E. T. A. Hoffmann

Musikalische Werke

Herausgegeben von Gustav Becking

Band II: Kammermusik

№ 1 Quintett für Harfe od. Pianoforte u. Streichquartett (C Moll) ✦ ~~№ 2. Trio für Klavier, Violine und Violoncell~~

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung R. Linnemann
Leipzig

16878

Der Amtspflichten ledig, als freier Musiker, war Hoffmann im Juli 1807 nach Berlin gekommen. Es galt ihm nun, sich in der musikalischen Welt weiter einzuführen, Verbindungen anzuknüpfen, eine passende Stellung zu erlangen. So ließ er im Oktober einem Leipziger Verlag das Harfenquintett in C-moll antragen, gewiß eine eigentümliche Wahl des Komponisten, der doch eine ganze Mappe druckreifer Werke in gangbarer Besetzung zur Verfügung hatte. Denn wenn auch damals Kammermusik mit Harfe eine beliebte und verbreitete Gattung war, so wird doch auch schon zu jener Zeit ein solches Angebot kaum geeignet gewesen sein, einen Verleger zur Übernahme des Risikos und zur Aufnahme dauernder Beziehungen zu ermutigen. Hoffmann muß also wohl gerade dies Werk für besonders gut und vielleicht für besonders wirksam gehalten haben; gewiß lag ihm viel an der Veröffentlichung. Und weiter wird man schließen dürfen, daß also das Quintett damals *neu* gewesen sein wird. So kommen als Entstehungszeit wohl die letzten Warschauer Monate in Frage, vielleicht noch genauer: die Frist von der Auflösung der Regierung (Ende November 1806) bis zu Hoffmann's schwerer Erkrankung, an die sich Sorgen und Geldnot in ununterbrochener Folge anschlossen (Januar 1807).

Die Harfe machte gerade (zu Anfang des 19. Jahrhunderts) eine große Zeit durch. In Paris lebten verschiedene Generationen berühmter Harfenbauer, und das Instrument entwickelte sich schnell. Kammermusik mit Harfe war eine Kunst, wie geschaffen für die noch ganz im 18. Jahrhundert lebende Gesellschaft[1]), und steht als Gattung etwa in der Mitte des Weges, der von der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts zur Salonmusik des 19. führt. Anschluß an die große Kunst hat sie wohl nirgends gesucht und gewiß nicht gefunden; von dem Umschwung, der sich jetzt in der Musik anbahnte, findet man auf diesem abgelegenen Gebiete keine Spur, hier bewegt man sich durchweg im Banne jener schon damals etwas kümmerlichen Pariser Virtuosität, die erst viel später durch Schumann's literarische Tätigkeit gesellschaftlich unmöglich gemacht werden mußte, die sich aber trotzdem mit ihren zum Überdruß wiederkehrenden Imitationen des Harfenklangs für Klavier bis heute erhielt. Das vorliegende Quintett dürfte jedenfalls das einzige Werk in dieser etwas zweitrangigen Literatur sein, das — dem Komponisten gewiß bewußt — mit Sebastian Bachscher Thematik arbeitet![2])

Hoffmann geht überhaupt seine eigenen Wege; er wählt die Harfe nicht als gewiegter Kenner — das lehrt ja schon ein Blick auf den Satz — er tritt vielmehr mit Ehrfurcht an das hohe Instrument heran, mit großen Erwartungen und mit Illusionen: Schon in den Klaviersonaten, die teils früher entstanden sind als das Quintett, teils etwa aus der gleichen Zeit stammen mögen, wurde der formbildende Gegensatz zwischen Verwirrung und dolce beobachtet. Jetzt handelt es sich um die Überbietung: Welches Instrument sollte den Kontrast von rauschender Verwirrung und klarem, unproblematischem dolce besser wiedergeben können als die Harfe? Und ist sie nicht für die (aus dem Barock stammenden) „raumschaffenden" Einleitungen, die bei Hoffmann aber mehr wie Beschwörungsformeln klingen, ganz besonders geeignet, ebenso wie für die romantisch verschwebenden Schlüsse? Und wie gut wird man auf ihr jene Begleitungsfiguren ausführen können, die bei den Komponisten der jungen Romantik schon so eigenartig verschwimmen, trotzdem sie den allbekannten, im 18. Jahrhundert und bei Mozart verwandten Formeln zum Verwechseln ähnlich sehen! Die Harfe[3]) bedeutet hier also ein vollkommeneres, den Absichten des Komponisten besser entsprechendes Klavier höherer Ordnung, das allerdings auf die Durchführung strengkontrapunktischen Satzes verzichten muß. Der wird aber auch nicht mehr verlangt. Die Fuge ist fallen gelassen und der große Bau des Werkes ganz auf jenen Grundgegensatz eingestellt, dem auch die Sonatenform angepaßt wird. Pathetik des Zauberkünstlers, geheimnisvolles Klopfen, rauschende Verwirrung, überstürzte modulatorische Wandlungen und espressivo-Gänge auf der einen Seite — „Himmelsbilder" (durchaus nur dies) auf der anderen; und dazwischen spinnen sich leise thematische Beziehungen kontrapunktisch fast durch jeden Takt hin.

In der Tat eine eigentümlich Hoffmannsche Form, aber ein Extrem und ein Ende: Marienchöre ließen sich in diesem Stil noch schreiben; dann kam Bamberg und damit war — für den Musiker wenigstens — solch völlig leidenschaftslose Art nicht mehr zu treffen.

In gewisser Weise berührt sich das Quintett also doch mit den harmlosen Erzeugnissen der Harfenliteratur jener Zeit, und Hoffmann hatte gewiß recht, wenn er es als besonders erfolgversprechend dem Verleger zuerst vorlegte.

Drei Rätsel gibt die flüchtige Niederschrift des Autographs im Besonderen auf. Einmal verraten ein gelegentlicher Stakkatostrich (Keil) und ein wie zufällig gesetzter Bogen, daß der thematische Gedanke des ersten Satzes in zwei Fassungen vorkommen soll: in der rhythmisch bestimmten, pathetischen Form des ersten Themas und in der typischen dolce-Erscheinung im zweiten Thema. Bereitet schon diese Rekonstruktion Schwierigkeiten, so ist bei den häufigen Wiederholungen des thematischen Gedankens außerhalb der festen Themaplätze vollends nur zu erraten, welche Phrasierungsart gemeint ist. Sodann sind die im ersten Satz so wichtigen Trillerchen anscheinend ganz planlos eingezeichnet. Es bleibt keine andere Lösung, als die betreffende Pharase jedesmal mit dem Triller zu versehen und so den Satz zur förmlichen Trillerstudie zu machen. Schließlich versagen am Schluß des letzten Satzes gerade im entscheidenden Augenblick die Versetzungszeichen. Der Spieler wird zuvor prüfen müssen, ob ihm die hier versuchte Lösung des Durmollwechsels, die sich natürlich auf sonstige stilistische Gewohnheiten Hoffmann's stützt, angemessen erscheint. Die Wirkung des Schlusses und damit des ganzen Werkes hängt besonders vom guten Gelingen dieser Stelle ab.

Hans von Müller hat neuerdings dargestellt[4]), wie Hoffmann in Warschau „romantischer Komponist" wurde. Das heißt gewiß nicht — das Quintett lehrt es deutlich —, daß er sich dort in den gesicherten Formenschatz einer romantischen Schule hätte einführen lassen können. Einen solchen gab es nicht; nicht ein romantischer *Stil* war da, sondern nur Romantiker, einsame Musiker, mit denen die Romantik geboren war, und die sie, noch formlos, gewissermaßen als persönliches Eigentum, als Einstellungsmöglichkeit, mit sich trugen. Dahin gehört Hoffmann. Er projiziert seine Romantik selbst in die fremdesten Erscheinungen hinein und versteht es, sogar seinen Beitrag zu der sonst so platten Harfenliteratur in romantischen Schimmer zu tauchen.

[1]) Vergl. z. B. die hübschen Schilderungen in Spohr's Selbstbiographie.

[2]) Die Verwandtschaft des Themas im Schlußsatz mit dem der ersten Cismoll-Fuge des Wohlt. Klaviers wird im Laufe des Satzes immer deutlicher.

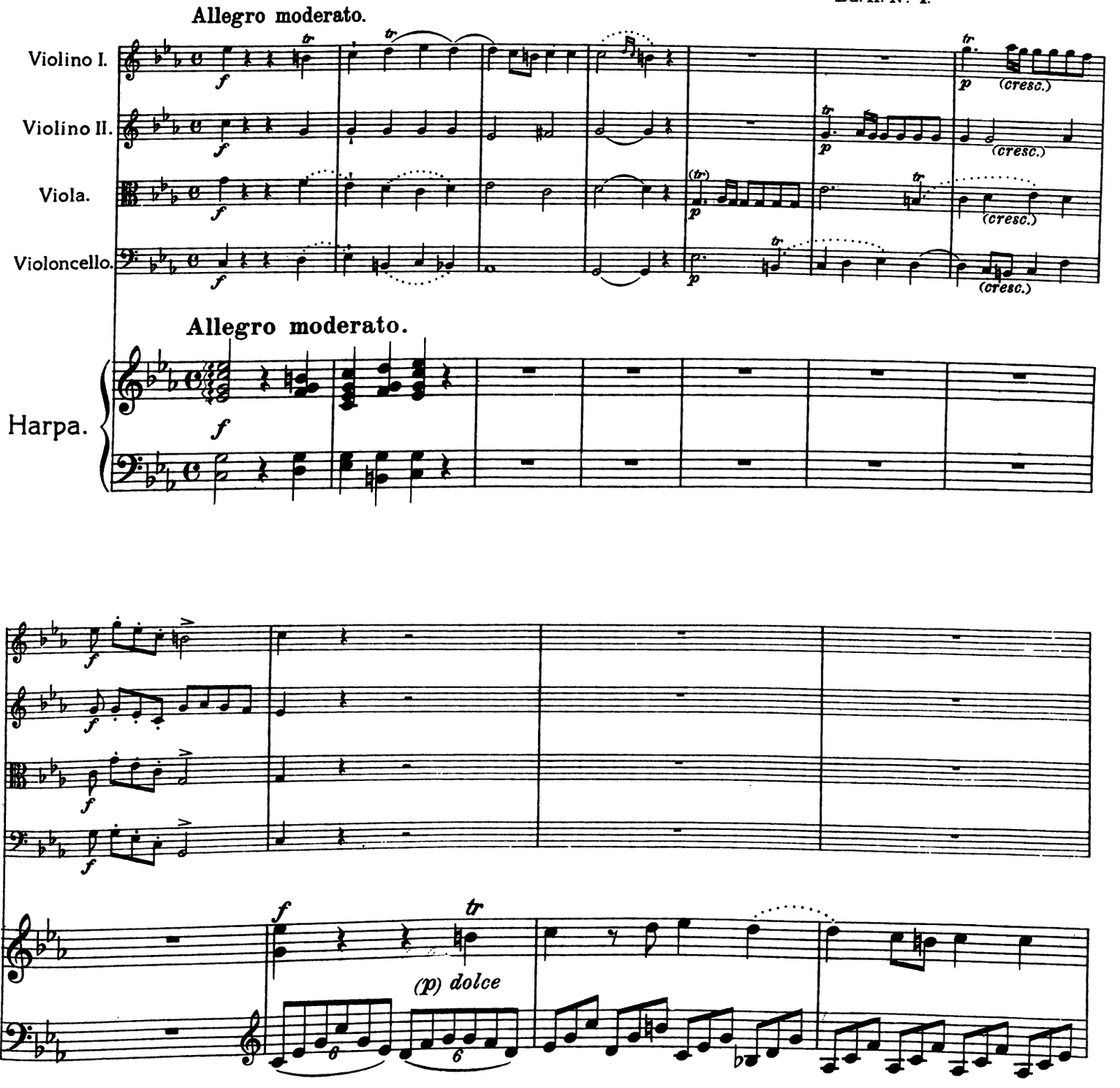
[3]) Hoffmann's Harfe reicht nur bis C; das 'H wird peinlich vermieden. Im übrigen hat der Komponist den Harfenpart ausdrücklich für Klavier freigegeben. So steht heute, zumal sich Harfe wie Pianoforte wesentlich geändert haben, der Ausführung auf dem Klavier nichts im Wege, wenn sich der Spieler der klanglichen Absichten des Autors bewußt bleibt.

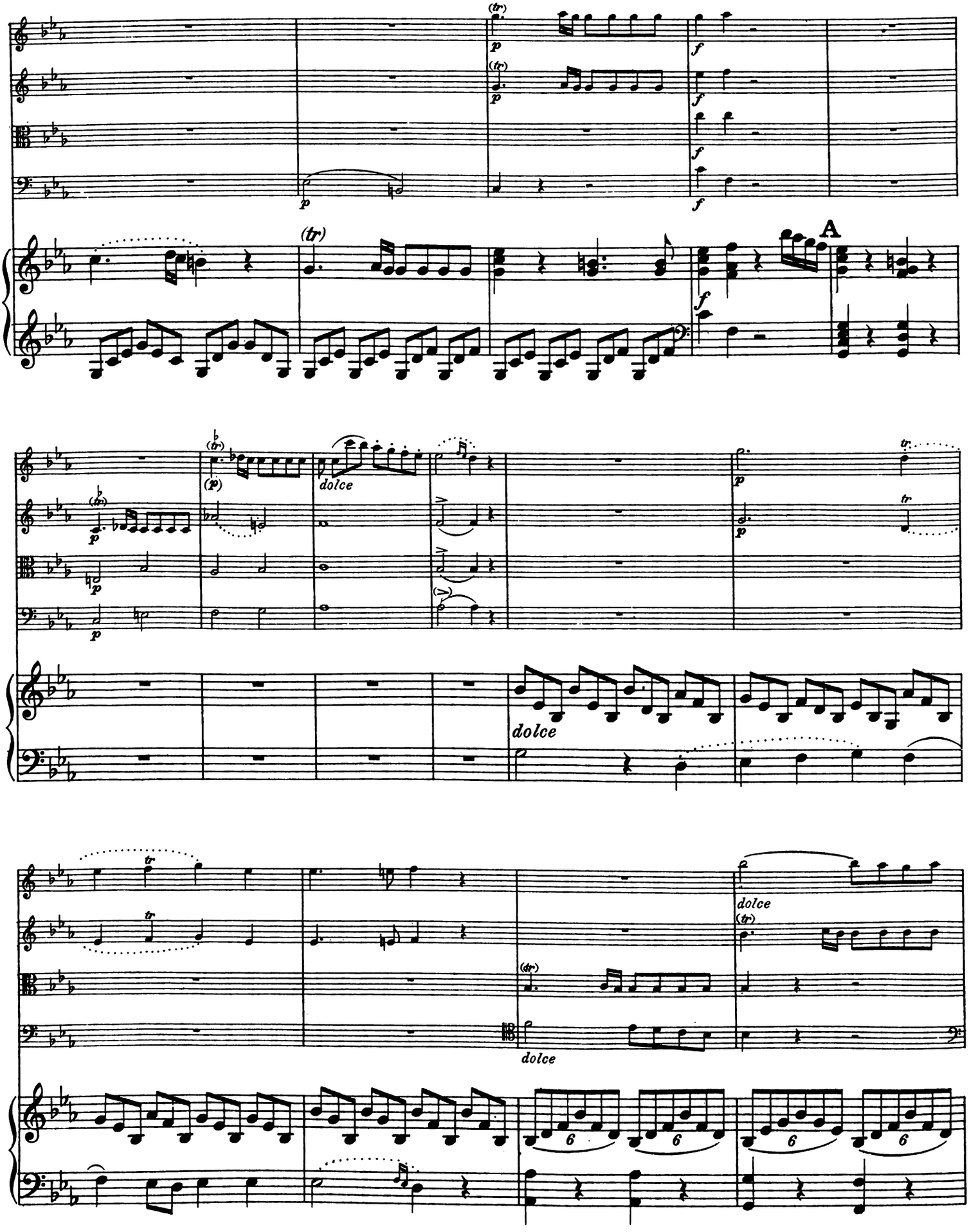
[4]) Heinrich Loest über E. T. A. Hoffmann (Köln, Gehly. 1922).

