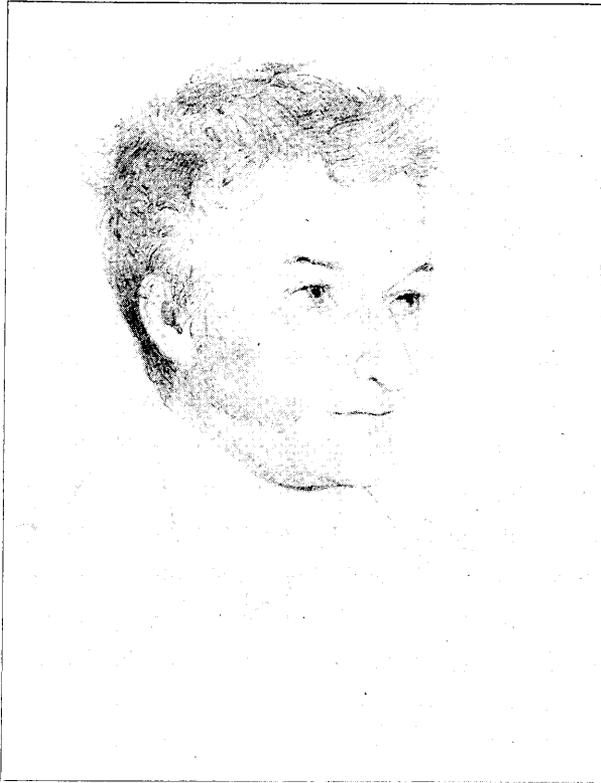


Musikalische Stundenbücher

E. T. A. Hoffmann, „Klaviersonate“





E. T. A. Hoffmann.

253349

E. T. A. Hoffmann

Klaviersonate cis-moll

Andante

aus der F-dur-Sonate



Herausgegeben und eingeleitet von

Dr. Gerhart v. Westerman



1 9 2 1

Drei Masken Verlag München

M
23
Hillem

Handwritten mark

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1921
by Drei Masken Verlag A.-G.
München

★

Notenstich und Druck der
Mandruck A.-G.
München

I

Nachdem das 19. Jahrhundert dem literarischen Schaffen E. T. A. Hoffmanns eine ausgesprochen ablehnende Haltung bewahrt hatte, brachten die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts unter dem Einfluß verschiedener Literaturströmungen, in deren Reihe die Fantastik eine so wesentliche Rolle spielt, für das dichterische Werk Hoffmanns gewissermassen eine Renaissance, welche dann auch eine gerechte Würdigung seiner gesamten Künstlerpersönlichkeit und die Erkenntnis der wesentlichen Bedeutung seines Werkes durch die Wechselbeziehungen und Einflüsse zu den größten Meistern seiner Zeit zur Folge hatte.

Dem Musiker Hoffmann dürfte eine solche Wiedergeburt schwerlich widerfahren, dazu hatte sein kompositorisches Schaffen zu wenig Selbständigkeit gewonnen, nicht die zureichende Ausreifung erfahren; es kann jedoch nicht genügend betont werden von welchem bedeutendem Einfluß für den Dichter Hoffmann der Musiker in ihm war. Ausgehend von der Musik, in ihr wirkend und schaffend, von ihr geleitet kam Hoffmann zur Poesie, in welcher Kunst seine eigenartige Begabung erst ihre volle und so üppig reiche Entfaltung fand. Das künstlerische Schaffen Hoffmanns bis zu seinem 33. Lebensjahr war ausschließlich von musikalischer Produktion beherrscht; es ist die Vorbereitungszeit die zum späteren dichterischen Schaffen führt; Hoffmanns künstlerischer Sturm und Drang, die Jahre des Wachsens und Werdens waren der Musik gewidmet, und erst als ausgereifte Künstlerpersönlichkeit tritt er zur Poesie in nähere Beziehung, wodurch sich auch die außerordentliche Einheitlichkeit seines dichterischen Gesamtwerks von der ersten Kreislerstudie bis zu den letzten Meisternovellen erklärt.

Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, erhält das rein musikalische Schaffen Hoffmanns eine höhere, umfassendere, wenn auch bloß relative Bedeutung.

Ernst Theodor Wilhelm ¹⁾ Hoffmann wurde am 25. Jan. 1776 zu Königsberg geboren. Hier besuchte er die Schule und 1792 bezog er die Universität seiner Vaterstadt. Nach Absolvierung seiner Studien schlug Hoffmann die juristische Laufbahn ein und war in folgenden Städten am Gericht oder an der Regierung tätig: Königsberg (1795), Glogau (1796), Berlin (1798—1800), Posen (1800—1802), Plock (1802—1803), Warschau (1803—1806). Von klein auf hatte Hoffmann ausgesprochene Begabung für Musik und Malerei gezeigt. Schon in der Knabenzeit entstanden kleinere Kompositionen, und späterhin ergab sich Hoffmann neben seiner Amtstätigkeit voll und ganz der Musik. Außer der Musik spielte die Malerei in seinem Leben noch eine bedeutende Rolle, während seine wenigen literarischen Arbeiten dieser Zeit mehr zufällig und gelegentlich entstanden.

Als 1807 nach der Schlacht bei Jena die preußische Regierung aufgelöst wurde, entschloß sich Hoffmann auch rein beruflich sich der Musik zu widmen; er begab sich nach Berlin, um von dort aus eine Stelle als Musikdirektor zu suchen. 1808—13 war er Kapellmeister und Theaterkomponist in Bamberg. In diesem Abschnitt seines Lebens beginnt Hoffmanns schriftstellerische Tätigkeit, welche von hier ab zum ausschlaggebenden, alleinbestimmenden Faktor seines künstlerischen Schaffens wurde. 1813—15 bekleidete Hoffmann die Kapellmeisterstellung an einem Wandertheater in Dresden und Leipzig. Die aufreibende Tätigkeit und der stete Geldmangel dabei hatten ihm mit der Zeit das freie Musikerdasein verleidet. So entschloß sich Hoffmann wieder in die juristische Laufbahn

¹⁾ Den Namen Amadeus legte sich Hoffmann später aus Begeisterung für Mozart bei.

einzutreten, in welcher er in Berlin als Rat am Kammergericht wirkend bis zu seinem im Juni 1822 erfolgten Tode verblieb.

Bis zum Jahre 1813 konzentrierte sich Hoffmanns künstlerische Kraft und Begeisterung fast ausschließlich auf die Musik, und es entsteht in den Jahren 1803—13 eine stattliche Anzahl von Kompositionen verschiedenster Art. Das Ideal, welchem er von Anfang an zustrebte, war die Oper; daher nehmen die Bühnenkompositionen in Hoffmanns musikalischem Schaffen den breitesten Raum ein, und auf dem Gebiete der Oper sollte er auch 1813—14 sein musikalisches Meisterwerk, die romantische Oper „Undine“ schreiben.

