

Hans-Günter Ottenberg

## »[...] endlich werden sie wieder vorgeseht« –

## Annotationen zur Carl Philipp Emanuel Bach-Rezeption in Geschichte und Gegenwart

## I – Vorbemerkung

Verbale Urteile über Carl Philipp Emanuel Bach zählen zu seinen Lebzeiten Legion, reduzieren sich jedoch nach dem Tod des Komponisten spürbar. Was nun über Bach<sup>1</sup> ausgesagt wird, betrifft nur noch selten Kritiken und Rezensionen von Aufführungen oder Drucken seiner Werke. Es sind jetzt vornehmlich Reflexionen, die vor allem nach 1800 aufkommen und im Rückblick auf das vergangene Jahrhundert auch Bachs Position im Musikgeschichtsprozess zu bestimmen versuchen. Nach wie vor werden Bach'sche Werke aufgeführt. Die eine oder andere Edition macht auf sich aufmerksam. Es gibt Anzeichen einer sich etablierenden Bach-Forschung, die jedoch erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts an Fahrt gewinnt und an deutschen, bald auch internationalen Universitäten und Forschungseinrichtungen ihren institutionellen Rahmen findet. Eine »Renaissance« der Musik Bachs, sofern man darunter ihre Wahrnehmung durch eine breite Öffentlichkeit versteht, setzt erst nach 1988 ein, dem Jahr der 200. Wiederkehr des Todesjahrs dieses Musikers. Fortan haben wir einen rasanten Zuwachs an Tonträgern mit Bachs Werken und ihre ständige Präsenz im Rundfunk zu verzeichnen.<sup>2</sup>

Eine Geschichte der Bach-Rezeption von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute wurde bisher noch nicht geschrieben. Auch eine Aufführungschronologie seiner Werke liegt noch nicht einmal in Ansätzen vor. Was wissen wir über die Bach-Pflege in Frankfurt (Oder) oder Hamburg im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert? Damit wäre auch die Frage verbunden, welcher Bach hier eigentlich

rezipiert wird. Wie weit auseinander die ästhetischen Positionen allein schon bei einem Konzert liegen können, verdeutlicht die Aufführung des doppelchörigen *Heilig* durch die Berliner Sing-Akademie am 30. April 1828.<sup>3</sup> Am Umgang mit Bachs kompositorischer Hinterlassenschaft zeigt sich, was die nachfolgenden Generationen an diesem Musiker interessiert. Fortschritte in den einzelnen Bereichen generieren neue Entwicklungen: Der »französische Beitrag«, Bachs Klavierwerke zu edieren, wird mit »deutschen Bemühungen« beantwortet. Auf *Le Trésor des Pianistes* (1861–1874) folgen die Urtext-Ausgaben der Sammlungen »für Kenner und Liebhaber« von Ernst Friedrich Baumgart (1863) und Carl Krebs (1891). Carl Herrmann Bitters Buch über Johann Sebastian Bach (1865) zieht 1868 die erste Monographie über dessen Söhne nach sich. Neue Perspektiven in Musikpraxis und Forschung eröffnet die Rückführung des Notenarchivs der Berliner Sing-Akademie im Jahre 2001.

Angesichts der überbordenden Materialfülle hat sich der Verfasser zu einer eher additiven Vorgehensweise entschieden. Er wählt markante Jahreszahlen in chronologischer Abfolge – 1787, 1800, 1847, 1861, 1927, 1988 und 2014 – als Gliederungsprinzip und kommentiert mit diesen Daten verbundene Ereignisse der Bach-Rezeption.

## II – 1787

Bach, 73 Jahre alt, verhandelt mit seinem Leipziger Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf über die Herausgabe des Oratoriums *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Weil Bach für die Veröffentlichung des Oratoriums im »Verlage des Autors« letztlich nur wenig Pränumeranten interessieren kann,<sup>4</sup>

1 Der Name Carl Philipp Emanuel Bachs wird in diesem Aufsatz nur mit »Bach« angegeben. Ist der Vater gemeint, wird dessen Vorname hinzugefügt.

2 Laut *Bielefelder Katalog* wurden 1965 40 Kompositionen Bachs von 17 Labels angeboten, 1990 167 Kompositionen von 43 Labels und 2013 375 Kompositionen von 23 Labels.