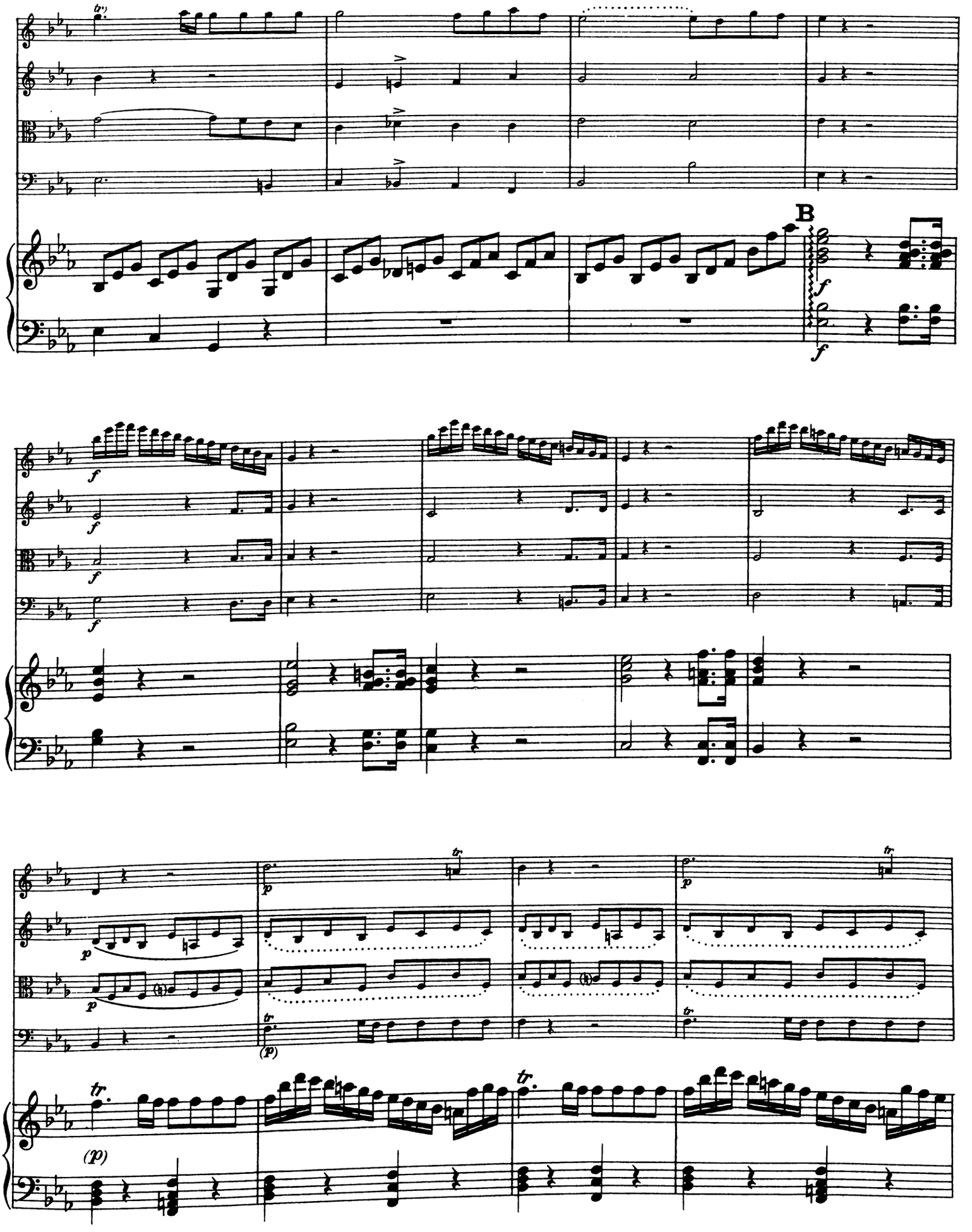
QUINTETT.

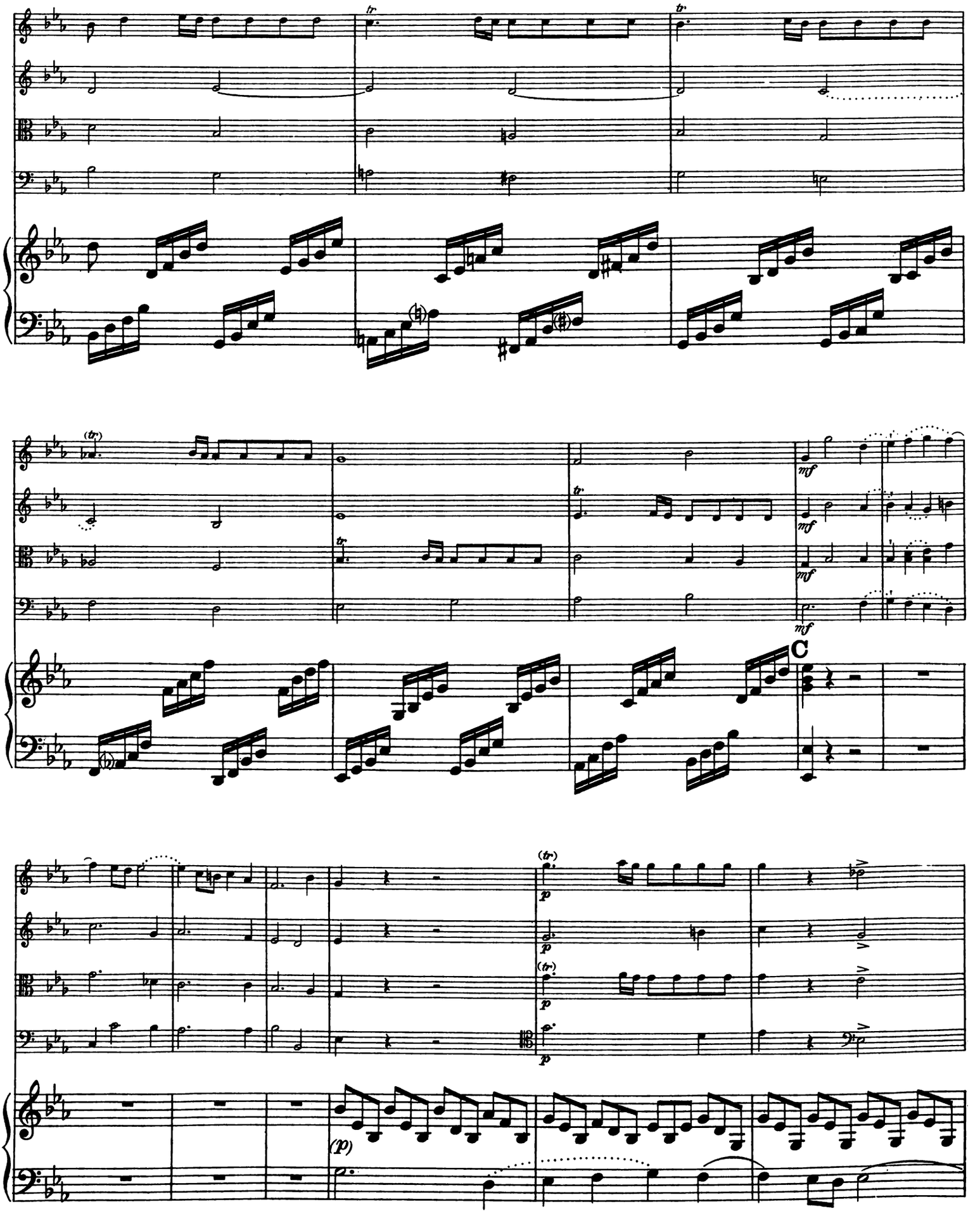
E. T. A. Hoffmann

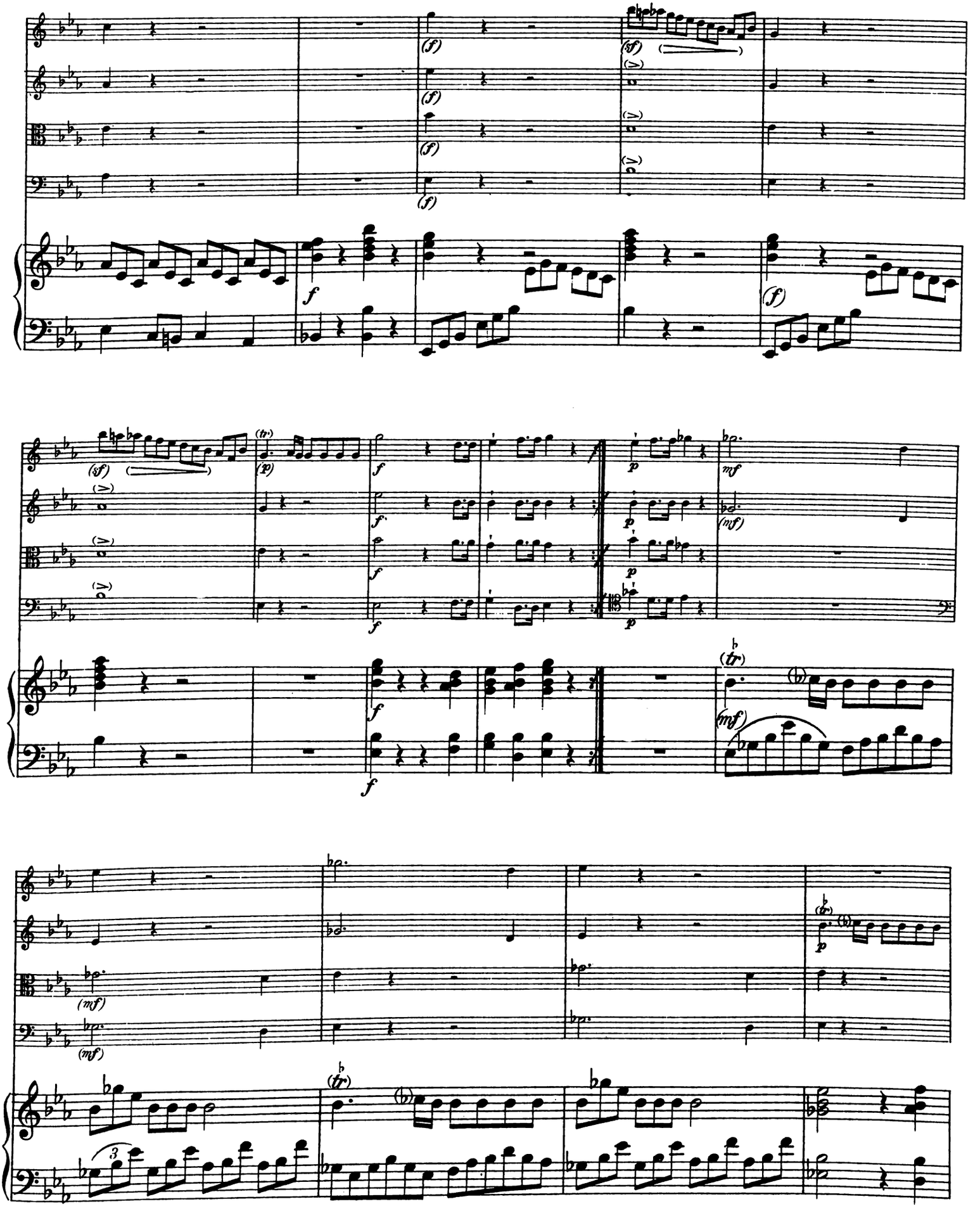
Musikalische Werke, herausgegeben von Gustav Becking.
Bd. II. No 1.