Fouqué, der Dichter dieses anmutigen Märchens verfaßte hierzu den Text, nachdem ihm Hoffmann ein genaues Szenarium ausgearbeitet hatte.

Die „Undine“ bedeutet unzweifelhaft den Höhepunkt in Hoffmanns kompositorischem Schaffen; es war sein erstes größeres Werk, das ihm auch äußeren Erfolg eintrug, und trotzdem bleibt diese Oper, abgesehen von einigen kleinen Gelegenheitskompositionen, Hoffmanns letzte musikalisch-schöpferische Tat. Denn unserem Meister hatte sich unterdessen ein anderes künstlerisches Gebiet eröffnet, auf welchem er seiner Fantasie, seinem eigenartigen Talent, freieren, ungehemmteren Lauf lassen konnte, das war die Poesie — Hoffmann hatte seinen eigentlichen Weg gefunden.

Um seiner Musik freier leben zu können, hatte sich Hoffmann 1807 nach dem Zusammenbruch der preußischen Regierung, in Warschau dazu entschlossen seine juristische Laufbahn aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen. So kam er nach Bamberg als Kapellmeister und Theaterkomponist; sein knapper Gehalt reichte aber nicht aus, den Lebensunterhalt zu bestreiten, trotzdem er daneben noch Musikstunden aller Art

erteilte; um dem steten Geldmangel zu steuern, mußte er nach weiteren Hilfsquellen suchen, und so verfiel er auf den Gedanken, an Friedrich Rochlitz, den Herausgeber der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ in Leipzig zu schreiben und sich als Mitarbeiter für dieses Blatt anzubieten. Als Beweis seines Könnens legte Hoffmann dem Brief ein von ihm verfaßtes Requiem bei. Rochlitz erkannte sofort die eigentümliche Begabung Hoffmanns; die originell-humoristische Art des Hoffmannschen Briefes brachte Rochlitz darauf, Hoffmann zu veranlassen, das Charakterbild eines begabten, halb wahnsinnigen Musikers zu entwerfen und in einer kleinen Novelle auszuführen, gleichzeitig sandte er ihm Beethovens fünfte Symphonie zur Besprechung. Hoffmann machte sich sofort an die Arbeit und in wenigen Tagen hatte er neben der Rezension seine erste Novelle fertig: „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden“.

Mit diesem Aufsatz beginnt Hoffmanns eigentliche dichterische Laufbahn, welche sich zunächst auf Veröffentlichungen in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ beschränkt; so erscheinen die kleinen musikalischen Fantasien „Ritter Gluck“ und „Don Juan“, die „Kreisleriana“, daneben dann eine stattliche Reihe von Rezensionen der verschiedensten Kompositionen, aber auch in diesen kritischen Besprechungen ist Hoffmanns dichterischer Funke erkennbar, da Hoffmann stets den Stimmungsgehalt der betreffenden Komposition poetisch aufzufassen und wiederzugeben weiß.

Die Musik führte Hoffmann zur Poesie, die Musikkritik bildet die Brücke, die zum selbständigen Schaffen hinüberleitet.

Hippel¹⁾ schreibt in seinen „Erinnerungen an Hoffmann“

¹⁾ Theodor von Hippel, Hoffmanns liebster Freund. Seine Erinnerungen an Hoffmann erschienen im Werk von Hans v. Müller: E. T. A. H. im pers. u. briefl. Verkehr. Berlin 1912.

über dessen früheste Kompositionen, sie seien „genial, kühn, aber oft bizarr“ gewesen. Von solchen Zügen konnte ich in den mir zugänglich gewesenen Hoffmann'schen Kompositionen und Bruchstücken aus solchen nichts feststellen, so daß ich annehmen muß, Hippel hätte ausgehend von der Entwicklung, die Hoffmann später in so ausgesprochen origineller Form nahm, diesen Rückschluß auf die Jugendkompositionen seines Freundes gemacht. Mir erschienen ganz im Gegenteil Hoffmanns Kompositionen recht wenig originell, vielmehr ganz konventionell im Stil der altklassischen Meister gehalten. Auch Hoffmanns reifstes und spätestes Werk, die „Undine“, trägt neben einigen romantischen Zügen, wie wir sie in der Charakterisierung etwa Kühleborns oder in den Chören der Wasser- und Erdgeister finden, im ganzen Aufbau für mein Empfinden noch ein rein klassisches Gepräge.

Die Vorliebe für das Absonderliche — das Fantastische, Bizarre, Scurrile — das was für uns Hoffmanns Eigenart und Zauber ausmacht, mit einem Wort die Hoffmann'sche Romantik spiegelt sich in seinen Kompositionen kaum wieder.

„Hoffmann der Dichter und Hoffmann der Komponist sind von Grund auf ganz verschiedene Geister“. — Diesem Satz begegnet man häufig genug bei Beurteilungen der Hoffmann'schen musikalischen Werke; gewiß entbehrt diese Behauptung nicht ihrer Berechtigung, nur ist dabei nicht zu vergessen, daß der Komponist Hoffmann noch ein jugendlicher Stürmer und Dränger, der Dichter Hoffmann dagegen ein ausgereifter Mann war. Behindert von dem rein technisch musikalischen und unter dem übermächtigen Druck der gewaltigen Genies seiner Epoche stehend, konnte sich Hoffmann in der Musik nicht zu der Freiheit und Selbständigkeit durchringen, die ihm in der Dichtung zu einer Selbstverständlichkeit wurde.

Diesen Zwiespalt zwischen künstlerischem Wollen und

technischem Unvermögen muß Hoffmann deutlich gespürt haben; wie hätte er sich sonst von der Musik abwenden können, die er als „die romantischste aller Künste“ bezeichnet. „Beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“

Diese Sehnsucht nach dem unbekanntem Reich konnte Hoffmann in Tönen nicht restlos zum Ausdruck bringen, er erkannte diesen Mangel an musikalischer Ausdruckskraft und trotz des relativ bedeutenden Erfolges, den er mit der „Undine“ errang, wandte er sich für immer ab von der Komposition. Ein neues Gebiet hatte sich ihm eröffnet in welchem er freier und unabhängiger schaffen konnte — in der Dichtung wurde er zum Meister, hier konnten seine Meisterwerke entstehen.

Während die Dichtkunst in Hoffmann's künstlerischem Schaffen die Musik gewißermaßen ablöst und in deren Rechte tritt, schreitet Hoffmanns drittes Talent, seine starke malerische Begabung in gerader Linie durch sein ganzes schöpferisches Leben. In dieser Kunst hatte Hoffmann vom Anfang an seine ihm adäquate Richtung gefunden, die seinem Wesen alle Ereignisse ins Fantastische verrückt zu erfassen restlos entsprach, das war die Karrikatur, die sein ganzes bildnerisches Schaffen wie ein roter Faden durchzieht, gleichsam ein Beweis für die Einheitlichkeit seiner Natur, seiner Geistesrichtung.

