

C Aus Joseph Haydn's Quartetten

Stephan Zirwes (Edition des Textes),
Michael Lehner (Edition der Notenbeispiele)

Einleitende Bemerkungen (Martin Skamletz)

Die folgende Edition von Peter Cornelius' Manuskript *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, das bereits von Christoph Hust kommentiert worden ist,¹ gruppiert seinen Inhalt dergestalt um, dass die von Cornelius analysierten Vorlagen mit den durch seine Schülerinnen komponierten Nachbildungen gemeinsam präsentiert werden (für eine Übersicht siehe die Tabelle). In einem separaten Beitrag in diesem Band findet sich eine detaillierte Begründung dieser Umstellung verbunden mit einem Versuch der Einordnung dieser Unterrichtssequenz in Cornelius' Münchner Lehrplan sowie Kommentaren zur von ihm verwendeten Quelle für den Notentext der haydn'schen Streichquartette² und zu den im Manuskript erwähnten Schülerinnen.³

1 Hust 2006.

2 Haydn *Quartetten*.

3 Skamletz 2024a.

Aus Joseph Haydn's Quartetten

S.	Quelle (D-MZs PCA Mus. Ms. 49)	S.	Edition
1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1.	1 f.	op. 55/2 [Hob. III:61], 1.
3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. [S. 4 leer]	15 f.	a., Frl. Rosa Keyl
5	2., Frl. John	5	2., Frl. John
6	3., Frl. Ida Herbeck & Ende (Cornelius)	6	3., Frl. Ida Herbeck & Ende (Cornelius)
7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2.	3	op. 3/2 [Hob. III:14],* 1. [S. 4 leer]
8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2.	17-1	John 1.
9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. [S. 10 leer]	17-2	John 2.
11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. [S. 12 leer]	18-1	Herbeck 1.
13	Men. op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. [S. 14 leer]	7	op. 71/3 [Hob. III:71], 2.
15 f.	a., Frl. Rosa Keyl	17-3	John 3.
17-1	John 1.	8	op. 71/1 [Hob. III:69], 2.
17-2	John 2.	9	op. 50/3 [Hob. III:46], 2. [S. 10 leer]
17-3	John 3.	11	op. 74/3 [Hob. III:74], 2. [S. 12 leer]
17-4	John 4.	17-4	John 4.
18-1	Herbeck 1.	18-2	Herbeck 2.
18-2	Herbeck 2.	13	Men. op. 3/6 [Hob. III:18],* 3. [S. 14 leer]
19 f.	[leer]	19 f.	[leer]
21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3.	21	Menuetto/Trio op. 76/1 [Hob. III:75], 3.
22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]	22	[Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach]

Tabelle Peter Cornelius: *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, Struktur der Quelle (links) und Neuordnung ihres Inhalts in der Edition (rechts). – Mit Schattierung: Vorlagen, ohne Schattierung: Schülerinnen, **geschwärzt**: nicht in den Kontext der Nachbildungen langsamer Sätze gehörend, *) von Roman Hoffstetter (nicht von Haydn); S. 17/18: vier Arbeiten von Agnes John, zwei von Ida Herbeck auf je einer Seite. – Ausführliche Version dieser Tabelle in Skamletz 2024a (in diesem Band, S. 192).

[S. 1] [I] Joseph Haydn op 55. N.º 2. [1. Satz] +++

Andante più tosto Allegretto ♩ = 92

Wir wollen den Versuch machen durch die Zergliederung einer Reihe von einfachen liedmäßigen Tonsätzen aus den Werken unsrer drei großen modernen Meister, Haydn, Mozart und Beethoven, uns nach und nach die Gesetze des Schönen deutlich zu machen, dessen Wirkung auf Geist und Empfinden wir beim Anhören unterliegen, ohne uns dann die Rechenschaft davon zu geben, die wir von heute an suchen wollen. Diese drei Meister bilden einen Mittelpunkt in der Entwicklung der Musikgeschichte von welchem aus wir dann in die frühere Zeit für's Erste auf Händel Bach, Gluck rückwärts und bis in unsre Tage auf Mendelssohn Schumann und Wagner vorwärts gehen können. Diese drei Meister bilden für den Moment in welchem wir leben die sicherste Orientirung für das was schön ist. Ihre Werke sind in einer Weltsprache geschrieben, die Allen verständlich ist. Hier sind wir sicher das Schöne immer und überall zu finden, und uns sein Geheimniß enträthseln zu können so weit dies überhaupt möglich ist, da ein Letztes, Unverständliches, vom Verstande nicht zu Fassendes auch hier wie in aller Wissenschaft und mehr als dort übrig bleibt. Soviel zur Einleitung. Sobald wir erst eine Zeit lang den Blick auf das Besondere in den drei Hauptelementen der Musikalischen Kunst in Melodie, Harmonie

und Rhythmus gerichtet haben kommen wir von selbst dazu, unsre Eindrücke zu sammeln und dann das Ganze der einzelnen Erscheinungen besser zu begreifen.