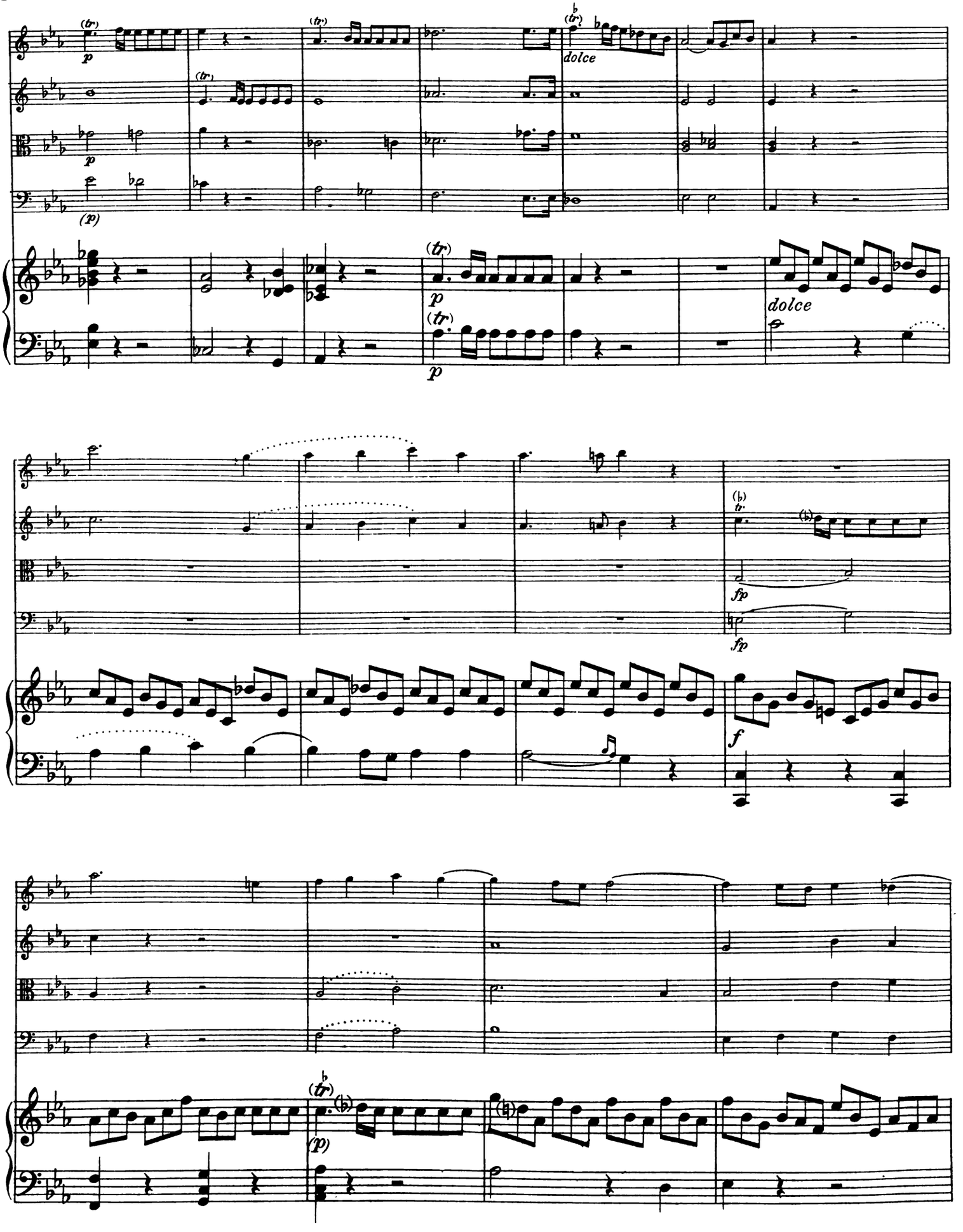


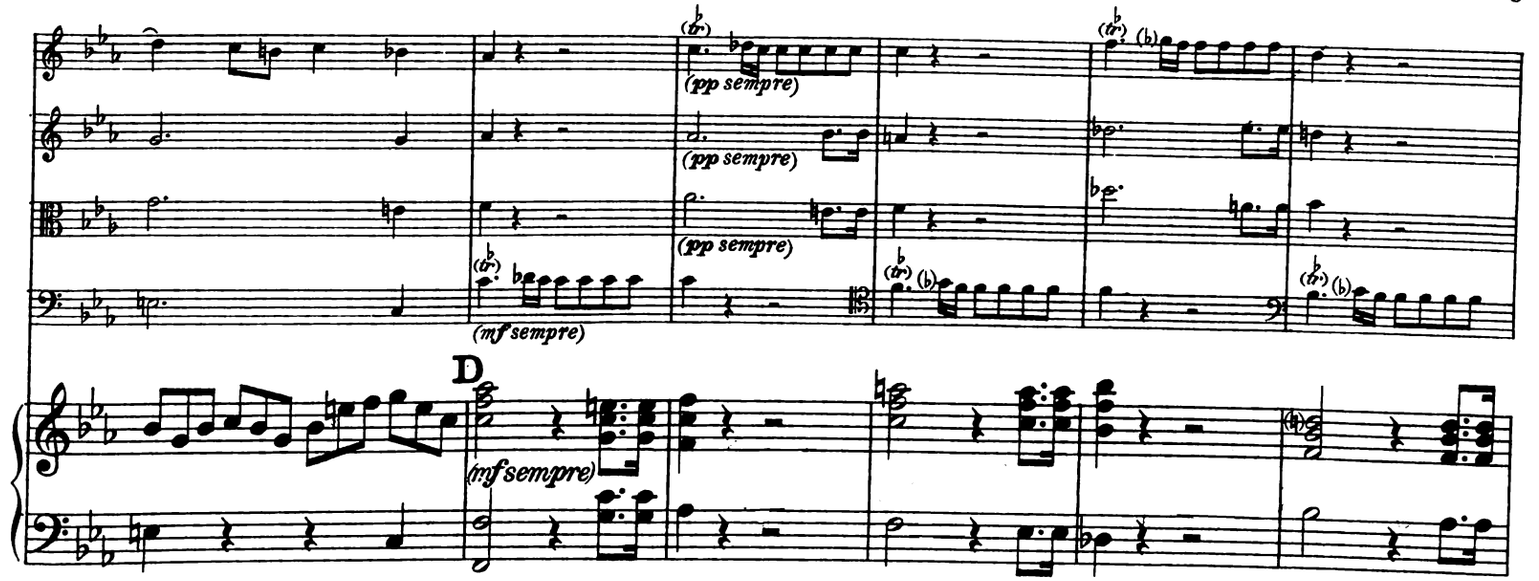

A
dolce
dolce
dolce
dolce

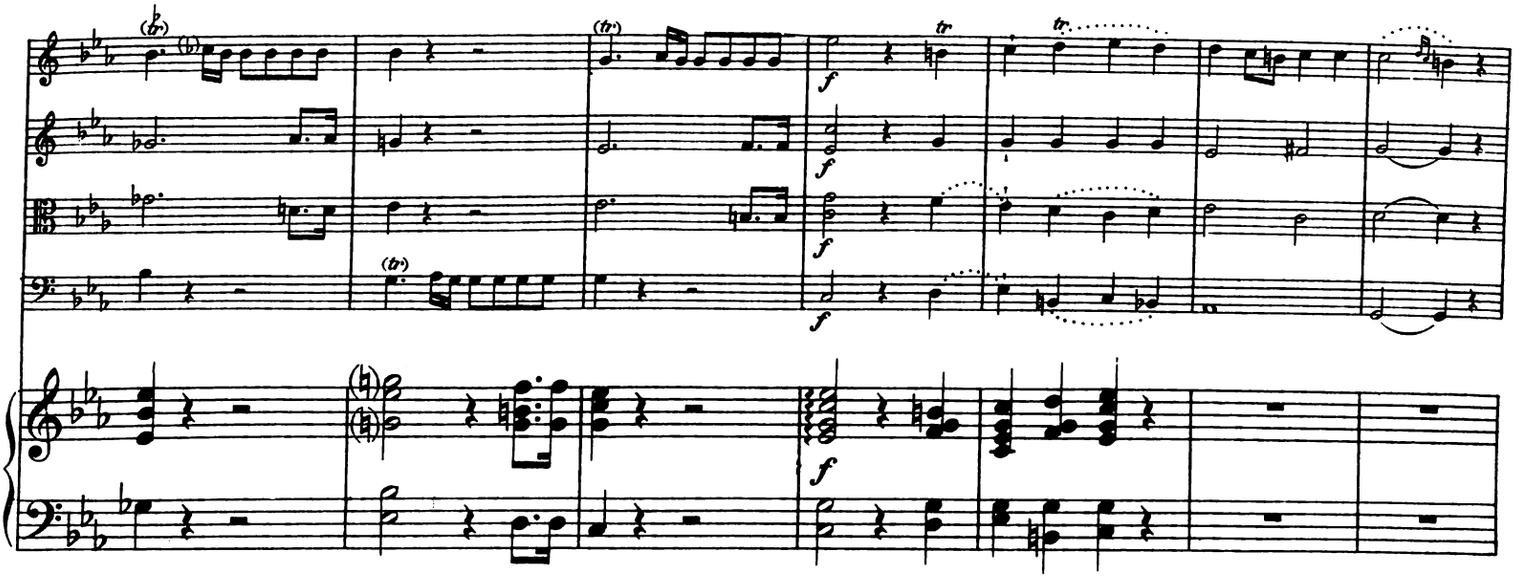

B

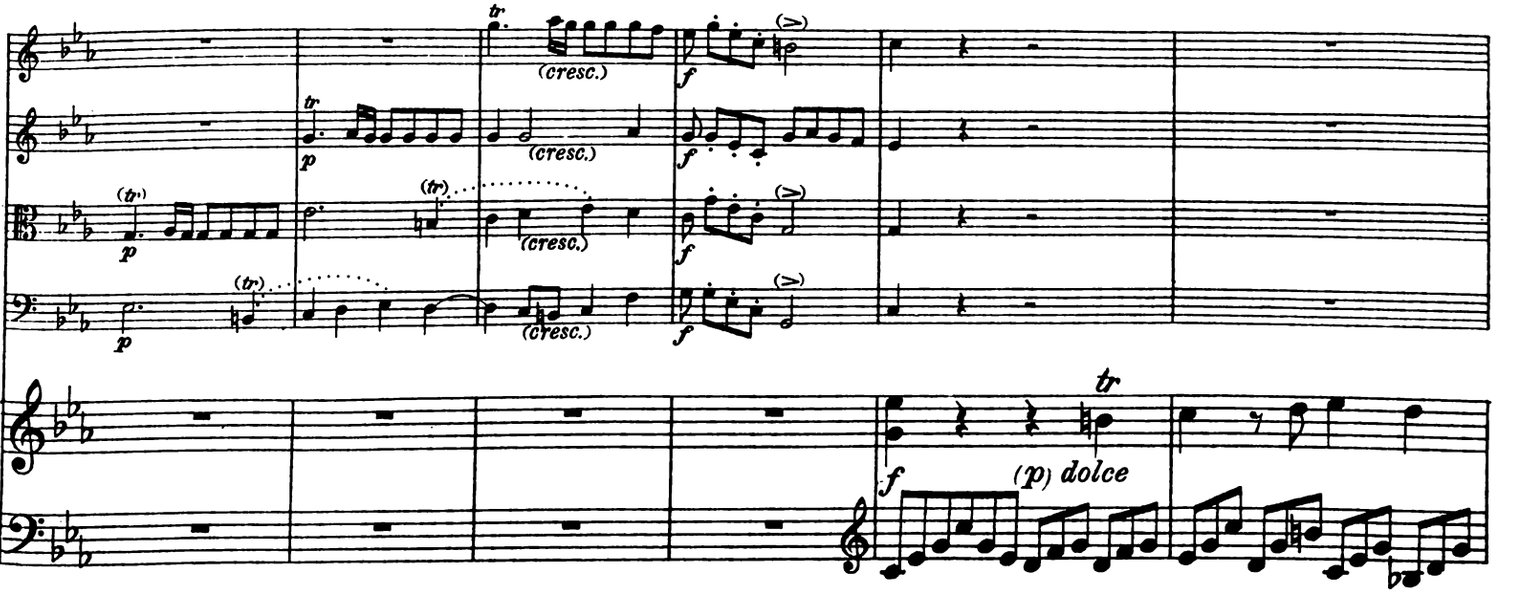

C