Die Vielseitigkeit der künstlerischen Begabung prädestinierte Hoffmann gewißermaßen dazu, dem romantischen Ideal von der Verschmelzung der verschiedenen Künste begeistert zuzustreben. Dieses Ideal beherrschte alle Kunst der Romantik; so wurde zum Hauptproblem der musikalischen Romantik der

Wunsch nach inniger Verbindung von Dichtung und Musik zu einer höheren Einheit, und dieses Problem müßte somit dem auf beiden Gebieten so reich begabten Hoffmann nahe gelegen haben.

Das Gesamtkunstwerk, wie es das Schaffen Richard Wagner's versinnbildlicht, der gleichsam in einer Apotheose den Schlußmarkstein dieser romantischen Bewegung aufsetzte, dieses Gesamtkunstwerk war nicht der Weg, den Hoffmann beschreiten wollte.

Eine genaue Auseinandersetzung mit dieser Frage bildet den Inhalt des Gesprächs „Der Dichter und der Komponist“. Hier tritt Hoffmann mit Entschiedenheit dagegen auf, daß der Komponist das von ihm zu vertonende Gedicht selbst verfasse, da ihm beim Suchen und Ringen nach Worten der musikalische Gedankenflug gelähmt würde. Das erste ursprüngliche musikalische Erfassen des Gedichts birgt stets die wahre einzig entsprechende Melodie in sich, kein Feilen an den Worten darf daher den Komponisten ablenken, er soll dem fertigen Texte gegenüberstehen, den der Dichter bereits in der Vorahnung der Melodien verfaßt hat. Im Reiche der Romantik treffen sich Dichter und Komponist, und der romantische Geist, der sie beide beseelt, verleiht ihrem gemeinsamen Werk die Weihe der höheren Einheit.

Das Gespräch „Der Dichter und der Komponist“ entstand im Jahre 1813, als Hoffmann an seiner romantischen Oper „Undine“ arbeitete, bei welcher er das Ideal einer Zusammenarbeit zweier im romantischen Geiste schaffender Künstler erreicht zu haben glaubte. Damals hatte sich der Schwerpunkt von Hoffmanns künstlerischem Wirken bereits auf die Dichtkunst verlegt; die Arbeit an der „Undine“ füllte nur noch die Pausen in seinem dichterischen Schaffen aus.

Abgesehen von einigen kleineren Gelegenheitswerken wie

Prologe und Festspiele, die er in Bamberg auf Bestellung dichtete und komponierte, hatte Hoffmann nie recht den Versuch gemacht, den Text zu einer seiner Opern selbst zu schreiben, was man bei seiner Doppelbegabung so leicht hätte erwarten dürfen.

Hoffmann fand eine andere, ausgesprochen literarische Möglichkeit der gegenseitigen Durchdringung von Wort und Ton; und hierin liegt die Eigentümlichkeit Hoffmanns daß er ausgehend von der Musik zur Dichtung kommt, und nachdem er in dieser Kunst einen neuen Weg zum Ausdruck seines künstlerischen Empfindens gefunden hat, versiegt sein rein musikalisches Schaffen, doch bleibt seine Poesie durchtränkt von eitel Musik.

Die Romantik in ihrer schwärmerischen Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, Unerfahrbaren fand in der Musik ihr künstlerisches Ideal, in der Musik, deren metaphysische Unendlichkeit das romantische Streben einer Verwirklichung entgegenbrachte. Die Musik beherrscht die Kunst und Philosophie der Romantik, das Ganze so blühend rege Geistesleben jener Jahrzehnte ist von Musik beherrscht und durchsetzt.

Hoffmann der doch von Grund aus eine Musikernatur war, nahm diese musikalische Einstellung des Geistes mit Begeisterung in sich auf und so wird er in dieser Richtung zu dem extremsten unter den Dichtern und Denkern seiner Zeit; alles wird ihm zur Musik, sie ist ihm Symbol des Lebens, das Paradies seiner Sehnsucht, ist ihm Religion. „Musik mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich Dich! Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur“ (Hoffmann, Kreisleriana) „Die geheimnisvolle Sphärenmusik, die das große unwandelbare Lebensprinzip der Natur selbst ist“. (Hoffmann, Serapions-Brüder).

Fast unwesentlich, weil nur zu naheliegend und selbst-

verständlich ist deshalb der Umstand, daß Hoffmann in seinem dichterischen Schaffen, welches von Novellen rein musikalischen Inhalts eingeleitet wird, stets die starke Vorliebe für musikalische Stoffe beibehält, denn alles ist bei ihm im romantischen Sinne von Musik durchsetzt, überall lauscht er dem Ton der den „bunten Erdentraum durchtönt“ (Friedrich Schlegel), musikalische Assoziationen beherrschen seine Sprache, „Farben, Düfte, Strahlen“ erscheinen ihm als Töne (Hoffmann, Kreisleriana), die ganze fantastische Welt seiner dichterischen Erscheinungen ist in den Kreislauf einer romantisch-verklärten Weltenmusik gezogen.

So fand Hoffmann eine rein literarische Lösung, die der Kraft und Expansivität seines künstlerischen Wollens und Müssens entsprach.

Um einen rein musikalischen Niederschlag seiner künstlerischen Eigenart zu bringen, dazu fehlte es Hoffmann an genügender Reife, Kraft, Selbständigkeit, dazu hätte es des Musik-Genies etwa eines Robert Schumanns bedurft, um diesem fantasievoll-überreichen Geiste Ausdruck geben zu können. Und wie in so manchem Klavierstück bei Schumann oder in einzelnen Sätzen seiner Kammermusik fantastische oft auch bizarr-scurrile Elemente aufblitzen, so könnte ich mir die rein musikalische Linie in Hoffmanns Entwicklungsgang vorstellen, den rein musikalischen Abdruck seiner eigenartigen Wesensart, der ihm leider versagt bleiben mußte, um in anderer Form seinen Ausdruck zu finden.