Wir haben einen liedmäßigen Andantesatz für Quartett von Haydn vor uns. Liedmäßig nennen wir ihn, weil die Form solcher Sätze in der Instrumentalmusik aus der Gesangsmusik, aus kirchlichen, dramatischen oder Volksgesang entlehnt ist. Die erste Violine singt hier gewissermassen ein Lied; zu den sinkenden, trochäischen Rhythmen dieses Stückes lassen sich Verse setzen, wie man zu Versen umgekehrt die Musik macht, wie denn auch der verstorbene Volksliedercomponist und Dirigent Silcher in Tübingen solche Gedichte zu den schönsten Instrumentalmelodien von Beethoven gesetzt hat, in welchen versuchsweise der zu Grunde liegenden Gemüthsstimmung entsprechende Worte hinzu gefügt sind. Der aesthetische Werth eines solchen Versuchs wird immer sehr zweifelhaft bleiben, als Übung aber möchte er anzuempfehlen sein. – Unser liedmäßiger Andantesatz nun besteht aus drei Theilen, deren periodische Zusammensetzung eine merklich verschiedene ist. Die erste Periode aus acht Takten enthält Satz und Gegensatz; die zweite, achttaktige Periode Satz und Nachsatz, die dritte Periode aus zehn Takten besteht aus einem Hauptsatz. Das Ganze ist aus den ersten vier Takten bestritten, welche wir deßhalb das Thema nennen. Wenn wir die zu ängstliche [S. 2] und peinliche Zersetzung und Zerfaserung in einzelne Motive vermeiden, so besteht das Thema aus zwei Motiven, welche grade die beiden Hälften, zwei und zwei Takte einnehmen und in jede[r] Weise gegensätzlich behandelt sind; die ersten beiden Takte enthalten breite melodiöse Noten, denen dann in Takt drei und vier ein mehr bloß harmonisch abschließender Gegensatz gegeben ist. Die ersten Takte forte, lang gezogen, Takt drei und vier piano, staccato. Die erste Hälfte ausgesprochenes Moll, die zweite Aufhebung desselben in einer bestimmten Wendung nach der Dominantstonart. – Die zweite Hälfte des ersten Theils ist eine Art Spiegelung der ersten vier Takte. Das Thema wird rhythmisch wiederholt, melodisch aber durchgängig verändert. Die ersten vier Takte des zweiten Theils enthalten aber mals das Thema in fast genauer rhythmischer Wiedergabe mit melodiöser Modification. Dies mal ist aber kein Gegensatz hinzugefügt, wie zuerst sondern bloß ein aus dem Schlußakte des Themas fortgesponnener Nachsatz, welcher gewissermassen uns zur harmonischen Erlangung und Bekräftigung der Dominante dient, um dann das Thema wieder wie zu Anfang eintreten zu lassen in den ersten zwei Takten des dritten Theils. Nun ist aber ein bestes bis zuletzt aufgespart, es wird aus dem zweiten Takt des Thema's, welcher durch seine melodische Tonfolge der ausdrucksvollste ist die Periode zu einer zehntaktigen erweitert, ohne in jene bestimmten Hälften des Satzes und Gegensatzes wie im ersten Theil zu zerfallen. Bemerken wir also wohl die Mannichfaltigkeit in der Periodisirung der drei Theile. Bemerken wir auch gleich hier das Gesetz der Schönheitslinie für die Melodie wie sie uns überall in den Werken unsrer drei Meister wieder begegnen wird. Die ganzen sechs und zwanzig Takte des Tonstückes enthalten nämlich eine untheilbare große Melodie, in welcher dieselbe melodiöse Wendung nie wieder mit derselben rhythmischen Betonung zusam[m]entritt. Der größte Aufschwung, auch verbunden mit einer Steigerung nach den obern Tonlagen des Instruments hin tritt erst gegen den Schluß ein. Prüfen wir die sechs und zwanzig Takte der Melodie. Kein Takt ist dem andren völlig gleich, es herrscht die größte Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit bei der größten Einfachheit, bei der strengsten Entwicklung aus dem Thema und dessen Einzelgliedern. – Von der Melodie auf die Stimmführung und Harmonisirung übergehend, sehen wir, daß sich der große melodische Zug der Hauptstimme auch den Mittelstimmen mittheilt; gehen wir da jede einzelne durch, so finden wir überall ein stetiges Wechseln, Werden, Entfalten bis zum Schluß, nirgends Ecken in der melodischen Führung, nirgend[s] ein faules, bequemes Haften an derselben Stelle, wo nicht, wie in der dritten Periode bei deren Wendung

nach Ges dur, eine besondere Betonung dieser Harmonie beabsichtigt ist, und hier grade an der liegenden Stimme der Bratsche die Wandlung aus dem Ges in's f moll zurück sich vollzieht in dem das *Des* der Bratsche zur entscheidenden Septime wird welche sich nach F mol zurückauflöst. Ohne viel beschreibend[e] Worte zu verlieren, nehmen wir einfach Notiz von der harmonischen Haltung[.]

Takt 1. 2. F mol Takt 3. 4. C dur. Takt 5. 6. F mol. Takt 7–8. As dur. Takt 9–12 B mol, T. 13–16 Wendung nach der Dominante. Von hier bis zum Schluß Haupttonart mit der betonten Berührung von Ges dur, welche im Grunde nur eine weitere Ausspinnung der Mollkadenz mit dem zum Duraccord alterirten verminderten Dreiklang der zweiten Stufe ist, dessen Sextenakkord hier zum Dursextaccord auf der Unterdominante wird, wie wir dafür bereits in der Harmonielehre viele Beispiele in Meister[werken] und in der Volksmusik aufgefunden haben. Die Ausspinnung der dritten Periode zu zehn Takten ist eine Eigenheit Haydn's, welche ihm Schubert am erfolgreichsten abgelauscht hat. Sie geht nur aus dem zu Grund liegenden Schönheits[-]Gesetz [der] Mannichfaltigkeit in der Einheit hervor und die Ausdehnung der Periode ist hier doppelt wirksam, wo sie mit dem Weitergreifen in der Harmonisirung zusammentrifft.

[S. 15] a., Nachbildung des Haydn'schen Stückes v. Frl. Rosa Keyl.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system covers measures 1 to 12, the second system covers measures 13 to 20, and the third system covers measures 21 to 26. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Halten wir uns bei dieser Nachbildung des Haydn'schen Liedsatzes vor Allem an die Melodiebildung und deren periodische Entwicklung, so finden wir daß sie hinter dem Muster besonders

in der Klarheit, in der Plastik zurückbleibt. Bei Haydn zerfällt die erste achttaktige Periode in Satz und Gegensatz und dieser Gegensatz ist eine rhythmisch völlig genaue Wiederholung des ersten Satzes, des Thema's. In der Nachbildung ist dies außer Acht gelassen. Hier verhalten sich zwar die beiden Motive des Themas ziemlich gegensätzlich, es ist dann aber ein Nachsatz angehängt, der in keiner engeren Beziehung zum Hauptsatz steht, die ersten acht Takte bilden vielmehr einen einzigen Satz. Auch die nächste Periode enthält nur eine sehr schwache Anlehnung an die rhythmische Haltung des Themas, und die Führung nach der Dominante bis zu Takt 17 ist zu wenig bestimmt, zu wenig überzeugend und dringend. Man muß hier eine vorbereitende Empfindung davon haben, daß das Thema wieder eintreten wird. Bei Haydn ist die Dominante schon in Takt 15 erreicht, sie wird in Takt 16 bestärkt und bestätigt. Hier dagegen ist der Wiedereintritt des Themas so mangelhaft vorbereitet, daß wir uns dessen kaum bewußt werden. Das Beste ist die Weiterführung des Themas in der letzten Periode, der harmonische Übergang nach G dur der auch bei der Aufführung eine schöne Klangwirkung ausüben wird. – Sehen wir nun von dem Nachbildungsversuch auf das Vorbild zurück, so finden wir schon den ersten Vortheil solcher Versuche darin, daß sie uns helfen die Vorzüge des Musters besser einzusehen. Mit welcher Einheit sind dort die vier Takte des Themas unauflöslich in einander gewebt. Das erste Motiv schließt auf dem Leitton und dessen nothwendige Auflösung ist das Auftaktsachtel zu dem neuen Motiv; sodann ist das Thema lebenvoll bis in jedes Glied und schließt erst mit dem dritten Achtel des vierten Taktes ab, in dem es zur Dominante als Orgelpunkt ihren Dominant[-]Septimen accord vorhält. Dann entfalten die nächsten zwei Takte wieder die bestimmt ausgesprochene Haupttonart, an welche sich dann die vollkommene Cadenz nach der Parallel-Durtonart so schön anschließt. In unsrer Nachbildung schließt der zweite Takt unorganisch und starr mit der Haupttonart ab, es fehlt da jenes überleitende Moment aus welchem das nun Folgende als nothwendig hervorgehend erscheint. Der dritte Takt beginnt wieder auf Fis moll wie die ersten beiden schlossen. Auch die Wendung nach A dur ist keine fest cadenzirte. – Die Wendung nach B moll Takt 9–12 ist bei Haydn fest cadenzirt, während hier das entsprechende H mol auf höchst unsichren Bässen erreicht wird. Takt 13–16 sind nun vollends der schwächste Theil der ganzen Nachbildung. Hier fehlt alle feste harmonische Zeichnung. Wir wissen in keinem Moment dieser vier Takte recht, wo das hinaus soll. Takt 13 u. 14 scheinen auf A dur auszugehen; die verminderte Septimenharmonie von H moll in ihrer dritten Verwechslung ist wohl eher als 7te Stufe von Gis mol anzusehen mit *fisis* statt *g*, dann könnte allerdings cis dur darauf folgen! Wir sparen die weitere Auseinandersetzung, die zu viel Worte kosten würde – kurz – das Thema setzt in Fis mol wieder ein nach einem Gang über Glatteis in den letzten vier Takten. Wie fest schreitet dagegen bei Haydn der Baß von B durch H nach der Dominante C von F moll. Diese Stelle verräth am meisten ein träumendes Erfinden am Clavier bei welchem man sich von dem augenblicklichen Reiz zufälliger Klänge bestechen läßt. Jeder solche kleine Satz muß aber mit einer Skizze angelegt werden auf welcher man vorerst nur Melodie, und feste Harmonisirung sich vorzeichnet, auf deren Grundlage man dann eine feinere harmonische Detaillirung ausarbeiten kann. Die letzte Periode ist wie gesagt weitaus die beste. Hier wird die sechste Stufe von Fis mol welche die Unterdominante der vollkommenen Cadenz vertritt, durch interessante und richtige, natürliche modulatorische [S. 16] Wendung erreicht; es ist Wärme und Schwung in dieser Entwicklung nach G dur, welche gute Anlagen verräth; ja durch den eigenthümlichen Geigenklang ist der Contrast von G dur Fis moll ein in Bezug auf Klangwirkung noch mehr hervortretender als im Vorbild Ges dur gegen F moll. –