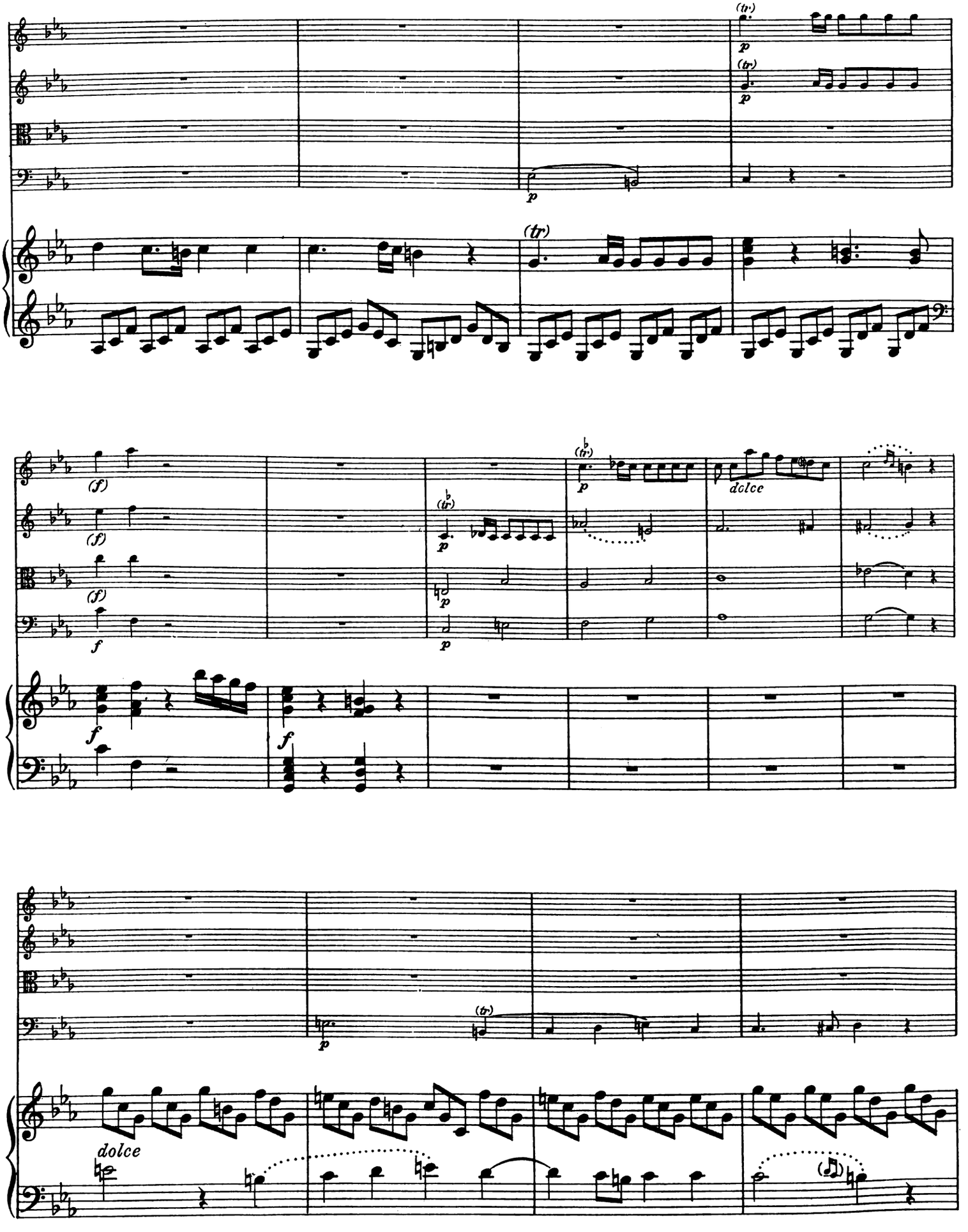


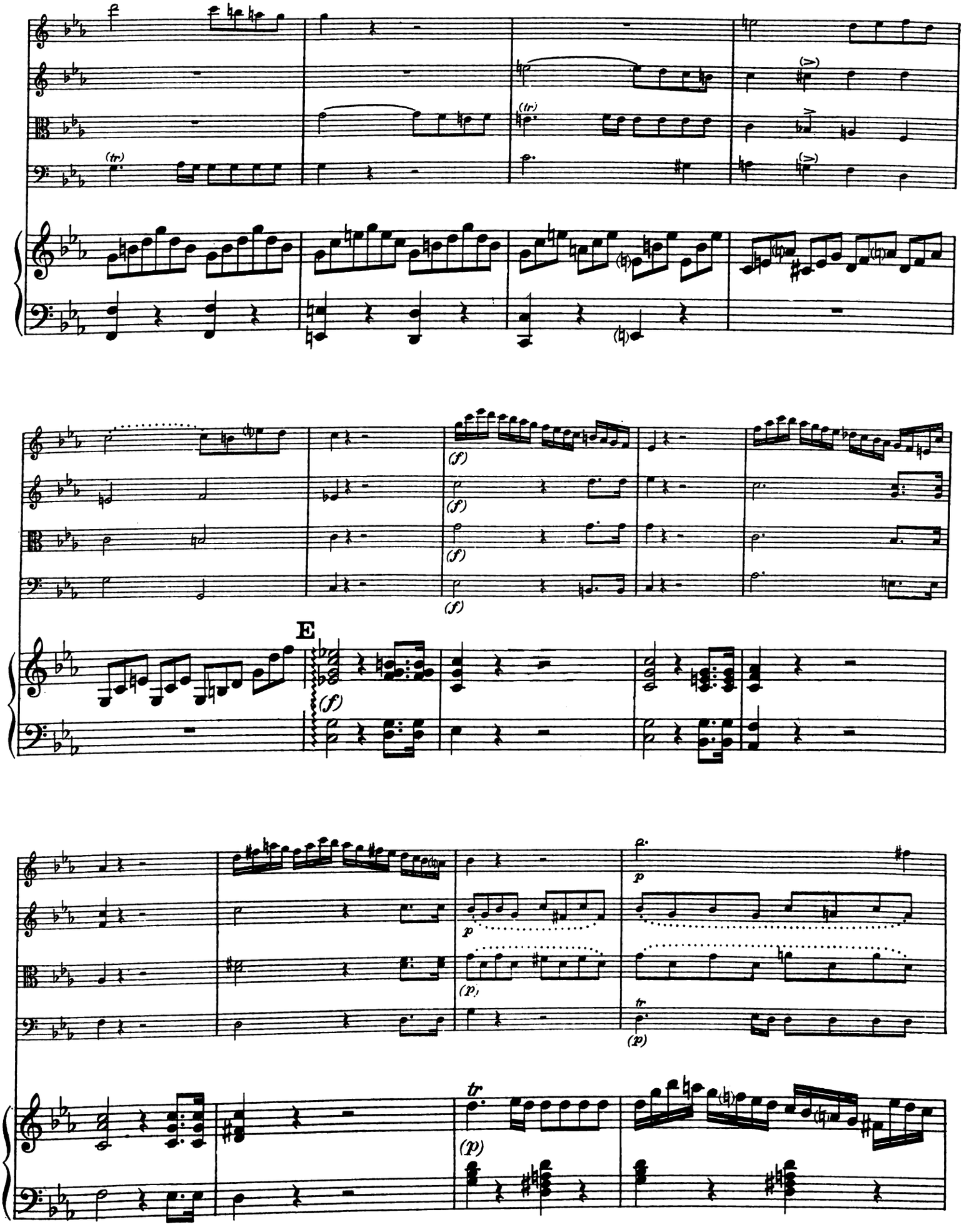

dolce
dolce
fp
fp
f
(p)

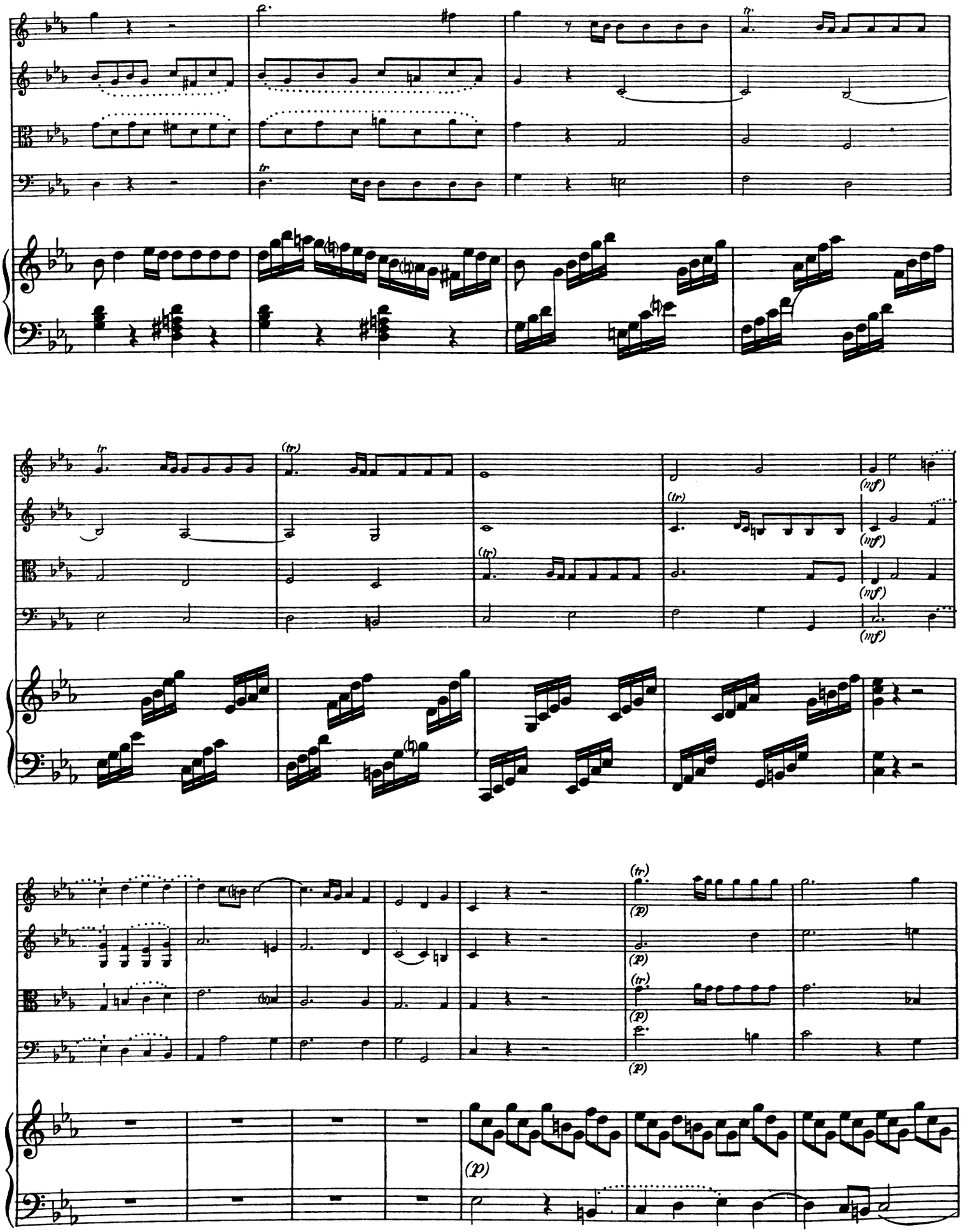

(pp sempre)
(pp sempre)
(pp sempre)
(mf sempre)
D
(mf sempre)