3 Vgl. die Ausführungen im Abschnitt »1847«.

4 Ernst Suchalla (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, 2 Bde., Göttingen 1994

Paul Corneilson

## C. P. E. Bach and the Challenge of Breaking into the Canon

Who is Carl Philipp Emanuel Bach? Over the past two hundred years he was known as one of many »pre-classical« composers, filling the artificial divide between his father, Johann Sebastian Bach, and Handel in the first half of the eighteenth century and Haydn and Mozart, who in turn led ultimately to Beethoven's synthesis (or apotheosis) around 1800<sup>1</sup>. Although Beethoven himself was a great admirer of C. P. E. Bach's music and keyboard treatise, by the time Beethoven was writing his »Eroica« Symphony in the first years of the nineteenth century, the »Berlin« or »Hamburg« Bach's music was already disappearing from the repertory. Perhaps Johann Nikolaus Forkel's biography of J. S. Bach, which appeared in 1802, also helped to hasten the demise of his son's reputation: Forkel's Bach is placed on such a high pedestal that no other eighteenth-century composers could compete, and even a hundred years later Albert Schweitzer thought that C. P. E. Bach was the only potential rival to J. S. Bach<sup>2</sup>.

The Solfeggio in c minor, Wq 117/2 is one of the few pieces by C. P. E. Bach that is well known, at least by piano students. For many years, this stormy exercise was reprinted in numerous keyboard anthologies and is now available in arrangements with a variety of styles, from jazz to the Swingle Singers<sup>3</sup>. This situation should be remedied now by the first complete critical edition of his music, namely, *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* (hereafter CPEB:CW), currently in preparation by The Packard Humanities Institute in cooperation with the Bach-Archiv Leipzig, the Sächsische Akademie der Wissenschaften, and Harvard University. This essay attempts briefly to tell the story of the fate of C. P. E. Bach's music since his death in 1788 up to his 300th birthday in March 2014. Naturally, in limited space, I can only offer some of the highlights of this story, as well as prospects for C. P. E. Bach breaking into the canon.

First, let us acknowledge that the canon has either exploded or been under serious assault, depending on your viewpoint, for the past thirty years or longer. It is not my purpose to address the value of the Western classical music canon, especially the relative value of the music of »dead white European male« composers vis-à-vis world music, popular music, women composers, and so on. Nor do I wish to be aggrieved about the calcification and attrition of classical music scene in general; critics have been lamenting the demise of classical music since at least the 1950s, and there is no sign of its death, even if some are convinced it is largely irrelevant today. Indeed, there are more recordings of C. P. E. Bach's music and those of his contemporaries than ever before, in spite of the fact that sales of classical music represent a smaller share of the total market for recorded music. Rather I want to deal with a few specific challenges for

1 This view of the progression of music history has been with us a long time now, and in fact dates to the early nineteenth century. See Carl Dahlhaus, *Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, ed. by Carl Dahlhaus (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), Laaber 1985, pp. 1–8. In the most comprehensive treatment of eighteenth-century music history to date, Daniel Heartz's trilogy: *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780* (New York 1995); *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780* (New York 2003); and *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802* (New York 2009). C. P. E. Bach receives substantial discussion in the middle book in a chapter on »Dresden and Berlin« (pp. 389–424), but the music of his Hamburg period, 1768–88, is mostly ignored.

2 Forkel's biography: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, was based in part on extensive correspondence with both Wilhelm Friedemann and C. P. E. Bach. Schweitzer's biography was published in German in 1908 and translated into English in 1911. According to Schweitzer: »In the eyes of the public and the critics of the end of the eighteenth century the great composer of the Bach family was Emmanuel. No one stood so much in the way of his father's fame as he.«, vol. 1, p. 229.

3 For more information on these arrangements see my introduction to the anthology of *C. P. E. Bach's Greatest Hits*, Los Altos, California 2014.

Wolfram Enßlin

## Vom *Clavierwerke-Verzeichnis* zum *Bach-Repertorium*

Die Verzeichnisse der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs

Carl Philipp Emanuel Bach war ein ordnungsbewusster und gut organisierter Komponist, verbunden mit einer ausgeprägten Sammelleidenschaft für Musikalien und Porträts. Ausdruck dieses Ordnungsbewusstseins sind von ihm zu Lebzeiten angefertigte (Teil-) Verzeichnisse seiner Werke sowie das zwei Jahre nach seinem Tod von seiner Witwe Johanna Maria Bach herausgegebene *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* [...], *Hamburg, gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790 (= NV 1790)*<sup>1</sup>, das in weiten Teilen, gerade im Instrumentalmusikbereich, aufgrund seiner detaillierten Angaben auf Vorarbeiten Carl Philipp Emanuel Bachs basieren muss. Seine sehr stattliche Notenbibliothek sowie die seinerzeit sehr bekannte Porträtsammlung<sup>2</sup> spiegeln seine Sammelleidenschaft wider.

