf ihrer Basis lassen sich so gut wie alle tonalen Beziehungen erklären, was freilich noch nicht heißt, daß man damit ihren Sinn begreifen oder verstehen lernt. Die Hauptstufen Dominante-Tonika schaffen ein geschlossenes tonales System, das sich durchaus mit den Hauptgliedern der sprachlichen Mitteilung, Prädikat und Subjekt, vergleichen läßt.

Im Sinne der Funktionsharmonik läßt sich die Rückleitung zur Reprise wie folgt erklären: am Schluß der Durchführung meldet sich nach dem elegischen Schlußthema wieder das Hauptmotiv zu Wort, wie erwartet in einer Dominantharmonie. Es steht jedoch auf der »falschen« Dominante³⁴, nämlich von *H* statt von *B*. Ein solcher Dominantklang auf der VI. statt auf der V. Stufe ist an sich nichts Ungewöhnliches und läßt eine Umdeutung in den übermäßigen Quintsextakkord mit Auflösung in den Quartsextakkord erwarten, etwa wie im I. Satz der IV. und im II. Satz der V. Symphonie und in vielen anderen Werken Beethovens:

Notenbeispiel 10: IV. Sinfonie, I, T. 281—305 (nach Hauser, a.a.O., S. 251)

T. 281-300 T. 301

Diese Erwartung wird jedoch nicht erfüllt; statt vom *Fis* (= *Ges*) zum *F* hinunterzusteigen, bewegt sich die Baßlinie in Halbtonschritten aufwärts, wenn man *A* als beabsichtigt ansieht:

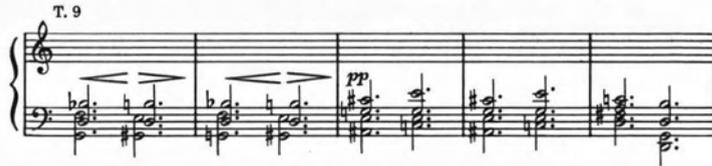
Notenbeispiel 11:
Hauser, a.a.O., S. 255

ais - a - b

Hauser bezeichnet diese Harmoniefolge als »harmonisch rückläufig« (sic!) und »äußerst schwach, weil der Dur-Dreiklang auf *a* (gemeint ist der vorletzte Akkord) eine querständige Wirkung zu dem immer noch latent vorhandenen *ais* (welches im Gegensatz zu *fis* nicht weitergeführt wurde) ergibt«. Das ist aber barer Unsinn: von Querstand sollte nicht die Rede sein. (1) Ein Querstand ist nämlich das unmittelbare Hintereinanderklingen zweier chromatisch benachbarter Noten in verschiedener Oktavlage; (2) würde man aber tatsächlich im Sinne Hausers einzelne

Noten latent weiterhören, dann gäbe es bei Beethoven auf Schritt und Tritt solche *Querstände*, etwa im I. Satz zwischen Takt 36 tief *B* und Takt 51 hoch *H*; (3) Beethoven selbst hatte übrigens nicht die geringste Scheu, echte (nicht eingebildete) *Querstände* anzubringen, so etwa in der 20. Diabelli-Variation zwischen *cis*¹ und *c* (Notenbeispiel 12), jener Stelle, deren Baßführung Hauser geradezu als »Beweis« für die Richtigkeit des *Ais* anführt, sowie im II. Satz der Fis-Dur-Sonate op. 78, in Takt 59 und 63, zwischen den beiden ersten Noten *fis*³ und *fis*¹, oder im Finale der IX. Symphonie, Takt 758, 5 Takte vor dem Allegro ma non tanto zwischen dem *cis* der Viola und dem *c* der Holzbläser, in letzterem Falle allerdings wahrscheinlich ein Schreibversehen.

Notenbeispiel 12:
XX. Diabelli-Variation,
T. 9–13



Mit *A* statt *Ais* entsteht also eine chromatisch vom *Fis* zum *B* aufsteigende Baßlinie. Die Stimmführung ergibt hierbei eine Quint-Sext-Auswechslung³⁵, nämlich jenes einfache Verfahren, chromatisch aufsteigende Baßlinien zu harmonisieren, das Beethoven häufig angewandt hat.

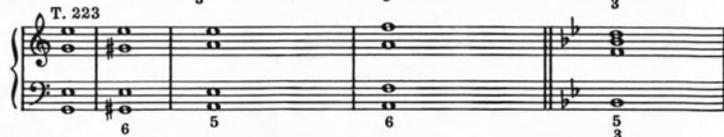
Eine interessante Parallele zu dieser Form der Rückführung findet sich in der Sonate Es-Dur op. 7. der nach der Hammerklaviersonate längsten Sonate Beethovens, die ich schon bei einem anderen Anlaß als einen Vorläufer von op. 106 bezeichnet habe³⁶.

Gemeinsam ist den beiden Sonaten der gleiche Aufbau des Hauptthemas aus den zwei Vivat-Rufen auf dem Tonikadreiklang und einer melodischen Weiterführung, die erst danach von der Tonika zur Dominante strebt. Ebenso hat auch die Rückleitung zur Reprise Gemeinsamkeiten: in beiden Fällen wird am Schluß der Durchführung eine entfernte Tonart erreicht, in der frühen Sonate das um einen Halbton tiefer liegende d-Moll, im späten Werk das um einen Halbton höher liegende h-Moll/H-Dur. Die letzten harmonischen Stufen dieser Rückführung sind in beiden Fällen gleich, wenn, wie gesagt, das *A* in op. 106 als beabsichtigt gilt:

Notenbeispiel 13a:
op. 7 I, T. 184



Notenbeispiel 13b:
op. 106 (schematisch)



Ähnliche Rückleitungen mit Hilfe der Quint-Sext-Auswechslung finden sich auch im I. Satz der *Appassionata*, op. 57, und der A-Dur-Sonate op. 101. Nur wird in diesen beiden Sonaten nicht die Tonika, sondern die Dominante mit Hilfe dieser Harmoniefolge angesteuert, und zwar deshalb, weil das Hauptthema dort jeweils mit dem Dominantton bzw. Dominantklang einsetzt. (Die A-Dur-Sonate op. 101 beginnt ja scheinbar in E-Dur; deshalb ist es logisch, daß die der Reprise vorhergehende Stufe eben die Dominante von E-Dur ist.) Es stimmt also nicht, wenn Richard Hauser schreibt: »Für eine Einführung der Dominante durch chromatische Rückung, solange, bis eben die gewünschte Tonart erreicht ist, läßt sich bei Beethoven kein Beispiel anführen.«³⁷ Die Sonate op. 7 hätte Hauser eigentlich bekannt sein müssen; sie weist übrigens noch eine Gemeinsamkeit mit op. 106 auf: die eigentliche Dominante wird erst im letzten Moment, zwei Takte vor dem Wiedereintritt des Hauptthemas gebracht; es fehlt die in anderen Werken übliche lange Dominantvorbereitung der Reprise. Ein weiteres Werk, in dem Beethoven eine Dominante durch chromatisch aufsteigende Bässe angepeilt hat, ist das B-Dur-Streichquartett op. 130, I. Satz, Takt 50—53:

Notenbeispiel 14:

Der Weg von op. 7 über op. 106 zu op. 130 zeigt anschaulich einen Prozeß der Reduzierung auf das Wesentliche: im frühen Werk voller vierstimmiger Satz, in der Hammerklaviersonate zweistimmiger Satz, im späten Streichquartett Unisono, also eine einzige Stimme.

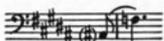
Lassen sich ähnliche Parallelen zu anderen Werken aufzeigen, wenn man das *Ais* in Takt 225—226 als beabsichtigt ansieht? Nein. Zunächst ist festzustellen, daß sich mit *Ais* eine ganz andere, schwer zu deutende Harmoniefolge ergibt: am Schluß der Rückführung zum Hauptthema stünde anstelle des letzten Dominantschrittes eine Antizipation des B-Dur-Klanges durch die einen Takt lang

Notenbeispiel 15: VII. Sinfonie, I. Satz, T. 268ff.

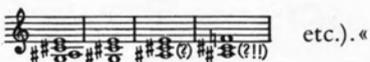
erklingende Quint $Ais(=B)-F$. Diese Antizipation an sich hätte überhaupt nichts Befremdendes, ja sie wirkte sogar durchaus Beethovenisch und würde etwa an die Reprisenintritte in der Klaviersonate e-Moll op. 90 oder der VII. Symphonie erinnern.

Das Ungewöhnliche, ja für die gesamte klassische Musik Einmalige wäre aber, daß dieser Antizipation nicht wie sonst üblich die Dominante vorausginge, sondern ein großer Leittonschritt $Gis(=As)-B$, der sich im Sinne der klassischen Harmonik, wie gesagt, kaum erklären ließe. Das Ungereimte dieser Tonfolge hat viele Musiker bewogen, das Ais als einen Fehler anzusehen. So gab Alfredo Casella zu dieser Stelle folgenden Kommentar³⁸:

»Da Beethoven das \sharp vor sämtlichen A — bis zur Rückkehr zur B-Tonart — wegließ, erklärte Bülow mit seiner gewohnten despotischen und polemischen Heftigkeit, daß diese Weglassung Beethovens vielmehr eine geniale und absichtliche enharmonische Modulation darstelle. Und Bülows Behauptung fand zähe und bedeutende Anhänger, wie d'Albert, d'Indy, Dukas, Schnabel etc. Nach meiner Auffassung kann Bülows »Entdeckung« einer kritischen, unvoreingenommenen Untersuchung nicht standhalten. Erstens vergaß Beethoven sehr oft die Versetzungszeichen — sogar in seinen sorgfältigsten Handschriften. Deshalb würde der bloße Anblick des Intervalls:



an sich schon genügen, um die Absurdität dieser Idee deutlich zu machen. Es ist daher unmöglich, die beiden Takte zufriedenstellend zu harmonisieren (man müßte annehmen:



Wie diese harmonische Darstellung zeigt, müßten die letzten 4 Takte vor der Wiederkehr des B-Dur als auf der Dominante von H-Dur stehend aufgefaßt werden:



Im letzten Takt käme es dann zu einer Tiefalteration des fis in f , wodurch der Sextakkord der V. Stufe von H-Dur enharmonisch in einen b-Moll-Dreiklang überginge. Eine solche Tiefalteration, für die es in der gesamten Klassik *keinen* Parallelfall gibt, ergäbe aber noch keine Modulation, weil noch keine Festigung der neuerreichten Tonika B durch Kadenzschritte erfolgt ist. Die Musik *fällt* in diesem Fall einfach ohne jede logische Verbindung von H nach B .

Hauser hingegen gibt für diese Stelle folgende Erklärung³⁹:



Gibt es überhaupt bei Beethoven Verknüpfungen von Themen, die nicht durch Dominant-Tonika-Beziehung gewonnen werden? Selbstverständlich gibt es solche! Die klassische Palette wäre fürwahr eintönig, wenn es nur Dominant-Tonika-Verbindungen gäbe. Solche andere Wendungen, wie etwa Trugschlüsse oder phrygische Schlüsse, spielen jedoch im allgemeinen nur eine untergeordnete Rolle und werden meistens nachträglich durch Dominanthermonien bekräftigt. Es ist auch bezeichnend, daß solche Verbindungen ohne Dominante nicht an den großen Einschnitten einer Sonatenform, etwa vor der Wiederholung des ersten Teiles oder zwischen Durchführung und Reprise, stehen, sondern eher dort, wo es um Themenverbindungen innerhalb eines Abschnittes geht, etwa zwischen einem ersten und zweiten Thema in einem kantablen Satz. Gerade bei solchen Verbindungen ohne Dominanthermonien bewegen sich aber bei Beethoven die exponierten Stimmen fast durchwegs in Halbtonschritten. Diese melodischen Leitonschritte dienen offensichtlich als Ersatz für die nicht gebrachte Dominante. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren:

Notenbeispiel 19:

Der Übergang vom ersten zum zweiten Thema im Adagio der IX. Symphonie.

T. 23 Andante moderato

Notenbeispiel 20:

Die Rückung von E nach Es innerhalb des zweiten Themas in der Reprise des I. Satzes der Sonate op. 110.

T. 77 a tempo

Dieses auf geheimnisvolle Art erreichte Es-Dur wird aber gleich darauf auf *triviale* Art zur Dominante der Grundtonart As-Dur. Ein drittes Beispiel dieser Art ist im letzten Satz des Es-Dur-Klavierkonzerts op. 73 zu finden, wo Beethoven die letzte Reprise des Grundthemas gleichsam in der *falschen* Tonart As-Dur beginnen läßt. Statt nun, wie zu erwarten, eine Rückmodulation nach Es-Dur vorzunehmen, läßt Beethoven einfach das Orchester in den Bässen chromatisch von *As* nach *Es* hinuntergleiten und deklariert damit gleichsam, daß das vorher gehörte As-Dur als Unterdominante von Es-Dur aufzufassen war. Diese Bevorzugung der Halbtonschritte, vor allem in den Bässen, läßt es wiederum als unwahrschein-

lich ansehen, daß Beethoven gerade bei einer ungewöhnlichen Modulation in der Sonate op. 106 einen Ganztonschritt auf die zwei Halbtonschritte *Fis-G-Gis* hätte folgen lassen.

Ais oder A aus der Sicht der Formanalyse

Weil das *Ais* zweifellos eine weniger schlüssige, d.h. Schluß-bildende Wendung ergibt als das *A*, haben manche Apologeten des *Ais* aus der Not eine Tugend gemacht und argumentierten so: Diese nichtschlüssige Harmonieverbindung bedeutet eben eine Nicht-Reprise. »Eine harmonische Reprise hat also noch nicht stattgefunden, dafür aber eine geistreiche Variation der Form, nämlich eine Art Synthese aus Durchführung und Reprise« (Hauser)⁴¹. Der B-Dur-Eintritt des Hauptthemas sei in Wirklichkeit als Ais-Dur zu verstehen (Bülow) und das h-Moll/H-Dur vom Ende der Durchführung (Takt 201 ff.) bestünde latent weiter bis zum Wiedereintritt des h-Moll in Takt 267.

Bei dieser Art der Argumentation ergibt sich gleich eine Schwierigkeit. Selbst wenn man das B-Dur des Repriseneintritts (Takt 227) von h-Moll kommend als auskomponierte VII. Stufe von h-Moll ansehen wollte, würde dies nicht die Tatsache aus der Welt schaffen, daß Beethoven auch Nebentufen durch Dominantvorbereitung einzuführen pflegte. Im II. Satz des Klaviertrios op. 70 Nr. 1 (*Geistertrio*) war ein solcher Fall gegeben. Der Satz steht in d-Moll, und das zweite Thema in der an sich ungewöhnlichen Nebentonart C-Dur, also der VII. Stufe von d-Moll. Selbstverständlich wurde auch hier das zweite Thema durch seine Dominante, also den Dominantseptakkord auf G, vorbereitet.

Die These, daß es sich beim Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 227 nicht um eine echte Reprise, sondern um eine ingeniose Verschmelzung von Durchführung und Reprise handelt, kann jedoch nicht Gültigkeit beanspruchen. Selbst wenn man von der Problematik der zwei letzten Vorbereitungstakte absieht, sind beim Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 227, jenem markanten Punkt, der in Beethovens Sonatensätzen immer Ereignis ist, alle Kriterien gegeben, die für eine Reprise gelten. »In Beethovens Musik verlieren wir nie die Orientierung, wir wissen immer, wo wir uns befinden«⁴².

Der Repriseneintritt in Beethovens Sonatensätzen läßt sich etwa mit der Heimkehr von einer Reise in ferne Länder vergleichen. Das Hauptthema, welches in der Durchführung *Schicksale* erlitten hat (Furtwängler), kehrt in der Grundtonart wieder, oftmals bereichert durch Zusatzstimmen oder neue Harmonien. (Wer von einer Reise zurückkommt, ist durch Erfahrungen bereichert worden.) Im Sinne dieses Vergleichs ist es einleuchtend, daß gerade die Grundtonart eines Werkes während der vorhergehenden Durchführung nicht etabliert werden darf; um heimzukehren, muß man vorher in der Ferne gewesen sein. Die Rückwege sind verschieden, aber »Alle Wege führen nach Rom«. Je weiter sich die Durchfüh-

rung tonal von der Grundtonart entfernt hat, desto aufregender und schöner ist die Rückkehr. So wie man bei einer Fußreise die Silhouette der Heimatstadt schon von Ferne erkennt, zeichnet sich diese Rückkehr harmonisch und motivisch schon vorher ab und läßt die kommende Reprise vorausahnen. Ob man nun das Ziel von weitem gesehen hat, oder aus einem engen Tal heraustritt und es plötzlich vor Augen sieht, der letzte Schritt wird doch durch das *Stadttor*, die Dominante, erfolgen.

Wie sieht dieser Vorgang im Fall der Hammerklaviersonate aus? Nachdem die Durchführung annähernd die Länge der unwiederholten Exposition erreicht hat, kommt sie gleichsam zum Stillstand, so als wären die Kräfte momentan erschöpft. Das Epilogthema wird in einer weit entfernten Tonart (H-Dur/h-Moll) zitiert, und danach kündigen sich wie von Ferne die Vivat-Rufe des Hauptthemas an; in einem typisch Beethovenschen Verdichtungsprozeß, der mit einem großen Crescendo verbunden ist, wird der triumphale Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 227 vorbereitet, das dann wie am Anfang des Satzes in der Grundtonart erscheint. Die melodischen Konturen der ersten 8 Takte sind hierbei deutlich beibehalten, das Thema ist aber durch eine Gegenstimme und durch neue Harmonien bereichert. Im weiteren Verlauf der Reprise wird unter Beibehaltung der Motive aus der Exposition die Untermediante Ges-Dur erreicht und etwa eine Notenseite lang beibehalten.

Solche Rückungen in andere Tonarten im Verlauf der Reprise sind in Beethovens Sonaten- oder Symphoniesätzen keine Seltenheit. Sie können als Nachklänge der Durchführung aufgefaßt werden, stellen aber den Reprisencharakter als solchen keineswegs in Frage. Ihr Hauptzweck ist zweifellos, jene Eintönigkeit zu vermeiden, die sich dadurch ergeben könnte, daß nach der Regel der Sonatenform in der Reprise auch das Seiten- und Schlußthema in der Grundtonart erscheinen. Mit Vorliebe berührt Beethoven dabei die Tonarten der Unterdominante und Untermediante, wohl als Gegengewicht zur Exposition, wo für gewöhnlich die Dominante eine große Rolle spielte. Beispiele dafür finden sich u.a. in der *Eroica*, im Klaviertrio op. 70 Nr. 1, im 3. und 5. Klavierkonzert und im I. Satz der Sonate op. 110, wo die Tonika sogar noch schneller verlassen wird als in op. 106, nämlich gleich im 6. Takt der Reprise. In keiner der zahlreichen Werkanalysen Beethovens wurden bisher diese Modulationen im Verlauf der Reprise zum Anlaß genommen, den Reprisenbeginn mit der Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart in Frage zu stellen. Das einzig Ungewöhnliche in der Hammerklaviersonate ist nicht diese Ausweichung nach Ges-Dur, sondern die Wiederkehr des Hauptmotivs in h-Moll in Takt 267, übrigens nach vorheriger Dazwischenschaltung des Dominantklanges *Fis—Cis*, der dort harmonisch nicht einmal nötig wäre. Trotz dieser Vorbereitung durch die Dominante wirkt dieser h-Moll-Einsatz als eine Überraschung. Es ist gerade dieser Überraschungsmoment, welches die Hypothese, daß man die ganze bisherige Reprise auf h-Moll bezogen hören sollte — was hörpsychologisch übrigens kaum möglich ist —, entkräftet:

Anzahl von Herausgebern gegeben hat, die trotz Bülow das *A* für richtig gehalten haben, und nicht nur deren zwei (nämlich Heinrich Schenker und Donald F. Tovey), wie Hauser in seiner Studie behauptete⁴⁶. Unter anderen drucken folgende Ausgaben das *A*: die alte Peters-Ausgabe (Herausgeber L. Köhler), Edition Augener 1903 (Herausgeber Buonamici), Edition Lemoine, Paris—Brüssel ca. 1910 (L. Diémer), Edition Ricordi, Mailand ca. 1900 (E. Risler), Edition B. Jürgenson, Moskau ca. 1910 (Pressmann), Edition Breitkopf, ca. 1920 (Frédéric Lamond), die Urtextausgaben von Schott, Mainz (A. Hoehn) und Peters, Leipzig (C.A. Martienssen) ca. 1935, sowie die kritischen Ausgaben von Th. Steingraeber (Steingraeber, Leipzig 1900), Alfredo Casella (Ricordi, Mailand 1918) und Armand Ferté (Edition Choudens, Paris 1930). Moderne sowjetische Ausgaben (Moskau und Kiew) lassen beide Versionen gelten und berufen sich darauf, daß Bülow angeblich in seinen Konzerten das *A* gespielt hätte (sic!).

Fassen wir zusammen: Die Untersuchung der erhaltenen Skizzen und der Schreibgewohnheiten Beethovens sowie stilkritische Vergleiche mit anderen Werken konvergieren in solcher Übereinstimmung für die Richtigkeit der Lesart mit *A*, daß diese Note als von Beethoven beabsichtigt erscheint oder zumindest angesehen werden kann. Auf jeden Fall besteht kein Grund, in zukünftigen Ausgaben an dieser Stelle von jenem Prinzip abzuweichen, das inzwischen bei fast allen kritischen Editionen mit Erfolg angewandt wurde, nämlich vermutlich fehlende Versetzungszeichen in Kleindruck oder eingeklammert wiederzugeben. Auf diese Art sieht der Benützer immer noch, daß diese Versetzungszeichen in den Quellen fehlen und kann sich nach eigenem Ermessen entscheiden, ob er dies für Absicht oder Irrtum hält. Gerade weil auch in Urtextausgaben an vielen anderen Stellen solche Versetzungszeichen ergänzt werden, würde es aber einer Bevormundung des Spielers gleichkommen, wenn man ihn an dieser Stelle förmlich zwingen wollte, auf jeden Fall *Ais* zu spielen.

Nimmt man aber trotz aller logischer Argumente zugunsten des *A* an, daß Beethoven hier eine einmalige *geniale* Wendung anbringen wollte, die in keinem anderen klassischen Werk eine Entsprechung findet, so sind damit die Grenzen des wissenschaftlich Erfäßbaren erreicht. Wissenschaft kann nur untersuchen, was sich wiederholt, was sich in irgendeiner Form statistisch festhalten läßt. Das Einmalige, Unwiederholte, das »Wunder« steht außerhalb ihrer Kompetenz. Wer an Wunder glaubt, möge ruhig das *Ais* spielen, die Welt wird darüber nicht einstürzen⁴⁷.

ANMERKUNGEN

¹ Edition Cotta, Beethoven Sonaten Bd. V, Coburg 1872, Erläuterungsausgabe.

² Beethoven Sonaten, herausgegeben von Eugen d'Albert, Edition Peters.

³ Edition Curzi, Mailand, sowie auf Schallplatten.

⁴ Edwin Fischer, *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, Insel Verlag 1956, S. 120.

⁵ Auf Schallplatten.

- ⁶ In Konzerten.
- ⁷ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig 1887, S. 127.
- ⁸ Heinrich Schenker, Ausgabe der Beethoven Klaviersonaten, Universal Edition, Wien 1934, Neuauflage von Erwin Ratz, 1945.
- ⁹ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien 1968, S. 201 ff.
- ¹⁰ Hermann Keller, *Neue Zeitschrift für Musik*, CXIX (195), S. 708.
- ¹¹ Ludwig Misch, *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*, G. Henle, München-Duisburg 1967, S. 116—123.
- ¹² Beethoven Sonaten, Herausgeber Alfredo Casella, Edition Ricordi, Mailand 1920, revidierte Ausgabe 1940.
- ¹³ Frederic Lamond, Beethoven Klaviersonaten, Edition Breitkopf N^o 4342.
- ¹⁴ Laut mündlicher Mitteilung.
- ¹⁵ Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, Verlag Piper, München 1977, S. 20 und 80.
- ¹⁶ Associated Board of the Royal Schools of Music, London 1931.
- ¹⁷ Richard Hauser, *Das Ais in der Sonate op. 106*, Beethoven Jahrbuch, Bonn 1965—1968, S. 243—259.
- ¹⁸ Jacques-Gabriel Prod'homme, *Die Klaviersonaten Beethovens*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1948, S. 241.
- ¹⁹ Anlässlich des G-Dur-Rondos op. posth. 129 führte Bülow den »Nachweis«, daß es sich um ein spätes Beethoven-Werk der letzten Periode handeln müsse, und erklärte jeden Zweifel daran als »Blasphemie (sic), würdig des Kalmücken Oulibischeff« (Autor von *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*, deutsch 1869). N.B. Das 1945 aufgefundene Autograph zeigt, daß es sich um ein Frühwerk handelt.
- ²⁰ Über den — unzutreffenden — Vergleich mit einer Stelle in der IV. Symphonie s.u. — Die letzte Bemerkung Bülows ist unrichtig: Übermäßige Quintsextakkorde mit nachfolgendem Quartsextakkord kommen u.a. in der IX. Symphonie vor, im I. Satz, Takt 315, 469; II. Satz, Takt 260; III. Satz, Takt 99. Bülow selbst war, wie gesagt, ein durchaus nicht zimperlicher Beethoven-Verbesserer. Die berühmteste seiner »Verbesserungen« dürften wohl die zwei hinzugeführten Noten *fis*¹ und *dis*¹ 17 Takte vor dem Schluß der Sonate E-Dur op. 109 darstellen.
- ²¹ Brief an Ferdinand Ries, Ende März 1819 (Londoner Poststempel 6. April).
- ²² Im Nachtrag dieses Briefes (siehe Anmerkung 21) erbittet Beethoven eine Korrektur im I. Satz, Takt 381—382. Da diese Stelle in Wirklichkeit aber die Takte 365—366 betrifft, ist anzunehmen, daß der I. Satz ursprünglich um 16 Takte länger war, die dann im letzten Kompositionsstadium gestrichen wurden. Fast die einzige Stelle, wo sich diese 16 Takte ohne empfindliche Störung der Struktur wieder einfügen ließen, wäre der Schluß der Durchführung.
- ²³ Neben mehreren stillschweigenden Verbesserungen führt die Henle-Ausgabe allein im I. Satz nicht weniger als 7 Stellen in Fußnoten an, wo *wohl versehentliche* Lesarten beider Originalausgaben berichtigt wurden, u.zw. in den Takten 67, 148, 237, 239, 267, 312 und 329. Diese Verbesserungen sind mit Ausnahme von Takt 312 übrigens durchaus plausibel. In den umstrittenen Takten 224—226 ein Versehen rundweg auszuschließen, erscheint deshalb inkonsequent.
- ²⁴ Hausers Bemerkung, daß diese Skizze erst 1887 veröffentlicht wurde (a.a.O., S. 244), ist ungenau. Er bezeichnet sie als ein offensichtliches Frühstadium der Komposition, als ein zugunsten eines grundlegend veränderten Verlaufs fallengelassenes Fragment. Dabei übersieht er, daß die von Nottebohm mitgeteilten davor und danach entstandenen Skizzen durchaus nicht fallengelassen wurden, sondern in satztechnisch aufgearbeiteter Form in die Sonate Eingang fanden.
- ²⁵ Vgl. die Fußnote zu dieser Stelle in der Henle-Urtextausgabe, München 1953.
- ²⁶ Hauser, a.a.O., S. 249.
- ²⁷ Die Tremolofigur stimmt fast wörtlich mit der Endfassung überein, doch dann folgen im Gegensatz zur Skizze sieben unvariierte Takte des Scherzo-Anfangs. Wird dadurch die vorhergehende Tremolofigur *widerlegt*? Doch wohl kaum. Sie gibt aber einen interessanten Aufschluß gegenüber den Erstdrucken: ganz fein steht davor mit Bleistift *pp*, so fein, daß es in den meisten modernen Reproduktionen nicht mehr erkennbar ist. In den Erstdrucken steht im entsprechenden Takt keine dynamische Bezeichnung. Deshalb wird das *ff* des vorhergehenden Laufes auch hier gespielt. Die Skizze gibt da zu denken. Beethovens Schreibgewohnheit zufolge wäre nämlich bei diesem abgetrennten Motiv eine neuerlich notierte dynamische Angabe fällig gewe-

sen. Der Entwurf dieser Stelle läßt aber ein »geisterhaftes« *pp*-Tremolo (ähnlich wie vor der Reprise des I. Satzes der *Eroica*) als Alternative durchaus plausibel erscheinen.

- ²⁸ Einen Beweis für Serkins Verlässlichkeit in Textfragen gibt die Tatsache, daß er lange vor der Wiederauffindung der Photokopie des Autographs von Mozarts Klavierkonzert B-Dur, KV 595, darauf hinwies, daß im ersten Tutti sieben Takte, die in der alten Gesamtausgabe fehlten, hinzuzufügen seien. Die Wiederauffindung dieser Photokopie im Nachlaß Toscaninis — das Autograph war bis 1980 nicht zugänglich — hat diese Angabe bestätigt.
- ²⁹ Hauser glaubt, in der 20. Variation der Diabelli-Variationen op. 120 in den Takten 9—13 eine Parallele gefunden zu haben (Hauser, a.a.O., S. 253—254), gibt aber selbst zu, daß Ausgangspunkt und Ziel völlig verschieden sind. Abgesehen davon, daß man eine statische, kontemplative Variation kaum mit einem dynamischen Moment in einem Sonatensatz vergleichen kann, hat diese Stelle in op. 120 harmonisch nicht das geringste mit op. 106 gemeinsam. Die *mystischen Akkorde* in op. 120 lassen sich als eine neapolitanische Umspielung des *H* erklären, das dann im darauffolgenden Takt wie erwartet gebracht wird. Hausers »Erklärung« dieser seltsamen mystischen Harmonien mit Hilfe der Elision eines Durchgangsakkordes klingt fürs erste bestechend, hält aber einer sachlichen Prüfung nicht stand: Brücken, die man zu bauen unterläßt, sind eben keine Brücken. Im Sinne des Hauserschen Gedankengangs ließe sich nämlich jede falsche Harmoniefortschreibung durch das Ergänzen einer angeblich »elidierten« Zwischenharmonie verteidigen, etwa:

Notenbeispiel 22:



In Wirklichkeit handelt es sich hingegen in der XX. Diabelli-Variation um eine freie Anwendung der Fuxschen Wechselnote, übrigens mit lauter echten Querständen (vgl. S. 69).

- ³⁰ In einem früheren Abzug der Originalausgabe fehlen allerdings noch die Auflösungszeichen von Takt 46 und 54. Die neue Bonner Gesamtausgabe dürfte aber unrecht haben, wenn sie auf Grund dieses frühen Abzuges der Erstausgabe diese und andere Auflösungszeichen wegläßt. Die neueste Beethoven-Forschung hat nämlich inzwischen längst erkannt, daß Beethoven von seinen frühesten Werken an die Gewohnheit hatte, immer wieder nachträgliche Korrekturen in den Druckplatten seiner Werke zu veranlassen. So kommt es, daß es kaum zwei Exemplare von Originalausgaben gibt, die völlig miteinander übereinstimmen. Hier hat die Beethoven-Forschung noch viel Arbeit zu leisten. Kompliziert wird das Problem nämlich noch dadurch, daß die Druckplatten damals relativ schnell brüchig wurden und ständig durch neue ersetzt werden mußten. Es ist nachträglich oft schwer festzustellen, was von zwei verschiedenen Versionen einer Seite Original und was Nachstich ist. (Vgl. hierzu u.a. Alan Tyson, *Beethoven in Steiner's Shop*, Music Review, XXIII, Mai 1962, und Peter Riethus, Manuskript eines Vortrags, gehalten im Oktober 1977 im Rahmen der Gesellschaft für Musikdokumentation, Wien, Albertina.)
- ³¹ Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß diese Regel nur für die Wiener Klassik und nicht beispielsweise für die barocke deutsche Organistenschule galt. Bei den Werken J.S. Bachs etwa war es genau umgekehrt: dort galt ein Versetzungszeichen, ähnlich wie in manchen Werken der modernen Musik, nur jeweils für die Note, vor der es gesetzt war, und mußte vor der nächsten gleichen Note auch innerhalb desselben Taktes erneuert werden.
- ³² Johannes Fischer, Edition Peters, Leipzig 1977.
- ³³ Hauser, a.a.O., S. 245.
- ³⁴ Diese treffende Beobachtung stammt von Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Reclam, Stuttgart 1974, S. 409.
- ³⁵ Heinrich Schenker, a.a.O.
- ³⁶ P. Badura-Skoda, J. Demus, *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven*, Brockhaus, Wiesbaden 1970.
- ³⁷ Hauser, a.a.O. S. 255.
- ³⁸ Casella, a.a.O. (siehe Anmerkung 12).
- ³⁹ Hauser, a.a.O., S. 252.
- ⁴⁰ Einige Regeln aus dem zeitgenössischen Lehrwerk von Luigi Cherubini, *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge*, Kistner, Leipzig ca. 1870, mögen dies erläutern:

7. Regel: »Man soll immer die falsche Relation der Oktave und auch der übermäßigen Quarte vermeiden, beide ... machen eine unangenehme Wirkung auf das Ohr.«

8. Regel: »Man soll, außer im ersten und letzten Takte, vorzugsweise vor den vollkommenen Konsonanzen die unvollkommenen im Laufe einer Komposition anwenden, weil die Harmonie der unvollkommenen reicher, als die der vollkommenen ist. Dabei ist übrigens nicht zu vergessen, daß der zu lange Gebrauch gleichnamiger unvollkommener Konsonanzen auf denselben Fehler führen würde, vor welchem die 6. Regel warnt (i.e., daß ›Fortschreitungen nicht unnatürlich sein sollen«, Anm. d. Verf.).«

⁴¹ Hauser, a.a.O., S. 248.

⁴² Alfred Brendel, a.a.O. (siehe Anmerkung 15).

⁴³ Brendel, a.a.O., S. 80—81.

⁴⁴ Eine scheinbare Ausnahme von dieser Regel muß aber hier angeführt werden, die dieser These keineswegs widerspricht: Es gibt einige wenige Fälle, bei denen der Dominantschritt erst knapp nach dem Wiedereintritt des Hauptthemas erfolgt, nämlich dann, wenn das Hauptthema selbst auf den Kadenzschritten I-V-I oder I-IV-V-I oder IV-V-I basiert. Dabei würde eine vorhergehende Dominante zur Wiederholung des Schrittes V-I führen, den Beethoven in solchen Fällen auf elegante Weise zu vermeiden weiß. Besonders schöne Beispiele dafür finden sich etwa in der IV. und V. Symphonie, im Es-Dur-Klaviertrio op. 70 Nr. 2, im II. Satz der Sonate op. 109 oder im III. Satz der IX. Symphonie, vor dem letzten Wiedereintritt des Variationsthemas. In diesem in B-Dur stehenden Satz wurde ähnlich wie in der IV. Symphonie und in der Hammerklaviersonate kurz vorher die *neapolitanische* Tonart H-Dur erreicht. Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, wird die Dominanthermonie von H-Dur umgedeutet in den übermäßigen Quintsextakkord, auf dem das Hauptthema eintritt. Der zweite Akkord des Hauptthemas bringt dann nachträglich die notwendige Dominante.

Notenbeispiel 23: IX. Symphonie, III, T. 96—99

Lo stesso tempo

Es ist leicht zu erkennen, daß eine solche Rückführung wegen der Struktur des Hauptthemas von op. 106 nicht möglich gewesen wäre. Dieses wird erst kräftig auf dem Tonikadreiklang etabliert und bewegt sich erst danach von der Tonika weg zur Dominante, auf der es stehenbleibt. Die harmonische Bewegungsrichtung ist hier also genau umgekehrt, man könnte sagen *zentrifugal*.

- ⁴⁵ Die Funktion des obligaten Pedals bei den Einsätzen des Hauptthemas wurde leider von Hauser vollkommen übersehen. Nur so ist es zu erklären, daß er gleich den ersten Akkord dieser Sonate als einen Quartsextakkord ansieht und von einem Quintsprung des Basses sprechen konnte, während in Wirklichkeit ein Tonikadreiklang (mit durchklingendem B-Baß) gehört wird (Hauser, a.a.O., S. 255).
- ⁴⁶ » Ihnen (den Erstausgaben) folgend, haben sich bisher (außer Schenker-Ratz und Tovey) alle Herausgeber beharrlich geweigert, das quellenmäßig nicht zu rechtfertigende A zu drucken.« (Hauser, a.a.O., S. 244).
- ⁴⁷ Die letzte Bemerkung ist durchaus nicht abfällig gemeint; ein jüdisches Sprichwort lautet: *Wer nicht glaubt an Wunder, ist kein Realist.*

HEINZ BECKER

DAS DUETT IN DER OPER

Oskar Bie nannte die Oper ein unmögliches Kunstwerk und hatte mit dieser Sentenz nicht einmal so Unrecht. Tatsächlich entwickelten die Musiker um den kunstsinnigen Grafen Bardi in Florenz gegen 1600 eine musikalische Gattung, die von vornherein unter einem apodiktischen Votum stand, das sich gegen die Musik richtete: Monteverdis ästhetisches Postulat »*Prima le parole, dopo la musica*« beinhaltet schließlich nichts anderes, als daß der Musiker zu vergessen habe, daß er Musiker sei. Gluck hat dieses Verdikt tatsächlich so formuliert. Selbst Richard Wagner kokettierte gerne mit dem Understatement, er sei eigentlich kein Musiker. Es ist immerhin erstaunlich, daß man den Musiker stets dann des Mißbrauchs an seiner Kunst zieh, wenn er zu musizieren begann. Alle spektakulären Opernreformen richteten sich bezeichnenderweise immer gegen die Musik. So zielten die Opernkomponisten von Anbeginn darauf, eine kunstvolle Art des Sprechens zu arrangieren und die Vokallinie von jedem überflüssigen Melos — Zierrat mag man es nennen — zu entlasten. Das singende Sprechen, das *parlare musicalmente* war erklärtes Ziel allen musikdramatischen Bemühens, als dessen Ergebnis die monodische Deklamation entstand. Mit der Deklamation jedoch war das eigentliche Problem der Oper, d.h. der dramatischen Aktion, nicht gelöst, sondern war lediglich die Möglichkeit zum dramatischen Monolog gefunden. Die Oper lebt jedoch von der Aktion, Aktion aber erheischt den Dialog. Das eigentliche Problem der Oper war somit weniger das musikalische Sprechen als vielmehr die Dialogizität, Dialogizität im Sinne von Wechselrede zweier Bühnenpartner verstanden, nicht von Zwiegesang¹.

Nicht zufällig scheint, zeitlich benachbart, mit dem Aufkommen der Oper um 1600 auch der Dialog als eigenständige musikalische Kunstform an Interesse zu gewinnen. Praetorius kann schon 1619 formulieren: »*Was Dialoghi seyn, ist einem jeden bekant: Dann Dialogus heist ein Gespräch, als wenn einer dem andern uff beschehene Frage antwortet, und eins umbs ander gleich per Choros umbgewechselt wird. Inmassen dann auch hieher die Echo referiret werden können.*«² »*Umbwechselln*«, das meint eine auf engerer Distanz sich abspielende Wechselrede im komplementären Satzstil, kein strophisches Alternieren.

Die zeitliche Distanz des Wechsels von Rede und Gegenrede wird später zu einem entscheidenden Kriterium für Dialogizität, die sich letztlich nur im

raschen Komplementär-Dialog vollzieht, während alternierende Sprache eher ins Epische gerät und den Dialog zum Monolog für zwei Personen auflöst³.

In der selbständigen Entwicklung der *Dialoghi sacri*, der Andachtsdialoge, den allegorischen Lehrdialogen, läßt sich gerade die satztechnische Disposition recht gut verfolgen, die zunächst am klassischen Biciniensatz anknüpft und sich mit dem Contrapunctus floridus deckungsgleich vollzieht⁴. Eine dramatisch-theatralische Konzeption zeigt sich erst dann, wenn sich das Nacheinander der Stimmbewegung, mit der Sonderform der Echowirkung, bevorzugt am Schluß, zur Simultaneität verengt. Dieses schließliche Hinüberführen zur Gleichzeitigkeit gewinnt im Anschluß von alternierend-epischen Abschnitten den Impetus von Verdichtung.

Die Feststellung, daß es nur eine Alternative gebe, zwei Singstimmen miteinander zu verbinden, indem man sie entweder nacheinander oder gleichzeitig miteinander singen läßt, ist eine Banalität. Entscheidend jedoch wird, und das zeigt die Entwicklung der Oper, wie sich der Wechsel der Singstimmen vollzieht. Für den Zwiegesang, d.h. für das gleichzeitige Singen, spielt der Gesichtspunkt der Textverständlichkeit eine gewichtige Rolle⁵. Insofern stellt sich mit der Frage nach dem Duett in der Oper zugleich die Frage nach dem Vorrang von Sprache und Musik. Entscheidet sich der Komponist für die Verständlichkeit des Textes, so entscheidet er sich für den Vorrang der Sprache et vice versa. Richard Strauss, ein Bühnenerfahrener Komponist, der auch als Dirigent Opernaufführungen leitete, äußert sich hierzu: »Die Erfahrung lehrt, daß das Publikum bei gleichzeitigem Singen keinen Text mehr versteht. Wenn derselbe also einigermaßen wichtig ist, darf er nicht gleichzeitig erfolgen ... Also Worte, die man verstehen soll, müssen von einer Stimme allein gesungen werden ... Ich komme immer mehr von der Gleichzeitigkeit ab ...« (26. Januar 1940)⁶.

Strauss unterscheidet zwischen wichtigem und weniger wichtigem Text. Daraus ließe sich ableiten, daß (dramatischer) Text und Musik in einer Art Feindverhältnis zueinander stehen: je höher man den absolut-musikalischen Anspruch ins Artistische steigert, um so mehr muß sich die Bedeutung des Textes mindern. Bei absoluter Dominanz der Singstimme, in der Koloratur oder der Vokalise, ist die Bedeutung des Textes gleich Null. Man könnte auch den Jodler als Paradigma nennen.

Das homo-rhythmische Simultan-Duett läßt sich als eine Art Antidialog beschreiben, indem die besondere Situation der Affekt-Identität keinen sich zuspitzenden Dialog mehr zuläßt, sondern gerade die lösende, kontemplative Uniformität des Zwiegesanges im Sinne einer *Aria a due* hervorzwingt. Schon Monteverdi erkannte dieses Ästhetikum als Problem und milderte es, indem er die Simultanpartien nur sparsam anwandte — übrigens keineswegs immer als Finalimpetus. Im Duett zwischen Nero und Poppea in der *Incoronazione* spielt der simultane Terzensatz eine nur untergeordnete Rolle, vielmehr herrschen der Biciniensatz als Contrapunctus floridus, das Prinzip der Echowirkung, und der Responsorialsatz unter Einbeziehung des Stimmtauschprinzips vor. Eine unmißverständliche

idiomatische Differenzierung zwischen Vokal- und Instrumentalstil ist nicht erreicht — vielleicht auch gar nicht erstrebt: das Stück ließe sich auch als Triosatz instrumentaliter aufführen, ohne daß musikalisch etwas verloren ginge. Monteverdi versah solche Duett-Partien in seinen Opern keineswegs konsequent mit der Bezeichnung »a due«, sondern arbeitete auch in monodischen Abschnitten, die nicht diese Bezeichnung tragen, mit getetzten Binnen-Bicini. Auch die Anwendung des Variationenbasses, die in solchen a-due-Abschnitten deren geschlossenen Charakter unterstreicht, ist wiederum nicht so konsequent durchgeführt, als daß sich daraus ein Prinzip ableiten ließe. Monteverdi verbindet stringente Terzenführung stets nur mit identischen Texten, beschränkt diese Abschnitte in der Regel jedoch auf wenige Takte, so daß die Distanz von zehn Takten im *Orfeo*, im *Ulisse* und in der *Incoronazione di Poppea* niemals überschritten wird. Man kann mithin feststellen, daß Monteverdi das Simultanduet im strengen Sinne nicht anwendet, wohl in der richtigen Einschätzung, daß homorhythmisch gearbeitetes Simultanduet und echte Dialogizität einander ausschließen. Zwar erreicht Monteverdi, besonders unter Anwendung des Variationenbasses, die geschlossene Nummer, hält aber die komplementären Parteien noch so weit flexibel, daß der Dialog wenigstens andeutungsweise erhalten bleibt. So kann man generell zugestehen, daß Monteverdi in seinen geschlossenen a-due-Partien das Dialogprinzip gegenüber den rein monodisch-alternativ gearbeiteten Abschnitten nicht mindert, sondern eher intensiviert.

Selbst in seinem berühmten Schlußduett der *Incoronazione di Poppea* — mit Bedacht sei der Begriff »Duett« gebraucht — schleust Monteverdi mit Hilfe der traditionellen Echo-Technik noch den Scheindialog ein und gibt nur vorübergehend dieses Prinzip zugunsten homorhythmischer Simultaneität auf. Hier ist unbestreitbar Simultaneität im Sinne des Finalimpetus angewendet und der Zwiesang schon als *Movens affectus* begriffen, wie er bei den Komponisten des 18. Jahrhunderts dominiert, wenn sie sich für ein Duett entschieden. Die satztechnische Struktur der komplementär gearbeiteten Zweistimmigkeit in Monteverdis *Incoronazione* macht deutlich, daß die kontrapunktische Wechselbewegung durch Stimmtrennung einer Sequenzmelodik entsteht. Plastische Beispiele hierfür bietet auch der zur römischen Schule gehörige Stefano Landi in seiner Oper *San Alessio*, wo diese Technik im »di-ri-di«-Refrain einer *Ariette a due voci* lehrbuchhaft vorgeführt wird: durch Stimmbrechung der Sequenzmelodik entsteht hier ein komplementärer Dialog.

Stefano Landi:
Il S. Alessio⁷

Diese Technik, durch Brechung aus einem einstimmigen Melodieverlauf eine zweistimmige Wechselgesangsbewegung zu gewinnen, wurde *mutatis mutandis* noch in der Kadenz-Aufbereitung des 18. Jahrhunderts praktiziert.

Während Monteverdi immerhin schon im 17. Jahrhundert den Ansatz zu einer dialogmäßig gearbeiteten Wechselrede vorbereitet, einer Technik, die man in der römischen Schule noch verfeinerte, kam es dennoch zu keiner Ausgestaltung eines dramatischen Dialoges. Die Opern-Komponisten des 18. Jahrhundert haben die satztechnischen Möglichkeiten, die ihnen die Komponisten schon im 17. Jahrhundert an die Hand gaben, nicht genutzt, um eine musikdramatische Dialogsprache zu entwickeln, vielmehr die noch im monodischen Rezitativ angenäherten Ausdrucksformen von Sprache und Gesang rigoros getrennt. Mit der Melodisierung des monodischen Rezitativs zur Arie ging die Verkümmern der dialogisierenden Partien zum formelhaften *Secco*-Rezitativ parallel. Aus der Wechsellagerung von Dialog und kontemplativem Monolog des 17. Jahrhunderts bildete und festigte sich die Folge *Secco*-Rezitativ—Arie. Später weitete sich die formale Abfolge *Secco* — Arie zur Szene und Arie, ohne daß man dieses Grundprinzip verletzte. Die Opern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts lassen sich generell als ein Wechsel von *Secco* und Arie beschreiben. Das fortschrittliche Element verbirgt sich in der Mittelstellung des *Accompagnatos*, das zunächst eine Ausnahmeerscheinung darstellt, später an Bedeutung für die formale Gestaltung von Dialogizität gewinnt.

Der Mangel an dramatischer Spannung in einer Oper, die sich im Wechsel von Rezitativ und Arie als eine Art Gänsemarsch der Formen vollzieht, ist offenkundig. Die dramatische Aktion und somit der Dialog verlagern sich in das spröde und formelhafte *Secco* und kommen mit dem Hervortreten der Musik, d.h. der Arie, zum Stillstand. Sprache und Musik ereignen sich nicht miteinander, sondern nebeneinander, wenn auch nicht beziehungslos, so doch beziehungsfern. Man kann von nun an die Geschichte der Oper als die Geschichte der Wiedervereinigung von Rezitativ und Arie auffassen. Pointiert könnte man fragen, wie ereignet sich Dialogizität in der geschlossenen Form?

Nicht zufällig tritt das Duett, aber auch der Komplementärsatz in der Oper bis 1760 auffällig zurück. Das hat mehrere Ursachen, von denen die Sängersimprovisation an bevorzugter Stelle zu nennen ist. Die Improvisationskunst der Sänger — auch innerhalb eines Oratoriums —, die als individueller Freiraum und daher als Leistungskriterium galt, störte das Ebenmaß des Simultansatzes, so daß man das Duett in wachsendem Maße mied. Aber auch der Komplementärsatz unterlag der Kritik. In einer Parodie auf Jean Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* (1733) wird nachdrücklich auf die Langeweile verwiesen, die komplementäres Singen bewirke, wobei das Auf und Ab der Singstimmen mit dem wechselnden Bewegungsverlauf von zwei Wassereimern in einem Brunnen verglichen wird. Gemeint ist, daß sich keine Stimme wirklich künstlerisch, im Sinne des damaligen improvisierten Ziergesanges, zu entfalten vermochte⁸.

Im Oratorium rückte der Zwiegesang sogar an den Rand des Interesses. Noch fehlen solide quantitative Untersuchungen über die Häufigkeit von Duetten in Oratorium und Oper. Auf Händels Opern bezogen stellt sich das Verhältnis von Duett und Arie aber nicht viel günstiger als 1 zu 12.

Das unterstreicht den Solocharakter der Oper des 18. Jahrhunderts und deren Ausgerichtetheit auf den fürstlichen Hof. Sowohl die Damen der Gesellschaft als auch die Höflinge waren daran interessiert, ihre Sängerfavoriten und -favoritinnen solistisch auf der Bühne zu erleben. Die Kunst des Einzelsängers dominierte so uneingeschränkt, daß hinter dem Bedürfnis, den Sänger als eine Art konzertierendes Soloinstrument zu hören, das Interesse an der dramatischen Entwicklung, an der dialogischen Auseinandersetzung zurücktrat. Die Bevorzugung des Sologesangs wurde noch durch den Usus gesteigert, die männlichen Hauptpartien der Oper im 18. Jahrhundert von Kastraten singen zu lassen. Der denaturierte Klang dieser menschlichen Stimme war dem Instrumentalklang so weitgehend angeähnel, daß man ihn nur dann voll goutieren konnte, wenn man ihn aus seinem musikalischen Ambiente heraushob. Die nieselnde, schlanke und registerarme Kastratenstimme eignete sich kaum zur Entwicklung eines dramatischen Dialogs und mag dazu beigetragen haben, daß das Duett für die Oper des 18. Jahrhunderts so gut wie ohne Bedeutung blieb.

Das Simultanduet mit der sklavischen Bindung beider Stimmen im Terzen- oder Sext-Abstand war ohnehin nur für wenige dramatische Situationen zu motivieren; denn nur wenn beide Partner affektmäßig gleichgerichtet waren, ließ sich die homorhythmisch verlaufende Intervallkopplung ästhetisch rechtfertigen.

Einen Kompromiß zwischen dem Anspruch nach Solodarbietung und der musikalischen Notwendigkeit des Zwiegesanges stellt das Strophenduet dar: jeder Sänger singt zunächst eine Strophe solistisch und erst in der dritten Strophe verbinden sich die Stimmen zum Duett. So simpel diese an der textuellen Strophenform orientierte musikalische Form auch anmutet, sie hielt sich lange Zeit bis ins 19. Jahrhundert hinein und kann als die eigentliche Duettform gelten, obwohl sie strenggenommen zumeist nur eine *Aria a due* darstellt.

Bietet das eigentliche Liebesduett als Ausdruck seelischer Übereinstimmung keinen Ansatz für dialogische Entwicklung, so bildet sich hierfür sein Gegensatz zum Prototyp heraus: das Zankduett, das geradezu ein Topos der Buffooper im 18. Jahrhundert darstellte, so daß in dieser Gattung der Entwicklungskeim für eigentliche dialogische Dramatik angelegt scheint. Jean Jacques Rousseau nennt 1768 in seinem *Dictionnaire* das Duett »*Lo conosco*« ein Muster seiner Gattung⁹.

Dieses Duett aus Pergoleisis *La serva padrona* zeigt alle fortschrittlichen Stilmittel der Buffo-Oper des 18. Jahrhunderts. Pergolesi hat den eng kadenzierenden Stil der Klassik schon voll ausgeformt und weiß die Gegensätzlichkeit von kadenzierendem Stützschrift und gelenkiger Figuration über der funktionalen Kadenz geschickt zu nutzen, um kontrastierende Ausdrucksebenen miteinander zu verknüpfen. Untersucht man jedoch die Technik dieses komplementären Satzstiles

genauer, so erweist sich, daß Pergolesi lediglich eine Soloarie angemessen auf zwei Stimmen verteilt, im Grunde also nur die typische alte Sequenzthematik anwendet, um Taktreisen beiden Stimmen zuzuweisen, hierbei den kadenzierenden Stützbaß für den männlichen Partner als quasi Kontrast nutzend.

Die Führung des Orchesters verrät schließlich, daß kein wirkliches Duett im vorhinein konzipiert, sondern aus einem Instrumentalsatz durch geschickte Stimmenzuweisung ein Duett herausgelöst wurde. Das Stück ließe sich ohne Schwierigkeit zur Arie reduzieren, ja, mehr noch, das Stück verlöre nicht an musikalischer Information, würde man es ohne Singstimmen als Instrumentalstück spielen. Der Orchesterpart enthält alle wichtigen Melodiewendungen der Singstimme.

Häufig sind die Duette in der Oper des 18. Jahrhunderts wirklich nichts anderes als *Arie a due*, die sich zumeist ohne Einbuße zur einfachen Arie reduzieren ließen.

In Glucks Reformwerk wird eine Weiterentwicklung spürbar, obwohl Gluck dem Duett generell noch keinen besonderen dramatischen Wert beimißt. Der italienischen Fassung des *Orfeo* (Wien 1762) fügt Gluck nur ein einziges Duett ein »*Vieni, appaga il tuo consorte*«, das zunächst im komplementären Stil gearbeitet ist, wobei aber der Stimmenwechsel in größeren Abschnitten erfolgt — sich zum Schluß hin aber in einen lupenreinen Terzengesang entläßt. Immerhin: die Schablonenform in der die Stimmen zunächst alternieren und sich am Schluß vereinen, ist hier eindeutig überwunden. Wie gering Gluck jedoch das Duett als eigengesetzliche Kunstform noch einschätzt, verrät die Art seiner Umarbeitung des *Orfeo* in der französischen Fassung (Paris 1774). Hier kann Gluck aus dem Mittelteil von Eurydikens c-moll Soloarie »*Che fiero momento*« ohne Schwierigkeit ein Duett gewinnen, indem er die notwendigen Interjektionen des Orpheus geschickt aus dem Instrumentalpart herauslöst, melodisch ausformt und als zweite kontrastierende Stimme in den Satz einfließt¹⁰. Keineswegs vollbringt Gluck hier ein satztechnisches Kunststück, sondern erweist lediglich, wie eng dieser Duett-Typus noch der herkömmlichen Arie verpflichtet ist, indem durch eine rein handwerkliche Manipulation, durch den Einschub zugepaßter Kadenzschritte eine Soloarie zu einem Duett mit selbständigem Stimmenverlauf ausgestaltet werden kann. Unbestritten, daß trotz seiner simplen Faktur dieser komplementäre Satztypus dem dramatischen Anspruch besser gerecht wird, als die ursprüngliche Arie. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die Stelle, wo Eurydike, aus der Unterwelt zurückkehrend, sich beklagt, daß Orpheus sie keines Blickes würdige und dieser, betroffen, ihren Lamento kommentiert.

Ein Vergleich des erwähnten Zank-Duetts aus Pergolesis *La serva padrona* mit dem Eröffnungsduettino in Mozarts *Figaro* erweist, wie sehr Mozart noch das kontrastierende Sprachidiom beider Singstimmen aus der Stimmführung der tonikalen Kadenz gewinnt: gelenkiger Diskant und stützender Baß. Was aber Mozart von Pergolesi und vielen anderen seiner Vorgänger unterscheidet, ist

weniger die angebliche Charakterisierung seiner Personen durch eine unterscheidbare Melodieprägung, als vielmehr die oppositionelle Stellung der Singstimmen zum Orchester. Unbeschadet der Tatsache, daß Mozart auch dieses Duett mit einem homorhythmischen Terzenkonzert beschließt, bildet das Orchester hier einen selbständigen, korrespondierenden Partner der Sänger, es ist weder tautologisches Instrumentarium noch bloßer Stimmungshintergrund. Mozart macht zu tiefst einsichtig, wie die Frage nach einer dramatischen Duettkonzeption das satztechnische Anliegen einschließt.

Obwohl man einräumen muß, daß die selbständige Führung des Orchesters gegen die Singstimme auch in der Soloarie begegnet, ist hier jedoch die Simplizität der *Aria a due* überwunden. Den vielleicht prägnantesten Typus für die heterogene Stimmführung von Singstimme und Orchester bietet die *Parlando-Arie*. Sie stellt gewissermaßen eine Sonderform der Arie dar und wird bevorzugt für balladeske, narrativ-ausladende Texte gewählt. Das Bewältigen großer Textmengen innerhalb einer geschlossenen Form gehört bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben für einen Komponisten. Rossini hat in seinem *Comte Ory* hierfür ein Paradebeispiel geboten. Der erste Teil der Ballade des Raimbaud¹¹ in dieser Oper, unstreitig ein kompositorisches Kabinettstück, das die geschmeidige Handschrift des Bühnengenies trägt, umfaßt nicht weniger als 69 Textzeilen, eine Textmenge, die sich innerhalb einer geschlossenen Form kaum bewältigen läßt und eigentlich einem Rezitativ zufallen müßte. Rossini bedient sich eines Kniffs: er überträgt die eigentliche Ballade dem Orchester und führt die Singstimme rezitativisch in schnellem *Parlando*. So erfüllen sich hier tatsächlich die satztechnischen Bedingungen eines Duetts mit charakteristisch unterschiedlicher Stimmführung, wobei die ariose Partie lediglich nicht gesungen, sondern vom Orchester gespielt wird.

Im Gegensatz zum reinen Vokal-Duett oder reinen Instrumental-Duo haben wir es hier mit einer Mischform zu tun. Derartige Stücke werden zwar als Solo-Arien gewertet und beschrieben — und sie sind es auch —, von der Technik ihrer Stimmführung her müßte man sie aber eigentlich zum Duett zählen. Über den Typus der *Parlanten Arie*, wie diese Arien im Musikerjargon genannt wurden, fehlen noch detaillierte Untersuchungen.¹²

Man würde den geschichtlichen Ablauf der Oper simplifizieren, wollte man annehmen, die terzen-orientierte Simultanführung sei eine spezifisch italienische Form, der alternierende und komplementäre, mithin stärker dramatisch orientierte Satz sei speziell in Deutschland gepflegt worden. Gerade in einem der berühmtesten Duette der deutschen Oper, nämlich im Schlußduett zwischen Florestan und Leonore in Beethovens *Fidelio*, »*O namenlose Freude*«, werden die beiden Singstimmen über weite Strecken hin simultan geführt. Wie in der älteren Oper, so dient hier die Simultanführung der Singstimmen als klingendes Sinnbild für das wiedervereinigte Paar. Im Gegensatz dazu zeigt aber das Liebesduett zwischen Pollione und Norma in Bellinis *Norma*, einer der italienischsten aller italienischen

Opern, nahezu durchgängig die Anwendung von komplementärer Stimmführung. Erst in den letzten Takten schließen sich beide Stimmen in Simultanerzen zusammen und werden auf ökonomische Weise konzentriert.

Mit der Weitung der Opernformen ändert sich auch das Duett in seinem schematischen Aufbau. Die Standardform des schlichten Strophen-Duetts, in dem die ersten beiden Strophen alternierend den beiden Partnern zugeteilt wurden und erst die dritte Strophe dazu diente, die finalgesteigerte Simultaneität beider Stimmen herzustellen, weicht nun einer komplizierteren Architektur, die der dramatischen Situation besser entspricht.

Entscheidend für diese aufgelockerte und somit elastischere Formkonzeption wird die Aufnahme *accompagnato*hafter Passagen. Das *Accompagnato*, seit jeher in Mittelstellung zwischen den strikt getrennten offenen und geschlossenen Formen, entwickelt sich zum Träger der fortschrittlich-dramatischen Elemente. Die schnelle Wechselrede des Rezitativs, wie man sie namentlich in der *Buffa* kultivierte, konnte somit in die ariose Diktion überführt werden, wobei sich *secco*hafte und *accompagnato*spezifische Ausdrucksformen überlagerten. Unter *secco*haft seien hier die bloß instrumental aufgefüllten Halteakkorde der traditionellen Cembalo-Begleitung verstanden.

Seit jeher diente das *Accompagnato* wirkungsvoller Präsentation und herausgehobener Darstellung, zunächst solistisch in den sogenannten Invokationsarien und *Ombrazzenen*, später auch in den gesteigerten Dialogszenen. Überspitzt formuliert ließe sich Monteverdis *Combattimento* schon als eine großkonzipierte Dialogszene auffassen. Während des ganzen 18. Jahrhunderts wurden gerade die hier geöffneten Möglichkeiten nicht genutzt, da das solistische Prinzip in der Oper einhellig vorherrschte. Ansätze zu einem Wandel lassen sich erst bei Mozart im ersten Akt des *Don Giovanni* erkennen, auch in C.M. v. Webers *Euryanthe*, aber eben nur in Ansätzen.

Den entscheidenden Schritt zu einer aufgelockerten dramatischen Konzeption vollzog Giacomo Meyerbeer mit dem berühmten Liebesduett im 4. Akt seiner Oper *Les Huguenots*, das Ende 1835 komponiert wurde. Dieses Stück galt der damaligen Zeit als die Inkarnation des modernen Opernduetts schlechthin. Meyerbeer hat in diesem Duett das klassische Prinzip des Zwiegesanges durchbrochen und eine »*Scène à deux*« geschaffen, oder anders ausgedrückt: Meyerbeer hat die schematische Duettform der dramatischen Notwendigkeit geopfert. Eine Führung der Singstimmen nach dramatischen Prinzipien ließ sich im Rahmen der herkömmlichen strengen Duettform in alternierender Technik kaum erreichen, war doch jedesmal ein Partner gezwungen, mit seiner Aktion so lange zu warten, bis der Mitspieler seinen Abschnitt beendet hatte. Eine aufgelockerte komplementäre Stimmführung, die auch der zeitlichen Disposition des Aktionsverlaufs, dem Timing, entsprach, wie sie ansatzweise bei Pergolesi sichtbar wird, drang über die *Buffo*-Bühne nicht hinaus und blieb für die *Seria*, die *Tragédie*, auch für die deutsche Oper, ohne Bedeutung, wie das Beispiel des *Fidelio* zeigt. Die Form

des alternierenden Strophen-Duetts ließ sich aber nur so lange künstlerisch rechtfertigen, wie das Duett als eine Art konzertante Doppeldarbietung aufgefaßt wurde und es sich um eine gleichgerichtete Affekt-Interpretation handelte, wie beispielsweise im Liebesduett.

Mit der Forderung nach Lokalkolorit, die erstmals Victor Hugo 1826 in der Préface seines *Cromwell* stellte, wurde gleichzeitig das Postulat nach wahrhaftem Spiel erhoben. Die Sänger konnten sich nicht mehr darauf beschränken, in einer pittoresken Pose an der Rampe zu verharren und zu singen, das Bühnenbild konnte man nicht mehr in ungefähren Andeutungen belassen, alles mußte vielmehr der Wirklichkeit nachempfunden und zu einer Scheinwirklichkeit umgebildet sein: dem realistischen Bühnenbild, dem wahrheitsgetreuen Kostüm mußten eine überzeugende lebendige Aktion und Gestik entsprechen. Die *historische* Oper bedeutet geschichtlich den ersten Schritt in Richtung auf den Verismo hin. Das reduzierte zwangsläufig partiell die konzertanten Auswüchse, schränkte die Zierpraxis ein und erforderte eine musikalisch aufgelockerte Form, die, flexibel genug, sich dem gestischen Spiel der Akteure kongruent anpassen ließ. Meyerbeer war der erste Opernkomponist — und das kennzeichnet seine geschichtliche Stellung —, der in Zusammenarbeit mit Scribe ganz bewußt diese Abstimmung zwischen Bühnenaktion und sängerischer Darbietung erstrebte, was nicht heißen soll, daß er seine Bühnenwerke durchgängig dieser dramatischen Konzeption unterworfen hätte oder daß sie ihm stets gelungen sei.

Im Duett des 4. Aktes der *Hugenotten* hat Meyerbeer diesen Anspruch unbestritten erfüllt. In dieser Zwei-Personen-Szene arbeitet er abschnittsweise mit stets neuem thematischen Material, das nicht beziehungslos aneinandergereiht wird, sondern in einem exakten *Enchaînement* ineinander greift, wobei die Motive dem Bühnengestus entsprechend angeordnet sind. Hierzu rechnet auch die Fermate als Ausdruck einer gestischen Pause. Dieser zeitgerechte Zuschnitt der Motivteile auf die Bühnenaktion des Sängers, auf seine Körpersprache, seine Gestik und seine Gefühlsreaktion, war für die damalige Zeit aufregend neu und leitete — strenggenommen — die Auflösung der klassischen Duett-Form ein.

Hierbei ist zu beachten, daß dem Komponisten noch ein traditionell durchformter, also versifizierter und in Reimschemata geordneter Text vorlag. Meyerbeer mußte folglich, wollte er seine Intentionen nach einer dem Spielverlauf konformen Musik erfüllen, die poetische Ordnung des Textes überspielen, was er auch rigoros tat. Dabei verdient erwähnt zu werden, daß die strenge Reimform des Textes, wie ihn Scribes Schriften¹³ enthalten, nicht der Libretto-Fassung entspricht. Meyerbeer ließ sich das Duett von Emile Deschamps umarbeiten und gewann durch eigene Texteschübe, Interpolationen und Wortwiederholungen eine Fassung, die streckenweise der Prosa nahesteht¹⁴.

Ein Beispiel möge das erhellen. Am Schluß des Duetts, wenn Raoul noch einmal angesichts der Tränen von Valentine zögert, den Freunden zu Hilfe zu eilen, heißt es bei Scribe:

VALENTINE: Raoul! ils te tueront! ... reste! reste! ou je meurs!¹⁵

RAOUL: Ah! ... que faire? et comme résister à ses pleurs?

In Meyerbeers Partitur-Fassung lautet dieselbe Stelle:

VALENTINE: Raoul! ils te tueront! ah! pitié! je meurs! ah!

RAOUL: Reviens à toi! Que faire? ô moment redoutable! hélas! pourrai-je encor résister à ses pleurs! ...¹⁶

Meyerbeer ignoriert den vorgegebenen Versrhythmus weitestgehend und gewinnt in seiner Vertonung durch Bewegungsschwankungen auf engstem Raum sowie ad-libitum-Hinweise im Nebentext (»long silence«) eine dem Darstellungsgestus des Sängers angenäherte musikalische Prosa, in der die poetische Eigengesetzlichkeit der Verse nahezu aufgehoben scheint:¹⁷

G. Meyerbeer, *Les Huguenots*, Akt 4, Duett Valentine und Raoul

376 [Valentine]

ff *ralentissez (Elle s'évanouit)* *pp*

- cra - ble! Ra-oul! ils te tueront! ah pi-tié! je meurs! ah!

384 Raoul

(Dans le plus grand trouble) (Douloureusement)

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

Reviens à toi! Que fai-re? ô mo-ment re-dou-ta-ble! hélas!

Andantino

dimin. pp con espress. (long silence) (silence) (silence) (silence)

394

(On entend de nouveau le Beffroi.)

Allegro (Avec un cri de désespoir)

pp *pp* *p* *p* *p*

pourrais je encor resister à ses pleurs! non! fuy-ons! fuyons! fuy-

Allegro

(Cloche) (Cloche)

Das feine Ineinandergreifen von Musik und Bühnenaktion verlangte flexible Übergänge zwischen gebundener Melodik und musikalischer Prosa, unvermitteltes Verzögern, Anhalten, wieder in Bewegung-Geraten und Sichsteigern. Im

französischen *Récit mesuré* der Tragédie lyrique mit seinem ständigen Taktwechsel, im Gegensatz zum periodenhaft strenger gegliederten italienischen Secco, war hierfür eine günstige Ausgangsebene geschaffen worden, so daß Meyerbeer nur diese traditionellen Praktiken in die musikalische Sprache seiner modernen Ausdruckswelt zu übertragen brauchte.

Meyerbeer wandte dieses Verfahren keineswegs generell in seinen Opern an, sondern betonte nur an bestimmten Stellen die Mikrostruktur auf Kosten der Makrostruktur. Diese Ansatzpunkte stellen gewissermaßen die Gelenkstellen eines historischen Prozesses dar, an denen spätere Komponisten anknüpfen und die Entwicklung weitertreiben konnten.

Schon ein flüchtiger Blick auf dieses Duett lehrt, daß wir hier keiner eigentlich gegliederten und konstruierten Großform gegenüberstehen, die einer festen Periodenstruktur unterliegt und von einer gebundenen Melodik beherrscht wird, sondern daß es sich hierbei um den Wechsel von rezitativisch gearbeiteten, arios durchgestalteten und festperiodisierten Abschnitten handelt.

Ein solches Gestaltungsprinzip war dem Komponisten des 18. Jahrhunderts schon aus dem Zwange, die Einheit des Affekts wahren zu müssen, verwehrt. Lediglich in *Accompagnato*-Szenen wird diesem fortschrittlichen Gestaltungsprinzip vorgearbeitet. Das Hugenotten-Duett unterliegt keinem einheitlichen Affekt mehr, sondern entfaltet sich als breites Stimmungstableau, dessen scharf kontrastierende Gefühlsemanationen die Skala menschlichen Reagierens bis zum höchsten Liebesjubel durchfahren. Nur ein flexibles, wechselhaftes Gestaltungsprinzip ließ das Experiment gelingen, diese ausbordende Szene für zwei Personen der vorausgehenden Schwerterweihe, einer der monumentalsten Chorszenen der Oper überhaupt, anzuschließen.

Die geschichtliche Bedeutung dieser Duett-Szene, die in der neueren Literatur kaum gewürdigt wurde, ist aber um so weittragender, als es sich bei den *Hugenotten* um ein Schlüsselwerk in der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts handelt. Hier vollzog Meyerbeer einen entscheidenden Schritt in Richtung auf das Musikdrama. Der Terzengesang ist weitestgehend zurückgedrängt zugunsten eines sensibel reagierenden Komplementär-Prinzips. Ein kleiner statistischer Vergleich mit dem *Fidelio*-Duett veranschaulicht die neuartige Konzeption:

Beethovens Duett umfaßt

124 Takte — davon 51 Takte simultan (40 Takte Terzen)

Meyerbeers Duett umfaßt

418 Takte — davon 32 Takte simultan (16 Takte Terzen)

Geht man von der ästhetischen Prämisse aus, daß sich simultane Terzenführung in einem Duett mit Schöngesang identifizieren läßt, so kann man diesen Schöngesang in Beethovens Duett auf ungefähr ein Drittel (33%) festlegen, während Meyerbeer eine Generation später dem terzenseiligen Wohlklang nur noch den Anteil von einem 27stel, d.s. nicht einmal 4%, einräumt.

Wenn Richard Wagner später, im Jahre 1851, in seiner »Mitteilung an meine Freunde«¹⁸ formulierte, er sei »durchaus nicht grundsätzlich, etwa als reflektierender Formumänderer, auf die Zerstörung der Arien-, Duett- oder sonstigen Opernform« ausgegangen, »sondern die Auslassung dieser Form« sei »ganz von selbst aus der Natur des Stoffes« erfolgt, so sind Ansätze zu dieser Entwicklung u.a. schon im *Hugenotten*-Duett deutlich sichtbar. Für Wagners musikedramatische Konzeption war das Simultan-Duett, ähnlich wie die Arie, nicht nur als geschlossene konzertante Bühnenform, sondern auch satztechnisch untauglich geworden.

Schon im *Lohengrin* hat Wagner die Szene zwischen Friedrich und Ortrud im 2. Akt als reine Dialogszene entworfen. Erst im gemeinsamen Schwur »Der Rache Werk sei nun beschworen« vereinen sich beider Stimmen, jedoch nicht in Terzen- oder Sextenführung, sondern im konsequenten Oktaven-Unisono zu tremolierendem Orchesterklang. Bewußtes Vermeiden von Schönklang also und Einsatz von Akkompagnato-Mitteln.

Im ersten Akt des *Tristan* schreibt Wagner eine kurze, im zweiten Akt eine große weitgedehnte Liebesszene. Nur an den ekstatischen Höhepunkten dieser Liebesszenen verwendet Wagner noch den Simultansatz, den er durch alternierende Technik vorbereitet, schließlich über den drängenden Komplementärsatz zum Simultansatz und schließlich zum Oktaven-Unisono intensiviert. Ausschließlich in diesen Liebesszenen begegnet für kurze Passagen der Simultansatz. Dialogizität im Sinne einer verdichteten Bühnensprache außerhalb dieser Szenen fehlt.

Dies gilt auch für den Ring, der über weite Strecken als Monolog für zwei Personen gearbeitet ist. Charakteristisch hierfür ist das Gespräch zwischen Wotan und Fricka im 2. Akt der *Walküre*. Betrachtet man Wagners Schaffen unter dem Gesichtswinkel des Duetts, oder anders formuliert, der Zwei-Personenszene, so erweist sich *Tristan* im Vergleich zum *Ring* als fortschrittlicher. Für die ekstatisch gesteigerten Simultan-Abschnitte dieser Liebesszenen bedient sich Wagner nicht der Terzen, sondern des Oktaven-Unisonos. Da Wagner auf Grund seiner Orchestersprache kaum noch zwischen geschlossenen und offenen Abschnitten unterscheidet, sind ihm die Möglichkeiten des auffälligen Wechsels von ariosen und rezitativischen Stilmitteln genommen. Um so mehr erhalten nun die satztechnischen Merkmale an Gewicht, so daß hier die Simultanführung beider Stimmen einem ökonomisch gesetzten Impetus gleichkommt.

In einer solchen, höchst rationell angewandten simultanen Oktavenpassage wird die eigentliche Dialogizität nicht aufgehoben, sondern verdichtet im Sinne von Konzentration. Die Stimmen treten zu einem harmonisch reduzierten melischen Höhepunkt zusammen, als Ausdruck von Identität und vermitteln somit auch zugleich einen dramatischen Impetus, wie er dem Sprechdrama generell versagt bleibt oder doch nur an wenigen Stellen eines Dramas konzeptionell vertretbar ist, etwa beim gemeinsamen Sprechen eines Eides oder Gelöbnisses. Der gesprochenen Liebesszene bleibt aber der Simultanimpetus, wie er gerade den Prototypus des musikalischen Duetts, das Liebesduett, auszeichnet, verwehrt.

Im Vergleich zum *Tristan* leistet sich Wagner im *Ring* allerdings einen Rückschritt. Wenn er in *Oper und Drama* versichert, die Natur des Stoffes habe ihn zwangsläufig zur Preisgabe der älteren Formen geführt, so ist die Behauptung zwar nicht unrichtig, nur hat sich Wagner sehr wohl den Bedingungen des Stoffes gefügt, wenn dieser sich der herkömmlichen Oper wieder nähert. Ein solcher Fall liegt am Schluß des *Siegfried* vor.

Siegfried hat Brünhilde auf dem Felsen befreit und durch einen Kuß erweckt. Beide finden sich in einem glühenden Liebesgeständnis: »*Lachend erwachst du Wonnige mir*« ... »*Er ist mir ewig, ist mir immer ... leuchtende Liebe, lachender Tod.*« Diese Stelle, an der sich Wagner gegen seine eigene Absicht zu einem Kompromiß zwingt, den zu schließen er künstlerisch eigentlich nicht mehr bereit war, wie der *Tristan* ausweist, verrät deutlich, wie zuinnerst Terzenseligkeit von der Liebesszene her geprägt ist: Der Jubel zu zweit! So führt Wagner am Schluß des *Siegfried*, und zwar ausschließlich nur hier, ganz unwagnerisch die beiden Singstimmen simultan und macht sogar dem Terzen-Gesang eine erstaunliche Konzession. Keine Frage: dieser Schluß des *Siegfried* ist nicht mehr Musikdrama, sondern wieder Oper im besten Sinne des Wortes. Vielleicht war Wagner doch mehr Musiker als er selber je zugab. Aber: als wenn ihm diese Konzession das Triviale einer terzenseligen Simultanführung bewußt machte, ertränkt Wagner diese gleichzeitig in einer Orchesterflut von Bläserakkorden. Daß die Stimmen Brünhildens und Siegfrieds in dieser ekstatischen Schlußumarmung nach italienischem Duett-Vorbild in Terzen geführt werden, bemerkt nur der konzentriert aufmerksame Zuhörer. Die bläserverstärkte Orchestermelodie lenkt seine volle Aufmerksamkeit auf sich, dadurch den eigentlich konventionellen Zuschnitt dieser Stelle verdeckend.

Wagner hat dennoch, wie der *Tristan* ausweist, das Oktaven-Unisono als den apothetischen Höhepunkt angesehen, nicht die Terzen-Simultaneität. So gibt er auch jetzt den Schlußworten »*lachender Tod*« eine letzte Übersteigerung, indem er die Noten an dieser Stelle zum Oktaven-Unisono zusammenführt, somit zwar den akkordischen Eindruck der Terzenführung schwächend, dafür aber den melischen Impetus durch die Verdopplung unterstreichend.

Wie pointiert sich die Unterscheidung von simultaner und komplementärer Stimmführung, also ein Spezificum des musikalischen Satzes, zu einem Ästheticum von geradezu appellativem Charakter herausbildet, verrät auch die Entwicklung innerhalb der russischen Oper. Als Beispiel sei auf Tschaikowskij's *Pique Dame* verwiesen. Hier wird im zweiten Akt ein Divertissement »*im alten Stil*« eingeschoben. Stilsicher führt Tschaikowskij in dieser Stilkopie die Stimmen der spielexternen Figuren simultan in Terzen und Sexten, während die duettierenden Abschnitte zwischen Lisa und Hermann, also den spielinternen Figuren, zumeist komplementär verlaufen und die Stimmen bestenfalls in einigen Schlußtaktten für einen Höhepunkt im Simultansatz flüchtig zusammentreten. Wenn mit Meyerbeers *Hugenoten* der Glanz des Terzen-Duetts verblaßt und einer charakteristischeren Dialogizi-

tät mit geringerer Leuchtkraft geopfert wird, so hat das Duett seit Wagners Auftreten als Ausdruck eines dramatischen Höhepunkts keinen Raum mehr und weicht der Szene für zwei Personen, die sich in freiem komplementären Dialog entfaltet und bestenfalls in einem Oktaven-Unisono mündet. Das zeigt sich sehr deutlich bei einem französischen Meister, dessen Schaffen zwar Wagners Einfluß verrät, der jedoch nicht schlankweg dem Wagnérisme zugeschlagen werden kann, sondern in dessen Werk sich eher der Debussy-Stil ankündigt und der, von Berlioz und Meyerbeer ausgehend, den italienischen Verismo Mascagnis, Leoncavallos und Puccinis auf französischem Boden vorbereitet: Jules Massenet.

Jules Massenet schrieb 1892 die Oper *Werther* nach der Stoffvorlage von Goethes Werther-Roman. Die geschlossenen Formen der älteren Oper bleiben in diesem vieraktigen Werk ohne Bedeutung. Uns interessiert vor allem der dritte Akt, in dem sich die beiden Hauptpersonen, Charlotte und Werther, erneut treffen.

Zum Inhalt: Charlotte ist Alberts Frau geworden und erfüllt somit gegen ihre Herzensempfindung gehorsam den Wunsch ihrer verstorbenen Mutter, aber sie ist unglücklich. Schon vor einiger Zeit hat sie Werther einige Hoffnung gemacht, aus Mitleid; nun wirbt Werther von neuem und von ihrem innersten Gefühl überwältigt liegt Charlotte plötzlich in den Armen des geliebten Mannes.

Die lange Entwicklung dieser Begegnung zwischen den Liebenden, das allmähliche Sich-hinein-Steigern bis zur ekstatischen Willenlosigkeit, der Gegensatz zwischen dem stürmisch fordernden Werther und der widerstrebenden Charlotte, vollziehen sich musikalisch in der Technik alternierender und komplementärer Stimmführung. Erst am Schluß, wenn Werther leidenschaftlich vor der verheirateten Frau auf die Knie sinkt und ihr seine Liebe gesteht, wenn Charlotte, von ihrem Gefühl überwältigt, nur noch »*pitié*« zu stammeln vermag, vereinigt sich der Gesang beider Liebenden für einen kurzen Augenblick zu einer hinreißenden Oktaven-Passage. Während aber Wagner diese Simultaneität der Herzen und Stimmen orchestral zu verstecken suchte, stützt Massenet die Singstimmen noch zusätzlich durch das Orchester, somit dieses noch neuartige Stilmittel voll auskostend. Wie planvoll und ökonomisch Massenet dieses Mittel handhabt, verrät die Führung der Singstimmen bei den Nebenfiguren (Schmidt, Johann, Kinder), denen Massenet durchaus das traditionelle Verfahren von Simultan-Terzen zugesteht, somit den Impetus der Oktavintensivierung bei den Hauptdarstellern deutlich als dramatisches Movens herauskehrend.

Nicht nur das: Massenet übernimmt die Oktaven-Parallelität auch als Stilprinzip seiner Instrumentation und entwickelt somit einen Orchesterklang, den wir als Stileigentümlichkeit Puccini zuzuschreiben gewohnt sind, der in Wahrheit aber in der oktavierenden Unisonoführung seine Ursachen hat. Gerade dieses Klangspezimen erweist, daß Massenet mitnichten dem französischen Wagnérisme zuzurechnen ist.

Hier knüpft Debussy an. Spätestens seit seinem Bayreuth-Besuch im Jahre

1888 erkannte er, daß der Wagner-Stil ohne Zukunft war und sich erschöpft hatte, daß es vor allem galt, eine französische Musik zu entwickeln, ein Melos, das auf die französische Sprachmelodie abgestimmt war. Debussy negierte die traditionellen Kriterien der dramatischen Bühne; für das Libretto zu *Pelléas und Mélisande* forderte er: kein Land, kein fester Zeitpunkt, kein Szenenbau, keine formalen Vorprägungen für den Komponisten, schon gar keine Schablonen. Debussy befließigte sich einer Szenenmusik, in der die Einfarbigkeit — nicht die Farblosigkeit — vorherrscht, das Grau in Grau, wie er es nennt. Für seine Klangsprache wird Simultaneität unbrauchbar, Dialogizität als komplementäres Gegeneinander bleibt ohne Bedeutung. Dennoch: wenn sich Pelléas und Mélisande am Brunnen ihre Liebe gestehen und das Geräusch der sich schließenden Tore ihnen bewußt macht, daß sie entdeckt sind, vereinigen sich auch hier für einen winzigen Augenblick ihre Stimmen zur Oktaven-Simultaneität, nur vier kurze Takte lang, unmittelbar vor dem Tode des Pelléas. Durch ihren ökonomischen Einsatz symbolisieren diese Oktaven innerhalb der Oper den gefahrvoll-ekstatischen Höhepunkt; es sind die einzigen Takte der Oper, in denen die Konsequenz des einzeilig-monologischen Nacheinanders preisgegeben wird, um so mehr die Bedeutung dieses satztechnischen Mittels als dramatisches Stimulans und Ästhetikum unterstreichend. Das Duett in seiner ursprünglichen Konzeption mit homorhythmischem Terzenausklang war zu eng an die herkömmliche Opernschablone gebunden, als daß es den Erfordernissen des modernen Musikdramas entsprechend noch einsatzfähig gewesen wäre. Alternierende und komplementäre Stimmführung beherrschten ausschließlich das moderne Bühnengeschehen.

Schon ein flüchtiger Blick in Puccinis Partituren lehrt, daß auch in Italien um die Wende des 19. Jahrhunderts simultane Terzenführung in Dialogpartien außer Brauch gerät. Ein recht eindrucksvolles Beispiel für Puccinis Auffassung, ein Duett zu gestalten, verrät die Szene vor der Hinrichtung Cavaradossis in *Tosca*. Von dem Moment an, als Tosca die Gefängniszelle mit dem Passierschein betritt, werden beide Stimmen zunächst alternierend oder komplementär geführt, wobei die alternierende Stimmführung, d.h. der langsame Wechsel der Stimmen, einhellig überwiegt. Erst wenn sie beginnen, von der gemeinsamen Zukunft zu träumen (*»armonie di colori«*), beginnen sich die Stimmen für wenige Takte im Unisono zu vereinen, zunächst noch mit dezenter Begleitung des Orchesters. Die besondere, geradezu exquisite Intensität der sich anschließenden Schlußsteigerung *»Trionfal di nova speme«* gewinnt Puccini, indem er beiden Stimmen die Orchesterstütze nimmt. Es ist die einzige Duettpassage der Oper im reinen a-cappella-Stil und sie wird dadurch explizit herausgehoben: kein dramatischer Stillstand, sondern wirkungsträchtige Überhöhung eines Dialogs¹⁹.

Richard Strauss folgte in seinen großen, nach Wagners Konzeption gearbeiteten Bühneneinaktern konsequent dem Prinzip der Monologizität. Selbst in den großen Zweipersonen-Szenen der *Salome* und *Elektra* wahrt er streng die alternierende Stimmführung, die sich nur gelegentlich eng komplementär verdichtet.

Die große Szene zwischen Salome und Jochanaan enthält, sieht man von einigen kadenziellen Stimmüberschneidungen ab, keinen einzigen Takt simultaner Stimmführung, obwohl es sich um eine ausgeprägte Szene für zwei Personen handelt, wobei der Stimmungskontrast beider Partner die Ausführung eines Charakterduetts nahegelegt hätte.

In den großen Zweipersonen-Szenen der *Elektra* werden alle Grade alternierender Satztechnik genutzt. Simultaneität bleibt konsequent ausgespart, obwohl sich dieses Werk, überspitzt formuliert, als eine Folge von Zweipersonen-Szenen interpretieren ließe.

Am deutlichsten zeigt sich Straussens programmatischer Verzicht auf Simultaneität in der Begegnung von Orest und Elektra, einer Szene, von der wir wissen, daß sich Strauss zu ihrer Gestaltung von seinem Dichter Hofmannsthal noch Text nachliefern ließ. In dem Augenblick, wenn sich Orest der Schwester zu erkennen gibt und sich die überschäumenden Emotionen der Geschwister im Zwiegesang entladen könnten, setzt Strauss das orchestrale Zwischenspiel ein: höchste Seligkeit ist für ihn stumm. Nach dem Orchesterzwischenpiel fährt Elektra in ihrem Monolog fort. Simultaneität findet nicht statt.

Erst von dem Zeitpunkt an, wo sich Strauss zur klassischen Oper mit allen ihren Merkmalen wieder bekennt und der Arie ihr Recht zugesteht, kehrt er auch zur Simultaneität der Singstimmen zurück. Im *Rosenkavalier*, in der *Frau ohne Schatten* und in der *Arabella* greift er so bekenntnishaft die scheinbar abgenutzten Mittel der Oper wieder auf, daß der Hörer, der durch die Wabelohe der Atonalität geschritten ist, gelegentlich die Nähe der Operettenbühne zu spüren vermeint.

Wie sehr sich die Simultanführung als Stilcategory der klassischen Oper ausweist, läßt sich durch einen Komponisten belegen, bei dem man dieses satztechnische Mittel am wenigsten vermutet, bei Igor Strawinskij.

Terzengesang wurde von den Wagnerianern und allen Bühnendramatikern, die auf sich hielten, spätestens seit Rossini und Bellini als Italianità empfunden und als welscher Stil verpönt. Strawinskij, der keinen Hehl aus seiner positiven Bewertung der italienischen Musik im allgemeinen und derjenigen Bellinis und Verdis im besonderen machte, wandte sich dieser Musik und den mit ihr verbundenen Formen wieder bewußt zu und kultivierte ihre Qualitäten, um daraus Möglichkeiten gegen den herrschenden Wagnerismus abzuleiten. So schreibt er nicht nur wieder ausgeformte Duette, sondern pflegt auch wieder den Simultanatz mit all seinem Schönklang und dramatischem Stillstand, wie das Beispiel aus *Mavra* lehrt. Es ist die Stelle, an der die listige Parascha ihren Husaren, den sie in ihr Haus gemogelt hat, selig in die Arme schließt und mit ihm von einer gemeinsamen Zukunft träumt. Nicht nur die Auflösung der Duett-Form, sondern auch der Rückgriff auf ihre Techniken kündigt uns einen historischen Endpunkt. Rückblickend läßt sich feststellen, daß zwischen den drei Grundtechniken des Duetts, der alternierenden, der komplementären und der simultanen

Stimmführung, die letztere die geringste tektonische Entwicklung erfuhr, daß sie aber gerade darum als Ausdrucksmittel den höchsten Rang gewann, nahezu ausschließlich ihrer ökonomischen Verwendung wegen. Der sparsame Gebrauch von simultaner Stimmführung verschaffte ihr im Kontext von alternierenden und komplementären Satztechniken schließlich einen geradezu elitären Rang. Nichts kann aber darüber hinwegtäuschen, daß das Duett als Zwiegesang in seiner ursprünglichen Stellung innerhalb der Oper am Ende des 19. Jahrhunderts unbrauchbar geworden war, unbrauchbar deshalb, weil sich das Verständnis für das »*Timing*«, d.h. die Kongruenz von Musik, Sprache und Gebärde, geschärft hatte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die von Manfred Pfister (*Das Drama*, München 1977, S. 180 ff.) beschriebene erweiterte Dialoghaftigkeit ebenso wie seine Dialogisierung des Monologs sei hier bewußt auf das Gegen- und Miteinander von nur zwei Bühnenakteuren eingeschränkt, unbeschadet der Einsicht, daß auch der Ensemble-Dialog musikalisch realisiert wurde. Wechselgesang (Wechselrede) und Zwiegesang werden im folgenden als komplementärer und simultaner Satzstil gegeneinander abgegrenzt.
- ² Hier ist explizit das satztechnische Erscheinungsbild gemeint, also auch chorische Dialogizität eingeschlossen.
Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum* Bd. III, S. 16.
- ³ Nicht zu verwechseln mit der Monologisierung des Dialogs im Sinne Pfisters (a.a.O. S. 182). Die Duettform des Monologs für zwei Personen mit abschließender Simultanführung beider Stimmen ist eine spezifisch musikalische Ausdrucksform, die das Sprechdrama in dieser Weise nicht kennt.
- ⁴ Vgl. Artikel »*Duett*« von Hans Engel in MGG III, Sp. 876f.
- ⁵ Auch unter diesem Aspekt verdeutlicht sich Dialogizität in der Musik als nichtidentisch mit Dialogizität im Drama, wo sich das Problem der Textverständlichkeit nicht in gleichem Maße stellt und Simultaneität bei normal verlaufender Dialogizität, wie beispielsweise im komplementären Satzstil, nicht auftritt. Der gemeinsam gesprochene Rütli-Schwur wäre hier ein Grenzfall.
- ⁶ Richard Strauss, Clemens Krauss, *Briefwechsel*, hrsg. von Götz Klaus Kende und Willi Schuh, München 1963, S. 113.
- ⁷ Hugo Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1901, S. 211f. betreffend: Stefano Landi, Il S. Alessio, Atto primo, scena terza, Ritornelle.
- ⁸ »Chanter à deux n'a rien qui m'intéresse / A l'Opéra c'est le moment d'ennui, / Les Duos y vont aujourd'hui, / comme deux seaux font dans un puits: / L'un hausse et l'autre baisse. / L'un après l'autre il vaut mieux raisonner; / Nous serons moins sujets tous deux à détonner.«
Zitiert nach Hans Engel, Art. *Duett* in MGG III, Sp. 880.
- ⁹ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Londres 1746 [recte=Bruxelles 1774, J.L. de Boubers], Art. »*Duo*«, pg. 181.
- ¹⁰ Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von Ludwig Finscher in: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Musikdramen Bd. 6, Kassel, S. 202 »*Je goutais les charmes*«.
- ¹¹ Gioacchino Rossini, *Le Comte Ory*, Nr. 9, Ballade des Raimbaud »*Dans ce lieu solitaire*«, Partition piano et chant, Paris o.J., Brandus & Dufour.
- ¹² Neuerdings hat Constantin Floros (*Mozart-Studien I*, Wiesbaden 1979, B & H, S. 84ff) neue Ansätze zur Frage der Arientypologie geboten.
- ¹³ Eugène Scribe, *Œuvres complètes, Opéra-Ballets*, Paris 1877, Dentu, Bd. 3, S. 75—172.
- ¹⁴ hierzu: Heinz Becker, *Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern*, in: *Kongreß-Bericht Bonn 1970*, S. 155—160.
- ¹⁵ Scribe, a.a.O., S. 160.

- ¹⁶ Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, Partition piano et chant, Paris [1836], Schlesinger, S. 366—390 (Nr. 24), hier S. 389.
- ¹⁷ Daß zu dieser Absicht, die Kontinuität des musikalischen Flusses um des dramatischen Ausdrucks willen zu zerstören, eine Änderung der ästhetischen Grundeinstellung und somit der Durchbruch zu etwas Neuem erforderlich war, verrät eine sehr einsichtige Darlegung Lessings in seiner Hamburgischen Dramaturgie (8. Stück, 26. Mai 1767), wo er auf die (noch bestehende) Unfähigkeit der Musik hinweist, dieses für die Bühnenaktion so notwendige »Timing« (= *Mouvement*) zu erreichen:
- »Man weiß, was in der Musik das *Mouvement* heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses *Mouvement* ist durch das ganze Stück einformig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einformigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Wert und Belang sein können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft, auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich ...«.
- (*Lessings Werke*, hrsg. von Franz Bornmüller, Leipzig und Wien, Bibl. Institut, Bd. 4, S. 39).
- ¹⁸ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 2/1888, Bd. 4, S. 321.
- ¹⁹ Einen, von der Satztechnik hergeleiteten, vergleichbaren Effekt bietet Puccini schon am Schluß des 1. Aktes. Wenn Scarpia in das *Te deum laudamus* des Chores einfällt, führt Puccini alle Stimmen im Unisono ohne Orchesterstütze. Das Orchester setzt erst im Schlußton mit dem Scarpia-Motiv ein. Hier ist die Unisonotechnik als chorischer Höhepunkt genutzt. Im Duett zwischen Tosca und Cavaradossi bezeichnet die a capella-Unisonoführung den untrüglichen Höhepunkt des Duetts, nicht dessen Schluß. Das Duett schließt nicht, sondern leitet im unverfänglich plauderhaften Komplementärsatz zur Hinrichtungsszene über.

WOLFGANG BOETTICHER
ROBERT SCHUMANN'S TOCCATA OPUS 7
UND IHRE
UNVERÖFFENTLICHTE FRÜHFASSUNG

Von allen Klavierwerken des genialen frühen Schumann beansprucht die *Toccata opus 7* insofern eine Sonderstellung, als sie eine knappe Etüde darstellt, die sich aber der dreiteiligen Sonatensatzform mit erstem und zweitem Thema unterwirft, wobei als Mittelteil eine — fugiert gesteigerte — Durchführung auftritt. Als Entstehungszeit hat Schumann in seinem autographen »Katalog«¹ 1830 bezeugt. In seinem Verzeichnis, betitelt: »Reihenfolge der Compositionen der Entstehung nach«² schreibt Schumann aber »1833«, und zwar nach der Notiz: »Sonate in G moll und Fis moll angefangen.« Genauer ist der Sachverhalt dargestellt in dem sog. »Projektenbuch«³; dort steht unter 1830: »Toccata in C-Dur in 1. Gestalt«, wobei auffällt, daß unmittelbar vorher zum gleichen Jahr ein »Anfang eines Klavierkonzertes in F-Dur« erwähnt wird. In der gleichen Rubrik lesen wir, wohl die Zeit der Übersiedelung von Heidelberg nach Leipzig betreffend: »Fortsetzung des Klavierkonzertes«⁴. Auch »Etüden für Klavier« werden hier für diesen Zeitraum festgehalten, wobei unter anderem an die Entwürfe zu den frühen *Exercices* über das Allegretto-Thema aus der VII. Sinfonie L. v. Beethovens zu denken ist, die sich in mehreren Aufzeichnungen fragmentarisch erhalten haben⁵. Auf dem Vorsatzblatt seines Handexemplars vom Erstdruck, ein höchst kostbares Objekt⁶, lese ich: »Op. 7. | *Toccata*. | *Angefangen in Heidelberg 1830, | beendigt in Leipzig 1833*«. In einem sehr genau geführten autographen Verzeichnis, begonnen 1832, geführt bis Juli 1833, das F.G. Jansen noch kannte, aber dem Verfasser heute nicht mehr erreichbar ist⁷, steht: »*Etude fantastique en double-sons, dédiée à M. de Schlegel. Œuv. 6. Heidelberg, Mai 1830, ausgearbeitet im Juli 1832.*« Damit ist zugleich der älteste Titel des Werks, »*Exercice in Doppelgriffen*«, sichergestellt. Die richtige Opuszahl war noch nicht eingesetzt. Merkwürdig ist die Absicht, das Werk dem Zwickauer Postmeister von Schlegel⁸ zu widmen, mit dem der 17jährige schon »in prosaischem Auftrag« Klavier spielte⁹ und der im frühen Tagebuch Schumanns oft im weiteren Gönnerkreis genannt wird. Die Werkzahl 7 war, vorigem Verzeichnis zufolge, eigentlich für die Jugendsinfonie g-moll vorgesehen, die dort »im Oktober [1832] bis Mai 1833« geführt wird. Aus allem wird klar, daß im Abstand von etwa drei Jahren zwei getrennte Versionen entstanden. Die Zwischenzeit war ausgefüllt mit der Komposition von mehreren Werken geringerer Opuszahl — mit Ausnahme der Davisbündlertänze opus 6 —, aber

auch von Teilen später edierter Werke (namentlich opus 8 und 9) sowie des *Fandango* (zur fis-moll-Sonate opus 11). Im frühen Klavierwerk Schumanns ist damit der einzige Fall geboten, in dem die Gesamtfassung über längere Zeit zurückreicht und in ihrem Milieu bis auf die reifenden Abegg-Variationen opus 1¹⁰ und die Papillons opus 2 zu verfolgen ist. Ein Zeuge der schemenhaften frühen Version ist der Jugendfreund Theodor Töpken¹¹, der F.G. Jansen¹² über seine Begegnung in Heidelberg berichtete: »Als ich zum ersten Mal allein bei Schumann war, sah ich auf seinem Flügel außer anderen Noten die beiden Manuskripte einer Symphonie¹³ und eines Quartetts¹⁴ mit der Aufschrift seines Namens liegen ... Während er von jenen nicht sprach, teilte er mir vorspielend alles, was er komponierte, mit ...« Töpken erwähnt dabei außer Teilen von opus 1 und 2 »die Toccata, welch letztere er am meisten spielte«. In einer Anmerkung ergänzte Jansen¹⁵ die Mitteilung Töpkens, Schumann habe das Werk »immer nur *Allegro comodo*« gespielt, also nicht im scharfen Zeitmaß. Kurz nach Schumanns Tod teilte Töpken bereits Wasielewski¹⁶ mit: »Die Toccata, die er viel und eigentümlich spielte, ist später nicht unwesentlich, selbst im Charakter, von ihm geändert, namentlich ist der Schluß ein anderer.« Töpken ist es auch, dem Schumann am 27.3.1834 das Erscheinen der Toccata anzeigt¹⁷. Und am 6.2.1835 fragt er ihn mit deutlichem Bezug auf die ältere Version¹⁸: »Wie mißfällt Ihnen meine Toccata in der neuen Gestalt?« Der Schluß des Werks war noch bis zuletzt umstritten. In einem Brief von Henriette Voigt (Schumanns geliebte »*As-Dur-Seele*«) an ihren Gatten Carl Voigt, aus Leipzig, am 1.9.1834, lesen wir¹⁹: »Um 6 Uhr kam Ernestine²⁰ mit Schumann (die nun Verlobte sind, was ich aber allein weiß) und blieben den Abend hier ... Er sagte mir, daß ihn Wieck²¹ gequält habe, er solle den Schluß der Toccata ändern, da es seine Tochter im nächsten Konzert 11. September (für die Abgebrannten in Plauen) spielen würde, es wäre am Ende nicht brillant genug — welche Tollheit ...« Nur zaghaft wandte sich Schumann an das Verlagshaus Breitkopf und Härtel, es war sein erster dorthin gerichteter Brief vom 2.1.1832²²: »Der Schutz Ihrer Firma ist für den jungen Komponisten zu lockend, als daß er nicht den Versuch machen sollte, Ihnen die beifolgende Fantasieübung zur gefälligen Durchsicht zu senden und, wenn Sie sie des Druckes wert halten, zum Verlag anzubieten.« Im weiteren Briefftext wünschte sich Schumann ein Erscheinen bis zum 28.1.1833, um einer »Pflicht gegen einen geschätzten Lehrer, dessen Geburtstag auf jenen Tag fällt«, zu genügen. Welcher »Lehrer« hier gemeint ist, bleibt unsicher²³. Möglicherweise war dies nur eine Mystifikation wie bei der »*Comtesse d'Abegg*« von opus 1²⁴. Wichtiger ist die Benennung *Fantasieübung*, die auch in dem Brief an den Wiener Verleger Tobias Haslinger vom 13.8.1832 auftaucht²⁵, wobei speziell noch bemerkt wird: »Vielleicht könnte das Stück die Fortsetzung der Cramerschen und Keßlerschen Etüden ausmachen und ich würde Ihnen in diesem Falle auch eine zweite Studie in Doppelgriffen überlassen können, die ungefähr im gleichen Ton gehalten, aber minder schwer ist. Die letztere bedarf noch der Reinschreibung. Die beiliegende ist genau von mir durchgesehen und ganz korrekt. Die erste Bedingung von meiner Seite ist die Frage: ob das

Werk etwa bis zum zwanzigsten Dezember des [aufenden]J[ahres] erscheinen könnte? « Hier ist eindeutig J.G. Kuntsch gemeint²⁶. Von einer »*Exercice in Doppelgriffen*«, einer Art »*Übung für die Brüder*«, ist in einem Brief an die Familie 1831²⁷ die Rede. Aus allem ist ersichtlich, daß der Begriff *Toccata* erst allmählich reifte und daß der technische Hinweis auf die *double-sons*, auch *Fantasieübung* und *Exercice* abgestoßen wurden.

Lehrreich ist Schumanns Hinweis auf den Etudentypus Johann Baptist Cramers (1771—1858); dem Künstler rühmte er noch später »*das allgemein Bildende für Hand und Kopf*« nach²⁸. Bei Joseph Christoph Keßler (1800—1872) dachte Schumann wohl an dessen Studienwerk op. 20 (1825) und an dessen Etüden, die später in Schulwerken von Kalkbrenner und Moscheles aufgingen²⁹. Nicht übersehen sei, daß der frühe französische Nachdruck der Paganini-Capricen opus 3, den wir nachwiesen³⁰, in einem gänzlich neu gefaßten (kaum autorisierten) Vorwort (nur franz.) besonders Cramer und Keßler als verwandte Studienwerke aufführt.

Mehrere Widmungsempfänger kamen für opus 7 in Frage. Abgesehen von Kuntsch und v. Schlegel, die bald ausschieden, nennt Schumann im Brief an die Familie vom 28.4.1832³¹ Clara Wieck. Endlich im Tagebuch IV unter dem 4.7.1832, S. 64³²: »*Exercice fantastique, dédié à M. Charles Krägen Op. 5.*« Dabei heißt es wenig später am gleichen Ort, am 13.7.1832: »*Das Exercice wurde auch fertig.*« Wie sehr diese Tage vom Kompositionsfieber erfüllt waren, bezeugt die Bemerkung an den Bruder Julius am 18.7.1832³³: »*Während des ganzen Briefes summt mir ein Exercice fantastique so vor die Ohren, daß ich lieber schließe.*« Ältere Tagebucheintragen lauten: 11.5.1831 (III, S. 3) »*mein Exercice mündet*«, *ibid.* 4.6.1831 (III, S. 11) »*das Jacobi'sche Wohlgefühl scheint dem Exercice zu fehlen*«. Daß nicht ein Satz von opus 3 gemeint sein kann, bezeugt die Überschrift *Exercice* der im folgenden zum ersten Male beschriebenen Frühfassung; ferner lautet die Eintragung im Tagebuch am 22.5.1832 deutlich getrennt (IV, S. 36): »*Ich möchte wohl die Capricen von Pag.[anini], die Intermezzi, u. das Exercice fantastique auf einmals ausgeben*«³⁴. Es ist also eher an eine Rivalität mit opus 4 zu denken; so heißt es im Tagebuch am 13.7.1832 (IV, S. 65): »*Das Exercice fantastique ward auch fertig, wie die Intermezzi — aber nicht auf Wunsch*«; am 22.7.1832 (IV, S. 66): »*Intermezzi, wie Exercice, durchaus fertig gebracht, abgeändert u. an Hecker abgegeben.*« Letztmals sehen wir »*Exercice en doubles sons*« unter der Überschrift »*Pläne. Arbeiten*« im Tagebuch unter dem Datum 8.3.1833 (IV, S. 73), und zwar in Nähe des Vermerks »*Text zu Paganini*« (i.e. Vorwort zu opus 3). Erst als Ende 1833 der kongeniale Freund Ludwig Schunke, von Wien kommend, in Leipzig anlagte, war der eigentliche Widmungsempfänger gewonnen. Sie hatten ein benachbartes Quartier. Schumann erwähnte später³⁵, Schunke habe nach mehrfachem Anhören der *Toccata* aus der Ferne diese »*im Kopfe geübt*« und dann »*in ganzer Vollendung*« vorgespielt. Unter den zahlreichen Rezensionen Schumanns über Schunkes Werke sei hier nur jene zu opus 9 und 10 herangezogen³⁶: »*Wenn man jemandem etwas*

dediziert, so wünscht man, daß er's vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke, ein *Toccata*, zugeeignet.« Mit deutlichem Bezug auf opus 7 heißt es weiter: »Ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten c, d, e, f, g hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerkonzert.« Zur Charakteristik Schunkes und der *Toccata* ist dieser Satz bezeichnend: »Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jede Nerve voll Musik«, Schumann rühmt bei aller »Exzentrizität ... etwas still glänzendes«.

Eine Musterung des Œuvres des 1834 frühverstorbenen Schunke zeigt indes, daß eine Adaption in thematischer und figurativer Hinsicht nicht geboten ist³⁷, zumal wir jetzt wissen, daß eine Frühfassung 1830 das Werk bereits geprägt haben muß. Vor Schumanns Terminus »1829 *Toccata angefangen*« im Brief an den Freund Simonin de Sire vom 15.3.1839³⁸ liegen im Tagebuch die Hinweise: 19.11.1828 (III, S. 56) »*Toccata von Meyer aus E maj.*«, erneut ibid. am 22.12.1828 (III, S. 68): »*Toccata, Notturmo u. Variationen von Meyer*«, auch am Folgetage ist von »*Toccata*« nachmittags, abends von einem »*Rondeau v. Meyer aus Des Dur u. Notturmo*« die Rede. Der Verfasser hat bereits, durch diese Notizen angeregt, 5 *Toccaten* Charles (Karl) Mayers³⁹ geprüft⁴⁰, indessen eine tatsächliche Entsprechung mit einer *Toccata* von George Onslow ermittelt, die in der rotierenden Sekundumspielung bei gleicher Tonart C-Dur überraschend ist⁴¹. Onslow erscheint in den fraglichen Monaten oft im Tagebuch⁴², obschon ein direkter Hinweis auf ein Werk mit diesem Namen fehlt. Einmal ist auch von »*Toccata u. Konzert von Kalkbrenner*« (7.12.1828, III, S. 63) die Rede, doch lautete Schumanns Urteil über den in Paris ansässigen Pianisten und Pädagogen⁴³ schon früh nicht günstig. Schumann nannte seine *Toccata* »vielleicht eines der schwierigsten Stücke«⁴⁴, dem Freunde Töpken verriet er, die Endfassung sei »nicht mehr so wild, sondern viel sittiger« (vgl.o.). Die Virtuosität der 15jährigen Clara Wieck muß Schumann mit inspiriert haben, die Künstlerin spielte, wie einer Notiz von NZfM (Jg. I, 15.9.1834, Nr. 48, S. 192, unter »*Chronik*«) mit Datum 11.9.1834 entnommen werden kann, in Leipzig »im Saal des Hotel de Pologne ... einen Konzertsatz mit Orchester von der Gastgeberin (noch Manusk.), die *Toccate* von R. Schumann und zwei neue Werke von Chopin ...« (vgl.o. zu Henriette Voigt). Das Werk, das in der frühen Schumann-Rezeption eine große Rolle spielt (deren Quellen der Verfasser an anderem Ort behandeln wird), erschien bei F. Hofmeister in Leipzig, zufolge Hofmeister, *Monatsbericht ...*, 1834, Nr. 5/6, S. 42 also vor Mai/Juni 1834; Platten-Nr. im Titel: 1969, Preis im Titel: 12 Gr. Ein früher Nachdruck ist in Paris bei Ch.S. Richault erreichbar (Paris, Bibl. nationale, Dép. de la musique, Signatur L. 13576), wobei ein merkwürdiger Brief Schumanns an Heinrich Pannofka (Mitarbeiter der NZfM, 1807—1887) vom 2.3.1835 in Betracht zu ziehen ist, der bisher ungedruckt blieb⁴⁵: »Hast Du denn nicht Anfang Oktober v[origen] J[ahres] ein Paket von Richault erhalten, in dem außer Briefen von Schunke und mir, die *Paganianas* und die *Toccata* eingeschlossen wurden? Richault hat Hofmeister wiederholt

geschrieben, es sei alles besorgt. — Es erscheinen bald wieder neue Kompositionen von mir. — Warum ist Chopin so still? ...« Im autographen »Briefbuch« (Zwickau, Schumannhaus) notierte Schumann: »Er möchte über Chopin und Liszt, ähnlich wie über Berlioz schicken. Wegen Richault⁴⁶«. Varianten können diesem französischen Nachdruck nicht entnommen werden.

Die Frühfassung, bisher an biographischem Material erörtert, sei in folgendem an Hand des nun verfügbaren Autographs⁴⁷ verglichen. Bei gleichbleibender Tonart (ältere Quellen nennen — seit Wasielewski — irrig D-Dur) und nahezu deckungsgleichem Hauptthema sind die Abweichungen beträchtlich. Zunächst fällt auf, daß ein zweites Thema (in EF⁴⁸ T. 44 lk.Hd. eintretend) gänzlich fehlt: der monothematische Verlauf kennt zwar einen Durchführungsteil (dort T. 74, ebenfalls in a-moll eintretend), nimmt auch fast wörtlich die Oktavrepetitionen (EF T. 113ff.) vorweg, strebt aber etüdenhafte Linearität an. Die letztere dürfte veranlaßt haben, daß Schumann entgegen dem knappen Eröffnungsteil (EF: T. 1—2, 6 Akkorde) einen längeren Prolog von 4 T. vorsah: eine in Gegenbewegung verlaufende Akkordkette, die in einen vorbereitenden Modulationsteil (T. 3—4) einmündet, der sich bereits an die Konzeption einer »Gr.[ande] Etude à quatre voix« hält, die im Tagebuch unter »Arbeiten« im August 1832 (IV, S. 66) festgehalten ist. Der Beginn der Frühfassung sei mitgeteilt:

Beginn Frühfassung op. 7, T. 1—4:

Der mit T. 5 eintretende Komplex des Hauptthemas wendet sich T. 9 nach Es-Dur, was in der EF erst nach Wiederholung des Themas (T. 15) erfolgt. Die Rückführung zur Tonika, in EF mit T. 25 abgeschlossen, nimmt in der Frühfassung einen anderen Weg, wobei im Baß ausgehaltene Halbe *es-cis-d-H-c* (T. 11 ff.) einen legato-Vortrag erzwingen, im Gegensatz zur EF mit ihren stoßenden Akzenten. Spieltechnisch interessant ist im anschließenden Verlauf, der Nachsatzgruppe des Themas, ein Übergreifen der linken Hand, auch sind 32tel-Vorschläge angeordnet. Man vergleiche die EF T. 25 ff. mit der Frühfassung T. 17 ff., die wiedergegeben sei:

Nachsatzgruppe des Themas Frühfassung T. 17ff.

Merkwürdig ist wieder die Identität des Zwischenglieds, das dieser Nachsatzgruppe des Themas folgt und eine Skalenbewegung aufwärts in Terzparallelen vorsieht: Frühfassung T. 25 ff., EF T. 33 ff. Hier handelt es sich um neutrale Etüdencharaktere, die, zur ältesten Konzeption gehörig, alles überdauert haben. In der EF wird mit T. 44 das zweite Thema erreicht, in Dominantregion und verbunden mit neuem Gegenakzent in der linken Hand. Die Frühfassung hingegen verharrt in der Tonika und steigert die thematische Fortspinnung in der Oberoktave im beschriebenen monoforamen Sinn und mit hoher technischer Brillanz. Die fragliche Strecke der Frühfassung, den Höhepunkt der Steigerung einleitend, sei bekannt gemacht:

Höhepunkt der Fortspinnungsgruppe Frühfassung T. 44 ff.:

Die Durchführung in a-moll (s.o.) wird nach den zwei modulierenden, überleitenden Takten 68, 69 erreicht. Demgegenüber zeigt die EF schärferes Profil, insofern zunächst die Exposition mit einer *seconda volta* viertaktig die charakteristische Sekundumspielung aus dem Thema im Baß zur Weiterleitung benutzt, ferner aber ist hier auch der knappe akkordische Prolog (T. 100, 101) zwischengeschaltet, der klar zäsuriert. Die Frühfassung pendelt in Sequenzen, unverkennbar ist eine gewisse salonhafte Eleganz im arpeggierten Eröffnungsakkord der jeweiligen Gruppe (T. 70—73, T. 74 ff.), die liegenden Bässe wurden in der EF gänzlich zugunsten des neuen stoßenden Rhythmus $\frac{4}{4}$ aufgegeben. Der Durchführungsbeginn lautete:

Frühfassung, Beginn der Durchführung T. 70 ff.:

Salonhafte Züge verraten auch die erwähnten Oktavrepetitionen der EF T. 113 ff., die wiederum zu der frühesten Konzeption gehören und wörtlich in der Frühfassung (dort T. 84 ff.) erscheinen, sogar mit der schematischen Quintsequenzierung, die in EF T. 124 eintritt. Neu ist aber in der EF die sogleich nachfolgende quasi-Fugierung (T. 129 ff.), während die Frühfassung einen kontrapunktischen Ansatz (dort T. 100) ungenutzt läßt und fortpendelt; immerhin steht aber zusätzlich

ein *sf* auf der zweiten Zählzeit (T. 101—106), das den stoßenden Charakter hinzugewinnt, obwohl das »durchführende« Stafettenprinzip des Fugato gänzlich unbekannt ist. Der Repriseneintritt, in der EF T. 151 abermals deutlich mit dem akkordischen Prolog markiert, erfolgt in der Frühfassung T. 112 nahtlos nach einem *poco ritenuto* im *fortissimo*, dem das Thema, ausdrücklich im *piano*, folgt (die letztere Vortragsbezeichnung fehlt im Urtext der EF und ist immerhin eine Bestätigung dafür, daß das Thema — auch bei Expositionsbeginn — mit zurückgenommener Lautstärke verstanden werden soll). Die Finalgruppe der Frühfassung läßt Akkordrepetitionen in *pianissimo* und *leggero* erkennen (namentlich T. 141—142), ein solcher »plappernder« Vortragsstil widerspricht auch den Sonderakzenten der EF (T. 213 ff.), die nirgends angedeutet sind. Statt dessen spielt die Chromatik eine große Rolle (wie sie der Verf. ähnlich in der Frühfassung des Finale zu opus 2, den Papillons, in *R. Schumanns Klavierwerke*, a.a.O., nachweisen konnte). Die fragliche Stelle, übrigens dann in der Oberoktave wiederholt, lautet:

Frühfassung T. 161 ff.:

T. 161

pp staccato *poco crescendo*

Die besondere Profilierung der Reprise, wie sie die EF durch Verfremdung des zweiten Themas mit einer chromatischen Nebennote (T. 262, 265 etc.) in der Coda-Gruppe anstrebt, ferner die absteigenden orglichen Oktavbässe (T. 275 ff.) sind der Frühfassung noch unbekannt, diese pendelt im *pp* mit abschließenden harten Oktaven aus:

Frühfassung, T. 182—185 (Ende):

T. 182

pp *f*

Zusammenfassend betrachtet ist festzustellen, daß die EF um ca. die Hälfte erweitert ist, die Gegenthematik gewinnt, die Sonderakzente verschärft und — als wichtigstes Stildokument — die salonhaften Oktavrepetitionen im fugato der Durchführung geradezu persiflierend ummünzt (nicht unähnlich dem *quasi satira* im Finale zu opus 5, den Impromptus, dessen Herkunft der Verf. a.a.O. aus den frühen Fugenstudien bei Dorn nachwies und das genauso im Sinne des »Grotesken« verfremdet, d.h. hochstilisiert wurde). Der illusionäre dreihändige Klaviersatz mit Übergreifen der linken Hand wurde aufgegeben, zugunsten der

Mittellage des Gesamtklangs. Die etüdenhafte Motorik wurde in der EF ferner durch Akkordik und kantable Gegenthematik gesteuert. Gleichwohl verrät diese frühe *Exercice* stilistische Einheit und ist unentbehrlich zum Verständnis der Dynamik der EF, die nur spärlich mit Vorschriften ausgestattet ist. Abgesehen vom erwähnten *piano*, das beim Thema in der EF fehlt, ist das *legatissimo* mit Themeneintritt beim Satzkopf der Frühfassung (dort T. 5) schätzenswert. Auffällig sind ferner zweitaktige crescendo-Perioden (Schwellzeichen), die das Thema in weiterer Entwicklung »atmen« lassen; die Frühfassung fordert T. 17—18 ein *tutto legato*, das im Folgetakt wieder zum *piano* führt. Nur an Kulminationspunkten (Frühfassung T. 27, 44, 58 etc.) erscheint kurzzeitig *fortissimo*. Auch die *staccato*-Vorschrift in T. 54 ist lehrreich, obschon gerade hier wegen Ausfalls eines Gegen-themas ein Vergleich mit der EF fragwürdig erscheint. Hingegen muß bei der wörtlichen Übereinstimmung der erwähnten salonhaften Oktavrepetitionen der EF T. 113ff. auffallen, daß die Frühfassung (T. 84ff.) Gruppenbögen über alle zwei Takte bei An- und Abswellen, jeweils beginnend mit *piano* und *dolce*, fordert, die als verbindlich übertragen werden könnten, wenn man auch in Rechnung stellen muß, daß die Frühfassung nach der ersten Seite statt $\frac{2}{4}$ -Takt den doppelten Taktraum voraussetzt und durchweg statt 16tel fortan 8tel zugrunde legt.

Diese Studie, die dem Andenken *Dr. Günter Henles* gewidmet ist, dient nämlich, wie die letzten Beobachtungen zeigen möchten, auch der richtigen Einschätzung des »*Urtextes*«, den der Verfasser — bisher ca. $\frac{2}{3}$ des großen Klavierwerks Schumanns erfassend (Band I—III, IV in Vorbereitung) — auch für opus 7 vorgelegt hat (*Neue verbesserte Ausgabe*, Vorwort datiert Anfang 1977). Mußte ein eigentlicher Kritischer Bericht mit Lesartenverzeichnis (in Zusammenhang mit einem umfänglichen Komplex von ähnlichen Etüdenansätzen in den Wiedeschen Skizzenbüchern) der erwähnten Publikation (*R. Schumanns Klavierwerke ...*, Bd. II, op. 7—17) vorbehalten bleiben, so sei im Anschluß an die textkritischen Bemerkungen zur Dynamik abschließend noch auf einige Merkmale des Urtextes hingewiesen, die der Verfasser zurückgewinnen konnte.

Zunächst zeigte sich, daß die *Gesamtausgabe*, von Clara Schumann überwacht (als Einzelheft ausgegeben 1885), offenkundig dem jetzt in Wien, Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur VII. 48825 (Sammelband), aus dem Nachlaß J. Brahmsens überkommenen Exemplar gefolgt ist, das als später Abdruck mangelnde Schwärzung an den Seitenrändern (namentlich S. 8 unten Mitte) zeigt. Dieser Umstand erklärt den schwerwiegenden Ausfall des originalen Fingersatzes T. 25 (4. 16tel fehlt »2«). Ein Sonderproblem sind die Phrasierungszeichen. Die Gesamtausgabe hat die Bögen T. 25, rechte Hand, 3.—6. 16tel und 7.—8. 16tel übersehen (nur der Anschluß im Folgetakt erscheint), sehr gravierend ist ferner der Ausfall des großen Bogens von T. 193, 1. 16tel bis T. 197, Halbe Note⁴⁹, bei der Rückleitungssequenz, bei *diminuendo e ritardando* eines der wichtigsten Zeichen im sonst spärlichen Erstdruck des Werkes. Nicht minder einzuschätzen ist das Fehlen der über den Taktstrich angeordneten 16tel-Bebalkung in rechter

Hand T. 177—178. Die irrige Trennung ist durch Zeilenbruch im Erstdruck (dort S. 8, Akkolade 5—6) verursacht, die wörtliche Übernahme in der Gesamtausgabe läßt eines der spezifisch Schumannschen metrischen Verschiebungen in Verlust geraten. Nicht übersehen sei, daß auch der Erstdruck einiger Regulierungen bedarf, die dem Kritischen Bericht vorbehalten bleiben müssen.

Die Toccata ist jenes große Spielwerk, das in seiner langen Genesis selbst noch die fis-moll-Sonate und die Symphonischen Etüden überdauert hat und in einzigartiger Weise das Reifen des Genies im Sinne klassizistischer »thematischer Arbeit« verfolgen läßt. Noch am 13.4.1838 schrieb Schumann an Clara⁵⁰, sie möge in Wien Liszt die Toccata vorspielen. Auch die junge Amalie Rieffel, Tochter des Flensburger Organisten W.H. Rieffel (1792—1869), setzte sich früh für das Werk mit enormem pianistischen Können ein⁵¹. Ortlepp⁵², dem wir die erste Würdigung des Werks in der Zeitschrift »Komet« (ed. C. Herloßsohn und F.A. Leo, *Beilage ...*, Leipzig 1834, Sp. 310, 26. September) verdanken, schrieb: »Einen wunderbaren Eindruck machte das letzte Stück, ein [sic] Toccata von Schumann ..., das Werk ist ein Guß von Originalität und Neuheit und wirkte trotz seinem strengen Stil auf alle Zuhörer mit tiefgreifendem Zauber ... Schumanns Toccata ist so schwer, daß es außer Schunke und der Clara Wieck hier⁵³ wohl niemand gut spielen kann. Beide spielen es verschieden. Ersterer trägt sie als Etüde vor mit höchster Meisterschaft, letztere weiß es zugleich poetisch aufzufassen und ihm durch und durch eine Seele einzuhauchen. Auch diesmal belebte sie es mit so zarten und tiefgefühlten Schattierungen, daß das originelle Tonstück, mit dem das Konzert frappant abschloß, in seinem höchsten Glanze erschien.«

ANMERKUNGEN

- ¹ Privatsammlung Wiede, *Signatur 289, 31/11a*. Unveröffentlicht. Fol. 11^r. Nachweis und Beschreibung in: W. Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke, neue biographische und textkritische Untersuchungen*, Band I, *opus 1—6*, Wilhelmshaven 1977, S. 23, Anm. 1.
- ² Privatsammlung Wiede, *Signatur 289, 31/41b*. Unveröffentlicht. Fol. 1^r. Nachweis siehe Anm. 1.
- ³ Zwickau, Schumann-Haus, *Signatur ZM VII/C9*. Nachweis in W. Boetticher, *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Phil. Diss. Berlin 1939, Berlin s.a. (1941), S. 623. Dieses Dokument wurde, wie Schumann eingangs vermerkt, »angefangen im Dezember 1840«, es handelt sich also z.T. um einen Rückblick.
- ⁴ Näheres zu diesem alsbald verlassenem Entwurf, der in den sog. Wiedeschen Skizzenbüchern (jetzt Univ.-Bibl. Bonn) vielfach belegt ist, in W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke ...*, a.a.O.
- ⁵ Jüngst veröffentlicht durch R. Münster, München 1976, Henle. Vgl. dessen trefflichen Bericht in: *Die Musikforschung* XXXI, 1, 1978, S. 53ff.
- ⁶ Zu Schumanns Sammlung seiner Handexemplare der Erstdrucke vgl. W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke ...*, a.a.O., Bd. I, S. 14ff. und Tafel I (Abbildung der ersten beiden Bände). *Opus 7* ist in Bd. I enthalten. Zwickau, Schumann-Haus, *Signatur 4501, I*. Der Verfasser hat die Bestände dieses reichen Archives 1936—1941 noch unter der Anleitung des damaligen Direktors *Martin Kreisig* (eines Pflegesohns der Freundin Schumanns, der Majorin Serre) studieren können. Für jüngere Quellenforschungen am gleichen Ort dankt der Verfasser den Behörden der DDR verbindlichst.
- ⁷ *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, herausgegeben von F. Gustav Jansen, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1904, S. 536, Anm. 496.

- ⁸ J.G.F.W. von Schlegel, 1812—1840 Postmeister in Zwickau. Er besaß ein Gut im benachbarten Weißenborn. Er arbeitete gelegentlich an Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* mit. Nachweis der Korrespondenz mit Schumann in W. Boetticher, *R. Schumann, Einführung ...*, a.a.O., S. 661 (1837—1842).
- ⁹ *Jugendbriefe von Robert Schumann, nach dem Original mitgeteilt* von Clara Schumann, 3. unveränderte Auflage, Leipzig 1898, S. 2 (Brief an den Jugendfreund E. Flechsig, Juli 1827).
- ¹⁰ Zu deren Genesis, die stark von den sog. *Alexandermarschvariationen* des Ignaz Moscheles geleitet war (op. 1 war eigentlich als Konzertstück für Klavier und Orchester konzipiert), vgl. W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke ...*, a.a.O., S. 34ff., wo auch die unveröffentlicht gebliebene Orchester-Introduziona zu opus 1 mitgeteilt ist.
- ¹¹ 1807—1880, später Rechtsanwalt in Bremen. Sein Bildnis in *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen, eingeleitet und mit biographischen und kritischen Erläuterungen versehen* von W. Boetticher, Berlin 1941 (= Klassiker der Tonkunst IV), Tafel VII, Nr. 16.
- ¹² F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler, aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode*, Leipzig 1883, S. 69.
- ¹³ Es handelt sich um die frühe viersätzig Sinfonie g-moll; vgl. Nachweis der Autographe in W. Boetticher, *R. Schumann, Einführung ...*, a.a.O., S. 638.
- ¹⁴ Klavierquartett c-moll. Das Autograph, bis 1973 in der Privatsammlung Wiede befindlich, wurde vom Verfasser zum ersten Mal in *R. Schumann, Einführung ...*, S. 640, beschrieben. Es wurde 1974 von der Univ.-Bibl. Bonn (*Ms. autogr. R. Schumann 12*) erworben. Erstveröffentlichung durch den Verfasser mit Einleitung und Kritischem Bericht, Wilhelmshaven (Heinrichshafen) 1979. Vgl. Bericht des Verfassers in: *Die Musikforschung* XXXI, 4, Kassel 1978, S. 465ff.
- ¹⁵ F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler ...*, S. 229, Anm. 81. In einem unveröffentlichten Brief Töpkins an F.G. Jansen vom 26.7.1879 (Nachlaß Jansen in Sammlung Wiede) finde ich den bestätigenden Passus: »Er spielte sie in ruhigem, mäßigem Tempo, nicht in dem Prestotempo, in welchem sie z.B. Tausig gespielt haben soll.«
- ¹⁶ Bremen, 30.9.1856. Vgl. G. Eismann, *Robert Schumann, ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. I, Leipzig 1956, S. 70. Original Zwickau, Schumannhaus.
- ¹⁷ F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler ...*, S. 158.
- ¹⁸ F. Gustav Jansen, *R. Schumanns Briefe, Neue Folge ...*, S. 62
- ¹⁹ Original im Besitz von Frau Elisabeth Voigt, Göttingen-Geismar, der für die Erlaubnis zur Einsicht herzlich gedankt sei.
- ²⁰ Ernestine von Fricken, 1816—1844, illegitimes Kind des Hauptmanns a.D. I.F. Frhr. v. Fricken in Asch (Aß), Schumanns geheime Braut. Er widmete ihr op. 8 (Allegro h-moll); im übrigen vgl. die Entstehungsgeschichte von op. 13.
- ²¹ Friedrich Wieck, 1785—1873.
- ²² Dieser Brief eröffnet das Konvolut der 104 autogr. Briefe Schumanns an den Verlag 1832—1854, 213 beschr. S. Nur ein Teil dieser Schreiben ist bisher veröffentlicht. Vgl. a. *Auktion Musik-Autographen J.A. Stargardt, Beschreibendes Verzeichnis ...*, ed. W. Schmieder, 10.10.1951, S. 64, Nr. 58.
- ²³ Schumanns erster Lehrer in Zwickau, Johann Gottfried Kuntsch (1775—1855) scheidet aus, er ist am 20.12. geboren. Auch Heinrich Dorn und Friedrich Wieck scheidet aus.
- ²⁴ Vgl. W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke ...*, a.a.O., S. 24.
- ²⁵ *Jugendbriefe von R. Schumann ...*, a.a.O., S. 191.
- ²⁶ Dieser empfing erst die Widmung von op. 56. Über ihn und seinen langen Brief an Schumann vom 9.12.1830 vgl. *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, hrsg. und mit wissenschaftlichen Komm. versehen von W. Boetticher, Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1979. Die Gesamtkorrespondenz ist in W. Boetticher, *R. Schumann, Einführung ...*, a.a.O., S. 654 nachgewiesen.
- ²⁷ *Jugendbriefe von R. Schumann ...*, a.a.O., S. 156.
- ²⁸ W. Kahl, Art. J.B. Cramer, in: MGG II, Sp. 1764, ferner vgl. *R. Schumann, Gesammelte Schriften*, ed. M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, II.
- ²⁹ H. Riemann, *Musiklexikon*, 12. Aufl., *Personenteil*, Bd. I, Mainz 1959, S. 917.
- ³⁰ W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke ...*, a.a.O., S. 104, Anm. 1.
- ³¹ *Jugendbriefe von R. Schumann ...*, a.a.O., S. 170.
- ³² Zwickau, Schumannhaus. Der genannte Musikpädagoge Carl Krägen (1797—1879) in Dresden

- war Mitarbeiter der NZfM und empfang wichtige Briefe Schumanns mit Hinweisen auf sein Schaffen. Krägen war einer der ersten, die sich für Schumanns Klavierwerke im Unterricht einsetzten. Einen Huldigungsbrief Krägens erschließen wir in: *Briefe und Gedichte...*, a.a.O., S. 277f. (4.3.1873); im übrigen vgl. Bd. II des Verf. *R. Schumanns Klavierwerke...*, Wilhelmshaven 1980, zu opus 12 und dessen frühe Rezeption.
- ³³ *Jugendbriefe von R. Schumann...*, a.a.O., S. 185.
- ³⁴ Vgl. W. Boetticher, *R. Schumanns Klavierwerke...*, a.a. O., S. 92.
- ³⁵ F.G. Jansen, *Die Davidsbündler...*, a.a.O., S. 129.
- ³⁶ *ibid.*, S. 129, ferner *R. Schumann, Gesammelte Schriften*, ed. M. Kreisig, Bd. I, S. 193.
- ³⁷ Der Verf. verweist auf seine Repertoirstudien in dem Bd. II von *R. Schumanns Klavierwerke...* (1980).
- ³⁸ F.G. Jansen, *R. Schumanns Briefe...*, a.a.O., S. 150.
- ³⁹ 1799 (Königsberg) — 1862 (Dresden). Schüler J. Fields in St. Petersburg, als Klaviervirtuose geschätzt. Schumanns Urteil über Mayers *Etudes* war einschränkend, vgl. zu op. 31, eine lobende Bemerkung zu Mayers op. 40 hat Schumann in der Ausgabe seiner Gesammelten Schriften 1854 gestrichen.
- ⁴⁰ *R. Schumann, Einführung...*, a.a.O., S. 308f.
- ⁴¹ *ibid.*, S. 309, dort auch weitere Hinweise auf das Toccaten-Repertoire der fraglichen Jahre.
- ⁴² A. George L. Onslow (1794—1853) ist dort verzeichnet: 2.2.1829 »2te Sonate à 4 mains Es dur«, 16.2.1829 »Quintett à 4 mains«, 28.2.1829 »Trio aus E moll, Trio aus D maj.« 10.3.1830 ist die »Erste Sonate« Onslows genannt. Der Verfasser hat im Kritischen Bericht der Erstausgabe des Schumannschen Klavierquartetts (vgl. Anm. 14) das Studienrepertoire anhand eines jüngst in Zwickau gefundenen Protokolls näher untersucht.
- ⁴³ F.W. Kalkbrenner (1788—1849). Schumann räumte später ein, ihn »in jüngeren Jahren... gerne gehört und gespielt« zu haben (*Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I, S. 155).
- ⁴⁴ NZfM, Jg. IV, S. 183.
- ⁴⁵ Nach einer Abschrift Martin Kreisigs, die ich in Zwickau, Schumannhaus, *Signatur 7597* finde. Zur Korrespondenz mit Panofka vgl. Verf. in *R. Schumann, Einführung...*, a.a.O., S. 658 etc.
- ⁴⁶ Schumann schreibt im fraglichen Brief und im Briefbuch *Richaud*.
- ⁴⁷ Ehemals Privatbibliothek von Alfred Cortot, Lausanne (Avenue de Jamon). Nach dessen Tod (1962) erworben von Robert O. Lehman, New York, zur Zeit Leihgabe in The Pierpont Morgan Library, New York. 6 Bll., Bl. 1 25, 5 × 25 cm Querformat, Bll. 2—6 32 × 24 cm, Querformat. Fol. 1^r oben Titel autogr.: »Exercice pour le Pianoforte | composée | par | R. Schumann.« Unten von fremder Hand: »Originalmanuscript von Robert Schumann: Der erste Entwurf zur Toccatà | opus 7. Geschenk seiner Tochter Marie Schumann. | Mauer, den 30. Mai 1910. Dr. Theodor von Brücke.« Fol. 2^r—4^v jeweils 5 Akkoladen voll beschr., fol. 5^v nur die beiden oberen Akkoladen (fine-Zeichen). Die sorgfältige Niederschrift ist fol. 2^r übersch.: »Exercice«. Vortragsbezeichnung: *Allegro ad libitum*. Insgesamt 185 Takte, vollständig.
- ⁴⁸ Endfassung.
- ⁴⁹ Taktzahlen nach der *Urtextausgabe* Henle (s.o.).
- ⁵⁰ *Jugendbriefe von R. Schumann...*, a.a.O., S. 281.
- ⁵¹ F.G. Jansen, *Die Davidsbündler...*, a.a.O., S. 228. Erinnerungen der Amalie Rieffel hat der Verf. ermitteln können (*R. Schumann, Einführung...*, S. 212).
- ⁵² zu diesem vgl. Verf., *R. Schumanns Klavierwerke...*, Bd. I, S. 114, Anm. 37. Den Zeitungsausschnitt bewahrte sich Schumann auf (vgl. sog. »*Zeitungsstimmen*«, Zwickau, Schumannhaus).
- ⁵³ Gemeint ist *Leipzig*.

SIEGHARD BRANDENBURG

ZUR TEXTGESCHICHTE VON BEETHOVENS
VIOLINSONATE OPUS 47

Der Gedanke, die Entstehung der *Kreutzer* op. 47 sei lediglich der flüchtigen Bekanntschaft Beethovens mit dem Geiger George Augustus Polgreen Bridgetower (1779—1860) zu verdanken, paßt wenig in das Bild vom autonomen Komponisten Beethoven, der die Impulse für sein Schaffen aus sich selbst empfängt und dessen gültige Werke sich folgerichtig in seine künstlerische Entwicklung einfügen. Die Vorstellung, diese so hoch geschätzte Violinsonate könne ebenso eine Gelegenheitskomposition sein wie die Bühnenmusiken zu *König Stephan* op. 117 und zu den *Ruinen von Athen* op. 113 oder die wenig anziehenden Kantaten 1814 anlässlich des Wiener Kongresses, stößt auch bei jenen auf Widerstand, die nicht von vornherein Beziehungen zwischen Leben und Werk als musikalisch irrelevant abtun. Und doch scheint es, als ob die Sonate op. 47 tatsächlich ein solches Gelegenheitswerk sei. Ohne die Begegnung Beethovens mit Bridgetower wäre vielleicht nur der Schlußsatz als ein mißlungenes und verworfenes Finale der A-dur-Sonate op. 30 Nr. 1 überliefert.

I

Nach dem übereinstimmenden Zeugnis von Ries, Bridgetower, Czerny und Schindler¹ — soweit dieser als unabhängig gelten kann — ist die Violinsonate op. 47 für Bridgetower aus Anlaß seines öffentlichen Konzerts vom 24. Mai 1803 im Wiener Augartensaal komponiert worden. Der einzige Umstand, der dieser Aussage entgegenzustehen scheint, ist die Position der Skizzen auf den letzten Seiten des Wielhorski-Skizzenbuches. Forbes sah darin einen chronologischen Widerspruch und folgerte daher, die Idee zu der Sonate sei Beethoven unabhängig und vor Bridgetowers Ankunft in Wien gekommen:

“Sketches for the first and perhaps the second movement appear in the last pages of the Wielhorsky sketchbook, which thereby dates the initial work on the first part of the sonata as early 1803. Consequently, at the start of its composition Beethoven did not have Bridgetower in mind, as Ries states, having met him later in the spring”².

Um die Richtigkeit dieser Ansicht zu prüfen, ist zuerst deren Voraussetzung, die Datierung der Skizzen zu op. 47 mit Anfang 1803, zu untersuchen. Skizzen

zum ersten und zweiten Satz der Sonate befinden sich in dem genannten Buch auf den Seiten 166 bis 173³. Sie sind eingerahmt von relativ späten Entwürfen zu dem Oratorium *Christus am Ölberge* op. 85. Weitere auf verschiedene Orte verstreute Blätter, die ursprünglich an das Ende des Skizzenbuches gehörten⁴, enthalten ebenfalls Skizzen zu op. 85 und zu einer Kadenz für das Klavierkonzert in c-moll op. 37, nicht aber zu op. 47. Durch Beethoven selbst ist mehrfach bezeugt, daß ihm für die Komposition des Oratoriums nur wenig Zeit zur Verfügung gestanden hat und daß er damit bis kurz vor der Uraufführung in seiner Akademie vom 5. April 1803 beschäftigt war. Seine Angabe in einem Brief vom 26. August 1804 an Breitkopf & Härtel, er habe »das ganze Oratorium in nur einigen Wochen« geschrieben (später, in einem Brief vom 23. Januar 1824 an den Vorstand der Gesellschaft der Musikfreunde, sprach er sogar von nur 14 Tagen), ist zwar nicht unbedingt wörtlich zu nehmen, doch ist an einer raschen Entstehung nicht zu zweifeln. Die Skizzen zu op. 85, welche ungefähr die Hälfte des Wielhorski-Skizzenbuches ausmachen (S. 90—166 und 174), sind daher mit etwa Februar bis März 1803 zu datieren, die auf den fraglichen letzten Seiten von S. 160 an bis S. 174 und auf den ursprünglich zugehörigen Blättern wahrscheinlich mit Ende März oder spätestens Anfang April. Durch diese genauere Datierung wird die Annahme von Forbes, die ersten Arbeiten an op. 47 seien unabhängig von Bridgetower entstanden, noch nicht widerlegt. Denn wenn unterstellt wird, die Skizzen zur Kreuzersonate auf den Seiten 166—173 müßten aufgrund ihrer Position denen zu op. 85 auf S. 174 und den ursprünglich folgenden Blättern chronologisch vorausgehen, dann sind sie mit Ende März/Anfang April zu datieren. Sie wären also entstanden, bevor Bridgetower nach Wien kam.

Die Ankunftszeit des »amerikanischen Schiffskapitäns«, wie Schindler ihn nennt, ist nicht genau ermittelt. Aus dem umfangreichen dokumentarischen Material bei Thayer geht hervor, daß Bridgetower bereits im Winter 1802 für das kommende Jahr eine Reise nach Wien plante und für diesen Zweck eine Verlängerung seines Urlaubs bei seinem Dienstherrn, dem Prince of Wales, erwirkte⁵. Er war aber mindestens bis zum 18. März 1803 wegen eines öffentlichen Konzerts in Dresden festgehalten. Ein zweites Konzert in Dresden war für den 26. April angesetzt. Es fand aber anscheinend nicht statt, da Bridgetower sich um diese Zeit schon in Wien aufgehalten haben muß. Am 16. April traf ihn ein Besucher aus Prag, Joh. Th. Held, bereits in Beethovens Umgebung an. Bridgetower probte bei Schuppanzigh zusammen mit anderen Musikern eines jener Quartette, die ein gewisser F.X. Kleinheinz damals im Auftrag Beethovens aus einigen von dessen Klaviersonaten arrangiert hatte. Thayer gibt etwas vage und ohne nähere Begründung an, Bridgetower sei einige Tage vor dem 16. April in Wien angekommen. Wenn Thayer recht hat, dann liegen also zwischen der Niederschrift der Skizzen zu op. 47 im Wielhorski-Skizzenbuch und der Ankunft Bridgetowers in Wien — immer unter der Voraussetzung, die Position der Skizzen entspräche ihrer chronologischen Folge — etwa zwei Wochen. Es hat nicht den

Anschein, als ob zwischen Beethoven und Bridgetower schon vor dessen Ankunft eine Verbindung bestanden habe. Aus einem bei Thayer abgedruckten Brief des Grafen Moritz von Dietrichstein (der den Virtuosen protegierte und in die Wiener Gesellschaft einführte) geht hervor, daß die beiden Künstler sich erst im April 1803 durch Vermittlung des Fürsten Lichnowsky kennenlernten⁶.

Die Skizzen zum ersten Satz zeigen bereits im Anfangsstadium alle wesentlichen Merkmale des vollendeten Werkes: die Doppelgriffe der Violine in der langsamen Einleitung,

s. 167 *introduzione*

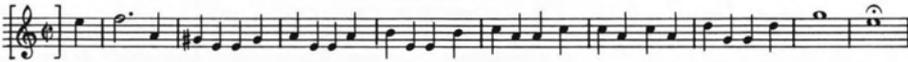


s. 173



die Fermaten für improvisierte Kadenzen im Presto,

s. 166



die dahinjagenden Achtelpassagen in beiden Instrumenten.

s. 166



Es fällt schwer anzunehmen, die so ganz auf das Konzertante ausgerichtete Sonate sei unbeeinflusst von den geigerischen Qualitäten jenes Violinisten entstanden, mit dem sie schließlich uraufgeführt worden ist. Daher ist in Erwägung zu ziehen, ob nicht die Skizzen zu op. 47 erst nachträglich nach Beendigung des Oratoriums op. 85 in das Skizzenbuch eingetragen wurden, Beethoven müßte dann die betreffenden Seiten 166—173 ursprünglich freigelassen haben. Die folgenden Argumente lassen sich für diese Annahme vorbringen:

1. Entspräche die Position der Skizzen zu op. 47 im Wielhorski-Skizzenbuch tatsächlich ihrer Chronologie, so würde dies eine erhebliche und sonst nicht nachzuweisende Unterbrechung der Arbeiten an op. 85 bedeuten, und zwar zu einem späten Zeitpunkt kurz vor der geplanten Akademie, in der das Oratorium aufgeführt werden sollte. Beethoven muß damals ganz besonders unter dem Zwang der Vollendung dieses Werkes gestanden haben. Eine Unterbrechung durch die Arbeit an op. 47 ist daher unwahrscheinlich, selbst wenn Bridgetower bereits anwesend und der Plan zu der Sonate schon gefaßt gewesen wäre.
2. In dem oben erwähnten Brief Dietrichsteins findet sich ein gewisser Hinweis dafür, daß die Anregung für die Komposition der Sonate von dem Geiger ausging. Es heißt dort, Lichnowsky werde sich bei Beethoven verwenden, um diesen zur Erfüllung der Wünsche Bridgetowers zu verpflichten: «*Allez demain matin a huit*

heures precises chez le Prince Lichnowsky. Vous dejeuner chez lui et il vous conduira lui-même chez Beethoven pour l'engager à remplir vos vœux ... Je compte vous voir après-demain matin, pour en savoir le resultat.» Bridgetowers Wünsche können so unbedeutend nicht gewesen sein, wenn sich Lichnowsky dafür persönlich einsetzen mußte. Vielleicht handelte es sich um die Bitte um Teilnahme an dem geplanten Konzert im Augarten, vielleicht sogar um den Wunsch um einen Kompositionsbeitrag zu dem Konzertprogramm. Und wahrscheinlich wußte man in Beethovens Umgebung, daß er in dieser Zeit nicht leicht dafür zu gewinnen war, »Klaviersachen« zu schreiben.

3. 1965 wurde für manchen überraschend ein Fragment eines Autographs vom ersten Satz der Kreuzersonate bekannt, das heute im Besitz des Beethovenhauses ist⁷. Es trägt jene Widmung, die Bridgetower in seinen Erinnerungen erwähnt⁸: »*Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer / gran pazzo e compositore mulattico.*« Dieser Satz bestätigt die originäre Verbindung der Sonate mit dem Geiger. Es handelt sich nicht um einen späteren Eintrag in die Handschrift, er ist in derselben schwarzen Tinte geschrieben wie der übrige Notentext. Außerdem ist das Autograph, wie später ausgeführt werden wird, relativ früh und ohne Zeitnot niedergelegt worden. Es ist in mancher Beziehung unvollständig, doch hat sich Beethoven nach der Uraufführung der Sonate am 24. Mai 1803 nicht um seine Vollendung bemüht. Er hat vielmehr ein neues Autograph ausgeschrieben in dem die Widmung an Bridgetower vermutlich unterdrückt wurde.

4. Für die ursprüngliche Verbindung von op. 47 mit Bridgetower stehen auch die eingangs erwähnten Aussagen von Ries und Czerny, die um so mehr Gewicht haben, als beide Männer zur Zeit der Entstehung der Sonate zu Beethovens engerem Bekanntenkreis gehörten.

Aus den angeführten Gründen ist zu schließen, daß die Skizzen zu op. 47 auf den Seiten 166—173 im Wielhorski-Skizzenbuch später zu datieren sind als der übrige Inhalt des Buches. Sie stellen einen späteren Eintrag dar, der vermutlich erst erfolgt ist, nachdem das Skizzenbuch ansonsten abgeschlossen war. Ein solcher Vorgang ist nicht so ungewöhnlich, wie es zunächst erscheint. Zwar wird dadurch der Regelannahme widersprochen, wonach die Reihenfolge der Seiten eines Skizzenbuches der Chronologie der Eintragungen entspricht, aber eine Inkongruenz von Seitenfolge und Chronologie läßt sich auch bei verschiedenen anderen Skizzenmanuskripten nachweisen. Überdies hat Tyson in seiner Untersuchung der ersten Fassung des Oratoriums gezeigt, daß Beethoven dieselbe Prozedur, nämlich das Überschlagen von Seiten und das nachträgliche Ausfüllen, in Wielhorski mehrfach angewandt hat⁹. Der Annahme, die Kreuzersonate sei anläßlich des Auftretens Bridgetowers in Wien entstanden, steht also kein ernsthafter Einwand entgegen.

II

Beide, sowohl Ries als auch Czerny, berichten von einer kurzen Entstehungszeit der Kreuzersonate. Czerny spricht sogar von nur vier Tagen, in denen der erste Satz geschrieben worden sein soll. Die beiden anderen Sätze, sagt er, seien schon früher vollendet worden und für eine andere Sonate bestimmt gewe-

sen. Wir wissen, daß dies nur für den letzten Satz zutrifft. Die Skizzen zum Finale befinden sich nämlich in der Nachbarschaft zu den Entwürfen zur Violinsonate op. 30 Nr. 1 im Keßlerschen Skizzenbuch und waren offensichtlich, wie auch Ries bestätigt¹⁰, für diese ein Jahr früher (1802) entstandene Sonate gedacht. Die nicht sehr zahlreichen und wenig fortgeschrittenen Entwürfe zum zweiten Satz von op. 47 im Wielhorski-Skizzenbuch sind eingebettet in die zum ersten Satz. Sie gehören also mit Sicherheit in das Jahr 1803 und waren für kein anderes Werk vorgesehen.

Wesentlich besser informiert als Czerny erweist sich Ferdinand Ries, der, so möchte man sagen, an der Entstehung der Sonate quasi beteiligt war. Wie die Hornsonate op. 17 sei das Werk erst kurz vor dem Termin vollendet worden, der für Bridgetowers Konzert angesetzt war, »obschon ein großer Theil des ersten Allegro's früh fertig war«. Ries fährt dann fort: »Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. — Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: ›Schreiben Sie mir Diese Violinstimme des ersten Allegro's schnell aus.‹ — (Sein gewöhnlicher Copist war ohnehin beschäftigt.) Die Clavierstimme war nur hier und da notirt. — Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F dur hat Bridgetower aus Beethoven's eigener Handschrift im Concerte im Augarten, Morgens um acht Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war«¹¹. Was Ries in so gedrängter Form vorträgt, ist für die Textgeschichte der Sonate von hoher Wichtigkeit. Jener große Teil des ersten Allegros, der schon früh fertig war, ist sehr wahrscheinlich das bereits erwähnte Fragment vom Autograph des ersten Satzes im Besitz des Beethovenhauses. Es besteht aus sechs Blättern und umfaßt nur die Exposition des ersten Satzes. Violin- und Klavierpart sind den Noten nach vollständig ausgeschrieben. Der Vergleich mit der 1805 erschienenen Originalausgabe zeigt einige Abweichungen von der gedruckten Fassung. So fehlt zum Beispiel das Arpeggio in Takt 36 in der Klavierstimme. Es wurde wahrscheinlich während der Aufführung improvisiert¹². Die Unterschiede zur gedruckten Fassung wurden bisher aber stark übertrieben. Es besteht kein Grund, von einer eigenen frühen Fassung zu sprechen. Die Abweichungen liegen hauptsächlich in der Klavierbegleitung und in der etwas unvollständigeren dynamischen Auszeichnung der Violinstimme. Von einer frühen Fassung zu sprechen verbietet sich auch deshalb, weil das Autograph keinen in sich abgeschlossenen Text bietet, es war stets Fragment. Unvollständig ist es nicht nur, weil es mit der Exposition des ersten Satzes abbricht, unvollständig ist es auch, weil im Klavierpart Dynamik und Artikulation völlig fehlen. Offensichtlich diente dieses Autograph nur als Vorlage für eine Kopie der Violinstimme, denn es hätte sonst keinen Grund gegeben, nicht auch die Klavierstimme auszuzeichnen. Der Bericht von Ries, wonach er die Violinstimme des ersten Allegros auszuschreiben hatte, findet somit in einer der Quellen eine Bestätigung. Die Beschränkung der dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen auf die Violinstimme spricht außerdem für die Zeitnot, in der sich Beetho-

ven befand. Der Notentext des Autographs selbst scheint in größerer Ruhe niedergeschrieben zu sein. Es gibt nur relativ wenig Korrekturen, das Schriftbild ist sehr klar und übersichtlich. Außerdem finden sich zwei bemerkenswerte Schreibversehen, welche darauf hinweisen, daß Beethoven nach einer partiturähnlichen Vorlage arbeitete und diese mehr oder weniger mechanisch kopierte. Den Takt 80 hat er in Violine und Klavier ohne es zu bemerken zweimal niedergeschrieben. Offensichtlich war er durch den Wechsel von Seite 5 auf Seite 6 abgelenkt. Bei Takt 160 hat er in der linken Hand des Klaviers zunächst einen Takt ausgelassen; diesen Fehler hat er jedoch schnell entdeckt und korrigiert. Auch an dieser Stelle war seine Aufmerksamkeit anscheinend durch Umblättern (von Seite 10 auf Seite 11) gestört. Die beiden Versehen sind typische Abschreibfehler und machen es wahrscheinlich, daß Beethoven nach einer Vorlage und also wohl auch in größerer Ruhe gearbeitet hat. Lediglich die Auszeichnung der Violinstimme kann in einem zweiten Arbeitsgang schneller erfolgt sein.