II

Soviel kritische Behandlung Hoffmanns dichterisches Werk gefunden hat, so wenig ist Hoffmanns kompositorisches Schaffen in zusammenfassender Form bisher gewürdigt worden. Unter Hoffmanns Biographen ist Georg Ellinger ¹⁾ der einzige der den Versuch macht, auch dem Komponisten Hoffmann gerecht zu werden; eine genaue Kenntnis der Hoffmannschen Kompositionsmanuskripte gibt ihm die Möglichkeit auf das musikalische Schaffen des Meisters mit liebevollem Verständnis einzugehen, rein musikwissenschaftlich, stilkritisch betrachtet bleiben aber seine Bemerkungen doch unbefriedigend. Wenn auch dem musikalischen Schaffen Hoffmanns längst nicht die Bedeutung zuzumessen ist wie seiner dichterischen Produktion, so dürfte doch dieses musikalische Schaffen, das in einem Werk wie die „Undine“ ihren Höhepunkt findet, den Anspruch auf eine zusammenfassende, rein musikwissenschaftliche Würdigung erheben dürfen. Nicht umsonst fühlte sich der Großmeister der älteren romantischen Oper Karl Maria von Weber zu dem Ausspruch veranlaßt: „Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat“; nicht umsonst hat ein Meister der romantischen Oper unserer Zeit Hans Pfitzner uns den von ihm verfaßten Klavierauszug der „Undine“ geschenkt.

An dieser Stelle will ich mich darauf beschränken auf Hoffmanns Klavierwerke näher einzugehen. Gegenüber den zahlreichen großen Bühnen- und Kirchenkompositionen weist die Gruppe reiner Kammermusik in Hoffmanns Schaffen nur wenige Werke auf: Ein Quintett in c-moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncell aus dem Jahre 1807, ein Klaviertrio in E-dur, 1809 komponiert, eine Klavierfantasie, mehrere

¹⁾ Georg Ellinger E. T. A. H. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig. 1894.

Klaviersonaten — damit sind die wesentlichen Werke dieser Gruppe genannt.

Von den reinen Klavierwerken sind uns bloß vier Sonaten ¹⁾ erhalten geblieben, doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß die zur Zeit noch verschollenen Manuskripte eines Tages wieder ans Licht kämen, so wie auch erst ganz kürzlich das E-dur Klaviertrio ²⁾ in der Breslauer Stadtbibliothek aufgefunden wurde.

In seinen Briefen und Tagebüchern ³⁾ erwähnt Hoffmann mehrfach seine Klaviersonaten; leider bezeichnet er dieselben nicht näher (mit Ausnahme einer Sonate in As-dur, die verschollen ist), sodaß uns keine festen Anhaltspunkte zu einer genauen Datierung der Sonaten gegeben sind. Weiter unten nach Analyse der Hoffmannschen Klavierwerke will ich eine ungefähre Datierung aus rein stilistischen Erwägungen heraus versuchen.

Hoffmann schreibt 1803 (8. Okt.) in sein Tagebuch: „In der Instrumentalmusik soll Haydn mein Meister sein — so wie in der Vokalmusik Händel und Mozart“. Von einer Anlehnung an Haydn, den sich Hoffmann nach diesem Tagebuchvermerk zum Vorbild in seiner Instrumentalmusik gewählt hat, ist indessen in den uns erhaltenen Klaviersonaten nur wenig zu verspüren.

Die Hoffmannschen Klavierwerke sind überhaupt als Sonaten im modernen Sinne nur schwerlich anzusprechen. Den eigentlichen Kern einer Sonate, wie sie Haydn heraus-

¹⁾ Preussische Staatsbibliothek Berlin.

²⁾ Vergl. hierüber den Aufsatz von Georg Jentsch: Ein verschollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann. Zeitschrift f. Musikwissenschaft II. 1. Leipzig 1919.

³⁾ Hoffmann's Tagebücher und literarische Entwürfe. Herausgegeben von Hans v. Müller, Band I. Berlin 1915.

gebildet hatte, das große dreiteilige Allegro (Exposition, Durchführung, Reprise), den eigentlichen Sonatensatz treffen wir in den vier Hoffmannschen Sonaten nicht an.

Die Bezeichnung Sonate ist bei Hoffmann vielmehr in dem Sinne aufzufassen, wie man im 17. und 18. Jahrhundert Instrumental-Fantasien in zyklischer Form gern die allgemeine Bezeichnung Sonate verlieh. Die Form, die Hoffmann gewählt hat, ist eher die einer freien Tokkata, wobei vielleicht Bachs große Tokkaten wie etwa die in E-moll und g-moll Hoffmann vorgeschwebt haben mögen.

Die beiden als „erste“ und „zweite“ in f-moll und F-dur bezeichneten Sonaten sind formal vollkommen übereinstimmend. Nach einem kurzen Einleitungssatz von fanfarenartigem Charakter, unterbrochen von Läufen und Passagen, setzt ein fugiertes Allegro ein (in der F-dur Sonate eine strenge vierstimmige Fuge), welches den Verlauf des ersten Satzes beherrscht; an diesen fugierten Satz schließt sich in vorbereitetem Übergang ein langsamer Mittelteil an, der dann in ein Allegro überleitet, welches in veränderter und ein wenig verkürzter Form das erste fugierte Allegro wiederbringt.

In den beiden späteren Sonaten erfährt dieser formale Aufbau einige wesentliche Veränderungen: Der kurze einleitende Satz wird beibehalten, auch der fugierte Stil des ersten Allegros, jedoch mit dem Unterschied, daß ein zweites Thema hinzugenommen wird. Die Mittelsätze sind in sich abgeschlossene Teile und nicht durch Überleitungen mit den Ecksätzen verbunden, und endlich sind die Finali in den beiden späteren Sonaten selbständig in der Rondoform gehalten. Somit hat sich der Typus der Sonaten geändert, wenn auch in wesentlichen Punkten eine nahe Verwandtschaft, das Sichherausentwickeln der späteren Form aus der der beiden ersten Sonaten klar erkennbar bleibt. Durch Hinzunahme eines zweiten

Themas im ersten Allegro kommt Hoffmann der eigentlichen Sonatenform allmählich näher. In der zweiten F-moll Sonate erscheint das zweite Thema als Doppelfuge in der Paralleltart quasi als Mittelteil einer einfachen Liedform, in der cis-moll Sonate dagegen ist das zweite Thema im Unterschied zum ersten nicht fugiert behandelt und erscheint zweimal im Verlauf des Satzes. In diesem Satz zeigt Hoffmann einen Ansatz zur Sonatenform, eine dreiteilige, allerdings äußerst verschwommene Gliederung ist mit einiger Mühe zu erkennen.