Bach wusste die Ordnung in den Musikalien auch bei anderen Personen zu schätzen. So lobte er den Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal, den wohl eifrigsten Sammler seiner Werke, nachdem ihm dieser eine Liste der in seinem Besitz befindlichen bzw. der von ihm gewünschten Werke Bachs geschickt hatte: »Endlich [...] muß ich Ihnen, als ein ehrlicher Mann, ohne Schmeicheley sagen, daß ich über Ihre Ordnung, über Ihren Fleiß und Einsichten mich sehr gewundert und gefreuet habe.«<sup>3</sup> Um den Überblick über seine eigenen Kompositionen, aber auch über seine stetig wachsende

Notenbibliothek zu behalten, verwendete Bach eigene Nummerierungssysteme.<sup>4</sup>

Er hielt das väterliche Erbe, soweit es ihm möglich war, und das sog. Altbachische Archiv zusammen. Fast alles, was in seinem Besitz war, ist heute noch erhalten.<sup>5</sup> Aufgrund seiner gesicherten finanziellen Verhältnisse war er nicht wie sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann zum teilweisen Verkauf dieses musikalischen Erbes aus finanzieller Not heraus gezwungen. Vielmehr vergrößerte sich der Bestand der väterlichen Musikalien in seinem Besitz im Laufe seines Lebens. Vermutlich ließ ihm sein jüngster Stiefbruder Johann Christian, den er nach dem Tod des Vaters bei sich in Berlin/Potsdam aufgenommen hatte, den Erbteil zurück, als dieser nach Italien aufbrach. Auch von seinem anderen Stiefbruder Johann Christoph Friedrich konnte er Musikalien übernehmen, wie etwa das Autograph des *Weihnachtsoratoriums*.<sup>6</sup> Insofern erscheint es gerechtfertigt, dass Christoph Wolff ihn als »den sorgfältigsten Treuhänder des väterlichen Erbes«<sup>7</sup> bezeichnete. Doch auch Bach war sich seiner diesbezüglich begrenzten Möglichkeiten bewusst. In einem Brief an Johann Nikolaus Forkel vom

1 Eine kommentierte Faksimileausgabe ist unter dem Titel *Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate* 1981 mit Rachel Wade (New York u. a.) als Herausgeberin erschienen.

2 Siehe den im Rahmen der Gesamtausgabe Carl Philipp Emanuel Bachs edierten kommentierten Katalog *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB:CW)*, Series VIII: Supplement 4.1: *Portrait Collection* (2 Bde.), hg. von Annette Richards, Los Altos/California 2012.

3 Brief vom 8. Mai 1787 in: Ernst Suchalla (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, 2 Bde., Göttingen 1994, Dok. 563, S. 1209.

4 Vornehmlich auf den erhaltenen Titelumschlägen zahlreicher Kantaten für das Kirchenjahr finden sich diesbezügliche Nummerierungen, während solche bei den Passionen oder auch bei den Einführungsmusiken fehlen.

5 In diesem Zusammenhang muss aber auch auf die Bedeutung des Musikaliensammlers Georg Poelchau, in dessen Besitz große Teile des Emanuel'schen Nachlasses gelangte, für den Erhalt der Musikalien der Bach-Familie hingewiesen werden. Die Bach-Quellen mit der Provenienz Poelchau sind heute entweder Bestandteil der Staatsbibliothek oder der Sing-Akademie zu Berlin, deren historische Musikbibliothek sich seit 2001 als Depositum ebenfalls in den Räumen der Staatsbibliothek zu Berlin befindet.

6 Peter Wollny: *Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes*, in: *Bach-Jahrbuch* 87 (2001), S. 55–70, speziell S. 65f.

7 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 501.

Annette Richards

## C. P. E. Bach's »Freundschaftstempel«

Portrait Drawings and the Trace of Modern Musical Life, 1772–1788

When Charles Burney visited C. P. E. Bach in 1772, he worried about Bach's celebrated »originality«, commenting that »Emanuel Bach seems to have outstript his age.«<sup>1</sup> For Burney, as for many of C. P. E. Bach's German admirers and critics, Bach was in danger of coming unmoored from his own time, his music »made for another region, or at least another century.«<sup>2</sup> With Bach, Burney implied, esoteric difficulty often came at the expense of popular appeal, experimentation with an eye to the future took precedent over an engagement with the present. And indeed, as Burney surveyed Bach's remarkable portrait gallery, which he had been invited to see as soon as he entered Bach's house, he might have regarded Bach's collecting activities, too, to be governed by another time. The pantheon of great musicians hanging on the walls, among them Bach's father Johann Sebastian and grandfather Johann Ambrosius, reflected musical achievements of the past that would resound into the future.