Es ist eine häufig gestellte Frage, weshalb das Autograph nach der Exposition des ersten Satzes abbricht. Aus Ries' Bericht geht hervor, daß Beethoven ihm den ganzen Satz zum Kopieren der Violinstimme übergeben hat. Und die Struktur des erhaltenen Manuskripts weist ebenfalls auf einen ursprünglich größeren Umfang hin. Es besteht aus zwei Doppelblättern und zwei Einzelblättern, die aus demselben Bogen stammen. Es ist wahrscheinlich, daß sie sich ursprünglich zu zwei Doppelblättern ergänzten:

Blatt	Wasserzeichenviertel
[1 ^v	2b
└ 2 ^r	3b
[3 ^r	1b
└ 4 ^v	4b
┌ 5 ^r	3b
└ 6 ^v	4b
┌ X ₁ ^r	1b
└ X ₂ ^v	2b

Ist also der gegenwärtige Umfang des Autographs lediglich ein Zufallsergebnis der Überlieferung? Wahrscheinlich nicht. Der weiße satinierte Pappereinband ist zweifellos alt und stammt aus dem vorigen Jahrhundert. Seit der Beschaffung dieses Einbandes ist das Autograph sicherlich nicht verändert worden, und vielleicht war es schon 1827 Fragment. Im Verzeichnis von Beethovens nachgelassenen Musikalien ist unter der Rubrik III »*Eigenhändige Manuscripte von gestochenen Werken*« als Nr. 136 ein »*Stück aus einer Sonate für P.-F. u. Violin*« aufgeführt, das möglicherweise auf op. 47 zu beziehen ist. Von den übrigen Autographen zu Violinsonaten ist op. 24 wahrscheinlich unter Nr. 86 und op. 30 unter Nr. 140 verzeichnet. Op. 96 befand sich seit 1815 in S.A. Steiners Besitz, und die Autographen der übrigen Violinsonaten, op. 12 und op. 23, sind vermutlich wie die

meisten Handschriften anderer frühen Kompositionen schon zu Lebzeiten des Komponisten abhanden gekommen. Wenn also Nr. 136 tatsächlich auf op. 47 zu beziehen ist, was nach dem Vorhergehenden wahrscheinlich ist, so ist entsprechend dem Wortlaut des Verzeichnisses das Autograph schon damals Fragment gewesen. Damit wird aber auch wahrscheinlich, daß die gegenwärtige Gestalt des Autographs kein Zufallsergebnis der Überlieferung ist, sondern auf Beethoven zurückgeht.

Welche Gründe mochte Beethoven haben, nur diesen Teil des Autographs aufzubewahren und den restlichen zu vernichten? Der Bericht von Ferdinand Ries gibt zu einigen Vermutungen Anlaß. Es heißt, ein Teil des ersten Satzes sei unter großer Zeitnot niedergeschrieben worden und die Klavierstimme sei nur »hier und da« ausgeführt gewesen. Dies kann sich nur auf den zweiten, nicht erhaltenen Teil des Autographs beziehen. Beethoven mußte also, spätestens als er die Veröffentlichung der Sonate betrieb, das Autograph entweder vervollständigen oder ein neues ausschreiben. Offensichtlich hat er die zweite Möglichkeit gewählt. Das Fehlen von Dynamik und Artikulation in der Klavierstimme des erhaltenen Fragments ist ein Hinweis, daß sich Beethoven nicht um die Vervollständigung seiner ersten Niederschrift bemühte. In einem zweiten Autograph konnte er vermutlich leichter notwendige Änderungen in der in Hast aufgezeichneten Durchführung und Reprise vornehmen. Der besonders unvollständige und vielleicht auch kompositorisch nicht voll zufriedenstellende zweite Teil war für ihn wertlos und brauchte deswegen nicht aufbewahrt zu werden. Der vollständigere erste Teil mochte immerhin noch als Vorlage für ein zweites Autograph dienen. Es ist davon auszugehen, daß es ein zweites Autograph zum ersten, vielleicht auch zum zweiten Satz von op. 47 gegeben hat. Neuere Informationen aus dem Autographenhandel besagen, daß ein solches Manuskript in Privatbesitz existiert. Es wäre zweifellos die bedeutendste Quelle für das Werk, da es die definitive Fassung des Textes enthielte.

III

Unmittelbar nach der ersten Aufführung der Sonate setzen die Verhandlungen um ihre Veröffentlichung ein. Schon am 25. Mai 1803 macht Karl van Beethoven ein Angebot an Nikolaus Simrock in Bonn: er will ihm die Sonate für 30 Dukaten überlassen, allerdings unter der Bedingung, daß das Werk gleichzeitig in London, Leipzig, Wien und Bonn erschiene¹³. Demnach beabsichtigte er, das Verlagsrecht für die einzelnen Länder (London=England, Leipzig=Deutsches Reich, Wien=Österreich-Ungarn, Bonn=Frankreich) getrennt zu verkaufen, ein Projekt, das in der Folgezeit in den Verlagsverhandlungen Beethovens immer wieder erscheint und in den späteren Jahren eine wichtige Rolle spielen sollte. Simrock scheint für das Angebot Karls Interesse bekundet zu haben, wenn er auch bezweifelte, ob ein solcher Gemeinschaftsverlag durchführbar sei¹⁴. Die

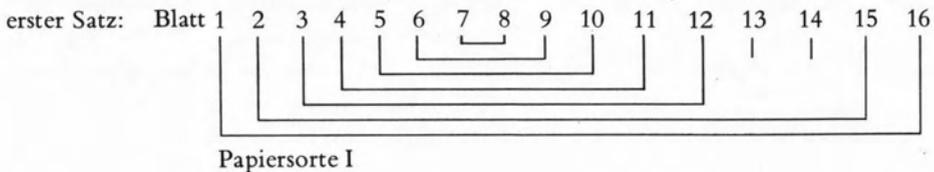
Verhandlungen um op. 47 zogen sich bis zum Ende des Jahres hin. Am 6. August 1803 erwähnt Ries, der inzwischen wohl die Rolle Karls als Mittelsmann zwischen dem Komponisten und dem Verleger übernommen hatte, das Werk noch einmal: »Auch ist jetzt eine sehr große Sonate mit Violin fertig, die Sie aber schwerlich unter 50 bis 55 Gulden [?] erhalten werden.« Am 18. September 1803 erklärte sich Simrock zum Kauf bereit (Preis: 50 Dukaten), und am 22. Oktober versprach Ries, das Werk »so bald als möglich« wegzuschicken. Am 11. Dezember schreibt Ries, Beethoven habe ihm »die bestimmte Sonate mit accomp.« bereits übergeben und er werde sie in 14 Tagen zusammen mit anderen Musikalien nach Bonn expedieren. Es ist nicht sicher, ob Ries die Sonate tatsächlich zu dem angekündigten Termin abgeschickt hat, Beethovens Quittung über 50 Dukaten für den Übertrag sämtlicher Eigentumsrechte an Simrock wurde erst am 3. Februar 1804 ausgestellt. Es ist also möglich, daß sich die Übergabe des Manuskripts noch etwas länger hinauszögerte.

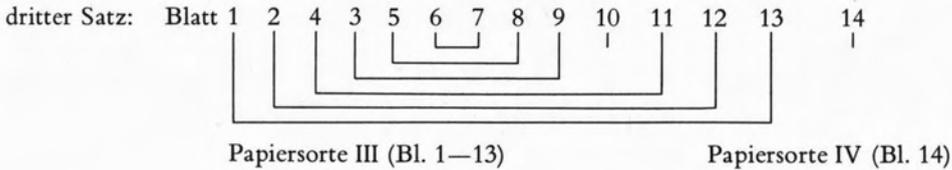
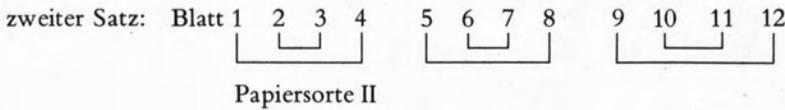
Die Handschrift, die Simrock schließlich erhielt, war eine Kopistenabschrift der Klavier- und der Violinstimme. Sie diente, wie die Bleistifteintragungen beweisen, als Vorlage für Simrocks Stich. Dieses eigenartige Manuskript, heute im Besitz des Henle Verlags München-Duisburg, verdient eine genauere Untersuchung, da es nach dem potentiellen zweiten Autograph die wichtigste Quelle für das Werk darstellt und außerdem zugänglich ist: auf diese Abschrift gehen sämtliche gedruckten Ausgaben von op. 47 zurück.

Es ist sicherlich nicht ungewöhnlich, in einer Abschrift eines größeren Orchesterwerkes mehrere Schreiber zu finden. Hier bei einem nicht allzu umfangreichen kammermusikalischen Werk muß aber das Auftreten von vier Kopisten als eine Besonderheit erscheinen. Die Klavierstimme wurde von drei verschiedenen Händen geschrieben, der erste Satz von dem nach Tyson so genannten Kopisten C, der zweite Satz von einem unbekanntem Kopisten Y₁, der dritte Satz von dem Kopisten A, d.h. von Wenzel Schlemmer¹⁵. Die Violinstimme des ersten und zweiten Satzes schrieb ein weiterer unbekannter Kopist Y₂, die des letzten Satzes wiederum der Kopist C.

	1. Satz	2. Satz	3. Satz
Violine	Y ₂	Y ₂	C
Klavier	C	Y ₁	A

Der Vielfalt der Schreiberhände entspricht die der verwendeten Notenpapiere. In der Klavierstimme werden vier verschiedene Papiersorten verwendet, alle im Querformat:





Die Violinstimme, durchgehend im Hochformat, besteht aus drei Papiersorten



Es erhebt sich die Frage, wie diese Vielschichtigkeit zu erklären ist. Zwei Möglichkeiten bieten sich an: zur Beschleunigung der Kopiatorarbeit wurde die Arbeit auf mehrere Schreiber verteilt. Außerdem könnte sich die Handschrift aus Teilen zusammensetzen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Beide Erklärungsmöglichkeiten scheinen zuzutreffen. Eine gewisse Zusammengehörigkeit der Abschriften vom ersten und zweiten Satz zeigt sich in der Einheitlichkeit der Violinstimme und darin, daß der Kopist Y_1 die Klavierstimme des ersten Satzes korrigiert hat. Der dritte Satz hebt sich von den beiden vorhergehenden außer durch die kompliziertere Manuskriptstruktur in Klavier und Violine dadurch ab, daß er der einzige ist, der von Beethoven selbst (in der Klavierstimme) revidiert wurde. Vielleicht handelt es sich hier um jene Abschrift des Finales, von der Ries berichtet, sie sei schon zur Uraufführung vom 24. Mai 1803 bereit gewesen. Die beiden anderen Sätze können erst nach diesem Termin, d.h. nach der vollständigen schriftlichen Fixierung der Sonate kopiert worden sein. Der dritte Satz weist überdies die meisten Korrekturen auf, einige von ihnen sind kompositioneller Art und gehen, selbst wenn sie nicht von Beethovens Hand eingetragen wurden, sicherlich auf ihn zurück. Der von Ferdinand Ries eingefügte Akkord im ersten Takt der Klavierstimme ist zweifellos ein Nachgedanke, eine Reminiscenz an den Beginn der Eroica-Variationen op. 35. In den Skizzen im Keßlerschen Skizzenbuch findet sich noch keine Andeutung davon, ursprünglich sollte der Satz so anfangen:

Presto

Die spätere Ergänzung des Anfangakkords ist vermutlich eine Folge der Aufnahme des Satzes in den Zyklus der neuen Violinsonate: der A-dur-Akkord bildet die notwendige Brücke vom F-dur-Schluß des Variationsatzes zu dem tonal entlegenen *cis*, mit dem das Finale ursprünglich begann.

Eine kompositionelle Änderung liegt wohl auch in den Takten 435—443 vor. Die Klavierstimme ist an dieser Stelle mit einem Streifen überklebt. Die darunter befindliche ursprüngliche Fassung wurde zuerst von Beethoven — ziemlich unleserlich — und dann von Ries durch die Überklebung des bewußten Streifens mit der neuen Fassung korrigiert, die von ihm geschrieben ist. Alle Einträge und Verbesserungen von seiner Hand scheinen übrigens ziemlich spät vorgenommen worden zu sein, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Veröffentlichung. Denn von Ries wurden auch die beiden anderen Sätze durchgesehen, und er war es, der schließlich die Stichvorlage an den Bonner Verlag abschickte. Es ist möglich, daß er von Beethoven den Auftrag erhalten hat, die Stichvorlage zu überprüfen, jedenfalls hat er sich dieser Aufgabe übereifrig gewidmet. Er korrigierte nicht nur offenkundige Schreibfehler und ergänzte nicht nur ausgelassene Akzidentien und dynamische Bezeichnungen, er verbesserte auch ungenau oder vermeintlich ungenau gesetzte Zeichen. Er vereinheitlichte Vorschlagsnoten, fügte Trillernachschläge ein, vervollständigte Satzüberschriften und setzte Warnungsakzidentien. Es läßt sich bezweifeln, ob er damit ganz im Sinne des Komponisten handelte, denn manchmal bedeutete sein Eingreifen keine Verdeutlichung des gemeinten Textes. Er hat damit vielmehr zur Verunklarung beigetragen. Im ersten Satz ergänzte Ries in Takt 95 in der Violinstimme unter dem Doppelschlagzeichen zwei Kreuze und an der Parallelstelle in der Reprise Takt 416 ein Kreuz über dem Doppelschlag.

ursprüngliche Notierung

korrigierte Notierung

Diese Ergänzungen haben zu Unsicherheiten in der Ausführung des Doppelschlages geführt, die heute noch nicht beseitigt sind. In vielen Ausgaben einschließlich der alten Gesamtausgabe ist der Doppelschlag mit *fisis* bzw. *his* notiert.

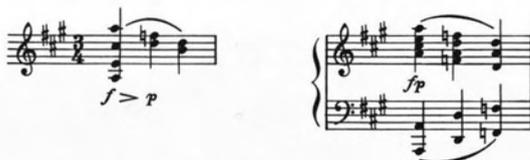
Wahrscheinlich beabsichtigte Beethoven die folgende naheliegende Ausführung, die Ries lediglich durch Warnungszakzentien zu sichern versuchte:



Trotz der guten Absicht sind die Riesschen Korrekturen also nicht unproblematisch.

IV

Als die Abschrift Anfang 1804 nach Bonn gelangte, wurde sie dort im Zusammenhang mit der Sticheinteilung ein weiteres Mal durchgesehen. Dabei wurden mit Bleistift verschiedene Schlüssel und Akzentien ergänzt, einige davon irrtümlich. So wurde im ersten Satz durch ein Auflösungszeichen der zweite Akkord im ersten Takt der Violine von D-dur in d-moll geändert, wohl in Angleichung an Takt 5 im Klavier.



Im zweiten Satz in der vierten Variation, Takt 57, wurde durch Vorsetzen eines Violinschlüssels eine Note zu früh in der linken Hand im Klavier die zweite Note von D in b geändert, wie im vorhergehenden Fall ein offenkundiges Versehen, das im Druck später berichtigt wurde. Die Plattenkorrektur ist in späteren Abzügen deutlich zu erkennen.

Fehler dieser Art sowie die Notierungsweise der Klavierstimme sind wichtige Kriterien für die Beurteilung einer englischen Ausgabe, die von Tyson als authentisch bezeichnet wird¹⁶. Gemeint ist der Londoner Druck Robert Birchalls, der am 9. Mai 1805 in der Stationers Hall registriert wurde. Simrocks Druck ist anscheinend nur wenig früher, zur Ostermesse im April 1805 erschienen. Der Zeitabstand zwischen den beiden Ausgaben, so lautet Tysons Argument, ist sicherlich zu kurz, um Birchalls Ausgabe als einen simplen Nachdruck bezeichnen zu können. Außerdem reklamierte der englische Verleger ja durch den Eintrag in Stationers Hall Eigentumsrechte. Tyson kommt daher zu dem Schluß: "*Birchall's edition of the 'Kreutzer' violin sonata Op. 47 is not a reprint of Simrock's, with which it appeared almost simultaneously. Its direct source is unknown.*" Doch ist Birchalls Ausgabe keineswegs völlig unabhängig von Simrock und dessen Stichvorlage. Nach Tyson steht sie zwischen diesen beiden Quellen: "*In some divergences between the Stichvorlage and Simrock's edition—for the most part, no doubt, the result of changes made in proof—Birchall agrees with the Stichvorlage; in others Birchall agrees with Simrock.*" Welche Vorlage kann Birchall benutzt haben? Sollte Beethoven ihn mit einer anderen Abschrift beliefert und die Sonate zweimal

verkauft haben? Hat er seinen früheren Plan, das Werk an verschiedenen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen, schließlich doch verwirklicht? Diese Frage ist zu verneinen. Eher scheint es, daß Simrock das Geschäft gemacht hat. In seiner Quittung vom 3. Februar 1804 hatte Beethoven das Eigentumsrecht an der Sonate Simrock uneingeschränkt übertragen: »Daß Hr.: Simrock in Bonn eine von mir komponirte Sonate mit einer Violin in A moll op: 47 bestehend aus drey Stücken ... gänzlich als sein ausschließendes Eigenthum betrachten kann, und mir das honorar von 50# richtig zugestellt worden bezeuge ich mit meiner eigenen Unterschrift.« Es ist nicht wahrscheinlich, jedenfalls nicht in dieser frühen Zeit, daß Beethoven das Werk entgegen seinem Vertrag mit Simrock noch einmal an einen anderen Verleger verkauft hat. Zu sehr war er damals — auf Haydn herabblickend — auf die Wahrnehmung seiner Künstlerehre bedacht. Dagegen zeigt ein Vergleich der beiden Ausgaben nur zu deutlich, daß es eine Verbindung zwischen Simrock und Birchall gegeben hat. Die englische Ausgabe hat die beiden angeführten, durch Simrocks Revision der Stichvorlage entstandenen Fehler, und sie sind in ihr nicht korrigiert. Sie gleicht auch in der Notierungsweise der Klavierstimme — in der Schlüsselsetzung, Balkensetzung, Verteilung der Noten auf die beiden Systeme — weitgehend der Bonner Ausgabe. Die Fülle dieser Übereinstimmungen kann kein Zufall sein; man muß vielmehr annehmen, daß Birchall auf einen unkorrigierten Abzug Simrocks zurückgeht. Birchall meldete in England Eigentumsrechte für seine Ausgabe an. Warum sollte er diese nicht von Simrock erworben haben?

Der Wert der Ausgabe Birchalls ist gering. Sie enthält zahlreiche Druckfehler und weist darüber hinaus einige Textvarianten auf, die auf eine eigene Revision schließen lassen. Dafür seien zwei Beispiele genannt. Bei Simrock und in der Stichvorlage ist die Klavierstimme des ersten Satzes einen Takt kürzer als die Violinstimme. Es fehlt der Takt 353. Dieser Fehler konnte bei einer Stimmenaus-

gabe wie der Simrocks nicht leicht auffallen, da der vorhergehende Takt denselben C-dur-Akkord enthält und mit einer Fermate ausgezeichnet ist. Die Violine hat in Takt 353 eine angebundene ganze Note e^2 mit Fermate. Die Diskrepanz der beiden Stimmen hat man bei Birchall wahrscheinlich entdeckt und hat die Violine an das Klavier angeglichen.

Simrock und Stichvorlage

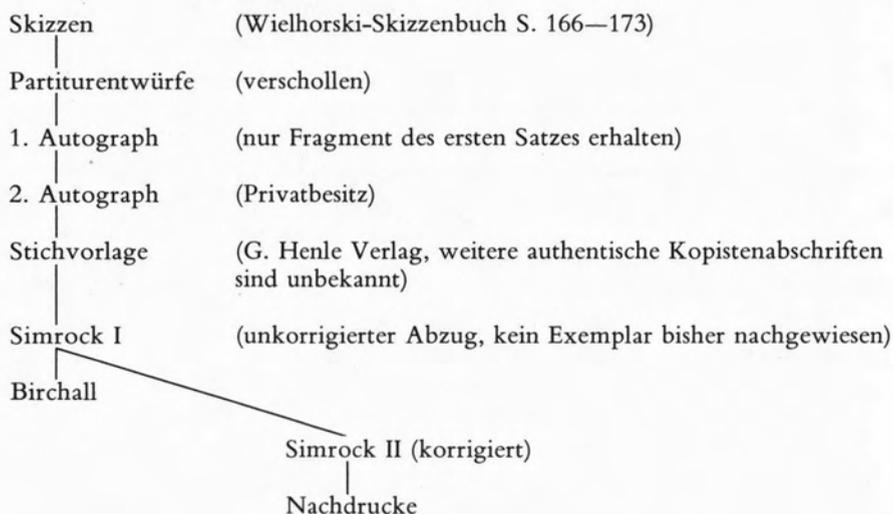
The image shows a musical score for measures 352 and 353. The top staff is the Violin part, and the bottom two staves are the Piano accompaniment. In measure 353, the Violin part has a whole note e^2 with a fermata. The Piano accompaniment has a whole rest. The score is marked with dynamics like sf and f .

Birchall

The image shows a musical score for measures 352 and 353, similar to the Simrock version. However, in measure 353, the Violin part has a whole rest, and the Piano accompaniment has a whole note chord. This correction aligns the two parts. The score is marked with dynamics like sf and f .

Die Takte 210—225 im ersten Satz weichen in der Violinstimme bei Birchall ebenfalls von Simrock und dessen Vorlage ab.

Auch dies ist ein Hinweis für eine selbständige redaktionelle Bearbeitung des Textes, bevor er in England in den Stich ging. Trotz dieser Eigenständigkeiten muß die englische Ausgabe aber als eine Art Nachdruck angesehen werden, der wahrscheinlich mit Wissen und Zustimmung Simrocks veranstaltet wurde. Vielleicht ist das Bemühen um das zeitlich parallele Erscheinen der beiden Ausgaben der Grund für die von Beethoven beklagte Verzögerung der Publikation der Sonate gewesen. Wie die Ausgabe Birchalls gehen alle späteren Drucke auf Simrock zurück. Das Stemma der Quellen für den ersten und zweiten Satz von op. 47 läßt sich folgendermaßen darstellen:



Erst die alte Beethoven-Gesamtausgabe hat außer auf den Druck Simrocks auch auf dessen Stichvorlage zurückgegriffen. Die neue Gesamtausgabe konnte außerdem das Fragment des ersten Autographs heranziehen. Die wichtigste Quelle allerdings, das zweite Autograph, ist gegenwärtig nicht zugänglich.

ANMERKUNGEN

- ¹ F.G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 82f.; Die Erinnerungen Bridgetowers sind mitgeteilt bei A.W. Thayer — H. Deiters — H. Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, 2. Band, 3. Aufl. Leipzig 1922, S. 397f.; C. Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. theor. Czerny im Druck hrsg. v. P. Badura-Skoda, Wien 1963, S. 21; C. Czerny, *Die Kunst des Vortrages der älteren und neueren Klavierkompositionen*, Wien 1842, S. 85; A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, S. 112.
- ² E. Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, revidierte Ausgabe Princeton 1967, S. 332f.
- ³ Die Handschrift des Skizzenbuches befindet sich im Zentralmuseum für Musikkultur M.J. Glinka in Moskau, Faksimile, Übertragung und Analyse hrsg. v. N. Fischmann, *Ein Skizzenbuch Beethovens von 1802—1803*, Moskau 1962, 3 Bände.
- ⁴ Vgl. A. Tyson, *The 1803 Version of Beethoven's Christus am Oelberge*, Musical Quarterly LVI (1970) S. 571—576: auf S. 174 im Wielhorski-Skizzenbuch folgten zwei Blätter, die sich heute in der Sammlung Campori in der Biblioteca Estense in Modena befinden, und ein Blatt aus der Bodmersammlung (Mh 70) im Beethovenhaus Bonn.
- ⁵ Die Darstellung folgt A. Thayer — H. Deiters — H. Riemann a.a.O., S. 388ff.
- ⁶ Vgl. A. Thayer — H. Deiters — H. Riemann a.a.O., S. 392f.
- ⁷ Signatur NE 86.
- ⁸ Vgl. A. Thayer — H. Deiters — H. Riemann a.a.O., S. 397ff.
- ⁹ A.a.O., siehe Fußnote 4, S. 570f.
- ¹⁰ A.a.O., siehe Fußnote 1, S. 83: »Hingegen war das letzte Allegro in 6/8 A dur in der Violin- und Clavier-Stimme sehr schön geschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Opus 30) in A dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dedicirt ist, gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brillant sei, die Variationen, die sich dabei finden.«
- ¹¹ A.a.O., S. 82.
- ¹² Vgl. den Bericht Bridgetowers, A. Thayer — H. Deiters — H. Riemann a.a.O., S. 396.
- ¹³ Original des Briefes im Beethovenhaus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer Br. 314, abgedruckt durch E.H. Müller, *Beethoven und Simrock*, Simrock Jahrbuch II (1929) S. 22.
- ¹⁴ Vgl. E.H. Müller a.a.O., S. 24.
- ¹⁵ Vgl. A. Tyson, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, Journal of the American Musicological Society XXIII (1970) S. 439—471.
- ¹⁶ A. Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, S. 49f.

GEORG VON DADELSEN

»ES GIBT KEINE SCHLECHTE MUSIK,
ES GIBT NUR SCHLECHTE INTERPRETEN«*

»Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten« — der paradoxe Titel bedarf einer Erläuterung; denn gewiß gibt es Musik, die so schlecht ist, daß auch der beste Interpret an ihr nichts verschönen kann. Gestatten Sie mir deshalb eine Vorbemerkung.

Als junge Musikstudenten in Berlin, bald nach Kriegsende, bekamen wir Freikarten für das Konzert eines russischen Geigers. Auf dem Programm stand Tschaikowskys Violinkonzert. Arrogant, wie wir in unseren keineswegs besonders fortgeschrittenen Studien nun einmal waren, mokierten wir uns über das Programm, denn bei Tschaikowsky gab es ja noch Melodien, die man vom ersten Hören her nachpfeifen konnte. Auch erinnerten wir uns wohl der Kritik Eduard Hanslicks nach der Wiener Aufführung des Konzerts im Jahre 1881 (wir hatten gerade ein Seminar über *Musik-Kritik* besucht). Hanslick schreibt dort: »*Friedrich Vischer* (er meint den Tübinger Ästhetiker) behauptet einmal — bei Besprechung *lasziver (malerischer) Schilderungen, es gäbe Bilder, >die man stinken sieht<. Tschaikowskys Violinkonzert bringt uns zum ersten Mal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken hört.*« Soweit Hanslick.

Mit solcherart Vorurteilen gingen wir ins Konzert. Es begann. Beim zarten Einsatz des Orchestervorspiels stutzten wir — das war natürliche Melodie, der man sich hingab, ohne sich an sie zu verlieren, und vom ersten Ton des Solisten an waren wir hingerissen — nicht aus Überwältigung, sondern aus innerer, ja auch aus intellektueller Beteiligung. Jede Note, jede Tonfolge schien ihren festen, unverwechselbaren Sinn zu haben. Die kontrastierenden Themen, an die wir uns wie an rohe, unvermittelte Bilder erinnerten, bekamen Kontur, wurden zu einer logisch überzeugenden Folge. Ihre Bildkraft wurde in der Durchführung nur gesteigert und erschien in der Reprise in noch frischeren Farben. Die wilden Sechzehntel-Gänge des Finales, *Allegro vivacissimo*, die uns bis dahin als fade Bogenstrichübungen erschienen waren, wurden zu einem atemberaubenden rhythmischen Verwechslungsspiel zwischen dem Solisten und dem Orchester:

* Diesen Vortrag, der am 27. August 1978 im Schloß Urach anlässlich der Verleihung der Ehrensenator-Würde der Universität Tübingen an M. Rostropowitsch gehalten wurde, hat der Verfasser aus Anlaß von Dr. Günter Henles 80. Geburtstag dieser Gedenkschrift freundlichst zur Verfügung gestellt.

bis ins kleinste dynamisch und rhythmisch festgelegt und doch so vorgetragen, als wäre alles im Augenblick aus freier Improvisation entstanden. Ein unvergeßlicher Eindruck.

Nach dem Konzert gingen wir wortlos nach Haus, beschämt über unseren vorherigen Hochmut — bis einer das Schweigen mit der Bemerkung brach: »Ja, seht Ihr, — es gibt eben keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten« — womit er uns rücksichtsvoll eine Brücke baute, um aus unserer intellektuellen Reserve herauszutreten und unsere Begeisterung nun offen zu bekunden.

Die paradoxe Formulierung wandelt ein unter Musikern umgehendes Bonmot Hans von Bülow's ab: »Es gibt keine schlechten Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten«, — aber sie ist tiefsinniger. Sie kennzeichnet nicht nur die schöpferische Gestaltungskraft des Interpreten und das unerklärbare Wesen der Musik selbst, jenes geformten Gebildes aus Klang, Rhythmus, Melodie und Harmonie, vor dem die systematischen Definitionen versagen, sondern sie verweist zugleich auf das Angewiesensein der Musik auf das Erklingen, auf die untrennbare Zweiheit von Musik und Interpretation, um die es hier geht.

Musik kann sich nicht selbst vortragen. Sie braucht den Mittler. Das Notenbild selbst ist stumm. Auch meinen seine Zeichen mehr, als sie unmittelbar zeigen. Wer sie deuten will, muß den Zusammenhang kennen, auf den sie verweisen. Denn aus den normierten Zeichen für Tonhöhe, Tondauer, Taktmetrum, aus den wenigen Vortrags- und Besetzungsangaben kann nur derjenige das Richtige erschließen, der durch diese Zeichen hindurch die Menge des Nicht-Notierten wahrnimmt, die erst den Charakter der Wiedergabe bestimmt: das rhythmische Temperament, den melodischen Gestus, den Klangsinne, das Gefühl für Abstufungen, Über- und Unterordnen, Darstellung des Zusammenhangs. Alles das wird nicht durch die Notenschrift selbst, sondern durch die Tradition, durch den Usus vermittelt. Der Mittler ist also zugleich Deuter, Interpret.

Solange die Tradition gesichert ist, bedarf es deshalb auch keiner ausführlichen Spielanweisungen für den Interpreten. Daher sind die großen Epochenwenden in der Musikgeschichte, die *Traditionsbrüche*, auch immer begleitet von eingehenden Erörterungen über den neuen Aufführungsstil: um 1600 in den ausführlichen Vorreden von Monteverdi, Heinrich Schütz und Michael Praetorius, um 1750 in den großen Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz, Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart — und in der neuesten, der *seriellen* und *postseriellen* Musik in den umfangreichen Selbstkommentaren, die nun schon fast zum Werk gehören. Alle diese Spielanweisungen spiegeln den Wandel der Musikanschauung wider. Dabei trifft sich immer Altes und Neues. Die Tradition zeigt sich vor allem in der Terminologie.

Beim Umbruch um 1750, der die Klassik und Romantik vorbereitet, wird die Ausführung zunächst ganz im Sinne der musikalischen Redekunst erklärt. Man verstand Musik als eine *Klangrede*. Dementsprechend entlehnte man die Kategorien und methodischen Begriffe der Rhetorik: Statt von *Aufführung* oder

Execution sprach man von *Vortrag*. Der gute Vortrag muß ›rein und deutlich‹, ›rund und vollständig‹, ›leicht und fließend‹, ›mannigfaltig‹ und schließlich ›jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß‹ sein. Und auch der immer wiederkehrende Topos, daß »die beste Composition durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag gebessert und erhoben werden« kann (Quantz, XI, § 5), entstammt den rhetorischen Lehrbüchern. Solches *Aufbessern* durch guten Vortrag entspricht der Noblesse des Malers beim Portraitieren: Max Liebermann drohte einer Berliner Neureichen: »Jnädigste, wenn Se jetzt noch länger meckern, denn mal ick Ihnen ähnlich!«

Die Hauptforderung aber lautet, daß der Musiker rühren müsse und daß er dieses nur vermag, wenn er selbst gerührt ist. »Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey denn selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an ...« — So 1753 Philipp Emanuel Bach (im 3. Hauptstück, § 13 seines *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen*). Das neue Kunstwerk, in dem der Komponist sich selbst, seine eigenen Gemütsbewegungen ausdrückt, verlangt, daß auch der Vortragende diese Gemütsbewegungen nicht nur darstellt, sondern daß er sich mit ihnen identifiziert.

»*Executio est anima compositionis* — Die Wiedergabe, das ›Erklingen‹ ist die Seele des musikalischen Kunstwerks« — für lange Zeit gültig hat Hegel über den Grund und die Konsequenzen dieses alten Satzes reflektiert, nämlich im 3. Teil seiner »*Vorlesungen über die Ästhetik*«, die er in den 1820er Jahren hielt und die ein fast 100 Druckseiten langes Kapitel über Musik enthalten. Es heißt gegen Ende des ersten Abschnitts (S. 158): »Indem ... die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten Reproduktion. Doch hat die Notwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn.« Denn (ich kürze) die Äußerung muß sich nun »unmittelbar als Mitteilung eines lebendigen Subjekts ergeben, in welche dasselbe seine ganze Innerlichkeit hineinlegt... Durch diese Subjektivität ... vervollständigt sich erst die Bedeutung des Subjektiven in der Musik, das nun aber nach dieser Richtung hin sich auch zu dem einseitigen Extrem isolieren kann, daß die subjektive Virtuosität der Reproduktion als solche zum alleinigen Mittelpunkt und Inhalt des Genusses wird«. Im letzten Abschnitt des Musikkapitels, *Die künstlerische Execution* überschrieben, werden diese Sätze dann näher ausgeführt.

Hier sind die ästhetischen Grundbedingungen für die großen musikalischen Kunstwerke der klassisch-romantischen Epoche formuliert, für Werke, die Gültigkeit beanspruchen und in Ewigkeit überdauern sollen — sie bestimmen unsere Konzertprogramme denn auch bis heute. Die zunächst einschränkende Bedin-

gung, die »Notwendigkeit einer stets wiederholten Reproduktion« ist zugleich die Möglichkeit und Chance für das Musikwerk, sich ständig zu erneuern, immer wieder mit unverminderter Kraft zu wirken. Die manieristische Gefühlsästhetik der empfindsamen Zeit wird klassisch objektiviert: nicht rühren soll der Spieler, sondern beseelen. Auch die Person des Virtuosen wird behandelt, und sie wird keineswegs nur mit Warnungen, sondern viel eher mit Verheißungen versehen.

Der große Virtuose ist eine Erscheinung nicht der Klassik, sondern der Romantik, ein Sinnbild ihrer mit Dämonen und Zauber durchsetzten Nachtseite. Paganini und Liszt stehen uns heute dafür, die Hexenmeister, die ihr totes Instrument zu einem beseelten Organ durchgebildet haben, auf dem sie nun, wie durch Magie, alle nur möglichen und vordem für unmöglich gehaltenen Wirkungen hervorbringen können: Hexerei. Sie haben das Solokonzert umgebildet. Die Funktion, die Tutti und Solo noch im klassischen Instrumentalkonzert hatten, ist darin vollkommen verändert. Die Orchesterexposition hat nunmehr die Hauptaufgabe, den Auftritt des großen Zauberers zu inszenieren — wie die Ankündigungsmusik und der Tusch bei einer Zirkusnummer; denken Sie an Paganinis 1. Violinkonzert. Und die erste Solopassage des Solisten, im klassischen Konzert ein eher beiläufiger *Eingang*, muß ein Repertoire wirkungsvoller technischer Schwierigkeiten enthalten: der Zuhörer soll sich vom ersten Augenblick an sicher sein, daß es hier nicht mit rechten Dingen zugeht.

Bitte halten Sie mich nicht für einen Verächter solcher Musik. Doch für die weitere Entwicklung wichtiger als diese Virtuosenstücke selbst ist die Tatsache, daß die Virtuosen die technischen Möglichkeiten der Instrumente erweitert haben und daß diese Möglichkeiten nun auch von den übrigen Komponisten allgemein ausgenutzt werden. Entscheidend auch, daß die faszinierende Persönlichkeit großer Virtuosen immer wieder neue Werke angeregt hat.

Zu den Virtuosen gehört nun auch bald der Orchestervirtuose, der Dirigent. Als Folge der gedankenbeladenen symphonischen Musik des 19. Jahrhunderts mit seiner Kunstreligion wandelt sich der Virtuose zu einer fast sakral-vergeistigten Gestalt: dem *Kunstpriester*. Er wird zum Deuter, zum wirklichen Interpreten. Sein Amt ist es, den einen, wie man meint ewigen und unveränderlichen Gehalt der musikalischen Kunstwerke nachschöpfend zu offenbaren.

Das Hauptaugenmerk der großen Interpreten klassischer und romantischer Musik gilt, bei allem Klangsinn und aller Liebe zum Detail, dem musikalischen Zusammenhang. Ihn sinnfällig zu machen, zeichnet die Wiedergaben eines Furtwängler, Bruno Walter, Edwin Fischer, Pablo Casals aus. Dem Hörer wird die geglückte Darbietung dieser Musik wohl am besten durch deutlich motivierte Zeitvorstellungen klar, die er im Verlauf der einzelnen Sätze empfindet. Er weiß — im Unterbewußtsein — in jedem Augenblick, an welcher Stelle des Zeitverlaufs er sich befindet, sofern dieser Zeitverlauf nur in die richtigen Ausdruckscharaktere umgesetzt wird: Anfang — Ende; Setzung — Fortsetzung; noch-nicht — jetzt — nicht-mehr; Erwartung — Durchbruch — Erfüllung — Auflösung — Erinne-

nung. Arnold Schönberg hat auf diese Zeitcharaktere hingewiesen und Adorno hat sie in seiner *Ästhetischen Theorie* und in einem noch ungedruckten Fragment (zur »*Theorie der musikalischen Reproduktion*« soweit ich weiß) systematisiert. Mir scheint dieser Hinweis auf die unterschiedlichen Zeitcharaktere musikalischer Gestalten und Entwicklungen eine außerordentliche Hilfe für den Interpreten zu sein.

Wie das klassische und das romantische Kunstwerk in sich, als Schöpfung des Genies, vollkommen, ewig gültig und unveränderlich sei, so gäbe es auch nur eine einzige klangliche Gestalt für dieses Kunstwerk: diejenige, die dem Komponisten als Vision vorschwebte und im Notentext eindeutig niedergelegt sei. Die Aufgabe des Interpreten sei es allein, diese gültige Gestalt durch Nachschöpfung und völlige Identifikation Klang werden zu lassen. Diese Vorstellung herrschte zu Anfang unseres Jahrhunderts allgemein und sie gilt beim gebildeten Konzertpublikum vielfach noch heute. Man spricht von authentischer Interpretation.

Aber ist das nicht ein sehr relativer Begriff? Macht er nicht ein subjektives Erlebnis zu einer allgemeinen Aussage? Man vergleiche nur verschiedene Schallaufnahmen ein und desselben Werkes, etwa der VII. Symphonie Beethovens, dirigiert von Furtwängler, Toscanini, Richard Strauß und Otto Klemperer. Ganz entscheidende, sogleich hörbare Abweichungen im Tempo, im Rhythmus, in der Dynamik, bei den Übergängen. Hier tritt dieses, dort jenes Begleitmotiv hervor. Beim Einen wird der langsame Satz zum Zentrum des Werks, beim Andern bleibt er eine Episode ... Völlig verschiedene Aussagen! Handelt es sich überhaupt noch um dasselbe Stück? Welche Wiedergabe entspricht nun wirklich der *Vision* des Komponisten? Oder sind es nicht gerade die Differenzen, die Vielzahl abweichender, aber jeweils überzeugender Deutungen, die dem Werk bis heute seine Frische und Lebenskraft erhalten haben? Aber gibt es nicht das verbindliche Regulativ der *Werktreue*, die sich strikt am Notentext zu orientieren habe?

Damit wären wir wieder am Anfang; denn der Glaube, daß der fixierte Notentext eines musikalischen Kunstwerks auf *Verbalinspiration* beruhe, ist eine liebenswürdige Täuschung. Sie wird sofort offenkundig, wenn wir selbst einmal versuchen, nicht nur Notation in Klang, sondern vorgestellten Klang in Notation zu übersetzen.

Solche Überlegungen zeigen, daß die Wirkung unserer klassisch-romantischen Musik geschichtlich bedingt ist und daß auch die besondere Forderung, die sie an den Interpreten stellt, die Pflicht zur Identifikation, nichts Übergeschichtliches sein kann, nicht für alle Musik vor und nach dieser Epoche zu gelten hat. Sie machen zugleich auch auf die historischen und die subjektiven Voraussetzungen unseres musikalischen Urteils aufmerksam.

Lehrreich ist hier zunächst die Auseinandersetzung mit der älteren Musik. Das 19. Jahrhundert verfuhr dabei arglos und führte Palestrina, Bach und Schütz nach seinen eigenen klanglichen Vorstellungen und mit dem eigenen Instrumenta-

rium auf. Richard Wagner empfiehlt 1865 »*zweckmäßig geordnete Vorführungen älterer Musikwerke, um den Sinn in den Ausführenden zu bilden*«. Über die richtige Vortragsweise sollte jedoch schließlich die Wirkung auf die unverbildeten Zuhörer entscheiden (Schriften VIII/192f.). Nur 60 Jahre später hat sich der historische Argwohn so geschärft, daß er zum gerade entgegengesetzten Resultat führt: Bei der Aufführung mittelalterlicher Organa in der Badischen Musikhalle im Jahre 1923 sagte Wilibald Gurlitt zu seinen schockierten Musikern: »*je falscher es klingt, je richtiger ist es*«: — eine Musik, die unseren Klangvorstellungen entspreche, könne eben nicht die Musik des 12. Jahrhunderts sein.

Alte, aber ebenso neueste Musik machen eine neue Einstellung des Interpreten nötig. Sie können, ja, in besonderen Fällen müssen sie die Identifikation des Spielers mit dem Werk lösen. Schon Beethovens letzte Quartette, die man *Musik über Musik* genannt hat, stärker noch die distanzierte Haltung mancher Sätze Gustav Mahlers, erfordern neue Spielhaltungen — von der verzweifelten Selbstironie, dem schonungslosen Enthüllungsdrang oder dem Happening-Ton mancher zeitgenössischer Werke ganz zu schweigen.

Das hat nun auch zwingende Rückwirkungen auf die Wiedergabe des klassisch-romantischen Repertoires, das nun als Vergangenes zu vergegenwärtigen ist — eine immer schwierigere Aufgabe für den Interpreten. Die Rezeptionstheorie beschäftigt sich damit. Hermeneutische Grundfragen werden neu beantwortet. Da sie die Tendenz haben, sich weit von des *Basses Fundament* zu entfernen und sich in immer kühlere und dünnere Luft emporzudenken, wollen wir in dieser Stunde nur auf sie hinweisen.

Statt dessen noch zwei Beispiele für sehr konkrete musikalische Wirkungen, die den Interpreten irritieren können, weil sie allein auf dem Vorgestimmtsein des Zuhörers beruhen.

1767 schreibt Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique**:

»Die Schweizer hatten ein gewisses Lied, das sie so sehr liebten, daß man bei Todesstrafe verbieten mußte, es bei ihren Regimentern zu spielen, weil die, die es hörten, entweder herzlich zu weinen anfangen, oder davon liefen, oder gar starben; so sehr erregte dieses Lied in ihnen das Verlangen, ihr Vaterland wiederzusehen. Man wird in diesem Lied die nachdrücklichen Töne, welche eine so erstaunliche Wirkung hervorbrachten, gewiß vergebens suchen [es ist dem Lexikon in Noten beigegeben: ein harmloser Kuhreigen]. Diese Wirkungen, die bei andern, die nicht Schweizer waren, nicht stattfanden, kamen bloß von der Gewohnheit, der Erinnerung und tausend Umständen her, welche denen, die das Lied hörten, ihr Vaterland, ihre vorigen Vergnügungen, ihre Jugend und ihre ganze Art zu leben wieder ins Gedächtnis brachten und eine heftige Betrübniß über den Verlust alles dessen bei ihnen erregten. Die Musik wirkte also hier nicht als Musik, sondern bloß als ein Erinnerungszeichen.« —

Ein zweites Beispiel: »*Aber der Tenor singt doch ganz falsch*«, bemerke ich zu meinem zu Tränen gerührten Konzernachbarn. — »*Ach ja — aber Sie hätten*

* Artikel »*Musique*« (Ed. 1775, I, 504), hier in der Übersetzung Adam Hillers in: *Wöchentliche Nachrichten... die Musik betreffend*, 2. Jahrgang (1768), S. 310.

ihn vor dreißig Jahren hören sollen. So etwas an herrlicher Stimme und beseeltem Ausdruck habe ich nie mehr gehört. Und im Grunde singt er jetzt noch ebenso. Die falschen Töne, die Sie stören, bemerke ich gar nicht.« — Das Erinnerungsbild ist hier so stark, daß die bloße Andeutung genügt, um den einstigen Höreindruck wieder hervorzurufen.

Diese Gedanken über nicht voraussehbare Wirkungen musikalischer Klänge leiten zu einer letzten Überlegung über. Sie betrifft das richtige Intonieren eines Klanges oder eines Grundrhythmus.

Unsere Theorie der musikalischen Interpretation ist stark von der Reflexion und von der sprachlichen Logik bestimmt, und zwar auch dort, wo ausdrücklich auf die eigenen Gesetze der Musik verwiesen wird. Um musikalische Sachverhalte zu erklären, bedienen wir uns grammatischer Begriffe: Satz, Periode, Thema, Struktur. Große Formgebilde wie der Sonatensatz werden als *prozessuale Verläufe* beschrieben, als Klang gewordene Logik, als dialektische Entwicklungen oder gar als Dramen. Solche Analysen vertiefen das Verständnis. Für den Interpreten sind sie eine Hilfe, um das Einzelne als Glied eines übergreifenden Zusammenhanges zu erfassen.

Damit wird das Interesse des Interpreten aber zuerst auf das gelenkt, was mit Worten zu beschreiben ist und was sich als Entwicklungsvorgang begreifen läßt: auf die Richtung des Formverlaufs, auf die Aussage. Und auch die bekannte Forderung an den Interpreten, den »Wahrheitsgehalt des Kunstwerks zu entfalten«, wirkt als eine Aufforderung zur Reflexion. Aus der eigenen Schwerkraft solcher Gedankenarbeit kommen dann — namentlich in unserer deutschen Vortragspraxis — die nur unmittelbar sinnlich erfaßbaren Momente der Musik zu kurz: der schöne Klang, der beseelte Rhythmus, die rein spielerischen Gesten der Musik. Strawinsky weist in seinen Erinnerungen (S. 112) auf ein Gespräch hin, das Mallarmé und Degas geführt haben: »Degas hatte, wie man weiß, eine unglückliche Liebe für die Poesie. Eines Tages sagte er zu Mallarmé: ›Ich kann den Schluß meines Sonetts nicht finden, und dabei mangelt es mir nicht an Gedanken.‹ Mallarmé lächelte ein wenig und erwiderte: ›Verse macht man nicht mit Gedanken, sondern mit Wörtern.« Hanslick würde sagen: »Musik macht man nicht mit Ideen, sondern mit Tönen.«

Gewiß ist das nur eine Seite der Musik, aber die Überfrachtung mit Denkübungen kann für den Interpreten tödlich sein. Instinkt und Kultur sind ebenso wichtig. Das *rhythmische Temperament* des Wiener Walzers etwa, die dynamische Abstufung und zeitliche Verschiebung der Grundwerte im Takt, läßt sich nicht beschreiben, sondern nur am Beispiel selbst erlernen. Auch wie ein durchgehendes Metrum lebendig zu erhalten ist, nämlich durch fast unmerkliche Abweichungen vom regelmäßigen Muster, können nur Vorbild und Übung lehren.

Bisweilen kommt es auch zu ungewollten Rückwirkungen der Wissenschaft auf den Vortragsstil. Sie kennen alle jenen mechanisch dahinstampfenden Rhythmus, mit dem landauf, landein seit vielen Jahren *Barockmusik* gespielt wird — mit löblichen Ausnahmen, Gott sei Dank. Ich habe den Verdacht, daß die Musik-

wissenschaft an diesen geradezu niederträchtigen rhythmischen Exekutionen nicht ganz unschuldig ist. Ihre barocken Stilbegriffe wie *Einheitsablauf*, *Fortspinnung*, das Abheben gegen die gefühlsbetonte Rhythmik der romantischen Musik mögen zu jener mechanischen Stampfaktion beigetragen haben. Als notwendige Ergänzung des geistigen Trainings sollten an unseren musikalischen Ausbildungsstätten deshalb Kurse zur Entwicklung des Klangsinn und des rhythmischen Temperaments eingerichtet werden. Denn beides sind die ersten Voraussetzungen für einen beseelten Vortrag, wie er vom Interpreten verlangt wird.

Ich breche ab. — Besser als alle theoretischen Erläuterungen hat uns das Beispiel des großen Künstlers selbst gezeigt, was überzeugende Interpretation sein kann.

Das eben ist der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft: Hier, in der Wissenschaft, das Streben nach Erkenntnis, nach einem unerreichbaren Ziel, das immer um jene Distanz zurückweicht, die man ihm näher zu kommen meint. Dort, in der Kunst, ja selbst noch, wo sie Resignation, ja Scheitern ausdrückt, der Eindruck des Vollkommenen. Als Sokrates im Gefängnis saß, erschien ihm der Gott Apoll und rief ihm zu: »*Sokrates, mache Musik!*« — Alle Wissenschaft bedarf der Ergänzung durch die Musen: und sei es auch nur, um den Wissenschaftlern, die ja zumeist abgewiesene Künstler sind, einen Jugendtraum zu erfüllen.

CARL DAHLHAUS

MUSIK UND ROMANTIK

Mit dem Begriff der romantischen Musik oder der musikalischen Romantik verbindet sich in der Alltagssprache, also der ideengeschichtlich entscheidenden Sprache, eine Clichévorstellung, über die man sich, so verzerrend sie ist, nicht schweigend hinwegsetzen kann, weil sie so tief eingewurzelt ist, daß sie nahezu unausrottbar erscheint: die Vorstellung, daß sich die musikalische Romantik, als geschlossene Epoche zwischen der Klassik einerseits und der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts andererseits, von der Klassik durch eine Tendenz zur Formaflösung und von der Neuen Musik durch ungebrochene Expressivität — eine Expressivität, die dann im *Expressionismus* in Abstraktion umgeschlagen sei — unterscheide. Der Gebrauch des Ausdrucks Romantik als Epochenbegriff und Sammelname, der von Schubert bis Mahler sämtliche bedeutenden — und sogar die unbedeutenden — Komponisten umfaßt, ist jedoch ein Mißbrauch: Eine ideengeschichtliche Kategorie, die präzisiert werden müßte, um historiographisch nützlich zu sein, wird als grobes Etikett verschlissen, weil ein unentwickeltes historisches Bewußtsein sich gegen die Tatsache sträubt, daß das 19. Jahrhundert — wie fast jedes andere Zeitalter — in sich gespalten war, die Suche nach einem triftigen Namen also vergeblich bleibt. Weder Verdi noch Bizet oder Mussorgskij sind Romantiker gewesen; und daß man Bellini und Donizetti zu den Romantikern zählt, läßt sich zwar rechtfertigen, besagt jedoch wenig.

Stellt demnach die Romantik in der Musik des 19. Jahrhunderts ein bloßes Teilphänomen dar — das man zur Gesamtcharakteristik des Zeitalters benutzte, weil man ein geeigneteres Teilphänomen nicht fand und auf eine Gesamtcharakteristik nicht verzichten mochte —, so ist andererseits die Kennzeichnung der romantischen Musik als *Gefühlskunst* ein halbwahrer Topos, der zwar rezeptionsgeschichtlich begreiflich, aber kompositionsgeschichtlich verquer ist. Daß die Musik der Romantik — wie bereits die der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang — eine Hörweise nahelegt, die Wilhelm Heinrich Wackenroder als »*völlige Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen*« beschrieb, ist eine — für die Epoche fundamentale — rezeptionsgeschichtliche Tatsache, gegen die ein ästhetisches Raisonement, das sich auf die Logik musikalischer Formen beruft, nahezu machtlos bleibt. Andererseits ist es jedoch, seit man in der Entstehungsgeschichte des *Werther* ein Paradigma der Produktionsästhetik erkannte, niemals

ernstlich gelehnet worden, daß Exaltation der Distanzierung, der Analyse und des Kalküls bedarf, um ein Werk hervorzubringen. Edgar Allan Poes *Philosophy of Composition* ist durchaus auch ein Dokument der Romantik (nicht nur einer antizipierten Moderne); und Diderots Wort «*Ce n'est pas son (des Künstlers) cœur, c'est sa tête qui fait tout*» mag zwar der exoterischen Ästhetik widersprechen, die in der Romantik dem Publikum präsentiert wurde, ist jedoch mit der esoterischen Poetik, nach der sich Romantiker in Wahrheit richteten, keineswegs unvereinbar. Es scheint demnach, als sei der Unterschied, ob die Rationalität oder die Ergriffenheit — die Rationalität des *Machens* oder die Ergriffenheit von der *Wirkung* — hervorgekehrt wird, weniger in sachlichen Gegensätzen zwischen den Epochen als in der *taktischen* Differenz, ob man die *öffentliche* Ästhetik primär als Produktions- oder aber als Rezeptionsästhetik entwarf, begründet gewesen (einer Differenz, die dann ihrerseits sozialgeschichtlich erklärt werden müßte).

Die Schwierigkeiten, die der Formulierung eines triftigen, nicht in Clichévorstellungen befangenen Begriffs von musikalischer Romantik entgegenstehen, gehen, wie es scheint, auf die Paradoxie zurück, daß einerseits der musikalische Romantikbegriff vom literarischen abhängig war, andererseits aber einige der Grundzüge, durch die sich die Musikkultur des 19. von der des 18. Jahrhunderts unterschied — vor allem das tiefgreifend veränderte Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit —, ohne Parallele in der Literatur blieben. (Der Klassikbegriff, in der Musik neu, war in der Literatur eine Erbschaft von Jahrtausenden.) Die Forderung, daß man einen autonom musikgeschichtlichen Romantikbegriff entwickeln müsse, mag Rigoristen der Disziplinentrennung einleuchten, wäre jedoch ein abstrakt methodologisches Postulat, das der geschichtlichen Wirklichkeit, zu deren wesentlichen Merkmalen gerade die literarische Fundierung der musikalischen Romantikidee gehört, nicht gerecht würde. In welchem Sinne sowohl Mendelssohn als auch Berlioz Romantiker gewesen sind und warum Verdi, der es nicht war, dennoch mit der italienischen Romantik verbunden war, läßt sich ohne Exkurs in die Literaturgeschichte überhaupt nicht verständlich machen.

Sénancour unterschied 1804 in dem Roman *Obermann* zwischen dem ›*Romanesken*‹, das er geringschätzte, und dem ›*Romantischen*‹, das er ins Unermeßliche erhöhte. «*Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries, le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité*». Am Romanesken blieben die Merkmale haften, die aus der Begriffsgeschichte stammten: Gemeint waren Dichtungen in der (romanischen) Volkssprache (nicht in Latein), die dazu tendierten, ins Regellose und Lügenhaft-Phantastische auszuschweifen (im Gegensatz zu den strengen Normen hoher Literatur und zu deren Wahrheitsanspruch), und darum als niederes Genre galten. Indem Sénancour das Romantische vom Romanesken abspaltete — und zwar nicht zufällig im Roman, der *romanesken*, dem klassisch normierten Drama entgegengesetzten Gattung —, redete er einer Nobilitierung das Wort, die das Romantische als Antithese gleichen Ranges zum Klassischen erscheinen ließ, die also das verachtete Genre erhöhte, indem sie im Phantastischen

und Regellosen das Erhabene und Tiefsinnige entdeckte. (Das Volkstümlich-Romaneske blieb zurück als trivialer Rest, der an die Sphäre des Romantischen nicht heranreichte.) Die Begriffsspaltung, die in der Literaturästhetik Epoche gemacht hat, ist auch musikgeschichtlich von Bedeutung, und zwar insofern, als sie es erlaubt, die Gattung von Singspielen, die man um 1800 *romantisch* nannte, weil in den Sujets das Märchenhaft-Phantastische wucherte, in einem Diskurs über Musik und Romantik unberücksichtigt zu lassen.

Auch E.T.A. Hoffmann, von dem der musikalische Romantikbegriff wesentlich geprägt wurde, zielte, als er 1810 in seiner Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie die Instrumentalwerke Haydns, Mozarts und Beethovens als *rein romantisch* rühmte, unverkennbar auf einen Rangbegriff. Aus Ludwig Tiecks *Phantasien über die Kunst* (1799) stammte der Gedanke, von dem Hoffmann ausging: die Vorstellung, Instrumentalmusik werde dadurch, daß sie sich von der Schilderung ›endlicher‹, fest umrissener Affekte loslöse, zum Ausdruck ›unendlicher Sehnsucht‹, deren Unbestimmtheit nicht, wie die Ästhetik der Aufklärung glaubte, hinter der Bestimmtheit der Vokalmusik zurückbleibe, sondern sich über sie erhebe. In der Instrumentalmusik, die im früheren 18. Jahrhundert verdächtigt worden war, ein leeres, wenn auch angenehmes Geräusch zu sein, entdeckte die Romantik eine tönende Sprache des Erhabenen, deren dunkle Chiffren nicht ärmer, sondern reicher als die deutlichen Begriffe der Wortsprache sind.

Gehörte demnach die Trennung eines erhabenen Romantikbegriffs von einem niederen zum ästhetischen Programm der Romantik selbst, so sind andererseits ungezählte Begriffsverwirrungen, die eine Verständigung erschwerten, aus der vertrackten Relation zwischen deutscher und französischer Romantik entstanden, einer Relation, deren musikgeschichtliche Ausprägung als Reflex der literaturgeschichtlichen erscheint. (Die englische Romantik, musikalisch einzig durch John Field, also schwach repräsentiert, machte sich in der Geschichte der Opernlibrettistik und der Programmmusik durch den literarischen Einfluß von Scott und Byron geltend.)

Die Gewohnheit der Literaturhistoriker, die französische Romantik nicht um 1800 mit Chateaubriands *René*, Sénancours *Obermann* und Lamartines *Méditations*, sondern erst um 1830 mit dem Skandal um Victor Hugos *Ernani* und mit dessen *Cromwell*-Vorrede beginnen zu lassen, ist offenbar einerseits in der Suche nach einem spektakulären Ereignis, das die Epochengrenze markiert, und einem Manifest, das die griffigen Stichworte liefert, andererseits jedoch in dem Vorurteil begründet, daß die Romantik erst wahrhaft als Antithese zur Klassik ins Bewußtsein trete, wenn sie sich der repräsentativen Gattung der Literatur, des Dramas, bemächtige. Die Argumentation ist allerdings keineswegs zwingend, und man kann durchaus behaupten, daß nicht der Eklat, der sich an den Bruch innerhalb der traditionell repräsentativen Gattung heftete, sondern die unauffällige Herausbildung des Neuen, die mit einem Wechsel in der Hegemonie der Gattungen verbunden war, geschichtlich entscheidend gewesen sei.

Die musikgeschichtliche Konsequenz einer literarischen Historiographie, die den *Ermani*-Skandal ähnlich akzentuierte wie die politischen Historiker die militärischen Schlachten, war die Proklamierung der Berliozschen *Symphonie fantastique* (1830) zum Epochenwerk der französischen Romantik, eine Proklamierung, die durch den Rang des Werkes gerechtfertigt wurde. Außerdem mußte die Datierung einer um politisch-kulturelle Parallelen besorgten Geschichtsschreibung um so einleuchtender erscheinen, als sie mit einem Revolutionsjahr zusammenfiel. (Ein Historiker, der sich entschlösse, außer der *Symphonie fantastique* auch Meyerbeers *Robert le diable* den Anfang der französischen Romantik markieren zu lassen, könnte sich immerhin auf Wagners Traktat *Oper und Drama* berufen.)

Demgegenüber wirkt der frappierende Gedanke Edward Dents, daß in Werken wie Cherubinis *Lodoiska* (1791) und LeSueurs *La Caverne* (1793) der Ursprung der romantischen Oper zu entdecken sei (*The Rise of Romantic Opera*, 1976), zunächst störend, weil er gegen Denkgewohnheiten verstößt. Er ist jedoch im literatur- und ideengeschichtlichen Kontext der europäischen Romantik, deren französische Ausprägung man ungefähr in die gleiche Zeit zurückdatieren kann und deren deutsche Variante, um von der noch älteren englischen zu schweigen, ohnehin in die 1790er Jahre zurückreicht, durchaus sinnvoll und einleuchtend. Sowohl die Sujets der genannten Werke als auch deren Stilhöhe und musikalische Mittel — die in LeSueurs *Caverne* geradezu herausfordernd anti-klassisch sind — rechtfertigen den Begriff der ›romantischen Oper‹.

Macht man sich aber einerseits Dents Charakteristik französischer Opern der Revolutionszeit und andererseits E.T.A. Hoffmanns These zu eigen, daß sich in den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven das *romantische* Wesen der modernen Instrumentalmusik manifestiere, so drängt sich als Resultat die Behauptung auf, daß die musikalische Romantik um 1790 entstanden sei, und zwar unabhängig voneinander in der französischen Oper, in der Wiener Instrumentalmusik — genauer: in der durch die Generation der Wackenroder, Tieck und Hoffmann rezipierten Wiener Instrumentalmusik — und in der norddeutschen Musikästhetik, die dem *Zeitgeist* die Sprache lieh. Die Gleichzeitigkeit von Klassik und Romantik, die daraus resultiert, mag eine Geschichtsschreibung irritieren, die nach einem ›*Gänsemarsch der Epochen*‹ (Ernst Bloch) verlangt, ist jedoch einerseits aus der deutschen Literatur der 1790er Jahre vertraut und macht andererseits eine Tatsache bewußt, die akzentuiert zu werden verdient: die Tatsache, daß die Wiener Klassik nicht die europäische Musik des Zeitalters repräsentiert, sondern eine *Kultur der Musik* darstellte, die andere, nicht-klassische neben sich duldete.

Der Einwand, daß E.T.A. Hoffmanns Charakteristik der klassischen Instrumentalmusik eine *Romantisierung* gewesen sei, die mit der Ästhetik Haydns und Beethovens nicht übereinstimme, liegt nahe und soll nicht unterdrückt werden. Vergegenwärtigt man sich jedoch, daß Goethes Werk im europäischen Gesamtzusammenhang der Epoche als *romantische* Dichtung rezipiert wurde und dadurch

Literaturgeschichte gemacht hat, so zeichnet sich mindestens die Möglichkeit — wenn auch keineswegs die Notwendigkeit — ab, in der Musikgeschichtsschreibung gleichfalls die Rezeptionsgeschichte stärker zu akzentuieren, als es geschieht, solange man Ideengeschichte — und einzig als ein Stück Ideengeschichte ist der Romantikbegriff faßbar — nahezu ausschließlich aus der Kompositionsgeschichte rekonstruiert. Und daß sich der *Zeitgeist* um 1800 in einer Rezeptionsästhetik manifestiert, die zur Produktionsästhetik der klassischen Symphonie quersteht, verliert den Schein des Paradoxen, wenn man sich bewußt macht, daß man von der Existenz und Wirksamkeit des *Zeitgeistes* überzeugt sein kann, ohne zu dem Zugeständnis gezwungen zu sein, daß er immer an die Wurzeln einer Epoche greife. Mit anderen Worten: Daß er fühlbar ist, braucht nicht zu besagen, daß dort, wo er sein Wesen treibt, die Fundamente eines Zeitalters liegen.

Ist es unter Literaturhistorikern einerseits umstritten, ob von einer französischen Romantik des Jahrhundertanfangs die Rede sein soll, so verwirrte sich andererseits die Terminologie dadurch, daß es zur wissenschaftlichen Gewohnheit wurde, die deutsche Parallele zur französischen Romantik nach 1830 als Junges Deutschland zu bezeichnen und zur deutschen Romantik in einen Gegensatz zu bringen (der bei Heine nicht ohne Gewalttätigkeit konstruierbar ist). Musikalische Phänomene oder musikästhetische Doktrinen, die eine gewisse Affinität zum Geist des Vormärz, also zum Jungen Deutschland zeigen — sei es bei Schumann oder bei Wagner —, wurden allerdings, ohne daß über den terminologischen Zwiespalt gesprochen worden wäre, umstandslos zur Romantik gezählt.

Die Schwankungen der Nomenklatur hängen, wie es scheint, mit politischen Implikationen zusammen. Der Begriff der politischen Romantik wird in Frankreich — seit den Proklamationen Victor Hugos — mit dem revolutionären Liberalismus, in Deutschland dagegen mit der Restauration assoziiert; und daß sich das liberale Junge Deutschland von der Romantik lossagte, deren Hang zum Mittelalter und zum Altdeutschen man mißtraute, war primär politisch motiviert. Die geschichtliche Wirklichkeit war allerdings komplizierter, als sie in den eingeschliffenen Begriffsverbindungen — die ihrerseits Geschichte gemacht haben — erscheint. Daß einige französische Romantiker — wie Chateaubriand — vom Royalismus zum Liberalismus übergingen, einige deutsche dagegen — wie Friedrich Schlegel — den umgekehrten Weg einschlugen, ist ebenso unbestreitbar, wie es sich aus der politischen Entwicklung von den Revolutionsjahren über die Kaiserzeit und die Restauration bis zur Julimonarchie mühelos erklären läßt; die einfachen Zuordnungen von Romantik und Politik sind jedenfalls nicht zu halten. Bezeichnenderweise ist in der Musikgeschichte, in der politische Implikationen in geringerem Maße wirksam sind, die Relation zwischen deutscher Romantik, französischer Romantik und Jungem Deutschland, mit deren Vertracktheit sich die Literaturhistoriker plagen, gar nicht erst zum Problem geworden; die musikalische Romantik, deren Bild sich abzeichnet, wenn von Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt und Wagner die Rede ist, blieb ungeteilt.

Andererseits war es gerade die enge Assoziation des Romantikbegriffs mit den liberal-patriotischen Tendenzen der Epoche, die einen der Gründe bildete, warum Verdi, als Repräsentant des Risorgimento, in die Nähe der italienischen Romantik, deren Dichtung durch Manzoni und Leopardi geprägt wurde, gerückt werden konnte. Und mit dem politisch-romantischen Moment war in der Librettistik, von der Verdi ebenso wie Donizetti ausging, insofern ein literarisch-romantisches verquickt, als die dichterischen Vorlagen, die man ausplünderte, entweder von Romantikern — wie Scott und Hugo — oder jedenfalls von Dichtern stammten, die man — wie Shakespeare und Schiller — als Romantiker rezipierte. (Für die Romantik war es nicht allein in der Librettistik, sondern insgesamt charakteristisch, daß sie sich weniger durch die gleichzeitige Romantik in anderen Sprachen als durch ältere, eigentlich nicht-romantische Dichter wie Dante, Shakespeare, Milton, Goethe oder Calderón inspirieren ließ, die sie sich in romantischem Geiste zu eigen machte; wesentliche Prämissen einer nationalen Romantik lagen in der Vorromantik anderer Nationen. Darum ist auch die Tatsache, daß die ›slawische Renaissance‹ des 19. Jahrhunderts — eine Renaissance, in der das Bewußtsein enger Zusammengehörigkeit der slawischen Völker mit nationalem Emanzipationsdrang und einer Neigung zur Folklore, in der man sich einer kollektiven Identität vergewisserte, verquickt war — gerade durch Herder wesentlich angeregt wurde, keineswegs ein Grund, die eingebürgerte Bezeichnung *Romantik* zu meiden. *Romantik* ist, schroff ausgedrückt, über weite Strecken weniger eine Ursprungs- als eine Rezeptionskategorie.)

Die Gewohnheit, die Romantik als Gegensatz zur Klassik aufzufassen und begrifflich zu konstruieren, verdeckt nicht selten die grundlegende Bedeutung eines Sachverhalts, ohne den die Musikgeschichte der letzten anderthalb Jahrhunderte unverständlich bleibt: des Sachverhalts, daß das 19. Jahrhundert die Epoche war, in der sich das Bewußtsein einer musikalischen Klassik überhaupt erst herausbildete und in der eine Auswahl von Werken der Vergangenheit sich in der Oper und im Konzert als *Repertoire* behauptete und etablierte. Das fundamental Neue in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts war die übermächtige Präsenz älterer Musik, eine Präsenz, die im 20. Jahrhundert, wie es scheint, unwiderruflich geworden ist. (Nicht, daß in früheren Jahrhunderten ausschließlich für den Tag produziert worden wäre; daß jedoch das Notre-Dame-Repertoire noch im 14. Jahrhundert überliefert wurde, daß sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Josquin-Renaissance abzeichnete und daß die Lullysche *Tragédie lyrique* ein Jahrhundert überdauerte, hebt die Behauptung, daß sich um 1800 das Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit von Grund auf änderte, keineswegs auf.)

Die Klassik ist in der Musik, anders als in der Literatur, von der Romantik nicht befehdet, sondern überhaupt erst als Klassik — in deren stützender oder bedrückender Gegenwart sich das Neue durchsetzen mußte — konstituiert worden. Ein Kanon von Klassikern, von *classici auctores*, die als Musterautoren bestimmter Gattungen galten, ein Kanon, wie er in der Dichtung seit Jahrhunderten

oder Jahrtausenden bestand, bildete sich in der Musik erst im 19. Jahrhundert heraus: Palestrina repräsentierte als Klassiker die katholische Kirchenmusik, Bach die evangelische, Händel das Oratorium, Gluck die musikalische Tragödie, Mozart die *opera buffa*, Haydn das Streichquartett, Beethoven die Symphonie und Schubert das Lied. (Vom *Klassiker Schubert* ist manchmal die Rede; bis zum lyrischen Klavierstück Schumanns und Chopins, zum Wagnerschen Musikdrama und zu Liszts symphonischer Dichtung aber drang die Kanonisierung nicht vor.) Daß sich die Akzente innerhalb des Kanons verlagerten, daß die *Neudeutschen* zwar Bach verehrten, aber Händel geringschätzten und daß die Pietät für Haydn mit Herablassung gemischt war, ändert wenig oder nichts an der fundamentalen Tatsache, daß es die Präsenz eines imaginären Museums klassischer Werke war, die im 19. Jahrhundert den Widerpart zur emphatischen Suche nach Neuem bildete.

Von einem tiefgreifenden Gegensatz zur Vergangenheit kann also in der musikalischen Romantik — die Friedrich Blume nicht ohne Grund mit der Klassik zu einem klassisch-romantischen Zeitalter zusammenfaßte — nirgends die Rede sein, nicht einmal bei Berlioz, dem musikalischen Kronzeugen französischer Epochen-Antithetik: Entscheidend ist nicht, daß Berlioz über Bach und Händel verächtlich dachte, sondern daß er Gluck und Beethoven rückhaltlos rühmte; denn in einer Zeit, in der sich ein klassischer Kanon erst allmählich herausbildete, war eine Kontroverse über die Selektion keineswegs ein Aufstand gegen das Klassische schlechthin; vielmehr gehört die Berliozsche Gluck- und Beethoven-Verehrung dem geschichtlichen Prozeß an, in dem Teile der musikalischen Vergangenheit die Bedeutung einer Klassik erhielten. (Die Verachtung überlieferten Regelwesens, die Berlioz zur Schau trug, war mit der Pietät gegenüber Klassikern, an denen man sich orientierte, im 19. Jahrhundert durchaus vereinbar.)

Gerade die überwältigende Gegenwart älterer Musik aber machte das Verhältnis zu ihr im 19. Jahrhundert problematisch. Das Schema einer Ablösung der Generationen, das in früheren Zeitaltern die Beziehungen zur Vergangenheit reguliert hatte, versagte seit 1800, ohne daß andererseits die Dialektik von Avantgarde und Historismus, wie im 20. Jahrhundert, in Beziehungslosigkeit auseinandergefallen wäre. So lag über der Symphonie einer ganzen Epoche der Schatten Beethovens; und die Symphonien von Bruckner und Brahms knüpfen weniger an Schubert und Schumann an, als daß sie *unmittelbar zu Beethoven* waren.

Daß Berlioz und Mendelssohn aus der Beethovenschen Erbschaft entgegengesetzte Konsequenzen zogen, ist gerade wegen der Schroffheit der Extreme charakteristisch für ein problematisches — nicht gelassenes, sondern beunruhigtes — Verhältnis zur Vergangenheit. Die Zurücknahme bei Mendelssohn und die Forcierung bei Berlioz lassen sich als Reaktionsformen auffassen, deren gemeinsame Prämisse in dem Bewußtsein besteht, daß das Beethovensche *œuvre*, als offener oder latenter Bezugspunkt, neben dem eigenen oder darüber hinaus überdauern wird, statt abgelöst zu werden. (Analog ist die Entwicklung der Oper nach

Wagner zu verstehen, eine Entwicklung, in der ein Wagnerianer, der kein Epigone bleiben wollte, entweder — wie Strauss — den ›psychologischen Kontrapunkt‹ der Leitmotive ins Extrem trieb oder aber — wie Humperdinck — in die Märchenoper auswich, die an den ersten *Siegfried*-Akt anknüpfen konnte.)

Mit der ebenso engen wie problembelasteten Relation zur musikalischen Vergangenheit, einer Vergangenheit, die als stehendes Repertoire in die Musikkultur der Gegenwart hereinragte, hing es offenbar zusammen, daß sich im 19. Jahrhundert in seltsam beziehungslosem Nebeneinander Tendenzen entwickelten, die sich nicht auf eine gemeinsame Wurzel im Geist oder in den materiellen Verhältnissen der Epoche zurückführen lassen, sondern erst verständlich werden, wenn man sie sämtlich als Alternativen zur Erbschaft der Klassik — gewissermaßen als Ausweichbewegungen — begreift: die Tendenzen zur Intimität, zur Monumentalität und zur Virtuosität (über deren geschichtliche Herkunft und Bedeutung wenig gesagt ist, wenn man sie wie Alfred Einstein lediglich als charakteristische Gegensätze eines Zeitalters beschreibt, zu dessen Wesen die Zerklüftung durch Kontraste gehört — was auch von der Barockepoche behauptet werden könnte). Sowohl das deutsche Lied seit Schubert und das lyrische Klavierstück Schumanns und Chopins als auch die große Oper Meyerbeers und Halévy's und die Virtuosenmusik Paganinis und Liszts — die Gattungen also, von denen man ohne Übertreibung sagen kann, daß sie die musikgeschichtliche Signatur der ersten Jahrhunderthälfte bilden, sind dadurch entstanden oder bedeutsam geworden, daß man gewissermaßen Teilphänomene der klassischen Überlieferung — wie die Emphase der Ensembleszene — ins Extrem trieb oder peripheren Formen — wie dem Lied oder der Klavierbagatelle — durch Nobilitierung eine zentrale Stellung einräumte. Es ist, als ob im Verhältnis zur Klassik, von deren übermächtiger ästhetischer Präsenz die kompositorische Entwicklung bestimmt wurde, das Zentrum des Formenbestandes allmählich entleert worden wäre und sich die Suche nach Neuem in die Außenbezirke verlagert hätte. Die Überbietung durch Monumentalität oder durch Differenziertheit setzte jedenfalls die fortdauernde Gegenwart eines Repertoires voraus, in dem sich die Würde eines mittleren, die Extreme vermeidenden Stils in klassisch gewordenen Werken dokumentierte.

Die ungezählten Versuche, das Wesen der Romantik zu bestimmen, gehen fast immer von einer Voraussetzung aus, die keineswegs selbstverständlich ist: von der unreflektierten Prämisse, daß ein geschichtlicher Ideenkomplex — dessen Teile zwar zusammenhängen, ohne jedoch ein System zu bilden — sich aus einem einzigen Zentrum, dem er Substanz und Energie verdankt, ableiten lassen müsse. Ein Historiker aber, der an einen im Innersten einer Epoche hausenden *Zeitgeist* nicht zu glauben vermag — der vielmehr im *Zeitgeist*, ohne dessen sinnfällige Wirksamkeit zu leugnen, eher eine Oberflächen- als eine Tiefenstruktur sieht —, wird unwillkürlich zu einer anderen, komplizierteren Hypothese neigen: zu der heuristischen Annahme, daß ein Sammelbegriff wie Romantik Ideen umfaßt, die zwar zum Teil aus einer gemeinsamen Wurzel stammen, zum Teil

aber erst sekundär miteinander verwachsen sind oder sogar nur flüchtig miteinander assoziiert wurden, so daß sie insgesamt zwar ein Netz bilden, aber ein manchmal dichter und manchmal lockerer geknüpftes, ein Netz, das die Prägung eines Kollektivnamens rechtfertigt, ohne daß eine Grundstruktur oder -substanz, auf die sich sämtliche Momente zurückführen lassen, rekonstruierbar wäre.

Eine Reduktion der Romantik auf einen Wesensbegriff ist also, wenn sachliche Verengung ebenso vermieden werden soll wie methodologische Gewalttätigkeit, nur partiell möglich. Daß Phänomene wie der Exotismus, der Historismus und der Folklorismus, die sämtlich für die Musik des 19. Jahrhunderts wie für die Literatur und die Malerei des Zeitalters charakteristisch sind, eng miteinander zusammenhängen, ist allerdings unverkennbar (wenngleich gerade im 19. Jahrhundert das emphatische Nationalbewußtsein den Blick dafür trübte, daß der Folklorismus, die Bemühung um die — eigene — Volksmusik, in der das Verlangen nach musikalischem Ausdruck der nationalen Identität Nahrung suchte, vom Exotismus, der eher unter die Kategorie des Pittoresken fiel, durchaus nicht grundverschieden ist). Ob das Bildungsbürgertum, die Trägerschicht der musikalischen Romantik, die soziale Grenze zur Volksmusik, die geschichtliche zur älteren Musik oder die ethnisch-geographische zur orientalischen Musik überschritt: immer war der Impuls, der dazu trieb, ein Drang nach *Entgrenzung*, nach Aufhebung einer durch klassische Stilregeln errichteten Schranke. Man fühlte sich hingezogen zu dem, was anders und entlegen war. Und es ist demnach begreiflich, daß Victor Klemperer, angeregt durch Fritz Strich, im Prozeß ständiger *Entgrenzung* — nicht in einem dadurch erreichten Zustand — den wesentlichen Zug der Romantik sah, einer Romantik, die sich vom klassischen Ideal des in sich Geschlossenen abwandte, um ins Offene hinauszudrängen. (Als *Entgrenzung* ist auch der verständnisvolle Anteil an dunklen, gespaltenen, melancholischen und exaltierten Seelenzuständen interpretierbar, der zu den auffälligsten Merkmalen eines Zeitalters gehört, in dem das Gesunde geradezu unter Trivialitätsverdacht geriet.) Der Anspruch, die Romantik in einen Begriff gefaßt zu haben, muß allerdings fallengelassen werden. Geschichtliche Komplexe als Systeme beschreiben zu wollen, ist ein falscher Ehrgeiz von Historikern, die sich durch einen inadäquaten, zur Geschichte querstehenden Wissenschaftsbegriff haben einschüchtern lassen.

KURT DORFMÜLLER

DIE ÖFFENTLICHE HAND, MUSIK SAMMELND

Eine Skizze

Die *öffentliche Hand* gibt bekanntlich nichts, was sie nicht vorher genommen hätte. Mehr noch: sie bleibt auch offen, wenn sie das bekommen hat, was sie sich kraft Gesetzes selbst zuteilte. Dann allerdings werden aus der anonymen *öffentlichen Hand* reale Personen oder Institute, die dem ebenso realen Mäzen gegenübertreten. Das bringt den Verfasser dieses Beitrages in Gefahr, sein Thema von zwei Seiten her allzu persönlich zu behandeln. Denn er spricht mit Günter Henle einen Mäzen an, dem sein eigenes Institut, die Bayerische Staatsbibliothek, viel verdankt. Aber er weiß sehr wohl, daß dieser Mäzen immer nach einem größeren Konzept gehandelt hat, das sachlichen Erwägungen und nicht zufälligen Vorlieben folgt. So sollte es die selbstverständliche Schuldigkeit der Empfangenden sein, das von ihnen vertretene Konzept der öffentlichen Musiksammlungen in der Bundesrepublik Deutschland darzulegen und zur Diskussion zu stellen.

Darüber, daß eine Kulturnation die Zeugnisse ihres Musikschaftens und Musiklebens archivieren sollte, ist nicht zu diskutieren. Das wurde auch nicht von den anti-traditionalistischen und ahistorischen Strömungen der letzten Zeit bestritten. Im Gegenteil: die Betonung der gesellschaftlichen Aspekte und des *sozialen Umfeldes* der Kunst eröffneten eine neue Dimension der Quellenbewertung. Akzeptierte man vorher vielleicht noch die Beschränkung auf eine Auswahl des Sammelgutes unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Qualität, so haben die dafür geltend gemachten Argumente ihre Zugkraft heute völlig verloren. Die Vollständigkeit der *Dokumentation* ist keine Frage des Wollens mehr, sondern nur des Könnens. Ist es nicht bezeichnend, daß dieser Begriff *Dokumentation* zum abgenutzten Schlagwort geworden ist? Sein Inhalt ist dadurch allerdings nicht klarer geworden. In unserem Zusammenhang bedeutet er zweierlei:

1. Die Sammlung von Dokumenten, wobei als musikalisches Dokument alles gilt, was in irgendeiner Weise etwas über Musikschaften und Musikleben aussagt.
2. Die Erschließung des Inhalts von Dokumenten. Sie reicht von der bloßen (nach formalen und/oder sachlichen Gesichtspunkten angelegten) Katalogeintragung oder Registereintragung über eine Auflistung enthaltener Teile bis zum zusammenfassend berichtenden *abstract*. Der äußere Rahmen kann ein

Katalog sein, der sich definitionsgemäß auf real existierende Exemplare stützt und deren Fundorte angibt, oder eine *Bibliographie*, die Ausgaben oder Texte etc. ohne Nachweis (z.T. auch ohne Kenntnis) realer Exemplare nachweist.

Was dokumentieren wir in diesem Sinne? Was sollten wir dokumentieren? Versuchen wir einen systematischen Überblick, der vom nationalen zum internationalen Rahmen geht, von der laufenden Produktion zum retrospektiven Sammeln, von den handelsüblichen Dokumenten zu den anderen Quellen, vom konkreten Sammeln zum Nachweisen und Erschließen.

*Die Erfassung der deutschen Neuerscheinungen:
Ein Rückblick*

Sammeln, freiwillige Abgabe und Pflichtablieferung gehen historisch ineinander über. Seit der Inkunabelzeit lieferten Verleger und Autoren an ihren Souverain ab, um Schutz vor Nachdruck in Form eines *Privilegs* zu erhalten, oder um die allerhöchste Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, möglichst verbunden mit einer Zuwendung. Wie viele solche Beleg- und Widmungsexemplare in den Bibliotheken der Fürsten und der freien Reichsstädte überdauert haben, bleibe hier unerörtert; man kann die Provenienz im Einzelfall häufiger vermuten als nachweisen. Schon früh gibt es auch Gesetze zur generellen Ablieferung der Druckerzeugnisse, im Kurfürstentum Bayern z.B. 1663. Die wechselnden territorialen Besitzverhältnisse lassen allerdings wenig Kontinuität in den Sammlungen aufkommen, bis sich im 19. Jahrhundert die Verhältnisse festigen und die meisten deutschen Länder zu längerfristig wirkenden Pflichtablieferungsgesetzen kommen. Die Reichsgründung bleibt lange ohne Auswirkung. Erst nach der Entstehung der Deutschen Bücherei in Leipzig im Jahre 1912 kommt es — nicht durch Reichsgesetz, sondern durch einen Vertrag zwischen Sachsen, Leipzig und dem Börsenverein der Deutschen Buchhändler — neben den Länder-Pflichtsammlungen zu einer freiwilligen zentralen Abgabe des Schrifttums für ganz Deutschland. Damit werden die im regionalen System gebliebenen Lücken ausgefüllt; ab 1921 übernimmt die Leipziger Bibliothek in mehreren Stufen die vorher vom Buchhandel geleistete Novitäten-Berichterstattung (ab 1931 *Deutsche Nationalbibliographie* und *Deutsches Bücherverzeichnis*).

Die Musik aber hat an all diesen Regelungen vollen Anteil nur, soweit es sich um Schriften über Musik handelt. Das Bayerische Gesetz von 1865, das ausdrücklich *musikalische Kompositionen* als ablieferungspflichtig anführt, gehört zu den Ausnahmen. Manche Landesgesetze schließen sie aus, die Formulierung anderer läßt die Frage offen; aber auch dort wird selten der Versuch einer extensiven Interpretation gemacht. Die Bibliotheken, fest in der Hand gelehrter Philologen, sind auf das gedruckte Wort fixiert. Auf staatlicher Seite mag die Zensur

als Mutter der Pflichtablieferung nachwirken; gefährlich ist Musik nur mit Text (da allerdings sehr).

In diese Lücke stieß Wilhelm Altmann, seit 1900 Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek in Berlin, auch er *eigentlich* Historiker und Philologe, mit publizistischem Nachdruck. Damit erwarb er sich ein Verdienst, das die Wirkung seiner so beliebten musikalischen Literaturführer überdauert. Er bewirkte, daß die deutschen Musikverleger vom Jahre 1906 an sich verpflichteten, ihre Neuerscheinungen (auf dem Weg über den Leipziger Verlag Hofmeister) in die „bei“ der nachmaligen Preußischen Staatsbibliothek entstehende *Deutsche Musiksammlung* einzubringen. Erst 1942, schon mitten im Anfang vom Ende, schaltete sich die Deutsche Bücherei in Leipzig ein. Sie führte den bis dahin als Verlagsunternehmen laufenden ›Hofmeister‹ als *Deutsche Musikbibliographie* fort und erhielt von den Musikverlegern je zwei Exemplare aller Novitäten, von denen eines in Leipzig blieb und das andere an die Deutsche Musiksammlung in Berlin ging¹.

Seither bemüht sich die Deutsche Bücherei um die neuen Musikalien aus allen deutschsprachigen Ländern und die im Ausland erschienenen Musikwerke mit deutschem Text. Die westdeutschen Musikverleger trugen und tragen dem Rechnung, indem sie bekanntlich nach der Teilung Deutschlands die Belieferung Leipzigs nicht einstellten; erst in letzter Zeit bröckelt die Bereitschaft dazu ab. Problematischer ist die Fortführung der *Deutschen Musiksammlung*, die zwar erhalten, aber heute auf die beiden Berliner Staatsbibliotheken in Ost und West verteilt ist. Jedenfalls gibt es für die erste Hälfte unseres Jahrhunderts kein umfassenderes deutsches Musikarchiv.

Die heutige Pflichtablieferung

In der Bundesrepublik Deutschland konnten einige regionale Pflichtablieferungsgesetze weiterbestehen, so in Bayern und Hamburg, für die meisten Länder aber wurden sie novelliert oder neugeschaffen². 1964—66 entstanden so acht neue Gesetze, die einem einheitlichen Rahmentext folgen und sämtlich die Ablieferung von »Musikalien mit Text oder Erläuterung« vorschreiben. Die *absolute* Musik ist also ausgenommen. Eine Groteske in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die (wenn auch ungewollt) die Teilung der Musik in zensierbare und unzensierbare Werke über Jahrhunderte hinweg konserviert! Die *eine* Musik vor dem Gesetz gibt es nur in Bayern und Hessen. So ist zu vermuten, daß es mit der regionalen Dokumentation des Musikverlagswesens in manchen Landesbibliotheken nicht zum besten steht. Freilich soll man den Wortlaut des Gesetztes auch nicht überbewerten. Es hängt vom Kooperationswillen zwischen Verlegern und Bibliothekaren ab, ob die Absicht des Gesetzgebers übertroffen wird oder unerfüllt bleibt.

Modern sind die Gesetze von 1964—66 nur darin, daß sie das neue Medium der Tonträger einbeziehen, jedoch beschränkt auf Sprechplatten. Hier, im Auschuß, ist also die *eine* Musik wieder ganz.

Auf Bundesebene wiederholte sich das historische Schauspiel: *prima le parole, dopo la musica*. Die Nachkriegsverhältnisse erlaubten bei der Gründung der Deutschen Bibliothek in Frankfurt nur eine kleine Lösung; so schloß man die Musikalien zunächst aus, bis das Gesetz über die Deutsche Bibliothek von 1969 sie zur Sammlung der Musikalien und — über das Leipziger Programm hinausgehend — der Tonträger verpflichtete. Wie es dazu kam, ist eine verschlungene Geschichte, die man in gedruckten und ungedruckten Quellen nachlesen kann³: 1961 Gründung der *Deutschen Musik-Phonothek* in Westberlin, die ab 1964 eine *Deutsche Diskographie* herausgab, 1970 Übernahme dieser Institution in das neugeschaffene *Deutsche Musikarchiv* (DMA), das in Berlin sitzt, aber eine Abteilung der Deutschen Bibliothek Frankfurt darstellt und deren Sammel- und Informationsauftrag im Bereich Musikalien und Musiktonträger erfüllt. Am Anfang des Sammelns standen auch hier freiwillige Vereinbarungen mit den Verbänden der Schallplattenhersteller und Musikverleger, die an einer zentralen Sammelstätte und einer regelmäßigen bibliographischen Verzeichnung interessiert waren. Nur schrittweise konnte ein entsprechendes Bundesgesetz zur Ablieferung in Kraft treten: das Musikarchiv mußte erst personell in die Lage kommen, die gleichzeitig vom Gesetz geforderten Neuerscheinungs-Bibliographien zu erarbeiten⁴. Noch heute sind deshalb die »Single«-Platten nicht ablieferungspflichtig, werden aber zumeist freiwillig zur Verfügung gestellt.

Für die Erfassung und Erhaltung des Schrifttums über Musik seit Ende des 2. Weltkriegs ist in der Bundesrepublik also doppelt gesorgt: überregional durch die Deutsche Bibliothek und regional durch die Landesbibliotheken. Laufende gegenseitige Information knüpft dieses doppelte Netz so eng wie nur möglich. Dabei bemüht sich die Deutsche Bibliothek nicht nur um die Produktion des Inlandes, sondern auch der anderen deutschsprachigen Länder (das gilt auch für das DMA), ferner um die im übrigen Ausland erschienenen deutschsprachigen Bücher und um Übersetzungen deutschsprachiger Autoren in Fremdsprachen (*Germanica*-Sammlung). Dazu kommt die Sammlung der Exilliteratur von aus Deutschland vertriebenen Autoren. Im Vergleich dazu sind bei den Musikalien im Ländernetz weite regionale Lücken geblieben und in der zentralen Erfassung klafft ein Zeitdefizit. Die Auffüllung des letzteren, also die retrospektive Musikalien- und Schallplattensammlung der ersten Nachkriegsjahre bzw. -jahrzehnte, ist ein wichtiges Anliegen des DMA. Ein anderes, noch offenes Problem stellen die im Ausland erschienenen deutschen Musikwerke dar. Was entspräche hier sinngemäß der *Germanica*-Sammlung? Das Kriterium der Sprache, bei dem man in Leipzig blieb, kann nicht befriedigen. Die Ausdehnung auf alle Werke deutscher Komponisten aber wäre angesichts der internationalen Bedeutung deutscher Musik ein utopisches Unternehmen. Hier muß die Praxis eine vernünftige mittlere Lösung finden.

»Werk« und »Ereignis« als Dokumentationsaufgabe

Wolfgang Schmieder, dem grundlegende Initiativen und Entwürfe zum DMA zu verdanken sind, hatte dem Institut auch die Dokumentation des Musikschrifttums zgedacht; sie sollte zwar nicht die Sammlung, aber den bibliographischen Nachweis des internationalen musikwissenschaftlich relevanten Schrifttums einschließlich Zeitschriftenartikel etc. umfassen, also weit über die von Frankfurt besorgte Verzeichnung der selbständig erschienenen deutschen Schriften über Musik hinausgehen. Diese Aufgabe wird heute zwar tatsächlich in Berlin erfüllt, aber vom Institut für Musikforschung in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Dort wird die von Taut in den 30er Jahren begonnene und von Schmieder für 1950/51 bis 1958/59 fortgeführte *Bibliographie des Musikschrifttums* sowie der deutsche Beitrag zum *Répertoire International de la Littérature Musicale* (RILM) redigiert.

Mit theoretisierender Spitzfindigkeit betrachtet, reicht diese Dokumentation des Schrifttums und noch mehr die der Tonträger in einen Bereich, den man im Jargon der Theater-Dokumentare *Ereignisdokumentation* nennen könnte. Die herkömmliche Bibliographie wäre dagegen überwiegend als *Werkdokumentation* zu klassifizieren: sie weist Musik zumeist als schriftlich festgelegtes Werk, als *res facta* nach; Bücher und Abhandlungen erscheinen als literarische Werke eines Autors oder als Auseinandersetzung mit musikalischen Werken. Der Tonträger als Dokument ist ambivalent: er hält nicht die Komposition an sich fest, sondern ein einmaliges flüchtiges Interpretations-*Ereignis*. Dessen Fixierung und Vervielfältigung schafft aber doch wieder ein *Werk*, in dessen Autorschaft sich Komponist und Interpret teilen.

Schrifttumsdokumentation ist zumindest dann »Ereignis-Dokumentation«, wenn sie Schriften über Veranstaltungen mit und über Musik anzeigt. Das ist allerdings für Fachbibliographen ein Randbereich. Man nimmt etwa Berichte über ein großes Festival, einen Kongreß oder eine Konzertsaison auf, wählt Zeitungsrezensionen bereits streng aus und berücksichtigt kaum je Prospekte und Programmzettel. Wer musikhistorisch oder -soziologisch arbeitet, weiß aber den Quellenwert solchen Tagesschrifttums zu schätzen und beklagt dessen Fehlen in den einschlägigen Archiven. Wie kann man beispielsweise erkennen, ob und warum ein Werk oder eine Interpretation beim Publikum *ankam* oder nicht, in welcher Gesellschaft welche Musik welche Rolle spielte bzw. heute spielt? Wie soll man die Tourneen einzelner Musiker oder gar deren Berufsanfänge rekonstruieren? Um diese großen Informationslücken zu schließen, beabsichtigt das Deutsche Musikarchiv, eine Dokumentation des deutschen Musiklebens aufzubauen. Sie wird voraussichtlich in drei Richtungen gehen:

1. Sammeln von Dokumenten, die — obwohl gedruckt oder vervielfältigt — nicht Gegenstände der Pflichtablieferung sind, also Programme, Prospekte, Plakate, Kleinschriften einschlägiger Firmen; eventuell Anlage eines Zeitungsausschnitt-Archivs.

2. Bibliographische Verzeichnung dieses Sammelgutes zugleich mit der Auswertung anderer nicht am DMA gesammelter Quellen (besonders Zeitschriften und Zeitungen).

3. Zentraler Nachweis von Stellen, die solches Material sammeln und/oder erschließen, meist in lokaler, regionaler oder thematischer Beschränkung.

Dieser Plan dürfte sich gut in das Informations- und Dokumentations-Programm (*IuD-Programm*) einfügen, das nach Initiativen der Bundesregierung derzeit in vielfältigen Bund-Länder-Verhandlungen Gestalt gewinnt und allmählich von den Priorität genießenden Natur- und Rechtswissenschaften auf die Geisteswissenschaften übergreift.

Schwerpunkte im Dickicht der Sammelstätten

Wenn sich die kommerziellen Veröffentlichungen eines Landes noch mit Anspruch und Hoffnung auf Vollständigkeit erfassen lassen, so überschreitet man mit den Dokumenten zum Musikleben diese Grenze. Der gesetzliche Zugriff hört auf, die Kunst des Möglichen beginnt und damit die Auswahl, das Abwägen von Aufwand und Effekt, die Abstimmung und Zusammenarbeit mit anderen Stellen. Dasselbe gilt, eher noch verstärkt, für das Sammeln der internationalen Musikproduktion und für historische Dokumente, darunter besonders Erst- bzw. Frühdrucke und handschriftliche Materialien. Unter den letzteren können wir drei Gruppen unterscheiden: Abschriften, die bis ins 19. Jahrhundert hinein vieles überliefern, was im Notendruck nicht rentabel gewesen wäre, wie z.B. der Auf-führung dienende Stimmensätze; Autographen, die im optimalen Fall alle Stadien einer Werkentstehung spiegeln von ersten Skizzen bis zur Reinschrift und zu späteren Korrekturen bzw. Umarbeitungen; Korrespondenz und persönliche Aufzeichnungen, die den biographischen Hintergrund erhellen. Sie alle bieten nicht nur *Werk-*, sondern ebenso *Ereignis-Dokumentation* in Form von Erkenntnissen zur Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte, zur Aufführungspraxis, zum Werden und Schicksal einzelner Werke, zur Zeit-, Ideen- und Kunstgeschichte.

Für die Sammlung dieser Drucke und Manuskripte steht ein Netz von Bibliotheken und Spezialarchiven bereit, die sich bei gängigen und viel gebrauchten Materialien oft überschneiden, in Sonderbereichen und bei Preziosen sich aber so gut wie nur möglich aufeinander abstimmen. Das heißt Setzung von Schwerpunkten auf der einen, Verzichte auf der anderen Seite. Äußerlich mag es für eine Bibliothek reizvoll sein, aus allen Bereichen etwas präsentieren zu können, etwa Handschriftenproben vieler Meister zu besitzen. Aber solch ein Gießkannenprinzip führt nicht weit. Was letzten Endes dem Forscher und Musiker am meisten nützt, ist das Schwerpunktprinzip. Es gründet sich auf historische Gegebenheiten (die auch neuesten Datums sein können wie etwa beim Kranichstädter bzw. Darmstädter Institut für zeitgenössische Musik) und auf regionale Zuständigkeiten.

In diesem Sinn baut zum Beispiel die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz ihren Bestand an Handschriften von Bach, Beethoven und Mendelssohn (im angeschlossenen Mendelssohn-Archiv) aus; die Bayerische Staatsbibliothek pflegt dagegen ihre historischen Schwerpunkte im 16. und 18. Jahrhundert sowie ihre Sammlung bayerischer Quellen bis zu Strauss, Reger und Jüngeren. Der erstrebenswerte Glücksfall ist stets die Übernahme geschlossener Nachlässe, wie kürzlich in München mit dem Nachlaß von Karl Amadeus Hartmann gelungen. Schade, daß die Musiker und ihre Erben das nicht immer ebenso sehen! Oft führen andere — respektable aber doch selten zwingende — Gründe zur Verstreuung: man fühlt sich z.B. mehreren Stellen verpflichtet und möchte sie bedenken (wodurch aber der Wert für jeden der Bedachten gemindert wird); man will durch Aufteilung das Risiko des Verlustes mindern (was durch Sicherheitsverfilmung ebenfalls zu leisten wäre); man muß oder will ein optimales finanzielles Ergebnis erzielen (wobei sich manche von spektakulären Markt-Erfolgen einzelner Stücke blenden lassen und die Masse des sekundären Materials überbewerten; hier bringt der freie Markt nicht selten Enttäuschungen).

Beispiele erfolgreicher Konzentration lassen sich nicht nur von den beiden größten und bestdotierten wissenschaftlichen Bibliotheken bringen, sondern auch von zahlreichen Landes-, Universitäts- und Stadtbibliotheken mit bedeutenden Musiksammlungen, wie z.B. Bonn (Schumann-Archiv in der UB), Frankfurt, Hamburg, Wolfenbüttel. Das Ergebnis ist weniger übersichtlich als in Ländern mit einer beherrschenden Nationalbibliothek und es mag gelegentlich zu Reibungen kommen. Aber zugleich fordert dieses System konkurrierende örtliche und regionale Initiativen heraus, ohne die der vielfältige Reichtum unseres Musikerbes und Musiklebens nicht erfaßt werden könnte.

Für einen breiten und nicht nur auf Spitzen beschränkten Querschnitt durch die laufende internationale Verlagsproduktion sorgen in erster Linie die beiden Staatsbibliotheken. München als Verwalter des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Sondersammelgebiets Musikwissenschaft bemüht sich dabei in besonderem Maß um die ausländische Literatur und stellt sie der Fernleihe zur Verfügung. Noch hat sich die DFG nicht entschließen können, auch die Sammlung von Notendruckern zu bezuschussen, obwohl die Analogie zum Kauf von Belletristik bei Sprachfächern auf der Hand liegt (wieder: »*Prima le parole ...*«!). So ist die Musikaliensammlung wie auch die ergänzende Tonträger-sammlung eine nur halb anerkannte *Eigenleistung* der BSB.

Im übrigen versorgen die öffentlichen Musikbibliotheken mehr als die anderen wissenschaftlichen Bibliotheken die Musikinteressierten mit ausländischen Musikalien. Bei ihnen rangiert der musikpraktische Gesichtspunkt vor dem wissenschaftlichen. Sie wählen also im Zweifelsfall lieber einen Kammermusik-Stimmensatz statt einer Partitur, eine bezeichnete statt einer unbezeichneten Ausgabe; sie stellen einen Kleinmeister der Vergangenheit nicht ins Regal, weil er *historisch* ist, sondern weil er etwa durch eine prominente Schallplatteneinspielung bekannt

wurde, oder weil er für eine gesuchte Besetzung komponierte; Mehrfachanschaffungen richten sich nach der Nachfrage. In solchen Punkten entscheiden sich wissenschaftliche Bibliotheken oft im Gegensinne. Die ehemals gegensätzlichen Grundhaltungen aber haben sich heute im Zeitalter der Urtext-Bewegung, der Volkshochschulen und der Schallplattenverbreitung einander stark angenähert. Gravierend sind eher die Unterschiede der Etats, die kleinere Bibliotheken zu enger Auswahl zwingen, und die verschiedene Handhabung des Ausleihbetriebes: Die großen Staatsbibliotheken verstehen sich als Archivbibliotheken, die mehr auf das Bewahren achten als auf das Benutzen, und sie können diesen in die Zukunft blickenden Auftrag um so ernster nehmen, als die öffentlichen Musikbibliotheken ihrem Angebot immer mehr internationale und wissenschaftliche Breite gegeben haben.

U-Musik und Graue Literatur

Öffentliche und wissenschaftliche Musikbibliotheken sind sich heute auch in einer positiven Haltung zur *Trivial-* bzw. *U-Musik* einig. Die einen wissen, daß sie ihrem Publikum bieten müssen, was es gerne hat; wenn überhaupt, sind pädagogische Einwirkungen nur über diesen Umweg möglich. Den anderen hat es zu denken gegeben, daß Schlager und Schnulze heute wissenschaftlich *aufgearbeitet* werden und daß Walzerkönige oder Jazz-Stars unversehens zu Klassikern avancieren können. So begnügt man sich nicht mit den Pflichtablieferungen der U-Musik-Verlage, sondern versucht wenigstens die herausragenden Köpfe dieses Genres aus allen Ländern zu dokumentieren; man greift mit Interesse zu, wenn der Nachlaß eines von ihnen zur Disposition steht oder wenn Sammlungen von Schlagern, Jazz-Platten etc. ihren Besitzer wechseln sollen. Die Masse der Produktion schafft allerdings quälende Arbeitsprobleme. Was allein an Zeitschriften und Mitteilungsblättern für Jazz-, Rock-, Pop- und HiFi-Freunde in allen Ländern dieser Erde erscheint, das könnte die (meist kleine) Mannschaft einer Musikbibliothek voll beschäftigen. Zweifellos gehören sie zu jener *grauen*, nicht wissenschaftlichen, aber als Zeitdokument *wissenschaftlich relevanten* Literatur, zu deren Pflege die Deutsche Forschungsgemeinschaft ihre Sondersammelbibliotheken ermuntert hat. Aber wir müssen gestehen, daß wir dieser Absicht nur fragmentarisch entsprechen können und daß uns hier manche Privatinitiativen von Kennern und Sammlern überrunden.

Spezialsammlungen

Der Gesichtskreis des musikalisch-bibliothekarischen Normalverbrauchers ist damit abgeschritten. Aber die öffentliche Hand sammelt auch hinter vorgehaltener Hand, oder sagen wir richtiger: sie sammelt auch beschränkt öffentlich und ohne *public relations*, indem sie Forschungsinstitute unterhält und wissenschaftliche Stif-

tungen, Vereine etc. finanziert. Selbst der Eingeweihte überblickt die Fülle solcher Institute hinter den Kulissen nur mit Mühe. Wir greifen vereinfachend einige Gruppen heraus:

— Der Praxis dienende Notenarchive in Opernhäusern, Orchestern und Rundfunkanstalten. Die von ihnen ausgeschiedenen, nicht mehr gebrauchten Altbestände haben des öfteren in wissenschaftliche Bibliotheken gefunden; so wurden sie konserviert und der fachlichen Auswertung zugeführt. Man kann den Verantwortlichen nur bei jeder Gelegenheit klarzumachen versuchen, welche Vorteile dieses Verfahren für beide Seiten bringt.

— Tonträgerarchive der Rundfunkanstalten. Die Masse des Tageskonsums macht die Löschung eines großen Teils der Aufnahmen unausweichlich. Doch wird ein historisch wertvoller Kern bei den einzelnen Anstalten aufbewahrt und zentral beim Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt nachgewiesen.

— Mikrofilmarchive. Als überregionale öffentliche Einrichtung hebt sich das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel heraus, das die Quellen zur deutschen Musikgeschichte vor ca. 1750 in Mikrofilm sammelt. Damit bietet es bequemen Zugang zu Quellen, die in zahlreichen Bibliotheken des In- und Auslandes verstreut sind. Viele kleinere Bibliotheken begrüßen diese Einrichtung, da sie Kopierwünsche dorthin weiterleiten können. Weniger entzückt sind große wissenschaftliche Bibliotheken. Ihnen droht der Kontakt mit den Benutzern ihrer Bestände verloren zu gehen; sie legen Wert darauf, die Arbeiten an diesen Quellen zu verfolgen. Es bedeutet auch eine Versuchung für den Leser, sich allzuleicht mit der Kopie anstelle des Originals zu begnügen.

— Einzelnen Komponisten gewidmete Institute. Als Besitzer und Sammler von Quellen ersten Ranges stehen das Beethovenhaus in Bonn und die Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth weit vorne. Durch die überragende Bedeutung ihrer Patrone und durch die glückliche Fügung eines dokumentarisch-musealen Ganzen an historischer Stätte stehen sie jenseits der Diskussion um Sinn und Zweck. Die breite Nachahmung solcher Modelle aber erscheint fragwürdig. Eine Inflation nationaler Gedenkstätten entwertet höchstens die bestehenden und nützt den neuen nicht. Daß aus den Redaktionen der großen neuen Gesamtausgaben Zentren des Quellennachweises und der Quellenforschung wurden, ist von höchstem wissenschaftlichen Wert. Aber die Quellen selbst sollten bei den bestehenden übergreifenden Sammlungen verwahrt werden; das Mendelssohn-Archiv bei der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz erscheint als nachahmenswertes Beispiel.

Wollte man vollständig sein, so wären hier ganze Gruppen nachzutragen, z.B. die Archive zur musikalischen Volks- und Völkerkunde und die mitunter bedeutenden Sammlungen von Musikhochschulen und musikwissenschaftlichen

Instituten. Viele einzelne Namen müßten aufgezählt werden. Wir stehen vor einer Fülle, die man als unkoordinierten Wildwuchs beklagen oder als organisch gewachsene Vielfalt begrüßen kann. Sicher würde es nicht gelingen, daraus einen *more geometrico* gestalteten französischen Park zu machen. Aber man kann, wie hier angedeutet, manches zur Effektivität des bestehenden Systems beitragen, indem man

- historische Gegebenheiten und regionale Zuständigkeiten respektiert,
- neue Aktivitäten nicht auf der *grünen Wiese* ansiedelt, sondern nach sinnvollen Eingliederungsmöglichkeiten sucht,
- Sammlungsziele und Sammlungsumfang der bestehenden Institutionen wirksam bekanntmacht,
- dem Quellennachweis durch publizierte Einzel- und Gesamtkataloge sowie durch regelmäßige Berichterstattung hohe Priorität einräumt.

Damit ist nichts gegen Institute gesagt, die sich Arbeitsapparate, Karteien und Dateien aufbauen. Das alles ist mit vernünftigem Aufwand duplizierbar. Aber wir müssen vermeiden, daß durch Interessenüberschneidungen ein preistreibender Run auf Handschriften oder Frühdrucke einsetzt, etwa wenn der eine unter regionalem Gesichtspunkt die Drucke eines Verlages oder die Handschriften eines Klosters oder eines Fürstenhofes sammelt, der andere aber die Werke eines Komponisten oder einer Gattung. Bedenken wir auch, daß mehrere Exemplare einer Frühdruckausgabe oft voneinander abweichen; an einem Ort vereint und dadurch leicht vergleichbar bringen sie die Forschung weiter, als wenn sie einzeln verstreut sind. Handschriften lassen sich am besten dort bearbeiten, wo ein großer Nachschlageapparat, Spezialisten verwandter Disziplinen und viel Vergleichsmaterial verfügbar ist; man denke an die Zeit- und Herkunftsbestimmung durch Schreiber-, Papier- und Wasserzeichenvergleich, aber auch an den fach- bzw. personenübergreifenden Charakter von Nachlässen und Korrespondenzen. Schließlich bedarf die Verwahrung und Benützung wertvoller Materialien guter Sicherheitsvorkehrungen und technischer Ausrüstungen, die nur an größeren Bibliotheken zu finden sind. So mündet dieser skizzenhafte Überblick gewiß nicht in eine Klage um den versäumten Zentralismus. Er will auch kein konkreter Arbeits- oder gar Reformplan sein; dazu ist er viel zu fragmentarisch und unausgewogen. Aber er hofft unter den musiksammelnden Institutionen Verständnis für ein gewachsenes und überschaubares System arbeitsteiliger Schwerpunktbildung zu finden.

ANMERKUNGEN

¹ Wilhelm Virneisel, *50 Jahre deutsche Musiksammlung*. In: *Musikhandel*, Jg. 7 (1956), S. 103f. (Hinweis von Dr. Rudolf Elvers, Berlin). — Hans-Martin Pleßke, *Musikbibliographie und Deutsche Bücherei*. In: *Deutsche Bücherei*. 1912—1962. Leipzig 1962, S. 141ff.

- ² Einzelheiten bei Ralph Lansky, *Bibliotheksrechtliche Vorschriften*. 2. Auflage, 4 Bde. Frankfurt 1969.
- ³ Ernst-Ludwig Berz, *Das Deutsche Musikarchiv*. In: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. Frankfurt u.a. 1971, S. 29–34. — Wolfgang Schmieder, *Zur Planung eines deutschen Dokumentationszentrums der Musik*. Ebda, Anh. II. (Auszüge aus einem Referat von 1960). — Ungedruckte Planungsunterlagen etc. im Deutschen Musikarchiv, Berlin. — Deutsche Musik-Phonothek Berlin. Mitteilungen 1. 1965. — Jahresberichte der Deutschen Bibliothek Frankfurt und des Deutschen Musikarchivs. — Heinz Lanzke, *Deutsches Musikarchiv*. In: DFW. Dokumentation, Information. Jg. 27. Sonderheft zum Bibliothekartag Berlin 1979, S. 31–33.
- ⁴ *Gesetz über die Deutsche Bibliothek* vom 31. März 1969 (Bundesgesetzblatt I, S. 265); *Erste Verordnung über die Pflichtablieferung von Musiknoten und Musikschallplatten ...* vom 6. Juni 1973 (Bundesgesetzblatt I, S. 519).

RUDOLF ELVERS
HUGO WOLFS BRIEFE
AN DEN VERLEGER ADOLPH FÜRSTNER
IN BERLIN

1. Die Schreiben von Hugo Wolf

Geehrtester Herr!

Mannheim 1. Febr. 894

Zu dem Klavierauszug des Elfenliedes wurde eine auf die Solostimme bezügliche Stelle, die erst nachträglich in der Partitur mit Bleistift vermerkt wurde, nicht eingetragen. Ich bitte diesbezügliche Vergleiche zwischen Partitur u. Klavierauszug anstellen zu lassen, damit die fehlende Stelle auch im Klavierauszug zu stehen kommt. Daß die Partitur auf Platten gestochen wird darf ich wohl als etwas Selbstverständliches voraussetzen; dieselbe soll mit einer Widmung an die Freifrau von Lipperheide versehen sein. Wollten Sie in der Wahl des Materials dem matten, rauhen Papier den Vorzug geben würden Sie dadurch zu besonderem Dank verpflichten Ihren Sie hochachtungsvoll begrüßenden

Hugo Wolf

Hochgeehrter Herr!

Wien, 4. März 894

Seit ein paar Tagen aus Deutschland zurückgekehrt beeile ich mich Ihr geschätztes Schreiben vom 9. Febr. allsogleich zu beantworten. Ihre, von Ihrem Standpunkt aus begründeten, Einwendungen bezüglich der Schwierigkeiten des Klavierauszuges überraschten mich, offen gestanden, nicht. Ich war gleichermaßen darauf gefaßt. Gestatten Sie mir nun auch meinen Standpunkt darzulegen, der doch sicherlich nicht ein der Verbreitung des Werkes feindlich gesinnter sein kann. Ich will eine kritische Stimme für mich reden lassen. In der Beilage der Münchener allgemeinen Zeitung vom 22. Novemb. 1890 heißt es in einer Besprechung meiner Goethe-Lieder: »Die technischen Schwierigkeiten für Spieler und Sänger, welche vor allem sich der raschen Verbreitung dieser Tondichtungen in den Weg stellen, werden überwunden werden, wie sie in Beethoven, Wagner u. Andern überwunden wurden. *Was wäre eine Kunst, welche der Technik unterthan? Jene geht voran, diese folgt nach.* Also in Geduld vorwärts.« Glauben Sie ja nicht, daß es mir ein besonders Vergnügen macht Schwierigkeiten anzuhäufen. Ich suche dieselben nicht gerade auf, gehe ihnen aber auch nicht aus dem Wege, wenn sie sich als unvermeidlich einstellen. Und in diesem letzteren Falle befinde dem Klavierauszug der Elfenlieder gegenüber. Gern will ich zugeben, daß der mir eingesendete Klavierauszug spielbarer sei, als der von meiner Hand angefertigte; bezweifle aber sehr die Klangwirkung des ersteren im Vergleich zu dem andern, welches letzterer trotz seiner Schwierigkeiten doch ungleich mehr danach angethan ist dem Spieler einen deutlichen Begriff von der orchestralen Vertonung zu geben. Und *darauf* muß es mir hauptsächlich ankommen. Er ist eben kein Klavierstück, sondern ein Klavierauszug.

Sie werden natürlich einwenden, daß Klavierauszüge auch klaviergemäß zu schreiben seien. Wohl wahr! Ich hatte bei der Abfassung des Klavierauszuges auch die redliche Absicht dem Spieler die Sache so leicht als nur irgend möglich zu machen. Wenn es mir nun nicht gelungen ist diese Absicht in demselben Maße zu verwirklichen, wie sie geboten war, so lag die Schuld eben an Schwierigkeiten, wie sie nicht zu umgehen waren, immer vorausgesetzt, daß ich hierbei von rein künstlerischen Intensionen geleitet wurde.

Ich bitte Sie daher den Klavierauszug des Elfenliedes in meiner Fassung drucken zu lassen, da ich mich unmöglich entschließen könnte das mir obtrudirte Elaborat eines Andern mit meinem Namen zu autorisiren. Um Ihnen aber doch einen Beweis meiner Nachgiebigkeit zu liefern, will ich mich zu einer Concession herbeilassen. Vom 20. Takt des Klavierauszuges an bitte ich die Sechzehntelfiguren der rechten Hand mit einem *) zu versehen und unter dem Satz folgende Anmerkung anbringen zu lassen: »Der bequemeren Spielart wegen kann die Unter-Terz der zerlegten Dreiklänge auch weggelassen werden.« Das ist Alles, was ich zugeben kann.

In der angenehmen Erwartung, daß Sie meine Gegengründe billigen werden zeichne ich als Ihr hochachtungsvoll ergebener

Hugo Wolf

Wien, 18. April 894

Sehr geehrte Herren!

Zugleich mit diesem Schreiben folgen auch die Correcturen der Partitur des Klavierauszuges u. der Chorstimmen des Elfenliedes. Mit der Bitte um baldige Einsendung des Titelblattes u. eines nochmaligen Abzuges der Correcturen zeichnet hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

Sehr geehrter Herr!

Wien, 27. April 894

Hiermit übersende ich Ihnen umgehend die durchgesehenen Correcturen. In der Partitur u. im Klavierauszug waren nur auf der vorletzten Seite unbedeutende Correcturen zu vermerken, dergleichen in den beiden Altstimmen. Betreffs der italienischen Bezeichnung der Stimmen kann ich Ihrer Meinung nicht beipflichten. Der Unterschied zwischen italienischer und deutscher Bezeichnung ist kein so auffallender, als daß ein Ausländer nicht auch eine deutsche Bezeichnung verstehen sollte. Berlioz' Vorschriften in seinen Partituren sind durchweg in französischer Sprache gehalten, die späteren Partituren Wagners u. Liszt's durchweg in deutscher. Trotzdem werden Beider Werke von ausländischen Dirigenten einstudirt u. aufgeführt. Wollen Sie jedoch auf das Italienisch durchaus bestehen, so möge dasselbe in Diamantschrift u. in Klammern gesetzt unter den deutschen Bezeichnungen vermerkt werden.

Z.B. kleine Flöte
(piccolo)
2 große Flöten
(Flauti)
etc. etc.

Auch die Tempobezeichnung des Hauptzeitmaßes soll *voran* in deutscher Sprache u. darunter in kleinerer Schrift die italienische stehen. Kann der Ton im Titelblatt nicht grauer gehalten sein? das grelle blau stört einigermaßen.

Noch muß ich bemerken, daß in dem Stück nicht 4, sondern 2 Hörner nur beschäftigt werden u.z. 2 Hörner in F.

Die Partitur des Elfenliedes soll mit einem Widmungsblatt versehen werden, darauf zu stehen hat:

Freifrau Frida von Lipperheide
zugeeignet.

Bei dem Klavierauszug genügt es die Widmung zu oberst des Titelblattes zu setzen. Die letzten Correcturen bitte ich mit einem Dutzend Freixemplaren an meine Adresse gelangen zu lassen. Wie ich höre wird am 24. April mein Elfenlied unter Ochs' Leitung in Berlin aufgeführt. Glück auf!

Mit hochachtungsvollen Grüßen Ihr sehr ergebener

Hugo Wolf

Wien, 17. Mai 894

Sehr geehrter Herr!

Auf Grund mehrfacher dringlicher Anfragen von Seiten einiger namhafter Dirigenten bezüglich des Erscheinens meines Elfenliedes erbitte ich mir die gefällige Mittheilung: wann ungefähr die Herausgabe besagter Composition zu gewärtigen sein wird. Hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

Wien, 18. Mai 894

Sehr geehrter Herr!

Kaum hatte ich die an Sie gerichtete Karte der Post übergeben, als Ihre Sendung auch schon eintraf. Empfangen Sie zuvorderst meinen verbindlichsten Dank für die freundliche Berücksichtigung meiner Wünsche. Die Ausgabe ist herrlich gestochen u. macht mir große Freude. Dieselbe wurde nur einigermaßen gemindert, als sich bei näherer Durchsicht herausstellte, daß nur 3 Partituren der Sendung beigelegt waren. Ich muß Sie sehr dringend bitten mich noch mit weiteren 4 Partituren zu bedenken, die nur zu guten Zwecken verwendet werden. Außerdem bitte ich Sie an Herrn Siegfr. Ochs u. an Capellmeister Franz Wüllner in Cöln ein Exemplar des Klavierauszuges u. der Partitur gelangen zu lassen. Nach Mittheilungen meines Freundes Ochs gedenkt Wüllner das Elfenlied sowohl als den Feuerreiter in einem Gürzenichkonzerte zur Auf-führung zu bringen. Auch Porges in München u. Ferd. Langer (Kapellmeister in Mannheim) beabsichtigen Aufführungen des Elfenliedes. Es dürfte sich daher empfehlen Partitur u. Klavierauszug auch diesen Herren zukommen zu lassen. Indem ich dem baldigen Eintreffen der erbetenen Partituren entgegensehe u. Ihnen schon im Vorhinein meinen besten Dank hierfür abstatte zeichne ich in hochachtungsvoller Ergebenheit

Hugo Wolf

Wien, 30. Mai 894

Sehr geehrter Herr!

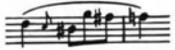
Ob ich mich gleich keinem übertriebenen Optimismus in punkto einer fehlerfreien Edition des Elfenliedes hingab — vollkommen correcte Partituren der ersten Ausgabe existiren erfahrungsgemäß nicht — war ich doch einigermaßen betroffen über die Fülle von Incorrectheiten, die sich, trotz meines Späherauges, in die Partitur einschleichen konnten. Glücklicherweise scheinen die vermerkten Verbesserungen so geartet zu sein, daß sie einer nachträglichen Richtigstellung in der fertigen Ausgabe keine besonderen Schwierigkeiten verursachen dürften, welcher günstige Umstand mir und wohl auch Ihnen zu nicht geringem Troste gereichen mag. Im andern Falle aber wäre ein Fehlerverzeichnis wohl dringend geboten, doch bleibt es ganz nur Ihnen überlassen diesbezüglich

das richtige Verfahren einzuschlagen. Indem ich höchlichst bedaure durch meine unfreiwillige Unachtsamkeit Ihr Mißfallen neuerdings erregt zu haben, erhoffe ich nichtsdestoweniger ein weiteres Fortbestehen unserer freundlichen Beziehungen, in welcher Erwartung sich Ihnen bestens empfiehlt Ihr sehr ergebener

Hugo Wolf

Wien, 2. Juni 894

Bitte folgende Berichtigung für die Partitur des Elfenliedes zur gefälligen Kenntniß zu nehmen: auf pag. 7 Takt 4 sollen die Violoncelle *ais* u. nicht *b* spielen, also



Dadurch wird die Lesart vollkommen natürlich u. auch der musikalischen Orthographie ihr Recht zu Theil. Hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

Sehr geehrte Herren!

Wien, 10. Juni 894

Zugleich mit diesem Schreiben übergebe ich der Post ein Exemplar des Elfenliedes, in welchem nachträglich noch unterschiedliche Correcturen vermerkt wurden. Hoffentlich wird hiermit die leidige Druckfehleraffaire zu einem erwünschten Abschluß geführt werden. In Hinblick auf eine zweite Auflage wird auch das Titelblatt eine Aenderung erleiden u. präziser abgefaßt werden müssen. Demnach wird der Titel zu lauten haben: — — für *Frauenchor, Solo* u. Orchester od. noch besser u. deutlicher: für *Frauenchor, Sopran-Solo* u. Orchester. *Auch soll die zweite Auflage mit keiner Widmung versehen sein.* Kapellmeister Dr. Wüllner in Cöln wird das Elfenlied bereits im November zur Aufführung bringen u. die Partitur nebst Klavierauszug u. dem übrigen Notenmaterial käuflich erwerben. Ich weiß nun nicht, ob es Ihrer Absicht entspricht der Partiturausgabe ein Druckfehlerverzeichnis beizulegen, od. ob Sie es vorziehen gleich an Ort u. Stelle die nachbessernde Hand walten zu lassen. Jedenfalls wird Etwas in dieser Hinsicht geschehen müssen, wenn das Werk nicht darunter leiden soll. Das Ihnen zugesandte Exemplar des Elfenliedes bitte ich gelegentlich zu retourniren, da ich über kein zweites verfüge. Hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

Sehr geehrter Herr!

Wien, 25. Juni 894

Die letzten mir zugeschickten Bogen der Partitur des Elfenliedes wurden auf das genaueste u. sorgsamste geprüft u. bis auf unterschiedliche Vortragsbezeichnungen, so in beifolgenden Correcturbögen vermerkt sind, als fehlerfrei befunden. *Die Widmung*, deren Hinweglassung ich zufolge eines Mißverständnisses, das nun behoben, in meinem letzten Schreiben beantragt, *soll auch der neuen Ausgabe beigelegt werden.* In der tröstlichen Voraussicht diese leidige Angelegenheit endlich zu einem befriedigenden Abschluß geführt zu haben zeichnet in Hochachtung voller Ergebenheit

Hugo Wolf

Sehr geehrter Herr!

Wien, 19. Juli 894

Hiermit bestätige ich dankenden Empfang der mir freundlichst überschickten zwei Partituren der Neuauflage meines Elfenliedes.

Hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

2. Erläuterungen zu den Schreiben

Schon 1892 war Hugo Wolf von Siegfried Ochs gedrängt worden, in Berlin ein großes Konzert mit Orchester und Chor zu geben. Dieser Plan kam erst im Januar 1894 zur Ausführung: am 8. Januar erklangen die Lieder »Margits Gesang« und »Anakreons Grab« und die Chorballaden »Elfenlied« und »Feuerreiter« in einem Konzert, das in der Philharmonie stattfand und mit der Tokkata in d-moll von J.S. Bach eröffnet wurde, gespielt vom Organisten der Philharmonie Heinrich Reimann. Außerdem leitete Eugen d'Albert seine Kantate »Der Mensch und das Leben«. Den Beschluß des Konzertes bildete das Tedeum von Anton Bruckner, der ebenfalls — wie Wolf — der Aufführung beiwohnte, ja im gleichen Zug wie Wolf nach Berlin gefahren war.

In seinen Briefen an Emil Kauffmann, Oskar Grohe und besonders denen an Melanie Köchert hat Wolf die für ihn sehr erfolgreichen Tage in Berlin ausführlich geschildert. Durch die Vermittlung von Berliner Freunden konnte er auch Beziehungen zu Verlegern aufnehmen. So schreibt er am 15. Januar 1894 an Melanie Köchert die Sätze: »Ries u. Erler, diese zwei Dogson u. Fogg aus den Pickwickern, wollten mir 200 Mk für das Elfenlied bieten, u.z. 100 Mk erst, nachdem die Druckkosten gedeckt. Ich aber verlangte sofortige Bezahlung von 300 Mk. Die Verleger baten sich Bedenkzeit aus, die ich gewährte. Sicher werden sie anbeißen.«

Ries & Erler bissen jedoch nicht an, wie aus einem zwei Tage später geschriebenen Brief an Melanie Köchert hervorgeht; am 17. Jänner berichtete Wolf: »Ochs, der Unermüdliche und stets Gefällige, hat für das Elfenlied einen anderen Verleger gefunden. Es ist dies Fürstner in Dresden, der zur Zeit in Berlin weilt. Fürstner hat den Verlag des Rienzi, Holländer u. Tannhäuser, also keine geringe Firma. Er bietet für das Elfenlied (Partitur u. Klavierauszug) das, was ich dafür verlangte: 300 Mk. Bereits werden auch Unterhandlungen wegen des Verleges der Partitur des Feuerreiters zwischen Ochs u. Fürstner gepflegt. Hoffentlich führt auch dieser Versuch zu einem erfreulichen Abschluß.«

Zu einem erfreulichen Abschluß kam es mit dem Berliner Verleger Adolph Fürstner, dem auch der Verlag Meser in Dresden gehörte, nur über das »Elfenlied«, der »Feuerreiter« konnte von Schott in Mainz erworben werden. Über die Herausgabe des »Elfenlied« sind kürzlich Wolfs Briefe an Fürstner aufgetaucht. Sie befinden sich seit 1978 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

Wolf verließ Berlin am 25. Januar 1894 und fuhr über Frankfurt a.M. nach Mannheim. Von dort aus eröffnete er am 1. Februar die Reihe seiner Schreiben (acht Briefe und vier Postkarten sind es) nach Berlin, die alle typischen Merkmale eines *Autor-Verleger-Briefwechsels* aufweisen. Zunächst wurde eine Manuskript-Korrektur mitgeteilt für den Klavierauszug, dann — am 4. März aus Wien — sehr ausführlich zum Vorwurf des Verlegers über die technischen Schwierigkeiten des Klavierauszuges Stellung genommen. Am 18. April wurden alle Korrekturen

nach Berlin zurückgeschickt; eine zweite Korrektursendung erhielt Wolf dann sehr schnell wieder und schickte sie am 27. April mit einem ausführlichen Begleitschreiben wiederum zurück. Drei Wochen später erkundigte sich der natürlich ungeduldige Komponist nach dem Erscheinungstermin — noch am gleichen Tage konnte er die ersten und natürlich zu wenigen Exemplare in seinen Händen halten.

Leider war die Freude an dieser Ausgabe nicht groß, denn Wolf fand noch eine Menge auch von ihm selbst verschuldeter Fehler. Der großzügige Verleger veranstaltete eine zweite Auflage, die dann endlich Mitte Juli in Wien eintraf. Daß 1894 gleich zwei Ausgaben vom »*Elfenlied*« erschienen sind, war bisher nicht bekannt.

Unter den in den Briefen vorkommenden Personen spielt Frieda von Lipperheide eine besondere Rolle als Widmungsträgerin. Sie war als Frieda Amalie Gestefeld in Lüchow (Hannover) am 25. April 1840 geboren und heiratete am 18. Mai 1865 Franz Lipperheide (1838—1906), der aus einer ehemaligen Adelsfamilie stammte und 1892 wieder den Adel erhielt. In seinem Schloß Matzen hat Wolf öfter Aufenthalt genommen wie auch in der Berliner Stadtwohnung der Lipperheides in der Potsdamer Straße. Frieda von Lipperheide war Redakteurin der *MODENWELT* und die erste und erfolgreichste deutsche Modenschriftstellerin. Sie starb viel zu früh am 12. September 1896 in Berlin.

Die in den Schreiben Hugo Wolfs vorkommenden Herren sind in jedem besseren Musik-Lexikon zu finden: Siegfried Ochs (1858—1929) war der Begründer des Philharmonischen Chores in Berlin, er leitete in den zwanziger Jahren den Chor der Hochschule für Musik in Berlin. Heinrich Porges (1837—1900) hatte in München seinen nach ihm benannten Gesangs-Verein ins Leben gerufen, Franz Wüllner (1832—1902) war seit 1884 Direktor des Konservatoriums in Köln und dort auch Kapellmeister, Ferdinand Langer (1839—1905) seit 1871 Hofkapellmeister in Mannheim.

Adolph Fürstner schließlich war ein echter Berliner des Jahrgangs 1833. Er gründete 1868 seinen vornehmlich auf Bühnenwerke spezialisierten Verlag, kam durch den Ankauf der Dresdner Firma C.F. Meser auch in den Besitz von Bühnenwerken Richard Wagners und importierte auch französische Opern (Agent für Heugel). Später wurde sein Haus Mittelpunkt für die musikdramatischen Werke von Richard Strauss, die Fürstner allerdings nur bis zur *Elektra* verfolgen konnte, da er 1908 starb.

HANS EPPSTEIN

ÜBER »ALS OB«-TRANSKRIPTIONEN

Schlägt man in einem modernen Musiklexikon Artikel wie ›*Arrangement*‹, ›*Bearbeitung*‹, ›*Paraphrase*‹ oder ›*Transkription*‹ auf, so wird einem die umfassende Rolle dieses Begriffskomplexes in Musikschaffen und Musikausübung nachdrücklich vor Augen geführt. Seine vielgestaltigen Erscheinungen und ihre Problematik — man braucht hier, unter vielem anderen, nur an die wechselnden Bewertungen von Liszts Konzerttranskriptionen oder von Mozarts *Messias*-Bearbeitung zu denken — leben zum mindesten in Ansätzen im allgemeinen musikalischen Bewußtsein. Ganz in seiner Nähe und in direkter Beziehung zu ihm existiert aber ein anderer Komplex von Erscheinungen, der eigentlich ein ähnliches Interesse beanspruchen müßte, bislang aber weitgehend unerkannt (oder jedenfalls unbedacht) geblieben ist; infolgedessen fehlt es auch an einer sachgemäßen Benennung. Es handelt sich hierbei um die nicht unerhebliche Menge von Musik, die man provisorisch mit »*Als ob*«-Transkriptionen bezeichnen könnte: Originalkompositionen, die durch Attitüde und Struktur den Anschein erwecken, als seien sie Bearbeitungen. Warum hat der Komponist jeweils diesen Anschein zu erwecken gesucht? Darauf gibt es natürlich keine allgemeingültige Antwort, aber gerade dies macht das Problem so spannend: Wo sind im gegebenen konkreten Fall äußere Ursache oder innere Antriebe des »Transkribierens« zu suchen?

Beschränken wir uns hier auf den Umkreis des Klaviers als des in diesem Zusammenhang wichtigsten Instrumentes, so ist wohl der einzige Komponist, von dessen »*Als ob*«-Transkriptionen wenigstens die eine oder andere im allgemeinen Bewußtsein lebt, J.S. Bach. Jeder an seriöser Musik Interessierte weiß, daß das sogenannte Italienische Konzert für Cembalo solo die Nachbildung einer Ensemblekomposition, das heißt eines Solokonzerts mit begleitendem Orchester darstellt, darüber hinaus vielleicht auch, daß das Werk ein weniger bekanntes und seltener gespieltes Pendant hat, die sogenannte Französische Overture, eine Nachbildung der französischen Balettsuite für Orchester in der Art von Bachs eigenen Orchestersuiten. Bach handelte hier offenkundig nicht aus äußerer Notwendigkeit, etwa weil er »gerade kein Orchester zur Verfügung hatte«, beide Werke gehören — als Paar herausgegeben — einer von Bach selbst besorgten Publikationsreihe von großangelegten Solowerken für Cembalo (Band 3: Orgel) an, von ihm selbst *Klavierübung* benannt. Aus Bachs Klavierschaffen im ganzen geht hervor, daß er dieses Instrument in weitem Ausmaß als ein universelles

Klang- und Spielwerkzeug betrachtete, das formstrukturelle Funktionen der verschiedensten Art wahrnehmen kann. Für die Nachbildung des Tutti-Solowechsels im Konzert oder im Allegroteil der eigentlichen Ouvertüre wie auch der Kontraste zwischen gewissen Tanzsätzen der Orchestersuite bot sich das zweimanualige Cembalo, das Bach hier ausdrücklich forderte, als Spielmedium sozusagen von selbst an. Aber es ging ihm wohl nicht ausschließlich darum, die Formenwelt des Klaviers – das zu seiner Zeit noch keine schwergewichtige Zentralform von der Art der klassischen Solosonate hatte – zu erweitern. Sicherlich bildete auch der spezifische Reiz des »*Als ob*«, das heitere Spiel der freiwilligen und lustvollen Funktionsübernahme eine Impulsquelle, noch dazu, wo es sich um die Übernahme eines komplexen Apparates durch ein Einzelinstrument handelte. Allein ein solches vielschichtiges Geschehen zu beherrschen — welch souveränes Vergnügen!

Man weiß, welchen Reiz die Vivaldische Konzertform und besonders ihr Allegro auf Bach ausgeübt und wie oft er auch in anderen Fällen und ohne dies im Werktitel anzudeuten dieses Spiel der Übernahme in eine kleinere Besetzung gespielt hat. Daß die meisten Präludien der Englischen Suiten als Konzertallegros aufgebaut sind, ist oft konstatiert worden, aber dasselbe gilt auch — unter anderem — für die Mehrzahl der Allegrosätze in den Orgelsonaten und den Sonaten für Melodieinstrument (Flöte, Gambe, Violine) und Cembalo, oder auch für die großen Orgelpräludien der Spätzeit. Und andererseits hat Bach das Spiel der Formen- und Genreübertragung nicht nur an der Konzertform geübt. Es sei hier nur an den »Triosonatenatz« in h-moll oder das trompetenglänzende Quasi-Orchesterstück in D-dur im ersten bzw. zweiten Wohltemperierten Klavier oder an die begleiteten *Solos* Variation 13 und 25 und die *Ouverture* (so im Orginal) Variation 16 der Goldbergvariationen erinnert.

Ob man die Fugen der Solosonaten für Violine hierherzählen soll, mag zweifelhaft erscheinen; Bach betrachtet die Violine hier als Akkordinstrument, was sie sekundär ja auch ist, und außerdem schafft er für sie einen speziellen, der besonderen instrumentalen Situation angepaßten Fugentypus mit langen einstimmigen Zwischensätzen. Ohne Zweifel eine echte »*Als ob*«-Transkription stellt aber das Präludium der Cellosuite in c-moll (Nr. 5) dar, dies jedoch nicht nur durch seine Form als französische Ouvertüre, sondern vor allem zufolge von Bachs kühner Idee, im Allegroteil das Cello sowohl die fugierten »Tutti«-Abschnitte (wie Takt 27—79) wie auch die konzertanten Zwischenteile im wesentlichen rein einstimmig darstellen zu lassen. Man kann im Zweifel sein, ob Bach diese *tour de force* mehr als Studie für den Spieler, der hier Satzstruktur und Formbau mit artikulatorischen und dynamischen Mitteln klarzulegen hat, oder als subtiles Spiel für den Hörer, dessen Erleben zwischen der Realität des dünnstimmigen Soloinstruments und der Vorstellung polyphonen Orchesterklangs pendelt, erdacht hat. Vermutlich gilt beides. Interessant ist übrigens, wie Bartók in der Fuge seiner Sonate für Solovioline verschiedene dieser Bachschen Anregungen aufgegriffen und weiterverarbeitet hat.

Bei Beethoven ist das Bild ein völlig anderes. Wenn er in seinen Spätwerken für Klavier das Instrument oft so behandelt, als habe er es eigentlich mit einem Streichquartett zu tun, so liegt hierin kaum eine spezifisch spielerische Absicht. Bekanntlich hat er in seinen letzten Kompositionen (nach 1823, d.h. nach Abschluß der Klaviersonatengruppe zwischen op. 101 und 111, der Diabellvariationen, der Neunten Symphonie und der Missa solemnis) alle anderen Besetzungen zugunsten des Streichquartetts aufgegeben. Hierzu lag keine äußere Notwendigkeit vor, und auch die Tatsache einer Quartettbestellung gibt keine genügende Erklärung, zumal Beethoven den drei von Fürst Galitzin bestellten Werken (op. 127, 130 und 132) ohne Auftrag zwei weitere (op. 131 und 135) nachfolgen ließ. Offensichtlich betrachtete er in seinen letzten Jahren das Quartett als einzige seinem musikalischen Denken adäquate Ausdrucksform; diese Überzeugung hatte sich indessen schon in den vorangehenden Jahren in ihm auszubilden begonnen, anscheinend jedoch ohne daß er sich dessen klar bewußt gewesen wäre. Schon in den genannten Sonaten gibt es zahlreiche Details, die oft als »unpianistisch« und/oder »esoterisch« beschrieben werden und es wohl auch sind, vor allem aber nicht selten imaginär streichquartettmäßig. Noch deutlicher tritt dies in den beiden späten Bagatellenreihen und vor allem in dem gewaltigen Schlußstein seines Klavierœuvres, den Diabellvariationen, hervor; hier ist das Quartettmäßige oft mit Händen zu greifen. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf technische Einzelheiten einzugehen, und darum mögen die beiden folgenden Notenbeispiele für sich sprechen:

Bagatelle op. 119, 8

Moderato cantabile

The image shows a musical score for Bagatelle op. 119, 8 by Beethoven. The score is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking "Moderato cantabile" and the performance instruction "molto legato". The second system begins at measure 7 and includes a "cresc." (crescendo) marking. The third system begins at measure 15. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Variationen op. 120, Var. 3

Var. III
L'istesso tempo

The musical score for Variation III is presented in five systems. The first system begins with a *dolce* marking and includes dynamic markings *m. d. r. H.* and *m. s. l. H.*. The second system features a *cresc.* marking. The third system is marked *p*. The fourth system is marked *pp* and includes a *cresc.* marking. The fifth system is marked *p* and concludes with a first and second ending bracket.

Beethovens Musik ist so eng mit seinem Menschentum verknüpft, daß es kaum als unbillige Zumutung erscheinen kann, wenn man von Spielern und Hörern verlangt, sich der hier skizzierten Phase in seiner innerer Entwicklung bewußt zu sein und bei seinen letzten Klavierwerken vielerorts von der Vorstellung auszugehen, als seien sie für Streichquartett konzipiert. Das pianistisch Unvollkommene oder *Unrichtige* verwandelt sich dann in die serene Polyphonie des Quartettsatzes, und die Vergeistigung dieser Musik manifestiert sich in einer ihr völlig gemäßen Gestalt.

Mozart wiederum »spielt«, wenn er »Als ob«-Transkription betreibt. Ganz offensichtlich und komplikationsfrei ist dies der Fall, wenn er »türkische« Musik schreibt. Er macht sich hierbei keineswegs davon abhängig, ob er dafür spezielle Klangwerkzeuge wie die Triangeln und das Schlagwerk der *Entführung*-Ouvertüre einsetzen kann oder nicht, wie im Alla turca der bekannten Klaviersonate in A-dur (wo er doch vielleicht insgeheim mit gewissen Spezialeffekten der Klaviere seiner Zeit gerechnet hat) oder in der a-moll-Episode im Finale des Violinkonzerts in A-dur.

Diese Art der Quasi-Transkription, bei der es sich vor allem um die Nachbildung gewisser idiomatischer Instrumentaleffekte handelt, ist recht häufig. Auch Beethoven hat einen Türkischen Marsch geschrieben, Trauermärsche für Klavier bilden Blechbläserklänge und Trommelwirbel nach, Chopin läßt in einer »ländlichen« Mazurka in C-dur (op. 24,2) eine lydische Flötenmelodie erklingen, Brahms in seinen *Ungarischen Tänzen* das Cymbal, und pastorale Flöten gibt es auch in Klavierstücken von Debussy und Bartók. Allerdings ist man bei solchen Stücken schon wieder in einer etwas anderen Kategorie, da das »übernommene« Blasinstrument jeweils mit einem genuinen Klaviersatz verschmolzen wird.

Aber zurück zu Mozart. Bei ihm gibt es auch andere Quasi-Übertragungen und hierbei besonders solche, wo — wie bei Bach — die Konzertform nachgebildet wird. Dies geschieht meistens mit leichter Hand und mehr oder minder nur andeutend. Nun ist ja das wienklassische Konzert von dem barocken formstrukturell sehr verschieden, und dies hat seine Konsequenzen auch für die hier aktuellen Fragestellungen. Erste Sätze sind in klassischen Konzerten meistens in einer erweiterten Sonatenform mit verdoppeltem Expositionsteil geschrieben, und bei einer »Übertragung« würde dies zu untunlichen Längen führen. Da, wo Mozart wohl am deutlichsten Konzert »spielt«, nämlich in der Violinsonate D-dur (KV 306) vom Jahre 1778, macht er darum den Hauptsatz des ersten Allegros zum breit ausgeführten und geräuschvollen »Tutti«, das erste Seitenthema dagegen zum — effektiv durch pompöses Unisono vorbereiten und aus dessen letztem Ton unbegleitet zu lichter Höhe aufschwebenden — zierlich-gefühlvollen Geigen-solo, jedoch ohne sich damit irgendwie auf die Formel »Violinkonzert« festzulegen: ein weiteres, behende laufendes Thema gehört dem Klavier an, in der Schlußgruppe alternieren beide, und das Konzertmäßige gerät beinahe in Vergessenheit. Aber nur beinahe: die Durchführung beschränkt sich größtenteils auf modulierende Sequenzen über das rollende Figurenwerk des Hauptsatzes — von ähnlicher Art, wie Mozart sie oft an entsprechender Stelle in seinen Klavierkonzerten schreibt, nur etwas primitiver. Dann aber stößt er des Konzertcharakters wegen den »normalen« Formenverlauf um, läßt die Reprise direkt mit dem Seitensatz (doch ohne dessen prunkende Vorbereitung wegzulassen) beginnen und stellt das glanzvolle Hauptthema als abschließendes »Tutti« an das Ende des Satzes. (Die gleiche Umstellung nimmt er übrigens auch in der kurz zuvor geschriebenen Klaviersonate in derselben Tonart D-dur, KV 311, vor, auch diese von glänzen-

dem Grundcharakter und mit verschiedenen Konzertzügen ausgestattet.) Beim langsamen Satz deutet Mozart das Konzerthafte fast nur zu Anfang an: das mit feierlichen, zur Ausfüllung durch einen Gegenspieler geradezu herausfordernden Pausen durchsetzte Hauptthema wird bei der Wiederholung von der quasi konzertierenden Violine erst mit einem gefühlvoll vibrierenden Liegeton umspinnen, dann aber unmerklich übernommen — eine bezaubernd anmutige und zugleich solistisch dankbare Spielgeste. Das Schlußrondo schließlich ist in seinem Wechsel zwischen 2/4-Allegretto und 6/8-Allegro deutlich dem Finale des Violinkonzerts in der gleichen Tonart (KV 218) nachgebildet, nur daß Mozart hier beide Instrumente als gleichwertig behandelt und konsequenterweise gegen Schluß beide eine gemeinsame Kadenz »improvisieren« läßt. Der Abschluß des Satzes ist ganz zum Orchestertutti stilisiert.

Wird hier das Spiel des Konzertierens ohne reales Orchester in vieler Hinsicht handgreiflich deutlich, wenn auch ohne pedantische äußere Konsequenz betrieben, so hat es in Mozarts letzter großer Violinsonate (A-dur, KV 526) ein Höchstmaß an Subtilität erreicht und ist in strukturellen Begriffen nur ausnahmsweise beschreibbar. Es drückt sich eigentlich vor allem in dem rauschend festlichen Grundton und den weiten Dimensionen der Ecksätze, dem konzerttrondohaften Aufbau des Finales und in dem eigenartigen »Solo«-Charakter des Hauptthemas in dem einzigartigen langsamen Satz aus.

Mag es mit diesen wenigen Beispielen, alle aus dem »klassischen« Umkreis, sein Bewenden haben, um zu zeigen, in wie verschiedenartigen Erscheinungsformen sich solch vorgetäushtes oder unbewußtes »Transkribieren« vollziehen kann. Im realen Musizieren kann es sowohl beim Spieler wie beim Hörer auf den verschiedensten Bewußtseinsebenen vor sich gehen. Für den, der sich — sei er Forscher oder praktischer Musiker — um die Erkenntnis musikalischer Wesensmomente bemüht, ist die Aufdeckung solcher »Als ob«-Transkriptionen bedeutsam und der Versuch, jenseits reinen Beschreibens den Antrieben zu solchen Verfahrensweisen auf die Spur zu kommen, ein Element in der Erhellung der schöpferischen musikalischen Persönlichkeit.

GEORG FEDER

HAYDNS OPERN UND IHRE AUSGABEN

Die Renaissance der Haydn-Opern

Daß Haydn ein bemerkenswerter Opernkomponist war, ist eine Wiederentdeckung der jüngsten Zeit. Gewiß hat man einige Fakten über Haydns Opern schon aus der älteren Haydn-Literatur entnehmen können, aber gedruckte Partituren oder zuverlässige Klavierauszüge lagen kaum vor, und Aufführungen fanden selten oder in stark bearbeiteter Form statt. Erst in den letzten Jahrzehnten haben Dénes Bartha, László Somfai, Johann Harich, Robbins Landon, Anthony van Hoboken, Karl Geiringer, Günter Thomas, Horst Walter und andere Musikforscher sich gründlich mit den Quellen befaßt¹. Die meisten Werke sind aufgeführt, einige im Fernsehen gesendet, andere auf Schallplatten eingespielt worden².

Trotzdem haben Haydns Opern bei rein verlegerischer Kalkulation oft nur die Chance, als Leihmaterial oder höchstens im Klavierauszug auf den Markt zu kommen. Deshalb erfüllt die Haydn-Gesamtausgabe eine wichtige Aufgabe, wenn sie Haydns Opern in kompletten Partituren gedruckt vorlegt, so daß jeder sie in ihrer Originalgestalt studieren kann.

Inzwischen liegen elf Haydn-Opern in der im G. Henle Verlag erscheinenden Gesamtausgabe des Kölner Joseph Haydn-Instituts vor, mit Vorworten und Kritischen Berichten, in denen die Forschungen zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte zusammengefaßt und weitergeführt werden. Die folgende, nach Gattungen geordnete Übersicht von Haydns Opern und ihren Ausgaben macht von einigen Ergebnissen dieser Forschungen Gebrauch.

Haydn als Opernkomponist

Haydns Operschaffen begann 1751 oder 1753 in Wien mit dem Singspiel ›*Der krumme Teufel*‹. Seine letzte Oper, ›*L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*‹, schrieb Haydn vier Jahrzehnte später in London. In den drei Jahrzehnten von 1761 bis 1790 leitete Haydn als Kapellmeister des Fürsten Esterházy auch die Operaufführungen. Diese fanden anfangs im Schloß zu Eisenstadt, später am Opernhaus in Eszterháza, gelegentlich auch an anderen Orten, z.B. in Preßburg, statt. Aus diesen Jahrzehnten stammen Haydns übrige Opern. Anlaß für ihre Komposition und ihre ersten Aufführungen waren Feste wie fürstliche Hochzeiten, Namenstage oder hohe Besuche. Das gedruckte Libretto gibt darüber in

der Regel Aufschluß. Handwerkerrechnungen, die aus den Akten der Esterházy-schen Archive nach und nach zum Vorschein kommen, unterrichten uns über manche Einzelheiten. Eine Schneiderrechnung beschreibt uns z.B. die Kostüme zu ›*L'incontro improvviso*‹. Nach dieser Beschreibung kann sich das in vielen Haydn-Büchern zu findende Bild über eine angebliche Aufführung von ›*L'incontro improvviso*‹ nicht auf diese Oper beziehen³.

Haydns erste Opern für den Esterházy'schen Hof hatten ein kurzes Leben und verbreiteten sich kaum. Dadurch sind wir in einigen Fällen nicht imstande, die in den Autographfragmenten vorhandenen Lücken zu ergänzen. Die späteren Opern sind besser überliefert, besonders die zwischen 1778 (›*La vera costanza*‹) und 1783 (›*Armida*‹) entstandenen. Sie wurden gewöhnlich für einige Monate oder sogar Jahre in das Repertoire des Esterházy'schen Opernhauses aufgenommen, abschriftlich vervielfältigt und auch an anderen Theatern mehr oder weniger häufig aufgeführt, oft in deutscher Bearbeitung. In diesem Falle wurden die Seccorezitative, einem damals allgemeinen Brauch entsprechend, durch Dialoge ersetzt, so daß aus der italienischen Oper ein deutsches Singspiel wurde. Aber im frühen 19. Jahrhundert erlosch die Aufführungstradition von Haydns Opern völlig.

Als Haydn seine am meisten bekannt gewordenen Opern komponierte, hatte Gluck die Mehrzahl seiner *Reform*-Dramen bereits komponiert. Jedoch hatten diese — außer bei ›*L'isola disabitata*‹ und vielleicht bei ›*Orfeo*‹ — keinen größeren Einfluß auf Haydn als auf die übrigen Komponisten italienischer Opern⁴. Andererseits waren Mozarts ›*Le nozze di Figaro*‹, ›*Don Giovanni*‹, ›*Così fan tutte*‹ noch nicht geschrieben. Haydn erkannte sie später als seinen eigenen Opern überlegen an. Man wird Haydns Opern jedoch nur gerecht, wenn man sie nicht nur mit den Opern Glucks und Mozarts, sondern, wie es Werner Bollert, Helmut Wirth, Bartha und Somfai ansatzweise schon getan haben, mit den Opern von Paisiello, Guglielmi, Piccinni, Anfossi, Gazzaniga, Sarti, Cimarosa, Salieri und Traetta vergleicht, Werken, die Haydn selbst in Eszterháza zur Aufführung brachte.

Die Gattungen von Haydns Opern

Haydns Bühnenwerke entsprechen den im 18. Jahrhundert üblichen Gattungen. Diese waren, soweit es Haydn betrifft, das deutsche Singspiel, sowohl in seiner normalen Aufführungsweise wie auch als Marionettenoper, die italienische Komödie (*Commedia dell'arte*) mit gesungenen Einlagen und vor allem die eigentliche italienische Oper: die *Opera buffa*, zu der auch das *Intermezzo* gerechnet werden kann, die *Opera semiseria* und die *Opera seria*.

Außerdem hat Haydn 1774 eine rein instrumentale Musik zu der Komödie ›*Der Zerstreute*‹ (›*Le distrait*‹) von Regnard geschrieben. Sie bildet unter dem Titel ›*Il distratto*‹ die Sinfonie Nr. 60⁵. Zwei kleine vokale Schauspielmusiken gehen auf die Zeit um 1796 zurück. Aus den 1780er Jahren stammt eine nicht

geringe Anzahl von Arien, die Haydn für die von ihm geleiteten Aufführungen von Opern anderer, meist italienischer Komponisten, beigetragen hat.

DEUTSCHE SINGSPIELE

Die Gattung des Singspiels ist das deutsche Gegenstück zur französischen Opéra comique.

»Der krumme Teufel« (1751 oder 1753)

Als junger Mann von ungefähr 20 Jahren komponierte Haydn das in den Biographien oft erwähnte, leider verschollene komische Wiener Singspiel ›*Der krumme Teufel*‹, dessen erste nachgewiesene Aufführung am 29. Mai 1753 im Kärntnerthortheater in Wien stattfand⁶. Später folgten Aufführungen an verschiedenen Orten. Ob der verschollene Text, der von dem berühmten Komiker Joseph Kurz, genannt Bernardon, stammte, mit der etwa um 1758 erschienenen Zauberposse ›*Der neue krumme Teufel*‹ identisch war, ist eine ebenso ungelöste Frage wie die, ob es nur eine Musik für beide Fassungen gegeben hat. ›*Der neue krumme Teufel*‹ — laut Untertitel eine *Opéra comique* — hat zwei Akte und als Zwischenakt eine Kinderpantomime mit dem Titel ›*Arlequin, der neue Abgott Ram in America*‹. Die Musik bestand, den Angaben des Textbuchs zufolge, aus ziemlich vielen Nummern. Ob die Musik zu dem kleinen, im zweiten Akt eingeschlossenen italienischen Intermezzo mit dem Titel ›*Il vecchio ingannato*‹ auch von Haydn war, ist fraglich. Eine Auflage von 1770 unter dem Titel ›*Asmodeus, der krumme Teufel*‹ enthält das italienische Intermezzo nicht und weicht auch in der Pantomime teilweise ab, ist aber in der eigentlichen »*Opéra comique*« mit der früheren Auflage identisch.

Ausgabe des Textes:

Otto Rommel: Die Maschinenkomödie (Deutsche Literatur, Barock, Bd. 1), Leipzig 1935, S. 85 ff.

Haydns spätere Beiträge zur Gattung des Singspiels gehören in die 1770er Jahre und waren für das Marionettentheater bestimmt, das Fürst Nikolaus Esterházy seit 1773 neben seinem Opernhaus unterhielt. Die Titel der vier in ihrer Echtheit am besten bezeugten Werke lauten: ›*Philemon und Baucis*‹, ›*Hexenschabbas*‹, ›*Dido*‹ und ›*Die bestrafte Rachbegierde*‹⁷. Die Musik ist zum größten Teil verlorengegangen, außer von ›*Philemon und Baucis*‹ und einem Lied aus ›*Dido*‹. Die Libretti, außer vom ›*Hexenschabbas*‹, sind erhalten geblieben.