Die oft ins Formlose verzerrende Redseligkeit der an sich recht dürftigen Gedanken ist Hoffmanns Hauptfehler in den vier Sonaten; seine ausgesprochene Vorliebe für kontrapunktische Feinheiten, die bei ihm aber leider nur zu oft reichlich schülerhaft ausfallen, lassen ihn das Gefühl für präzise und knappe Gestaltung verlieren. Es liegt etwas kindlich-naives, oder vielleicht auch schülerhaft-ehrgeiziges in der Art und Weise wie Hoffmann ein Thema verarbeitet, man fühlt die Freude heraus, die ihn bewegt haben muß, bei Vollendung eines an sich recht unbedeutenden Doppelten Kontrapunkts, oder einer Engführung in der Fuge usw. Als Ideal für seine fugierten Sätze schwebte Hoffmann zweifelsohne Bach vor; als bester Beweis für die genaue Kenntnis der Bach'schen Fugenwerke dient die vierstimmige Fuge aus der F-dur Sonate, welche im ganzen Aufbau, der Tonartenfolge usw. die klassisch gewordene Struktur der Bach'schen Fugen getreu aufweist.

Der kontrapunktische Stil beherrscht auch vollkommen Hoffmanns Klaviersatz; Hoffmanns klaviertechnische Schreibweise ist äußerst unbeholfen, die Läufer und Passagen, die wir nur höchst selten antreffen, liegen unbequem in der Hand und klingen nicht recht, die vielen Terz- und Sextengänge sind kaum spielbar, der ganze Satz ist dickflüssig, oft überladen.

Wenn man nach Haydns Einfluß, den Hoffmann doch als

entscheidend für sich empfand, suchen wollte, könnte man einen solchen vielleicht in den langsamen Sätzen erkennen. Um so deutlicher weist dafür das Scherzo in der cis-moll-Sonate auf Beethovens Einfluß hin, und man ist versucht, anzunehmen, daß Hoffmann bei Konzeption dieser Sonate Beethovens cis-moll-Sonate op. 27 vor Augen gehabt haben muß.

Das Klaviertrio zeigt uns Hoffmann auf einer weit höheren Stufe des kompositorischen Könnens. Eine viel virtuosere, dabei leichtere und sichere Behandlung des Klaviersatzes beweist, daß Hoffmann in diesen Jahren rein pianistisch hinzugelernt und sich in die Klavierwerke der großen Meister vertieft haben muß. Rein formal zeigt das Klaviertrio eine viel festere Struktur: jeder Satz ist in sich abgeschlossen, einheitlich und knapp gehalten, das erste Allegro weist die sichere Beherrschung der Sonatenform auf, das Rondo ist klar gegliedert, wenn auch thematisch recht banal — das Unsichere, Schülerhafte, das den Sonaten so oft anhaftet, ist hier völlig überwunden.

Ellinger setzt die Entstehungszeiten der vier Berliner Sonaten folgendermaßen an: für zwei Sonaten gibt er das Plocker Jahr (1803) an, und zwar für die mit „erste“ und „zweite“ Sonate bezeichneten Sonaten in F-dur und f-moll; die zwei anderen Sonaten verlegt er in die Bamberger Jahre (1809—13). Die Datierung der ersten zwei Sonaten dürfte zutreffend sein: die Kompositionstechnik dieser Sonaten weist deutlich darauf hin, daß wir es hier mit sehr frühen Kompositionen zu tun haben, zudem hat Hoffmann, wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht, in Plock viel für das Klavier geschrieben. Die späteren Sonaten sind den zwei ersten nahe verwandt, ihre Entstehungszeit darf somit nicht viel später angesetzt werden. Wenn man dann eine Abhängigkeit der cis-moll-Sonate von Beethovens op. 27, welches Werk 1803 im Druck

erschien, annimmt, so ist diese Sonate in die Jahre 1804—05 zu datieren. Ellingers Annahme, die Sonaten seien in den Bamberger Jahren 1809—13 entstanden, für welche Annahme er keine stichhaltigen Gründe anzuführen weiß, beruht zweifellos auf einem Irrtum. Ein Vergleich zwischen den Sonaten und dem Trio a. d. J. 1809 (für die Datierung des Trios sind sichere Belege in den Tagebüchern vorhanden) bringt den deutlichen Beweis, daß das Trio als viel reiferes und späteres Werk anzusprechen ist, die Sonaten somit in frühere Jahre zurückzudatieren sind.

Was nun den gedanklichen Inhalt der Sonaten anbetrifft, so darf man dabei nicht vergessen, daß diese Werke zu einer Zeit entstanden, als Hoffmann noch keineswegs zu seiner künstlerischen Reife gelangt war. Als literarische Gelegenheitsarbeit entstand zu etwa gleicher Zeit mit den Sonaten das Lustspiel „Der Preis“. Und sowenig man bei dieser im Stile Kotzebues gehaltenen Komödie an die romantische Fantastik und die so überaus reiche und feine Charakterisierungskunst wie etwa in den „Elixieren“ denken darf, sowenig dürfen wir in den Klaviersonaten die fantastischen Tonvorstellungen und Klangkombinationen erwarten, die späterhin in so reicher Fülle seine musikalisch gefärbten Dichtungen durchströmen und beseelen: so wie etwa Kreisler in seinem Brief an Baron Wallborn von „schlangenzüngigen Septimen, die in eine ganze lichte Welt freundlicher Terzen herabschweben“, schreibt (Hoffmann, „Kreisleriana“), oder wenn Kreisler im nahen Walde sich mit einer „Übermäßigen Quinte“ erdolchen will. (Hoffmann, „Kater Murr“); und von wie feiner musikalischer Vorahnung und Einfühlung sprechen die Charakterdeutungen, die Hoffmann den verschiedenen Tonarten zu geben weiß. (Hoffmann, „Kreisleriana“).

Von all dem ist in den Sonaten kaum etwas zu ver-

spüren; Ansätze dazu bringt die cis-moll-Sonate. Die Sonaten sind im klassischen Geist unter dem Einfluß der großen Meister gehalten, zudem behinderte unseren Meister der Mangel an Technik und Gestaltungskraft seinen Gedanken den gewollten Ausdruck zu geben.

Hoffmann hatte zu viel in sich, das Genie hatte Welten in sich zu verarbeiten ehe es zu einer inneren Reife und Harmonie gelangen konnte. Die Sonaten sind uns indessen als Vorahnungen seiner Genialität wertvoll. Wie schon eingangs gesagt wurde bedeutet das musikalische Schaffen für ihn die Sturm- und Drangperiode seines Künstlertums. In seiner Musik kommt der gährende Prozeß der Entwicklung zum Ausdruck, und nur so ist es zu erklären, daß er mit seiner ersten Dichtung uns als ausgereifte, in sich geschlossene Künstlerpersönlichkeit entgegentritt, die bereits voll ausgeprägt ihre auch alle späteren dichterischen Werke kennzeichnende ausgesprochene Individualität in sich trägt.

* * *

Die starke Einförmigkeit der vier Sonaten bedingte eine Auswahl aus denselben; auf eine Veröffentlichung des gesamten Materials mußte verzichtet werden.