Bach's portrait collection comprised paintings, drawings, woodcut prints, copperplate engravings, silhouettes, plaster busts and medallions of »Composers, Musicians, Writers on Music, Lyrical Poets, and Some Sublime Musical Connoisseurs«, as Bach titled the catalogue that appeared posthumously with the complete inventory of his estate in 1790<sup>3</sup>. Wide-ranging and learned, the collection made visible its owner's knowledge of music history's exemplary figures — from the mythical source of music, Apollo, through the

ancient Greek fathers of music theory, to medieval and Renaissance theorists, practitioners and patrons — as well as musicians to whom he could trace his own musical lineage, including seventeenth-century German Kapellmeisters, the virtuosi of the Dresden court in the early eighteenth century and members of the extended Bach family<sup>4</sup>. Portrait collecting was a fashionable pursuit amongst the educated classes in later eighteenth-century Germany but Bach's collection was unusual for its unprecedented focus on music and for its important inclusion of more than just readily-accessible prints. It was well-known to his contemporaries and inspired many of his admirers to assemble musician-portrait collections of their own; but as fellow collector and music historian Ernst Ludwig Gerber explained, Bach's was the »most important of all musician-portrait collections« partly for having been the first to take music as its theme but also because many of the engravings it contained were rare, and many of its items — including sixty-two drawings and paintings — unique. This was the collection of a connoisseur<sup>5</sup>.

Bach worked on the collection with particular intensity in the last decade-and-a-half of his life, expanding it from around 150 items in 1772 to more than 400 when he died in 1788. During this period he took a particular interest in drawings: indeed, as a collector Bach was a man of the moment, aware of the latest aesthetic theories pertaining to portraiture and ready to invest in the most up-to-date portraits for his collection, those executed in pencil, ink and most current of all, colored chalks (or pastels). In this essay I will concentrate on a

1 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, 2 vols., London 1773, vol. 2, p. 272.

2 *Ibid.*, p. 271.

3 *Bildniß-Sammlung von Componisten, Musikern, musikalischen Schriftstellern, lyrischen Dichtern und einigen erhabenen Musik-Kennern*, in *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, pp. 92–126.

4 See Annette Richards: *Carl Philipp Emanuel Bach, Portraits and the Physiognomy of Music History*, in *Journal of the American Musicological Society* 66/2 (Summer 2013), pp. 337–96; and *C. P. E. Bach: The Portrait Collection. C. P. E. Bach Complete Works*, Series VIII, ed. by Annette Richards, vols. 4.1, 4.2, Los Altos, CA 2012.

5 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* 2 vols., Leipzig 1790–92, vol. 2, p. vii.

Ulrich Leisinger

## Philipp Emanuel Bach – Ein Meister der Klaviervariation

### I – Werkbestand

Mit dem Erscheinen des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe<sup>1</sup> liegen anlässlich des 300. Geburtstages des Komponisten am 8. März 2014 erstmals alle selbständigen Variationszyklen, die Carl Philipp Emanuel Bach für Clavier komponiert hat, in einer kritischen Edition vor. Zusätzlich zu den Variationenwerken, die Alfred Wotquenne in seinem Werkverzeichnis von 1904<sup>2</sup> als Wq 118/1–10 anführt, enthält die Ausgabe ein Arioso in A-Dur mit 5 Variationen, das bislang nur in einer authentischen Fassung für Clavier und Violine (Wq 79) bekannt war. Zudem wird ein weiteres Arioso in A-Dur mit 6 bzw. 8 Variationen, das im sogenannten Helm-Katalog<sup>3</sup> unter H 351 als Werk zweifelhafter Echtheit geführt wird, zur Diskussion gestellt. Obwohl sich die Variationenwerke nahezu gleichmäßig über Bachs gesamte Laufbahn als Komponist, von den Studententagen in Frankfurt an der Oder um 1735 bis zu den letzten Lebensjahren in Hamburg nach 1780, verteilen, scheinen sie im umfangreichen Gesamtschaffen für Tasteninstrumente auf den ersten Blick eine eher untergeordnete Rolle einzunehmen. Carl Philipp Emanuel Bach zählt die Variationen in seinen eigenhändigen Werklisten, die nach seinem Tode als Grundlage für das *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen*

*Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*<sup>4</sup> dienen, zu den insgesamt 210 »Clavier Soli«, worunter er nicht nur Sonaten, sondern auch größere Einzelwerke wie Rondos und Fantasien sowie schließlich auch Gruppen von kleineren Clavierstücken verstand. Zwei weitere Variationenzyklen sind in den Originalquellen und in den Verzeichnissen als »Sonate« bezeichnet; dabei handelt es sich um die letzte der *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (Wq 50/6), ein Einzelsatz, der entweder als Rondo oder als Doppel-Variationen über zwei miteinander verwandte Themen, eines in Dur, eines in Moll, beschrieben werden kann, und um die Variationen in C-Dur für Clavier mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells, die die vierte und letzte Sonate der Trios Wq 91 bilden. Letztere dienen dann später als Grundlage für die Variationen für Clavier solo Wq 118/10. Der Vollständigkeit halber seien zusätzlich die wenigen Variationensätze in zyklischen Kompositionen erwähnt: Diese umfassen die Schluss-Sätze einiger Soli mit Generalbassbegleitung für Flöte (Wq 123, Wq 124 und Wq 126) und Oboe (Wq 135) aus den Jugendjahren sowie das Finale der Sonate für »Cembalo a due tastature« Wq 69 (1747). Dabei ist hervorzuheben, dass sich Bach bei seinen Variationen nicht auf zweistimmige Sätze, sei es für die rechte und linke Hand eines Tasteninstrumentes oder ein Soloinstrument mit Bass beschränkt hat, sondern dass er immerhin zwei Mal Variationen für ein kleines Ensemble schrieb, nämlich das bereits genannte Arioso con variazioni in A-Dur Wq 79 für Clavier und Violine sowie das Clavier-Trio Wq 91/4. Anders als Mozart oder Haydn hat Bach in Sinfonien oder Konzerten aber nie Variationensätze verwendet.

1 *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Bd. I/7, *Keyboard Music: Variations*, hg. von Ulrich Leisinger, Los Altos/CA 2013. Der vorliegende Beitrag basiert auf dem Vorwort zum Gesamtausgabenband (CPEB:CW I/7).

2 Alfred Wotquenne: *Catalogue thématique des Œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach/Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig [u. a.] 1905.

3 E. Eugene Helm: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven [u. a.] 1989. Die Nummern dieses Verzeichnisses finden vornehmlich im angelsächsischen Bereich Verwendung; im Folgenden sind Helm-Nummern nur bei Werken und Werkfassungen, die bei Wotquenne nicht verzeichnet sind, angegeben.

4 *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790. Reprint als: *Carl Philipp Emanuel Bach: Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, hg. und annotiert von William S. Newman, Buren 1991.

Christoph Wolff

## »Singcompositionen, unter denen hervorstechende Meisterstücke sind«

Albrecht von Hallers »Doris« in Vertonungen von C. P. E. Bach

Carl Philipp Emanuel Bach besaß einen ausgeprägten literarischen Geschmack und, wie man zumal den von ihm ausgewählten Liedtexten entnehmen kann, ein sicheres Gespür für poetische Qualität. In der unmittelbaren Umgebung des bedeutenden Leipziger Literaturtheoretikers Johann Christoph Gottsched aufgewachsen und später seinem Altersgenossen Christian Fürchtegott Gellert wie dem jüngeren Friedrich Gottlieb Klopstock besonders eng verbunden, bewegte sich Bach zeitlebens in bedeutenden literarischen Zirkeln, denen eine Reihe persönlicher Freundschaften und Bekanntschaften entsprangen, so etwa mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Gotthold Ephraim Lessing oder Matthias Claudius.

Zu den lyrischen Modeerscheinungen im Deutschland der Aufklärung gehörte eine galante Poesie, die sich in scherzhaft-spielerischer Manier und häufig unter Bezugnahme auf die antike Mythologie und Götterwelt einer vorzugsweise von Freundschaft, Liebe, Leben, Natur, Wein und Geselligkeit geprägten Thematik widmete. Diese anakreontische Lyrik, von der noch der junge Goethe beeinflusst war, spielte in Bachs Liedern eine prominente Rolle. Gleim, Lessing, Friedrich von Hagedorn und Albrecht von Haller erscheinen hier als die herausragenden Dichter.