»Philemon und Baucis« (1773)

Die Musik zu ›*Philemon und Baucis oder Jupiters Reise auf die Erde*‹ ist in einer Abschrift, aus der Zeit um 1800, weitgehend, wenngleich nicht ganz original, überliefert. Der ernste Text stammt von dem elsässischen Dichter Gottlieb Konrad Pfeffel. Sein »*kleines Schauspiel mit Gesang*« besteht aus einem Akt und hat vier

kleine Gesangs- und zwei Sprechrollen. Es ist für den Besuch der Kaiserin Maria Theresia in Eszterháza abgeändert worden⁸. Von dem in Eszterháza hinzugefügten farcenhafte Vorspiel, das ›*Der Götterrat*‹ genannt wird, ist nur die Ouvertüre, die Haydn als ersten und zweiten Satz der Sinfonie Nr. 50 verwendet hat, und ein kleines Instrumentalstück übrig geblieben. Der erhalten gebliebene Teil der Musik der ganzen *Marionetten-Operette* ist zusammen mit dem vollständigen Text in der Haydn-Gesamtausgabe erschienen.

Ausgaben⁹:

Kritische Ausgabe der Partitur bzw. des Librettos, JHW, XXIV/1, hrsg. v. Jürgen Braun (1971). — Kritischer Bericht (1971).

Leihmaterial, hrsg. v. H.C. Robbins Landon, BVK (1959).

»*Die Feuersbrunst*« (1775—78?)

Es ist zweifelhaft, ob die »*Opéra comique vom abgebrannten Haus*«, die Haydn in seinem ersten Werkkatalog, dem sog. Entwurfskatalog, erwähnt, eine Marionettenoper und identisch war mit der 1935 wiederaufgetauchten Musik zu dem zweiaktigen Singspiel ›*Die Feuersbrunst*‹, einer Posse, die Haydn zugeschrieben wird, obwohl die Ouvertüre von seinem Schüler Ignaz Pleyel stammt¹⁰. Es singen sechs Personen. Die Musiknummern sind zahlreicher als in ›*Philemon und Baucis*‹. Aber die gesprochenen Dialoge fehlen. Landon hat für seine Bearbeitung neue Dialoge geschrieben.

Ausgaben:

Klavierauszug (von Roderick Biss), hrsg. von H.C. Robbins Landon, mit Umstellung einiger Nummern, mit eingefügten Sätzen aus Haydns Sinfonien und Deutschen Tänzen, die deutschen Dialoge v. Hrsg. (englisch v. Norman Platt), London, Schott & Co. (1963); Aufführungsmaterial, leihweise, ebenda (für Kontinental-Europa: B. Schott's Söhne, Mainz).

ITALIENISCHE KOMÖDIENMUSIKEN

Von der zweiten Gruppe von Haydns Bühnenwerken, den italienischen Komödienmusiken, ist noch weniger erhalten geblieben. Es fehlt nicht nur die meiste Musik; es fehlen auch alle Texte, soweit sie nicht durch die Musikfragmente überliefert werden. Haydn verzeichnet vier solcher Komödien in seinem Entwurfskatalog. Er komponierte sie wahrscheinlich in den ersten Eisenstädter Jahren, 1761—65, bevor er Oper buffe zu schreiben begann. Die Titel lauten: ›*La Marchesa Nespola*‹, ›*Il dottore*‹, ›*La vedova*‹ und ›*Il Scanarello*‹. Auf die Spur einer dieser Komödien, wenn nicht eines verlorengegangenen Intermezzos, weist uns vielleicht die Arie der Dorina »*Costretta a piangere*« (Hob. XXIVb: 1) aus der Zeit um 1762, denn der Arie folgt das unveröffentlichte Bass-Rezitativ einer Person mit dem Rollennamen »*Podagroso*«, vermutlich eines komischen Alten. Nach dem Rezitativ steht der Vermerk »*Siegue Aria*«. Es folgte also eine weitere Arie, die wie der Rest des Werkes verschollen ist.

»*Marchese*« (1763)

Jedoch sind mehrere Arien aus der ersten Komödie in einem Autograph von 1763 (1762?) erhalten geblieben: fünf vollständig, zwei unvollständig, dazu ein begleitetes Rezitativ. Der Titel des unveröffentlichten Manuskripts lautet: »*Arie per la Commedia Marchese*«. Leider fehlt der verbindende Text, der von einer italienischen Schauspieltruppe möglicherweise improvisiert worden ist. Ob aufgrund der Rollennamen wie Colombina, Scanarello und Pantalone und aufgrund des Textes der Arien die sicherlich typische Handlung rekonstruiert werden kann, ist fraglich.

ITALIENISCHE OPERN

Die dritte, vierte und fünfte Gruppe von Haydns Bühnenwerken bilden seinen Hauptbeitrag zur Gattung Oper: Opera buffa, Opera semiseria und Opera seria. Mit diesen Werken reihte sich Haydn in die Schar der Komponisten ein, die Libretti von Metastasio, Goldoni und anderen italienischen Dichtern und Dramatikern vertonten. Die meisten Libretti, die Haydn vertonte, waren ursprünglich für italienische Komponisten wie Piccinni, Anfossi und Cimarosa geschrieben. Der Sänger Karl Friberth, später der Operndirektor Nunziato Porta oder ein anderer, unbekannter Textbearbeiter am Esterházy'schen Hofe nahm ein solches Libretto, das vielleicht in Venedig oder Neapel gedruckt worden war, kürzte es oder ersetzte einen Teil des Textes durch den eines anderen Librettos oder durch einen neu geschriebenen Text.

Opere buffe

Haydn komponierte drei Opere buffe: »*La canterina*« (1766), »*Lo speciale*« (1768) und »*L'infedeltà delusa*« (1773).

»*La canterina*« (1766)

Das Originalmanuskript des zweiaktigen Intermezzo in musica »*La canterina*« ist fast vollständig erhalten geblieben. Wie Gerhard Allroggen herausgefunden hat, ist der Text der gleiche wie bei dem Intermezzo in Piccinnis »*L'Origille*« (1760)¹¹. Einige Motive der einfachen und realistischen Handlung gehen auf Benedetto Marcellos Satire »*Il teatro alla moda*« (1720) zurück¹². Der Librettist ist unbekannt. Nur von der parodistischen Szene des Opernkapellmeisters Don Pelagio (1. Akt, 4. Szene), der der Sängerin Gasparina ein leidenschaftliches Rezitativ mit Arie vorsingt, konnte Allroggen nachweisen, daß sie aus dem oft vertonten Libretto »*Lucio Vero*« (1700) von Apostolo Zeno stammt (eine Szene der Berenice, Königin von Armenien)¹³. Neben Don Pelagio (Tenor) und Gasparina (Sopran) wirken noch zwei Personen mit: Apollonia (Sopran, von einem falsettierenden Tenor gesungen?)¹⁴ und Don Ettore (ebenfalls Sopran, eine Hosenrolle). »*La canterina*« hat sich im 18. Jahrhundert anscheinend nicht verbreitet. Im 19. Jahrhun-

dert wurden Partiturabschriften vom Originalmanuskript gemacht; sie hatten keinen praktischen Verwendungszweck. In neuerer Zeit hat Karl Geiringer diese kleine Oper bearbeitet und der Bühne wiederzugewinnen gesucht. Die Partitur der Originalfassung ist seit 1959 in der Haydn-Gesamtausgabe bequem zugänglich.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/2, hrsg. v. Dénes Bartha (1959). — Kritischer Bericht (1961).

›*The Songstress*‹, Leihmaterial, hrsg. v. Karl Geiringer mit englischem, französischem und deutschem Text, mit gesprochenen Dialogen anstelle von Rezitativen, Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Pennsylvania, Klavierauszug, mit englischem Text, ursprünglich bei Music Press, New York (1947).

Bearbeitung in einem Akt v. Gábor Darvas (Musik) und Klára Huszár (Text), unverkäuflicher Klavierauszug und Aufführungsmaterial, leihweise, Editio Musica Budapest, für das Bureau Hongrois pour la protection des droits d'auteur (1962).

›*Lo speciale*‹ (1768)

Der Text des dreiaktigen Drama giocoso ›*Lo speciale*‹ stammt von Goldoni (1752) und war als Opera semiseria angelegt, mit Parti serie und Parti buffe. Die ernstesten Rollen waren in dem Libretto, das man Haydn gab, gestrichen; nur vier heitere Rollen (zwei Soprane, zwei Tenöre) blieben übrig. Das Ergebnis ist Haydns textlich wie musikalisch wohl reinste Opera buffa. Der Haydn-Biograph Carl Ferdinand Pohl stellte sie über alle anderen Opern Haydns¹⁵. Leider ist das Werk im 3. Akt nicht vollständig. Trotz erfolgreicher konzertanter Aufführungen in Wien 1770 haben sich keine Abschriften verbreitet. Die archivalischen Abschriften des 19. Jahrhunderts sind nach dem Autograph gemacht, das damals schon unvollständig war, so daß eine Aufführung in der ursprünglichen Vollständigkeit nicht mehr möglich ist. Eine stark bearbeitete deutsche Fassung von Robert Hirschfeld erschien 1895. In dieser Form war ›*Der Apotheker*‹ lange Zeit die einzige einigermaßen bekannte Haydn-Oper. Seit 1959 liegt die Partitur autographgetreu in der Haydn-Gesamtausgabe vor, zusammen mit den Texten der Teile, bei denen die Vertonung verlorengegangen ist. In einem 1970 erschienenen Klavierauszug nebst Leihmaterial hat Landon die fehlende Musik, Haydnsche Formeln aus anderen Werken benutzend, hinzukomponiert.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/3, hrsg. v. Helmut Wirth (1959). — Kritischer Bericht (1962).

Klavierauszug¹⁶, hrsg. v. H.C. Robbins Landon, mit original italienischem und deutschem Text v. Karl Heinz Füssl und Helmut Wagner, die im 3. Akt fehlende Musik v. Hrsg. komponiert, HMP (1970) Aufführungsmaterial (auch mit englischem Text v. Thomas Sherman und Robert Hess), leihweise, UE.

›*Der Apotheker*‹, frei bearbeitet v. Robert Hirschfeld, in einem Akt, mit deutschem Text v. Hrsg., Klavierauszug und Textbuch, Wien, A.J. Gutmann (1895); die Partitur als Manuskript gedruckt, Wien; Aufführungsmaterial leihweise, UE. Englische Übersetzung (›*The Apothecary*‹) v. A.S. MacDonald, Typoskript, New York Public Library.

»*L'infedeltà delusa*« (1773)

»*L'infedeltà delusa*« ist eine *Burletta per musica* in zwei Akten, mit fünf Personen (zwei Sopranen, zwei Tenören und einem Baß) und von größerem Umfang als »*La canterina*« und »*Lo speciale*«. Der Text stammt von Marco Coltellini, der auch an dem Libretto von Mozarts »*La finta semplice*« beteiligt war. Die Musik ist vollständig erhalten geblieben. Von der Ouvertüre abgesehen, hat sie sich zu Haydns Lebzeiten anscheinend nicht verbreitet. Abschriften gibt es wie bei »*Lo speciale*« und »*La canterina*« nur aus dem 19. Jahrhundert. Es waren Archivkopien. Neuerdings hat sich »*L'infedeltà delusa*« als eines von Haydns Bühnenwirksameren Werken erwiesen. Landon hält das Werk sogar für die formal am schönsten ausbalancierte Oper Haydns¹⁷ und hat es nicht nur im Klavierauszug, sondern auch in Taschenpartitur herausgegeben.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/5, hrsg. v. Dénes Bartha und Jenő Vécsey (1964). — Kritischer Bericht (1965).

Taschenpartitur, hrsg. v. H.C. Robbins Landon mit original italienischem und deutschem Text v. Hans Friedrich Kühnelt und englischem Text v. Andrew Porter, HMP (1962); Klavierauszug, HMP (1961); Aufführungsmaterial, leihweise, UE. »*Liebe macht erfinderisch*«, deutscher Text v. H. Goja, Libretto, Wien (um 1930); musikalische Bearbeitung von G. Kassowitz?

Opere semiserie

Größeren Zuschnitt als diese drei *Opere buffe* haben Haydns sechs *Opere semiserie*. Die Gattung *Opera semiseria* führt zwei oder mehr ernste Charaktere in das komische Libretto ein.

»*Le pescatrici*« (1769)

In Haydns dreiaktigem Drama giocoso »*Le pescatrici*« nach einem Text von Goldoni (1752) gibt es neben fünf *Parti buffe* (zwei Sopranen, zwei Tenören, einem Baß) zwei *Parti serie* (Alt und Baß). Die Partitur ist nicht vollständig. Das von Haydn vertonte, gegenüber dem Text von Goldoni etwas abgeänderte Libretto ist uns indirekt durch eine Abschrift Pohls erhalten geblieben. Danach läßt sich feststellen, daß die Musik von einem Teil des ersten und einem größeren Teil des zweiten Aktes verlorengegangen ist, ungefähr ein Viertel des ganzen Werkes. Von Aufführungen außerhalb des Esterházy'schen Hofes ist nichts bekannt. Abschriften gibt es erst aus dem 19. Jahrhundert. Sie gehen auf das schon damals unvollständige Originalmanuskript zurück. Landon war so mutig, den Verlust in seiner praktischen Ausgabe (Klavierauszug und Leihmaterial) durch eigene Kompositionen zu ersetzen. Auch die Ouvertüre galt als verloren. Ihr 1. Satz ist möglicherweise mit dem 1971 von Sonja Gerlach wiedergefundenen Allegro der Sinfonie Nr. 106 identisch, das in der Gesamtausgabe im Anhang der Partitur der Oper erschienen ist.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/4, hrsg. v. Dénes Bartha in Verbindung mit Jenő Vécsey und Maria Eckhardt (1972). — Kritischer Bericht, in Verbindung mit Irmgard Becker-Glauch (1972).

Klavierauszug, hrsg. v. H.C. Robbins Landon mit original italienischem und deutschem Text v. Karl Heinz Füssl und Helmut Wagner, mit dem 1. Satz der Sinfonie Nr. 57 als Ouvertüre, die fehlenden Teile der Musik komponiert v. Hrsg., HMP (1965); Aufführungsmaterial, auch mit englischem Text v. L.W. Vyse, leihweise, UE.

»*L'incontro improvviso*« (1775)

Auch »*L'incontro improvviso*« ist ein dreiaktiges *Dramma giocoso* mit sieben Personen. Der Text ist von dem Esterházy'schen Sänger Karl Friberth mehr oder weniger glücklich nach dem französischen Text bearbeitet, den Gluck in seiner *Opéra comique* »*La rencontre imprévue*« elf Jahre früher vertont hatte. Die Partitur ist die umfangreichste, die uns von Haydns bis zum Jahre 1775 geschriebenen Opern vorliegt. Die Musik ist fast unversehrt erhalten geblieben. Der einzige kleine Verlust entstand dadurch, daß Haydn die Sopranarie »*Or vicina a te, mio core*« 1783 drucken ließ und sie zu diesem Zweck aus dem Manuskript entfernte, wobei die umgebenden Rezitative verlorengingen. Diese Arie und das lyrische Terzett für drei Soprane »*Mi sembra un sogno*« gehören zu den bemerkenswertesten Stücken dieser Oper. Vielleicht ist es kein Zufall, daß »*L'incontro improvviso*« die erste Oper Haydns ist, bei der es schwache Spuren einer Verbreitung im 18. Jahrhundert gibt. Es liegt eine Partiturnkopie mit deutschem Text unter dem Titel »*Die unverhoffte Zusammenkunft*« vor, dazu passend ein handschriftliches Textbuch der deutschen Dialoge, die die *Secco*-Rezitative ersetzen, von Xaver Girzik, der in den 1780er Jahren Mitglied der Erdödy'schen Operntruppe in Preßburg war. Eine neue deutsche Bearbeitung unter dem Titel »*Unverhofftes Begegnen*«, die Helmut Schultz 1936 herausgab, stützt sich auf eine Abschrift aus dem 19. Jahrhundert. Haydns Originalpartitur wurde erst 1954 von Jens Peter Larsen in Leningrad ausfindig gemacht¹⁸. Auf dieser Grundlage war 1962–63 die kritische Ausgabe in der Haydn-Gesamtausgabe möglich.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/6, hrsg. v. Helmut Wirth (1962–63). — Kritischer Bericht (1972).

»*Unverhofftes Begegnen*«, Leihmaterial, hrsg. v. Helmut Schultz, mit original italienischem und deutschem Text v. Hrsg., mit der Sinfonie Nr. 61 als Ouvertüre und Aktvorspielen, Alkor Edition, Kassel; Klavierauszug und Textbuch ursprünglich Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig (1936).

»*Il mondo della luna*« (1777)

Haydns dritte *Opera semiseria* ist das dreiaktige *Dramma giocoso* »*Il mondo della luna*«, auf einen Text von Goldoni (1750), der allerdings teilweise durch

andere Texte ersetzt worden ist. Wieder singen sieben Personen. Unter den Arien ragt die heitere der Lisetta im 1. Akt, »*Una donna come me*«, und die ernste des Ernesto im 2. Akt, »*Qualche volta non fa male*«, hervor. Letztere Arie hat Haydn später für das Benedictus der Mariazellermesse verwendet. Auch von anderen Stücken dieser Oper hat Haydn später Gebrauch gemacht, vielleicht weil das Bühnenwerk zu wenig zur Geltung gekommen war. »*Il mondo della luna*« hat sich zwar schon im 18. Jahrhundert in einigen Abschriften verbreitet. Jedoch weiß man von Aufführungen außerhalb Eszterházas nichts. Ja, sogar in Eszterháza selbst scheint das Werk nicht oft gegeben worden zu sein. 1932 hat Mark Lothar »*Die Welt auf dem Monde*« der Bühne wiederzugewinnen versucht, meinte aber vom Original oft abweichen zu müssen. Landon in seiner 1958 unter dem gleichen Titel erschienenen Bearbeitung ist originalgetreuer, stützt sich aber in der Hauptsache auf eine der alten Abschriften, die nicht immer die endgültige Fassung des Werkes überliefern. Günter Thomas, Herausgeber des Werkes in der Haydn-Gesamtausgabe, hat nicht nur die alten Abschriften, sondern auch sämtliche über mehrere Bibliotheken verstreuten Autograph-Fragmente herangezogen und, die Forschungen von Bartha und Somfai¹⁹ weiterführend, die doppelten und dreifachen Fassungen vieler Nummern in dieser Oper genauer festgestellt und zeitlich geschichtet. Wegen des großen Umfangs wird die Kritische Ausgabe in drei Teilbänden vorgelegt, von denen der erste erschienen ist.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/7, hrsg. v. Günter Thomas (1. Teilband, 1979).

»*Die Welt auf dem Monde*«, Klavierauszug (von Karl Heinz Füssl), hrsg. v. H.C. Robbins Landon, mit original italienischem und deutschem Text v. Hans Swarowsky, BVK (1958); Aufführungsmaterial, leihweise, ebenda.

»*Die Welt auf dem Monde*«, bearbeitet v. Mark Lothar, deutscher Text frei nach Goldoni v. Wilhelm M. Treichlinger, Textbuch, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven; Klavierauszug (früher bei Edition Adler, Berlin, 1932) und Aufführungsmaterial, leihweise, ebenda.

»*La vera costanza*« (1778/79 und 1785)

Die erste Oper Haydns, von der wir sagen können, daß sie im 18. Jahrhundert einen bemerkenswerten Erfolg hatte, ist »*La vera costanza*«. Horst Walter hat die Geschichte dieser Oper nach den Quellen und Dokumenten eingehend untersucht, angefangen von den Libretti und Haydns Skizzen, von denen zwölf Seiten erhalten geblieben sind, über das Autograph und die Abschriften bis zu den Arrangements für Streichquartett und -quintett. Das dreiaktige *Dramma giocoso*, wieder mit sieben Personen, gründet auf einem Text von Francesco Puttini, den wenige Jahre vorher Pasquale Anfossi vertont hatte. Nach dem Bericht des frühen Haydn-Biographen Albert Christoph Dies soll Haydns Vertonung ursprünglich für Wien bestimmt gewesen sein. Aufgeführt wurde das Werk aber 1779 in Eszterháza. 1785 brachte Haydn es noch einmal in Partitur, vermutlich

weil durch das Feuer in Eszterháza 1779 die ursprüngliche Fassung verbrannt war. In der neuen Fassung kam ›*La vera costanza*‹ am Esterházy'schen Opernhaus 21mal zur Aufführung und wurde an anderen Theatern nachgespielt. Deutsche Titel waren ›*Der flatterhafte Liebhaber oder Der Sieg der Beständigkeit*‹ und ›*Die wahre Beständigkeit*‹. In Paris druckte man 1791 eine französische Bearbeitung als ›*Laurette*‹. Aber im 19. Jahrhundert fiel ›*La vera costanza*‹ wie alle Opern Haydns der Vergessenheit anheim. Erst 1959 kam eine freie deutsche Bearbeitung heraus. 1976 erschien die originalgetreue Partitur in der Haydn-Gesamtausgabe. Sie enthält eine Musik, die sich in manchen Nummern durch die Neuheit ihrer Formen auszeichnet²⁰ und stellenweise klassisches Gepräge aufweist, so z.B. im letzten Abschnitt (»*Già per l'aria a poco a poco*«) des 2. Finales. Die Finali des 1. und 2. Aktes sind voll entwickelte Kettenfinali, wie sie heute am besten aus Mozarts Meisterwerken bekannt sind. Daß sie in der textlichen und musikalischen Tradition der Opera semiseria angelegt waren, zeigt Anfossis Vertonung²¹, in der beide Finali ebenfalls schon sehr lang und in mehrere Abschnitte eingeteilt sind.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/8, hrsg. v. Horst Walter (1976). — Kritischer Bericht (1978).

›*List und Liebe*‹, (freie) deutsche Bearbeitung v. Gerhard Schwalbe und Walter Zimmer, Klavierauszug, Edition Peters Nr. 4999; Aufführungsmaterial, leihweise, Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin N4 (1959).

Leihmaterial, hrsg. v. H.C. Robbins Landon, UE (1976).

»*La fedeltà premiata*« (1780)

›*La fedeltà premiata*‹ (1780, aufgeführt 1781) ist ein dreiaktiges Drama pastorale giocoso. Zu den normalen sieben Personen tritt am Schluß die Göttin Diana. Das Libretto von Giambattista Lorenzi war kurz vorher (1779) von Cimarosa in Musik gesetzt worden unter dem Titel ›*L'infedeltà fedele*‹. Haydns ›*La fedeltà premiata*‹ war am Esterházy'schen Theater erfolgreich und wurde auch anderwärts häufig gespielt, meist in deutscher Sprache unter dem Titel ›*Die belohnte Treue*‹. Form und Stil der Musik ähneln ›*La vera costanza*‹, z.B. in den Kettenfinali des 1. und 2. Aktes. Das des 1. Aktes erreicht die später von Haydn nicht mehr überbotene Länge von 822 Takten. Ein Glanzstück der ganzen Oper ist die Szene der Celia im 2. Akt, »*Ah come il core*«, mit der dramatischen Arie »*Ombra del caro bene*«. Diese Szene erschien 1782 einzeln als Cantata und wurde seitdem oft abgeschrieben und gesungen, ohne daß der Zusammenhang mit der Oper im Publikum bekannt war. Erst 1965 konnte von ›*La fedeltà premiata*‹ eine vollständige Partitur nachgewiesen werden²². 1968 kam die Oper, von Günter Thomas auf breiter Quellengrundlage revidiert²³, in der Haydn-Gesamtausgabe heraus, mit den authentischen Doppelfassungen, die es, ähnlich wie bei ›*Il mondo della luna*‹, auch in ›*La fedeltà premiata*‹ von mehreren Nummern gibt.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/10, hrsg. v. Günter Thomas (1968). — Kritischer Bericht (1970).

Leihmaterial, hrsg. v. H.C. Robbins Landon, mit original italienischem und deutschem Text v. Andreas Meyer-Hanno und Frithjof Haas, UE (1972).

» *Orlando paladino* « (1782)

Den Abschluß von Haydns Schaffen auf dem Gebiet der großen Opera semiseria und, nach verbreiteter Ansicht, die Krönung von Haydns Opernschaffen überhaupt stellt ›*Orlando paladino*‹ dar, ein *Dramma eroico-comico* in drei Akten mit sieben tragenden und zwei Nebenrollen. Der Text, von Carlo Francesco Badini und Nunziato Porta, hatte im wesentlichen schon einer 1775 in Prag aufgeführten Oper, großenteils mit Musik von Pietro Guglielmi, gedient²⁴.

›*Der Ritter Roland*‹, wie der deutsche Titel meist lautete, ist im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert die am häufigsten aufgeführte Oper Haydns gewesen. Ein Spiegelbild dessen sind die zahlreichen Abschriften, die sich bis heute erhalten haben. 1799 erschien in Bonn sogar ein gedruckter deutscher Klavierauszug, wenngleich wohl kaum von Haydn autorisiert. Haydn selbst hat die deutsche Textunterlegung in einer Mannheimer Partiturabschrift des Werkes zu korrigieren begonnen, die Arbeit aber nach dem ersten Akt abgebrochen. 1932, zweihundert Jahre nach Haydns Geburt, wurde mit einer neuen deutschen Bearbeitung der Versuch zur Wiederbelebung des ›*Ritter Roland*‹ gemacht. 1972–73 erschien die Haydns Originalmanuskript entsprechende Partitur in der Haydn-Gesamtausgabe.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/11, hrsg. v. Karl Geiringer (1972–73). — Kritischer Bericht (1973). — Aufführungsmaterial, leihweise, BVK (1977).

›*Ritter Roland*‹, Klavierauszug, hrsg. v. Ernst Latzko, mit deutschem Text v. Hrsg., mit Kürzungen und Umstellungen, Max Beck, Leipzig (1932).

Opere serie

Am Anfang und Ende von Haydns drei Jahrzehnte umspannenden italienischen Opernschaffen steht jeweils eine Opera seria: ›*Acide*‹ (1762) und ›*Orfeo*‹ (1791). Zwei weitere ernste Opern schrieb Haydn in der gleichen Periode wie seine drei letzten Opere semiserie: ›*L'isola disabitata*‹ (1779) und ›*Armida*‹ (1783).

» *Acide* « (1762/73)

›*Acide*‹ (1762, aufgeführt 1763, neu bearbeitet 1773) ist eine kleine Festa teatrale für fünf Sänger, in einem Akt, auf einen Text von Giovanni Ambrogio Migliavacca. Da eine frühere Vertonung nicht nachgewiesen ist, könnte der Text speziell für Haydn verfaßt worden sein. Er ist uns in einer Abschrift Pohls nach

dem verschollenen Originallibretto erhalten geblieben. Von der Musik gibt es nur noch Fragmente. Von einer Verbreitung im 18. Jahrhundert ist nichts bekannt. Die Veröffentlichung in der Gesamtausgabe steht noch aus.

»*L'isola disabitata*« (1779)

»*L'isola disabitata*« ist eine Azione teatrale in zwei Akten von nicht sehr großem Umfang und mit nur vier Personen. Das Libretto von Metastasio (1753)²⁵ ist das poetischste, das Haydn vertont hat. Die einzige nachweisbare Aufführung aus dem 18. Jahrhundert außerhalb von Eszterháza war eine konzertante Aufführung in Wien. Jedoch gibt es mehrere Abschriften, darunter einen abschriftlichen deutschen Klavierauszug mit dem Titel »*Die wüste Insel*«. Im Jahre 1802 hat Haydn diesen Klavierauszug zu verbessern angefangen, die Arbeit aber abgebrochen. Er gab dem Gedanken einer Drucklegung der Partitur mit dem originalen italienischen Text den Vorzug, arbeitete das Finale, das mit seinen langen Vor- und Zwischenspielen fast wie ein Instrumentalkonzert klingt, um, kürzte einige Stellen und verhandelte mit Breitkopf & Härtel, freilich ohne Ergebnis. Aus Anlaß des Haydn-Jahrs 1909 wurde ein Wiederbelebungsversuch im Hofoperntheater in Wien gemacht. Es war ein Mißerfolg. Daran mögen die überlangen, mit Orchester begleiteten Rezitative schuld sein, die Haydn hier statt der Seccorezitative durchweg anzubringen für gut befand. Mindestens die Arien hätten ein besseres Schicksal verdient, z.B. die bezaubernde Liebesarie der Silvia am Schluß des 1. Teils, »*Fra un dolce deliro*«. Vielleicht wäre eine konzertante Aufführung, bei der man die Verse mitlesen kann, dem oratorienhaften Charakter des Werkes angemessener als eine Aufführung auf der Bühne.

Ausgaben:

Leihmaterial, hrsg. v. H.C. Robbins Landon, BVK (1976).

»*Die wüste Insel*«, Einrichtung des k.k. Hof-Operntheaters Wien, Klavierauszug, Leipzig und Wien, Nickau und Welleminsky (1909).

»*Armida*« (1783)

»*Armida*«, komponiert 1783 und aufgeführt 1784, ist ein Drama eroico in drei Akten für sechs Sänger und Haydns erste vollentwickelte »Opera seria«, wie Haydn selbst das Werk in einem Brief an den Wiener Verleger Artaria nannte. Der Text ist aus mehreren älteren »*Armida*«-Libretti zusammengestellt worden, die alle aus dem Epos von Torquato Tasso schöpfen. »*Armida*« war am Esterházy'schen Hofe mit 54 Aufführungen die meistgespielte Oper, verbreitete sich in zahlreichen Abschriften und wurde an verschiedenen Orten aufgeführt, zuletzt 1804 in Turin²⁶. Auch Mozart hat sich mit Haydns »*Armida*« beschäftigt. Wolfgang Plath berichtete vor Jahren bei einem Vortrag im Joseph Haydn-Institut in Köln über ein Autograph von Mozart, in welchem dieser die Koloraturen in dem Duett von Armida und Rinaldo abgeändert und vereinfacht hat. Die Resonanz, die »*Armida*« fand, ließ Haydn 1784 an eine vollständige Veröffentli-

chung denken, die sich jedoch nicht verwirklichte. Erst 1965 erschien die Partitur im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe. Drei Jahre später begann mit einer konzertanten Aufführung im Westdeutschen Rundfunk in Köln die Renaissance in der Musikpraxis. Beachtung verdient besonders die Soloszene der Armida im 2. Akt mit der Arie »*Odio, furor, dispetto*« und die Zauberwald-Szene im 3. Akt mit ihren orchestralen Schilderungen.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/12, hrsg. v. Wilhelm Pfannkuch (1965).
— Aufführungsmaterial mit original italienischem und deutschem Text v. Hans Hartleb, leihweise, BVK.

»*L'anima del filosofo*« (1791)

Haydns letzte Opera seria ist zugleich seine letzte Oper überhaupt: »*L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*«. Der Untertitel lautet in der 1807 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe einiger Nummern *Dramma per musica*. Der Text stammt von Carlo Francesco Badini und war offenbar eigens für Haydn geschrieben worden, als er in London für den dortigen Opernunternehmer Sir John Gallini 1791 eine Oper zu schreiben verpflichtet war. Haydn führte seine Aufgabe aus. Aber Gallini bekam keine Lizenz zur Eröffnung des Opernhauses, Haydns Oper blieb unaufgeführt und Badinis Textbuch ungedruckt. Daher läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Oper in vier oder fünf Akte eingeteilt ist und ob sie uns vollständig vorliegt oder nicht. Außer den vier Hauptrollen gibt es Nebenfiguren, die nur in den Seccorezitativen zu singen haben. Eine wichtige Rolle spielt der Chor. Eindrucksvolle Kompositionen wie der Chor der Furien und der Schlußchor der Bacchantinnen müssen uns mit den dramaturgischen Schwächen des Textes versöhnen. 1951 fand beim Maggio Musicale Fiorentino die erste vollständige Aufführung statt. 1974 erschien die Partitur in der Haydn-Gesamtausgabe.

Ausgaben:

Kritische Ausgabe der Partitur, JHW, XXV/13, hrsg. v. Helmut Wirth (1974).
— Kritischer Bericht (1974). — Aufführungsmaterial, leihweise, BVK.
Leihmaterial, hrsg. v. H.C. Robbins Landon mit original italienischem und deutschem Text v. Wilhelm M. Treichlinger, Boston, Haydn Society (1951), für Europa und British Commonwealth: UE.

Schluß

Am Schluß stellt sich die Frage: Was ist das Resultat der Renaissance und der Erforschung von Haydns Opern? Diese Frage schließt einige andere Fragen ein. Ist es einer oder mehreren Opern Haydns gelungen, einen festen Platz im heutigen Repertoire zu erringen? Welche einzelnen Stücke haben Eingang in unsere Konzert- und Radioprogramme gefunden? Wie sind Haydns Opern im Vergleich

mit seinen klassischen Werken in anderen Kompositionsgattungen zu bewerten? Wie im Vergleich mit den Opern Glucks, Mozarts und ihrer Zeitgenossen?

Vielleicht ist es noch zu früh, diese Fragen kategorisch zu beantworten. Eine vorläufige Antwort wäre wohl möglich, wäre aber ein Thema für sich. Soviel läßt sich jedenfalls in Kürze sagen, daß das Publikum durch die Renaissance der Haydn-Opern die ästhetische Erfahrung von vieler unbekannter Musik eines der bekanntesten Komponisten der Musikgeschichte gemacht hat und daß die musikgeschichtliche Forschung durch das Studium dieser Opern eine differenziertere Vorstellung vom Stil Haydns und von der Oper des 18. Jahrhunderts gewinnt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. A. Peter Brown and James T. Berkenstock in collaboration with Carol Vanderbilt Brown, *Joseph Haydn in Literature. A Bibliography*, in: Haydn-Studien, Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln, III/3—4, Juli 1974, München, G. Henle Verlag.
- ² Vgl. die Aufnahmen von ›*Il mondo della luna*‹, ›*La vera costanza*‹, ›*L'isola disabitata*‹, ›*La fedeltà premiata*‹, ›*Orlando paladino*‹ und ›*Armida*‹ unter der Leitung von Antal Dorati bei Philips (Haydn Opera Cycle).
- ³ Vgl. Georg Feder und Sonja Gerlach, *Haydn-Dokumente aus dem Esterházy-Archiv in Forchtenstein*, in: Haydn-Studien, III/2, April 1974, S. 96 ff. und 103 f.
- ⁴ Vgl. H.C. Robbins Landon, *Some Thoughts on Gluck and the Reform of the Opera*, in: Landon, *Essays on the Viennese Classical Style. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1970, S. 22 ff.
- ⁵ Vgl. neuerdings Rudolph Angermüller, *Haydns ›Der Zerstreute‹ in Salzburg (1776)*, in: Haydn-Studien, IV/2, Mai 1978, S. 85 ff.
- ⁶ Vgl. Franz Hadamowsky, *Das Spieljahr 1753/54 des Theaters nächst dem Kärtnerthor und des Theaters nächst der k.k. Burg*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, XI, 1959, S. 8 und 19.
- ⁷ Über ein Singspiel zweifelhafter Echtheit mit dem Titel ›*Die reisende Ceres*‹ vgl. Eva Badura-Skoda, *An Unknown Singspiel by Joseph Haydn?* in: International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972, I, Copenhagen 1974, S. 236 ff. Ausgabe: Leihmaterial, hrsg. v. Eva Badura-Skoda, UE (1977).
- ⁸ Ein Faksimile der Titelseite von jenem Exemplar des Librettos, das Haydns Aufschrift »*Musik von mir Jos. Haydn*« trägt, findet sich bei Gustav Kanth, *Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss*, Berlin (1912), S. 37.
- ⁹ Abkürzungen:
 JHW = Joseph Haydn Werke, herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Pater Larsen (1958—61) und Georg Feder (seit 1962). G. Henle Verlag, München
 BVK = Bärenreiter Verlag, Kassel
 HMP = Haydn-Mozart-Presse, Salzburg
 UE = Universal Edition AG, Wien
 Die Richtigkeit der Angaben über unverkäufliches Leihmaterial kann nicht gewährleistet werden.
- ¹⁰ Zum neuesten Stand der Diskussion vgl. Stephen C. Fisher, *A Group of Haydn Copies for the Court of Spain: Fresh Sources, Rediscovered Works, and New Riddles*, in: Haydn-Studien, IV/2, Mai 1978, S. 80 f.
- ¹¹ Vgl. Gerhard Allroggen, *Piccinnis ›Origille‹*, in: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte, X, hrsg. v. Friedrich Lippmann u.a. (Analecta musicologica, Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 15), Köln 1975, S. 258 ff.
- ¹² Vgl. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda, prefazione e note di Andrea d'Angeli*, Milano 1956, z.B. die Stelle über die ›*Madri delle virtuose*‹: »*Quando le ragazze si fanno sentire dall'Impresa*

- rio, muoveranno la bocca con loro, gli suggeriranno li soliti passi e trilli ...» usw. (S. 66f.). Vgl. hiermit die Rolle der »finta madre di Gasparina« in Haydns Oper, besonders S. 39ff. der Partitur in JHW. Oder: »... la mia figliola è povera, sì, ma onorata e dabbene ... Però, non viene in casa persona di nessun genere ...« (S. 120). Vgl. hiermit S. 9f. der Partitur in JHW: »Ella non ha persona che un sospiro le dia ... voi vedete la vita che facciamo sempre chiuse ... Qui nessun ci mette piedi; la mia figliola, lei, chi mai la crede?«
- ¹³ Vgl. Apostolo Zeno, *Drammi scelti, a cura di Max Fehr*, Bari 1929.
- ¹⁴ Daß der Tenor Leopold Dichtler, der 1767 in Preßburg diese Rolle spielte, seinen Part falsettierend sang, ist die Vermutung von H.C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza 1766—1790*, London 1978, S. 232.
- ¹⁵ C.F. Pohl, *Joseph Haydn*, 2. Band, Leipzig 1882, Seite 349 und 356.
- ¹⁶ Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. II, Mainz 1971, S. 354, erwähnt eine Taschenpartitur, die jedoch lt. Auskunft der Universal Edition AG, Wien, vom August 1979, noch nicht erschienen ist.
- ¹⁷ H.C. Robbins Landon, *The Operas of Haydn*, in: *The Age of Enlightenment 1745—1790*, hrsg. v. Egon Wellesz und Frederick Sternfeld (New Oxford History of Music, VII), London 1973, S. 187.
- ¹⁸ Vgl. Jens Peter Larsen, *Zwei kleine Bemerkungen zum zweiten Band des Hoboken-Kataloges*, in: *Die Musikforschung*, 26. Jahrgang, 1973, S. 244.
- ¹⁹ Dénes Bartha und László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung, Budapest 1960, S. 188ff.
- ²⁰ Vgl. Georg Feder, *Opera seria, Opera buffa und Opera semiseria bei Haydn*, in: *Opernstudien*, Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 37ff., besonders S. 55.
- ²¹ Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, IV 14250.
- ²² Vgl. Georg Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken*, in: *Haydn-Studien*, I/1, Juni 1965, S. 37.
- ²³ Über eine weitere Quelle vgl. H.C. Robbins Landon, *Haydns Oper »La fedeltà premiata«: Eine neue authentische Quelle*, in: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag, Tutzing 1975, S. 213ff. Zu Landons Bemerkung auf S. 215 über die Entscheidung in JHW, bei der Arie der Celia »*Deh soccorsi un infelice*« im 1. Akt nicht der früheren Lesart (»*Corno Solo con Sordino*«), sondern der späteren (»*Fagotto*«) zu folgen, vgl. den Kritischen Bericht von Günter Thomas in JHW, S. 55, wo die Quellenbefunde angegeben werden.
- ²⁴ Vgl. Karl Geiringer, *From Guglielmi to Haydn: The Transformation of an Opera*, in: *International Musicological Society, Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, I, Copenhagen 1974, S. 391ff.
- ²⁵ Vgl. *Tutte le opere di Pietro Metastasio, a cura di Bruno Brunelli*, II, Mondadori, 1947, S. 325ff. und 1316f.
- ²⁶ Vgl. Alberto Basso, *La rappresentazione a Torino (1804) dell' »Armida« di Haydn*, in: *Testimonianze, studi e ricerche in onore di G.M. Gatti*, Bologna 1973, S. 235ff.

KARL GUSTAV FELLERER

WERK – EDITION – INTERPRETATION

Werk, Edition und Interpretation ist ein besonderes Problem der abendländischen Musikgeschichte im Wandel der Zeiten. Edition und Interpretation sind ebenso miteinander verbunden wie Interpretation und Aufführungspraxis. Die Klangrealisierung ist die Grundlage des Musikerlebnisses des Menschen und damit seinem biologischen und geistigen Wandel unterworfen. Zeit und Gesellschaft bestimmen diesen Wandel und damit das Verhältnis von Mensch und Musik. Nicht zuletzt werden das Erlebnis des Werks und die Frage des Bewußtwerdens seiner Geschichtlichkeit ein Problem abendländischer Musikentwicklung.

Die orale Tradition außereuropäischer Musikkulturen¹ kennt in ihrer schöpferischen Gestaltung ausdrucksgebundener Melodiemodelle das Problem nicht. Die Melodie-, Rhythmus- und Vortragsmodelle leben in der Tradition ohne Aufzeichnung und werden jeweils schöpferisch neu gestaltet². Im persönlichen Lehrer-Schülerverhältnis bildet sich eine Tradition, die als ein heiliges Vermächtnis immer weiter wirkt.

Auch wenn in Hochkulturen Aufzeichnungen erfolgen³, bleibt die klangliche Gestaltung aus dem Erlebnis – das in einer den ganzen Menschen erfassenden *emotio* kein rationales Gestaltungsprinzip kennt, wenn auch gewisse Grundsätze sich in der Tradition herausgebildet haben – bestehen⁴. Die Klanggestalt ist von einem menschlichen Erlebnis getragen, das die Wahl des Melodie- und Rhythmus-Modells wie des Vortrags in Art und Besetzung, in kultischer Bindung trifft.

Bei den Naturvölkern ist, wie in den alten Kulturen, diese an kultische Vorstellungen gebundene Musikauffassung lebendig. Das Bedürfnis einer Aufzeichnung von Musik entstand erst durch die zunehmende Heranziehung von Instrumenten⁵, die eine bestimmte Spieltechnik voraussetzen, ebenso wie die Stimmung und das Tonsystem⁶, mit dem die Instrumente verbunden sind. Bei Streich- und Blasinstrumenten ist hier eine beachtliche Klangbreite gegeben, die nur ungefähre Werte eines Tonsystems voraussetzen. Stein- und Plattenspiele aber bedingen eine feste Stimmung⁷, die für den musikalischen Ablauf bedeutsam wird. In Hochkulturen entwickelt sich daraus eine mathematische Festlegung von Tonstufen in einem Tonsystem⁸.

Neben diesem System der Stimmung und Tondistanzen bedingt in den Hochkulturen das Instrumentalspiel⁹ eine Festlegung der Griffe zur Erzeugung von

Tönen, die einer Klangordnung entsprechen. Wenn die Zeichen der antik-griechischen Instrumentalnotenschrift auf ein altes verlorenes Alphabet zurückgehen, während eine spätere Vokalnotation sich als Buchstabenschrift des geläufigen Alphabets bedient¹⁰, ist daran der zeitliche Abstand einer Instrumental- und Vokalnotation deutlich. Erst die rationale Entwicklung der antik-griechischen Musikkultur, die eine Musiktheorie schaffen konnte, hat solche Übertragungen der Fixierung instrumentaler Töne auf die Vokalmusik möglich gemacht.

Mehr als das Gerüst des musikalischen Ablaufs in Tonhöhe und Zeitordnung konnte die antike Musikaufzeichnung ebensowenig bieten, als dies heute noch in außereuropäischen Kulturen der Fall ist. Wenn durch die Buchstaben-Notenschrift einzelne Töne fixiert werden können¹¹, so ist in der Cheironomie¹² und ihrer schriftlichen Nachzeichnung in den Neumen¹³ nur die allgemeine Melodiebewegung nach oben und unten angegeben. Erst durch die Verbindung dieses Systems mit der Buchstabennotation oder mit der Fixierung von Intervallen (Hilfstonschriften)¹⁴ können einzelne Töne in ihren Tonhöhen unterschieden, festgelegt werden.

Als ein weiteres Mittel der Tondistanzfestlegung bildet sich im abendländischen Mittelalter die Distanzschreibung der Neumen heraus. Sie wird zunächst durch die Neumenform sowie durch eine Linie, dann durch einen Linienraster verdeutlicht¹⁵. Die ursprünglich als wesentlich erfaßte Zusammengehörigkeit der Töne in Melodie- oder Intervallgruppen wird in der Neumenschreibung in der zunehmenden Verdeutlichung der Einzeltöne aufgelöst. Aus der Verdickung der Schreibung der Neumenformen zur Kennzeichnung der Gerüsttöne ist ihre Ver selbständigung in der Quadratnotenschrift geworden, die in der Quadratform den einzelnen Ton im Raster der *Notenlinien* nach seiner Tonhöhe darstellt¹⁶. Die im Abendland sich entwickelnde Mehrstimmigkeit zu Beginn des 2. Jahrtausends hat in Notenform, Schwärzung, Stielung und Konturzeichnung der Einzelnote mit diesem Tonhöhen system eine Dauerordnung des einzelnen Tons verbunden. In den Gesetzen der Mensuralnotation ist damit neben der Tonhöhe der zeitliche Ablauf der Stimme (Proportionen) gekennzeichnet, zum Teil noch unter Beibehaltung von Tongruppen als Dauereinheit (Ligaturen)¹⁷. In der Mensurvorzeichnung sind unterschiedliche Zeitordnungen, ebenso wie in den Notenformen und Sonderzeichen (Punkt, Zahlenbezeichnungen etc.) deutlich gemacht.

Während die außereuropäischen Kulturen bis heute, je nach dem Stand ihrer Kultur, in der Tradition und bestimmt von dem lebendigen Melodiemodell ihre Musik gestalten, ist im Abendland die schriftliche Aufzeichnung als Gedächtnisstütze traditionellen Musizierens, aber gleichzeitig als Fixierung einer einmal gestalteten Musik zu ihrer Klangrealisierung nach dieser Vorlage geworden. Damit ist eine rationale Festlegung der Musik außerhalb einer lebendigen Tradition geschaffen, die eine Besonderheit der abendländischen Musikentwicklung bedingt. In dieser tritt neben die individuelle Gestaltung einer traditionellen Musik, die individuelle Interpretation einer schriftlich überlieferten Musik.

Nicht nur das Erlebnis, sondern auch eine rationale Ordnung der Struktur und des Klangs bestimmt die abendländische Musikentwicklung. Sie schafft die Voraussetzung zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die nach der Tonstufenfestlegung im ausgehenden 1. Jahrtausend die abendländische Musik von der anderer Kulturen unterscheidet. Die abendländische Geistesentwicklung hat in der Verbindung von *ratio* und *emotio* eine von anderen Kulturen unterschiedene Kunstentwicklung begründet, die am deutlichsten in der Musik hervortritt¹⁸.

Die bildende Kunst stellt ihr Werk einmal hin. Das Bild oder die Skulptur kann zwar im Raum oder durch das Licht Veränderungen in der Rezeption erfahren, in seinem Wesen aber ist es gleichbleibend. Die Musik aber bedarf neben dem in der Schrift festgelegten Willen des Komponisten die Klangrealisierung als Grundlage der Rezeption. Es tritt also zwischen den in seinem Wandel bestimmten Menschen als Hörer und sein Musikerlebnis noch die im geistigen und technischen Wandel sich entfaltende Aufführungspraxis mit ihren individuellen Klang- aber auch Aufzeichnungsproblemen¹⁹.

Die Notenschrift sucht immer mehr dem Willen des Komponisten, der in der Aufzeichnung sein musikalisches Ausdrucks- und Gestaltungs-Wollen festlegt, zu entsprechen. Nicht nur, was der Komponist selbst musikalisch in der Improvisation gestaltet hat, sondern auch was er in seinem Musikerlebnis gedacht hat, wird in Verbindung mit rationalen Techniken schriftlich festgehalten und damit einer Reproduktion zugänglich gemacht. Konnte in der Einstimmigkeit die Aufzeichnung vielfach als Gedächtnisstütze einer in der Tradition lebendigen Melodie erscheinen, so wurde in der Mehrstimmigkeit eine rational geordnete Konstruktion der Stimmführung entwickelt, die gelesen und *abgesungen* werden mußte, ebenso wie die Aufzeichnung der Griffe (Tabulatur) in ihrer Realisierung auf dem Instrument vorgezeichnete musikalische Klänge bestimmt.

Mit einer musikalische Schwerpunkte des Zusammenklangs im musikalischen Satz erfassenden Musikauffassung ergibt sich die Notwendigkeit einer visuellen Kennzeichnung, die gleichzeitig einen gleichmäßig geordneten und in Akzenten rhythmisierten Ablauf des Satzes deutlich machen kann. Die Mensur, die in der alten Polyphonie zwar eine Ordnung der Dauerwerte der einzelnen Töne anzeigen konnte, während die Akzente in den einzelnen Stimmen durch die Wortakzente bestimmt sind²⁰, wurde durch die zwei- und dreiteilige Taktgliederung ergänzt²¹. Aus der instrumentalen Tabulatur wurde dazu der vertikale *Taktstrich* mit den Zeichen der Mensuralnotation verbunden. Damit ist unsere noch heute gültige Notenschrift um die Wende des 16./17. Jahrhunderts gewonnen.

Die Klangvorstellung des Komponisten ist damit aber noch nicht genügend gekennzeichnet. Zwar sind schon in der Mensur, wie in der Taktvorzeichnung Anhaltspunkte für die Temponahme²² gegeben, doch bleibt der agogische²³ wie klangliche Vortrag²⁴ offen. Die im ausgehenden 16. Jahrhundert gegebene Nennung von Stimmen und Instrumenten gibt Hinweise auf die Klangbildung²⁵, wenn auch der Komponist den Ausführenden noch größere Freiheiten läßt. Im-

merhin sucht er seine Klangvorstellung in groben Zügen kenntlich zu machen, während in der alten *colla parte*-Praxis die Besetzung ganz den Ausführenden überlassen blieb und der Komponist lediglich die Satzstruktur zur schriftlichen Darstellung brachte. In der Entwicklung der Partitur²⁶ wird seit dem 17. Jahrhundert die vom Komponisten gewünschte *Besetzung* ebenso festgelegt, wie in einer differenzierten Aufzeichnung von Stimmen für einzelne Instrumente und Vokalstimmen²⁷.

Dazu kommt die Bezeichnung von S(olo) und R(ipieno) bei der Realisierung der gleichen Stimme durch mehrere Instrumente oder bei dem Verzicht auf akkordische Generalbaßbegleitung die Bemerkung *tasto solo*. Wie der Generalbaß²⁸ ausgeführt wird, dazu gibt die einer improvisatorischen Gestaltung weiten Raum lassende Bezifferung die Grundlage. Nicht nur zur Begleitung dient diese bezifferte (oder auch unbezifferte) Baß-Stimme, sondern im *Partimento*²⁹ auch zur gebundenen Improvisation selbständiger Stücke für Tasteninstrumente.

Das Problem der Reproduktion einer aufgezeichneten musikalischen Erfindung im Klang erfordert stärker differenzierte visuelle Darstellungsmittel. Sie richten sich vor allem auf Dynamik und Vortragsweise³⁰, ohne hier die letzten Vorstellungen des Komponisten nachzeichnen zu können. Die *esclamazioni* des 16. Jahrhunderts suchen solche Vortragsweisen darzustellen; die Piano- und Forte-Bezeichnungen kennzeichnen dynamische Differenzierungen, die bis zum 19. Jahrhundert, ebenso wie allgemeine Vortragsbezeichnungen, weiter verfeinert werden. Wenn hier auch allgemeine Angaben für die Vortragsweise vorliegen, so bleibt ihre Realisierung im Klang doch Sache des Ausführenden.

Seine Gestaltungsfähigkeit nimmt unterschiedlich zur schriftlichen Vorlage Stellung, sei es durch den einzelnen Musiker oder den eine Musiziergruppe leitenden Dirigenten³¹. Hat der Dirigent im 17./18. Jahrhundert vorwiegend den Klangkörper entsprechend der vom Komponisten vorgezeichneten Struktur zusammenzuhalten, so wird er im 19. Jahrhundert zum individuellen Interpreten des Werks³², ebenso wie der Solist, der bewußt seine eigene Deutung in das Werk trägt. In der klanglichen Realisierung einer Komposition gewinnt der Interpret zunehmende Bedeutung. Durch ihn wird die Klangwirklichkeit einer Komposition erst in einem bestimmten Ausdruck³³ gegeben.

Die beschränkte Aufzeichnungsmöglichkeit des Komponisten gibt trotz der Entwicklung der Notenschrift im Laufe der Jahrhunderte dem Interpreten eine wesentliche Bedeutung in der schöpferischen Gestaltung des musikalischen Kunstwerks³⁴. Durch ihn ist erst die Klangrealisierung gegeben, die stets die individuelle Ausdrucks- und Gestaltgebung des Komponisten mit der des Interpreten verbindet. Nur der Komponist selbst gibt die authentische Interpretation seines Werks, wie er sie bei seiner Kreation geschaffen und gedacht hat, sei es als eine Aufzeichnung der in der Musik gestalteten Gedanken oder als Improvisation³⁵. Im Klangerlebnis der Rezeption des Hörers aber gewinnt die Musik erst ihre kommunikative Bedeutung, für die der Komponist, wie der Interpret die Grundlage schafft³⁶.

Solange Komponist, Interpret und Hörer der gleichen Zeit und Geisteshaltung angehören, wird das originale Erlebnis aller im wesentlichen gleichgerichtet sein. Wenn aber eine zeitliche Verschiebung von Werk, Interpret und Hörer gegeben ist, erfolgt eine unterschiedliche Auseinandersetzung. Sie wird verstärkt durch die Art der Überlieferung, die nicht allein durch die Aufzeichnung des Komponisten gegeben ist, sondern die Kopie und alle Quellen einschaltet.

Die oft unterschiedlich gestalteten Abschriften werden seit der Erfindung des Notendrucks vereinheitlicht und in größerer Zahl in einer bestimmten Fassung verbreitet, sei es daß der Komponist noch die Einwilligung und Überprüfung dazu gibt oder daß sie unabhängig vom Komponisten gestaltet wird. Herausgeber und Verleger übernehmen die Verantwortung für die Eigenart der in der Veröffentlichung gewählten Fassung³⁷, die sich einerseits der originalen Vorlage möglichst streng anschließt³⁸ oder bewußt in der Fremdbearbeitung das Original entsprechend dem Erlebnis des Interpreten als Herausgeber oder aber auch entsprechend bestimmten Bedürfnissen des Musizierens gestaltet³⁹. In Mehrfachkompositionen⁴⁰ und Bearbeitungen eigener Werke⁴¹ hat der Komponist selbst verschiedene Fassungen eines Werks geschaffen.

Soweit nicht die ad hoc-Komposition für bestimmte Anlässe gegeben ist, sondern ein Werk gleichzeitig in Hinsicht auf die Verbreitung geschaffen oder wenn ein Werk dazu bestimmt wird, tritt der Herausgeber und Verleger bestimmend in die Gestaltung der schriftlichen Vorlage ein. Denn nach seiner vom Komponisten bestätigten oder auch nicht bestätigten Aufzeichnung erfolgt die klangliche Realisation, wiederum als eine individuelle Interpretation dieser Vorlage, so daß, falls eine vom Komponisten nicht bestätigte Fassung vorliegt, eine doppelte individuelle Interpretation (ebenso in der schriftlichen Fixierung, wie in der klanglichen Realisierung) vorliegt. Deutlich wird hier die Entfernung vom eigenen schöpferischen Erlebnis des Komponisten bis zu der Klangwirklichkeit, die allein dem Erlebnis des rezeptiven Hörens zugrunde liegt⁴².

Der Komponist selbst hat oft in einem zeitlichen Wandel zwischen seiner Skizze und dem Autograph, wie dem von ihm geprüften Erstdruck eine verschiedene schriftliche Festlegung, die nicht nur Vortragszeichen, sondern auch den Notentext selbst erfaßt, vorgelegt⁴³. Um so größer ist die Entfernung, wenn diese Überprüfung des Erstdrucks durch den Komponisten fehlt oder in einer späteren Zeit und durch verschiedene Bearbeiter (Interpreten) auf Grund unterschiedlicher Überlieferungen vorgenommen wird.

Das Problem der Edition im Verhältnis zum Autograph, wie das Verhältnis Autograph und Erstdruck wird hier deutlich. Je weiter die Edition zeitlich vom Komponisten entfernt ist und je komplizierter die Überlieferung in Autograph und Kopien ist, desto schwieriger ist die Erfassung des Gestaltungswollens des Komponisten.

In seiner Überlieferung⁴⁴ hat jedes musikalische Kunstwerk seine eigene Geschichte. In der Individualität des Herausgebers erfolgt bereits eine subjektive

Interpretation⁴⁵, ebenso wie in der klanglichen Gestaltung des Werks auf Grund einer bestimmten schriftlichen Vorlage. Mag die Edition auf einem philologisch-historischen Quellenvergleich beruhen oder eine subjektive individuelle Klanginterpretation⁴⁶ durch den Interpreten festhalten, wie z.B. in Bülow's Ausgaben der Klaviersonaten Beethovens⁴⁷, sie wird immer von der subjektiven Entscheidung des Herausgebers bestimmt sein.

Es liegt im Wesen der Musik, daß sie durch die Notwendigkeit der interpretatorischen Klangrealisierung und der Vorlage einer Aufzeichnung ihrer Wesensstrukturen einem ständigen Wandel ausgeliefert ist. Erst durch die Schallkonservierung⁴⁸ ist die Klangvorstellung des Autors, wenn er selbst das Werk zur Aufführung bringt, abgesehen von technischen Mängeln der Aufführung und Reproduktion, möglich geworden. Wie sehr sich bereits in einer einzigen Generation das Erlebnis der Klanggestalt des Werks verändert, machen die Schallplatteneinspielungen des Autors und verschiedener Interpreten zu verschiedenen Zeiten deutlich.

Die Klangwirklichkeit ist bei allem interpretatorischen Wandel an die Notenvorlage gebunden. Sie ist bei allem Streben nach einer objektiven Verwirklichung der Gedanken des Autors, in der Schrift von der subjektiven Entscheidung des Editors abhängig. In der sogenannten praktischen Ausgabe ist die subjektive Deutung des Textes durch den Namen des Herausgebers gekennzeichnet⁴⁹; die *kritisch-wissenschaftliche und Urtext-Ausgabe*⁵⁰ sucht in der philologisch-historischen Quellendeutung einen dem originalen Denken und Empfinden des Autors entsprechenden, bzw. nach Meinung des Herausgebers nahestehenden Text in einer subjektiven Entscheidung als Grundlage einer dem Werk entsprechenden Klangrealisierung zu schaffen⁵¹. Dem Herausgeber obliegt es, die originale Gestalt und Klangwirklichkeit des Werks deutlich zu machen, sei es in der Formulierung des Notentextes oder in zusätzlichen Bemerkungen zum Musikverständnis und Musizieren der Zeit seiner Entstehung (Kadenzen, Verzierungen, Appoggiaturen, Phrasierung etc.). Dabei sind Original und Ergänzung in der Druckgestaltung zu unterscheiden.

Solche interpretatorischen Hinweise in historischer Erkenntnis sind wesentliche Anhaltspunkte für eine Aufführungspraxis, können diese aber nicht von einem dem Menschen der Zeit eigenen Musikerlebnis entbinden⁵². Allein die Tempo- und Lautstärkeauffassung ist einem zeitlichen Wandel des Menschen unterworfen⁵³. Ein der originalen Klangwirkung entsprechendes Erlebnis in einer anderen Zeit, unter anderen geistigen und seelischen Voraussetzungen zu schaffen, ist nicht eine Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit fähig, vielmehr bildet die Aufführungspraxis die Brücke zwischen dem originalen Ausdruckswollen des Werks in der Eigenart seiner Klanggestaltung und dem musikalischen Erlebnis des Menschen in seiner augenblicklichen Rezeptionsfähigkeit⁵⁴. Allein das Problem der Stimmung und der Einheit eines instrumentalen Vortrags ist im 19. Jahrhundert in einer anderen Weise entwickelt worden, als es dem Klangbewußtsein des 18. Jahrhunderts oder früherer Jahrhunderte entsprach⁵⁵. Die mitteltönigen

Stimmungen des 16./17. Jahrhunderts mußten ein anderes Klangbild gestalten, als es seit der gleichschwebend temperierten Stimmung oder in den verschiedenen Stimmtonfestlegungen gegeben ist⁵⁶.

Die Edition kann solche der Klangrealisierung entsprechende Besonderheiten nicht im einzelnen kennzeichnen, in der Klangvorstellung historischer Werke aber sind solche Gegebenheiten ebensowenig auszuschließen, wie bestimmte zeitlich gebundene Vortragsmanieren in Figuren, Phrasierung u. dgl.⁵⁷. Das Wissen um solche Gestaltungsbesonderheiten in einzelnen Zeiten, Gegenden und Gesellschaftsgruppen des Musizierens ist auf Grund der schriftlichen Werkvorlage in der Klangrealisierung darzustellen, wieweil ihr Sinn entsprechend dem Originalklang nicht mehr lebendig ist. Doch wird ein Rückgriff auf historische Besonderheiten des Musizierens bei ihrer Klanggestaltung in unserer Zeit nicht zu umgehen sein. Wieweit und in welcher Weise die Edition dazu Interpretationshilfen gibt, hängt von ihrer Grundkonzeption ab. Immer aber wird die Aufgabe der Edition, Grundlage einer dem Werk entsprechenden Klanggestalt zu sein, im Vordergrund stehen. Die Editionsrichtlinien einzelner Ausgaben unterscheiden sich voneinander, abgesehen von ihren philologischen Grundsätzen, in ihrer Grundhaltung und ihren Darstellungsmitteln⁵⁸.

In der Interpretation musikalischer Werke ist zu allen Zeiten die Improvisation⁵⁹ des Vortrags mit der Aufzeichnung eng verbunden. Die Edition vermag sie nicht bis zur letzten Feinheit vorzuzeichnen, sondern muß dem Interpreten je nach seiner geistigen Situation den Raum künstlerischer Gestaltung belassen. Dies ist zur Zeit der Entstehung des musikalischen Werks so gegeben, um so mehr aber bei der Edition von Werken der Vergangenheit. Damit sind die Grenzen einer Quellenkritik der Edition für die Aufführungspraxis gezeichnet.

Eine dem Werk entsprechende Klangrealisierung bleibt Sache der künstlerischen Gestaltung der Aufführungspraxis und kann nicht in der Edition endgültig in jeder Einzelheit festgelegt werden. Sie kann nur Interpretationshilfen geben, die von der zeitbedingten Kenntnis der originalen Klanggestalt, wie von der Eigenart des Musikerlebnisses der Zeit bestimmt, also bei allem Streben nach Objektivität einem Wandel unterworfen ist.

Die strukturelle Improvisation der Diminution des 16. Jahrhunderts wie der Koloratur und Ornamenttechnik des 18. Jahrhunderts oder der Eigenart der Besetzung und Generalbaßaussetzung wird im 19. Jahrhundert durch die Verfeinerung der Aufzeichnungsmöglichkeit vorwiegend auf einen improvisatorischen dynamischen und agogischen Vortrag reduziert. Damit aber gewinnt die individuelle Interpretation der Edition eine andere Bedeutung als sie in früheren Jahrhunderten gegeben war⁶⁰. Die in der Edition auf Grund kritischer Quellenuntersuchung vorgelegte Fassung des Werks liegt fest, wird aber in der künstlerischen Deutung zu jeweils neuer Klangrealisierung gebracht.

Diese Einengung der interpretatorischen Gestaltung wird jedoch in der neuen Kunst wieder überwunden. Für die Aleatorik⁶¹ hat das Notenbild des Komponi-

sten eine ganz andere Bedeutung als die einer sklavischen Klangrealisierung. Die improvisatorische Deutung der verschiedenartigen Aufzeichnungen, die sich oft auch von der traditionellen Notenschrift gelöst haben, läßt dem Ausführenden alle Freiheiten. Sie erfassen sowohl die Struktur, wie die Vortragsweise.

Das Verhältnis von Werk – Edition – Interpretation ist einem dauernden Wandel unterworfen, der sich sowohl auf die Musik der eigenen Zeit wie vergangener Epochen bezieht. Wie Mehrfachfassungen oder Differenzen zwischen Autograph und dem vom Komponisten autorisierten Erstdruck zeigen, ist beim Komponisten selbst ein Wandel der Auffassung seines Werks möglich. Um so mehr ist dieser bei fremden editorischen Eingriffen deutlich.

Die wissenschaftlich-kritische Ausgabe älterer Werke sucht in einer dem Denken ihrer Zeit entsprechenden Vorstellung der Quellenwertung die schöpferische Entscheidung des Komponisten festzustellen und damit in ihrer Quelleninterpretation der Werkinterpretation in der Klanggestaltung die notwendige Grundlage zu geben; — die praktische Ausgabe sucht diese in zeitgegebener Interpretation subjektiv zu verdeutlichen; — in der Bearbeitung aber hält sie eine bestimmte Interpretation durch die künstlerische Persönlichkeit einer Zeit fest oder fügt sie in subjektiver Entscheidung Klang- und Funktionsvorstellungen, die einer Gesellschaft in einer Zeit eigen sind, ein.

Die Werkbearbeitung steht damit mit der Edition, Interpretation und Aufführungspraxis in einem besonderen Verhältnis. Sie gibt der Werkrezeption eine andere Grundlage als sie der Klangrealisierung des Originalwerks gegeben war. Es hat eine Veränderung erfahren, wenn auch einzelne äußere Züge beibehalten wurden. Die breite Skala der Bearbeitungsmöglichkeit eines musikalischen Werks schafft in der Klangrealisierung dieser Bearbeitungen ebenso weite Interpretationsmöglichkeiten. Sie können von enger Bindung an das Original bis zu weitester Entfernung von der Werkvorlage führen.

Im Musikleben treten diese Erscheinungen vielgestaltig auf und sind über die Edition mit dem Problem Werk und Interpretation ebenso verbunden, wie die Interpretation und Klanggestaltung des originalen Werks in einer kritischen Ausgabe.

In jedem Falle ist die dem Hörer gebotene Klangwirklichkeit eines Werks, wenn sie nicht direkt vom Autor vermittelt wird und seine eigene Interpretation deutlich macht, eine Fremdinterpretation, die — aus dem Wissen um das Werk — der originalen Klanggestalt nahestehen kann oder aber durch die Interpretation des Herausgebers wie des ausführenden Künstlers eine *Bearbeitung* erfahren hat. Der Hörer wird in den meisten Fällen durch diesen Filter das musikalische Werk erleben, wenn nicht der schöpferische Künstler in der Improvisation die Einmaligkeit des Klangs gestaltet. Jede Wiederholung findet im Wandel der geistigen Situation eine Veränderung. Sie wird durch die Fixierung in der Schrift und deren Klangreproduktion verstärkt. Das Werkerlebnis findet so eine unterschiedliche Grundlage des Ausgangs ihrer Kommunikation, die ihrerseits wieder in der

Rezeption von der geistigen Situation des Hörers abhängig ist. Das Musikerlebnis ist in seiner Kreation, Überlieferung und Klanggestalt vom Menschen in seiner geistigen Situation und seinem Ausdruckswollen bestimmt, ebenso wie auch die Rezeption von der Augenblickssituation des hörenden Menschen bestimmt ist.

ANMERKUNGEN

- ¹ M. Schneider, *Die Musik der Naturvölker in*: Lehrbuch der Völkerkunde, hrsg. v. H. Trimborn, Stuttgart 1971, S. 158; J. Kunst, *Ethnomusicology*, Den Haag 1959.
- ² R. d'Erlanger, *La musique arabe* II, Paris 1935; H.G. Farmer, *The Music of Islam* in: *The New Oxford History of Music* I, London 1957, S. 421; Khatchi Khatchi, *Der Dastgah*, Regensburg 1962; G. Oransay, *Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis 19. Jh.*, Diss. München 1962; S.P. Bandopadhyaya, *The Origin of Raga*, Delhi 1946; A.K. Gangopadhyaya, *Raga and Raginis*, Bombay 1948; A. Daniélou, *Northern Indian Music*, 2 Bde, Calcutta 1950, London 1954; J. Kuckertz, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens*, 2 Bde, Wiesbaden 1970.
- ³ E.M. v. Hornbostel, *Ch'ao-t ien-tze, eine chinesische Notation und ihre Ausführung* in: *Archiv f. Musikwissenschaft* I, 1918/19, S. 477; H. Trefzger, *Über die chinesischen Notenschriften* in: *Universitas* VI, 1951, S. 753; R. Lachmann, *Musik und Tonschrift der d.No* in: *Kongreßber. Leipzig* 1925, S. 80; J. LaRue, *The Okinawan Notation System* in: *Journal of the American Musicological Society* IV, 1951, S. 27.
- ⁴ E. Harich-Schneider, *The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku*, Leiden 1954.
- ⁵ C. Sachs, *Die griechische Instrumentalnotenschrift* in: *Zeitschr. f. Musikwiss.* VI, 1923/24, S. 289; B. Pighi, *Ricerche sulla notazione ritmica greca* in: *Aegyptus N.F.* I, 1959, S. 280.
- ⁶ R.P. Winnington-Ingram, *The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre* in: *Classical Quarterly*, L., (N.S.VI), 1956, S. 169; O. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1950; J. Chailley, *Le mythe des modes grecs* in: *Acta musicologica* XXVIII, 1956, S. 137; M. Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, 2 Bde, Düsseldorf 1963.
- ⁷ H. Simbringer, *Klangsteine* in: *Anthropos* XXXII, 1937, S. 552; H. Husmann, *Das neuentdeckte Steinzeitlithophon* in: *Musikforschung* V, 1952, S. 47; F.A. Kuttner, *Nochmals die Steinzeitlithophone von Annam* in: *Musikforschung* VI, 1953, S. 1; B. Fagg, *The Discovery of Multiple Rock-Gongs in Nigeria* in: *African Music* I, 3, 1956, S. 6; R. Mauny, *Nouvelles pierres sonores d'Afrique occidentale* in: *Notes africaines* LXXIX, 1958.
- ⁸ E.M. v. Hornbostel u. O. Abraham, *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner* in: *Sammelbde. d. Intern. Musikgesellsch.* IV, 1902/03, S. 302; E.M. v. Hornbostel u. R. Lachmann, *Das indische Tonsystem bei Bharata* in: *Zeitschr. f. Vergl. Musikwiss.* I, 1933, S. 73; ders., *Musiksysteme und Musikauffassung*, ebda III, 1935, S. 1; L.S. Lloyd, *The Musical Scale* in: *Musical Quarterly* XXVIII, 1942, S. 205; H. Tanare, *Equal Tempered Scales of Less than 12 Tones in the Far East* in: *Journal of the Soc. for Research in Asiatic Music* IX, 1951; P. Collaer, *Zur Entwicklung der primitiven Skalenbildung* in: *Gravesaner Blätter* II, 1956, S. 52; M. Kolinski, *The Determinants of Tonal Construction in Tribal Music* in: *Musical Quarterly* XLIII, 1957, S. 50; K. Reinhardt, *On the Problem of Pre-Pentatonic scales* in: *Journal of the Intern. Folk Music Council* X, 1958, S. 15; D. Kraehenbühl u. C. Schmidt, *On the Development of Musical Systems* in: *Journal of Music Theory* VI, 1962, S. 32.
- ⁹ Orgel- und Lautentabulatur, Tabulaturen für Harfe, Viola, Holzblasinstrumente, Sackpfeife, (Mersenne 1648, Borhon 1672). Noch heute werden Griffschriften für Volksinstrumente und vereinfachte Spieltechnik verwendet.
- ¹⁰ C. Sachs, *Die griechische Gesangsnotenschrift* in: *Zeitschr. f. Musikwiss.* VII, 1924/25, S. 1; A. Bataille, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque* in: *Recherches de papyrologie* I, Paris 1961.
- ¹¹ H. Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig 1878; H. Potiron, *Origines de la*

- notation alphabétique in: *Revue grégorienne* XXXI, 1952, S. 234; J. Smits van Waesberghe, *Les origines de la notation alphabétique au moyen-âge* in: *Anuario musical* XII, 1957, S. 1; J.M. Barbour, *The Principles of Greek Notation* in: *Journal of the American Musicological Society* XIII, 1960, S. 1.
- ¹² H. Hickmann, *Observations sur les survivances de la chironomie égyptienne* in: *Annales de service des antiquités de l'Égypte* XLIX, 1949; ders., *Musicologie pharaonique*, Kehl 1956; B. de Salvo, *Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina* in: *Orientalia Christiana Periodica* XXIII, 1957, S. 192; M. Huglo, *La chironomie médiévale* in: *Revue de musicologie* XLIX, 1963, S. 155.
- ¹³ E. Jammers, *Tafeln zur Neumenschrift*, Tutzing 1965; G. Vecchi, *Atlante paleografico musicale*, Bologna 1951; P. Wagner, *Neumenkunde*, Leipzig 1912, Wiesbaden 1962; C. Floros, *Universale Neumenkunde*, 3 Bde, Kassel 1970.
- ¹⁴ P. Wagner, a.a.O.S.S. 222.
- ¹⁵ Die Notenlinie tritt um 980 zur Kennzeichnung der Diastematik auf. Ein Buchstabenschlüssel oder eine Färbung der Linien kennzeichnet den Ausgangston. Der zunächst ohne bestimmte Anzahl der Linien angelegte Linienraster verwendet später vorzugsweise vier Linien zur Kennzeichnung von Terzdistanzen.
- ¹⁶ Das Normalbuch des Dominikanerchorals, um 1250 in Paris geschrieben, zeigt bereits die Quadratnotenschrift, die im Notendruck der romanischen Länder allgemein eingeführt wurde, während die sog. gotische Form in deutschen Neumendruckten lange herrschend blieb.
- ¹⁷ J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Wiesbaden 1965; G. Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jh.*, Berlin 1871; C. Parrish, *The Notation of Medieval Music*, London 1958; K. v. Fischer, *Die Entwicklung der italienischen Trecento-Notation* in: *Arch. f. Musikwiss.* XVI, 1959, S. 87; A. Wellek, *Die Entwicklung unserer Notenschrift aus dem Tönesehen* in: *Acta musicol.* IV, L 932, S. 114.
- ¹⁸ A. Lorenz, *Die abendländische Musik im Rhythmus der Generationen*, Berlin 1928; H. Mersmann, *Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, Frankfurt M. 1955; P.H. Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941 (deutsch Augsburg 1947); E. Preussner, *Musikgeschichte des Abendlands*, Wien ²1958; D.J. Grout, *A History of Western Music*, New York 1960.
- ¹⁹ A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931; R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931; F. Dorian, *The History of Music in Performance*, New York 1942; Th. Dart, *The Interpretation of Music*, London 1954.
- ²⁰ K.G. Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jh.*, Düsseldorf 1928; E.E. Lowinski, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a cappella-Musik des 16. Jh.* in: *Acta musicologica* VII, 1935, S. 62; J. Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952.
- ²¹ H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jh.* in: *Arch. f. Musikwiss.* X, 1953, S. 110; E. Barthe, *Takt und Tempo*, Hamburg 1960; C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jh.* in: *Arch. f. Musikwiss.* XVIII, 1965, S. 223; W. Dürr, *Auftakt und Taktschlag in der Musik um 1600* in: *Festschr. W. Gerstenberg*, Wolfenbüttel 1964, S. 26.
- ²² F.J. Macharius, *Die Tempi in der Musik um 1600*, Diss. Berlin 1954; J. Hermann-Bengen, *Tempozeichnungen, Ursprung und Wandel im 17./18. Jh.*, Tutzing 1959; S. Giulio, *Das Tempo in der Musik des 13./14. Jh.*, Bern 1964; R.E.M. Harding, *Origins of Musical Time and Expression*, London 1938.
- ²³ H. Riemann, *Über Agogik* in: *Präludien und Studien II*, Leipzig 1900, S. 88.
- ²⁴ A. Schering, *Historische und nationale Klangstile* in: *Jahrb. Peters* XXXIV, 1927, S. 31; G. Pietzsch, *Der Wandel des Klangideals in der Musik* in: *Acta musicologica* IV, 1932, S. 55, 106; S.E. Halfpenny, *The Influence of Timbre and Technique on Musical Aesthetic* in: *The Musical Review* IV, 1943, S. 250.
- ²⁵ St. Kunze, *Die Instrumentalmusik bei G. Gabrieli*, 2 Bde, Tutzing 1963; ders., *Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabrieli's* in: *Arch. f. Musikw.* XXI, 1964, S. 81; E.F. Kenton, *The Brass-Parts in G. Gabrieli's Instr. Ensemble Compositions* in: *Brass Quarterly* I, 1957/58, S. 73; J. Müller-Blattau, *Tonsatz und Klanggestalt bei G. Gabrieli*, Kassel 1975.
- ²⁶ R. Eitner, *Notiz zur Partiturausgabe Cyprians de Rore* in: *Monatsh. f. Musikgesch.* V, 1873, S. 30; R. Schwartz, *Zur Partitur im 16. Jh.* in: *Arch. f. Musikwiss.* II, 1919, S. 73; E.E. Lowinsky, *Early Use of Scores in Ms.* in: *Journal of the American Musicological Society* XIII, 1961, S. 126.

- ²⁷ M. Schneider, *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17./18. Jh.* in: Arch. f. Musikwiss. I, 1918/19, S. 205; H.J. Moser, *Die Anfänge der Instrumentationskunst 1600—1750* in: Das Orchester, IV, 1927, S. 269; R.L. Weaver, *16th Century-Instrumentation* in: Musical Quarterly XLVII, 1961, S. 363.
- ²⁸ M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918; F.Th. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th Century*, London 1931; H.H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jh.* in: Arch. f. Musikwiss. XIV, 1957, S. 61; E. Ulrich, *Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der 1. Hälfte des 18. Jh.*, Kassel 1932; L.U. Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des M. Praetorius und seine harmonikalischen Voraussetzungen*, Berlin 1961; H. Federhofer, *Striche in der Bedeutung von tasto solo oder die Ziffer »I« bei Unisonostellen in Continuo stimmen* in: Neues Augsburger Mozartbuch, Augsburg 1962, S. 497.
- ²⁹ K.G. Fellerer, *Der Partimentospieler*, Leipzig 1940; ders., *Gebundene Improvisation* in: Die Musik XXXI, 1938/39, S. 398.
- ³⁰ H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg 1884.
- ³¹ J.N. Forkel, *Direktion einer Musik* in: K.F. Cramer, *Magazin für Musik* I, 1783, S. 1039; F. S. Gassner, *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844; H. Berlioz, *L'art du chef d'orchestre* in: *Traité d'instrumentation*, Paris 1856 (Neudr. 1970) S. 299; R. Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869; F. Weingartner, *Über das Dirigieren*, Berlin 1895.
- ³² E. Vogel, *Zur Geschichte des Taktschlagens* in: *Jahrb. Peters* V, 1898, S. 67; R. Schwartz, *Zur Geschichte des Taktschlages* in: *Jahrb. Peters* XIV, 1907, S. 59; H. Löbmann, *Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens*, Düsseldorf 1912; G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; H. Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz ²1956; M. Bowles, *The Conductor*, London 1961.
- ³³ A. Dolmetsch, *The Interpretation of Music of the XVIIth and XVIIIth Century*, London 1946; Th. Dart, *The Interpretation of Music*, London 1954; M. Pincherle, *On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Century Music* in: *Musical Quarterly* XLIV, 1958, S. 145; Th. Wohnhaas, *Studien zur musikalischen Interpretationskunde*, Berlin 1963.
- ³⁴ R. Hammerstein, *Musik als Komposition und Interpretation* in: *Deutsche Vierteljahrschr.* XL, 1966, S. 1.
- ³⁵ M. Graf, *Die innere Werkstatt des Musikers*, Stuttgart 1910; A. Hába, *Psychologie der musikalischen Gestaltung*, Prag u. Wien 1925; E. Stein, *Mahler, Reger, Strauß und Schönberg. Kompositionstechnische Betrachtungen* in: *Jahrb. d. Universal-Edition*, Wien 1926, S. 63; J. Bahle, *Zur Psychologie der musikalischen Gestaltung* in: *Archiv f. d. gesamte Psychologie* LXXIV, 1930, S. 280; H. Vater, *Musikalische Produktion* in: ebda XC, 1934, S. 1; R.F. Brauner, *Aus der Werkstatt des Komponisten*, Wien 1952; P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Freiburg u. Zürich 1959; B. Blacher, *Die musikalische Komposition unter dem Einfluß der technischen Entwicklung der Musik* in: F. Winckel (Hrsg.), *Klangstruktur der Musik*, Berlin 1955, S. 203; H.H. Stuckenschmidt, *Musik und Technik*, ebda, S. 209.
- ³⁶ K.G. Fellerer, *Kreation und Rezeption* in: *Intern. Review of the Aesthetics and Sociology of Music* VI, 1975, S. 201.
- ³⁷ M. Friedländer, *Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke* in: *Jahrb. Peters* XIV, 1907, S. 13; H. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, München u. Wien 1925; H. Besseler, *Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik* in: *Studien z. Musikwiss.* XXV, 1962, S. 31; H. Birtner, *Die Probleme der spätmittelalterl. Mensuralnotation und ihrer Übertragung* in: *Zeitschr. f. Musikwiss.* XI, 1928/29, S. 534; Thr. G. Georgiades, *Musik und Schrift*, München 1962; G. v. Dadelsen, *Die »Fassung letzter Hand« in der Musik* in: *Acta musicologica* XXXIII, 1961, S. 1; A. Carapetyan, *Problems of Editing and Publishing Old Musica* in: *Musica disciplina* XV, 1961, S. 5; H. Wetzel, *Über Textkritik, Analyse und Bearbeitung von Musikwerken* in: *Zeitschr. f. Musikwiss.* II, 1919/20, S. 429.
- ³⁸ G. Henle, *Über die Herausgabe von Urtexten* in: *Musica* VIII, 1954, S. 377; G. Feder u. H. Unverricht, *Urtext und Urtextausgabe* in: *Die Musikforschung* XIII, 1959, S. 432.
- ³⁹ H. Engel, *Bearbeitung in alter und neuer Zeit* in: *Das Musikleben* I, 1948, S. 39; G. Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750—1950*, Diss. Kiel 1955; A. Holschneider, *Händels Messias in Mozarts Bearbeitung*, Diss. Tübingen 1960.

- ⁴⁰ G. Schneider, *Mehrfassungen bei Händel*, Diss. Köln 1952
- ⁴¹ F. Oberborbeck, *Original und Bearbeitung* in: Festschr. M. Schneider, Leipzig 1955, S. 347; H. Boetticher, *Bachs Kunst der Bearbeitung* in: Festschr. P. Raabe, Leipzig 1942, S. 88; W. Kolneder, *Vivaldi als Bearbeiter eigener Werke* in: Acta musicologica XXIV, 1952, S. 45; K.G. Fellerer, *Mozarts Bearbeitungen eigener Werke* in: Mozart-Jb. 1952, S. 70; F. Munter, *Beethovens Bearbeitungen eigener Werke* in: Neues Beethoven Jahrb. VI, 1935, S. 159; A. Orel, *Original und Bearbeitung bei Bruckner* in: Deutsche Musikkultur I, 1936, S. 193; F. Klose, *Zum Thema Original und Bearbeitung bei Bruckner* in: ebda I, 1936, S. 222.
- ⁴² W. Emery, *Edition and Musicians*, London 1957; A.H. King, *Some Recent Trends in Musical Publishing and Bibliography* in: The Monthly Musical Record LXXVII, 1948.
- ⁴³ W. Altmann, *Ist die Originalhandschrift oder der Erstdruck maßgebend?* in: Allg. Musikzeitung LXVII, 1940, S. 243; W. Schmieder, *Originalhandschrift oder Erstdruck?* in: ebda S. 258; W.M. Luther, *Der Komponist und seine Eigenschrift* in: Festschr. Juchoff, Köln 1961; K. Meyer, *Was sind musikalische Erstausgaben?* in: Philobiblon VIII, 1935, S. 181.
- ⁴⁴ Vgl. Chronologie der Handschriften und Drucke einzelner Werke.
- ⁴⁵ E. Beninger, *Pianistische Herausgebertätigkeit* in: Zeitschr. f. Musikwiss. XII, 1929/30, S. 280; M. Unger, *Grundsätzliches über Revisionsausgaben von Beethovens Werken* in: Die Musik XXXIII, 1940, S. 52; W. Emery, *New Methods in Bach-Editing* in: The Musical Times XC, 1950; *Editions-probleme des späten 18. Jh.* in: Kongreßbericht Köln 1958, S. 349.
- ⁴⁶ C.P. Graedner, *Über instructive Ausgaben musicalischer Classiker* in: Allg. Musikzeitung V, 1870.
- ⁴⁷ G. Berger, *H. v. Bülow, Seine Stellung zur Klaviermusik des 18. Jh.* Diss. Bonn 1924; F. Munter, *H. v. Bülow und Beethoven* in: Neues Beethoven Jahrb. VII, 1937, S. 131.
- ⁴⁸ A. Guttman (Hrsg.), *Zur Entstehungsgeschichte der Sprechmaschine und Schallplatte*, Berlin 1929; H. Sutaner, *Schallplatte und Tonband*, Leipzig 1954; D.A. Snel, *Magnetische Tonaufzeichnung*, Eindhoven 1962; F. Winckel, *Klangstruktur der Musik*, Berlin 1955.
- ⁴⁹ C. Reinecke, *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavier-Concerte*, Leipzig 1891; ders., *Die Beethovenschen Clavier-Sonaten*, Leipzig 1896. Ausgaben, Kadenzen zu Klavierkonzerten.
- ⁵⁰ E. Badura-Skoda, *Textural Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Century* in: Musical Quarterly LI, 1965, S. 301; H. Schenker, *Eine Rettung der klassischen Musiktexte* in: Der Kunstwart XLII, 1929 S. 359; H. Unverricht, *Die Eigenschriften und Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, Kassel 1960.
- ⁵¹ W. Hess, *Editionsprobleme bei Beethoven* in: Schweiz. Musikzeitung CV, 1965, S. 40.
- ⁵² N.E. Ringbom, *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*, Helsinki 1955; Z. Lissa, *Über das Spezifische in der Musik*, Berlin 1957.
- ⁵³ G. Brelet, *Le temps musicale*, 2 Bde, Paris 1949; W. Wiora, *Musik als Zeitkunst* in: Die Musikforschung X, 1957, S. 15; F. Klugmann, *Die Kategorie der Zeit in der Musik*, Diss. Bonn 1961.
- ⁵⁴ A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikaesthetik*, Frankfurt M. 1963; ders., *Gegenwartsprobleme der systematischen Musikwissenschaft* in: Acta musicologica XLI, 1969, S. 213.
- ⁵⁵ O. Funcke, *Theorie und Praxis des Klavierstimmens*, Dresden 1940; R.W. Young u. J.C. Webster, *Die Stimmung von Musikinstrumenten* in: Gravesaner Blätter II—IV, 1957—1959; J. Nix, *Lehrgang der Stimmkunst*, Frankfurt M. 1961.
- ⁵⁶ E. Rupp, *Zur Frage der Normalstimmung* in: Zeitschr. f. Instrumentenbau LVIII, 1937, S. 33; J. Schmidt-Görg, *Die Mitteltemperatur*, Hab. Schr. Bonn 1930; W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935; J.M. Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing ²1953; H. Kelletat, *Zur musikalischen Temperatur insbesondere bei J.S. Bach*, Kassel 1960.
- ⁵⁷ E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, 2 Bde. London 1893/95, New York 1961; A. Beyschlag, *Die Ornamentik in der Musik*, Leipzig 1908, 1953; R. Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig 1913; W. Smigelski, *Zur Ästhetik des musikalischen Ornaments*, Diss. Berlin 1957; H. Keller, *Phrasierung und Artikulation*, Kassel 1955; E. Blom, *Phrase Lengths* in: The Musical Times XCV, 1954; H. Brandes, *Zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrh.* Diss. Berlin 1935; K. Ziebler, *Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Figuren im 18. Jh.* in: Zeitschr. f. Musikwiss. XV, 1932/33, S. 289; H.H. Unger, *Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jh.*, Würzburg 1941; A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs*, Mainz 1950; M. Ruhnke, *J. Burmeister*, Kassel 1955; H.H. Eggebrecht, *Zum Figurbegriff der Musica poetica* in: Arch. f. Musikwiss. XVI, 1959, S. 57.

- ⁵⁸ G. v. Dadelsen (Hrsg.), *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel 1967.
- ⁵⁹ E.T. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1939; P. Aldrich, *Bachs improvised Ornamentation* in: *Musical Quarterly* XXXV, 1949, S. 26; I. Horsley, *Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music* in: *Journal of the American Musicological Society* IV, 1951, S. 3.
- ⁶⁰ A. Schering, *Geschichtliches zur ars inveniendi in der Musik* in: *Jahrb. Peters* XXXII, 1925, S. 25.
- ⁶¹ P. Boulez, *Alea* in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz 1958, S. 44; E. Thomas, *Was ist Aleatorik?* in: *Melos* XXVIII, 1961, S. 213.

LUDWIG FINSCHER

GESAMTAUSGABE – URTEXT – MUSIKALISCHE PRAXIS
ZUM VERHÄLTNIS VON MUSIKWISSENSCHAFT
UND MUSIKLEBEN

In einer Öffentlichkeit, die – wie Carl Dahlhaus gesagt hat – »einerseits an utilitaristisches Denken und andererseits an die Vorstellung einer Omnipräsenz der Wissenschaft gewöhnt worden ist«¹, hat die historisch-kritische Edition musikalischer Texte und Werke zwangsläufig einen anderen Sinn und eine andere Funktion als zu der Zeit, da sie mit den ersten großen Gesamtausgaben begann. Die Ausgaben des 19. Jahrhunderts waren Ausdruck eines nationalen Kulturbewußtseins – vor allem dort, wo die Idee der Gesamtausgabe zuerst und am wirksamsten Gestalt annahm, also im Deutschland Joh. Nikolaus Forkels, Philipp Spittas und Friedrich Chrysanders, Deutschland auf dem Wege zur nationalstaatlichen Einheit. Sie waren auch Ausdruck eines Historismus, der wenigstens als Entdeckerfreude seine Unschuld noch nicht verloren hatte. Sie waren nicht zuletzt Ausdruck einer historisch spezifischen Konstellation von Praxis und Wissenschaft, denn einerseits wurden sie nicht nur von Wissenschaftlern getragen, sondern ebenso von Interpreten und Komponisten, deren historisch-kritisches Interesse nicht ohne Folgen für ihre eigene schöpferische Arbeit blieb; andererseits waren sie der Idee nach gerade nicht für die musikalische Praxis, sondern als Monumente gedacht, analog den großen Editionen der Historiker, der klassischen Philologen und der Germanisten. Die Anwendung der historisch-kritischen Editionsprinzipien aus diesen älteren Disziplinen diente zugleich der Musikwissenschaft insgesamt auf ihrem mühevollen Weg zur akademischen Respektabilität.

Das Korrelat einer so rigoros von der Praxis abgegrenzten Denkmäler-Idee war die Interpretations-Ausgabe oder instruktive Ausgabe als emphatisch für die Praxis gedachte Edition: zunächst vor allem als Hilfsmittel zum Bewahren von Aufführungstraditionen, die als ungebrochen und authentisch verstanden wurden, später, parallel zur Ausbreitung des Historismus über das Musikleben, als Hilfsmittel zum Verständnis solcher Musik, deren Aufführungstradition abgerissen war. Träger dieser Ausgaben waren vor allem Interpreten und Komponisten, selten Musikwissenschaftler wie Hugo Riemann, der bei diesem Geschäft gleichsam aus der Rolle des Musikhistorikers heraustrat oder besser: fiel. Die Autorität ihrer Aufführungsvorschläge war nicht die der historischen Sachkenntnis, sondern die der künstlerischen Persönlichkeit, deren Werkverständnis, wenn es schon nicht als unmittelbares postuliert wird, jedenfalls der historischen Refle-

xion nicht bedürftig zu sein vorgibt; dadurch werden Interpretationsausgaben zu Dokumenten der Rezeptionsgeschichte — was nicht ausschließt, daß sie der Ausbreitung alter Musik wie der Entwicklung eines differenzierteren Begriffs von Edition und Praxis objektiv genützt haben.

Opposition gegen die Interpretations-Ausgaben gab es allerdings schon in deren höchster Blüte: in der Ausgabe der Klaviersonaten von Mozart und Beethoven, der Violinsonaten von Mozart, der Etuden von Chopin, der Klaviersuiten Johann Sebastian Bachs und einiger Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs, die die Berliner Akademie der Künste 1895–1899 veranstaltete, taucht zum ersten Mal das Wort *Urtext* auf, und programmatisch wird die Absicht verkündet, durch die Rückkehr zum unveränderten Notentext der von den Komponisten autorisierten Erstausgaben »der Gefahr einer Quellenversumpfung vorzubeugen«². Trotz solcher Absichten und trotz der theoretischen und editionspraktischen Bemühungen von Max Friedlaender, Heinrich Schenker und anderen aber setzte sich die Idee der Urtextausgabe gegen die marktbeherrschenden Interpretations-Ausgaben zunächst nicht durch, und auch heute noch gibt es nicht wenige Ausgaben — vor allem natürlich von Klaviermusik — die auf die künstlerische Autorität eines großen Interpreten-Namens bauen.

Der entscheidende Anstoß zur Durchsetzung der Urtext-Ausgabe ist von Günter Henle ausgegangen. Die Unzulänglichkeit der Interpretations-Ausgaben war für ihn eine Grund-Erfahrung, die ihn zur Gründung seines Verlages trieb.

»Die Ausgaben, die zur Verfügung standen, gingen zum überwiegenden Teil auf die großen Virtuosen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die von ihnen begründeten Schulen zurück. Sie waren vielfach mit Vortragsbezeichnungen aller Art so überladen, daß manches Werk in seiner Urgestalt unter dem Gestrüpp editorischer Zutaten kaum mehr zu erkennen war. Zwar hatte sich der Herausgeber vielfach als bedeutender konzertierender Künstler um die Wiedergabe solcher Kompositionen große Verdienste erworben, aber gerade seine ganz persönliche Auffassung, die er sich auf dem Podium erarbeitet hatte, machte es ihm, so will mir scheinen, oft unmöglich, als Herausgeber den Schöpfungen unserer Meister ein getreuer und zuverlässiger Mittler zu sein«³.

Das Programm der Erschließung der ursprünglichen Werkgestalt, das sich in diesen Sätzen andeutet, hat durch die Arbeit des G. Henle Verlags und der Verlage, die sich ihm grundsätzlich oder partiell anschlossen, inzwischen selbst Interpretationsgeschichte gemacht und ist Interpretationsgeschichte geworden. Seine Wirkungskraft gewann es nicht nur aus der Vision und der Arbeitsenergie des Verlagsgründers, sondern auch aus der Gunst der historischen Stunde, die er erkannte: der »Kahlschlag«-Situation der ersten Nachkriegs- und Aufbaujahre und der aus dieser Situation sich entwickelnden philologischen Neubesinnung der westdeutschen Musikwissenschaft, die dann ihrerseits vom Programm und von der Arbeit des G. Henle Verlags kräftige Impulse erhielt — erinnert sei hier nur an die unmittelbar von Günter Henle inspirierten Untersuchungen zur Mo-

zart- und Beethoven-Philologie, deren Ergebnisse in die Arbeit an den neuen Gesamtausgaben eingingen.

Henles Programm war aus dem Mißvergnügen des gebildeten Musikers an über-bezeichneten Interpretations-Ausgaben entstanden, also aus der Praxis, und es war von Anfang an auf die Praxis ausgerichtet. Den neuen Gesamtausgaben und deren Organisation in Editions-Instituten ging es chronologisch voraus, und in seinem emphatischen Praxisbezug hat es auf deren je eigene Versuche, historisch-kritische Methode und ein Mindestmaß an Brauchbarkeit für die Praxis zu vereinen, vermutlich einigen Einfluß gehabt. Zugleich aber hat eben dieser Praxisbezug sowohl in den Gesamtausgaben als auch in den Urtextausgaben grundsätzliche Probleme nicht so sehr geschaffen als vielmehr ins Bewußtsein gehoben, die unser Verhältnis zur Editionspraxis und zum edierten Werk verändert haben und fortlaufend verändern. Auch in dieser Hinsicht hat das Programm der Urtextausgabe Interpretationsgeschichte und Rezeptionsgeschichte gemacht.

Der Praxisbezug der Gesamtausgaben ging bei den zuerst ins Leben tretenden und insoweit trendbildenden Unternehmen — Neue Bach-Ausgabe und Neue Mozart-Ausgabe — über sehr bescheidene Details zunächst kaum hinaus, und man hat nicht immer den Eindruck, daß er mehr war als eine Art Alibi angesichts des eingangs genannten »utilitaristischen Denkens« der musikalischen Öffentlichkeit, vor allem der Geldgeber. Von vornherein anders, nach Günter Henles ausdrücklich formuliertem Programm, war das bei den Urtextausgaben, die aufführungspraktische Hinweise geben mußten, wenn sie das breitere Publikum, das einer Erziehung zum Urtext und zur historisch verantwortbaren Aufführungspraxis vor allem bedürftig war, überhaupt erreichen wollten. Die Angabe von Fingersätzen und Stricharten war die erste Konsequenz dieser Einsicht — eine Konsequenz, an die die Gesamtausgaben nach Tradition und Selbstverständnis nicht denken konnten. Wichtiger als der eher terminologische, aber eine Zeitlang mit Erbitterung geführte Streit, ob eine Urtextausgabe, die editorische und aufführungspraktische Zusätze enthält, noch Urtextausgabe sich nennen darf, war aber das, was sich aus diesem ersten Schritt entwickelte: der Typus der kommentierten Ausgabe, die den Notentext von Ergänzungen so frei wie irgend möglich hält, die aber in einem ausführlichen Kommentar nicht nur die textkritischen Grundsätze und Arbeitsergebnisse darstellt (wie es jede historisch-kritische Gesamtausgabe oder Denkmälerausgabe tut), sondern aufführungspraktische Hinweise gibt, so viele und so detaillierte, wie es praktisch notwendig und historisch-philologisch vertretbar ist. Der Typus einer solchen kommentierten Urtextausgabe ist bis jetzt eher in Annäherungen als voll verwirklicht worden, aber er hat schon jetzt auf die Gesamtausgaben zurückgewirkt — die Neue Schubert-Ausgabe bietet dafür die besten Beispiele.

Der Typus der kommentierten Urtextausgabe faßt aber auch in sich Tendenzen zusammen, die unser gesamtes Musikleben mehr und mehr zu prägen scheinen und über die wir gründlicher als bisher, am Modell von Gesamtausgabe und

Urtextausgabe, nachdenken sollten: die Tendenz zum Neuverständnis des Begriffspaares »historisch-kritisch« als einer Dialektik von historischem und kritischem Interesse (wie es in der Literaturwissenschaft von Herbert Kraft 1973 entwickelt wurde), die Tendenz zur historischen Relativierung des Werkbegriffs und zur Aufwertung der Werkrezeption, und die Tendenz zur — um noch einmal das Zitat von Carl Dahlhaus anzuführen — »Omnipräsenz der Wissenschaft«.

Dialektik von historischem und kritischem Interesse, historische Relativierung des Werkbegriffs und Aufwertung der Werkrezeption gehören zusammen, und sie haben sich in der musikwissenschaftlichen Editionspraxis mit modellhafter Deutlichkeit entwickelt (Klaus Harro Hilzinger hat daraus in einem überaus anregenden Aufsatz im *Euphorion* 1974 die methodologischen Konsequenzen für die Edition literarischer Texte gezogen)⁴. Der historische Befund der Quellen selbst aus jener Epoche, in der der Werkbegriff ästhetisch verbindlich wurde, drängt zu der historischen Einsicht, daß der ursprüngliche Werktext, soweit er überhaupt zu rekonstruieren ist, nur eine Seite der historischen Wirklichkeit dokumentiert und daß die andere Seite — Aufführungspraxis, auf den jeweiligen Text in einer jeweiligen historischen Konstellation angewandt, und erhaltene Aufführungs-Fassungen — von dieser Werkseite erheblich, ja substantiell unterschieden sein kann. Dies wiederum hat Konsequenzen für Editionstheorie und Editionspraxis: Kompositionsfassungen und Rezeptionsfassungen bilden nicht mehr eine hierarchische Ordnung, an deren Spitze der Urtext steht, wie in der klassischen Epoche der Editions-geschichte, sondern ein historisches Gefüge, in das auch die jeweilige historisch-kritische Edition als — um Hilzinger zu zitieren — »Ausdruck des kritischen Interesses der Gegenwart am historischen Text ... Aktualisierung des Kunstwerks in der je gegenwärtigen Rezeption« einbezogen ist⁵. Der Begriff der Urtextausgabe ist damit seiner Substanz nach aufgehoben, selbst zu einem historischen Begriff geworden, auch wenn er als Markt-begriff und Verständigungsbegriff fortlebt, ja vorerst unentbehrlich ist. Und in der Editionspraxis tritt, im Extremfall, an die Stelle des Werkes die Gesamtheit der überlieferten und rekonstruierbaren Kompositionsfassungen und Aufführungsfassungen — also Schuberts »Erlkönig« nicht nur in allen autograph oder anderweitig in traditionellem Sinne autorisiert überlieferten Kompositionsfassungen, sondern eben auch in der Aufführungsfassung Johann Michael Vogls, oder die Arie der Gräfin »Dove sono i bei momenti« aus Mozarts *Figaro* nicht nur in der geläufigen Fassung, sondern auch mit den Verzierungen des Donaueschinger Aufführungsmaterials.

Es ist nicht zu übersehen, daß die konsequente Ausführung eines solchen Editions-Konzepts zu neuen Schwierigkeiten führt, wie sie die musikwissenschaftliche Editionspraxis bisher kaum kannte. In dem Maße, in dem der Werkcharakter einer zu edierenden Komposition hinter Kompositions- und Aufführungsfassungen zurücktritt, wächst das Bedürfnis der Benutzer nach einem historisch-kritischen Kommentar und wächst entsprechend die Verantwortung des Herausgebers. Zum textkritisch-philologischen und zum aufführungspraktischen Kommentar

tritt der kompositionsgeschichtliche und der rezeptionsgeschichtliche — erst zusammen können alle diese Kommentare dem Benutzer die Chance geben, sich auch ohne spezialisierte Vorkenntnisse in der historischen Situation des Werkes, der Werkrezeption und der Werkedition überhaupt zurechtzufinden.

Es liegt auf der Hand, daß die Aufgabe und die Verantwortung des Herausgebers durch solche Postulate nicht gerade leichter werden. Der Editor einer Gesamtausgabe mag sich den Aufgaben einer wirklich historischen und wirklich kritischen Vermittlung seines Gegenstandes noch mit einigermaßen plausiblen Gründen und nicht zuletzt mit der Berufung auf eine Arbeitsteilung zwischen Denkmäler- und Gesamtausgaben einerseits und Urtextausgaben andererseits entziehen können — der Herausgeber einer kommentierten Urtextausgabe, deren primärer Sinn eben diese Vermittlung ist, darf ihnen unter keinen Umständen ausweichen. Der »*Omnipräsenz der Wissenschaft*«, genauer: der Wissenschaftsgläubigkeit der Gegenwart und den aus ihr erwachsenden Ansprüchen an die wissenschaftliche Arbeit ist nicht dadurch zu begegnen, daß man sich in die Festungen des Wissenschaftsbetriebes zurückzieht, sondern nur dadurch, daß man die Ansprüche des Publikums als Herausforderung annimmt und daß man die Aufgabe der Vermittlung als die schwierigste und verantwortungsvollste begreift, die es in der Musikwissenschaft heute gibt. Dazu gehört auch, daß philologisch-historische Argumentation und Werturteil einander nicht ausschließen, wie es musikwissenschaftliche Tradition ist, sondern einander ergänzen — mit dem durchaus wünschenswerten Nebeneffekt, daß die bedrohlich sich ausbreitende extreme Arbeitsteilung innerhalb des Faches wenigstens auf diesem Gebiet aufgehoben wird. Dazu gehört auch, daß man die Vorläufigkeit jeder Edition einkalkuliert — um noch einmal Hilzinger zu zitieren:

»Der oft entschuldigend hervorgehobene Kompromißcharakter der Musik-Edition ist nur Zeichen der dialektischen Spannung von historischem Bewußtsein und kritischem Interesse. Ihr besonderer Gegenstand erlaubt kein falsches Objektivitätspostulat, er nötigt unumgänglich zur historischen Vermittlung im Interesse der Gegenwart«⁶.

Dazu gehört nicht zuletzt, daß wir die Ausbreitung der Musikwissenschaft über das Musikleben nicht fröhlich feiern und nicht mechanisch weitertreiben — denn sie hat heute ein Ausmaß erreicht, das gerade die Musikwissenschaftler nachdenklich machen sollte — sondern in die Bahnen zu lenken suchen, in denen sie für das Musikleben wirklich nützlich ist. Es ist gewiß nicht nötig und kaum nützlich, daß die Gesamtausgaben der Editions-institute durch Gesamtaufnahmen der Schallplattenindustrie multipliziert werden — aber es ist nötig, daß die Praxis von der Musikwissenschaft diejenigen Texte bekommt, die sie braucht und die dem jeweiligen Stand der Wissenschaft und der Praxis, der Dialektik von historischer Vermittlung im Interesse der Gegenwart entsprechen.

ANMERKUNGEN

- ¹ C. Dahlhaus, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien* in: *Fontes Artis Musicae* XXV, 1978, S. 22
- ² vgl. »Allgemeiner Vorbericht« zu den genannten Ausgaben der Berliner Akademie der Künste, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1895 ff.
- ³ G. Henle, *Weggenosse des Jahrhunderts. Als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik*, Stuttgart 1968, S. 301
- ⁴ K.H. Hilzinger, *Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte* in: *Euphorion* 68, 1974, S. 198–210
- ⁵ a.a.O., S. 198
- ⁶ a.a.O., S. 210

SONJA GERLACH

GEDANKEN ZU DEN »VERÄNDERTEN« VIOLINSTIMMEN
DER SOLOSONATEN VON FRANZ BENDA
IN DER STAATSBIBLIOTHEK PREUSSISCHER KULTURBESITZ,
BERLIN*

Die Staatsbibliothek in Berlin verwahrt unter der Signatur Mus. ms. 1315/15 einen Folianten mit 33 Violinsonaten von (Franz) Benda, die ein wichtiges Dokument zur Aufführungspraxis der Zeit darstellen, da sie außer der gewöhnlichen Violinstimme noch eine zweite, kolorierte oder »veränderte« Violinstimme überliefern. Die Sonaten sind partiturmäßig geschrieben und enthalten (ohne Besetzungsangaben) zuoberst die mutmaßlich originale Violinstimme, im zweiten System die »veränderte« Stimme — im folgenden als Zweitstimme bezeichnet —, darunter die (in einigen Sonaten bezifferte) Baßstimme. Alle Sonaten sind von ein und derselben Hand, wohl einem deutschen Berufskopisten, geschrieben¹. Ein allgemeines Titelblatt ist nicht vorhanden; statt dessen hat jede Sonate am Kopf einen eigenen, ausführlichen Titel. Da zudem die Titel benachbarter Sonaten gewöhnlich kleine Unterschiede in Wortlaut oder Schreibweise aufweisen, ist anzunehmen, daß die Vorlage für den Folianten in der Hauptsache aus einzelnen Sonaten bestand. Die Werke wurden nachträglich von I bis XXXIV numeriert. (Sonate XXI fehlt heute.) Ob wirklich alle Sonaten Franz Benda zuzuschreiben sind, wäre noch zu prüfen, um so mehr, als der Vorname (Franz, Francesco o.ä.) nur bei den Sonaten I—XX erscheint, während bei den Sonaten XXII—XXXIV nur »Benda« als Autorangabe steht². Daß alle Zweitstimmen von ein und demselben Autor stammen, ist nach dem Gesagten ebenfalls nicht gewährleistet; allerdings spricht das Vorhandensein solcher Stimmen in allen Sonaten für eine gemeinsame Herkunft, weil die (für Aufführungszwecke vorgenommenen) Veränderungen, die sie enthalten, normalerweise zu improvisieren waren und nur äußerst selten aufgeschrieben wurden. Daß die Berliner Zweitstimmen mehr als nur lokale Bedeutung hatten, ist daran abzulesen, daß ihr Text gelegentlich auch anderenorts überliefert ist³.

Die drei Stimmen der Sonaten VIII und XV sind auch in Berlin noch ein zweites Mal überliefert, und zwar in zwei zusammengehörigen Einzelkopien⁴. Hier sind jeweils nur die originale Violinstimme und der Baß als Partitur untereinander geschrieben. Die veränderte Zweitstimme steht auf einem gesonderten Notenblatt, das außer im stark verzierten Adagio keine Baßstimme enthält, also

* Der Musikabteilung sei für die wie immer freundliche Bereitstellung ihrer Schätze gedankt.

nur als Zusatzstimme zu der zweistimmigen Partitur zu gebrauchen ist. Daher ist diese Zweitstimme wohl kein ursprünglicher Bestandteil der Komposition, sondern wurde — von wem auch immer — nachkomponiert. Übrigens enthält der Foliant als Nr. XXII und XXIV zweimal dieselbe Sonate, aber mit verschiedenen Zweitstimmen, woraus ebenfalls deren nachträgliche Entstehung zu folgern ist.

Die Veränderungen in den Berliner Zweitstimmen bestehen aus recht verschiedenartigen Bildungen. In den langsamen Sätzen finden sich häufig die typischen »Passagen« — oft schön geschwungene Läufe — und verschiedene Diminutionsfloskeln, während Ornamentzeichen im Verhältnis dazu selten sind:

Beispiel 1a: Sonate II, 1. Satz, Thema

Adagio

Beispiel 1b: Einige Takte später

In kleinerem Ausmaß gibt es solche Umspielungen auch in schnelleren Sätzen:

Beispiel 2: Sonate XV, 1. Satz, Thema

Allegro ma non molto

Ein beträchtlicher Anteil besteht — wie auch bei echten Improvisationen nicht anders zu erwarten — aus unbedeutenden, konventionellen Diminutionen; vgl. Bsp. 4, T. 5—6, und Bsp. 14.

In einigen Fällen ist an absichtliche technische Erleichterung zu denken:

Beispiel 3: Aus Sonate V, 1. Satz (♩, Allegro non tanto)

The musical score for Example 3 consists of three staves. The top staff is the violin part, featuring a series of triplets of eighth notes. The first triplet is marked with a '3' above it. The second triplet is also marked with a '3' above it. The third triplet is marked with a '3' above it and the word 'siegue' above it. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of triplets of eighth notes. The first triplet is marked with a '3' below it. The second triplet is also marked with a '3' below it. The third triplet is marked with a '3' below it. The bottom staff is the bass line, featuring a series of eighth notes.

Zuweilen ist das Thema eines Satzes so vollständig verändert, daß man erst aus den nachfolgenden typischen Diminutionsfloskeln oder aus einer andersartigen Verwandlung des Themas bei einer Wiederholung sicherstellen kann, daß wirklich die erste Stimme das Original, die zweite die zugehörige »Veränderung« darstellt:

Beispiel 4: Sonate XXVIII, 1. Satz, Thema

Un poco allegro

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is the violin part, featuring a series of eighth notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of eighth notes. The bottom staff is the bass line, featuring a series of eighth notes.

Beispiel 5a: Sonate XXVII, 1. Satz, Thema

Allegretto

The musical score for Example 5a consists of three staves. The top staff is the violin part, featuring a series of eighth notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of eighth notes. The bottom staff is the bass line, featuring a series of eighth notes.

Durchführungen des Themas:

Beispiel 5b:

The musical score for Example 5b consists of three staves. The top staff is the violin part, featuring a series of eighth notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of eighth notes. The bottom staff is the bass line, featuring a series of eighth notes.

Beispiel 5c:

The musical score for Example 5c consists of three staves. The top staff is the violin part, featuring a series of eighth notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of eighth notes. The bottom staff is the bass line, featuring a series of eighth notes.

Die Zweitstimmen enthalten erstaunlicherweise nicht nur in den Adagios, sondern auch in den meisten schnelleren Sätzen so viele Veränderungen, daß kaum eine Zeile der beiden Violinstimmen genau übereinstimmt, gleichgültig, ob es sich nun um substantielle Eingriffe, phantasievolle Verzierungen oder banale Diminutionsfloskeln handelt. Nicht selten ist dadurch der Charakter eines ganzen Satzes verändert; das haben auch Hans Mersmann⁵ und Douglas A. Lee⁶ so empfunden. Mersmann bemerkt unter anderem, daß sich im Extremfall die kolorierte Stimme »in ganz äußerlicher Anlehnung an die Anfangs- und Endpunkte der originalen [Stimme] nach eigenen Gesetzen frei entwickelt« (vgl. Takt 1 des folgenden Beispiels), und schließt, daß außer übersteigerter Virtuosität auch diese »innere Unmöglichkeit« (daß nämlich der Ausführende die Absichten des Komponisten im Guten wie im Schlechten vollständig umkehren konnte) zum baldigen Verschwinden der Technik des Kolorierens beigetragen habe⁷.

Beispiel 6: Sonate IX, 2. Satz, Thema

Allegretto

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Allegretto'. The score shows the first few measures of the theme, with various phrasing and articulation differences between the staves, including a trill (tr) in the bass line.

Es sei noch hinzugefügt, daß derartige Veränderungen wie in T. 1 dieses Beispiels — und erst recht unten in Bsp. 17b/c — eine entsprechende Änderung des imitierenden Basses zur Folge haben müssen, wenn der Sinn der Komposition erhalten bleiben soll — eine nur schwer erfüllbare Forderung.

Die hier vorgetragene Kritik, daß die Veränderungen der Berliner Zweitstimmen dem Charakter und der Struktur der Komposition nicht immer gerecht werden, führt zwangsläufig zu dem Schluß, daß Benda nicht selbst der Verfasser dieser Stimmen sein kann. Das Für und Wider einer solchen Behauptung soll im folgenden etwas genauer beleuchtet werden, und zwar unter Berücksichtigung von Beispielen und Äußerungen von Bendas Berliner Kollegen und Schülern.

Während Mersmann ohne weiteres davon ausgeht, daß Benda der Urheber der verzierten Fassungen sei⁸, hat schon Andreas Moser⁹ Zweifel an der Authentizität der Berliner Zweitstimmen angemeldet, weil er sich den Widerspruch zwischen der dortigen »Verschnörkelung und Umbildung der Themen« und der Benda nachgesagten »Schlichtheit« im Adagio-Vortrag nicht erklären kann. Allerdings läßt Moser offen, ob nicht vielleicht das erste dem jungen, das zweite dem alternen, von der Gicht behinderten Benda entspricht. Ähnlich äußert sich auch Franz Lorenz in seiner Benda-Biographie¹⁰. Lee¹¹ hält es für möglich, daß Benda seinen Schülern (zu denen auch seine Söhne rechnen) zu pädagogischen Zwecken Varianten diktiert habe, oder daß sich ein Schüler Varianten notiert habe, um des Meisters Spielart festzuhalten. Nach Lee¹² finden sich die Varianten der Berliner

Zweitstimmen auch in einer Handschrift von Bendas Schüler Friedrich Wilhelm Rust (datiert 1763), so daß sie tatsächlich im engeren Umkreis von Benda entstanden zu sein scheinen und somit vermutlich Bendasche Aufführungseigentümlichkeiten tradieren. Das ist aber nicht so zu verstehen, als ob die beiden Berliner Violinstimmen zwei gleichberechtigte, zufällig realisierte und erhaltene Varianten eines ideellen *Urtextes* darstellten (was vielleicht zu erwarten wäre, wenn Benda mehreren Schülern verschiedene Fassungen seiner Sonaten vermittelt hätte¹³), vielmehr ist die obere Stimme als Bendas *Urtext* (*cum grano salis*) und die Zweitstimme als eine davon abgeleitete Variante aufzufassen. In jeder der Berliner Sonaten gibt es musikalische Anhaltspunkte dafür, daß die Oberstimme die Vorlage für die Zweitstimme war und nicht etwa beide Stimmen nach einer unbekanntem dritten geformt worden waren, deren Originaltext abwechselnd bald in der einen, bald in der anderen der Berliner Stimmen beibehalten wäre.

Franz Benda (1709–1786) schrieb seine achtzig oder mehr *Violin-Soli*¹⁴ hauptsächlich zum eigenen Gebrauch. Ihre allgemeine Verbreitung scheint er nicht sonderlich gefördert zu haben, denn er ließ sich sogar dafür bezahlen, daß sie ungedruckt blieben¹⁵. Die frühesten Sonaten dürften 1733 entstanden sein¹⁶, die spätesten vermutlich vor 1770, zu einer Zeit, in der die Gicht Benda mehr und mehr zur Aufgabe seiner Solistentätigkeit zwang¹⁷. Schon 1763 mußte Benda in seiner Autobiographie bekennen, daß er seit zwölf Jahren fast nichts Neues mehr verfertigt habe, außer einigen Violinsonaten¹⁸. Daß Bendas Kompositions- und Spielweise in den drei Jahrzehnten nicht unverändert geblieben ist, läßt sich denken.

Karl Friedrich Zelter verdanken wir eine Notiz über Bendasche Konzerte im Jahre 1751 in Strelitz; sie ist allerdings Karl Fasch gewidmet und charakterisiert Bendas Spielweise mit keinem Wort¹⁹: »*Benda spielte am liebsten seine eigene Violin-Solo, wozu er sich lebhaft und oft schwere Bässe setzte ... Der junge Fasch war der einzige in Strelitz, der dem Meister seine Solo vollkommen gut akkompagnieren konnte ...*«

Daß Benda die zeitgenössischen Verzierungskünste beherrschte und bei seinem Geigenspiel anwandte, darf wohl vorausgesetzt werden. Doch nicht besondere Virtuosität begründete Bendas Ruhm, sondern sein Adagio-Vortrag, bei dem er die Herzen »*rührte*« wie keiner sonst. Bendas Geige sang; nicht die Geschwindigkeit seiner Finger wird erwähnt, sondern die Kraft seines Bogens, der, wie Joh. Friedrich Reichardt 1774 ausführt, »*recht lang und langsam auf und nieder geht*«, was seine Nachahmer ihm absahen. Reichardt rühmt weiter an Bendas Adagio-Spiel den »*besonderen Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das stets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten; ... die mäßigen, und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen; ... und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmaße der Noten*²⁰, die dem Gesange das Gezwungene benehmen ...«. Dazu Reichardts Kommentar: »*Ich meine, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andere anbringen darf, als es dem guten*

Sänger in der Arie erlaubt ist.«²¹ Benda selbst schreibt, er habe sich bemüht, »in Violin Sonaten zu raffinieren und singbar zu schreiben«²².

Seien wir versichert, daß die Kehle des Sängers zu Bendas Zeiten ein recht bewegliches Ding war²³, wie denn überhaupt die *Singbarkeit* weniger die Schlichtheit als die Geschmeidigkeit einer Melodie zu kennzeichnen scheint. So jedenfalls ist es den Ausführungen von Joh. Joachim Quantz zu entnehmen²⁴: »In vorigen Zeiten wurde das Adagio mehrenteils sehr trocken und platt ... gesetzt. Die Komponisten überließen den Ausführern ..., die Melodie singbar zu machen, welches aber, ohne vielen Zusatz von Manieren [...], nicht wohl anging ... Wie nun leicht zu erachten ist, daß ein solches Adagio nicht allemal das Glück gehabt hat, in geschickte Hände zu fallen ..., so ist aus solchem Übel das Gute geflossen, daß man seit einigen Zeiten angefangen hat, das Adagio mehr singend zu setzen.« An anderer Stelle heißt es²⁵: »... angefangen, die notwendigsten Manieren anzudeuten.«

Die Bendaschen Adagios darf man wohl in der Hauptsache der modernen *singbaren* Art zuordnen. Das originale Thema in Beispiel 1a enthält Verzierungs-floskeln und ist rhythmisch kompliziert. So weitgehende Verzierungen, wie sie die Zweitstimme bietet, sind hier sicher nicht notwendig. Daß allerdings selbst ein derart ausgearbeitetes Adagio unter Umständen noch wesentlich verziert werden konnte, zeigt z.B. ein Molto Adagio für Cembalo von C.Ph.E. Bach, das Bach selbst koloriert hat, und das hier als vollendetes Beispiel eines *singbaren* Klavier-Adagios angeführt werden darf²⁶:

Beispiel 7: Molto Adagio, C, T. 5/6

C.Ph. E. Bach



Es handelt sich hier um die langsamste Art eines Adagio-Satzes, die am stärksten, und zwar hauptsächlich »mit schleifenden Noten« auszuzieren ist²⁷.

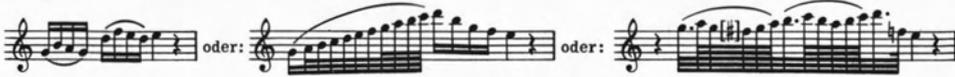
Von der Verzierungsfreudigkeit der Berliner gibt Quantz in seinem »Versuch einer Anweisung ...« in doppelter Weise Zeugnis, indem er die althergebrachte Verzierungskunst aus ganzem Herzen bejaht, aber gleichzeitig sehr vor Mißbrauch und Übertreibung warnt²⁸: »Die Veränderungen müssen ... erst unternommen werden, wenn der simple Gesang schon gehört worden ist ... Auch muß man keine wohlgesetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige schon in sich hat, verändern; es sei denn, daß man glaubete, sie noch zu verbessern [...] ... Mit vielen auf einander folgenden geschwinden Noten ist es nicht allezeit ausgerichtet. Sie können wohl Verwunderung verursachen, aber nicht so leicht, wie die simplen, das Herz rühren, welches doch der wahre Endzweck, und das schwereste in der Musik ist.« Solche Ermahnungen hal-

ten Quantz keineswegs davon ab, in seitenlangen Beispielen *simple Intervalle* wie



in so komplizierte Gebilde wie

Beispiel 8b:



zu verwandeln. Gekrönt werden die Beispiele durch ein Probestück (für Flöte und Generalbaß), das aus diesen Gebilden zusammengesetzt ist²⁹:



Quantz betont, daß man keineswegs alle Adagios derart »mit Manieren überhäufen« solle, sondern »nur da, wo es der platte Gesang, wie hier, erfordert«³⁰. Eine vergleichbare, schlichte Melodie findet sich bei Benda in der mehrfach veröffentlichten Berliner Sonate I. Hier sind dem ersten Teil des Adagios ausnahmsweise zwei verschiedene Verzierungsstimmen beigegeben, vermutlich die obere für den ersten Durchgang, die untere für die Wiederholung:

Beispiel 10: Sonate I, 1. Satz, Thema



Auszierungen der Originalstimme im Sinne von Quantz waren hier vielleicht unumgänglich: »Aus einer ... Vermischung aber von kleinen und großen Auszierungen [= wesentlichen Manieren und willkürlichen Veränderungen] entsteht dann endlich der vernünftige und gute Geschmack im Singen und Spielen, welcher jedermann gefällt, und allgemein ist«³¹. Die einzelnen Verzierungen sind oft schön — vielleicht sind sie wirklich ein Abbild von Bendas gesanglicher Vortragskunst? —; trotzdem ist zu fragen, ob in der stark verzierten Berliner Stimme nicht bereits des Guten zuviel geschehen ist. An drei Stellen stehen hier 22, 23 bzw. 29 ausgeschriebene Noten auf einem Viertel, während in Quantz' ziemlich überladenen Probestück

die Grenze bei dreimal 12 und einmal 14 Noten liegt³². Durch zu schnelle Passagen wird die Ruhe des Melodieflusses gefährdet, oder man muß — falls das Metrum nicht stark verzerrt werden soll — ein extrem langsames Tempo wählen, was der Tempoangabe widerspricht. Dasselbe Problem tritt auch in einigen weiteren Sätzen auf (vgl. Beispiel 1 und 12).

Wie schon oben angedeutet, unterscheidet Quantz verschiedene Arten von langsamen Sätzen, die auch im verzierten Vortrag verschieden zu behandeln sind. Zum Beispiel muß ein Siciliano »sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden³³«. Die Berliner Verzierungen des langsamen Satzes von Sonate VIII, einem typischen Siciliano, wären demnach ein Muster dafür, wie man es nicht machen soll, wengleich die einzelnen Auszierungen auch dieses Satzes viel Schönes enthalten³⁴:

Beispiel 11: Sonate VIII, Thema³⁵



Stark verzierte Adagio-Sätze kritisiert Reichardt in seinen Ausführungen von 1774 im Anschluß an das oben wiedergegebene Lob des Bendaschen Adagios folgendermaßen³⁶: »Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich verdoppelt wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird ... muß ich da nicht ... jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? ... Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher komischen Läufe drinne machen, sondern den Gesang des Stücks nur simpel und deutlich vortragen. Aber ... um die toten Töne ... zu verbergen, verblenden sie den Unwissenden wenigstens mit einer Menge Noten.« Wenn es auch in jener Zeit sicher noch schlimmere Auswüchse gab, so scheint diese Beschreibung doch auch auf mehrere Stellen der Berliner Zweitstimmen zu passen. Man vergleiche nur die zuletzt genannten Beispiele oder die folgende *Kolorierung einer Koloratur*, die so recht die Sucht nach immer mehr Noten erkennen läßt:

Beispiel 12: Aus Sonate XXVII, 2. Satz (♩ Andante)



Sehr aufschlußreich für Reichardts Stilempfinden ist der Schluß dieser, auf Franz Bendas Sohn Carl bezogenen Ausführungen³⁷: »Herr Carl Benda verdient ... unsern ganzen Dank, daß er uns sowohl in seinem Spielen als auch im Setzen [seiner Kompositionen] die edle Manier seines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt uns dabei nichts mehr zu wünschen übrig, als daß sich Herr Benda bemühe, in seinen Arbeiten sowohl, als auch in seiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen ... um den so sehr eingerissenen Geschmack zur Neuheit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die schöne Spielart seines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen ... Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geschwinden (!) Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll — das Bendaische sein.«

Wenn Reichardt ausdrücklich die schnelleren Sätze zur Veränderung zuläßt, so ist dabei, was den Aufführungsstil anbetrifft, an das Prinzip der *veränderten Reprisen* zu denken, d.h. die Veränderung der Wiederholungen der beiden Satz-teile eines Allegros. Beispiele dafür liefert vor allem C. Ph. E. Bach, den der Mißbrauch, der auch hier getrieben wurde, veranlaßt hat, mehrere Klaviersonaten mit auskomponierten variierten Wiederholungen zu schreiben. Als Beispiel diene der Anfang (und die entsprechenden Takte der auskomponierten Wiederholung) aus seinem Probestück in F-Dur³⁸:

Allegretto
arioso ed amoroso

C.Ph.E. Bach

Beispiel 13

Bach gibt dazu folgende Erklärungen³⁹: »Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu[es] Stück sein würde ... Alle Veränderungen müssen dem Affekt des

Stückes gemäß sein. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original sein. Simple Gedanken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert, und umgekehrt ... Bei Klavier-Sachen kann zugleich der Baß in der Veränderung anders sein, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben.« Durch die Einbeziehung des Basses konnte Bach im obigen Beispiel auch die Imitation von T. 5/6 in T. 30/31 aufrechterhalten. Die Adagios entfallen hier schon deshalb, weil sie einteilige Stücke sind, die nicht wiederholt werden.

Vergleicht man Bachs Forderungen mit den Veränderungen in den Berliner Zweitstimmen, so bleibt einiges zu wünschen übrig. Als Beispiel für ein *neues Stück* darf wohl das Vivace aus Sonate VIII gelten, in dem so gut wie kein Takt unverändert geblieben ist:

Beispiel 14: Sonate VIII, Takt 13⁴⁰

The image shows a musical score for Example 14, titled 'Vivace'. It consists of three staves. The top staff is the original melody, the middle staff is a variation with triplets, and the bottom staff is the bass line. The music is in G major and 3/4 time.

Der pulsierende Achtelrhythmus, der in der Originalstimme das ganze Stück durchzieht, ist in der Zweitstimme fast durchweg durch Triolen ersetzt worden, die leicht leierig wirken. Die den Terzsprüngen innewohnende Rastlosigkeit empfindet man bei der Triolenbewegung weniger stark. Der Satz erleidet daher trotz des Zuwachses an äußerlicher Bewegung eine Einbuße an innerer Spannkraft⁴¹.

Daß übrigens ein Allegro-Satz auch keine allzu weitgehenden Abweichungen von der Originalmelodie verträgt, schreibt schon Quantz — »weil es mehrenteils mit einem solchen Gesange und solchen Passagen gesetzt wird, worinne nicht viel zu verbessern ist«⁴².

Nicht alle Veränderungen in den Berliner Zweitstimmen sind gleich gut oder besser als das Original. Die Varianten zum Allegretto-Thema der beiden verschiedenen Zweitstimmen, die zu der als Nr. XXII und XXIV überlieferten Sonate existieren, bilden ein Beispiel dafür, daß die Varianten der Zweitstimmen meist alltäglicher und weniger phantasie reich sind als Varianten, die in der Originalstimme vorkommen:

Beispiel 15a: 1. Satz, Thema

The image shows a musical score for Example 15a, titled 'Allegretto'. It consists of three staves. The top staff is the original melody, the middle staff is a variation from Sonate XXII, and the bottom staff is a variation from Sonate XXIV. The music is in G major and 3/4 time.

Beispiel 15b: T. 9ff.

The musical score for Example 15b consists of four staves. The top staff is labeled 'orig:' and contains the original violin part. The second staff is labeled 'XXII:' and the third 'XXIV:', representing two different altered versions of the violin part. The bottom staff is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics markings include 'p' (piano) in several places. The score shows a sequence of notes and rests across several measures, with some notes beamed together.

Nach einer rhythmisch komplizierten und trotzdem eleganten Variante wie in T. 11–13 der Originalstimme dürfte man in den Zweitstimmen lange zu suchen haben, bis man sie findet. Es sei noch erwähnt, daß die eigenständigste Zweitstimmen-Variante des obigen Beispiels (T. 9ff. aus Sonate XXIV) leider durch die Parallelführung mit dem Baß in T. 12–13 einiges von ihrem Wert einbüßt.

Veränderungen des Basses, die zur Aufrechterhaltung der Imitation an nicht wenigen Stellen bei Verwendung der Zweitstimme erforderlich wären, scheint Bach bei ›Violin-Sachen‹ (weil zwei oder mehr Spieler beteiligt sind?) nicht vorzusehen. Demnach wären einschneidende Veränderungen eines imitierten Themas wie in Beispiel 6 und 17 wohl nicht angebracht.

Daß die Veränderungen bald aus Diminutionen, bald aus Vereinfachungen des Originals bestehen dürfen, wie es in den Berliner Zweitstimmen der Fall ist, wird von Bach ausdrücklich bestätigt. In seinem Beispiel führt die ausgewogene Abwechslung zwischen beiden Prinzipien zu zwei gleichwertigen Stimmen. So wohl gelegentlich auch in den Berliner Zweitstimmen (vgl. Beispiel 2, T. 2). Doch führt dort manchmal der ungeschickte Wechsel zwischen Verzierung und Vereinfachung zu Uneinheitlichkeit in der Stimme: vgl. die (gelungene) Vereinfachung in Beispiel 5a, die zu den (nicht überzeugenden) Bildungen in Beispiel 5b und 5c in unvereinbarem Gegensatz steht. Oder eine Stimme verliert durch Vereinfachungen an Spannkraft:

Beispiel 16: Sonate IV, 3. Satz, Thema

The musical score for Example 16 consists of four staves. The top staff is labeled 'orig:' and contains the original violin part. The second staff is labeled 'XXII:' and the third 'XXIV:', representing two different altered versions of the violin part. The bottom staff is the bass line. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The tempo marking 'Allegro assai' is written above the first staff. The score shows a sequence of notes and rests across several measures, with some notes beamed together.

Erst bei der anschließenden Wiederholung des Themas (T. 5ff.) stehen auch in der Zweitstimme die originalen 16tel-Noten. Um bei der Wiederholung durch die 16tel-Noten eine Steigerung zu erzielen, hat der Bearbeiter die gleichmäßige Motorik, die dem 16tel-Thema das Leben gibt, geopfert. Es sei dahingestellt, ob ein geschickter Begleiter diesen Verlust auf dem Klavier durch 16tel-Bewegung wett machen könnte.

In einem anderen Fall ist umgekehrt die Diminution fehl am Platz:

Beispiel 17a: Sonate II, 2. Satz

Allegro

Thema

Beispiel 17b: T. 5

Beispiel 17c: Durchführungsbeginn

Hier sind die gleichen Floskeln wie in einem Adagio verwendet worden. Die kernige Kraft der repetierten Viertelnoten wie auch der rhythmische Impuls der darauf folgenden originalen 16tel-Noten wird durch die nivellierenden schnellen Läufe zunichte gemacht; die vom Komponisten vorgesehene Imitation im Baß entfällt. Das ganze Thema wird gleichsam aufgeweicht und dadurch seines Allegro-Charakters beraubt.

Abschließend noch ein unauffälliges Beispiel dafür, wie durch harmlose und gefällige Auszierungen eine Komposition unversehens an Substanz verlieren kann:

Beispiel 18: Aus Sonate XIX, 1. Satz (♩, Allegro)

In der Originalfassung werden die 32tel-Noten im ersten und zweiten Takt ganztaktig, im dritten halbtaktig sequenziert; ebenso erscheinen die drei auftaktigen 16tel-Noten — der andere Baustein der Sequenz — zuerst ganz-, dann halbtaktig, im vierten Takt sogar vierteltaktig, da sich der Baß (in Gegenbewegung) alternierend beteiligt; danach endet die Phrase in einer abgesetzten Halbkadenz. In der »veränderten« Fassung ist vieles von dieser Feinstruktur verlorengegangen.

Kann ein Komponist sein eigenes Werk so mißachten?

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. das Faksimile der I. Sonate bei Hans-Peter Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1955 (3/1973), Bsp. III f.
- ² Für eine Echtheitsprüfung sei auf die in Vorbereitung befindlichen Benda-Werk- und Quellenkataloge von Franz Lorenz, Berlin, oder Douglas A. Lee, Wichita (USA), verwiesen. — In seinem Aufsatz *Some Embellished Versions of Sonatas by Franz Benda* (*The Musical Quarterly*, LXII, Jan. 1976, S. 65) stellt Lee fest, daß die Sonaten XXII—XXXIV in anderen Sammlungen seltener anzutreffen seien als die Sonaten I—XX; er sieht auch gewisse Unterschiede zwischen beiden Gruppen.
- ³ Z.B. in Wien und Brüssel. Vgl. auch Lee, a.a.O., S. 65, 67 f.
- ⁴ Mus. ms. 1315 und 1315/1. Erster und zweiter Satz von Sonate VIII sind hier gegenüber dem Folianten vertauscht, und im langsamen Satz stimmt auch die Tempoangabe (die vielleicht ursprünglich fehlte) nicht überein. Im übrigen sind die Lesarten in den Einzelkopien und in den Abschriften des Folianten ziemlich ähnlich, aber voneinander unabhängig; die Quellen müssen daher auf eine unbekannt gemeinsame Vorlage zurückgehen, in der bereits beide Violinstimmen enthalten waren.
- ⁵ *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2. Jg., 1919—1920, S. 122 ff. (mit Wiedergabe vieler Notenbeispiele aus dem Berliner Folianten).
- ⁶ A.a.O., S. 66.
- ⁷ Mersmann, a.a.O., S. 123 f.
- ⁸ So auch die meisten anderen Autoren, die den Berliner Folianten als Quelle zur Aufführungspraxis oder Verzierungskunst würdigen: Hans-Peter Schmitz (s. Anm. 1); Ernest T. Ferand, *Die Improvisation*, in: *Das Musikwerk*, Köln 1956 (mit Veröffentlichung der I. Sonate); Rudolf Pečman, *Zur Frage der Interpretation der Violinsonaten František Bendas*, in: *Konferenzbericht der 3. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz*, 28.—29. Juni 1975, und auch Jan und Bohumír Štědroň in der Ausgabe der I. Sonate in *Musica Antiqua Bohemica* Nr. 57, Prag 1962/1977.
- ⁹ *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, S. 323 f.
- ¹⁰ Franz Lorenz, *Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967, S. 46 f.
- ¹¹ A.a.O., S. 69.
- ¹² A.a.O., S. 67/69.
- ¹³ Eine umfassende Quellen- und Textkritik steht noch aus (vgl. Anm. 2). Doch scheint es gewöhnlich keine anderen Fassungen zu geben als die in Berlin überlieferten, mit geringfügigen Varianten.
- ¹⁴ 80 Violinsoli nennt Benda 1763 in seiner Autobiographie (Lorenz, S. 154); Lorenz, S. 56, schreibt ihm 157 Sonaten zu.
- ¹⁵ Autobiographie (Lorenz, S. 154).
- ¹⁶ Nach Bendas Autobiographie (Lorenz, S. 148): »... da ich mich einließ Violin Solos zu setzen, so erteilte er [Joh. Gottlieb Graun] mir manche Hilfe in Ansehung des Basses.« Vgl. auch Lee, a.a.O., S. 67. — Die Orthographie der Zitate ist hier und im folgenden etwas modernisiert.

- ¹⁷ 1772 erwähnt Benda, daß er seit fünf Jahren dem Könige keine Solos mehr vorgespielt habe (Dr. Burney's Musical Tours in Europe, Vol. II, Nachdruck London 1957, S. 173). Vgl. auch Lorenz, S. 35, 39f.
- ¹⁸ Lorenz, S. 153f. — Lee, a.a.O., S. 67/69, kommt unter Berücksichtigung der oben erwähnten 1763 datierten Rust-Handschrift zu dem Schluß, daß die Sonaten des Berliner Folianten samt den Zweitstimmen wohl bis 1763 anzusetzen sind.
- ¹⁹ Karl Friedrich Zelter, *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin 1801, S. 11 (über einen Besuch Bendas in Strelitz im Jahre 1751). Vgl. Lorenz, S. 25.
- ²⁰ Vgl. dazu das auskomponierte *tempo rubato* in Bsp. 15b (Allegretto), T. 11—13 der Originalstimme.
- ²¹ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 1. Teil, Frankfurt & Leipzig 1774, 9. Brief, S. 162f.
- ²² Autobiographie (Lorenz, S. 159).
- ²³ Vgl. z.B. die von Friedrich II. verfaßten Verzierungen zu einer Arie aus Joh. Adolf Hasses Oper »*Cleofide*« (wiedergegeben bei Schmitz, Bsp. IIIe, und — zusammen mit einer nur wenig verzierten Fassung von Faustina Hasse — bei Hellmuth Christian Wolff: *Originale Gesangs-Improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, in: Das Musikwerk, Köln 1972, Bsp. 10); Methodische Arie mit willkürlichen Veränderungen von Joh. Adam Hiller (wiedergegeben bei Schmitz, Bsp. IIIh).
- ²⁴ Joh. Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1/1752), Breslau 3/1789, Faksimile-Nachdruck Kassel 1953, S. 298.
- ²⁵ Quantz, S. 137.
- ²⁶ Vgl. die Faksimiles bei Schmitz, Bsp. III g 1.
- ²⁷ Wie aus den Ausführungen von Quantz, S. 139ff., zu entnehmen.
- ²⁸ Quantz, S. 120.
- ²⁹ Quantz, Tab. XVII, XVIII, XIX und S. 143f. — Vollständige Wiedergabe des Probestücks bei Ferand, Bsp. 34.
- ³⁰ Quantz, S. 144.
- ³¹ Quantz, S. 137.
- ³² Zum Vergleich Beethovens Adagio molto aus der c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1: Die äußerst schnell zu spielenden 64tel-Triolen in T. 28ff. würden bei gleichmäßiger Bewegung 24 Noten auf ein Viertel ergeben. Dabei handelt es sich aber um einen 2/4-Takt, so daß im Grunde ein Achtel, das nur 12 Noten enthält, dem Viertel im 3/4- oder 4/4-Takt der obigen Beispiele entspricht.
- ³³ Quantz, S. 143.
- ³⁴ Wiedergabe des ganzen Satzes bei Mersmann, S. 128ff.
- ³⁵ Larghetto oder Adagio (vgl. Anm. 4).
- ³⁶ Reichardt, S. 163, 165.
- ³⁷ Reichardt, S. 168f.
- ³⁸ Probestücke zu Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (Faksimile bei Schmitz, Bsp. III g 2). — Siehe ferner: *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen. Ihre Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen unterthänigst zugeeignet, und verfertigt von Carl Philipp Emanuel Bach*. Berlin, 1760 ... George Ludewig Winter.
- ³⁹ C.Ph.E. Bach, *Versuch ...*, I, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1957, S. 132f.
- ⁴⁰ Wiedergabe des ersten Satzteils bis zum Doppelstrich bei Mersmann, S. 126ff.; Wiedergabe der unverzierten Sonate in *Musica Antiqua Bohemica*.
- ⁴¹ Vermutlich beruht die Wirkung darauf, daß das Ohr die stufenweisen Fortschreitungen in den Triolen als Einheit auffaßt, so daß die Viertel-Impulse vorherrschen, während die Zick-Zack-Bewegung der Terzsprünge trotz der harmonischen Verschmelzungsmöglichkeit die Achtel-Impulse überwiegen läßt. Hinzu kommt noch, daß man die Triolen-Fassung (die am Schluß sogar in 16tel-Bewegung übergeht) vermutlich unvermerkt in etwas langsamerem Tempo spielen wird.
- ⁴² S. 117.

ERNST GÜNTER HEINEMANN

LISZTS »ANGELUS« – BEOBACHTUNGEN ZUM KOMPOSITORISCHEN ENTSTEHUNGSPROZESS

Der vom Komponisten veranlaßten Erstaussgabe eines musikalischen Werks geht der in der Regel langwierige Prozeß des Entwerfens, des Über- und Ausarbeitens voraus. Nicht immer jedoch macht das Ergebnis, das zumindest in der Musik des 19. Jahrhunderts als geschlossenes Ganzes präsentiert werden soll, die Vorarbeiten vergessen. Liszts Kompositionen — insbesondere die späten — lassen darauf schließen, daß mit der Entscheidung des Komponisten zur Veröffentlichung ein grundsätzlich unabschließbarer Arbeitsprozeß abgebrochen wird.

Liszt, der als Klaviervirtuose das Instrument mühelos beherrschte, erweist sich — wie schon der Schriftduktus in den Autographen zeigt — im Komponieren als eher pedantisch bemüht, auf Akkuratess in der Bezeichnung der Dynamik und der Spielanweisungen bedacht, dabei ständig zu Änderungen bereit und unsicher im Entwurf der musikalischen Großform wie in der Ausarbeitung der melodischen und harmonischen Details. In den problematischen Alterswerken treten die Schwierigkeiten im Umgang mit der kompositorischen Materie im völligen Verzicht auf äußere Glätte unverhohlen hervor. Was auf den ersten Blick rasch skizziert und fragmentarisch erscheint, mag durchaus Ergebnis eines langwierigen Arbeitsprozesses sein.

Ein Beispiel dafür ist sein *Angelus* aus dem dritten Band der *Années de Pèlerinage*, vielleicht nicht das bedeutendste Stück der Sammlung, aber in seiner Problematik typisch. Der kompositorische Arbeitsprozeß ist durch reichhaltiges Quellenmaterial dokumentiert. Im wesentlichen sind in Betracht zu ziehen:

- eine autographe Skizze von 1877 (A1),
- eine wenige Tage später gefertigte eigenhändige Reinschrift (A2),
- ein Autograph aus 1880 (A3),
- eine mit autographen Korrekturen versehene Abschrift von 1882 (AB)
- und die Erstaussgabe von 1883 (E).

(A1) und (A2) sind im $\frac{3}{4}$ -Takt, die späteren Fassungen im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert.

Bereits die Skizze (A1) enthält den in allen Versionen kaum veränderten Einleitungsteil (Beispiel 1), ein impressionistisch anmutendes Klangtableau, gewonnen durch die gleichförmige Abfolge harmonisch voneinander unabhängiger und melodisch von der Quart bestimmter Akkorde.

Beispiel 1, Einleitung (Auszug):



Darauf folgt ein liedhaft periodisiertes und choralhaft harmonisiertes Melodie-Thema, das in allen Versionen zunächst exponiert und nach einem Zwischenteil apotheotisch überhöht wiederholt wird.

Beispiel 2, Melodie-Thema, Vorform von (A1) und (A2):

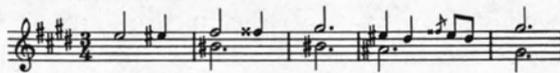


Der Exposition des Melodie-Themas schließt sich ein Intermezzo an, das das bereits die Einleitung bestimmende und im Beginn des Melodie-Themas enthaltene Quartintervall zunächst in chromatischer Aufwärtsbewegung (Beispiel 3), schließlich in der Fassung (A2) in fallender melodischer Auszierung umspielend behandelt (Beispiel 4).

Beispiel 3:



Beispiel 4:



Der Gegensatz zwischen der leittonfreien Harmonik der Einleitung und dem trivialen Melodie-Thema ist einerseits bewußt und in vielen Kompositionen Liszts anzutreffen, bereitet dem Komponisten aber, an Streichungen erkennbar, sichtlich Schwierigkeiten. Zunächst nämlich notiert Liszt die tanz- beziehungsweise volksliedhafte Melodie als wiederholte achttaktige Periode, fügt aber noch eine viertaktige Schlußbildung an, die teilweise durch Streichungen verdorben ist. Offenbar stößt sich Liszt nun doch an der symmetrischen Regelmäßigkeit dieser trivialen Melodik und sucht Auswege. In der Reinschrift (A2) werden deshalb nach Takt 14 der Melodie zwei umspielende Erweiterungstakte eingeschoben (Beispiel 2). Das Melodie-Thema umfaßt jetzt zwar 18 Takte, entzieht sich aber periodischer Regelmäßigkeit nur ungelenkt, ja macht durch die wenig geschickte Erweiterung auf die nicht zu verleugnende symmetrische Konstruktion erst aufmerksam. Erst im drei Jahre späteren Autograph (A3) wird das Melodie-Thema dann konsequent in einer grundsätzlichen Umbildung vorgelegt. Liszt läßt nun die Melodie trug-

schlußartig enden und in eine aus dem Quartintervall der Einleitung und des Intermezzos gewonnene, auf die doppelte Subdominant der Grundtonart E-dur abzielende motivische Bildung einmünden. Triviale Periodik und Harmonik sind somit durch Einbezug des musikalischen Materials der Einleitung wenn nicht aufgegeben, so doch aufgebrochen und in Frage gestellt.

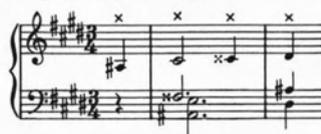
Beispiel 5, Melodie-Thema (E):



Damit erhält das Quartmotiv, das bereits die originelle Einleitung bestimmte und auch im auf die Exposition des Melodie-Themas folgenden Intermezzo behandelt wird, formbildende Bedeutung für alle Teile der Komposition. Denn in der autographen Reinschrift (A2) stehen die Formteile Einleitung — Melodie-Thema — Intermezzo, bedingt durch die musikalische Disparatheit des Melodieteils, noch unverbindlich nebeneinandergereiht. Im Autograph (A3) hingegen, in dem die Umformung des Melodiethemas vollzogen ist, erscheinen die bereits aus der frühen Niederschrift (A2) übernommenen Formteile, verklammert durch die umgeformte Melodie, in neuer entwicklungsmäßiger Verknüpfung. Es ist nur konsequent, wenn Liszt jetzt in der Fassung (A3) nach der Reprise, der apotheotisch überhöhten Wiederholung des Melodieteils, den motivisch hierin bereits erinnerten und vorbereiteten Einleitungsteil wiederholt. So gewinnt die Komposition formalen Zusammenhalt und Entwicklungscharakter, der durch vielfältige Überleitungseinfügungen, durchführungsartige Fortspinnungen und motivische Ausfüllungen zunächst nur gerüstartig akkordisch notierter Bildungen — all dies zumeist auf das thematische Quartmotiv bezogen — noch unterstrichen wird. Aus den 167 Takten der Frühfassung (A2) werden in der Vorform der endgültigen Version (A3) 193 und schließlich in der Erstausgabe 255 Takte.

Im Bemühen des Komponisten zur geschlossenen musikalischen Form, in der die einzelnen Formteile in motivisch begründetem Zusammenhang stehen, werden subtile kompositorische Verwandlungsverfahren angewendet, beispielsweise in der Umformung des bereits in der Skizze (A1) enthaltenen Intermezzos (vergleiche Beispiel 3).

Beispiel 6, nach (A1):



Aus dem in Beispiel 6 angeführten Ausschnitt entsteht durch Einschaltung eines Zwischentaktes, rhythmische Umdeutung und gegenstimmige Begleitung

ein äußerlich neuer Gedanke (Beispiel 7). Dabei ist aber der Bezug auf die Frühform, wie die Melodietöne zeigen, keineswegs aufgegeben. Während der Ab-

Beispiel 7, nach (E):



schnitt in der Skizze (A1) lediglich auf den Einleitungsteil bezogen war, greift die erweiterte Form auf die Melodik des Themas zurück, das im Baß in alterierten Intervallen imitierend gegen die Quartan der rechten Hand geführt wird. Der hier beschriebene Ausschnitt wird dann in der für Liszt typischen Sequenzierungsmanier tonhöhenversetzt wiederholt. Paradoxiertweise führt diese Ausfüllungstechnik, die doch Zusammenhang stiften soll, im Verein mit der Sequenzierung zur so häufig bei Liszt zu beobachtenden Überwucherung und Ausuferung der Form.

So werden Übergänge zwischen bereits fertig ausgebildete Formabschnitte eingefügt, Wiederholungen einzelner Motive und Takte in längst ausgeformte Abschnitte nachträglich noch aufgenommen und von Fassung zu Fassung sich erweiternde Fortspinnungen aus vorhandenem Themenmaterial heraus entwickelt.

Zwischen die bereits in (A1) enthaltenen Formteile der Einleitung und des Melodie-Themas tritt im Autograph (A3), durch lange Pausen aufgelockert, eine der für Liszt typischen Überleitungen. Zunächst wird das charakteristische Motiv der Einleitung in zwei langen Akkorden erinnert, um dann von einer einstimmigen rezitativischen Bildung beantwortet zu werden. In der Erstausgabe wird das Akkord-Motiv zusätzlich wiederholt. Damit erhält die Überleitung einen weitschweifigen Charakter.

Neben die Technik der Wiederholung kleiner musikalischer Einheiten, für die es im *Angelus* viele Beispiele gibt, tritt die Ausweitung gerade der bei Liszt so häufigen einstimmigen melodischen Bildungen durch die Aufnahme neuer Töne und Motive oder durch motivische Fortspinnung. So werden die Takte 247f. der Endfassung, die Töne *ais* und *cis*¹ in langen Notenwerten, erst in der Abschrift (AB) durch eine Korrektur von der Hand Liszts eingefügt. Der einstimmige Ausklang des Stückes erhält damit eine neue melodische Wendung. Daß diese einer nachträglichen Einfügung entstammt, ist der Erstausgabe freilich — wie in vielen anderen vergleichbaren Fällen — ohne Kenntnis der Entstehungsgeschichte nicht zu entnehmen. Auch für diese Einfügungs- und Erweiterungstechnik gibt es eine Reihe von Beispielen.

Schließlich weitet Liszt Formteile, die in frühen Entwürfen bereits abgeschlossen vorliegen, durch Fortspinnungs- und Sequenzierungstechniken erheblich aus¹. Umfaßt im Autograph (A1) die Exposition des Melodie-Themas lediglich 18 Takte, so ist dieser Abschnitt, begünstigt durch die schon beschriebene Änderung

des Themas, auf 49 Takte in (E) angewachsen. Die Umwandlung vollzieht sich in Etappen. Noch im Autograph (A3), das das Thema selbst schon in der entwickelten Fassung vorlegt, fehlen gegenüber (E) 22 Takte, in der Abschrift (AB) restliche 5 Takte.

Die Erweiterung baut auf dem abschließenden Motiv des Melodie-Themas auf. Dieses Motiv wird zunächst einfach, schließlich sequenzierend tonhöhenversetzt mehrere Male, vom Eröffnungsmotiv des Themas kontrapunktiert, wiederholt.

Die von Liszt schließlich in der Erstausgabe von 1883 (E) veröffentlichte Version trägt trotz der intensiven Vorarbeit Züge der Vorläufigkeit. Dies mag nicht zuletzt darin begründet sein, daß die in den grundlegenden kompositorischen Einfällen und Materialien enthaltenen musikalischen Widersprüchlichkeiten der angestrebten organischen Verarbeitung entgegenstehen.

QUELLEN:

- (A1) Autographe Skizze vom 27. September 1877 (British Library, London)
- (A2) Autograph vom 18. Oktober 1877 (Biblioteca dell'Istituto d'Archeologica e Storia dell'Arte, Rom)
- (A3) Autograph vom 21./22. September 1880 (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest)
- (AB) Abschrift von Richard Burmeister mit eigenhändigen Korrekturen Liszts, Februar 1882 (Library of Congress, Washington)
- (E) Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, Troisième Année*, Mainz: Schott 1883, S. 2—9

Vergleiche auch Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. I, 8, Kritischer Bericht, Kassel 1975, Bärenreiter.

ANMERKUNG

¹ Im Zyklus der *Années de Pèlerinage* III wendet Liszt diese und die oben beschriebenen kompositorischen Arbeitstechniken auch in Nr. 3 *Aux Cyprès de la Villa d'Este* II, in Nr. 5 *Sunt lacrymae rerum* und in Nr. 6 *Marche funèbre* an. In allen Fällen liegt ein von der Erstausgabe abweichendes Autograph vor.