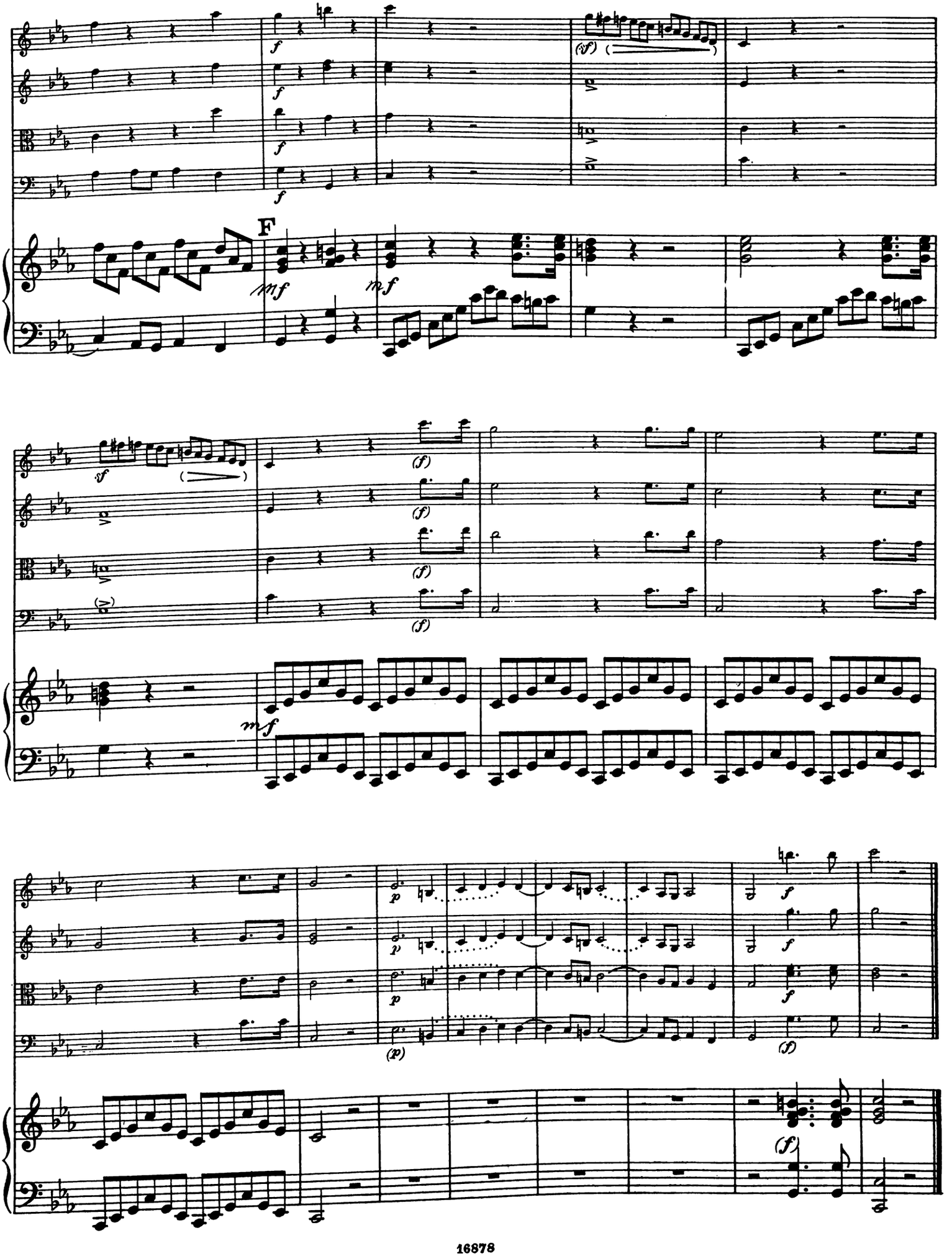

f
f
f
f

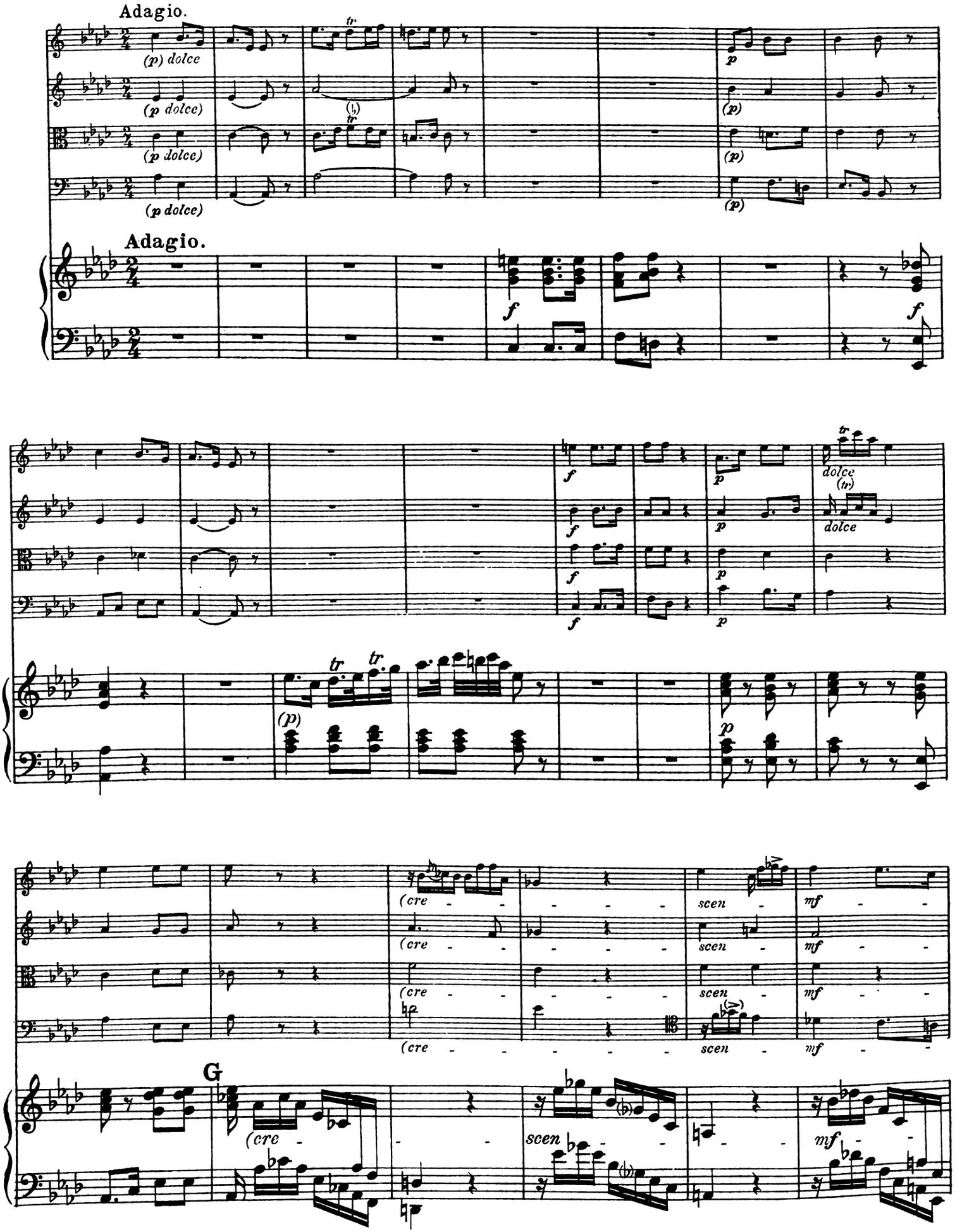

(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
f
f
f
f
p
p
(p) dolce

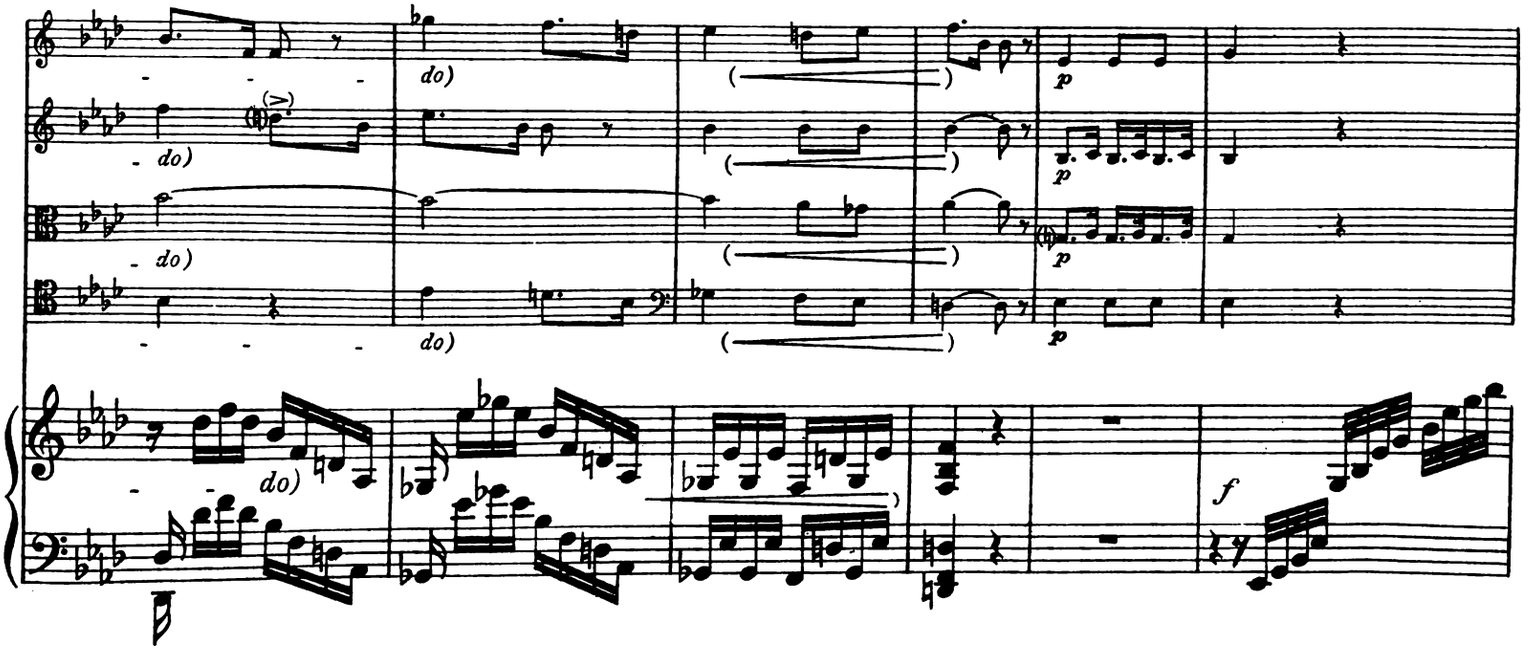

(tr)
p
(tr)
p
(tr)
(f)
(f)
(f)
f
f
f
(tr)
p
(tr)
p
p
dolce
dolce
(tr)

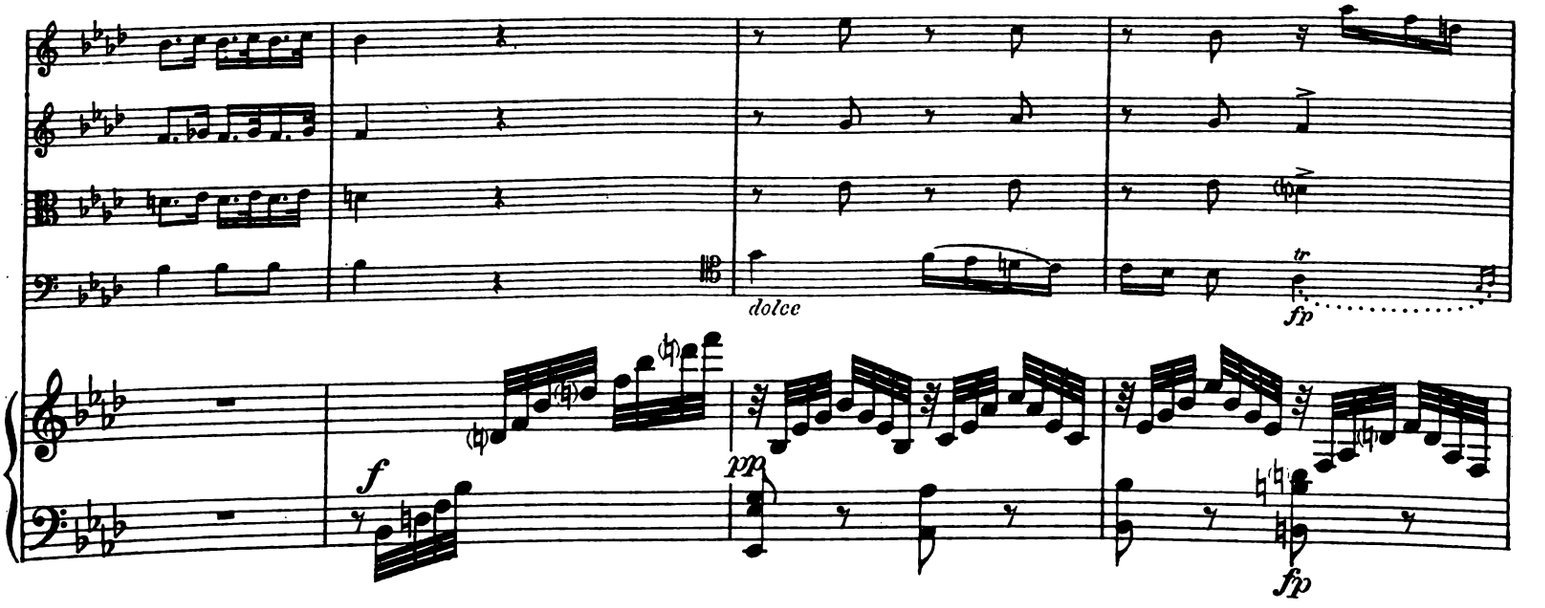

E

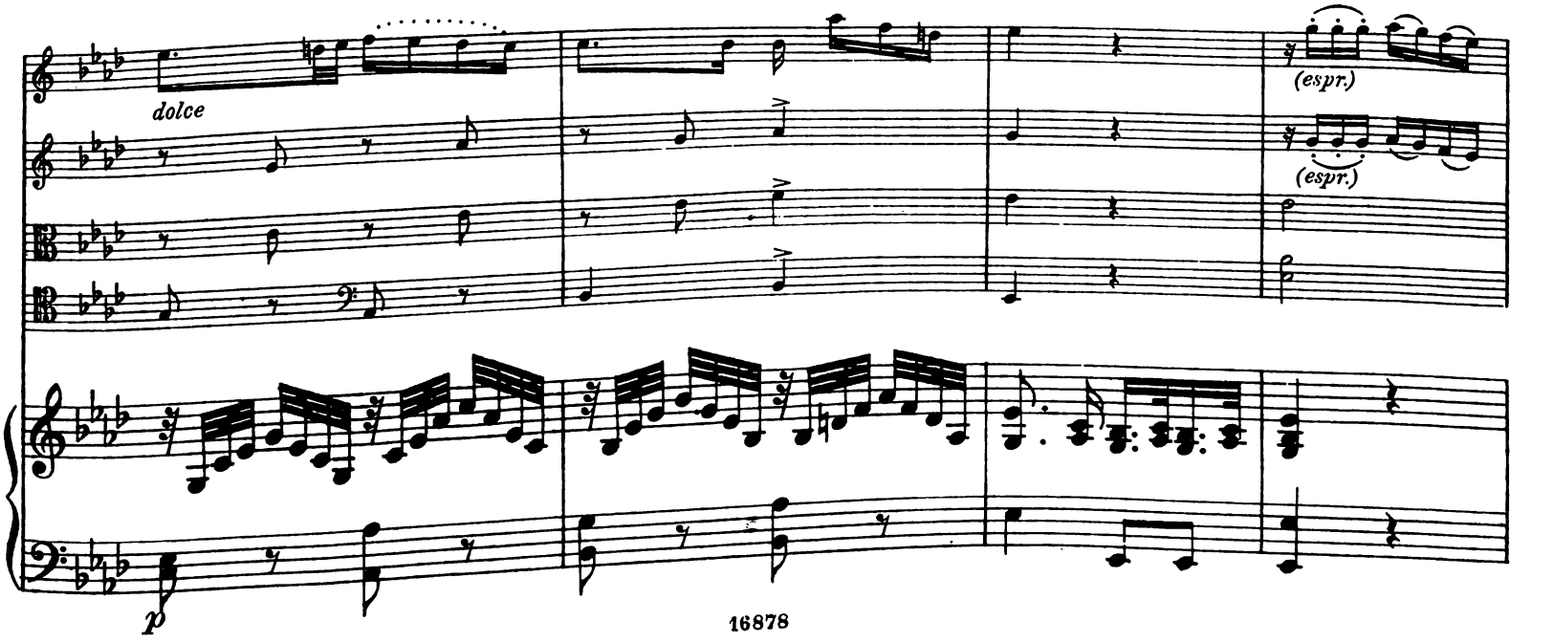

tr
(tr)
(mf)
(p)