Die vierte Sonate in cis-moll, die ich gewählt habe, ist die späteste und weitaus interessanteste der Sonaten; auf die verschiedenen Vorzüge dieses Werkes ist oben mehrfach hingewiesen worden. Als Ergänzung zu dieser Sonate habe ich als Beispiel eines langsamen gesangvoll melodischen Satzes das Adagio aus der F-dur-Sonate hinzugenommen; bei diesem Adagio sind die sechs letzten Takte, die eine kurze Ueberleitung zum Finale der Sonate bringen, fortgelassen worden. Bei der Abschrift vom Autograph sind von mir noch folgende kleine Korrekturen vorgenommen worden: um eine klare Uebersicht des vierstimmigen Satzes im ersten Allegro zu er-

zielen, habe ich die einzelnen Stimmen streng auseinander gehalten und die entsprechenden Pausenzeichen eingesetzt, Akzidentien mußten häufiger gebracht, verschiedene offensichtliche Schreibfehler berichtigt werden. Irgendwelche Hinzufügungen, wie etwa Vervollständigung des oft nicht vollen Satzes oder häufigere Vortragsbezeichnungen, sind grundsätzlich vermieden worden.

E. T. A. Hoffmann
Klaviersonate cis-moll
Andante a. d. F-dur-Sonate

Klaviersonate cis-moll

Largo

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Largo".

- System 1:** The bass staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a series of chords. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line.
- System 2:** Both staves are marked piano (*p*). The bass staff continues with chords, and the treble staff continues with a melodic line.
- System 3:** The bass staff is marked forte (*f*) and the treble staff is marked piano (*p*). The bass staff features a more active rhythmic pattern, while the treble staff continues with a melodic line.
- System 4:** The bass staff is marked piano (*p*) and the treble staff is marked fortissimo (*ff*). The bass staff continues with chords, and the treble staff features a complex, dense texture of chords.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simpler accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

The second system continues the piece. The treble staff has a more melodic line with some rests. The bass staff continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The key signature and time signature remain the same.

Allegro moderato

The third system begins the **Allegro moderato** section. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

The fourth system continues the **Allegro moderato** section. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The key signature and time signature are consistent.

The fifth system continues the **Allegro moderato** section. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The key signature and time signature are consistent.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and chord progressions.

Fourth system of musical notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Fifth system of musical notation, concluding the page with various rhythmic and harmonic elements.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures and sustained notes in the treble.

Fifth system of musical notation, concluding the page with intricate sixteenth-note passages in both hands.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, rhythmic pattern. The bass line is particularly active with frequent sixteenth-note runs.

The second system continues the piece with similar rhythmic intensity. The upper staff has some rests, while the lower staff maintains a steady flow of sixteenth-note figures. The overall texture remains dense and intricate.

The third system shows a continuation of the complex rhythmic patterns. There are some longer note values in the upper staff, but the lower staff remains highly active with sixteenth-note passages.

The fourth system features a mix of note values, including some quarter and eighth notes in the upper staff, interspersed with the dense sixteenth-note textures in the lower staff.

The fifth and final system on the page concludes with a continuation of the intricate rhythmic patterns. The piece ends with a final cadence in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves, with some chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chordal structures in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines in both staves.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures and chordal accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and chordal textures in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a mix of eighth notes and chords, with some rests in the bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final cadence and some sustained notes in the bass line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and eighth notes in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Third system of musical notation, including the instruction *dolce* written in the treble staff.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish and accompaniment.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staff with quarter and eighth notes. There are some rests and slurs present.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and slurs.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and slurs.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and slurs.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and slurs.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures and chordal textures.

Fifth system of musical notation, concluding the page with intricate rhythmic patterns and melodic fragments.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and some chromatic movement in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a double bar line and fermatas over the final notes.

Scherzo

The first system of the Scherzo consists of four measures. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in a grand staff. The first measure is a whole rest in the treble clef and a whole note chord in the bass clef. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The third and fourth measures feature eighth notes in the treble and quarter notes in the bass.

The second system contains measures 5 through 8. It begins with a first ending bracket over measures 6 and 7. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes in the treble, and quarter and eighth notes in the bass. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 6 and 7.

The third system contains measures 9 through 12. It starts with a second ending bracket labeled '2.' over measures 9 and 10. The music continues with rhythmic patterns in both staves, including eighth and sixteenth notes in the treble and quarter notes in the bass.

The fourth system contains measures 13 through 16. The notation shows a continuation of the rhythmic and melodic motifs from the previous systems, with eighth and sixteenth notes in the treble and quarter notes in the bass.

The fifth system contains measures 17 through 20. The music concludes with dynamic markings: *ff* (fortissimo) in measure 17, *p* (piano) in measure 18, and *pp* (pianissimo) in measure 19. The notation includes various rhythmic patterns and rests in both staves.

The first system of music features a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment starts with a whole note chord, followed by eighth-note patterns.

The second system continues the piece, with the treble clef melody moving through various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment provides harmonic support with chords and eighth-note figures.

The third system shows the treble clef melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes some sixteenth-note runs and rests.

The fourth system features a treble clef melody with a more active eighth-note line. The bass clef accompaniment consists of steady eighth-note patterns.

The fifth and final system on the page shows the treble clef melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment is dense with eighth-note patterns.

First system of a piano score. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The music is written in a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the piano score, continuing the piece in the same key signature and style as the first system.

Third system of the piano score. It concludes with a double bar line and a fermata over the final notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the right hand.

Allegro

Fourth system, marking the beginning of a new section titled "Allegro". The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The music is written in a grand staff. The right hand features a melody of eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are used.

Fifth system of the "Allegro" section, continuing the rhythmic and melodic patterns established in the previous system.



First system of a musical score. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a long slur. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth-note patterns. The key signature remains three sharps.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff includes a dynamic marking *p* (piano) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The key signature is three sharps.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff has a more active accompaniment with eighth notes. The key signature is three sharps.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes. The key signature is three sharps.

un poco rallent.

Tempo I

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and quarter notes in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass clef with the same key signature. The treble part features a melodic line with eighth notes, while the bass part provides a harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part shows a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. This system includes dynamic markings: a forte (*f*) marking in the bass and a piano (*p*) marking in the treble. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It contains dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*) in both staves. The treble part has a complex texture with sixteenth-note runs, while the bass part has a more rhythmic accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of chords and eighth-note patterns, marked with accents (>) and a forte (>) dynamic. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

The second system continues the piece. The treble staff has a more active melodic line with eighth-note runs. The bass staff maintains its rhythmic accompaniment. The key signature remains three sharps.

The third system shows a change in the bass line's texture, with more frequent chordal changes. The treble staff continues with its melodic development. The key signature is still three sharps.