ERNST HERTTRICH

JOHANNES BRAHMS – KLAVIERTRIO H-DUR OPUS 8
FRÜHFASSUNG UND SPÄTFASSUNG
EIN ANALYTISCHER VERGLEICH

Obwohl Brahms' H-dur-Klaviertrio op. 8 sicher das populärste seiner drei Werke dieser Gattung wurde, ist ein wichtiger Umstand seiner Entstehungsgeschichte heute mehr und mehr in Vergessenheit geraten, der Umstand nämlich, daß die heute ausschließlich gespielte Fassung eine aus dem Jahre 1889 stammende Umarbeitung eines Jugendwerks darstellt. Von der Ausgabe des G. Henle Verlags¹ abgesehen, die neben den drei Trios op. 8, 87 und 101 im Anhang auch diese Frühfassung abdruckt, gibt es keine moderne Ausgabe des Jugendwerks.

Leider nahm die Musikwissenschaft die Anregung Mandyczewskis im Revisionsbericht zur alten Brahms Gesamtausgabe (*»Der Vergleich der beiden Fassungen ergäbe Material von unvergleichlichem Reiz für eine kompositionstechnische Studie«*) nicht auf. Musikalische *Werkstattberichte* haben eben ihre ganz besonderen Probleme, und auch die folgenden Anmerkungen sind — bei der gebotenen Kürze — mehr Materialstudien, die aber möglicherweise zu weiterer, intensiverer Beschäftigung anregen können.

Das Trio entstand 1854 in Hannover, wohin sich Brahms nach den überwältigenden Eindrücken seines Besuchs bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf zurückgezogen hatte. Kalbeck, trotz mancher Mängel sicher auch heute noch als einer der wichtigsten Brahms-Biographen anzusehen, bezeichnete das Werk *»als ein musikalisches Reisetagebuch des jungen Kreisler«* (eines der Pseudonyme des jungen Brahms), das *»Erlebnisse des rheinischen Sommers von 1853«* widerspiegele². Mit Brief vom 19. Mai 1854 bot Brahms sein neues Werk dem Verlag Breitkopf & Härtel an, der es noch im gleichen Jahr veröffentlichte. Wie die übrigen Jugendwerke von Brahms, die drei Klaviersonaten, das Scherzo op. 4, die Variationen op. 9 und die Balladen op. 10, blieb auch dieses Trio zunächst verhältnismäßig unbeachtet, erfreute sich aber, nachdem der Komponist mit seinen Ungarischen Tänzen und dem Deutschen Requiem *populär* geworden war, unter der Brahms'schen Kammermusik einer ganz besonderen Beliebtheit. Trotzdem unterwarf Brahms das Werk einer völligen Umarbeitung, als Simrock 1888 von Breitkopf & Härtel die Verlagsrechte der dort erschienenen Werke seines *Hauskomponisten* erwarb — ein Beweis dafür, wie sehr Brahms gerade dieses Werk am Herzen lag. Während er nämlich bei op. 1, 2, 4 und 10 gar keine, bei op. 9 nur geringfügige Korrekturen vornahm, entstand aus dem Jugendwerk

op. 8 ein ganz neues Werk, von dem Brahms selbst in seinem Brief vom 3. September 1889 an Clara Schumann schreibt, daß man es in seiner neuen Gestalt als Opus 108 bezeichnen könnte; eine sicher zutreffendere Bemerkung als die in einem Brief von Anfang März 1890 an J.O. Grimm gemachte Äußerung, er habe dem Werk »keine Perücke aufgesetzt —! aber die Haare ein wenig gekämmt und geordnet«. Zwar erschien op. 8 ebenso wie die anderen von Breitkopf & Härtel übernommenen Jugendwerke bei Simrock zunächst (1888) noch in einer unveränderten, mit den Breitkopf & Härtelschen Platten hergestellten Ausgabe. 1891 wurde jedoch die umgearbeitete Fassung mit dem Zusatz *Neue Ausgabe* in völligem Neustich veröffentlicht.

Als wichtige Quelle zur ersten Fassung von 1854 ist neben der erwähnten Erstausgabe von Breitkopf & Härtel auch noch das Autograph erhalten, eine Reinschrift, die wohl als Stichvorlage gedient hat. Brahms' Handexemplar dieser Breitkopf & Härtel-Ausgabe (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) ist als Quelle für die zweite Fassung wichtiger als für die erste Fassung: Nur einige wenige Eintragungen berichtigen Stichfehler, der Großteil bezieht sich auf die für die zweite Fassung vorgesehenen Änderungen. Mandyczewskis Annahme, Brahms habe nur auf den ersten Seiten die Änderungen skizziert, die zur zweiten Ausgabe geführt haben, und sei sich erst im Laufe der Arbeit über den Umfang der Änderungen klar geworden, ist irrig. Wie bereits Kalbeck richtig bemerkte, ließ Brahms »die starken Hauptgedanken, ja sogar einen ganzen Satz, das Scherzo, ziemlich unverändert stehen, schied das Überflüssige, allzu Persönliche aus und ersetzte die schwächeren, unselbständigen Seitenthemen der übrigen Sätze durch neue Erfindungen«³. Im Scherzo und den übrigen »ziemlich unverändert stehengebliebenen« Abschnitten entsprechen die Korrektur eintragungen im Handexemplar fast genau den dann in der Simrock-Ausgabe vorgenommenen Änderungen.

Eine besonders wichtige Quelle stellt jedoch eine bisher kaum beachtete Kopistenabschrift dar, die in der Wiener Stadtbibliothek aufbewahrt wird. Es handelt sich dabei offensichtlich um das Exemplar, aus dem bei der Probeaufführung der Neufassung am 22. Februar 1880 in Wien gespielt wurde. In einem kleinen, in der DEUTSCHEN KUNST- UND MUSIKZEITUNG vom 1. März 1890 erschienenen Aufsatz schrieb nämlich E. Mandyczewski, die Schlußpartie des Scherzos sei kürzer geworden. Dies ist jedoch nur in der Fassung dieser Abschrift der Fall, in der endgültig gedruckten Fassung ist diese Schlußpartie um einen Takt länger als in der Fassung von 1854. Auch daß zu dieser Abschrift gesonderte Einzelstimmen für die Violine und das Violoncello gehören, spricht dafür, daß die Handschrift als Aufführungsmaterial gedient hat, — ebenso die Tatsache, daß an manchen Stellen offensichtlich verschiedene Korrekturschichten übereinander geschrieben worden sind. Die Vorlagen für diese Abschrift sind verloren. Für die unverändert gebliebenen Teile kann allerdings durchaus das Handexemplar der ersten Fassung mit seinen zahlreichen Korrektur eintragungen Vorlage gewesen sein. Als Stichvorlage für die 2. Simrock-Ausgabe muß dann jedoch eine neu

angefertigte, heute verlorene Handschrift gedient haben. Nach Darstellung von Brahms' Haushälterin Frau Truxa, fand sie die erhaltene Handschrift im Papierkorb. Dorthin war sie wohl nach Korrekturlesung der neuen Abschrift gewandert. Die Seiten 13—16, 57, 58 und 61 der Partitur fehlen (sie enthielten größere Korrekturen), ebenso die zur Korrektur gehörigen Beilagen. Von der gesonderten Violinstimme fehlen die rechten Drittelstreifen der beiden ersten Seiten. Lediglich die gesonderte Cellostimme ist vollständig erhalten.

Im folgenden seien zunächst die wichtigsten Eingriffe in den im großen und ganzen unverändert gebliebenen Teilen aufgeführt und kommentiert. Erwähnt werden im allgemeinen nur die Änderungen, die durch handschriftliche Eintragungen im Handexemplar belegt sind. Einige wenige weitere Abweichungen werden nur dann, mit einem Asterisk (*) gekennzeichnet, angeführt, wenn sie von besonderer Wichtigkeit sind. Sämtliche Metronombezeichnungen der ersten Fassung fielen in der Spätfassung weg; — sollte dem Spieler mehr Freiheit gelassen werden?

(Abkürzungen: HE=Handexemplar; Kl o=Klavier, oberes System; Kl u=Klavier, unteres System; Vl=Violine; Vc=Violoncello)

1. SATZ

Tempobezeichnung *Allegro con brio* statt *Allegro con moto*.*

T. 6—17 Vl

Brahms hat die Einwürfe der Vl, thematisch zu unbedeutend und mehr tändelndes Element, ersatzlos gestrichen.

Das Hauptthema mit seinem »majestätischen Schwung«⁴ sollte wohl noch deutlicher hervortreten. Wie Donald F. Tovey berichtet⁵, hatte Joachim Brahms zur Einschaltung dieser »dazwischenrufenden Laute der Nachtigall«⁴ veranlaßt. — Der Einsatz der Vl wird nun bis T. 21 zurückgehalten, wo das Thema mit unverminderter Gewalt neu einsetzt, um sich dann allmählich aufzulösen.

T. 21—23 Kl u

Halbe statt Achtel *H*, T. 25/26 Halbe statt Achtel *C*. Der emphatische Neueinsatz des Hauptthemas wird dadurch besser grundiert, die überraschende Rückung in die Subdominant-Parallele *cis-moll* besser herausgehoben.

T. 55—58

Ab hier beginnen schon einschneidendere Änderungen: ♯ statt ♮ , in der Vl-Stimme wird wieder auf die *Nachtigallentöne* aus T. 6ff. verzichtet; statt dessen wird die Cellostimme in enger Parallelführung begleitet. Im Kl wird der Orgelpunkt *Eis* aufgelöst, der Trugschluß *E⁹—H* erfolgt dadurch weniger abrupt, wird besser vorbereitet. Mit dem erneuten Taktwechsel zu Beginn von T. 63 beginnt ganz neues Material.

2. SATZ — Scherzo

Im ganzen Satz sind häufig einzelne Akkordtöne hinzugefügt, weggenommen oder auch geändert, ohne daß dadurch einschneidende Neuerungen entstünden. Sie sind daher nicht einzeln erwähnt.

T. 5–8, 9–12

Diese Takte, in der Erstfassung von Vc und Kl vorgetragen, sind nun dem Kl allein zugeordnet. Im Handexemplar ist nur angezeigt, daß, aber nicht wie geändert werden soll; ebenso T. 125ff. und 265ff. — Der erste Abschnitt wird dadurch auch klanglich deutlicher gegliedert: T. 1–4 Vc, T. 5–12 Kl, T. 13–16 Vl und Vc, T. 17–32 Tutti.

T. 72 Kl o, Vc

3/4-Note statt Halbe und Viertel. Dadurch werden Vorder- und Nachsatz besser voneinander abgetrennt; s. ja auch T. 56.

T. 154ff. Kl

In diesen Takten hat Brahms die wohl wichtigste Änderung vorgenommen: aufsteigende statt absteigende Linie der Melodiespizentöne, dazu akkordische Begleitung der linken Hand.

Trio

Die Überschrift *Trio* sowie die Ausdrucksbezeichnung *espressivo, sempre legato e sostenuto* ist weggefallen, die Tempoangabe von *Più lento* in *Meno allegro* geändert.*

T. 197–214 Vc

Wichtige klangliche Änderung: *pizz.* statt *arco*; entsprechend statt der zwei Auftakt-achtel jeweils nur ein Auftaktviertel. Bei dieser Korrektur ging es Brahms wohl in der Hauptsache um eine klangliche Abwechslung.

T. 222ff.

In T. 222 und T. 226 sind *Dis* und *Eis* in *Gis* und *Ais* geändert, so daß die chromatisch aufsteigende Baßlinie nun nicht mehr unterbrochen wird. Zur Unterstützung der Harmonie werden in T. 223*, 227f.*, 229f. und 231f. jeweils die entsprechenden Akkorde (Sp, DD und D⁷) hinzugefügt. T. 231–233 Doppelgriffe im Vc. — Diese ganzen Klangverdichtungen führen nun zum fortissimo-Einsatz des Trio-Themas, der in der Erstfassung etwas unvorbereitet und plötzlich erfolgt und jetzt noch von den Oktavparallelen des Vc verstärkt wird. (Diese zuletzt genannte Änderung ist im HE nur angedeutet.)

In der in beiden Fassungen ausgestochenen Reprise hat Brahms die Korrekturen nicht mehr eigens eingetragen. Lediglich der größere Eingriff aus T. 154ff. ist auch hier (T. 414ff.) angedeutet. Ab T. 429 beginnt dann die veränderte Coda, auf die später zurückzukommen sein wird.

3. SATZ

Tempobezeichnung *Adagio* statt *Adagio non troppo*.*

T. 17f. Vl

Durch Doppelgriffe der Violine wird die etwas spröde, harte Harmonik (leere und verminderte Quinten) der Erstfassung ausgefüllt und dadurch etwas weicher; ebenso T. 22–25.

T. 27–32

Das Vc springt nun, anstatt den Aufstieg in T. 27 wie in der Erstfassung chromatisch fortzusetzen, in das eine Oktave tiefer liegende *Ais* und verstärkt die Gegenbewe-

gung der Baßlinie. Die VI springt auf eins T. 27 eine Sexte tiefer ins *gis*² statt wie in der Erstfassung diatonisch zum *dis*³ abzusinken. Ab T. 28 ist dann die Melodieführung der VI völlig geändert: Während sie in der Erstfassung in Oktavparallelen die Melodie mitspielt, ist sie nun nur noch reine Begleitstimme. Die Melodie wird also alleine dem Kl übertragen, die Klangstruktur gleichzeitig bei zartestem *pianissimo* stark verdichtet (Akkordausfüllungen im Kl); die Wirkung dieser die erste Themengruppe abschließenden Takte wird dadurch erheblich intensiviert. — Bei der Wiederholung dieser Stelle (Coda: Frühfassung T. 149—156, Spätfassung T. 91—98) sind fast die gleichen Änderungen vorgenommen. Allerdings enthält das HE dort keine Eintragungen.

T. 80 Kl u

Die Unteroktave *Fis* ist gestrichen. Sie erscheint erst in T. 81 und gibt dort dem *rf* mehr Gewicht, während das vorzeitige Eintreten in T. 80 dem *rf* an Wirkung genommen hatte (Spätfassung T. 88/89).

T. 156* VI/Vc

Der Schlußakkord wird durch die eingeschobene Pause der Streicher etwas mehr abgesetzt, seine Schlußwirkung dadurch verstärkt.

4. SATZ — Finale

Tempoangabe *Allegro* statt *Allegro molto agitato*.*

T. 2 V

fis Viertel statt Achtel, Achtelpause gestrichen. Korrektur in HE zwar nur in diesem Takt, in der Spätfassung aber an allen analogen Stellen entsprechend ausgeführt. Die Artikulation wird durch diesen Eingriff etwas weicher. Möglicherweise war Brahms, der sich ja sehr stark von praktischen Erfahrungen beeinflussen ließ, ein zu starkes Abreißen innerhalb dieses im ganzen Satz immer wiederkehrenden rhythmischen Motivs bei manchen Aufführungen unangenehm aufgefallen.

T. 46—49 Kl u

Strukturänderung: Achteltriolen statt Oktaven in 3/4-Noten. Die Struktur entspricht damit mehr den analogen Stellen T. 18ff. und 38ff.

T. 50—52 Kl u

Änderungen der Akkorde: Oberoktave *ais* jeweils gestrichen; die Septklänge werden dadurch deutlicher, die Vorbereitung des Tonartenwechsels plastischer.

In seinem Brief vom 13. Dezember 1890 an Fritz Simrock, den Verleger der Neufassung, schrieb Brahms:

»Wegen des verneuertem Trios muß ich noch ausdrücklich sagen, daß das alte zwar schlecht ist, ich aber nicht behaupte, das neue sei gut! ... Ich meine nur, daß das alte sich fortlaufend schlecht verkaufen wird, nicht des vielen Häßlichen wegen, sondern der vielen unnützen Schwierigkeiten darin.«

Daraus könnte man zunächst schließen, daß es sich bei den von Brahms vorgenommenen Änderungen in den in der Grundsubstanz beibehaltenen Teilen hauptsächlich um spieltechnische Erleichterungen handele. Dies ist aber nur ganz selten der Fall. Viel wahrscheinlicher ist, daß Brahms mit den *unnützen Schwierigkeiten* nicht die Technik gemeint hat, sondern die zu komplizierte formale und

ästhetische Struktur der Erstfassung. Wie zu sehen war, verdeutlicht Brahms mit den vorgenommenen Änderungen, so geringfügig sie manchmal auch erscheinen mögen, immer wieder innermusikalische Vorgänge und bereitet Ziele besser vor (zum Beispiel 1. Satz, T. 21–26; 3. Satz, T. 80; 4. Satz, T. 50ff.), verbessert klangliche Unebenheiten (z.B. 2. Satz, T. 197–214; 3. Satz, T. 17f.), macht formale, harmonische und ausdrucksmäßige Entwicklungen und Gliederungen klarer (z.B. 1. Satz, T. 55–58; 2. Satz, T. 5–12, 72; 3. Satz, T. 156), läßt weniger Bedeutsames zurücktreten oder gar wegfallen und hebt Wichtigeres mehr hervor (z.B. 1. Satz, T. 6–17, 55–58; 3. Satz, T. 27–32).

Noch deutlicher tritt dieser Sinn der Briefstelle in den großen, einschneidenden Änderungen zutage, die im folgenden erläutert werden sollen.

1. SATZ

In seiner bereits erwähnten vergleichenden Kurzkritik der beiden Fassungen von op. 8 in der »DEUTSCHEN KUNST- UND MUSIKZEITUNG« vom 1. März 1890 schreibt Eusebius Mandyczewski z.B. vom 1. Satz: »Der neue Satz vermeidet alle Verbreiterungen und Umständlichkeiten.«⁶ Dieser Satz hat sicher die einschneidendsten Veränderungen erfahren, war in der Erstfassung aber auch der formal problematischste. Die Neubearbeitung beginnt mit dem Seitensatz. Kalbeck nennt die Seitenthemen der Erstfassung, die ja in allen Sätzen durch völlig neue, andere ersetzt sind »*schwach und unselbständig*«⁷. Als singende, sehr melodische, fast rhapsodische Themen sind sie jedoch echte Kinder des jugendlichen Romantikers. Sie führen ein viel stärkeres Eigenleben als die neuen Themen, haben mehr melodische Eigenständigkeit und lassen die erste Fassung hinsichtlich der melodischen (und darum z.T. auch ausdrucksmäßigen) Vielfalt vielleicht in einem farbigeren, abwechslungsreicheren Gewand erscheinen. Die melodische und ausdrucksmäßige Palette ist reicher und hat doch dadurch, daß die verschiedenen Themen in ihrer Unbekümmertheit und ihrem jugendlichen Impetus der Überschwenglichkeit des Hauptthemas ausdrucksmäßig näher stehen, eine größere Gleichartigkeit im positiven Sinn. Natürlich ist für den heutigen Hörer, der ja nur die 2. Fassung kennt, auch diese 2. Fassung ein geschlossenes Ganzes. Ein Hörvergleich mit der 1. Fassung läßt jedoch in den alten und neuen Themen durchaus den Unterschied zwischen der frischen, schwungvollen, ausdrucks geladenen Melodie-Tonsprache des jungen Brahms, die auch formale Brüche bewußt (?) in Kauf nimmt und der zwar kraftvollen, aber doch viel herberen des späten Meisters deutlich werden.

Der formalen Meisterschaft des späten Meisters ist dabei, mit allem Vorbehalt sei es gesagt, der fast Schubertsche Melodienreichtum des Frühwerks etwas zum Opfer gefallen. Das ist keineswegs Kritik an der Spätfassung. Wie zu zeigen sein wird, waren es gerade formale Ansprüche, die sich Brahms mit der Komposition der Erstfassung gestellt hatte. Seine kompositorische Weiterentwicklung war aber gerade auf dem Gebiet der formalen Beherrschung des musikalischen Materials besonders fortgeschritten und so waren eben die formalen Mängel für

Brahms der Stein des Anstoßes und die Neubearbeitung vollzog sich daher in erster Linie unter diesem Aspekt. Daß dabei auch sämtliche Seitenthemen verworfen wurden, hatte also in erster Linie formale Gründe.

Der Seitensatz (ab T. 84) mit seinen zwei etwas abrupt aufeinanderfolgenden Thementeilen in gis-moll und E-dur (in der Folge aa¹bb¹) wirkt trotz der motivischen Ableitbarkeit aus dem Hauptthema (siehe Notenbeispiel 1) innerhalb der Exposition formal wie ein Fremdkörper, ohne thematische Fortspinnung, ohne motivische Arbeit wie sie beim Hauptsatz zu finden ist. 64 Takte lang nur Thema, dann eine knappe, motivisch nicht vorbereitete Überleitung zur Durchführung (T. 161), die das thematische Material der Exposition sehr kunstvoll in den unterschiedlichsten Motivkombinationen verarbeitet. Sie zerfällt dabei jedoch in zahlreiche kleine Abschnitte (jeder etwa 20 Takte lang), die ihrerseits wiederum aus jeweils zwei sich sequenzartig wiederholenden Teilen bestehen (159–179: Kopf Seitenthema b=Schluß Hauptthema; 180–200 / 201–221: Kopf Hauptthema figuriert; 222–241/242–262/263–278: Seitenthema b).

Notenbeispiel 1:

Gegen Ende der Durchführung taucht wieder Seitenthema a auf (T. 278), allerdings nur als kurze Reminiszenz, denn kurz darauf beginnt dann die Reprise (T. 292), die den ganzen Hauptsatz notengetreu wiederholt und dann (T. 354) in eine große Fuge einmündet. Diese Fuge ist der neuralgische Punkt des Satzes. Kalbeck schreibt dazu sicher mit Recht: »Ein Zwischensatz wie die nach der Reprise beginnende Fuge erweitert die Form nicht, ... sondern zersprengt sie, wenn diese Fuge auch thematisch motiviert ist.« Diese thematische Motivierung, wie Kalbeck es nennt, ist wieder eine kunstvolle Kombination zweier verschiedener Thementeile, eine Kombination aus dem Kopf von Seitenthema b und dem Schluß von Seitenthema a.

Kalbeck berichtet, daß, als das Trio 1871 das erste Mal in Wien aufgeführt wurde, auf ausdrücklichen Wunsch von Brahms ein Teil der Durchführung des 1. Satzes weggelassen werden mußte. Leider macht Kalbeck keine näheren Angaben darüber, um welche Teile der Durchführung es sich dabei gehandelt hat. Es liegt aber nahe, zu vermuten, daß damit diese Fuge gemeint war, die durchaus durchführungsartigen Charakter hat.

In der Neufassung ist zunächst einmal die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz gekürzt. Das diese Überleitung charakterisierende Motiv gewinnt im weiteren Verlauf des Satzes besondere Bedeutung. Das Seitenthema selbst, in

gis-moll wie Seitenthema a der Erstfassung, ist nun viel knapper gehalten. Es hat von vorneherein fortspinnungsartigen Charakter, wird auch sofort motivisch verarbeitet und erhält dadurch viel mehr Eigengewicht gegenüber dem ersten Teil der Exposition, gegenüber dem Hauptsatz. Die drehchromatischen Wendungen, die zur Durchführung überleiten, erhalten dort dann starke Bedeutung, teilweise als selbständiges Motiv, teilweise mit dem Hauptthema kombiniert. Gegen Ende der Durchführung erscheint schließlich wieder das Motiv aus der Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz. Die Neugestaltung dieser Überleitungsgruppe hat Brahms offensichtlich Kopfzerbrechen bereitet. Zahlreiche Korrekturen in der Abschrift beweisen dies, wie überhaupt festzustellen ist, daß die vielen, teilweise einschneidenden Änderungen, die Brahms in der Abschrift noch vorgenommen hat und die sicher auf die *Erprobung* des neuen Werkes zurückgehen, fast ausnahmslos an formalen *Nahtstellen* und in den Durchführungsteilen des 1. und 4. Satzes zu finden sind, dort also, wo *die handwerkliche Arbeit, die Formverwirklichung* im Vordergrund steht. In dieser Überleitungsgruppe ist es zunächst eine klangliche Korrektur: die Triolen des Violoncello T. 69f. waren ursprünglich der Violine zugeordnet, die Brahms aber dann in dieser tiefen Lage wohl zu schwach war. Wichtiger ist jedoch der Eingriff am Schluß der Gruppe, der ausdrucksmäßig sublimiert und auch in der harmonischen Sequenz (Vermeidung einer Vorwegnahme des gis-moll, Betonung der Dominante durch Ausweichung zur Doppeldominante) verbessert wird:

Notenbeispiel 2:

Gegen Ende der Durchführung erscheint dann erneut das erwähnte Motiv aus der Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz. Es taucht in der Endfassung an allen Nahtstellen des Satzes als Bindeglied auf — ein Kunstgriff, der für die Wirkung formaler Einheit des ganzen Satzes von großer Bedeutung ist und der Brahms erst später eingefallen ist. In der Abschrift sehen der Schluß der Durchführung und die Überleitung zur Reprise noch ganz anders aus. Die Seiten 13—16 der Partitur mit den T. 152—207 fehlen dort, ebenso jeweils ein Drittel der ersten beiden Blätter der Violinstimmen (T. 156, 160, 167f., 173, 177f., 182, 185, 188, 191). Dennoch ist das Ganze teilweise rekonstruierbar: T. 152—164 blieben zumindest in den Streichern ganz unverändert, dann jedoch tritt in der endgültigen Fassung jenes Überleitungsmotiv auf, das in der Fassung der Ab-

schrift noch fehlt; dort erscheint offensichtlich gleich jene erste kurze Erinnerung an das Hauptthema (Abschrift T. 165—167, endgültige Fassung T. 170—172), das in der Endfassung noch einmal dem Überleitungsmotiv Platz macht. In Notenbeispiel 3 ist mit großem Vorbehalt und auch nur teilweise angedeutet, wie diese Rückleitung zur Reprise ausgesehen haben könnte. T. 175—180 der Abschrift dürften weitgehend T. 28—35 entsprochen haben, die in der Exposition zur triumphierenden Bestätigung des Hauptthemas (erstmal im vollen Tutti) überleiten.

Notenbeispiel 3:

Violine
164

Cello

Klavier

Violine
170

Cello

Klavier

Violine
177

Cello

Klavier

Die Reprise begann also offensichtlich mit dem Hauptthema in H-dur (die T. 181—188 entsprachen wohl, im Stimmtausch, den T. 189—196 der Endfassung), das allmähliche harmonische Aufbauen des Hauptthemas in der Reprise der Endfassung ist ein feiner späterer Einfall. — Erst die T. 197—205 entsprechen dann genau der Exposition (T. 36—44). Im weiteren Verlauf der Reprise, wo wieder das Überleitungsmotiv den Übergang vom Haupt- zum Seitensatz einleitet, enthält die Abschrift dann keine weiteren formalen Änderungen mehr, doch war für das Seitenthema (T. 215) zunächst die umgekehrte instrumentale Verteilung vorgesehen. Die klangliche Variante der Endfassung fand erst über den Umweg einer dazwischenliegenden Korrekturschicht Gestalt (im Notenbeispiel 4 nach unten behalst und kleiner gestochen):

Notenbeispiel 4:

215

mp

poco f

219

espr.

Der Satz endet schließlich nicht wie in der Erstfassung in h-moll, sondern in H-dur. Es sind also vor allem formale und auch ausdrucksmäßige Verfeinerungen der Überleitungsteile sowie klanglich-instrumentale (Stimmtausch!) Überarbeitungen, die Brahms in der Abschrift noch vorgenommen hat. Ähnliches werden wir auch bei den übrigen Sätzen noch beobachten.

Gegenüber der Erstfassung zeigt sich eine deutliche Straffung: der neue Seitengedanke wird bereits in der Exposition, die er dadurch in ein besseres formales Gleichgewicht bringt, thematisch verarbeitet, erscheint aber dann erst wieder in der Reprise. In der Durchführung taucht er nicht auf. Sie beschränkt sich auf das Hauptthema und wirkt durch ein neu eingeführtes drehchromatisches Motiv sehr einheitlich. Insgesamt ist sie um die Hälfte kürzer als in der Erstfassung und zerfällt nicht wie dort in viele Einzelteile. Auch Haupt- und Seitensatz der Reprise sind gegenüber der Exposition stark komprimiert. Man hat ja in der Erstfassung ein bißchen den Eindruck, als wollte Brahms mit jenen kunstvollen Kombinationen der unterschiedlichsten Thementeile zeigen, was er als Kontrapunktiker zu leisten vermochte; darauf weist auch der eingeschobene Fugenteil hin. Aber die formale Gestaltungskraft hält mit dem kontrapunktischen Können noch nicht Schritt. Sie brauchte bei Brahms noch eine längere Reifezeit. Die zweite Fassung zeigt einen vielleicht konservativeren, aber insgesamt doch über-

schaubareren, für Spieler und Hörer klar zu gliedernden Aufbau ohne Verzettelungen, ohne Einschübe, ohne Verzweigungen und künstliche Kombinationen verschiedener Motivteile wie in der Erstfassung.

2. SATZ — Scherzo

Wie Kalbeck sehr feinsinnig nachgewiesen hat⁸, ist das Thema dieses Satzes der thematische Kern der meisten Themen des ganzen Werks. Aus ihm ist (nach Dur gewendet) das Hauptthema abgeleitet, dessen 2. und 3. Takt wiederum das Anfangsmotiv des 3. Satzes enthalten. Die motivische Verwandtschaft beider Seitenthemen des 1. Satzes mit dem Hauptgedanken haben wir bereits aufgezeigt. Auch das 1. Seitenthema des 3. Satzes und das in T. 247 der Durchführung des Finalsatzes neu eingeführte Seitenthema (jeweils in der Erstfassung) haben enge motivische Bezüge zu jenem Thema, und schließlich ist auch der charakteristische Quartsprung, mit dem der Allgegroteil des 3. Satzes der Erstfassung beginnt und der dann diesen ganzen Abschnitt motivisch beherrscht, aus dem Scherzothema abzuleiten, dessen Verwandlungsfähigkeit erstaunlich ist und das Brahms, wie Kalbeck nachweist⁸, auch noch in anderen Werken verwendet hat.

Notenbeispiel 5:

3. Satz T. 1-4

1. Satz T. 1-4

2. Satz T. 1-4

3. Satz T. 32/33

4. Satz T. 247 ff.

Ob die Ableitbarkeit der einzelnen Melodiebildungen aus dem Scherzothema bewußt gestaltet ist oder Brahms mehr unbewußt *unterlief*, muß natürlich offen bleiben. Wie Gal berichtet, hat sich Brahms einmal in einer Unterhaltung mit Georg Henschel über die Bedeutung des musikalischen Einfalls so ausgesprochen:

» Was man eine Erfindung nennt, eine musikalische Idee, ist zunächst ein Einfall, etwas, wofür ich nicht verantwortlich bin, woran ich kein Verdienst habe. Das ist ein Geschenk, eine Gabe, ... Es ist damit wie mit einem Saatkorn; es keimt unbewußterweise und entwickelt sich.«⁹

Immerhin fällt auf, daß in der Neufassung solche motivischen Querverbindungen zwischen den alten und neuen Themen nicht mehr zu finden sind. Sicher nicht verwunderlich: Künstliche, gewollte Motivbeziehungen, wie sie in Brahms'schen Frühwerken oft anzutreffen sind, wollte Brahms nicht mehr herstel-

len, und auch das unbewußte Einfließen verwandter Wendungen schloß sich aus, da der Schöpfungsprozeß der Erstfassung, aus dem das *Urthema* stammte längst abgeschlossen war; — der Schöpfungsprozeß der Neubearbeitung von 1889 war ein ganz anderer, neuer, bei dem Brahms jenes Scherzothema nicht mehr »im Kopf herum ging« wie 35 Jahre zuvor.

Zurück zum Scherzo, das ja bis auf die Coda fast unverändert geblieben ist. Die im Handexemplar eingetragenen Änderungen wurden bereits erwähnt; eine Abweichung in der Abschrift, wo die linke Hand des Klaviers an Stelle des Unisono mit dem Violoncello in T. 105/106, 108—110 und 112 pausieren und in T. 107 ein G, in T. 111 ein H die Akkorde komplettieren sollte, wurde von Brahms wieder verworfen.

Die Coda der Erstfassung ist ein problematischer Abschnitt: das Aufgeladensein mit Spannung, das Brahms mit den verschleppten Synkopen der Streicher und den darüber schwebenden, langen *pp*-Liegeakkorden des Klaviers vielleicht erreichen wollte, hatte sich wohl als nicht darstellbar herausgestellt und wurde deswegen verworfen zugunsten eines freilich ebenfalls im *ppp* verklingenden Schlusses. Wieder bereitet Brahms der Übergang ins Neue, von der Erstfassung Abweichende, Schwierigkeiten; statt der T. 432—443 sollten ursprünglich nur die folgenden 6 Takte stehen (die klein gestochenen Pizzicato-Tupfer der Streicher sind eine Korrektur, die Brahms dann doch nicht übernommen hat):

Notenbeispiel 6:

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes several measures with 'pizz.' markings above the notes. The piano part features a series of chords and a melodic line with dynamic markings 'pp' and 'ppp'. There are also some numerical markings like '10' and '8' near the piano part.

Eigenartig ist, daß Brahms in der Abschrift in T. 423 der Partitur ein nachträglich eigenhändig hinzugesetztes *un poco meno presto*, das dem *Un poco più lento* aus T. 431 der Erstfassung entsprochen hätte, wieder gestrichen hat. In den gesonderten Stimmen der Violine und des Violoncellos ist diese Anmerkung stehen geblieben, im Erstdruck fehlt sie; — vielleicht aus Versehen? Auch in den T. 453 bis 457 ist eine Korrektur der Violinstimme nur in der Partitur der Abschrift, nicht in der gesonderten Stimme durchgeführt. Diese Takte lauteten ursprünglich:

Notenbeispiel 7: 453

The image shows a single staff of music for the piano part, starting at measure 453. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a few measures with a dynamic marking 'ppp' at the beginning.

3. SATZ

Die formalen Änderungen in diesem Satz sind leicht zu überschauen: Der 1. Seitensatz wird durch einen neuen ersetzt, der Allegro-Teil fällt ersatzlos weg. Die übrigen Teile sind bis auf die bereits aufgezeigten klanglich-harmonischen Korrekturen unverändert geblieben, auch die variierte Reprise des Hauptsatzes.

Immer wieder ist auf die große Ähnlichkeit des ursprünglichen ersten Seitenthemas mit Schuberts Lied »*Am Meer*« aus dem »*Schwanengesang*« hingewiesen worden. Sie ist um so erstaunlicher, als auch die Verwandtschaft dieses Seitenthemas mit dem *Urthema* des ganzen Werks offensichtlich ist (s. Notenbeispiel 5). Das schöne E-dur-Thema hat gleichwohl nicht mehr Brahms' Gefallen gefunden. Er hat es durch einen neuen, »*breiten melodischen Gedanken in gis-moll*« ersetzt — also nun das gleiche tonale Verhältnis wie zwischen Haupt- und Seitenthema im ersten Satz. Es ist oft vermutet worden, daß Brahms das *Schubert-Thema* deswegen ausgewechselt hat, weil er das *Zitat* nicht mehr haben wollte; doch hatte Brahms auch später noch eine Vorliebe für solche Zitate, wie auch der Briefwechsel mit Paul Dessoff zeigt. Dessoff hatte ein Streichquartett komponiert und es Brahms gewidmet. Nachträglich hatte er sich an einer Stelle gestoßen, die ihm allzu stark von Brahms' 2. Symphonie beeinflußt schien. Er wollte diese Reminiszenz ausmerzen; da schrieb ihm Brahms 1888:

»Ich bitte Dich, mach keine Dummheiten. Eines der dümmsten Kapitel der dummen Leute ist das von den Reminiszenzen. Die betreffende kleine Stelle bei mir ist, so vortrefflich auch alles übrige sein mag, wirklich ganz und gar nichts. Bei Dir aber ist gerade diese Stelle von einer allerliebsten warmen, schönen und natürlichen Empfindung. Verdirb nicht, rühr nicht daran! — Eigentlich hätte ich nichts sagen und hernach mir das herrenlose Gut nehmen sollen. Keine Note darfst Du daran ändern. Schließlich weißt Du natürlich, daß ich bei der Gelegenheit auch und viel schlimmer gestohlen habe.«

So dürfte es wohl kaum die Ähnlichkeit mit dem Schubertlied gewesen sein, die Brahms dazu bewogen hat, dieses Thema durch ein neues zu ersetzen. Was Brahms wohl viel mehr störte, war der Allegroteil, der den Satz doch irgendwie aus dem formalen und vor allem aus dem ausdrucksmäßigen Gleichgewicht gebracht hat. Denn die Teile a und b, also das Hauptthema und das Seitenthema, gehören ausdrucksmäßig zusammen. Das E-dur-Thema bringt ausdrucksmäßig kaum Neues, so daß nach 81 langen Adagio-Takten 67 viel kürzere Allegro-Takte folgen. Hier war nicht wie im ersten Satz die Kontrapunkttechnik zum Selbstzweck geworden, der sich der Form widersetzt, sondern die Absicht, eine ausdrucksmäßige Überraschung zu bringen. Auch der Anschluß der kurzen wieder ins Adagio-Tempo zurückkehrende Coda an diesen Allegro-Teil wirkt etwas unorganisch. In der Neufassung fügt sie sich viel besser an die Reprise des Hauptsatzes an. Die Entscheidung gegen den Allegro-Teil bedingte jedoch auch den Wegfall des E-dur-Themas, das von seinem formalem Gewicht her gegenüber dem Hauptsatz als Gegenpol zu unbedeutend ist, als daß es in der nun dreiteiligen Form einen selbständigen Mittelteil bilden könnte. Es fehlt, wie

bereits bei der zweiten Themengruppe des 1. Satzes die motivische Arbeit. Vielmehr ist auch dieser Abschnitt wieder aus zwei verschiedenen Thementeilen zusammengesetzt: der E-dur-Melodie folgt ein Mittelteil in der Dominante, dann wird das Schubert-Thema wieder aufgenommen, allerdings nur noch dessen Kopfmotiv, das den Abschnitt ausklingen läßt. Ganz anders das neue Seitenthema, dessen Molltonart von vorneherein eine neue, düstere Ausdrucksnuance bringt, das aber auch um 8 Takte länger ist und mit seiner viel dichteren, motivisch durchgearbeiteten Struktur nun einen vollwertigen Mittelteil darstellt. In der Abschrift sind wieder an drei formalen Nahtstellen Korrekturen und Abweichungen von der gedruckten Endfassung zu finden (s. Notenbeispiele 8a–c): in T. 32 wird der Neueinsatz des Seitenthemas durch die verkürzte weibliche Endung des Vorangehenden und die eingeschobene Pause etwas abgehoben; in T. 63–65 ist eine kaum zu entziffernde Korrektur im Klavierpart wieder verworfen worden, die wohl genau entgegengesetzte Absichten hatte und den Übergang zur Reprise mit der Aufnahme des Überleitungsmotivs noch gleitender machen sollte; in T. 89f. ist die ursprüngliche Verlangsamung in der Bewegung der Überleitungsfigur Brahms wohl zu abrupt gewesen und wurde etwas ausgeglichen.

Notenbeispiel 8 a:

Notenbeispiel 8 b:

Notenbeispiel 8 c:

4. SATZ — Finale

Wie im 1. Satz hat Brahms auch in diesem h-moll-Satz zahlreiche und einschneidende Änderungen vorgenommen, dabei aber nicht nur alte Teile durch neue ersetzt oder ganz weggelassen lassen, sondern auch das ganze Formprinzip des Satzes geändert: die Erstfassung verbindet gewissermaßen Sonaten- und Rondoform, wobei allerdings das Rondothema jeweils nur durch den Rhythmus des Kopfmotivs dargestellt wird. Man könnte von einem *Rhythmus-Thema* sprechen. Nicht von ungefähr wird in der Durchführung ein völlig neues (Doppel-)Thema eingeführt (s. Notenbeispiel 5) — gewissermaßen der 2. Zwischensatz, dem die verkürzte Reprise folgt. Wir haben also etwa folgendes Formschema:

<p>A EXPOSITION</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;"><i>Hauptsatz</i></td> <td style="width: 50%;"><i>Seitensatz</i></td> </tr> <tr> <td>a</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>Thema</td> <td>1. Zwischensatz</td> </tr> </table>				<i>Hauptsatz</i>	<i>Seitensatz</i>	a	b	Thema	1. Zwischensatz			
<i>Hauptsatz</i>	<i>Seitensatz</i>											
a	b											
Thema	1. Zwischensatz											
<p>B DURCHFÜHRUNG</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">(a)</td> <td style="width: 25%;">c</td> <td style="width: 25%;">(a)</td> <td style="width: 25%;">b¹</td> </tr> <tr> <td>Thema</td> <td>2. Zwischensatz</td> <td>Thema</td> <td>3.(=1.) Zwischensatz</td> </tr> </table>				(a)	c	(a)	b ¹	Thema	2. Zwischensatz	Thema	3.(=1.) Zwischensatz	
(a)	c	(a)	b ¹									
Thema	2. Zwischensatz	Thema	3.(=1.) Zwischensatz									
<p>A¹ REPRISE</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;"><i>Hauptsatz</i></td> <td style="width: 33%;"><i>Seitensatz</i></td> <td style="width: 33%;"><i>Schlußgruppe</i></td> </tr> <tr> <td>a¹</td> <td>b²</td> <td>(a²)</td> </tr> <tr> <td>(Thema)</td> <td>4.(=1.)Zwischensatz</td> <td>Thema/Schluß</td> </tr> </table>				<i>Hauptsatz</i>	<i>Seitensatz</i>	<i>Schlußgruppe</i>	a ¹	b ²	(a ²)	(Thema)	4.(=1.)Zwischensatz	Thema/Schluß
<i>Hauptsatz</i>	<i>Seitensatz</i>	<i>Schlußgruppe</i>										
a ¹	b ²	(a ²)										
(Thema)	4.(=1.)Zwischensatz	Thema/Schluß										

Der rondoartige Charakter wird noch dadurch verstärkt, daß sämtliche Überleitungsteile vom *Rondo-Rhythmus* bestimmt sind — oft in einer Kombination mit dem drehchromatischen Schlußmotiv des Hauptthemas. — Den beiden Seitenthemen fällt im formalen Ablauf sowohl von ihrer Ausdehnung her als auch durch ihre melodische Intensität großes Gewicht zu. Auf die mögliche Herleitung des ersten Seitenthemas aus Beethovens »*An die entfernte Geliebte*« oder aus Schumanns *Fantasie op. 17* weist Ivor Keys hin¹⁰. An die Stelle dieser Fis-dur-Melodie, deren Qualitäten in der Literatur sehr unterschiedlich beurteilt werden¹¹, tritt (T. 64) ein vom Charakter her völlig anders geartetes, knappes, dabei aber ungemein kraftvolles und ungestümes, mit seiner nachschlagenden Begleitung fast polterndes, drängendes Thema. Bereits in T. 108 setzt, nach einer kurzen zehntaktigen Überleitung, die Durchführung ein, die — melodisch und rhythmisch ohnehin vom Kopf- und vom Schlußmotiv des Hauptthemas bestimmt, dabei auch Teile aus der Erstfassung übernehmend (T. 129—144 der Endfassung entsprechen in ihrem sequenzierenden Absteigen sehr stark T. 195—207 der Erstfassung) — gewissermaßen mit der Reprise des Hauptthemas verschmolzen ist. In der Erstfassung bringt sie noch (s.o.) — Erweiterung oder gar Aufweichung (?) statt wie in der Zweitfassung Verkürzung und Straffung der Sonatensatzform! —, aneinandergereiht, beide Haupt-Themen der Exposition und dazwischen das neue, das vielleicht den entscheidenden formalen Schwachpunkt des Satzes darstellt: aus zwei verschiedenen Thementeilen zusammengesetzt, die ohne motivische Arbeit einfach zweimal in der Folge aba^1b^1 ablaufen, ist es ohne formbildende Kraft und wirkt in der Sonatensatzform wie ein Fremdkörper. Innerhalb der »Rondoform« hat es gegenüber dem 1. Zwischensatz, der ja in der Reprise noch einmal wiederholt wird, zu wenig Eigengewicht.

Daß trotz der grundsätzlichen Andersartigkeit gerade in diesem Satz die Übereinstimmungen und Entsprechungen zwischen Früh- und Spätfassung zahl-

reicher sind als etwa im 1. Satz, ist dabei kein Widerspruch, denn es handelt sich bei diesen Entsprechungen immer um aus dem Hauptthema entwickelte Formteile: hierher gehören die bereits erwähnte Kombination von Anfangs- und Schlußrhythmus des Hauptthemas (Erstfassung T. 54 ff. und 399 ff., Zweitfassung T. 153 ff.), die ebenfalls bereits erwähnten, sich ähnelnden sequenzierenden Abstiege im jeweils ersten Abschnitt beider Durchführungsteile (Erstfassung T. 195 ff., Zweitfassung T. 129 ff.) und schließlich bei der Überleitung zur Coda die notengetreue Übernahme von T. 473–489 der Erstfassung in T. 282–298 der Zweitfassung. Diese unauflöbliche Verschmelzung von Alt und Neu ist »das Wunderbarste an diesem wiedergeborenen Werke. Da gibt es weder verborgene Risse noch geheime Nähte, alles ist wie aus einem Gusse geformt«¹². Das gilt sicher besonders für die Umarbeitung des Finalsatzes, obwohl gerade er in der Abschrift zeigt, wie Brahms eben doch an *geheimen Nähten* gearbeitet hat, um sie nicht mehr als solche kenntlich werden zu lassen.

So sahen die letzten beiden Takte (T. 62/63) der Überleitung zum Seitenthema zunächst so aus wie in Notenbeispiel 9a dargestellt; eine Zwischenkorrektur, die allerdings im oberen Klaviersystem nicht mehr lesbar ist, überbrückt die ursprüngliche Generalpause (Notenbeispiel 9b), verwässert dabei allerdings durch die Überbindung den Einsatz der Streicher, deren einleitendes Motiv dann, zu Achteln verkürzt, in der Überleitung zur Durchführung eine Rolle spielt.

Notenbeispiel 9a: Notenbeispiel 9c:

The image contains two musical examples, 9a and 9c, each consisting of a piano part (left) and a violin part (right). Example 9a shows the original score starting at measure 62. The piano part has a general pause (indicated by a double bar line) in the first system. The violin part has a melodic line. Example 9c shows a correction. The piano part is reworked to bridge the gap, and the violin part is shortened to eighth notes.

Ähnliche Korrekturen nahm Brahms an der entsprechenden Stelle der Reprise vor (T. 203f.).

Auch das Seitenthema selbst wird noch eingreifend verändert, freilich nicht in seiner melodischen Substanz, sondern in der Begleitung, die sich mit ihrem etwas stereotypen Nachschlagen bei den Probeaufführungen wohl doch als etwas *rumpelnd* erwiesen hatte und daher in zwei verschiedenen Korrekturgängen immer mehr verfeinert wurde. In Notenbeispiel 10 ist die ursprüngliche Fassung durch Stielung nach unten, die erste Korrektur durch Stielung nach oben gekennzeichnet. Eine ganz ähnliche Korrektur erfuhr das Seitenthema dann auch in der Reprise.

Notenbeispiel 10:

In T. 85/86 sollte auch die rechte Klavierhand ursprünglich nachschlagen, in T. 88—90 (analog auch T. 229ff.) tauschten Violoncello und Klaviersolist ihre Rollen. Wichtiger ist die Änderung am Schluß dieser Themengruppe, wo Brahms erst später die Takte 95/96 eingeschoben hat und dadurch noch einmal ein kurzes Aufflackern herbeiführt, bevor dieser Seitensatz endgültig ausklingt:

Notenbeispiel 11:

In der Durchführung sollte in T. 129—132 ursprünglich das Cello, in T. 133—136 die Violine pausieren (ähnlich T. 278—281), was sich wohl klanglich als unzureichend erwiesen hat. — Wichtiger wieder die Änderung im Klavier in T. 141—148, wo zunächst die Triolenbewegung aus den Vortakten fortgesetzt werden sollte, nun aber das mit dem stark verlangsamten drehchromatischen Motiv seinen Höhepunkt erreichende Ersterben der Bewegung schöner vorbereitet ist. Nach einem ersten Korrekturgang, nur noch in T. 145—148 lesbar, sollte dort die Achtelbewegung ursprünglich weiterlaufen.

Notenbeispiel 12:

Daß in den Takten 151/52, 163/64 und 167–170 Violine und Violoncello ursprünglich den vom Klavier im *ff* hinaustrompeteten Kopfrhythmus des Hauptthemas skandierten (Notenbeispiel 13a), verwässerte möglicherweise diese Fanfa-renstöße zu sehr und wurde ebenso geändert wie der Klavierbaß in T. 192–194, der zunächst in tieferer Lage notiert war (Notenbeispiel 13b)

Notenbeispiel 13 a:

Notenbeispiel 13 a shows two systems of musical notation. The first system covers measures 151 and 163. The top staff is labeled '151 Violine' and the bottom staff is labeled 'Cello'. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The second system covers measures 167 and 170, with the top staff starting at measure 167. The dynamic marking *f* is present at the beginning of this system.

Notenbeispiel 13 b:

Notenbeispiel 13 b shows a single system of musical notation for measures 192, 193, and 194. The staff is labeled '192' at the beginning. The notation includes a dynamic marking of *f* and a specific fingering instruction 'r. H.' above measure 193.

Wie im ersten Satz fehlen auch vom 4. Satz aus der Partitur der Abschrift einige Seiten. Sie enthielten die Takte 219–278. Gesonderte Violin- und Violoncellostimme sind jedoch vollständig erhalten. Die erhaltenen Teile zeigen, daß mit T. 240 die Änderungen einsetzten und daß der ganze Abschnitt um 20 Takte kürzer war und anscheinend melodisch weniger reich. Gerade diese Takte bringen ja in der Endfassung noch einmal einen herrlichen Ruhepunkt, bevor das Hauptthema mit seinem insistierenden Kopfrhythmus wieder neu einsetzt. Ab T. 274 stimmen Abschrift und Endfassung wieder überein (s. Notenbeispiel 14 a). Die

Notenbeispiel 14 a:

Notenbeispiel 14 a shows two systems of musical notation. The first system covers measures 240 and 251. The top staff is labeled '240 Violine' and the bottom staff is labeled 'Cello'. The Cello part has a dynamic marking of *p* and a '3' above it. The second system covers measures 251 and 252, with the top staff starting at measure 251. The dynamic marking *p* is present at the beginning of this system.

Neufassung ist in den beiden Einzelstimmen auf frei gebliebene Systeme geschrieben, wobei Brahms allerdings auch hier noch Korrekturen vorgenommen hat, wie Notenbeispiel 14b zeigt.

Notenbeispiel 14b:

The image shows a musical score for Violine and Cello. The Violine part is on the top staff, starting at measure 270. The Cello part is on the bottom staff, starting at measure 272. Both parts are in G major (one sharp). The Violine part has a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 272. The Cello part has a dynamic marking of *f* at the beginning of measure 274. Both parts feature a triplet of eighth notes in measure 274.

Brahms war, wie Gal berichtet, »über diese Neufassung glücklicher ... als über ein neues Werk«¹³. Freilich war die Neufassung im Grunde ja tatsächlich ein ganz neues Werk, das lediglich im 1., 3. und 4. Satz die alten Anfänge übernahm, sonst aber in einem völlig neuen Schöpfungsprozeß entstand. Kalbeck hat mit seiner Bemerkung, auch die Originalfassung werde »als eines der interessantesten Kapitel aus dem musikalischen Tagebuch des jungen Johannes Kreisler ... immer ihre Verehrer finden, welche sie der späteren Überarbeitung vorziehen«¹⁴, nicht recht behalten. Die Frühfassung wird heute in der Praxis nicht mehr beachtet. Wenn auch das neue Werk in formaler Hinsicht sicher wesentlich reifer, besser ist, sollte dennoch die Qualität der Erstfassung, die Brahms in einer fast an Schubert oder Dvořak erinnernden Melodienseligkeit und daraus resultierenden formalen Unbekümmertheit zeigt, nicht übersehen werden. Vor allem aber ist die Erstfassung interessant als einer der seltenen Fälle und unter den seltenen der bedeutsamste Fall, wo Brahms sich gewissermaßen über die Schulter schauen läßt. Die dabei gewährten Einblicke sind aufschlußreich genug.

ANMERKUNGEN

¹ Brahms, *Trios für Klavier, Violine und Violoncello*, hrsg. von Ernst Hertrich, München-Duisburg 1972.

² Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, I¹ Berlin 1912, S. 149.

³ a.a.O., S. 155.

⁴ a.a.O., S. 150.

⁵ Donald F. Tovey, Artikel *Brahms* in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Oxford 1929, S. 162.

⁶ zitiert nach Kalbeck, a.a.O., IV¹ S. 206.

⁷ a.a.O., I¹ S. 155.

⁸ a.a.O., I¹ S. 153.

⁹ Hans Gal, *Johannes Brahms*, Frankfurt 1961, S. 103.

¹⁰ Ivor Keys, *Brahms Chamber Music in BBC Music Guides*, London 1974, S. 45.

¹¹ Kalbeck spricht von einer »wahrhaft einzig schönen Fis-dur-Cello-Kantilene« (a.a.O., I¹ S. 155), Gal dagegen von »sentimentaler Gefühlseligkeit« und »rhythmischer Armut« (a.a.O., S. 106).

¹² Kalbeck, a.a.O., I¹ S. 155.

¹³ a.a.O., S. 107.

¹⁴ a.a.O., I¹ S. 156.

MAURICE HINSON

THE SIXTH EDITION OF MUZIO CLEMENTI'S
'SIX PROGRESSIVE SONATINAS', OPUS 36
(ca. 1820)

Clementi's *Six Progressive Sonatinas* Opus 36 were first published in 1797 by Longman and Broderip. The autograph has never been located as Clementi was in the habit of throwing away his manuscripts after the work had been published.

A new edition with Clementi himself as editor and publisher followed after 1801. It is without fingering. Otherwise it follows the First Edition closely. A subsequent edition, following the detail of the First Edition and carefully fingered by Clementi, is located in the British Museum in London.

A still later edition, the *Sixth Edition, with considerable improvements by the author*, was published by Clementi ca. 1820 (copy seen with wm 1821). This Sixth Edition, also located in the British Museum, contains many changes in the pieces, especially the use of higher octaves, thickening of the textures at certain places and more liberal indicated use of the damper pedal, as well as elaborations and additions.

A comparison of the First and Sixth Editions reveals immediately many of these changes and such a comparison is the major thrust of this short essay. The reader will be pleasantly surprised to find Clementi's growth of ideas in how he wanted his pieces to sound. Indeed, some of the changes make new pieces out of these tried but remarkably durable works. The Sonatinas Opus 36 are progressively difficult and as they advance in difficulty their personalities change. The innovations of the Sixth Edition enhance such contrasts.

Clementi used the Sonatinas Opus 36, to focus directly on the most important aspects of piano playing: lucid phrasing, developing legato touch, felicitous fingering, and careful dynamic control. Clementi shows us that he, like Mozart, could write for the instrument with unflinching understanding and could compose seemingly effortless movements using the common materials of simple scales, Alberti basses, arpeggios and accompaniments based on repeated notes. His list of keyboard devices was extensive.

In 1801, when Clementi brought out the First Edition of his piano instruction book, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, he offered the Sonatinas Opus 36 as a supplement. In fact, the Opus 36 Sonatinas were listed on the front cover of this most famous keyboard method of that period.

In the original and sixth editions there are very few slurs, normally used only at places where the performer might be tempted to break the legato line.

Changes and Additions to the Sixth Edition

Some of these involve use of extended treble range. This range had been considerably improved since 1797 and Clementi made much more use of it in the Sixth Edition. Other additions involve elaborations, frequently on material already used as well as new material. Textures are frequently thickened. Much more use of the improved damper pedal is also made in the Sixth Edition.

Let us now look at only a few important differences between the First and Sixth Editions of these Sonatinas, differences when examined closely, usher us into the innermost depths of Clementi's compositional and pianistic workshop.

'I' will indicate First Edition (1797) and 'VI' will indicate Sixth Edition (ca. 1820).

Sonatina I Andante

The image shows two staves of music for 'Sonatina I Andante'. The top staff is labeled 'I' (First Edition) and the bottom staff is labeled 'VI' (Sixth Edition). Both staves begin at measure 24. The First Edition shows a treble clef with a melody starting on a middle G, followed by a trill on the next measure. The Sixth Edition shows the same melody but with the treble clef raised one octave, starting on a high G. Additionally, the Sixth Edition includes a two-measure extension in the right hand starting at measure 26, which elaborates on the trill figure. The bass clef in both editions shows a steady eighth-note accompaniment.

Both hands are raised one octave and a two-bar extension elaborates the figuration.

*Sonatina I
Vivace*

The image shows two staves of music for 'Sonatina I Vivace'. The top staff is labeled 'I' (First Edition) and the bottom staff is labeled 'VI' (Sixth Edition). Both staves begin at measure 29. The First Edition shows a treble clef with a melody of sixteenth notes, followed by a measure with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The Sixth Edition shows the same melody but with the treble clef raised one octave, starting on a high G. Additionally, the Sixth Edition includes a two-measure extension in the right hand starting at measure 28, which elaborates on the sixteenth-note figure. The bass clef in both editions shows a steady eighth-note accompaniment.

Sixteenth notes are added in the right hand plus the addition of chords in the left hand.

Sonatina I Vivace

The right hand is raised one octave and chords are thickened and arpeggiated.

Sonatina III
Spiritoso

Allegro spiritoso

Right hand figuration is elaborated.

Figuration is rearranged and raised one octave.

Sonatina III Allegro

Scales are added in the right hand and the left hand chords are broken and enlarged.

Sonatina IV
Allegro vivace

I

25

ff

Fine

VI

25

fz

Fine

Both hands are raised one octave and the right hand crosses over the left hand (for more visual effect possibly), and the texture is slightly thinned.

Sonatina IV
Allegro vivace

I

38

cresc.

f

tr

pp

42

f

ff

46

p

D. C.

VI

37

cresc.

f

tr

p

41

f

ff

tr

45

p

rit.

*

Both hands are raised one octave.

Sonatina V

Allegretto moderato

61

f

68

ff

75

pp

Initial idea is mostly repeated.

Sonatina V

Allegretto moderato

61

p

69

dolce

rit.

*

cresc.

77

cresc.

85

93

100

Thirty-six bars of more interesting figuration is added including embellishments.

Sonatina VI
Allegretto spiritoso I

Allegretto pastorale VI

Scalar figuration substituted for broken chord.

Sonatina VI
Allegretto spiritoso

35

40

Allegretto pastorale

35



Left hand has broken octaves, chords in the right hand have been thickened, bar 38 has been added.

Sonatina VI

Allegretto spiritoso

Allegretto pastorale

Right hand has been raised one octave and the trill extended one measure, left hand thirds are extended one measure. — A few conclusions can be drawn from this comparison of an early and a late edition.

1. Clementi was fond of these Sonatinas. He had lived with them for over twenty years and they had served him well in his teaching and publishing ventures. They had *worn well* and their continued attractiveness had helped to perpetuate their durability.

2. They proved to be a perfect vehicle to display *improvements* that Clementi was continually making in his instruments. The extension and reinforcement of the upper register, along with action refinements, made for a larger and more beautiful tone. The treble register was the easiest part of the keyboard to see, from an audience viewpoint, and one cannot rule out Clementi's awareness of this aspect, as seeing the pianist's motions clearly enhances most performer's art. Many of the elaborations and additions in the Sixth Edition clearly take place in this more easily viewed treble register.

3. The improved and more effective pedal is used more consistently in the Sixth Edition than in the First Edition. This improvement allowed a more melodic and noble performance style and made more possible a cantabile and legato style of playing.

4. These durable pieces, first published in 1797, by so easily assimilating the additions and changes of some twenty years later, prove that Clementi made excellent choices regarding the original musical matrix of his Opus 36 Sonatinas.

WALTER KEIM

KUNST- ODER SOZIALPOLITIK IM THEATER

Die folgenden Darlegungen erheben keinen Anspruch auf geschichtliche oder rechtliche Vollständigkeit. Sie sollen lediglich die gegenwärtige Situation (Frühjahr 1979) für die Theaterleiter auf der einen Seite und die Künstler am Theater auf der anderen Seite beleuchten und ihre Lösung aufzeigen.

Das heutige deutsche Theater — soweit es eine entsprechende Größenordnung hat — ist ein sog. Repertoiretheater, das auf eine langjährige Vergangenheit zurückblickt. Dieses Repertoiretheater steht im Gegensatz zum Theaterwesen z.B. in vielen anderen Staaten, wo meist für einzelne Stücke ein bestimmtes Ensemble engagiert wird und ein bestimmtes Stück so lange gespielt wird, bis es keinen künstlerischen oder wirtschaftlichen Ertrag mehr bringt. Im Gegensatz dazu ist das deutsche Theater — sei es Schauspiel oder Musiktheater — zumeist ein Unternehmen, das eine Anzahl von Künstlern engagiert, die nicht bloß ein Stück, sondern einen ganzen Spielplan, eine ganze Spielzeit, d.h. meist ein Spieljahr bestreiten. Je nachdem, was für ein Stück oder welche Stücke gegeben werden, werden vom Theaterleiter Schauspieler oder Sänger engagiert, die dann einen in jeder Hinsicht abwechslungsreichen Spielplan für das Publikum bieten. Diese Abwechslung im Spielplan bedeutet, daß einerseits verschiedene Stücke in beabsichtigter Reihenfolge gebracht werden und daß andererseits für diese Stücke entsprechende Künstler (Sänger, Schauspieler oder Tänzer) engagiert werden. Dadurch bleibt das Repertoiretheater sowohl stückemäßig wie personell abwechslungsreich. Man hört neue Stimmen, man sieht neue Gesichter, man genießt neue Tänzer, so daß der »Verbrauch« der Künstler, wie er heute z.B. auf dem Fernsehschirm häufig zu beobachten ist, bei einem richtig geplanten und geleiteten Repertoiretheater kaum möglich ist. Gleichzeitig können aber auf diese Weise — durch die Abwechslung bedingt — zeitgenössische Stücke in der neuesten Inszenierung neben den üblichen sog. klassischen oder herkömmlichen Stücken gebracht werden, so daß einseitig modische Vorstellungen oder solche, die diesen gleichzuachten sind, nicht gebracht werden müssen. Damit wird ein abwechslungsreicher Spielplan garantiert. Dieses Repertoiretheater hat sich bei uns in jahrzehntelanger Tradition bewährt und stellt einen großen Vorteil des deutschen Theaterwesens gegenüber dem Theater in anderen Ländern dar.

Das Repertoiretheater setzt aber voraus, daß die Schauspieler und Sänger für einen bestimmten Zeitabschnitt — sei es für eine oder mehrere Spielzeiten — in Form eines sog. Zeitvertrages engagiert werden. Dieser Zeitvertrag ermöglicht, daß sowohl im Spielplan wie in der Zusammensetzung der Mitwirkenden die notwendige Abwechslung erreicht werden kann und daß damit das Theater lebendig bleibt. Allerdings hat dieser Zeitvertrag eine rechtliche Folge für die Mitwirkenden. Diese genießen für diesen Vertrag nicht den sonst üblichen Kündigungsschutz. Der Ablauf des Zeitvertrages ist besonders gestaltet und ist nicht ohne weiteres über die festgelegte Dauer hinaus zu verlängern. Eine Unsicherheit, die gleichzeitig die Mobilität der Künstler am Theater ermöglicht.

Es war in der Vergangenheit oft streitig, ob dieser Zeitvertrag in seiner zeitlichen Begrenzung rechtlich haltbar ist. Durch die oberstrichterliche Rechtssprechung des Bundesarbeitsgerichts wurde aber festgestellt, daß ähnlich wie in gleichgelagerten Fällen in anderen Interessenbereichen dieser Zeitvertrag rechtswirksam ist. Um aber dem Künstler für die Verlängerung des Zeitvertrages eine gewisse Sicherheit zu geben, gibt es seit mehreren Jahrzehnten eine sog. Mitteilungspflicht, wonach der Zeitvertrag sich von selbst um ein Jahr verlängert, wenn der Leiter des Theaters dem Künstler oder umgekehrt der Künstler dem Theaterleiter nicht rechtzeitig mitteilt, daß er den Vertrag nicht verlängert sehen will. Mit anderen Worten: Wenn der Theaterleiter an dem maßgebenden Termin für eine Mitteilung der Nichtverlängerung des Vertrages nichts von sich hören läßt, dann verlängert sich der Vertrag um ein Jahr zu den bisherigen Bedingungen von selbst. Die diesbezügliche Vereinbarung zwischen dem Rechtsträger Verband (Deutscher Bühnenverein) und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Künstlergewerkschaft) betreffend Mitteilungspflicht von 1947 ist zwar im Wortlaut und in der Sache durch zwischenzeitliche Abmachungen formal überholt, aber die dort niedergelegten Grundsätze beherrschen nach wie vor die ganzen nachträglichen ergänzenden Regelungen.

Im einzelnen sei auf folgendes hingewiesen:

Der Deutsche Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger stellen übereinstimmend als Bühnenbrauch fest, daß bei Vertrags- und Beschäftigungsverhältnissen, die mindestens für die Dauer eines Jahres oder einer Spielzeit abgeschlossen sind, die Mitteilung der beabsichtigten Nichtverlängerung des Vertrages dem Vertragspartner schriftlich bis zum 31. Januar der laufenden Spielzeit zugegangen sein muß.

Die Mitteilungspflichtregelung ist keine Erfindung einer Tarifabmachung, sondern die Tarifpartner stellen fest, daß es ein Bühnenbrauch ist. Die schriftliche Niederlegung ist somit keine Rechtsneuschöpfung, sondern lediglich eine Kodifizierung eines bereits bestehenden Rechtszustandes. Vorausgesetzt wird der Abschluß eines Vertrages oder Beschäftigungsverhältnisses und die schriftliche Mitteilung, daß einer der Vertragspartner nicht beabsichtigt, den Vertrag über die bestehende Spielzeit hinaus verlängern zu wollen. Diese Nichtverlängerungsmit-

teilung muß der Gegenseite bis zum 31. Januar der laufenden Spielzeit zugegangen sein. Die Zugangsdaten sind zwingend und jeder Theaterangehörige weiß zu erzählen, welche Aufregung anlässlich des Zustellungsdatums der Nichtverlängerungsmittelung im Theater herrscht.

Für einen länger, d.h. für mehrere Spielzeiten beschäftigten Künstler ist die Mitteilungsfrist verbessert. Die Mitteilung der Nichtverlängerung muß bei Vertrags- oder Beschäftigungsverhältnissen

von mehr als 5 Jahren (Spielzeiten) bis zum 31.10. der laufenden Spielzeit
und

bei mehr als 10 Jahren (Spielzeiten) bis zum 31. Juli der vorangegangenen
Spielzeit

dem Vertragspartner schriftlich zugegangen sein. Dadurch soll die Suchmöglichkeit nach einem neuen Engagement und die Wahlmöglichkeit nach einem zusa-
genden Theater ermöglicht werden. Das strenge Recht, daß keine Einseitigkeit
in der Mitteilungspflicht besteht und daß sich bei Nichtmitteilung der Vertrag
automatisch zu den gleichen Bedingungen um eine weitere Spielzeit verlängert,
gibt dem Künstler vor allem eine entsprechende Chance einer gewissen Stabilität
seines Vertragsverhältnisses zum Theater. Weiter ist eine besondere Klausel darin
zu sehen, daß bei älteren Künstlern, d.h. solchen die mehr als 15 Jahre im Hause
tätig sind, eine Lösung und Hilfe wie folgt besteht: Wenn der Theaterleiter
beabsichtigt, den Vertrag bei einem Beschäftigungsverhältnis von mehr als 15 Jah-
ren nicht zu verlängern, so wird ihm im sog. Mitteilungspflichtabkommen emp-
fohlen, dem Mitglied eine Weiterbeschäftigung, wenn auch zu neuen Vertragsbe-
dingungen, die den Betriebsmöglichkeiten angepaßt sind, anzubieten. Wenn das
für die eine oder andere Seite zu Härten führt, so soll eine anderweitige Beschäfti-
gung, die unmittelbar mit dem künstlerischen Betrieb nichts zu tun hat, erwogen
werden, wenn nicht die Möglichkeit einer Versorgung bei der Versorgungsanstalt
der Deutschen Bühnen in München besteht.

Die Gesamtbetrachtung der sog. Mitteilungspflicht, die beim Repertoirethea-
ter möglich ist und die eine künstlerische Beschäftigung in weiterem Umfang
ermöglicht, dürfte bei gerechter Würdigung wohl zu dem Urteil führen, daß
sie zwar keine ideale Form der Versorgung, so doch aber eine Möglichkeit der
sozialen Theaterbeschäftigung in verschiedener Hinsicht darstellt. Die Vereinba-
rung über die Mitteilungspflicht, deren Grundsätze oben dargestellt sind, ist nach
dem Krieg 1947 schriftlich festgelegt und durch mehrere ergänzende Tarifverträge
z.B. zum Normalvertrag Chor 1972 als Ergänzungstarifvertrag mit der Vereini-
gung Deutscher Chorsänger und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger
ergänzt worden. Alle Ergänzungen gehen darauf hinaus, den Sozialschutz
der Künstler mehr als bisher zu gewährleisten. Diese Entwicklung entspricht
der allgemeinen Sozialgesetzgebung, die im vorliegenden Fall den allgemeinen

Sozialschutz auf den besonderen Fall der Theater zu übertragen versucht. Daß dies im Hinblick auf die großen finanziellen Leistungen der Rechtsträger nicht ganz einfach war, versteht sich von selbst.

In diesem Ergänzungstarifvertrag zum Normalvertrag Chor wird ausdrücklich festgestellt, daß die künstlerischen Belange des Theaters den Zeitvertrag erfordern, d.h. die Gewerkschaft hat in diesem Vertrag ausdrücklich anerkannt, daß der Zeitvertrag nicht den bestehenden Gesetzen oder Regelungen widerspricht. Der Chorsängervertrag verlängert sich zu den gleichen Bedingungen um eine weitere Spielzeit, wenn niemand auf beiden Seiten erklärt, das Vertragsverhältnis nicht verlängern zu wollen. Die Fristen sind die gleichen wie die beim normalen Mitteilungspflichtabkommen.

Wenn der Theaterunternehmer beabsichtigt, einem Chormitglied mitzuteilen, daß er das Vertragsverhältnis nicht verlängern will, so muß er darüber dem Chorvorstand schriftlich zwei Wochen vor dem Mitteilungstermin Bescheid geben. Dabei soll eine Gelegenheit zur Aussprache mit dem Ziel der Einigung oder eine schriftliche Stellungnahme ermöglicht werden. Sollte eine solche Unterrichtung oder Gelegenheit zur Aussprache mit dem Chorvorstand nicht ermöglicht werden, so ist die Nichtverlängerungsmitteilung unwirksam, d.h. die Einschaltung der Sozialfunktionäre der Gewerkschaft (Verein Deutscher Opernchöre oder Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger) muß loyal durchgeführt werden, um zu vermeiden, daß eine Nichtanhörung oder Nichtberücksichtigung der Gründe des betreffenden Mitglieds stattfindet. Der Unternehmer muß in einem solchen Fall die Stellungnahme des Chorvorstandes in seine Erwägungen über die Nichtverlängerungsmitteilung mit einbeziehen. Die Nichtverlängerungsmitteilung des Unternehmers ist dann unwirksam, wenn die künstlerischen Belange des Theaters durch die Nichtverlängerung des Vertragsverhältnisses nicht beeinträchtigt werden und wenn die Interessen des Mitgliedes an der Beibehaltung seines Arbeitsplatzes die Verlängerung des Vertragsverhältnisses gebieten. Letzteres gilt dann nicht, wenn das Chormitglied bei Beendigung des Vertragsverhältnisses aus der Rentenversicherung oder aus einer sonstigen Versorgungseinrichtung, z.B. der Versorgungsanstalt der Deutschen Bühnen, Bezüge erhält.

Wie diese Regelung ausweist, wird versucht, einen sozialen Ausgleich zwischen den Interessen des Chormitgliedes und den künstlerischen Interessen des Theaterunternehmers zu finden. Im Falle der Nichtverlängerung ist der Unternehmer bei einem Chormitglied, das das 40. Lebensjahr überschritten hat und länger als 15 Jahre im Theater beschäftigt war, verpflichtet, ggf. nach Umschulung dem nicht verlängerten Mitglied eine entsprechende Beschäftigung anzubieten. Diese Regelung, die zu vermeiden versucht, daß Mitglieder des Chors als einzelne auf den künstlerischen Arbeitsmarkt kommen, dürfte den Sozialschutzinteressen der Chorleute nach größter Möglichkeit Rechnung tragen.

Für die Solisten und Tanzgruppenmitglieder sowie Bühnentechniker und technische Angestellte ist 1977 eine ausführliche Regelung getroffen worden,

die im Grundsatz das ursprüngliche Mitteilungspflichtabkommen von 1947 weiterführt. Dabei ist zu bemerken, daß bei allen Schutzregelungen dann die vorgesehene Hilfe ausfällt, wenn eine Versicherung oder Pensionsleistung zugunsten des Mitglieds von irgendeiner Seite erbracht wird. Wie erwähnt, schließt sich die Folgeregelung, die die jüngste Entwicklung darstellt, an das Mitteilungspflichtabkommen von 1947 an und verbessert diese Regelung unter sozialen Gesichtspunkten. Danach endet das Arbeitsverhältnis mit dem im Arbeitsvertrag vereinbarten Zeitpunkt. Ein mindestens für ein Jahr (Spielzeit) abgeschlossener Arbeitsvertrag verlängert sich zu den gleichen Bedingungen um ein Jahr (Spielzeit), es sei denn, eine Vertragspartei teilt der anderen bis zum 31. Oktober der Spielzeit, mit deren Ablauf der Arbeitsvertrag endet, schriftlich mit, daß sie nicht beabsichtigt, den Arbeitsvertrag zu verlängern. Diese Nichtverlängerungsmitteilung ist also ebenso zwingend schriftlich wie die des Mitteilungspflichtabkommens von 1947. Der Zeitpunkt der Nichtverlängerungsmitteilung ist jedoch vom 31. Januar auf den 31. Oktober vorverlegt. Wenn das Arbeitsverhältnis am Ende einer Spielzeit ununterbrochen mehr als 15 Jahre (Spielzeiten) besteht, dann kann der Arbeitgeber eine Nichtverlängerungsmitteilung, wie oben erwähnt, nur aussprechen, um das Arbeitsverhältnis unter anderen Vertragsbedingungen, d.h. unter Umständen auch außerhalb des im Arbeitsvertrag vorgesehenen Theaters, fortzusetzen. Mit anderen Worten: Der Arbeitgeber muß auf alle Fälle versuchen innerhalb seines großen Arbeitsbereiches, der ja auch außerhalb des Theaters liegen kann, das Mitglied irgendwie in einer anderen Funktion unterzubringen. Besteht das Arbeitsverhältnis am Ende einer Spielzeit ununterbrochen mehr als 15 Jahre (Spielzeiten) und hat das Mitglied zu dem Zeitpunkt, in dem die Nichtverlängerungsmitteilung spätestens zugegangen sein muß, das 58. Lebensjahr — ein weibliches Bühnenmitglied das 55. Lebensjahr — vollendet, so kann der Arbeitgeber eine Nichtverlängerungsmitteilung nur aussprechen, um das Arbeitsverhältnis unter anderen Vertragsbedingungen bei dem im Arbeitsvertrag angegebenen Theater fortzusetzen. Hier ist also gewährleistet, daß ältere Künstler mit einer verhältnismäßig längeren Beschäftigungszeit im Rahmen des Theaters weiterbeschäftigt werden. Wird durch den Bescheid eines Rentenversicherungsträgers festgestellt, daß das Mitglied berufsunfähig oder erwerbsunfähig ist, endet das Arbeitsverhältnis mit dem Ende des Monats, in dem der Bescheid zugestellt wird. Das Mitglied hat den Arbeitgeber von der Zustellung des Rentenbescheides unverzüglich zu unterrichten; beginnt die Rente wegen Berufsunfähigkeit oder wegen Erwerbsunfähigkeit erst nach Zustellung des Rentenbescheides, so endet das Arbeitsverhältnis mit dem Ende des dem Rentenbeginn vorangehenden Monats. Wie schon bemerkt, ist auch hier die Versorgung durch die Sozialversicherung vorrangig vor einer weiteren Beschäftigung. Eine Doppelversorgung soll jedenfalls nicht stattfinden.

Bevor der Arbeitgeber eine Nichtverlängerungsmitteilung ausspricht, hat er das Mitglied, auf dessen schriftlichen Wunsch auch den Sprecher der Sparte, der das Mitglied angehört, oder das von dem Mitglied benannte Vorstandsmit-

glied des Lokalverbandes der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, das an dem gleichen Theater beschäftigt ist, zu hören.

Die Gewerkschaft will sich hier ebenfalls als Vermittler einschalten. Evtl. Urlaube, die eine solche Einschaltung nicht ermöglichen, sind für eine spätere Anhörung zu berücksichtigen. Nimmt das Mitglied die Anhörung nicht wahr, so bedarf es seiner Anhörung zur Wirksamkeit der Nichtverlängerungsmitteilung nicht. Im Falle der Verhinderung ist der Arbeitgeber auf schriftlichen Wunsch des Mitgliedes jedoch verpflichtet, den Sprecher der Sparte, der das Mitglied angehört, oder das von dem Mitglied benannte Vorstandsmitglied des Lokalverbandes der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, das an dem gleichen Theater beschäftigt ist, zu hören. Der schriftliche Wunsch muß dem Arbeitgeber spätestens zwei Wochen vorher zugegangen sein, und in diesem Fall muß die Anhörung spätestens drei Tage nach den oben genannten Zeitpunkten vorgenommen werden. Die ganze Regelung läßt erkennen, daß sich hier die Gewerkschaft eine gewisse Schlüsselstellung für die Vermittlung im Mitteilungsverfahren vorbehalten hat, daß aber auf diese Weise Schwierigkeiten, die nachträglich in viel größerem Umfang entstehen können, verhindert werden.

In den letzten Spielzeiten haben die verhältnismäßig umfangreichen Nichtverlängerungen von Mitgliedern bei einem Intendantenwechsel eine große Rolle gespielt. Ob all diese Nichtverlängerungsmitteilungen an jedes Mal verhältnismäßig zahlreiche Mitglieder theaterpolitisch günstig waren, bleibe dahingestellt. Um die dadurch entstehenden sozialen Schwierigkeiten zu vermeiden, ist nach der neuesten Regelung eine Abfindung vorgesehen, die sich nach der Anzahl der Jahre der Beschäftigung im Hause berechnet. Diese Regelung versucht, die allgemeinen sozialen Errungenschaften im Theater einzubauen, um auf diese Weise die Leistungsfähigkeit der Bühnenangehörigen und des Theaterleiters zu gewährleisten. Natürlich bleiben für den einen oder anderen Teil manche, wenn nicht gar viele Wünsche übrig, aber das Theater kann sich ebensowenig wie irgendein anderer sozialer Bereich der allgemeinen sozialen Entwicklung entziehen. Auch hier gilt, daß die Regelung soziale und künstlerische Rücksicht zu nehmen hat und daß ein Ausgleich der Interessen stattfinden muß. Die Opfer, die in diesen Fällen zu bringen sind, gehen zu Lasten des Rechtsträgers, der sich rechtzeitig mit seinem künftigen Intendanten in Verbindung setzen muß, um zu klären, ob und wie viele Mitteilungen ausgesprochen werden sollen und wie die finanzielle Lösung in diesem Fall zu erfolgen hat.

Auf alle Fälle muß ein Ausgleich zwischen dem beabsichtigten künstlerischen Niveau und den berechtigten sozialen Interessen der Bühnenangehörigen stattfinden. Die vorgesehenen tarifrechtlichen Regelungen über die Mitteilungspflicht dürften diesem Gesichtspunkt des sozialen und künstlerischen Ausgleichs Rechnung tragen. Die Lösung ist sicher für beide Seiten nicht ideal, aber nach den gegebenen Umständen finanzieller und künstlerischer Art dürfte im Augenblick keine bessere Lösung in beiderseitigem Interesse möglich sein.

KRYSZYNA KOBYLAŃSKA

GEORGE SANDS MUSIKEMPFINDEN
UND IHR VERHÄLTNIS ZU CHOPINS MUSIK

»Musik ist Andacht, ist Glaube, ist Freundschaft,
ist vollkommener Einklang.«

George Sand*

Im Jahre 1976, also zum hundertsten Jahrestag des Ablebens der Schriftstellerin Amantine-Aurore Dupin-Dudevant, die unter dem Pseudonym George Sand schrieb, erschienen sowohl in ihrem Heimatland Frankreich als auch außerhalb seiner Grenzen viele neue interessante Arbeiten. Diese Veröffentlichungen ergänzen unser Wissen beziehungsweise berichtigen die immer noch allzu oft falschen Ansichten über die Persönlichkeit und über den literarischen Nachlaß einer der berühmtesten Frauen des 19. Jahrhunderts.

Über George Sand wurde sehr viel und sehr unterschiedlich geschrieben. Zu Wort kamen Verfasser von Memoiren und Erinnerungen, die nicht immer objektiv urteilten und deren Gedächtnis nicht selten versagte, ferner verschiedene Schriftsteller, Dichter und sogar Komponisten, Kenner und Dilettanten.

Ferdinand Hoesick schreibt¹, daß fast alle seine Vorgänger »bereit waren, ein strenges und mißbilligendes Urteil zu fällen, ohne notwendige Vorbereitung und Kenntnisse in der Sache zu haben, und ohne dieser auf den Grund zu gehen. Daher diese verdammenden Urteile über George Sand, gleichermaßen leichtsinnig und seicht, wie ungewissenhaft und jeder Ehrlichkeit bar«. In seiner Arbeit, betitelt »Verteidigung von George Sand«², verurteilt Hoesick besonders scharf Frederick Niecks, indem er schreibt: »Niecks, der weder mit Polen noch mit Frankreich, weder mit der Familie Chopin's noch mit der Familie George Sand's verbunden war, schien alle Voraussetzungen zu haben, ein völlig unvoreingenommener und leidenschaftsloser maßgeblicher Kritiker zu sein. Leider mangelte es ihm an Objektivität, was zur Folge hatte, daß er die ganze Sache [Beziehung zwischen Chopin und George Sand] tendenziös und in falschem Licht darstellte.«³

Man muß Hoesick auch recht geben, wenn er schreibt, daß es im Grunde keine Polen waren, die sich über George Sand in *wenig ritterlicher Weise* äußerten. Noch im Jahre 1845 teilte der Dichter Stefan Witwicki, als er einen Brief George Sands⁴ an seine Nichte – Karolina Mężeńska – nach Polen sandte, folgendes mit:

* *Lettres d'un voyageur.* (Siebter Brief À Franz Liszt.)

»Madame Sand liebe ich, da ich Gelegenheit hatte, ihr erhabenes und edles, wenn auch mit Fehlern behaftetes Herz kennenzulernen... Die über ihr Leben in der Welt kreisenden Gerüchte sind zumeist nicht nur übertrieben, sondern völlig falsch. ... Ihre Seele ist voller Begeisterung, Aufopferung, Aufrichtigkeit und Schlichtheit.«

Witwicki war im Jahre 1842 bei George Sand in Nohant zu Gast gewesen. Sie sagte damals, er sei »ein edler polnischer Dichter, den sie von ganzem Herzen liebe und verehere«⁵.

Es war auch ein Pole, der als einer der ersten die Beziehung Chopins zu George Sand positiv einschätzte statt sie zu verurteilen. Bereits im Jahre 1849 erklärte Oskar Kolberg in einem Chopin gewidmeten Nekrolog:⁶

»Diese beiden scheinbar so widersprüchlichen Seelen haben einander begriffen. Diese brüderliche Verbindung Chopin's zu George Sand währte einige Jahre. Vielleicht haben wir ihr diese hehren Blätter im *Consuelo*, jenem der Musik und der Tugend gewidmeten Werke zu verdanken ..., in ihr sollte man vielleicht die Quelle des tiefen Empfindens der slawischen Musik suchen, welche Frankreichs Dichterin so vortrefflich zu zeichnen wußte. Ihr schulden wir vielleicht das berühmteste Stück Chopin's, seine Sonate mit dem Trauermarsch⁷, die das erhabene Glaubensgefühl mit religiösem Glanz verherrlicht. ... So war der Bund zwischen Madame Sand und Chopin; die Welt lästerte ihn, er aber warf ihr zum Lohn Ideale hin: die Träume der Dichterin und die Melodien des Musikers.«

Diesem ungerechten Verhalten der Welt erteilte Chopin selbst in einem Brief vom 8. August 1839 aus Nohant an seinen Freund Julian Fontana die beste und eindeutigste Antwort: »Ich wundere mich nicht über die verschiedenen Märchen; merke wohl, ich wußte, daß ich mich diesen aussetze. Jedoch auch das wird vergehen, unsere Zungen werden verrotten, aber die Seele werden sie nicht antasten.«

So manche Legende wurde schon in Frankreich und in anderen Ländern für unrichtig erklärt. Madame Charles Fournier, die Gattin des Notars und späteren Bürgermeister von La Rochelle, unterstreicht in einem Brief an ihre Mutter, den sie nach deren Besuch bei George Sand in Nohant im Oktober 1844 schrieb, daß die Welt, und ganz besonders diese provinzielle, sich von der Schriftstellerin ein Bild geschaffen hat, das mit der Wahrheit wenig gemein hat⁸.

Die polnische Literatur hat sich größtenteils der subjektiven Legendenbildung enthalten und sich viel mehr bemüht, die mit dem Leben und Schaffen der Schriftstellerin zusammenhängenden Phänomene gerecht zu beurteilen. So schreibt z.B. der prominente polnische Schriftsteller und Dichter Jarosław Iwaszkiewicz im Zyklus *Gespräche über Bücher*:⁹

»Sehr interessant, zum Nachdenken verleitend ist die Studie *Mickiewicz und George Sand*. Nach der Lektüre dieser Studie — und besonders der darin angeführten Aussagen George Sands — sind wir bereit, unser Urteil über ihre Mentalität zu ändern. Ihre vortreffliche Orientierung in der komplizierten Psychologie des polnischen Dichters und ihre Kenntnis seiner »etwas wilden Instinkte«, alles was sie über ihn denkt und spricht, veranlaßt zur Überprüfung der Ansichten über den Geist und das Herz der Verfasserin der *Lelia*. ... Dank ihrer weiblichen Intuition

und durch Chopin's Eifer angeregt (wovon man nicht spricht und was man allzu leicht vergißt) war George Sand imstande, wenigstens annähernd die Macht des dritten Teiles des Dramas *Dziady* (*Totenfeier*) zu empfinden.«

Sowohl Iwaszkiewicz als auch Markiewicz betonen, daß sie sich zudem durch sehr schlechte Übersetzungen durcharbeiten mußten.

Eine wichtige Frage, trotz zahlreicher Versuche, eine objektive Antwort zu finden, immer noch von falschem Mythos umgeben, ist die nach George Sands Musikempfinden. Es geht um eine glaubwürdige Antwort auf die Frage, ob und inwieweit George Sand musikalisch war, und in welchem Grade sie fähig war, Chopins Schaffen zu verstehen und richtig einzuschätzen. Die Ansichten darüber stimmen sowohl in der polnischen als auch in der fremden Literatur keineswegs überein. Großes Mißverständnis verursachte die Meinung von Niecks, die sich angeblich auf eine persönliche Aussage Liszts stützt. Und wenn auch Niecks glaubt, daß jene Aussage unterschiedlich verstanden werden könne, so scheint mir das Urteil »nicht musikalisch« doch eindeutig zu sein. Es sind also die Worte *nicht musikalisch* gefallen und belasten die Ansichten späterer Autoren, wenn auch nicht aller.

Warwara Komarowa hat in ihrem unter dem Pseudonym Wladimir Karénine erschienenen, vier Bände umfassenden Werk¹⁰ der Bedeutung der Musik im Leben und im Schaffen der Schriftstellerin viel Raum gewidmet. Ihre Nachfolger sprachen sich über dieses Thema mehr oder weniger autoritativ aus. Den letzten Versuch unternahm Thérèse Marix-Spire¹¹. Wie aus den Daten im Titel ihres Buches zu ersehen ist, gedieh ihre Arbeit bis zur Zeit der Annäherung von George Sand und Chopin; ein zweiter Band sollte folgen, ist aber noch nicht erschienen. Nach einer persönlichen Mitteilung der Autorin wird er, leider, niemals geschrieben werden.

Ohne den Anspruch zu erheben, diese Lücke in meinen kurzen Ausführungen ausfüllen zu können, möchte ich das erwähnte Problem nur streifen und auf gewisse, unbekannte Dokumente hinweisen, die in der Zukunft einer ausführlichen Behandlung dieses Themas behilflich sein können.

Vorher aber sei ein Rückblick gestattet und an bekannte Tatsachen erinnert: George Sands Leben war von Anfang an von Musik umgeben. Schon als Kind hatte sie ein gutes Gehör und eine hübsche Stimme. Erzogen wurde sie von ihrer musikbegabten Großmutter — Marie-Aurore de Saxe, Madame Dupin de Francueil, die auf die musikalische Begabung ihrer Enkelin aufmerksam wurde und ihr eine gediegene Ausbildung in dieser Richtung sicherte¹². Seit frühester Jugend lernte Aurore Dupin das Spiel auf verschiedenen Instrumenten (Harfe, Gitarre, Klavier); sie sang auch und zeichnete sich außerdem noch durch ein ungewöhnliches Improvisationstalent aus. So nahm also die Musik von Anfang an viel Platz im Leben und dann auch im Schaffen von George Sand ein. Vor allem waren es Volkslieder — besonders aus Berry — die sie in ihrer Kindheit begleiteten, die sie so liebte und denen sie so viele Seiten in den *romans champêtres*

widmete. In der Bibliothek des Institut de France in Chantilly, in der herrlichen, unschätzbaren Kollektion des belgischen Sammlers Charles Spoelberch de Lovenoijou, befindet sich ein Autograph mit folgender Notiz: »*Airs Berrichons envoyés par Madame Sand pour la Pièce de Claudie.*« Dieses Autograph, eine Beilage zu dem erwähnten Drama, enthält elf Volksmelodien und einen Brief¹³ der Autorin an Adolphe Vaillard, den damaligen »*chef d'orchestre du Théâtre de la Porte-Saint-Martin*«. Dieser Brief ist aus mannigfachen Gründen äußerst wertvoll; er enthält nämlich sehr interessante Bemerkungen über Chopin (zum Beispiel: »*In dieser Sendung befindet sich auch die Ballade der drei kleinen Holzfäller, die von Chopin und Frau Viardot als ein Meisterstück erachtet wird*«), hat zwei eingeklebte Melodiebeispiele, eigenhändig von George Sand geschrieben, und liefert insgesamt viel Material zu einem besonderen Studium des Interesses der Schriftstellerin für die Volksmusik. Bekannt sind die beiden in das Musikalbum von George Sand eingeklebten *Bourrées*¹⁴; sie sind von Chopin aufgezeichnet und mit folgender Notiz von George Sand versehen: »*bourrée notée par Chopin, no 1 Champi, no 6 Champi*«. Es handelt sich hier um Lieder aus Berry, die für eine Bühnenadaptation des Romans von George Sand — *François le Champi* (Uraufführung im Pariser Theater Odéon am 23. November 1849) ausgewählt wurden.

In unserem Zusammenhang besonders wichtig sind natürlich George Sands eigene literarische Beiträge mit musikalischer Thematik, so z.B. die Romane *Consuelo*, hinter dessen Heldin sich die Person von Pauline Viardot verbirgt, und *Les Maîtres Sonneurs*; so das dreiaktige Schauspiel nach dem Leben Joseph Dessauers — *Maître Favilla*; so auch die im Jahre 1837 erschienene lyrische Novelle *Le Contrebandier*, die ihr Entstehen dem *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* (*El Contrabandista*) von Liszt verdankt; ferner die Sonette *À Carlo Soliva*, oder die Briefe aus *Lettres d'un voyageur* — der siebente *À Franz Liszt* und der elfte *À Giacomo Meyerbeer*; nicht zuletzt auch ihre Musikkritiken und Artikel, etwa *Le Théâtre-Italien et Mme Pauline Garcia*, veröffentlicht in *Revue des Deux Mondes* am 15. Februar 1840, und noch viele Anmerkungen über Musik, verstreut in anderen, hier nicht genannten Werken. Diesem breiten Thema widmete Thérèse Marix-Spire 700 Seiten ihres bereits erwähnten Werkes.

Bei einem dieser Werke, dem Roman *Le Château des Désertes*, möchte ich aber etwas verweilen. In ihm nämlich befaßt sich George Sand besonders mit Mozart. Über diesen ihrer (und nicht nur ihrer) Meinung nach größten Komponisten schreibt sie sehr oft. Ihre Äußerungen über Mozart in *Histoire de ma vie*¹⁵ haben lebhaftere Reaktionen hervorgerufen. Die einen waren empört darüber, daß sie Mozart über Beethoven stellte, die anderen, daß sie ihn höher als Chopin einstufte. Und doch, Chopin selbst schätzte Mozarts Schaffen über alles und lachte herzlich, wenn ihn jemand Mozart gleichstellte. Im Jahre 1830, noch während seiner Warschauer Zeit, schrieb er an seinen Freund Tytus Woyciechowski:

»Du mußt wissen, daß er [der Autor eines Zeitungsartikels] in diesem Artikel des Amtlichen Tageblattes [»*Dziennik Urzędowy*«] behauptet, daß ähnlich wie

die Deutschen Mozarts, so die Polen sich meiner rühmen werden, ein evidentere Unsinn.«

Ist das wirklich ein Unsinn und ein so evidentere? Chopin wurde oft mit Mozart verglichen, u.a. von Eugène Delacroix, der in seinem Brief vom 20. November 1847 an George Sand fragt: »Wo ist Chopin, wo ist Mozart, wo sind die Priester des lebenden Gottes?«

In *Le Château des Désertes* spricht George Sand von *Don Juan*, ihrer und übrigens auch Chopins und Pauline Viardots Lieblingsoper. Ein zweites, von ihnen gleich geliebtes Werk Mozarts ist das *Requiem*. Als im Jahre 1840 die Aufführung dieses Werkes in der Kirche Les Invalides — anlässlich der Überführung der sterblichen Überreste Napoleons am 15. Dezember — vorbereitet wurde, schrieb George Sand, daß die größte Sängerin der Gegenwart (gemeint war Pauline Viardot) den größten Komponisten der Vergangenheit interpretieren werde. Und es war doch damals keineswegs so einfach, Mozart zu verstehen, zu schätzen und vor allem zu lieben. Zur gleichen Zeit und zur gleichen Aufführung schrieb Victor Hugo: »Das Requiem von Mozart hat wenig Eindruck gemacht. Schöne Musik, aber schon veraltet. Leider! Musik veraltet!« Kein Wunder, daß André Maurois der Meinung war, George Sand habe über Musik ebenso treffend gesprochen wie Stendhal, und viel besser als Balzac oder Hugo.

Die engen Kontakte mit Komponisten und Interpreten waren für George Sand die richtige Schule, aus der sie ihr Wissen, ihren guten Geschmack und den Stoff zu eigenen Anschauungen schöpfte. Hierher gehören die Begegnungen mit Liszt, die so wichtig in ihrem Leben waren, mit der Familie Garcia — vor allem aber mit Pauline Viardot-Garcia (welche sie wie eine eigene Tochter liebte), mit Hector Berlioz, dessen Bedeutung und Größe sie viel früher als manch anderer bemerkte, mit Giacomo Meyerbeer, Adolphe Nourrit, Louis Lablache, Joseph Dessauer (der häufig zu Gast in ihrem Hause war), und zuletzt — aber auch vor allem — mit Fryderyk Chopin und seiner ganzen musikalischen Umgebung.

An den Gesprächen über Musik, die Chopin und Delacroix oft miteinander führten, nahm George Sand lebhaften Anteil. Diese drei befreundeten Künstler besuchten gemeinsam Konzerte im Pariser Konservatorium. Zu Ostern 1845 schrieb Chopin an Witwicki:

»Und bedauere heute abend, daß du nicht mit uns und Delacroix im Konservatorium sein kannst, um *Die Schöpfung* von Haydn anzuhören. Das ist erst das zweite Konzert, das wir in diesem Jahr besuchen — vorgestern war das erste mit Mozarts *Requiem*.«

Nach dem Aufenthalt von Delacroix in Nohant im August 1846, schrieb Chopin an seinen Freund, den Cellisten Auguste Franchomme, über den großen Maler folgende Worte: »Er ist ein Künstler, der die höchste Bewunderung verdient — ich habe mit ihm herrliche Stunden verbracht. Er vergöttert Mozart — kennt alle seine Opern auswendig.«

Sogar wenn Chopin beschäftigt war, verzichtete George Sand nicht auf die Konzerte und besuchte sie allein oder mit Delacroix, über den sie später einmal sagen sollte: »*Er wäre ein großer Musiker geworden, wenn er sich nicht entschlossen hätte, ein großer Maler zu sein.*«

George Sand konnte natürlich Noten lesen und schreiben. Wir wissen, daß sie Musikalben besaß, in welchen sie die Werke verschiedener Komponisten aufzeichnete, darunter auch einige von Chopin. Im Jahre 1956 hatte ich Gelegenheit, ein solches Album kurz einzusehen, in das George Sand unter anderem acht Kopien von Werken Fryderyk Chopins eingetragen hatte. Gezeigt hat mir dieses Album die Enkelin der Schriftstellerin und Tochter ihres Sohnes Maurice — Aurore Lauth-Sand — in ihrer Pariser Wohnung in der Rue Jean-Ferrandi Nr. 11. Im Juni des darauffolgenden Jahres informierte dann der Katalog einer Auktion im Hôtel Drouot in Paris darüber.

Hier möchte ich mir einen kleinen Exkurs erlauben: Bis vor kurzem unterschied man sogar in ernsthaften wissenschaftlichen Abhandlungen nicht zwischen Chopins Autographen und deren Kopien. Im Jahre 1932 schrieb Edouard Ganche, Verfasser einiger Bücher über Chopin, in *Trois manuscrits de Chopin*:

»Chopin hat oft seine polnischen Freunde — Julian Fontana und Edward Wolff — beauftragt, seine Autographe für französische, englische und deutsche Verleger ins Reine zu schreiben. Da uns aber bis heute keine einzige Probe der Notenschrift dieser beiden Musiker bekannt ist, sind wir nicht imstande, manche Kopien, die an die Handschrift des Komponisten der Balladen erinnern, zu identifizieren. Irgend einer von seinen persönlichen Kopisten konnte eine derartige Ähnlichkeit erreichen. Franchomme, als der dritte unter seinen freiwilligen *Sekretären*, hatte eine Art, seine Notenzeichen so zu stellen, daß diese an jene von Fryderyk Chopins Hand erinnerten.«

Heute aber kennen wir nicht nur die Handschriften von Fontana und Wolff, sondern auch von zwanzig anderen Kopisten der Werke Chopins, und nun, nach langen und eingehenden Studien der Autographe Chopins, wie ganz anders erscheinen uns heute die Schriften all dieser Kopisten! Mehr noch, wir haben weiteres Material bereitgestellt, das in der Zukunft vielleicht die Identifizierung weiterer 35 Kopisten ermöglichen wird.

George Sand wurde als Kopistin von Chopins Werken zunächst nicht nur nicht in Betracht gezogen, sie war als solche überhaupt nicht bekannt. Kein einziger Herausgeber von Werken Chopins, kein einziger Autor von Abhandlungen über Chopin hat vom Vorhandensein solcher Kopien überhaupt etwas gewußt. Die Kopien George Sands waren weder durch Beschreibungen noch durch Reproduktionen bekannt. Erst als im Jahre 1973 Madame Christiane Smeets-Dudevant-Sand mir die fotografischen Abbildungen dieser Kopien freundlicherweise zugänglich machte, konnte ich diesen Mangel in meinem unlängst erschienenen Katalog¹⁶ beheben.

Um welche Werke handelt es sich dabei eigentlich?

George Sand kopierte sechs Préludes aus Opus 28: Nr. 2 — a-moll, Nr. 4 — e-moll, Nr. 6 — h-moll, Nr. 7 — A-dur, Nr. 9 — E-dur und Nr. 20 — c-moll, weiter den Walzer a-moll Op. 34 Nr. 2 und die Mazurka C-dur Op. 56 Nr. 2 (Abb. der Mazurka auf S. 258, erstmalig reproduziert nach einem Photoabzug aus der Sammlung Christiane Smeets-Dudevand-Sand, Gargilesse). Diese bislang unbekanntenen Kopien weisen manche Abweichungen von den Autographen, anderen Kopien und Druckausgaben auf — daher ihr Wert als Grundmaterial für besondere, genauere Forschungen. Was die Kopien der Préludes angeht, so kann man schon heute feststellen, daß George Sand sie weder nach dem Autograph (Sammlungen der Nationalbibliothek Warschau) noch nach der Kopie Julian Fontanas (verschollen; früher im Besitz von Hermann Scholtz) angefertigt hat. Auch die Mazurka C-dur Op. 56 Nr. 2 wurde nicht vom Autograph (Nationalbibliothek Warschau) abgeschrieben. Übrigens haben die von George Sand kopierten Préludes keine Numerierung und sind nicht in der uns aus dem Autograph und aus den Druckausgaben bekannten Reihenfolge angeordnet. Keine dieser Kopien ist mit einer Opusnummer versehen, nur der Walzer und die Mazurka mit einem Titel. Alle von George Sand kopierten Werke Chopins — mit Ausnahme des Walzers a-moll Op. 34 Nr. 2, der im Jahre 1831 entstand, aber erst im Jahre 1838 herausgegeben wurde — stammen aus der Zeit des Zusammenlebens der Schriftstellerin mit dem Komponisten, d.h. aus den Jahren 1838—1843.

George Sand besaß noch eine musikalische Gabe, bedeutender als ihr Spielen, Singen oder Notenschreiben, und zwar die seltene Gabe der Improvisation. Über diese Begabung schrieb sie selbst nach Jahren wie folgt: »... *es ist wahr, daß sich dort [d.h. in Nohant] ein herrliches Klavier befand, auf dem ich nicht zu spielen vermochte, das aber selbst unter meinen Fingern mir unbekannt, wundersame Phantasien improvisierte.*« Dies geschah hauptsächlich während der Karnevalsfeiern des Jahres 1846. Am 9. Dezember in einem Brief an Emmanuel Arago berichtete sie:

»Vorgestern eröffneten wir unseren Karneval mit einem prachtvollen Kostümball. Jeden Abend komponiere und schreibe ich ein Ballett. Alle verkleiden sich und ich mache das Orchester, das die Pantomime am Klavier begleitet. Ich spiele verschiedene Arien ad libitum von *Malbrough's s'en va-t-en guerre; j'ai du bon tabac; au clair de la lune*, etc., etc.«

Das waren also einfach typische Improvisationen über ein selbstgewähltes oder vorgeschlagenes Thema. Weiter beschreibt George Sand in diesem Brief genau die Rollen einzelner Teilnehmer und den Verlauf der Vorstellung:

»Solange [George Sand's Tochter], die gerne ruhig sitzt, ist das Publikum, ich bin das Orchester, der Dichter, der Souffleur, der Spielleiter, der Regisseur u.s.w. ... Jeden Abend wird ein neues Stück gespielt. Ich schreibe es beim Nachtschiff; einstudiert werden die Rollen beim Kaffee. Um 10 Uhr sind alle schon in ihren Kostümen; das Umkleiden dauert am längsten und macht am meisten Spaß. Das Stück wird um Mitternacht gespielt, dann nehmen wir das Nachtmahl ein und um 2 Uhr gehen wir zu Bett. Das ganze Hausgesinde ist längst im Schlaf versunken,

hinter dem Fenster schneit es und der Wind heult. Wenn da jemand hereinkäme, würde er glauben, daß er träumt oder daß er sich plötzlich im Irrenhaus befindet.«

Chopin kannte natürlich diese Fähigkeiten von George Sand und hielt es für völlig normal, wenn sie ihn vertrat. In einem Brief, der nur drei Tage später als der oben erwähnte geschrieben wurde, fragt er: »Besitzen sie ein ausreichendes Repertoire an Kontretänzen, um Orchester zu machen?«

Ein ganz anderes Thema stellen die Aussagen George Sands über Chopins Schaffen dar. Ihre Ansichten darüber haben weder etwas mit Dilettantismus noch mit Professionalismus zu tun. Sie sind schlechthin sachlich, auf tiefes Musikempfinden und ungewöhnliche Intuition gestützt, und sie sind für die damalige Zeit weitblickend, manchmal geradezu hellseherisch, zuweilen freilich auch problematisch. Solche Aussagen finden wir in ihrer *Histoire de ma vie*, sowie — und gerade die interessantesten — in den Briefen an verschiedene Adressaten. Die Kenntnis dieser Briefe verdanken wir in erster Linie dem anfangs erwähnten Werk von Georges Lubin.¹⁷ Die darin enthaltenen Briefe sowie die sehr zahlreichen Kommentare sind eine wahre Schatzkammer des Wissens.

So schrieb George Sand zum Beispiel in einem Brief an ihren Stiefbruder Hippolyte Chatiron¹⁸ über Chopin: »Er ist, wie immer, der liebste, der bescheidenste, der verschlossenste aller genialen Menschen.« Später in der *Histoire de ma vie*: »Das Genie Chopin ist das tiefste und das reichste an Gefühl und Ergriffenheit von allen, die es gab. Es bewirkte, daß ein einziges Instrument in der Sprache des Unendlichen erklang ... Niemals hatte er große materielle Mittel nötig, um sein Genie zu offenbaren.«

Franz Liszt vertritt in seinem Buch über Chopin¹⁹ die gleiche Ansicht und schreibt:

»Indem er sich einzig und allein in den Grenzen des Klaviers betätigte, bewies Chopin — unserer Meinung nach — einen der wesentlichsten Vorzüge des Künstlers: die Fähigkeit zur richtigen Wahl der Form, in der es ihm gegeben ist, die höchste Vollkommenheit zu erreichen ... Weit davon entfernt, nach dem lärmenden Effekt der symphonischen Musik zu streben, begnügte sich Chopin mit der Wiedergabe seiner Gedanken ausschließlich auf den Klaviertasten, doch tat er es in so einer Art, daß diese nichts von ihrer Macht einbüßten, wengleich er auf den ganzen Lärm des Orchesterensembles und auf dekorative Effekte verzichtete.«

An einer anderen Stelle der *Histoire de ma vie* finden wir Prophezeiungen, die sich heute bereits erfüllt haben: »Die Massen kannten ihn nicht und kennen ihn weiterhin nicht. Nötig ist ein großer Fortschritt im Geschmack und im Verständnis der Kunst, damit die Werke Chopin's populär werden.«

Die Aussagen George Sands über konkrete Schöpfungen Chopins beziehen sich hauptsächlich auf die Préludes und Mazurken, was besonders zu unterstreichen ist. In der *Histoire de ma vie* sagt sie zu Chopins Schaffen aus der Zeit des Aufenthaltes auf Mallorca: »Dort komponierte Chopin die schönsten dieser kurzen Stücke, die er bescheiden Préludes nannte. Es sind Meisterwerke.« Nach der literarischen Beschreibung des Entstehens eines dieser Préludes, des sogenannten *Regenpräludiums*, berührt George Sand das Problem der imitierenden Musik. Sie schreibt:

Mazurka.
Vivace *Legato*

Chopins Mazurka C-dur Op. 56 Nr. 2, Abschrift von George Sand, Seite 1 (vgl. S. 256)



Chopins Mazurka C-dur Op. 56 Nr. 2, Abschrift von George Sand, Seite 2 (vgl. S. 256)

»Er war im See versunken; Wassertropfen, schwer und eisig, fielen ihm rhythmisch auf die Brust, und als ich bat, er möge dem Geräusch der auf das Dach fallenden Tropfen lauschen, bestritt er, es gehört zu haben. Er ärgerte sich sogar über das, was ich nachahmende Harmonie nannte. Er protestierte aus allen Kräften — und er hatte recht — gegen die Kinderei solcher Nachahmungen für das Gehör. Sein Genie war voll geheimer Harmonien der Natur, die durch die ihnen an Erhabenheit gleichen Schöpfungen seines musikalischen Gedankens, und nicht durch das sklavische Wiederholen äußerlicher Töne, ihren Ausdruck fanden.«

Dazu erklärt sie: »In ›Consuelo‹ habe ich die Definition dieser musikalischen Unterscheidung eingefügt, und diese befriedigte Chopin völlig, also muß sie klar sein.«

Die Tatsache, daß sie die Préludes richtig empfand und verstand ist noch einigermaßen begreiflich. Der Komponist und Musikologe Henryk Opieński²⁰ schrieb darüber:

»Die Préludes Chopins stellen kristallreinen und im edelsten Sinne empfundenen neuzeitlichen musikalischen Impressionismus dar ... sie tragen die rein spezifische Prägung Chopins, sind also schon dadurch allein sehr polnisch in ihrer Art — sie haben jedoch nichts gemeinsam mit anderen seiner Schöpfungen, die deutlich auf nationale Rhythmen gestützt oder unter Verwendung der polnischen Tanzform geschrieben wurden.«

Überraschend sind dagegen die Äußerungen George Sands über die Mazurken. Wir Polen wissen, wie schwer es für einen Ausländer ist, ihren Charakter, Inhalt und Rhythmus zu verstehen — kurz all das, was Chopin aus der polnischen Volksmusik in sie einbrachte, ohne irgend etwas in crudo zu zitieren. Indessen schrieb George Sand bereits im Jahre 1842, zur Zeit als Chopin die Mazurken schuf, also zu einer Zeit, als man sein Genie noch gar nicht gebührend anerkannte, in einem Brief an Eugène Delacroix: »Chopin komponierte zwei wunderschöne Mazurken, die mehr wert sind als vierzig Romane und mehr ausdrücken als die ganze Literatur des Jahrhunderts.«²¹

George Sand bevorzugte immer die Mazurken, über die sie fast ausschließlich schrieb und die sie von dem übrigen Werk absonderte. Auf die Nachricht über die bevorstehende Ankunft von Pauline Viardot in Nohant, im Jahre 1841, versprach sie: »Chip Chip wird Ihnen seine schönsten Mazurken vorspielen«; und fünf Jahre später schrieb sie an Charles Poncy: »Wenn jeder mit seiner Arbeit fertig ist, setzen wir uns zum Nachtmahl ... ich — nachdem ich ein Romankapitel geschrieben habe ... Chopin — nachdem er seine Mazurken und herzzerreißenden oder melancholischen Melodien, je nach Intensität der Sonne, komponiert hat.«

Sie kannte ausgezeichnet den komplexen Schöpfungsprozeß bei Chopin, der von vielen Faktoren abhängig war: dem Gesundheitszustand, der Stimmung, sogar dem Wetter. In einem Brief²² an ihre Freundin Charlotte Marliani schrieb sie: »Sobald er etwas Kraft in sich fühlt, ist er lustig; wenn ihn aber Melancholie befällt, setzt er sich ans Klavier und komponiert schöne Stücke.« So war es auch wirklich. Chopin schuf eher in trauriger als in fröhlicher Stimmung. Er gab es selbst im Brief²³ an Julian Fontana zu: »... es ist mir schwer ums Herz, aber

das macht nichts. Wäre es anders, würde vielleicht meine Existenz für niemand von Nutzen sein.«

In ihrer *Histoire de ma vie* zeigt uns George Sand, wie dieses Komponieren der *schönen Stücke* aussah:

»Sein Schaffen war wunderbar, spontan. Er fand es ohne zu suchen und ohne vorher zu ahnen. Schöpferische Eingebung überkam ihn, wenn er am Klavier saß, unerwartet, vollkommen, erhaben; oder aber klang die Musik in seinem Kopf während eines Spazierganges, und da war es ihm eilig, seinen Gedanken durch das Instrument ausgedrückt zu hören. Dann aber begann die qualvollste Mühsal, bei der ich je zugegen war.«

Es folgt eine detailreiche, aufregende Beschreibung des furchtbaren Ringens bei der Aufzeichnung der schöpferischen Gedanken, bei der Gestaltung der endgültigen Form. Sie wohnte diesem genialen Schaffen bei, und da sie ein ausgezeichnete Beobachter war, konnte sie unumwunden sagen:

»Acht Jahre lang vertiefte ich mich tagtäglich in die Geheimnisse seiner Eingebung oder seiner Betrachtungen über die Musik, und das Klavier Chopin's offenbarte mir Entzückungen, Schwankungen, Siege und Qualen seiner Gedanken. Ich verstand ihn also wie er sich selbst.«

Können wir das wirklich annehmen?

Weniger Verständnis als für den Komponisten Chopin hatte sie für die Eigenheiten des Interpreten Chopin, der nur mit großem Unwillen vor Publikum spielte. Wie wir wissen, überschritt die Anzahl der öffentlichen Auftritte Chopins nicht die Zahl vierzig — alle Wohltätigkeitskonzerte (meistens zugunsten seiner Landsleute oder seiner Künstler-Kollegen, Auftritte an Königshöfen oder das Spiel auf verschiedenen Instrumenten, wie auf dem Eolomelodikon in Warschau beziehungsweise auf der Orgel in Marseille, inbegriffen. Es vergingen oft Jahre, in denen Chopin kein einziges Konzert gab. Warum? Ich glaube, daß es zwei entscheidende Ursachen gab: die Krankheit und der Mangel an psychischer Widerstandskraft. Er kränkelte immerfort, war äußerst nervös, überempfindlich — daher seine geradezu panische Angst vor den Auftritten. So war es in seiner Jugend, so auch später. Ein Konzert — besonders vor breiterem Publikum — war für Chopin keine Freude, war — wie George Sand es richtig bezeichnete — ein Alptraum. Sie verstand jedoch nicht, warum er — im Gegensatz zu anderen Pianisten — den Rummel der großen Konzertsäle, die Mengen der Zuhörer und den lauten Applaus mied. Mehr noch, die Erlebnisse des konzertierenden Chopins amüsierten sie; sie kommentierte sie voller Ironie. Als im Jahr 1841 das Konzert im Pleyel-Salon beschlossen wurde, schreibt sie an Pauline Viardot²⁴:

»Kaum hatte er dieses fatale *ja* ausgesprochen und schon waren dreiviertel der Karten verkauft ... da erwachte er wie aus einem Traum und da gibt es nichts Ergötzlicheres als den Anblick des erschrockenen Chip-Chip, der seinen Entschluß nicht mehr ändern kann ... Dieser Alptraum Chopins wird am 26. [April] stattfinden. ... er will keine Affichen, keine Programme, kein großes Publikum, er will, daß man darüber überhaupt nicht spricht. Er ist über all dies so entsetzt, daß

ich ihm vorschlage, er soll im Dunkeln, ohne Zuhörerschaft und auf einem stummen Klavier spielen.«

Das ist zweifellos witzig, aber zugleich ein Beweis mehr, daß George Sand das völlig fremd war, was Oskar Kolberg so richtig »*Chopins angeborene Sehnsucht nach Stille*« nannte.

Auf das Verhältnis George Sands zum Schaffen Chopins zurückkommend, sollten wir daran denken, daß sie in mancher Hinsicht Chopin sogar besser verstand als Adam Mickiewicz, Stefan Witwicki und auch sein verdienstvoller und einziger Kompositionslehrer Józef Elsner. Sie alle nämlich drängten Chopin, eine große nationale Oper zu schreiben, welche ihn erst unsterblich machen sollte. Ludwika Chopin schrieb²⁵ an ihren Bruder:

»... Herr Elsner will Dich nicht nur als Konzertmusikanten und Klavierkomponisten und berühmten Vortragenden sehen, weil das leichter ist und weniger bedeutet als Opern zu schreiben, sondern er will Dich als das sehen, wozu Dich die Natur treibt und wozu sie Dich bestimmte. Du hast Deinen Platz zwischen Rossini, Mozart usw. Dein Genie soll sich nicht nur mit Klavier und Konzerten zufrieden geben. Du sollst Dich mit Opern verewigen.«

Nicht jene waren es, es war George Sand, die sagte, daß »*ein einziges Instrument in der Sprache des Unendlichen erklang*« und daß Chopin »*niemals große materielle Mittel nötig hatte, um sein Genie zu offenbaren*«.

Sie war es, die es verstand, daß — wie Chopin selbst in der Antwort an Elsner schrieb²⁶ — »*niemand imstande ist, den vielleicht allzu kühnen, aber edlen Willen und Gedanken, sich eine neue Welt zu bilden, zu verwischen*«.

ANMERKUNGEN

¹ F. Hoesick, *Stowacki i (und) Chopin*, 2 Bände. Warschau 1932. (Band 2., S. 68).

² Idem, S. 62—63.

³ F. Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, 2 Bände, Leipzig 1890. (Band 2, Kapitel 20—29, S. 1—230).

⁴ Siehe Brief von George Sand an S. Witwicki vom 20. März 1845 (übersandt zusammen mit einem Brief Chopins an Witwicki, datiert: Paris, Ostern 1845).

⁵ Im Brief an Emmanuel Arago, Nohant, 10. August 1842.

⁶ »GAZETA WARSZAWSKA« (Warschauer Zeitung) vom 5./6. November 1849.

⁷ Der Trauermarsch (später als 3. Satz der Sonate b-moll op. 35 eingefügt) entstand im Jahre 1837. Die übrigen Sätze entstanden im Sommer 1839 in Nohant.

⁸ Diese Information habe ich Band VII (S. 412) der bedeutsamen Ausgabe der Briefe George Sands von Georges Lubin entnommen (Garnier Frères, Paris). Jeder unvoreingenommene Leser wird gewiß anhand dieser 14 (von 26) bereits erschienenen Bände einige seiner Vorstellungen und Urteile über das Zusammenleben Chopins mit dieser außergewöhnlichen Frau einer Korrektur unterziehen.

⁹ »ŻYCIE WARSZAWY« (Warschauer Leben) Nr. 2 vom 3./4. Januar 1976. In einem Artikel unter dem Titel *Gegen Nebel* befaßt sich Iwaszkiewicz mit dem Buch von Zygmunt Markiewicz, *Polnisch-Französische Begegnungen*, Krakau 1975.

¹⁰ Wladimir Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*. 4 Bände, Paris 1899—1926, Librairie Plon.

- ¹¹ Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la Musique. Le cas George Sand. 1804—1838*, Paris 1954, Nouvelles Éditions Latines.
- ¹² Bei dieser Gelegenheit möchte ich bemerken, daß eines der Notenhefte der jungen Aurore bis heute in der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris aufbewahrt wird. Der Bibliothek wurde dieses Heft unter anderen Andenken an George Sand, von deren Enkelin — Aurore Lauth-Sand — als Schenkung überlassen.
- ¹³ Aus Nohant, vom 11. September 1850.
- ¹⁴ Vgl. Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979, G. Henle Verlag, S. 264
- ¹⁵ George Sand, *Histoire de ma vie*. Michel Lévy, Paris 1856.
- ¹⁶ Krystyna Kobylańska, *Rękopisy Utworów Chopina. Katalog / Manuscripts of Chopin's Works. Catalogue*, 2 Bände, Krakau 1977, PWM.
Deutsche Ausgabe (als Thematisches Verzeichnis redigiert) siehe Fußnote 14.
- ¹⁷ Siehe Fußnote 8.
- ¹⁸ Aus Paris, wahrscheinlich am 2. Februar 1840.
- ¹⁹ F. Liszt, *F. Chopin*. Paris 1852, Escudier.
- ²⁰ H. Opieński, *Chopin*. Lwów 1909, Altenberg, S. 75.
- ²¹ Wahrscheinlich handelt es sich um die Mazurken aus dem Op. 50.
- ²² Nohant, 24. Juli 1839.
- ²³ Nohant, 20. Oktober 1841.
- ²⁴ Paris, 18. April 1841.
- ²⁵ Warszawa, 27. November 1831.
- ²⁶ Paris, 14. Dezember 1831.

(Deutsche Übersetzung von Józef Bester)

SHIN AUGUSTINUS KOJIMA
ZUR QUELLENKRITIK
VON BEETHOVENS CHORPHANTASIE OPUS 80

I. Problematik

Der Grundstein für die Quellenforschung der Chorphantasie op. 80 wurde in den fünfziger Jahren gelegt: 1955 faßten Kinsky-Halm¹ alle bis dahin bekannten Quellen zu diesem Werk zusammen; zwei Jahre später gab Dagmar Weise die Skizzen zu op. 80 im Skizzenbuch *Grasnick 3* heraus². 1963 folgte dann Alan Tyson mit seiner Ermittlung der Londoner Clementi-Ausgabe dieses Werks³. Schließlich beschäftigten sich Willy Hess und Hans Schmidt in den Jahren 1966—69 intensiv mit den gleichen Quellenfragen⁴. Die Untersuchungen der sechziger Jahre haben dazu beigetragen, einige Mängel in der Angabe bei Kinsky-Halm aufzudecken, wie z.B. in der Bewertung der Münchner Partiturabschrift, in der Echtheitsfrage der drei Streicherstimmen zur Einleitung von op. 80 oder aber auch wegen der Nichtbeachtung der Londoner Ausgabe, deren Bedeutung der Leipziger Originalausgabe nicht nachsteht. Das Ergebnis ihrer Untersuchungen ist jedoch nach wie vor verhältnismäßig dürftig geblieben: Sowohl Hess als auch Schmidt mußten das Fazit ziehen, daß trotz einer Vielzahl von überlieferten handschriftlichen Quellen letzten Endes die bei Breitkopf & Härtel erschienene Originalausgabe als »wichtigste authentische Quelle«⁵ bzw. als »zuverlässigste und früheste Quelle für das ganze Werk«⁶ anzusehen sei; weder das Autograph noch die Stichvorlagen für beide Ausgaben konnten ermittelt werden.

Die bisherigen Ermittlungen der Quellen zur Chorphantasie erwecken den Eindruck, als wären sie von Anfang an unter keinem günstigen Stern gestanden: Kinsky-Halm stützten sich bei ihrer Beschreibung der Münchner Abschrift auf einen Artikel Wilhelm Mayers in der Frankfurter Zeitung⁷; dieser verglich eine von ihm neuaufgefundene Kopie von op. 80 mit einer anderen Partiturabschrift dieses Werks sowie mit einer solchen der *Missa solemnis*, beide aus dem Besitz des Frankfurter Cäcilien-Vereins stammend, und glaubte, darin Eintragungen Beethovens feststellen zu können. Kinsky-Halm zogen aus diesem Mißverständnis die falschen Schlußfolgerungen, daß es sich bei der Münchner Kopie um jene im Katalog der Nachlaßauktion Beethovens unter Nr. 148 verzeichnete »Fremde Abschrift der Fantasie mit Chor in Partitur« und offenbar um die Stichvorlage der Leipziger Originalausgabe handle. Hess fand aber heraus, daß in dieser Abschrift Eintragungen Beethovens »nicht mit Sicherheit nachzuweisen« sind, und

außerdem die am oberen Rand der Partitur mit Blei eingezeichneten Zahlen weder mit den Seiten der Originalausgabe noch mit denen der 1849 durch Breitkopf & Härtel herausgebrachten ersten Partiturausgabe übereinstimmen⁸. Schmidt stellte darüber hinaus durch einen Textvergleich der Klavierstimme fest, daß die Münchner Abschrift eine Anzahl von Sonderfehlern aufweist, die weder in der Leipziger noch in der Londoner Ausgabe, noch in einer im Bonner Beethovenhaus befindlichen Abschrift der Klavierstimme enthalten sind⁹. Daraus hat sich eindeutig ergeben, daß sie als Stichvorlage der Leipziger Originalausgabe nicht in Betracht kommt. Bei dieser Feststellung ist jedoch nicht weiter versucht worden, die Bedeutung dieser Kopie näher zu bestimmen: Hess z.B. hinderte das negative Ergebnis weiter nicht daran, daß er in seiner Ausgabe sowohl diese als auch die von Mayer erwähnte Frankfurter Abschrift als Quellen heranzog. Schmidt versuchte dagegen durch Vergleiche der Kopisten und der Partituranordnungen ihre Bedeutung zu ergründen, allerdings ohne nennenswerten Erfolg. Immerhin nahm er zu Recht an, daß sie aus einer stimmenmäßigen Vorlage, »*allem Anschein nach von den Stimmen der Originalausgabe*«, abgeschrieben wurde¹⁰.

Den zweiten Faktor, der die Diskussionen über die Quellen zur Chorphantasie von ihrer eigentlichen Fragestellung ablenkte, stellen die eingangs genannten drei Streicherstimmen zur Einleitung dar: sie wurden von Wilhelm Hitzig im Archiv von Breitkopf & Härtel unter den Noten des Archivexemplars der Originalausgabe von op. 80 entdeckt; er nahm sie in den Archivkatalog (1925) als »*Skizzen zur Chor-Phantasie ... Eigenhändige Niederschrift*« auf. 1939 veröffentlichte Wolfgang Schmieder ihre Violinstimme als Handschrift Beethovens in seiner Faksimile-Ausgabe *Musikerhandschriften aus drei Jahrhunderten*; auch Kinsky-Halm beschrieben diese Stimmen als »*eigenh. Abschrift*«. Hess schließlich gab sie in seiner Ausgabe als Anhang mit einem kritischen Apparat heraus, in dem er auch nicht davor zurückschreckte, »*Schreibfehler Beethovens*« aufzuzählen¹¹. Für die Echtheit dieser Handschrift sprach nicht nur ihre Herkunft aus dem Leipziger Verlagshaus, sondern auch der merkwürdige Zufall, daß Beethoven in seinen Skizzen zu op. 80 tatsächlich einmal überlegte, die Einleitung mit einem Streichquartett zu besetzen¹². Erst Schmidt kam der Zweifel an der Echtheit dieser Stimmen; durch eine Analyse der Notenschrift und der Beschriftung wies er nach, daß sie unmöglich von Beethoven stammen können¹³. Hess beharrte aber, sich auf eine briefliche Mitteilung Dagmar von Busch-Weises berufend, auf seiner Meinung, daß, wenn nicht die Notenschrift, doch mindestens die Beschriftung als von der Hand Beethovens zu betrachten sei. Es gebe keinen Zweifel darüber, daß auch der Notentext von Beethoven selbst veranlaßt wurde; denn eine orchestrale Fassung der Einleitung sei, wie Hess beteuerte, »*unter allen Umständen vor der endgültigen Bearbeitung für Klavier*« anzusetzen¹⁴. Schmidt hat heute noch in der Auseinandersetzung mit Hess keinen leichten Stand; denn die Ausgabe von Hess ebenso wie das Verzeichnis Kinsky-Halms sind viel leichter zugänglich als die Aufsätze von Schmidt. Dieser seinerseits ist allerdings den Beweis oder die Begründung schuldig

geblieben, wozu ein fremder Schreiber eine Orchester- oder Streicherfassung der Einleitung niederschrieb.

Wie oben geschildert, haben sich die Diskussionen über die Quellen von op. 80 lange auf zwei vermeintlich wichtige, in Wirklichkeit jedoch belanglose Quellen beschränkt. Dadurch sind die für eine Quellenkritik eigentlich wichtigen Fragen, wie z.B. nach authentischen Quellen und insbesondere nach den Stichvorlagen der beiden Ausgaben, völlig in den Hintergrund gedrängt worden. Angesichts dieser unbefriedigenden Situation setzt sich der vorliegende Aufsatz folgende Aufgaben und Ziele: 1. die handschriftlichen Quellen der Chorphantasie im Hinblick auf ihre Entstehung und Bedeutung zu überprüfen, 2. daraus ihre Filiation zu ergründen, 3. nach den Befunden der authentischen Quellen zu rekonstruieren, aufgrund welcher Quellen (seien sie vorhanden oder verschollen) und in welchen Vorgängen die Leipziger und die Londoner Ausgabe zustande gekommen sind, und schließlich 4. zu erkunden, welche textkritische Konsequenzen man aus den herausgestellten Sachverhalten zu ziehen hat.

II. Quellen

Zur Chorphantasie sind bisher folgende sechs handschriftliche Quellen bekannt: 1. Abschrift der Klavierstimme (Bonn, Beethovenhaus) = A; 2. Autograph der Singstimmen in Partitur (ebenda) = B; 3. Abschrift der Orchesterstimmen (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) = C; 4. Partiturabschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek) = M; 5. Partiturabschrift (Frankfurt a.M., Stadt- und Universitätsbibliothek) = F2 und 6. drei Streicherstimmen zur Einleitung (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek) = H.

Zusätzlich sind bei den Ermittlungen des Verfassers drei weitere handschriftliche Quellen zutage getreten, die Beethovenforschern bisher entgangen waren: 7. eine zweite Partiturabschrift (Frankfurt a.M., ebenda) = F1; 8. Partiturabschrift (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) = W1 und 9. eine zweite Partiturabschrift (ebenda) = W2.

Außerdem sind noch die folgenden Drucke in Betracht zu ziehen: 10. Originalausgabe der Stimmen bei Breitkopf & Härtel = D; 11. die parallele Originalausgabe bei Clementi = E (bisher nur die Klavierstimme ermittelt); 12. erste Partiturausgabe bei Breitkopf & Härtel = P und 13. alte Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel = GA.

Aus den Wasserzeichen der verwendeten Papiere geht klar hervor, daß von den neun handschriftlichen Quellen nur A, B, C, F1, W1 und W2 in Wien entstanden sind, bei M, F2 und H dagegen läßt sich derartige Herkunft nicht nachweisen. Jene sechs Handschriften seien daher näher untersucht:

A Abschrift der Klavierstimme: Bonn, Beethovenhaus, NE 27; vgl. SBH¹⁵ 721.

12 Blätter in Querformat (225 × 305 mm); achtzeilig (GS¹⁶: 181 mm; ES: 10 mm). Bleipaginierung 1—23 von Bl. 1 v an von der Hand Beethovens, außerdem Bleifolierung 2—6 ebenfalls von ihm. Titel von seiner Hand auf Bl. 1r: »*Fantasgran Orchestre e Con Cori dei voci da Van Beethoven.*« Darüber ein Vermerk Beethovens: »*Nb: vielleicht würde es wohl gethan sejn die Singstimmen mit dem Texte in / einem kleinen Auszuge der Klawier Solo Stimme / beizufügen???*«

Wasserzeichen: 1) Bl. 1/12, 2/11, 3/10, 4/9: KIES;LING, dazu rechts unten JJ.2) Bl. 5/8, 6/7: links unten: JJ, und KIESL;ING (; bedeutet die Mittelfalte eines Doppelblattes). Sieb B: jeweils spiegelbildlich.

Kopist: Kopist H nach Tyson¹⁷. Dieser Berufskopist war in der Zeit um 1810, als Schlemmer krank war, neben Rampl für Beethoven tätig; z.B. ist seine Hand in den Abschriften von op. 84 und von 53 Volksliedbearbeitungen (Bonn, Beethovenhaus, NE 64 und BH 92) belegt.

Zeit der Niederschrift: Die beiden Wasserzeichen sind in den beiden genannten Bonner Abschriften und im Autograph von op. 84 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Art. 177) enthalten, die alle 1810 entstanden sind¹⁸. Das zweite Zeichen findet sich auch im Autograph von op. 75, 2 (Bonn, Beethovenhaus, Mh 34) mit der Jahresangabe 1809 und im 1810 entstandenen Autograph von op. 83 (Paris, Bibliothèque nationale, Ms 21); es unterscheidet sich aber von einem verwandten KIESLING-Zeichen in den 1809 niedergeschriebenen Autographen von op. 77, 78 und 79 (Bonn, Beethovenhaus, Mh 8, Mh 9 und BMh 1) dadurch, daß die Buchstaben hier weit nach rechts verschoben sind; die Mittelfalte fällt auf den Anfangsbuchstaben »K«. Die Entstehungszeit von A ist demnach auf die erste Hälfte von 1810 anzusetzen.

Eintragungen Beethovens: A enthält zahlreiche Korrekturen und Nachträge von der Hand Beethovens mit Blei, die dann mit Tinte nachgezeichnet sind. Seine Schreibweise verrät, daß er dabei mit äußerster Sorgfalt vorgegangen ist. Bei den Korrekturen der Noten sind oft Tonbuchstaben hinzugeschrieben und teilweise noch einmal am Blattrand mit Kreuzzeichen angegeben. Um nur einige wichtige Korrekturen zu nennen: Einleitung T. 4 und 5: Taktart 3/4 und C jeweils ausradiert; Finale T. 111, 146/147, 148/149, 150/151, 152/153, 154 und 289: *cresc.*- und *decresc.*-Gabel mit Blei und Tinte ergänzt; T. 149, 225 und 275 F-Schlüssel mit Tinte eingezeichnet; T. 285 zwei Akzentzeichen mit Blei und Tinte ergänzt. Die Numerierung der einzelnen Satzteile 1—6 stammt ebenfalls von seiner Hand. Die Korrekturen mit Blei und Tinte sind offensichtlich noch bei Anfertigung von A eingetragen worden. Der einzige Nachtrag mit Röteln, der Taktstrich zwischen T. 12/13 der Einleitung, ist dagegen erst bei der Durchsicht der Korrekturfahnen gemacht worden; denn dieser Taktstrich ist auch in D erst als Plattenkorrektur ergänzt.

Eintragungen von fremder Hand: A enthält drei Zahlenreihen mit Blei, die offenbar von einem Stecher stammen: 1) 2—7 auf S. 1—3, 2) 1—6 auf S. 18—20 und 3) 8—13 auf S. 8—18. Die zwei ersten Reihen entsprechen den Zeilen auf



Abb. 1. Abschrift der Klavierstimme (A) op. 80, S. 14
(Mit freundlicher Erlaubnis des Beethovenhauses, Bonn)

S. 4 und 13 in der Klavierstimme von D; die letzte stimmt mit den Seiten 8—13 derselben Ausgabe überein (s. Abb. 1).

A ist nicht vollständig erhalten, sondern bricht mit T. 6 des Marsches, d.h. T. 301 des Finales, ab.

B Autograph der Singstimmen in Partitur: Bonn, Beethovenhaus, BH 67; vgl. SBH 557. 8 Blätter in Querformat (230 × 325 mm); sechzehnzeilig (GS: 194 mm; ES: 5,5—6 mm). Bleipaginierung 1—16 von fremder Hand, nur 4 mit Rötel von Beethoven. Titel von der Hand des Kopisten Rampl auf S. 1: »Singstimme zur / Fantasie«. Der untere Teil von Bl. 1 ist in der Breite von 65 mm abgeschnitten; wahrscheinlich befand sich dort die Unterschrift Beethovens, möglicherweise ein Vermerk von ihm. Auf S. 2 sind die Pausen der vorangehenden instrumentalen Satzteile No. 1—7 mit Taktzahlen ebenfalls von Rampl eingezeichnet. Der autographe Notentext beginnt erst auf S. 3.

Lagen: Bl.	$\overbrace{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8}$
Quadranten:	1a 4b 1b 2b 3b 4a 3a 2a

C Abschrift der Orchesterstimmen: Wien, Gesellschaft der Musikfreunde. Diese Stimmen bestehen dem Wasserzeichen nach aus drei heterogenen Gruppen: C1: erste Violinstimme (A 30); C2: vollständige Bläserstimmen und Timpani (VII 3459); C3: Streicherstimmen.

C1 8 Blätter in Hochformat (295 × 205 mm); zehnzeilig (GS: 238 mm; ES: 10 mm). Titel von der Kopistenhand auf Bl. 1r: »*Violino 1^{mo}*«, darunter mit Blei von der Hand Beethovens: »*Fantasie / mit Chor*«. Wiederum darunter ein Vermerk Beethovens mit Blei: »*Nb: fehlt die / erste flöte und / das 2te Horn.*«, mit Blei durchgestrichen. Bl. 8v unbeschrieben.

Wasserzeichen: Bl. 6: Posthornschild mit Glocke; Bl. 7: Lilie. Stege bestehen aus doppelten Linien.

Kopist: Diese Hand ist in den für die Uraufführung benutzten Bläserstimmen von op. 92 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) belegt. Da diese Stimmen überwiegend von Rampl und Schlemmer geschrieben sind, läßt sich daraus folgern, daß dieser Kopist ein Mitarbeiter Schlemmers war.

Zeit der Niederschrift: Die gleichen Wasserzeichen kommen in einigen Uraufführungsstimmen (VII, Va und Vc + Cb) von op. 67 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) vor; op. 67 wurde zusammen mit op. 68 und 80 am 22. Dezember 1808 uraufgeführt. Daraus geht hervor, daß es sich bei C1 um das einzige Überbleibsel der Uraufführungsstimmen von op. 80 handelt, die im Dezember 1808 angefertigt wurden. Diese Feststellung wird dadurch bekräftigt, daß C1 im Unterschied zu den Stimmen von C2 am Anfang keine Taktangabe der Klaviereinleitung enthält; diese wurde bekanntlich bei der Uraufführung von Beethoven improvisiert und ist in ihrer endgültigen Gestalt erst im Winter 1809/10 entstanden¹⁹.

Eintragung Beethovens: C1 enthält in T. 569/570 des Finales eine Korrektur Beethovens mit Rötel. Bei der Untersuchung der Quellen zu op. 68 ist vom Verfasser bereits festgestellt worden, daß Beethoven ähnliche Rötelkorrekturen bei den Proben der Uraufführung vornahm²⁰.

C2 13 Stimmen in Hochformat (322 × 225 mm); zehnzeilig (GS: 245 mm; ES: 10 mm). Fl I, ObII, ClarI, ClarII, CorI, CorII: je 5 Blätter, Bl. 1r Titel, Bl. 5v unbeschrieben; Fl II, TrbI, TrbII, Timp: je 4 Blätter, Bl. 1r Titel, bei TrbI und II Bl. 4v unbeschrieben; ObI, FgI, FgII: je 6 Blätter, Bl. 1r Titel, Bl. 6v unbeschrieben. Titel: »*Flauto 1^{mo}*. (bzw. jeweilige Stimme)/*in C mol.*«

Wasserzeichen: Lilie (H.: 51—52 mm), darunter FV (H.: 26 mm); Halbmond mit Gesicht (H.: 61—63 mm). Sieb B: dasselbe mit kleinen Abweichungen, Halbmond auffallend schmaler; nicht spiegelbildlich. Die Unterschiede zwischen diesem und dem Wasserzeichen in B bestehen darin, daß die einzelnen Figuren hier etwas größer sind, bei dem Buchstaben »V« der rechte Strich dicker als der linke ist (also zu demselben Buchstaben in B spiegelbildlich), und die Stege hier kaum sichtbar sind.

Kopisten: 1) Fl I/II, ObI/II, ClarI, FgI/II: Kopist H. 2) ClarII, CorI/II, TrbI/II, Timp: nur Titel und Pausen der Klaviereinleitung vom Kopisten H, der übrige Teil von einem zweiten unbekanntem Kopisten.

Zeit der Niederschrift: Das Wasserzeichen findet sich auf S. 47–92 der oben genannten Bonner Abschrift von 53 Volksliedbearbeitungen, allerdings als zwölfzeilige Blätter in Querformat verwendet. Die Entstehungszeit von C2 erweist sich somit wiederum als 1810.

In den Stimmen von C2 lassen sich keine Korrekturen Beethovens nachweisen, wohl aber eine skizzenhafte Aufzeichnung von seiner Hand auf dem Titelblatt der zweiten Fagottstimme.

C3 Die Streicherstimmen von C3 sind dem Wasserzeichen nach eindeutig viel später entstanden und stehen mit der noch zu betrachtenden Abschrift W2 in engem Zusammenhang.

F1 Partiturabschrift: Frankfurt a.M., Stadt- und Universitätsbibliothek, *Mus Hs 1789*. 74 Blätter in Querformat (240 × 310 mm); sechzehnzeilig (GS: 201 mm; ES: 6–7 mm). Titel auf Bl. 1r: »*Fantasia | per il Forte Piano | a | 4 Parte Cantante e tutti Coro | e Grand Orchestra | Del Sig^{te} Bethuven*«. Ohne Klaviereinleitung. Im letzten Satzteil mit Chor fehlen Trompeten und Pauken; sie sind als Nachtrag auf gesonderten Blättern ergänzt: 2 Blätter, zwölfzeilig (GS: 192,5 mm; ES: 8 mm).

Wasserzeichen: 1) links unten: GK; bekröntes Lilienwappen, darunter C & I HONIG. 2) drei liegende Halbmonde mit Gesicht, darunter G. KIESLING (H.: 26–20 mm).

Partituranordnungen: 1) VI, VII, Va, Fl I, Fl II, ObI, ObII, ClarI, ClarII, FgI/II, CorI/II, TrbI/II, Timp, PftelI, PftelII, Vc/Cb. 2) ab T. 372: VI, VII, Va, Fl I, Fl II, ObI/II, ClarI/II, FgI/II, CorI/II, Sopr, Alt, Ten, Bs, PftelI, PftelII, Vc/Cb.

Kopist: unbekannt.

Zeit der Niederschrift: Die beiden Wasserzeichen sind in den Skizzen zur *Missa solemnis* häufig anzutreffen; das erste z.B. in zahlreichen Bonner Skizzenbüchern und -blättern zu op. 120 und 123²¹. Die Entstehungszeit von F1 liegt demnach in den Jahren 1819/20.

In F1 läßt sich keine Eintragung Beethovens feststellen.

W1 Partiturabschrift: Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Q10901. 60 Blätter in Querformat (241 × 305 mm); Bl. 1–40: vierzehnzeilig (GS: 196 mm; ES: 7 mm), Bl. 41–60: sechzehnzeilig (GS: 199 mm; ES: 5,5 mm). Titel auf Bl. 1r: »*Fantasia. | für das Pianoforte. | mit Begleitung | des ganzen Orchesters und Chor. | in Musik gesetzt | von | L: v: Beethoven.*« Bl. 60v unbeschrieben.

Wasserzeichen: 1) bekröntes Lilienwappen, dazu links unten: L; K & S. 2) Lilie, dazu links unten L; AK & S²².

Partituranordnungen: 1) Fl I/II, ObI/II, ClarI/II, FgI/II, CorI/II, TrbI/II, Timp, VI, VII, Va, Vc/Cb, 1 Leerzeile, PftelI, PftelII. 2) ab T. 372: Fl I/II, ObI/II,

ClarI/II, FgI/II, CorI/II, TrbI/II, Timp, Sopr/Alt, Ten/Bs, VI, VII, Va, Vc/Cb, 1 Leerzeile, Pftel, PftelI.

Kopist: Von dieser Hand stammt auch eine Abschrift von WoO 90 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Art. 172, 2*). Beim Schreiber handelt es sich um Matthias Schwarz, Musikdirektor im Wiener Apollo-Saal, der auch jene umfangreichen Prachtabschriften der Haslinger-Rudolphinischen Sammlung (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) anfertigte.

Zeit der Niederschrift: Diese Wasserzeichen finden sich in den für die Uraufführung benutzten Streicherstimmen von op. 125 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). W1 ist demnach um 1824 entstanden.

W1 enthält keine Eintragung Beethovens. Den einzigen Hinweis auf ihn stellt eine Bleieintragung von fremder Hand in T. 27/28 des Finales dar; zum markanten anapästischen Motiv der Hörner ist unterhalb der Partitur das Wort »*hört ihr wohl?*« eingezeichnet. Dasselbe Wort findet man aber schon in den Skizzen zu demselben Motiv²³.

W2 (Q10902) gleicht W1 in der Art der Anfertigung fast genau. Auch der Wortlaut des Titels unterscheidet sich zwischen beiden kaum; nur steht hier rechts unten auf dem Titelblatt ein Vermerk: »*Dm Ddit Geißler | 830*«. Das Wasserzeichen, das sich auch in C3 findet, zeigt ein bekröntes Lilienwappen; rechts unten: C.A.K.E.; es kommt in Beethoven-Handschriften sonst nicht vor. Die auf dem Titelblatt geschriebene Jahreszahl 1830 stimmt daher wohl mit der Entstehungszeit von W2 überein.

Die Beschreibung von M, F2 und H erübrigt sich, da sie genügend bekannt sind. Zu ergänzen sind aber ihre Wasserzeichen sowie ihre Entstehungszeit und Herkunft: Für M und F2 ist dasselbe blaustichige Papier mit dem Randwasserzeichen: M. HEUSLER (Länge: 150 mm) verwendet. Das Papier stammt demnach aus der Basler Mühle Markus II Heuslers (1784—1839), die dieses Wasserzeichen bis etwa 1850 benutzte²⁴. Dadurch bestätigt sich die enge Beziehung zwischen M und F2, die schon Mayer wegen der gleichen Seitenaufteilung aufgefallen war und von Hess durch einen Textvergleich festgestellt wurde. Die Herkunft von M aus dem Nachlaß Schindlers, der seit 1849 in Frankfurt wohnte und 1864 in Bockenheim starb, sowie diejenige von F2 aus dem Frankfurter Cäcilien-Verein sprechen eindeutig dafür, daß beide Abschriften erst in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Frankfurter Raum entstanden sind.

In den drei Stimmen von H sind folgende Wasserzeichen erkennbar: Violine: nur Rippen und Stege; Viola: Monogramm von Pieter van der Ley, nur unterer Teil; Baß: Lilienwappen, darunter kleine Buchstaben: VP, nur unterer Teil. Das Monogramm, das von der Wever Mühle in Wormerveer, Holland, stammt²⁵, ist bei Beethoven völlig unbekannt; das Lilienwappen taucht in Beethoven-Handschriften seit etwa 1819 auf, aber niemals in Verbindung mit den Buchstaben »VP«. Daraus geht hervor, daß H ohne Wissen Beethovens außerhalb von Wien

entstanden ist. Obwohl die Entstehungszeit dieser Stimmen nicht genau zu ermitteln ist, liegt die Vermutung nahe, daß sie kurz nach dem Erscheinen von D im Umkreis des Leipziger Verlagshauses angefertigt wurden. In diesem Zusammenhang sei z.B. an die im April 1812 herausgebrachte Übertragung von op. 80 für »Pianoforte mit Begleitung einer Violine, Flöte oder Violine, Bratsche und Cello mit Chor«²⁶ erinnert, die von August Gottlieb Fischer stammt. In einer solchen kammermusikalischen Fassung wäre die Idee gar nicht abwegig, die Klaviereinleitung mit drei Streichern begleiten zu lassen. Fischer konnte aber offenbar den Verleger nicht für seine Idee gewinnen, und so sind die drei Begleitstimmen unbenutzt im Archiv des Verlags liegengeblieben.

III. Filiation

Aus der Überprüfung der Quellen hat sich ergeben, daß nur A, B, C1 und C2 vor dem Erscheinen der Ausgaben D und E entstanden sind. Von ihrer Entstehungszeit 1810 allein läßt sich annehmen, daß A, B und C2 mit der Herausgabe von D und E unmittelbar in Zusammenhang stehen. A hat sich in der Tat aufgrund der Stechereintragungen eindeutig als Stichvorlage der Klavierstimme von D erwiesen. Auch der Vermerk Beethovens auf dem Titelblatt von A stimmt mit seiner Mitteilung an den Verleger vom 21. August 1810 überein: »*bej der Fantasie mit Chören könnten sie vielleicht auch die singstimmen in die Klawierstimme hinein stechen lassen ...*« (KK²⁷ 255; ALB²⁸ 272). Daraus läßt sich folgern, daß als Stichvorlagen für beide Ausgaben keine Partiturabschriften, sondern überwiegend stimmenmäßige Vorlagen benutzt wurden. Bei B fehlt zwar der Beweis dafür, daß es als Stichvorlage benutzt wurde, seine Beziehung zur Drucklegung zeigt sich aber deutlich in den von der Kopistenhand ergänzten Taktangaben der vorangehenden instrumentalen Satzteile. Darüber hinaus beweisen die Rötelan Kreuzungen, daß B auch beim Korrekturlesen eine Rolle spielte. Die Tatsache jedoch, daß Beethoven eine autographe Singstimmenpartitur erst 1810 anfertigte oder besser anfertigen mußte, lenkt unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Beschaffenheit des verschollenen Autographs von 1808.

Darüber gibt die Fortsetzung der oben zitierten Briefstelle Aufschluß: »... *wollen sie vielleicht einen andern Text unterlegen, da der Text wie die Musik das Werk einer sehr kurzen Zeit war, so daß ich nicht einmal eine Partitur schreiben konnte. ...*« Das Wort *Partitur* ist bisher im Sinne einer Kopistenabschrift ausgelegt worden²⁹. Die Abwegigkeit dieser Auffassung ist allein daraus zu ersehen, daß Beethoven in der hastigen Zeit vor der Uraufführung nicht nur das Autograph von op. 80 niederschreiben und die Stimmen abschreiben lassen, sondern auch die Stimmen der gleichzeitig uraufgeführten fünften und sechsten Symphonie überprüfen mußte. Beethoven meinte daher mit *Partitur* zweifellos das Autograph von op. 80. Es ist zwar anzunehmen, daß er mindestens den Orchesterpart partiturmäßig niederschrieb, damit die Stimmen abgeschrieben werden konnten. Von

den Autographen des 2. und 3. Klavierkonzerts ist jedoch bekannt, daß Beethoven die Klavierstimme nie vor der Drucklegung vollständig niederschrieb. Auch im Fall von op. 80 kann man davon ausgehen, daß er bei der Uraufführung den Klavierpart nach einem *Aide-mémoire* auswendig spielte. Wahrscheinlich schrieb er auch den Vokalpart in einer abgesonderten Partitur; in diese mußte ein unbekannter Dichter nachträglich einen neuen passenden Text hineinschreiben³⁰. Auch die Skizzen zeigen, daß Beethoven die Vokalstimmen von Anfang an partiturmäßig niederschreiben versuchte. Man wird demnach in der Annahme nicht fehlgehen, daß das Autograph von op. 80 zur Zeit der Uraufführung aus einer Orchesterpartitur (Xo) und einer Vokalpartitur (Xv) bestand. Die Klavierstimme war vorerst nicht vorhanden.

Erst im Herbst 1809 wurde Beethoven von Härtel nach diesem Werk gefragt. Darauf begann er im Winter 1809/10, nachdem er die Klaviereinleitung kurz entworfen hatte, die Klavierstimme (Xp) niederschreiben. Am 4. Februar 1810 machte er dem Verleger zum ersten Mal ein Angebot dieses Werks neben neun weiteren Werken (op. 73—82): »*Hier von neuen Werken: eine Fantasie für's Klavier allein — ebenfalls fürs Klavier mit ganzem Orchester und Chören eben diejenige weswegen sie geschrieben ...*« (KK 226; ALB 254). Ein entsprechendes Angebot machte er zur gleichen Zeit auch Clementi nach London. Die Verhandlung mit Breitkopf & Härtel dauerte aber teilweise bis August/September, weil man sich auf die Höhe des Honorars nicht einigen konnte. Unterdessen wurde Anfang Juli die erste Sendung mit op. 74—79 nach Leipzig geschickt³¹. Op. 80 war neben op. 73 und 84 in der zweiten Sendung enthalten, die vermutlich Mitte August abgeschickt wurde. Das Erscheinungsdatum dieser Werke hatte Beethoven schon in seinem Brief vom 2. Juli (KK 250; ALB 262) auf den 1. November 1810 festgesetzt. Die parallele Verhandlung mit Clementi kam offenbar zügiger zum Abschluß; die Londoner Ausgabe von op. 80 ging fristgemäß am 31. Oktober 1810 in den Stationer's Hall ein³². Härtel konnte dagegen die Korrekturfahnen von op. 80 wohl erst mit dem Brief vom 11. November an Beethoven schicken³³. Dieser bestätigte ihren Empfang erst am 19. Februar 1811: »*daß sie die Fantasie zur Correctur schicken und überhaupt es hierin immer so machen sollten, ist endlich recht. Schicken sie jedoch die 2te oder 3te Correctur, pfeilschnell wirds wieder in ihren Händen sejn ...*« (KK 263; ALB 297). Seine Korrekturarbeit dauerte aber fast drei Monate lang. Der Grund dafür lag zum Teil darin, daß die Verzählungen der Takte zwischen der Klavierstimme und den anderen Stimmen festgestellt wurden, wie es aus seinem Brief vom 6. Mai 1811 hervorgeht: »*... wenigstens sollte man bei größern Werken mit andern Stimmen doch die Takte abzählen — aber das sieht man bei der Fantasie etc wie es geschieht ...*« (KK 272; ALB 306). Die schon beobachteten Roteleintragungen in A und B hängen damit zusammen. Diese Feststellung veranlaßte Beethoven, eine neue Partiturabschrift(Z) anfertigen zu lassen; sie ist in seinem Brief von Anfang Mai erwähnt: »*Künftigen Sonnabend wird die Fantasie Korrektur ebenfalls samt meiner Partitur abgeschickt, welche letztere ich mir aber gleich*

wieder erbitte.« (KK 287; ALB 305). Diese heute verschollene Abschrift wurde wahrscheinlich im Dezember 1811 nach Graz für ein Armenkonzert geschickt (KK 301; ALB 334). Der Leipziger Verlag benötigte für die erforderlichen Plattenkorrekturen weitere zwei Monate, so daß die Originalausgabe D endlich im Juli 1811 herauskam.

Um auf die Frage der Stichvorlagen für die beiden Ausgaben zurückzukommen, ist zunächst anzunehmen, daß nach der autographen Klavierstimme (Xp) zwei Abschriften angefertigt wurden. Aus den zahlreichen Nachträgen in A läßt sich folgern, daß Xp unterbezeichnet und daher als Stichvorlage ungeeignet war. Neben A wurde eine parallele Abschrift (Yp) für E angefertigt. Obwohl in der Klavierstimme von E eine Anzahl von Sonderfehlern enthalten ist, geht doch aus den gemeinsamen Lesarten zwischen A und E hervor, daß Yp mit A fast identisch gewesen sein muß, z.B. Einleitung T.2 I: *ff*; T. 15 I/II: je vier 16tel-Pausen; T. 17 I: *p* vor *cantabile*, ab *cresc.* fünf Figuren 32stel-Balken; T. 25 I/II: *stacc.* bei drittletzter Note. Finale T. 16 I: Doppelschlag; T. 148/149: *decresc.*-Gabel erst in T. 149; T. 150/151, 152/153: Trennpunkt der Gabeln jeweils in der Mitte des zweiten Taktes; T. 158 II: Fermate bei 1. Achtelpause; T. 269 I: 1. Note punkt. 4tel, Nachschlag kleingeschrieben. Die in A ausradierten Taktarten $\frac{3}{4}$ und C in T. 4 und 5 der Einleitung sind in E noch beibehalten.