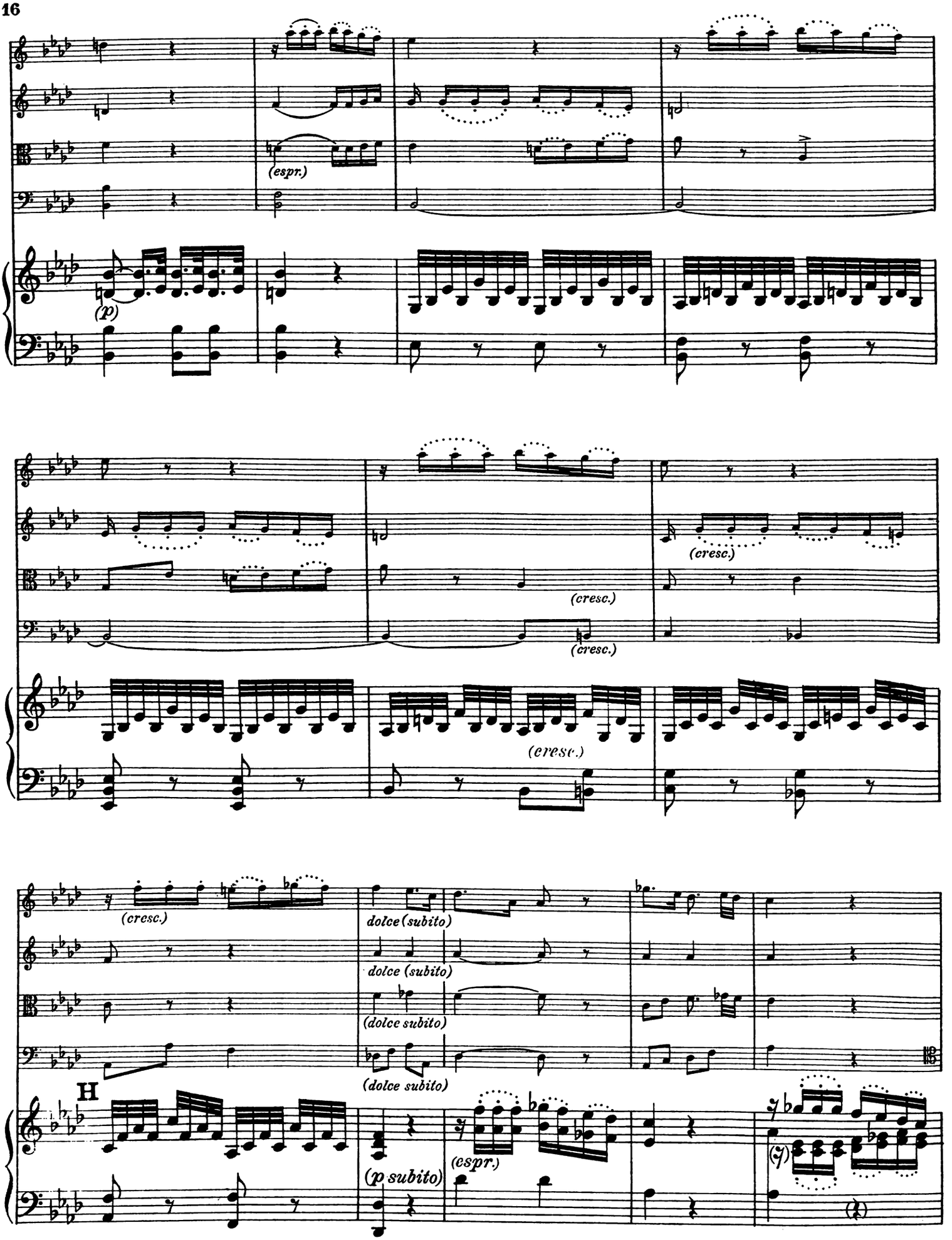

F

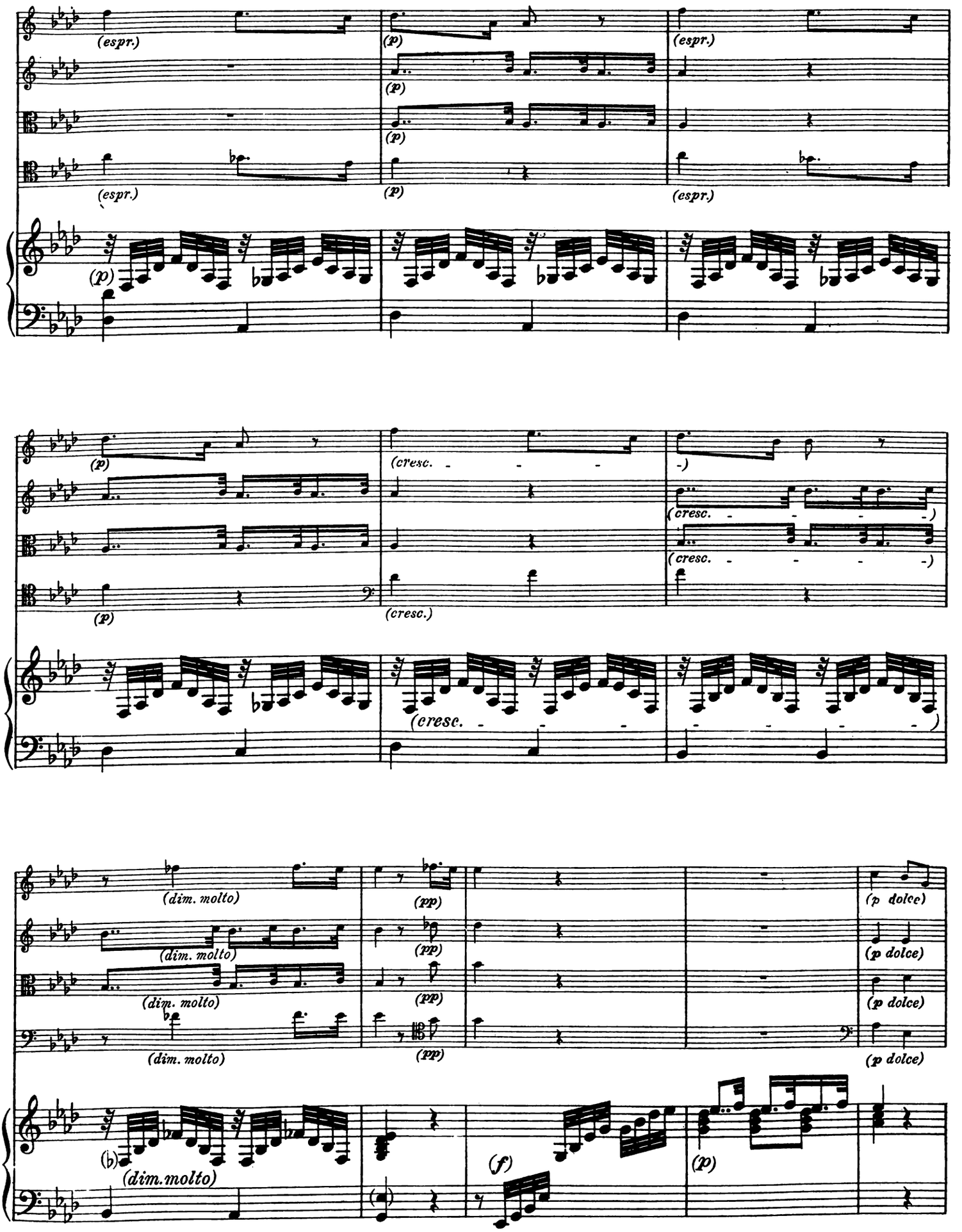

Adagio.
(p) dolce
(p dolce)
(p dolce)
(p dolce)
Adagio.
dolce
dolce
(cre
scen
mf
G
(cre
scen
mf


do)
do)
do)
do)
do)
p
p
p
p
f

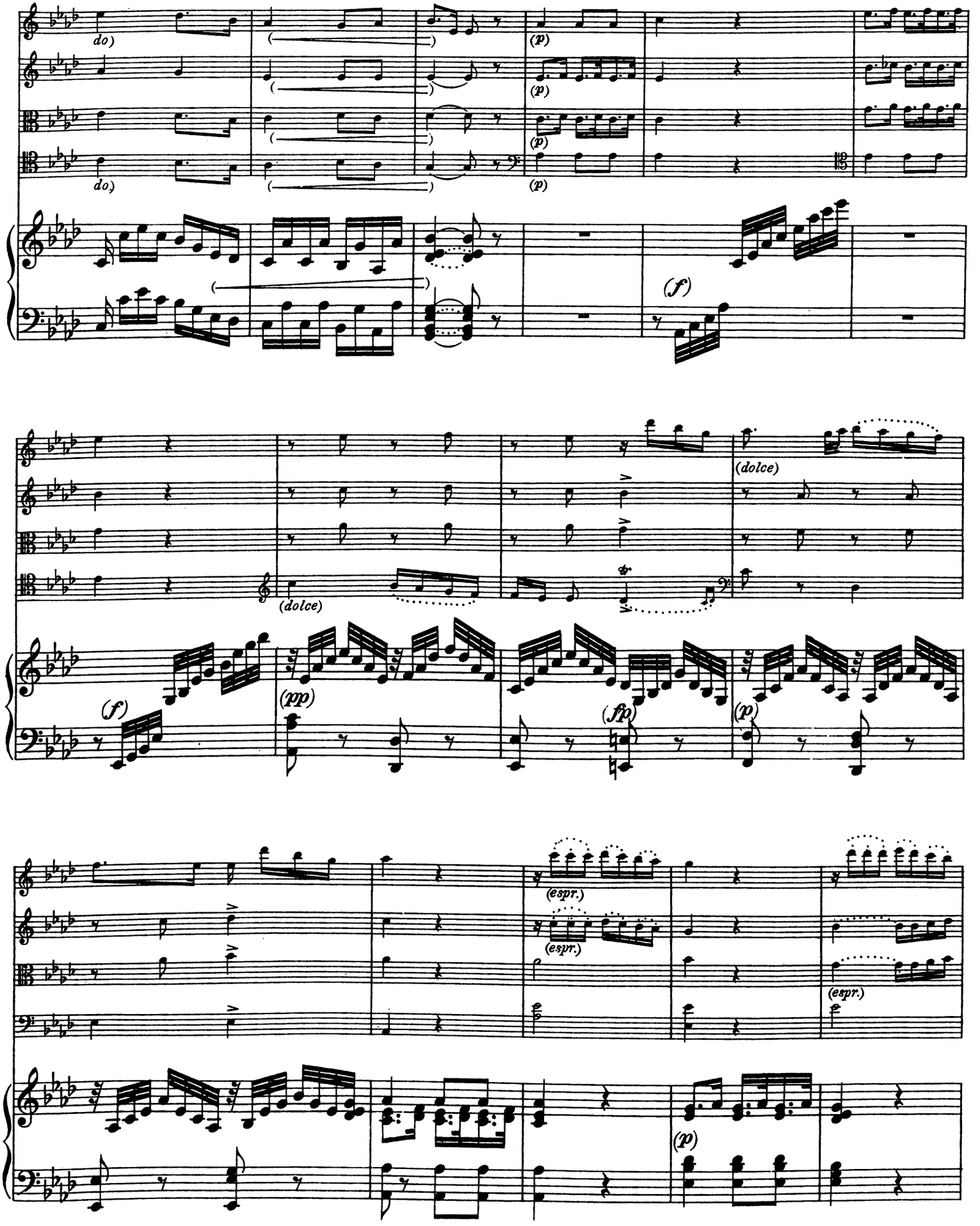

dolce
tr
fp
f
pp
fp

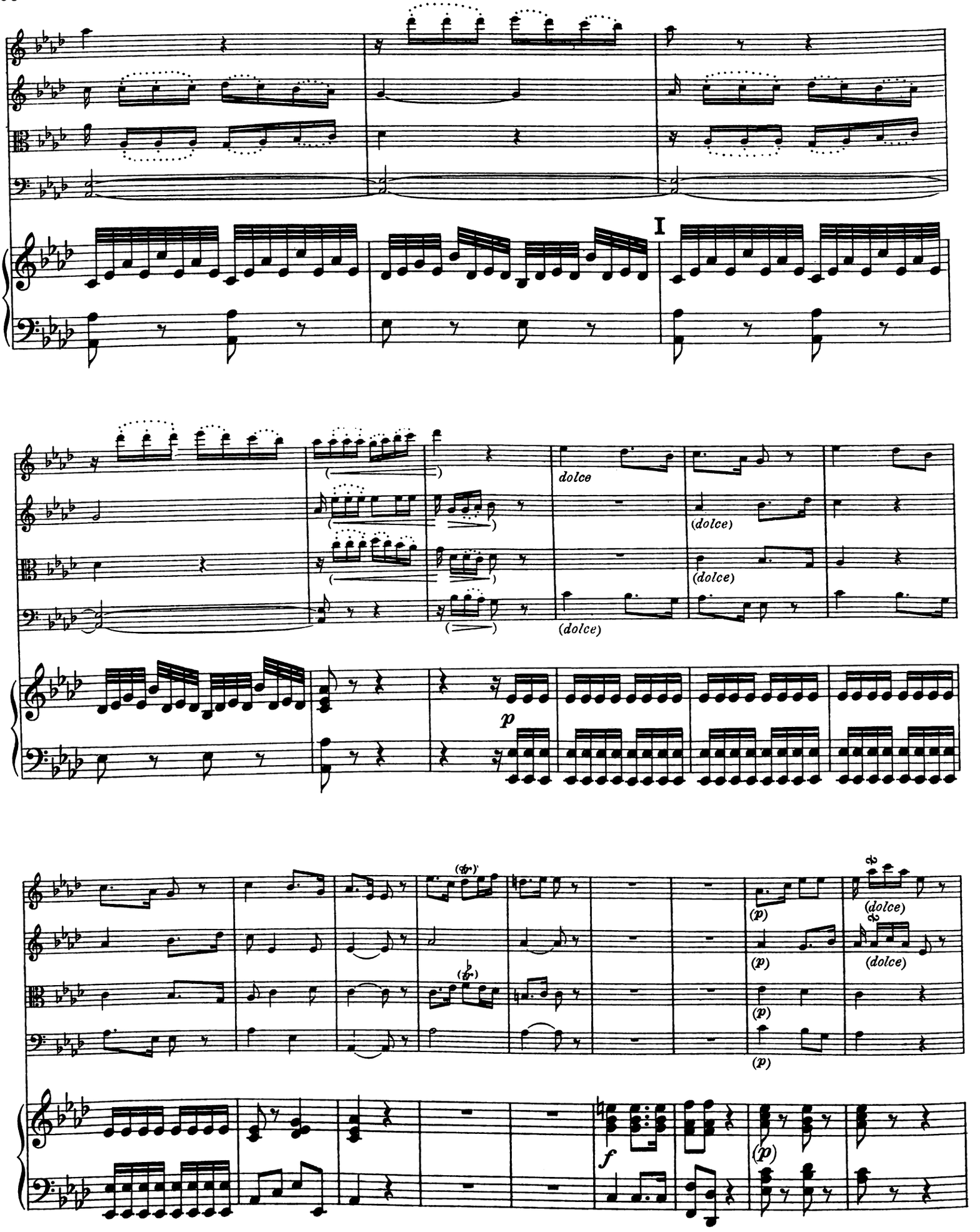

dolce
(espr.)
(espr.)
p

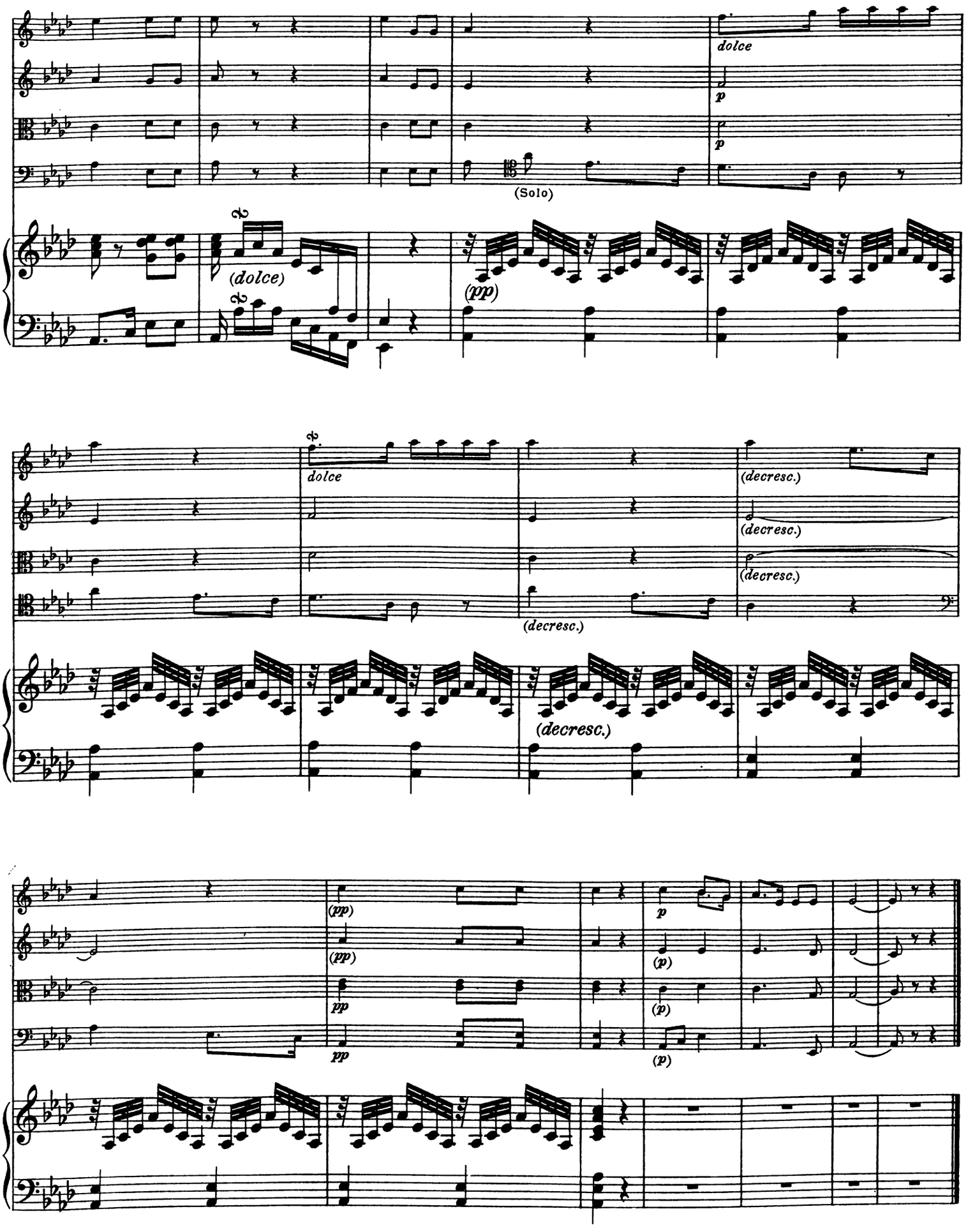

(espr.)
(p)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
dolce (subito)
dolce (subito)
(dolce subito)
(dolce subito)
H
(p subito)
(espr.)
(f)