Wir haben schließlich noch eines Hauptfehlers zu gedenken in welchen die Copie durch mangelnde Vertiefung in das Original verfallen ist, ein Fehler welcher uns zugleich Veranlassung

gibt ein wichtiges rhythmisches Gesetz näher zu erwägen. Dies Gesetz heißt: Der Fluß der gleich Wellen wechselnden Rhythmen darf nirgend in's Stocken gerathen. Wo dies Gesetz außer Acht gelassen wird, bezeichnet man dies mit dem Kunstausdruck: Comma. Dasselbe tritt gewöhnlich am Abschnitt oder Einschnitt von Perioden also als eine Cäsur auf. Diese Cäsur des Comma muß allerdings da sein, es muß in einer ausgesprochenen halbschlußartigen Wendung von Melodie und Harmonie bestehen, welche deutlich Satz von Satz unterscheiden lassen; aber dies darf nicht mit einem Ruck, mit einem Stillstand oder Festsitzen geschehen. Es muß irgend eine Stimme die rhythmische Bewegung fühlbar machen, und besonders müssen jene Überleitungsmomente eintreten von welchen wir vorhin sprachen, welche Satz und Satz eng in einander verweben, ohne daß ein Riß, eine Spalte zwischen beiden fühlbar wird. Bei Haydn machen z. B. im Takt 17 die drei Oberstimmen ein Comma, eine Art Semicolon vor dem Wiedereintritt des Themas, aber das Violoncell erhält den rhythmischen Fluß in dem es scalenmäßig aus der Dominante nach der Tonica geht. In unsrer Nachbildung sind drei große, schwere Commata fühlbar Takt 4, Takt 8, Takt 12. Sodann treten in der letzten Periode wieder drei kurze Comma's auf in dem der Rhythmus jedes mal auf dem 2ten Viertel des verarbeiteten Satzgliedes aus Takt 2 stockt, und zwar in den Takten 19, 20, 21; wo dann weitere Comma's durch das Fortschreiten des Basses vermieden sind. Sehen wir Haydn an! Er hat keinen einzigen Takt mit durchgängig ruhenden Halbnoten, selbst am Schluß nicht, denn selbst dort wäre streng genommen das Schließen mit dem vierten Achtel unorganisch und unwahr.

Dies führt uns auf einige Bemerkungen über Einzelheiten in Stimmführung und Harmonisirung. Bei Haydn finden wir auch bei den Mittelstimmen immerhin einen Verlauf, eine Selbstständigkeit bis zum Schluß, immer regen, eingreifenden Antheil an der Entwicklung des Ganzen, obwohl sie als Mittelstimmen characterisirt sind und das melodische Hauptinteresse der Oberstimme verbleibt. In unsrer Nachbildung wird diese feinere Gliederung der Mittelstimmen zu oft vernachlässigt, Takte lang treten die blockartigen schweren Halbnoten hinter einander auf, die nur zu absichtlich bloß die Harmonie ausfüllen sollen. Außerdem ist die Armuth in der Stimmführung auffällig, welche sich in häufigen Octaven verräth. Harmonisch ist eine vorwiegende Hinneigung zu dem unmotivirten leeren Quartsextaccord zu rügen. Warum löst sich der $\frac{4}{3}$ Accord Takt 11 in einen $\frac{6}{4}$ Accord auf? Warum löst sich der Secundaccord in Takt 16 mit springendem Baß in die Grundform des tonischen Dreiklangs? Das sind einfache Fehler gegen den natürlichen richtigen vierstimmigen Satz. – Noch muß ich einer harmonischen Besonderheit gedenken, von der meines Wissens die Theorie noch nicht Notiz genommen es ist die verminderte Sext, umgekehrt also übermäßige Terz, welche hier in der Oberstimme des Takt 24 vorkommt, und welche dann möglich und richtig ist, wenn in der Mollskala die 2te Stufe erniedrigt, die 4te erhöht wird, wie es hier der Fall ist.

[S. 5] 2., Nachbildung der Fräulein John.

Diese Nachbildung zeigt nur ein schwaches Anlehnen an das Muster. Es fehlt der thematischen Anlage an hervortretenden Einzelgliedern, wie im zweiten Takt bei Haydn, welche in der Verarbeitung immer kenntlich bleiben. Das Ganze fließt hier mit einer gewissen Gleichförmigkeit hin, in welcher uns kaum ein Moment an schon früher Dagewesenes erinnert. Der Wiedereintritt des Themas, Takt 17 müßte unverkümmert das Thema selbst bringen, die letzte Periode vergißt im Gegentheil das Thema vollständig, wenn wir nicht Takt 19 als eine Mahnung an Takt 1 auffassen wollen, was nicht wohl möglich ist. Die viermalige gleichmäßige rhythmische Wiederholung von Takt 2 bildet vier kurze Comma's, welche auch durch keine Bewegung der Mittelstimmen verdeckt werden[.] Die gleichmäßig-halben Noten in der Cäsur, Takt 4, 8, 12 u. 16 bilden daneben vier schwere Comma's und es bringt eine große Eintönigkeit hervor, daß die vier ersten Sätze Takt 1–16 ganz gleichmäßig abgetheilt sind. Die letzte Periode Takt 17–26 enthält bei der Entfremdung vom Thema keine Steigerung sie folgt nur in gleichgültigen melodischen Gängen dem harmonischen Plan der Ausweichung nach B dur. – Mittelstimmen und Baß sind unselbstständig, dienen nur zum Ausfüllen der Harmonie. Die Harmonisirung hat den Fehler einen zu bestimmt ausgesprochenen Tonalitätenwechsel zu bringen, was besonders Takt 13–16 auffällt. Hier soll E dur uns als Dominante von A moll erscheinen. Das volle befriedigte E dur hat keine Spannung auf den Wiedereintritt der Haupttonart hin. Im Einzelnen genommen fällt das erste E