Der Schweizer Arzt und Universalgelehrte Albrecht von Haller (1708–1777) wirkte von 1736 bis 1752 als Professor für Anatomie, Chirurgie und Botanik an der neu gegründeten Universität Göttingen und wurde 1751 auch Gründungspräsident der dortigen Akademie der Wissenschaften. Bereits vor seiner Göttinger Zeit hatte er sich auch als Schriftsteller einen Namen gemacht, und zwar mit seiner 1732 in Bern erschienenen Gedichtsammlung *Versuch Schweizerischer Gedichte*, die noch zwei weitere Auflagen in Berlin erlebte; die vierte bis zehnte Auflage erschien 1748–1768 im Verlag Vandenhoeck zu Göttingen.

Schon die erste Ausgabe der Sammlung hatte Hallers bekanntestes Gedicht »Die Alpen« in einer

ersten Fassung von 1729 enthalten, das aufgrund seiner Eigenschaften (darunter vor allem Naturbeschreibung, zehnzeilige Alexandriner-Strophen) und seiner Überlänge unter die berühmtesten Dichtungen des 18. Jahrhunderts überhaupt zählte. Die ungewöhnliche Auflagenanzahl verschaffte der Gedichtsammlung eine jahrzehntelange Laufzeit<sup>1</sup> und ihrem Verfasser ein hohes literarisches Ansehen.

Da Hallers Gedichte noch in den 1760er Jahren eine hohe Aktualität besaßen, überrascht es kaum, wenn Carl Philipp Emanuel Bach in seiner ersten eigenständigen Anthologie von zwanzig Klavierliedern, die 1762 bei Wever in Berlin unter dem Titel *Oden mit Melodien* (Wq 199) erschien, auch zwei Haller'sche Gedichte aufnahm. Es handelt sich um Nr. 18 »Die Tugend« und Nr. 19 »Doris«, die beide bereits in der Erstauflage des *Versuchs Schweizerischer Gedichte* von 1732 enthalten waren. Auf Gleim, mit vier Liedern (Nr. 1, 5, 7, und 20) in Bachs Sammlung vertreten, und Lessing, mit drei Liedern (Nr. 9, 13 und 14), folgte Haller mit zwei, jedoch alle übrigen Dichter mit jeweils einem Lied. Dabei fällt auf, dass Haller gegenüber dem 1719 geborenen Gleim und dem um weitere zehn Jahre jüngeren Lessing mit Abstand der Senior war.

Zudem waren seine beiden 1729 bzw. 1730 entstandenen Gedichte bei Erscheinen der Bach'schen Vertonungen bereits gut dreißig Jahre alt – eine weitere Merkwürdigkeit. Denn sie befinden sich nicht unter den ersten fünfzehn Liedern der *Oden mit Melodien*, die allesamt als Nachdrucke verschiedenen gemischten Sammlungen zwischen 1741 und 1759 entnommen wurden. Die beiden Haller-Nummern gehörten zu den fünf unveröffentlichten Liedern, die der Sammlung den Charakter des Neuen verleihen sollten. Freilich ist damit nicht

1 Nach der 9. und 10. Göttinger Auflage von 1762 bzw. 1768 erschienen weitere Auflagen bis über den Tod des Verfassers hinaus wiederum in Bern.

Thomas Järmann

## Im Geiste Liszts und doch ganz anders: Bedřich Smetana komponiert seine ersten Sinfonischen Dichtungen

Bedřich Smetana schrieb seine ersten drei Sinfonischen Dichtungen in Göteborg – der schwedischen Stadt, in der er sich in den Jahren 1856 bis 1861, jeweils während der Konzertsaison, aufhielt. Er war einem Rat seines Freundes Alexander Dreyschock<sup>1</sup> gefolgt, da er im Prag dieser Zeit kein Auskommen sah. In Göteborg trat Smetana ausschließlich als Lehrer, Dirigent und Pianist in Erscheinung, jedoch nicht als Komponist, und so erstaunt es nicht, dass seine Werkliste aus dieser Zeit überschaubar ist. Es finden sich darin allerdings drei Werke, die für seine kompositorische Entwicklung von fast katalytischer Wirkung waren.