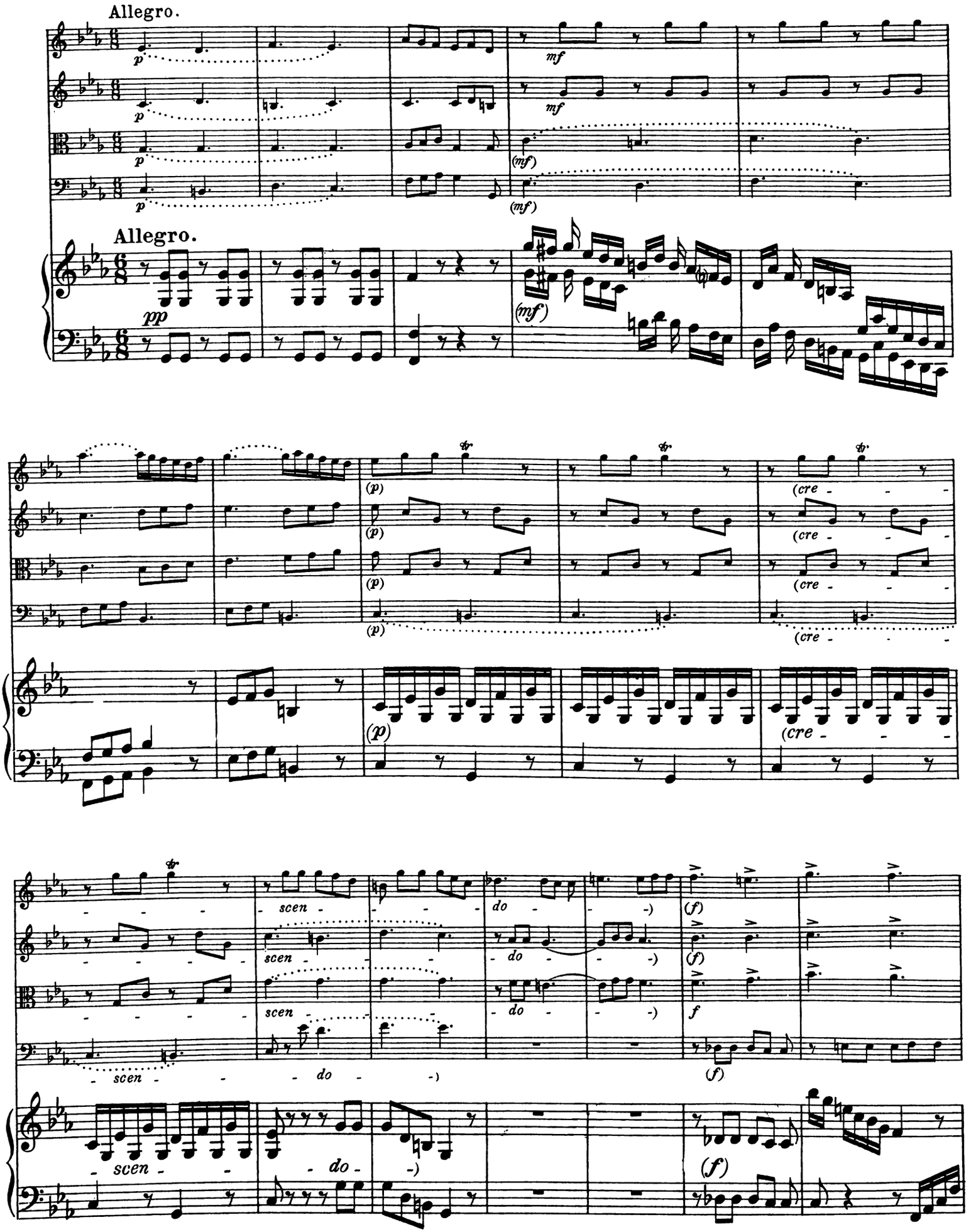

(espr.)
(p)
(espr.)
(p)
(p)
(espr.)
(p)
(espr.)
(p)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(p)
(cresc.)
(cresc.)
(dim. molto)
(pp)
(p dolce)
(dim. molto)
(pp)
(p dolce)
(dim. molto)
(pp)
(p dolce)
(dim. molto)
(pp)
(p dolce)
(dim.molto)
(f)
(p)

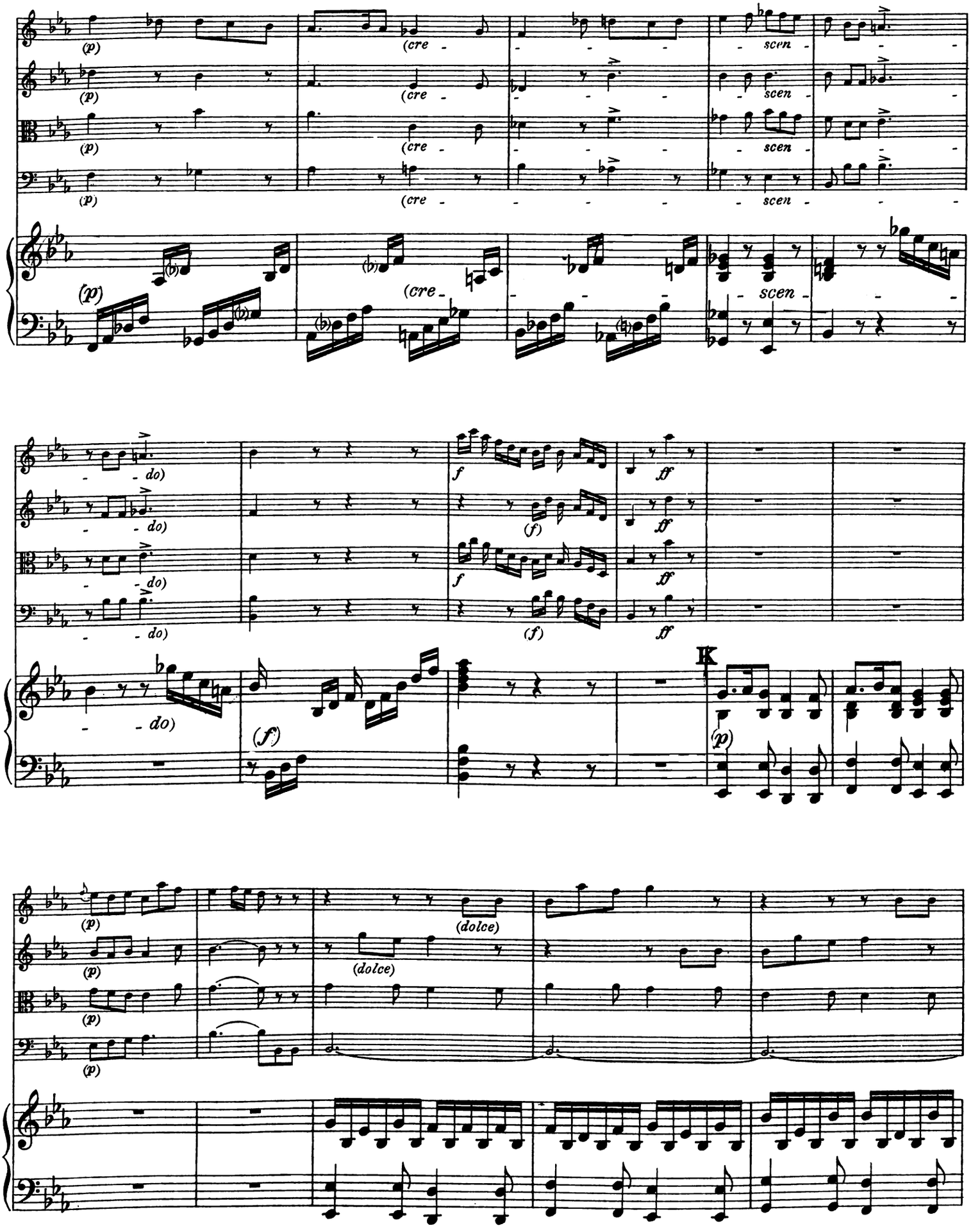
(p)
(dolce)
(cre
scen
(mf)
do)

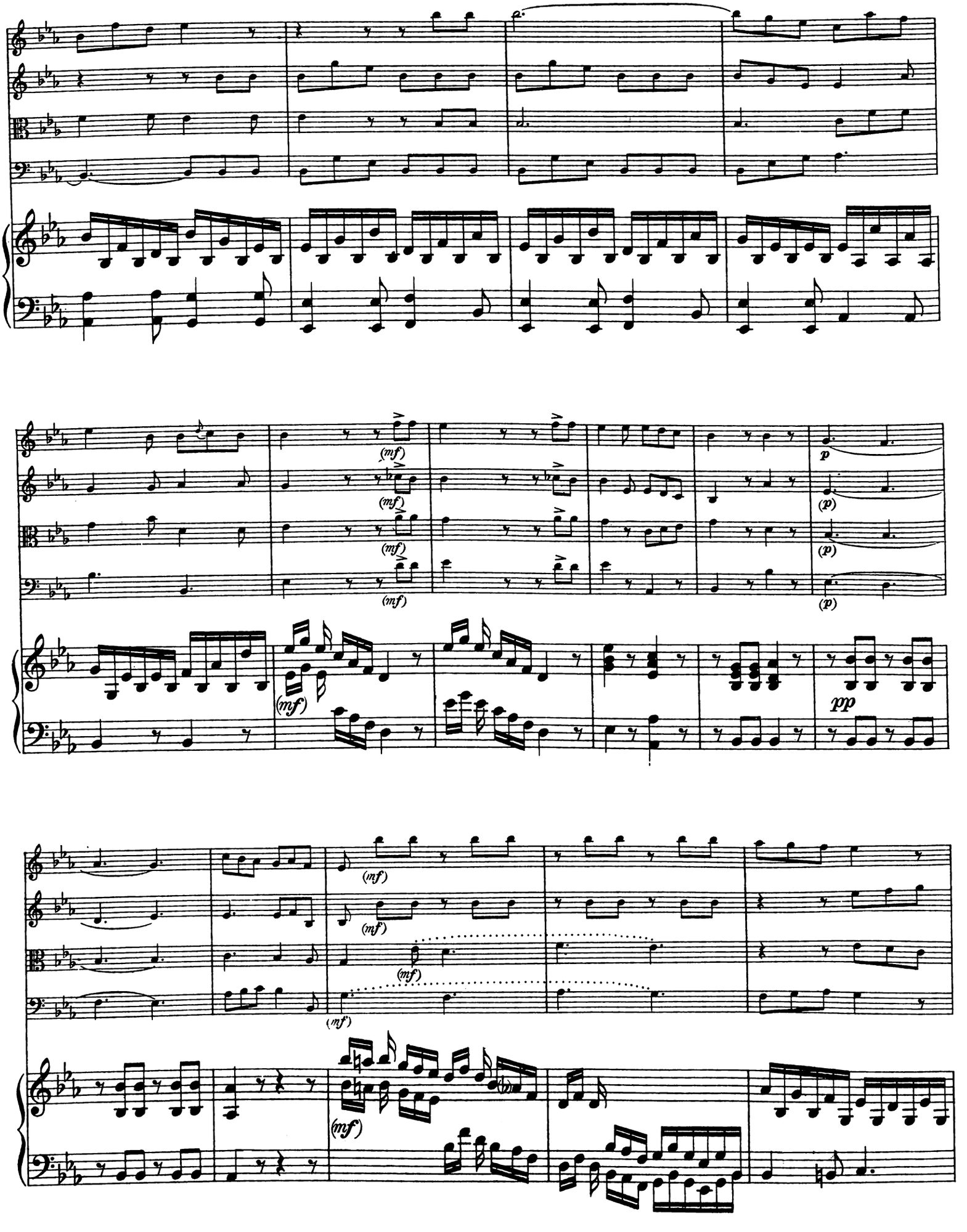

do)
do)
(p)
(p)
(p)
(p)
(f)
(dolce)
(dolce)
(f)
(pp)
(fp)
(p)
(espr.)
(espr.)
(espr.)
(p)

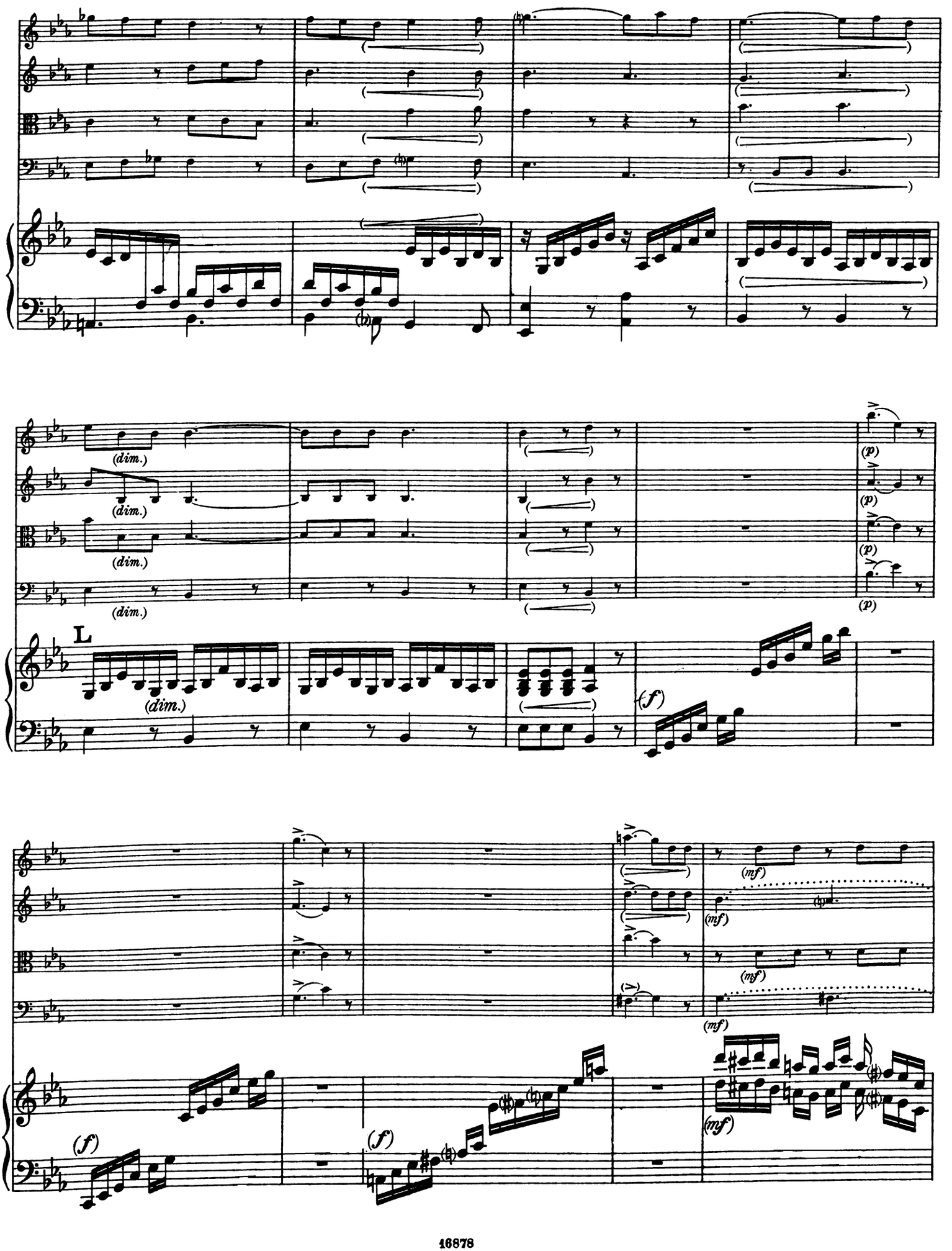

I
dolce
(dolce)
(dolce)
(dolce)
p
(p)
(p)
(p)
(p)
(dolce)
(dolce)
f
(p)