dur durch den Quartsextaccord auf *H*, Takt 3 zu sehr mit der Thür in's Haus, während bei Haydn die Dominante mehr als solche, weniger als selbstständige Tonalität behandelt ist. In der letzten Periode verliert das *B* dur zu sehr den Character einer alterirten Cadenzharmonie der Haupttonart und kommt uns dadurch gesucht, gewaltsam vor. Das Aushalten des Quartsextaccordes Takt 24 ist sehr hinderlich. Takt 13–14 ist die Auflösung nach *Fis* dur an und und [sic] für sich ganz intressant, aber für dies kurze Stück ist sie allzu leiterfremd, und sie bereitet nicht einmal *E* dur, in welchem sie ja auch leiterfremd ist, gut vor, nein! Der unerbittliche Quartsextaccord von *E* tritt auch hier allzu heftig ein, ohne angeklopft zu haben. Auch nach dem Takt 5 und sechs, der etwas zu einförmig auf dem *A* moll sextaccord ruht, tritt die Dominante von *C* nicht schön vermittelt ein. Takt 9 u. 10 bringen wieder die ruhende *A* dur Harmonie, bei Haydn ist es die Dominant Septharmonie der Unterdominant Tonart welche so frei einsetzt, sie geht durch den verminderten Septaccord nach *B* moll, es tritt dann jenes *Ges* dur ein, welches am Schluß ausgedehnt erscheint. Welch ein Reichthum von Harmonien gegen das kahle *A* dur in Takt 9 u. 10. – Zu loben ist an dem Stück dagegen eine hübsche Sicherheit in der Stimmführung. Die Pausen in der Altstimme sind nicht gut, da die Stimme mit einer kahlen harmonischen Note wieder einsetzt, sie wären berechtigt, wenn die Stimme einen melodisch bedeutsamen Wiedertritt hätte. Die letzte Periode wird nicht durch melodische Verzweigung zehntaktig, es ist doch eigentlich eine verkappte achttaktige Periode von zwei viertaktigen Sätzen in *F* dur und *A* moll, daran die beiden letzten Takte nur angehängt werden.

[S. 6] 3., Nachbildung der Frl. Ida Herbeck.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system covers measures 1 through 8. The second system covers measures 9 through 16. The third system covers measures 17 through 26. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Specific annotations include: '[alternativ ist im Vlc. c als Halbe notiert]' at the end of measure 8, '[Vorzeichen in Vl.2 hinzugefügt]' above measure 15, and '[Vla. unleserlich]' above measure 25.

Die Arbeit der Frl Herbeck geht der Periodenbildung des Musters am aufmerksamsten nach; sie vermeidet dadurch die Commata's welche wir an den vorigen Versuchen hervorhoben; auch nehmen bei ihr die Mittelstimmen innigeren Antheil am rhythmischen Verlauf und werden deshalb selbstständiger; bis auf die letzte Periode wo sie bei der Ausweichung nach Es dur auch zu sehr in halben Noten stagniren. – Takt 4 ist das D im letzten Achtel des Violoncells nicht von guter Wirkung, es stört den Nachhall der A dur Harmonie, es nimmt ihr gleichsam die Luft[.] Solche einzel[n] eintretende[n] Noten sollten immer als durchgehend behandelt werden, welche zur Harmonie passen. Zu dem D denkt man sich unwillkürlich einen D moll Akkord der hier auf dem schwachen Takttheil nicht schön klingen würde. Besser wäre das H der melodischen Mollscala zu geben. Sehr gut ist die melodische Wendung Takt 9 und 10, sie ist eine interessante Gegenbildung zu dem Anfang des Themas. Der Theil welcher sich in allen Versuchen als der schwächste erwies, ist es auch hier, die Periode Takt 13–16, doch ist der Vorzug zu bemerken, daß im engen Anlehnen an das Muster das A dur dominantmäßiger behandelt wird, nicht als selbstständige Tonart. Am schwächsten ist die letzte Periode, wo das Es dur zu kahl die vier Takte durch hingezerrt wird, mit melodisch gleichgültigen Gängen der Oberstimme; die harmonische Rückkehr nach D mol ist gut. Takt 3 habe ich der zweiten Geige *f* gegeben. Das G will so gelöst sein, und wozu solche kleinen Unregelmäßigkeiten, die den klaren Satz trüben? – Takt 24 hat das Cello besser scalenmäßig *g* auf dem zweiten Achtel als schöne durchgehende Note statt dem Hinken auf dem zweimaligen A. Takt 11 bleibt harmonisch etwas hängen durch das bloße Wechseln zwischen Dominant und verminderter Septharmonie. Die zweite Geige bekommt natürlich *fis* auf dem letzten Achtel. Das Auflösen der Septime nach oben Takt 11–12 vom letzten zum ersten Achtel in der Bratsche gehört zu den erlaubten Ausnahmen, wegen dem Vorhalt der Oberstimme, welcher es verdeckt. Ich habe folgende Abänderung des zweiten Theils von Takt 12 an freier ausgearbeitet. – Nachträglich noch eine Bemerkung über das Thema: Die Melodie hat den Fehler daß sie sich in den Hauptnoten wiederholt; dadurch daß das F gleich anfangs gegeben wird, sich drum nur wiederholt, wird es eintönig, besser wäre es, F als Gipfelung bis Takt 3 aufzusparen.

[Cornelius' »Abänderung« ab T. 12]

The image shows a musical score for a string quartet, specifically a modification starting at measure 12. The score is written for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello in the first system, and Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. in the second system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The modification involves changes in dynamics and phrasing. In measure 12, the first violin part has a *cresc.* marking, followed by a *pp* marking. The second violin part also has a *cresc.* marking, followed by a *dim.* marking. The viola and cello parts have *dim.* markings. In measure 19, the first violin part has a *f* marking, followed by a *p* marking. The second violin part has a *f* marking, followed by a *p* marking. The viola and cello parts have *f* markings, followed by a *p* marking. The modification continues through measures 24, with various dynamics like *f*, *p*, and *pp* used throughout.