In den Monaten vor seiner Abreise (Smetana verließ seine Heimat am 11. Oktober 1856) kam es zur folgenschweren und lang ersehnten Begegnung mit Franz Liszt, seinem langjährigen Idol. Bereits als 19-Jähriger hatte er seinem Tagebuch anvertraut: »Mit Gottes Hilfe und Gnade bin ich einst in der Mechanik ein Liszt, in dem Componieren ein Mozart.«<sup>2</sup> Weitaus bekannter ist aber, dass der mittellose, bereits 24-jährige Smetana sich mit einem Brief mit der Bitte um Geld und die Veröffentlichung seines op. 1 an Liszt wandte. Aus diesem Brief entwickelt sich eine Freundschaft, die vor allem für Smetana von großer Bedeutung war. Im Februar des Jahres 1856 weilte Liszt ein erstes Mal in Prag, am 8. August ein weiteres Mal für nur wenige Stunden und schließlich ein drittes Mal vom 21. bis zum 28. September. Während dieser Aufenthalte besuchte ihn Smetana jeden Tag.<sup>3</sup> Im Laufe dieser Besuche machten sie einander mit

den neuesten eigenen Werken und derer anderer Komponisten bekannt, und Liszt schenkte seinem Bewunderer auch die Partitur der Sinfonischen Dichtung *Tasso*. In den darauffolgenden Jahren kam es zu mehreren Treffen, sowohl in Prag, als auch in Weimar. Smetana konnte in dieser Zeit aus erster Hand die wichtigsten Werke Liszts kennenlernen. Auch wenn die Zusammentreffen meist nur von kurzer Dauer waren, waren sie für Smetana von eindrucklicher und nachhaltiger Wirkung. Die von Liszt neu geschaffene Instrumentalmusikgattung der Sinfonischen Dichtung schien es Smetana besonders angetan zu haben. Da Liszt zu diesem Zeitpunkt die meisten seiner Sinfonischen Dichtungen bereits komponiert hatte, darf angenommen werden, dass Smetana diese Werke alle in irgendeiner Form kennengelernt hatte. Voll mit den Eindrücken, die ihm bei diesen Besuchen zuteilwurden, beschäftigte sich Smetana in der südschwedischen Stadt verschiedentlich mit der Vertonung literarischer Sujets (vgl. Abbildung 1).

Schwedens Landschaft und Geschichte mussten Smetana stark beeindruckt haben, denn schon wenige Wochen nach seinem Eintreffen in Göteborg am 17. Oktober 1856 entstanden erste Ideen zu Werken nach nordischen Literaturvorlagen. Dass diese im Stadium von Skizzen unvollendet blieben, hängt wohl mit dem Arbeitsaufwand zusammen, den Smetana zu bewältigen hatte, um seine Existenz zu sichern. Daneben galt es natürlich auch, sich in der Gesellschaft zu sozialisieren, was ebenfalls mit einem großen persönlichen Einsatz verbunden gewesen sein dürfte. Es ist aber offensichtlich, dass Smetana von der neuen Gattung Sinfonische Dichtung besonders fasziniert war.

1 Alexander Dreyschock (1818–1869): Tschechischer Pianist.

2 Tagebucheintrag vom 23. Januar 1843. František Bartoš (Hrsg.): *Smetana in Briefen und Erinnerungen*. Übersetzt von Alfred Schebek. Prag 1954, S. 23. Bei John Clapham (1972) ist dieser Eintrag auf den 23. Januar des Jahres 1845 datiert (vgl. S. 16.), Kurt Honolka (1978) nennt jedoch auch das Jahr 1843 (vgl. S. 23).

3 Vgl. Brian Large: *Smetana*. New York [u. a.] 1970, S. 69. Nach Buchner kam Liszt bereits am 20. September 1856 in Prag

an. Vgl. dazu Alexander Buchner: *Liszt in Prag*, in: *Studia Musicologica* 4 (1963), S. 27–36, hier besonders S. 31.