The fourth system features a prominent melodic line in the treble staff, characterized by long notes and slurs. The bass staff continues with its accompaniment. The key signature is three sharps.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff and a corresponding bass line. The key signature is three sharps.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with similar rhythmic patterns and textures as the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with similar rhythmic patterns and textures as the first system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with similar rhythmic patterns and textures as the first system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with similar rhythmic patterns and textures as the first system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic phrase with a fermata over the final note, and the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a fermata, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a fermata, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a fermata, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *dolce* marking is placed above the final measure of the system.

The second system continues the musical piece. The treble staff features a melodic line with various rhythmic values, and the bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The third system shows further development of the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The piece maintains its rhythmic and harmonic structure.

The fourth system begins with the instruction *un poco rallent.* above the treble staff. The music continues with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. A *p* (piano) dynamic marking is present in the second measure.

The fifth system concludes the page. It features a final melodic statement in the treble staff and a corresponding harmonic accompaniment in the bass staff, ending with a fermata.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with grace notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The treble line includes slurs and accents, while the bass line features a prominent dotted bass note.

Second system of musical notation. The treble clef line continues with a melodic line, and the bass clef line features a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef line shows a melodic line with slurs and accents. The bass clef line continues with a supporting accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef line features a melodic line with slurs. The bass clef line continues with a supporting accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef line features a melodic line with slurs and accents. The bass clef line continues with a supporting accompaniment.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some triplets. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a more static melodic line with some rests. The bass staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a few chords and rests. The bass staff has a more active melodic line with eighth notes.

Fifth system of musical notation, concluding the page. The treble staff has a few chords and rests. The bass staff has a more active melodic line with eighth notes, ending with a final chord.

Andante
aus der F-dur Sonate
Andante un poco adagio

The musical score is written for piano in F major and 3/8 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*sfz*) dynamic. The second system features a *dolce* marking. The third system includes a trill (*tr*) and a fortissimo (*sfz*) dynamic. The fourth system contains first and second endings. The fifth system features a fortissimo (*f*) dynamic and a fortissimo (*sf*) dynamic.

The first system of music features a treble clef with a melodic line containing a trill (tr) and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system continues the piece with a treble clef and a bass clef. The treble part has a steady eighth-note pattern, while the bass part is mostly silent.

The third system shows both hands with active parts. The treble clef has a melodic line with some grace notes, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

The fourth system continues with both hands. The treble clef has a melodic line with some grace notes, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

The fifth system shows both hands with active parts. The treble clef has a melodic line with some grace notes, and the bass clef has a rhythmic accompaniment.

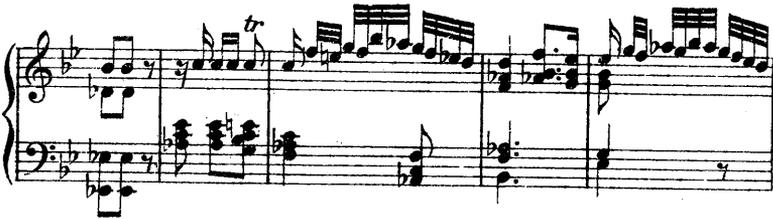
First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many beamed notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues its intricate melodic line, and the left hand maintains its accompaniment. The system concludes with a few whole notes in the right hand and a rest in the left hand.

Third system of musical notation. The right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand is mostly silent, with a few chords appearing at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The right hand plays a continuous eighth-note accompaniment, and the left hand has a few chords and rests.

Fifth system of musical notation. The right hand has a few chords and rests, while the left hand continues with its eighth-note accompaniment.



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, followed by a quarter rest and a quarter note. The bass staff features a series of eighth-note chords, followed by a quarter rest and a quarter note. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The second system of music consists of two staves. The treble staff features a trill (tr) over a quarter note, followed by eighth-note chords and a quarter rest. The bass staff features eighth-note chords and a quarter rest. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The third system of music consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords and a quarter rest. The bass staff features eighth-note chords and a quarter rest. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff features a trill (tr) over a quarter note, followed by eighth-note chords and a quarter rest. The bass staff features eighth-note chords and a quarter rest. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff features a series of eighth-note chords, followed by a quarter rest and a quarter note. The bass staff features eighth-note chords and a quarter rest. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

WERKE
MUSIKALISCHEN
INHALTS

MUSIKALISCHE STUNDENBÜCHER

Eine Sammlung erlesener, kleiner Tonschöpfungen, herausgegeben und mit Einleitungen versehen von hervorragenden Künstlern. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild.

Bisher erschienen:

J. S. Bach: 60 Choralgesänge. Herausgeg. v. Herman Roth
J. S. Bach: Capriccio in B-dur u. Suonata quarta aus J. Kuhnaus biblischen Historien. Herausgegeben von Herman Roth. (8 Mk.)
Beethoven: Bagatellen. Herausgegeben von Paul Bekker
Hector Berlioz: Ausgewählte Lieder. Herausgegeben von Dr. K. Blessinger
Peter Cornelius: Weihnachtslieder und Trauer und Trost. Herausgegeben von Dr. Gerhart von Westerman
G. F. Händel: Neun deutsche Arien. Herausg. v. Herm. Roth
Josef Lanner: Ausgewählte

Walzer. Herausgegeben von Prof. Dr. Oskar Bie
Mendelssohn-Bartholdy: Lieder ohne Worte. Herausgegeben von Prof. H. W. von Waltershausen
Mozart: Gesellige Lieder für drei Singstimmen. Herausgegeben von Dr. B. Paumgartner (Doppelband, 15 Mk.)
Palestrina: Missa papae Marcelli. Herausgegeben von Dr. Alfred Einstein
Richard Wagner: Zehn Lieder. Herausgegeben von Prof. Dr. W. Golther
K. M. von Weber: Dritte große Sonate d-moll. Herausgeg. von Dr. W. Georgii

Jeder Band gebunden 12 Mk.

In Vorbereitung:

J. S. Bach: 6 Sonaten und 6 Suiten. Herausgegeben von Ernst Kurth
C. Phil. Em. Bach: Kantaten und Lieder. Herausgegeben von Otto Vrieslander
J. Chr. Bach: Gesänge. Herausgeg. von Ludwig Landshoff
Jos. Haydn: Canzonetten. Herausgegeben von Ludwig Landshoff
E. Th. A. Hoffmann: Ausgewählte Klavierwerke. Herausgegeben von Dr. Gerhart von Westerman

J. Ph. Rameau: Tänze. Herausgegeben von Prof. H. W. von Waltershausen und Herman Roth
Luise Reichardt: Lieder. Herausg. v. Gerty Rheinhardt
R. Schumann: Frauenliebe und -Leben. Herausgegeben von Walter Courvoisier
K. M. von Weber: Lieder zur Gitarre. Herausgegeben von Ludwig Karl Mayer
C. G. Neeffe: Amors Guckkasten. Komische Operette. Herausg. von Dr. Gerhart v. Westerman

*

Drei Masken Verlag München

ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

Eine Sammlung
Herausgegeben von
Hermann W. v. Waltershausen
Professor der Akademie der Tonkunst in München

Die Sammlung will die Persönlichkeit und das Schaffen zeitgenössischer Komponisten zeigen, gesehen im Spiegel starker und eigenartiger künstlerischer Charaktere. Jeder Band enthält das Bildnis des Komponisten als Titelbild.