[S. 3] II Andante von Jos. Haydn op 3. N.º 2 [1. Satz: Fantasia con variazioni]

Indem wir mit diesem Stück in eine frühere Zeit Haydn's, aus op 55 zu op 3 zurückgreifen, belauschen wir den Meister im Werden und wir genießen schon einen Vortheil den wir aus der anhaltenden Beschäftigung mit dem vorigen Stücke gewonnen, daß wir unsre Kritik das unterscheidende Urtheil über Mängel und Vorzüge gestärkt finden. Das ist es ja, was wir auf diesem Wege erreichen möchten durch genaues Anschauen und Prüfen von Meisterwerken und durch Versuche zu deren Nachbildung uns künstlerischen Geschmack anzueignen und durch ein geklärtes Anschauen das Schöne voller und inniger zu genießen. So lehrt uns diese frühere Arbeit des Meisters, grade durch die Ähnlichkeit der äußeren Umrisse die spätere Meisterarbeit recht verstehen und erkennen. Alles, thematische Erfindung, Periodenbildung, Harmonisirung, Modulation, Stimmführung steht hier bei weitem auf einer tieferen Entwicklungsstufe. Das Thema, dessen erster Takt dem dortigen entspricht, nur nach Dur versetzt ist, ist gewöhnlicher, seine beiden zweitaktigen Motive stehen sich, durch ein Komma getrennt, kahl gegen[über], sie haben nicht die innige Verschmelzung zu vier Takten welche dort durch den verbindenden Auftakt zur zweiten Hälfte bewerkstelligt ist: Der Gegensatz welcher die ersten acht Takte vollendet steht nicht in thematischer Beziehung zum Thema. Auch der Mittelsatz von sechs Takten, welcher den zweiten Theil beginnt ist keine Verarbeitung thematischer Motive und sein Nachsatz bringt in den letzten vier Takten nur eine völlig ungesteigerte Wiederholung des Themas, während dort nach dem strengen achttaktigen Mittelsatz die Wiederholung des Themas sich zu der schönen zehntaktigen Periode entfaltet. Dort, welcher Reichthum von harmonischer Entfaltung innerhalb der Grenzen der Tonalität – hier nur ein einfarbiges Wechseln zwischen Tonica und Dominante. Und dennoch haben wir es auch hier mit dem großen Meister Haydn zu thun, welcher die deutsche Kammermusik Sonate, das Quartett, die Symphonie geschaffen und ausgebildet, zu einer Kunstgattung emporgehoben hat, welche auf der Höhe der griechischen Plastik und dramatischen Kunst steht. Klarheit und Ebenmaß in den Verhältnissen, anmuthige

melodische Bildung, Festigkeit und Natürlichkeit der harmonischen Basirung, Fluß und Intresse in den Mittelstimmen sind auch hier vorhanden und nachahmenswerth. – Wir bemerken noch im Einzelnen: Der Unterschied zwischen ausgesprochener Tonalität der Dominante und bloß einleitender Dominante kann auch an diesem Stück deutlich werden. Takt 5–8 weichen durch die Dominante von G und durch die vollkommene Cadenz in diese Tonart wirklich dahin aus. Takt 11–12 und 13–14 hingegen, haben wir trotz den aus G dur entlehnten Tönen und Accorden nur mit C dur zu thun. Die beiden Formen des übermäßigen Sextaccords Takt 13 in der zweiten Hälfte sind auf der erhöhten vierten Stufe von C moll zu Hause und gehören dem übergreifenden System dieser Tonart an. Takt 12 u. 13 enthält ein feines Zertheilen des vierstimmigen, in zwei[-] und dreistimmigen Satz; der Wiedereintritt der pausirenden Stimmen enthält aber beidemale ein harmonisch oder melodisch bedeutsames Moment, sie treten nicht auf gleichgültigen Noten wieder hinzu. Man merkt ihren Eintritt.

[S. 4 (nicht beschrieben)]

[S. 17] **John.**

1.

The image displays a musical score for a quartet, identified as 'John' by Joseph Haydn. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked with letters 'a', 'b', 'c', and 'd' above the first staff. The second system (measures 9-14) is also marked with letters 'a', 'b', 'c', and 'd' above the first staff. The score shows a key signature change from G major to C major at measure 11. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

[S. 17 John] 2.

Musical score for the first system of 'John' 2, measures 1-8. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines in the upper parts, with a steady bass line.

Musical score for the second system of 'John' 2, measures 9-16. This system continues the piece with more complex melodic and rhythmic developments. It includes a section with a slur over measures 10-11 and a fermata over measure 12. The bass line remains active, providing a harmonic foundation.

[S. 18] Herbeck.

1.

Musical score for the first system of 'Herbeck', measures 1-8. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 2/4 with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *p* and *p cresc.*. It features sections labeled 'a' and 'b'. The music is more melodic and expressive than the previous piece.

Musical score for the second system of 'Herbeck', measures 9-16. This system continues the piece with further melodic and rhythmic development. It includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*. The sections 'a' and 'b' are clearly marked. The bass line is more active, with some syncopation.

[S. 7] III Andante v. Jos. Haydn. op 71. N.º 3. [2. Satz]

And. con moto

Einfacher sechzehntaktiger Liedsatz in zwei Perioden von erstens Satz und Gegensatz, zweitens Satz und Nachsatz zerfallend. Die Melodie ist ganz aus dem ersten kleinen Satzglied (erster Takt erste Hälfte) und dessen Umkehrung in der zweiten Hälfte fortgesponnen; der Abschluß des Themas, Takt 2, wird zweimal wiederholt, um in den Cäsuren des zweiten und dritten Satzes die Commatas zu verhindern, Takt 6 u. 10. Der einfache Auftakt im Anfang wird fünf mal wiederholt, Takt 4, 6, 10, 12 u. 14; der gegliederte Auftakt zum 3t Takt aus punktirtem Sechzehntel u. einem Zweiunddreißigstel bestehend wird einmal wiederholt, Takt 8 zum Beginn des zweiten Theils. Der zweite viertaktige Satz ist ein richtiger Gegensatz oder Nebensatz; indem er melodios die beiden ersten Takte fast ganz wiederholt, und nur eine neue Schlußwendung nach D moll bringt. Auch der Mittelsatz erste Hälfte des zweiten Theils ist thematisch aus dem ersten Satz entwickelt; der vierte jedoch bringt eine freie Fortspinnung des ersten kleinen Motivgliedes. Harmonisch zeigen diese sechzehn Takte wieder eine völlig von vorherigen beiden Sätzen verschiedene Anlage. Die ersten vier Takte bleiben fest in B dur, doch ist ihrem Schluß durch das Anklingen der verminderten Septharmonie von dem verwandten D mol schon eine Art Vorgefühl gegeben daß die Periode sich nach dieser Tonart wenden soll, in welcher ja B dur auf der sechsten Stufe heimisch ist. In dem zweiten Satz wendet sich B dur nach dem gleichfalls beiden Tonarten leitereignen G mol und nun tritt mit einem kurzen Umweg über das gleichfalls beiden verwandte F dur die Cadenz nach D moll ein. Der dritte Satz auf dem Orgelpunkt G ist durchaus nur Dominante von C obwohl die Dominante und verm. Septharmonie v. G dur schön hineinklingen. Es macht sich nun besonders gut, daß der letzte Satz nicht streng thematisch und nicht auf der bereits wieder gewonnenen Tonica der Haupttonart einsetzt, sondern daß durch die Kette der Dominanten von C, F, B u. Es Dur erst ganz zum Schluß die volle Cadenz nach B eintritt. So bietet die Cadenzirung dieses in jeder Hinsicht höchst einfachen Stückes auf den Abschlüssen seiner vier Sätze die interessante Folge von B dur, D moll, G dur als Dominante von C und schließlich wieder B dur. Die Wendung nach D moll zum Theilschluß ist eine sehr berechtigte als nach der Paralleltonart der Dominante. – Genaues Studium der Mittelstimmen