Die autographe Singstimmenpartitur (Xv) war wohl wegen ihrer eiligen Niederschrift und Streichungen nicht einmal als Vorlage für eine Abschrift geeignet. Nur daraus erklärt sich die erneute Niederschrift von B als Reinschrift. Anhand von B wurden zwei Abschriften (Yv1 und Yv2) als Stichvorlagen angefertigt. Sie waren vermutlich mit B identisch: zwischen B und D lassen sich nicht nur Verbindungen durch markante gemeinsame Fehler feststellen, wie z.B. T. 383, 385 Sopr/Alt und T. 384 Ten/Bs: »schmeichlend« statt »schmeichelnd«; T. 403 Ten/Bs: »Welten« statt »walten«; T. 528 Alt: 4tel g^1 statt e^1 , sondern es stimmen auch die ursprünglichen Lesarten einiger prägnanter Plattenkorrekturen in D mit denjenigen in B überein, wie z.B. No. 6 Marcia: 69 ganze Pausen statt 66; No. 7 Allegro: 9 ganze Pausen statt 3, eine mit Fermate und 5 ganze Pausen; T. 413/414 alle: nur ein Takt statt zwei; T. 445 Alt: \flat vor fis^1 statt \sharp ; T. 500/501 Ten/Bs: zwei ganze Noten c^1/a , durch Haltebogen gebunden. Daraus ergibt sich, daß die Stichvorlage der Singstimmen von D auf B zurückgeht.

Seine Erfahrungen, daß die nach Partiturabschriften gedruckten Originalausgaben von op. 67 und 68 zahlreiche Fehler enthielten, veranlaßten Beethoven in seinem Brief an Härtel vom 26. Juli 1809 schon zur folgenden Aussage: »alle Partituren erhalten sie künftig von meiner eigenen Hand, Es sei denn, daß ich ihnen die ausgeschriebenen Stimmen schicke, aus denen man gespielt.« (KK 201; ALB 220). Es ist daher gar nicht zu verwundern, daß er bei der Drucklegung von op. 80 auf die Idee kam, die Uraufführungstimmen als Stichvorlagen für D und E zu verwenden. Die Streicherstimmen existierten ohnehin in mehrfacher Anfertigung, die Bläserstimmen und Pauken mußten dagegen erst verdoppelt oder ver-

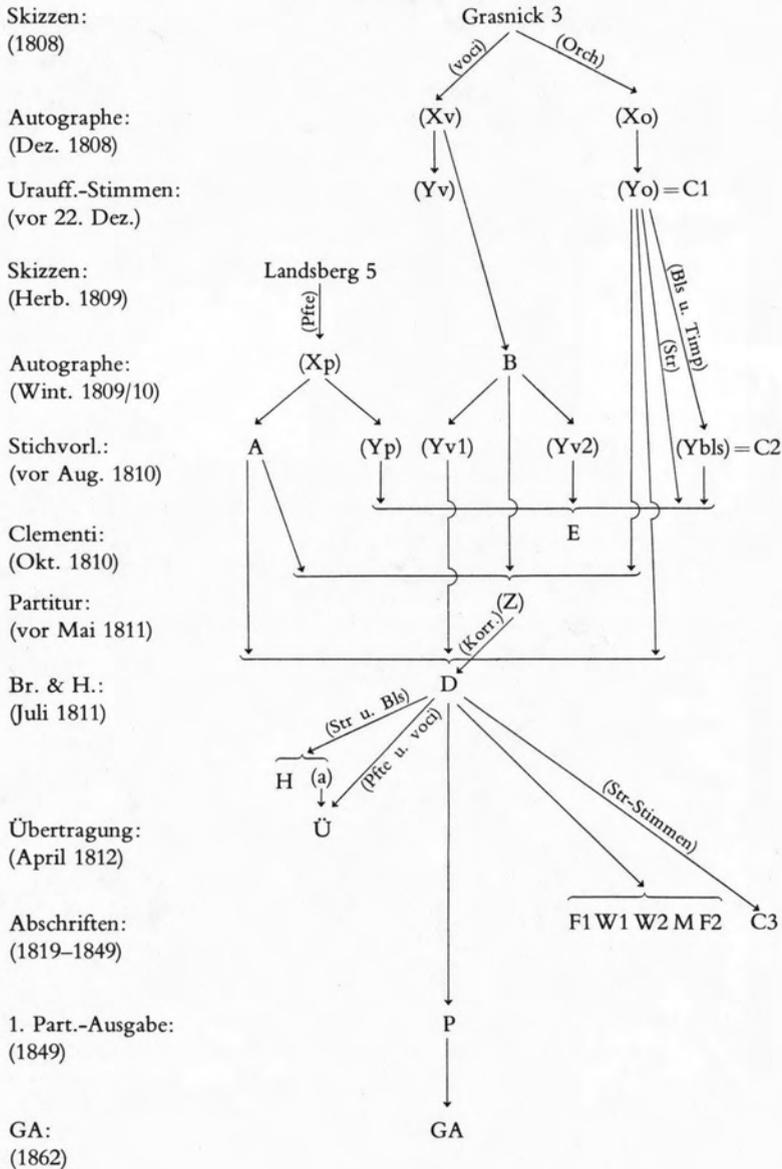
dreifach werden, wenn er einen Stimmensatz davon bei sich behalten wollte. Bei C2 handelt es sich eben um dieses Belegexemplar; denn diese Stimmen enthalten weder Stechervermerke noch Gebrauchsspuren von einer Aufführung. Auch die Anfertigungsart eines Teils der Stimmen spricht für diesen Verwendungszweck; zuerst schrieb der Kopist H den Titel und die Taktangabe der Einleitung, die in den Uraufführungsstimmen noch nicht enthalten war, überließ dann seinem Gehilfen den Rest, den dieser anhand der Uraufführungsstimmen abschrieb. Danach müßten die Stichvorlagen für die Orchesterstimmen von D und E genauso wie C1 und C2 ausgesehen haben. In der Tat lassen sich *zwischen D und C2* einige *auffallende gemeinsame Fehler nachweisen*, wie z.B. T. 460 ClarI/II: Viertelpause am Taktanfang; T. 528 Fl II: halbe Note statt 4tel. Ebenfalls finden sich die ursprünglichen Lesarten einiger ausgeprägten Plattenkorrekturen von D in C1 und C2 wieder, wie z.B. T. 163 Fl II: Viertelpause statt 1. 4tel g^2 ; T. 331—361 Trb/Timp: 33 ganze Pausen statt 30; T. 332—361 Ob/Fg/Cor: ebenso; T. 386 V I: 8tel e^1 statt c^1 ; T. 405 V I: 2. 8tel d^1 statt e^1 ; T. 413/414 Bls/V I: nur ein Takt statt zwei; T. 416 V I: 1. 8tel f^1 statt g^1 ; T. 422 ObI: 2. 8tel g^2 statt h^2 ; T. 467 ClarII: letzte Note e^1 statt f^1 ; T. 470 CorII: zwei 4tel e^1 statt g^1 ; T. 489 FgI: punkt. halbe Note und 4tel statt zwei halber Noten; T. 526 Fl II: 4tel c^3 statt e^3 ; T. 554 ClarII: 4tel c^2 schon am Taktanfang; T. 571 Timp: 2. und 3. 4tel c statt G.

Aus der obigen Ausführung ergibt sich, daß D und E jeweils drei handschriftliche Quellen als Stichvorlagen zugrunde lagen: für die Klavierstimme A und eine entsprechende Abschrift Yp, für die Vokalstimmen je eine Partiturabschrift Yv1 und Yv2 nach B und schließlich für die Orchesterstimmen ein Satz der Uraufführungsstimmen Yo bzw. ein Satz der bei der Uraufführung benutzten Streicher und ein Satz der neu angefertigten Bläser und Timpani, die mit C2 übereinstimmen.

Sämtliche Partiturabschriften entpuppen sich demgegenüber als Abschriften nach D. Zum Nachweis genügen einige Stichproben der Sonderfehler von D, die auch in ihnen enthalten sind, wie z.B. Finale T. 16 PfteI: ohne Doppelschlag; T. 148/149 Pfte: *decresc.*-Gabel schon in T. 148; T. 413/414 alle: zwei Takte statt eines. Der Wortlaut des Titels von W1 und W2 stimmt außerdem fast wörtlich mit demjenigen von D überein.

GA fußt offensichtlich auf der ersten Partiturausgabe P; diese geht ihrerseits auf D zurück. Die Redaktion des Leipziger Verlags verbesserte dabei manche Fehler in D, ging aber in einigen Fällen zu weit. Die dadurch entstandenen Sonderfehler sind über GA bis in die Ausgabe von Hess eingegangen, wie z.B. Einleitung T. 17 PfteI: 3.—7. Kadenzfiguren 16tel statt 32stel. Finale T. 37, 41 V I: Doppelschlag zwischen 2. und 3. Note statt über der 2. Note; T. 264 Pfte: *dim.*; T. 414 Vc/Cb: 8tel vor Achtelpause statt umgekehrt; T. 492 V II: c^3/c^2 statt nur c^2 ; T. 552 V I: c^3/c^2 statt nur c^3 ; V II: ebenso statt nur c^2 .

Nach den angestellten Betrachtungen läßt sich die Filiation der Quellen wie folgt schematisch darstellen:



VI. Konsequenzen auf die Textkritik

Hess äußert zu seiner Textkritik: »da es von diesem Werke infolge seiner für Beethoven ungewöhnlich kurzen Entstehungszeit nicht mehrere Arbeitsstadien gibt, so

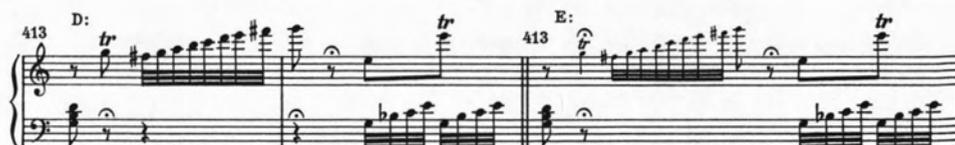
ist es nicht verwunderlich, daß die verschiedenen Vorlagen im Wesentlichen übereinstimmen.«³⁴ Die vorangehende Untersuchung hat jedoch genau das Gegenteil nachgewiesen: Die Hess'sche Annahme einer *ungewöhnlich kurzen Entstehungszeit* gilt zwar für die Version der Uraufführung dieses Werks, keineswegs aber für die gedruckte Version; denn Beethoven stand nicht nur für die Anfertigung der Stichvorlagen von D und E, sondern auch für die Korrekturarbeit an D eine geraume Zeit von mindestens sechs bzw. drei Monaten zur Verfügung. Bis zur Herausgabe von D nutzte er drei Gelegenheiten zur Überprüfung und Verbesserung des Notentextes:

1. Dezember 1808 bei der Uraufführung: Bei der Kürze der Vorbereitungszeit ist es ungewiß, ob Beethoven noch Zeit fand, die Stimmenabschrift vorher gründlich zu überprüfen, wie es in den Stimmen von op. 68 der Fall war³⁵. Immerhin enthält die von der Uraufführung einzig erhaltene Violinstimme C1 eine Rötelskorrektur Beethovens. Daraus geht hervor, daß er wenigstens bei den Proben einige Stimmen mit Rötels eigenhändig korrigierte.

2. Winter 1809/10 bis August 1810 bei der Anfertigung der Stichvorlagen: Die Niederschrift der Klavierstimme einschließlich der endgültigen Fassung der Einleitung erfolgte erst in diesem Stadium. An A ist zu ersehen, daß Beethoven die Stichvorlagen gründlich überprüfte, indem er mit Blei und Tinte Korrekturen und Nachträge sorgfältig einzeichnete. In B und C2 sind zwar ähnliche Korrekturen dieses Stadiums nicht zu erkennen, dennoch ist nicht auszuschließen, daß die Stichvorlagen der Vokal- und Orchesterstimmen ebenso wie A mit ähnlicher Sorgfalt überprüft wurden.

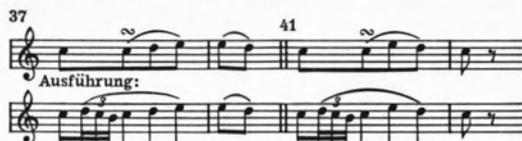
3. Winter 1810/11 bis Anfang Mai 1811 bei der Korrekturarbeit von D: Die oben erwähnten Plattenkorrekturen der Vokal- und Orchesterstimmen beweisen, daß Beethoven nicht nur die Korrekturfahnen gewissenhaft überprüfte, sondern auch einige Änderungen im Notentext selbst vornahm. Aus den Rötelseintragungen in A und B geht ferner hervor, daß einige Taktzahlen — teilweise nicht ohne Schuld Beethovens — geändert werden mußten: die Zahl der Einleitungstakte vor der ersten Fermate wurde z.B. von 15 auf 16 erhöht; die Taktangabe in den Orchesterstimmen von D ist dagegen genauso wie in C2 bei der alten Taktzahl belassen. Die folgenschwere Änderung in T. 413/414 geht aber mit Sicherheit auf einen Stichfehler zurück: diese Takte müßten in den Stichvorlagen nur aus einem einzigen Takt bestanden haben, wie es in B, C1 und C2 der Fall ist. In A ist dieser Teil leider verlorengegangen, aus E geht aber deutlich hervor, daß die Noten der Klavierstimme von der Trillernote g^2 von T. 413 bis g^3 von T. 414 ursprünglich als Verzierungsnoten kleingeschrieben waren. Statt dessen wurden sie in D großgestochen, und dadurch mußte dieser Takt auf zwei Takte erweitert werden. Beethoven wurde daher bei der Korrekturarbeit dazu gezwungen, in allen übrigen Stimmen einen zusätzlichen Takt zu ergänzen. In den Stimmen von D ist der zusätzliche Takt als Plattenkorrektur entweder

durch den Einschub eines neuen Taktes oder durch Wiederholungszeichen ergänzt:



Die Aussage von Hess, daß seine Quellen im wesentlichen übereinstimmen, ist darauf zurückzuführen, daß er auf der einen Seite die authentischen Quellen E, C1 und C2 nicht berücksichtigte, auf der anderen Seite aber die belanglosen Quellen M und F2 heranzog. Daraus mußte sich notwendigerweise ergeben, daß D als Quelle viel höher eingeschätzt wird, als es dieser Ausgabe eigentlich gebührt. D beruht zwar, wie oben erwähnt, auf der sorgfältigen Korrekturarbeit Beethovens, ist aber mit typischen Mängeln der damaligen Drucke behaftet. Manche Fehler wurden außerdem von Beethoven übersehen. So ist z.B. in der Klavierstimme die Quelle A unbedingt D vorzuziehen, vor allem an den Stellen, wo die Lesarten von A mit denjenigen von E übereinstimmen. Auch in den Vokalstimmen sind einige Vorzüge von B gegenüber D nicht zu übersehen, wie z.B. T. 397 Sopr: »spiel« statt »sich«; T. 516/517 differenzierte Textunterlegung zwischen Sopr: »schöner« und Alt/Ten/Bs: »Gaben«. Nicht zuletzt geben die handschriftlichen Quellen A, B, C1 und C2 in bezug auf die Artikulation, Balkensetzung sowie die Reichweite der Dynamik die Absicht Beethovens viel genauer als D wieder: z.B. Einleitung T. 17 *decrec.*- und *cresc.*-Gabeln gelten nur für die Trillernote c^3 ; T. 25, 26 staccato beim 16tel-Akkord vor dem punkt. 8tel mit *sf*. Finale T. 114/115, 118/119 Holzbls: Legatobogen ist von der letzten Note des jeweiligen ersten Taktes einzusetzen.

Schließlich ist der Notentext von op. 80 von den Sonderfehlern von P zu bereinigen: Im Hinblick auf die Aufführungspraxis ist die schon erwähnte Versetzung des Doppelschlags in T. 37 und 41 von besonderer Bedeutung: der Doppelschlag muß genau über die zweite Note gesetzt werden. Darin zeigt sich, daß die für Beethoven kennzeichnende Schreibweise dieser Verzierung schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr verstanden wurde. Beethoven übernahm diese Schreibweise von Carl Ph.E. Bach, der sie als Doppelschlag »bei einer Bindung« oder »über der zweiten Note« beschrieb³⁶, und entwickelte daraus eigene Varianten³⁷. Ihre Eigenart besteht darin, daß der Doppelschlag schon vor der Note, über der er steht, ausgeführt wird:



Die Ausführung dieser Takte unterscheidet sich daher von der des parallelen

T. 49, in dem über der zweiten Note ein Triller steht. Dieser Triller ist erst beim Eintritt der zweiten Note in der Art eines Doppelschlags auszuführen³⁸.



Die oben angestellte Quellenkritik der Chorphantasie hat gezeigt, daß hinter der auch noch so problemlos aussehenden Quellenlage doch nicht leicht durchschaubare Sachverhalte und Vorgänge stecken. Um diesen verwickelten Gegebenheiten gerecht zu werden, haben sich nicht nur sorgfältige Prüfungen einzelner Quellen bis hin zur Ermittlung ihrer Filiation, sondern auch detaillierte Rekonstruktionsversuche einzelner Vorgänge von der ersten Niederschrift des Autographs bis zum Erscheinen der Originalausgabe und darüber hinaus der Nachweis für die durch spätere Eingriffe verdorbenen Textstellen als unerläßlich erwiesen. Ist es dem Verfasser damit einigermaßen gelungen, den Lesern einen Einblick in die Arbeitsweise der Quellenforschung und somit in die Voraussetzung für eine kritische Edition der Werke Beethovens zu verschaffen, so betrachtet er die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes als erfüllt.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen* von Georg Kinsky, abgeschlossen und hrsg. von Hans Halm, München-Duisburg 1955, 212—215.
- ² *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia op. 80 und zu anderen Werken*, vollständige Ausgabe von Dagmar Weise, Bonn 1957.
- ³ *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, 74ff.
- ⁴ W. Hess, *Zu Beethovens Chorfantasia*, Schweizerische Musikzeitung 106 (1966), 19—23; Beethoven, *Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra Op. 80*, edited by Willy Hess, London-Mainz-New York 1966 (Edition Eulenburg No. 1333), Vorwort und Revisionsbericht; *Nochmals Beethovens Chorfantasia, zur Frage der Einleitung*, Schweizerische Musikzeitung 107 (1967), 274ff.; *Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe X, Werke für Soloinstrumente und Orchester Bd. 2*, hrsg. von W. Hess, Wiesbaden 1969, Vorwort VII f. und Revisionsbericht 89.
H. Schmidt, *Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethovens Chorfantasia*, Colloquium amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, hrsg. von S. Kross und H. Schmidt, Bonn 1967, 355—371; *Ein Beethoven-Autograph?*, *Die Musikforschung* 22 (1969), 57—61.
- ⁵ Hess, *Edition Eulenburg* (Anm. 4), VII.
- ⁶ Schmidt, *Quellenlage* (Anm. 4), 371.
- ⁷ *Ein Beethoven-Fund?*, *Frankfurter Zeitung* (16. Juni 1934).
- ⁸ Hess, *Edition Eulenburg* (Anm. 4), VII.
- ⁹ Schmidt, *Quellenlage* (Anm. 4), 365ff.
- ¹⁰ Schmidt, a.a.O., 369.
- ¹¹ Hess, *Edition Eulenburg* (Anm. 4), XII f.
- ¹² Weise, *Skizzenbuch* (Anm. 2), 71 (Grasnick 3, Bl. 6r).
- ¹³ Schmidt, *Quellenlage* (Anm. 4), 359, und *Ein Beethoven-Autograph?* (Anm. 4).
- ¹⁴ Hess, *Nochmals* (Anm. 4), 274f., und *Supplemente X* (Anm. 4), VIII f.

- ¹⁵ H. Schmidt, *Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, Beethoven-Jahrbuch VII (1969/70), Bonn 1971.
- ¹⁶ GS bedeutet Gesamtspanne d.h. der Abstand der Rastrierung von der obersten bis zur untersten Systemlinie, ES Einzelspanne d.h. die Breite des einzelnen Liniensystems.
- ¹⁷ In seinem Aufsatz *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, JAMS XXIII (1970), 439—471, gab Alan Tyson fünf von den wichtigsten Kopisten Beethovens die Sigel A bis E; bei der Herausgabe von SBH (Anm. 15) teilte er Hans Schmidt weitere Kopistensigel F bis I brieflich mit; vgl. SBH XX.
- ¹⁸ Beim zweiten Wasserzeichen ist der zweite Buchstabe »I« geringfügig nach rechts verschoben, während dieser in A dicht an einem Steg liegt. Man kann diese Verschiebung als Folge einer Reparaturarbeit an derselben Schöpfform betrachten.
- ¹⁹ Die Skizzen zur endgültigen Klaviereinleitung finden sich im Skizzenbuch *Landsberg 5* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek), S. 98f.; vgl. dazu auch Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 271f.
- ²⁰ Vgl. Shin A. Kojima, *Probleme im Notentext der Pastoralsymphonie op. 68 von Beethoven*, Beethoven-Jahrbuch IX (1973/77), Bonn 1977, 227ff.
- ²¹ Vgl. z.B. SBH 663, 665, 666, 667, 669, 670 und 672.
- ²² »L« bedeutet Lauterwasser in Böhmen; »K & S« bzw. »AK & S« ist als Kiesling & Sohn bzw. Anton-Ignaz Kiesling & Sohn zu deuten. Dieser trennte sich 1818 von seinen Brüdern Gustav und Wilhelm, indem er mit seinem Sohn eine eigene Mühle in Lauterwasser gründete, vgl. Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum 1960, 123.
- ²³ Vgl. Weise, *Skizzenbuch* (Anm. 2), 97 (*Grasnick 3*, Bl. 19r). Dieses Wort kommt auch in den Skizzen zu T. 383—385 vor, in dem der Text anfängt, vgl. Weise, a.a.O., 116 und 122 (Bl. 28r und 31v), vgl. auch Nottebohm, a.a.O. (Anm. 19), 497. Diese Tatsache beweist, daß der Text bei der Skizzenarbeit noch nicht existierte.
- ²⁴ Vgl. Tschudin, *The Ancient Paper-Mills of Basle and their Marks*, Hilversum 1958, Nr. 417.
- ²⁵ Vgl. W.A. Churchill, *Watermarks in Paper*, Amsterdam 1935, Nr. 47, 113, 135 und 403.
- ²⁶ Vgl. Kinsky-Halm (Anm. 1), 214.
- ²⁷ *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hrsg. von Emerich Kastner, völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp, Leipzig 1923.
- ²⁸ *The Letters of Beethoven*, collected, translated and edited by Emily Anderson. 3 Vols., London 1961.
- ²⁹ Vgl. Weise, *Skizzenbuch* (Anm. 2), 9 Fußnote 11, und Hess, *Edition Eulenburg* (Anm. 4), VII. Schmidt legt die Briefstelle etwas differenzierter aus, vgl. *Quellenlage* (Anm. 4), 360.
- ³⁰ Vgl. Czernys Bericht, zitiert in Thayer-Deiters-Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 3, Leipzig 1911², 110.
- ³¹ Vgl. KK 250; ALB 262 sowie ALB 219. Der letzte Brief ist von Anderson auf 3. Juli 1809 datiert, vom Inhalt her ist er aber auf 1810 zu verlegen.
- ³² Vgl. Tyson, *English Editions* (Anm. 3), 74.
- ³³ Vgl. Wilhelm Hitzig, *Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven*, ZfMw 9 (1927), 338f.
- ³⁴ Hess, *Edition Eulenburg* (Anm. 4), IX.
- ³⁵ Vgl. Anm. 20.
- ³⁶ Vgl. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1.Theil, Berlin 1753 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1969), 90f. § 21 und § 24.
- ³⁷ Vgl. Shin A. Kojima, *Über die Ausführung der Verzierungen in Beethovens Klaviermusik*, in: Beiträge '76—78, Beethoven-Kolloquium 1977, Dokumentation und Aufführungspraxis, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1978, 142f.
- ³⁸ Vgl. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789 (Faksimile-Nachdruck Kassel usw. 1962), 285 § 75.

HANS-WERNER KÜTHEN

QUAERENDO INVENIETIS.

DIE EXEGESE EINES BEETHOVEN-BRIEFES AN HASLINGER
VOM 5. SEPTEMBER 1823

Diese Untersuchungen legen einen Brief Beethovens aus Baden an Tobias Haslinger zugrunde, dessen Original seit Theodor v. Frimmels Veröffentlichung¹ als verschollen gelten mußte. Sein Datum wurde überdies mit 1822 bisher ins falsche Jahr gewiesen. Martin Staehelin gelang kürzlich die Wiederauffindung des Autographs in der Theatersammlung des Literaturwissenschaftlichen Seminars der Universität Hamburg². Ein Gespräch des Verfassers mit Grita Herre und Dagmar Beck in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin im Juli 1979 gab den Anstoß zur Neudatierung durch einen Hinweis der beiden Damen auf Parallelstellen zwischen diesem Brief und Beethovens Konversationsheften Nr. 41 und 42³. Die in diesen Heften befindlichen Eintragungen entsprangen einer ungestörten Entfaltung des Dialogs zwischen Beethoven und seinem Neffen Karl in Baden im September 1823⁴; sie sind außergewöhnlich geschlossen und können daher als stichhaltig genug betrachtet werden für den Zusammenhang mit dem obengenannten Brief. Dessen Text beginnt und endet in metaphorisch-spielerischer Weise; seinem versteckten Gehalt und seinen durchaus weitreichenden Bezügen in biographischer Richtung nachzugehen — unter besonderer Berücksichtigung von Beethovens Schulden bei seinem Verleger Sigmund Anton Steiner —, sowie in musikalisch-analytischer Richtung wiedergefundene Verbindungen zu Johann Sebastian Bach darzustellen, hat sich diese Studie zur Aufgabe gemacht.

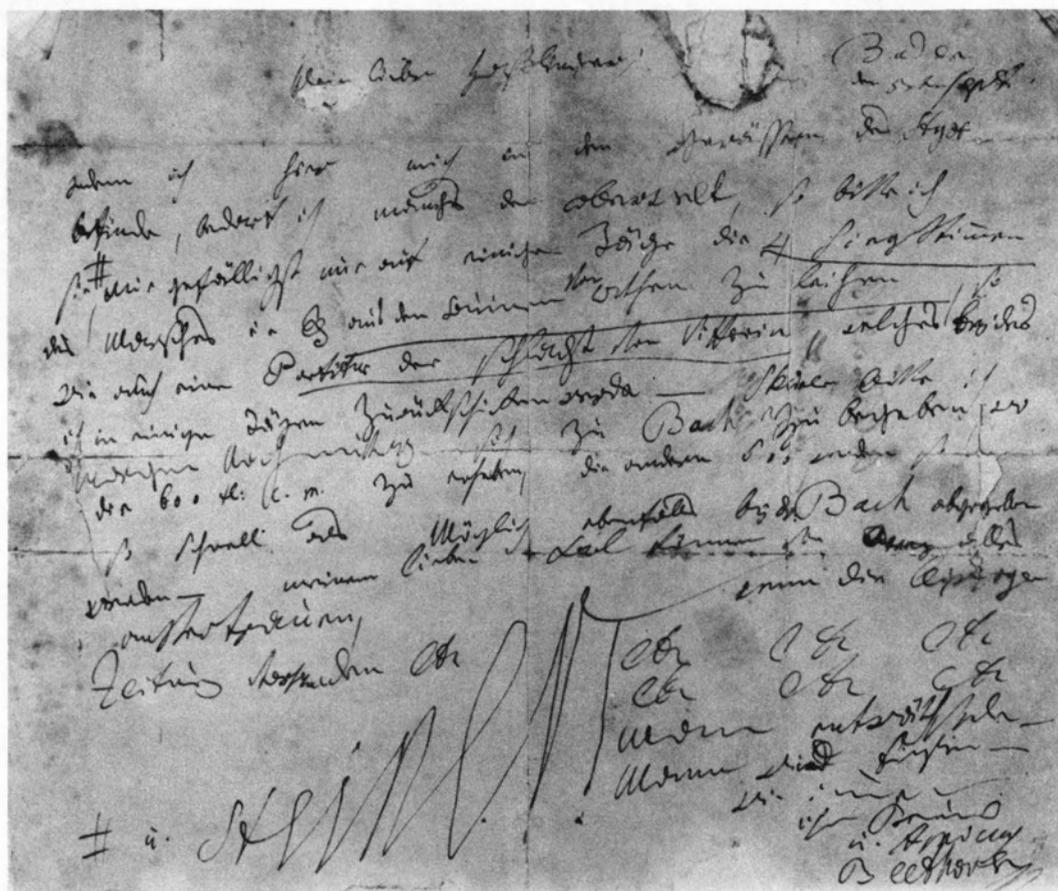
I

Beethoven schreibt in diesem Brief⁵ (siehe Abb.):

Baden
den 5^{ten} Sept.

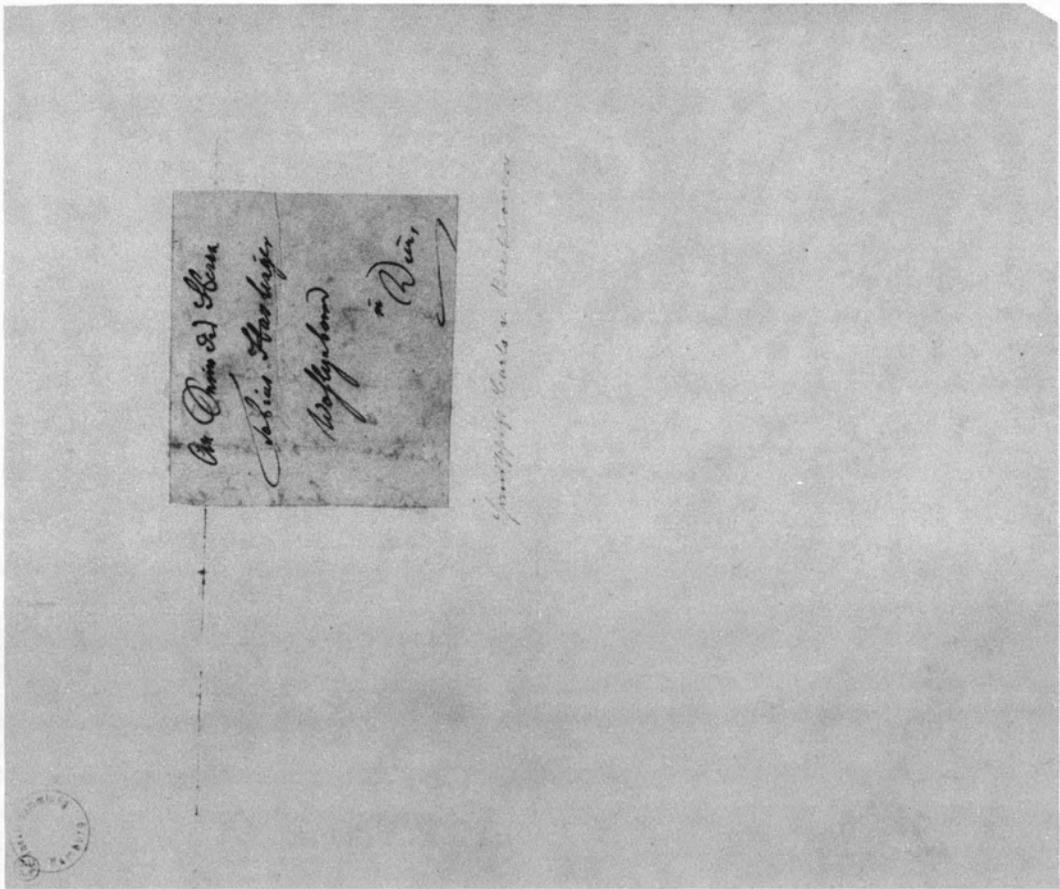
»Mein lieb[e]r Haßlinger!

Indem ich hier mich in den Gewässern des Styx / befinde, bedarf ich manches der Oberwelt, so bitte ich / sie #, mir gefälligst nur auf einige Tage die 4 Singstimmen / des Marsches in Es aus den Ruinen von Athen zu leihen, so / wie auch eine Partitur der schlacht von Vittoria, welches beydes / ich in einige[n] Tagen zurückschicken werde — Steiner bitte ich / morgen Nachmittag sich zu Bach zu begeben wo / die 600 fl: c.m. zu erheben, die andern 600 werden so / so schnell als Möglich ebenfalls bey dr: Bach abgegeben / werden — meinem lieben Karl können sie morgen^{5a} alles / anvertrauen, wenn die leipziger / Zeitung vorhanden etc etc etc etc / etc etc etc / man enträthsele — / mann wird finden — / wie immer / ihr Freund / u. Amicus / Beethoven
u. Steiner!«



Original in der Theatersammlung des Literaturwiss. Seminars der Universität Hamburg. Vorderseite.

Durch die inhaltliche Parallele mit Eintragungen in den obengenannten Konversationsheften aus dem Jahre 1823 angeregt, wird es möglich, einen zunächst aufs Äußere zielenden Vergleich des hier vorgestellten Briefes mit zwei von Beethoven am 5. September dieses Jahres 1823 geschriebenen Briefen anzustellen, von denen der eine an Ferdinand Ries (KK 1165 / EA 1237) und der andere an Franz Christian Kirchner (KK 1166 / EA 1238) gerichtet ist. Da sie beide im Beethovenhaus Bonn⁶ liegen, konnten sie mühelos im Original herangezogen werden, und der Vergleich bringt die erwartete morphologische Übereinstimmung. Nur der letztgenannte trägt das vollständige Datum. Alle drei Briefe sind auf dünnem Velinpapier ohne Wasserzeichen geschrieben und besitzen dasselbe Format. Der Brief an Haslinger (s. Abbildung) ist einseitig im Querformat (260 × 214 mm) beschrieben, wie auch der Brief an Kirchner. Nach freundlicher Mitteilung vom Fundort wurde er »irgendwann einmal auf dünne Pappe« aufgezo-



Rückseite des Beethoven-Briefes.

gen, woraus sich die in der Reproduktion sichtbaren Textversetzungen entlang der vertikalen Mittelfalte ergeben. In die Pappe ist ein Fenster geschnitten für die Adresse: »An Seine des Herrn | Tobias Haslinger | Wohlgeboren | in | Wien«, die von Beethovens Neffen Karl stammt. Ebenfalls von Karl ist in fast der gleichen Weise die Anschrift auf der ehemals gefalteten Rückseite des Briefes an Kirchhoffer geschrieben: »An des Herrn von | Kirchhoffers | Wohlgeboren | in | Wien.«⁷ Der in Frage stehende Brief läßt sich also aufgrund äußerlicher Merkmale widerspruchsfrei den beiden anderen, im Datum gesicherten Briefen zuordnen und erfährt aus dieser Sicht erste Anhaltspunkte für seine Neudatierung. Sie kann weiter befestigt werden durch inhaltliche Analyse.

Wie schon gesagt, gibt es in den Konversationsheften Nr. 41 und 42 Entsprechungen zu diesem Brief. Beethoven diktiert seinem Neffen am Donnerstag, dem 4. September 1823, also einen Tag vor der Abfassung der eben genannten

drei Briefe, die Aufträge, die dieser von Baden aus in Wien zu erledigen hatte; in unmittelbarem Anschluß notiert er selbst darunter noch einmal genauer:

- » + bey Steiner zu sagen daß er um 4 uhr zu dr: Bach
 kõme —
- + bey Steiner partitur schlacht posaunen
- + ruinen von Athen.«⁸

Dies deckt sich mit den Daten im Brief an Haslinger, wobei sich die Angaben gegenseitig in beiden Quellen glücklicherweise im Detail ergänzen. Der Brief erläutert, daß mit *ruinen von Athen* im Konversationsheft der *Marsch mit Chor* op. 114⁹ gemeint ist, nicht etwa die Musik zum Festspiel op. 113¹⁰. Umgekehrt erläutert das Konversationsheft mit dem Text: »bey Steiner partitur schlacht posauern«, daß es Beethoven bei der Ausleihe der *Schlacht von Vittoria* speziell um die Posaunenstimmen ging. Daraus kann nun ein zugespitztes Interesse Beethovens an der Kombination von Vokalstimmen und Posaunen abgelesen werden, das für diese Zeit auch von anderer Seite bestätigt wird.

Im Brief an seinen Bruder Johann vom 19. August [1823]¹¹ bittet Beethoven eindringlich um die »eigene Handschrift von einigen Stücken« aus den *Ruinen von Athen*, da er »eben etwas d.[er] g.[leichen] schreibe«. Das gewünschte Autograph enthält Änderungen und Ergänzungen in den Posaunen, die mit Rücksicht auf die Vokalstimmen schon bei der ursprünglichen Fassung von op. 113 zustande kamen. Die von Haslinger erbetenen 4 Singstimmen des *Marsches mit Chor* op. 114¹² dürften Einzelstimmen aus dem Aufführungsmaterial vom Oktober 1822 gewesen sein, die S.A. Steiner & Comp. als Stichvorlage für eine Originalausgabe besaßen, bei ihnen aber erst im April 1826 in Partitur und Stimmen erschienen¹³. Sowohl in der Partitur der *Ruinen von Athen* als auch in der zweiten Abteilung von *Wellingtons Sieg* op. 91 wird ein Phänomen sichtbar, das in beinahe allen Werken Beethovens mit Posaunenbeteiligung festgestellt werden kann, nämlich daß er zumeist in einem abschließenden Arbeitsgang aus doppeltem Grund die Posaunenverwendung¹⁴ erwog: zur Klangverstärkung und zur Einfärbung in barockem Pathos.

Bei der Entschlüsselung des Satzes »da ich eben etwas d.g. schreibe« gab sich Thayer die sibyllinische Antwort: »Wir können unmöglich erraten, was das war; er arbeitete damals an der 9. Symphonie.«¹⁵ Doch der Verdacht auf eben die 9. Symphonie wird erhärtet durch die obengenannten Briefe an Ries und Kirchner, die ja am selben Tag wie der an Haslinger verfaßt wurden. Beethoven schreibt an Ries: »die Partitur der Sinfonie ist dieser Tage vom Kopisten vollendet« und an Kirchner: »Die Partitur der Sinfonie erhalten sie |[in] höchsten[s] 14 tägen.« Mag man dies auch nicht wörtlich nehmen, so bezeugen diese Briefe doch aus nächster Nähe zum hier besprochenen Inhalt des Haslinger-Briefes Beethovens intensive Arbeit an seiner letzten Symphonie; und sein Interesse an der Besetzungskombination von Vokal- und Posaunenstimmen, das schon im *Marsch mit Chor*

op. 114 Ausdruck gefunden hatte, läßt den weitergehenden Schluß auf die Beschäftigung mit dem Chorfinale der 9. Symphonie zu.

Das zuverlässigste inhaltliche Datierungsindiz für unseren Brief an Haslinger bietet der Passus, der zugleich mitten hinein führt in die Frage der Schulden Beethovens bei S.A. Steiner: »Steiner bitte ich morgen Nachmittag sich zu Bach zu begeben wo die 600 fl. c.m. zu erheben, die andern 600 werden so so schnell als Möglich ebenfalls bey dr. Bach abgegeben werden.« Über die oben zitierte Stelle aus Heft 41 hinaus findet sich die Fortsetzung dieser Parallele mit des Neffen schriftlicher Wiederholung aller jener Aufträge, die er aufs neue einige Tage später im September in Wien zu besorgen hatte. Sie sind enthalten im Konversationsheft Nr. 42:

»Von Bach bekomme ich auch einen Empfangschein.
Zu Steiner gehe ich auch.
Haslinger sagte neulich, wir brauchten den Bach gar nicht;
ich sollte ihm gegen einen Empfangschein das Geld bringen.
Daß es die Hälfte ist. Also in Allem sinds 1200 f CM.«¹⁶

Haslinger selbst, dessen Erwähnung wir zuvor vielleicht vermißt hatten, wird in einer dieser Eintragungen in so beziehungsreicher Weise genannt, daß leicht vorzustellen ist, wie Karl ihm bei seinem Botenbesuch am Samstag, dem 6. September, den hier behandelten Brief übergeben, wie dieser ihn noch in Karls Gegenwart gelesen und mit ihm besprochen hatte. Der Neffe war Haslinger ja ausdrücklich als vertrauenswürdig empfohlen worden. Daraus resultierte nun diese kurze Berichterstattung Karls.

Die beiden letzten zitierten Sätze des Konversationsheftes beziehen sich unmißverständlich auf die im Brief erwähnten Abzahlungsraten, die in beiden Dokumenten in der Höhe und der Währungseinheit (Conventions-Münze) übereinstimmen. Danach anerkannte Beethoven noch zu Anfang September 1823 Schulden bei Steiner in Höhe von 1200 fl. C.M., die (nach dem Verhältnis 1:2,5) 3000 fl. W.[iener] W.[ährung] entsprachen¹⁷. Er bot in unserem Brief an, sie in zwei Raten zu je 600 fl. C.M. zu tilgen.

Bevor wir der Frage nachgehen, wie sich diese Schulden errechnen und seit wann sie Bestand hatten, wenden wir uns der Darstellung Anton Schindlers zu, die er vom Schuldenkomplex Beethovens in seiner Biographie¹⁸ entworfen hatte, und die bis heute in ihren Grunddaten als verbindlich betrachtet wird. Aus der Neudatierung unseres Briefes — dies sei vorweggenommen — ergibt sich nun zwingend eine Revision dieser Darstellung. Die wichtigste Mitteilung Schindlers bezieht sich auf eine gerichtliche Klagedrohung von Seiten Steiners, mit der dieser die Eintreibung von Beethovens Schulden zu beschleunigen versuchte. Von ihr heißt es bei Schindler jedoch nur vage, sie sei in den »ersten Monaten des Jahres 1823« (II, S. 42) erfolgt. Ihr genauer Zeitpunkt ist auch für uns nicht mehr zu ermitteln. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß dies auf eine Camouflage Schindlers zurückgeht. Mehrere Gründe, die in der Summe

sein Verhalten während der Schuldenabwicklung und seine spätere biographische Darstellung als widersprüchlich erscheinen lassen, müssen diese Beurteilung herbeiführen. In den Konversationsheften gibt es eine Lücke von November 1822 bis zur zweiten Januarhälfte 1823. Im ersten Heft nach dieser Unterbrechung¹⁹, Mitte Januar 1823, dürfte Schindlers Bemerkung zu Beethoven: »lassen Sie sich dieß gar nicht wurmen, Bach wird es mit Gewandheit verfechten, u in Kürze« ebenso die inzwischen von Steiner zugegangene Klagedrohung betreffen wie Beethovens eigene Eintragung im selben Konversationsheft: »+Morgen bey Bach frage[n], ob Steiner nicht zu zwing[en] die werk[e] herauszu[geben].«²⁰ Der deutlichste Hinweis findet sich wenig später (ohne daß inzwischen eine Klagedrohung im Wortlaut erwähnt worden wäre) in Heft 22 von Schindler: »mich wundert nur Bernard der die ganze Sache so leicht nîmt, u noch sagt, weñ es zu[m] Prozesse kömt, würden Sie verlieren.«²¹ Schindler bezieht sich auf ein Gespräch mit dem Herausgeber der WIENER ZEITUNG, das wohl vor dem 6. Februar außer Hause stattgefunden hatte²². Zur selben Zeit wird nach Geldquellen Ausschau gehalten und in lebhaftester Weise vom Verkauf einer Aktie gesprochen²³. Es ist schwer vorstellbar, daß sich dieser gravierende Schritt Steiners nicht deutlicher niedergeschlagen hätte; dies war möglicherweise in verlorenen Konversationsheften des Winters 1822/23 der Fall und vielleicht ein hinreichender Grund für Schindler, sie zu beseitigen. Niemand kannte Beethovens bedrängte finanzielle Lage besser als sein in dieser Zeit um ihre Erleichterung sehr besorgter Adlatus Schindler. Niemand konnte die wohlwollend-neutrale Haltung von Beethovens Advokat Johann Baptist Bach²⁴ besser beurteilen als er, der seit 1817 mehrere Jahre in dessen Kanzlei tätig war²⁵ und nun mit der Kommunikation zwischen Beethoven und Bach befaßt wurde. Aber die hagiographische Darstellung Schindlers, in der er Beethoven den Schuldenforderungen von vier Gläubigern ausgesetzt erscheinen läßt²⁶, ist gegenüber Franz Brentano und vor allem Steiner nicht länger zu vertreten, weil sie nicht nur Steiners Rechte als Gläubiger verkleinert, sondern absichtlich auch die Höhe seiner Schuldenforderungen an Beethoven, deren lange Laufzeit und deren Rückzahlungsschwierigkeiten.

Dennoch berief sich Schindler gerade auf Johann Baptist Bachs Autorität, als er in der dritten Auflage seiner Biographie die Schuldenhöhe bei Steiner mit 800 Gulden Wiener Währung angab, die nur 320 fl. C.M. entsprachen, und dazu anmerkte: »In der ersten Ausgabe, S. 121, heißt es 800 Gulden Conv. Münze. Dr. Bach hat diesen Irrthum erst nachträglich verbeßert. Im Manuscripte hatte er ihn übersehen.« (II, S. 41). Zur Begründung dieser Tilgung nennt Schindler den Verkauf einer Aktie, zu dem Bach geraten hatte, um einen Prozeß Steiners abzuwenden (II, S. 42f.). Diesem Verkauf einer ersten Aktie folgte angeblich unmittelbar darauf der einer zweiten, beide im März 1823 (II, S. 46).

Wie sah dagegen die Wirklichkeit aus?

Verfolgen wir zunächst die Schuldenentwicklung gegenüber Steiner zurück, so entdecken wir über zwei wesentliche Stationen den Ursprung in einer von

Beethoven selbst stammenden Auflistung des Darlehens, das er von Steiner bezogen hatte. Diese Entwicklung soll im folgenden skizziert werden.

Einen Schuldenbetrag bei Steiner in Höhe von 3000 fl., der den in unserem Brief an Haslinger angegebenen 1200 fl. C.M. im Wert entspricht und folglich in der Einheit W.[iener] W.[ährung] oder Einlösungsscheine²⁷ verstanden werden muß, nennt Beethoven am 31. Juli 1822 im Brief an seinen Bruder Johann:

»Die Steiner treiben mich ebenfalls in die Enge. Sie wollen durchaus schriftlich haben, daß ich ihnen alle meine Werke gebe... nun habe ich aber erklärt, daß ich nicht eher mit ihnen in eine solche Verbindung treten will, bis sie die Schuld tilgen²⁸... Die Schuld beträgt ungefähr 3000 fl. [W.W.], sie haben aber abscheulicherweise noch Interessen dazugeschlagen, die ich nicht eingehe.«²⁹

Eine zweite Quelle finden wir in Steiners Mahnbrief vom 29. Dezember 1820³⁰, in dem er anlässlich seiner Jahresabschlußbilanz Beethoven seine langjährige Gläubigerposition zu verdeutlichen suchte³¹. Darin bezog er sich zwar in geschäftsmäßigem, indes zurückhaltendem Ton auf eine (heute unbekannt) *Rechnung*, die er Beethoven im Laufe dieses Jahres zugestellt hatte. Deshalb enthielt sein Brief nicht erneut eine Angabe der Schuldenhöhe, wohl aber eine Bemerkung zum Zinsfuß von 6%, auf dessen Erhebung er nicht verzichten könne. Beethoven spezifizierte seinerseits auf der Rückseite dieses Briefes³² Anfang Januar 1821 das Darlehen in seinen vier Einzelpositionen und deren Laufzeiten. Seine Summe gab er mit 2420 fl. W.W.³³ an. Nach Steiners und Beethovens beiderseitigen Angaben in diesem Brief ist zu errechnen, daß die Schuldensumme schon zu diesem Zeitpunkt, also dem Datum des Steinerschen Mahnbriefes vom 29. Dezember 1820, nach Berücksichtigung der Zinsen von 6% auf annähernd 3000 fl. W.W. angewachsen war. Ob Beethoven diesen Umstand damals zur Kenntnis genommen hatte und anerkannte, ist offen. Jedenfalls stand er zu seiner Darlehenssumme.

Wenn Beethoven eineinhalb Jahre später im Brief an seinen Bruder vom 31. Juli 1822 die Schulden mit *ungefähr 3000 fl.* beziffert, so sind darin zwar Zinsen enthalten; sie entsprechen aber nur dem Stand bis 1820. Er wehrt sich jedoch gegen die inzwischen wiederum aufgelaufenen Zinsen Steiners, der »*aber abscheulicherweise noch Interessen dazugeschlagen, die ich nicht eingehe*«. Immerhin hat Beethoven damit die bis Ende 1820 angesammelten Schulden voll anerkannt. Seinem Brief an Haslinger entnehmen wir jedoch, daß er seinen Entschluß aufrechterhielt, auf keine weitere Erhöhung Rücksicht zu nehmen.

Zu erkennen ist aus diesem Mahnbrief Steiners und Beethovens darauf befindlicher Aufstellung der früheste Beleg für eine Schuldensumme, die sich nicht mehr durch zusätzliche Kreditgewährung, wohl aber durch Zinsen erhöhte, auf die Steiner nicht verzichten konnte. Nichtsdestoweniger hielt er sich bereit, Beethoven beim Verlag eines neuen Werkes in Hinsicht der Schuldentilgung entgegenzukommen.

Beethoven sah sich neben den Schulden bei Steiner auch denen bei Franz Brentano zur selben Zeit gegenüber. Für ihn bildeten die beiden Posten eine bedrückende Einheit. Noch in einem Brief an Bach vom 1. August 1824³⁴ behandelt er den einen Gläubiger nicht ohne Erwähnung des anderen; aber er wickelte seine Schulden auf unterschiedliche Weise ab, die seiner Einschätzung der Gläubiger und seiner Verpflichtung ihnen gegenüber entsprach.

Bei der Ablösung seiner Schulden glaubte Beethoven über mehrere Möglichkeiten der Geldbeschaffung zu verfügen, die er nach Steiners Klagedrohung schwankend und unschlüssig abwog:

den Verkauf von Aktien oder deren Beleihung,
das Abwarten der ersten Honorare für die Praenumerationsexemplare der *Missa solennis* (50 Dukaten pro Kopie), die er im Februar 1823 zu verschicken begann, und

— bezogen auf Steiner — dessen Verlagsersuchen um die *Missa*.

Es kam zur Entscheidung. Bach hatte sie Beethoven abgenommen. Gegen Ende einer Baisse-Spekulation³⁵ wurde 1 Aktie verkauft³⁶, und Beethoven selbst notifiziert sie nur noch in seinem Konversationsheft Nr. 22:

»B.[ank] A.[ktie] / x vom 13^{ten} / Jul. 1819 / sub N° 5 Fol. / 3099.- / an Herrn wolf / Isaak & / Nassau- / die summe 800 / fl. C.M. / am 10^{ten} / Februar.«³⁷

Mit dem hier angegebenen Verkaufserlös von 800 fl. C.M. konnte er jedoch nur einen Gläubiger, diesen auch nur teilweise, zufriedenstellen: Franz Brentano. Ihm gegenüber bestanden Schulden von 900 fl. C.M. aus 1821 als Vorschuß auf Simrocks Verlagshonorar der *Missa solennis*³⁸. Brentanos Rückzahlungsaufforderung bestand seit September 1822. Erst als Steiners Klagedrohung hinzutrat, fühlte sich Beethoven — auch von Dr. Bach — zur Begleichung aller seiner Schulden gedrängt. Beethoven schrieb Brentano am 10. März 1823: »Ich hoffe unterdessen, daß Sie die 300 fl. C.M., welche Sie mir auf eine so edle Art geliehen, schon längst erhalten haben ...«³⁹. Im Brief an Dr. Bach vom 1. August 1824 äußert Beethoven die Absicht, nach Erhalt des Honorars für die *Missa* von seiten Schotts »die ersten 600 fl. ... an zwei der edelsten Menschen abzutragen«⁴⁰. (In ihnen werden übereinstimmend Antonie und Franz Brentano gesehen.) Damit ergänzten sich die in den Briefen angesprochenen Beträge zur ursprünglichen Schulden-summe.

Maynard Solomon⁴¹ sieht in den nur teilweise getilgten Schulden die Ursache für das Ende ihrer Freundschaft. Zur Bekräftigung zitiert er aus Beethovens letztem bekannten Brief an Brentano vom 2. August 1823⁴². In diesem erkundigte sich Beethoven aber auch nach der Möglichkeit, Ferdinand Ries eine Abschrift der *Missa solennis* nach London zu schicken. Vorausgegangen waren erste Überlegungen, diesen Transport entweder über Brentano oder Kirchoffer abzuwickeln. Schon in der zweiten Julihälfte notierte Beethoven im Konversationsheft Nr. 36⁴³

dazu: »*Brentano schickt es zu Wasser.*« Die Alternative: »*Über Triest an Kirchhoffer*«⁴⁴ folgt wenig später. Am 5. September kündigte Beethoven Ferdinand Ries in einem der drei an diesem Tage geschriebenen Briefe an: »*Die Messe geht dieser / Tage ab, ich erwarte von Kirchhoffer / mit welcher Gelegenheit, da sie zu / groß um mit einem Kourier fortzu = / komen.*«⁴⁵ An Kirchhoffer selbst schrieb er gleichzeitig: »... *durch kurire gehts / nicht, da sie zu groß, sie müste denn abgetheilt werden / welches lange braucht, lesen / den Brief von Brentano, ich glaube über / Triest, entscheiden Sie.*«⁴⁶ Die hier nach der Textprüfung am Original gegenüber bisherigen Ausgaben^{46a} korrigierte Lesart: *lesen den Brief von Brentano* deckt sich mit Beethovens Aufträgen an den Neffen vom 4. September für seinen Botengang am 6. September, von dem zu Beginn dieser Abhandlung schon die Rede war. Karl notiert diesen entsprechend: »*Kirchhoffer ... Der Brentano'sche Brief muß gelesen werden. Am besten wäre es über Triest nach England.*«⁴⁷ In dieser textlichen Kongruenz ist ein doppelter Beweis für einen Antwortbrief Brentanos auf Beethovens Anfrage vom 2. August 1823 zu sehen. Die Weitergabe dieses Briefes an Kirchhoffer, die eine Entscheidung über den Transport nach London herbeiführen sollte, ist wahrscheinlich die Ursache für seinen Verlust. Dennoch ist zu erkennen, daß mit dem Brief vom 2. August 1823 zwischen Beethoven und Brentano nicht das letzte Wort gewechselt wurde.

Nach der ersten Ratenzahlung zur Tilgung der Schulden bei Brentano verfügte Beethoven wieder über das Recht, die *Missa* nach eigenem Gutdünken zum Verlag zu vergeben. Wahrscheinlich durch Beethovens inzwischen mit Diabelli aufgenommenen Verhandlungen angeregt, offerierte nun auch Steiner konkurrierend den Verlag der *Missa* zu sehr günstigen Bedingungen, von denen Schindler in der zweiten Märzhälfte 1823 im *Konversationsheft* Nr. 26 berichtet:

»Bach ließ mich gestern rufen u sagte mir folgende wichtige Neuigkeit. Steiner war gestern bey ihm, u ersuchte ihn sich bey Ihnen zu verwenden, daß Sie ihm [die] *Messe* überlassen. Er zahlt Ihnen 1000 fr. Münz[e], u gibt Ihnen überdieß die Hälfte des Gewinnes. Auch sagte Bach, würde er Ihnen diese Hälfte mit 1000 fr. Münz[e] garantiren, oder seine Forderung an Sie als diese Hälfte annehmen. Nun heißt es quid juris?«⁴⁸

Dieses Angebot beweist neben dem ungebrochenen Interesse am Verlag Beethovenscher Werke auch den guten Willen Steiners, endlich zur Liquidation der Schulden zu gelangen.

Dieses *Kompensationsgeschäft* — wie man es hinsichtlich der Schuldenregelung bezeichnen könnte — kam indes nicht zustande, weil sich Beethoven letztlich an die berechtigten Interessen der Praenumeranten der handschriftlichen Exemplare seiner *Messe* gebunden fühlte, denen zugesichert worden war, »*daß sie anderthalb jahr lange nicht herauskōme*«⁴⁹. Zugleich hoffte er, mit den Honoraren, die er von dort erwartete, seine finanzielle Lage zu verbessern. Aus den zeitlichen Vorstellungen, die von Diabellis Seite aus den *Konversationsheften* bekannt sind⁵⁰, wissen wir, daß seine Planung eine Kollision mit den Rechten der Praenumeranten

herbeigeführt hätte. Ähnliches hatte wohl auch für Steiner gegolten, so daß Beethoven von einer so frühen Veröffentlichung absehen mußte.

Steiner war also in Bar abzufinden. Der Zeitpunkt, zu dem dies eintrat, kann ziemlich genau mit dem 28. September 1823 angegeben werden. An diesem Tag besuchte Haslinger Beethoven in Baden und dürfte wohl die erste Rate von 600 fl. C.M. in Empfang genommen haben, von der in unserem Brief die Rede ist. Wir lesen im Konversationsheft Nr. 43, als sich Beethoven mit dem Neffen am 25. September über den für Sonntag, den 28., bevorstehenden Besuch Haslingers unterhielt: »Das Kaufmännische abgerechnet, scheint er nicht so filzig zu seyn, wie Steiner. Das wäre ihnen natürlich lieber als baares Geld, deñ das wäre ein Capital, das sich noch besser verinteressirt als Geld. Geradezu fragen den Hasll[inger].«⁵¹ Hierin dürfte wohl der Beweis gesehen werden, daß das Verlagsprojekt *Missa solemnis* für S.A. Steiner & Comp. nach langen Überlegungen, die die Konversationshefte seit März 1823 spiegeln, spätestens zu diesem Zeitpunkt erloschen war. Gegenüber der stiefmütterlichen Behandlung bei Thayer-Deiters-Riemann, die nach etwas mehr als zwei Zeilen zu dem Fazit gelangen: »Damit ist aber alles erschöpft, was wir über diese Pläne wissen«⁵², ging es uns auch darum, diesem Vorhaben Steiners etwas mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Beethoven bezahlte statt dessen mit dem Geld einer beliebigen Aktie, deren Einlösung den Neffen zu verschlungenen Bittgängen und Verweisungen von Franz Salzmänn⁵³ zu Heinrich Seelig und von diesem endlich zu Zappert & Cie.⁵⁴ führten in einem Zeitraum, der von der zweiten Julihälfte bis zum 25. September 1823 reichte⁵⁵. In der Zwischenzeit war ungefähr am 30. August desselben Jahres das zusätzliche Honorar eines der Subskribenten der *Missa*, des Großherzogs Ludwig I. von Hessen und bei Rhein, eingetroffen, von dem es im Juni / Anfang Juli 1823 im Konversationsheft heißt: »Großherzog von Darmstadt hat sie ja verlangt.«⁵⁶ Die Umstände des Eintreffens einer beträchtlichen Summe in Wien werden im Konversationsheft Nr. 40 vom Neffen näher geschildert: »Gestern war im Hause in der Kothgasse ein junger Mensch, der dir 130 Ducaten bringen wollte, und drauf bestand, sie dir selbst zu geben, u quittiren zu lassen von einem Gesandten.«⁵⁷ Da die Identifizierung des Auftraggebers (der Großherzog war am Ende einer von zehn Praenumeranden) für Beethoven nicht leicht war, zog sich die Ankunft des Geldes in Baden hin, und der Neffe schrieb noch im September ins Konversationsheft: »Ich will doch morgen Abends noch zur Hessischen Gesandtschaft gehen. Vielleicht ist doch jemand da. Einmahl muß doch Einer zu finden seyn.«⁵⁸ So geriet der Empfang dieses Honorars, dessen Wert in Conventionsgeld umgerechnet 624 fl. betrug, in die Nähe des Erlöses der beliebigen Aktie. Aus den Notizen ist nicht einwandfrei zu klären, mit welchem Geldbetrag Beethoven die erste Steiner-Rate bezahlt haben könnte. Dort heißt es kurz vor dem 25. September von dem Neffen Seite lediglich: »Es ist nur Schade, die # [= Dukaten] schon wegzugehen. / Am 24 Abends. Am 25. bekomme ich das Geld.«⁵⁹ Daraus könnte geschlossen werden, daß mit diesem Honorar von 130 Dukaten die erste Rate bei Steiner

beglichen wurde, wenn nicht ein späterer Brief Beethovens an Steiner, den dieser am 13. Juli des folgenden Jahres 1824 erhielt⁶⁰, hier die gewünschte Klarheit schüfe:

»Geld aufzunehmen / ist nicht, voriges jahr / muste ich Intereßen / u. Pfand für die 600 / fl: geben, dieses / jahr kann ich dieses / nicht zu stande bringen — / Ich ersuche Sie also diese / 2 Quittungen zu / nehmen [urspr.: empfangen] u. mir darüber / zu quittiren, Sie / erhalten alsdenn noch / 150 fl: W.W., diese / Quittungen sind wenigstens / gewiß, meine übrigen Einnahmen zufällig... sie sehn, daß die quittung / von 750 auch auf einen / Stempel Bogen nun muß / geschrieben werden, dies ist der / Ganze Vortheil, welchen / ich durch die Erhöhung meines / allerhöchsten Gönners [i.e. Erzherzog Rudolph] erhalte[n] habe — «⁶¹.

Aus diesem Brief geht also hervor, daß Beethoven mit nichts anderem als dem Erlös der beliebigen Aktie jene erste Schuldenrate bestritten hatte. Ferner läßt sich aus dem hier angebotenen Zahlungsmodus, der freilich kompliziert genug ist, um eine eigene Erklärung zu verlangen, auch schon die vollständige zweite Rate erkennen, die er am 5. September 1823 in unserem Brief so beschrieben hatte:

»die andern 600 werden so / so schnell als Möglich ebenfalls bey dr: Bach abgegeben werden.«

Mit einer offenkundigen Parallele und Ergänzung in Beethovens Brief an Dr. Bach vom 1. August 1824, in dem er die Absicht bekundet:

»Stein[er] anbelangend, so will er sich begnügen am Ende dieses Monats u. am Ende des Monats September gänzlich seine Schuld abgezahlt zu sehen.«⁶²

können Beethovens Vorstellungen, die der obige Brief an Steiner spiegelt, präzisiert und entwirrt werden. Die zwei Raten, in die hier die Restschuld von 600 fl. C.M. (= 1500 fl. W.W.) wie schon zuvor wiederum geteilt erscheint, hat Beethoven der Kürze halber gegenüber Bach grob gleichgesetzt mit den zwei Quittungen im Brief an Steiner. Sie bilden zusammen jedoch noch nicht die volle Summe der alten zweiten Rate.

Aus den beiden Briefen an Steiner und Bach bietet sich nun die folgende Erklärung an: Mit den zwei Quittungen führt Beethoven den Nachweis seiner fälligen halbjährlichen Pensionseinnahmen. Er schließt mit diesem Vorgehen zu diesem Zeitpunkt die Überbringung von Bargeld durch den wahrscheinlichen Briefboten Karl geradezu aus. Beim Nachweis seiner Zahlungsfähigkeit zu den zwei genannten späteren Zeitpunkten, die zunächst auch wieder einen Zahlungsaufschub bedeuten, geht es nicht allein um Erzherzog Rudolphs Anteil am »Jahrgelt ... gegen Quittung« (so die Urkunde vom 1. März 1809), vielmehr auch um den der Kinskyschen Hauptkasse in Prag. Darin liegt des Rätsels Lösung. Denn auch die Kinskysche Beteiligung an einer der beiden obengenannten Quittungen läßt sich für diese Zeit belegen durch eine Eintragung Beethovens im Konversationsheft Nr. 72, Bl. 24 v, vom Anfang Juli 1824: »quittung vom Erzhe[rzog] u.

Kynsky«, wie auch durch seine weitere Notiz in Heft 73, Bl. 10r: »2 Stempelbö-g.[en]«, die folglich vor dem 13. Juli geschrieben worden sein mußte. (Der Neffe überbrachte wahrscheinlich den Brief, worauf seine Bemerkung im selben Heft 73, Bl. 14r: »von da zu Steiner«⁶³ zu deuten scheint. Auch dies dürfte noch vor dem 13. Juli gelegen haben.)

Beethoven stellt Steiner — gemäß seinem Brief an Bach — für Ende August (Fälligkeit eigentlich 1. September) 1824 seine Bezüge aus Erzherzog Rudolphs Anteil, entsprechend der erwähnten Quittung über 750 fl. W.W., in Aussicht und für Ende September desselben Jahres diejenigen aus dem Kinskyschen Anteil, der seit Jahren 600 fl. W.W. betrug (und eigentlich erst am 1. Oktober fällig war). Beethoven will sein Gehalt de iure (per Quittung, die er von Steiner darüber erbittet) abtreten, de facto aber doch vielleicht erst selbst in Empfang nehmen, sodann die an der Schuldenrate noch fehlenden 150 fl. W.W. (»alsdenn erhalten sie noch 150 fl.«) hinzulegen, bevor er die ganze Rate Steiner überbringen läßt.

Die beiden Quittungsbeträge, von denen der eine zu 750 genannt wird, der zweite jedoch ungenannt bleibt, können folglich spezifiziert werden als:

750 fl. W.W. von Erzherzog Rudolph
600 fl. W.W. aus der Kinskyschen Hauptkasse Prag sowie
150 fl. W.W. aus Beethovens Privatportefeuille.

Daß sich die völlige Schuldentilgung aus Beethovens Sicht vermeintlich bis zum Ende des Septembers 1824 hatte hinauszögern müssen, entsprang wahrscheinlich seiner Unkenntnis eines unvorhergesehenen Zahlungsakts, der seine eigenen widerwilligen, für Steiner unzumutbar verspäteten Absichten freundlich durchkreuzt hatte.

Inzwischen hatte Dr. Bach nämlich selbst im März 1824 ohne Wissen Beethovens diesen Schuldenrest für ihn ausgelöst, offenbar weil ihm der Zahlungsverzug peinlich wurde. Das geht hervor aus einer Eintragung Johann van Beethovens, die er gegen Ende Januar 1825 schrieb: »Dem Bach muß man doch jetzt auch das Zahlen, indem er es auch gewis braucht. Er hat schon im Merz dem Steiner das Geld gegeben, also 9 Monat früher.«⁶⁴ Damit klärt sich auch der Sinn von Schindlers Eintragung aus der zweiten Aprilhälfte 1824, in der von Steiners Drängen gegenüber Dr. Bach nachträglich berichtet wird:

»Ich bin Ihnen ohnehin noch Nachricht schuldig von diesen Herren [Steiner et Comp.], durch D^{or} Bach. Ich schwieg bisher, allein weñ Sie dieß hören, daß erachten Sie, was dieß für Freunde sind. Steiner et Comp haben ihm schon mehrere Mahle itzt ernstlich angegangen, von Ihnen den jetzt verfallen[en] Termin einzutreiben. Allein ich sagte Bach, wie Ihre Sachen stehen, u er schrieb an Steiner, wie er sich unterstehen könne, itzt diese Forderung an Sie zu machen. Er schrieb aber wieder, u besteht noch darauf. Allein Bach beharrt bey seiner Äußerung. So dieß sind also Ihre Freunde!«⁶⁵

Bachs abschließende Tilgung bei Steiner könnte sich auf eine Summe von 800 fl. C.M. belaufen haben. Sie setzte sich für diesen Fall aus der in unserem

Brief genannten zweiten Rate von 600 fl. C.M. und Zinsen in Höhe von 200 fl. zusammen, die zu erklären wären durch ein Auflaufen seit 1820 (daß Steiner nicht bereit war, bei Bartilgung auf sie zu verzichten, zeigte sich schon in Beethovens Angabe im Brief vom 31. Juli 1822). Diese 800 fl. C.M. entsprächen der ursprünglich von Schindler als Gesamtschulden Beethovens bei Steiner angegebenen Höhe. Damit hätte Schindlers Irrtum durch eine Verwechslung mit Bachs abschließender Zahlung eine mögliche Erklärung gefunden. Die völlige Ahnungslosigkeit bezüglich Bachs stellvertretender Bezahlung drückt Beethoven im obigen Brief an Steiner noch im Juli 1824 so aus: »u. endlich ist diese Schikanöse schuld getilgt.«

Wie sehr sich Beethoven durch sie belastet gefühlt haben mochte, glaubt man neben der eben noch erlebten emotionalen Groß- und Kleinschreibung auch aus dem selbst für sein Maß ungewöhnlichen Schreibduktus des Zusatzes »# u. Steiner!«⁶⁶ am unteren Rand unseres Briefes (s. Abb.) zu erkennen.

Fassen wir den Ablauf der Schuldentilgung zusammen:

Beethovens langjährige Schulden gegenüber Franz Brentano und Sigmund Anton Steiner betragen beim ersten Gläubiger 900 fl. Conventionsmünze, beim zweiten 1200 fl. C.M. zum Zeitpunkt einer von Steiner angedrohten gerichtlichen Eintreibungsklage, die mit großer Wahrscheinlichkeit vor der zweiten Januarhälfte 1823 gelegen haben muß. Die Klagedrohung veranlaßte Beethoven, beide Schuldenpositionen in Ratenzahlungen abzutragen, die unterschiedlich bemessen waren und zu verschiedenen Terminen geleistet wurden. Aus dem Erlös vom 800 fl. C.M. durch den Verkauf einer Aktie am 10. Februar 1823, der von Beethoven lediglich in einem Konversationsheft bestätigt wurde, jedoch von seinem Rechtsberater Johann Baptist Bach veranlaßt worden war, überwies Beethoven noch vor dem 10. März 1823 eine erste Rate von 300 fl. C.M. an Brentano. Bezüglich der Restschuld von 600 fl. erklärte Beethoven am 1. August 1824 J.B. Bach seine Absicht, diese bald aus dem Verlagshonorar der *Missa solemnis* zu bezahlen. Darüber fehlen weitere dokumentarische Angaben.

Gegenüber seinem Gläubiger Steiner war die Abwicklung komplizierter: Beethoven zahlte zunächst nichts in bar, weil auf der Gegenseite Steiner gegen Ende März 1823 in einem Verlagsangebot auf die *Missa* zu einer völligen Tilgung der Schulden bereit war, die ein Hauptbestandteil des Vertrages gewesen wäre. Dieser Verlagsvertrag kam jedoch nicht zustande, so daß doch eine rein finanzielle Abwicklung gefunden werden mußte. Sie zog sich aus zwei Gründen hin, weil Beethoven einerseits die Honorare der Praenumerationsexemplare auf die *Missa solemnis* erwartete und andererseits zum Verkauf oder zur Beleihung einer zweiten Aktie lange Zeit unentschlossen war. Gegen Ende September 1823 fand er einen Kreditgeber auf eine Aktie, der wahrscheinlich 700 fl. C.M. geliehen hatte, von denen Beethoven Steiners Associé Haslinger vermutlich am 28. September 1823 jene erste Rate von 600 fl. C.M. übergeben hat, die im Brief vom 5. September dieses Jahres an Haslinger genannt ist. Die beliebene Aktie hatte Beethoven wohl

bald darauf von 130 Dukaten (=624 fl. C.M.) wieder eingelöst, die er für ein einziges Praenumerationsexemplar der Missa im September 1823 erhalten hatte. Vom Juli 1824 gab es zwei Schuldscheine Beethovens für Steiner, mit denen er sich verpflichtete, in zwei Raten von 750 bzw. 600 fl. W.W. zum Ende August bzw. September 1824 zusammen mit einem Fehlbetrag von 150 fl., also insgesamt 1500 fl. W.W. (=600 fl. C.M.), den Rest von Steiners Forderungen zu bezahlen. Ob es dazu gekommen war, bleibt eine Frage der Spekulation; denn inzwischen hatte J.B. Bach, der zuvor den Verkauf einer Aktie entschieden hatte, schon im März 1824 die völlige Liquidation der Schulden bei Steiner aus eigenem Ermessen und auf eigene Rechnung herbeigeführt. Dies hatte Beethoven jedoch erst im Januar 1825 von seinem Bruder Johann erfahren.

Nun zum unklarsten Satz in unserem Brief an Haslinger: »wenn die leipziger Zeitung vorhanden⁶⁷ etc[7fach].« Beethoven gibt damit, wie seine darauf folgende Schlußwendung erkennen läßt, selbst Haslinger ein Rätsel auf, hofft aber doch auf dessen Findigkeit. Zu enträtseln bleibt auch für uns ein genügend wichtiges musikalisches Ereignis, das in diesem weitverbreiteten Wochenblatt ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG (Leipzig) seinen Niederschlag gefunden hatte. Beethoven bezog sie seit Jahren von Haslinger und zählte zu ihren regelmäßigen Lesern. Er dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit anspielen auf die lange Besprechung des Londoner Musiklebens, die am 27. August in der AMZ für mehrere Wochen unter der Rubrik *Nachrichten. London* begann. In der ersten Folge, N° 35, nimmt die Rezension der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124, die in einem Konzert am 21. April 1823 in London zum ersten Mal aufgeführt wurde, breiten Raum ein.

Um seine guten Beziehungen zur Londoner Royal Philharmonic Society, besonders zu einem ihrer Gründungsmitglieder, Charles Neate, zu pflegen, aber auch um der Gunst des englischen Publikums willen, die er im Frühjahr 1824 endlich durch eine Konzertreise zu nutzen trachtete, nicht zuletzt, um dadurch seine desolante finanzielle Lage entscheidend verbessern zu können (in den Konversationsheften dieses Frühjahrs 1823 ist davon häufig die Rede, jedoch kam die Reise bekanntermaßen nie zustande), läßt Beethoven durch Caspar Bauer, einen Sekretär der österreichischen Gesandtschaft in London⁶⁸ Ende Februar 1823 eine überprüfte Abschrift dieser Ouvertüre nach London übermitteln⁶⁹. Eintragungen in Konversationsheften, die von diesem selbst oder ihn betreffend vorgenommen wurden, belegen, daß sich Bauer zur Zeit der ersten Londoner Aufführung des Werkes dort befunden hatte. Über ihn selbst berichtet ein unbekannter Besucher Beethovens Ende April/Anfang Mai in Heft Nr. 31 (alte Nr. 29): »Herr von Bauer aus London schrieb mir, daß er Ihnen in Bälde Alles Gute wird melden können | Ende May kommt Bauer hieher zurück.«⁷⁰ Es ist nicht überliefert, wie Bauers Bericht ausfiel, daß er sich nach der zitierten Ankündigung jedoch ganz im Sinne der AMZ geäußert haben dürfte, steht zu vermuten. Dort zumindest hieß es über das 5. Konzert am 21. April, das die Royal Philharmonic Society veranstaltete:

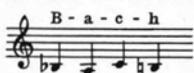
»Den Beschluss des ersten Theils machte eine ungedruckte herrliche Overture von Beethoven, welche er eigens für diese Gesellschaft gesetzt haben soll. Sie beginnt mit einem feyerlichen Marsche, *Marche religieuse*, voll erhabener Ideen und frey von allen stark dissonirenden Harmonieen und kühnen Uebergängen. Eine sehr ausgearbeitete Fuge macht den Hauptinhalt des Ganzen aus, und man möchte den englischen Kritikern wohl beystimmen, wenn sie sagen, Beethoven scheine darin seine Kenntniss der gelehrten und im strengen Styl gesetzten Werke von Händel und Bach zeigen zu wollen. Eigentlich verbindet diese Overture den Styl der Alten und Neuern, und sie wird gewiss immer ein schönes Denkmal des Beethovens'schen Geistes bleiben, wofür sie auch sogleich allgemein anerkannt wurde.«⁷¹

Noch Ignaz Moscheles erinnerte sich während eines Besuches im Dezember 1823 bei Beethoven: »*Ihre Overture in C ging (in London) ganz vortrefflich.*«^{71a} Über die Verbindung des *Styls der Alten und Neuern* wird weiter unten gesprochen werden.

II

Beethoven schließt den Brief mit der Aufforderung »*man enträthsele — mann wird finden* —«. Emily Anderson merkt dazu, nicht ohne Ratlosigkeit, an: »*The meaning of this last sentence is so obscure that the present editor is driven to assume that it must have been misread by Frimmel.*«⁷² Die Wiederauffindung des Originals beweist nun, daß Frimmels Lesung durchaus zutreffend war. Über die Anerkennung des von Beethoven Gesagten hinaus kann aber auch versucht werden, den Sinn dieser Schlußagraffe so zu entdecken, daß in ihr ein von Beethoven assoziierter Topos erkannt werden kann. Ob er von tiefergehender Bedeutung ist, ob er gar in eine genau auszumachende Richtung führt, bestimmt die folgenden Überlegungen.

Beethoven hatte also die Begleichung seiner Steiner-Schulden von Anfang bis Ende über den von ihm sehr geschätzten Advokaten Dr. Johann Baptist Bach abgewickelt — und wie wir sahen, war dieser selbst dabei nicht unbeteiligt. Über ihn gerät er in einem Brief an Karl Pinterics vom April 1820 in das enthusiastische Lob: »*Dr. Bach war Vertreter ... und zu diesem Bach gesellte sich das Meer mit Blitz, Donner und Sturm ...*«⁷³. Wer dächte hier nicht an dieselbe Metapher, die Beethoven dem *Urvater der Harmonie*⁷⁴, Johann Sebastian Bach, zgedacht hatte: »*Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen.*«⁷⁵ Die epigrammatische Einkleidung kann eine seiner wortspielerischen Denkstereotypen, sie kann aber auch eine verräterisch zugespitzte Assoziation sein, die hier als Gleichsetzung von J.B. Bach mit J.S. Bach willkommen ist. Wohl das schlagendste Beispiel gelingt Beethoven auf der Rückseite seines Briefes an J.B. Bach vom 1. August 1824⁷⁶ wenn er sich nicht scheut, unter die Adresse das folgende *Soggetto* zu setzen:



Notenbeispiel 1

Von dieser Gleichsetzung ausgehend, ist wohl auch die Assoziation zum Topos *Quaerendo invenietis* im *Canon a 2* aus Bachs

Musikalischem Opfer (BWV 1079) erlaubt und verständlich. Einmal beim Namen Bach, fliegt Beethoven, dem nach Friedrich Rochlitz »überraschende, aufregende Kombinationen und Paradoxien immerfort zuströmen«⁷⁷, Bachs Devise zu. Diese enthält, wie man weiß, die Aufforderung zur Suche des Einsatzes der zweiten Stimme in einem Rätselkanon⁷⁸; um diesen recht weltlichen Umstand dem gelehrten lateinischen Ambiente anzupassen, das den königlichen Widmungsträger ebenso würdigte wie es Bachs ganzer Werkkonzeption angemessen ist, bedient sich Bach der ins Gerundium gekleideten Form des neutestamentlichen Imperativs nach Matthäus VII, 7: *Quaerite et inveniatis*⁷⁹. Aus demselben Geiste ist dem *Musikalischen Opfer* das Kryptogramm »*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*« vorangestellt, das in der Kunstform des Akrostichons die dem ganzen Zyklus übergeordnete Devise RICERCAR enthält, die nach Warren Kirkendale⁸⁰ grundlegend dessen Aufbau bestimmt.

Als ob Beethoven überdies die Deutlichkeit der Zitierung nach Bach unterstreichen wollte, verwendet er bei seiner Eindeutschung die Vokabel *enträtseln*; sie gibt einen Fingerzeig auf den ihm geläufigen Inhalt dieses zitierten Bachschen Topos und hilft zugleich, die ungewöhnliche Übersetzung zu verstehen⁸¹. Durch diese Hintergründigkeit wird zum äußeren auch ein inhaltlicher Beleg nicht nur für den bloßen Zitatcharakter dieser Beethovenschen Briefstelle, sondern auch für die zutreffende Quellendeutung des Zitats gegeben. Über den formalen Aspekt hinaus spielt hier ein tieferer Sinnbezug hinein; Beethoven bedient sich dessen ebenso wie es schon Bach tat. Er liefert hiermit eine jener *aufregenden Kombinationen*, von denen Rochlitz in der Erinnerung an seine Begegnung im Juli 1822 in Baden gesprochen hatte.

Inwieweit kann nun Beethovens Kenntnis des *Musikalischen Opfers* vorausgesetzt werden?

Zur Geschichte und den Quellen des *Musikalischen Opfers* gibt Christoph Wolff einen umfassenden Überblick⁸². Die Originalausgabe war 1747 erschienen. Das Werk fand neben der gedruckten auch in abschriftlicher Form Verbreitung. Johann Philipp Kirnberger, im Dienste der Prinzessin Anna Amalia v. Preußen, war der erste Nachbesitzer des (gedruckten) Widmungsexemplars⁸³. Er nahm das *Soggetto* und vier *Kanons* aus dem *Musikalischen Opfer* in seine *Kunst des reinen Satzes*, Teil II⁸⁴, auf⁸⁵. Auch Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*⁸⁶ enthält Teile dieses Bachschen Werkes⁸⁷. Beethoven hatte schon früh durch Neefes Unterricht Einsicht in diese theoretischen Kompendien, also auch in Bachs *Musikalisches Opfer*; auch besaß er beide in seiner Handbibliothek⁸⁸. Daß er Kirnbergers Schriften ständig für sich und im Unterricht des Erzherzogs Rudolph benutzt hat, beweist u.a. seine Bitte an Haslinger im Brief aus Baden vom Anfang Oktober 1822: »... den Kirnberger gefälligst zu schicken, um den meinen zu ergänzen.«⁸⁹

Schriftlicher Überlieferung, gepaart mit praktischem Umgang, begegnete Beethoven auch von anderer Seite: In Wien fand er wegen seiner geläufigen

Bach-Kenntnisse raschen Eintritt in den Kreis Gottfried van Swietens⁹⁰ (gestorben März 1803), der »den Geschmack für Händels Oratorien und Bachs Orgel- und Klaviermusik begründet und dadurch ein neues Element der dortigen Musik hinzugefügt hatte«⁹¹. Bekannt sind die gelegentlich unfreiwilligen Privatsoiréen, bei denen Beethoven »zum Abendsegen« aus dem *Wohltemperierten Klavier* darzubieten hatte. Van Swieten besaß in seiner Musikaliensammlung eine Teilabschrift des *Musikalischen Opfers*⁹², die den betreffenden *Canon a2* enthält. Es gibt von ihm einen dienstlichen Bericht an den Staatskanzler Fürst Wenzel Anton Kaunitz vom 26. Juli 1774 über seine Antrittsaudienz als österreichischer Gesandter bei Friedrich d. Gr., in der der König sich »nicht ohne Stolz und mit einiger Übertreibung« an sein *sujet de Fugue chromatique* erinnert habe⁹³. Sollte gerade Beethoven diese Sternstunde im Leben des Barons vorenthalten worden sein?

Auf die Möglichkeit reicher Orientierung in der Musik älterer Meister, die ihm der Zugang zur Privatbibliothek des Erzherzogs Rudolph erschloß, soll in einer kurzen Exegese eines Briefes an seinen kaiserlichen Schüler weiter unten eingegangen werden. Es ist zu vermuten, daß Beethoven sie auch im Hinblick auf die *Preußische Fuge*⁹⁴ nutzte.

Nicht zufällig vergleicht eine umfangreiche Rezension der AMZ⁹⁵ ein Variationenwerk des Erzherzogs, die *Aufgabe*⁹⁶, mit Bachs *Musikalischem Opfer*. Jedoch vertritt in diesem reziproken Verhältnis nun der Komponist die Position, die Friedrich d. Gr. gegenüber Bach eingenommen hatte. Sie ist auch ein Ausweis für den Grad, den Beethovens freies Künstlertum erreicht hatte.

Ist es sinnvoll, nach einem konkreten kompositorischen Bezug bei Beethoven zu suchen, der dem literarischen Bach-Zitat im Brief an Haslinger vom 5. September 1823 entspräche, dieses womöglich als von ihm ausgelöst bestätigte? Welche Art Verbindung verspräche ein solch realer Bezug? Ginge er über eine bloße *Ideenassoziation*⁹⁷ hinaus; erschöpfte er sich in einem Haften oder Abweichen von einem Vorbild (im Sinne einer *Parodie* oder einer Paraphrase⁹⁸) oder ergäben sich tieferegreifende, stilprägende Aspekte, die zur Frage nach Zweck und Absicht eines stilistischen Wandels führten?

Die These ist: Beethoven hat in der Tat das *Thema Regium*, das Bachs *Musikalischem Opfer* zugrunde liegt, für die *Maestoso*-Introduktion der Sonate op. 111 als Leitbild vor Augen gehabt⁹⁹. Ein unmittelbarer Beweis liegt von seiner Seite aus Briefen, Konversationsheften oder Skizzen nicht vor; freilich kann auch nicht in jedem Einzelfall erwartet werden, daß eine für ihn selbstverständliche Affinität zu Bach¹⁰⁰ stets offen zutage träte. Noch im Juni 1823 spiegeln Beethovens Korrekturverzeichnisse für den Originalverleger Moritz Schlesinger¹⁰¹ und für Antonio Diabelli als einem der Verleger der Wiener Ausgabe¹⁰² seine Beschäftigung mit dieser Sonate¹⁰³. Daß Beethoven häufig mit seinen Besuchern über seine Beziehungen zu J.S. Bach sprach, geht auch aus einer Unterhaltung mit

Carl Czerny vom 24. August 1823 hervor, in der Czerny ihn aufforderte: »Schreiben Sie einmal ein Wohltemperiertes Clavier.«¹⁰⁴

Hier muß zunächst ein anderer Zusammenhang behandelt werden, dessen Bedeutung für Beethovens Spätwerk und -stil so grundsätzlich ist, daß er auch für die eben aufgestellte These überzeugungsmächtig genug erscheint. Gemeint ist der Brief vom 29. Juli 1819 aus Mödling an den Erzherzog Rudolph mit dem Passus:

»Ich war in Wien, um aus der Bibliothek I.K.H. das mir Tauglichste auszusuchen. Die Hauptabsicht ist das geschwinde Treffen [am unteren Rand ergänzt:] (und mit der bessern Kunstvereinigung, wobei aber praktische Absichten Ausnahmen machen können) wofür uns die Alten zwar doppelt dienen, indem meistens reeller Kunstwert (Genie hat doch nur unter ihnen der deutsche Händel und Seb. Bach gehabt) allein Freiheit, Weitergehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung, Zweck, und sind wir Neuere noch nicht ganz so weit, als unsere Altvordern in Festigkeit, so hat doch die Verfeinerung unserer Sitten auch manches erweitert.«¹⁰⁵

Der Brief ist als kunsttheoretisches Programm ein selten offenes Dokument; aber er spiegelt sehr treffend die Schwierigkeit, sich dem »Künstler Beethoven« zu nähern. Und nur unter Zuhilfenahme zweier weiterer Dokumente, eines Briefes und eines Skizzenblattes, auf die im folgenden eingegangen wird, läßt sich seine kunsttheoretische Bedeutung für Beethovens Spätstil erschließen. Aus der Sicht dieses zweiten Briefes an denselben Empfänger, der undatiert ist, aber in den Junibeginn desselben Jahres 1819 gesetzt werden muß¹⁰⁶, ergibt sich mit dem Textauszug:

»Zu den zwei Stücken von meiner Handschrift an I.K.H. Namenstag geschrieben, sind noch zwei andere gekommen, wovon das letztere ein großes Fugato, so daß es eine große Sonate ausmacht, welche nun bald erscheinen wird, und schon lange aus meinem Herzen I.K.H. ganz zugehacht ist«

für beide Briefe ein enger Nexus mit der Kopiatur bzw. Drucklegung der *Hammerklaviersonate* op. 106, die dem Erzherzog gewidmet ist und im September desselben Jahres 1819 erschien¹⁰⁷. Er ist für die Interpretation des oben zitierten Briefes von entscheidender Wichtigkeit. Hinausgehend über Erich Schenks zu allgemein gefaßten Begriff der *barocken Typenvariation*¹⁰⁸ bei Beethoven und der weiteren von ihm verwendeten Kriterien, die er selbst gegen nur *zufällige melodische Anklänge* abhebt, die aber dennoch der überzeugenden Konkretion entbehren, läßt sich am Beispiel einiger Skizzen zum Fugenfinale von op. 106 in der Scheide Library¹⁰⁹ der seltene Nachweis eines realen Bezugs von Beethoven auf J.S. Bach erbringen.

Diese sechs Skizzenblätter enthalten auf Bl. 5r drei verschiedene Bezugsbeispiele, deren erstes ein Zitat des Comes-Einsatzes aus J.S. Bachs B-dur-Fuge, *Wohltemperiertes Klavier*, Teil II, ist¹¹⁰. Der kurze Auszug hat im Vergleich mit Bachs Original folgendes Aussehen:

J.S. Bach	Beethoven
T. 5	
	
Notenbeispiel 2	

in der dieser auf T. 7f. zurückgreift und die Oberstimme im doppelten Oktavabstand führt. Beethoven erweitert beim Triller den Abstand zur Oberstimme noch um eine Terz und übernimmt damit dieses Bachsche Modell auch in dessen ganzer Satzanlage. Auf das latente anagrammatische Bach-Zitat (B-H-C-A), das schon hier in der figurierten Mittelstimme — wie überhaupt häufiger in dieser Fuge — verwendet ist, braucht nicht näher eingegangen zu werden. Es verdient hingegen stärkere Beachtung, daß der Zusammenhang mit Bachs B-dur-Fuge an dieser Stelle über die Skizzen hinweg bis in die Endversion mit besonderer Deutlichkeit nachgewiesen werden kann.

Das zweite Beispiel Beethovens, das bis in die Endversion durchschlägt, ist die letzte Skizze in Bl. 5r (links auf den beiden untersten Systemen). Es stellt ein bislang nicht identifiziertes weiteres Zitat aus J.S. Bachs *Wohltemperierten Klavier*, Teil II, dar, und zwar aus der *Fuga IV a tre voci*, cis-moll, zweite Hälfte T. 14 bis T. 16, die weitgehend wörtlich notiert sind:

Beethoven [entspricht Bach]

Notenbeispiel 8¹¹³

Diese Takte enthalten eine Figur im Kontrasubjekt, die in drei gleichen Notenwerten zweimal diatonisch aufsteigt, d.h. sequenziert. Beethoven entnimmt diese Figur, anders als bei der B-dur-Fuge, dem fortgeschritteneren Textzusammenhang, jedoch zitiert er damit zugleich die Stelle, an der sie zum erstenmal so erscheint. Dieses gezielte Herausgreifen wirft wieder die Frage nach seiner Absicht auf. Sie ist angesichts dieses Beispiels nicht schwer zu beantworten; denn die Idee seiner Recherchen ist die Auffindung eines aufsteigenden Drei-Ton-Modells, dem er in Bachs B-dur-Fuge bereits hatte begegnen können.

Notenbeispiel 9

T. 7

Er verfolgte dieses Modell — offenbar den ursprünglichen Leitgedanken einer tonartlichen Identität bei der Modellsuche beiseiteschiebend — aber noch weiter. Aus beiden Bach-Fugen wählte Beethoven nicht das Thema selbst, sondern eine kurze figurative Formung des Kontrasubjekts zur Grundlage seiner motivischen Umformung und Verarbeitung, wie sie dann in der Fuge seiner Sonate op. 106 auch begegnet. Dabei ist im Zitat nach der cis-moll-Fuge Bachs (s. Notenbeispiel 8) gerade die Wertveränderung der letzten Note *cis*² der Oberstimme und die Nichtbeachtung der Taktgrenze bei der Kontraktion in der Sequenzierung dieser Figur das transformierende Moment, das das bloße Zitat zur neugestalteten Skizze macht und damit Beethovens eigentliche Zweckbestimmung preisgibt.

Das tertium comparationis in den beiden letzten Beispielen aus Bachs zwei Fugen ist das in gleichen Werten aufsteigende Drei-Ton-Modell; nach ihm hatte Beethoven gesucht, weil er diese Figur ebenso wie ihren polyphonen Kontext in seiner Sonate zu verwenden gedachte. Diese in abstracto gleichen, ausgewählten Abschnitte aus Bachschen Kontrasubjekten, die dort lediglich variierte Figuren sind, gebraucht Beethoven im klassischen Sinne als Motiv, wenn er dieses z.B. in T. 130 ff.¹¹⁴ sequenzierend verselbständigt¹¹⁵:

Notenbeispiel 10: Beethoven, op. 106 (Fuge)



Diese transformierten Bach-Zitate entschlüsseln den Sinngehalt der Briefstelle in der Weise, daß »die Hauptabsicht, das geschwinde Treffen«, in der Auffindung brauchbarer motivischer Parallelen und satztechnischer Analogien in den Werken Händels und Bachs zu sehen ist¹¹⁶. Diese zweifache Bedeutung umschreibt Beethoven mit »wofür uns die Alten ... doppelt dienen«. Sein zweiter, am unteren Rand ergänzter Gedankengang bringt zum Nachschlagen derartiger Belege in älteren Kompositionen und deren möglicher Verwendung die zusätzliche Erklärung, daß dabei »aber praktische Absichten Ausnahmen machen können«, d.h. notwendige Rücksichten auf Veränderungen genommen werden müssen, um mit diesen Veränderungen seinen eigenen Kompositionsabsichten gerecht zu werden. Dies führt zugleich zur »bessern Kunstvereinigung«, worunter er eine stilistische Synthese spätbarocken und klassischen Geistes¹¹⁷ versteht, wie sie seinem Spätwerk zu eigen ist.

Beinahe zu einer Devise verdichtet sich diese Absicht in der Überschrift *Fuga a tre voci, con alcune licenze*¹¹⁸ in T. 16 des Finale. Daß mit dieser *Kunstvereinigung* keine retrograde Entwicklung, sondern im Gegenteil eine neue Freiheit verbunden ist, zeigt in wohlverstandenen Sinne diese Devise ebenso wie der Wortlaut des Briefes: »Allein Freiheit, Weitergehn ist in der ganzen Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung, Zweck ...¹¹⁹.

Auch für die Sonate op. 111 gilt als Zielsetzung eine solche *Kunstvereinigung*. Der Gedanke einer französischen Overture begegnet erst zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt, nachdem Beethoven sich entschlossen hatte, ein ehemaliges »3tes Stück presto«¹²⁰ zum Kopfsatz seiner c-moll-Sonate zu bestimmen. In den Skizzen Art. 201¹²¹, S. 3, findet diese Entwicklung mit der Marginalie »overture|...« einen späteren Niederschlag.

Ziehen wir einen chronologisch einschlägigen Kontext hinzu: Zwei von zumindest sieben Entwürfen zu unausgeführt gebliebenen BACH-Ouverturen¹²²

zeigen mit der Vortragsangabe *maestoso* und der Verwendung repetierter Töne mit doppelter Punktierung barockes Gepräge; der erste Entwurf, wohl 1823 entstanden, bringt auf dem (Ton-)Buchstaben »H« eine überlagernde Fortsetzung im Abstand einer verminderten Septime¹²³:

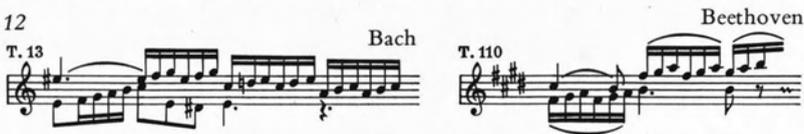
Notenbeispiel 11 (Übertragung nach Mus. ms. aut. Beeth. 11, Heft 2, Bl. 19v, StPK, Berlin)



Diese Merkmale (*maestoso*, Tonrepetition bei doppelter Punktierung, verminderte Septime) finden sich auch in der endgültigen Version der Introduction zu op. 111 und legen sie zusammen mit weiteren Komponenten (Kadenzen, Sequenzierung, Orgelpunkt) in barocker Richtung fest. Daß überdies eine für Beethovens Spätstil typische Behandlung dieser barocken Elemente hinzutritt, wobei *Figuren* zu *Motiven* werden, soll hier durch einige Beispiele verdeutlicht werden, bevor wir uns auf die Entwicklung der Skizzen zur Introduction von op. 111 konzentrieren.

Die bereits genannten barocken Elemente werden bereichert durch eine Skizze zum Variationensatz von op. 111, der *Arietta*, in Ms. 51¹²⁴, Bl. 6r, System 8 und 10. Sie bietet einen der frühesten Entwürfe mit einem noch anderslautenden Thema, das durch den marginalen Wortvermerk »*anfang*« kenntlich gemacht ist. An dieser Skizze ist besonders bemerkenswert, daß hier die ursprüngliche Satzbezeichnung: *aria con Var*^{124a} geplant war. Sie betont ein archaisierendes Konzept, indem sie sowohl Beethovens Bezug auf Händels Klaviersuiten¹²⁵ Nr. 3 d-moll und Nr. 5 E-dur (»*Der harmonische Grobschmied*«) wachruft, die ähnliche Titel enthalten und sich in Beethovens Besitz befanden¹²⁶, als auch den auf Bachs *Aria mit verschiedenen Veraenderungen*¹²⁷, den *Goldberg-Variationen* (BWV 988), weckt. Der letztgenannte Bezug wird durch eine figurative Beeinflussung besonders eindrücklich, die in Beethovens Klaviersonate op. 109 im Variationensatz (Var. IV, T. 98–111) begegnet (hier nur ein Auszug):

Notenbeispiel 12



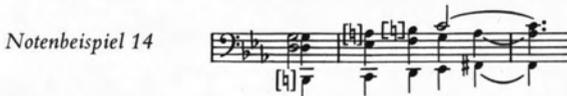
Jedoch wird Bach im Einfluß auf die *Arietta* in op. 111 noch von Händel übertroffen: Beethoven lehnt sich dort, T. 41 ff., an die Var. 50 der *Chaconne* G-dur (erschienen 1729) an (hier wiederum nur ein Auszug):

Notenbeispiel 13



Daß eine Verbindung Bachs mit Händel vorliegt, wobei der erstere Händels Chaconne-Baß zweimal in Rätselkanons (BWV 1076 und 1077)¹²⁸ verwendet, sei hier, da von einer Art *musikalischer Ikonographie* die Rede ist, beiläufig erwähnt — und auch deshalb, weil sie für Beethoven eine in sich schlüssige Tradition bedeutet.

Die Skizzen zur Introduction vermitteln den Anschein zügiger komplementärer Ausarbeitung, die auch dadurch die Konzeption nach einem Leitbild nahelegen. In Art. 201, S. 3, wird der Tonartenplan der drei einleitenden Sequenzen definitiv festgelegt. Ferner erscheint das Hauptmotiv¹²⁹ in rudimentärer Form:



Hinzu tritt der verminderte Septakkord im Baß (s.u. Notenbeispiel 15).

In Art. 201, S. 10, bilden sich die drei Sequenzen des Anfangs heraus, die das Hauptmotiv T. 2 und 4 (allerdings ohne *arpeggio*) enthalten. Die doppelte Punktierung zeigt sich noch ohne die spätere charakteristische Tonrepetition. Diese wird erst in Ms. 51, Bl. 7 v, zum Gegenstand einer nur in den Außenstimmen geschriebenen zusammenhängenden Ausarbeitung der T. 5—10 (z.T. revidiert). In A 48¹³⁰, B. 1 r—v, der umfassendsten Skizzierung zur Introduction (T. 1—10), werden die vorherigen Skizzen bereits zu einer der endgültigen Version nahekommenden Vollendung gebracht. William Drabkin¹³¹ fand in den Skizzen Art. 180 ein Blatt (S. 33/34), das er in den Zusammenhang eines von Beethoven aus acht Blättern der Skizzen Ms. 51 gebildeten Taschenskizzenheftes rekonstruieren konnte. Hierdurch gelang ihm, entgegen seiner ursprünglichen Chronologie¹³², der Nachweis, daß die in den Skizzen Ms. 51 enthaltenen Notierungen zur Introduction die zuletzt entstandenen sind.

Die im ganzen stringente Notierung der Introduction zeigt einzig in den Eröffnungstakten eine Unentschlossenheit, die zwischen einem auftaktigen und einem volltaktigen Beginn schwankt. Die endliche Rückkehr zum Auftakt zeigt sich erst im Autograph. Die einzelnen Schritte dorthin sind:

Notenbeispiel 15: Art. 201, S. 3



Hier liegen zwei Notierungsschichten ungestrichen übereinander¹³³.

Notenbeispiel 16: Art. 201, S. 10



In Ms. 51, Bl. 7v, und Art. 180, S. 33/34, finden sich keine Notierungen zu diesen ersten Takten, da hier eine spätere komplementäre Ausarbeitung vorliegt, die die T. 5–10 betrifft.

Notenbeispiel 17: A 48, Bl. 1r

Hier gelangt Beethoven zwar bei den ersten zwei Akkordschlägen zu einer Tonrepetition, zu beachten ist indes, daß er sie als Vorschlagsakkord bei volltaktiger Eröffnung notiert¹³⁴. Verglichen mit der Endversion im Autograph (BH 71, Bonn) ist das Stadium in A 48 jedoch noch rudimentär zu nennen:

Notenbeispiel 18: Autograph BH 71

(In den vier Haltebögen des ersten Taktes der *m.s.* (†) schwingt noch die Erinnerung an den ehemaligen verminderten Septakkord in Art. 201, S. 3 und 10, nach — die Berliner Reinschrift des ersten Satzes (Art. 198)¹³⁵ stellt dies richtig — und verrät damit einen diesbezüglichen Rückgriff, aus dem vermutlich auch die finale Entscheidung zugunsten des Auftakts gefallen ist.)

Der entscheidende Schritt vollzieht sich in der *m.s.*: Der verminderte Septakkord in A 48 wird in sein Eckintervall aufgelöst, damit dem bereits gefundenen rhythmischen Muster der doppelten Punktierung unterworfen und folgerichtig statt mit einem metrisch zu wenig definierten Vorschlag nun als Auftakt notiert. Auch die Fortsetzung beläßt es nicht bei bloßer Tonrepetition, sondern oktaviert. Damit nicht genug, wird in der *m.d.* der Akkord in synkopierender Absicht von der ersten auf die zweite Battuta verschoben, aus seiner bisherigen Statik gerückt und der *intervallischen Dynamisierung* der *m.s.* angeglichen. Die damit stattfindende Charakteränderung durchbricht freilich das Schema einer barocken Introdution und bewirkt eines der entscheidenden Momente der von Beethoven intendierten *Kunstvereinigung*: Der barocke Typos des verminderten Septintervalls¹³⁶, das wie das *Thema Regium* (nach Kirnberger)¹³⁷:

Notenbeispiel 19

eine Quint umgreift — hier den vorangehenden c-moll-Grundakkord — wird bei Beethoven so selbst zum neuen Topos.

Daß über die detailliert herausgegriffene Entwicklung der Eröffnungsphase hinaus auch die formale Konzeption der ganzen *Maestoso*-Ouverture in der Einheit mit dem ersten Satz als intensivierete Ausprägung der barocken Komponente im Wettstreit mit der individuell Beethovenschen, d.h. als vorgefaßte dualistische Idee zu verstehen ist, kann hier nur angedeutet werden.

Ein inhaltsbezogener Blick auf die Introdution zeigt, daß auch sie jene wechselseitige Durchdringung von hier versammelten Beethovenschen Komponenten und barocken Elementen enthält. Heinrich Schenker¹³⁸ stellte die Entwicklung eines hauptmotivischen Kerns heraus, der in T. 2 und 4 exponiert wird; vordergründig indes werden Kadenz in dreifacher Sequenzierung an den Anfang gesetzt und damit die eigentliche Funktion der Kadenz auf den Kopf gestellt: Eine französische Ouverture mit einer Kadenz zu beginnen, mutet abenteuerlich an — aber sie so zu entwickeln, daß darin tatsächlich der motivische Grundstein für den Fortgang des ganzen Satzes gelegt wird, ist selbst Beethoven erst hier gelungen¹³⁹. Die jeweilige Rückkehr dieser Kadenz in die Tonika (c-moll T. 2, f-moll T. 4 und eine imaginäre Zielrichtung b-moll T. 6) wird durch die Überlagerung mit dem Hauptmotiv $h^1-c^2-d^2$ (siehe Notenbeispiel 18, T. 2) aufgehoben. Welchen Wert Beethoven dieser übergeordneten Funktion beimaß, mag hier und in T. 4 an der Hinzufügung des barocken Betonungsmoments eines über drei Oktaven reichenden *arpeggio* gesehen werden, das erst mit A 48 in Erscheinung tritt (siehe Notenbeispiel 18, dort wörtlich aus A 48 übernommen).

Die Idee der Chromatisierung des Durchgangs in T. 5—10, die Schenker in seiner werkimmanenten Analyse¹⁴⁰ auf die chromatische Baßrückung ef^{141} , T. 5, zurückführt, damit in der dritten Sequenz die allzu ferne Tonart b-moll vermieden werden kann, auf Bachs Vorbild zu gründen (*sujet de Fugue chromatique*), widerspricht nicht Schenkers scharfsinniger Feststellung. Das Vorbild des *Musikalischen Opfers* hilft, die Sicht zu erleichtern, daß die Komponenten der *Maestoso*-Introdution als barocke Kompositionselemente verstanden werden, die in Beethovens Inkarnat erscheinen, und begünstigt eine Analyse, die den synthetischen Aspekt der Beethovenschen Konzeption verdeutlichen will. Auch der zweite Satz, in der Form eines *tema con variazioni*, stellt sich mit aller Deutlichkeit als ideelle Zuspitzung des Sonaten-*Allegro* dar. War dieses durch die Entfaltung eines Hauptmotivs schon stark monothematisch orientiert, so identifiziert sich Beethoven bei der thematischen Erschließung seiner *Arietta* mit letzten Absichten, die der späte Bach in seinen Zyklen des *Musikalischen Opfers* und der *Kunst der Fuge* verfolgt hatte.

Der gleiche Geist im Spätwerk Bachs und Beethovens, der bei äußerster instrumentaler Beschränkung, ja Abstraktion, mit den Mitteln des Kontrastes auf erschöpfende Durchdringung eines monothematischen Gedankens sinnt, findet hier als *Kunstvereinigung* seinen Ausdruck. Von Beethoven wird — wie von Bach

— die Frage nach der Spiritualität musikalischer Kunst über die Zeiten hinweg gestellt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Th. v. Frimmel, *Neue Beethoveniana*, Wien 1888, S. 125f.; im Kommentar wird zum unvollständigen Datum: »Baden/den 5^{ten} Sept.« die Jahreszahl 1822 ermittelt, allerdings ohne das Schuldner-Gläubiger-Verhältnis zwischen Beethoven und S.A. Steiner zu berücksichtigen.
- ² Herrn Prof. Dr. Staehelins Liebenswürdigkeit verdanke ich die umgehende Mitteilung des Fundortes und die großzügige Überlassung zur Abbildung des Brieforiginals. Frau Christel Benner, Theatersammlung des Literaturwissenschaftlichen Seminars der Univ. Hamburg, danke ich für die ohne Zögern erteilte freundliche Reproduktionserlaubnis.
- ³ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* (im folgenden BKH abgekürzt), Bd. 4, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1968, S. 105 u. 134.
- ⁴ Bemerkenswert ist, daß diese beiden Hefte von A. Schindler ins Jahr 1822 bzw. 1824 fehltdatiert wurden, bevor überzeugend aus objektiven und internen Gründen die älteren Nummern 16 u. 72 aus der ersten chronologischen Zählung von Walther Nohl, die »in der Deutschen Staatsbibliothek als Signaturen verwendet« werden (s. BKH 4, S. 11; die Konversationshefte Nr. 1—138 liegen dort unter der zusammenfassenden Signatur Mus. ms. Beethoven autogr. 51, s. Eveline Bartlitz, *Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Berlin (1970), S. 197), in diesem Bd. 4 für 1823 zusammengeführt wurden. Die hier vorgelegten Untersuchungsergebnisse können diese Datierung nur bestätigen.
- ⁵ Alle Ausgaben fußen auf Frimmel (s. Anm. 1); dabei ist hervorzuheben, daß keine einzige die Schlußsentenz korrekt nach ihm, der sie richtig verstanden hatte, wiedergab. Die hier näher herangezogenen Ausgaben sind: A. Chr. Kalischer, *Beethovens sämtliche Briefe*, Bd. 4, Berlin u. Leipzig 1908, Nr. 850; Max Unger, *Beethoven und seine Verleger S.A. Steiner und T. Haslinger in Wien, Ad. Martin Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel*. Berlin u. Wien 1921, Nr. 80, dazu Kommentar S. 104; *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. von E. Kastner. Völlig umgearbeitete ... Neuausgabe von J. Kapp (im folgenden KK abgekürzt), Leipzig 1923, Nr. 1033; E. Anderson, *The Letters of Beethoven* (im folgenden EA abgekürzt), Vol. II, London 1961, Nr. 1096.
- ^{5a} Ursprünglich Ansatz zu »alles«, mit »morgen« überschrieben; von Frimmel (s. Anm. 1) nicht entziffert.
- ⁶ Siehe H. Schmidt, *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn* (im folgenden SBH abgekürzt), in: *Beethoven-Jb.* VII, Jg. 1969/70, Bonn 1971, Nr. 351 bzw. 276.
- ⁷ Dies als Ergänzung zur nicht identifizierten Schreiberhand in SBH 276. Eine weitere Ergänzung betrifft die Eintragung auf der Rückseite dieses Briefes, von anderer Hand: »in der Rathhausgasse bey dem Kupferschmidt«. Dies ist die Adresse Beethovens und seines Neffen bei ihrem diesjährigen Aufenthalt in Baden (vgl. BKH 4, Anm. 26: »Beim Kupferschläger, Rathhausgasse 94«). Mit dieser Notiz enthüllt sich die Handschrift Kirchhoffers, dem der Neffe nach Öffnen des Briefes wohl diese Anschrift genannt hatte.
- ⁸ BKH 4, S. 105.
- ⁹ Siehe Eveline Bartlitz, *Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Berlin (1970), S. 5.
- ¹⁰ Der Kommentar in BKH 4, Anm. 214, berührt insofern nicht den eigentlichen Sachverhalt.
- ¹¹ KK 1158/EA 1231. Die hier fehlende Jahreszahl 1823, die auf Bl. 2v fälschlich mit »Spätsommer 1824« von unbekannter Hand geschrieben ist, kann (über die von EA zutreffend angeführten »internen Gründe« hinaus) gestützt werden durch Beethovens eigene Eintragung vom Juli 1823 in Konversationsheft Nr. 37, Bl. 11v: »x an den Bruder wegen Ruinen«; s.G. Schünemann, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. III, Berlin 1943, S. 401.
- ¹² Wohl seit 1822 besaßen Steiner & Comp. auch op. 113 und 117; vgl. KK 1024/EA 1087.
- ¹³ Siehe G. Kinsky/H. Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München—Duisburg 1955 (im folgenden KH abgekürzt), S. 330.

- ¹⁴ Vgl. op. 91; op. 113/114; *Missa solemnis* op. 123; Overture *Die Weihe des Hauses* op. 124; Neunte Symphonie op. 125; bei op. 125 ist auf die separat ergänzten Posaunenstimmen zum 2. und 4. Satz, Beethovenhaus Bonn, Slg. H.C. Bodmer, Mh 28, hinzuweisen.
- ¹⁵ A.W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von H. Deiters... neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann (im folgenden TDR abgekürzt), Bd. IV, Leipzig 1923, S. 453. H. Riemann, ebenda, S. X, bezieht diese Andeutung Beethovens »wohl auf noch andauernde Versuche, die Musik der Ruinen von Athen mit neuem Text zu verwerten (Sporschil, Grillparzer)«; doch spricht dagegen, daß keinerlei Ansätze einer erneuten Bearbeitung in den Manuskriptquellen zu op. 113/114 zu entdecken sind.
- ¹⁶ BKH 4, S. 134.
- ¹⁷ In manchen Fällen erschwert eine unterlassene Spezifikation der Währungseinheit oder ihrer Parität eine Schlußfolgerung, oder macht sie gar unmöglich. Erfreulicherweise gilt dies nicht für die Ermittlung des hier vorliegenden Betrages. Literatur zur Angabe von Währungsparitäten: Muret-Sanders, *Encyclopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache*. Zweiter Teil K—Z. Berlin·London·New York (1899), S. V—XLI; EA Vol. I, S. XLVII f.; BKH 4, S. 13; auch BKH 6, Köhler/Herre, Leipzig 1974, S. 354. Um eine Wertrelation zu vermitteln: Franz Grillparzer hatte, bevor er 1823 vom Grafen Stadion protegiert wurde, ein Jahresgehalt von 400 fl. C.M., s. Schönemann III, 397, Anm. 2.
- ¹⁸ A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster³ 1860, 2. Teil, S. 41—47. Von den dort behandelten vier Gläubigern konzentrieren wir uns hier auf zwei: Franz Brentano und S.A. Steiner.
- ¹⁹ BKH 2, Köhler/Beck, Leipzig 1976, S. 298 (Heft 19).
- ²⁰ BKH 2, S. 305. Der Aequivokation von »herausgegeben« kann hier nicht weiter nachgegangen werden.
- ²¹ Schönemann (s. Anm. 11), II, S. 376.
- ²² Schönemann II, S. 366, u. BKH 2, S. 369; »Bernard läßt sich empfeh[le]n u meldet Ihnen darüber ...«; zu vgl. ist die präzisere Datierung sowie die zutreffendere Übertragung und Kommentierung von BKH gegenüber Schönemann.
- ²³ Z.B. BKH 2, S. 368.
- ²⁴ Bachs Position wird z.B. deutlich in BKH 4, S. 123 (Neffe, am 7.9.1823): »Bach. von Steiner hat er gesagt, er hätte doch auch zu reden.«
- ²⁵ BKH 1, Köhler/Herre, Leipzig 1972, Anm. 98 u. BKH 2, Anm. 63.
- ²⁶ M. Unger, Verleger (s. Anm. 5), S. 15f.; Unger hat sie in den Hauptdaten ebensowenig angetastet wie vor ihm TDR IV, S. 389f. D.W. Mac Ardle/L. Misch, *New Beethoven Letters* (im folgenden MM abgekürzt), Norman, Okla., 1957, stellen sie bei Nr. 359, S. 456 in Frage, vgl. Anm. 61. Dagegen orientieren sich BKH 2, Anm. 658; BKH 4, Anm. 213 u. BKH 5, Köhler/Herre, Leipzig 1970, Anm. 86, noch an Schindlers Daten. Es stellte aber eine unbillige Forderung an diese minutiöse Edition dar, trotz der ausführlichen Kommentierung eine so weitreichende Aufdeckung der Zusammenhänge zu verlangen.
- ²⁷ Der Neffe referiert im September 1824 über Währungsparitäten; BKH 6, S. 354; vgl. Anm. 17.
- ²⁸ Beethoven sah sich Steiners Wunsch nach einer Gesamtausgabe seiner Werke schon seit längeren Jahren gegenüber (vgl. M. Unger, Verleger — s. Anm. 5 —, S. 14f.; O.E. Deutsch, *Beethovens gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe*, in: ZfMw XIII, H. 2 (Nov. 1930), S. 71); für Steiner gab es solange keinen Anreiz, auf Beethovens Vorstellungen von einer damit verbundenen Schuldentilgung einzugehen, wie ihm Beethoven kein neues großes Werk anbieten konnte. Mit der Fertigstellung der *Missa solemnis* änderte sich diese Lage.
- ²⁹ KK 1024/EA 1087.
- ³⁰ TDR IV, S. 213.
- ³¹ MM, S. 364, bezeichnen ihr Verhältnis treffend: »Beethoven was (to a certain extent, at least) using Steiner as his banker.«
- ³² Vgl. TDR IV, S. 214; Fr. Prelinger, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 5, Wien u. Leipzig 1911, Nr. 1275; MM, Nr. 312.
- ³³ Diesen Betrag in C.M. anzugeben, erübrigt sich, er spielte für den Fortgang keine Rolle. Ebenso nebensächlich ist für unseren Fall Beethovens Bemerkung: »Zur Bezahlung kann angewiesen werden jährl. 1200 fl. [W.W.] in halbjährigen raten«, da die hier scheinbar vorliegende

Parallele mit dem Ratenzahlungsmodus in unserem Brief nur auf einem numerischen Zufall beruht. In Wirklichkeit stehen dahinter zwei verschiedene Währungseinheiten.

³⁴ KK 1229/EA 1302.

³⁵ BKH 2, S. 351, (Schindler): »er[Bach] flucht selbst execrable über den Fall der Act[ien] ...« und ebenda, S. 368: »Wegen dieser Sache läßt er Ihnen sagen, daß Sie es doch itzt nicht wagen sollten, die Acti[en] aus den Händen zu geben, indem sie so tief gefallen sind, indessen betrachtet es jeder Vernünftige blos aus kaufmännischer Speculation, daher sollen Sie nur noch einige Tage abwarten was geschehen wird ...«; schließlich ebenda: »die Actien steigen ...«

³⁶ Th. v. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. 2. Leipzig 1926, »Vermögensverhältnisse« stellte schon gegenüber Schindler den Verkauf von nur einer Aktie fest.

³⁷ Schünemann II (s. Anm. 11), S. 379, Heft 22, Bl. 10v/11r. Die korrigierte Lesung »Isaak« verdanke ich einer brieflichen Mitteilung von Grita Herre und Dagmar Beck.

Für den Aktienstand selbst kann der folgende Zeitrahmen aus Beethovens Konversationsheften, Briefen und seinem Nachlaß ermittelt werden:

13.7.1819 Kauf von 8 Bankaktien (Österreichische Nationalbank) zu 4000 Silbergulden (= C.M.)

18.2.1820 4000 fl. C.M. (anstelle von 8 Aktien) genannt in Denkschrift, KK 954/EA App. C 15 4.2.1823 »Actien < 7 > [durchstr.] 8«, BKH 2, S. 368

10.2.1823 1 Aktie verkauft, Schünemann II, S. 379

6.3.1823 »7 Bankaktien«, Brief (Testament an Dr. Bach), KK 1081/EA 1151

9.1823 »7 × 910« (= Kurswertnotierung von 7 Aktien), BKH 4, S. 150. Vgl. Wiener Zeitung mit dieser Notierung am 16.9.1823.

3.1.1827 7 Aktien (Testament an Dr. Bach), KK 1450/EA 1547

26.3.1827 7 Aktien Nachlaß, TDR V, Leipzig 1923, S. 579f.; dort werden unter derselben Fol.-Nr. 3099 die Einzelstücke von Nr. 2—8 genannt. Daraus ist zu vermuten, daß die von Beethoven in Schünemann II, S. 379, in obigem Zitat angegebene Nr. 5 (statt Nr. 1) auf einem Irrtum beruht.

31.3.1827 Erwähnung von »7 Bank Aktien« im Brief A. Schindlers an George Smart (Nr. 74c in: Mus. ms. Autogr. Beethoven 35. DSB Berlin); Kopie im Beethoven-Archiv Bonn. Den auch durch Beleihung veränderten Stand der Aktien, die Beethoven schon in der Denkschrift an den Magistrat der Stadt Wien vom 18. Februar 1820 als ein Erbteil seines Neffen bezeichnet hatte — was die eigentliche Ursache seines Zögerns ist, dieses Vermögen anzutasten —, teilte er mehrfach Dr. Bach in testamentarischer Form mit.

³⁸ Vgl. KK 978/EA 1026, dort 912 fl. C.M. als Honorar für die Missa genannt; vgl. M. Solomon, *Beethoven. Biographie* (dtsch). München 1979, S. 309.

³⁹ KK 1082/EA 1152.

⁴⁰ Siehe Anm. 34.

⁴¹ *Beethoven* (s. Anm. 38), S. 309f.

⁴² KK 1154/EA 1226.

⁴³ Schünemann III (s. Anm. 11), S. 393.

⁴⁴ Schünemann III, S. 400f. (Heft 37).

⁴⁵ Siehe Anm. 6.

⁴⁶ Siehe Anm. 6.

^{46a} Diese lesen: »lassen den Brief an Brentano.«

⁴⁷ BKH 4, S. 105.

⁴⁸ Schünemann III (s. Anm. 11). S. 97f.

⁴⁹ Schünemann III, S. 303; vgl. auch TDR IV, S. 378.

⁵⁰ Schünemann III, S. 97, (Schindler): »Diab.[elli] will sich verbinden, so lange zu warten, bis die rückständige[n] Antworten eingelaufen, dann die Praenumerat[ion] eröffnen. Mit einem ganzen Jahr aber will er sich nicht verstehen.«

⁵¹ BKH 4, S. 187.

⁵² TDR IV, S. 380.

⁵³ In einer »Nachschrift« zum einzig bekannten Brief an Franz Salzmann (SBH: Slg. H.C. Bodmer, Br. 49; KK 809; EA 743) bittet Beethoven um »die | allerliebste dividende« und »doch zu | sorgen,

daß ich es / heute [zweimal unterstrichen, das übrige einmal] oder Morgen / erhalten kann, denn unser einer / bedarf immer Geld...«. Die Bitte setzt den Erwerb von Aktien voraus und ist (auch aus weiteren Inhaltsgründen) nach einem Jahreswechsel geschrieben. Da Beethoven seine Aktien im Juli 1819 erwarb, käme als frühestes Datum 1820 in Frage. Salzmann wird zum ersten Mal überhaupt in einem Brief an Joseph Köferle (EA 1030) genannt; dies mit allen Insignien der Fremdheit, die einen Inhalt wie den des fraglichen Briefes ausschließen. EA datiert den Köferle-Brief analog zu Konversationsheften des Sommers 1820 (s. BKH 2, S. 187ff.), als es zum ersten Mal um die Beleihung einer Bankaktie ging. Salzmann wird erst dann wieder erwähnt, als es abermals um die Beleihung einer Aktie geht, dann aber auch häufiger; also erst wieder im Sommer 1823 (vgl. BKH 4, S. 69 u. Anm. 147).

Zu der im Salzmann-Brief genannten Erkrankung des Neffen vgl. BKH 2, S. 325 u. Schünemann III, S. 30. J. Schmidt-Görg, *Wasserzeichen in Beethoven-Briefen*, Beethoven-Jb. V. Bonn 1966, läßt unter Nr. 421 vorsichtig die Datierung offen; dort stammt die Mehrzahl der Briefe aus 1823.

Aus diesen Gründen kann nicht nur die bisherige Datierung 1817 für unzutreffend gehalten, sondern durch die wahrscheinlichere: ca. Januar 1823 ersetzt werden.

⁵⁴ BKH 4, S. 151 bzw. 172.

⁵⁵ BKH 4, passim.

⁵⁶ Schünemann III (s. Anm. 11), S. 351 (Nr. 35, Bl. 21r). G. Herre und D. Beck verdanke ich den Hinweis auf Adolf Schmidt, *Neue Beethoven-Briefe*, in: *Die Musik*, Jg. 3 (1903), H. 12, S. 414: Am 26.8.1823 kam vom Großherzog eine Anweisung über 50 Dukaten ans Bankhaus Herz in Wien.

Zu vgl. ist das (zusätzliche!) Geschenk einer 21 Louisdor (= 191,5 fl. C.M.) werten Medaille von Louis XVIII., einem der anderen Praenummeranden (vgl. TDR IV, S. 369 u. 371). Es gilt auch zu beachten, daß Louis Schlösser als Darmstädter Stipendiat in Wien im März desselben Jahres 1823 Beethovens persönliche Verhältnisse, die Klagen über seine finanzielle Lage eingeschlossen (s. Schünemann III, S. 84f.; dort noch *Reuling* statt der Richtigstellung *L. Schlösser*), erfahren und nach Darmstadt vermeldet haben dürfte, so daß mit dem Ehrengeschenk von 130 Dukaten eine mäzenatische Geste aus willkommenem Anlaß vermutet werden darf. Man rechnete sich selbst zur Ehre an, einen Beethoven zu unterstützen.

⁵⁷ BKH 4, S. 76.

⁵⁸ BKH 4, S. 145.

⁵⁹ BKH 4, S. 172.

⁶⁰ Zum ersten Mal mit Faksimile veröffentlicht von Alfred Lorenz, *Ein unbekannter Beethoven-Brief*, in: *Süddeutsche Monatshefte*, H. 1, Jg. 27, 27. Okt. 1929, S. 47–51. EA 1300; SBH 428; MM No. 395.

⁶¹ MM versuchen im Kommentar, S. 456, einen Überblick, den sie abschließen: »The entire question of the loans from Steiner is a tangle that cannot be unraveled with our present fragmentary knowledge.«

⁶² Siehe Anm. 34.

⁶³ Siehe jeweils BKH 6, S. 290 bzw. 303 bzw. 305.

⁶⁴ BKH 7, Köhler/Herre. Leipzig 1978, S. 99.

⁶⁵ BKH 6, S. 48.

⁶⁶ Die Gruppierung des Textes läßt erkennen, daß die Ergänzung mitten in der Niederschrift stattfand; es spricht viel dafür, daß der Zusatz durch die erste Erwähnung Steiners, Textzeile 6, ausgelöst wurde.

⁶⁷ Seit Frimmels Übertragung besteht hier die unzutreffende Lesart »verstanden«; Zweifel an der vorliegenden Lesart scheinen jedoch trotz des ein wenig unklaren, weil unterbrochenen Schreibflusses nicht ersichtlich.

⁶⁸ BKH 2, Anm. 756.

⁶⁹ Vgl. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*. Hrsg. von Kurt Dorf Müller, München 1978, S. 348, unter Nr. 5.

⁷⁰ Schünemann III (s. Anm. 11), S. 222.

⁷¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 35, 27. August 1823. Leipzig, Sp. 564.

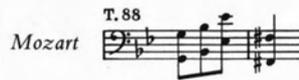
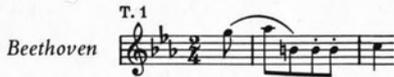
^{71a} BKH 4, S. 293 u. Anm. 638, in der dasselbe Konzert vermutet wird.

⁷² EA 1096, Anm. 4.

- ⁷³ KK 975/EA 1018.
- ⁷⁴ KK 43/EA 44. Beethoven äußert seine Praenumerationsabsicht auf die von Hoffmeister & Kühnel 1800–06 veröffentlichten »Oeuvres complètes«, insgesamt 14 Hefte Bachscher Klaviermusik. Im selben Verlag erschien J.N. Forkels Monographie: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, mit der Widmung an Gottfried van Swieten.
- ⁷⁵ Nach K.G. Freudenberg, 1825; s. TDR V, S. 224.
- ⁷⁶ Siehe Anm. 34.
- ⁷⁷ TDR IV, S. 289.
- ⁷⁸ In der Bach-Forschung wurden bisher keine Vorbilder bekannt, werden aber nicht ausgeschlossen; freundlicher Wink meiner verehrten Kollegin im Beethoven-Archiv, Frau Dr. Marianne Helms.
- ⁷⁹ Konkordanzen bei Luk. XI, 9 u. Johs. XVI, 23.
Die bei diesem Zitat für Bach typische Auswechslung von Profanem und Sakralem betont H. Bessler: »Bach zeigt... einen besonderen Zug, den man seit langem beobachtet hat und nicht recht erklären kann. Es ist jener unmittelbare Austausch des Profanen und Religiösen, der auf völliger Identität der beiderseitigen Musiksprache beruht.« H. Bessler, *Bach und das Mittelalter*, in: ders., Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, NA, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 333f.
- ⁸⁰ W. Kirkendale, *Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*, in: JAMS XXXII (1979), 1–44, hier S. 39f., sieht darin das eigentliche Programm der Komposition; aus der doppelten rhetorischen Funktion des Exordiums als *principium* und *insinatio* gelangt er zur Revision des zyklischen Aufbaus, wie ihn Chr. Wolff jüngst in seiner Ausgabe (s. Anm. 82) rekonstruiert hatte, d.h. der Bestätigung der Abfolge in der alten Bach-Gesamtausgabe.
- ⁸¹ Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß Beethoven selbst an die neutestamentliche Stelle »*Quaerite et invenietis*« gedacht haben könnte: Am Vortage des Entstehens unseres Briefes führte er mit seinem Neffen ein längeres Gespräch über Religion und Eschatologie, das seinen Ausgang nahm mit der Frage Karls: »*Wie bist du zu dem Meßbuch gekommen? Das Latein ist aber schlecht.*« BKH 4, S. 102.
- ⁸² J.S. Bach, *Kanons/Musikalisches Opfer*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII, Bd. 1, Kassel ... 1976. Kritischer Bericht von Christoph Wolff, hier spez. S. 109.
- ⁸³ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Sign. Am.-B. 73.
- ⁸⁴ 3. Abteilung. Berlin u. Königsberg 1779, S. 45–51. Zu Beethovens Ausgabe, Nachdruck der Chemischen Druckerei. Wien 1793, vgl. G. Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig u. Winterthur 1872, S. 163, Anm. 1.
- ⁸⁵ Chr. Wolff, Krit. Ber. (s. Anm. 82), S. 88, unter Frühdrucken: D 2. Er erwähnt ferner unter D 3: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, deren Teil 3 eine Auflösung zum betreffenden Kanon enthält, sowie unter D 5 auch zwei Auflösungen des Kanons, die in AMZ, 8. Jg. 1805/06, Sp. 288 u. 496 erschienen u. Sp. 269–72 als Rätselaufgaben gestellt worden waren. Es ist zu vermuten, daß Beethoven sie dort gesehen hat.
- ⁸⁶ Berlin 1753/54. »*Räthselcanones*« im 1. Teil, Tab. VIII, Fig. 3 u. Tab. IX, Fig. 6 (vgl. G. Nottebohm — s. Anm. 84 —, S. 195f.).
- ⁸⁷ Chr. Wolff, Krit. Ber. (s. Anm. 82), S. 88: D 1.
- ⁸⁸ Auctions-Catalog des Nachlasses, Nr. 252 bzw. 250. Aufzählung der Abdrucke des Bestandverzeichnisses bei G. Kinsky, *Zur Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlaß*, in: NBJ VI, 1935, S. 73.
- ⁸⁹ M. Unger, Verleger (s. Anm. 5), Nr. 81; KK 1041; EA 1104.
- ⁹⁰ In einem Konversationsheft aus der zweiten Junihälfte 1823 bringt der Neffe die Rede auf Beethovens erste Wiener Jahre: »*Wann kamst du nach Wien? A.[nno] 90. Das wären 33 Jahr*«, dann: »*Zu Swieten kamst du zuerst. Du kanntest Mozart? Wo hast du ihn gesehen?*«; s. Schünemann III, S. 323f.
- ⁹¹ TDR I, S. 382.
- ⁹² Chr. Wolff, Krit. Ber. (s. Anm. 82), S. 76: C 4, Berlin StPK, Sign. Mus. ms Bach P 303.
- ⁹³ Chr. Wolff, Krit. Ber., S. 102 bzw. 61.
- ⁹⁴ Wie Bach selbst sie nannte; s. G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke J.S. Bachs*, Wien · Leipzig · Zürich 1937, S. 66.

- ⁹⁵ 22. Jg., 19. Januar 1820, Sp. 33—41.
- ⁹⁶ »Thema oder Aufgabe, gesetzt von L.v. Beethoven, vierzimal verändert und seinem Lehrer gewidmet von dem durchlauchtigsten Verfasser«, so Beethovens Titelvorschlag im Brief KK 907; EA 963. Vgl. KH, S. 700f., zu Beethovens WoO 200.
- ⁹⁷ KK 1000; EA 1056, s. dort S. 922, Anm. 2 u. S. 923, Anm. 1. Beethoven beschreibt Haslinger die Technik der Ideenassoziation; überdies gibt der Brief mit der Beschreibung seiner »Traumreise« ein Beispiel für Beethovens Kenntnis dieser literarischen Figur (man denke an Cicero, Somnium Scipionis, oder Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venedig 1499); zu vgl. ist auch sein Zitat aus der Odyssee, auf das EA hinweist. Von besonderem Interesse ist hier auch die Untersuchung von Günter Fleischhauer, *Beethoven und die Antike*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß... 1970 in Berlin. Berlin 1971, S. 465—75.
- ⁹⁸ Zu vgl. sind Beethovens Pläne zu einer BACH-Ouverture.
- ⁹⁹ Die Bedeutung des Exordiums kannte noch Beethovens Lehrer J.G. Albrechtsberger; s. W. Kirkendale (s. Anm. 80), S. 38.
- ¹⁰⁰ Erich Schenk, *Barock bei Beethoven*, in: Beethoven und die Gegenwart. Fs. für L. Schiedermaier zum 60. Berlin/Bonn 1937, S. 177—219, geht S. 210 auf das *Musikalische Opfer* kurz ein.
- ¹⁰¹ EA 1190.
- ¹⁰² EA 1190 a.
- ¹⁰³ Vgl. auch KH, S. 318.
- ¹⁰⁴ BKH 4, S. 58.
- ¹⁰⁵ KK 900/EA 955.
- ¹⁰⁶ KK 882/EA 948. Vgl. KH, S. 291.
- ¹⁰⁷ A. Tyson, *The Hammerklavier Sonata and its English editions*, in: Musical Times 103 (1962), S. 235—37; Einzeldaten zur Veröffentlichung S. 235.
- ¹⁰⁸ E. Schenk (s. Anm. 100), S. 183.
- ¹⁰⁹ Princeton, N.J., Firestone Memorial Library. Scheide Library. Siehe Otto E. Albrecht, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia 1953, Nr. 232; ders., *Beethoven Autographs in the United States*, in: Beiträge zur Beethoven-Bibliographie (s. Anm. 69), S. 6; H. Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, in: Beethoven-Jb. VI. Bonn 1969, Nr. 365 (dort fälschlich Bl. 5v).
- ¹¹⁰ Es wurde — wie aus dem Vergleich des Besitzervermerks mit dem zweifachen Hinweis »S. Bach« hervorgeht — schon vom damaligen Besitzer J.A. Stumpff identifiziert. Das Bach-Zitat der *Fuga XXI a 3 voci* ist der Ausg. von H. Keller, Ed. Peters, Frkft. 1960, S. 120f. entnommen.
- ¹¹¹ Vgl. die Marginalie, wahrscheinlich ebenfalls von Stumpff: »Two consecutive Fourths.«
- ¹¹² Nach der Urtext-Ausgabe G. Henles, hrsg. von B.A. Wallner, S. 259.
- ¹¹³ Von Stumpff umrandet und ebenfalls mit »S. Bach« versehen.
- ¹¹⁴ Henle-Ausgabe, S. 262.
- ¹¹⁵ Funktional im Sinne der Fugentechnik läge hier ein Zwischenspiel vor; bei Beethoven ist es jedoch mehr: ein variierender, eigenständiger Abschnitt im Verlauf der kontrastreichen Fugenanlage.
- ¹¹⁶ Im Brief an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1809 wiederholt Beethoven sein Interesse, »überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Johann Sebastian Bach, Emanuel usw. nach und nach zu erwerben« und erklärt, daß sie jedem wahren Künstler nicht nur zum Genuß, sondern auch zum Studium dienen müßten. KK 201/EA 220.
- ¹¹⁷ H. Bessler, *Bach und das Mittelalter* (s. Anm. 79), S. 347.
- ¹¹⁸ Vgl. W. Kirkendale (s. Anm. 80), S. 39, der Beethovens op. 133 mit »tantôt recherchée« im Sinne eines Ricercars zuspitzt.
- ¹¹⁹ Von den bisherigen Interpretationsversuchen dieses Briefes seien nur genannt: H. Riemann, in: TDR IV, S. 169f.; E.F. Schmid, *Beethovens Bachkenntnis*, in: NBJ V, 1933, S. 78f.; E. Schenk (s. Anm. 100), S. 178, die z.T. unbefriedigend bzw. abwegig (Schmid) sind.
- ¹²⁰ StPK Berlin. Mus. ms. Beethoven Art. 197, S. 76; vgl. G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (im folgenden NII abgekürzt), Leipzig 1887, S. 467f.
- ¹²¹ StPK Berlin.
- ¹²² NII (s. Anm. 120), S. 578f.; *Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften*. Kat. der Musikslg. der StPK, bearbeitet von H.-G. Klein. Berlin 1975, S. 57. Vgl. TDR IV, S. 415f.

- ¹²³ In einem vorhergehenden dritten Ouvverturenentwurf begegnet eine identische Septime; s. NII, S. 577.
- ¹²⁴ Bibliothèque Nationale Paris.
- ^{124a} Neben der Orientierung in barocker Richtung kann darin auch eine andere Bezeichnung für den cantabile-Charakter des Themas erkannt werden, nach den Kriterien, die G. Massenkeil für das cantabile in der Instrumentalmusik, vor allem in den späten Klaviersonaten Beethovens herausgearbeitet hat. Siehe G. Massenkeil, *Cantabile bei Beethoven*, in: Beethoven-Kolloquium Wien 1977, Beiträge '76—78. Kassel etc. 1978, 154—59, spez. 157f.; die spätere Bezeichnung *Arietta* stellt diese kantabile Tendenz noch deutlicher heraus, wie ja auch die Vortragsangabe *Adagio molto semplice e cantabile* verdeutlichen will.
- ¹²⁵ London 1720. Vgl. Terence Best, *Handel's Keyboard Music*, in: *The Musical Times*. 112 (1971), S. 845ff.
- ¹²⁶ Auctions-Catalog (s. Anm. 88), Nr. 236. Vgl. auch Kat. von E. Bartlitz (s. Anm. 9), S. 217.
- ¹²⁷ 1742 erschienen; G. Kinsky, *Bachs Originalausgaben* (s. Anm. 94), S. 53; Fr. Blume, MGG I, »J.S. Bach«, Sp. 1039: 1802 in Wien, Ausg. erschienen bei unbekanntem Verleger.
- ¹²⁸ W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Joh. Seb. Bach*, Wiesbaden 1969, S. 603.
- ¹²⁹ Nach H. Schenker, *Beethoven. Die letzten Sonaten*. Sonate c-moll Op. 111. Erläuterungsausgabe. NA von O. Jonas, Wien 1971, S. 5.
- ¹³⁰ Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
- ¹³¹ W. Drabkin, *The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor, Opus 111*. Vol. I Text. Vol. II Transcriptions. Diss. Princeton University 1976.
- ¹³² W. Drabkin, *Some Relationships Between the Autographs of Beethoven's Sonata in C Minor, Op. 111*, in: *Current Musicology* 13 (1972), S. 38—47, hier S. 39f.
- ¹³³ Zu den hier enthaltenen Schichten der Notierung vgl. Drabkin, Vol. II, S. 14.
- ¹³⁴ Ich vermag mich der Übertragung Drabkins nicht anzuschließen, der hier wegen der Parallelität mit dem folgenden Takt einen 32tel-Akkord liest und folglich einen Taktstrich ergänzen muß.
- ¹³⁵ DSB Berlin.
- ¹³⁶ Zu vgl. ist die frühe Verwendung des Motivs im Thema des 3. Satzes im Klavierkonzert op. 37 (vollendet 1804). Die eher figurativ-spielerische Haltung steht Mozarts d-moll-Konzert KV 466 noch weit näher; siehe in dessen 2. Satz den g-moll-Teil, T. 88ff.:



- ¹³⁷ Siehe Anm. 84. 2. Teil, 3. Abteilung, S. 45.
- ¹³⁸ H. Schenker (s. Anm. 129), S. 5.
- ¹³⁹ Mit dem verminderten Septintervall stellt Beethoven überdies die Verbindung zu T. 21 des *Allegro* her.
- ¹⁴⁰ H. Schenker, S. 9: »Endlich muß noch bemerkt werden, daß die Ausgestaltung des umfassenden [chromatischen] Durchganges nur dadurch möglich wurde, daß Beethoven in T. 5... schon zum 2. Viertel hin um einen halben Ton aufwärts rückt und so der Baßlinie die Tendenz einpflanzt, nun auch an den korrespondierenden Stellen der nachfolgenden T. 6, 7, 8, 9 und 10 in Halben fortzurücken.«
- ¹⁴¹ Diesen entscheidenden Schritt verkörpern die Skizzen Ms. 51, Bl. 7v, und Art. 180, S. 33/34; s. W. Drabkin (s. Anm. 131), Vol. II, S. 16f.

PAUL HENRY LANG

PERFORMANCE PRACTICE AND MUSICOLOGY

The growth in the number of recordings of *old masters* and of concerts devoted to their music by excellent little ensembles is a pleasure to watch. The resuscitation of the artistic past has brought incalculable consequences for the future of music and the art of performance, and the presence of the past in our musical life will eventually refashion our experience and sensibility. Unfortunately, the discussion of how this music should be presented is made very difficult because the basic categories themselves are elusive; performance practice is a subject about which much is unknown or uncertain. Indeed, the principles of performance practice of old music are open to doubt because of the pervasive problem of the proper relationship of our knowledge of the past to our present action. This relationship is far more complicated than is generally assumed, for what has been will never come back in the same shape and fashion, yet the past is still alive and cannot be exorcised by the simple act of ignorance. The problem is profound and essentially incapable of complete solution.

The performing artist endeavors to communicate to his audience music that was composed long ago under different circumstances, presupposing and relying on a particular aural picture instinctively grasped by audiences in its own time. The arts of each epoch are unique and can never be duplicated or even fully recalled, for art is vision. Furthermore, every age finds in the past those elements in which it can discern something of itself. We know the spirits of other eras only to a certain degree, we see in them what our age enables us to see. Medieval man read Christ into Virgil, the French Revolution found the expression of its own civic freedom in the Roman Republic, and Gounod heard Bach with Mendelssohn's ears. Similarly, when we identify ourselves with Josquin or Schütz, we do it with our feet still in the present. But it is this duality that makes the enjoyment of this long-departed art possible. Faith can always find something a priori upon which to imprint its own logic, and if the a priori does not fit adequately, it is twisted — as when some zealous dodecaphonists tried to prove their system to be already present in Mozart! Because our own musical institutions are largely the creation of the 19th century, ideas and concepts concerning the performances of *early* or *old* music have until recently been all too frequently the residue of that period, reflecting practices then acceptable.

To take the expressive means and forms of the *standard repertory* as the norm for all music was a serious error based on the assumption that the old composers were to some degree primitive and in need of assistance, though the *primitive* itself is a movable notion and constantly receding in time. Romanticism, in conquering the world of affective experience, often disfigured in print and in performance music composed before its time. While the interest in the historical was an essential feature of Romanticism from its very beginning, music was almost entirely untouched by it until the Bach renaissance provided the impetus. The romantics, led by Schumann and his "NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK", hailed the movement with hosannas; so pleased were they with their discovery of the great Leipzig cantor, whom they promptly enshrined as the "*father of music*", that for some time they did not even look at any earlier composer, except of course at the other beatified saint, Palestrina, though their knowledge of the latter's works was minimal.

As the exploration and restoration of the authentic performance practice of earlier music became an important branch of musicology, all of us felt like discoverers glimpsing through the fog the shores of an unknown land, marvelling at the new vistas opened by scholarship. To the extent that the study of performance practice by scholars has opened new insight into what is vaguely called old music, it has indeed been a most welcome spur to fruitful activity both in education and in practice; but to the extent that the new discipline attempts to structure and regiment the whole experience of musicians concerned with pre-romantic music, it may now actually be impeding the revival of old music. The refusal to make any concessions to contemporary musical sensibilities tends toward elitist music making which, however engrossing and valuable, cannot reach beyond restricted audiences. We must not forget that in any branch of learning, if it is not a mere collection of dogmas, certain propositions are always appearing in connection with new circumstances, new conditions, and new relationships; we ourselves are in the midst of a historical process of change.

To present as universal verities matters admitting quite variable interpretations is to ignore the fact that there is no absolute consistency in the spirit of even a well-delineated age, and that many a great work reaches out well beyond the period of its birth. Bach, in whom the Baroque reached its peak, hit his stride at a time when the stylistic metamorphosis, which was to lead to another culmination at the end of the same century, was already under way, and Palestrina was still active when the Venetians were inaugurating an entirely new style. And it goes without saying that aesthetic standards cannot claim permanence. Thus the champions of absolute historical accuracy in performance are in error when in their efforts to seek universal precepts of performance practice they use the same procedures at diverse levels and in diverse proportions. It is not possible to establish a system from which to extract predictive, manipulative information for the performance of old music, for there are no absolute or

constant interpretive values that can be ranged into concrete categories. No matter how we phrase the questions, we cannot obtain unequivocal answers because we cannot xerox the scents and sounds of the past. We are trying to penetrate into the intriguing primeval forest of this past to recapture moods and feelings long since vanished and forgotten. The excessive weight of historical, archival, and ideological considerations, the vast, inchoate, and by no means integrated areas of musical experience, with their absence of fixed reference points, and their reverberations too faint to be trusted, the avalanche of research material that can suffocate the genuinely interesting aspects of the music, all of this can only lead to what Whitehead called "*the fallacy of misplaced correctness*".

The problems become more acute if we realize that the very concept of *old music* as a separate category is a recent phenomenon in Western artistic thought. Regrettably, instead of integrating this music with our general practice, it was made into a sort of colony maintained outside the boundaries of our customary cultural territory. Before the era of modern musicology, the embarrassingly simplistic term, *pre-Bach music* was coined to stand for all music before the 18th century, and the term is still used, even in our university course lists. Despite the almost ritualistic use of *old music* — and it is hard to do without it — it remains a nebulous concept, thrown about like an ill-defined catchword. However, artistic reality requires not the avoidance of but the search for and toleration of the contradictions and ambiguities of the real world. And there is an important proviso that all of us should bear in mind: Style and practice are not necessarily the same or congruent.

Our chief problem seems to be the classic dichotomy of theory versus practice, but the two can be reconciled if we see that theory is insight gained from within the practical application; it should not be solely a product of abstract speculation. Historical, archival, palaeographical, and other studies are necessary, and they are of invaluable help, but references to performance practice are often noted down when its principles are fading or are beginning to be disavowed, that is, at a time when they are no longer taken for granted as something understood by everyone. When a style was in full tide, a casual note, "*as the good musicians do it*", was often all that was said about performance; it was unnecessary to waste words about practices that were second nature to all musicians. What is self-understood does not have to be written down, when it demands written recording and explanation, it is because it is no longer instinctively understood. When we interpret rules set down by belated scribes we are on shaky ground, because actual practice may have been far ahead of the theorist. Quantz's instructions were accepted as applying to the better part of the 18th century, which would place Sebastian Bach and the young Mozart in the same camp. But when his *Versuch* appeared in 1752 he was fifty-five years old and obviously beholden to practices in vogue in his formative years. This is attested by the remark of Burney who visited him in his old age and found his taste and opinions

“about forty years behind the times”. Despite these uncertainties, many of our leading champions of performance practice frequently base theories on questionable data and then execute them. Nikolaus Harnoncourt in the apologia to his recording of Bach’s St. Matthew Passion states that his wish was “to create such performing conditions as Bach would have imagined to be the best possible”. This seems to be a laudable aim (even though we scarcely know what *Bach would have imagined*), but then what does Harnoncourt do? For the sake of absolute historical accuracy and authenticity, and in contradiction to his announced aim, he records the Passion with exactly the same inadequate forces that Bach had at his disposal! Surely, Harnoncourt must know about the famous petition Bach addressed to his superiors, a petition really *in extremis*, to let him have at least the basic complement of singers and instrumentalists to furnish *well appointed church music*. Deller did the same thing as Harnoncourt when he recorded Handel’s *Acis and Galatea* exactly with the pitiful “*chapel*” forces of the Duke of Chandos, even though when Handel revived the work years later he immediately filled in the missing parts and used his own sizeable theater orchestra. But then did not Sir Thomas Beecham resort to the same argument (what the composer *may have liked*), applying it in reverse to defend his use of a hundred piece orchestra for Mozart’s *Jupiter* symphony? Harnoncourt reduced his forces to present with a chamber music ensemble a gigantic work written for two choirs and two orchestras, while Beecham inflated a delicately orchestrated work (five woodwinds) demanding the utmost clarity. Clearly, neither of these extremes is defensible artistic philosophy; the former vogue for pachydermous grandiloquence can be — and properly has been — dismissed in this regard, but what are we going to do with the earnest and devoted antiquarians who approach *old* music with oriental reverence, taking off their shoes before entering the holy edifice, forgetting life and the living, waiting for the exact historical moment to make its appearance? They are making no compromises, do not know that as the Earl of Rochester noted long ago that “*Since ’tis Nature’s Law to change, Constancy alone is strange*”. And they do not realize the capital distinction Ludwig Finscher made that faithfulness to history and faithfulness to the individual work of art are two different things. It is quite possible to be faithful to a work of art, which after all is our principal aim in performance, without satisfying *all* aspects of historical accuracy. I should think that this is the key to all performance practice, because the historical attitude can only partly suffice for practical purposes, especially in view of the fact that the theories of performance practice are still an unaccountable body of random notions, more a ritual than a well-founded discipline.

Musicology, derided not so long ago by the guild of musicians as an occupation for *weltfremd* scholars who “*know music only from books*” (Remember Zelter’s deprecating letter to Goethe on the occasion of the appointment of Adolf Bernhard Marx, the creator of the term *Musikwissenschaft*, to the first chair in music

at the University of Berlin), is now considered so well advanced and organized that it can turn out, on demand, unambiguous results, prescriptions, and veritable operating manuals upon which systems of performance practice can be built. But musical performance cannot be altogether pre-arranged in tidy systems and given instructions from historical tracts and treatises. When intelligently and critically used, historical research is wonderfully enlightening and we should make every effort to benefit from it, but the votaries of absolute historical authenticity and accuracy in performance attribute to musicology a much greater store of information than actually exists. To emphasize once more, we should respect the results of research, but we must also pay attention and respect to the hereditary durability and sheer power of *musicality*, to its compulsion toward stability and balance. If we accept to the letter the incantations of the cultists, their rigid protocol, and their rejection of every sensible concession to our own musical sensibilities, we are disloyal to the *art* of music.

An enforced system of performance practice breeds misuse of scholarship and stifles the vitality of individual imagination, the latter being the God-given right of the performing artist.

JENS PETER LARSEN

HAYDN IM 20. JAHRHUNDERT

Wie unsterblich sind »*unsterbliche Komponisten*«? Bei der heutigen Umwertung aller Werte liegt es vielleicht nahe, so zu fragen. Aber auch ohne Anspielung auf die heutige Situation einer Kulturkrise mag man wohl darauf kommen, nach dem Sinn und der Berechtigung eines Ausspruchs dieser Art zu fragen. Was ist hier *unsterblich* zu nennen? Der Name des Betreffenden, oder auch sein Werk? Wir kennen wohl alle das Gefühl einer gewissen Überwältigung, das in uns aufkommen kann, wenn wir uns in einem Musiklexikon einer fast unübersehbaren Menge von Komponistennamen gegenübergestellt sehen, von denen uns nur wenige etwas zu sagen haben. Hier ist wohl meistens von einem Nachleben des Ruhms, weniger der Werke die Rede, obwohl es gewiß fast unbekannte Komponisten geben mag, deren Werke unerwartet wieder aufleben können.

Für das Weiterleben musikalischer Kunstwerke ist nun grundsätzlich *eine* Voraussetzung zu erfüllen: sie müssen *zugänglich* sein. Klassische Architekturwerke — Kirchen, Schlösser, Wohnhäuser — können, wenn gut erhalten, direkt betrachtet werden, ebenso wie Skulpturen oder Gemälde. Alte Bücher liegen in gedruckten Ausgaben vor, die unmittelbar zugänglich sind. Aber mit alten Musikwerken ist es zum großen oder größten Teil anders. Sie sind meistens nicht in gedruckten Ausgaben, sondern in geschriebenen Kopien überliefert; diese wiederum sind oft nur in Stimmen vorhanden, nach denen man zuerst eine Partitur zusammstellen muß. Will man sie schließlich hören, nicht bloß lesen, muß man auch noch eine Aufführung zustande bringen, die als *relevant* gelten soll. Es mag ganz selbstverständlich klingen, daß man die Bedeutung eines Komponisten, seinen möglichen Anspruch auf *Unsterblichkeit*, nicht wirklich einschätzen kann, ohne seine Werke studiert oder gehört zu haben. Aber leider ist es in vielen Fällen nur in sehr beschränktem Umfang möglich, diese Grundforderung zu erfüllen.

Wenn wir (etwas archaisierend) von *unsterblichen Meistern* sprechen, so meinen wir damit wohl — einfacher ausgedrückt — Komponisten, deren Größe und Bedeutung uns über jede Diskussion erhaben zu sein scheinen, wie Josquin, Palestrina, Bach oder Beethoven. Die Namen dieser und einer ganzen Reihe weiterer Komponisten werden zweifellos auch weiterhin in Musiklexika einen hervorragenden Platz einnehmen. Das bedeutet aber keineswegs, daß ihre Stellung im

musikalischen Weltbild ein für allemal unwandelbar festgelegt worden wäre. Die Wertschätzung auch der größten Komponisten ist oft bedeutenden Schwankungen unterworfen. Je berühmter ein Komponist im Leben war, desto stärker setzt oft nach seinem Tod eine Reaktion ein. Seine traditionelle Berühmtheit bleibt vielleicht bestehen, aber man verbindet damit wenig Verständnis für sein Werk. Irgendwann, vielleicht erst Generationen später, entsteht ein erneutes Interesse daran, das endlich ein tieferes Eindringen in seine Werke mit sich führt. Eine solche Wiedererweckung setzt in der Regel voraus, daß im allgemeinen Zeitstil, »Zeitgeist«, Voraussetzungen für ein solches Verständnis vorhanden sind, die bisher fehlten. Hinzu kommt dann noch — teils als Voraussetzung, teils als Folgeerscheinung — die Durchführung umfassender Ausgaben der Werke des betreffenden Künstlers. Wie sich Entwicklungszüge dieser Art im Nachleben von Haydns Werken im 19., aber noch stärker im 20. Jahrhundert manifestiert haben, möchte ich hier kurz darstellen.