Michael Meyer

## Ein wiederaufgefundenes Strawinsky-Manuskript

Der Konzertschluss zum *Prélude* des 2. Tableaus des *Sacre du Printemps*

Im Jahr 2013 feierte die Musikwelt das 100-jährige Jubiläum der Uraufführung von Igor Strawinskys *Sacre du Printemps*. Des Ereignisses wurde in zahlreichen Konzerten gedacht, dem Werk und seinem Kontext wurden verschiedene wissenschaftliche Arbeiten gewidmet, und auch philologisch wurden neue Türen aufgetan, so mit einer Faksimile-Ausgabe des in der Paul Sacher-Stiftung aufbewahrten *Sacre*-Manuskripts von 1913.<sup>1</sup> Gewissermaßen als ergänzendes Detail kann hier nun Strawinskys Manuskript des Konzertschlusses zum *Prélude* des zweiten Teils des *Sacre* präsentiert werden, das vom Verfasser im Rahmen der Vorbereitungen des *Sacre*-Gedenkkonzerts von David Zinman und dem Zürcher Tonhalle-Orchester aufgefunden wurde. Bemerkenswerterweise wurde trotz des bekannten, in der Literatur einige Male zusammengefassten Wissens um Kontext und Entstehungsumstände nie nach dem Verbleib des Manuskripts und der musikalischen Faktur des Konzertschlusses gefragt. Die Fülle erhaltener musikalischer *Sacre*-Quellen ist gewaltig, weshalb zunächst wohl wichtigere Arbeiten wie etwa die Sortierung und der Vergleich handschriftlicher und gedruckter *Sacre*-Quellen anstanden.<sup>2</sup>

Es handelt sich um einen von Strawinsky signierten und auf den 2. September 1922 datierten gefalteten, 16,5 cm hohen und 52,9 cm breiten

Papierbogen (vgl. Abbildungen 1–3).<sup>3</sup> Die hier nicht reproduzierte erste Seite trägt oben rechts den Hinweis »Manuscrit de Stravinsky (Sacre)« aus der Hand eines noch unbekanntenen Schreibers, in der Mitte einen roten Stempel »Ex libris E. Ansermet« sowie unten links den Stempel des Fundorts, der Bibliothek des Genfer Konservatoriums inklusive einer alten, durchgestrichenen Signatur (R 135) und der aktuellen (Rme 58/2). Auf der zweiten Seite finden sich das *Prélude* selber betreffende Instrumentationshinweise aus der Hand Strawinskys, auf der dritten und vierten Seite der zum Teil nur skizzenhaft notierte Konzertschluss. Strawinskys Instruktionen auf Seite 2 lauten: »3<sup>ème</sup> mesure du 87 au lieu du Cor I joue le Cor III con sord. / du 89 au lieu des Cors 3, 5, 7 soli jouent: / au lieu des cors 3, 5 {Trombe I e II con sordini / au lieu du Cor 7 – Cor III / Compris?«; die weniger gut lesbaren, möglicherweise nachträglich eilig hinzugefügten darunter: »Les 2 Cl. basses au debut / arrangez les en les remplaçant par / des basson[s] bien entendu / de sorte que / dans cette partition / les bois etant à 4 / il n’y aurait / qu’une Cl. basse / (et un cor anglais)«. Die auf Seite 3 notierte Musik entspricht bis auf zwei Unterschiede exakt den vier Takten, die bei Ziffer 90 der Partitur einsetzen:<sup>4</sup> Strawinsky ließ das überleitende Cellosolo sowie die Überbindungen in den neuen Abschnitt weg. Die auf den ersten Blick kryptischen Anweisungen auf Seite 4 sind zu lesen als Wiederaufnahme des Achtelostinatos des Anfangs des *Préludes* inklusive

1 Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps. Facsimile of the Autograph Full Score*, hg. von Ulrich Mosch, London 2013.

2 Den Konzertschluss erwähnen in Rekurs auf den Briefwechsel Strawinsky – Ansermet: Robert Craft: »*Le Sacre du printemps: The Revisions*, in: *Tempo*, New Series, 122 (September 1977), S. 2–8, hier S. 3, und Stephen Walsh: *Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882–1934*, New York 1999, S. 355f. Ungenannt bleibt er in anderen grundlegenden Arbeiten wie zum Beispiel Louis Cyr: *Le Sacre du Printemps. Petite histoire d’une grande partition*, in: *Stravinsky. Etudes et témoignages*, hg. von François Lesure, Paris 1982, S. 89–147, oder Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mara*, 2 Bde., Berkeley [u. a.] 1996.

3 Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Signatur Rme 58/2; an dieser Stelle sei deren Leiter Jacques Tchamkerten sowie auch Nimrod Ben-Zeev sehr herzlich für ihre Hilfe gedankt. Für die Erteilung der Reproduktionserlaubnis möchte ich dem Rechtsinhaber Boosey & Hawkes sehr herzlich danken, insbesondere Janis Susskind, der Managing-Direktorin in London und Elisabeth Schneider, Head of Copyright & Licensing in Berlin.

4 Benutzt wurde folgende Ausgabe: Igor Stravinsky: *The Rite of Spring*, London [u. a.] 1967.