in diesem Stück ist nicht genug zu empfehlen. Besonders in der zweiten Abtheilung haben zweite Geige u. Bratsche, einen wahrhaft schön melodisch und rhythmisch fein gegliederten Gesang. Takt 13 und 14 finden wir eine Sequenz in welcher auf den springenden Dominantbässen des Violoncells die übrigen Stimmen genau dem Gesetz der Sequenz folgen und also Takt 14 eine genaue Transposition von Takt 13 ist. Die Pausen in der Bratsche während diesen beiden Takten geben ihrem harmonischen Ausfüllen eine stimmliche, contrapunktische Selbstständigkeit, während die 2te Geige in ihrem schönen chromatischen Gesang jedesmal die Terz des neu eintretenden Dominantaccords vorhält. Takt 12 in der Bratsche ist eine freie Nachahmung der ersten Geige in Takt 11, worauf dann wieder die erste Geige diesen Gang durch die Sequenz fortsetzt. Das dient dazu die beiden Sätze des zweiten Theils eng mit einander zu verweben.

[S. 17 John] 3.,

[S. 8] IV Adagio v. Jos. Haydn. [op. 71 Nr. 1, 2. Satz]

Zuvörderst ist an der periodischen Construction dieses Liedsatzes hervorzuheben, daß sie eine höchst originelle ist, indem nicht wie gewöhnlich Takt 1 u. 2 mit Takt 5 und 6 correspondiren durch genaue Wiederholung der Melodie oder durch rhythmische Nachbildung derselben, sondern daß hier Takt 3 und 4 im Takt 5 und 6 wiederholt werden, während Takt 1 u. 2 mit 7 u. 8 eine Phrase bilden, welche durch diese vier Mitteltakte, wie durch eine Paranthese unterbrochen wird. Wir haben hier und überall wohin wir schauen die unerschöpfliche Vielseitigkeit zu bewundern, mit welcher Haydn seine Perioden anlegt. Nach dem viertaktigen Mittelsatz des zweiten Theils wird die erste achttaktige Periode wiederholt; aber gerade der eingeschaltete Satz von vier Takten ist hier sehr eigenthümlich modificirt in dem die zweite Hälfte des Motiv's aus dem dritten Takt dreimal unmittelbar hintereinander wiederholt wird, und nun im dritten und vierten Takt nicht wie vorher eine Wiederholung der beiden ersten sondern ein freier Gang auf der Unterdominante, in Form einer Cadenz eintritt, wonach die beiden Takte der ersten Periode in freier Modificirung und Wendung nach der Haupttonart den Abschluß bilden. Betrachten wir die beiden ersten Takte im Einzelnen, so sehen wir, wie unlösbar ihre Melodie Harmonie und Rhythmus verbunden sind. Das Motiv der ersten Geige würde mit seiner lang gehaltenen ersten Note unverständlich bleiben; schon die einfache harmonische Grundlage von Tonica, Unterdominante Dominante und wieder Tonica gibt ihm entschiedenere Physio[g]nomie, welche aber

dann erst durch das hinzugezogene rhythmische Motiv der Unterstimme vollkommen und fein ausgemeißelt wird. Man kann da kaum von einem Motiv oder Thema sprechen, sondern nur von dem schönen Zusammenwirken verschiedener Momente, das jedes Achtel dieser beiden Takte mit innerster Lebendigkeit erfüllt, und aus dem Abschluß das verbindende Glied sich erheben läßt, welches die Folge der Periode an den Anfang kettet. – Harmonisch bemerkenswerth ist das Verhalten des Mittelsatzes; er enthält die gleichnamige Molltonart der Haupttonart mit einer Scala welche zwischen kleiner und großer Septime schwebt, also theils die Harmonieen der melodischen Mollscala theils die der harmonischen anwendet. – Takt 5 zweite Hälfte bilden Violoncell und erste Geige das übermäßige Terzintervall *des-fis*; im Takt 6 zweite Hälfte bilden zweite und erste Geige das Intervall der doppelt übermäßigen Quarte *des-gis*, welche beiden übermäßigen Intervalle die Harmonielehre noch nicht registriert hat. – Noch ist rhythmisch zu bemerken, daß gleich der erste Takt in der Unterstimme das rhythmische Haup[t]motiv gewissermassen ein Kretikus, nur mit ungleichen Längen, auftritt, welcher durch das ganze Stück festgehalten ist, ausgenommen Takt 10, 11, 12, 16 u. 17.

[S. 9] V. Andante von Jos. Haydn. [op. 50 Nr. 3, 2. Satz]

Andante più tosto Allegretto ♩ = 63

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante più tosto Allegretto' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score is numbered 1 through 24. Dynamics include *p* (piano), *fz* (forzando), and *dol.* (dolcissimo). The first system (measures 1-8) shows the initial rhythmic motif in the bass line. The second system (measures 9-16) shows the development of the motif with dynamics like *p*, *fz*, and *dol.* The third system (measures 17-24) shows further harmonic and rhythmic variations.

Die bisher betrachteten Musterstücke hatten durchgängig von Anfang bis zu Ende vollen vierstimmigen Satz. Hier haben wir einmal ein Stück, dessen ganze Anlage darauf beruht, daß mit der vollen Harmonie hausgehalten wird, daß man auf ihren Eintritt gespannt bleibt und drum zuletzt um so bewußter und befriedigter sich ihrem Eindruck hingibt.

Unser Liedsatz hat drei Perioden, jede von acht Takten. Erste Periode: Satz und Nebensatz; der Nebensatz ist eine Wiederholung des Hauptsatzes, bis auf die Änderungen bei der Cäsur. – Zweite Periode: streng thematischer entwickelter Mittelsatz, den Vordersatz des ganzen Themas in melodischer Modification bringend; der Nachsatz eine Fortspinnung aus dem ersten Motiv des Themas enthaltend. Dritte Periode: Wiederholung der ersten.