In seinen letzten Lebensjahren, nach den beiden Londoner Reisen und den beispiellosen Erfolgen seiner beiden späten Oratorien, hatte Haydn eine universelle Berühmtheit erlangt, von der nicht zuletzt die zahllosen Ausgaben seiner Werke zeugen, die in diesen Jahren (um 1800) erschienen. Das Haydn-Bild, das wir durch diese Ausgaben gewinnen, ist jedoch in verschiedener Hinsicht unvollständig. Zunächst wird deutlich, daß die Spätwerke dominieren. Das kann natürlich nicht überraschen, denn die Verleger wollten gerne Neues bringen, ganz besonders, wenn wie hier das Neue so erfolgreich war. Von einigen Werkgruppen kamen jedoch auch Sammelausgaben heraus, die vollständige oder Auswahlserien von älteren und neueren Werken darstellten. Die sogenannten »*Œuvres complètes*« von Breitkopf & Härtel bringen eine umfassende Sammlung von Klaversonaten, Klaviertrios und Liedern, Pleyels Quartettausgabe hingegen eine sehr vollständige — oder eher übervollständige — Sammlung von Streichquartetten. Von den Symphonien erschienen mehrere Teilausgaben in Stimmen und in Partitur, jedoch fast ohne Berücksichtigung der frühesten Werke. Von den Messen wurde ungefähr die Hälfte in Partitur gedruckt, von den Opern dagegen nur zwei als Klavierauszug. Viele Werke anderer Art wurden gar nicht gedruckt oder nur in zufälligen Bearbeitungen publiziert. Überhaupt ist die Zuverlässigkeit der Ausgaben, auch von solchen, die sich als autorisiert präsentieren, im allgemeinen in Frage zu stellen. Nicht nur, weil sie oft zu unkritisch hergestellt sind und Fehler enthalten, die sich zum Teil bis heute tradiert haben, sondern — an sich noch gefährlicher — weil der Notentext schon damals von den Herausgebern verändert wurde; oft geschah dies nur in Kleinigkeiten, aber natürlich ohne Angabe der Änderungen, wieder mit dem Resultat, daß solche Herausgeberzutaten bis in unsere Zeit für authentisch gehalten wurden.

Nach Haydns Tod änderte sich das musikalische Weltbild entscheidend, vor allem durch Beethoven, dessen Musik zwar anfangs als zu umstürzlerisch galt, schließlich aber dann doch einen Umsturz herbeiführte. Zwei Strömungen stehen

bekanntlich in der Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts einander gegenüber: eine traditionalistische, *klassizistische*, und eine modernistische, *romantische* Richtung. Von den *Modernen* wurde Haydn nicht länger für aktuell gehalten. Schumann hat dies schon 1841 in einem bekannten Ausspruch ganz klar ausgedrückt: »[Haydn] ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.« Von den *Traditionalisten* dagegen wurde Haydn als Klassiker geehrt und gespielt, aber mehr oder weniger in ein Symbol der guten alten Zeit (»Papa Haydn«) verwandelt. Man spielte eben die Werke, die am Anfang des Jahrhunderts autorisiert waren, und nicht nur mit den Fehlern, mit denen sie damals behaftet waren, sondern führte die Bearbeitung der Werke sogar noch etwas weiter.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstand bekanntlich eine Reihe von Gesamtausgaben der Werke großer Komponisten, wie Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert usw. Zu einer Haydn-Gesamtausgabe kam es aber nicht. Das lag gewiß einmal daran, daß Haydn der Zeit der Hoch- und Spätromantik wenig zu sagen hatte. Doch kam noch ein weiteres hinzu: mit der Zeit war man sich darüber klargeworden, daß große Teile von Haydns Schaffen noch unveröffentlicht und teilweise unbekannt geblieben waren; zudem erschien es oft schwierig festzustellen, welche von den vielen unter seinem Namen vorliegenden Werken tatsächlich von ihm und welche von anderen — bekannten oder unbekannt — Komponisten geschrieben worden waren. Vor allen anderen hat wohl Pohl, der verdiente Haydn-Biograph, in Verbindung mit seinen umfassenden Vorarbeiten zur Biographie und zu einem handschriftlich vorliegenden thematischen Katalog der Werke Haydns, den Umfang dieser Schwierigkeiten erkennen müssen.

Um 1900 endlich hat man mit den Vorarbeiten für eine Haydn-Gesamtausgabe angefangen, und 1907 erschienen die ersten drei Bände mit 40 frühen Symphonien: die erste bedeutende Erweiterung des seit etwa hundert Jahren fast unverändert gebliebenen Stamms allgemein bekannter Haydn-Werke. Sehr interessant ist es nun zu sehen, wie schnell diese Veröffentlichung eine neue Betrachtung von Haydns künstlerischer Entwicklung bewirkt hat. Auf Grund des Inhalts dieser Bände, einschließlich eines neuen annähernd chronologisch geordneten Verzeichnisses der Symphonien, wies der französisch-polnische Mozartforscher Wyzewa (1909) auf eine auffallende Konzentration ausdrucksstarker Symphonien, besonders solcher in Moll-Tonarten, aus den Jahren um 1770 hin. Er hat von einer »*crise romantique*« gesprochen; in der späteren Literatur ist statt dessen oft von »*Sturm und Drang-Symphonien*« die Rede. Diese Bezeichnungen sind vielleicht nicht ganz zutreffend; die etwas *biedermeierlichen* Vorstellungen vom »Papa Haydn« waren jedoch so eingewurzelt, daß man dazu neigen mußte, Symphonien eines stärkeren Ausdrucksgehalts von vornherein als etwas unnormales, *krisenhaftes* bei ihm anzusehen. Wie auch immer, hier wird eine einzigartige Entwicklungsphase in Haydns Leben deutlich. Und Wyzewas intuitive Erfassung des Besonderen

in diesen Symphonien bleibt bis heute einer der wichtigsten Schritte zur Erweiterung des Verständnisses für Haydns Eigenart.

Die Weiterführung der Gesamtausgabe ist leider sofort ins Stocken geraten. Verlag und Editionsleitung hatten die Schwierigkeiten einer Durchdringung des fast unüberschaubaren Quellenmaterials unterschätzt; man mußte die Ausgabe ruhen lassen, bis eine intensive Quellenerfassung erfolgt war. Erst nach dem Ersten Weltkrieg erschienen die nächsten Bände, drei Bände Klaviersonaten, die eine bemerkenswerte Erweiterung der seit den *Œuvres complètes* geltenden Vorstellungen vom Sonatenschaffen Haydns mit sich führten. (Diese Erkenntnisse wurden rasch in einer Reihe praktischer Ausgaben allgemein verwertet.) Die Weiterführung der Gesamtausgabe hat einen vierten Band von frühen Symphonien zu Tage gefördert, sonst eher bekannte Werke in Urtextausgaben, die jedoch kaum als wirklich kritisch-revidierte Ausgaben nach heutigen Begriffen gelten können. Im Laufe der 1930er Jahre ist die Ausgabe langsam zum Stillstand gekommen. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg wurde der Plan erwogen, sie in eine Auswahl-Ausgabe zu verwandeln, doch ist es dazu glücklicherweise nicht gekommen.

Etwa seit 1930 ist die Haydn-Forschung (nach langem Schlaf) wieder zu neuem Leben erwacht, zum Teil wohl durch das Haydn-Jahr 1932 angeregt. Beiträge zur Haydn-Forschung dieser Zeit kamen von verschiedenen Seiten, so aus Kiel von Blume und seinen Schülern Wirth und Therstappen, aus Berlin von C.M. Brand, aus Wien von O.E. Deutsch, K. Geiringer und dem damals in Wien wirkenden E. F. Schmid, aus London von M. M. Scott und aus den USA von O. Strunk und Carleton Sprague Smith. Die zentrale Bedeutung einer Klärung von Echtheitsproblemen wurde um die Mitte der 1930er Jahre durch angeblich umfangreiche Funde und zum Teil durch Veröffentlichung sogenannter »*unbekannter Haydn-Werke*« aktualisiert, die sich zum großen Teil jedoch als unterschobene Werke herausstellten. Eine lange Auseinandersetzung in *ACTA MUSICOLOGICA* mündete schließlich in meine Arbeit über »*Die Haydn Überlieferung*«, eine prinzipielle Untersuchung des Echtheitsproblems, und daran anknüpfend in die Faksimile-Ausgabe der »*Drei Haydn Kataloge*«. Der Nachweis, daß der darin enthaltene sogenannte *Entwurf-Katalog* als ein Haydnscher Original-Katalog aus den Jahren ab 1765 gelten müsse, war von besonderer Bedeutung für die schwierige Abgrenzung und chronologische Fixierung der Werke aus dieser in Haydns Entwicklung besonders wichtigen Periode. — Wieder kam aber ein Krieg dazwischen, und wieder haben Haydn-Forschung und Haydn-Edition warten müssen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde schon 1949 der Versuch gemacht, eine Haydn-Gesamtausgabe zu realisieren. Initiator dieser Ausgabe war ein damals noch sehr junger Amerikaner, H.C. Robbins Landon, dessen Enthusiasmus und Rührigkeit es gelang, die Ausgabe auf die Beine zu bringen. Aus finanziellen Gründen mußte sie zwar nach vier Bänden aufgegeben werden; sie hatte aber in mehrerer Hinsicht für die kommende Kölner Ausgabe das Eis gebrochen.

Nach dem Aufhören der Haydn-Society-Ausgabe haben Friedrich Blume und ich uns zusammengetan, um neue Möglichkeiten für die Durchführung einer Gesamtausgabe zu suchen. Durch die Verbindung mit dem Henle Verlag und durch das große persönliche Interesse an dieser Sache von Seiten Günter Henles wurde 1955 das Joseph-Haydn-Institut gegründet und die Ausgabe in Bewegung gesetzt. Dank des großen Entgegenkommens und großzügiger Subventionen von offizieller und privater Seite konnte in den vergangenen Jahren, ab 1960 unter Georg Feders Leitung, bisher ungefähr die Hälfte der geplanten Bände vorgelegt werden. Auf die Bedeutung und die Zukunft des Joseph-Haydn-Instituts und der Gesamtausgabe werde ich sogleich zurückkommen; zuvor noch einige Worte über die Erfolge und die noch ausstehenden Probleme der Haydn-Forschung im allgemeinen.

Ganz bedeutende Fortschritte sind besonders auf dem Gebiet der Haydn-Grundlagenforschung, der Haydn-Dokumentation, gemacht worden. Hier muß in erster Linie A. van Hobokens *Thematischer Katalog über Haydns Werke* genannt werden, der lange vermißte »Haydn-Köchel«. Aber noch weitere erstrangige Beiträge zur Haydn-Dokumentation und -Biographie sind nach dem letzten Krieg hinzugekommen, wie die Ausgabe der *Briefe* durch Robbins Landon (in deutscher Ausgabe von Dénes Bartha) und der von Somfai herausgegebene Band »Haydns Leben in Bildern«, nicht zuletzt auch Barthas und Somfais »Haydn als Opern-Kapellmeister« sowie Landons Buch über *Haydns Symphonien*.

Wie steht es aber mit der Erforschung der rein musikalischen Probleme in Haydns Schaffen? Haben wir ähnlich grundlegende Arbeiten auf diesem Gebiet aus den Jahren seit dem Krieg? — Ich glaube nicht, diese Frage bejahen zu können. Es gibt viele wertvolle Spezialstudien; die neulich erschienene sehr nützliche Haydn-Bibliographie von Brown und Berkenstock weist darauf hin. Aber ich denke nicht an isolierte Studien zur Klärung begrenzter Probleme, so wertvoll sie auch sein mögen, sondern an sachlich überzeugende Einführungen in Haydns Schaffen, die uns ebenso unentbehrlich werden können wie einige der eben erwähnten Beiträge zur Haydn-Dokumentation und -Biographie.

Schwierigkeiten recht verschiedener Art sind schuld daran, daß wir in dieser Beziehung nicht so weit gekommen sind wie auf dem Gebiet der Dokumentation: Wieweit können wir mit technischen Analysen auskommen? Wie kommen wir dazu, eine — wenn ich so sagen darf — »kontrollierbare Intuition« als Werkzeug zu verwenden? Wie sehr vermögen wir es, die Werke aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus zu verstehen? Inwieweit haben sich in den angewandten Analysemethoden Gedanken einer späteren Musikauffassung, ausgehend von der Musik des 19. Jahrhunderts, niedergeschlagen oder sogar Elemente moderner Strukturanalyse ohne jede Relevanz für Haydns Musik? Ich glaube, die größten und vordringlichsten Aufgaben der Haydn-Forschung werden in nächster Zukunft in einer Klärung von Fragen dieser Art bestehen müssen.

Eine Hauptschwierigkeit gab es ja bis vor kurzem noch: die Unzugänglich-

keit eines großen Teils der Werke Haydns. Glücklicherweise hat sich dies wesentlich geändert und wird in einigen Jahren als ein überwundenes Problem gelten dürfen. Viele wertvolle Haydn-Ausgaben sind in diesen Jahren herausgegeben worden, nicht zuletzt auch von Landon, der u.a. als erster sämtliche Symphonien von Haydn in Partitur vorlegte. Aber vor allen anderen hat die Gesamtausgabe des Joseph-Haydn-Instituts in Köln eine neue Situation geschaffen. Nicht nur sind viele schwer erreichbare Werke zugänglich gemacht worden — andere werden es im Laufe weniger Jahre —, sondern in vielen Fällen haben eingreifende Verbesserungen fehlerhafter Ausgaben es ermöglicht, Haydns Werke endlich so spielen zu können, wie sie komponiert wurden. Das Joseph-Haydn-Institut mit seiner einmaligen Sammlung von Mikrofilmkopien Haydnscher Werke und mit seinem hochqualifizierten Stab an Mitarbeitern unter Georg Feders Leitung, ist ein Grundpfeiler aller seriösen Haydn-Forschung geworden und die Vollendung der Gesamtausgabe ein heißer Wunsch der Musikwissenschaft.

Wenn hier so viel — vielleicht zu viel — von Musikwissenschaft die Rede war, so liegt dies daran, daß die Probleme der Durchführung dieser Ausgabe ja nur auf musikwissenschaftlicher Basis gelöst werden können. Schließlich aber ist die Haydn-Ausgabe zustande gekommen, um Haydns Musik endlich allen Musikfreunden zugänglich zu machen. Und dies veranlaßt mich, auf die Frage zurückzukommen, die ich an den Anfang dieser Ausführungen stellte: ist nur der Name unseres *unsterblichen Meisters* unvergessen, oder leben seine Werke noch?

Natürlich ist diese Frage nach dem Weiterleben der Werke in unserem Fall grundsätzlich zu bejahen. Wir wissen alle, daß viele Werke Haydns sehr oft gespielt werden, übrigens auch Werke, die bis vor wenigen Jahren noch ganz oder fast unbekannt waren. Die Erweiterung des Repertoires an Haydn-Werken ist nicht nur durch neue Noten-Ausgaben, sondern auch durch den gesteigerten Bedarf an unverbrauchten Musikwerken für Rundfunk- und Schallplatten-Produktionen angeregt worden.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts hörte man normalerweise höchstens etwa ein Dutzend Symphonien, die beiden späten Oratorien, vielleicht ein bis zwei Violinkonzerte und das D-Dur Klavierkonzert, einige Klaviertrios, aber kaum mehr als ein halbes Dutzend der bekannteren Klaviersonaten; nur die Quartette wurden in umfassender Anzahl gespielt. Die Messen lebten noch als Gottesdienstmusik in Österreich, waren aber sonst wenig bekannt. Eine recht willkürliche Bearbeitung der Oper ›*Lo Speciale*‹ war fast einziger Vertreter der Opernmusik.

Nimmt man heute einen der führenden Schallplatten-Kataloge in die Hand, so finden sich darin unter Haydn komplette Serien von Symphonien, Quartetten, Klaviersonaten, viele Konzerte für Violine, Cello, Horn, Trompete, Cembalo, Orgel, Pianoforte, viele Divertimenti, die Messen (fast oder ganz komplett) und noch mehr verzeichnet. *Eine* Kategorie von Werken ist noch sparsam vertreten: die Oper. Hier hat die Gesamtausgabe eine ganze Reihe von Werken in Original-

form vorgelegt, die noch der Wiederbelebung harren. Leider basieren viele der genannten Aufnahmen aber auf unzureichenden Ausgaben, und viele gute Musiker stehen bereit, die neuen revidierten Ausgaben zu übernehmen. Den *ganzen* Haydn, den *echten* Haydn zu vermitteln, ist daher der ebenso schöne wie lohnende Sinn und Zweck einer Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns im 20. Jahrhundert.

FRANÇOIS LESURE

LES PREMIÈRES ÉDITIONS FRANÇAISES
DE BEETHOVEN (1800–1811)

Le 18 avril 1804 (28 germinal an XII), les éditeurs associés du MAGASIN DE MUSIQUE, ouvert deux ans plus tôt à Paris par Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu adressaient à Hoffmeister et Kühnel, éditeurs à Leipzig, une lettre dans laquelle on trouvait les passages suivants:

«Nous craignons de faire une spéculation dangereuse en achetant les manuscrits que vous nous proposez... Les amateurs de Paris sont si peu connaisseurs qu'ils n'achètent pas une chose parce qu'elle est bonne, mais parce qu'elle est à la mode. Parmi les auteurs étrangers il n'y a qu'Haydn, Mozart et M. Hoffmeister (pour la flûte) dont les ouvrages sont très recherchés. *Beethoven... paraît trop compliqué, trop bizarre; il n'est estimé ici que par les professeurs...*»¹.

Ce jugement précède de quelques années seulement les propos analogues qui seront tenus par des musiciens tels que Cambini et Momigny. Cependant, à l'occasion de travaux sur l'édition parisienne à cette époque, nous avons fait une telle récolte d'informations sur la publication avant 1810 d'œuvres de Beethoven qu'il convient de réviser les assertions de J.G. Prodhomme et de Leo Schrade sur la connaissance très limitée que les parisiens étaient censés avoir de la musique du maître de Bonn².

Trois groupes de sources permettent essentiellement de retrouver la trace de ces éditions: les annonces des périodiques, les catalogues des éditeurs et les inventaires de fonds trouvés lors de la liquidation d'une maison d'édition (fonds de J.G. Sieber: Archives nationales, Minutier central, XXXVIII, 921, contenant ses numéros de cotages qui permettent de dater ses éditions; fonds Imbault: *ibid.*, XXIII, 914, vente à Janet et Cotelte du 14 juillet 1812).

Nous donnons ci-dessous la liste de ces premières éditions parisiennes dans l'ordre des numéros d'opus et du catalogue Kinsky-Halm, avec l'indication du titre tel qu'on l'y trouve et la source bibliographique³:

- Op. 1 Trois Trios pour le pianoforte, violon et violoncelle... Œuvre 1
 (Pleyel)
 Journal typographique et bibliographique, 2. XII. 1800
 idem (Sieber)
 Inventaire Sieber, 1801 (Cotage 1533)

- Op. 2 Trois sonates pour piano dédiées à Haydn (Sieber)
Inventaire Sieber, 1801 (Cotage 1548)
idem (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804
- Op. 3 Grand Trio pour violon, alto et violoncelle ... Œuvre 3 (Mme Duhan)
Correspondance des amateurs musiciens, 8. X. 1803
- Op. 4 Premier Quintetto pour 2 violons, 2 altos et une basse (Imbault)
Correspondance des amateurs musiciens, 1. II. 1804
- Op. 5 Deux sonates piano et violoncelle ... Œuvre 5e (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804
idem (Sieber)
Inventaire Sieber, 1803 (Cotage 1564)
- Op. 6 Sonate à quatre mains ... Œuvre 6e (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804
- Op. 7 Sonate pour piano en mi bémol (Sieber)
Inventaire Sieber, 1803 (Cotage 1568)
idem (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 8 Sérénade pour violon, alto et basse (Imbault)
Inventaire Imbault (avant 1812)
- Op. 9 Trois Trios violon, alto et basse (*indiqué par erreur: op. 4e*)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804
- Op. 10 Trois sonates pour le forte piano ... (Œuvre 10e) (Pleyel)
Journal typographique et bibliogr., 7. I. 1802
idem (Sieber)
Inventaire Sieber, 1803 (Cotage 1579)
- Op. 11 Trio pour piano, clarinette ou violon et basse en si bémol (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 12 Trois Sonates pour le forte-piano avec accomp. de violon ...
(Œuvre 12e) (Imbault)
Courrier des spectacles, 19. XII. 1800
idem (Pleyel)
Journal typographique et bibliogr., 19. IV. 1801
idem (Sieber)
Inventaire Sieber, c. 1804 (Cotage 1628)
- Op. 13 Grande Sonate pour piano (Mlles Erard)
Catalogue Mlles Erard, 1802
idem (Pleyel)
Catalogue pleyel, c. 1803—1804
- Op. 14 Deux Sonates pour piano (Œuvre 14e) (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804

- Op. 17 Sonate piano, cor ou violoncelle (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1803—1804
- Op. 18 Six Quatuors pour violons, alto et violoncelle ... Op. 18 (Pleyel)
Journal typographique et bibliogr., 22.IX.1801
- Op. 24 Sonate pour piano. Op. 24 (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 26 Sonate de piano Op. 26 (Sieber)
Inventaire Sieber, c. 1804 (Cotage 1624)
- Op. 27 Sonate ou Fantaisie pour le forte-piano ... Op. 27, N° 1 et 2 (Cochet)
Journal typographique et bibliogr., 14.VIII.1802
idem (Pleyel)
Catalogue Pleyel (Sonata quasi fantasia), c. 1809
- Op. 29 Deuxième Grand Quintetto pour 2 violons, 2 altos et une basse (Imbault)
Correspondance des amateurs musiciens, 24.I.1804
- Op. 33 Bagatelles pour le piano Op. 33 (Imbault)
Courrier des spectacles, mai 1807
- Op. 34–35 Variations pour piano (Magasin de musique)
Inventaire du Magasin de musique, c. 1804—1811⁴
- Op. 36 Symphonie Op. 36 (Imbault)
Inventaire Imbault (avant 1812)
idem (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 49 Deux Sonates faciles pour piano (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 51 Rondeau en ut (*et en sol*) (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 54 Sonate pour piano en fa (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 57 Sonate pour forte-piano dédiée au comte de Brunswick (A. Leduc)
Journal de Paris, 16.IV.1808
idem (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 59 Trois Quatuors pour 2 violons, alto et basse ... Op. 59 (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- Op. 66 Variations sur l'air des Mystères d'Isis, avec violoncelle ou violon
obligé (Imbault)
Tablettes de Polymnie, 20.IX.1811
- Op. 70 Deux Trio pour piano, violon et basse Op. 70 (Pleyel)
Tablettes de Polymnie, 5.XII.1810
- WoO 45 Variations sur un air d'Handel, avec violoncelle ou violon obligé
(Imbault)
Tablettes de Polymnie, 20.IX.1811

- WoO 57 Andante en fa (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
idem (Imbault)
Inventaire Imbault (avant 1812)
- WoO 65 24 Variations pour le pianoforte, dédiées à Mme la comtesse de Hatzfeld née comtesse de Girondin (Sieber)
Inventaire Sieber, c. 1805 (Cotage 1045)
idem (A. Leduc)
Journal de Paris, 10. VIII. 1809
- WoO 70 Variations sur Nel cor piu, en sol (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809
- WoO 72 Variations romance de Richard [Cœur de lion] (Sieber)
Inventaire Sieber, 1801 (Cotage 1532)
- WoO 80 32 Variations sur un thème en ut mineur (Pleyel)
Catalogue Pleyel, c. 1809

Cette liste ne comprend que les œuvres qui ont pu être identifiées avec sécurité, car les catalogues et inventaires contiennent souvent des descriptions trop brèves ou erronées pour que l'on puisse toujours reconnaître l'œuvre dont il est question. Ainsi:

Deux grandes sonates (Naderman)

Journal typographique et bibliogr., 18. VIII. 1803

Grande sonate pour pianoforte avec violon et basse obligée (Imbault)

Courrier des spectacles, 28. XI. 1806

2 sonates non difficiles pour le pianoforte. Œuvre 58 (Omont)

Journal de Paris, 16. VI. 1809

Quatuor pour piano, violon, alto et basse. Op. 16 (Pleyel)

Catalogue Pleyel, c. 1809

Quintette pour 2 violons, 2 altos et basse. Op. 82 (Pleyel)

Catalogue Pleyel, c. 1809

Rondo pour le pianoforte (Omont)

Journal de Paris, 30. I. 1811

Airs pour le violon (Imbault)

Inventaire Imbault (avant 1812).

En outre, les parisiens avaient la possibilité de se fournir dans le magasin de musique de Heinrich Simrock, frère de Nicolas. Installée depuis 1802, celui-ci vendait avec des pages de titre propres les éditions publiées à Bonn par son frère. Il fit notamment passer dans la presse les annonces suivantes:

Beethoven, *Airs variés, marches funèbres sur la mort d'un héros*, pour le forte piano

Musique nouvelle comme concertos, septuors, quintetti, de Beethoven

Beethoven, Sonate pour le forte-piano, depuis œuvre 2 jusqu'à 30

Correspondance des amateurs musiciens, 17. III. 1804

Trois sonates pour piano-forte, avec accompagnement de violon, œuvre 30, livre 1, 2 et 3

idem, 25. VII. 1804

Quatuors pour violons, alto et basse, œuvre XVI (*sic*) et XVIII

idem, 2. II. 1805

Il est donc clair que ce n'est pas H. Simrock qui a joué le rôle d'introducteur de Beethoven en France, contrairement à ce qu'avance Prodhomme. Dès avant 1810 les amateurs parisiens pouvaient avoir facilement accès à une quarantaine d'œuvres de ce compositeur « *compliqué* » et « *bizarre* », parmi lesquelles: la deuxième symphonie, la sonate *Appassionata*, un large éventail de musique de chambre et de piano.

Certaines de ces éditions « collent » particulièrement par leur date aux éditions originales viennoises: l'op. 18 (6 quatuors), proposé en septembre 1801 par Pleyel alors qu'Artaria l'annonce en juin et octobre de la même année; l'op. 27 (2 sonates *quasi fantasia*), annoncé en août 1802 par Cochet et en mars par Cappi. Quant aux op. 12, 29, 30, 57, 59 et 70, c'est à un ou deux ans près que l'édition parisienne succède à l'originale.

Bien que l'on ne conserve pas de correspondance entre Beethoven et Pleyel, Imbault, Sieber ou Naderman, il semble évident que celle-ci a dû exister. On rappellera pour mémoire que le musicien écrit à N. Simrock, le 26 avril 1807, qu'il cherche à publier ses œuvres simultanément à Vienne, en Angleterre et en France. Une preuve supplémentaire de la réalité de ces échanges est trouvée dans l'inventaire du fonds Imbault, vendu le 14 juillet 1812 à Janet et Cotelle. A la suite de l'état des planches cédées, on rencontre en effet un « *état des manuscrits* », dans lequel figurent les œuvres suivantes de Beethoven⁵:

« Variations pour piano op. 76

N° 8 Idem [?]

N° 34 Idem [6 Variations en fa majeur]

N° 82 Ariette en duo [quatre ariette e un duetto]

Op. 60 4e symphonie à grand orchestre »

Il resterait à rechercher dans les bibliothèques quelles sont, parmi toutes ces éditions que nous avons énumérées, celles qui sont aujourd'hui encore conservées. Cela en vaut la peine, si du moins nous avons réussi à montrer que l'on peut prendre en considération leur « *authenticité* ».

ANNOTATIONS

¹ Catalogue N° 612 de Stargardt, Marburg (nov. 1977), N° 694. C'est nous qui soulignons dans le texte.

- ² Prodhomme, *Les débuts de Beethoven en France*, in: Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 1927, p. 116—122; Leo Schrade, *Beethoven in France*, New Haven, Yale Univ. Press, 1942.
- ³ Pour plus de détails concernant les éditeurs parisiens de cette époque et les sources mentionnées ici, cf. Anik Devriès et F. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, t.I (jusqu'à env. 1820), Genève, Minkoff, 2 vol., 1979.
- ⁴ Malgré la réponse citée ci-dessus, le Magasin avait donc décidé la publication d'une œuvre de Beethoven. Pour l'inventaire du fonds: Arch. nationales, Minutier central, XXVIII, 664 (12. VIII. 1811).
- ⁵ Arch. nationales, Minutier central, XXIII, 914.

REY M. LONGYEAR

EDITIONS OR FACSIMILES?

Much of the music of the Classic and Romantic periods, even music written as late as 1900, is not easily available for study. Of the music of the Classic period, most of the chamber and orchestral music remains in unpublished manuscript score or parts or printed parts alone, true of much early Romantic music as well. Though one would think the music of the later nineteenth century to be more readily available, since most of it was published in full score, much of it has gone out of print and can be found only at major central research libraries. A few full scores can be rented from publishers, often at quite considerable cost and delay. Even works which one may consider *standard*, such as Hummel's pianoforte sonatas, can be acquired only through *Musikantiquariaten*.

During the past thirty years musical scholarship and performance have become decentralized. Not only have new universities and research institutes been established, but a perusal of the provenance of articles in *Acta Musicologica* or the reports of international congresses shows significant activity by musical scholars which discloses a truly world-wide roster of musicologists: Australia, Canada, Mexico, Japan, South Africa, and other areas where musical scholarship would have been quite unexpected before 1940. Similarly, these countries have developed strong conservatories and traditions of musical performance, but also libraries that began their musical acquisitions after 1945. Whether they be scholars or performers, those interested in the music of the Classic and Romantic periods need to have much more of the music of these times available for their work.

But how can this music be made available conveniently, quickly, with a minimum of expense to publisher and purchaser alike, and in a format that is usable for study and performance?

One solution is the making of editions, or new editions, of the music that is available only with great inconvenience. Even many *standard* works are being re-examined that were in editions once thought *authoritative*¹. More sophisticated means of textual criticism, evaluation of musical sources, and the idea of letting the composer speak for himself rather than through the editor who *interprets* the composer's ideas in terms of the musical biases of 1860, 1900, or 1930 are leading to the re-doing of the *Gesamtausgaben* of many composers, the completion

of many "complete" works (e.g., Rameau, Haydn, Liszt), and the rise of new series of publications.

Editions customarily take two forms: the scholarly edition, complete with critical notes and other *Revisionsberichte*, and the practical edition based thereon, with an equally authoritative text but without detailed critical notes, and intended for the performer. One need only examine the editions of the G. Henle Verlag to see how well both of these needs are being met.

One can only regret that more along these lines is not being done. Several major composers of the eighteenth and nineteenth centuries, from C.P.E. Bach to Fauré, have yet to have their works assembled into a scholarly complete edition. Some recent *practical* editions, though handsomely produced, lack critical notes, contain several errors, and must be redone².

Three further problems exist with engraved musical editions of works needing to be made available: time, priorities, and expense.

Presenting a good edition takes time, whether it be its scholarly preparation or its production. The decades necessary to prepare the original *Bach-Ausgabe* or Chrysander's *Händel-Ausgabe* continue in our own time, for we have such editions as the complete works of Dvořák or the *Hallische Händel-Ausgabe* proceeding at an almost glacial pace.

The editor of the scholarly edition of a major work must reconcile often contradictory instructions from the composer, for so many of them, as those who have worked with their manuscripts will attest, were often notoriously careless and inconsistent in indicating their articulations, expression marks, and in a few critical cases even pitches or the accidentals which modify them. The musicologist will often leave decisions in executing the music to the performer, who in turn expects the musicologist, who has spent so much time with the composer's manuscripts, to be in a position at least to conjecture intelligently whether the composer would have wanted slurs, staccatos, or pedallings at a particular place. The editor must also be musically competent and willing to get informed advice about specific problems relating to certain instruments; one thinks of Baroque ornamentation and which ornaments are or are not feasible on, for example, the Baroque flute or viola da gamba when editing the chamber music of Couperin or Telemann, and only a person skilled on the instruments in question can provide an informed answer. On the other hand, the performer with little if any knowledge of the performance practices of the past or of textual criticism and who perceives the problems of the music he is editing exclusively in terms of the modern instrument is to be avoided; we have too many such "corrupt" editions already. Above all, we must realize that the problems involved in preparing and producing good editions are not of the sort that can be solved speedily.

The next problem is that of priority: which composers, and which of their works, are to receive precedence. For the major composers, we need all of

their works, but do we need modern editions of all the piano sonatas of Koželuch, all the symphonies of Zingarelli, all the string quartets of Emanuel Aloys Förster, all the piano etudes of Moscheles? A selection of representative works must be made, but what criteria can be used for choosing a few out of many works? The best works musically, the most important ones musicologically or sociologically, the most representative works of the composer's output, the works that are most enjoyable to perform, the works that an audience is most likely to appreciate, or (especially with piano music) the works that are most pedagogically appropriate? In the past there have been some quite unfortunate selections, such as the *Thirty Famous Quartets* of Haydn, complete from only Op. 71 onwards and excluding some of his most interesting earlier quartets³, yet these selections are the ones that have been used by so many amateur and professional string quartets. Or the pianist can look with dismay on the modern editions of Clementi's "collected" sonatas, from which some of the best, such as Op. 14, 3 (F minor) and Op. 34, 2 (G minor) have been excluded.

If we are to have, for example, an edition of the selected piano music of Leopold Koželuch, the edition should be supervised by a scholar who is at least competent at the keyboard and who is well acquainted with the corpus of late 18th-century piano music. The present modern edition of five of Koželuch's sonatas⁴ seems oriented toward proving him as a forerunner of Beethoven, whereas he was also a significant composer of music in the High Classic idiom and an anticipator of Romanticism. For an edition of his piano works one should not replicate the sonatas in Šetková's edition, but should also include such *High Classic* works as *La Chasse* Op. 5, a sonata in all but name; the expressive *Wächel-Menuett*, and one of his caprices from Op. 45 (1798) with their curious instructions: »*Diese drey Caprice müssen durchaus mit aufgehobener Dämpfung gespielt werden.*«

The final question is that of expense. Even if the editor does his work as part of his research for his university position or as a production of his musicological institute, there are still the costs of engraving, production, and distribution. Often the expenses require some sort of subsidy — governmental, educational (the university press), or as a tax shelter. These subsidies or charges often lead to restrictions on the music to be published, based on its country of origin, its period (a Renaissance or Baroque work usually has a better chance of being published than an equivalent Classic or Romantic work), or even (as in the case of one series) that the editor be a graduate of the university that sponsors the publication. It is small wonder that many students of Classic and Romantic music have abandoned the hopes of seeing in print the music they have discovered and find it less frustrating and time-consuming simply to write about the music in question.

Given the time and expense of preparing an edition of even the selected works of a given composer or group of composers, the question arises as to whether there are ways of reducing both the time and expense through the

publication of facsimiles of the early printed editions or, if possible and legible, even the manuscripts of unpublished works in order to make a sizable amount of music quickly available for study and performance.

Hans Albrecht has summed up the necessity for facsimile editions of composers' manuscripts: »Rein »wissenschaftlich« ist nur die Faksimileausgabe. Jede andere Form der Ausgabe stellt, streng genommen, eine Transcription dar.«⁵ The publication of a facsimile of the manuscript of a major work often generates detailed textual studies which show the composer's creative process in action or sheds new light on the performance and interpretation of the work⁶.

The facsimile of the first printed edition may be the most accurate document available, since some composers destroyed or discarded their manuscripts of a work after it was published, and can provide us with not only the music but also with much important interdisciplinary information. Title pages, for example, give not only significant musical information but were often works of art and reflect contemporaneous artistic trends⁷ or provide valuable sociological information⁸.

Some types of printed or manuscript music are admirably suited to facsimile reproduction; piano music, songs, and full scores of orchestral, vocal, and chamber music works. Publication of printed music in facsimile will quite likely be necessary to save an immense amount of music published between 1880 and 1925 from loss, since this music was printed on cheap paper which in the course of years has deteriorated to the point of being barely usable for study and too fragile to withstand the harder demands of rehearsal and performance. In selecting the music of this time for preservation, however, we should not only retain the *enduring* masterworks but also save much of the *ephemera* — the popular, "entertainment", traditional, and even pedagogical music of the time.

For the bicentennial year of the United States (1976) much earlier American music was republished in facsimile from the original prints. The coordinator of one of these projects insisted that: "... we should aim not for 'Monumenta' but Mini-Menta"⁹, implying that we should not have serried ranges of *Gesamtausgaben* of the works of such figures as William Henry Fry, Horatio Parker, Henry F. Gilbert, or John Alden Carpenter, but rather selections from their most important works to serve as a stimulus to further investigation and performance. Some of the achievements of these series of republications are remarkable: the complete piano works of Louis Moreau Gottschalk and Scott Joplin, or the complete output of the Wa-Wan Press, dedicated to publishing the music of American composers during its period of activity from 1901 to 1911.

Yet there are drawbacks to the publication of facsimiles. In the case of musical manuscripts, the ink has often bled through the paper to the other side when both sides of the sheets of paper were used, and the manuscript must not be read but be deciphered. In several cases serious discrepancies exist between autographs or printed editions and parts for ensemble scores, not only in articu-

lations, ornaments, and expressive markings but even in entire musical passages. What is legible in the composer's manuscript is not always legible, at least conveniently so, for the performer. Even in printed keyboard music one encounters many problems of easy readability: the right hand in soprano clef, prevalent even into the 1780s¹⁰; whole notes placed in the middle of a measure; or accidentals, dots augmenting a note, or syncopations inferred rather than written across bar lines. To all but the most dedicated of performers, this is not *legible* music. With some early 19th-century *œuvres complètes*, such as the sonatas by Clementi published by Breitkopf and Härtel between c. 1803 and 1819 and reprinted by Da Capo Press (New York) in 1973, one needs a cross-reference index since the arrangement of the sonatas is neither chronological nor by opus number. Such minor points as intermingling oblong, octavo, and rectangular pages of music within a volume present difficult problems of production.

Finally, although the publication of facsimile editions will give us more music for study and performance, there is still a considerable amount of which we would still be deprived: symphonies, concertos, chamber music, and even duet sonatas which exist only in separate parts¹¹. How can we have these important Classic and early Romantic works available in quantity without undergoing the time-consuming delays, expense, and limited output of the scholarly engraved edition?

A compromise can be found in the production of the *raw material for an edition*. A starting point would be the publication of facsimiles with editorial corrections and an indication of discrepancies among the various copies in a *Revisionsbericht*. In unscored orchestral or chamber music, camera-ready ink manuscript of scored works would be less expensive than copy prepared by engraving, music typewriter, or computer¹². The goal of such a production would be the delivery of accurate and reasonably legible copy to scholars and performing musicians¹³. The *Revisionsberichte*, the typescript on microfiche, would be devoted not to quibbling over minor points but rather would indicate the options available to the performer. Since the most labor-intensive parts of the production, the scoring of the work from the parts and the preparation of readable copy, will have been done, we would have material available for editions, for only upon study and performance could we decide whether some of these works would be deserving of engraved editions, with the publication also of parts for chamber and orchestral works.

Ensemble music, whether chamber or orchestral, lends itself best to production by means of camera-ready ink manuscript, since the copying of piano music demands special skills¹⁴. One can even imagine a compromise in preparing the full score of a piano concerto that exists only in printed parts: the corrected print (usually editorial accidentals) of the piano part embedded in manuscript full score. Though the visual elegance of such a production would not be as good as in an engraved edition, the offsetting advantage would be the presentation,

in as short a time as possible, of an immense body of hitherto-unavailable music for study and performance.

ANNOTATIONS

- ¹ Concerning this problem, see Eva Badura-Skoda, *Textual Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Centuries* in: *Musical Quarterly* 51, 1965, pp. 301—317.
- ² Offered as an example is the Russian edition of Debussy's music for piano four hands (*Klod Debyussi: Sobraniye Sochinenii dlya Fortepiano: Proizvedeniya dlya Fortepiano v Chetyre Ruki*, ed. K.S. Sorokin, Moscow, 1965). Though it contains such rarities as the composer's four-hand reductions of his symphony in B minor and *La Mer*, there are several mistakes, and the nearest thing to a *Revisionsbericht* is a French-Russian glossary of Debussy's performance terms.
- ³ For example, Op. 1, 3; Op. 9, 4; Op. 33, 1; Op. 55, 2.
- ⁴ *Leopold Koželuh: Pět Sonát*, ed. Dana Šetková (Prague, n.d.)
- ⁵ *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts* in: *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Kongreßbericht* 7, 1958, p. 349.
- ⁶ For example, Dagmar Weise, *Zum Faksimiledruck von Beethovens Waldsteinsonate* in: *Beethoven-Jahrbuch, Jahrgang 1955/56*, pp. 102—111; R.M. Longyear, *The Text of Liszt's B Minor Sonata* in: *Musical Quarterly* 60, 1974, pp. 435—450; and Henry G. Mishkin, *Incomplete Notation in Mozart's Piano Concertos*, in: *Musical Quarterly* 61, 1975, pp. 345—359.
- ⁷ Some caution, however, must be exercised in seeking correlations between artistic styles as reflected in the title pages and in the music. The cover of the first edition and the poetry by Stefan George of Schönberg's *Das Buch der hängenden Gärten* are decidedly *Jugendstil*, but not the music itself.
- ⁸ For examples, the "folk art" on the title pages of some Russian works of the 19th century (e.g., Tschaiakowsky's transcription of Dargomizhsky's *Kosachok*), the covers of popular editions of Wagner's and Smetana's operas, or the varying images of the American Negro reflected in the title pages of the works of Scott Joplin (1868—1917).
- ⁹ H. Wiley Hitchcock, *A Monumenta Americana?* in: *Notes*, 25, 1968 p. 9.
- ¹⁰ In a review of D.G. Türk's clavier sonatas: »*Beide Theile sind im Violin- und Diskantschlüssel zu haben...*« in: *Cramers MAGAZIN DER MUSIK*, 1783, p. 307.
- ¹¹ Two examples from the early 19th century need to be cited. The sonata for cello and piano by Bonifazio Asioli (1769—1832) is of almost Schubertian dimensions and scope and is one of the major cello sonatas of the nineteenth century. Yet it was published only in parts by Ricordi and in a bungled subsequent edition by Grützmacher; the sonata became unknown, and was misclassified as an "accompanied" sonata by William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, 1963, p. 299. The only full score of Hummel's A minor piano concerto that the Library of Congress owns is a manuscript score obviously prepared from parts; evidently no published full score exists.
- ¹² Accounts have been given that because of the low wages in some of the developing nations in Asia, engraved music copy can be prepared at a cost of about DM 20 per page. The present writer's experience with such engraving in the past was not good: the proofs contained many mistakes; the corrected proofs were returned with numerous additional errors, including clefs and staff signatures on the wrong lines or spaces; and the only text to the music examples of vocal works that was NOT garbled was one in Hungarian. Other colleagues who have had music engraving done in the developing nations have had similar complaints. One gets what one pays for, and must sacrifice accuracy to price.
- ¹³ An example of such a series will be seen in the prospectus for *The Symphony 1720—1840*, edited by Barry S. Brook, and to be published by Garland Press of New York with copy prepared by an international coterie of contributing editors. The series will consist of a multi-volume anthology of symphonies in either facsimile or camera-ready copy, with prefaces, critical notes, and a thematic catalogue of the symphonic output of the composers in question.
- ¹⁴ Professional music copyists usually demand a surcharge for copying piano music because of the difficulties involved.

MARGIT L. McCORKLE

DIE ERHALTENEN QUELLEN DER WERKE
VON JOHANNES BRAHMS
AUTOGRAPHE · ABSCHRIFTEN · KORREKTURABZÜGE

Vor nahezu 15 Jahren nahm Donald M. McCorkle † zusammen mit der Verfasserin ein grundlegendes musikwissenschaftliches Dokumentationsprogramm in Angriff, das dem Werk von Johannes Brahms gewidmet ist und das die Veröffentlichung eines umfassenden thematischen Werkverzeichnisses dieses großen Komponisten (voraussichtlich 1983, im G. Henle Verlag, München) zum Ziel hat.

Der Anstoß für solch ein umfangreiches Forschungsunternehmen war das Bestehen erheblicher Lücken, das Fehlen genauer und aktueller Informationen über die Existenz und die gegenwärtigen Aufbewahrungsorte der wichtigsten Primärquellen, besonders der Musikhandschriften, Eigenschriften wie Kopistenabschriften mit autographen Eintragungen. Selbstverständlich waren dem interessierten Musikwissenschaftler die verschiedenen namhaften Sammlungen von Brahms-Manuskripten in Archiven und Bibliotheken Europas und der Vereinigten Staaten bekannt. In neuerer Zeit erschienen dann auch Kataloge oder Verzeichnisse einiger dieser Bestände im Druck. Mitte der 60er Jahre jedoch gab es und gibt es bis heute keinerlei Nachschlagewerk, das vollständig und zuverlässig verzeichnete, welche Brahms-Manuskripte noch existieren und wo in der Welt sie zu finden sind.

In den zurückliegenden Jahren waren die am häufigsten konsultierten Nachschlagewerke für solche Informationen zunächst Alfred von Ehrmanns Thematisches Verzeichnis der Werke Brahms', das als Supplement seiner Brahms-Biographie 1933 erschien¹, sodann O.E. Albrechts *Census of Autograph Manuscripts* aus dem Jahr 1953². Das eine Werk gibt einen Überblick über die Quellensituation in Europa Anfang der 30er Jahre, das andere über die in den Vereinigten Staaten von Amerika zwanzig Jahre später. Ehrmann verzeichnet — nicht immer richtig — den Fundort von über 150 Musikhandschriften; darunter befinden sich 26 Handschriften, die heute nicht mehr nachweisbar sind und daher möglicherweise nicht mehr existieren. Von den übrigen 124 Autographen seines Verzeichnisses sind nur noch 43 an dem Ort zu finden, den Ehrmann 1933 nachweist, die meisten davon in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Albrechts *Census* ist hier natürlich aktueller: mit Ausnahme von 15 Manuskripten befinden sich die 89 aufgeführten Brahms-Handschriften bis heute an dem 1953 nachgewiesenen Aufbewahrungsort. Da viele der von Ehrmann 1933 nachgewiesenen Handschriften im Laufe der folgenden 20 Jahre in die Vereinigten Staaten gelangt sind,

verzeichnen beide teilweise dieselben Handschriften, wie sie sich andererseits jedoch auch bis zu einem gewissen Grade ergänzen. Beide Verzeichnisse zusammen sagen jedoch nichts aus über weitere 300 Handschriften, die in den vergangenen 15 Jahren mühsamer systematischer Nachforschungen in der ganzen Welt aufgespürt werden konnten. Für die Veröffentlichung dieses wirklich ersten internationalen Verzeichnisses Brahms'scher Handschriften gibt es wohl keinen geeigneteren Ort als diese Gedenkschrift für Günter Henle, dem die Erforschung textkritischer Wahrheit mit Hilfe handschriftlicher Quellen besonders am Herzen lag. Auch wenn es zwangsläufig nur ein vorläufiges Verzeichnis darstellt, so hilft es doch, eine kaum zu glaubende Lücke im Wissen um die Existenz und den Verbleib Brahms'scher Quellen zu schließen. So ist das folgende Verzeichnis auch darauf beschränkt, lediglich die wichtigsten Kategorien Brahms'scher Dokumente zu behandeln: Autographe sowie eigenhändig verbesserte Abschriften und Korrekturabzüge sowohl seiner Kompositionen als auch seiner Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten.

Platzgründe verbieten in diesem Verzeichnis die Aufzählung anderer Primärquellen; so bleiben zum Beispiel gedruckte Exemplare mit autographen Korrekturen und Verbesserungen unberücksichtigt. Die umfangreichste Sammlung bilden die Handexemplare aus Brahmsens Nachlaß, die sich in der Gesellschaft der Musikfreunde befinden, während weitere Exemplare, vorwiegend in Privatbesitz, über ganz Europa und die USA verstreut sind. Nicht aufgenommen sind außerdem Abschriften, die Freunde des Komponisten zum eigenen Gebrauch anfertigten und die daher keinerlei Korrekturen von Brahms enthalten.

Des weiteren nicht eingeschlossen sind die vielen Musik-Incipits der Albumblätter und einige weitere Kompositionen, für die gegenwärtig keine Handschriften nachweisbar sind, obwohl vollständige Faksimiles existieren — teils in gedruckter Form³, teils im Anthony van Hoboken Photogrammarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Ebenso ausgelassen sind die zahlreichen eigenhändigen Abschriften fremder Kompositionen sowie die Korrekturabzüge der von ihm edierten Werke anderer Komponisten; die meisten sind ebenfalls in der Gesellschaft der Musikfreunde oder in der Österreichischen Nationalbibliothek zu finden.

Das Verzeichnis ist folgendermaßen aufgebaut: zu jeder Komposition werden die Opus-Nummer (soweit vorhanden), ein Kurztitel und sonstige spezifische Angaben angeführt. Zur Beschreibung der Art und Funktion der jeweiligen Quellen wurden folgende Abkürzungen verwendet:

A = Autograph,

TA = Teilautograph,

ABk = Abschrift mit autographen Korrekturen,

KAk = Korrekturabzug mit autographen Korrekturen,

Dk = Druck mit autographen Korrekturen,

Stv = Stichvorlage.

Zur Identifizierung des Fundorts wurde, wo immer möglich, das Standard-Sigel der Bibliothek nach RISM, Serie A/I, verwendet.

Da die privaten Sammler oft anonym bleiben möchten, ist für sie lediglich das Land, in dem sie wohnen angegeben worden. Einige Positionen sind mit einem Fragezeichen für den Fundort versehen; bei diesen Handschriften oder Korrekturabzügen ist lediglich bekannt, daß sie den Zweiten Weltkrieg überdauert haben; sie wurden hier aufgenommen in der Hoffnung auf weiterführende Informationen über ihre gegenwärtigen Aufbewahrungsorte. Die *Werke ohne Opuszahl* sind, soweit es sich um Originalkompositionen handelt, in chronologischer Folge ihrer Veröffentlichung angeordnet; ihnen folgen Brahms' Bearbeitungen fremder Werke, und schließlich einige unveröffentlichte Miscellanea.

An dieser Stelle möchte die Verfasserin ausdrücklich danken für die unschätzbare Hilfe vieler amerikanischer und europäischer Forscher, Archivare, Antiquare und nicht zuletzt Sammler, die in den zurückliegenden Jahren so großzügig Informationen über Brahms-Handschriften zur Verfügung gestellt haben; dankbare Anerkennung sei auch dem *Canada Council* und dem *Social Sciences and Humanities Research Council of Canada* gesagt für die Forschungstipendien, mit denen sie die Erforschung der musikalischen Quellen von Johannes Brahms unterstützen.

ANMERKUNGEN

¹ A. von Ehrmann, *Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1933.

² O.F. Albrecht, *A Census of Autograph Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia 1953.

³ Vgl. dazu Peter Dedel, *Johannes Brahms: A Guide To his Autograph in Facsimile*, Ann Arbor 1978.

Verzeichnis der Handschriften und der eigenhändig verbesserten Korrekturabzüge

Abkürzungen: A = Autograph; TA = Teilautograph; AB/ABk = Abschrift / mit autographen Korrekturen;
 KAK = Korrekturabzug mit autographen Korrekturen; Dk = Druck mit autographen Korrekturen; Stv = Stichvorlage.
 Bibliothekssigel soweit möglich nach RISM

Werk	Quelle	Fundort
Op. 1	A	A-Wn
Op. 2	ABk	D-brd-Wibh
Op. 3	A	F-C
Op. 4	A	D-ddr-LEbh?
Op. 5	A/AB (Stv)	D-brd-Hs
—	KAK	D-brd-Hs
Op. 8	A (Stv)	CH-Privatsammlung
—	ABk	A-Wst
Op. 9	A	A-Wgm
Op. 10	ABk	D-brd-Wibh
Op. 11	A (Stv)	D-brd-DS
—	A (Stv)	D-brd-DS
Op. 12	A (Stv)	US-Wc
—	A	? (s. Sotheby Kat. 3481, 1973)
—	TA (Stv)	US-Wc
Op. 13	A (Stv)	US-Wc
—	A (Stv)	US-Wc
Op. 14	A	D-brd-Hs
—	A	F-Pn
—	A (Stv)	D-brd-B
—	A	GB-Privatsammlung
—	A	CH-CO Bodmer
—	A	CH-Privatsammlung
Op. 15	ABk (Stv)	D-brd-B
—	A	D-ddr-Bds
—	ABk (Stv)	US-NYpm
—	TA (Stv)	US-NYpm

Werk	Quelle	Fundort
Op. 15 (Forts.) Fassung für 2 Klaviere	A (Stv)	US-Wc
— Fassung für Klavier zu 4 Händen	A (Stv)	US-Wc
Op. 16 Serenade für kleines Orchester in A, Fassung für Klavier zu 4 Händen	A	US-NYp
Op. 17 Gesänge für Frauenchor, Sopran I-Stimme	ABk	? (s. Schneider Kat. 100, 1964)
Op. 18 Streichsextett in B, Partitur	A	US-Wc
— Fassung für Klavier zu 4 Händen	A (Stv)	US-NYpm
Op. 19 2. Satz, Arrangement für Klavier	A	US-Wc
Op. 20 Fünf Gedichte, Nr. 1—4	A	CS-Bm
Op. 20 Drei Duette	A	A-Wst
— Nr. 2	A	US-NYp
Op. 21 Nr. 2, Variationen für Klavier über ein ungarisches Thema	A	A-Wst
Op. 22 Marienlieder, Partitur	ABk (Stv)	D-brd-DÜ Heinrich-Heine- Institut
Op. 23 Variationen für Klavier zu 4 Händen über ein Thema von Schumann	A	CH-Privatsammlung
Op. 24 Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema von Händel	A (Stv) A	US-Wc US-Wc
— — Var. XVIII; XIX/XXV (Fragment), Fassung für Klavier zu 4 Händen	A (Stv) A	D-brd-DS ? (s. Beres Kat. Juni 1977)
Op. 25 1. Klavierquartett in g, Partitur Streicherstimmen	A	A-Wgm
— Fassung für Klavier zu 4 Händen	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 26 2. Klavierquartett in A, Partitur Streicherstimmen	A	A-Wn
— Skizze	A	US-CA
— Fassung für Klavier zu 4 Händen	A, ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 28 Vier Duette, Partitur	A	US-Wc
— Stimmen, Alt Nr. 2 u. 4; Bariton Nr. 1—4	A (Stv) A A	A-Wn US-NYp A-Wst

Werk	Quelle	Fundort
Op. 29	A	D-brd-Privatsammlung
—, Nr. 2	A	US-NYpm
Op. 30	A	D-brd-Hs
Op. 32	A	US-STu
—, Nr. 6	A	A-Privatsammlung
—, Nr. 7—9	A (Stv)	US-Wc
—, Nr. 9 (transponiert)	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 33	A (Stv für Nr. 2, 7, 9, 14, 15)	US-Wc
—, Romanzen aus L. Tieck's »Magelone«, Nr. 2, 5, 7, 7a, 9, 14, 15	A	A-Privatsammlung
—, Nr. 4 (Fragment)	TA (Stv)	D-brd-Hs
—, Nr. 5	A	D-brd-Hs
—, Nr. 8	A	CH-Privatsammlung
—, Nr. 9 (Fragment)	A	?(s. Albrecht, Census Nr. 412)
—, Nr. 10	A	A-Wgm
—, Nr. 12	A	CH-Privatsammlung
—, Nr. 13	A	D-brd-Hs
—, Nr. 1, 3, 4, 6; 7—15 (transponiert)	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 34,	A (Stv)	US-Wc
Op. 34 bis,	A (Stv)	US-NYpm
—, Klavierquintett in f, Partitur	ABk (Stv)	D-brd-Hs
—, Sonate für zwei Klaviere	TA	D-brd-AD
—, Variationen für Klavier über ein Thema von Paganini, Heft 1	A	US-NYp
Op. 35	A	A-Wgm
—, Heft 2 Var. 1	ABk (Stv)	US-Privatsammlung
—, Heft 1 und 2	A (Stv)	US-CA
Op. 36	A	A-Wst
—, 2. Streichsextett in G, Partitur	A	D-brd-Bds
—, Skizze	A	US-Wc
—, Skizze	A	US-Wc
—, Fassung für Klavier zu 4 Händen	A (Stv)	US-Wc
Op. 37	A (Stv)	US-Wc
Op. 39	A	?(s. William Schab Kat. 20)
—, Walzer für Klavier zu 4 Händen	ABk (Stv)	S-L

Werk	Quelle	Fundort
Op. 39 (Forts.)	A	US-Wc
—, Fassung für Klavier zu 2 Händen	ABk (Stv)	S-L
—, Fassung für Klavier zu 2 Händen	A	US-Wc
—, erleichterte Fassung für Klavier zu 2 Händen	ABk (Stv)	S-L
—, erleichterte Fassung für Klavier zu 2 Händen	A	? (s. Thierry-Bodin Kat. Dez. 1979)
Op. 40	A (Stv)	US-Wc
—, Horntrio in Es, Partitur	A	A-Wgm
—, Cellostimme (Fragment)	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 41	A (Stv)	US-Wc
—, Fünf Lieder für Männerchor, Partitur	A	CH-Privatsammlung
Op. 43	A	D-brd-Hs
—, Vier Gesänge, Nr. 1, 4	ABk (Stv)	D-brd-Hs
—, Nr. 2	ABk (Stv)	US-Wc
—, Nr. 1—3	ABk (Stv)	? (s. Schneider Kat. 100, 1964)
—, Nr. 1 und 2 (transponiert)	A (Stv)	US-Wc
Op. 44	ABk	US-Wc
—, Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor	A (Stv)	US-Wc
—, Sopran I Stimme	A	A-Wst
—, Klavierbegleitung	A (Stv)	A-Wgm
—, Nr. 5 und 6 (Varianten)	Kak	D-brd-Privatsammlung
Op. 45	A (Stv)	US-Wc
—, Ein deutsches Requiem, Partitur	A (Stv)	US-Wc
—, Partitur	Kak	D-brd-Privatsammlung
—, Vierhändiger Klavierauszug mit Text	A (Stv)	US-Wc
—, Zweihändiger Klavierauszug mit Text	A, TA, ABk	D-brd-Hs
—, Zweihändiger Klavierauszug mit Text	A, ABk (Stv)	A-Privatsammlung
—, Skizzen	A	A-Wgm
—, Text	A	A-Privatsammlung?
Op. 46	A	US-PHci
—, Vier Gesänge, Nr. 2	A (Stv)	A-Wst
Op. 47	A (Stv)	US-NYpm
—, Nr. 4	A (Stv)	? (s. N. Rauch Kat. 16, 1957)
—, Fünf Lieder, Nr. 1	A	CH-Privatsammlung
—, Nr. 2	A	D-brd-B
—, Nr. 5	A	? (s. Karl & Faber
Op. 48	A	Auktion XXXI, 1949)
—, Sieben Lieder, Nr. 1	A	
—, Nr. 2	A	

Werk	Quelle	Fundort
Nr. 3	A	CH-Privatsammlung
Nr. 5	A	CH-Privatsammlung
Nr. 7	A	US-W _c
Nr. 7	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Nr. 7	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Fünf Lieder, Nr. 1	A	CH-Privatsammlung?
Nr. 2	A	D-ddr-DI (b)
Nr. 2	A (Stv)	US-NY _j
Nr. 3	A	CH-Privatsammlung
Nr. 4	A	D-brd-Hs
Nr. 4 (Fragment)	A	US-W _c
Nr. 5	A	D-BRD-Hs
Nr. 5	ABk (Stv)	US-Privatsammlung
Rinaldo, Partitur	A	A-W _n
Klavierauszug mit Text	TA (Stv)	A-W _{gm}
Zwei Streichquartette in c, a, Partitur	A	D-ddr-Bds
Nr. 2 Stimmen	ABk (Stv)	A-W _n
Nr. 2 Fassung für Klavier zu 4 Händen	A	A-W _{gm}
Liebeslieder-Walzer, Begleitung: Klavier zu 4 Händen	A	A-W _{gm}
Skizzen zu Nr. 1—7, 9—13, 17, 18	A (Stv)	D-brd-Hs
Begleitung: Klavier zu 2 Händen	Dk (Stv)	US-Privatsammlung
Fassung für Klavier zu 4 Händen (op. 52a)	A	CH-Privatsammlung
(als Stv hergerichteter Erstdruck der Vokalfassung)	A	US-NY _p
Orchesterfassung, Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11	A	A-W _{gm}
Alt-Rhapsodie, Partitur	A	US-W _c
Skizzen	A	US-Privatsammlung
Schicksalslied, Partitur	A, ABk (Stv)	?
Klavierauszug mit Text	TA (Stv)	US-NY _{pm}
Triumphlied, Partitur	A	US-W _c
Klavierauszug mit Text	A (Stv)	A-W _n
Skizze		
Fassung für Klavier zu 4 Händen		

Werk		Quelle	Fundort
Op. 56a	Haydn-Variationen für Orchester, Partitur	A (Stv)	A-Wn
Op. 56b	Haydn-Variationen für zwei Klaviere	A	A-Wst
—	Skizzen	TA (Stv)	D-brd-Hs
—	Lieder und Gesänge, Nr. 1, 2, 5, 6, 8	A	A-Wgm
Op. 57	Nr. 7	A	US-Wc
—	Nr. 8, Skizze	A	US-PHu
—	Lieder und Gesänge, Nr. 1, 5—7, 8 (8 nur Fragment)	A	A-Wgm
Op. 58	Nr. 3	A	US-Wc
—	Skizzen zu Nr. 2, 7	A	US-NYpm
—	Nr. 1—8	A	A-Wgm
—	Nr. 1—4, 6—8 (transponiert)	ABk (Stv)	D-brd-Hs
—	Lieder und Gesänge, Nr. 1	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Op. 59	Nr. 3	A	US-NYpm
—	Nr. 5	A	US-R
—	Nr. 7 und 8	A	CH-Privatsammlung
—	Nr. 1—7 (transponiert)	A	US-Wc
Op. 60	Klavierquartett in c, Finale Partitur	ABk (Stv)	D-brd-Hs
—	3. und 4. Satz	A	A-Wgm
Op. 61	Vier Duette, Nr. 1, 2	ABk	? (s. Schneider Kat. 60)
—	Nr. 3	A	D-brd-Krefeld Stadtarchiv
—	Skizze zu Nr. 1	A	A-Wst
Op. 62	Sieben Lieder für gemischten Chor, Nr. 6	A	A-Wgm
—	Nr. 6 Sopran I Stimme	A	D-brd-B
Op. 63	Lieder und Gesänge, Nr. 5	ABk	? (s. Schneider Kat. 100, 1964)
—	Nr. 8	A	? (s. Schneider Kat. 241, 1980)
Op. 64	Drei Vokalquartette, Nr. 1	A	US-NYpm
—	Nr. 2	A	A-Wgm
Op. 65	Neue Liebeslieder-Walzer	A	D-brd-MB
—	Nr. 4, Fassung für Sopran und Klavier zu 2 Händen	ABk (Stv)	US-Privatsammlung
—	Skizzen zu Nr. 5 und 14	A	? (s. Schneider Kat. 240, 1980)
—		A	A-Wgm

Werk	Quelle	Fundort
—	A	CH-Privatsammlung
—	Dk (Stv)	US-Privatsammlung
Op. 66	A	D-brd-Privatsammlung
Op. 67	ABk (Stv)	D-brd-Hs
—	A	US-Privatsammlung
Op. 68	A (Stv)	A-Wn
—	A	US-NYpm
—	A	US-Privatsammlung
Op. 69	A (Stv)	US-Wc
—	A	A-Wgm
Op. 70	A	CH-Privatsammlung?
Op. 72	ABk	US-NYj
—	A	D-brd-DS
Op. 73	A (Stv)	D-brd-DS
—	ABk (Stv)	US-NYpm
—	A	D-brd-Privatsammlung
Op. 74	ABk (Stv)	A-Wst
Op. 75	ABk	D-brd-Hs
Op. 76	A	A-Wgm
—	A	A-Wgm
Op. 77	ABk (Stv)	US-NH
—	A	D-brd-Privatsammlung
—	A (Stv?)	GB-Privatsammlung
—	A	US-Wc
Op. 78	ABk (Stv)	D-brd-B
—	TA (Stv)	US-Wc
Op. 79	A	A-Wn
—	ABk (Stv)	A-Wst
—	ABk (Stv)	A-Privatsammlung
—	ABk (Stv)	F-Privatsammlung

Werk	Quelle	Fundort
Op. 80	Akademische Fest-Ouverture, Partitur	D-ddr-Bds
—	Partitur	D-brd-Hs
—	Fassung für Klavier zu 4 Händen	A-Wn
—	Fassung für Klavier zu 4 Händen	D-brd-B
Op. 81	Tragische Ouverture, Partitur	US-Stu
—	Skizzen	A-Wgm
—	Fassung für Klavier zu 4 Händen	A-Wn
Op. 82	Nänie, Partitur	D-ddr-LEm
—	Partitur	D-ddr-LEm
Op. 83	2. Klavierkonzert in B, Partitur	D-brd-Hs
—	Skizzen	GB-Lbl (bm)
—	Fassung für 2 Klaviere	A-Wn
Op. 84	Romanzen und Lieder, Nr. 1—3, 5	US-Wc
—	Nr. 4	US-Cn
Op. 85	Sechs Lieder, Nr. 4	US-Wc
Op. 86	Sechs Lieder, Nr. 2	D-brd-Privatsammlung
—	Nr. 2	D-brd-Rechtenfleth
—	Nr. 3	Hermann Allmers Museum
—	Nr. 4	?
—	Nr. 6	US-Privatsammlung
Op. 87	Klaviertrio in C, Partitur	CH-Privatsammlung
Op. 88	Streichquintett in F, Partitur	US-Wc
—	Fassung für Klavier zu 4 Händen	D-brd-BDB Brahms-
Op. 89	Gesang der Parzen, Partitur	gesellschaft
—	Klavierauszug mit Text	D-brd-Hs
Op. 90	3. Symphonie in F, Partitur	D-brd-Krefeld Stadarchiv
—	Fassung für 2 Klaviere	S-Smf
Op. 91	Zwei Gesänge, Nr. 2	US-Wc
—	Nr. 2 Altstimme	US-Wc
—		US-Privatsammlung
—		A-Wst

Werk	Quelle	Fundort
Op. 94	Fünf Lieder, Nr. 4	A
Op. 95	Sieben Lieder, Nr. 6	A
—,	Nr. 6	A
Op. 96	Vier Lieder, Nr. 1	A
—,	Nr. 1	ABk
—,	Nr. 2	A
—,	Nr. 4	A
Op. 97	Sechs Lieder, Nr. 2	US-Privatsammlung?
—,	Nr. 3—5	S-Smf
—,	Nr. 6	A-W/st
Op. 98	4. Symphonie in e, Partitur	D-brd-Privatsammlung
—,	Fassung für Klavier zu 4 Händen	CH-Zz
—,	Fassung für 2 Klaviere, Secondo-Part	D-brd-Privatsammlung
Op. 99	Violoncellosonate in F	D-brd-Hs
Op. 100	Violinsonate in A	A-W/gm
—,		?
Op. 101	Klaviertrio in c, Partitur	?
—,	Partitur	KAk
Op. 102	Konzert für Violine, Violoncello und Orchester, Partitur	A
—,	Partitur	ABk (Stv)
Op. 103	Zigeunerlieder	A
Op. 104	Fünf Gesänge für gemischten Chor, Nr. 1	ABk (Stv)
—,	Nr. 3	A
—,	Nr. 3 und 4	A
—,	Nr. 5	A (Stv?)
Op. 105	Fünf Lieder, Nr. 3, 4	ABk
Op. 107	Fünf Lieder, Nr. 2	A (Stv)
Op. 109	Fest- und Gedenksprüche, Partitur	?(s. Stargardt Kat. 540, 1958)
—,	Partitur	D-brd-Privatsammlung
		A-W/st
		?(s. Gutekunst & Klipstein, Kat. XL, 1946)
		A
		A-W/gm
		D-brd-Privatsammlung

Werk	Quelle	Fundort
Op. 109 (Forts.) Skizzen	A	A-W/gm
Op. 110	A	A-W/gm
—, Drei Motetten, Nr. 1	A	A-W/gm
—, Skizze zu Nr. 1	A	A-W/gm
Op. 111	ABk	A-W/gm
—, Streichquintett in G, Partitur	A	A-Wst
—, Stimmen	A	A-W/gm
—, 1. und 2. Viola, Stimmen (Fragment)	A	A-W/gm
—, Fassung für Klavier zu 4 Händen	A	A-W/gm
Op. 112	A	?
—, Sechs Vokalquartette, Nr. 1, 2	A	A-W/gm
—, Nr. 3—6	A	A-W/gm
Op. 113	A	A-W/gm
—, 13 Kanons	A	A-W/gm
—, Nr. 1 Variante	A	A-W/gm
—, Nr. 2	A	A-W/gm
—, Nr. 7	A	D-ddr-Bds
—, Nr. 9	A	D-brd-Privatsammlung
—, Nr. 5, 10, 11, 12	A	GB-Lbl(bm)
—, Skizzen zu Nr. 9	ABk	A-W/gm
—, Nr. 1—7 Sopran I; Nr. 8—13 Stimmen	ABk	A-W/gm
Op. 114	A	A-Wst
—, Klarinetten trio in a, Partitur	A	D-brd-Mmb
—, Cellostimme	ABk	A-Wst
Op. 115	A	A-W/gm
—, Klarinettenquintett in b, Partitur	ABk (Stv)	A-Privatsammlung
—, Partitur	A	D-brd-Hs
Op. 116	KAk	US-NYp
—, Fantasien für Klavier	A	A-W/gm
Op. 117	A	A-W/gm
—, Drei Intermezzi für Klavier	A	US-Wc
—, Skizzen	A	D-brd-B
Op. 118	A	US-Privatsammlung
—, Klavierstücke, Nr. 1	A	D-brd-Privatsammlung
—, Nr. 2, 3, 6	A	US-Wc
—, Nr. 4 und 5	A	D-brd-B
—, Nr. 1—6	A	US-Privatsammlung
Op. 119	ABk (Stv)	D-brd-Privatsammlung
—, Klavierstücke, Nr. 1	A	US-Wc
—, Nr. 2 und 3	A	A-Privatsammlung

Werk	Quelle	Fundort
Nr. 4	A	GB-Lbl (bm)
Nr. 1—4	ABk (Stv)	D-brd-Privatsammlung
Op. 120	A	D-brd-Privatsammlung
Partitur und Stimmen (Klarinette und Viola)	ABk (Stv)	D-brd-Hs
Skizzen zu Nr. 1	A	A-Wgm
Violinfassung (als Stv hergerichteter Erstdruck der Originalfassung)	Dk (Stv)	US-Privatsammlung
Op. 121	A	A-Wgm
Vier Ernste Gesänge, Partitur	A	A-Wgm
Skizzen	A	A-Wgm
Op.post. 122	A	A-Wgm
Elf Choralvorspiele	A	?
Nr. 11	ABk (Stv)	D-brd-Hs
<i>Zu Lebzeiten erschienene Werke ohne Opuszahl</i>		
WoO	A	GB-Ob
—, —,	ABk (Stv)	D-ddr-Bds
WoO	A	US-Privatsammlung
Fuge für Orgel in as	A (Stv)	US-Wc
Deutsche Volkslieder für gemischten Chor a capella	A	A-Wgm
Nr. 4, 7, 12 (Skizze)	A	A-Wgm
Studien für Klavier, Nr. 2	A	US-NYp
Nr. 5	A	US-NYpm
21 Ungarische Tänze für Klavier zu 4 Händen, Nr. 1—10	A (Stv)	? (s. Schneider Kat. 100, 1964)
Nr. 11—21	A/ABk (Stv)	US-STu
Nr. 1, 3, 10 Fassung für Orchester	A (Stv)	D-brd-Privatsammlung
Kanon »Töne, lindernder Klang«	A	? (s. Stargardt Kat. 555, 1961)
—, —,	A	A-Wgm
WoO	A	GB-Lam
Kanon »Mir lächelt kein Frühling«	A	

Werk	Quelle	Fundort
Woo	Kanon »Mir lächelt kein Frühling« (nicht identisch mit vorgenanntem Kanon)	D-ddr-Bds
Woo	Kanon »Mir blühet kein Frühling«	D-ddr-Bds
Woo	Kanon »Ans Auge des Liebsten«	D-ddr-Bds
Woo	Choralvorspiel und Fuge über »O Traurigkeit, o Herzeleid« (nur Fuge)	A-Wst
Woo	Kanon »Wann? wann?«	A-Wgm
—,		?(s. Hauswedell Kat. 232, 1979)
Woo	51 Klavierübungen, Skizzen	US-NYp
—,		D-brd-Hs
—,		US-NYp
Woo	Heft II Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung, Nr. 2, 10, 18, 19, 25, 39, 42	US-NYpm
—,	Nr. 27, 33, 34, 40, 43—49	A-Wgm
—,	Nr. 43—49, Stimmen	D-brd-Hs
—,	Nr. 1—49	US-Privatsammlung
—,	Nr. 1—49	US-Privatsammlung
—,	Nr. 32 (ohne Text)	S-Smf
<i>Postum erschienene Werke ohne Opuszahl</i>		
Woo	Sonatensatz (»F.A.E. Scherzo«), für Violine und Klavier	D-ddr-Bds
Woo	Regenlied	C-Privatsammlung
Woo	Kanon à 3	A-Wph
Woo	Zwei Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 in G Op. 58	GB-Ob
Woo	Zwei Sarabanden für Klavier in a, h	? (s. Otto Haas Kat. 33)
—,	Nr. 2	D-brd-Hs
—,	Nr. 2	US-Wc
Woo	Neue Volkslieder für Singstimme und Klavier Nr. 8, 9, 18	?

Werk	Quelle	Fundort
WoO	A	US-Wc
WoO	A	CH-Privatsammlung
WoO	A	US-NYpm
—,	A	GB-Ob
WoO	A	A-Wgm
WoO	A	US-Wc
WoO	A	US-NYpm
—,	A	GB-Ob
WoO	A	A-Privatsammlung
WoO	A	D-brd-Hs
<i>Bearbeitungen</i>		
WoO	ABk	A-Wgm
WoO	A/ABk (Stv)	S-L
WoO	A (Stv)	D-brd-Privatsammlung
WoO	A	D-brd-Privatsammlung
WoO	A	GB-Ob
WoO	A	D-brd-F
WoO	A	A-Wst
—,	A	US-NYpm

HUBERT MEISTER

DIE PRAXIS DER »GELENKTEN IMPROVISATION«
UND DER »URTEXT«
EIN EDITORISCHES PROBLEM?

»Io scrivo giustamente come si canta«¹ — ein Satz, der heute zu selbstverständlich klingt, als daß er stutzig machen würde oder gar aufhorchen ließe, betont er doch klar und deutlich den *Urtext*-Gedanken.

Wie wenig selbstverständlich der Gedanke an einen *Urtext* im Sinne eines möglichst eindeutigen, ein für allemal verbindlichen *letzten Willens* des Komponisten war, zeigt die Geschichte der Improvisationspraxis — auch — der europäischen Musik von ihrem Beginn bis zum Rokoko. Zeigt übrigens auch die Vorrede des gleichen, eingangs zitierten Giulio Caccini zu seinen »*Nuove Musiche*« von 1601, in der er — durchaus den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend — sehr ausführlich Anweisungen gibt, wie seine neuen Madrigale improvisierend verziert und ausgeschmückt werden sollen, damit sie ihren eigentlichen Ausdruck gewinnen.

Auf dem Hintergrund der jahrhundertealten Kultur nicht nur der freien, sondern auch — und dies nicht weniger — der *gelenkten* Improvisation erscheint eine Bekundung wie die eingangs zitierte als ausgesprochene Seltenheit. Soweit sich Musik zurückverfolgen läßt, auch die europäische, spielt das improvisatorische Moment eine herausragende Rolle, sowohl im vokalen als auch im instrumentalen Bereich².

Wenn im folgenden von Improvisation die Rede ist, handelt es sich stets um gebundene, nicht um freie, um partielle, nicht um totale Improvisation. Es geht auch nicht um Kompositionen, die nach dem Zeugnis der Zeitgenossen eigentlich nur *geronnene*, schriftlich festgehaltene Improvisationen sind, wie dies etwa für einige Werke Mozarts oder Schuberts und vor allem auch Chopins und Liszts zutrifft. Es geht um die Frage, was als *Urtext* zu verstehen sei bei einer Musikpraxis, in der die zu Papier gebrachten Kompositionen nur ein allenfalls dürftiges, wo nicht aufgrund mangelnder aufführungspraktischer Kenntnisse verfälschendes Bild von der tatsächlichen Klanggestalt vermitteln, weil die Komponisten nur gleichsam das Rohmaterial, die Skizze eines Werkes, die *Rahmenrichtlinien* vorzugeben gewöhnt waren; die jeweilige Realisierung, die klangliche Ausgestaltung und *Verkörperung* stellten sie den ausführenden Sängern und Instrumentalisten bewußt anheim nach Maßgabe ihres Könnens und Geschmacks, wie dies für die Musik der Renaissance und des Frühbarocks, ja teilweise noch darüber hinaus, gang und gäbe war. Ein besonders berühmt gewordenes Beispiel dafür

ist das »*Miserere*« von G. Allegri (ca. 1620), über dessen offenbar ungemein beeindruckende Wirkung bei der Wiedergabe durch die Sänger der Capella Sistina bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder begeistert berichtet wird, dessen schriftliche Fassung im Wien Leopolds I. — als man sich endlich im Besitz dieses vielgerühmten Werkes sah — jedoch arg enttäuschte: handelte es sich doch nur um einen durchaus nicht ungewöhnlichen *Falsobordone*. Der allerdings wird erst durch die immer neu improvisierte Ausgestaltung zu dem, was er der Konzeption nach, nicht der schriftlichen Fixierung nach, von Anbeginn (gewesen) ist. Oder wie Leopold Mozart sich in seinem Brief aus Rom 1770 ausdrückt: »*Die Art der Produktion muß dabei mehr tun als die Komposition selbst.*«

Selbstverständlich war der Anteil der Ausführenden nicht nur bei Falsobordone-Sätzen sehr groß, ja für die Wirkung auf die Zuhörer von entscheidender Bedeutung, sondern fast in allen Bereichen der Instrumental- wie der Vokalmusik. Dabei darf nicht vergessen werden, daß lange Zeit Komponist und Ausführender identisch waren oder häufig wenigstens beinahe gleichwertig in der *musikalischen Gelahrtheit*, d.h. in kontrapunktischen und harmonischen Künsten.

Die *gelenkte* Improvisation, d.h. die Umspielung und Verzierung des vorgegebenen Notentextes, ist nachweisbar schon für den einstimmigen Gesang der frühmittelalterlichen Kirche. Die Kunst der improvisierten Diminution erfaßt dann in der Mehrstimmigkeit neben der vornehmlich verzierten Oberstimme auch die übrigen Stimmen des Satzes. Besonderen Aufschwung erlebt die diminuierende Improvisation im 16. Jahrhundert. Denn:

»Die Verzierungen, denen wir auf gesanglichem Boden begegnen, kehren auch auf instrumentalem Gebiete wieder. Es braucht wohl nur auf die Schulwerke eines Ganassi dal Fontego, Ortiz, Girolamo della Casa, Rognoni, Conforti und Bassano verwiesen zu werden, um die die ganze Praxis beherrschende Tendenz des Auszierens scharf zu beleuchten. Wenn aber diese aus der Kehlfertigkeit geborenen *trilli, tremoli, groppi, accenti, monachine, zimbeli* und wie die Verzierungsformen alle heißen, auch den Instrumenten angepaßt wurden, so entsprachen sie doch selten ihrer Eigenart. Instrumentale Verzierungsformen, die im Ansatz bereits im 14. bis 16. Jahrhundert anzutreffen sind, entwickeln sich vornehmlich seit der Wende des 16. Jahrhunderts in England auf dem Boden der Virginal- und in Italien und Frankreich auf dem Gebiete der Lauten- und später der Klavier-Musik.«³

Die Kunst, »*Manieren*« anzubringen bzw. »*floriture, abbellimenti*«, »*agrèments, broderies, tremblements*«, »*glosas*« oder »*graces, embellishments, ornaments*«, wie die Verzierungen in den verschiedenen Musik-Landschaften heißen, gilt jedenfalls als Kunst, die viel Geschmack und musikalische Urteilsfähigkeit verlangt: »*L'intaolare diminuito è vn'arte giudiciosissima, & si ricerca essere buon Cantore, & anco buon Contrapuntista*«⁴. Auf die Gesangkunst als Lehrmeisterin im Diminuieren verweisen auch andere Lehrbücher, z.B. Ganassis *Fontegara*: »*Sapi, che il maestro tuo sarà il suficiente & perito cantore.*«⁵

Bis einschließlich der Zeit Ph.E. Bachs geht die allgemeine Praxis der gelenkten Improvisation dahin, einen vorgegebenen Text ex improvise zu diminuieren,

zu colorieren oder wie immer die Bezeichnungen für das Improvisieren im Rahmen der vorgegebenen Noten gelautet haben. Praktiziert wurde sowohl das Umspielen längerer Notenwerte, das Verbinden mehrerer solcher notierten Werte — oft bis zur Unkenntlichkeit des zugrundeliegenden Materials —, als auch das Kontrapunktieren *alla mente*, also das freie Hinzuerfinden einer (oder auch mehrerer) Stimme(n) zu einem vorgegebenen Cantus firmus bzw. zu einem cantus-firmus-ähnlich fungierenden Text.

Die Beliebtheit und allgemeine Praxis der Improvisation beschränkte sich im übrigen ja keineswegs auf die Musik. Man denke etwa an das improvisatorische Moment in der *Commedia dell'arte*, oder an das teilweise Stegreifspiel im spanischen *Siglo de oro* — nicht nur bei Lope de Vega. Das Improvisieren war Ausdruck — und wohl auch Ventil — einer ungemein schöpferischen Epoche.

Da sich Improvisiertes nur selten schriftlich niederschlägt, sind wir natürlich hinsichtlich des Umfangs und der Bedeutung von improvisierter Musik auf Schlußfolgerungen angewiesen⁶. Freilich gibt es genügend Zeugnisse einer blühenden Improvisationspraxis in der weltlichen wie auch in der geistlichen Musik der Renaissance und des Barocks, und zwar sowohl in der Instrumental- als auch der Vokalmusik. Es gibt praktische und theoretische Quellenwerke, in denen Kompositionen in einfacher und verzierter Fassung gegenübergestellt sind, wie die folgenden Beispiele zeigen⁷:

Hans Buchner: *Te Deum laudamus*

unverziert:

coloriert:

Cipriano de Rore: *Madrigal » Tanto mi piaque « (1550)*

Kleingestochene Diminutionen von Girolamo dalla Casa.

po-ter ap-pres - - sar gl'a - ma-ti ra - - - mi

po-ter ap-pres - - sar gl'a - ma-ti ra - - - mi

gl'a - - ma - - - ti ra - - - mi

po-ter ap-pres - - sar gl'a - ma-ti ra - - - mi

Cipriano de Rore: Madrigal »Signor mio caro« (1550)

Diminutionen: a) G. dalla Casa (1584); b) c) Giov. Bassano (1585);
e) für Viola bastarda von Orazio Bassani (vor 1621)

$\text{♩} = d$

a

b

c

Canto

Alto

d

Tenore

Basso

e

Si - - gnor mio

Si - - gnor mio ca - - - - - ro, si - gnor mio

Si - gnor mio

ca - - - - - ro o - gni pen - sier mi ti - ra

ro o - gni pen - sier mi ti - ra

ca - - - - - ro

ca - - - - - ro

Es gibt Tabellen von Diminutionsformeln, Übungsbeispielen und Erläuterungen, wie die unterschiedlichen Formeln je nach Geschmack, Stilgattung und Spiel- bzw. Singvermögen anzubringen seien, so z.B. bei Fr. Geminiani⁸:

Essempio IX, 16 Veränderungen eines Skalenthemas für Violine und Generalbaß (vor 1752).

Tema
Tempo Giusto

Var. ne¹a

3a

7a

11a

Die übrigen Variationen ähnlich.

sowie in J.J. Quantz' *Willkürlichen Veränderungen verschiedener Intervalle*⁹:

Fig. 14

a) b) c)

d) e) f) g)

h) i) k) l) ll) m)



Besonders ab etwa 1570 finden wir ein stetes Anwachsen der Literatur zur Improvisation, obwohl sie schon im 14. und 15. Jahrhundert sehr umfangreich in Lehrbüchern behandelt wird.

Ausgangspunkt der Verzierungstechnik ist der Gesang. Freilich bilden sich bald für die Instrumentalmusik neben den typischen Gesangsformeln instrumententypische Figuren heraus. Die Mehrzahl der Diminutionslehrbücher ebenso wie die italienischen Komponisten machen im 16. Jahrhundert jedoch noch keinen Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Ausführung.

Die Diminution dient nicht nur der Zurschaustellung der Virtuosität der Ausführenden, sondern — wenigstens prinzipiell — auch dem Ausdruck, der Affektdarstellung, der Hervorhebung:¹⁰

Anonym: Frottola »Ayme sospiri«

a) unverziert (15. Jahrh.), b) verziert (1505)

The score is divided into two parts, a) and b). Part a) is for Canto and Tenor Contratenor. Part b) is for [Cantus] Tenor Bassus. The lyrics are: "Ay - me so - spi - ri, ay - me so - spi - ri, A - i - me so - spi - ri, ai - me so - ay - me so - spi - ri, non tro - vo pa - ce, spi ri, non tro - vo pa - ce,". The notation includes various ornaments and rhythmic patterns, with a tempo marking of ♩ = d.

Nicht zufällig spricht man in dieser Zeit nicht nur von *Diminution*, sondern auch von *Kolorierung*, vom Ausmalen, vom Farbegeben. Gleichsam als wäre der Notentext nur das Schwarzweiß-Bild, das erst bei der *kolorierten* Wiedergabe die notwendige natürliche Farbe erhält.

»Est uero ratio coloraturarum singularis cuiusdam dexteritatis, naturae & proprietatis. Suus cuiusque mos est. Multi in ea sunt sententia, Bassum esse colorandum, alii Discantum. Verum mea sententia omnibus uocibus & possunt & debent coloraturae spergi, sed non semper, & quidem locis appositis, nec omnes voces coniunctim, sed sede convenienti colorentur, reliquae suis locis, ita ut una coloratura expresse & distincte ab alia exaudiri & discerni, integra tamen & salva compositione, possit...¹¹

Quilibet enim symphonista suum quoddam & peculiare habet iudicium, ac pro arbitrio hic isto, alius alio modo in effingendis clausulis & fugis utitur.«¹²

Schmid d. Ä. (1577) sagt, er »habe die Motetten vnd stuck ... mit geringen Coloraturen gezieret, nit der meinung, das ich die verständigen Organisten eben an mein Colloraturen wölle binden, sondern einem jetlichen sein verbesserung frei lassen vnd allein wie gemelt der jungen angehenden Instrumentisten halber angesehen worden.«¹³ Hans Buchner (um 1525) fordert seine Organistenkollegen auf, colores anzubringen¹⁴, weil die schlichten Sätze, Note gegen Note, nur eine geringe Wirkung haben. Bei H. Schütz heißt es:

»Der Evangelist kan in ein Orgelwerck, Positiff, oder auch in ein Instrument, Lauten, Pandor &c. nach gefallen gesungen werden, wie dann zu dem ende die Wort des Evangelisten vnter den Bassum continuum mitgesetzt werden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wol vertreten will, zu erjndern, daß so lange der falsobordon in einen thon weret, er auff der Orgel, oder Instrument, mit der Hand jmmer zierliche vnd appropiierte leuffe oder passaggi darunter mache, sonsten erreichen sie jhren gebührlichen effect nicht.«¹⁵

Solche Äußerungen sind typisch für die Musikpraxis der Zeit. Grundsätzlich konnte und mußte jeder Sänger und Instrumentalist die Kunst der gelenkten Improvisation beherrschen. Die Diminutionsanweisungen und -formeln waren für alle Arten von Saiten- und Blasinstrumenten, wie auch für die menschliche Stimme gedacht, so z.B. Silvestro Ganassis Flötenschule *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535¹⁶. Ähnliches gilt für die Diminutionsschule von Girolamo della Casa (1584), von R. Rognoni (1592), Giov. Luca Conforto (1593?), Giov. Batt. Bovicelli (1594) oder Giov. Bassano (1598). Daß sich Lehrbücher ausschließlich auf Instrumente beziehen, ist selten. Die bekanntesten sind D. Ortiz' *Tratado de glosas* (1553) für Streicher, Tomás de S. Marías *Arte de tañer fantasia* (1565) und G. Dirutas *Transilvano* I und II (1593 und 1609) für Tasteninstrumente.

Der Austauschbarkeit von Vokal- und Instrumentalwerken entspricht nicht nur die allgemeine Praxis des Absetzens, d.h. der Übertragung vokaler Sätze auf ein Instrument bei gleichzeitiger Verzierung nach den instrumentalen Möglichkeiten, sondern die Häufigkeit von Titeln »per cantare o sonare«. Dabei werden immer wieder die Überraschungen und zufällig resultierenden Schönheiten beim Ensemble-Diminuieren betont, falsche Fortschreitungen (u.a. Quint- und Oktavparallelen) wegen der großen Geschwindigkeit durchaus toleriert. Freilich scheint es nicht selten der — auch in mehreren Stimmen gleichzeitigen — Diminution zuviel gegeben zu haben. Neben Beschwerden von Sängern über Kollegen gibt es auch immer wieder Warnungen vor einem Zuviel, vor allem vor gleichzei-

tigem Diminuieren. Ganz besonders gelten die Warnungen einem — offenbar auch praktizierten — chorischen Verzieren. Einem beinahe ungehemmten Diminuieren und dem daraus notwendig resultierenden Dissonanzenreichtum, der Fülle von überraschenden Härten und unvermuteten *Zusammenstößen* hat vor allem A. Banchieri in seiner *Cartella Musicale* (1614) das Wort geredet. Es überwiegen allerdings bei weitem die zur Vorsicht mahnenden Stimmen.

Fest steht jedenfalls, daß die Notierungen von Komponisten aus dieser Zeit nur ein höchst unvollständiges Bild von ihrer damaligen Realisierung wiedergeben, und daß die Komponisten selbst ihre Aufgabe darin gesehen haben, gleichsam nur den Rohbau ihrer Werke aufzuzeichnen, eine *Planskizze*, weil die Einzelheiten ohnedies von den ausführenden Sängern und/oder Instrumentalisten jeweils ad hoc festgelegt wurden. Natürlich waren nicht alle Komponisten in gleicher Weise diesbezüglich *tolerant*, aber sie mußten in jedem Fall mit einer Veränderung durch die Ausführenden rechnen.

Daß die ursprünglich schöpferische Improvisationsfähigkeit — abgesehen davon, daß trotz Schulung sicher nicht alle Sänger und Instrumentalisten in gleich genügender Weise befähigt waren zum Diminuieren — im Laufe der Zeit immer mehr zu einer Formalisierung tendierte, daß die schöpferische Spontanerfindung — vor allem zunächst in Deutschland — in Formeln petrifizierte, ist mit unseren Augen gesehen nicht verwunderlich. Man wollte immer wieder standardisierte, stereotypierte Wendungen haben, die auch dem wenig Einfallsreichen jederzeit gebrauchsfertig zur Verfügung stehen sollten. Namen solcher standardisierter Floskeln sind *grosso, gretto, trillo, tremolo, minuta, accento, cascata, ribattuta, tirata, passaggio, cercar (del)la nota, messanza, bombo, circolo, Mordent* usw. und ihre anderssprachigen Äquivalente. Gemeinsam ist diesen Erscheinungen ihre grundsätzliche Ungenauigkeit, »*das ihnen so nöthige Ohngefähr*«¹⁷, weswegen im allgemeinen die Verzierungen überhaupt nicht notiert wurden, höchstens — zur Belehrung und Geschmacksbildung — als *wesentliche Manieren*.

Die *wesentlichen Manieren* und *willkürlichen Veränderungen* — eine Unterscheidung des rationalistischen 18. Jahrhunderts — haben dieselbe improvisatorische Wurzel. Trotz aller Trennungsversuche haben sie auch fließende Grenzen. Vereinheitlichung wurde zwar immer wieder angestrebt, aber eine vollkommene Rationalisierung und Normierung konnte nie erreicht werden, weil sie dem Wesen der Verzierung widersprechen.

»Die Musicanten sind in vielen Dingen so einig als Simsons Brand-Füchse / so mit den Schwänzen zwar zusammen gekuppelt / aber doch mit den Köpfen getheilet / daß einer hie / der ander dort hinaus wil / und werden schwerlich in allen (!) einig werden / so lang des Aristotelis ewige Welt stehet.«

So klagt M.H. Fuhrmann in seinem *Musicalischen Trichter* (1706)¹⁸. Vor allem konnte es natürlich bei den *willkürlichen Veränderungen* keine Einheitlichkeit geben. Immer wieder heißt es in den Lehrschriften, maßgeblich sei der gute Geschmack.

»Ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musick etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Ich glaube auch, nach dem Ausspruch eines gewissen grossen Mannes, daß zwar ein Geschmack mehr gutes als der andere habe, daß dem ohngeacht in jedem etwas besonders gutes stecke und keiner noch nicht so vollkommen sey, daß er nicht noch Zusätze leyde. Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen. Dieses kan aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; Man muß sich gegentheils alles gute zu nutze machen, man mag es finden wo man will.«¹⁹

Zum guten Geschmack gehören selbstverständlich als Voraussetzungen auch »Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft usw.« und die Beachtung gewisser Regeln²⁰. Der Spielraum, in dem sich der so häufig beschworene gute Geschmack bewähren kann, läßt sich nur schwer umschreiben. Dies hängt — auch — mit der Funktion der Verzierungen zusammen, nämlich die Verbindung zwischen den Tönen zu glätten, die Melodie somit zu verschönern, zu variieren, den Affektgehalt zu verdeutlichen, den aufmerksamen Hörer immer wieder zu überraschen und zu befriedigen. Dergleichen läßt sich nicht fixieren — ebensowenig wie die Affekte und Leidenschaften, die durch die Verzierungen verstärkt ausgedrückt werden sollen. Übrigens auch nicht in rhythmischer Hinsicht: Die Nichtmensurierbarkeit gehört zu ihrem improvisatorischen Wesen. Denn: »Da die Musik eine freye Kunst ist, so hat ein jeder Ausführer auch die Freyheit, seine Veränderungen zu machen, wie es ihm gefällt.«²¹ Die Grenzen liegen zwischen der Notwendigkeit, »daß man sich der Abwechslung / (so viel es ohne haseliren geschehen kan) befleißige / weil nichts in der Welt so sehr nach Veränderung schnappet / als eben die Music darum man das Changement wol ohne großes Unrecht ihr Element nennen möchte«²², und der immer wieder wiederholten Warnung vor einem Zuviel des Guten, das sich gegen das Prinzip der strukturellen und artikulatorischen Klarheit und Deutlichkeit kehrt und keine Rücksicht nimmt auf das Gesetz des Wechsels von verzierten und unverzierten Teilen. Quantz versucht eine Lösung so:

»Vielleicht möchte mancher wünschen, daß ich eine Anzahl von ausgearbeiteten Cadenzen beygefüget hätte. Allein weil man nicht vermögend ist, alle Cadenzen so zu schreiben, wie sie gespielt werden müssen: so würden auch alle Exempel von ausgearbeiteten Cadenzen nicht hinreichend seyn, einen vollständigen Begriff davon zu geben. Man muß also, die Art gute Cadenzen zu machen, vielen geschickten Leuten abzuhören suchen ... Man muß sich demnach nicht durch das Vorurtheil verblenden lassen, als ob ein guter Musiker nicht auch dann und wann eine schlechte, ein mittelmäßiger hingegen eine gute Cadenz hervorbringen könnte. Die Cadenzen erfordern, wegen ihrer geschwinden Erfindung, mehr Fähigkeit des Witzes, als Gelehrsamkeit. Ihre größte Schönheit besteht darinn, daß sie als etwas unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzen, und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen.«²³

J.S. Bach wollte sich offenbar gar nicht darauf einlassen, inwieweit seine Musik von anderen verziert würde. Er zog es vor, die willkürlichen Veränderungen auszukomponieren. Dies wurde ihm von etlichen Zeitgenossen übel vermerkt.

J. A. Scheibe etwa sagt dazu: »Man muß allemahl den Sängern und Instrumentalisten die Freyheit lassen, ihre Geschicklichkeit zu zeigen; man muß ihnen sogar dazu Gelegenheit geben, wenn man seine Stücke nicht muthwillig verderben und sie einer matten und verdrießlichen Aufführung unterwerfen will«, denn es sei das Recht der Sänger und Instrumentalisten, »dessen Entziehung ihnen zum Schimpfe gereicht«²⁴. Trotzdem wird sich auch bei J.S. Bach nicht ausschließen lassen, daß eine ganze Reihe von Texten, vor allem aus der frühen Zeit, was ausgeschriebene *Verzierungen* betrifft, wohl so und — nicht nur: oder — so gespielt worden sind, weil sie eben nicht die Substanz, sondern nur *Formeln* betreffen, die in einem nicht sehr engen Rahmen einigermaßen austauschbar waren²⁵.

Ein Gegenstück zu J.S. Bach stellt Händel dar, der die Ritornelle in seinen Opern auf dem Cembalo improvisierend zu ausgedehnten konzertanten Stücken ausgeweitet hat, von denen etliche in zeitgenössischen Aufzeichnungen erhalten sind und »einen starcken Geschmack« von seiner Improvisationskunst geben. Auch von seinen Orgelkonzerten ist bekannt, daß sie weitgehend nur eine Skizze, ein *pro memoria* sind von dem, was er improvisierend gespielt hat.

Den größten Spielraum für improvisierte Veränderungen des Notentextes gab es naturgemäß bei der Aussetzung des Generalbasses, der ja eine Art musikalischer Kurzschrift darstellt und eine den jeweiligen konkreten Umständen entsprechende Umsetzung in klingende Musik erfordert. Aus diesem Grunde war der Generalbaß auch Grundlage der Unterweisung in der Komposition²⁶. Die Improvisationskünste der Cembalisten und Organisten waren denn auch auf sehr hohem Niveau²⁷.

Mit den zu improvisierenden *veränderten Reprisen* der Instrumentalmusik des Rokoko neigt sich die Zeit der *willkürlichen Veränderungen* dem Ende zu. Noch freilich gilt:

»Das Verändern beim Wiederholen ist heutzutage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Man will beinahe jeden Gedanken in der Veränderung wiederholt wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stückes und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Bloß dieses Verziern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Kadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwei wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Geduld, beim ersten Mal die vorgeschriebenen Noten zu spielen, das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affekt und wider das Verhältnis der Gedanken unter sich eine unangenehme Sache für manchen Komponisten. Gesetzt aber, ein Ausführer hat alle nötigen Eigenschaften, ein Stück so wie es sein soll zu verändern; ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bei unbekanntem Sachen deswegen neue Schwierigkeiten? ... Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Mißbrauchs ungeachtet, behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Wert. ... Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die ... nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen ... das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie es nötig haben, solche

entweder selbst zu erfinden oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen...«²⁸

Aber die freie Anwendung von *Veränderungen* verlagert sich vor allem auf die Ausgestaltung der Kadenzen²⁹. Daneben wird die Kunst der freien Improvisation noch immer hoch geschätzt. Ihr Gebiet ist vornehmlich die *Freye Fantasie*. Zur freien Improvisation

»... wird eine Wissenschaft des ganzen Umganges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezezen kann, wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibt.«³⁰

Die Kunst der *gelenkten Improvisation* ist auch nach 1800 noch nicht ausgestorben. Aber sie ist selten geworden und »ist nur dem erlaubt, der Composition versteht und schon für diese Kunst ausgebildet ist. Wo und nach welchen Regeln diese (willkürlichen Veränderungen) anzubringen sind, gehört in die Compositionslehre. ...«³¹

Wir wissen, daß Mozart in den langsamen Sätzen seiner Klavierkonzerte solche *willkürlichen Veränderungen* improvisiert hat. Sein Schüler Hummel hat sogar noch Klavierkonzerte Mozarts mit derlei Veränderungen herausgegeben:³²

W.A. Mozart: Klavierkonzert KV 491, 2. Satz mit Diminutionen von J.N. Hummel.

Mozart
22

Hummel

Wie sehr sich beim Anbringen solcher willkürlicher Veränderungen ein *Zeitstil* ausgeprägt hat, mag ein Beispiel aus D.G. Türks Klavierschule von 1789 zeigen:³³

Adagio assai
(Veränderungen und Zusätze)

(Vorgeschriebene Melodie)

(Bezifferter Baß)

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. In the first system, there are markings '2', '6', '6', '5', '7', '5', '6', '4', and '3' below the bass staff. In the second system, there are markings '6', '7', '6', '6', '7', '6', '6', and '54' below the bass staff. A circled '10' is visible in the first system's treble staff.

Für typisch geigerische Formelkonventionen stellt G. Tartinis *Traité des Agréments de la Musique* eine reichhaltige Beispielsammlung dar³⁴, aus der L. Mozart für seine Violinschule etliche Beispiele übernommen hat.

Erst das Auftreten des *reinen* Interpreten, der nicht gleichzeitig auch »*Composition versteht und schon für diese Kunst ausgebildet ist*«, läßt die Kunst und die — offenbar häufig auch heruntergekommene — Praxis der Diminution verschwinden. Wenn beispielsweise bis über 1850 hinaus in der Berliner oder in der Pariser Oper Arien weiterhin nach alter Übung verziert wurden, so ist dies schon eher als Kuriosität festzuhalten. Hierher gehört wohl auch, daß bei der Uraufführung von Verdis Falstaff der Sänger der Titelrolle, Maurel, in Gegenwart Verdis eine Arie dreimal wiederholte und jedesmal anders verzierte — ungeachtet des Willens Verdis, der seine Noten genaugenommen wissen wollte: »*Dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere.*«³⁵

Das Verhältnis von Komponisten zu ihren Werken ist zu unterschiedlich, als daß es auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könnte. Das Ideal eines Bartók oder eines Strawinsky etwa geht auf äußerste Genauigkeit in allen Details, einschließlich der präzise gewünschten Dauer. — Daß auch bei Komponisten, die Wert auf Texttreue legen und die ihre Werke selbst aufführen, nicht immer alles so ganz textgetreu zugeht, mag stellvertretend für viele Beispiele eines zeigen: K. Böhm findet bei den Proben zur 200. Aufführung des Rosenkavaliers in Dresden »*an die vierzehn oder fünfzehn schwere Fehler*«, und zwar in demjenigen Notenmaterial, nach dem R. Strauss selbst schon geprobt und die 100. Aufführung dirigiert hatte³⁶. — Die Komponisten in älterer Zeit — soweit sie nicht ohnedies völlig anonym blieben und vielleicht auch bleiben wollten — rechneten mit wesentlich freizügigerer Behandlung ihrer Werke. Sie waren nicht festgelegt

auf eine bestimmte Ausführung oder auf eine bestimmte Besetzung. Sie waren im Gegenteil erstaunlich wendig und anpassungsfähig an die jeweiligen Ausführungsmöglichkeiten, weil sie ihrem Selbstverständnis nach in erster Linie — wofür nicht ausschließlich — Musik zum Gebrauch machten. Was nicht heißt, sie hätten nur *Gebrauchsmusik* gemacht oder sie hätten alle nur leichthändig dahinkomponiert. Aber *Authentizität* etwa im Sinne Beethovens war ihnen fremd, weil vieles an ihrer Musik über-individuelles, für jedermann frei verfügbares Allgemeingut war, das akzidentell und damit so oder auch anders sein konnte, ohne daß die Substanz davon betroffen worden wäre.

Was heißt also bei solcher Musik *Urtext*? Soll man das Skelett — oder wie L. Mozart sagt, die »nackenden Noten« — als den verbindlichen Text betrachten — soweit er sich überhaupt zweifelsfrei eruieren läßt? Man wird H. Engel wohl beipflichten müssen: »Eine sogenannte kritische Ausgabe des Textes, der stets mit Diminution durch die Vortragenden zu rechnen hatte, ist nicht nur ungenügend, sondern irreführend.«³⁷ Und auch darin kann man ihm nur zustimmen, daß die Musikwissenschaft alte Ausarbeitungen von Diminutionen in möglichst großer Reichhaltigkeit verfügbar machen sollte, um die Interpreten zu einer stilgemäßen und schöpferischen Leistung anzuregen³⁸.

Eine *kritische Ausgabe* mit einer oder sogar mehreren beigefügten ausgearbeiteten Diminutionen wäre nur ein unzulänglicher Kompromiß. Eine solche Ausgabe könnte — wie auch früher — nicht mehr sein als eine Anregung. Sie dürfte keinesfalls verabsolutiert werden.

Wichtig scheint mir deshalb vor allem, daß die zukünftigen Interpreten während ihrer Ausbildung systematisch angeleitet werden zu einer stilsicheren Improvisationsfähigkeit. Wenn der Interpret aufgrund seiner Ausbildung und schöpferischen Phantasie in der Lage ist, sie im Wissen um ihre ursprüngliche Farbenpracht für den heutigen Hörer mit *gutem Geschmack* jeweils neu zu *colorieren*, dann allerdings kann eine *Schwarz-weiß-Urtext-Ausgabe* ihre Aufgabe erfüllen. Das Problem der *Authentizität* stellt sich hier also weniger dem Herausgeber als dem Ausführenden.

ANMERKUNGEN

¹ G. Caccini, Vorrede zu *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614.

² Vgl. E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938; ders., *Die Improvisation*, in: Das Musikwerk, Köln 1956, 21961; R. Haas, *Aufführungspraxis in der Musik*, in: Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931; A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, H.-P. Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1955, vgl. auch das Schrifttum zum gregorianischen Choral.

³ Joh. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, S. 147, vgl. auch R. Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig 1913, bes. S. 409f. und 414.

⁴ G. Diruta, *Il Transilvano* II, Venedig 1609, p. 10.

⁵ S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Neudruck Mailand 1934, Kap. 25, vorletzte Seite.

- ⁶ Vgl. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I, Berlin 1935.
- ⁷ Hans Buchner (1483—1539), in: Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, S. 306; Cipriano de Rore, mit Diminutionen von Girolamo dalla Casa (1584), in: Ferand, *Die Improvisation*, S. 58, ders., mit Diminutionen von G. Dalla Casa (1584), G. Bassano (1585) und O. Bassani (vor 1622), in: Ferand, *Die Improvisation*, S. 63.
- ⁸ Fr. Geminiani, Essempio IX, in: Schmitz, *Die Kunst der Verzierung*, S. 70f.
- ⁹ In: Schmitz, ebda, S. 116.
- ¹⁰ Anonymus (ca. 1460—1470), in: Ferand, *Die Improvisation*, S. 30f.
- ¹¹ H. Finck, *practica Musica*, Wittenberg 1556, Ultimus Liber.
- ¹² Ders., ebda, Quartus Liber
- ¹³ W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 81.
- ¹⁴ Vgl. das Beispiel oben u. Anm. 7.
- ¹⁵ Vorwort zur Auferstehungshistorie, 1623; dort ist u.a. auch die Rede von variabler Begleitung, je nach den Möglichkeiten der Ausführenden.
- ¹⁶ Vgl. Anm. 5.
- ¹⁷ Vgl. Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754ff., Band III (1757), S. 117f.
- ¹⁸ Zitiert nach Schmitz, *Die Kunst der Verzierung*, S. 21.
- ¹⁹ Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Neudruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, Band I, S. 60.
- ²⁰ Vgl. D.G. Türk, *Klavierschule*, Neudruck der 1. Ausgabe 1789, S. 325f.
- ²¹ Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Band II, S. 101.
- ²² J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, in: Schmitz, *Die Kunst der Verzierung*, S. 13, vgl. auch J.F. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, S. 223.
- ²³ J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flüte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Neudruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel-Basel 1953, S. 157.
- ²⁴ J.A. Scheibe, *Der critische Musicus*, Hamburg 1738, Band I, B 36.
- ²⁵ Vgl. dagegen M. Reimann, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: Norddeutsche und nordeuropäische Musik, Referate der Kieler Tagung 1963, hrsg. C. Dahlhaus und W. Wiora (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 16) Kassel 1965, S. 83—91. Reimann geht in ihrem Referat auf unterschiedlichste Probleme der Herausgabe von *Urtexten* aus dieser Zeit ein, wird aber der Improvisationspraxis und der ihr zugrundeliegenden *Werk*-auffassung nicht gerecht. Vgl. dagegen den Hinweis von v. Dadelsen in der Diskussion, daß der Begriff der authentischen Fassung in der kompositorischen Praxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts inadäquat ist. Ähnlich Bengtsson. Ebda S. 127f.
- ²⁶ Die Bezeichnung *Generalbaßzeitalter* für die Epoche von 1600—1750 läßt erkennen, welche Bedeutung dem *General-Baß* zukam. Es ist ja damals keine Musik — ausgenommen die nursolistische wie Solosonaten für Violine usw. — denkbar ohne das Fundament des Generalbasses.
- ²⁷ Vgl. z.B. Organistenproben von Mattheson 1725 und 1727, ders., *Ehrenspforte*, 1740, S. 397, *Regolamento* von San Marco, vor 1540, vgl. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, S. 356—359.
- ²⁸ C.Ph.E. Bach, Vorwort zu den *Sechs Sonaten für Klavier mit veränderten Reprisen* 1760.
- ²⁹ Vgl. z.B. Türk, S. 308—322, C.Ph.E. Bach, *Versuch...* Bd. II, S. 259—265.
- ³⁰ C.Ph.E. Bach, ebda, S. 325f.
- ³¹ Aug. Eberh. Müller, *Große Fortepiano-Schule*, 8. Auflage, hrsg. Carl Czerny, 1825, zit. nach MGG Band III, Sp. 499.
- ³² Aus MGG Band III, Sp. 500.
- ³³ Aus Türk, *Clavierschule*, 5. Kapitel, 3. Abschnitt, § 25, S. 326f.
- ³⁴ Giuseppe Tartini (1692—1770), *Traité...*, hrsg. Erwin R. Jakobi, Celle-New York 1961.
- ³⁵ Brief Verdis an C.D. Marzari vom 14. Dez. 1850, *Copialettere*, 111, zitiert nach MGG Band XIII, Sp. 1450.
- ³⁶ K. Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau*, Wien-München-Zürich 21974, S. 72f.
- ³⁷ H. Engel, Artikel *Diminution*, in: MGG Band III, Sp. 501.
- ³⁸ Ders., ebda.

ROBERT MÜNSTER

ZU CARL MARIA VON WEBERS MÜNCHNER
AUFENTHALT 1811

Max Maria von Weber hat die Münchner Aufenthalte seines Vaters von 1811 und 1815 eingehend behandelt und dabei auch die gesellschaftliche und künstlerische Atmosphäre anschaulich geschildert, die damals den Gast in der bayerischen Residenzstadt schnell in ihren Bann gezogen hat¹. Eine Reihe von Kompositionen Webers sind hier entstanden und aufgeführt worden. In einem Überblick über den ersten der beiden Besuche soll hier u. a. auf einige bislang unbekannt gebliebene Quellen und Berichte hingewiesen werden.

Weber traf am 14. März 1811, über Augsburg kommend, in München ein. Durch Empfehlungen an die Familie von Aretin, den mächtigen Minister Maximilian Josef von Montgelas (1759—1838), den Baudirektor Karl Friedrich von Wiebeking (1762—1842), an die Pianistin Sophie Dülcken (1781—1864), die königliche Kammersängerin Therese Blangini — eine Schwester des bayerischen Titularkapellmeisters Felice Blangini —, und nicht zuletzt an die bayerische Königin Karoline Friederike Wilhelmine (1776—1841) fand er schnell Eingang in die einflußreichen Kreise der Münchner Gesellschaft. Der Pflege der literarischen Unterhaltung und der Musik widmeten sich damals vor allem die beiden Privatgesellschaften *Museum* und *Harmonie*. In die Herrengesellschaft *Museum* dürfte Weber von deren Mitglied von Wiebeking eingeführt worden sein; in der auch den Damen offenstehenden Gesellschaft *Harmonie* finden wir ihn u. a. am 8. April. Weber traf dort unvermutet Lisette d'Arnhard, die Widmungsträgerin seiner 12 Allemanden bzw. Walzer op. 4, als Frau von Matterni wieder². Auszüge aus Webers Tagebuch für die Zeit vom 1. bis zum 18. Juni gestatten weitere Einblicke in den Münchner Freundes- und Bekanntenkreis des Komponisten. Häufig weilte Weber in Gesellschaft der Familie des Hofviolinisten Theobald Lang (1783—1839) und seiner als Hof Sängerin hochgeschätzten Gemahlin Regine, geb. Hitzelberger (1786—1827), der ausgezeichneten Sopranistinnen Helene von Geiger, geb. Harlas (1785—1818) und Josepha Flerx, geb. Lang (1790—1862), des Bassisten Georg Mittermayer (1783—1858) sowie der Komponistin Josephine von Flad, geb. Kanzler (1778—1843)³.

Minister Montgelas hatte bereits für den 19. März eine Audienz bei der Königin vermittelt. Webers Bemühen ging zunächst vor allem dahin, ein Konzert bei Hofe geben zu können. Im stillen hoffte er wohl, wie 34 Jahre zuvor schon

Mozart, in München eine feste Anstellung als Kapellmeister bei Hofe zu finden. Ergebnis des ersten freundlichen Empfangs in der Residenz war zunächst auch die Erlaubnis zu einem eigenen Konzert, das am 5. April im Hoftheater stattfand⁴. Der Hof nahm 50 Karten dazu ab. Hofmusikdirektor Ferdinand Fränzl (1770 bis 1833) leitete das vorzügliche Hoforchester.

Am Beginn des Konzerts standen zwei Werke von Weber, eine Sinfonie — wahrscheinlich die zweite in C-dur (Jähns 51), gefolgt vom ersten Klavierkonzert op. 11, dessen Solopart der Komponist selbst spielte. Anschließend sang die Hofsängerin Regina Lang, geb. Hitzelberger (1786—1827), eine Szene für Sopran von Ferdinando Paer und Fränzl spielte ein eigenes Violinkonzert. Die übrigen Werke des Programms waren wiederum Kompositionen Webers: das kurz zuvor am 2. April vollendete Concertino Es-Dur op. 26 für Klarinette, meisterhaft vorgetragen durch Webers Freund, den Münchner Hofklarinettenisten Heinrich Baermann (1784—1847), und das melodramatische Gedicht mit Schlußchor »Der erste Ton« (Jähns 58). Hier war für den erkrankten Hofschauspieler Franz Xaver Heigel dessen Kollege Ignaz Kürzinger kurzfristig eingesprungen. Seine Interpretation ließ dem Urteil Webers zufolge zu wünschen übrig⁵. Besonderen Beifall aber fand Webers freies Phantasieren auf dem Klavier. Der Berichterstatter des Gesellschaftsblatts für gebildete Stände sprach »von dem glänzendsten Doppel-Triumph« Webers als Komponist und Interpret. »Bei seinem Spiele auf dem Piano Forte haben wir mit dem innigsten Vergnügen bemerkt, daß er zu den wenigen gehört, welche diesem Instrumente nicht mehr abzwängen, als es zu leisten vermag.«⁶

Im MORGENBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE war über das Konzert zu lesen:

»Auf den 5. April kündigte Hr. Karl Marie von Weber im königl. Hoftheater ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert an. Wir strömten herbey, und unsre Erwartung wurde noch übertroffen. Der geniale Künstler bewies durch seine Symphonie, durch das von ihm komponierte Rochliz'sche Gedicht: Der erste Ton, welches Herr Kürzinger mit Gefühl und Kraft deklamirte, so wie durch freye Phantasien und Variationen auf dem Pianoforte, was man sich von ihm zu versprechen hat. Unser Hr. Direktor Fränzl erntete in dem von ihm komponirten und gespielten Violinkonzert neue Lorbern, und Mad. Reg. Lang, die eine Scene von Pär lieblich sang, wurde mit allgemeinem Beyfalle belohnt. Auch dankten wir Hrn. Bärmann den meisterhaften Vortrag eines Konzertinos für die Clarinette von K.M. von Weber.«⁷

Unmittelbar nach dem Konzert rief König Max I. (1756—1825) den Komponisten zu sich und bestellte bei ihm unter dem Eindruck des Gehörten zwei Konzerte für die Klarinette. Das erste in f-Moll (op. 73) entstand zwischen dem 18. April und dem 17. Mai, das zweite in Es-Dur (op. 74) wurde wahrscheinlich mit der Vollendung des zweiten Satzes am 17. Juli bei einem Landaufenthalt in Starnberg fertiggestellt.

Im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München fand sich jetzt Webers eigenhändige Empfangsbestätigung für das Honorar zu einem der beiden Konzerte. Sie dürfte sich wohl auf das zweite in Es-Dur beziehen.

»Der Endesgenannte bescheinigt für ein zur Königl. Hofmusik-Intendanz Componirte (!) Clarinet Concert den Betrag mit dreysig drey Gulden richtig empfangen zu haben

München den 20t. Sept. 1811

Carl Marie von Weber«

»Die gegen vorstehende Quittung bezahlten dreysig drey gulden sind hicmit bey der Königl. Hofmusik Intendance in Rechnung nachzuweisen.

München den 22t Sept 1811

Cl. G. v. Törring Seefeld mpr«⁸

Der Betrag von 33 Gulden entsprach allem Anschein nach dem damals üblichen Honorar, das der Münchener Hof für ein Instrumentalkonzert bezahlte. Laut erhaltener Quittung hatte am 9. Juli 1810 der Hofvioloncellist und Komponist Philipp Röth (1779—1850) ein eigenes Flötenkonzert in G-Dur abgeliefert und dafür ebenfalls 33 Gulden erhalten⁹. Nach auswärts zahlte man allerdings auch höhere Beträge. Am 10. Juli 1810 waren durch den Hofoboisten Anton Flad (1775—1850) in Paris von dem französischen Komponisten Philippe Libon (1775—1838) zwei Oboenkonzerte um zehn Louisd'ors angekauft worden. Dafür wurden Flad am 20. Januar 1811 immerhin 110 Gulden ausbezahlt¹⁰. Libon stand im Dienste der französischen Kaiserin Josephine, seit 1810 der Kaiserin Marie-Louise; er mag infolge der familiären Beziehungen Josephines zum bayerischen Königshaus höher im Kurs gestanden haben als andere Komponisten, die dem Münchener Hof Kompositionen geliefert haben.

Wie aus einer ebenfalls neu aufgefundenen zweiten Empfangsbestätigung ersichtlich wird, hat Weber dem Hof schon im Juli 1811 einige Werke anderer Komponisten verkauft:

»Der Endesgenannte hat zur Königl. Hofmusick-Intendanz drey Simphonien Concertantes abgeliefert als 1 von Bleyel 1 von Kreuzer und 1 von Berger junior, so dann den Betrag mit Zwölf Gulden richtig erhalten

München den 25 t. Juli 1811

Carl Marie von Weber«

»Die gegen vorstehende Quittung bezaltn zwölf gulden sind hiemit bey der Königl. hofmusik Intendance in Rechnung nachzuweißen

München den 26 t July 1811

Cl.G. v. Törring Seefeld mpr«¹¹

Um welche konzertanten Sinfonien von Ignaz Pleyel und Rodolphe Kreutzer es sich handelte, ist nicht feststellbar, da solche im Bestand der Hof-Musikintendanz nicht erhalten sind. Auch das Werk von Berger junior ist nicht identifizierbar. Der Komponist ist wohl nicht mit Ludwig Berger (1777—1839), eher mit dem gleichnamigen Operntenor, Guitarrespieler und Komponisten Ludwig Berger (geb. 1784) identisch, den Weber von Mannheim her kannte und mit dem er auch in München in Korrespondenz stand¹².

Das erste der beiden von Weber komponierten Klarinettenkonzerte wurde von Baermann bereits am 13. Juni in einem Konzert gespielt, das der Dresdner

Mechanikus Friedrich Kaufmann im Redoutensaal an der Prannerstraße veranstaltete. Dazu erklang unter der Leitung des Konzertmeisters Johann Baptist Moralt (1777—1825) auch Webers Adagio und Rondo für Harmonichord und Orchester (Jähns 115), das der Komponist erst tags zuvor vollendet hatte. Das von Kaufmann erfundene Harmonichord war ein Tasteninstrument, dessen Drahtseiten durch Reibung eines von Leder überzogenen und mit Kolophonium belegten Zylinders zum Klingen gebracht wurde. Weber hatte es kurz vorher bei einem Hofkonzert Kaufmanns in Nymphenburg kennengelernt und dort zur Begeisterung Kaufmanns gleich darauf phantasiert¹³.

Mittlerweile war am 4. Juni, ebenfalls von Moralt dirigiert, Webers einaktige Oper *Abu Hassan* zusammen mit dem Lustspiel in einem Aufzug *Leichtsinn und gutes Herz* von Friedrich Gustav Hagemann im Hoftheater — es war noch das alte von François Cuvilliés erbaute Rokokotheater — zum erstenmal über die Bühne gegangen. Die erste der vier Proben dazu hatte am 24. Mai stattgefunden. Eine Rezension der durch einen blinden Feueralarm unterbrochenen, nichtsdestoweniger begeistert aufgenommenen Uraufführung war bisher nicht bekannt. Das GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE brachte darüber eine kurze Besprechung:

»Abu Hassan ist nach einer Erzählung aus tausend und eine Nacht gebildet. Der Günstling des Kalifen und sein Weibchen geben sich bey dem Beherrscher der Gläubigen und seiner Favorit wechselweise für todt aus, um die Begräbniß-Kosten und Geschenke zu erhalten, und sich aus ihrer mißlichen Lage zu retten. — Die Bearbeitung ist ziemlich gelungen, und man kann es für eines der bessern deutschen Oper-Bücher nehmen. — Die Musik von Karl Marie von Weber erhielt ungetheilten Beyfall.

Dieser geniale Künstler, in der musikalischen und literarischen Welt gleich rühmlich bekannt, lebt schon seit mehreren Monaten in unserer Mitte, und wir sind unsern Lesern deswegen eine Abbitte schuldig, daß keines von unsern Blättern seiner gedachte, da er unserm Publikum so manchen schönen Genuß verschafft hat [...] Abu Hassan wimmelt von originellen, freundlichen Ideen — seine Arie, die Polacca seines Weibchens — der Chor der Gläubiger sind der Springstein, auf welchen man bis auf den Gipfel des niedlichen Gebäudes hüpfet. — Wir müssen wünschen — (— und wir dürfen hoffen??) bald eine zweyete Oper aus desselben Händen zu empfangen.

Die Oper wurde in Hinsicht des Costümes sehr schön gegeben und Gesang und Spiel des Hrn. Mittermayer und der Mad. Flerx erhoben sie zu einer der erfreulichsten Erscheinungen.«¹⁴

Die MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG vom 6. Juli schrieb:

»... unstreitig gehört (nebst der rühmlichst bekannten Oper *Silvana*, die wir auch auf unserer Bühne zu sehen wünschen), die von ihm neuestens componirte und vor kurzem mit allgemeinem Beyfall hie aufgeführte Oper *Abu Hassan* gedichtet von Hiemer, zu den schönsten Produkten, die wir besitzen.«¹⁵

Wiederholungen des *Abu Hassan* fanden am 11. Juni (zusammen mit *Übereilig und Argwohn*), am 13. März 1812 (mit *Der Lügenfeind*), am 6. Dezember 1814 (mit *Der arme Poet*) und am 12. September 1815 (mit *Die Brandschatzung*) statt.

Spätere Neuinszenierungen erfolgten am 4. November 1823, am 27. Oktober 1859 und — unter Hans von Bülow's Leitung — am 14. April 1868¹⁶.

Während Webers Münchner Aufenthalt 1811 sind folgende Opernaufführungen im Hoftheater der Residenz nachweisbar:¹⁷

21. März	Don Juan	Mozart
29. März	Jacob und seine Söhne	Méhul
2. April	Don Juan	Mozart
19. April	Camilla	Paer
23. April	Das Wirtshaus im Walde	Seyfried
26. April	Helene	Méhul
3. Mai	Aline	Berton
7. Mai	Aschenbrödel (Neuinszenierung)	Isouard
12. Mai	Aschenbrödel	Isouard
16. Mai	Numa Pomilio (ital.)	Paer
23. Mai	Numa Pomilio (ital.)	Paer
26. Mai	Aschenbrödel	Isouard
4. Juni	Abu Hassan (Uraufführung)	Weber
11. Juni	Abu Hassan	Weber
14. Juni	Ginevra	Mayr
25. Juni	Ginevra	Mayr
30. Juni	Armand	Cherubini
5. Juli	Jacob und seine Söhne	Méhul
12. Juli	Das Waisenhaus	Weigl
14. Juli	Die Blinden von Toledo	Méhul
19. Juli	Jacob und seine Söhne	Méhul
25. Juli	Macdonald	Dalayrac
30. Juli	Der Bettelstudent	Winter
6. August	Ginevra	Mayr
27. Oktober	Palmer und Amalia	K. Cannabich
31. Oktober	Das unterbrochene Opferfest	Winter
3. November	Die beiden Füchse	Méhul
8. November	Camilla	Paer

Die Bevorzugung der damals sehr beliebten Opern von Henri Etienne Méhul (1763—1817), den Napoleon sehr schätzte und zum Ritter der Ehrenlegion ernannt hatte, wurde sicherlich durch die aktuellen politischen Verhältnisse sehr gefördert.

Carl Maria von Weber hat mehrere dieser Aufführungen besucht und sechs davon, nämlich Niccolò Isouards *Aschenbrödel* (7. Mai), Johann Simon Mayrs *Ginevra* (25. Juni), Luigi Cherubinis *Armand oder der Wasserträger* (30. Juni), Etienne Nicola Méhuls *Jacob und seine Söhne oder Joseph in Aegypten* (3. Juli), Nicolas Dalayracs *Macdonald* (25. Juli) und Peter von Winters *Das unterbrochene Opferfest* (31. Oktober) ausführlich in Münchner Blättern rezensiert. Er besprach auch eine Aufführung des Balletts *Der Dichter Geßner* mit der Musik von dem Hofmusiker Karl Borromäus Neuner (1778—1830) vom 21. Juni¹⁸. Sicherlich hat Weber Neuner damals persönlich kennengelernt. Letzterer schrieb 1812 die Musik zu der Tragödie *Der Freischütze* von Franz Xaver von Caspar. Das Libretto

Königliches Hof- und Nationaltheater.

Dienstag den 4. Juni 1811.

(Zum erstenmale)

Abu Hassan,

Singspiel in einem Aufzuge von F. K. Heimer,
In Musik gesetzt von Carl Marie von Weber.

Personen:

Der Kalf,	Fr. Lochtermann.	Zemrud, Zobridens Amme, Mad. Lochtermah.
Zobeld, seine Gemahlin,	Mlle. Altmutter.	Omar, ein Wechsler, . Fr. Mus.
Abu Hassan, Lieblich des Kalfen,	Fr. Mittermaier.	Mehrere Schüler Abu Hassans.
Ratime, seine Gattin,	Mad. Herz.	Befolge des Kalfen und Zobeldens.
Marsur, Oberkammerling,	Fr. Freuen.	

Die Handlung geht in Bagdad vor.

Vorher wird gegeben:

Leichtsinn und gutes Herz,

ein Lustspiel in einem Aufzuge von Hagemann.

Personen:

Sekretär Schulz,	Fr. Freuen.	David, ein alter Aufwärter, des Sekretärs, . Fr. Urban.
August, sein Sohn,	Fr. Augusti.	Ein Kaufmannsdienner, . Fr. Neuz.
Hauptmann von Zbemer,	Fr. Caro.	Ein Unteroffizier, Gerichtsdienner.
Went, ein Wucherer,	Fr. Egerl.	

Preise der Plätze:

I. Parterre 48 Fr.	} Mittelloge im 4ten Range . 15 Fr.
II. 24 Fr.	

Der Anfang ist um 6 Uhr, das Ende gegen halb 9 Uhr.

Theaterzettel der Uraufführung des Singspiels Abu Hassan im Königlichen Hof- und Nationaltheater (Cuvilliés-Theater) am 4. Juni 1811 (Bayerische Staatsbibliothek München)

blieb nicht ohne Einfluß auf das Textbuch von Friedrich Kind zu Webers gleichnamiger Oper¹⁹.

Mit Isouards Oper *Aschenbrödel* hat er sich auch noch später eingehender befaßt. Wie Jähns berichtet, enthält Webers Tagebuch am 21. Juli 1817 den Vermerk »*Aschenbrödel-Marsch Trompeten gesetzt nach Koburg*«²⁰. Max Maria von

und zur Zeit mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft katalogisiert wird, ergaben, daß dort das Aufführungsmaterial zu Isouards *Aschenbrödel*, hier bezeichnet als *Röschen genannt Aescherling*, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit späteren Ergänzungen erhalten ist. In Nummer 12 des 2. Aktes (March Maestro[so]. Finale »*Auf Streiter, auf, reicht euch die Hand*«) sind zur ursprünglichen Besetzung zusätzlich mit blauer Tinte in die Partitur die Stimmen von zwei Trompeten (*Trompe*) und drei Posaunen (*Tromboni*) eingetragen. Von derselben Hand, die nicht mit derjenigen Carl Maria von Webers identisch ist, wurden auch im Duett Nr. 11 zwei Trompeten ergänzt. Darüber hinaus hat derselbe Schreiber in anderen Teilen der Oper zahlreiche erweiternde Zusätze und Änderungen in den Bläserbesetzungen sowie Ergänzungen in der Dynamik vorgenommen, die sicherlich mit einer Coburger Inszenierung der Oper um die Mitte des 19. Jahrhunderts oder später in Zusammenhang stehen. Die erhaltenen Trompetenstimmen enthalten das Aufführungsdatum 30. 10. 63 und sind von einer anderen Hand geschrieben. Wenn Webers Trompetenergänzung zu Nr. 12 in die erhaltene Fassung aufgenommen worden ist, so fehlen dazu die von ihm stammenden Vorlagen. Sein immerhin möglicher Anteil läßt sich heute nicht mehr feststellen²¹.

Für die Aufführung von Kotzebues Schauspiel *Der arme Minnesänger* am 9. Juni im Münchner Hoftheater schrieb Weber vier kleine Einlagen, mit Gitarre begleitete Lieder (Jähns 110 bis 113), für die Rolle des Minnesängers Goswin, den der auch Baß singende Schauspieler Friedrich Augusti (1784—1831) verkörperte. Das letzte der Lieder, das der Regisseur Max Heigel verfaßt hatte, verlangt neben der Solostimme auch einen vierstimmigen Männerchor. Eine Besprechung der Aufführung konnte nicht festgestellt werden.

Im Juni traf Franz Danzi (1763—1826), Hofkapellmeister in Stuttgart und Freund Webers, zu einem Besuch an seinem früheren Wirkungsort München ein. Es gab ein freudiges Wiedersehen: die beiden musizierten zusammen mit Ferdinand Fränzl und dem Hofvioloncellisten Peter Legrand Webers Klavierquartett (Jähns 76) und komponierten zusammen mit Danzis Schüler Johann Nepomuk von Poißl (1783—1865) am 12. Juli in Sarnberg die Canzonette »*Son troppo innocente nell arte d'amar*« (Jähns Anh. 35). Am 14. August kam Danzis Oratorium *Abraham auf Moria* zum Besten des Komponisten im Hoftheater zur Aufführung. Weber konnte es jedoch nicht mehr hören, denn er hatte bereits am 9. August eine »*Kunst und Naturkneip-Reise*« in die Schweiz angetreten. Zuvor war er am 6. und 7. August noch bei Hofe gewesen. In seinem Brief vom 11. August an Gottfried Weber schreibt er darüber:

»... den 6. machte ich dem König und der Königin noch meine Aufwartung, besonders von letzterer, mit ungemein Gnade aufgenommen. Sie erlaubte mir Ihnen eine Oper zu dediciren, und machte mir auch Hoffnung in Ihre Dienste vielleicht treten zu können. Ist es — nun gut, aber ich suche nichts.

den 7. war noch Hof Concert in Nymphenburg wo die Milder [Anna Milder-Hauptmann, 1785—1838, für welche Beethoven die Partie des Fidelio schrieb]

aus Wien sang, und Bärmann mein F moll Concert herrlich bließ, welches auch dem König etc. sehr gefiel.«²²

Am 24. Oktober kehrte Weber dann nochmals für einige Wochen nach München zurück. Vor seiner endgültigen Weiterreise nach dem Norden, auf welcher ihn Freund Baermann zum gemeinsamen Konzertieren begleiten sollte, wurde — diesmal im Redoutensaal — noch ein zweites Konzert mit seinen Werken veranstaltet. Am 7. November ließ Weber eine selbstverfaßte *Concert-Anzeige* in die MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG einrücken:

»Mit allerhöchster Bewilligung wird Unterzeichneter die Ehre haben, Montag den 11. November 1811 im Redouten-Saale ein großes Vocal- und Instrumental-Concert zu geben, und sich darin auf dem Fortepiano hören zu lassen. Das Nähere bestimmt der Anschlagzettel.

Billete zu 1 fl. 12 Kr. in den Saal und zu 36 Kr. auf der Gallerie sind auf dem Rindermarkt Nro. 119 — über 4 Stiegen in der Wohnung des Concertgebers, und Abends an der Casse zu haben.

Carl Maria von Weber «²³

Weber wohnte damals am Rindermarkt Nr. 119 (an der Stelle des heutigen Hauses Rindermarkt Nr. 6) im 4. Stock. Das Anwesen befand sich seinerzeit im Besitz der Ehefrau Maria Klara des kurfürstlichen Obersthofmeisterstabsamts-Schätzttändlers Franz Xaver Haslinger. Hier wohnte der Lithograph Alois Senefelder und von 1809 bis 1816 auch der spätere Münchner Maler Carl August Lebschée (1800—1877)²⁴.

Die Anzeige wurde am 9. November mit genauer Angabe der zur Aufführung vorgesehenen Werke wiederholt:

»Ouverture der Oper, der Beherrscher der Geister, vom C.M. von Weber.
 Scena ed Aria d'Atalia, von C.M. von Weber, gesungen von Mad. Regina Lang.
 Concert für das Forte-Piano, componirt und vorgetragen von C.M. von Weber.
 Concertanto für zwey Clarinetten, von Tausch, geblasen vom Hrn. Bärmann und Hrn. Wilhelm Schönche.
 Concertino für die Oboe, geblasen von Hrn. Flad.
 Duett von Simon Mayer, gesungen von den Hrn. Weixelbaum und Mittermayer.
 Freye Phantasie auf dem Piano-Forte, vorgetragen vom C.M. von Weber.
 Concertanto für 2 Violinen, von Cannabich, vorgetragen von Hrn. Director Fränzl und Hrn. Concert-Meister Moralt.
 Der Anfang ist präzis 6 Uhr. Das Ende gegen 9 Uhr.«²⁵

Auch dieses zweite Konzert wurde ein großer Erfolg für Weber. Zu den anwesenden Mitgliedern des Königshauses gehörte auch Kronprinz Ludwig, der spätere König Ludwig I., den Weber schon seit dem Sommer 1810 von Baden-Baden her persönlich kannte.

Die MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG vom 13. November berichtete ausführlich über den Abend:

»München, 12. Okt. (!). Herr Karl Maria von Weber, der vor Kurzem aus der Schweiz hier wieder angekommen ist, gab gestern im königl. Redouten-Saale

ein großes Vocal- und Instrumental-Konzert, dem, bey gedrängt-vollem Hause, Ihre Majestät die Königin und I.I.k.k. Hoheiten der Kronprinz, die Kronprinzessin und der Prinz Karl beyzuwohnen ruheten.

Das hiesige königl. Orchester hätte dem berühmten Hrn. Concertgeber die ihm gebührende Achtung in keinem höhern Grade beweisen können, als indem sich die vorzüglichsten Meister desselben vereinigten, durch ihr gewandtes Spiel das Interesse an diesem Konzerte allgemein zu machen und so kam es, daß sich der Effekt durchs Ganze immer gleich erhielt, und der Beyfall des Publikums am Ende eines jeden Stückes mit gleich großem Enthusiasmus erfolgte.

Die durch das Erschütternde und Gewaltige ihres majestätischen Ganges hinreißende Ouverture aus der von Hrn. Karl Maria v. Weber komponirten Oper, der Beherrscher der Geister, drückte ganz das Erhabene überirdischer Naturen aus, und bewies zugleich die Macht des Künstlers, durch die ihm zu Gebote stehenden Geister der Tonkunst über die Herzen aller Anwesenden zu herrschen.

Die von ihm komponirte, und von Mad. Regine Lang, mit Alles übertreffender Schönheit gesungene Arie aus *Atalia*, so wie sein mit genialem Geiste verfaßtes, und auf gleiche Weise von ihm vorgetragenes Konzert auf dem Forte-Piano zeugten von jenem Umfang in der Behandlung leidenschaftlicher Darstellungen, und jenem Reichthume von plötzlichen Uebergängen und Abwechselungen zur Hervorbringung der verschiedenartigsten Effekte, womit Voglers größter Schüler sich unserer Gefühle zu bemeistern versteht.

Die mit olympischem Wetteifer auftretenden Meister in den übrigen Konzerten, als Hr. Bärmann und Hr. Wilhelm Schönche in einem Konzerte für 2 Klarinette von Tausch; Hr. Weichselbaumer und Mittermayer in einem Duette von Simon Mayr; Hr. Direktor Fränzl und Hr. Konzertmeister Moralt in einem Concertando für 2 Violinen; so wie Hr. Flads meisterhaftes Spiel auf der Oboe gaben den Stunden Flügel, indem sie uns aus einer Verzückung in die andere versetzten.«²⁶

Wie das *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* berichtet, schloß Weber das Konzert »mit einer Phantasie, zu welcher ihm als Thema, die Arie aus *Jakob und seine Söhne* [von Méhul] »Ich war ein Jüngling noch an Jahren« angegeben wurde, mit einer seltenen Kunstfertigkeit zur Zufriedenheit seines Auditoriums.«²⁷

Zwei Werke Webers erlebten damals ihre Uraufführung: die nach der heute verschollenen Ouverture zu *Rübezahl* neu bearbeitete Ouverture *Beherrscher der Geister* (op. 27), die am 8. November vollendet worden war, und die auf der Schweizer Reise zwischen dem 29. September und dem 2. Oktober in Jegisdorf (heute Jegensdorf) bei Bern für Madame Peyermann komponierte *Scena ed Aria d'Athalia* für Sopran »*Misera me!*« (op. 50).

Das von Weber gespielte Klavierkonzert bestand aus den beiden ersten Sätzen (Allegro C-Dur, Adagio As-Dur) des ersten Konzerts (op. 11) und dem neu entstandenen, erst am 7. November fertiggestellten Rondo Es-Dur, das später den Schlußsatz des zweiten Konzerts (op. 32) bilden sollte.

Nach Jähns hat Weber am 10. November 1811 ein Adagio für den Münchner Meisteroboisten Anton Flad instrumentiert (Jähns Anh. 39). Die Annahme liegt sehr nahe, daß es sich dabei um einen Satz (wahrscheinlich den ersten) aus dem von Flad tags darauf in Webers Konzert geblasenen eigenem Concertino für Oboe gehandelt hat. Leider sind von Flad im Autograph bisher nur zwei zweisät-

zige Concertini aus den Jahren 1828 und 1829 bekannt geworden. Möglich ist jedoch, daß das Concertino mit der Weberschen Instrumentation des Adagio gedruckt worden ist. Im Druck veröffentlicht wurden von Flad ein Concertino in C bei Schott in Mainz 1822, ein Concertino in C bei Gombart in Augsburg 1824, ein Concertino c-Moll bei Sidler in München 1828 und ein Concertino F-Dur bei Aibl in München um 1830²⁸. Die Nachforschung nach erhaltenen Exemplaren ist im Gange.

In diesen Tagen sprach Weber mit Hofkapellmeister Winter über die Möglichkeit der Aufführung einer der Messen seines Stiefbruders Gottfried Weber in der Hofkirche. Winter erklärte sich dazu bereit, wenn der Komponist keinen Anspruch auf ein Präsent erhebe²⁹. Wie das GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE vom 16. Februar 1812 berichtet, ist es tatsächlich am 9. Februar 1812 zu der von Carl Maria von Weber angeregten Aufführung einer Messe in Es-Dur von Gottfried Weber in der Hofkirche gekommen³⁰. Das Werk ist nicht im thematischen Katalog des Bestands der Münchner Hofkapelle verzeichnet. Wahrscheinlich hat für die Interpretation ein entliehenes Material vorgelegen. Der Katalog enthält jedoch von Gottfried Weber ein Te Deum in Es-Dur für vier Singstimmen, 2 Klarinetten, 4 Trompeten und Baßposaune, das den ausgeschriebenen Stimmen zufolge sicherlich ebenfalls in der Hofkirche erklungen ist³¹.

Weber hat sich vor seiner Abreise auch noch bei Ferdinand Fränzl für die Aufführung von Abbé Voglers damals noch ungedruckter Kantate *Trichordium oder Das Lob der Harmonie* eingesetzt³². Das Werk kam dann am 24. Februar 1812 im vierten abonnierten Konzert der im November 1811 neu gegründeten Musikalischen Akademie unter Fränzls Leitung zur Wiedergabe³³.

Zwischen dem 14. und dem 27. November 1811 schrieb Weber in München noch sein Fagottkonzert, das König Max I. für den Hofmusiker Georg Friedrich Brandt (1773—nach 1830) in Auftrag gegeben hatte. 1822 hat es der Komponist für den Druck bei Schlesinger umgearbeitet und etwas erweitert. Die ursprüngliche Fassung ist in einer bisher unbeachtet gebliebenen zeitgenössischen Partitur aus dem Besitz der Münchner Hofmusikintendanz erhalten geblieben³⁴. Der Titel lautet *Concerto per il Fagotto principale composto per uso del Sig. Brandt da Carlo Maria Weber*. Zweifellos handelt es sich um eine Partiturabschrift aus dem Jahr 1811, denn sie enthält mehrere jetzt festgestellt Bleistiftkorrekturen von der Hand Webers. Auf Blatt 18 hat Weber zwei Takte in die hier ursprünglich mit Pausen versehene Partie der Flöten nachgetragen.

Die wichtigsten Unterschiede zwischen der bekannten Endfassung und der hier vorliegenden, unveröffentlichten Originalfassung betreffen — abgesehen von einzelnen Änderungen in der Instrumentation, zumeist Verstärkungen durch die Bläser — den ersten und den dritten Satz. In der überarbeiteten Version sind im Tutti anstelle Takt 14 der ersten Fassung die Takte 14 bis 25 zusätzlich eingeschoben. Die Takte 27 bis 30 der Erstfassung wurden — es ist die einzige Kürzung in der Neufassung — durch den Takt 38 der Neufassung ersetzt. Ansonsten sind



Fol. 18b aus der unpublizierten Münchner Fassung von Webers Fagottkonzert mit autographem Bleistifteintrag für die Flöten (Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2600)

in der Neufassung verändert: T. 118—127 (anstelle von vier Takten) T. 205/6 (anstelle eines Taktes) sowie T. 234/4. Im letzteren weist die Solostimme nunmehr Akkordbrechungen anstelle von Läufen auf. Im 3. Satz ist T. 54 eingeschoben, die Solostimme in T. 104/5 verändert, T. 121—126 aus einem Takt der Erstfassung erweitert und T. 140 bis 144 (Tutti) verändert. Im Autograph dürften diese Abweichungen, die uns das Münchner Manuskript zeigt, heute nicht mehr erkennbar sein.

Die bislang unbekannte Uraufführung dieses Konzerts, noch vor der Interpretation durch Brand in Prag am 19. Februar 1813 (dort zusammen mit dem ebenfalls für Brand geschriebenen Werk *Adagio und Rondo Ungarese* op. 35), fand bereits nach Abreise Webers in München statt. Brand spielte das neue Konzert am 28. Dezember 1811 im Hoftheater in einem Konzert der aus Paris kommenden Geigerin Madame Larcher³⁵. Daneben kamen noch eine Sinfonie von Joseph Haydn, ein Violinkonzert von Rode, eine Arie von Simon Mayr (gesungen

von der Hof­sängerin Helene Harlas), ein Terzett von Farinelli (gesungen von Helene Harlas, Madame Schönberg, geb. Marconi und Antonio Brizzi), Variationen für Violine von Libon und eine Overtüre von Mozart zur Aufführung. Leider konnte von diesem Konzert keine Besprechung festgestellt werden.

Am 22. November hatte Weber die *Scena ed Aria* mit dreistimmigem Männerchor »*Qual altro attendi*« (Jähns 126) aus Metastasio's *Demetrio* fertiggestellt. Der Tenor Georg Weixelbaum sang sie zum erstenmal am 25. November 1811 im Redoutensaal innerhalb des zehnten Liebhaberkonzerts. Das Originalprogramm nennt die Arie, deren Aufführungsdatum Jähns auf Grund von Webers Tagebuch überliefert, allerdings nicht³⁶. Wahrscheinlich ist sie zuletzt doch noch eingeschoben worden. Sonst erklang an diesem Abend als Uraufführung Webers zweites Klarinettenkonzert (op. 74) neben einer Overtüre von Ferdinand Fränzl, einer von der Hof­sängerin Maria Anna Reger, geb. Noder, gesungenen Arie von Danzi, einem von Fränzl gespielten eigenen Violinkonzert, einem Terzett von Paer (mit den Sängern Reger, Harlas und dem Tenor Weixelbaum) und der abschließenden Jagd-Sinfonie von Méhul. Die Aufnahme des Klarinettenkonzerts erfolgte laut Webers Tagebucheintragung »*mit rasendem Beifall da es Bärmannt göttlich blies*«.

Die Tenorarie, eine der im heutigen Konzertrepertoire völlig vernachlässigten sechs großen italienischen Konzertarien aus den Jahren 1810 bis 1815, ist — abgesehen von dem 1926 von Leopold Hirschberg herausgegebenen Klavierauszug — unveröffentlicht³⁷. Jähns kannte 1870 nur das unvollständig erhaltene Autograph. Die zu seiner Zeit noch im Besitz der musikalischen Akademie zu München vorhanden gewesene Abschrift ist heute verschollen.

Am 26. November wurde Weber von der Königin nochmals in Privataudienz empfangen. Er überreichte ihr dabei seine später als op. 29 und op. 31 gedruckten drei Canzonetten für Sopran und Klavier oder Gitarre (Jähns 108, 124 und 120) und die drei Duette für zwei Soprane und Klavier (Jähns 123, 125 und 107). »*Sie war überaus gnädig, und da ich mich wegen solcher Kleinigkeiten entschuldigte, so sagte sie: Alles was von Ihnen kommt, kann nicht anders als schön sein.*« vermerkte er über das Gespräch in seinem Tagebuch³⁸.

Das Widmungsexemplar für die Königin ist verschollen. Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt eine von Heuschkel geschriebene Abschrift der drei Duette, die sehr wahrscheinlich aus der Feder von Webers einstigem Lehrer im Klavierspiel in Hildburghausen, Johann Peter Heuschkel (1773—1853) herrührt. Sie stimmt mit dem Druck durch Schlesinger als op. 31 weitgehend überein, enthält aber eine bessere unterlegte deutsche Übersetzung des italienischen Originaltextes³⁹.

Am 2. Dezember 1811 stand in der MÜNCHENER POLITISCHEN ZEITUNG zu lesen:

»München, den 1. Dez. ...

Hr. Karl Maria v. Weber, der heute von hier abreiste, hatte noch vorher von Ihrer Majestät der Königin zum Beweise Ihrer Zufriedenheit mit den Compositio-

nen dieses Künstlers eine goldene Medaille erhalten, welche auf einer Seite das Bildniß Ihrer Majestät und auf der andern die Worte: ›Zum Andenken‹ enthält.«⁴⁰

Direkt oder indirekt in Zusammenhang mit Webers Aufenthalt von 1811 steht sicherlich ein bisher unbekannter Frühdruck einer Weberschen Komposition. In dem von Januar 1812 bis Mitte 1814 erschienenen, vom Hofmusiker Philipp Röth bei dem Münchner Verleger Joseph Anton Sidler in Lithographie herausgegebenen musikalischen Periodikum *Variétés amusantes pour le Piano Forte*, das monatlich erschienen ist, sind in Cahier V des ersten Jahrgangs auf den Seiten 8 bis 14 »*Variationen von C.M. von Weber*« veröffentlicht. Es handelt sich um die im März 1804 in Wien entstandenen *Huit Variations pour le Piano Forte sur l'Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler* (op. 5), die im Originaldruck bei Eder in Wien erschienen waren. Weber dürfte das Werk in München gespielt haben, da das GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE von ihm zu Gehör gebrachte Variationen — »reich, aber nicht überladen« — erwähnt hat⁴¹.

Auch nach 1811 standen Werke Webers häufig auf den Münchner Konzertprogrammen. Vor allem Heinrich Baermann setzte sich immer wieder für die ihm gewidmeten Werke ein — 1815 auch wieder zusammen mit dem Komponisten bei dessen letztem Münchner Aufenthalt.

Weber, dessen *Freischütz* 1822 auch in München mit Begeisterung aufgenommen wurde, blieb zu seinen Lebzeiten einer der Favoriten des Münchner Konzert- und Theaterpublikums.

ANMERKUNGEN

¹ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*. Bd. 1, Leipzig 1864, S. 253ff.

² Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*. Berlin 1871, S. 49.

³ *Carl Maria von Weber in München*, in: Nationaltheater, Spielzeit 1964/65, Heft 4.

⁴ Programmzettel im Theatermuseum München.

⁵ Max Maria von Weber, a.a.O., S. 266.

⁶ GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE Nr. 50, 26. Juni 1811.

⁷ MORGENBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE Nr. 104, 1. Mai 1811.

⁸ Staatsarchiv München, HR II. Fasc. 159, Nr. 1233 — Weber hatte für beide Konzerte vom König am 18. Juni bereits 132 Gulden als Geschenk erhalten. Tagebucheintrag, vgl. Anm. 3.

⁹ Ebda., Nr. 254. Es handelt sich um Röths Concerto per il Flauto G-Dur, Bayer. Staatsbibl., Musiksammlung, Mus. Mss. 2495.

¹⁰ Ebda, ohne Nr. Eines der beiden Konzerte ist im Autograph mit dem Kompositionsdatum 1809 in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten (Mus. Mss. 2321, C-Dur).

¹¹ Staatsarchiv München, HR II, Fasc. 159, Nr. 1232.

¹² Max Maria von Weber, a.a.O., S. 280.

¹³ Max Maria von Weber, a.a.O., S. 270f.

¹⁴ GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE Nr. 50, 26. Juni 1811, Sp. 407f.

¹⁵ MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG Nr. 158, 6. Juli 1811, S. 714.

¹⁶ Das Aufführungsmaterial des Hof- und Nationaltheaters von 1823 und späteren Inszenierungen ist zum Teil erhalten (Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, St. Th. 11). Im Soufflierbuch von 1823 findet sich der Rötelermerk »*Dialog revisionsbedürftig! Bülow*«.

- ¹⁷ Zusammengestellt aus dem Diarium des Münchner Hofschauspielers Karl Stentzsch (gest. 1819) aus den Jahren 1799 bis 1817 (Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabt., Cgm 5350).
- ¹⁸ *Carl Maria von Weber. Sämtliche Schriften*. Krit. Ausg. von Georg Kaiser. Berlin u. Leipzig 1908, S. 102—109.
- ¹⁹ Gottfried Mayerhofer, »*Abermals vom Freischützen*«. *Der Münchner »Freischütze« von 1812*. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 7). Regensburg 1959, S. 3ff.
- ²⁰ Jähns, a.a.O., S. 435f. (Anhang Nr. 63).
- ²¹ Die Ermöglichung der Einsichtnahme in die Coburger Partitur verdanke ich Herrn Bibl. Dir. Dr. Jürgen Erdmann, dem Leiter der Landesbibliothek Coburg.
- ²² Max Maria von Weber, a.a.O., S. 284.
- ²³ MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG Nr. 264, 7. Nov. 1811, S. 1178.
- ²⁴ Häuserbuch der Stadt München Bd. 4, Angerviertel, München 1966, S. 217f. — Kaiser (s. oben Anm. 18) nennt die Straße in der Wiedergabe der Anzeige fälschlich *Niedermarkt*.
- ²⁵ MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG Nr. 266, 9. Nov. 1811, S. 1186. — Einen Programmzettel besitzt das Theatermuseum München.
- ²⁶ MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG Nr. 269, 13. Nov. 1811, S. 1199.
- ²⁷ JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN, Januar 1812, S. 53.
- ²⁸ R. Münster, Artikel *Flad* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 15, S. 303f.
- ²⁹ Max Maria von Weber, a.a.O., S. 308.
- ³⁰ GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE, 16.2.1812.
- ³¹ *Catalog über saemtlliche Kirchenmusik, welche sich in dem Magazine der Königl. Hofcapelle befindet*. Bayer. Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Mss. 10193, folg. 363. Die Veröffentlichung in der Reihe *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*, München: G. Henle Verlag, wird vorbereitet.
- ³² Max Maria von Weber, a.a.O., S. 308.
- ³³ Programmzettel im Theatermuseum München.
- ³⁴ Bayer. Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. Mss. 2600.
- ³⁵ Programmzettel im Theatermuseum München.
- ³⁶ Originalprogramm im Theatermuseum München. — Jähns, a.a.O. S. 149.
- ³⁷ *Reliquienschein des Meisters Carl Maria von Weber*, hrsg. von Leopold von Hirschberg, Berlin 1926, S. 68f.
- ³⁸ Jähns, a.a.O., S. 131.
- ³⁹ Mus. Mss. 13097.
- ⁴⁰ MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG Nr. 285, 2. Dezember 1811, S. 1271.
- ⁴¹ GESELLSCHAFTSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE Nr. 50, 26. Juni 1811.