Zunächst werden folgende Essays erscheinen:

RICHARD STRAUSS

von Herman W. von Waltershausen
(mit Notenbeispielen)

M A X R E G E R

von Dr. Herman Unger

FRIEDRICH KLOSE

von Dr. Heinrich Knappe
(mit Notenbeispielen)

FRANZ SCHREKER

von Dr. Julius Kapp

HERMANN ZILCHER

von Hans Oppenheim
(mit Notenbeispielen)

HEINR. K. SCHMID

von Herman Roth
(mit Notenbeispielen)

Jeder Band geheftet 7 Mk.

JULIUS BITTNER

von Richard Specht
(mit Notenbeispielen)

Steif geheftet 14 Mk.

Es werden u. a. folgen:

Eugen d'Albert	Paul Graener	Max Schillings
Leo Blech	Gustav Mahler	Arnold Schönberg
Walt. Courvoisier	Hans Pfitzner	Bernhard Sekles
Claude Debussy	Giacomo Puccini	Felix Weingartner

*

Drei Masken Verlag München

MUSIKALISCHE STILLEHRE

in Einzeldarstellungen

von Hermann W. v. Waltershausen
Professor der Akademie der Tonkunst in München

Bisher erschienen:

- Bd. 1: DIE ZAUBERFLÖTE, eine operndramaturgische Studie
Bd. 2: DAS SIEGFRIED-IDYLL oder Die Rückkehr zur Natur
Bd. 3: DER FREISCHÜTZ, ein Versuch über die musik. Romantik

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Jeder Band geheftet 6 Mk., gebunden 9 Mk.

Eugen Kilian in „Blätter des Operntheaters“
... Es sind die Arbeiten eines gediegenen Musikers . . . mit allem
Rüstzeug fachmännischer Bildung ausgestattet . . . Ein gründ-
licher Kenner unserer Literatur, ein geschmackvoller und kritisch
geschulter Geist, vor allem aber ein Künstler mit offenem, freiem
Blick für die besonderen Bedingungen des dramatischen Kunst-
werkes und des praktischen Theaters tritt dem Musiker in glück-
licher Ergänzung zur Seite.

Musikalisches Laienbrevier

Ein Spaziergang durch die Musikgeschichte für
Musikliebhaber

von Dr. Hermann Unger

Geheftet 6 Mk.

Dieses Buch will kein Geschichtswerk sein, kein Theoriekompendium. Es will allein einen schwachen Ersatz schaffen für all das, was unsere Herren Lehrer auf der Schule schuldig geblieben sind, was uns weder Universität noch Volkshochschule noch Konservatorium bieten, worüber wir auch in Zeitschriften keinerlei Belehrung erwarten dürfen: einen kurzen und auch dem Laien faßlichen Überblick will es geben über das Wesen und Werden der Musik mit ihren Formen und Formgesetzen, mit tunlichster Beschränkung auf das Allerwenigste an Namen und Daten, zugleich aber mit möglichster Anlehnung an uns Bekanntes.

*

Drei Masken Verlag München

GESAMMELTE AUFSÄTZE

ZUR MUSIKGESCHICHTE

von

Prof. Dr. ADOLF SANDBERGER

Geheftet 40 Mk., gebunden 50 Mk.

Inhalt

Orlando di Lasso	Aus der Korrespondenz des pfalzbayrischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten
Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lassos	Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers“
Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur	Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts
Orlando di Lassos Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur	Zu Mozarts erster italienischer Reise
Zu Orlando di Lassos Kompositionen mit deutschem Text	Joh. Rud. Zumsteeg und Franz Schubert
Zur älteren italienischen Klaviermusik	Rossiniana
Johann Kaspar Kerll	Eine verschollene Komposition von Robert Schumann
Zur Geschichte der Oper in Nürnberg	Nachruf auf Joseph Rheinberger

Dieser Band mit Aufsätzen ist ein Querschnitt durch ein Menschenleben im Dienste der historischen Musikwissenschaft. Professor Sandberger, dessen Münchener Kolleg in weiten Fachkreisen hohen Ruf genießt, gibt hier eine Auswahl der besten seiner musikgeschichtlichen Arbeiten, vor allem jene Aufsätze über Orlando di Lasso, mit denen Sandberger sich vor Jahren als ernster Forscher mit einem Schlage bekannt machte und die für die Lasso-Forschung grundlegend und bis heute unübertroffen sind. Auch die anderen Aufsätze zeugen von gründlichem Wissen und bieten eine Fülle von feinsinnigen, geistvollen Forschungsergebnissen — jede einzelne Arbeit von hohem Wert. Professor Sandbergers Studien zur Beethoven-Forschung sollen später in einem Bande für sich veröffentlicht werden.

★

D r e i M a s k e n V e r l a g M ü n c h e n

Mozartbücher des Mozartseums Salzburg
MOZARTS OPERN
illustrierte Klavier-Auszüge

Herausgegeben von
Dr. B. Paumgartner
Direktor des Mozarteums in Salzburg

Mit je 7 bis 10 ganzseitigen farbigen
Blättern, figuralen Kopfleisten und
Vignetten von HERMANN EBERS

Es fehlte an einer Ausgabe der Opern Mozarts, welche schon dem Äußeren nach den Reiz der graziösen Kunst Mozarts atmet. Hier wird sie geboten. Texte und Noten sind von dem Herausgeber — einem unserer besten Mozart-Kenner — kritisch durchgesehen, so daß schon in dieser Hinsicht etwas schlechtweg Vollendetes geboten wird. Der Bildschmuck von Hermann Ebers — Szenenbilder und Figurinen — wendet sich ebenso an den Freund künstlerischer Buchgestaltung, der hier mit Befriedigung und Freude eine seinen Wünschen entsprechende Ausgabe erhält, wie an den Theaterfachmann, dem Anregungen zur prinzipiellen Lösung des Mozartischen Bühnenbildes gegeben werden sollen. — Außer einer einfachen Ausgabe ist eine Liebhaber-Ausgabe auf feinstem belgischem Hadernpapier mit Handkolorit vorgesehen.

Es werden erscheinen:

Don Giovanni
Die Zauberflöte
Figaros Hochzeit
Die Entführung
aus dem Serail

*

Drei Masken Verlag München