Im ersten Theil hat das Violoncell die Melodie und ist nur von der Bratsche begleitet. Diese contrapunktische Begleitung der Bratsche hat mehrere bemerkenswerthe Eigenheiten. Sie ist individualisirt, hebt sich in jeder Weise deutlich und kenntlich gegen die Oberstimme ab. Sie bewahrt ihre rhythmische und melodische Haltung bei der viertaktigen Wiederholung des Themas ebensogut, wie die Oberstimme. Das Individualisiren ist hauptsächlich durch das einfache Mittel des späteren Eintritts nach zwei Achtel Pausen und durch die Syncope in Tact 2 bewerkstelligt. Sodann ist zu merken, daß diese Stimme nur Consonanzen auf den guten Takttheilen bringt: Terzen, Sexten, dagegen Septen nur stufenweise durchgehend, die leere Octave nur auf dem schwachen Takttheil. Sodann: Die Begleitung ist eine solche, daß jede Note der Bass einer vollen Harmonie sein könnte. Diese Harmonie ersetzt unbewußt das lauschende Ohr und dadurch bekommt dieser zweistimmige Satz eine solche wohlthuende Ruhe und Klangfülle, daß man die volle Harmonie keinen Augenblick entbehrt. Das Begleitungsmotiv der Bratsche Takt 1 ist ein festgehaltenes und wird dreimal Takt 5, 9 und 13, das letzte mal nur rhythmisch, wiederholt. – Die erste Hälfte des Mittelsatzes, zweite Periode ist ganz das Widerspiel des ersten Satzes. Nun führen die beiden Violinen die thematische Durchführung auf der Dominante weiter. Es werden also die vier Personen gewissermassen erst in Paaren eingeführt; in der zweiten Hälfte des Mittelsatz[es] tritt die Bratsche hinzu, der Satz wird dreistimmig. Und nun kommen erst in der dritten Periode alle vier Stimmen zusammen. Das Violoncell wiederholt seinen ersten Theil auf dem Orgelpunkte der Bratsche, dazu hat die erste Violine eine völlig neue Gegenmelodie und auch die Mittelstimme der zweiten Violine ist so hervortretend gegeben, daß drei Melodien zur Bratsche erklingen. – Sehn wir nun schließlich auf das Ganze, so bemerken wir daß hier der Schwerpunkt des Interesses auf der contrapunktischen, stimmlichen, mit einem Wort polyphonen Haltung des Ganzen beruht. Diesem ordnen sich unwillkürlich die andren Faktoren unter und wir suchen vergebens nach jenem harmonischen und modulatorischen Reichthum, welcher die früheren Stücke erfüllte, auch begegnen wir keinen Besonderheiten im Periodenbau, keinem Übergreifen über das gewöhnliche Maaß des vier[-] und achttaktigen Satzbaues. Das werden wir auch später in den größern polyphonen Formen, besonders in der Fuge wiederfinden. Der melodische Reichthum des polyphonen Satzes, die Mannichfaltigkeit im Gruppiren der Stimmen ersetzt jene Wirkungsmittel, ja sie würden sogar oft das ruhige Entfalten und Auffassen der melodischen Gestaltung beeinträchtigen. – Auf einzelnes eingehend, bemerken wir die schönen ausschmückenden freien Eintritte der kleinen Septharmonien v. C u. F Takt 13–14; die Auflösung der Septime nach oben, Takt 19 zweite Geige. Der Querstand *B–H*, Takt 13 hat nichts störendes, weil das *H* der Bratsche als von einem *B* in derselben Stimme ausgehend betrachtet wird. Die Modulation des Mittelsatzes geschieht nach dem wirklichen *F* dur – nicht bloß nach der Dominante, weil der Wiedereintritt des Themas auf der Dominante geschehen soll.

[S. 10 (nicht beschrieben)]

[S. 11] VI. Largo [assai] v. Joseph Haydn. [op. 74 Nr. 3, 2. Satz]

Largo [assai] $\text{♩} = 54$

Wir wollen keine Worte verlieren über die Anlage dieser zwei und zwanzig Takte, über das Zehntaktige des ersten Theils, über die Durchführung des einfachen Motiv's, über die Stimmführung welche hier bei der vorwiegend harmonischen Wirkung etwas weniger melodisch interessant erscheint als in früheren Stücken. Nur eines wollen wir bemerken. Dies Stück, mit welchem wir heute die kleine Reihe von Beispielen aus Haydn abschließen ist bei weitem das schönste. Während die früheren Stücke mit Ausnahme des ersten meist nur ein anmuthiges reizvolles Tonspiel entfalteten, dessen Gemüthseinfalt sich auf die Worte des Sängers zurückführen ließ: »Ich singe wie der Vogel singt« begegnen wir hier schon einer Ausdrucksweise welche wie die Offenbarung eines ganz besondern Gemüthszustandes im Tondichter zu uns spricht. Die früheren Stücke hatten im Ganzen etwas generell Ähnliches, bei allem Unterschiedlichen kann man sie im Gedächtniß mit einander verwechseln. Bei vorliegend[em] Liedsatz ist dies nicht möglich, er steht da, wie eine Schönheit unter bloß anmuthig jugendlichen Mädchenercheinungen. Haydn hatte sich um jene Zeit an der vollendeten Erscheinung Mozarts und dessen reinsten Schönheitsgestalt zu einer höheren Stufe poetischen Schaffens emporgehoben. Vorliegendes Stück ist aus den sogenannten englischen Quartetten, dem Grafen Appony gewidmet. Aus dem stillen

Winkel in Eisenstadt in die weite Welt vor ein großes nationales Publikum entführt, nahm er nun erst alle höchste Kraft zusammen und sein spätestes Schaffen bei greisem Alter mit jugendlichem Herzen und Geist athmet die eingesogene Luft großer Eindrücke, reicher Erlebnisse, gesteigerter Anerkennung und erhöhten Selbstbewußtseins aus. Der übermäßige Sextakkord im achten Takt als Höhepunkt der dynamischen Steigerung von Anfang an hat etwas Überschwängliches, das G dur in Takt 12 etwas Geheimnißvolles. Die schöne Geigentonfarbe E dur nach einem ersten Satz in G moll u. G dur eintretend hat etwas Dramatisches, es ist als wenn nun eine ganz andre Person als die bisherigen aufträte, welche Allen eine andre unerwartete Lösung geben soll. Das E dur Andante ist wie eine Ottilie von Göthe mit kindlichen jungfräulichen Zügen, nur daß in den zwei angedeuteten Momenten gezeigt ist, daß sie des heroischen und wieder übermenschlichen Entsagens fähig sein würde wenn das Geschick den Moment darböte. So stellt sich schon Haydn, der Gründer und erste Bildner dieser Gattung und Richtung von Musik auf die Höhe poetischen Ausdrucks, von welcher aus dann Beethoven neue Welten des Gemüthslebens enthüllen sollte.

[S. 12 (nicht beschrieben)]

[S. 17 **John**] 4. frei.

The image shows two systems of a musical score for a quartet. The first system contains measures 9 through 18. The second system contains measures 19 through 28. The score is written for four staves: Violin I (top), Violin II, Cello, and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked '4. frei.' and includes a fermata over the final measure of the second system.

[S. 18 Herbeck 2.] frei

The image shows a musical score for a quartet, consisting of two systems of four staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first system contains measures 1 through 10. The second system starts at measure 11. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte). There are also performance instructions like *[sic]* and *[#]* above notes. The bottom staff of the second system ends with a double bar line and repeat dots.