WILLIAM S. NEWMAN

THE OPENING TRILL
IN BEETHOVEN'S SONATA FOR PIANO AND VIOLIN
OPUS 96

In a recent article on the performance of Beethoven's trills¹ I cited the opening trill in his last Sonata for Piano and Violin—that in G, Op. 96—as one among a number of his trills that provides no immediate clues to its realization (Ex. 1).

The image shows a musical score for the beginning of Beethoven's Sonata for Piano and Violin, Op. 96. It consists of two staves: Violine (Violin) and Klavier (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The Violine staff starts with a trill on G4, marked 'p' and 'tr'. The Klavier staff starts with a trill on G3, marked 'p' and 'tr'. The trills are followed by a melodic line in the violin and a harmonic accompaniment in the piano.

Example 1. From Beethoven's Sonata for Piano and Violin Op. 96|i|1—4
(after Beethoven Werke Series V, Vol. 2, p. 133, Munich 1974, G. Henle Verlag).

Primarily, should this trill begin on its main or its upper note (its lower note seeming never to have been considered) and should it end with or without a suffix? Since it occurs at the very start of the Sonata and quite alone, without accompaniment, there is, at least in that first occurrence, no consideration of approach or of harmony to help determine its realization. Nor is there any special technical problem that might influence its realization, or any characteristic of its exit, such as one note up, that might decide for or against a suffix. Consequently, anyone seeking an intelligent, rational answer must fall back on the respected but changing tastes of experienced musicians, on internal analysis of the music itself, on analogies in related Beethoven works, and on the very spirit and meaning of the music.

Since this opening trill in Op. 96 reveals a distinct thematic significance and recurs some three dozen times in the two instruments during the first movement, the question of how best to realize it takes on more than passing or academic interest. Yet that question seems almost to have been avoided by writers and deliberately sidestepped by editors in their published editions. Indeed, seldom does it prove to have been mentioned at all or resolved in the "editing." One is tempted to conclude, as in not a few editions of other music, that all too

many editors have committed themselves least where the uncertainty is greatest and hence where the uninitiated performer needs the most help. Even Czerny, who committed himself abundantly, if somewhat inconsistently², on the realization of Beethoven's trills, maintained what looks like a discreet silence on the opening trill when he quoted the themes and discussed the performance of Op. 96³. Representing one of the most trustworthy observers in Beethoven's own circle, he might even have gone far toward answering the question raised here.

Because Beethoven wrote Op. 96 with Pierre Rode, the French violinist, in mind as its first performer⁴, there is also at least incidental interest to us in what Rode, Kreutzer, and Baillot had to say about trilling, in their joint violin method, originally published about 1803⁵. A clear preference for starting on the upper note is still shown, although the options of the main and lower notes are offered and illustrated, too, without any basis for choosing between the three realizations. Some kind of suffix is included in every illustrated realization.

Subsequent writers and editors, after Czerny and Rode, no longer had the direct associations with Beethoven, of course, that might have provided significant clues to the opening trill's realization in Op. 96. They could only supply evidence for evolving tastes among leading musicians. If the meager recommendations and editorial indications they did provide for this trill are representative enough, one might generalize that a preference for starting on the upper note has rarely been made known. On the other hand, a preference for adding a suffix seems to have prevailed up to World War I. Since then there has been a reversal of taste, or at least a growing concurrence in finding that the main-note start and the exit without a suffix constitute the most appropriate realization.

One of the earlier 19th-century editors to insert his own performance elaborations (and alterations) in past works was the important German violinist and pedagogue Ferdinand David (1810–73). Like Liszt, David showed special caution in editing Beethoven. He offered no “help” with the trill in Op. 96 in his edition of the ten sonatas for piano and violin that Peters first published in 1868. But the likelihood of his embellishing this trill in his own performances can hardly be doubted after one sees how he elaborated virtually all trills in his other editions, especially by inserting simple or ornate suffixes⁶. In 1895 the German-English pianist Edward Dannreuther recommended the suffix in a seven-note realization of the trill in Op. 96 that occurs during a full discussion of Beethoven's ornaments⁷. That realization starts with the main note.

In 1902 Joachim apparently wanted a similar realization, in his new edition of the ten sonatas for Peters⁸. His violin fingering seems deliberately to have allowed for a suffix in measures 7 to 8 (with ‘4’ on the *e*¹ after the trill had been played in first position). But more specifically, in their joint *Violinschule* of 1905 he and his former pupil Andreas Moser provided a nine-note realization that starts on the main note and includes the suffix (Ex. 2)⁹. They also explained

Example 2. A realization by Joachim and Andreas Moser.



that although “no turn is [ordinarily] necessary when a trill’s exit already turns in the manner of a suffix”, that generalization

... does not apply to the much discussed theme of Beethoven’s Sonata for Piano and Violin in G, Op. 96. Here the trill [presumably] adds a regular suffix in spite of the two 8th-notes that follow, so that the theme does not sacrifice its natural grace¹⁰.

According to another pupil of Joachim, the late Karl Klingler, Joachim remembered a statement by Brahms to the effect that “a trill without a suffix is like a man without a head”¹¹. Finally, in this sampling of views up to World War I, we have the dicta of the conductor, composer, and writer Adolf Beyschlag, who evidently knew and certainly agreed with the opinions of both Joachim and Dannreuther on the trill in Op. 96. In his ornament treatise of 1908 he did not commit himself on the starting note (as he did regarding other Beethoven trills), but he included the trill in Op. 96 among other Beethoven trills without suffixes written in that nevertheless “require” suffixes¹².

At least by 1917 recommendations to realize the trill in Op. 96 with both the main-note start and no suffix began to appear. Rudolph Ganz and Leopold Auer indicated as much through their respective fingerings of the piano and violin parts, in their joint edition of that year for Carl Fischer. Ganz’s fingering for the opening piano trill oscillations is ‘1–3’, with a suffix added only in the last of three “readings” that are footnoted (p. 223). Auer’s fingering for the first two notes of the violin theme in measures 7–8 is ‘1–4’, and his two footnoted realizations allow no alternative (p. 73 in the violin part). None of the subsequent editions available to the present survey recommend either the start on the upper note or the suffix. But several eliminate these possibilities through their fingering¹³, as in the edition of Ganz and Auer. Furthermore, in the one, more recent discussion of the trill in Op. 96 that has been found here, Carl Flesch concludes,

The circumstance that the [written-in] after-beats [suffixes] totally disappear in Op. 96 is so remarkable, that in the case of a composer as conscientious and exact as Beethoven, we can hardly accept laziness in writing as the case. It seems more probable that Beethoven, in this epoch of his creation, which led him farther away from tradition, gave the preference to the trill without after-beat. ... I am inclined to take for granted that Beethoven, during his first period, believed in the unqualified necessity of the after-beat; that in his second period he no longer felt it was necessary; and that in his last period he again returned to it. Consequently, I regard the omission of the after-beat in Op. 96 as intentional¹⁴.

To round up this brief historical survey of changing tastes, it is worth noting that all the recordings of Op. 96 that could be heard here follow the more

recent editions in starting the trill on the main note and rejecting the suffix¹⁵. Among performers who have specialized in the Beethoven sonatas for piano and violin, Rudolf Serkin and the late Adolph Bush always ended the trill in Op. 96 with the suffix, inserted very lightly, when they played together; but recently Serkin has changed his view and decided against it¹⁶.

Changing tastes in performing the trill in Op. 96 have been emphasized thus far because taste—at least that of seasoned musicians—needs to figure in any rounded evaluation of a performance problem. But that taste generally has rested on no more than a considered judgment reached *post hoc*, without contributing anything factual to our search for Beethoven's own intentions. Nor does there seem to be any direct help in the extant sketches and autograph¹⁷, in the original Steiner edition of July 1816¹⁸, or in the letters and other documents that contain contemporary references to Op. 96¹⁹. Furthermore, there are no precepts that apply consistently in the treatises of Beethoven's time, for that was the very time when ideas about realizing trills were changing most. In any case, the men in his circle who wrote most influentially on the trill, Hummel and Czerny²⁰, hardly exercised any influence on Beethoven, for, aside from priority, he was his own man well before he wrote Op. 96. By then he was freely varying his treatment of the trill, but only to suit the musical need, not any abstract precept²¹. We are left then with three possible kinds of clues to the realization Beethoven intended for our trill, assuming that he did have in mind but one realization—that is, clues based 1) on internal analysis of the trill's place and use in the music of Op. 96, 2) on analogies with less enigmatic trills in Beethoven's closest related works, and 3) on the aesthetic character of Op. 96.

To follow up these three kinds of clues it helps to deal with the starting note and the suffix separately. Internal analysis yields more information about

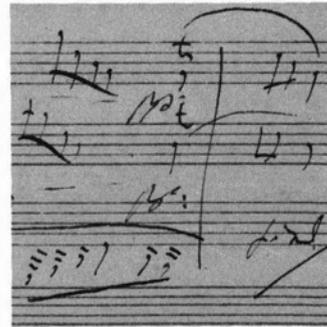


a)



b)

Example 3. Later approaches to the trill (after: a) and b) Beethoven Werke V/2, p. 135 and 138, and c) G. Henle Verlag facsimile mm. 274–276).



c)

the starting note than about the suffix, all of it favoring a start on the main note. Thus, in two different passages it is technically impractical to begin the trill on any but the main note. In measures 62–63 (like 201–202) the triplets in the piano part descend chromatically into the main note of a long trill (Ex. 3a), a trill that combines with the violin part in a subtle recollection of the trill figure that opens the movement. And, even more clearly, in measure 139 the double-note triplets in the pianist's right hand simultaneously rise and fall stepwise into the trill's main note (Ex. 3b). In measure 275 (Ex. 3c) the approach from the same note as the trill's main note does not necessarily contradict the previous examples. In fact, as the autograph confirms, Beethoven seems deliberately to have started both the piano and the violin trill in that new measure with a new slur, while maintaining the same slur in the pianist's left hand. That is, in order to project his return to the main idea *pianissimo* he seems to have capitalized on the slight break in the legato flow that must come with an approach from the same note.

Two other considerations give further support to the main-note start. One is the obvious need to emphasize the sunny B-natural, and not C, in the first ending at measure 95. B-natural rises a half-step from B-flat and the momentary cloud it has cast as a dominant minor 9th in the four preceding measures (Ex. 4)²².

Example 4. A half-step rise into the trill's main note (after Beethoven Werke V/2, p. 136).

(It is worth noting that B-flat rises to B-natural in the second ending, too, where no trill occurs.) The other consideration is the figure surely heard as an untrilled variation of the opening figure, beginning at its first occurrence, in measure 59 (Ex. 5). In this figure the start on the main note is unmistakable.

Example 5. A variation of the trill theme (after Beethoven Werke V/2, p. 135).

There is also moderate presumptive support for a main-note start, at this stage of Beethoven's production, in the absence of any grace-note prefixes to any

of the trills in Op. 96. Such prefixes would be used to indicate an upper- or even a lower-note start, although their absence can hardly be taken as conclusive evidence for a main-note start²³. By analogy, among the trills in Beethoven's six instrumental works closest in time and often in spirit to Op. 96²⁴, all but three similarly lack prefixes. But the prefixes in those three instances are sufficient to indicate that Beethoven did use them at that time when he himself saw their need (Ex. 6a and 6b).

Example 6. Three grace-note prefixes to Beethoven trills,

a) in Op. 97|i/188–190, Beethoven's Werke [Breitkopf & Härtel] XI, p. 164;

b) in Op. 102|1|i/23–24, Beethoven Werke [G. Henle Verlag] V/3, p. 103.

The objective evidence for doing the opening trill of Op. 96 without a suffix is not only less, but almost entirely presumptive. To be sure, the treatises of Beethoven's time generally approved the suffix for all trills, whether written in or not, chiefly because it can tailor the trill's exit so neatly²⁵. But their approval must not pass for a mandate and, in any case, it does not provide an adequate guide for Beethoven. If the use of the suffix remains ambiguous in many of his later trills, like those of Op. 96, its use or nonuse is made clear in the many other trills where it is either implied by analogy or made impractical by technical considerations. Thus, a suffix seems needed in the cadential trill at measures 53–54 in Ex. 7a, by analogy with the suffix that does appear in measures

Example 7. Beethoven trills that do and do not imply a suffix

a) in Op. 47|ii/53–54 and 45–46 (of the theme), Beethoven Werke V/2|II, p. 103;

45—46²⁶; but it seems impractical in Ex. 7b because the indicated tempo is too fast and because certain of the trills stop before a rest, without any resolution to which a suffix might lead. In Beethoven's work most closely related in all respects to Op. 96—that is, Op. 97—the majority of the numerous, thematically integrated trills do have suffixes written in, especially in the first movement. When a suffix is lacking, either a precedent has been set for it in a previous trill or a doubt remains as to whether the omission is deliberate or inadvertent.



b) in Op. 106/iv/243—244, *Beethoven Klaviersonaten*, ed. by B.A. Wallner, Vol. II, p. 267, Munich 1953, G. Henle Verlag.

As Flesch suggested, the very consistency with which Beethoven did *not* write in suffixes after any trill in Op. 96 becomes at least a presumptive argument in itself for rejecting them when playing that work.

Analogies suggest another presumptive argument for omitting the suffix. All apparent variations of the opening figure rise directly after the first or second note—that is, after the equivalent of the trill. Most of them rise a 4th, or a third if the rise starts from what would suggest the upper note of the trill²⁷. No variation prepares the rise by using the dip down to the lower neighbor note that a suffix would involve (and that would add up to a total rise of a 5th rather than a 4th). The variation cited in Ex. 5 is one example. Other possible variations occur in the piano melody that begins in measure 72 with a figure that rises a 3d and spans a 5th (Ex. 8a), the piano melody that begins in measure 84 with a figure reduced to stepwise motion within a 3d (Ex. 8b), the stepwise violin figure that begins in measure 117 and spans a 7th over an inversion of itself (Ex. 8c), and the piano theme that opens the finale with an immediate rise of a 4th (Ex. 8d). If a subtle cyclical relationship is also to be heard in the piano theme that opens the second movement (Ex. 8e), then, by

Example 8.

Possible variations of the trill theme as they may bear on its use of a suffix after Beethoven *Werke V/2/II*:



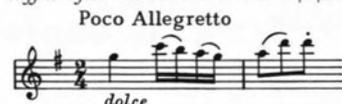
a) p. 135;



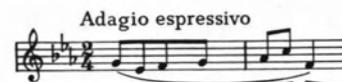
b) p. 136;



c) p. 138;



d) p. 152;



e) p. 144.

contrast, we have one instance that does suggest a suffix. This instance, in turn, might be justified by the more ornamental style appropriate to the *adagio tempo* and the poignancy of the movement.

The mention of style brings us to the final sort of argument advanced here in favor of a main-note start and no suffix. In brief, a prevailing characteristic of the sonata, especially its first movement, is that of directness and simplicity, and the most direct and simple realization of the trill is certainly the one that starts on the main note and omits the suffix. Nearly all commentators on Op. 96 have mentioned or implied this characteristic. Even Beethoven seems at least to have hinted at it when he supplied but few inscriptions and those only of the simplest sort (including "semplice" during the slow movement), and when he wrote, after mentioning Rode's deteriorated playing, "*In our finales we like to have fairly noisy passages, but R does not care for them—and so I have been rather hampered*"²⁸. Czerny's comment, published in 1846, deserves respect:²⁹

This piece, written in a tranquil, noble, melodious, but also spirited³⁰, character must be played at a moderate tempo (almost a *Tempo di Menuetto*) with delicacy and sensitivity, since it dare not be played either brilliantly nor with any display whatsoever of bravura.

The two known reviews of the original edition of Op. 96³¹, which antedated Czerny's published remarks by nearly thirty years, had used much the same words. Moreover, the same character description is to be found in later commentaries—for example, those by Otto Rupertus, published in 1915, and by Joseph Szigeti, published in 1965³².

Of course, that characteristic directness and simplicity grew out of the initial thematic figure itself—out of its unusual brevity and flowing pace, plus its one, implied peak on the only downbeat, *e*². In that context, the trill can hardly be more than a written-out vibrato, a vibrato that would seem overintensified by a start on the upper note or by any delay such as a suffix or hesitation that might augment the slight swell to *e*² before the simple fall back to *b*¹³³.

By now the reader has been offered what relatively meagre evidence could be brought together here about the trill's realization in Op. 96. As should be clear, the conclusion reached favors a main-note start with no suffix. But the reader may find himself in the same fix that Anton Rubinstein and Joachim experienced when they sought to join in the playing of Op. 96. They went through it once, only to be embarrassed by their contrary realizations of the trill; they went through it again; and finally, with a sigh, they agreed to pass on to another sonata!³⁴

ANNOTATIONS

- ¹ William S. Newman, *The Performance of Beethoven's Trills*, in: *Beethoven-Jahrbuch IX* (1973—1977), 347—76, especially p. 354.
- ² Cf. pp. 83—93 in Franz Kullak, *Beethoven's Piano Playing, With an Essay on the Execution of the Trill*, translated by Theodore Baker (from the preface to the Steingraber edition of Beethoven's piano concertos, 1881), New York 1901, G. Schirmer.
- ³ P. 87 in *Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, edited by Paul Badura-Skoda, Vienna 1963, Universal Edition.
- ⁴ P. 87, Letter 392 ("shortly before December 29, 1812") in Emily Anderson (ed.), *The Letters of Beethoven*, 3 vols., New York 1961, St. Martin's Press.
- ⁵ Pp. 9—10 in the early German translation, *Violinschule für das Conservatorium der Musik in Paris*, 4th ed., Vienna (1836?), Tobias Haslinger. No composers are mentioned or quoted in the method.
- ⁶ E.g., cf. any work in David's *Hohe Schule des Violinspiels*, Leipzig [1867], Breitkopf & Härtel, with an *Urtext* of that work. The Beethoven edition has Edition Peters plate no. 6531.
- ⁷ *Musical Ornamentation*, Part II, p. 122.
- ⁸ Plate no. 8762. A comment in the edition, presumably to that effect, may have been intended by Joachim, because asterisks appear beside the trill in the piano score (though not in the separate violin part) on pp. 223, 227, and 232 that lead to footnotes saying "siehe Vorwort." However, no *Vorwort*, postscript, or other commentary can be found in any of four printings of Joachim's edition known to me, there being not even the asterisks in the printing at the New York Public Library in Lincoln Center.
- ⁹ P. 164, fn. (in German and English). This source was kindly called to my attention by Mrs. Diane O. Ota of the Music Department at the Boston Public Library.
- ¹⁰ My translation.
- ¹¹ This statement comes to me in one of several letters received in 1975 and 1976 from Dr. Günter Henle about the trill in Op. 96. Dr. Henle had played that work, among many other sonatas, with Karl Klingler in earlier years.
- ¹² Pp. 218—219 in Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel, facsimile reprint (1953), Beyschlag rejected (Anton) Rubinstein's (untenable) assertion (where?) that "Beethoven always wrote in the suffix when he wanted it".
- ¹³ E.g., the (Leipzig) Edition Peters No. 9172 (1971), prepared by Lew Oborin and David Oistrach; and the "newly revised edition" for G. Henle Verlag (1957/1975), prepared by Sieghard Brandenburg, Max Rostal, and Hans-Martin Theopold. Ahead of its time in this respect was the edition of Max Vogrich and Adolph Brodsky, published by G. Schirmer in 1894. No editorial recommendations had occurred, of course, in Series 12 of *Beethoven's Werke* as published by Breitkopf & Härtel (ca. 1862), or now occur in Series V, Vol. 2 (1974) of the new *Beethoven Werke*, published by G. Henle Verlag.
- ¹⁴ From a broad discussion of trill suffixes (the fullest known to me in a violin treatise), pp. 29—32 in *The Art of Violin Playing*, Book Two, translated by Frederick H. Martens, New York 1930, Carl Fischer.
- ¹⁵ E.g., the recordings of Wilhelm Kempff and Yehudi Menuhin (Deutsche Grammophon 2720018; 1970), Clara Haskil and Arthur Grumiaux (Philips 6733001), Zino Francescatti and Robert Casadesu (Columbia D4S-724), and Claudio Arrau and Joseph Szigeti (Vanguard SRV-300).
- ¹⁶ According to a recent letter received from Mr. Serkin.
- ¹⁷ Contrary to the initial statement under Op. 96 in the Kinsky-Halm *Verzeichnis* of Beethoven's works (Munich 1955, G. Henle Verlag, p. 269), Sieghard Brandenburg has indicated that pencil sketches for the first movement, although obscure, do occur right with the sketches for the other three movements of Op. 96 at the back of the Petter Sketchbook (*Bemerkungen zu Beethovens Op. 96*, in: *Beethoven-Jahrbuch IX*, 1973—77, p. 20). The surviving full autograph, apparently as revised in the spring of 1815 from a score completed in December of 1812 (cf. Brandenburg's article, *passim*), was made available in 1977 by G. Henle Verlag in an excellent four-color facsimile of the original manuscript at the Pierpont Morgan Library. Further details on MS sources for Op. 96 occur in Mary Rowen Obelkevich's article *The Growth of a Musical Idea—Beethoven's Op. 96*, in: *Current Musicology XI* (1971), pp. 91—114.

- ¹⁸ Alan Tyson's list of differences between that edition and the authentic English edition that Birchall published about three months later includes no mention of details affecting the trill (*The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, Faber and Faber, pp. 89–90).
- ¹⁹ These documents include especially No. 392 (late December 1812) in Anderson's *The Letters of Beethoven*, a review of the first performance of Op. 96 by Archduke Rudolf and Rode, in Glöggl's *MUSIKALISCHE ZEITUNG* for January 4, 1813 (reprinted in A.W. Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, 3d ed., Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel, Vol. III, p. 351), and reviews of the original Steiner edition in the Leipzig *ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG* XIX (1817), cols. 228–29 and the *WIENER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG* III (1819), cols. 633–35.
- ²⁰ As discussed in Newman, *Beethoven's Trills*, pp. 445–46 and 451.
- ²¹ Cf. Newman, *Beethoven's Trills*, p. 445 et passim.
- ²² I owe this observation to Dr. Max Rudolf of Philadelphia.
- ²³ Cf. Newman, *Beethoven's Trills*, pp. 451–52.
- ²⁴ String Quartet in F minor, Op. 95 (composed in 1810); Piano Trio in B-flat, Op. 97 (1810–1811); Piano Sonata in E minor, Op. 90 (1814); Polonaise for Piano in C, Op. 89 (1814); and the two sonatas for Piano and Cello in C and D, Op. 102 (1815).
- ²⁵ Cf. Newman, *Beethoven's Trills*, pp. 456–58.
- ²⁶ I owe the reference to this trill, which somewhat resembles our trill in Op. 96, to Dr. Henle.
- ²⁷ For example, in their recording cited in footnote 15, one hears distinctly that Haskil starts each rise from the upper note, whereas Grumiaux starts from the lower.
- ²⁸ Anderson, *The Letters of Beethoven*, No. 392 (before December 29, 1812).
- ²⁹ Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag* . . . , p. 79 (in the lower pagination).
- ³⁰ I owe the translation of "humoristischen" as "spirited" or "witty" ("with all ramifications, from charming to ironical") to Dr. Max Rudolf. Dr. Rudolf equates it with "launig" (or the "Laune" in Glöggl's review, cited in fn. 19), but not "launisch". Furthermore, he believes "humoristischen" applies "to movements notable for relatively brief phrases interrupted by rests or by pronounced phrasing, serving a lively interplay of a musical idea, in contrast to the uninterrupted flow of the line"; also "to subtle dynamic inflections not indicated in writing, and to flexibility of pacing". All of which, he believes, are inimical to the heaviness that a suffix would have in Op. 96.
- ³¹ Cf. annotation 19.
- ³² Otto Rupertus, *Erläuterungen zu Beethovens Violinsonaten*, Köln 1915, P.J. Tonger; 3d ed. 1920, pp. 93–101; Joseph Szigeti, *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin*, edited by Paul Rolland, Urbana 1965, American String Teachers Association, pp. 34–35.
- ³³ The idea of the vibrato comes in a letter from Mr. Abram Loft, violinist and author at the University of Wisconsin in Milwaukee.
- ³⁴ This venerable musician's tale was recalled to me by Mr. Eugene Bergen, violinist in the New York Philharmonic Orchestra. That it represents actual contrary views is suggested by Joachim's defense of the suffix, mentioned earlier in this article, and Rubinstein's opposition where none is indicated, as mentioned in annotation 12 above.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER

AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND EDITION VON HAYDNS CELLOKONZERT D-DUR

Auf merkwürdige Weise ist die auch bei den Cellokonzerten Haydns sich stellende Echtheitsfrage mit Fragen der Spieltechnik verknüpft. 1932, als das Autograph des *großen* D-dur-Konzerts von 1783 noch verschollen war, griff Hans Volkmann die Frage wieder auf, ob das Konzert nicht vielleicht von dem Haydn-Schüler Anton Kraft stamme¹. Dabei berief er sich nicht nur auf die entsprechende Mitteilung von 1837 durch Max Schilling, die von Krafts Sohn stammen sollte, sondern zog vor allem auch die spieltechnischen Anforderungen vergleichsweise heran. Schon 1934 stellte Eugen Rapp in seinen Beiträgen zur Frühgeschichte des Violoncellokonzerts fest²:

»Das um ein Jahrzehnt ältere Konzert (in D-dur Hob. VII b Nr. 4) beschränkt das Soloinstrument stets auf die mittleren Lagen und läßt es nur selten das e^2 (Flageolett) erreichen; Doppelgriffspiel kommt überhaupt nicht vor; dagegen spielt sich in dem *großen* Konzert die Solostimme anhaltend in den höchsten Lagen ab und stellt auch sonst für damalige Zeit beträchtliche technische Ansprüche. Das im wesentlichen auf Skalen und gebrochene Akkorde gegründete Passagenwerk, sowie das nunmehr reichlich verwendete Doppelgriffspiel ist äußerst brillant und effektvoll.«

Als weitere spieltechnische Ansprüche wären zu erwähnen: große Sprünge, Oktavgänge, extensives Spiel im Daumenaufsatz. Volkmann weist ebenfalls auf die nun auftretenden hohen Lagen und das Doppelgriffspiel hin, das sich auch in einem wirklichen Konzert von Anton Kraft findet³, jedoch nicht in Haydns früheren Cellokonzerten. Nachdem sich die Celloapplikatur erst allmählich von der Violinspieltechnik emanzipiert hatte, war jedoch schon seit der Jahrhundertmitte in Sonaten und Konzerten der Daumenaufsatz von der 7. Lage an als spezielle Cellotechnik bekannt und gefordert⁴. Noch 1948 hat Ernst Bernleithner in seinem Beitrag »*Sind Haydns Violoncellokonzerte echt?*« diese spieltechnischen Unterschiede als relevant betrachtet, wenn er auch bereits auf den größeren zeitlichen Abstand hinweist und die verschiedenen Cellisten, für die die Konzerte wohl entstanden⁵. Aus der ganzen Reihe von Fragen, die sich hinsichtlich der Spieltechnik und Spielpraxis des Violoncellos in Haydns Konzerten ergeben, soll hier nur eine erörtert werden, die sich beim großen D-dur-Konzert ergibt, und auch auf die früheren zurückwirkt. Zur Behandlung des Themas wurden zwei

Quellen und die beiden bisherigen Editionen herangezogen. Abbildungen der Seiten, die für die Problemstellung relevant sind, befinden sich am Ende des Beitrages⁶.

- Quelle A) Haydn = Autograph »*Concerto per il Violoncello*« 1783, seit 1954 aus Privathand in Aufbewahrung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
- B) André = Johann André, Ausgabe der Stimmen: *Concerto pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre Edition d'après le Manuscrit original de l'Auteur*, 1803/04
- Ausgabe A) Altmann = Wilhelm Altmann, Ausgabe »*Nach der André'schen Originalausgabe der Stimmen*« in Eulenburgs Partiturausgabe No. 769 (1935)
- B) Nowak = »*Erstdruck nach dem Autograph*« in *Museion N.F.* III, 1 (1962).

Beim Vergleich von Autograph und Editionen fällt zu Beginn von Satz I sofort auf, 1. daß Haydn die Violoncello-Stimme zwischen den Stimmen für *Viola* und *Bassi* notiert hat, während die Editionen — der modernen Gewohnheit folgend — die Solostimme über die Streicherstimmen des Orchesters notieren; 2. daß Haydn die Cellostimme im oktavierten Violinschlüssel notiert, während die Editionen neben dem Baßschlüssel den Violinschlüssel in originaler Klanglage wahlweise verwenden. Während das Problem der Schlüsselsetzung möglicherweise nicht nur spieltechnische Relevanz hat, muß das Hauptaugenmerk sich der Fragestellung zuwenden, was die Anordnung und Notierung der Cello- und der Baßstimme im Konzert für Auswirkungen auf die Aufführungspraxis haben.

Wie sind nun diese Violoncellostimmen, die auch im Tutti selbständig geführt sind, und die Baßstimme jede für sich und in ihrem Verhältnis zueinander zu bewerten? Die Fragestellung kann dahingehend präzisiert werden, von wem bzw. von welchen Instrumenten diese beiden Stimmen jeweils zu spielen sind. Mögliche Erkenntnisse oder Entscheidungen über die Besetzung und Ausführung dieser Stimmen haben dann nämlich nicht nur aufführungspraktische Konsequenzen, sondern es müssen sicher auch editionstechnische Folgerungen erwogen werden. Die Stichworte für den ganzen Problembereich vermittelt der entsprechende Absatz im kritischen Bericht von Nowak:

»In das System des Violoncellos hat Haydn sowohl die Solo- wie auch die Tuttistellen eingetragen. Da die Fürstlich Esterhazysche Kapelle 1783 nur *einen* Cellisten, nämlich Anton Kraft, besaß, ist anzunehmen, daß Kraft, als Solist, auch die Tuttiarten mitspielen mußte. An Stellen, in denen das Cello von den Bässen abweicht, hat Haydn die Noten genau vorgeschrieben. Entsprechend der üblichen Orchester-

praxis, zieht die vorliegende Ausgabe Celli und Kontrabässe des Orchesters auf ein System zusammen. In die Zeile des Solocellos aber wurden die Noten genau so aufgenommen, wie sie Haydn im Autograph schrieb. Die Noten im Kleinstich geben die von Haydn *nicht* ausgeschriebene Cellostimme an, wenn sie mit den Bässen im Unisono geht. — Wenn man dem Klangwillen Haydns gerecht werden will, dann wird man dieses Konzert immer in *kleiner Besetzung* aufführen; das Mitspielen des Solo-Cellos an den Tuttistellen ist daher selbstverständlich. Die Praxis des Mitspielens zeigt Haydn an folgenden Stellen: (z.B. steht in der Cellostimme T. 25 ein *f*, aber keine Noten usw.). Die Solostimme des Erstdrucks gibt diese Absichten Haydns getreu wieder.«

Der für Nowaks Edition entscheidende Satz ist der erste: »*In das System des Violoncellos hat Haydn sowohl die Solo- wie auch die Tuttistellen eingetragen.*« Das würde also bedeuten, daß an den Tuttistellen das Orchestervioloncello eine eigene Stimme neben der Baßstimme habe, die auch vom Solisten mitgespielt wurde, da er sowieso der einzige Cellist war. Das Ergebnis bei Nowaks Edition ist, daß er an den Tuttistellen, besonders deutlich zu Beginn des 1. Satzes, die Violoncellostimme im Autograph Haydns — auch in die tiefste Orchesterstimme mitaufnimmt, also für Violoncello und Kontrabaß im Orchester getrennte Stimmführung notiert, was natürlich für eine heutige Aufführung gravierende Klangunterschiede ergibt.

Ich möchte nun die These aufstellen, daß Nowak in puncto Violoncellostimme eine irrije Auffassung vertritt. Für diese These können Argumente aus verschiedener Sicht beigebracht werden. Bereits Altmann hatte — allerdings noch etwas unklar — aufgrund des Andréschen Stimmmaterials über die Besetzung im Vorwort seiner Ausgabe gesagt:

»Je 2 Oboen, Hörner, Violinen, Bratschen und ein Baß, zusammenehend mit Violoncell. Das Solovioloncell hat ganz gelegentlich in Tuttistellen des ersten Satzes gebrochene Akkorde mitzuspielen, die sich in der Orchester-Violoncellstimme nicht vorfinden.«

Im Autograph fällt zunächst auf, daß es bei den Instrumentenangaben für die Streicher heißt: *Violino, Viola, Violoncello* — also immer Singular — für die tiefste Streicherstimme aber *Bassi* — also Plural.

Wie sah denn nun die Ausführung des Orchesterbasses um 1783 bei Haydn aus? Sonja Gerlach hat 1969 die Besetzung für die Sinfonien bis 1782 genauer untersucht: »*Violoncello und Fagott sind gemäß der Aufführungspraxis der Zeit und wie es auch Haydn im Begleitbrief zum »Applausus« zum Ausdruck bringt, unter dem Begriff »Basso« mit einbezogen.*«⁷ Unter *Bassi* können also auch im Cellokonzert außer dem Kontrabaß (Violone) Violoncello und Fagott als Instrumente verstanden werden. Die Mitwirkung eines Fagotts möchte ich jetzt dahingestellt sein lassen, da es hier in erster Linie um die Bewertung der Violoncello-Notierung geht. Nun könnte man davon ausgehen, daß Haydn seit der Sinfonie Nr. 61 (1776) für das Violoncello ein Extrasystem verwendet, obwohl — wie Sonja Gerlach ausführt⁸ — »*ein System für Violoncello selbst in den Sinfonien der späteren*

1780er Jahre nicht ganz regelmäßig anzutreffen ist«. Zu prüfen wäre dabei die Frage, inwieweit die Trennung der Notierung auf einer wenn auch nur kurzen getrennten Führung von Cello und Kontrabaß beruht, was ja erst im 19. Jahrhundert gängig wird⁹. Nun läßt die Violoncellostimme des Autographs deutlich erkennen, daß an bestimmten Stellen das Freilassen des Cellosystems (ohne Pausensetzung) auf das Mitspielen der Baßstimme hinweist; nur im viertletzten Takt des ersten Satzes zeigen zwei Schrägstriche eine solche *col Basso*-Führung eindeutig an.

Nowak sah sich offensichtlich vor folgende Alternative gestellt: Die Violoncellostimme ist entweder nur die Stimme für den Solisten oder sie ist in den Tutti-Partien zugleich auch die Stimme für den oder die Orchester-cellisten. Obwohl ja die Notierung des Solistenparts in der Violoncellostimme schon für die erstere Lösung sprechen müßte, hat Nowak sich für die zweite Lösung entschieden. An dieser Stelle wird ganz offensichtlich, welche Bedeutung der Aufführungspraxis in der Beurteilung unklarer oder strittiger Probleme der Notation zugemessen werden muß. Nowaks Entscheidung basiert ja auf einer vermeintlich richtigen Information über die Besetzung in Esterhazy selbst, d.h. bei der *Uraufführung*. Nun ist aber sein Satz, daß »die Esterhazy'sche Kapelle 1783 nur einen Cellisten, nämlich Anton Kraft, besaß«, wohl nicht mehr richtig. Nowak beruft sich auf Johann Harichs Esterhazy-Musikgeschichte, der 1959 eine Besetzungsliste veröffentlichte¹⁰. Diese stammt jedoch aus dem Jahre 1790. Hier werden zwar zwei Cellisten angeführt, Anton Kraft und Klemens Tauber, jedoch ist bei Tauber hinzugesetzt »seit 1788« (wobei nicht ersichtlich ist, ob der Zusatz von Harich stammt, was wahrscheinlich ist; es handelt sich bei der Liste um die Quittung über die letzte Gage). Daraus hat Nowak nun einfach geschlossen, vor 1788 habe es nur einen Cellisten gegeben. So darf man natürlich eine solche Quelle nicht interpretieren. Denn ob vor 1788 nicht ein anderer zweiter Cellist vorhanden war, dazu verhält sich diese Quelle von 1790 ja vollkommen neutral.

Inzwischen hat Harich 1968 im Haydn-Jahrbuch IV eine wirkliche Besetzungsliste nochmals veröffentlicht, die Forkel in seinem MUSIKALISCHEN ALMANACH für 1783 mitgeteilt hatte, und deren Angaben mit der Gagenliste für September 1781 identisch sind¹¹. Danach ist die Baßgruppe jeweils doppelt besetzt: je zwei »Contrabassisten, Violoncellisten, Fagottisten«. Neben Kraft wird Bertoja als zweiter Cellist aufgeführt. Nach Gagenlisten gab es seit 1780 in Esterhazy einen zweiten Cellisten¹². Bartha und Somfai haben 1960 für diesen Zeitraum 1780—1788 Valentin Bertoja namhaft gemacht¹³. Name und Jahreszahlen finden sich auch schon bei Pohl in seinem Besetzungsüberblick im II. Band¹⁴, nur daß er als Instrument bei Bertoja die »V.(ioline)« angibt, offensichtlich ein Schreib- oder Druckfehler, denn im Register des III. Bandes (S. 412) heißt es richtig: »Bertoja, Vallent., Cellist«. Eine einzige Fehlinterpretation — daß Kraft der einzige Cellist damals war und also sowohl Solo wie Tutti spielen mußte — hat so dazu geführt, daß Nowaks Edition nach dem Autograph zu einer irreführenden Umsetzung der Stimmaufteilung und -verteilung gelangte. Sein Notentext be-

inhaltet bereits (auch ohne den Revisionstext) eine aufführungspraktische Stellungnahme des Herausgebers, die im Notentext fixiert ist.

Nun hätte sich natürlich auch Nowak die Frage stellen können, wie denn Haydn sich, wenn er nicht auf einen einzigen Cellospieler angewiesen wäre (es zu einem anderen Zeitpunkt möglicherweise auch nicht war), eine Aufführung vorgestellt hat, unabhängig von der vielleicht temporären Situation, daß nur ein einziger Cellospieler vorhanden war. Diese Frage erhält jedoch erst dann richtiges Gewicht, wenn man eine Aufführung außerhalb von Esterhazy erwägt. Denn dazu dienten ja dann die Stimmen von André, die ja noch zu Lebzeiten Haydns gestochen wurden. Ob Haydn daran mitgewirkt hat, bleibt offen. Matthäus vermutet, daß der Verleger durch Anton Kraft, von dem er 1793 Cellosonaten herausgab, an das Autograph kam, das im Titel der Ausgabe ausdrücklich erwähnt wird¹⁵. Wieweit das zutrifft, muß einer genauen Überprüfung überlassen bleiben. Es fällt jedoch auf, daß z.B. die Verwendung der verschiedenen Schlüssel genau dem Autograph entspricht, wie Nowak feststellte, oder daß im Autograph wie im Stich zu Beginn des langsamen Satzes bei der 2. Phrase (T. 2) der Bindebogen fehlt, der sicherlich zu spielen wäre bei der Identität der Phrase. Aber selbst wenn diese Fragen z.Z. noch offenbleiben, ist natürlich klar, daß der Stich nicht nur auf die örtlichen Verhältnisse in Esterhazy abgestellt ist, sondern auch ganz allgemein der Konzert- und Orchesterpraxis der Zeit entsprechen muß.

So eng wohl auch der Notentext im einzelnen sich an das Autograph anschließt, so sehr divergieren jedoch die Bezeichnungen der einzelnen Stimmen. Auch Altmann, der sich ja auf André stützt, hat diese nicht übernommen, sondern eigene gesetzt, die wieder Nowak übernahm. Die beiden im Autograph als *Violoncello* und *Bassi* bezeichneten Stimmen heißen bei André *Violoncello principale* und *Basso e Violoncello*, in den Editionen *Violoncello solo* und *Violoncello e Contrabasso*. Wie aus dem kritischen Bericht hervorgeht, hat Nowak zumindest die Solostimme der Andréschen Ausgabe gekannt. Aufmerksamkeit verdient hier vor allem die Reihenfolge *Basso e Violoncello*. Die autographe Bezeichnung *Bassi* wird dadurch eindeutig dahingehend differenziert, daß zu den Bässen auch das *Tutticello* gehört, das hier erst an zweiter Stelle nach dem Kontrabaß genannt wird. Die Solostimme (Andrés) gibt aber noch einen weiteren Hinweis, der in Altmanns Edition nicht eingeflossen ist. Wenn ab T. 7 die Solostimme von Haydn nicht ausgeführt ist, hat André durch Kleinstich deutlich gemacht, daß der Solist von hier an die Stimme der Bässe mitspielt. Wie ich eben schon zitierte, hat Nowak ebenfalls das Kleinstichverfahren dafür eingeführt, ohne sich dabei im Kritischen Bericht der Edition auf die gedruckte Stimme von André zu beziehen. In seinem Aufsatz über das wieder aufgetauchte Autograph 1954 in der *MUSICA* hatte er noch dem eben zitierten Satz des Kritischen Berichtes über die getreue Wiedergabe der Mitspielabsichten Haydns im Erstdruck hinzugefügt: » So werden beispielsweise die Noten jener Takte, in denen das Solo-Cello den Orchesterbaß mitspielen soll, mit kleinen Noten gegeben; Haydn läßt diese Takte leer.«¹⁶ So kommt es, daß die

Violoncello-Solostimme bei Nowak genau der Andréschen Stimme im Erstdruck entspricht, obwohl er ja das Autograph ediert. Andererseits kopiert Altmann das Autograph in dieser Hinsicht (ohne seine Kenntnis!), indem er z.B. ab T. 7 für die Solostimme keine Noten angibt, dafür aber eine Pause notiert, die weder im Autograph noch bei André steht.

Während Altmann also die Mitspielpraxis, wie sie die Solostimme bei André eindeutig erkennen läßt, nur auf die Takte beschränkt, in denen die Stimmen von Solo und Bässen voneinander abweichen, dagegen die durch Kleinstich angezeigte col-Basso-Führung ignoriert, hat Nowak umgekehrt die Violoncello-Stimme an diesen Tuttistellen auch in die Baßstimme projiziert, so daß dort taktweise zwei Stimmen in einem System erscheinen, ungeachtet dessen, daß er ja davon ausgeht, als habe es bei Haydn überhaupt nur einen Cellospieler gegeben. Da er für eine heutige Edition natürlich von dieser singulären Situation, daß neben dem Solisten kein Orchesterspieler für dieses Instrument mehr vorhanden ist, nicht ausgehen kann, kommt er zu dieser Verdoppelungslösung, dasselbe in zwei Stimmen erscheinen zu lassen, im Solo- und im Tutticello. Ein entscheidendes Verdienst hat jedoch Nowak, indem er nämlich in Noten und Kommentaren auf die Mitspielpraxis des Solisten hinweist. Erwähnt sei hier nur noch sein Hinweis auf den Tuttiensatz im letzten Satz, bei dem der Solist noch zwei Takte lang mit der 1. Violine das Hauptthema spielt; im nachfolgenden Takt zeigt der Baßschlüssel auf der neuen Seite des Autographs vor einem ansonst leeren System an, daß hier das Soloinstrument wieder mit den Bässen geführt ist.

Verfolgt man aber nun die These, das Solo-Violoncello habe an einigen Stellen während des Tutti eine andere Stimmführung als das Orchestercello, das mit den Kontrabässen geführt ist, so müßte im einzelnen geprüft werden, wie eine solche aus den Quellen hervorgehende Aufführungspraxis sich in der klanglichen Realisierung auswirkt. Das soll ganz kurz an vier Stellen geschehen, für die das Notenmaterial jeweils abgebildet ist:

1. Takt 1—6: Das Autograph sieht in T. 1—2 eine abweichende Stimmführung von Violoncello und Bassi vor, die ab T. 3 pausieren. Die Viola ist dann *Bassettchen*. Das Violoncello oktaviert die ersten drei Töne, geht dann aber mit *fis—g* in die Klanglage der Viola über. In T. 5 haben beide wieder das normale Verhältnis in einem vierstimmigen Satz, die Viola ist also nicht mehr die Unterstimme. Wenn die Violastimme hier von mehreren Orchesterspielern vorgetragen wird, die Violoncellostimme dagegen nur vom Solisten, ergäbe sich ein klangliches Ungleichgewicht. Kam deshalb Nowak zu seiner editorischen Lösung?

2. Takt 14—15 (in der Ausgabe Nowak S. 3, T. 2—3): Ohne Zweifel haben die Bassi auf den Taktschwerpunkten die entscheidende Linienführung. Die Dreiklangsbrechung des Violoncellos ist nur eine klangliche Ausfigurierung, besonders deutlich im Auftakt. Würde man nach Nowak eine Trennung von Kontrabaß

und Orchestervioloncello annehmen, erklänge die entscheidende Baßlinie nur im 16'; die Cellofigurationen würden sich dagegen mit der Klanglage der themaführenden Violinen überdecken.

3. Die Stelle T. 19—20 ist ähnlich gelagert: Die Dreiklangsbrechung des Violoncellos jeweils in der zweiten Takthälfte von T. 19 und 20 ignoriert den harmonisch so wichtigen Schritt *d—cis* im Baß. Hier würde sich die alleinige Ausführung durch den Kontrabaß klanglich um so ungünstiger bemerkbar machen, als auch die beiden Hörner, nachdem sie in der ersten Takthälfte die Dreiklangsbrechung mitspielten, dem erwarteten *cis* ausweichen.

4. T. 21—24: Die barriolage-artige Klangbrechung des Violoncellos, das mit dem repetierten Oberton an die Violastimme stößt, soll doch wohl nur ein Accessoir der Baßlinie sein. Da die Motivwiederholung der 2. Violine in T. 24 voll in das Klangband des Violoncellos gerät, kann man sich diese Figuren kaum von allen Orchestercelli gespielt vorstellen.

Die Mitspielpraxis des Solisten in den Konzerten des 18. Jahrhunderts wirft also in diesem Konzert besondere Fragen auf. 1967 hat Horst Heussner in einem Aufsatz im Mozart-Jahrbuch »*Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*« auf die Bedeutung dieser Praxis hingewiesen¹⁷, nicht nur für die Klavierkonzerte. Auch bei den Violinkonzerten steht das Mitspielen in engstem Zusammenhang mit der Direktion. Ganz allgemein ist festzuhalten: »*Der Solist löst sich erst beim Beginn seines Solos durch konzertierendes Spiel aus der Gemeinschaft und steht dem Tutti nicht wie in der modernen Praxis als selbständiger Partner, der erst kurz vor dem Konzertbeginn das Podium betritt, gegenüber.*« Ähnlich wie bei Mozart die auslaufende Generalbaßpraxis des Klaviersolisten stellt bei Haydn die Mitspielpraxis im Baßbereich besondere Probleme, die beim Violinkonzert entfallen. Oldrich Pulkert hat 1962 in seiner Edition des C-dur-Konzerts (Hob. VIIb Nr. 1, S. XIII) auch auf die Funktion des Solo-Violoncellos als Ripieno-Instrument hingewiesen: »*An diesen Stellen (des Orchestertuttis) setzt auch das (Solo-) Violoncello in der Funktion der ›Ripieno-Stimme‹ ein und verstärkt so im Oktaven-Unisono den ›basso‹. Diese Originalpraxis ist allerdings in unserer Ausgabe nicht Vorschrift, bloß ein Gesichtspunkt für eine rein kammermäßige, stilgemäße Wiedergabe des Konzerts.*« Offensichtlich betrachtet er die als *basso* bezeichnete Stimme ebenfalls als nur einem Kontrabaß zugeteilt, also ohne ein Orchestercello, das ja ebenfalls im *Oktaven-Unisono* spielte.

Sollte meine These zutreffend sein, daß die Violoncellostimme in den Partien, die von der Bassstimme abweichen, allein vom Solovioloncello zu spielen wäre, so ergäben sich für das erste Tutti klangliche Differenzierungen, die in der gewöhnlichen Aufführungspraxis von heute offensichtlich vollkommen fehlen. Unter der Voraussetzung, daß das Orchester wirklich nur eine kleine Besetzung hat, würde sich zwischen dem *piano*-Beginn und der *forte*-Wiederholung ein konsequenter Unterschied nicht nur in der Lautstärke, sondern auch in der Klang-

breite ergeben. Zunächst tragen die Violinen das Thema in tiefer Lage vor. Die Begleitung reicht nur bis in die mittlere Lage des Cellos, und auch diese ist überwiegend nur eine Unterstützung des Basses der Bratsche. Ab T. 7 würde dieser Klangraum dann im *forte* stark erweitert. Nicht nur der Eintritt der Bläser, sondern auch die Höherlegung des Themas um eine Oktave und die Erweiterung des Bassraums bis zum Kontrabaß hat eine Erweiterung des Tonraumspektrums um je eine Oktave nach oben und unten zur Folge.

In T. 15, dem dritten Takt des zweiten Themas, würden Auftakt und nachschlagende Dreiklangsbrechungen als eine fiorituroshafte Ziselierung des Grundklangs durch ein Solo-Cello erscheinen und den zarten Bläserklang im Sinne des Themenkontrastes noch mehr verdeutlichen. In den Takten 19/20 füllt das Solo-Cello die zweite Takthälfte, in der keine melodische Bewegung stattfindet, durch ein Echo der ersten Hälfte — um eine Quinte versetzt — aus. Die Barriola-gefiguration T. 21 ff., bei der das Cello zwischen Baß und Bratsche hin- und herpendelt, konturiert das Verhältnis von Achtelgang im Baß und liegendem Bratschentremolo. Es kommt erst in der *piano*-Wiederholung T. 24 richtig zur Geltung, vor allem auch im Kontrast zum nachfolgenden *forte*, in dem nun die 16tel-Repetition in alle Baßstimmen übergreift, dagegen die Bratschen die Achtel übernehmen.

Im Konzertsaal kann man eine solche Differenzierung und Auflockerung des Klanges bei den normalen Aufführungen mit großem Sinfonieorchester nicht hören. Erst eine kammermusikalische Besetzung würde den vollen Klangreiz der als Beispiele angeführten Stellen zur Geltung bringen, wenn das Mitspielen des Solisten im Tutti dem Autograph und der zeitgenössischen Aufführungspraxis gemäß sich entfalten könnte.

Notenbeispiele auf den folgenden Seiten.

Handwritten musical score for a string ensemble. The staves are labeled as follows:

- 2 Corni in D
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello
- Contrabbasso

The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes.

1 a

Allegro moderato

2 Oboi

2 Corni in D

Violoncello-Solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabbasso

Ob.

Cor. (D)

Vc.-s.

Vi.

Via.

Vc. e Cb.

Handwritten musical score for a full orchestra. The tempo is marked *Allegro moderato*. The score includes staves for:

- 2 Oboi
- 2 Corni in D
- Violoncello-Solo
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello e Contrabbasso
- Ob.
- Cor. (D)
- Vc.-s.
- Vi.
- Via.
- Vc. e Cb.

The score includes dynamic markings such as *p* and *f*. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes.

1 b

Allegro moderato

2 Oboi

2 Corni in D

Violoncello-Solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Ob.

Cor. (D)

Vc. S.

Vl.

Vla.

Vc. e Cb.

1 c

f (con Basso)

Abb. 1. Concerto per il Violoncello (Hob. VII b: 2).

- a) Autograph von 1783, Takt 1—5
- b) Ausgabe Altmann, Takt 1—7
- c) Ausgabe Nowak, Takt 1—7



2a

Nachweis der Abbildungen:

Joseph Haydn, Concerto per il Violoncello. Autograph von 1783, seit 1954 aus Privathand in Aufbewahrung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Wiedergabe der Takte 1–5 und 11–15 mit freundlicher Genehmigung.

Ausgabe von Wilhelm Altmann, nach der André'schen Originalausgabe der Stimmen, Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 769 (1935). Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung.

Ausgabe von Leopold Nowak, Erstdruck nach dem Autograph in Museion, 3. Reihe, Band 1, Wien 1962. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung.

2b

This musical score shows measures 11-15 of Haydn's Cello Concerto. The instruments are arranged from top to bottom: Oboe (Ob.), Cor Anglais (D) (Cor. (D)), Violoncello (Vc. S.), Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello and Contrabasso (Vc. e Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (forzando). The Oboe part features a melodic line with some chromaticism. The strings provide a rhythmic accompaniment, with the cellos and double basses playing a steady eighth-note pattern.

2c

This musical score shows measures 13-15 of Haydn's Cello Concerto. The instruments are arranged from top to bottom: Oboe (Ob.), Cor Anglais (D) (Cor. (D)), Violoncello (Vc. S.), Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello and Contrabasso (Vc. e Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (forzando). The Oboe part features a melodic line with some chromaticism. The strings provide a rhythmic accompaniment, with the cellos and double basses playing a steady eighth-note pattern.

Abb. 2. a) Autograph, Takt 11–15
b) Ausgabe Altmann, Takt 13–15
c) Ausgabe Nowak, Takt 13–15

3 a

Ob. *f* [*p*] [*f*]

Cor. (D) [*f*] [*p*] [*f*]

Vc. S. *f* [*p*] [*f*]

VI. *f* *p* *f*

Vla. *f* [*p*] [*f*]

Vc. e Cb. [*f*] [*p*] [*f*]

3 b

Ob. *f* (*p*) (*p*)

Cor. (D) (*f*) (*p*) (*f*)

Vc. S. *f* (*p*) (*f*)

VI. *f* *p* *f*

Vla. *f* (*p*) (*f*)

Vc. e Cb. *f* (*p*) (*f*)

Abb. 3. a) Ausgabe Altmann, Takt 19–21
 b) Ausgabe Nowak, Takt 19–21

Musical score for Haydn's Cello Concerto, measures 22-23, Altmann edition. The score is in G major and 2/4 time. It features six staves: Oboe (Ob.), Cor. (D) (Cor.), Violoncello (Vc. S.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. e Cb.). The Oboe part has a melodic line with accents. The Cor. (D) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. S. part has a melodic line with a *p* dynamic marking. The Vl. parts have a complex rhythmic pattern with a *tr* (trill) marking and a *p* dynamic marking. The Vla. part has a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking. The Vc. e Cb. part has a melodic line with a *p* dynamic marking.

4a

Musical score for Haydn's Cello Concerto, measures 22-23, Nowak edition. The score is in G major and 2/4 time. It features six staves: Oboe (Ob.), Cor. (D) (Cor.), Violoncello (Vc. S.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. e Cb.). The Oboe part has a melodic line with accents. The Cor. (D) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. S. part has a melodic line with a *p* dynamic marking. The Vl. parts have a complex rhythmic pattern with a *tr* (trill) marking and a *p* dynamic marking. The Vla. part has a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking. The Vc. e Cb. part has a melodic line with a *p* dynamic marking.

4b

Abb. 4. a) Ausgabe Altmann, Takt 22—23
b) Ausgabe Nowak, Takt 22—23

4 c

Ob. [p]

Cor. (D) [p]

Vc.-S. f

VI. f

Vla. f

Vc. e Cb. f

Detailed description: This musical score shows measures 24 and 25 for edition c. The woodwinds (Ob. and Cor. (D)) play a melodic line starting with a half note, marked with a piano [p] dynamic. The strings (Vc.-S., VI., Vla., Vc. e Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a forte [f] dynamic. The strings enter in measure 25 with a more complex rhythmic pattern.

4 d

Ob. p

Cor. (D) (p)

Vc. S. f

VI. f

Vla. f

Vc. e Cb. f

Detailed description: This musical score shows measures 24 and 25 for edition d. The woodwinds (Ob. and Cor. (D)) play a melodic line starting with a half note, marked with a piano (p) dynamic. The strings (Vc. S., VI., Vla., Vc. e Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a forte (f) dynamic. The strings enter in measure 25 with a more complex rhythmic pattern.

Abb. 4. c) Ausgabe Altmann, Takt 24—25
d) Ausgabe Nowak, Takt 24—25

ANMERKUNGEN

- ¹ H. Volkmann, *Ist Haydn's Cello-Konzert echt?*, in: *Die Musik* 24/6 (1932) S. 427 ff.
- ² E. Rapp, *Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts*, Diss. Würzburg 1934, S. 63
- ³ H. Weber, *Das Violoncellokonzert des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen 1933, S. 93 ff.
- ⁴ Vgl. F. Kohlmorgen, *Die Brüder Duport und die Entwicklung der Cellotechnik von ihren Anfängen*, Diss. Berlin 1922, S. 96 ff. — H. Weber, a.a.O., S. 78 — Kl. Marx, *Die Entwicklung des Violoncellos und seiner Spieltechnik bis J.L. Duport (1520–1820)*, Regensburg 1963, S. 110 f., 120 ff. u. 175 ff. (Forschungsbeitr. z. Musikwiss. 13.) — U. Zingler, *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosone von den Anfängen bis Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Frankfurt 1967, S. 215.
- ⁵ E. Bernleithner, *Sind Haydns Violoncellokonzerte echt?*, in: *Österr. Musikzeitschrift* 3 (1948) S. 108 ff.
- ⁶ Auf Abbildungen der Quelle B (André) konnte verzichtet werden, da der hier relevante Notentext in beiden Ausgaben aufgehoben ist. Andere Abweichungen sind weiter unten erläutert.
- ⁷ S. Gerlach, *Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782*, in: *Haydn-Studien* II, 1 (1969) S. 49
- ⁸ Ebenda.
- ⁹ Vgl. Kl. Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970, S. 218 (Münchener Veröff. z. Musikgesch. 18.) — B. Fink, *Die Geschichte des Kontrabasses und seine Trennung vom Violoncello in der orchestralen Instrumentation*, Regensburg 1974 (Forschungsbeitr. z. Musikwiss. 24.)
- ¹⁰ J. Harich, *Esterhazy Musikgeschichte im Spiegel zeitgenössischer Textbücher*, Eisenstadt 1959, S. 66 f. (Burgenländ. Forsch. 39.)
- ¹¹ J. Harich, *Das fürstlich Esterhazy'sche Fideikommiß*, in: *Haydn-Jahrbuch* IV (1968) S. 26, Anm. 39
- ¹² Gerlach, a.a.O., S. 52, Anm. 87
- ¹³ D. Bartha u. L. Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest–Mainz 1960, S. 172
- ¹⁴ C.F. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. II, 2. Aufl. Leipzig 1928, S. 373
- ¹⁵ W. Matthäus, *Das Werk Joseph Haydns im Spiegel der Geschichte des Verlages Jean André*, *Haydn-Jahrbuch* III (1965)
- ¹⁶ L. Nowak, *Das Autograph von Joseph Haydns Cello-Konzert in D-dur, op. 101*, in: *Österr. Musikzeitschrift* 9 (1954) S. 278
- ¹⁷ H. Heussner, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967 (1968) S. 165 ff.

WOLFGANG REHM

QUELLENFORSCHUNG UND DOKUMENTATION
IM VERHÄLTNIS ZUR EDITIONSTECHNIK,
AUFGEZEIGT AN EINEM BEISPIEL
AUS DER »NEUEN MOZART-AUSGABE«*

I

In seinem Referat *Zur Tätigkeit eines Herausgebers von Gesamtausgaben*, gehalten beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß 1974 in Berlin, beschreibt Alfred Dürr den tiefgreifenden Wandel im Editions Wesen zwischen den alten Gesamtausgaben aus dem 19. und den neuen Gesamtausgaben im 20. Jahrhundert. Die Musikwissenschaft, so führt Dürr aus, habe im 19. Jahrhundert ohne institutionellen Rückhalt nur deshalb so beachtliche Leistungen erbringen können, weil Edition im wesentlichen gleichbedeutend war mit der Wiedergabe singulärer Quellen. »Die Aufgaben komplizieren sich aber«, fährt Dürr fort, »je mehr die Werkedition an die Stelle der Quellenedition tritt, eine Komposition also nicht nur nach einer einzigen, sondern auf Grund eines Vergleichs aller erreichbaren Quellen herausgegeben wird.« Werkedition und Quellenedition, letzteres verbunden mit Quellendokumentation, sind nach dieser Definition also keinesfalls deckungsgleich. Zwar wäre die Folgerung verfehlt, Werkedition sei etwas gänzlich anderes als Quellenedition: Eher verhält es sich so, daß die Quellenedition in der Werkedition aufgehoben erscheint, wobei das Wort *aufheben* durchaus im Hegelschen Sinne von *conservare* und *elevare* zu deuten wäre. Werkedition, so könnte man auch sagen, schließt Quellenedition in sich ein, ist aber zugleich mehr als reine Quellenedition.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Editionstechnik der *Neuen Mozart-Ausgabe* (=NMA), so zeigt sich ein gewisser Widerspruch. Die NMA bedient sich bekanntlich des Verfahrens der sogenannten typographischen Differenzierung. Bei einem nach diesem Verfahren edierten Text ist der Benutzer in der Regel in der Lage, im Notentext selbst zwischen Original und Herausgeberzutat zu unterscheiden. Das Original scheint also mit Hilfe dieser Editionstechnik im Notentext selbst weitgehend dokumentierbar. Was aber heißt *Original*?

Im Standard-Vorwort *Zur Edition* liest man in der NMA: »Die Neue Mozart-Ausgabe bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie

* Dieser *Werkstattbericht* aus der Arbeit der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm) wurde als Referat gehalten bei dem Symposium »Quellenforschung, kritische Editionen und historische Dokumentation in ihrer aktuellen Bedeutung für die Musikwissenschaft« der Gesellschaft für Musikforschung (Fachgruppe: Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute), Wolfenbüttel 18./19. Oktober 1978; er erscheint hier in leicht abgewandelter Form. (Für wesentliche Hilfe bei der Zusammenstellung des Berichtes sei Dr. Dietrich Berke, Kassel, an dieser Stelle gedankt.)

der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt.« Die Edition erfolgt also auf Grund aller erreichbaren Quellen, primär auf Grund der Mozartschen Autographe. In der Tat ist die Editionstechnik der NMA mehr auf *Quellenedition* als auf *Werkedition* in der Definition von Dürr hin angelegt. Die Erfahrungen haben gezeigt, daß sich das System der typographischen Differenzierung immer dann als untaugliches Mittel erwiesen hat, wenn die Edition eben nicht auf Grund einer Quelle, sondern nach einer Vielzahl von Quellen erfolgen mußte. Die Art der typographischen Differenzierung in der NMA vermag zwar auf die Frage, ob etwas ergänzt worden ist, hinlänglich Auskunft zu erteilen, sie vermag in der Regel aber nicht zu sagen, *woher* eine Ergänzung bzw. bestimmte Zeichen stammen: ob sie also der Herausgeber per analogiam ergänzt oder ob er sie aus anderen Quellen, und wenn, aus welchen, übernommen hat.

Werkedition und Quellenedition bzw. Quellendokumentation sind somit in der NMA mit Hilfe der Editionstechnik im Notenband selbst nur bei autographen Quellen einigermaßen zufriedenstellend zu lösen. Beispiele hierfür sind in der NMA recht zahlreich, genannt sei nur eines, nämlich die Edition des ›*Don Giovanni*‹, bei der es in der NMA erstmals gelungen ist, eine klare Scheidung zwischen Prager Uraufführungsfassung und späteren Zusätzen philologisch und technisch zu realisieren. Grundsätzlich aber gibt die NMA der Werkedition den Vorrang, dies vor allem bei desolater Quellenlage, wobei dann oftmals bewußt auf typographische Differenzierung verzichtet wird. Quellendokumentation ist in diesen Fällen im wesentlichen Aufgabe des kritischen Apparates.

II

Das oben zitierte Standard-Vorwort der NMA betont ausdrücklich, daß der vorgelegte Text auch »*Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt*«. Diese vergleichsweise zurückhaltende Formulierung, die in ihrem Kern auf entsprechende Formulierungen in den ersten NMA-Bänden zurückgeht, hat in der Sache neuerdings eine gewisse Radikalisierung erfahren. In seinem Mainzer Vortrag von 1977, »*Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*« (FONTES ARTIS MUSICAE 1978/1, S. 19—27), hat Carl Dahlhaus diese Tendenzen formuliert und führt wie folgt aus (S. 22):

»Mit dem unablässig postulierten *Praxisbezug* also war jedoch seit den 1950er Jahren eine Differenzierung und Radikalisierung der philologischen Methoden verbunden. Und man kann geradezu behaupten, das Prinzip der wissenschaftlich-praktischen Ausgabe werde von der Zuversicht getragen, daß ein rigoroserer Wissenschaftsanspruch des Editionswesens keineswegs zu einer Distanzierung von der Praxis führen müsse, sondern im Gegenteil eine größere Nähe zur Realität — oder mindestens die Chance einer größeren Nähe verbürge. Man hängt, mit anderen Worten, der Idee nach, daß wachsende philologische Reflektiertheit und wachsende praktische Brauchbarkeit sich nicht ausschließen, sondern ergänzen.«

Gewiß sind dies nur Tendenzen, die sich in den einzelnen Ausgaben mit unterschiedlicher Deutlichkeit zeigen. Es sei hier aber doch hervorgehoben, daß die NMA an diesen Tendenzen Anteil hat und daß sie sich mit jedem neuen Band diesen Tendenzen stellt.

Angesichts dieser Situation erhebt sich unausweichlich die Frage, ob der Anspruch der *Realitätsnähe* eines edierten Textes und der philologische Anspruch der *Quellendokumentation* überhaupt in ein und derselben Edition realisiert werden können, ob beides überhaupt kommensurable Größen sind, oder ob hier nicht verschiedene Wissenschaftscharaktere zutage treten.

Auf diese Fragen sollen hier keine theoretischen Antworten gegeben werden, doch mußte diese Problematik behandelt werden, damit deutlich wird, vor welchen Hintergründen im letzten Teil der NMA die immer schwieriger werden den Editionen erfolgen. Schwieriger werden die NMA-Editionen deshalb, weil im großen und ganzen nur noch solche Werke zu edieren sind, deren Quellenlage aus unterschiedlichen Gründen problematisch ist. Die Edition der Oper ›*La finta giardiniera*‹ von Rudolf Angermüller und Dietrich Berke (NMA II/5/8, Kassel etc. 1978) kann hierfür gleichsam als Paradigma dienen.

III

›*La finta giardiniera*‹ KV 196 hat Mozart für den Münchner Hof geschrieben. Am 12. Januar 1775 wurde die Oper im Münchner Salvator-Theater in Anwesenheit Mozarts, seines Vaters und seiner Schwester erstmals aufgeführt. Da ein Teil des Werkes sicherlich in Salzburg entstanden ist und Leopold Mozart seinen Sohn nach München begleitet hat, besitzen wir über die Entstehung dieses *Dramma giocoso* (als solches in der NMA bezeichnet) keine *Werkstattbriefe*, wie wir sie für den ›*Idomeneo*‹ kennen. Fünf Jahre später wurde das Werk für die Böhmsche Truppe zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet. Die geschlossenen Nummern blieben dabei bis auf wenige Ausnahmen, vor allem die vier *Accompagnato*-Teile im 2. und 3. Akt, im wesentlichen erhalten, sie wurden lediglich neu textiert; an die Stelle der italienischen *Secchi* traten deutsche Dialoge. Vermutlich am 1. Mai 1780 ging das Werk in Augsburg unter dem Titel ›*Die verstellte Gärtnerin*‹ in Szene (über eine Salzburger Aufführung ist nichts bekannt geworden, obwohl die Böhmsche Truppe vorher in Salzburg war und die Umarbeitung sicherlich auch in Salzburg in direktem Kontakt mit Mozart vorgenommen worden ist). Über die Augsburger Aufführung besitzen wir als wichtigstes Dokument ein Textbuch, jedoch keine weiteren Dokumente, die Mozart oder seinen Vater direkt betreffen. Da aber im Autograph der Akte II und III Leopold Mozart als Schreiber des deutschen Worttextes bereits von den Editoren der Alten Mozart-Ausgabe (= AMA) identifiziert werden konnte, ferner Mozart selbst für die angesprochenen *Accompagnato*-Teile im 2. und 3. Akt Ersatzfassungen erstellt hat, dürfte an der Authentizität der deutschen Fassung kein Zweifel bestehen. Dieses

Werk bildet in der NMA also den Einzelfall einer original zweisprachigen Oper. Deshalb wurde in dem NMA-Band der italienische Text kursiv, der deutsche gerade gesetzt — eine typographische Unterscheidung, die primär aus Gründen der besseren Lesbarkeit gewählt worden ist. Die Dialoge erscheinen jeweils unterhalb der ihnen entsprechenden Secchi, so daß beide Fassungen der Oper ohne Lücken nebeneinander durchlaufen.

Wesentlich schwieriger gestalteten sich dagegen die editionstechnischen Probleme selbst, denn die Quellenlage ist kompliziert: Das Autograph des 1. Aktes ist wahrscheinlich bereits zu Mozarts Lebzeiten verlorengegangen. Das Autograph des 2. und 3. Aktes gehört zu den verlagerten, seit dem 2. Weltkrieg bis heute nicht zugänglichen Mozart-Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Für die Akte II und III stützt sich die NMA deshalb auf die AMA, der nach Ausweis des Revisionsberichtes das Autograph als Vorlage gedient hatte.

Für die Edition des ersten Aktes kannte die AMA einige Abschriften und einen bei Heckel in Mannheim erschienenen Klavierauszug, Quellen, die ausschließlich die geschlossenen Nummern der deutschen Fassung des Werkes überliefern. Alle bekanntgewordenen Quellen der Augsburger Singspielfassung unter Einschluß des Autographs überliefern von den Dialogen lediglich Stichworte. Das Textbuch der Augsburger Singspielfassung hat der AMA nicht vorgelegen.

Die Edition der ›*Finta giardiniera*‹ innerhalb der AMA bildet also in doppelter Hinsicht einen Torso: In der italienischen Fassung fehlt der ganze 1. Akt, und in der deutschen Singspielfassung fehlen im ganzen Werk die Dialoge. Heute hat sich die Quellensituation insgesamt, vor allem durch die gezielten Quellenforschungen Robert Münsters, zum Besseren gewendet, sieht man von dem nicht zugänglichen Autograph des 2. und 3. Aktes ab. Folgende neue Quellen stehen zur Verfügung:

1. eine Partiturabschrift, geschrieben um 1800, aus Naměšť'er Beständen, heute im Mährischen Museum Brünn aufbewahrt. Die Abschrift enthält als *einzig*e Quelle die italienische Fassung.
2. eine Partiturskopie in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, ebenfalls geschrieben um 1800, die die deutsche Fassung überliefert.
3. eine unvollständige Partiturskopie in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Mü II), die als *einzig*e Quelle zwei der vier genannten Ersatz-Accompagnati überliefert.
4. das deutsche Libretto der Augsburger Aufführung von 1780.
5. ein Libretto für eine Aufführung der Oper ›*La finta giardiniera*‹ von Pasquale Anfossi im Karneval 1774 in Rom, das Mozart möglicherweise als Vorlage gedient hat.

Aus allem ergaben sich für die Edition des Werkes in der NMA folgende Veränderungen gegenüber der AMA:

1. Beide Fassungen erscheinen erstmals vollständig.
2. Die vier Ersatz-Accompagnati, von denen die AMA nur zwei im Anhang mitgeteilt hat, erscheinen erstmals in einer kritischen Ausgabe, und zwar dergestalt, daß sie für eine Aufführung verwendet werden können.
3. Auf Grund des Anfossi-Librettos konnte Rudolph Angermüller mit einiger Wahrscheinlichkeit Giuseppe Petrosellini als Textdichter identifizieren.

Dieser *Positiv-Bilanz* stehen nun aber folgende Probleme gegenüber:

1. Die musikalischen Quellen insgesamt, auch die AMA, können nur sekundären Rang beanspruchen. Da außerdem über die Quellen des 1. Aktes hinsichtlich ihrer Nähe zum Autograph im Augenblick nur vorläufige Aussagen zu machen sind und da das Autograph der Akte II und III nicht zugänglich ist, wurde bei der Edition des ganzen Werkes auf die Anwendung typographischer Differenzierung verzichtet.
2. Im Libretto für die Augsburger Aufführung fehlen fünf Nummern (17, 19, 21, 24 und 26); sie sind jedoch in der AMA enthalten und dürften darum auch in Mozarts Autograph gestanden haben. Da Mozart außerdem für zwei der im Libretto fehlenden Nummern (19 und 21) Accompagnato-Teile nachkomponiert hat, ist zu folgern, daß er nicht daran gedacht hat, diese Nummern für die deutsche Fassung zu streichen. Das Augsburger Textbuch vermittelt uns die mögliche Uraufführungsgestalt der deutschen Fassung, wir haben aber keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß Mozart diese Fassung gebilligt hat. Die NMA folgt daher nicht dem Libretto, sondern den musikalischen Quellen.
3. Die Striche im deutschen Libretto haben Einfluß auch auf die Nummern- und Szenenzählung im 2. und 3. Akt. Selbstverständlich folgt die NMA auch in dieser Hinsicht nicht dem Libretto, sondern den musikalischen Quellen.
4. Über die Szenen- und Nummern-Zählung des 1. Aktes geben dagegen die musikalischen Quellen nur unklare bzw. unvollständige Auskünfte. Die NMA folgt hier der Szenen- und Nummern-Zählung des deutschen Librettos, weil diese Zählung vollständig und dramaturgisch sinnvoll erscheint.
5. Besonders problematisch ist die einzige Quelle für die italienische Fassung des 1. Aktes, die Kopie Naměšť. Sie überliefert das Werk in einer bearbeiteten Instrumentation, in der vor allem die Bläserbesetzung stark erweitert ist. Auf diese Kopie geht möglicherweise die sogenannte *Oelser Fassung* der »Finta

giardiniera zurück. Sie ist in einer Partiturnkopie der Sächsischen Landesbibliothek Dresden enthalten. Diese Fassung hat einen deutschen Text, der von dem des Augsburger Librettos unabhängig ist. Hermann Abert hat dieser Fassung, auf die übrigens nach Münsters Untersuchungen auch die im Köchel-Verzeichnis genannte *Erstausgabe* von 1802 (Hoffmeister & Kühnel) zurückgeht, Authentizität zwar nicht absprechen wollen, doch ist man heute der Meinung, daß die Fassung des Werkes aus dem Überlieferungsstrang Naměšť-Oels mit Mozart nichts zu tun hat. Für die Edition der italienischen Fassung des 1. Aktes innerhalb der NMA stand somit nur eine Quelle zur Verfügung, die bei günstigerer Überlieferung nur beiläufig im Kritischen Bericht erwähnt würde. In welcher Abhängigkeit sie zum Autograph steht, ist mit Sicherheit nicht festzustellen: Sie geht wahrscheinlich auf eine Zwischenquelle aus dem Bereich der Münchner Uraufführungsfassung zurück, denn sie enthielt ursprünglich nur den italienischen Text, und der nachgetragene deutsche Text hat mit dem Augsburger Libretto nichts zu tun.

Zusammenfassung

Die Edition der ›*Finta giardiniera*‹ innerhalb der NMA hat, wie eingestanden werden muß, nur vorläufigen Charakter. Sie ist primär Werkedition, die die Editionsleitung der NMA durchaus zu verantworten glaubt, sie kann aber nur bedingt Quellendokumentation sein und ist deshalb als eine *offene* Edition zu verstehen:

1. Das deutsche Libretto ist nur unvollständig dokumentiert. Nur der Kritische Bericht wird eine vollständige Synopse der Szenen- und Nummern-Zählung bringen können. Zudem wird das Libretto im Anhang des Kritischen Berichts faksimiliert.
2. Über den Wert der Quellen zum 1. Akt in seiner deutschen Fassung werden erst gültige Aussagen möglich sein, wenn ein Vergleich mit dem Autograph des 2. und 3. Aktes möglich ist. Der Kritische Bericht wird hierzu hoffentlich eine eingehende Dokumentation liefern können.
3. Dasselbe gilt für die Secchi und die Gesangsstimmen in der Kopie Naměšť. Alle anderen Varianten zwischen der Kopie Naměšť, dem Autograph sowie den anderen Quellen werden auch im Kritischen Bericht unberücksichtigt bleiben müssen, da sie eher in den Bereich der Mozart-Rezeption als in den einer Quellendokumentation gehören.

Nachtrag

Dieser *Werkstattbericht* von 1978/79 mußte wie die Edition von ›*La finta giardiniera*‹ im Rahmen der NMA noch von der Tatsache ausgehen, daß die Mozartbe-

stände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin nicht zugänglich sind. Heute, Frühjahr 1980, wissen wir, daß diese autographen Bestände in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aufbewahrt werden und der Wissenschaft wieder zur Verfügung stehen. Daraus ist für die NMA im allgemeinen zu folgern, daß ihre Editionen im letzten Viertel der Ausgabe weniger problematisch sind, als zu Beginn dieses Berichtes unter anderen Prämissen konstatiert, und daß im konkreten Fall der ›*Finta giardiniera*‹ die offene Werkedition durch den noch ausstehenden Kritischen Bericht, zumindest für den 2. und 3. Akt, zu einer im großen und ganzen in sich abgeschlossenen Quellenedition werden kann.

KLAUS RÖNNAU

BEMERKUNGEN ZUM »URTEXT« DER VIOLINSOLI
J.S. BACHS

Die Stationen der Editions-geschichte eines Werkes wie J.S. Bachs Violinsoli (BWV 1001—1006) erscheinen als Musterbeispiel der Entstehung und konsequenten Verwirklichung des Gedankens musikalischer Urtext-Ausgaben. Nach den zahlreichen, mit editorischen Zusätzen verschiedenster Art versehenen Ausgaben¹ — die allerdings die breite Rezeption des Werkes im öffentlichen und privaten Musikleben des 19. und 20. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglicht oder gefördert hatten — erhielt seit Beginn des 20. Jahrhunderts der *Urtext-Gedanke* besonderen Auftrieb durch die kurz zuvor wieder aufgetauchte autographe Reinschrift des Werkes (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, P 967). Als Editionsgrundlage diente sie zuerst für die Ausgabe J. Joachims und A. Mosers (1908). Auf den Zusatz von Vortragszeichen und die Veränderung des Notenbildes im Sinne einer *Klangnotation* des in seiner Originalnotierung für unaufführbar gehaltenen Werkes mochte man zwar in einer für den praktischen Gebrauch bestimmten Ausgabe auch weiterhin nicht verzichten, doch sah man nun in zunehmendem Maße eine Verpflichtung, dem Benutzer jene Abweichungen sichtbar zu machen, und fügte daher Bachs Originaltext im Kleindruck bei. Die Ausgabe von C. Flesch (1930) ist das bekannteste Beispiel dieser Editionspraxis geworden — ein Verfahren, das übrigens bereits F. David in seiner Edition von 1843 angewandt hatte (wenn auch mit Hilfe einer irrtümlich als Autograph angesehenen frühen Abschrift) und das hier — fast ein Jahrhundert vor der Ausgabe Flesch — wie eine frühe Vorwegnahme des Urtext-Gedankens erscheint. Im Jahre 1950 schließlich erschienen die Violinsoli als Faksimile-Nachdruck des Bachschen Autographs in Originalgröße, herausgegeben von W.M. Luther. Obgleich diese Ausgabe zunächst wohl in erster Linie der optisch-ästhetischen Anschauung der Schriftzüge J.S. Bachs dienen sollte, dokumentiert sie doch auch — ähnlich wie die gleichzeitige Forderung Hindemiths, »jeder edierten Seite das im Photodruck gegenüberzustellen, was als Vorlage diente«² —, daß der Gedanke, auf Notenbild und Text der Primärquelle als einziger Instanz des Urtextes zurückzugreifen, inzwischen weite Verbreitung gefunden hatte: nicht wenige Geiger studierten und spielten das Werk jetzt nach dieser Faksimile-Ausgabe, und der Herausgeber entließ die 2. Auflage (1958) mit der Bemerkung, daß sie »erneut herausgehe, um den Geigern zum praktischen Spiel nach Bachs Niederschrift ... zugänglich gemacht zu werden«.

Die Idee der *Urtext-Ausgabe* schien mit dieser Edition ihre denkbar konsequenteste Verwirklichung gefunden zu haben.

Auf der anderen Seite verdeutlichte das veröffentlichte Faksimile die Gefahr seiner Verwechslung mit dem Urtext: selbst diese Quelle — obschon die beste überlieferte und (als Reinschrift) eine der sorgfältigst geschriebenen und eindrucksvollsten Handschriften Bachs überhaupt — ist nicht völlig frei von mißverständlichen, mehrdeutigen und fehlerhaften Stellen, die der Herausgeber einer Urtextausgabe nicht einfach reproduzieren kann, sondern, gestützt auf weitere, in ihrem textkritischen Wert zuvor bemessene Quellen, soweit wie möglich verdeutlichen, richtigstellen und kommentieren muß, wenn er den Urtext — die vom Komponisten beabsichtigte Werkgestalt — treffen (oder ihm doch möglichst nahekommen) will. Den bislang letzten Schritt in diese Richtung stellt die von G. Haußwald herausgegebene kritische Edition im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe (1958) dar³.

Sind weitere philologische Bemühungen um den authentischen Text damit überflüssig geworden, ist gar das Ideal des Urtextes damit erreicht? Diesem Eindruck, der sich angesichts einer so breit angelegten und alle verfügbaren Quellen heranziehenden Edition aufdrängen mag, möchten die folgenden Bemerkungen entgegenreten.

Bei der gegebenen Quellenlage können sie selbstverständlich keinen unerwarteten neuen Notentext zutage fördern⁴; sie beschränken sich vielmehr auf einige wenige Hinweise zu jenem Teil des Textes, der sonst eher als Nebensache gilt: auf die Artikulation und Phrasierung⁵. Sie wird im 18. Jahrhundert noch weitgehend frei gehandhabt und im Notentext kaum verbindlich vorgeschrieben, gewinnt aber bei Bach und zumal in Ausnahmewerken wie den Violinsoli wesentliche Bedeutung, die in einer reichhaltigen und differenzierten Bogensetzung der autographen Reinschrift zum Ausdruck kommt. Da indessen auch hier die Geltung zahlreicher Bögen mehrdeutig ist und in manchen Fällen keine der möglichen Geltungen auf Grund musikalischer Kriterien eindeutig den Vorrang beanspruchen könnte, zeigen die bisherigen Ausgaben in diesem Punkt die größte Unsicherheit. Um hier zu einer besser gesicherten Textgestalt zu kommen, bedarf es zunächst einer kurzen Skizzierung der Werk-Überlieferung.

Die Reinschrift, die Bach nach älteren, heute verlorenen Vorlagen gefertigt hat, war — direkt oder mittelbar — Vorlage für die meisten übrigen Quellen des Werkes, darunter eine Abschrift Anna Magdalena Bachs (P 268). Nur zwei Abschriften gehen nicht auf die autographe Reinschrift zurück und zeigen, auf je eigene Weise, Spuren älterer Fassungen des Werkes: eine von dem frühen Sammler J.P. Kellner 1726 gefertigte (P 804, unvollständig und in anderer Folge) sowie eine weitere, etwa der gleichen Zeit entstammende Kopie eines unbekanntenen Schreibers (P 267, unvollständig). Diese letzte sowie die Abschrift Anna Magdalenas wurden übrigens lange Zeit für Eigenschriften Bachs gehalten, so auch von A. Dörffel, dem Herausgeber der Violinsoli in der alten Bach-Gesamtausgabe

(1879), der das Autograph P 967 noch nicht kannte. Die richtige Zuweisung erfolgte erst in jüngerer Zeit⁶. Für eine Korrektur der fehlerhaften, unglauwbwürdigen oder mehrdeutigen Textstellen des Autographs kommen mithin nur die beiden davon unabhängigen Quellen (P 267 und P 804) in Betracht; alle übrigen Quellen — so interessant sie für die Wirkungsgeschichte des Werkes sein mögen — scheiden für die Wiederherstellung des Urtextes aus, da offenbar keine von ihnen unter Bachs Aufsicht hergestellt oder von ihm korrigiert wurde (die Abschrift Anna Magdalenas eingeschlossen), sie also schon deswegen nicht zuverlässiger sein können als ihre Vorlage⁷.

Auch für die Gewinnung der authentischen Bogensetzung haben die beiden vom Autograph unabhängigen Kopien eine größere Bedeutung, als man ihnen in der bisherigen Editionspraxis des Werkes offenbar zubilligen mochte. Sie vermögen immerhin die Reihe der im Autograph zweideutigen Fälle auf einen engeren Kreis einzuzugrenzen, und zwar aus ganz ähnlichen Gründen, aus denen sie auch für die Korrektur des autographen Haupttextes von Belang sind: sie lassen Rückschlüsse auf die Bogensetzung der Vorlage zu, die Bach zur Erstellung seiner Reinschrift benutzt hat. Auf Grund der geringeren Aufmerksamkeit, welche die Bogensetzung beim Kopiervorgang gewöhnlich auf sich ziehen wird, sind allerdings — im Gegensatz zu den Bedingungen einer *normalen* Filiation der Quellen, folgende Punkte zu beachten:

1. Beim Kopiervorgang werden Bögen der Vorlage leicht übersehen, aber kaum je versehentlich ergänzt werden.
2. Eine autographe Reinschrift ist hierin grundsätzlich nicht anders zu beurteilen als eine Kopie. Zwar ist Bach bei der Herstellung seiner Reinschrift auf Ergänzung und Verdeutlichung der Bögen bedacht gewesen; er wird aber gleichfalls — in freilich geringerem Maße als ein Kopist (sämtliche Kopistenhandschriften des Werkes sind, auch in der Bogensetzung, nachlässiger als das Autograph) — einige Bögen seiner Vorlage übersehen, andere, die dort noch deutlich begrenzt gewesen sein mögen, flüchtiger gesetzt haben, so daß ihre Geltung unsicher werden kann.

(Dies letztere ist z.T. in besonderen Schreibgewohnheiten Bachs begründet, der z.B. unter den Noten stehende Bögen manchmal später ansetzt als Ober-Bögen; man vergleiche etwa im Autograph der Allemande BWV1004, Takt 21, die ersten beiden Bögen, die natürlich die gleiche Geltung haben wie die beiden Ober-Bögen des Taktes 20:



Autograph



Abschrift P 267

Das Schriftbild dieser Stelle in der Kopie P 267 — in P 804 fehlt die Allemande — zeigt, daß die Vorlage, auf die P 267 wie das Autograph — direkt oder mittelbar

— zurückgehen, offenbar noch die nach dem musikalischen Kontext als korrekt anzusehende, eindeutige Bogensetzung aufwies.)

Absichtliches Weglassen von Bögen der Vorlage ist für das Autograph ebenso auszuschließen (dies widerspräche der Tendenz zu reichhaltigerer Bogensetzung) wie die irrtümliche Ergänzung.

Für die Erstellung der authentischen Bogensetzung ergeben sich aus diesen Vorüberlegungen folgende Grundsätze:

1. Alle Bögen des Autographs sind beizubehalten, gleichgültig, ob sie in der Vorlage gestanden haben mögen oder nicht. Die Revision kann also nur die Ergänzung und Verdeutlichung, aber nicht die Streichung autographischer Bögen betreffen. (Die einzige Ausnahme von diesem Grundsatz: Präludium BWV 1006, Takt 41, wo das Autograph auch die ersten vier 16tel mit Bögen versieht — ein offenkundiger Schreibfehler, den Bach aus seiner Vorlage übernommen hat, denn er findet sich auch in P 804).

2. Wo eine oder beide der selbständigen Nebenquellen P 267 und P 804 (mithin auch Bachs Vorlage) Bögen enthalten, die im Autograph fehlen, sind sie von Bach übersehen worden, sind also (von besonders zu begründenden Ausnahmen abgesehen) wieder einzusetzen. Für eine Urtextausgabe kommt darüber hinaus die Ergänzung von Bögen, die auch in Bachs Vorlage fehlten, an nur ganz wenigen Stellen in Betracht, an denen sie aus Gründen unstrittiger musikalischer Analogie erforderlich ist.

3. Mehrdeutige Bögen des Autographs, deren Geltung sich aus dem schriftbildlichen und musikalischen Kontext nicht zweifelsfrei klärt, sind zunächst mit Hilfe der beiden Nebenquellen, soweit sie dort eindeutig gesetzt sind, zu bestimmen. Nur die übrigen Fälle mehrdeutiger autographischer Bogensetzung, in denen auch die beiden Nebenquellen keine oder nur unzuverlässige Stützen bieten, bilden einen in der Überlieferung wurzelnden Rest von Unsicherheit der authentischen Bogensetzung, wo Konjekturen auf Grund musikalischer Plausibilität unumgänglich sind.

Im Rahmen dieses kleinen Beitrags, der einem dem Urtext-Gedanken verpflichteten Verleger gilt, ist es selbstverständlich nicht möglich, die Bogensetzung der Violinsoli in voller Ausdehnung mit Hilfe jener Grundsätze zu prüfen. Dies kann nur Aufgabe einer neuen Urtextausgabe sein. Hier nur einige Beispiele für die mögliche Ergänzung oder Verdeutlichung der autographen Bogensetzung mit Hilfe der Nebenquellen:

BWV 1001

Fuga, Takt 12, letztes Viertel: die 16tel sind hier in gleicher Weise mit Bögen zu versehen wie im vorausgehenden und folgenden Viertel, denn sie standen, da sie in P 267 und P 804 vorhanden sind, auch in Bachs Vorlage, sind also authentisch.

BWV 1001

Siciliana, Takt 14, 2. Achtel: hier ist (wie in den folgenden Taktteilen) der Bogen nach Ausweis von P 267 zu ergänzen, den Bach aus seiner (direkten oder indirekten) Vorlage zu kopieren übersehen hat.

BWV 1003

Grave, Takt 19: der dritte Bogen dieses Taktes umschließt nach Ausweis von P 267 bereits das a^1 , der vierte Bogen gilt danach für alle vier 32tel.

BWV 1004

Sarabande, Takt 7 und 15, jeweils letztes Viertel: die mehrdeutigen Bögen des Autographs lassen sich durch beide Nebenquellen als jeweils vom zweiten bis zum vierten 16tel geltend klären.

BWV 1005

Largo, Takt 1 und 8: der jeweils 1. Bogen des Autographs umschließt zwar nur die jeweils 2. und 3. Note des Themenkopfes, könnte aber auch die jeweils 1. Note mit umfassen. Die Bögen der Nebenquellen (P 267 nur in Takt 8) bestätigen jedoch die Geltung nur für die jeweils 2. und 3. Note, d.h. die Absetzung der 1. Themen-Note dürfte authentisch sein.

Die wenigen Beispiele, die z.T. neue Lösungsvorschläge machen, zum andern Teil ältere Konjekturen auf textkritischem Wege bestätigen, mögen zeigen, daß die verwickelten Fragen der authentischen Bachschen Bogensetzung nicht allein auf Grund der manchmal trügerischen Instanz einer *innermusikalischen Evidenz* (für die dann womöglich eine Bestätigung aus textkritisch wertlosen Quellen beigebracht wird) entschieden werden müssen, sondern daß die textkritische Methode — wenngleich in den Grenzen, die sich aus der eher *flüchtigen* Natur handschriftlicher Bögen ergeben — auch hier weiterhelfen kann. Sie mögen indes zugleich zeigen, daß sich die Mühe, auch in der *Nebensache* der Artikulation und Phrasierung am Urtext-Gedanken festzuhalten, nur bei großen Werken lohnt.

ANMERKUNGEN

¹ Über die Transkriptionen des Werkes, namentlich der Chaconne, vgl. G. Feder, *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen* (W. Blankenburg zum 65. Geburtstag), hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 168—189.

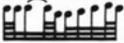
² *Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe*. Rede, gehalten auf dem Bachfest Hamburg 1950; Nachdruck Wiesbaden 1953, S. 8.

³ Wir verzichten hier auf eine Unterscheidung von *kritischer Ausgabe* und *Urtextausgabe*; vgl. hierzu auch: C. Dahlhaus, *Urtextausgaben*, in: *Neue Zeitschrift f. Musik* 1973, S. 334.

⁴ Nur am Rande seien hier folgende, den Haupttext betreffende Druckfehler der Neuen Bach-Ausgabe erwähnt:

1. BWV 1003, Grave, Takt 5, 3. Viertel, Unterstimme: das c^1 Achtel- statt Viertelnote.
2. —, Fuga, Takt 220, letzte Note: g^2 statt f^2 .
3. BWV 1005, Adagio, Takt 22: b^1 statt h^1 .
4. —, Fuga, Takt 48, 1. Viertel: g^1 statt a^1 .
5. Ferner ist in BWV 1001, Adagio, Takt 21, 2. Viertel  statt  zu lesen.

In BWV 1003, Grave, Takt 5, 4. Viertel, bleibt die rhythmisch notwendige Konjektur

 näher am Original  als die in der Neuen Bach-Ausgabe (und bisher stets) gewählte Taktaufüllung: 

- ⁵ Vgl. hierzu neuerdings: G. von Dadelsen. *Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation*, Bach-Jahrbuch 1978, S. 95–112.
- ⁶ G. von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift J.S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Tübinger Bach-Studien Heft 1, Trossingen 1957.
- ⁷ Vgl. dagegen die Editionsgrundlage der Neuen Bach-Ausgabe, VI/1, Kritischer Bericht S. 66.

JOSEPH SCHMIDT-GÖRG

EIN SCHILLER-ZITAT BEETHOVENS
IN NEUER SICHT

Bereits seit mehr als hundert Jahren ist ein Stammbuchblatt von Beethovens Hand bekannt, der Fachwelt zumindest durch eine Fußnote von Hermann Deiters im zweiten Band von Thayers Beethovenbiographie vertraut: »*Es ist möglich, daß Beethoven in Nürnberg damals persönliche Beziehungen hatte. Im Jahre 1877 wurde in den Zeitungen von einem Stammbuche des Kaufmanns Herrn A. Vocke in Nürnberg berichtet (vgl. Bonner Zeitung vom 9. April 1877), welches dessen Vater gehört, und in welches sich Beethoven mit folgenden Worten eingezeichnet hatte:*

»Ich bin nicht schlimm — heißes Blut
Ist meine Bosheit — mein Verbrechen Jugend,
Schlimm bin ich nicht, schlimm wahrlich nicht; wenn auch
Oft wilde Wallungen mein Herz verklagen,
Mein Herz ist gut. —

Symb.: Wohlthun, wo man kann
Freiheit über alles lieben,
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne nicht verleugnen.

Wien, den 22. Mai 1793.«

Denken Sie auch
ferner zuweilen ihres
Sie verehrenden
Freundes
Ludwig Beethoven
aus Bonn im Kölnischen

Der *Kaufmann aus Nürnberg* hat sich in der Beethovenliteratur, so auch in den Briefausgaben, deutschen wie fremdsprachigen, bis heute beharrlich erhalten.

Dies muß um so mehr verwundern, als Max Unger allem Anschein nach schon im Jahr 1945 den richtigen Empfänger dieser Stammbucheintragung ermittelte hatte: in den Vorarbeiten für eine Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, die er schon etliche Jahre vor dem ersten Weltkrieg begonnen hatte, nach rund fünfzigjähriger Arbeit aber unvollendet aufgeben mußte, vermerkt er zu diesem Blatt:

»Bei der einstigen Besitzerin des Stammbuches handelt es sich nicht, wie bisher immer gedruckt, um eine Beethoven befreundete männliche Person, sondern um Theodora Johanna Vocke, eine aus der Gegend von Ansbach stammende Erzieherin und Gesellschafterin, von der angenommen wird, daß der Künstler sie im Hause des Fürsten Lichnowsky oder der Fürstin Marie Wilhelmine Thun kennen lernte.«

Ungers Vorlage zur diplomatisch-getreuen Wiedergabe der Eintragung war ein Faksimile aus dem Familienblatt Vocke zu Weihnachten 1932; die Urschrift

des Stammbuchs war im Besitz des Familienverbandes in Würzburg »bis zur Vernichtung des Buches bei der Zerstörung der Stadt im März 1945 ...«.

Unger verriet nicht, wie er zu dieser wichtigen Entdeckung kam. Man muß sich wundern, daß er diesen Fund nicht gleich auch veröffentlichte, sondern vorerst für sich behielt. Immerhin brachten seine wenigen Angaben dieses Stammbuchblatt in ein ganz neues Licht und konnten mich veranlassen, dieser Theodora Johanna nachzuspüren, um Näheres über ihre Herkunft und ihren Lebensweg zu ermitteln. Hierbei erfuhr ich wertvollste Hilfe durch Herrn Leitenden Ministerialrat Wilhelm Vocke in Augsburg, der mir sein Material selbstlos zur Verfügung stellte und dem ich auch an dieser Stelle herzlich danke.

Beethoven war, als er am 22. Mai 1793 in das Stammbuch schrieb, gerade ein halbes Jahr in Wien; er wohnte damals im Hause Alsergrund C. Nr. 45 »auf der Erd« beim Buchdrucker Gottfried Strauß. Im selben Hause hatte Fürst Carl Lichnowsky seine Stadtwohnung; von 1798 bis 1808 war er Eigentümer des Hauses. Dieser Umstand mag dazu geführt haben, Theodora Johanna als Gesellschafterin in der Familie des Fürsten zu vermuten. Es kommt noch hinzu, daß die Gattin des Fürsten, Marie Christine, eine Tochter des Grafen Franz Joseph v. Thun und Hohenstein und seiner Gattin Marie Wilhelmine war, die sich als begeisterte Musikfreundin, als Freundin und Gönnerin berühmter Künstler wie Gluck, Haydn, Mozart und nun auch des jungen Beethoven auszeichnete. Mit Recht nimmt man wohl an, daß sie dem jungen Beethoven den Weg in die Kreise des Hochadels ebnete und so neben dem Grafen Waldstein und wohl auf seine Veranlassung als eine der wichtigsten Persönlichkeiten beim Übergang des jungen Künstlers aus der kurkölnischen Residenz in die Donaumetropole gelten darf.

Ob aber Theodora Johanna Vocke wirklich mit den Familien Lichnowsky und Thun in Verbindung zu bringen ist, könnte vielleicht nur eine Vermutung gewesen sein, auf die man sich ohne weitere Beweise nicht stützen kann. Wenn meine eigenen Nachforschungen auch noch nicht abgeschlossen sind, so mögen die folgenden Angaben doch vorläufig schon genügen, über diese Theodora Johanna gesicherte, wichtige Daten zu erfahren.

Sie wurde geboren am 10. März 1749 zu Martinsheim als zweites von sieben Kindern des Johann Friedrich Carl Vocke, hochfürstlich Brandenburg-Onoldsbachischen Pfarrers zu Martinsheim und Oberickelsheim, und seiner Ehefrau Margarethe Catharina Billing. Wie der Vater, so war auch dessen Vater Gottfried Pfarrer; er stammte aus Lodersleben bei Querfurt, siedelte 1711 nach Ansbach über, wo er im November 1712 ordiniert wurde und am 7. Februar 1713 die markgräfliche Kammerjungfer Susanna Cornelia Ulrich heiratete. Außer dem Vater und Großvater der Theodora Johanna gehörten weitere Verwandte dem geistlichen Stand an, so ein jüngerer Bruder ihres Vaters und auch ihr eigener Bruder Martin Friedrich Gottlieb, der als Pfarrer in Winsbach wirkte und mit einer Pfarrerstochter verheiratet war. Pfarrer und angesehene Beamte sind in

dieser Vockefamilie besonders vertreten, oft in enger Beziehung zum Hof der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (Onolzbach). Der Vater unserer Theodora Johanna, der am 21. Februar 1714 zu Petersaurach geboren wurde, hatte als Taufpaten sogar Se. Durchlaucht den Herrn Markgrafen Friedrich Wilhelm, dessen Gattin Christine Charlotte sowie deren Mutter, die Herzogin Eleonora Juliana, verwitwete Herzogin von Württemberg und Teck usw.

Theodora Johanna blieb unverehelicht. Nach der Familienüberlieferung war sie Gesellschafterin in Wien und Pesth; sie starb — wahrscheinlich in Pesth — am 12. Februar 1795. Neben diesen spärlichen, aber doch wichtigen Lebensdaten kann weiterer Aufschluß durch ihr sehr umfangreiches Stammbuch gegeben werden. Es umfaßt mehr als 300 Seiten und geht über die Jahre 1785 bis 1793. Die Blätter sind, wie das bei Stammbüchern häufig der Fall ist, nicht in chronologischer Folge, sondern bunt durcheinander beschrieben. In den beiden ersten Jahren stammen die Eintragungen aus der Ansbacher Gegend. Die erste in Wien beschriebene Seite trägt das Datum vom 7. September 1788 und den Namen Jeanette Korwinsky geb. Gleichen-Ruswurm; es ist die Seitenzahl 93. Eine zweite Wiener Eintragung schrieb am 6. Oktober 1789 »*Freund Wilhelm Creutzer b.d. Zweyb.*« auf Seite 147. Beethovens Eintragung schließlich steht auf Seite 304. Außer dem Zitat aus Don Carlos II. 2. — der Infant richtet diese Worte an seinen königlichen Vater — steht noch ein Symbolum, das vielleicht von Beethoven selbst verfaßt wurde.

Dieses Stammbuchblatt nimmt sich nun, da für »*A. Vocke*«, den Nürnberger Kaufmann, die Pfarrerstochter und Gesellschafterin Theodora Johanna einzusetzen ist, ganz anders aus. Schillers Drama lieferte schon Verse in Beethovens eigenen Stammbuchblättern, die ihm die Bonner Freunde kurz vor der Abreise nach Wien Ende Oktober bis Anfang November 1792 widmeten: einmal am 1. November »*am abend unseres abschieds*« die Worte des Marquis Posa an die Königin, aus IV. 21: »*Gehört die süße Harmonie ...*«, von der Hand der Wittib Koch; am 24. Oktober schon war es, von der Hand ihres Sohnes, die Fortsetzung der genannten Stelle: »*Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen...*«. Diese letztere Eintragung wiederum zog Beethoven am 1. Oktober 1797 wohl aus seinem Stammbuch hervor, als er sie Freund Stephan v. Breuning widmete, der ihn damals in Wien besucht hatte. Damals wie heute war es ja nicht außergewöhnlich, daß man für solche Widmungen auf das eigene Stammbuch zurückgriff, wie denn auch Beethoven in noch anderen Fällen aus seinem Stammbuch das eine oder andere ausgrub, um einem scheidenden Freund oder Bekannten ein passendes Wort beim Abschied mitzugeben.

Was sollen nun diese Worte des Don Carlos im Stammbuch einer Dame? Hatte der junge Beethoven sich vielleicht ihr gegenüber nicht schicklich benommen, war ihm ein Fehltritt unterlaufen, den er nun mit dem Hinweis auf sein stürmisches Temperament entschuldigen wollte? Hatte er doch vor der Abreise aus Bonn mit seiner Schülerin, der von ihm verehrten Eleonore v. Breuning,

einen »fatalen Zwist«, dessen er sich in seinem Brief an Eleonore vom 2. November 1793 erinnerte: »...wobey mir mein damaliges Betragen so verabscheuungswerth vorkamm, aber es war geschehen; o wie viel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande meine damalige mich so entehrende, sonst meinem Charakter zuwider laufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können ...«. Man wird schwerlich an eine persönliche Angelegenheit zwischen Beethoven und Theodora Johanna Vocke denken können, war sie doch, die Gesellschaftsdame aus altem Pfarrhause, damals fast doppelt so alt wie Beethoven, am 22. Mai 1793 auf den Tag 44 Jahre, 2 Monate und 12 Tage, Beethoven aber erst 22 Jahre, 5 Monate und etwa 6 Tage! Eher wird man an Vorkommnisse denken, die den empfindlichen, eigenwilligen jungen Rheinländer auch sonst schon einmal in einer Gesellschaft auffallen ließen — man denke nur daran, wie er oft nur mit Widerwillen sich zum Klavierspiel in Gesellschaften bitten und drängen ließ, so daß Freund Wegeler einmal schrieb: »Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethovens mit dem Ersten seiner Freunde und Gönner.«

Mag es sein, wie es wolle: es ist wohl müßig, den Hintergrund der Stammbucheintragung vom 22. Mai 1793 besser aufdecken zu wollen. Neben den Versen aus Don Carlos, mit denen Beethoven gewissermaßen eigenes Betragen entschuldigt unter Hinweis auf eigene, menschliche Anlagen, steht in dem angefügten Symbolum sein sittliches Programm, das durch alle Lebensjahre des Meisters hindurch als wichtigste Grundlage seines Handelns sich bestätigen läßt: die großen Ideen des Wohltuns, der Freiheit und Wahrheit, die ihm nicht zuletzt in Schillers Dichtungen aufleuchteten; und es ist kein Zufall, daß die ersten Gedanken an eine Vertonung der Freudenode noch in die Bonner Jahre zurückgehen.

MARTIN STAEHELIN

AUS DER WELT DER FRÜHEN BEETHOVEN - »FORSCHUNG«
ALOYS FUCHS IN BRIEFEN AN ANTON SCHINDLER

I.

An verschiedenen Stellen des von Günter Henle verlegten grundlegenden thematisch-bibliographischen Verzeichnisses der Kompositionen Ludwig van Beethovens greifen die Verfasser Georg Kinsky und Hans Halm auf Mitteilungen über Beethoven-Quellen und deren frühere Besitzer zurück, die sich offenbar in unpublizierten Briefen von Aloys Fuchs an Anton Schindler erhalten haben. Gewiß ist aus diesen Mitteilungen bei Kinsky-Halm bereits Verschiedenes zitiert, aber der an den Beethoven-Quellen Interessierte wird es doch vermissen, diese Zitate nicht in ihrem vollständigen und originalen Zusammenhang zu kennen.

Wie sich leicht feststellen läßt, gehörten die in Frage stehenden Briefe seinerzeit, mit zahlreichen anderen an Schindler gerichteten Korrespondenzen, zur inzwischen weitgehend aufgelösten Autographensammlung Koch; Kinsky, der bekanntlich den Katalog auch dieser Privatsammlung verfaßte, waren sie damals leicht zugänglich gewesen. Im Jahre 1976 hat es die Großzügigkeit von Günter Henle dem Beethoven-Haus Bonn erlaubt, die genannten Fuchs-Briefe, zusammen mit solchen von Otto Jahn und Ignaz Moscheles, aus Privatbesitz zu erwerben (Signatur: NE 103, IV, 43—51). Damit ist heute die Möglichkeit gegeben, diese Schriftstücke in ihrem Zusammenhang bekannt zu machen — was in den folgenden Zeilen geschehen soll; gleichzeitig kann das Beethoven-Haus Bonn so in beziehungsvoller Weise dem Stifter etwas von seiner Gabe wieder »zurückschenken«, und es ist einzig beklagenswert, daß Günter Henle selbst die vorliegende Veröffentlichung nicht mehr erleben konnte. Auch die Gegenbriefe Schindlers zu publizieren — sie sind an anderem Ort mindestens zum Teil erhalten geblieben —, verbietet leider der beschränkte, in diesem Beitrag schon über Gebühr beanspruchte Raum.

II.

Die nähere Bekanntschaft mit den fraglichen Briefen von Fuchs zeigt allerdings, daß ihr Inhalt sich keineswegs auf reine Mitteilungen über Beethoven-Quellen beschränkt. Diese Korrespondenzen führen mitten in jene, beinahe etwas erregte Atmosphäre des Suchens und Forschens hinein, in der sich der aktive, freilich immer mehr kranke Kapellsänger und Musikautographen- und Porträt-Sammler Fuchs im Wien der Mitte des letzten Jahrhunderts bewegte, zugleich

in die nicht weniger spannungsvolle Welt, die, damals in Frankfurt a.M., der Epigone Schindler mit unablässigem Blick auf den großen Beethoven zu gestalten suchte. Gewiß nehmen Mitteilungen über Beethoven-Quellen und deren Bewegungen breiten Raum ein, und was Fuchs zum Beispiel über das an Ferdinand Simon Gassner gegangene Material berichtet, ist zweifellos wichtig genug. Aber der Gesprächsstoff ist doch viel weiter ausgedehnt, und man ist beeindruckt zu lesen, mit welcher Intensität und vor allem mit welcher Wißbegierde man sich hier wirklich für alles, was für Beethoven und die großen Meister der Musik Zeugnis ablegen konnte, interessierte. Gewiß scheut man sich, diese Bemühungen kommentar- und vorbehaltlos als eigentliche Beethoven-»Forschung« im modernen Sinne anzusprechen, denn am entschiedenen kritischen Zugriff in der Auswertung des Materials mangelt es hier noch weitgehend, vielleicht noch mehr bei Fuchs (dessen Sprache übrigens manches über ihn selber verrät) als bei Schindler — so kritisch man diesem in der Sache gerade heute gegenüberstehen wird. Aber es ist eben diese Welt der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts, die letzten Endes die wesentlichen Fundamente zu dem mitgelegt hat, was wir heute als Beethoven-Forschung verstehen, und wenn es dafür noch einer Bestätigung bedürfte, dann wäre sie leicht mit dem Hinweis auf die musikwissenschaftlichen Recherchen Otto Jahns zu erbringen, die in den vorliegenden Briefen ebenfalls ihr Echo finden. In einem ähnlichen Zusammenhang wird man vielleicht auch die von Fuchs genannten, unerwarteten Schubert-Interessen von Franz Liszt sehen dürfen, und wieviel weiter die Korrespondenzen von Fuchs über reine Quellenmitteilungen hinausgreifen, kann schließlich auch das zeigen, was hier, nicht ohne inneres Engagement, über umstrittene Musikliteratur jener Zeit gesagt wird, etwa über die *Beethoven-Studien* von Ignaz von Seyfried oder die *Musikalischen Briefe* des sich hinter der Anonymität eines »Wohlbekannten« tarnenden Johann Christian Lobe. Und zu guter Letzt sind diese Brieftexte deshalb lehrreich, weil sie nicht nur Fuchs sprechen lassen, sondern, auch ohne die Gegenbriefe Schindlers, gerade auch etwas von dessen Interessen und Bestrebungen spürbar machen: es wird Schindlers Bemühen deutlich, Beethovens nachgerade mythische Größe aufrechterhalten und sich durch eben diese Größe wohl auch selber erhöht zu sehen. Diese Haltung hatte Schindler — was auch in den Fuchs-Briefen anklingt — ja schon früher dazu geführt, den *ärztlichen Rückblick*, den der Mediziner Andreas Wawruch auf Beethovens letzte Lebenszeit geworfen hatte, vor Publikum zu kritisieren, um Beethoven von dem möglichen Verdacht des Alkoholkertums zu befreien und um, unter Betonung der eigenen Vertrautheit mit Beethoven, angebliche Fehler in der Darstellung Wawruchs zu korrigieren. Aber auch Schindlers öffentliche Polemik gegen den Fürsten Galitzin ist so zu verstehen: diesem wurde damals, und nicht nur von Schindler, vorgeworfen, er habe Beethoven einen Teil des Honorars für die ihm gewidmeten Streichquartette op. 127, 130 und 132 in schändlicher Weise vorenthalten. Schließlich ist die Eifersucht Schindlers auf Karl Holz, der Beethoven in seiner letzten Lebenszeit teilweise

näher gestanden hatte als Schindler, vor allem in dieser Weise erklärbar, und sie drückt sich in den Texten von Fuchs ebenfalls deutlich genug aus.

Man wird in Schindlers Beethoven-Biographie zweifellos ein willkommen ergänzendes und natürlich noch umfassenderes Bild zur Gesamtsituation dieser hier vor Augen tretenden frühen Beethoven-»Forschung« finden, und auf diese, besonders in ihrer dritten Auflage von 1860, sei der interessierte Leser denn auch mit Nachdruck verwiesen; einzelne Partien aus den folgenden Briefen hat Schindler dort übrigens ebenfalls schon zitiert. Nur ein einziger Abschnitt aus einem der Fuchs-Briefe ist viel später auch in Friedrich Kersts Sammelwerk *Die Erinnerungen an Beethoven* eingegangen.

Die Texte sind im folgenden im allgemeinen buchstabengetreu abgedruckt; nur einige unbedeutende Verschreibungen wurden korrigiert, sowie einzelne Vereinheitlichungen der Schreibweise vorgenommen. Gelegentlich wurden Satzzeichen ergänzt, um die Lesbarkeit zu verbessern; originale Unterstreichungen wurden im Druck kursiv gesetzt, dafür aber, um das Schriftbild nicht unnötig zu beunruhigen, Fuchsens Differenzierungen von normaler und Kursivschrift ignoriert. — Der jeweils angefügte Kommentar beschränkt sich bewußt auf das Nötigste.

III.

Den Briefwechsel eröffnete offenbar Schindler kurz nach der Mitte des Monats September des Jahres 1851; der Inhalt seines Briefes ergibt sich leicht aus der nachstehenden Antwort von Fuchs.

1.

Geehrtester Herr!

Wien am 30. September 1851.

Wenn ich das Vergeltungsrecht strenge üben wollte, so dürfte und sollte ich Ihnen auf Ihre geehrte Zuschrift aus Frankfurth vom 19. d.M *nicht* antworten! warum nicht? höre ich Sie fragen; weil Sie auf eine Sendung, die ich Ihnen im Sommer 1842 nach Münster, durch Buchhändler Gelegenheit gemacht habe, gegen mich, mit keiner Sylbe erwähnten, ob Ihnen dieses zugekommen sei oder nicht?

Ich schrieb damals an Sie, und legte einen Abdruck eines Artikels bei, welchen ich in der Wiener-Zeitschrift für Kunst ec. in No: 86 am 30. April 1842 abdrucken ließ, und von dem ich voraussetzte, daß er Ihnen des Gegenstandes wegen interessieren dürfte. Es betraf nämlich: »den ärztlichen Rückblick auf L. v Beethovens letzte Lebensperiode«, von Dr: *Andreas Wawruch* verfaßt, und nach seinem Tod von seiner Wittwe mir überlassen.

Es wird mir sehr erwünscht sein, zu erfahren, ob Ihnen jene Sendung wirklich zugekommen ist oder nicht, und ich ersuche Sie, geehrtester Herr, recht dringend um gefällige Nachricht hierüber. Ich habe das Päckchen damals meinem hiesigen Buchhändler H. Braunmüller übergeben, der mir versprach, dasselbe an Jene Buchhandlung beizupacken, wo Ihre Biographie Beethovens aufgelegt erschien.

Ich schreite nun zur Erledigung Ihrer Frag-Punkte, und es freut mich, daß ich in der Lage bin, Ihre sämtlichen Wünsche befriedigen zu können, was ich sehr gerne und so schnell als möglich hiermit vollziehe.

1. Sie erhalten also hieneben eine getreue Abschrift *aller* Cadenzen Beethovens zu seinem Klavier-Conzert G # Op. 58 von Seiner eigenen Handschrift entnommen, welche H. Karl Haslinger besitzt.

2. Was die Original-Partitur v Beethovens eigener Hand seiner 2. großen Messe in D # betrifft, so kann ich Ihnen folgendes aus eigenem Erlebniß mittheilen:

Es war im Herbst des J. 1828 als mich der Ihnen gewiß auch bekannte musikal. Geschichtsforscher H. G. Pölchau aus Berlin — in Wien besuchte, und da wir schon lange im autographalischen Verkehr standen, mich fragte: ob ich Ihm nicht ein schönes Autogr. v Beethoven verschaffen könnte? Da ich bei Beeth. Auction Augenzeuge war, wie die HH. Musikverleger Artaria u Haslinger Alles zusammenrafften, und keiner armen Christenseele Etwas zukommen lassen wollten, so rieth ich H. Pölchau zu einem dieser Herren zu gehen, um sich etwas auszusuchen. Er entschied sich für Artaria, bath mich Ihn dahin zu führen. Wir gingen also hin, und es wurden uns mehrere Originale Beethovens vorgezeigt, welche wir mit dem größten Interesse beschauten. Unter diesen Stücken befanden sich auch die Partitur der einzelnen Theile der 2. Messe in D # in Beethovens Handschrift in ungeheurem gr Folio-Format, und H. Pölchau kaufte das ganze Kyrie um 4 Stk. Dukaten in Gold. Ich erinnere mich noch, daß zu Anfang des Stückes von Beethovens Hand geschrieben stand: »*Von Herzen kome es, zum Herzen möge es gehen*«*. Auch die *übrigen* Nummern dieser Messe besaß Artaria — und glaube, er hat sie noch, weil ich erst unlängst sie bei Ihm gesehen. Ob aber vollständig? kann ich nicht behaupten, da ich Sie nur flüchtig durchsehen konnte. Es gehört aber nur ein kaufmännischer Vandalismus dazu, von einem solchen Werke das Kyrie *einzel*n zu verkaufen — und so das Ganze wie ein geschlachtetes Lamm pfundweise auszuschroten. Wie mit der Sortirung des Beethovenschen Nachlasses umgegangen wurde, habe ich selbst erfahren, indem ich mir unter anderen Autographen Beethovens auch das *Kyrie* der 1. Messe C dur kaufte, nach Jahren aber eben bei Artaria das *Gloria* dieser Messe fand, welches ich um schwere Opfer an mich bringen mußte, um dieses schöne Werk nur einigermaßen zu ergänzen. Leider geht das *Gloria* nur bis zum *Quoniam*, und wo der Rest sein mag, wissen die Götter. Alle von mir angewandten Versuche der Auffindung blieben fruchtlos. Vielleicht wissen Sie hierüber Bescheid?

Auch dürfte es Sie interessiren zu erfahren, daß ich bei Beethovens Auction 2 Skizzenbücher gekauft, wovon das Eine in quer Folio Band, ziemlich dik, die Entwürfe zu eben dieser großen 2. Messe in D # enthält, welches ich aber im J. 1830 meinem unvergeßlichen Freunde H. *Felix Mendelsohn-Bartholdy* überlassen habe, und welches sich noch dermal bei seiner Familie aufbewahrt befindet. So habe ich auch die berühmte Klavier-Sonate in *Cis mol* v Beethoven in seiner Handschrift gekauft, wobei leider das Titlblatt mit 14 Takten des Anfangs fehlt. So ist man mit den Manuskripten dieses großen Mannes umgegangen!

Ich erlaube mir Ihnen schlußlich eine kleine Abhandlung beizulegen, deren Gegenstand für Sie vielleicht von einigem Interesse sein dürfte. Ich wünschte wohl Ihre Meinung darüber zu vernehmen. Nun Verehrtester! werden Sie wenigstens die Überzeugung gewonnen haben, daß selbst eine mehr als 20jährige Entfernung die Erinnerung an Sie nicht verwischt hat, und daß ich auch *nicht* zu dem Häuflein jener *Wiener* gehöre, die Ihnen manchen Verdruß gemacht haben, sondern daß jederzeit Ihr unbestreitbares Verdienst um die Kunst, und um deren größten Repräsentanten anerkannt hat

Addr: Kriegsgebäude 1. Stok.
Bitte nicht zu übersehen, das Siegel dieses Briefes!

Ihr bereitwilligster
Aloys Fuchs.

* Gegenwärtig ist dieses Kyrie in der Berliner Hofbibliothek — welche den ganzen musikal. Nachlaß *Pölchaus* gekauft hat.

Über die heutigen Besitzer der hier genannten Beethoven-Manuskripte geben Kinsky-Halm bequemen Aufschluß; mit der »berühmten Klavier-Sonate in Cis Mol« ist natürlich die sog. Mondscheinsonate op. 27, 2 gemeint. Die beiden Skizzenbücher sind einerseits das heute im Beethoven-Haus Bonn befindliche Skizzenbuch Fuchs-Mendelssohn-Moscheles-Wittgenstein und andererseits das in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin verwahrte Skizzenbuch Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 2. — Das von Fuchs eigens angesprochene Briefsiegel ist nicht erhalten.

2.

Verehrtester Freund!

Wien am 28. Oktober 1851.

Sie haben in Ihrem letzten Briefe an mich, Selbst die Veranlassung gegeben, daß ich Sie nunmehr mit einer Bitte belästigen muß.

Es liegt mir nämlich sehr viel daran, jene Aufsätze von Ihnen kennen zu lernen, welche Sie auf den Artikiel des *Dr. Wawruch »Beethovens letzten Momente«* veröffentlicht haben; nicht minder auch *dasjenige*, was Sie über das Werk des Russen *Oulibicheff »über Mozart«* haben drucken lassen.

Nachdem jene Zeitung, worinn diese Ihre Aufsätze stehen — hier fast gar *nicht* vorkommen, so erlaube ich mir Sie recht dringend zu ersuchen, mir zur Überkommung derselben behülflich sein zu wollen; welches auf 3fache Art geschehen könnte:

1. wenn die Nummern der Zeitung etwa einzeln zu haben wären;
2. oder daß Sie mir davon eine *Kopie* machen ließen, oder
3. daß Sie mir 1 Exemplar von diesen Artikeln auf kurze Zeit anvertrauen, damit ich mir selbst eine Abschrift machen kann. Einer dieser Fälle wird doch möglich und ausführbar sein? Ich rechne hierwegen ganz auf Ihre Discretion — und hoffe keine Fehlbitte gethan zu haben. Die Nummern sind:

Frankf. Convers: Bl. No: 64—67. 78—81./1850

„ „ „ No: 192/1842, 14. Juli

Auf welche Weise H. A.... [gemeint: Artaria] in den Besitz des Originals von Beethovens 2ter Messe D# gekommen ist — dieses vermag ich nicht zu erklären; man muß wohl hoffen, auf keine andere Art, als durch den Ankauf in der Auction; daß dieses Stück im Inventar nicht verzeichnet war, beweist nur abermals, mit welcher Sachkenntniß jene Männer ausgerüstet waren, welche den musikal: Nachlaß Beethovens geordnet und verzeichnet haben. Ich habe die Spuren solcher Absurditäten in Händen, wie man mit diesen Schätzen gewirtschaftet hat. In Päken mit »*Miscellania*« bezeichnet, fanden sich Partitur-Fragmente der größten Werke vor.

Wenn Ihnen vielleicht zufällig in Ihrer Umgebung ein hübsches *Autograph* oder *Tonkünstler-Porträt* unterkömt — so denken Sie gefälligst daran, daß *ich* derley *Allotria* sammele, und von erstern über 1400 — von letztern über 2500 Stk besitze.

H. Carl Andre in Frankfurth bitte ich vielmal zu grüßen und Ihm zu sagen, daß ich mit der *Mozartschen-Porträtgeschichte* ganz confus geworden bin, indem alle Zeitungen das *nächste* Erscheinen dieses Bildes ankündigen, währenddem ich von H. Andre dieses Porträt seit 18 Monathen *wirklich besietze*. Einer freundlichen Antwort harret entgegen

Ihr bereitwilligster
Aloys Fuchs.

Zu Schindlers Aufsatz gegen den Artikel von Dr. Wawruch, vgl. oben unter II. Schindlers Antwort auf das Mozart-Buch des Russen Alexander Oulibicheffs war nicht erreichbar; vermutlich wandte sich Schindler darin gegen Oulibicheffs entschiedenen Lobpreis Mozarts und die damit einhergehende Zurückstellung Beethovens. — Fuchs muß insofern korrigiert werden, als das Autograph der Missa Solemnis im Nachlaßinventar der Musikalien Beethovens durchaus aufgeführt war (unter Nr. 126) und in rechtmäßiger Form von Artaria erworben wurde. — Bei dem am Schluß genannten Mozart-Porträt handelte es sich offensichtlich um das in Andrés Besitz befindliche, freilich schon früh sehr umstrittene angebliche Mozart-Bild des Malers Tischbein, das sein Besitzer seit 1849 in Frankfurt a.M. ausgestellt hatte und das in verschiedenen lithographischen und Holzschnitt-Nachbildungen verbreitet wurde.

3.

Verehrtester Herr!

Wien am 10. Febr. 1852.

Ich komme dießmahl zwar etwas später mit meinem Dank für Ihre letzte zugekommene Sendung vom 18. Dezbr 1851, womit Sie mir Ihre beiden Artikel über *Oulibicheffs* und *Dr. Wawruchs* Werk mitzuthemen so gütig waren, deßhalb sei er doch in seiner Qualität nicht geringer.

Die Numern des *Frankf. Convers. Blatts* so wie 1 Stück der *Cölner Zeitung*, welches Sie mir nur zur Durchsicht anvertrauten, habe ich gleich am *nächsten Tage* also am 19. Dezbr v.J wohlverwahrt unter Ihrer Adressen, in der hiesigen Musikhandlung des H. Glöggl mit der Bitte abgegeben, dasselbe der nächsten Sendung an H. *Carl Andre* in Frankfurth (mit welchem diese Handlung in Geschäfts-Verkehr steht) beizupaken.

Ich hoffe — dieses Päckchen wird jetzt schon in Ihren Händen sein — sollte es noch nicht eingetroffen sein, so bitte ich bei H. *Andres* gütigst nachfragen zu lassen; H. Glöggl hat mich versichert, daß es richtig abgegangen sei. Sie sind wohl so gütig mir seiner Zeit Nachricht zu geben: ob Alles glücklich angekommen?

Ihre beiden Artikel waren mir sehr interessant, sie kennen zu lernen, obschon ich bei mündlicher Verständigung über ein und das Andere ein Wort mitreden könnte.

Nachdem *ich* es war, der den Aufsatz über Beethovens Ende v *Dr. Wawruch* in die Öffentlichkeit brachte, so finde ich mich bewogen, Ihnen als Kritiker gegenüber, die Veranlassung mitzuthemen, wie ich dazu gekommen.

Nach dem Tode des genannten Doctors, in dessen Hause ich viele Vocalquartette gesungen und mit der Familie gut bekannt war, trug mir die Wittve an, ob ich nicht aus dem musik. Nachlasse ihres Mannes Etwas kaufen wolle? Ich suchte mir auch wirklich einige theoret: musik: Werke und einige Partituren aus, die Ihr abgekauft wurden. Darunter befand sich unter anderem auch jene *Part:* des *Messias* von *Händl* in der *engl. Orig:* Ausgabe, welche einst Beethoven besaß, und die er — nachdem B. aus England die Gesamt-Ausgabe der Händlschen Werke zum Geschenk erhalten hatte, dem *Dr. Wawruch* zum Neujahresgeschenk verehrt hatte, wie ein dabei befindlicher Brief Beethovens bestätigt.

Bei dieser Gelegenheit zeigte mir die Wittve auch das *Manusk.* Ihres Mannes über den *fraglichen Gegenstand*, und bath mich, Ihr behülflich zu sein, daß es gedruckt werde, und Sie dafür doch *Etwas* bekomme. Ich zeigte es meinem Freunde *Witthauer*, und derselbe druckte es in seiner Zeitschrift ab, u gab mir einen mäßigen Betrag für die Wittve, den ich Ihr sogleich übergeben und wofür Sie mir sehr dankte. Ich hatte

bei dieser Sache nur den Zweck vor Augen — einer mit zahlreicher Familie hinterlassenen Wittwe eine kleine Unterstützung zuzuwenden. — — — —

Da ich nach Durchlesung des Aufsatzes denselben nicht ungeeignet fand der Welt mitzutheilen, welcher Ansicht auch der H. Redakteur war, über die Richtigkeit und Wahrheit der Daten ich nicht entscheiden konnte, so nahm ich keinen Anstand, den Artikel drucken zu lassen, indem ich dadurch nur dem dringenden Wunsch der Eigenthümerin entsprochen habe, die durchaus nicht zugeben wollte, daß diese Arbeit Ihres Mannes *ungekannt* verloren gehen sollte. Dieses war es, was ich Ihnen darauf zu erwiedern fand. Wenn Sie Gründe haben die Angaben des seeligen H. Drs. zu bezweifeln, so mögen Sie es immerhin thun. Ich habe dabei nur ein Werk der Barmherzigkeit geübt, und keine Verantwortlichkeit über mich genommen, die Ansichten des Herrn Verfasser zu vertreten.

Den Artikel in der *Cöllner Musikzeitung* kannte ich schon, weil wir hier diese Zeitung halten.

Ich meinerseits habe nach Erscheinen jener *Beethov: Studien* worauf ich pränumerirt war, gleich nach der ersten Durchsicht — das Buch getrennt — jenen *ersten* Theil der sogenannten Kontrapunkt-Studien Beethovens, als »*rein apograph*« den Flamen geopfert, und nur den 2ten historischen Theil wegen der dort enthaltenen Briefe, Anekdoten, Beschreibung der Leichenfeyer Beethovens ec. aufgehoben, und zu dem Materiale gelegt — welche ich über diesen großen Manne seit langer Zeit gesammelt habe.

Dieß mein Glaubensbekenntniß über jenes Buch, welches den unverdienten Ruhm erworben hat — dermal im Buchhandel *ganz vergriffen* zu seyn. Nun Verehrtester! schließe ich mit der Bitte und dem Wunsche gegen mich nicht ganz verstummen zu wollen, sondern recht bald mit einigen werthen Zeilen

zu erfreuen Ihren
ergebensten A. Fuchs.

An Herrn C. Andre bitte ich meinen freundschaftlichen Gruß abzustatten.

Neu ist die Angabe, daß Beethovens *Messias-Partitur* an seinen Arzt Wawruch ging, wohl um die Jahreswende 1826/27; der genannte Begleitbrief an Wawruch ist, ebenso wie der Partiturband selbst, heute verloren. — Lehrreich ist es zu sehen, mit welcher Ablehnung Fuchs, noch lange vor Nottebohms grundlegender und klärender Abhandlung vom Jahre 1872, auf Ignaz von Seyfrieds Buch mit *Ludwig van Beethovens Studien im Generalbaß, Contrapunkt und in der Compositionslehre* von 1832 reagierte.

4.

Schätzbarster Herr u Freund!

Wien am hl. Ostertag. 11/4.1852.

Sie hätten schon längst auf Ihre letzte Zuschrift diese Antwort erhalten, wenn ich nicht durch die angestrengte Dienstleistung während der Charwoche in der kk. Hofkapelle, daran gehindert worden wäre. Nun also zur Sache:

Noch bei Lebzeiten Beethovens war ich bemüht, mir das Materiale zu einem themat: Catalog seiner Werke zu sammeln, wobei ich hauptsächlich darauf Jagd gemacht, zu eruiren — *wann* das Stük componirt wurde? welches — wie Sie am besten wissen — manchmal auf Beethovens Autogr: Partitur angemerkt war. Ich hatte mir also — zu meinem Gebrauch seit Jahren einen them. Catalog über B.-Werke zusammengestellt, und mich damit beholfen, so gut es ging, und denselben durch jede mir vorkommende Notiz zu verbessern gesucht.

Bei dem — vor Kurzem zu Leipz. gedruckt erschienenen themat. Catalog über Bs. Werke fand ich 2 wichtige Umstände ganz übersehen, welche die übrigens sehr lobenswerthe Arbeit der Vollständigkeit näher gebracht hätten; nämlich die möglichst genaue Angabe der Zeit — wann das Werk geschrieben und erschienen ist, und 2ts wem es gewidmet ist.

Wenn ich früher davon gewußt hätte, daß man die Drucklegung dieses Verzeichnisses beabsichtige, so hätte ich mit Vergnügen meine wenigen Daten dem Herausgeber zur Benützung überlassen. Nun ists zu spät — allein bei einer 2. Auflage sollten diese beiden Punkte ernstlich berücksichtigt werden.

In der Uiberzeugung — daß ich Ihnen wohl nur wenig Neues mittheilen kann, und mehr in der Absicht Ihnen meine Bereitwilligkeit zu zeigen, habe ich für Sie das beiliegende Verzeichniß ausgezogen, woraus Sie nun zu entnehmen belieben, was Sie brauchen können.

Jene Werke, die mit einem * bezeichnet sind — habe ich in des Autors Original-Handschrift eingesehen, und das Datum daraus entnommen.

Es wäre sehr wünschenswerth zu erfahren — in wessen Händen u an welchen Orten sich die Beethovenschen *Originale* befinden? Ich habe mir in dieser Beziehung viele Mühe gegeben, und Manches zu Stande gebracht. *Sie!* verehrter Freund müßten hierüber am besten Auskunft geben können, und sollten dieses durch öffentliche Blätter verlaublich lassen, obschon dieses mit manchen Schwierigkeiten verbunden sein dürfte. Dem Verzeichnisse habe ich eine kleine Zugabe beigelegt, die aus Anlaß der letzten Beethovenfeyer allhier entstanden ist.

Diabelli ist in Ruhestand getreten, und lebt hier. Die Haslingersche Musikhandlung hat sich ganz erholt — und wie ich höre geht der Herr Chef *Carl* nächstens nach Weimar — wo Ihm *Listh* seine neue Sinfonie-Cantate: *Napoleon* aufführen soll.

Borzaga ist noch Theat: Sekretär. Nun lieber Freund! leben Sie wohl und lassen bald von Sich hören, ob diese Sendung glücklich in Ihre Hände gekommen, und ob Sie davon etwas brauchen können.

Viele Grüße an H. C. Andre.

Mit aller Achtung

Ihr bereitwilligster
Diener Aloys Fuchs.

Mit dem »vor Kurzem zu Leipz. gedruckt erschienenen themat. Catalog über Bs. Werke« war das *Thematische Verzeichniß sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1851, gemeint, das vermutlich ein gewisser Geissler — wahrscheinlich: Karl Geissler — redigiert hatte; vgl. Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel 1954, bes. S. 300. Die Behauptung von Fuchs, es fehlten dort die Angaben über die einzelnen Widmungsträger, trifft nicht oder nur vereinzelt zu; maßvolle Mitteilungen über Entstehungs- und Publikationsdaten der Kompositionen brachte dann allerdings erst die zweite, von Gustav Nottebohm im Jahre 1868 vorgelegte Auflage des Verzeichnisses. — Die von Fuchs genannten Brief-Beilagen fehlen.

5.

Verehrtester! Unaussprechlichster!

Wien am 4. Mai 1852

Vor allen Andern zeige ich Ihnen hiermit an, daß ich so eben *ein Päckchen* für Sie, durch die hiesige Musikhandlung des H. Glögl nach *Frankfurth* a/m unter der

Adresse des H. Carl Andre daselbst — versende — welch Letzterer Ihnen dasselbe übergeben wird — und bei dem Sie sich deßhalb seiner Zeit melden wollen.

In dieser Sendung werden Sie in 2 Bänden alle meine gesammelten Notizen ec: über Franz Schubert finden, die ich Ihnen, Ihrem Wunsche gemäß — in der Absicht schicke — damit Sie davon beliebigen Gebrauch machen können, und worunter Sie vielleicht Manches finden werden, was Ihrem Zwecke entsprechen wird.

Ich erlaube mir, Ihnen in Bezug auf diesen Gegenstand »Schubert« folgende Erwähnung zu machen: Ich weiß nicht, ob es Ihnen bereits bekannt ist, daß H. Hofkaplmstr Listh in Weimar seit Jahren damit umgeht, eine Monographie über Franz Schubert zu schreiben, zu diesem Behufe überall Materiale sucht, und im v.J. auch an mich gekommen ist und mich um Notizen ersucht hat. Ich habe keinen Anstand genommen, Ihm Alles — was ich besaß — nach Weimar zu senden. Herrn Listh waren diese Notizen sehr willkommen, und er hat mir bei Rückstellung derselben in einem sehr freundschaftlichen Schreiben versichert, daß er davon den besten Gebrauch machen können. Ich glaubte gegen Sie, dieses Umstands erwähnen zu müssen, damit Sie Sich danach halten können. Sobald Sie diese Hefte durchgegangen, bitte ich mir dieselben auf sicherem Wege wieder zurück zu senden, indem ich davon keine Abschrift — überhaupt gar nichts in Händen habe. Edle Zwecke will ich gerne fördern helfen, und somit wünsche ich, daß recht bald etwas Bedeutendes zum Vorschein komme. Die Adresse des Bruders Schuberts kann ich Ihnen so genau nicht angeben, da er das ganze Jahr auf dem Lande wohnt. Er ist Professor der 4. Kl. b. St. Anna, heißt »Ferdinand« und unter dieser Adresse kann er Ihren Brief erhalten. Ich fürchte aber, Sie werden nichts aus Ihm herauspressen, indem er bereits von Vielen, namentlich v Rob. Schumann bedeutend ausgebeutet wurde, welches dieser in der Leipz. Mus. Zeitschrift veröffentlichte. Auch ist derselbe sehr beschäftigt und in seinem Amte angehängt, so daß er sich nicht mit derley Arbeiten wird befassen können. Wenigstens wurde er von mir bereits zum wiederholten Mahle fruchtlos aufgefordert.

In Betref der Beethovenschen Werke, muß ich einige Fehler berichtigen, die sich in der Eile in meine Liste eingeschlichen hatten: 1. Ist die Grand Scene f. Sopr: Op. 46 [recte: op. 65] allerdings aus C dur und nicht aus Es: Ich besitze eine geschr. Partitur hievon, auf welcher der Titl ganz eigenhändig von Beethovens Hand geschrieben ist, und so lautet: »Une grande Scène mise en Musique par L. v Beethoven à Prague 1796.« »dedicata alla Signora Comtessa di Clari.« In der Partitur selbst ist Beethovens Hand sehr häufig sichtbar.

2. Die 3 Quartetten f. Clav: Viol. Alto — Cello, welche bei Artaria als Opus posth. in Stimmen gedruckt erschienen sind — besitzt Art. in der Origl-Partitur des Autors — die ich selbst in Händen hatte, und auf deren Titlblatt von Beethovens Hand bemerkt steht: componirt von L. v. B. im Alter v. 13 Jahren.

3. Von der 8stimm: Harmonie-Serenate in Es von Beethoven, woraus später das Streichquintett in Es: Op. 4. entstanden, besitzt Artaria ebenfalls die Orig: Partitur: worauf steht: »Parthia in Es. 2 Ob: 2 Clar: 2 Fag. 2 Cor. componirt von L. v Beethoven.« Es ist in quer Folio und eine feste u deutliche Hand; scheint circa 1800 geschrieben. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß das Oktett früher bestand.

4. Herr Hüttenbrenner Jos. ist nicht im Kriegs Ministerium, sondern im Ministerium des Innern als Registrant angestellt, war mit Schubert sehr intim, u besitzt noch eine Menge unbekannter Werke Schuberts u zwar in der Orig: Partitur des Autors.

Die von Ihnen berührten »Musikal: Briefe« eines Wohlbekanntten sind inzwischen in meiner Hand gewesen, und mit großem Interesse gelesen worden. Es enthält viel Vortrefliches, wie z.B. das Bild Jos. Haydn — Hummel — Beethoven — ec. Das Kapitel »Bach-Manie« hat mich unangenehm berührt, ohne der Bach-Manie wären

Bachs Werke noch 100 Jahre vergraben gelegen, während dieselben jetzt in den prachtvollsten Editionen erschienen sind, und viel gespielt wie gerne gehört werden. *Diese Manie ist sehr zu loben!* Über die Jeremiade der Kirchenmusik möchte ich den erzürnten H. Verfasser bloß fragen: Ob er das kleine Musikstück von Mozart in D # *Ave verum Corpus* a 4 Voci 2 Viol Viola Basso. Comp: 1790 in Baden, je gehört hat? und ob dieß *weniger* Kirchen-Musik (wahre-ächte) ist als die von Ihm als Muster zitierte Musik des Drama »Joseph« v Mehul? Hat man keine Spur, wer der anonyme Verfasser dieses Buches sein mag? es ist jedenfalls mit vieler Kenntniß und Umsicht verfaßt.

Nun lieber Freund! hätten Sie abermahl eine ziemlich lange Epistel, und können mich dafür nicht besser strafen, als wenn Sie mir eine ähnliche zukommen lassen. Sobald die Schubert-Sendung in Ihren Händen ist — so bitte ich um Nachricht — und haben Sie Acht darauf! es ist ein Unicum in dieser Gestalt. Grüßen Sie mir H. Carl Andre, und vergessen Sie nicht auf Ihren ergebener

Aloys Fuchs.

Lehrreich ist das unerwartete Interesse Liszts an Schubert, das hier hervortritt: es blieb also nicht bei Schuberts Opern stehen — was man schon wußte —, sondern richtete sich auf alles, was Schubert betraf. Freilich ist aus Liszts Plan, eine Schubert-Monographie zu schreiben, nichts geworden. — Fuchs denkt bei den Schubert-Bemühungen Robert Schumanns wohl vor allem an dessen Aufsatz über Schuberts große C-dur-Symphonie, der im Jahre 1840 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschienen war und auch von einem Besuch Schumanns bei Ferdinand Schubert berichtete. — Für die genannten Beethoven-Quellen zu op. 65, WoO 36 und op. 103 vergleiche man wiederum die Angaben von Kinsky-Halm; die Abschrift von op. 65 liegt seit kurzer Zeit in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. — Der »wohlbekannte« Verfasser der 1852 in Leipzig erschienenen *Musikalischen Briefe* war der Musiker Johann Christian Lobe; er hatte in seiner Aufsatzsammlung zahlreiche Komponisten und musikalische Gegenstände in einzelnen »Briefen« behandelt. Lobes Ausführungen sind auch heute noch von Interesse.

6.

Wien am 23. August 1852.

Geehrtester Herr und Freund!

Sie werden in letzter Zeit während unseres schriftlichen Verkehrs Gelegenheit gehabt haben, zu bemerken: daß ich stäts bemüht war, alle Ihre Wünsche nach meinen Kräften zu erfüllen. Wenn ich dießmahl, Ihrem Begehren vom 15. d.M. nicht in allen Punkten nachkommen kann, so bitte ich darin den Mangel an gutem Willen nicht als Ursache anzunehmen, sondern die Unmöglichkeit der Ausführung eines Theils in der Schwierigkeit der Aufgabe, andernteils in meiner Indisposition zu suchen, in welche ich durch ein *dermaliges Unwohlsein* versetzt bin. Ein seit dem Winter andauernder *Husten*, hat in den heißen Tagen eine solche *Bösartigkeit* erreicht, daß ich *ärztliche* Hülfe nachsuchen mußte, und ich befinde mich in einer *Cur*, wo mir alle anstrengende Beschäftigung — Stiegensteigen, Schnellgehen, und namentlich jede heftige Gemüths Affektion strenge untersagt ist. Ich bin deßhalb auch durch 14 Tage von meinem Amte dispensirt, um den ganzen Tag in *freyer Luft* und *mäßiger Bewegung* zuzubringen, was ich denn auch, in der Nähe des kais: Augartens wohnhaft, getreu erfülle. Unter diesen Umständen

werden Sie begreifen, daß ich die par-Forz-Hetze, die durch gänzliche Erledigung aller Ihrer Wünsche und Aufträge angestellt werden müßte, in meiner *dermaligen physischen Constitution* wohl *nicht* unternemen kann. Abgesehen von Allen diesen Hindernissen, habe ich dennoch gethan, was mir möglich war, und dessen Resultat ich Ihnen hier zu berichten, mir die Freiheit nehme.

Da ich die Leipziger Musik-Zeitg des H. *Brendel* erst später halte, so war mir auch die ganze Geschichte mit Beethovens Quartetten, und dessen Besteller, *neu*, und nur so viel bekannt, was hierüber in Ihrer Biogr: Beethovens vorkommt. Obschon mir nicht unbekannt ist — daß H. *Holz* Ihnen eben *nicht grün* ist, daher von jener Seite, Ihnen *vis a vis*, keine *günstige* Auskunft hoffen durfte — so habe ich — (im Vertrauen auf mein langjähriges freundschaftliches Verhältniß, und mit Rückblik auf manche H. *Holz* erwiesenen Gefälligkeiten —) es doch gewagt, und habe Ihm von dem Inhalte Ihres Schreibens — so viel als *mittheilbar* war — eröffnet, und Ihn um seine Meinung in puncto quaestionis befragt.

Er war sehr freundlich, und hat mir erklärt, daß er aus Rücksicht für die gerechte Sache u. f. d. Nahmen »*Beethoven*« genaue Auskunft geben wolle, was Ihm in dieser Angelegenheit bekannt ist.

H. *Holz* hat erklärt: 1. daß Ihre Darstellung der Sachlage über die Absendung der Quartetten an den russ: Fürsten ganz der Wahrheit gemäß sei;

2. daß Ihm nur vom Empfang eines Honorars für das 1te abgesendete Quartett Etwas bekannt ist, und daß er wisse, welche Schritte Beethoven damals nach Rußland wegen Erhalt dieses Honorars gethan habe, und wie oft sich Beethoven wegen des *Ausbleibens* der *weitemn Beiträge* gegen Ihn beklagt habe. Auch bemerkte *Holz*, daß er — als mit dem Kassenstand Beethovens genau vertraut u. unterrichtet, daß Eintreffen einer *solchen* Summe wohl hätte *bemerken müssen*.

Da ich weder den *Neffen* Beethovens, noch den *jungen Dr: Breuning* persönlich kenne, so wendete ich mich deßhalb an H. v *Holz*, von dem ich wußte, daß er mit beiden Herrn bekannt sei. *Holz* konnte mir jedoch den *dermaligen* Aufenthalt dieser Herrn *nicht* mittheilen, da er schon lange von Ihnen nichts gehört habe, nur so viel weiß *Holz*, daß *Carl Beethoven nicht in Wien* domizilire.

Wenn ich im Kriegsgebäude amtirend wäre, so könnte ich leicht im Sanitäts Dep: unseres Kriegs Ministeriums die Anstellung des H. Dr: *Breuning* in der feldärztlichen Branche erfahren; und ich werde, so bald ich wieder mobil werde, mir die genaue Auskunft hierüber verschaffen. Was die mir zugemuthete Anfrage im Comptoir des Banquier-Hauses *Henikstein* über eine eingesendete Geldsumme an Beethoven im J. 1824—1826 betrifft, so sprach ich auch *hierüber* mit H. *Holz*, der meiner Ansicht auch beistimmte, welche darin besteht: daß es ganz *erfolglos* bleiben würde, wenn ich — als ungekannt — unberufen — mit *keiner Vollmacht* zur *Stellung einer solchen Frage* versehen erscheine und Rechenschaft verlangen würde. Dieses Freund! können in diesem Fall — als der Angegriffene — nur *Sie allein* thun, und sich *schriftlich direkte* dahin wenden. Jede andere Anfrage würde unberücksichtigt bleiben, und man wäre schlimmstenfalls nur bissigen Bemerkungen Preis gegeben.

Über die *Gaßnersche* Angelegenheit mit der *Beethoven Biographie* kann ich Ihnen nur so viel sagen, daß ich H. *M.D. Gaßner* kennen lernte, als er mit H. *Holz* vom Mozartfeste aus Salzburg nach Wien kam. Ich habe selbst gesehen, daß er hier aller Orten Materiale dazu gesammelt, und bei H. v *Holz* und H. v. *Gräfer* (bereits †) auch *bedeutende Beiträge* gefunden und erhalten hat. Ich selbst gab Ihm eine Menge *Kopien Beethovenscher Briefe*, die ich alle *selbst* von den mir hie und da vorkommenden *Originalen* copirt hatte; auch schenkte ich Ihm jenes merkwürdige Machwerk — *Beethovens Studien v Haslinger edirt*, weil manche interessante *Notiz* im Anhang, Briefe Beetho-

vens u die genaue Beschreibung der *Leichenfeyer* enthalten ist, mehr aber — »um dieß schreckliche Buch aus meinem Kasten zu bringen«. Nach 1 Jahre hörte ich von Holz daß er die an Gaßner mitgeb. *Orig. Briefe* alle zurückgenommen habe. Weiter weiß ich nichts in dieser Sache, auf die ich gleich von *Vorhinein kein Vertrauen* gehabt habe. Ich hoffe, Sie haben mein letztes kleines Billet, welches ich durch Einschluß an einen Freund nach Frankfurth abgehen ließ — wohl inzwischen erhalten. Ich brauche meine *Schubertschen Hefie* hier sehr dringend, und bitte bei *Andree* darauf zu dringen, daß es nicht liegen bleibt, und bald nach Wien abgeht; die Herrn Andre sind nur *geschwind*, wenn Sie von mir *Etwas brauchen!!!*

Nun leben Sie wohl
und behalten Sie im Andenken

Ihren alten Freund

A. Fuchs.

Franz Brendel, der damalige Redakteur der in Leipzig erscheinenden NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, hatte die Angelegenheit mit dem vom Fürsten Galitzin nicht voll bezahlten Quartett-Honorar ebenfalls publik gemacht; Schindler selber hatte schon 1840 und 1845, in den beiden ersten Auflagen seiner Beethoven-Biographie, diese Unterlassung des Fürsten angeprangert. Der Besuch, den Fuchs nun in Schindlers Auftrag bei Beethovens Bekanntem Karl Holz machte, sollte weiteres Material in dieser unerquicklichen, von Schindler freilich sehr angeheizten Affäre beibringen. In Abweichung von der Fuchs gegenüber gemachten Aussage betonte Holz allerdings sechs Jahre später, »die ganze schon vor Jahren mit dem Herrn Fürsten Nikolaus von Galitzin zur Oeffentlichkeit gelangte Honorars-Verhandlung« habe »ihren Grund in dem skandalsüchtigen Herrn Schindler«, den Beethoven selbst ja oft genug schlecht beurteilt habe. Vgl. Thayer-Deiters-Riemann, 5, bes. S. 577; hier, in Anh. I, auch eine geraffte Darstellung der unerfreulichen Angelegenheit. Übrigens schwieg das Bankhaus Henikstein in Wien, das die umstrittene Zahlung Galitzins hätte ausweisen müssen, in der ganzen Sache beharrlich. — Musikdirektor Gassner in Karlsruhe hatte sich vorgenommen, ein Beethoven-Buch zu schreiben. Der Vorsatz blieb unausgeführt.

7.

Verehrtester! Holdseligster!

Wien am 9. September 1852.

Da ich dießmahl kein Porto zu scheuen habe, so benütze ich gleich einen Folio maximo — und berichte Ihnen: daß ich gleich nach meinem ersten Ausgang die Familie *Breuning* ausfindig zu machen suchte — u glücklich fand.

Herr *Dr. Med: Gerh: v Breuning* ist seit kurzem aus der feldärztlichen Militär-Branche ausgetreten, und widmet sich bloß der *Civil-Praxis* — die Ihn aber so stark in Anspruch nimmt, daß ich trotz wiederholten Versuchen nie so glücklich war, Ihn auch nur auf Augenblike sprechen zu können.

Er wohnt mit seiner Familie auf d. Lande, und kömt 2 mahl wochentlich zur Ordination von 8—10 Uhr früh in seine Wohnung (Stadt Wallfischgasse No: 1020,

4. Stok:) wo zur selben Zeit 30—40 Partheyen sein Zimmer belagern und sich Reihenweise anstellen. Unter diesen Umständen, wo ich täglich von 8—2 Uhr im Amte fungieren muß, blieb dieser Versuch Ein *Impossibile*. Ich machte es also wie »*Monostatos*« in der *Zauberflöte*, nachdem ich des *Sohnes* nicht habhaft werden konnte, wandte ich mich zur *Mutter* (welche auf dem *neuen Markt in der Stadt* (No: 1056 zu den 7 *grünen Säulen im 4. Stok wohnt*.) Also frisch hinaus, im 4. Stok stand *Mutter* u *Tochter*, die mich sehr freundlich aufnahmen, weil ich Ihnen viel von † Hofrath Breuning (unter dem ich gedient) erzählen konnte. Nachdem ich die Absicht meines Besuches eröffnet hatte, und den ganzen Fall nebst Vorlesung der geeigneten Stellen aus Ihren beiden Briefen, vorgetragen hatte, betheuerte mir Frau Hofrätin v Breuning: daß Sie von dieser Angelegenheit gar *nichts* wisse, indem Ihr Gemahl *hierüber* mit Ihr nie gesprochen habe. Ich ersuchte sodann, dem H. Dr: *Gerhard v B.* hievon auch in Kenntniß zu setzen, und seine Meinung einzuholen: allein auch *dieser* kann sich — wegen der Jugend, in der er sich damal befand — auf *Nichts* erinnern. Es bleibt nunmehr als letzter Anhaltspunkt nur die Erklärung des fraglichen Wechselhauses übrig: an *wen* das *Honorar* erfolgt worden ist? und wer es quittirt hat?

Ich will noch Ihre Antwort abwarten, was für einen Erfolg Ihr Ansuchen *dort* gehabt hat, dann will ich suchen — Jemanden aufzutreiben, der als Bekannter des Hauses mich dort aufführt und meine Anfrage unterstützt. —

Sie erhalten hierneben noch einige Exemplare von diversen Broschüren zur beliebigen Vertheilung an dortige musikal. Freunde und Liebhaber. Auch lege ich ein Zeitungsblatt bei — mit welchem ich einen Artiki veröffentlichte — der *Sie* auch interessiren dürfte.

Nun muß ich Ihnen eine Mitteilung machen, die für Sie von großem Interesse sein muß: Also hören Sie!

Es war vielleicht 1 Jahr nach Beethovens Tode, als mir ein guter Freund (Herrn Ant: Gräfer — Comis in der Kunsthandlung *Artaria* — bereits †) ein großes Convolut mit diversen *Schriften* und *Gegenständen* die alle auf Beethoven Bezug hatten, und die er: »*gesammelte Beethoveniana*« nannte, zum Kaufe um 50 fr CM anboth. Da ich damals eben über eine solche Summe zur bloßen Liebhaberei nicht zu disponiren hatte, so konnte ich auf den Antrag nicht eingehen, und gab diese Curiosa mit schwerem Herzen wieder H. Gräfer zurück. Ich will es versuchen aus der Erinnerung nach so langer Zeit, Ihnen Einiges der Piècen zu beschreiben, die mir noch im Gedächtnisse geblieben sind.

also

1. Ein vollständiges doppeltes Verzeichniß über Beeth: *sämmtliche Werke*; nach der Opus-Zahl mit Angabe der Verleger u Preise — dann eines der Werke *ohne* Opus Zahl.

2. Ein von Beeth. *eigenhändig* geführtes *Tagebuch* aus dem J 1812, ziemlich voluminös.

3. Ein *Plan Beethovens* — zur Erziehung seines Neffen Carl;

4. die *beiden Testamente Beethovens* — ni fallor — vom J. 1805 et 1806.

5. Ein ganzes Heft von fremder Hand gesamelter Notizen über Beethovens Leben u Treiben zum Behufe einer künftigen Biographie; soviel ich mich noch erinnere, »*sehr wichtig*«

6. Original Briefe *an* Beethoven, von Häfrath *Mosel* (über Mälzels Meteronom) dann von *Neate* und *Ries* aus *London* (wegen Beethovens Reise nach England)

7. Verhandlungen über seinen Prozeß mit seiner Schwägerin wegen seines Neffen.

8. 2 Abbildungen in gr Folio — *Beethovens Leichenbegängniß* vorstellend — und *Jene* seines engl. Flügels.

9. Einige *Orig. Briefe von Beethovens Hand* und ein musikal. Autograph — das *Finale des letzten Quartetts* in B. 2/4 Takt in *Partitur* quer Folio samt einer *Haarlocke v Beethoven*.

10. die *Orig. Auflage* der 3 ersten *Clavier Sonaten* von Beethoven dem *Curfürst Maxm.* gewidmet, in *Speyer* in hoch folio gestochen. desgleichen ein *Lied* in A # *an die Freundschaft* und 1 *Clavier-Sonate* — beide in der 1. Ausgabe zu *Wien* b. *Löschenkohl* gestochen; aber sehr schlecht.

Von diesen Sachen ist mir nichts mehr zu Gesicht und zu Gehör gekommen — bis zum J. 1847 [recte=1842], als der G.H. *Badensche Musik Dr: S.F. Gaßner*, von der *Salzburger Mozartfeyer* mit H. *Holz* nach *Wien* kam, und *Materiale* zur *Biographie Beethovens* allhier aufsamelte. Da fiel mir auf einmahl jenes *Paket* des *Herrn Gräfer* mit den vorangeführten *Beethovenianis* ein, und ich machte *Herrn Gaßner* darauf aufmerksam. Nach einigen Tagen sagte mir H. *Gaßner* voller *Freuden*, daß er bei *Gräfer* war — in Ihm einen *Blutsverwandten* gefunden, der Ihm das *ganze Paket* zum *Geschenke* gemacht habe. —

Diese Sachen müssen sich demnach noch alle bei der *Frau Wittwe Gaßners* zu *Carlsruhe* vorfinden, und es wäre doch der *Mühe* werth dort nachspüren zu lassen: was noch vorhanden oder zu haben ist?

Ich sehe jetzt wohl ein, was ich für einen *Bok* geschossen, diese *Gegenstände* damals ausgelassen zu haben, allein der *nervus rerum* war nicht vorhanden.

Noch theile ich Ihnen (sub rosa) die *Neuigkeit* mit, daß so eben H. *Professor Otto Jahn* aus *Leipzig* — (welcher vor *Kurzem* im *Auftrag* der *Breitkopf et Härtlschen* *Handlung* zu *Leipzig* einen *Clavier Auszug* von *Beethovens Fidelio* ganz nach der 1. *Bearbeitung* als »*Leonore*« herausgegeben) so eben in *Wien* ist — wo er von *genannter Handlung* an alle *hiesigen Kunstnotabilitäten* bestens empfohlen ist, um an *Ort* und *Stelle* *Materiale* zu einem *größern Werk über Beethoven* zu sammeln.

Er war so eben einen *halben Tag* bei mir, wo ich Ihm *meine* gesammelten *Beethoviana* vorlegte, um deren *Durchsicht* und *Benützung* er mich bath — und da er mir von der *Handlung* B. et H. *nachdrücklichst* empfohlen ist — und mir als ein sehr *gebildeter* — und *unterrichteter warmer Verehrer* *Beethovens* erschienen ist, ich Ihm gerne *zugestanden* habe! *Wollen* wir sehen — was *zustande* kommt.

Haben Sie schon *Einsicht* genommen, von den *Beethovenschen* *Briefen* b. H. *Haast*?

Wenn es Ihnen nicht zu viel *Mühe* macht, so möchte ich Sie wohl um eine *Gefälligkeit* ersuchen: nämlich mir *gefälligst* mitzutheilen

1. was Sie *Selbst* an *Beethovenschen* *Autographen* noch besitzen?

2. was Ihnen *bekannt* ist — in *wessen* *Händen* sich *manche* *derlei* *Autographe* noch befinden?

3. was davon in der *Berliner Hofbibliothek* und im *Pariser Conservatorium* etwa *vorhanden* ist?

Ich habe in dieser *Beziehung* *blos* zu *meiner* *Notiz* *Manches* *gesammelt*, was am *hiesigen* *Platze* existirt — wovon ich *bereit* bin, Ihnen eine *Abschrift* mitzutheilen.

Nun hat die *Epistel* ein *Ende* — denn es ist *Mitternacht*!

Über *Eines* oder das *Andere* erwarte ich von Ihnen *gefällige* *Antwort*, welcher *entgegen* sieht

Ihr
stäts bereitwilliger
Aloys Fuchs.

P.S. die *Schubertiana*
sind richtig *angelangt*.

Auch der Besuch, den Fuchs bei der Familie von Breuning in Wien machte, sollte Schindler zu weiteren Angaben in der Frage nach der Honorierung Beethovens durch den Fürsten Galitzin verhelfen. Das »fragliche Wechselhaus« war diesmal offenbar nicht das Bankhaus Henikstein, sondern die Firma Stieglitz & Co., auf die einen Wechsel zu ziehen Fürst Galitzin im Sommer 1824 Beethoven ausdrücklich aufgefordert hatte. — Zu den Beethoven-Materialien, die in den Besitz des Karlsruher Musikdirektors Ferdinand Simon Gassner gelangten, bereitet der Verfasser einen eigenen Beitrag vor, auf den hier verwiesen sei; es soll ihm an dieser Stelle mit Detailangaben nicht vorgegriffen werden. — Otto Jahn, von Haus aus klassischer Philologe und Archäologe, später der Verfasser der großen und lange Zeit grundlegenden Mozart-Monographie, richtete sein Augenmerk, besonders zu Beginn seiner musikgeschichtlichen Bestrebungen, vor allem auch auf Beethoven und dessen Werk. — Der Besitzer von Beethoven-Briefen »Herr Haast« ist nicht identifizierbar: er dürfte aber in Frankfurt a. M. gelebt haben.

8.

Geehrtester Herr u Freund!

Wien am 24. Jänner 1853

Sie befinden sich in großem Irrthum, wenn Sie glauben, ich sei von meiner Krankheit hergestellt! ich habe bis zur Stund das Zimmer noch nicht verlassen dürfen, weil mein Doctor seit Wochen auf einen schönen heitern Tag mit warmer Mittagsonne wartet, wo er mir erlaubt mich 1 Stunde in frischer Luft zu laben. Wann wird aber dieser Tag kommen? Meine Körperkräfte können nicht eher zunehmen, bis ich freye Bewegung in frischer Luft genieße. So gehe ich wie der Löwe in dem Käfig durch meine 2 Stuben entlang täglich ein paar Stunden auf und ab — allein hievon wird man nicht fett. Nun ich muß es in Geduld ertragen! Unter diesen obwaltenden Umständen hätte ich Ihnen auf Ihre Anfragen *auch nicht eine Sylbe* antworten können, weil dazu auswärtige Gänge — Nachforschungen nothwendig gewesen wären.

Allein ich durfte nur meine 10—15 Hefte seit 30 Jahren gesammelten *Beethoveniana* aus meiner musikal. Bibliothek herausholen, und siehe da — es fand sich Manches — was ich brauchen konnte. Sie müssen Sich also vor der Hand mit dem begnügen, was ich als ein kranker, im Zimmer eingekerkerter Reconvaleszent leisten konnte.

Sie erhalten also nebenbei:

1. 2 abschriftliche Briefe *Beethovens* an *Hauschka*, beide über den fraglichen Gegenstand handelnd und sehr interessanten Innhalts

2. Einen Auszug aus dem Gestions-Protokoll des Musikvereines — so lange die Verhandlung im Zuge war.

Noch kann ich Ihnen sagen: daß beim *Musik Verein außer dem einen Brief u Zettl* — sich noch ungefähr 10 — Stk *Beethovenscher Briefe* an den E.H. Rudolph und 6 Stk an dessen *Sekretär H. Baumeister* befinden, welche aber unter strengem Verschuß gehalten werden, und unzugänglich sind.

Wenn Sie dermal von Prof. *Jahn* aus Leipzig eine Antwort erwarten, so sind Sie abermahl im Irrthum. Derselbe ist am 10. Novbr erst von hier abgereißt nach Salzburg, wo er 8—10 Tage verbleibt, — dann geht er erst nach *München* — *Berlin* — u erst dann trifft er in *Leipzig* ein — welches vor dem Frühjahr nicht der Fall sein wird.

Dieser Mann hat hier in Wien *außerordentliches Glück* gehabt — und eine Menge Materialien — Notizen über *Beethoven* — *Mozart* und *J. Haydn* zusammengebracht. Zu seinem Glück war er zuerst an mich empfohlen, obwohl wir schon früher bekannt waren.

Ich habe Ihm alle meine gesammelten Notizen und Materialien zur freyen Disposition gestellt — er war an *Artaria* empfohlen durch *Breitkopf* — wo er ungeheure Entdeckungen über *Beethovensche Werke* machte.

Ein Schreiben *Lisths* an den Fürsten *Esterhazi*, wodurch Prof. *Jahn* empfohlen wurde, bestimmte den Fürsten, ihn mit seiner Equipage nach *Eisenstadt* führen zu lassen, um dort im *fürstl. Schlosse* abzusteigen, wo er 8 Tage verpflegt und wieder nach Wien zurück geführt wurde. Das *fürstl. Musik Archiv* stand ihm ganz zu Gebote — wo er von *Jos. Haydn* tüchtige Ausbeute machte. Die Herrn *Holz*, *Fischhof*, *Carl Czerny* die übrigen *Kunsthändler* — u *H v Streicher* unterstützten ihn in seinen Forschungen; und so ging er — *die Wiener segnend* — mit Schätzen beladen von hier. Ich erwarte mir Manches *Neue* und manches *Falsche berichtet*, aus seiner Feder zu vernehmen. Er ist ganz der Mann dafür. *Vederemo!*

Der Bruder *Johann* des großen *Hirnbesizers Ludwig* — hat mich *so wenig* interessirt, ja war mir seiner *Arroganz* wegen zuwieder, daß es mir nicht eingefallen — seinen Sterbtag zu notiren — dagegen kann ich Ihnen sagen wer seit *150 Jahren* in *Wien* als *Musiker* verstarb. Ich habe 2 schriftliche Anfragen in die Stadt ausgesendet — aber noch keine Antwort — ich will daher dieses Schreiben nicht aufhalten sondern theile Ihnen es später mit.

Adio
Ihr noch immer nicht
gesunder Fuchs.

Richard Wagner u Madme: Stollewerk berühren mich nicht!!!

*

Auszug

aus dem Protokolle der Gesellschaft der Musikfreunde d. öst. K.St. zu Wien: über die Bestellung der Composition eines Oratoriums bei Herrn L. van Beethoven

1. sub No: 112 v.J. 1815 wird H. v Zmeskal ersucht — *Beethoven* zu vermögen — diesen Wunsch der Gesellschaft zu erfüllen.

Nach längerer Pause antwortet *Beethoven* dem *Zmeskal* brieflich: daß er bereit sei diesem ehrenvollen Auftrag nachzukommen und fragt an: ob die Gesellsch. ihm ein Honorar von 400 Stk. # in Gold bewillige.

2. Hierauf wurde im J. 1818 sub Prot. No: 191 H. *Vinz. Hauschka* von der Gesellschaft beauftragt: mit H. L. v *Beethoven* zu unterhandeln: daß derselbe ein Oratorium *heroischer Gattung* für den ausschließenden Gebrauch der Gesellschaft auf 1 Jahr vom Tage der 1. Aufführung an gerechnet, gegen Bezahlung v 200# in Gold, schreibe.

3. *Beethoven* antwortete hierauf durch ein eigenhändiges Schreiben dt: *Mödling* 15. Juni 1819. — protokolirt sub No: 254/1819, daß er hiezu völlig geneigt sei, und bestätigt zugleich den richtigen Empfang des bewilligten *Vorschusses pr 400 fr W.W* auf dieses zu componierende Oratorium.

4. Im Jahre 1820 sub Prot. No: 303 wurde der Dichter *H Bernard* durch Schreiben der Ges. vom 21. Dezbr 1820 ersucht sich zu äußern: bis wann er den Text dieses Orat. für *Beethoven* abliefern könne?

5. Darauf erwiedert *H. Bernard* der Gesell: sub Protok. No: 384 v.J. 1823, daß er bereits vor 2 Jahren die 1. Abtheilung dieses Textes nebst einem ausführlichen Entwurf des Ganzen Orat: bereits seit längerer Zeit an *Beethoven* abgeliefert hat — u welcher demal *das Ganze* bereits besitzt. der Brief ist datirt: 22 Oktbr 1823

6. Im J. 1825, 15. Febr Prot. No: 393 wird H. Hauschka von der Gesellschaft beauftragt: H. Bernard die letzte Rate des Honorars für das Orat. auszubezahlen

Beethoven — dessen Gesundheit damals schon sehr gelitten hatte — besaß wohl den ganzen Text — versprach auch — bald ans Werk zu gehen, war indessen mit Nichts mehr zufrieden, verlangte immer fort Abänderungen im Texte. Noch im Oktober 1824 versuchte die Gesellschaft *schriftlich*, ihn zu bewegen, diese Arbeit vorzunehmen, da aber Beethoven weder eine *Antwort* noch sonst eine *Erklärung* abgab — so verzweifelte endlich die Gesellschaft selbst an der Ausführung eines ihrer schönsten Wünsche. Die bald darauf eingetretene anhaltende Krankheit und der erfolgte Tod Beethovens machte dieser Angelegenheit ein Ende. Zu beklagen ist hierbei zweierley. 1. daß die musikal. Welt und Kunst um ein bedeutendes großes Werk, 2. und die Gesellschaft d. Mus. Fr: um den bereits gelieferten Vorschuß per 400 fr W.W gekommen ist!

Dieses ist Alles, was ich Ihnen über diesen Gegenstand mittheilen konnte — wobei ich jedoch erwarte — daß Sie hievon den *diskretesten Gebrauch* machen — und mich nicht in die *geringste Verlegenheit* oder *Verantwortung* bringen werden. Relata refero! Scripta manent!

Die hier in Abschrift beifolgenden 2 Briefe *Beethovens* an *Hauschka* dienen ebenfalls als gewichtige Dokumente in der fraglichen Angelegenheit; hierüber noch folgendes: das *Original* des Briefes No. 1 besaß ich viele Jahre *selbst* und hatte selben im Tauschwege erworben, da mir für *meine Autographen-Sammlung* ein hübscher Brief v *Beethoven* damals noch abging. Im vorigen Jahr hatte ich jedoch Gelegenheit — denselben für ein sehr *seltene musik. Autograph* — welcher Namen in meiner Sammlung noch fehlte, einzutauschen, befindet sich daher nicht mehr in Wien. Ich hatte aber — wie ich es immer zu thun pflege mir eine getreue Abschrift zurückbehalten.

Der 2te Brief im Original liegt unter den Autographen des Musikvereins — wobei noch ein 2ter Brief (oder eigentlich nur Zettel) von *Beethovens* Hand an *Hauschka* sich befindet — der aber so unleserlich geschrieben und lauter Späße u Witze auf *Hauschka* enthält — daß es von gar keinem Interesse ist. Nur 1 Stelle theile ich Ihnen mit. Als Aufschrift steht: »An H. Hauschka 1tes Mitglied der Gesellschaft der *Musik-Feinde* in Wien.«

*

1. *Getreue Abschrift eines Orig. Briefes von L. v Beethoven an den H. Rechnungsrath Vinz. Hauschka.* v.J. 1824.

Lieber werther Freund! Indem ich dir schreibe, daß ich, sobald ich in die Stadt gelangt bin, das *Bernardsche Oratorium* schreiben werde, bitte ich Dich ebenfalls H. von Bernard das Honorar verfolgen zu lassen.

Ueber das Weitere, was wir brauchen und nöthig haben, bereden wir uns in der Stadt, indem ich dich als großmächtigsten Intendanten, aller *Sing-* und *Brumm-Vereine*, als k.k'-sches General Violonzello, als kk. Inspizient aller k.k. Jagden, wie auch Diaconus meines gnädigsten Herrn ohne Domizil ohne Dach und Fach, wie auch ohne Präbende (wie auch *ich*) meines gnädigsten Herrn treuester Diener! wünsch ich Euch dieses u Jenes, woraus Ihr das Beste nehmen könnt. Damit kein Irrthum statt findet, melde ich Euch: »das wir das *Bernardsche Oratorium*: »den *Sieg des Kreuzes*« ganz gewiß in Musik setzen und baldigst beendigen werden laut unserer Unterschrift und unserm Siegel.

Baden den 23. Sptbr 1824

L. v Beethoven $\frac{m}{p}$

1.te Nachschrift. Laßt das Wildpret nicht durch Katzen und Mäuse vergehen! Versteht mich! eröffnet auch bessere Wege und Concurrenz. der Eurige im Geiste u Apollo

2.te Nachschrift Was nun das Fähnlein auf dem weißen Thurme anbelangt — so hoffen wir, daß es bald wieder wehen wird.

3.te Nachschrift.....

Beethoven $\frac{m}{p}$

No 2 *Getreue Abschrift eines Original Briefes von L. v Beethoven an H. Joh. Vinz. Hauschka.*

Bestes! erstes! Vereinsmitglied, wie auch Großkreuz des Violonschell (sic?) Ordens!

Kein anderes als geistliches Sujet habe ich, Ihr wollt aber ein heroisches! mir ists auch recht — nur glaube auch vom geistlichen hineinzumischen, würde für so eine Masse ganz am Platze sein. —

Herr v Bernard wäre mir ganz recht, nur bezahlt ihr aber auch; von mir rede ich nicht, da ihr euch schon Musikfreunde nennt, so ists natürlich, daß Ihr Manches auf diese Rechnung gehen lassen wollt!!! Nun leb wohl! bestes Hauschkerl! Ich wünsche dir einen offenen Stuhlgang; was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen — Klüften — u Thälern umher, und schmiere Manches um des Brodes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ich es in diesem allgewaltigen schmählichen Faijaken-Lande gebracht, das um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher sehr viel schmieren muß, um des Geldes willen, daß ich es aushalte bei einem großen Werk. Uibrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert, und wenn es Eile hat, so kann ich Euch schon dienen. Wenn du nöthig findest, mit mir zu sprechen, so schreibe mir, wo ich alsdann alle Anstatt treffen werde.

Meine Empfehlung an die....

in Eile dein Freund Beethoven $\frac{m}{p}$

»Hirnbesitzer« nannte sich Beethoven einmal selbst, nachdem sein Bruder Johann sich als »Gutsbesitzer« bezeichnet hatte. — Der Auszug aus dem Protokoll der Gesellschaft der Musikfreunde über die Planung des Beethovenschen Oratoriums *Der Sieg des Kreuzes* — nach dem Text von Carl Bernard — wird hier in extenso abgedruckt, weil er die entsprechenden Angaben bei C.F. Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien 1871, sowie bei Thayer-Deiters-Riemann, 4, S. 97 ff., willkommen ergängt. — Die beiden wiedergegebenen Briefe Beethovens an Vinzenz Hauschka, der zu den bestimmenden Mitgliedern der damals noch jungen Gesellschaft der Musikfreunde gehörte, befinden sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin bzw. im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; es sind die in der Briefausgabe von Kastner-Kapp unter Nr. 1241 und 856 abgedruckten Schriftstücke. Eine Kollation mit den Originaltexten findet hier nicht statt; der an Beethovens Briefen Interessierte soll aber die Möglichkeit erhalten, aus dem Vergleich mit jenen zu erkennen, wie frei, ja ungenau und unvollständig die Kopien von Fuchs sind und wieviel Vorsicht man deshalb

alten Briefkopien allgemein entgegenbringen muß. Andererseits liest Fuchs gelegentlich auch richtig, wo Kastner-Kapp irren.

9.

Wien den 8. März 1853

Lieber Freund!

zallererst muß ich Ihnen zum wiederholten sagen — daß ich noch immer krank bin — und das Zimmer bis zur Stunde nicht verlassen durfte, bin daher gar (in) nicht in der Lage, Ihre auswärtigen Commissionen vollführen zu können — daher ich dringend bitte, mich vor der Hand mit derlei Agenda zu verschonen.

Ihren mir in *Abschrift eingesendeten Brief* aus Rußland — der merkwürdig genug ist — werde ich H. *Holz-Fischhof* und *wen* sonst diese Sache noch interessirt zur Einsicht mittheilen, aber ich bin weit entfernt — mich in diese *kizliche fatale* Angelegenheit *einmischen zu wollen*, daß ich einstwo in einem Artiki als *Zeuge* o dgl citirt u genannt würde.

Ich bin von dieser Geschichte zu wenig unterrichtet — daher auch dabei gar nicht interesirt — und kann es mit Geduld abwarten — *wer* als Sieger aus dieser Schlacht hervorgehen wird. Nebenbei sende ich Ihnen einen interessanten Artiki aus der Wiener-Zeitung — der auch Sie berühren wird. Er ist von einem jungen Litteraten der romantischen Musikschule verfaßt — der von Zeit zu Zeit — scharfe Aufsätze von sich gibt — man ihm auch einiges Geschik in musikal: histor: Dingen zugestehen muß. Ich bin begierig — Ihr Urtheil darüber zu vernehmen.

Ich bitte Sie um Gotteswillen, mir die *Exempl.* des *H. v Schnyder nicht per Post* — zu schiken — mir macht es nur *Auslagen und Zeitversäumniß*. Solche Sachen haben ja keine Eile und können füglich durch Andrees Musikhandlung an seine Comissionare H. *Glöggel* u *Müller* gesendet werden.

H. Schnyder bitte ich vielmahl zu grüßen, und Ihm zu sagen, daß die mir gütigst zgedachten Porträte (worunter *sein* eigenes 3 mal) richtig u wohlbehalten in meine Hände gelangt sind. Ich hätte Ihm gerne damals gleich den Empfang bestätigt und gedankt — allein ich wußte ja nicht — *wo* er in der Schweiz sich aufhalte. So bald mir das Schreiben *leichter wird* — erhält er einen ausführlichen Brief nach Frankfurth!

H. v Andree Carl bitte ich vorläufig anzukündigen, daß ich mit 6 Tagen an seinen H. Schwager Hofklav: Macher J. B. Streicher ein Päckchen in schwarzer Wachsleinwand für H. *Carl Andre* zur gefälligen gelegenheitlichen Versendung nach Frankfurth übergeben habe — worinn H. Andre einige Curiosa finden wird. Nun muß ich schließen, denn Sie werden aus *Styl* und *Schriftzügen* dieses Briefes erkennen, wie schwer es mir wird zu denken u zu schreiben, und wenn H. Hanslik über diese Züge geräth — so geht es mir nicht besser als dem armen Beethoven mit seiner Schrift.

Adio auf Wiedersehen
in besserer Stimmung als
mein heutiger böser Tag
Ihr

Aloys Fuchs.

Der genannte Brief aus Rußland war wohl ein an Schindler gelangter des in St. Petersburg lebenden Musikers Th. Meyen, der allerdings unter dem Namen

Berthold Damcke bekannter geworden ist. Dieser hatte Gelegenheit gehabt, die Galitzinischen Akten zu sehen, und hier einen Beleg gefunden, der Galitzins Unrecht offensichtlich nachwies. Diese Erkenntnis teilte Damcke am 7. Januar 1853 Schindler brieflich mit, und dieser hatte verständlicherweise allen Grund, diese Mitteilung auszuwerten. Damckes Originalbrief befindet sich heute ebenfalls im Beethoven-Haus Bonn (Signatur: NE 103, IV, 39). — Herr Schnyder: hier handelte es sich um Xaver Schnyder v. Wartensee, der aus Luzern stammte, aber längst in Frankfurt a.M. niedergelassen war. — Was Eduard Hanslick über Beethovens Schrift gesagt haben soll, ließ sich nicht ausmachen; möglicherweise erschien die Äußerung in einem Beitrag Hanslicks in einer Wiener Tageszeitung. — Zwei Wochen nach der Niederschrift dieses Briefes starb Aloys Fuchs.

ALAN TYSON

THE DATE OF MOZART'S PIANO SONATA IN B FLAT,
KV 333/315c: THE 'LINZ' SONATA?

The composition-date of Mozart's sonata in B flat, KV 333, has always been in doubt. The autograph score, in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, bears no date. In the first edition of his *Verzeichnis* Köchel assigned it provisionally to the year 1779. For a long time that date remained unchallenged. It was not questioned by Abert, and it was even refined by Saint-Foix, who concluded that the work had been written in Salzburg between January and March 1779 (WSF III 140). But the sonata was not allowed to rest there. In the 3rd edition of Köchel, Alfred Einstein moved the work back to the end of Mozart's stay in Paris ("*komponiert * im Spätsommer 1778 in Paris*"), and this date has been retained in subsequent editions. It is only in the last few months, in fact, that it has been questioned in a somewhat startling way. In the course of his penetrating study of Mozart's handwriting during the decade 1770—1780 Wolfgang Plath concludes that the autograph was not written in Paris or even shortly after; the handwriting suggests to him a date of around 1783/84, '*probably not all that long before its first publication in 1784*'¹.

I believe Plath to be essentially right, and in the present essay I shall offer evidence of another kind that the sonata was written in the autumn of 1783.

Let us start by examining the autograph of the sonata. One glance at it — or at the facsimile, unfortunately much reduced in size, which was published by Ichthys Verlag of Stuttgart in 1965 — is sufficient to note its untypical appearance. In the first place, unlike most Mozart scores, its shape is not oblong (*Querformat*) but upright (*Hochformat*); it consists of three leaves each measuring about 378 mm × 233 mm (the vertical dimensions are given first). But its most unusual feature is that every page is ruled with 24 staves. This ruling is regular and must have been done mechanically. On each page there is a larger interval between the twelfth and thirteenth staff. It would be possible, therefore, to regard each page as a double one, with twelve upper and twelve lower staves — although in writing out the sonata Mozart pays no attention to the gap.

The paper itself is lighter and thinner than the kind Mozart normally used. And the thought springs to mind: was it intended to be smaller as well? For the gap in the staff-ruling suggests that the paper was meant to be folded

in a different way and thus to emerge with a different format. If a bifolium of this 24-stave *Hochformat* paper is folded horizontally, the horizontal fold will fall along the gap between the two groups of twelve staves; and if the paper is then folded vertically and cut along the horizontal fold, the result is four leaves (two bifolia) of small 12-stave, *Querformat* paper. The more that one reflects on it, in fact, the plainer it becomes that this was the format in which the paper, ruled with this gap in the staves, was meant to be used: not as 24-stave *upright* paper but as 12-stave *oblong* paper. It is true that the page-size of such oblong paper would be very small, only about 189 mm × 233 mm. That was certainly a smaller surface area than the ones to which Mozart was accustomed, and perhaps it explains why he declined to fold the paper in the way implied by the stave-ruling.

Where, then, did Mozart purchase and use this unusual paper? It is clear that if that question could be answered, the mystery of the sonata's date would be solved. But the paper's provenance does not readily betray itself. There are watermarks in it, but they are indistinct and afford no immediate clue. And the paper cannot easily be matched; at all events no other autograph of a Mozart work on 24-stave paper seems to have survived.

There is, however, another score on 24-stave paper which has come down to us in Mozart's handwriting. This is his transcription of a movement by Michael Haydn, the '*Pignus futurae gloriae*' from the G-minor *Litaniae de Venerabili Sacramento*. The score, listed as Anhang A 12 in the 6th edition of Köchel, is today in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Like the autograph of KV 333, it is in *upright* format, and the size of each of the six leaves which make up the score — three bifolia, not gathered — is c. 380 mm × 235 mm. The staves are machine-ruled, and there is a gap between the twelfth and the thirteenth stave on each page. The vertical span of each group of twelve staves is 158 mm. Since all these details are precisely the same as in KV 333, there can be little doubt that we are dealing not merely with similar but with identical paper.

The great advantage of this manuscript is that it is possible to make out most of the watermark. This — the sheet-watermark — is in two parts. One part, which falls in the middle of fols. 1, 4, and 6, is the well-known device usually referred to as a *posthorn shield*. This consists of a shield with a crown (or occasionally a flower, such as a carnation) at the top and containing a posthorn with its sling². It is a characteristic mark in thin papers designed to be used for letter-writing (hence the lightness and — when folded — small format of this particular paper). Underneath the shield there are two small letters: *IK*. The other part of the watermark, though less easy to read, is apparently the name *STEYR*; this is found in the middle of fols. 2, 3, and 5. I have been able to make out all the letters except for the tail of the Y. The sheet-watermark is represented in the manuscript by both its *twin* forms, illustrated at the end

of this article. The form here arbitrarily designated A occurs in the first bifolium (fols. 1—2); the form designated B is found in the second and third bifolia (fols. 3—6). Mozart has used each bifolium with the watermark upside down.

Furnished with this information it is possible to make something of the otherwise obscure watermarks in the B-flat Sonata. The watermark of the third leaf can be read: it is the A form of the posthorn shield. And the very indistinct traces of a watermark in the first and second leaves can be worked out: they are STEYR and the shield in the B form. (These two leaves, though now separate, could once have been conjugate.) All three leaves were used by Mozart with the watermark upside down.

The paper-mills of Steyr, near Linz in Upper Austria, are discussed in some detail in Georg Eineder's comprehensive survey³. Of the three mills the most important was no doubt the Altmühle, which in the period with which we are concerned was owned by Johann Kienmoser. All three were within the town of Steyr itself, along the Wehrgraben.

Eineder has no illustration of any paper with a posthorn shield and the name STEYR. Nevertheless, we can scarcely doubt that the paper of KV 333 and of A 12 comes from one of the paper-mills of Steyr. Thus the most likely conjecture is that Mozart bought this paper when he was himself near Steyr or Linz. This can only have been in the year 1783, either when he was on his way from Vienna to Salzburg at the end of July or when he was making his journey back at the end of October or early in November. Of the alternatives the latter, as I shall now show, is the more probable.

For there is at least one more example of this paper known to Mozart scholarship — but it is not in the 24-stave, upright form. Among the fragmentary material from the unfinished drama giocoso *'L'oca del Cairo'*, KV 422, that has been preserved in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, there is one group of three very small, oblong sketchleaves⁴. They represent three-quarters of a large sheet, and in their present arrangement are paginated as pp. 147—152. These leaves have twelve staves, and the vertical span of the staves is 158 mm, the same measurement as is found in KV 333 and in A 12 for each group of twelve staves. Moreover the watermark, though once again not easy to decipher, appears to be the same as the B form of the Steyr watermark.

The contents of these three sketchleaves are significant. P. 147 has a sketch for the quartetto from near the end of the first act of *'L'oca del Cairo'* (NMA II/5/13, no. 5), while pp. 148—149 contain sketches for the coda of the first-act finale (NMA II/5/13, no. 6). But p. 150 is more complex: there is the start of a *'Dona nobis pacem'* in four parts, followed by a unilinear sketch for the first movement of the piano quintet KV 452, a work not completed till March 1784. (This sketch relates to most of the development section and the first bars of the recapitulation.) The remaining leaf, pp. 151—152, is blank.

Although much remains uncertain about the history of *'L'oca del Cairo'*, it has never been suggested that this operatic venture was put in hand before Mozart's arrival in Salzburg in the summer of 1783; it was developed in discussions which he had there with his librettist, the Abbé Varesco. What seems clear is that Varesco set to work quickly, so that Mozart could begin composing some of the first-act numbers. Thus the earliest sketches that Mozart made must date from his time in Salzburg. He too worked fast, and on December 6, 1783, hardly more than a week after he found himself back in Vienna, he could report to his father that apart from three arias the first act was complete. It seems evident that he had continued to work on the opera during his somewhat leisurely journey back to Vienna, which included a stay in Linz, and a performance there of a new symphony (KV 425, the *'Linz'* Symphony).

Were these sketches for KV 422 written *in* Salzburg or *after* Salzburg? Our best clue here comes from the paper and stave-ruling of the numbers of *'L'oca del Cairo'* that he completed. For some of these numbers, the duet "*Così si fa*" (NMA II/5/13, no. 1) and the arias "*Se fosse, qui nascono*" and "*Ogni momento*" (ibid., nos. 2 and 3), as well as a pair of sketchleaves for the same two numbers, are on 10-stave paper of a type he was using in Salzburg that summer — it is found in the supplementary wind parts for the C-minor Mass, KV 427/417a, first performed at Salzburg on October 26, 1783. (The watermark of this paper shows the letters *A/HF/REAL* and a crowned shield containing three stars.) No doubt, then, the three numbers from the opera were not only sketched but written out in Salzburg. The first-act finale, on the other hand, is on 12-stave paper that we do not encounter elsewhere before the piano concerto KV 450, completed in March 1784; it is clear this finale was written out only after Mozart had returned to Vienna.

Two other numbers appear to have been written out somewhere between Salzburg und Vienna. These are Don Pippo's recitative "*O pazzo, o pazzo*" (NMA II/5/13, recitative to no. 4) and the quartetto "*S'oggi, oh Dei, sperar*" (ibid., no. 5). The paper has ten staves, and the striking watermark, depicted in both Eineder and Heawood, shows a key and the letters *IK*⁵. We have met the same letters before, but here they are far larger and clearer. Eineder is surely right in identifying the letters as the initials of Johann Kienmoser, owner of the Altmühle at Steyr. In this way both the sketch for this quartetto and the score of it are linked with the town of Steyr.

A logical picture thus emerges of the progress of Mozart's work on *'L'oca del Cairo'* and on the other compositions and transcriptions of these months — one that is derived from the different papers that he bought and used:

- a) Salzburg (10-stave paper, watermark *A/HF/REAL* and crowned shield containing three stars):

Wind parts for the C-minor Mass, KV 427/417a.

Sketchleaves for 'L'oca del Cairo', KV 422, nos. 2, 3, and Biondello's aria "Che parli, che dica"; also an unidentified contrapuntal piece in score (with system of eight staves).

'L'oca del Cairo', scores of nos. 1, 2, and 3.

- b) Steyr (24-stave and 12-stave paper, watermark STEYR and posthorn shield):
Piano Sonata in B flat, KV 333/315c (24-stave).
Transcription of Michael Haydn's "Pignus futurae gloriae", Anhang A 12 (24-stave).
Sketchleaves for 'L'oca del Cairo', nos. 5 and 6; also for the start of a "Dona nobis pacem", and for the first movement of the Piano Quintet KV 452 (12-stave).
- c) Steyr (10-stave paper, watermark IK and key):
'L'oca del Cairo', scores of recitative to no. 4, and no. 5.
- d) Vienna (12-stave paper, watermark FL under crown and REAL under three moons):
'L'oca del Cairo', no. 6.

The sequence of work on the opera suggested here accords well with what can be deduced from other sources, in particular Mozart's letters. In his introduction to his edition of 'L'oca del Cairo' in the Neue Mozart-Ausgabe, the late Friedrich-Heinrich Neumann called attention to one implication of the letter dated December 6, 1783 (some days after his return to Vienna): since Mozart goes out of his way to inform his father that he is *entirely satisfied* with three numbers, the *aria buffa* (no. 3), the quartetto (no. 5), and the first-act finale (no. 6), these must be numbers that he had not written (or had not at any rate completed) by the time that he left Salzburg on October 27⁶.

There is therefore nothing so surprising in the fact that nos. 5 and 6 should be sketched on paper from Steyr, and then put in score on another Steyr paper (no. 5) and a Vienna paper (no. 6). No doubt we are entitled to deduce as well that nos. 1 and 2 were completed in Salzburg before October 27, and that no. 3 — since that too is on Salzburg paper — was at least begun there. But for our present purpose the most important conclusion is that Mozart's use of the Steyr papers postdates rather than antedates the three months that he spent in Salzburg. And this allows us to make the further claim that the Piano Sonata in B flat was written between Salzburg and Vienna in November 1783.

The notion that the B-flat Sonata KV 333 dates from November 1783 will of course come as a shock to those who are still committed to placing the sonata among the works of the Paris period five years earlier. But the scholarship of recent years has in any case considerably revised our notions of what Mozart produced in 1778 and 1779⁷, and I think that the late 1783 date for the sonata will gradually come to be recognized as a convincing one.

At the same time we are reminded of how little we know about Mozart's life and activities at periods during which the flow of family letters ceased, or is rendered incomplete through lost correspondence. I am inclined to place the writing of the sonata in the middle of November — at any rate after the *Akademie* at Linz on November 4, for which he had to write a new symphony, KV 425, at breakneck speed (“*über Hals und Kopf*”). But no letters survive from the five-week period between October 31, when Mozart wrote to his father soon after arriving at Linz, and December 6, when he wrote from Vienna. Since he indicates on December 6 that this was his second letter from Vienna, at least one letter has been lost. This might well have alluded to the writing of the sonata and have given an account of the Linz concert (if that was not already stale news); and it must surely have related the sad tidings that awaited Mozart and his wife on their return to Vienna, namely that their infant son Raimund, left in the care of a nurse, had died during their absence on August 19.

Thus a lacuna in the correspondence between Mozart and his father is sufficient to explain why we have no account of the writing of the sonata. Yet I believe the sonata is not wholly absent from the letters. For on February 20, 1784 Mozart writes:

Two gentlemen, an assistant comptroller and a cook, are going to Salzburg in a few days, and I shall probably ask them to take with them a sonata, a symphony, and a new concerto.

The symphony and the concerto are easily identifiable as the ‘Linz’ Symphony, KV 425, and the E-flat Concerto, KV 449, which he had just written for Barbara Ployer (the autograph is dated *February 9, 1784*)⁸. The sonata, however, has been tentatively identified as KV 448/375a, the sonata in D for two pianos which he had written in Vienna about November 1781. There are at least two objections to the identification. Firstly, Mozart always refers to that work as “*die Sonate auf 2 Clavier*”. And secondly, this was a composition long known to Mozart's father and sister, since he had sent the score to Salzburg over two years earlier, on December 15, 1781. But if the B-flat Sonata KV 333 was composed in November 1783, it would make perfect sense for Mozart to take advantage of the two travellers bound for Salzburg and send along scores of the only three substantial works⁹ that he had written since he had left there on October 27, 1783.

Before we leave the topic of KV 333 we should spare a thought for the other music on 24-stave paper from Steyr, the ‘*Pignus futurae gloriae*’ in G minor by Michael Haydn, transcribed by Mozart and listed as Anhang A 12 in the 6th edition of Köchel. One might have expected such a movement to have been copied *in* Salzburg rather than shortly after a visit to Salzburg; but if my argument is sound, the paper-type excludes that possibility. There is however a transcription by Mozart of *another* ‘*Pignus*’ composed by Michael Haydn which

is on the same 10-stave paper used by Mozart at Salzburg in 1783 that I have described above. This movement is in D minor; Mozart's transcription, listed as Anhang A 11 in the 6th edition of Köchel, is in the Bibliothèque Nationale, Paris.

Why should Mozart have copied not one 'Pignus' by Michael Haydn but two in the course of a month or two? The movements in question are fugues, and it seems likely that he was already thinking of the concerts of the Baron van Swieten which awaited him on his return to Vienna. We cannot be sure where A 12, the G-minor 'Pignus', was copied: possibly at the monastery of Lambach, where Mozart spent the whole day of October 29, possibly later. At all events it appears that Mozart was looking ahead to the winter in Vienna. His continued concern with fugues is manifest in letters of December 6 and 24, requesting his father to send him fugues by J.S. Bach (possibly his own arrangements of them for string quartet, KV 405) and C.P.E. Bach, and in an original composition of this time, the fugue in C minor for two pianos, KV 426¹⁰.

Perhaps it is in the same light that we should see the writing of the B-flat Sonata: his mind was already on Vienna and on the material that he needed for teaching and for private concerts and soirées. These too are concerns that we encounter in the letters of the following season. For on February 10, 1784 he wrote to his father that the whole of each morning was occupied in giving lessons; he repeated this on March 3 and added that 'almost every evening I have to play'. The list of his engagements which he appended shows that that was indeed the case. Between its composition in November 1783 and its publication in the summer of 1784 Mozart is likely to have made much use of the Sonata in B flat.

ANNOTATIONS

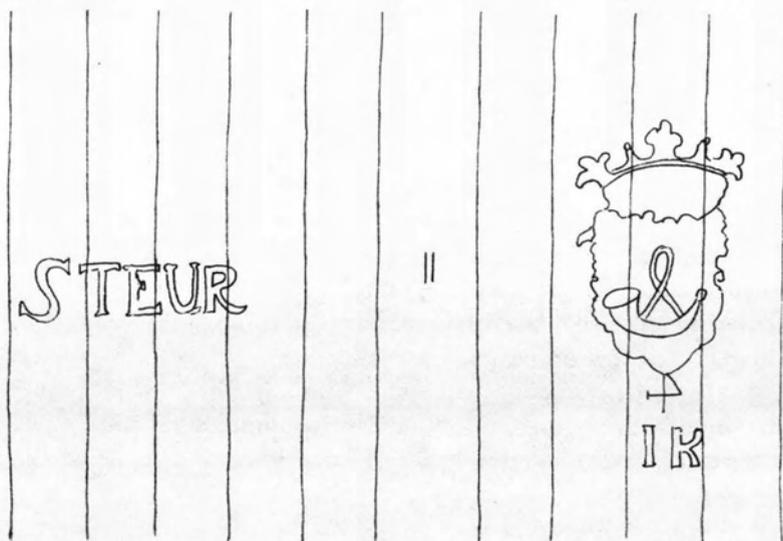
- ¹ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770-1780*, Mozart-Jahrbuch 1976/77, 1978, pp. 131-173; especially p. 171.
- ² For illustrations see, for example, Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia VIII), Hilversum 1960, nos. 1454-1616, and Joseph Schmidt-Görg, *Wasserzeichen in Beethoven-Briefen*, Beethoven-Jahrbuch V (1966), nos. 43-82.
- ³ See Eineder, pp. 64-65, and Friedrich Berndt, *Steyrer Papier-Wasserzeichen*, Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, November 1950, pp. 19-23.
- ⁴ It is probable that a leaf in the National Library, Jerusalem, which contains a sketch for the terzetto "Che accidenti!" from the unfinished opera buffa 'Lo sposo deluso', KV 430/424a, is the same paper. Unfortunately the top of the leaf, which would have displayed the watermark, has been cut off.
- ⁵ Eineder, no. 1693 (in a document from the town of Steyr). Cf. Edward Heawood, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries* (Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia I), Hilversum 1950, no. 3232, where the source of the paper is not identified.
- ⁶ See 'L'oca del Cairo', NMA II/5/13 (1960), p. X.
- ⁷ For some examples see Plath, op. cit., pp. 169-173 and the literature cited there.
- ⁸ KV 449 is also the first work to be entered in Mozart's *Verzeichnüss* (under the same date). I accept the arguments of Daniel N. Leeson and David Whitwell (*Mozart's Thematic Catalogue*,

Musical Times, August 1973, pp. 781—783) that the *Verzeichnüss* was not in fact begun by Mozart until some months later.

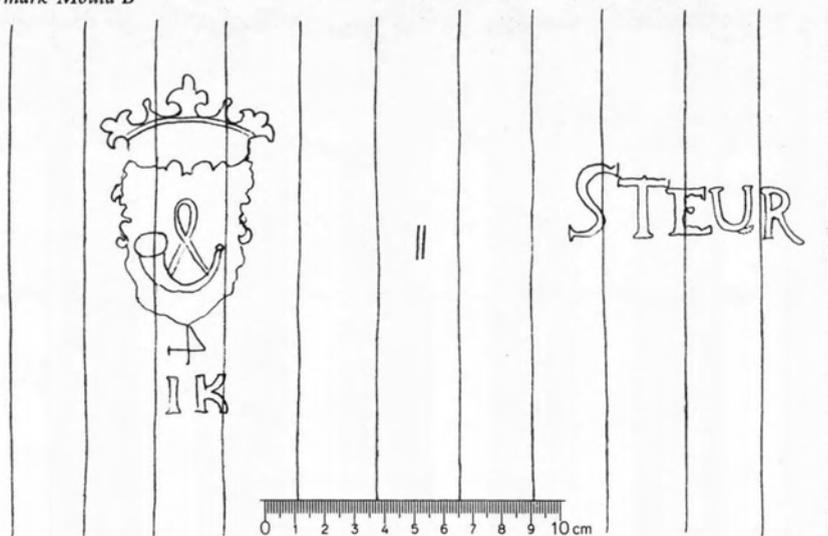
⁹ Unless we count KV 426, for which see below.

¹⁰ I am assuming here that the date on this autograph (now in the Pierpont Morgan Library, New York) — “*di Wolfgango Amadeo Mozart mpa Vienna li 29 di decembre 1783*” — is correct. But the last figure was originally a ‘2’. If KV 426 was in fact written near the end of December 1782 (cf. also the very similar inscription on the autograph of the G-major string quartet, KV 387, “*di Wolfgango Amadeo Mozart mpa li 31 di decembre 1782 in vieña*”), Mozart may have composed it not with Baron van Swieten but with his pupil Josepha Auernhammer in mind.

Watermark Mould A



Watermark Mould B



HELMUT WIRTH

NACHWIRKUNGEN DER MUSIK JOSEPH HAYDNS AUF JOHANNES BRAHMS

Auf eine Anfrage des Freundes Joseph Joachim; ob er bereit sei, bei einem Wiener Quartett-Abend den Klavierpart in seinem Quintett f-moll op. 34 zu übernehmen, entgegnete Johannes Brahms am 2. September 1896 auf einer Postkarte: »*Unter gar keinen Umständen! ... verzeih', wenn ich einstweilen hierdurch nur herzlich danke, mich auf den Dezember freue und um einen Haydn im Programm bitte!*«¹ Selbst wenn diese karge Notiz nicht gerade auf engere Beziehungen zwischen Brahms und Haydn deutet, ist sie doch ein Anzeichen für Brahms' Respekt vor dem älteren Meister, und das in einer Periode, deren Angehörige zu dem 1809 verstorbenen Komponisten kaum noch eine Beziehung hatten. Etliche Äußerungen Richard Wagners und Robert Schumanns machten deutlich, daß Haydns Kunst für sie nurmehr ein historisches Überbleibsel sei. Aus den Konzertsälen war sie nach Jahren größter Verehrung weitgehend verschwunden. Die Pflege seiner Musik wurde stellenweise als eine Art Pflichtübung empfunden. Außer einer begrenzten Auswahl seiner Streichquartette waren in erster Linie die beiden Oratorien zu hören.

Natürlich gab es Ausnahmen. Wie sich ein junger Komponist mit Haydns Musik befaßt hat, das möge hier an einigen Beispielen aus Werken von Brahms erläutert werden. Für gewöhnlich sieht man die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a und op. 56b als hauptsächlichen Bezugspunkt in Brahms' Verhältnis zu Haydn an. Tatsächlich gehen die Einwirkungen viel weiter zurück. Da Brahms in seiner unerbittlichen Selbstkritik etliche eigene Werke aus der Jugendzeit vernichtet hat, läßt sich aus dieser frühen Lebensspanne freilich nichts nachweisen. Zwei Sarabanden und zwei Giguen aus dem Jahre 1855, also später als die Klaviersonaten op. 1, 2 und 5 und das Scherzo op. 4 entstanden, sind Studien zur Barockmusik, haben mit Haydn also wenig zu tun. Sie zeigen aber Brahms' Bestreben, sich mit vorklassischen Musikformen auseinanderzusetzen, was er praktisch durch sein ganzes Leben hindurch getan hat, und zwar auch in den bereits genannten Haydn-Variationen. Die von ihm anerkannten Werke der Jugendjahre aber sind in jenem romantischen Hochgefühl geschrieben, dem er in späteren Jahren zurückhaltend begegnete. In ihnen ist eine geistige Verwandtschaft mit dem Kompositionsstil von Haydn nicht zu erkennen.

Über Brahms' Beschäftigung mit der Musik von Haydn erfährt man Spärliches aus Biographien und Briefen. Nach Kalbeck spielte Brahms am 14. Novem-

ber 1855 mit Joseph Joachim »eine Sonate von Haydn«². Es ist nicht möglich gewesen, eine nähere Bezeichnung zu finden. Damals lagen etwa zehn (nicht originale) Sonaten für Pianoforte und Violine von Haydn im Druck vor. Höher als diese frühe und bescheidene Kammermusikerfahrung ist die Wirkung des Oratoriums *Die Schöpfung* zu werten. Der junge Brahms hatte einen nachhaltigen Eindruck von dieser Komposition, in der das Orchester »auch an der eindrucksvollsten Kraftstelle ... von dem großen Blech den bescheidensten Gebrauch macht«. Doch »auffallend klingen im Andante des g-moll-Quartetts op. 25 zwei Stellen an die »Schöpfung« an... Beide folgen einander, im Mittelsatze des C-dur-Animatos. Die erste sieht aus wie ein Zitat. — Brahms liebte es, ... solche Merkmale für sich anzubringen«³. Hier möge nur erwähnt sein, daß beide Zitate (von denen das zweite das weniger markante ist) tonartengleich mit den Vorlagen übereinstimmen.

Viel später, am 23. Februar 1896, sagte Brahms über den älteren Komponisten:

»Die Leute verstehen heute von Haydn fast nichts mehr. Daß wir jetzt gerade in einer Zeit leben, wo — gerade hundert Jahre früher — Haydn unsere ganze Musik schuf, wo er eine Sinfonie um die andere in die Welt setzte, daran denkt niemand. Ich feiere seit Jahren diese Ereignisse! ... Und Haydn — er war da gerade in meinem Alter — entwickelte sich in dieser Zeit ein zweites Mal zu so ungeheurer Größe, nachdem er früher die Welt gesehen und so viel geschaffen hatte. Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas!«⁴

Über den Einfluß anderer Vokalwerke Haydns auf Brahms ist nichts von direkter Bedeutung überliefert. Brahms wird sie kaum gehört haben. Die Hoffnung, vielleicht in der dramatischen Kantate »*Rinaldo*« op. 50 für Tenor solo, Männerchor und Orchester auf Worte von Goethe, komponiert im Sommer 1863 zu Blankenese und mit neuem Schlußchor vollendet 1868 in Bonn, eine Verbindung zu Haydns Drama eroico »*Armida*« (1783) zu finden, hat sich nicht erfüllt. Brahms dürfte Haydns bedeutende, aber nicht mehr im Theater gespielte Oper — allerdings heißt es bei Hoboken, »*Armida*« wurde »ab November 1876 im gräfl. Erdödy'schen Theater in Preßburg aufgeführt«⁵ — nicht gekannt haben, wenigstens nicht zum Zeitpunkt der Komposition seines »*Rinaldo*«. Ob er, der sich stets für das Operntheater interessiert hat, jemals eine Oper von Haydn auf der Bühne gesehen hat, darf bezweifelt werden, denn das fragmentarisch überlieferte Drama giocoso »*Lo Speciale*«, Der Apotheker, in der Bearbeitung von Robert Hirschfeld, 1895 in Dresden aufgeführt, kam in Wien erst 1899 heraus und fand eine leidliche Besprechung durch Eduard Hanslick.

Der junge Brahms hatte sich genauere Kenntnisse der klassisch-romantischen Musikkultur hauptsächlich in Detmold erworben. Dort spielte er außer in Klaviertrios von Beethoven, Schubert und Schumann auch in solchen von Haydn, und es ist nicht ausgeschlossen, daß das Rondo all'Ongarese in Haydns Trio G-dur Hob. XV:25, komponiert um 1795, Brahms bei der Niederschrift des Finalsatzes *Rondo alla Zingarese* in dem 1861 in Hamm bei Hamburg vollendeten Klavierquartett g-moll op. 25 begleitet hat. Allerdings sollte man sich hüten,

solche Analogien zu hoch einzuschätzen. Ungarische Melodien waren damals, es waren die Jahre nach der Niederwerfung des ungarischen Aufstandes gegen Österreich, weithin bekannt, und manche mag Brahms auch im Umgang mit dem Geiger Hoffmann, der sich Reményi nannte, kennengelernt haben. Hier müssen die einundzwanzig *Ungarischen Tänze* genannt werden, die Brahms in den Jahren 1852—1869 hauptsächlich in Hamburg, Düsseldorf und Wien für Klavier zu vier Händen gesetzt hat. Sie sind ein echtes Zeugnis für seine Neigung zum ungarischen Melos, seiner Harmonik und Rhythmik. Brahms hat bis in seine letzten Jahre seine Vorliebe für diese ihm irgendwie artverwandte Musik bekundet. Die Tänze Nr. 1—10 hat er auch für Klavier zu zwei Händen bearbeitet. An Joseph Joachim schrieb Clara Schumann am 20. Oktober 1858: »*Ich spielte zum ersten Male die ungarischen Tänze von Johannes öffentlich, und fand begeisterte Aufnahme damit*«⁶. Dennoch muß die periphere Bedeutung der Tänze für eine Bewertung der Einstellung Brahms' zu Haydn festgehalten werden. Haydn, der fast sein ganzes Leben in Ungarn verbracht hat, war mit Land und Leuten ganz anders verwachsen als der aus dem Norden zugewanderte Brahms. Hier stehen sich sozusagen Urerlebnis und Bildungserlebnis gegenüber. Endlich kann auch Joseph Joachim als gebürtiger Ungar einiges zu dem ungarischen Lebenskreis beige-steuert haben. An Clara Schumann schrieb Joachim:

»Johannes und ich, wir musiciren viel, haben z.B. alle heiteren Haydn'schen Sonaten gespielt; die mit einem fidelen ungarischen Rondo in G müssen Sie hören: es ist die charakteristischste Musik, die ich seit langem gehört habe — man sieht ordentlich, wie sich die ungarischen Husaren den Schnurrbart spitzen — und die langen nußbraunen Flechten der Ungarinnen beim Tanzen in die Sporen sich verwickeln«⁷.

Es sieht so aus, als hätten die beiden Künstler das Trio von Haydn als Duo, also ohne Violoncello gespielt, was in diesem Falle ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen war. Damit gewinnt die Annahme, daß es sich bei der vorhin genannten *Violinsonate* von Haydn eher um das Trio mit dem ungarischen Rondo gehandelt haben könnte, an Wahrscheinlichkeit. Daß übrigens zwischen dem Thema des *Zigeuner-Rondos* in Brahms' Klavierquartett g-moll und dem Allegrothema in der Ouvertüre zu Haydns *Azione teatrale* »*L'Isola disabitata*« — gleichfalls in g-moll — eine Ähnlichkeit besteht, ist wahrscheinlich rein zufällig.

Die Jahre 1857—1862, also die Zeit vor dem Aufbruch nach Wien, standen für Brahms im Zeichen einer intensiven Beschäftigung mit Haydn. Nach Kalbeck habe Brahms einen großen Teil seiner freien Zeit in Detmold »*auf das fleißige und fast alleinige Studium Haydnscher Orchesterpartituren verwendet*«⁸. Eines der Ergebnisse war die sechssätzigere Serenade D-dur op. 11, komponiert 1857—1858 zunächst für kleines Orchester, dann, auf den dringenden Rat von Joachim, umgearbeitet für großes Orchester, d.h. für die damals gängige klassische Besetzung mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten und Pauken zum Streichorchester. Mit dieser frühen Orchesterkomposition legte Brahms gewisser-

maßen seine künftige Route fest, mit der er den Unterschied gegenüber der Berliozschen und der *Neudeutschen Schule* bestätigte. Falsch wäre es, rückblickend von den *Haydn-Variationen* und den Symphonien dem Jugendwerk op. 11 wie der Serenade op. 16 einen minderen Rang zuzubilligen. Für eine Symphonie fühlte Brahms, dem Vorbilde Beethovens innig zugetan, sich noch nicht reif, die *Symphonische Dichtung* Franz Liszts lag ihm ebensowenig wie die phantastische Symphonik von Berlioz, und auch Wagner gehörte nicht zu seinen ausgesprochenen Lieblingskomponisten. Somit fällt die Serenade D-dur in ein Stadium zwischen Divertimento und Symphonie, wobei allerdings der symphonische Charakter durchaus den Vorrang hat. Deutet der erste Satz eher auf Beethovens VI. Symphonie, die *Pastorale*, und sind das Adagio und die beiden Menuette von romantischem Klang durchdrungen, so ist das Scherzo, Allegro eine geistvolle Verbindung aus Brahms' Thema mit dem von Kalbeck »*Dreschthema*«⁹ genannten Finalgedanken der Symphonie Nr. 104 D-dur von Haydn, ein hübsches kontrapunktisches Spiel, das den jungen Meister im Besitz konstruktiver Kräfte zeigt. »*Die Serenade ist aber auch ein köstliches, frisches, graziöses, und dann doch wieder tiefes Stück*«, meinte Joachim am 31. März 1859 in einem Brief an Clara Schumann¹⁰.

Beispiel 1

Scherzo
Allegro

Horn I

Violoncello

Das Finalthema der Symphonie D-dur hat es Brahms wohl angetan, denn man begegnet ihm in abgewandelter Gestalt auch im vierten Satz der II. Symphonie op. 73.

Beispiel 2

Finale spiritoso

Haydn

Brahms

Dazu ist zu bemerken, daß vieles in dieser 1879 am Wörthersee entstandenen Symphonie an Haydn sowohl wie an Beethoven denken läßt, womit sich eine Verbindung zur Serenade op. 11 zwanglos ergibt. Weiter sieht man eine Übereinstimmung von Haydn und Brahms in der Heiterkeit, die nicht in Lustigkeit umschlägt. Auch Haydn ist niemals lustig, wohl aber im tiefen Sinne heiter.

An manchen Themen oder Themengruppierungen, auch an modulatorischen Gängen in Werken Joseph Haydns glaubt man Ähnlichkeiten mit Kompositionen von Johannes Brahms zu finden. Man ertappt sich gelegentlich bei der Feststellung,

es klinge wie oder nach Brahms. Damit können klaviertechnische Einzelheiten gemeint sein, z.B. die durch die Terz verdichtete Baßführung im zweiten Satz der späten Klaviersonate C-dur Hob. XVI:48 oder die Bevorzugung der auf Haydns damaligem Klavier wohl gut klingenden Mittellage für die Wiedergabe einer dem Klang des Violoncellos nachempfundenen melodischen Linie im Andante der Sonate D-dur Hob. XVI:19 von 1757. Die Gefahr der Jagd auf Reminiscenzen ist groß, und man sollte ihr tunlichst aus dem Wege gehen. Dennoch drängen sich manche Vergleiche geradezu auf. So zeigt der erste Satz der vor 1778 komponierten Sonate e-moll Hob. XVI:34 in der Terzen- und Sextenführung der Diskantstimmen wie auch in der herben Harmonik ein durchaus auf Brahms verweisendes Kolorit, wie man ihm namentlich in der Klavierkammermusik und in den letzten Klavierstücken begegnet.

Beispiel 3

Presto

Ähnlich ist es mit dem Anfang des ersten Satzes der Klaviersonate c-moll Hob. XVI:20, die wahrscheinlich 1771 entstanden ist. Hier wird das Thema des Liedes »Immer leiser wird mein Schlummer« op. 105 Nr. 2 gleichsam vorweggenommen. Im Unterschied zu Haydns Sonate aber steht das Lied von Brahms in cis-moll.

Beispiel 4

(Allegro) Moderato

Haydn

Brahms

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer

In etlichen Kompositionen treffen sich Haydn und Brahms bei der Übernahme älterer, in ihrer Zeit sonst nicht mehr gebräuchlicher Formen. So ist der langsame Satz Largo e sostenuto in Haydns Klaviersonate D-dur Hob. XVI:37, vor 1780 komponiert, eine Art von stilisierter Sarabande; Brahms greift in

den vordem genannten Sarabanden und Gigueen für Klavier auf barocke Vorbilder zurück und in der Serenade D-dur op. 11, der Violoncello-Sonate e-moll op. 38 und im Streichquartett a-moll op. 51 Nr. 2 auf das Menuett. Ein wirkungsvolles, bei Haydn nicht selten vorkommendes Beispiel für die Übernahme der älteren Ostinatotechnik ist der zweite Satz, Allegretto e-moll, aus dem Klaviertrio E-dur Hob. XV:28. Haydn hat eine frei Form der Gebundenheit gewählt, in der es zu einer immer dichteren Verarbeitung des thematischen Materials kommt, die so nachdrücklich auf Brahms hinweist, daß man an eine Beeinflussung glauben möchte. Ob diese nun im Finale der *Haydn-Variationen* oder im Schlußsatz der IV. Symphonie ihrem Ausdruck gefunden hat, möge dahingestellt bleiben.

Beispiel 5

Allegretto
T. 48-50

Endlich sollte die ebenfalls an Brahms gemahnende Verdichtung in der Durchführung des ersten Satzes der kurzen, aber bedeutenden Klaviersonate g-moll Hob. XVI:44, komponiert 1765/67, nicht vergessen werden.

Beispiel 6

Wie weit die Nachwirkung Haydns in speziellen Fragen der Tonalität und der Zuordnung von Tonarten reicht, kann man nicht mit letzter Sicherheit ausmachen. Doch einige Beispiele zeigen einen erstaunlichen Grad der Verwandtschaft. Bemerkenswert ist das Verhältnis in Haydns letzter Klaviersonate, Es-dur Hob. XVI:52. Hier steht zwischen den beiden Ecksätzen ein langsamer Satz, Adagio, in E-dur. Dieses gewiß ungewöhnliche Verfahren entzieht sich einer tonalen Erklärung, es sei denn, man würde auf dem Wege über Alterationen einen Bezug finden. Allerdings wird das E-dur im ersten Satz nach einer Kadenzierung zur Dominante von c-moll überraschend im Piano angespielt, wodurch eine satzübergreifende Erklärung der tonalen Beziehung nicht mehr so nötig scheint. Nur

ist diese Periode mit elf Takten, die gleichzeitig chromatisch in die Reprise zurückführt, verhältnismäßig kurz. In gewisser Weise verfährt Johannes Brahms in seiner Violoncello-Sonate F-dur op. 99 ganz ähnlich. In dem viersätzigen Werk ist das Adagio affettuoso der zweite Satz und steht in Fis-dur. Hier ist die Entsprechung zu dem ersten Satz sehr deutlich, denn der Beginn der Durchführung im Allegro-satz ist ausdrücklich als fis-moll zu erkennen und bleibt während zweiundzwanzig Takten dieser Tonart verbunden. (Ein drittes Beispiel ist der Mittelsatz des Klavierkonzerts f-moll op. 114 von Max Reger in fis-moll.)

Im Mittelpunkt der äußerlich erkennbaren Verbindung zwischen Haydn und Brahms stehen die Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 a und 56 b. Im Jahre 1870 entdeckte Brahms bei dem Haydn-Biographen Carl Ferdinand Pohl (1819—1887) einige ihm bis dahin unbekannte Werke von Haydn, von denen er einige kopierte. Am meisten fesselte ihn der »Chorale St. Antoni« in einem Divertimento B-dur, das für zwei Oboen, zwei Hörner, drei Fagotte und Serpent instrumentiert war. Die Instrumentation hat dazu geführt, an Haydns Autorschaft zu zweifeln, und damit natürlich auch an Haydns Komposition des Chorals. Karl Geiringer meint, der Choral sei ein burgenländischer Wallfahrergesang gewesen¹¹. Allerdings dürfte die Melodie zu Haydns Lebzeiten noch nicht sehr alt gewesen sein. Brahms wollte das Bläserthema zunächst für Streichinstrumente setzen, hielt sich dann jedoch an Haydns Version. Den Serpent ersetzte er durch Kontrafagott. Unter Benutzung der in den Serenaden op. 11 und 16 gewonnenen instrumentalen Erfahrungen ist er in der Partitur der Haydn-Variationen einen Weg der Auflockerung des stimmlichen Gefüges gegangen. Freilich bietet das Partiturbild, außer der Strenge in der Durchführung des Themas, nur wenig Vergleichsmöglichkeiten mit Haydn. Allenfalls ist beiden Komponisten die zähe Beibehaltung der Grundtonart in ihren Variationszyklen gemeinsam. Von den acht Variationen in op. 56 sind fünf in B-dur gehalten, die übrigen in b-moll. Der passacagliaähnliche Abschluß steht natürlich ebenfalls in der Grundtonart. Von der in vielen Werken geübten figurativen Technik Haydns unterscheidet sich die durch die Veränderungskunst Beethovens gegangene Schreibweise von Brahms allerdings beträchtlich. Zwar enthalten Haydns Variationen A-dur Hob. XVII:2 und die sehr bedeutenden in f-moll Hob. XVII:6 genügend Material, um den Gegensatz zwischen den Variationstechniken zu verringern. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Symphonische Variation, wie Haydn sie in vielen Werken, besonders der späteren Jahre, ausgebildet hat. Allerdings liebt es Brahms, in seiner Variationsbildung auf frühere, noch vor Haydns Zeit liegende Vorbilder zurückzugreifen. Das wird nicht nur deutlich in Einzelheiten wie kanonischen und anderen kontrapunktischen Wendungen, sondern auch in größeren Formzusammenhängen wie dem Finale der Haydnvariationen, das der Form der Passacaglia nahesteht und das fünftaktige Motiv insgesamt sechzehnmal meistens in der Baßlage unverändert zu den reich bewegten anderen Stimmen erklingen läßt. Diese Technik war ihm, der sich in barocker Instrumental- wie Vokalmusik

gut auskannte, ein wichtiges Stilmittel, das im Finale der IV. Symphonie e-moll op. 98 seine vornehmste Ausprägung finden sollte. Brahms mußte der Meinung sein, ein Thema des von ihm hochverehrten Joseph Haydn variiert zu haben. Daß es Haydn nicht war, mindert weder den Wert des Themas noch den der Variationen. Schwer dürfte es jedoch sein, den eingebürgerten Begriff *Haydn-Variationen von Johannes Brahms* durch einen anderen, auch nur annähernd gleichwertigen zu ersetzen.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Johs. Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Berlin 1908, Bd. II S. 288.
- ² M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1921, Bd. I S. 252.
- ³ M. Kalbeck, ebda., S. 247f.
- ⁴ R. Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Tutzing 1971, S. 94.
- ⁵ A. van Hoboken, *Haydn-Verzeichnis*, Mainz 1971, Bd. II S. 422.
- ⁶ *Briefe von und an Joseph Joachim*, Berlin 1912, Bd. II S. 30.
- ⁷ J. Joachim an C. Schumann, Briefe Bd. I S. 288.
- ⁸ M. Kalbeck, a.a.O. S. 318.
- ⁹ M. Kalbeck, a.a.O. S. 319.
- ¹⁰ J. Joachim an C. Schumann, Briefe Bd. II S. 56.
- ¹¹ K. Geiringer, *Johannes Brahms*, Zürich 1955, S. 266.

EWALD ZIMMERMANN

TEXTVARIANTEN UND HARMONISCHE AMBIVALENZ BEI CHOPIN

Die Entscheidungsfreiheit, in die der Herausgeber eines Urtextes sich gestellt sieht, wenn er zwischen zwei voneinander abweichenden, aber in beiden Formen richtigen und deshalb auch möglichen Lesarten wählen muß, bedeutet häufig die Qual der Wahl. Denn nachdem die Bezeichnung Urtext erstmalig im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in den von der Königlich Preußischen Academie der Künste veranstalteten Ausgaben klassischer Musikwerke aufgetaucht ist und die Urtextidee sich in unserem Jahrhundert, vornehmlich in den letzten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, weltweit durchgesetzt hat, erheben die Urtext-Herausgeber den Anspruch, aus der Zusammenschau einer vielschichtigen Überlieferung einen Text zu erstellen, der die im Sinne des Komponisten verbindliche künstlerische Konzeption eines Werkes graphisch fixiert wiedergibt.

In einer solchen Synopsis verbinden sich mit philologischen Methoden gewonnene Erkenntnisse über das oft umfangreiche Quellenmaterial (Skizzen, Autographe, Erst- und Frühdrucke, Briefe, Notizen und sonstige Überlieferungen) mit solchen, die aus einer mehr ästhetischen Betrachtung zeit- und personalstilistischer Gegebenheiten resultieren. Läßt sich aber schon mit der philologischen Methode durchaus nicht immer feststellen, ob eine Textabweichung auf einen Willensakt des Komponisten oder auf andere Umstände zurückzuführen ist, so begibt man sich, indem man stilistische Kriterien anlegt, auf noch schwankenderen Boden.

Es soll hier natürlich nicht grundsätzlich gegen Stilkritik polemisiert werden, denn es ist sicher notwendig und nützlich, aus dem Lebenswerk eines Künstlers die wesentlichen Merkmale zu deduzieren und zu einem stilistischen Gesamtbild zu vereinen. Aber die in Naturwissenschaft und Philosophie angewandte Methode der Induktion, die vom Allgemeinen auf das Besondere, das Einzelne schließt, wird im künstlerischen Bereich engere Grenzen finden, weil sie das Moment der Spontaneität nicht erfaßt. Daher stellt sich die Frage, ob der diesen Erkenntnissen zugrunde liegende Sachverhalt — der Stil als Summe wesentlicher Merkmale — so detailliert und verbindlich fixiert ist, daß sich auch posthume verändernde Eingriffe in ein Kunstwerk rechtfertigen ließen. Es kommt aber vor, daß Urtext-Herausgeber solche Eingriffe mit der etwas vereinfachenden, aber letztlich auf der induktiven Stilkritik beruhenden Argumentation befürworten, eine irgendwann einmal auftretende, etwas ungewöhnliche Passage sei im gesamten Œuvre des Komponisten nicht noch einmal zu finden, also müsse es sich um einen

zu korrigierenden Irrtum handeln. Um aufzuzeigen, wie wenig hilfreich die stilkritische Betrachtungsweise bei dem Versuch einer Lösung sehr spezieller Textprobleme — und um solche handelt es sich meistens bei der Editionsarbeit — bleiben muß, seien zwei Beispiele angeführt.

Im 1. Satz von Beethovens Eroica haben die Violinen in den acht letzten Takten vor Beginn der Reprise Tonrepetitionen im Dominantbereich (*as/b*), über denen dann vom Horn vorweggenommen das zweitaktige Anfangsmotiv des Hauptthemas in reinem Es-dur erklingt. Erst nach zwei weiteren rein akkordischen Takten in der Dominante setzt die eigentliche Reprise in Es-dur ein. Niemand hat bisher die Authentizität dieser Stelle mit dem Hinweis, daß in dem ganzen bis zur Eroica geschaffenen Werk des Komponisten ein so ausgefallener Übergang zur Reprise nicht zu finden sei, in Frage zu stellen und in den zwei dissonanten Takten die Note *as* durch *g* zu ersetzen versucht. Eine andere Stelle ist der Übergang in die Reprise im 1. Satz der Hammerklaviersonate. In dem in H-dur stehenden Überleitungsteil erscheint in den letzten Takten achtmal der Ton *ais* (quellengetreu ohne Auflösungszeichen), der dann mit Eintritt des B-dur-Hauptthemas als *b* weiterklingt. Lag die Vorwegnahme des *b* als *ais* in Beethovens Absicht oder wollte er doch den Leitton *a* hin zum B-dur? Dann wäre das Auflösungszeichen vergessen worden? Auch hier kann Stilkenntnis doch wohl kaum eine verbindliche Antwort geben.

Es sind letztlich die subjektiven Entscheidungen des Herausgebers, durch die sowohl die Bewertung und Einordnung der Quellen als auch die Beurteilung der musikalischen Zusammenhänge erfolgt. Dabei hat der Urtext-Herausgeber im Gegensatz zu den Editoren von Bearbeitungsausgaben die Möglichkeit, in einem mehr oder weniger umfangreichen kritischen Apparat auf Textvarianten hinzuweisen.

Wie kommt es nun, daß gerade bei Chopin die Lesartenvarianten eine so große Rolle spielen? Dafür lassen sich eine Reihe von Gründen anführen. Einer liegt sicher in seiner Persönlichkeit, die unter einem Doppelaspekt gesehen werden muß. Als hochromantischer Musiker wirkte Chopin daran mit, die überkommene Harmonik weiter zu entwickeln und durch Ausweitung der funktionalen Beziehungen die Musik mit neuen klanglichen Farbwerten zu bereichern. Dabei spielt die Mehrdeutigkeit der harmonischen Verbindungen eine große Rolle. Diese Ambivalenz, die unserem dur-molltonalen System natürlich von Anfang an innewohnte, wurde aber erst im Laufe der Entwicklung — zunehmend von der späten Klassik an — in ihren Wirkungsmöglichkeiten voll erkannt und genutzt, obwohl es auch schon in Barockwerken häufiger vorkommt, daß am Ende eines Moll-Stückes die Dominantspannung sich in einen Dur-Akkord auflöst. Erweiterungen des harmonischen Raumes erfolgten aber auch durch Vermollung der Durtonalität mittels der Moll-Subdominante, durch Änderung der Leittonfunktionen der einzelnen Töne des verminderten Septakkords oder auch durch Umdeutung eines Dominantseptakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord, wobei die Dominantfunktion in die der Wechseldominante übergeht.

Außer der musikalischen Seite muß bei der Betrachtung der Persönlichkeit Chopins aber auch seine gesellschaftliche Stellung berücksichtigt werden. Wenn auch nicht von Geburt, so ist der Komponist doch als häufiger Gast, Freund und Lehrer dem Milieu polnischer und französischer Adelskreise zuzuordnen. Aus diesen Bindungen ergaben sich für ihn Verpflichtungen, die häufig darin bestanden, an ihn herangetragene Widmungswünsche zu erfüllen. So entstanden weitaus häufiger als bei anderen Komponisten autographe Niederschriften ein und desselben Werkes, die als Widmungen, Erinnerungsstücke, Albumblätter usw. verschenkt wurden. Wenn sie heute als Quellenmaterial vorliegen, tragen sie, da sie meistens mehr oder weniger voneinander abweichende Lesarten aufweisen, nicht gerade zur Erhellung der Situation bei. Denn eben wegen dieser Abweichungen kann man nicht annehmen, daß Chopin diese Niederschriften nach einem früher geschriebenen und ihm jetzt vorliegenden Autograph angefertigt hat, sondern man muß davon ausgehen, daß er sie nach dem Gedächtnis machte, wobei die Gesamtkonzeption zwar beibehalten, aber gewisse Details unbewußt in spontaner Intuition neu geformt wurden, so daß hier aus dem Augenblick heraus ein in sich geschlossener Entwurf verwirklicht wurde. Wer aber wollte in solchem Falle sagen, wo Chopins letztgültige künstlerische Absicht zu suchen ist?

Es gibt aber noch weitere Gründe für die Vielfalt von Textvarianten bei Chopin und die Schwierigkeit ihrer Einordnung und Bewertung. Viele Kompositionen Chopins sind fast gleichzeitig oder in nur geringem zeitlichen Abstand in Frankreich, Deutschland und England erschienen. Die dafür notwendigen Stichvorlagen wurden oft von Schülern und Freunden des Komponisten angefertigt. Wieweit aber diese Kopierarbeit — und vielleicht auch Korrekturarbeiten — davon beeinflußt wurden, daß diese Helfer in der Umgebung Chopins lebten und den Komponisten sicher oft seine Werke spielen hörten — Fontana weist in der posthumen Ausgabe der Werke ausdrücklich auf diese schriftlich nicht fixierte Überlieferung hin —, mag dahingestellt bleiben. In dem Zusammenhang sei dann auch noch auf die Tradition hingewiesen, die durch Chopins Schüler weitergeführt wurde und die einen Niederschlag etwa in der von dem Chopin-Schüler Karl Mikuli veranstalteten Ausgabe der Werke Chopins gefunden hat.

Alle diese verschlungenen und teilweise miteinander verwobenen Pfade der Tradition zu ihrem Ursprung, dem Komponisten und seinen künstlerischen Konzeptionen, zurückzuverfolgen, ist die Aufgabe des Urtext-Herausgebers. Aber da, wie oben angedeutet, Chopin bei der Niederschrift seiner Werke häufig eine gewisse Labilität erkennen läßt, dürften wohl in vielen Fällen die Entscheidungen des Herausgebers nur zu Annäherungswerten an die dem Werk zugrunde liegende künstlerische Konzeption führen.

In seiner im G. Henle Verlag erschienenen Ausgabe der Klavierwerke Chopins hat der Verfasser versucht, in den einem solchen Rahmen angemessenen Kritischen Berichten die Bedeutung der einzelnen Quellen in ihren Beziehungen untereinander darzulegen und sie bestimmten Quellenschichten zuzuordnen. Die dabei

gewonnenen Erkenntnisse spielten eine wichtige Rolle bei der Entscheidung über Textvarianten. Im folgenden soll nun aber einmal unter Verzicht auf jegliche philologische Quellenkritik der rein musikalische Aspekt solcher Stellen untersucht werden, die sich in den Quellen — gleich welcher Schicht — unterschiedlich darstellen. Es sei aber daran erinnert, daß die Notenbeispiele dem schon redigierten Text der G. Henle Ausgaben entnommen sind.

Nocturne op. 32 Nr. 1

The image shows three measures of a piano score. Measure 62 is marked 'riten.' and 'pp'. Measure 64 is marked 'fz' and 'fz'. Measure 65 is marked 'Adagio'. There are some editorial markings like 'red.' and '*' below the notes.

Der Schlußakkord dieses in H-dur stehenden Stückes ist in Dur und in Moll überliefert. Der Moll-Schluß wird aber nicht erst durch die Moll-Subdominante des vorhergehenden Taktes vorbereitet, sondern schon durch den G-dur-Dreiklang mit darunter gesetzter Sept zu Anfang des metrisch verlängerten freirhapsodischen Taktes 62. Innerhalb der Dominantharmonie von Takt 61 weist der Ton *gis* eindeutig auf eine zu erwartende Dur-Tonika oder deren Trugschluß-Akkord in *gis-moll*. Aber beim Übergang von Takt 61 zu T. 62 vollzieht sich in der innerharmonischen Spannung der Wechsel von Dur nach Moll, und es folgt der Trugschluß von *h-moll* mit dem G-dur-Dreiklang und der eine weitere Verschleierung der harmonischen Beziehungen bewirkenden Sept *f* als Baßstütze. Dieses *f* erweist sich aber im weiteren Verlauf als für seine harmonische Funktion orthographisch falsch wiedergegeben. Es ist ein *eis*. Als solches bildet es nämlich zusammen mit der von *gis* nach *g* tiefalterierten Quint und den Tönen *h* und *d* den Wechseldominantakkord (*cis/eis/gis/h/d*), bei dem eben der Grundton ausgespart und die Quint tiefalteriert ist. Er löst sich in das ausgeschriebene Quartsextakkord-Arpeggio und schließlich in die Dominante *fis/ais* auf, die dann zum Schluß führt. In einer Quelle ist das Arpeggio ebenso wie der Schlußakkord mit *dis* statt *d* notiert. Das ist eine durchaus mögliche Lesart, da sich eine Dominantspannung tonikal sowohl nach Dur wie nach Moll auflösen kann. Da aber der Trugschluß in T. 62 schon einen Überraschungseffekt bildet und der folgende rhapsodische Codateil mehr zum *h-moll* tendiert, würde ein hier nicht erwarteter, immerhin jedoch möglicher Dur-Schlußakkord in T. 65 die Überraschungswirkung wiederholen und damit gleich abschwächen.

Nocturne op. 37 Nr. 1

The image shows two measures of a piano score. Measure 50 is marked '50' and measure 56 is marked '56'. The score is in a key with two flats and shows a sequence of chords and arpeggios.

In dem akkordischen Mittelteil stellt T. 52 eine nur durch einen Vorschlag angereicherte Wiederholung der f-moll-Kadenz des vorhergehenden Taktes dar.

Mit der dorischen Sext *d* wird die Dur-Subdominante zu einem Spannungselement, das der Moll-Kadenz einen etwas archaisierenden Charakter verleiht und sich in der zweiten Hälfte von T. 56 — allerdings in anderer Funktion, nämlich als Folge Moll-Dominante/Dur-Tonika — wiederholt. Quellenmäßig sind die Takte 51—52 auch als reine Dur-Kadenzen überliefert, doch bildet diese Lesart zusammen mit dem schon in F-dur stehenden T. 50 eine viel weniger lebendige, sondern mit der dreimal auftretenden F-dur-Kadenz eine eher eintönige Episode.

Nocturne cis-moll (Kat. Kobyłańska IVa/16)

The image shows two systems of musical notation for Nocturne cis-moll. The first system, labeled '62', consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *rall.*. The second system, labeled '58', also has two staves. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a similar rhythmic accompaniment. Dynamics include *delicatiss.*, *rall.*, *pp*, and *ppp*. There are also markings for *rec.* (recording) and a sharp sign (#) above a note in the bass staff.

Dieses Werk liegt in der Henle-Ausgabe in zwei Fassungen vor (nach einem Autograph und nach einer Abschrift).

Für die notenmäßig im übrigen völlig gleichen Takte stellt sich die Frage, in welchem Takt die Aufhellung des Moll nach Dur stattfinden soll. Einmal geschieht es erst im vorletzten Takt, im anderen Fall schon im 4. Takt vor Schluß, worauf wieder ein Moll- und dann noch ein Dur-Takt folgen, so daß sich der Wechsel Moll-Dur-Moll-Dur für diesen Ausklang ergibt. Hier kann wohl nur persönlicher Geschmack des Spielers entscheiden.

Nocturne op.48 Nr. 2

The image shows two systems of musical notation for Nocturne op.48 Nr. 2. The first system, labeled '131', has two staves. The treble staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *sempre p*. The second system, labeled '135', also has two staves. The treble staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *smorz.* and *pp*. There are also markings for *rec.* (recording) and asterisks (*) above notes in the bass staff.

Ein ähnlich taktweiser Wechsel harmonischer Farbwerte wie im vorhergehenden Beispiel läßt sich kurz vor dem Dur-Schluß dieses fis-moll-Stückes in den Takten 131—135 finden.

Allerdings handelt es sich hier nicht um die Gegenüberstellung von reinem Dur und reinem Moll, sondern um den Gegensatz von reinem Dur und vermolltem Dur. Die Triller in den Takten 132 und 134 können statt mit *dis* auch mit der kleinen Sekunde *d* gespielt werden, die als Terz der Subdominante von fis-moll einen Hauch der Moll-Grundstimmung in den Dur-Schluß einfließen läßt. Im Sinne der hier aufgezeigten Möglichkeit einer Deutung der Takte 132 und 134 kann auch auf die Takte 64 und 80 des Mittelteils hingewiesen werden.

Prélude op. 28 Nr. 20



Das letzte Viertel von T. 3 kann als Mollakkord oder als Durakkord gespielt werden. Die Lesart in Moll wirkt überzeugender, denn der C-dur-Akkord (mit Sept) des 2. Viertels ist nur als Zwischendominante zur folgenden Subdominante aufzufassen, und sein aufgelöstes *e* übt keinen Einfluß auf das Tongeschlecht des letzten Akkordes des Taktes aus. Die harmonische Struktur dieses Préludes ist so, daß jeder Takt eine in sich geschlossene Kadenz enthält, wobei es zu Modulationen in die Subdominantparallele (T. 2) und in die Dominante (T. 4 und 6) kommt. Ein Dur-Schluß in T. 3 würde nicht nur in den ersten vier Takten das Gleichgewicht einer zweimaligen Gegenüberstellung von Moll- und Dur-Kadenz stören, sondern darüber hinaus schon im 3. Takt eine Aufhellung des tonikalen c-moll ins C-dur bringen, die — wenn überhaupt — erst im vorletzten und letzten Takt erwartet werden könnte.

Mazurka op. 56 Nr. 3



T. 101 ist auch in Dur überliefert. Wenn man ihn so spielt, ergibt sich in den Takten 101, 103 und 105 ein Dur-Moll-Gegensatz, der nicht ohne Reiz ist. Ein ähnlicher Dur-Moll-Gegensatz findet sich in den Takten 93 und 95, die eine achttaktige, in reinem Moll stehende Periode abschließen.

Stand in den bisher angeführten Beispielen die Dur-Moll-Frage im Mittelpunkt der Betrachtungen, so soll im folgenden gezeigt werden, wie es auch

in anderen Bereichen harmonischer Ambivalenz zu alternativen Lesarten kommen kann, über die — abgesehen von der Quellenlage — letztlich eine subjektive Entscheidung gefällt werden muß.

Nocturne op. 9 Nr. 3

In T. 105—108 wird von h-moll nach d-moll moduliert.

Der 1. Akkord in T. 107 ist sowohl mit *ais* als auch mit *a* möglich. Das hängt von der Interpretation des vorausgehenden *fis*-moll-Dreiklangs, der durch die Zwischendominante *Cis* erreicht worden ist, ab. Faßt man ihn als Subdominante von *cis*-moll auf, folgt mit dem nächsten Akkord die Wechseldominante (*dis*)/*fisis*/*ais*/*cis*/*e* und in der 2. Takhälfte der Durchgangsquartsextakkord, worauf dann durch Chromatik zu Beginn von T. 108 die Dominanthermonie von d-moll erreicht wird. Zur Begründung eines *a* statt *ais* im 1. Akkord von T. 107 hat man den vorhergehenden *fis*-moll-Akkord schon als Parallele von A-dur als der Dominante des angestrebten d-moll anzusehen. Dabei ist dann das 1. Baßachtel von T. 107 von *fisis* in *g* umzudeuten, das die Sept *g* von T. 108 vorwegnimmt und deshalb nicht abwärts, sondern im Gegenzug zur Mittelstimme aufwärts geführt wird. In T. 112ff. wiederholt sich die gleiche Modulation eine Stufe höher.

Mazurka op. 50 Nr. 1

In T. 96 kann statt der Dreiklangsnote *fis* der Vorhalt *g* gespielt werden, was genau T. 92 entspräche.

Eine solche Übereinstimmung der beiden Takte findet sich aber nur in einer Nebenquelle, während die eine gemeinsame Quellschicht bildenden Hauptquellen den unbedeutenden Unterschied aufweisen. Mit dem bei den vorhergehenden Beispielen vermiedenen Hinweis auf die Quellsituation soll hier nur einmal an einem sehr einfachen Fall nachgewiesen werden, daß ein Herausgeber mit seinen philologischen Untersuchungen und der Abwägung rein musikalischer Komponenten durchaus nicht immer zu einem deckungsgleichen Resultat kommt, was eben die Entscheidungen oft so schwierig macht. Denn im vorliegenden Fall würde der musikalische Verstand eher für eine Übereinstimmung dieser beiden so simplen Takte plädieren, zumal in T. 99 noch eine ähnliche Vorhaltsbildung

folgt. Doch wer könnte entscheiden, ob es sich bei dem kleinen Unterschied in den angeführten Takten der Hauptquellen oder der Angleichung in der Nebenquelle um bewußte Nuancierung, Nachlässigkeit oder gewollte Anpassung handelt?

Mazurka op. 59 Nr. 3

In den Takten 75—80 erfolgt eine takt- und stufenweise Sequenzierung einer einfachen Dur-Kadenz mit Subdominante, Dominante, Tonika. Es fällt auf, daß in der ganzen Passage nur ein Mollakkord vorkommt, und zwar zu Beginn von T. 79. Die Funktion des Akkordes als Moll-Subdominante ist unangreifbar. Es stört in dieser Umgebung eben nur die Einmaligkeit seines Vorkommens, und es ist deshalb von Interesse, daß im Baß auch *eis* statt *e* möglich ist.

Zum Schluß seien noch zwei Beispiele angeführt, bei denen es sich weniger um harmonische Fragen handelt — obwohl sie nie ganz ausgeklammert werden können —, als vielmehr um Alternativen in der Führung einer melodischen Linie.

Nocturne op. 48 Nr. 2

Die gleich zu Anfang im Sinne des harmonischen Moll aufsteigende melodische Linie mit dem übermäßigen Sekundschritt *d-eis* wiederholt sich zwar in der gleichen Form in T. 29/30, kehrt aber im folgenden in dem in verkürzten Notenwerten und rhythmisch veränderten auftretenden Motiv nicht wieder (z.B. T. 8, 10 usw.). Außer dieser ohne Zweifel reizvollen Lesart mit *d* gibt es auch noch die glattere Version mit *dis*, was dem melodischen Moll entspricht. In diesem Zusammenhang muß darauf verwiesen werden, was in einem früher behandelten Beispiel aus diesem Nocturne zu den Schlußtaktten gesagt wurde, wo es um die Frage ging, ob der Triller mit der oberen Nebennote *d* oder *dis* zu spielen sei. Auch ist es wohl nicht uninteressant, daß in dem vorhergehenden Nocturne op. 48 Nr. 1 in T. 72 und 75 in aufsteigenden Passagen ebenfalls übermäßige Sekundschritte (*des-e* und *es-fis*) auftreten, wenn sie hier auch keine ausgesprochen melodische Funktion haben, sondern eher zustande kommen durch frei eintretende Wechsel- und Nebennoten zur Umspielung des Gerüsts von gebrochenen Dreiklängen (*Des-dur* und *c-moll*).

Polonaise-Fantaisie op. 61

In T. 17 beginnt eine kurze melodische Phrase, die ganz einfach mit den Stufen I-IV-II-V-I harmonisiert wird. Gleich darauf erscheint die Melodie im Baß. Mit ausgewechselten Stimmen entspricht das letzte Viertel von T. 18 genau dem von T. 20, und doch ist durch die harmonische Ambivalenz ein Unterschied gegeben. Der Septakkord in T. 18 ist Dominante und kadenziiert klar nach gis-moll (mit cis-moll-Dreiklang als Quartsextvorhalt). In T. 20 aber ist der gleiche Septakkord nicht Dominante, sondern Wechseldominante, von der über Gis-dur (mit Sept) nach cis-moll kadenziiert wird. Ob dies der Grund dafür ist, daß es für T. 20 eine Lesart mit *his* statt *h* als letzter Baßnote gibt, kann nicht gesagt werden, läßt es aber als möglich erscheinen.

Die Aufgabe einer Arbeit wie der vorliegenden kann natürlich nicht sein, einen umfassenden Überblick über die Lesartenvarianten bei Chopin zu geben. Ihr Zweck wäre aber schon erfüllt, wenn sie der Vertiefung der Erkenntnis diene, daß verantwortungsvolle editorische Arbeit darin besteht, der gründlichen Erforschung des Quellenmaterials eine ebenso sorgfältige Beurteilung der musikalischen Gegebenheiten an die Seite zu stellen und die sich dann manchmal ergebenden scheinbaren oder wirklichen Inkongruenzen so gut wie möglich aufzulösen.

NAMENVERZEICHNIS

- Abegg, Meta 101
 Abert, Anna Amalie 179
 Abert, Hermann 23–29, 415, 447
 Abraham, L.U. 190
 Abraham, O. 188
 Adler, Guido 29
 Adorno, Theodor W. 129
 Agricola, J.F. 368
 d'Albert, Eugen 53, 54, 71, 77, 157
 Albrecht, Hans 335
 Albrecht, Henry L. 21
 Albrecht, Otto E. 13, 312, 338, 340, 343
 Albrechtsberger, Joh. Georg 312
 Aldrich, P. 192
 Alexander I., Kaiser von Rußland 124
 Allegri, Gregorio 356
 Allroggen, Gerhard 23, 169, 178
 Altmann, Wilhelm 144, 191, 395, 396, 398, 399, 403
 Amalia, Prinzessin von Preußen 212, 297
 Ambros, August Wilhelm 25
 Anderson, Emily 281, 296, 307, 392, 393
 André, Carl 431–436, 438, 445
 Anfossi, Pasquale 166, 169, 173, 174, 413, 414
 Angermüller, Rudolph 178, 410, 412, 414
 Appel, Richard 13
 Arago, Emmanuel 256, 262
 Aretin, Familie von 369
 Aristoteles 362
 d'Arnhard, Lisette s. Matterni
 Arnold (Bildhauer) 51
 Arnold, F.Th. 190
 Arrau, Claudio 54, 392
 Artaria, August 430–435
 Asiolí, Bonifazio 337
 Auber, Daniel François 52
 Auer, Leopold 386
 Auernhammer, Josepha 454
 Augusti, Friedrich 376

 Bach, Anna Magdalena 418
 Bach, Carl Philipp Emanuel 126, 127, 194, 204, 207–209, 212, 279, 312, 333, 356, 368, 453
 Bach, Dr. Johann Baptist 286, 287, 289, 290, 292–296, 308, 309
 Bach, Johann Sebastian 24, 25, 79, 129, 139, 148, 157, 159–161, 163, 178, 191, 192, 194, 282, 296–304, 306, 311–313, 314–317, 319, 321, 333, 353, 363, 364, 417–422, 435, 436, 453
Werke
 Matthäuspassion BWV 244 317
 Toccata u. Fuge d-moll f. Orgel BWV 565 157
 Englische Suiten BWV 806–811 160
 Französische Ouvertüre BWV 831 159
 Wohltemperiertes Klavier BWV 846–893 160, 298, 299, 301
 Italienisches Konzert BWV 971 159
 Goldberg-Variationen BWV 988 160
 Sonaten u. Partiten f. Solovioline BWV 1001–1006 417–422
 Cellosuite Nr. 5 BWV 1011 160
 Kanon BWV 1076 304
 Kanon BWV 1077 304
 Musikalisches Opfer BWV 1079 297, 298, 306, 311
 Die Kunst der Fuge BWV 1080 306
 Backhaus, Wilhelm 54
 Badini, Carlo Francesco 175, 177
 Badura-Skoda, Eva 30, 48, 49, 51, 52, 178, 191, 337
 Badura-Skoda, Paul 53, 79, 124, 392
 Baermann, Heinrich 370, 371, 377, 378, 381, 382
 Bahle, Julius 190
 Baillot, P.M. François de Sales 385
 Baker, Theodore 392
 Balmer, Charles 18
 Balzac, Honoré de 254
 Banchieri, Adriano 362
 Bandopadhyaya, S.P. 188
 Barbour, J.M. 189, 191
 Bardi, Giovanni Graf v. Vernio 82
 Bartha, Dénes 165, 166, 170–173, 179, 323, 397, 409
 Barthe, Engelhard 189

- Bartlitz, Eveline 307, 313
 Bartók, Bela 160, 163, 366
 Bassani, O. 368
 Bassano, Giovanni 356, 361, 368
 Basso, Alberto 179
 Bataille, A. 188
 Bauer, Caspar 295
 Bauer, Franz 46, 49, 52
 Bauernfeld, Eduard 43
 Baumeister, Ignaz v. 441
 Beck, Dagmar 50, 282, 308–310
 Beck, Max 175
 Becker, Heinz 82, 98
 Becker-Glauch, Irmgard 172
 Beecham, Thomas 317
 Beethoven, Johann van 288, 293, 295, 442, 444
 Beethoven, Karl van 117, 118, 284, 286, 290, 292, 311, 437, 439
 Beethoven, Ludwig van 11, 13–22, 30–52, 53–80, 88, 92, 111–124, 129, 130, 135, 136, 139, 148, 153, 161–163, 178, 185, 191, 194, 195, 212, 232, 253, 264–281, 282–313, 319–32, 326–331, 334, 337, 352, 367, 376, 384–393, 423–426, 427–446, 453, 456, 458, 461, 464
Werke
 Klaviertrios op. 1 17, 326
 Klaviersonaten op. 2 20, 327
 Streichtrio op. 3 327
 Streichquintett op. 4 327, 435
 Cellosaten op. 5 327
 Sonate f. Klavier zu 4 Händen op. 6 18, 327
 Klaviersonate op. 7 69, 70, 327
 Serenade f. Streichtrio op. 8 327
 Streichtrio op. 9 327
 Klaviersonaten op. 10 12, 327
 Klarinetten trio op. 11 20, 21, 327
 Violinsonate op. 12 116, 327
 Klaviersonate op. 13 (Pathétique) 327
 Klaviersonaten op. 14 327
 Klavierquintett op. 16 17, 21
 Hornsonate op. 17 115, 328
 Streichquartette op. 18 20, 328, 330
 Klavierkonzert Nr. 2 op. 19 274
 Septett op. 20 21
 Symphonie Nr. 1, op. 21 14, 15
 Klaviersonate op. 22 66
 Violinsonate op. 23 20, 116
 Violinsonate op. 24 116, 328
 Klaviersonate op. 26 18, 19, 64, 328
 Klaviersonaten op. 27 328, 430, 431
 Streichquintett op. 29 328
 Violinsonaten op. 30 111, 115, 116, 124, 330
 Bagatellen op. 33 19, 328
 Klaviervariationen op. 34 328
 Klaviervariationen op. 35 (Eroica) 119, 328
 Symphonie Nr. 2, op. 36 328
 Klavierkonzert Nr. 3, op. 37 75, 80, 112, 274, 313
 Violinromanze op. 40 20
 Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 16
 Lied »Adelaide« op. 46 19
 Violinsonate op. 47 (Kreutzer) 111–124, 389
 Klaviersonaten op. 49 328
 Rondos f. Klavier op. 51 18, 328
 Klaviersonate op. 53 (Waldstein) 337
 Klaviersonate op. 54 328
 Symphonie Nr. 3, op. 55 15, 75, 464
 Klaviersonate op. 57 (Appassionata) 63, 65, 70, 328, 330
 Klavierkonzert Nr. 4, op. 58 430
 Streichquartette op. 59 328
 Symphonie Nr. 4, op. 60 15, 68, 78, 80, 330
 Coriolan-Ouvertüre op. 62 16
 Konzertarie »Ah perfido« op. 65 435, 436
 Cellovariationen op. 66 (»Ein Mädchen oder Weibchen«) 328
 Symphonie Nr. 5, op. 67 15, 68, 80, 135, 270, 273, 275
 Symphonie Nr. 6, op. 68 (Pastorale) 15, 270, 273, 275, 278, 458
 Klaviertrios op. 70 18, 20, 74, 75, 80, 328
 Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, op. 72 17
 Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, op. 72 16
 Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, op. 72 16
 Fidelio op. 72 16, 17, 21, 89, 92, 376, 440
 Klavierkonzert Nr. 5, op. 73 73, 75, 274
 Streichquartett op. 74 274
 Lied »Mignon« op. 75 Nr. 1 19
 Lied »Neue Liebe« op. 75 Nr. 2 267
 Klaviervariationen op. 76 330
 Fantasie f. Klavier op. 77 267
 Klaviersonate op. 78 61, 69, 267
 Sonatine f. Klavier op. 79 267, 274
 Chorfantasie op. 80 17, 21, 264–281
 4 Arien und Duett op. 82 274, 330
 Lieder op. 83 267
 Egmont-Ouvertüre op. 84 16, 17, 21, 267, 274
 Christus am Ölberge op. 85 17, 112, 113, 124
 Messe C-dur op. 86 17, 430
 Lied »Das Glück der Freundschaft« op. 88 440
 Polonaise für Klavier op. 89 393
 Klaviersonate op. 90 62, 66, 71, 393
 Wellingtons Sieg op. 91 16, 285, 308

- Symphonie Nr. 7, op. 92 15, 71, 100, 129, 270
 Symphonie Nr. 8, op. 93 15
 Streichquartett op. 95 393
 Violinsonate op. 96 116, 384–393
 Klaviertrio op. 97 389, 390, 393
 Liederkreis »An die entfernte Geliebte«
 op. 98 232
 Lied »Merkenstein« op. 100 20
 Klaviersonate op. 101 70, 72, 161
 Cellosonaten op. 102 389, 393
 Oktett op. 103 17, 435, 436
 Klaviersonate op. 106 (Hammerklavier)
 53–80, 299–301, 390, 464
 Klaviersonate op. 109 66, 78, 303
 Klaviersonate op. 110 75, 76
 Klaviersonate op. 111 161, 298, 302, 303, 313
 »Meeresstille und Glückliche Fahrt«
 op. 112 17
 Die Ruinen von Athen op. 113 17, 111,
 285, 307, 308
 Marsch mit Chor op. 114 (Bearbeitung von
 op. 113 Nr. 6) 285, 308
 Ouvertüre »Zur Namensfeier« op. 115 17
 Terzett »Tremate, tempi tremate« op. 116
 17
 Ouvertüre »König Stephan« op. 117 17,
 111, 307
 Bagatelle op. 119 Nr. 8 161
 Diabelli-Variationen op. 120 69, 79, 161,
 162, 271
 Missa Solemnis op. 123 17, 161, 264, 271,
 289–291, 294, 295, 308, 430–432
 Ouvertüre »Die Weihe des Hauses« op. 124
 12, 295, 296, 308
 Symphonie Nr. 9 op. 125 15, 20, 69, 78,
 80, 161, 272, 285, 286, 308
 Streichquartett op. 127 161
 Streichquartett op. 130 70, 161, 440
 Streichquartett op. 131 161
 Streichquartett op. 132 72, 161
 Streichquartett op. 135 161
 Zwölf Menuette WoO 7 Nr. 3 19
 Sieben ländlerische Tänze WoO 11 Nr. 1
 19
 Rondino f. Bläser WoO 25 17
 Drei Equali f. 4 Posaunen WoO 30 19
 Klavierquartette WoO 36 435, 436
 Cellovariationen WoO 45 Judas Macca-
 bäus 17, 328
 Kurfürstensonaten WoO 47 440
 Andante f. Klavier WoO 57 329
 Klaviervariationen WoO 65 (»Venni
 Amore«) 329
 Klaviervariationen WoO 70 (»Nel cor piu«)
 327
 Klaviervariationen WoO 72 (»Mich brennt
 ein heißes Fieber«) 329
 Klaviervariationen WoO 80 329
 Lied »La Partenza« WoO 124 21
 Lied »Der Wachtelschlag« WoO 129 19
 Bellini, Vincenzo 52, 88, 97, 133
 Benda, Carl 207
 Benda, Franz 199–212
 Bengtsson, Ingmar 368
 Beninger, E. 191
 Benner, Christel 307
 Bente, Martin 12
 Bergen, Eugene 393
 Berger, G. 191
 Berger, Ludwig 371
 Bergmann, Carl 16
 Bergner, F. 16
 Berke, Dietrich 410, 412
 Berkenstock, James T. 178, 323
 Berlioz, Hector 95, 104, 134, 136, 137, 139,
 154, 190, 254, 458
 Bernard, Carl 442–444
 Bernardon s. Kurz, Joseph
 Berndt, Friedrich 453
 Bernhard, Dr. J. 43
 Bernleithner, Ernst 394, 409
 Bertoja, Valentin 397
 Berton, Henri-Montan 373
 Bertuch, Carl 50
 Berz, Ernst-Ludwig 152
 Bessler, Heinrich 190, 311, 312
 Best, Terence 313
 Bester, Josef 263
 Beyschlag, Adolf 191, 386, 392
 Bie, Oskar 82
 Billing, Margarethe Catharina 424
 Birtner, H. 190
 Biss, Roderick 168
 Bizet, Georges 133
 Blacher, Boris 190
 Blangini, Felice 369
 Blangini, Therese 369
 Blankenburg, W. 421
 Bloch, Ernst 136
 Blom, Eric 191
 Blume, Friedrich 10, 11, 29, 139, 313, 322,
 323
 Boccherini, Luigi 13
 Bodmer, H.C. 124, 308, 309
 Böhm, Karl 366, 368
 Boetticher, H. 191
 Boetticher, Wolfgang 100, 108–110
 Boieldieu, François-Adrien 52, 326
 Bollert, Werner 166
 Bolte, Theodor 50, 51
 Bornmüller, Franz 99

- Bory, Robert 39
 Boulez, Pierre 192
 Bovicelli, Giov. Batt. 361
 Bowles, M. 190
 Braham, John 19
 Brahms, Johannes 54, 107, 139, 163, 218–236,
 338–354, 385, 455–462
Werke
 Klaviersonate op. 1 218, 455
 Klaviersonate op. 2 218, 455
 Scherzo f. Klavier op. 4 218, 455
 Klaviersonate op. 5 218, 455
 Klaviertrio op. 8 218–236
 Klaviervariationen op. 9 218
 Balladen f. Klavier op. 10 218
 Serenade op. 11 457, 458, 460, 461
 Serenade op. 16 458, 461
 Klavierquartett op. 25 456, 457
 Klavierquintett op. 34 455
 Cellosonate op. 38 461
 Ein deutsches Requiem op. 45 218
 Rinaldo op. 50 456
 Streichquartett op. 51 Nr. 2 460
 Haydn-Variationen op. 56a und 56b 455,
 458, 460, 461
 Symphonie Nr. 2 op. 73 230, 458
 Klaviertrio op. 87 218
 Symphonie Nr. 4 op. 98 460, 462
 Cellosonate op. 99 461
 Klaviertrio op. 101 218
 Lied »Immer leiser wird mein Schlummer«
 op. 105 Nr. 2 459
 Violinsonate op. 108 219
 2 Giguen f. Klavier 455
 2 Sarabanden f. Klavier 455
 Ungarische Tänze Nr. 1–10 459
 Brand, C.M. 322
 Brand, Georg Friedrich 379, 380
 Brandenburg, Sieghard 111, 392
 Brandes, H. 191
 Braun, Jürgen 168
 Brauner, R.F. 190
 Braunmüller, H. 429
 Brelet, G. 191
 Brendel, Alfred 53, 54, 78, 80
 Brendel, Franz 437, 438
 Brentano, Antonie 289
 Brentano, Franz 287, 289, 290, 294, 308, 309
 Breuning, Eleonore von 425, 426
 Breuning, Familie von 438, 441
 Breuning, Gerhard von 38, 50, 51, 437–439
 Breuning, Hofrätin von 439
 Breuning, Stephan von 425, 439
 Bridgetower, George Augustus Polgreen
 111–115, 124
 Brizzi, Antonio 381
 Brodsky, Adolph 392
 Brook, Barry S. 337
 Brown, A. Peter 178, 323
 Brown, Carol Vanderbilt 178
 Bruchmann, Franz Seraph von 43
 Bruckner, Anton 139, 157, 191
 Brücke, Theodor von 110
 Brunelli, Bruno 179
 Brunswick, Franz Graf von 328
 Buchner, Hans 361, 368
 Bücken, Ernst 29
 Bülow, Hans von 54–56, 63, 65, 71, 72, 74,
 76, 78, 126, 185, 191, 373, 382
 Buonamici, Giuseppe 77
 Burmeister, Joachim 191
 Burmeister, Richard 217
 Burney, Charles 212, 316
 Bush (Busch), Adolph 387
 Byron, Lord 135
 Caccini, Giulio 355, 367
 Caldéron, Pedro 138
 Cambini, Giovanni Giuseppe 326
 Cannabich, Carl 373, 377
 Carapetyan, A. 190
 Carpenter, John Alden 335
 Casadesus, Robert 392
 Casals, Pablo 128
 Casella, Alfredo 54, 71, 77–79
 Caspar, Franz Xaver von 373
 Cerny, W. 52
 Chailley, Jacques 188
 Chan, Anne 13, 21, 22
 Chandos, Duke of 317
 Chateaubriand, François René 135, 137
 Chatiron, Hippolyte 257
 Cherubini, Luigi 52, 79, 136, 326, 373
 Chopin, Frédéric 35, 64, 103, 104, 137, 139,
 140, 163, 194, 250–263, 355, 463–471
Werke
 Nocturne op. 9 Nr. 3 469
 Mazurka op. 24 Nr. 2 163
 Préludes op. 28 65, 256, 260, 468
 Nocturne op. 32 Nr. 1 466
 Walzer op. 34 Nr. 2 256
 Sonate op. 35 262
 Nocturne op. 37 Nr. 1 466
 Nocturne op. 48 Nr. 2 467
 Mazurka op. 50 Nr. 1 469
 Mazurken op. 56 256, 468
 Mazurka op. 59 Nr. 3 470
 Polonaise-Fantaisie op. 61 471
 Nocturne KK IV a/16 467
 Chopin, Ludwika 262
 Christine Charlotte, Markgräfin von Branden-
 burg-Ansbach 425

- Chrysanther, Friedrich 25, 193, 333
 Churchill, W.A. 281
 Cicero 312
 Cimarosa, Domenico 166, 169, 174
 Clary, Josephine von 435
 Claypool, Richard D. 21
 Clementi, Muzio 237–243, 274, 334, 336
 Cole, John 20
 Collaer, P. 188
 Colonna, Francesco 312
 Coltellini, Marco 171
 Conforto, Giov. Luca 356, 361
 Cortot, Alfred 110
 Couperin, François 333
 Cramer, Carl Friedrich 190
 Cramer, Johann Baptist 101, 102
 Creutzer, Wilhelm 425
 Cuvilliés, François 372
 Czerny, Carl 55, 111, 114, 115, 124, 281,
 299, 385, 387, 391–393, 442
 Czikann 49, 50

 Dadelsen, Georg von 29, 125, 190, 192, 368,
 422
 Daffinger, Moritz Michael 42
 Dahlhaus, Carl 23, 24, 27, 29, 133, 189, 193,
 196, 198, 368, 411, 421
 Dalayrac, Nicolas 373
 Dalla Casa, Girolamo 356, 361, 368
 Damcke, Berthold 445, 446
 Danhauser, Carl 33, 34, 37, 38
 Danhauser, Joseph 31, 33–38, 40, 41, 48, 50
 Daniélou, A. 188
 Dannreuther, Edward 191, 385, 386
 Dante Alighieri 138
 Danzi, Franz 376, 381
 Dargomizhsky, Alexander 337
 Dart, Thurston 189, 190
 Darvas, Gábor 170
 David, Ferdinand 385, 392, 417
 Debussy, Claude 95, 96, 163, 337
 Decker, St. 42, 48
 Dedel, Peter 340
 Degas, Edgar 131
 Deiters, Hermann 124, 281, 291, 308, 423,
 438, 444
 Delacroix, Eugène 254, 255, 260
 Della Casa, Girolamo s. Dalla Casa
 Deller, Alfred 317
 Demus, Jörg 54, 79
 Dent, Edward 136
 Deschamps, Emile 90
 Dessauer, Joseph 253, 254
 Dessoff, Paul 230
 Deutsch, Otto Erich 43, 50, 51, 52, 308, 322
 Devriès, Anik 331

 Diabelli, Antonio 69, 79, 161, 434
 Dialer, Joseph Alois 44, 45, 49, 51
 Dichtler, Leopold 179
 Diderot, Denis 134
 Diémer, Louis 77
 Dies, Albert Christoph 173
 Dietrich, Anton 30–52
 Dietrichstein, Moritz Graf von 113
 Dilthey, Wilhelm 25, 28, 29
 Diruta, G. 361, 367
 Dittersdorf, Karl Ditters von 52
 Doblhoff, Karl Freiherr von 43
 Dörffel, A. 418
 Dolmetsch, A. 190
 Donizetti, Gaetano 52, 133, 138
 Dorati, Antal 178
 Dorf Müller, Kurt 142, 310
 Dorian, F. 189
 Dorn, Heinrich 109
 Drabkin, William 304, 313
 Dresel, Otto 18
 Dülcken, Sophie 369
 Dürr, Alfred 410, 411
 Dürr, Walther 189
 Dukas, Paul 71
 Dumba, Nicolaus 52
 Dupont, W. 191
 Duport, J.L. 409
 Dvofak, Antonin 236, 333
 Dwight, John Sullivan 13

 Ebers, C.F. 14
 Eckard, Jacob 13
 Eckhardt, Maria 172
 Eggebrecht, Hans Heinrich 190, 191
 Egger, Dr. Franz 52
 Ehrmann, Alfred von 338, 340
 Eichberg, Julius 16
 Eichholzer, Michael 43
 Eineder, Georg 281, 449, 450, 453
 Einstein, Alfred 27, 140, 447
 Eisfeld, Theodore 18
 Eismann, Georg 109
 Eitner, Robert 189
 Eleonora Juliana, Herzogin von Württemberg
 und Teck 425
 Elsner, Józef 262
 Elvers, Rudolf 151, 153
 Emery, Walter 191
 Engel, Hans 98, 190, 367, 368
 Eppstein, Hans 159
 Erdmann, Jürgen 383
 d'Erlanger, R. 188
 Esterhazy, Gräfin, geb. Festetics 45
 Esterhazy, Michael Graf 442
 Esterhazy, Nikolaus Fürst 165–167

- Fagg, B. 188
 Farinelli, Giuseppe 381
 Farmer, H.G. 188
 Fasch, Karl Friedrich Christian 203, 212
 Fauré, Gabriel 333
 Feder, Georg 165, 178, 179, 190, 323, 324, 421
 Federhofer, Hellmut 190
 Fellerer, Karl Gustav 11, 180, 189, 190, 191
 Ferand, E.T. 192, 211, 367, 368
 Ferte, Armand 77
 Festetics, Ladislaus Graf 42, 45
 Field, John 110
 Finck, Hermann 368
 Fink, B. 409
 Finscher, Ludwig 98, 193, 317
 Fischer, August Gottlieb 273
 Fischer, Edwin 54, 77, 128
 Fischer, Johannes 79
 Fischer, Johann Martin 31
 Fischer, Kurt von 189
 Fischof, Jos. 442, 445
 Fischmann, N. 124
 Fisher, Stephen C. 178
 Flad, Anton 371, 377-79
 Flad, Josephine von, geb. Kanzler 369
 Flehsig, E. 109
 Fleischhauer, Günter 312
 Flerx, Josepha, geb. Lang 369, 372
 Fleisch, Carl 386, 396, 417
 Floros, Constantin 98, 189
 Förster, Christian Friedrich 51
 Förster, Emanuel Aloys 334
 Fontana, Julian 251, 255, 256, 260, 465
 Forbes, E. 111, 112, 124
 Forkel, Johann Nikolaus 24, 190, 193, 310, 397
 Fournier, Charles Mme 251
 Fränzl, Ferdinand 370, 376-379, 381
 Francescatti, Zino 392
 Franchomme, Auguste 254, 255
 Frankl, Ludwig Aug. 36, 51
 Francueil, Dupin de s. Saxe, M.-A. de
 Franz-Joseph I., Kaiser von Österreich 39, 48
 Freudenberg, K.G. 311
 Friberth, Karl 169, 172
 Fricken, Ernestine von 101, 109
 Fricken, I.F. Freiherr von 109
 Friedländer, Max 190, 194
 Friedrich II. der Große, König von Preußen 212, 298
 Friedrich Wilhelm, Markgraf von Brandenburg-Ansbach 425
 Fries, August 18
 Frimmel, Theodor von 31-34, 36, 37, 39-42, 50, 52, 282, 296, 307, 309, 310
 Frotscher, Gotthold 368
 Fry, William Henry 335
 Fuchs, Aloys 427-446
 Fürstner, Adolph 153-158
 Füssl, Karl Heinz 170, 172, 173
 Fuhrmann, M.H. 362
 Fuller, Margaret 13
 Funcke, O. 191
 Furtwängler, Wilhelm 54, 74, 128, 129
 Gabrieli, Giovanni 24, 189
 Gal, Hans 228, 236
 Galitzin, Nikolaus Fürst von 67, 161, 428, 438, 441, 446
 Gall, Dr. (Anatom) 41
 Gallini, John 177
 Ganassi, Silvestro dal Fontego 356, 361, 367
 Ganche, Edouard 255
 Gangopadhyaya, A.K. 188
 Ganz, Rudolph 386
 Garcia, Familie 254
 Garcia, Pauline s. Viardot-Garcia
 Gardiner, William 19, 20
 Gassner, Ferdinand Simon 190, 428, 437, 438, 440, 441
 Gatti, G.M. 179
 Gazzaniga, Giuseppe 166
 Geck, Martin 421
 Geiger, Helene von, geb. Harlas 369, 381
 Geiringer, Karl 165, 170, 175, 179, 322, 461, 462
 Geissler, Karl 434
 Geminiani, Francesco 359, 368
 George, Stefan 337
 Georgiades, Thr. G. 190
 Gerlach, Sonja 171, 178, 199, 396, 409
 Gerstenberg, Walter 189
 Gilbert, Henry F. 335
 Gillingham, George 14
 Girzik, Xaver 172
 Giulio, S. 189
 Glanz, J. 32
 Glinka, Michael 124
 Glöggel, Franz Xaver 393, 432, 434, 445
 Gluck, Christoph Willibald 52, 82, 87, 98, 139, 166, 172, 178, 424
 Glück, Franz 32, 34, 38, 39, 42, 50, 51
 Goethe, Johann Wolfgang von 24, 35, 41, 45, 136, 138, 153, 317, 456
 Goja, H. 171
 Goldoni, Carlo 169-173
 Goldschmidt, Hugo 98
 Gombosi, O. 188
 Gottschalk, Louis Moreau 18, 335
 Gounod, Charles 314

- Graedner, C.P. 191
 Gräffer 49, 50
 Gräfer, Anton von 437, 439, 440
 Graf, M. 190
 Grasberger, Franz 179
 Graun, Joh. Gottlieb 211
 Grillparzer, Franz 308
 Grimm, Julius Otto 219
 Grohe, Oskar 157
 Grout, D.J. 189
 Grützmacher, Friedrich 337
 Gruhle, Hans 50
 Grumiaux, Arthur 392, 393
 Gülke, Peter 311
 Günther, Hans 28, 29
 Guglielmi, Pietro 166, 175
 Gulda, Friedrich 54
 Gurlitt, Willibald 130
 Guttmann, A. 191
 Gyrowetz, Adalbert 15
- Haas, Frithjof 175
 Haas, Robert 29, 189, 367
 Haast 440, 441
 Hába, Alois 190
 Hach, Theodore 17
 Hadamowsky, Franz 178
 Händel, Georg Friedrich 25, 68, 86, 139, 190,
 191, 296, 298, 299, 302–304, 317, 321, 328,
 333, 342, 364, 432
 Hagemann, Friedrich Gustav 372
 Halévy, Ludovic 140
 Haller, Klaus 409
 Halm, Hans 264, 265, 280, 281, 307, 310,
 326, 392, 427, 431, 436
 Hammerstein, R. 190
 Hanslick, Eduard 125, 445, 446, 456
 Harding, R.E.M. 189
 Harich, Johann 165, 397, 409
 Harich-Schneider, E. 188
 Harlas, Helene s. Geiger, Helene
 Harnoncourt, Nikolaus 317
 Hartleb, Hans 177
 Hartmann, Karl Amadeus 148
 Haskil, Clara 392, 393
 Haslinger, Carl 430, 434
 Haslinger, Franz Xaver 377
 Haslinger, Tobias 101, 282–313
 Hasse, Faustina 212
 Hasse, Joh. Adolf 212
 Hatzfeld, Gräfin Maria Anna Hortensie von
 328
 Hatton, J.L. 17
 Hauschka, Vinzenz 441–444
 Hauser, Richard 55, 56, 67–72, 74, 77–80
 Haußwald, Günter 418
- Haydn, Joseph 11, 15, 18, 19, 32, 52, 68, 122,
 135, 136, 139, 165–179, 254, 312, 319–325,
 326, 327, 333, 334, 346, 380, 394–409, 424,
 435, 442, 455–462
- Werke*
 Acide Hob. XXVIII:1 175
 Armida Hob. XXVIII:12 166, 175, 176,
 178, 179, 456
 Cellokonzert in C Hob. VIIb:1 400
 Cellokonzert in D Hob. VIIb:2 394–409
 »Costretta a piangere« Arie Hob.
 XXIVb:1 168
 Der krumme Teufel Hob. XXIXb:1 165,
 167
 Dido Hob. XXIXa:3 167
 Die bestrafte Rachbegierde XXIXb:3 167
 Die Feuersbrunst Hob. XXIXb:A 168
 Die Schöpfung Hob. XXI:2 254, 456
 Divertimento in B. Hob. II:46 461
 Hexenschabbas Hob. XXIXa:2 167
 Il mondo della luna Hob. XXVIII:7 172–
 174, 178
 Klavierkonzert in D Hob. XVIII:10 324
 Klaviersonate in C Hob. XVI:48 459
 Klaviersonate in C Hob. XVI:20 459
 Klaviersonate in D Hob. XVI:19 459
 Klaviersonate in D Hob. XVI:37 459
 Klaviersonate in E Hob. XVI:28 460
 Klaviersonate in e Hob. XVI:34 459
 Klaviersonate in Es Hob. XVI:52 460
 Klaviersonate in g Hob. XVI:44 460
 Klaviertrio in G Hob. XV:25 456, 457
 Klaviervariationen in A Hob. XVII:2 461
 Klaviervariationen in f Hob. XVII:6 461
 La canterina Hob. XXVIII:2 169, 171
 La fedeltà premiata Hob. XXVIII:10 174,
 178
 La Marchesa Nespola Hob. XXX:1 168,
 169
 L'anima del filosofo (Orfeo ed Euridice)
 Hob. XXVIII:13 165, 166, 175, 177
 La vera costanza Hob. XXVIII:8 166, 173,
 174, 178
 Le pescatrici Hob. XXVIII:4 171
 L'incontro improvviso Hob. XXVIII:6
 166, 172
 L'infedeltà delusa Hob. XXVIII:5 169, 171
 L'isola disabitata Hob. XXVIII:9 166, 175,
 176, 178, 457
 Lo speciale Hob. XXVIII:3 169–171, 324,
 456
 Mariazeller Messe Hob. XXII:8 173
 Orlando paladino Hob. XXVIII:11 175,
 178
 Philemon und Baucis Hob. XXIXb:2 167,
 168

Haydn Werke, Fortsetzung

- Sinfonie Nr. 50 in C Hob. I:50 168
 Sinfonie Nr. 60 in C (Il distratto) Hob. I:60
 (Hob. XXX:3) 166
 Sinfonie Nr. 61 in D Hob. I:61 172, 396
 Sinfonie Nr. 104 in D Hob. I:104 158
 Sinfonie Nr. 106 in D Hob. I:106 172
 Streichquartette op. 71 Hob. III:69–71 334
 Haydn, Michael 448, 451–453
 Heawood, Edward 450, 453
 Hecker, Dr. (Leipzig) 102
 Heckmann, H. 189
 Hegel, G.W. Friedrich 127, 410
 Heigel, Franz Xaver 370
 Heigel, Max 376
 Heine, Heinrich 137
 Heinemann, Ernst Günter 213
 Heinrich, Anthony Philip 14, 21
 Held, Joh. Th. 112
 Heller, Robert 16
 Helms, Marianne 311
 Henle, Günter 9–12, 48, 107, 125, 142, 190,
 194, 195, 198, 323, 339, 392, 393, 427
 Henschel, Georg 228
 Herder, Johann Gottfried 24, 138
 Herloßsohn, C. 108
 Hermann, W. 38
 Hermann-Bengen, J. 189
 Herre, Gritta 50, 282, 307–310
 Herttrich, Ernst 218, 236
 Herz, Henri 18
 Hess, Robert 170
 Hess, Willy 191, 264, 265, 272, 276–281
 Heuberger, Richard 462
 Heuschkel, Johann Peter 381
 Heussner, Horst 400, 409
 Hewitt, Sophia 18
 Hickmann, H. 189
 Hiemer, Franz Carl 372
 Hiller, Joh. Adam 131, 212
 Hilzinger, Klaus Harro 196–198
 Hindemith, Paul 190, 417
 Hindman, John J. 21
 Hinson, Maurice 237
 Hirschberg, Leopold von 381, 383
 Hirschfeld, Robert 170, 456
 Hitchcock, H. Wiley 337
 Hitzig, Wilhelm 265, 281
 Hoboken, Anthony van 165, 179, 323, 339,
 456, 462
 Hoehn, Alfred 77
 Hönig, Louis 43
 Hoesick, Ferdinand 250, 262
 Hoffmann, E.T.A. 135, 136
 Hoffmann, Eduard s. Reményi, Eduard
 Hoffmann, H. Chr. 52
 Hoffmeister, Franz Anton 326
 Hofmannsthal, Hugo von 97
 Hofmeister, F. 103
 Holschneider, A. 190
 Holz, Karl 428, 437, 438, 440, 442, 445
 Hommann, Charles 14
 Horn, Charles E. 19
 Hornbostel, E.M. von 188
 Hornemann, Christian 48
 Horsley, I. 192
 Hortschansky, Klaus 179
 Houdon, Jean-Antoine 35
 Hüttenbrenner, Jos. 435
 Huglo, M. 189
 Hugo, Victor 90, 135, 137, 138, 254
 Hummel, Johann Nepomuk 332, 337, 365,
 387, 435
 Humperdinck, Engelbert 140
 Husmann, Heinrich 188
 Huszár, Klára 170
 d'Indy, Vincent 71
 Isouard, Niccolo 326, 373–376
 Iwaszkiewicz, Jarosław 251, 252, 262
 Jacobsthal, G. 189
 Jähns, Friedrich Wilhelm 374, 376, 378, 381–
 383
 Jaëll, Alfred 18
 Jahn, Otto 23–26, 427, 428, 440, 441, 442
 Jakobi, Erwin R. 368
 Jammers, E. 189
 Jansen, F.G. 100, 101, 109, 110
 Jarvis, Charles 18
 Joachim, Joseph 353, 354, 385, 386, 391–393,
 417, 455–458, 462
 Johnson, H. Earle 18, 21, 22
 Jonas, Oswald 313
 Joplin, Scott 335, 337
 Josephine, Kaiserin von Frankreich 371
 Josquin Desprez 138, 314, 319
 Kahl, Willi 109
 Kaiser, Georg 383
 Kalbeck, Max 218, 219, 223, 224, 228, 236,
 455, 457, 458, 462
 Kalischer, A.Chr. 51, 307
 Kalkbrenner, F.W. 102, 103, 110
 Kanth, Gustav 178
 Kapp, Julius 281, 307, 444, 445
 Karénine, Wladimir 252, 262
 Karl, Erzherzog von Österreich 51
 Karoline Friederike Wilhelmine, Königin von
 Bayern 369
 Kassowitz, G. 171
 Kastner, Emerich 281, 307, 444, 445

- Kauffmann, Emil 157
 Kaufmann, Friedrich 371
 Kaunitz, Wenzel Anton 298
 Keefer, Lubov B. 22
 Keim, Walter 244
 Keller, Hermann 54, 78, 191, 312
 Kelletat, H. 191
 Kellner, J.P. 418
 Kempff, Wilhelm 49, 54, 392
 Kende, Götz Klaus 98
 Kenton, E.F. 189
 Kerst, Friedrich 51, 429
 Keßler, Joseph Christoph 101, 102
 Keys, Ivor 232, 236
 Khatchi Khatchi 188
 Kienmoser, Johann 449, 450
 Kiesewetter, Raphael Georg 43
 Kiesling, Leopold 51
 Kind, Friedrich 374
 King, A. Hyatt 191
 Kinkeldey, Otto 20–22
 Kinsky, Ferdinand Fürst 292, 293
 Kinsky, Georg 264, 265, 280, 281, 307, 310,
 311, 313, 326, 392, 427, 431, 436
 Kirchhoffer, Franz Christian 283–285, 289,
 290, 307
 Kirkendale, Warren 297, 311, 312
 Kirnberger, Johann Philipp 297, 305, 311
 Kitlitschka, W. 51
 Klein, Franz 31–36, 38, 40–42, 44, 48, 50, 51
 Klein, H.G. 312
 Kleinheinz, F.X. 112
 Klemperer, Otto 129
 Klemperer, Victor 141
 Klieber, Joseph 31, 32, 42, 49
 Klinckerfuss 61
 Klingler, Karl 386, 392
 Kloeber, August 42
 Klose, F. 191
 Klugmann, F. 191
 Kobylańska, Krystyna 250, 263, 467
 Koch, Louis 427
 Köchel, Ludwig Ritter von 26, 447
 Köchert, Melanie 157
 Köferle, Joseph 310
 Köhler, Karl-Heinz 307, 308, 310
 Köhler, L. 77
 Kohlhase, Thomas 29
 Kohlmorgen, F. 409
 Kojima, Shin Augustinus 264, 281
 Kolberg, Oskar 251, 262
 Kolinski, M. 188
 Kolneder, Walter 191
 Komarowa, Warwara s. Karénine, Wladimir
 Korwinsky, Jeanette geb. Gleichen-Ruswurm
 425
 Kotzebue, August-Friedrich Ferdinand von
 376
 Koželuch, Leopold 334, 337
 Krägen, Charles 102, 110
 Kraehenbühl, D. 188
 Kraft, Anton 394, 395, 397, 398
 Kraft, Herbert 196
 Kraissl (Kreißl), Ludwig 43
 Krasa-Florian, Selma 35, 50, 51
 Krause, Walter 46, 51, 52
 Krauss, Clemens 98
 Krehbiel, Henry E. 21
 Kreisig, Martin 108–110
 Kreißle von Hellborn, H. 51
 Kretzschmar, Hermann 25, 29
 Kreutzer, Rodolphe 326, 371, 385
 Kriehuber, Joseph 46
 Kross, Siegfried 280
 Kuckertz, J. 188
 Kühnelt, Hans Friedrich 171
 Kürzinger, Ignaz 370
 Küchen, Hans-Werner 282
 Kugler 51
 Kullak, Franz 392
 Kundmann, Carl 47, 52
 Kunst, J. 188
 Kuntsch, J.G. 102, 109
 Kunze, Stefan 189
 Kupelwieser, Leopold 31, 42, 43, 45, 47, 48,
 51, 52
 Kurz, Joseph, genannt Bernardon 167
 Kuttner, F.A. 188

 Lablache, Louis 254
 Lach, R. 191, 367
 Lachmann, R. 188
 Lamartine, Alphonse de 135
 Lamond, Frédéric 54, 77, 78
 Landi, Stefano 84, 98
 Landon, H.C. Robbins 36, 165, 168, 170–
 179, 322, 323
 Lang, Paul Henry 189, 314
 Lang, Regine geb. Hitzelberger 369, 370,
 377, 378
 Lang, Theobald 369
 Langer, Ferdinand 155, 158
 Langer, Richard 33, 50
 Lansky, Ralph 152
 Lanzke, Heinz 152
 Larcher, Mme (Geigerin) 380
 Larsen, Jens Peter 172, 178, 179, 319
 LaRue, J. 188
 Latzko, Ernst 175
 Lauth-Sand, Aurore s. Sand, Aurore
 Lebschée, Carl August 377
 Lee, Douglas A. 202, 211, 212

- Leeson, Daniel N. 453
 Legrand, Peter 376
 Lehman, Robert O. 110
 Lenbach, Franz 35
 Lenschow, Carl 16
 Leo, F.A. 108
 Leoncavallo, Ruggiero 95
 Leopardi, Giacomo 138
 Lessing, Gotthold E. 99
 LeSueur, Jean François 136
 Lesure, François 326, 331
 Ley, Pieter van der 272
 Libon, Philippe 371, 381
 Lichnowsky, Carl Fürst von 113, 114, 423, 424
 Lichnowsky, Marie Christine von, geb. Thun 424
 Liebermann, Max 127
 Lipperheide, Franz von 158
 Lipperheide, Frieda von, geb. Gestefeld 153, 155, 158
 Lippmann, Friedrich 178
 Lissa, Zofia 191
 Liszt, Franz 35, 41, 55, 104, 108, 128, 137, 139, 140, 154, 159, 213–217, 250, 252–254, 257, 263, 333, 337, 355, 385, 428, 434–436, 442, 458
 Litolff, Henry Charles 354
 Littrow, J. von 32, 45, 48, 51
 Lloyd, Ll.S. 188
 Lobe, Johann Christian 428, 436
 Löbmann, H. 190
 Loewenberg, Alfred 21
 Loft, Abram 393
 Longyear, Rey M. 332, 337
 Lope de Vega s. Vega, Lope de
 Lorenz, Alfred 189, 310
 Lorenz, Franz 202, 211, 212
 Lorenzi, Giambattista 174
 Lothar, Mark 173
 Lovenjoul, Charles Spoelberch de 253
 Lowinski, Edward E. 189
 Lubin, Georges 257, 262
 Luce, Nathaniel de 15
 Ludwig, Erzherzog von Österreich 46
 Ludwig, Großherzog von Hessen 291
 Ludwig I., König von Bayern 377
 Lützow, Carl von 52
 Lully, Jean Baptiste 138
 Luther, W.M. 191, 417
 Lutz, Johanna 43

 Mac Ardle, D.W. 308
 MacDonald, A.S. 170
 Macharius, F.J. 189
 Madeira, Louis C. 21

 Mähler, J.W. 34, 48
 Mälzel, Johann Nepomuk 439
 Mahler, Gustav 130, 133, 190
 Mallarmé, Stéphane 131
 Mandyczewski, Eusebius 218, 219, 223
 Manzoni, Alessandro 138
 Marcello, Benedetto 169, 178
 Maria-Theresia, Kaiserin von Österreich 168
 Marie Louise, Kaiserin von Frankreich 371
 Marix-Spire, Thérèse 252, 253, 263
 Markiewicz, Zygmunt 252, 262
 Marliani, Charlotte 260
 Marburg, Friedrich Wilhelm 297, 368
 Marschner, Heinrich 52
 Martens, Frederick H. 392
 Martienssen, C.A. 77
 Marx, Adolf Bernhard 317
 Marx, Kl. 409
 Marzari, C.D. 368
 Mascagni, Pietro 95
 Mason, Lowell 20, 22
 Mason, William 18
 Massenet, Jules 95
 Massenkeil, Günther 313
 Matterni, Lisette von, geb. d'Arnhard 369
 Matthäus, W. 398, 409
 Mattheson, Johann 368
 Matzinger, Hofrat 46, 52
 Mauny, R. 188
 Maurel, Victor 366
 Maurer, Professor 31
 Maurois, André 254
 Max I., König von Bayern 370, 379
 Maximilian Friedrich, Kurfürst zu Köln 440
 Mayer, Charles 103, 110
 Mayer, Wilhelm 264, 265, 272
 Mayerhofer, Gottfried 383
 Mayr 43
 Mayr, Johann Simon 373, 377, 378, 380
 Mayrhofer, Johann 43
 McCorkle, Donald M. 338
 McCorkle, Margit L. 338
 Méhul, Etienne Nicolas 326, 373, 378, 381, 436
 Meißl, Joseph 49
 Meister, Hubert 355
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 134, 139, 148, 150, 314, 430, 431
 Menuhin, Yehudi 392
 Merian, W. 368
 Mersmann, Hans 189, 202, 211, 212
 Metastasio, Pietro 169, 176, 179, 381
 Meyen, Th. s. Damcke
 Meyer, K. 191
 Meyer, Leopold de 18

- Meyerbeer, Giacomo 52, 89–92, 94, 95, 98,
99, 136, 140, 253, 254
- Meyer-Hanno, Andreas 175
- Mężeńska, Karolina 250
- Mickiewicz, Adam 251, 262
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio 175
- Mikuli, Karl 465
- Milder-Hauptmann, Anna 377
- Mills, S.B. 16
- Milton, John 138
- Misch, Ludwig 54, 78, 308
- Mishkin, Henry G. 337
- Mittermayer, Georg 369, 372, 377, 378
- Mohn, Ludwig 43
- Mohs, Bergrat 32
- Mollenhauer, Emil 16
- Momigny, Jérôme Joseph de 326
- Monteverdi, Claudio 82–85, 89, 126
- Montgelas, Maximilian Josef von 369
- Moralt, Johann Baptist 372, 377, 378
- Moscheles, Ignaz 102, 109, 296, 334, 427, 431
- Mosel, Hofrat 439
- Moser, Andreas 202, 385, 386, 417, 462
- Moser, Hans Joachim 190
- Mozart, Leopold 126, 356, 366, 367, 412
- Mozart, Raimund 452
- Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 18, 19, 22,
23–29, 32, 52, 68, 87–89, 98, 135, 136, 139,
159, 162–164, 166, 171, 174, 176, 178, 191,
194–196, 253, 254, 262, 311–313, 314, 316,
317, 321, 326, 337, 353, 355, 365, 373, 381,
400, 410–416, 424, 431, 432, 436, 437, 441,
442, 447–454
- Werke*
- La finta semplice KV 51 171
- La finta giardiniera KV 196 412–416
- Violinkonzert KV 218 164
- Violinkonzert KV 219 163
- Violinsonate KV 306 163
- Klaviersonate KV 311 163
- Klaviersonate KV 331 163
- Klaviersonate KV 333 447–454
- Idomeneo KV 366 412
- Die Entführung aus dem Serail KV 384
163
- Streichquartett KV 387 454
- Fugen (Bach-Bearbeitungen) KV 405 453
- L'oca del Cairo KV 422 449–451, 453
- Linzer Sinfonie KV 425 450, 452
- Fuge für 2 Klaviere KV 426 453, 454
- Messe in c KV 427 450
- Le sposo deluso KV 430 453
- Sonate für 2 Klaviere KV 448 452
- Klavierkonzert KV 449 452, 453
- Klavierkonzert KV 450 450
- Klavierquintett KV 452 449, 451
- Klavierkonzert KV 466 313
- Die Hochzeit des Figaro KV 492 87, 166,
196
- Violinsonate KV 526 164
- Don Giovanni KV 527 89, 166, 254
- Jupiter-Sinfonie KV 551 317
- Messias-Bearbeitung KV 572 159
- Così fan tutte KV 588 166
- Klavierkonzert KV 595 80
- Ave verum KV 618 435
- Zauberflöte KV 620 439
- Requiem KV 626 254
- Müller 445
- Müller, E.H. 124
- Müller-Blattau, Josef 189
- Münster, Robert 108, 369, 383, 413, 415
- Munter, F. 191
- Muret-Sanders 308
- Mussorgskij, Modest 133
- Naderman, Jean Henri 329, 330
- Neate, Charles 295, 439
- Neefe, Christian Gottlob 297
- Neumann, Friedrich-Heinrich 451
- Neumann, Pauline 39
- Neuner, Karl Borromäus 373
- Newman, William S. 22, 337, 384, 392, 393
- Niecks, Frederick 250, 252, 262
- Niemöller, Klaus Wolfgang 394
- Nix, J. 191
- Nohl, Walther 307
- Nottebohm, Gustav 50, 54, 57, 67, 78, 281,
311, 312, 433, 434
- Nourrit, Adolphe 254
- Nowak, Leopold 395–399, 404, 409
- Obelkevich, Mary Rowen 392
- Oberborbeck, F. 191
- Oborin, Lew 392
- Ochs, Siegfried 155, 157, 158
- Odell, George C.D. 22
- Oistrach, David 392
- Onslow, George 103, 110
- Opieński, Henryk 260, 263
- Oransay, G. 188
- Orel, Alfred 191
- Ortiz, Diego 356, 361
- Ortlepp, Ernst 108
- Ota, Diane O. 392
- Oulibicheff, Alexander 78, 431, 432
- Paër, Ferdinando 370, 373, 381
- Paganini, Niccolò 128, 140, 343
- Paisiello, Giovanni 166
- Palestrina, Giovanni Pierluigi 130, 139, 315,
319

- Palffy, Graf 51
 Panofka, Heinrich 103, 110
 Parker, Horatio 335
 Parrish, Carl 189
 Pečman, Rudolf 211
 Pemmer, H. 51
 Pergolesi, Giovanni Battista 86, 87, 89
 Petrosellini, Giuseppe 414
 Peyermann, Mme (Sopranistin) 378
 Pfannkuch, Wilhelm 177
 Pfeffel, Gottlieb Konrad 167
 Pfister, Manfred 98
 Piccinni, Niccolò 166, 169
 Pietzsch, G. 189
 Pighi, B. 188
 Pilz 52
 Pincherle, Marc 190
 Pinterics, Karl 296
 Plath, Wolfgang 176, 410, 447, 453
 Platt, Norman 168
 Pleßke, Hans-Martin 151
 Pleyel, Ignaz 15, 168, 371
 Ployer, Barbara 452
 Poe, Edgar Allan 134
 Pölchau, G. 430
 Pohl, Carl Ferdinand 51, 170, 171, 175, 179,
 321, 397, 409, 444, 461
 Poißl, Johann Nepomuk von 376
 Pollini, Maurizio 54
 Poncy, Charles 260
 Porges, Heinrich 155, 158
 Porta, Nunziato 169, 175
 Porter, Andrew 171
 Potiron, H. 188
 Praetorius, Michael 82, 98, 126, 190
 Prelinger, Fr. 308
 Pressmann 77
 Preussner, E. 189
 Prod'homme, Jacques-Gabriel 78, 326, 330,
 331
 Puccini, Giacomo 95, 96, 99
 Pulkert, Oldřich 400
 Puttini, Francesco 173

 Quantz, Johann Joachim 126, 127, 204–206,
 208, 212, 316, 359, 363, 368

 Raabe, P. 191
 Radnitzky, Karl 41
 Raimund, Ferdinand 53
 Rakemann, L. 17
 Rameau, Jean Philippe 85, 333
 Rampl (Rampel), Kopist Beethovens 267,
 268, 270
 Ranftl, Joh. Mathias 33
 Rapp, Eugen 394, 409

 Ratz, Erwin 54, 78, 80
 Reger, Max 148, 190, 461
 Reger, Maria Anna, geb. Noder 381
 Regnard, Jean-François 166
 Rehm, Wolfgang 410
 Reichardt, Joh. Friedrich 203, 206, 207, 212
 Reimann, Heinrich 157
 Reimann, Margarete 368
 Reinecke, Carl 191
 Reinhardt, K. 188
 Reményi, Eduard 457
 Rieder, Wilhelm August 31, 42, 43, 45–47,
 49, 50, 52
 Rieffel, Amalie 108, 110
 Rieffel, W.H. 108
 Riemann, Hugo 25, 109, 124, 188, 190, 193,
 281, 291, 308, 312, 438, 444
 Ries, Ferdinand 22, 56, 78, 111, 114–121,
 124, 283, 285, 289, 290, 439
 Riethus, Peter 52, 79
 Ringbom, N.E. 191
 Risler, E. 77
 Rochester, Earl of 317
 Rochlitz, Friedrich 297, 370
 Rode, Pierre 326, 380, 385, 391, 393
 Rönnau, Klaus 417
 Rössler, Arthur 50
 Röth, Philipp 371, 382
 Rognoni, Riccardo 356, 361
 Rolland, Paul 393
 Rollett, Anton 41, 50
 Rollett, Familie 39
 Rollett, Hermann 38, 41, 42
 Rommel, Otto 167
 Rore, Cypriano de 189
 Rossini, Gioacchino 39, 52, 88, 97, 98, 262
 Rostal, Max 392
 Rostropowitsch, Mstislaw 125
 Rousseau, Jean Jacques 86, 98, 130
 Rubinstein, Anton 391–393
 Rudolf, Max 393
 Rudolph, Erzherzog von Österreich 292, 293,
 297–299, 393, 441
 Ruhnke, Martin 191
 Rupertus, Otto 391, 393
 Rupp, E. 191
 Rupp, Wilhelm 52
 Rust, Friedrich Wilhelm 202, 212

 Sachs, Curt 29, 188
 Saint-Foix, G. de 26, 447
 S. Mariá, Tomás de s. Santa Maria
 Salieri, Antonio 166
 Salvo, B. de 189
 Salzmann, Franz 291, 309, 310
 Sand, Aurore 255, 263

- Sand, Christiane 255, 256
 Sand, George 250–263
 Sand, Maurice 255
 Sand, Solange 256
 Santa Maria, Fray Tomás de 361
 Sarti, Giuseppe 166
 Satter, Gustav 18
 Saxe, Marie Aurore de 252
 Scheibe, Johann Adolf 364, 368
 Schenk, Erich 299, 312
 Schenker, Heinrich 54, 77–80, 190, 191, 194, 306, 313
 Scherchen, Hermann 190
 Schering, Arnold 189, 192, 367
 Scherliess, Volker 29
 Schetky, J. George 14
 Schiedermair, Ludwig 312
 Schiller, Friedrich von 50, 138, 423–426
 Schilling, Max 394
 Schimon, F. 41, 48
 Schindler, Anton 50, 111, 112, 124, 272, 286, 287, 293, 294, 307–309, 427–446
 Schlegel, J.G.F.W. von 100, 102, 109, 137
 Schlemmer, Wenzel 118, 267, 270
 Schlösser, Louis 310
 Schlosser, J.A. 51
 Schmid d.Ä., Bernhard 361
 Schmid, Ernst Fritz 312, 322
 Schmidt, Adolf 310
 Schmidt, C. 188
 Schmidt, Hans 264, 265, 280, 281, 307, 312
 Schmidt, Henry 17
 Schmidt-Görg, Joseph 191, 280, 310, 423, 453
 Schmieder, Wolfgang 109, 146, 152, 191, 313
 Schmitz, A. 191
 Schmitz, Hans-Peter 211, 212, 367, 368
 Schnabel, Artur 54, 71
 Schneider, G. 191
 Schneider, Marius 188, 190, 191
 Schnyder v. Wartensee, Xaver 445, 446
 Schober, Franz von 43, 45, 51
 Schönberg, Arnold 23, 129, 190, 337
 Schönberg, Mme geb. Marconi 381
 Schönche, Wilhelm 377, 378
 Scholtz, Hermann 256
 Schrader, Leo 326, 331
 Schröder, E.H. 36
 Schubert, Carl 42, 51
 Schubert, Ferdinand 435, 436
 Schubert, Franz 30–35, 41–52, 133, 139, 140, 196, 223, 230, 231, 236, 321, 353, 354, 355, 428, 435, 436, 438, 456
 Schünemann, Georg 50, 190, 307–311
 Schütz, Heinrich 126, 129, 314, 361
 Schuh, Willi 98
 Schultz, Helmut 172
 Schumann, Clara, geb. Wieck 102, 103, 107–109, 218, 219, 457, 458, 462
 Schumann, Julius 102
 Schumann, Marie 110
 Schumann, Robert 11, 100–110, 137, 139, 140, 148, 218, 232, 315, 321, 341, 342, 354, 435, 436, 455
Werke
 Abegg-Variationen op. 1 101, 109
 Papillons op. 2 101, 106
 Paganini-Capricen op. 3 102, 103
 Intermezzi op. 4 102
 Davidsbündlertänze op. 6 100
 Toccata op. 7 100–110
 Allegro op. 8 101, 109
 Carnaval op. 9 101, 102
 Paganini-Etüden op. 10 102
 Klaviersonate op. 11 100, 108
 Fantasiestücke op. 12 110
 Symphonische Etüden op. 13 108, 109
 Fantasie op. 17 232
 Klaviersonate op. 22 100
 Exercices f. Klavier o. op. 100
 Klavierquartett inc o. op. 110
 Sinfonie in g o. op. 100
 Schunke, Ludwig 102, 103, 108
 Schuppanzigh, Ignaz 112
 Schwalbe, Gerhard 174
 Schwartz, R. 189, 190
 Schwarz, Matthias 272
 Schwarzenberg, Jos., Fürst zu 51
 Schwemminger, Heinrich 45, 46, 51
 Schwemminger, Joseph 46
 Schwind, Moritz von 43, 44, 47, 48, 49
 Scott, M.M. 322
 Scott, Walter 135, 138
 Scribe, Eugène 90, 98, 99
 Seelig, Heinrich 291
 Seligmann, Romeo 47
 Sénancour, Etienne de 134, 135
 Senefelder, Alois 377
 Serkin, Rudolf 54, 61, 75, 79, 387, 392
 Serre, F. Majorin 108
 Seyfried, Ignaz von 373, 428, 433
 Shakespeare, William 138
 Sherman, Thomas 170
 Sidler, Joseph Anton 382
 Simbringer, H. 188
 Sire, Simonin de 103
 Smart, George 309
 Smeets-Dudevand-Sand, Christiane s. Sand, Christiane
 Smetana, Friedrich 43, 337
 Smigelski, W. 191
 Smith, Carleton Sprague 322

- Smits von Waesberghe, J. 189
 Snel, D.A. 191
 Sokrates 132
 Solomon, Maynard 289, 309
 Somfai, László 165, 166, 173, 179, 323, 397, 409
 Sorokin, K.S. 337
 Spaun, Joseph von 47, 48
 Spitta, Philipp 25, 193
 Spohr, Louis 19, 52
 Spontini, Gasparo 52
 Sporschil, Joh. Chrysostomus 308
 Stadion, Graf 308
 Staehelin, Martin 282, 307, 427
 Stamitz, Johann 15
 Štědroň, Bohumir 211
 Štědroň, Jan 211
 Steibelt, Daniel Gottlieb 18
 Steiger am Stein, Johann 43
 Stein, E. 190
 Steiner, Sigmund Anton 282, 285–296, 307, 308, 310
 Steingraeber, Theodor 77
 Stendhal 254
 Stentzsch, Karl 383
 Sternfeld, Frederick 179
 Stevenson, John A. 19
 Stieler 41, 50
 Stohl, Franz 51
 Stollewerk, Mme 442
 Strauß, Gottfried 424
 Strauss, Richard 11, 83, 96, 98, 129, 140, 148, 158, 178, 190, 366
 Strawinsky, Igor 97, 131, 366
 Streicher, Andreas 32, 38, 40, 45, 50
 Streicher, Familie 32, 39, 50, 51
 Streicher, J.B. 442, 445
 Streicher, Nanette 38, 50
 Strich, Fritz 141
 Strohschneider-Kohrs, Ingrid 28
 Strunk, O. 322
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 190
 Stumpff, J.A. 311
 Sutaner, H. 191
 Swarowsky, Hans 173
 Swieten, Gottfried van 298, 311, 453, 454
 Szigeti, Joseph 391–393

 Tanare, H. 188
 Tartini, Giuseppe 366, 368
 Tasso, Torquato 176
 Tauber, Klemens 397
 Telemann, Georg Philipp 333
 Thalberg, Sigismund 18
 Thayer, A.W. 25, 50, 112, 113, 124, 281, 285, 291, 308, 393, 423, 438, 444

 Theopold, Hans-Martin 392
 Therstappen, Hans J. 322
 Thomas, E. 192
 Thomas, Günter 165, 173–175, 179
 Thomas, Theodore 18
 Thorwaldsen, Bertel 35
 Thun, Franz Joseph von 424
 Thun, Marie Wilhelmine von 423, 424
 Tieck, Ludwig 135, 136, 343
 Tischbein, A.W. 432
 Töpken, Theodor 101, 103, 109
 Törning Seefeld, Cl. G. v. 371
 Toscanini, Arturo 79, 129
 Tovey, Donald Francis 54, 60, 77, 80, 220, 236
 Traetta, Tommaso 166
 Trefzger, H. 188
 Treichlinger, Wilhelm M. 173, 177
 Trementsky, Matthias 48
 Trimborn, H. 188
 Truxa, Celestine 220
 Tschaikowsky, Peter I. 94, 125, 337
 Tschudin, W. Fritz 281
 Türk, Daniel Gottlob 281, 337, 365, 368
 Tyson, Alan 79, 114, 118, 121, 124, 264, 267, 281, 312, 393, 447

 Uhde, Jürgen 79
 Ulrich, E. 190
 Ulrich, Susanna Cornelia 424
 Unger, H.H. 191
 Unger, Max 191, 307, 308, 311, 423, 424
 Unverricht, Hubert 190, 191
 Upton, William T. 21

 Vaillard, Adolphe 253
 Varesco, Giambattista 450
 Vater, H. 190
 Vecchi, G. 189
 Vécsey, Jenő 171, 172
 Vega, Lope de 357
 Verdi, Giuseppe 97, 133, 134, 138, 366, 368
 Viardot-Garcia, Pauline 253, 254, 260, 261
 Virneisel, Wilhelm 151
 Vischer, Friedrich 125
 Vivaldi, Antonio 160, 191
 Vocke, A. 423, 425
 Vocke, Familie 423, 425
 Vocke, Gottfried 424
 Vocke, Johann Friedrich Carl 424
 Vocke, Martin Friedrich Gottlieb 424
 Vocke, Theodora Johanna 423–426
 Vocke, Wilhelm 424
 Vogel, E. 190
 Vogel, M. 188
 Vogl, Johann Michael 43, 196

- Vogler, Abbé 378, 379, 382
 Vogrich, Max 392
 Voigt, Carl 101
 Voigt, Elisabeth 109
 Voigt, Henriette 101, 103
 Volkmann, Hans 394, 409
 Vossler, Karl 29
 Vyse, L.W. 172
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 133, 136
 Wagner, Helmut 170, 172
 Wagner, Peter 189
 Wagner, Richard 52, 82, 93–95, 99, 130, 136,
 137, 139, 140, 150, 153, 154, 158, 190, 337,
 442, 455, 458
 Wagner, W. 49, 52
 Waldmüller, Ferdinand Georg 41, 48, 50
 Waldstein, Ferdinand Graf von 424
 Wallner, B.A. 312, 390
 Walter, Bruno 128
 Walter, Horst 165, 173, 174
 Wasielewski, Wilhelm Joseph von 101, 104
 Wasserburger, Anton 49, 51
 Wawruch, Andreas 428, 429, 431–433
 Weaver, R.L. 190
 Weber, Carl Maria von 52, 89, 369–383
 Weber, Gottfried 376, 379
 Weber, H. 409
 Weber, Max Maria von 369, 375, 382, 383
 Webster, J.C. 191
 Wegeler, Franz G. 19, 20, 22, 124, 426
 Weichselbaumer s. Weixelbaum
 Weigl, Joseph 373
 Weingartner, Felix 190
 Weise, Dagmar 264, 265, 280, 281, 337
 Weixelbaum, Georg 377, 378, 381
 Wellek, Albert 189, 191
 Wellesz, Egon 179
 Wetzl, H. 190
- Whitehead 316
 Whitwell, David 453
 Wiebeking, Karl Friedrich von 369
 Wieck, Clara s. Schumann, Clara
 Wieck, Friedrich 101, 109
 Winckel, F. 190, 191
 Winnington-Ingram, R.P. 188
 Winter, George Ludewig 212
 Winter, Peter von 373, 379
 Winterfeld, Carl von 24
 Wiora, Walter 191, 368
 Wirth, Helmut 166, 170, 172, 177, 322, 455
 Witthauer 432
 Witwicki, Stefan 250, 251, 254, 262
 Wölflin, Heinrich 25, 27–29
 Wohnhaas, Th. 190
 Wolf, Hugo 153–158
 Wolf, Johannes 189, 367
 Wolfe, Richard J. 20–22
 Wolff, Christoph 297, 311
 Wolff, Edward 255
 Wolff, Hellmuth Christian 212
 Wolfsohn, Carl 18
 Worgull, Elmar 50
 Woyciechowski, Tytus 253
 Wüllner, Franz 155, 156, 158
 Wurzbach, Constantine von 52
 Wyzewa, Th. de 26, 321
- Young, R.W. 191
- Zelter, Karl Friedrich 203, 212, 317
 Zeno, Apostolo 169, 179
 Ziebler, K. 191
 Zimmer, Walter 174
 Zimmermann, Ewald 463
 Zingarelli, Nicola Antonio 334
 Zmeskall, Nikolaus von 442
 Zumbusch, Kaspar 41