[S. 13] I. Menuetto Joseph Haydn. [op. 3 Nr. 6, 3. Satz]

Menuetto $\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

mf pizz. *arco*

A B C

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

pizz. *pizz.* *pizz.*

B A

Trio

1 2 3 4 5 6 7 8

p arco *p arco* *p arco* *p arco*

D D

9 10 11 12 13 14 15 16

tr *M.d.C.*

E D

Das Menuett ist eine Tanzform von ruhiger gemessener Bewegung im Dreiviertel Takt. Es besteht ursprünglich aus zwei Reprisen von acht Takten, deren erste auf Tonica oder mit dem

Halbschluß, auch mit der Dominante schließt, die zweite wieder und immer in der Tonica. Die älteren Menuets führen oft das erste zweitaktige Motiv durch. Die acht Takte haben drum einen merklichen Einschnitt in der Hälfte, und geringere Einschnitte nach je zwei und zwei Takten. Muster eines Menuets im alten Styl ist das in Mozarts Don Juan, das zu aufmerksamer Analyse empfohlen sei. Dem Menuet wurde später ein Trio zugefügt, dessen rhythmische Anlage ganz dem Menuet gleich ist, meist in der Tonart der Unterdominante gesetzt wurde und melodisch oder in der Bewegung einen Gegensatz zum Menuet enthalten soll.

Von Haydn welcher diese Form, nach dem Vorgang Bach's in der Suite, in seine Sonaten, Quartette u. Symphonien einführte, wohl als den damals beliebtesten Tanz, und welcher sie mit der höchsten Mannichfaltigkeit und Unerschöpflichkeit wiederholte ist hier die einfachste Art zur Nachahmung aufgestellt. Es bleibt den Schülern selbst überlassen sich der klaren Linien, der einfachen Perioden bewußt zu werden. Erster Theil Satz und Gegensatz A – B. A in der Haupttonart, B in der Dominante. Zweiter Theil Mittelsatz von 4 Takten, bestehend aus der Progression eines zweitaktigen Motivs auf Unterdominante u. Dominante. Dann Umkehrung der Folge A – B zu B – A, mit der entsprechenden Änderung, daß B in die Haupttonart zu stehen kommt mit der Dominante auf der Cäsur, woran sich A unverändert schließt. Die Form des Trios ist durch die Buchstaben sattsam bezeichnet und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Das alte Menuett war zweistimmig und nur im Trio kam der Abwechslung halber eine dritte Stimme hinzu, woher dieser Name Trio entstanden sein soll. In Haydn's beiden ersten Werken ist diese alte Form noch beibehalten. – Der Name Menuet kommt wohl aus dem Lat. minutus, franz: menu, man vermuthet zur Bezeichnung der kleinen Schritte welche dieser Tanz hatte. Entstanden soll er in der westfranzösischen Landschaft Poitou sein.

[S. 14 (nicht beschrieben)]

[S. 19/20 (nicht beschrieben)]

[S. 21] Menuetto [op. 76 Nr. 1, 3. Satz]

Presto $\text{♩} = 76$ $A=4$ $I=10$ $B=6$

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

$C\ 4$ $D\ 4$ $E\ 4$

III A B F C D G

$[III]$ H I

23 31

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

[sic]

Aus Joseph Haydn's Quartetten

Trio A B C D

mf
pizz.
pizz.
pizz.

A B

I

9

C

II

17

A B C D 8va

D E

II III

27

[sic]

[III] M.D.C.

[S. 22 (Notate aus Choralsätzen von J. S. Bach, ansonsten nicht beschrieben)]

Peter Cornelius als Musiktheoretiker

herausgegeben von

Stephan Zirwes, Michael Lehner,
Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Peter Cornelius (München, ca. 1870)
Stadtbibliothek Mainz

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-167-1 (Print)

ISBN 978-3-98740-168-8 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987401688>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 18

ERGON VERLAG

Inhalt

Vorwort	7
I. Quellenedition	
Einleitung (<i>Stephan Zirwes/Michael Lehner/Nathalie Meidhof</i>)	11
Cornelius als Lehrer für Musiktheorie an der Königlich bayerischen Musikschule	11
Das Quellenmaterial	16
Zur Edition	19
A Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, I. Harmonie – II. Poetik	23
B Rekonstruktion eines musiktheoretischen Lehrgangs nach Peter Cornelius	29
1. Die Grundlagen und der Dreiklang (<i>Stephan Zirwes</i>)	29
»Gesetz und Regel«	29
»Tonartsystem – Duraccord – Durtonart«	29
»Mollakkord – Molltonart – Molldurtonleiter«	33
»Die verminderten Dreiklänge«	34
»Das übergreifende System und seine verminderten Dreiklänge«	35
»Die Tonleitern des Dur und Mollsystems«	36
Akkordfolge	39
»Übung und Beispiel«	40
2. Dissonanz – Septimenakkorde – Dominantseptimenaccord (<i>Nathalie Meidhof</i>)	45
»Gesetz und Regel«	45
Definition der Dissonanz	45
Herleitung der »Septimenaccorde«	46
Fortschreitung der »Septimenaccorde«	48
»Folgen von Septimenaccorden«	49
»Die Natur des Dominantseptimenaccords«	54
»Übung und Beispiel«	56
3. Weitere Akkordformen (<i>Michael Lehner</i>)	60
Der verminderte Septakkord	61
Der halbverminderte Septakkord	62
Der übermäßige Sextakkord	63
Der übermäßige Dreiklang	64
Literaturbeispiele zum übermäßigen Dreiklang	70
Der »alterirte Dominantaccord«	72

Der »Septimenaccord auf der siebten Stufe des übergreifenden Mollsystems«	74
»Der Septimenaccord auf der vierten Stufe des übergreifenden Durmoll Systems«	75
C Aus Joseph Haydn's Quartetten	77
Einleitende Bemerkungen (<i>Martin Skamletz</i>)	77
Quellentext	79
D Die Modulation	103
Einleitende Bemerkungen (<i>Michael Lehner</i>)	103
Quellentext	105
II. Kontext	
<i>Nathalie Meidhof</i>	
»Dann gab ich ihnen Bässe«. Zur Bedeutung der satztechnischen Übungen im Unterricht von Peter Cornelius	131
<i>Michael Lehner</i>	
Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition	143
<i>Stephan Zirwes</i>	
Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns	171
<i>Martin Skamletz</i>	
»... so soll auch hier die Selbstübung sich der kritischen Analyse verbinden«. Zu Peter Cornelius' Manuskript <i>Aus Joseph Haydn's Quartetten</i>	181
<i>Immanuel Ott</i>	
Peter Cornelius als Rezensent	205
<i>Birger Petersen</i>	
»Der geschickte, tüchtige, durchgebildete Musiker«. Josef Rheinberger als Kollege von Peter Cornelius	213
<i>Matthias Ningel</i>	
Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff	221
<i>Martin Skamletz</i>	
»Rekomposition«. Zur Übertragung von Peter Cornelius' Konzept der »Nachbildung von Meisterwerken« in den Kontext einer zeitgenössischen Hochschulausbildung	229
Register	241