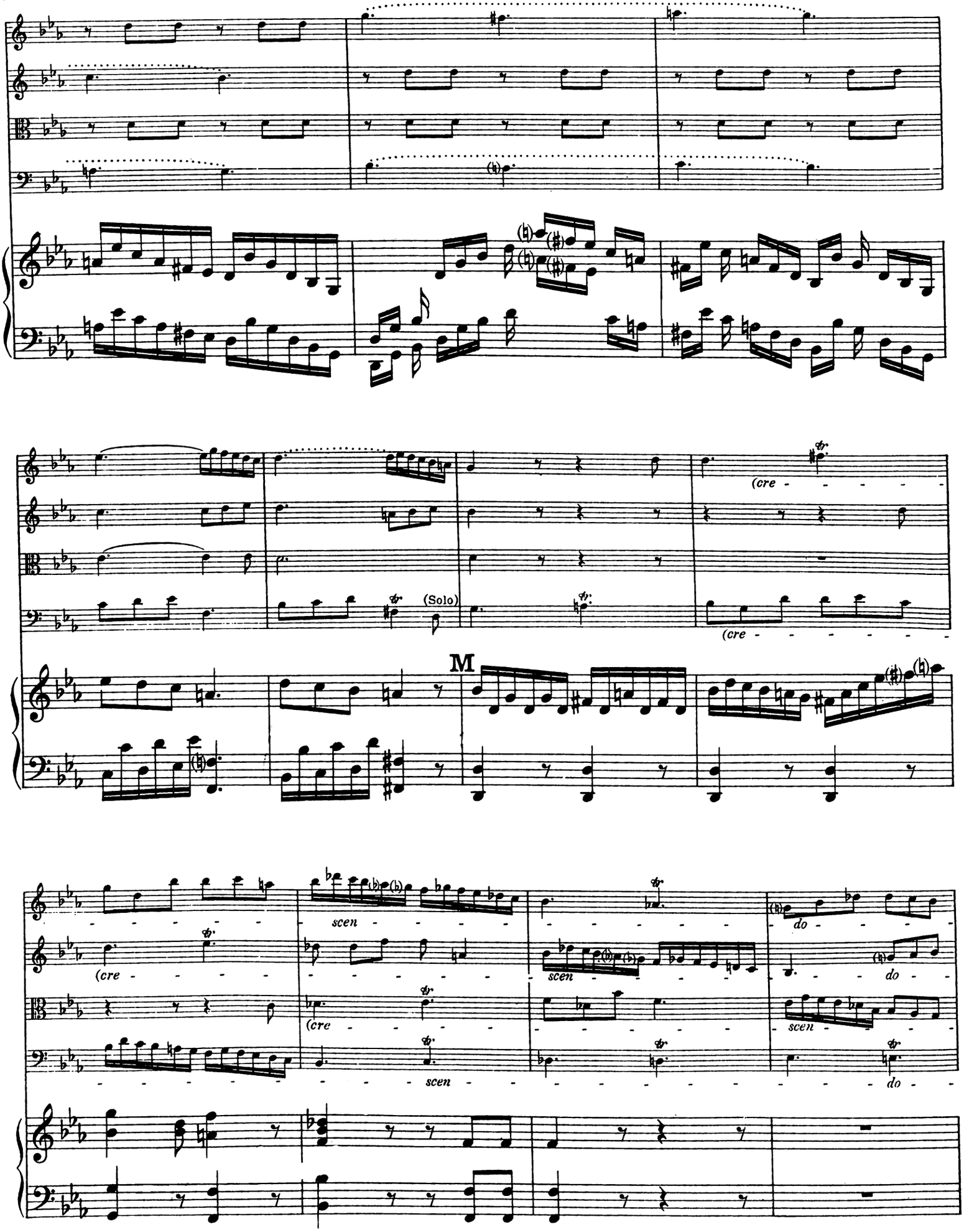

dolce
p
p
(Solo)
(dolce)
(pp)
dolce
(decresc.)
(decresc.)
(decresc.)
(decresc.)
(decresc.)
(pp)
(pp)
pp
pp
p
(p)
(p)
(p)

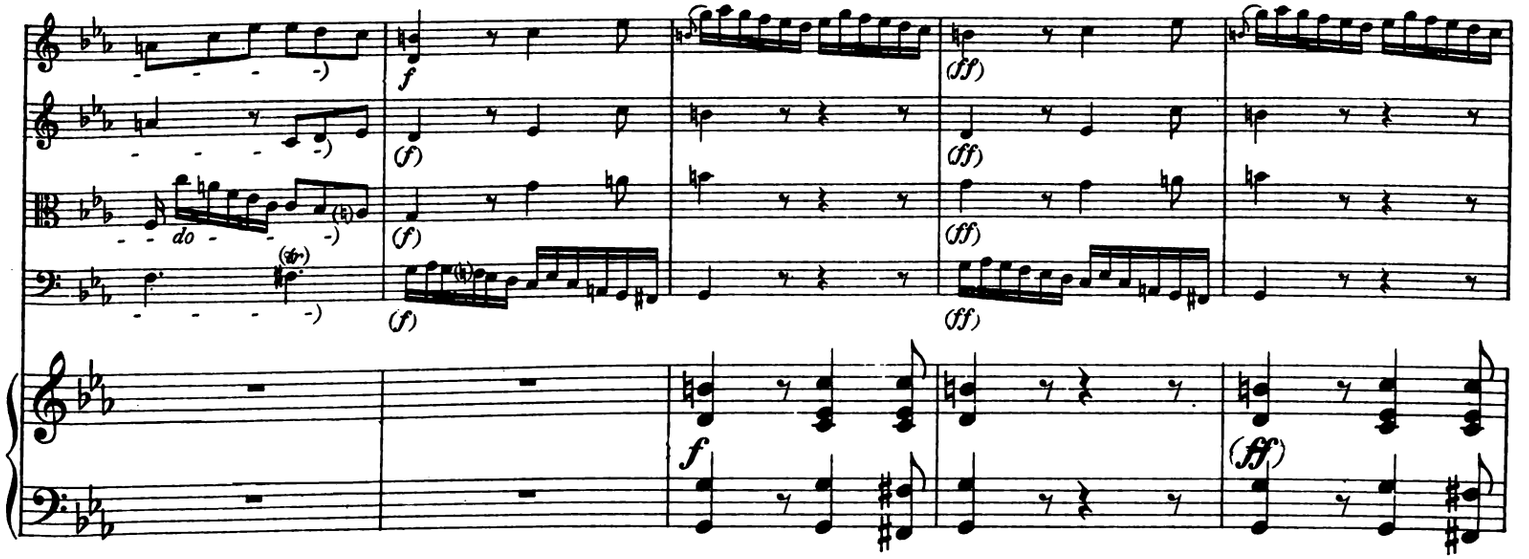

Allegro.
Allegro.
(cre - - -
scen - - - do - -)

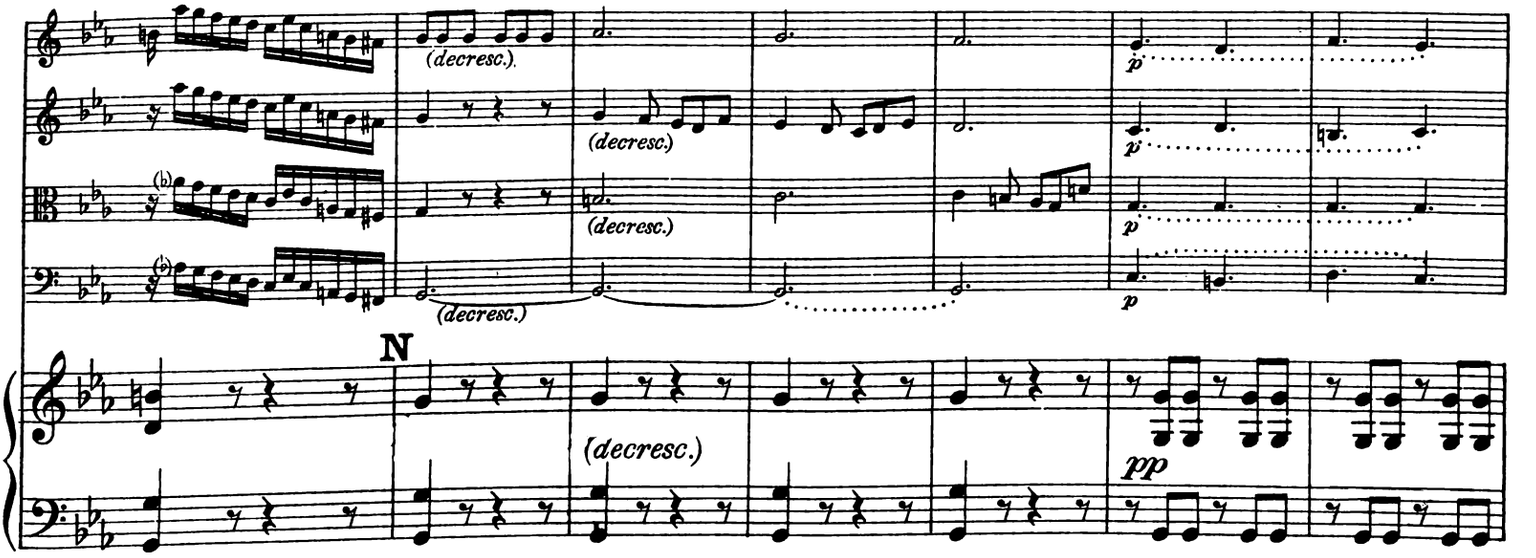

(p)
(cre - scen - do)
(f)
ff
(dolce)

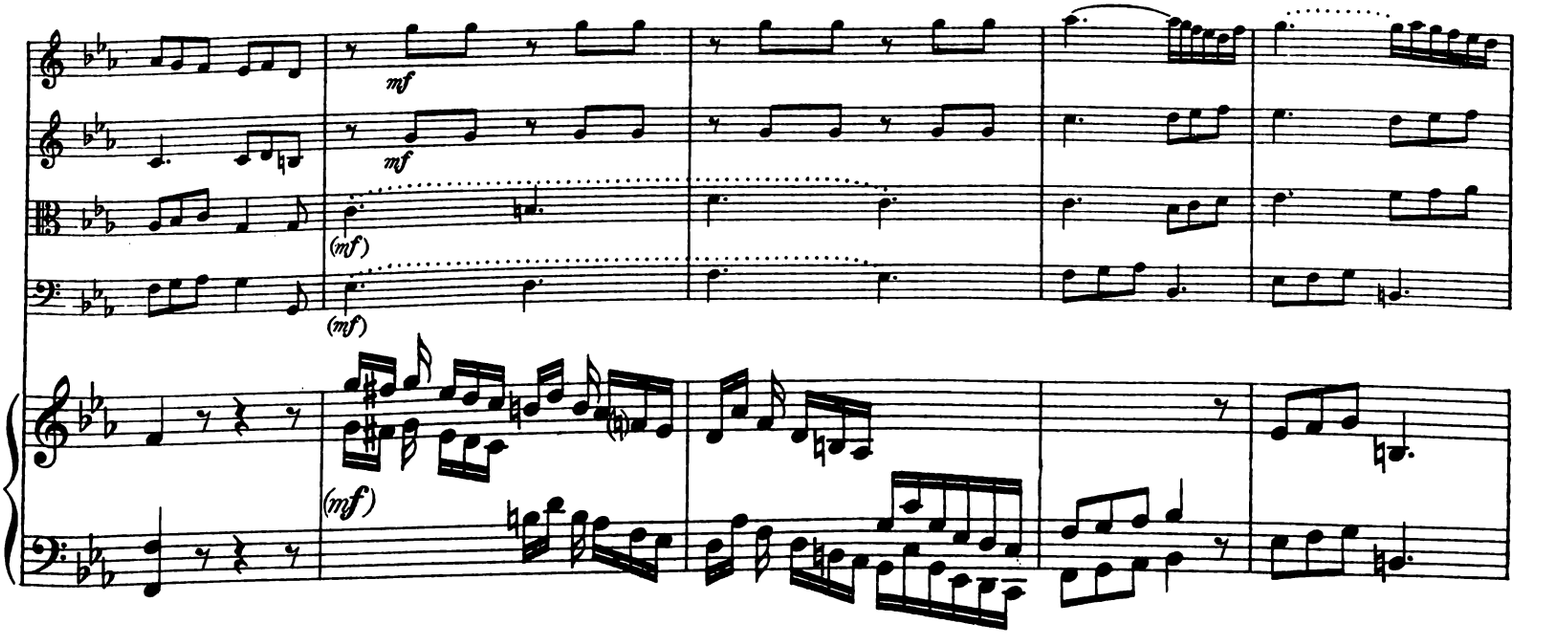



(dim.)
(dim.)
(dim.)
(dim.)
L
(p)
(p)
(p)
(p)
(f)
(mf)
(mf)
(mf)
(mf)
(f)
(f)

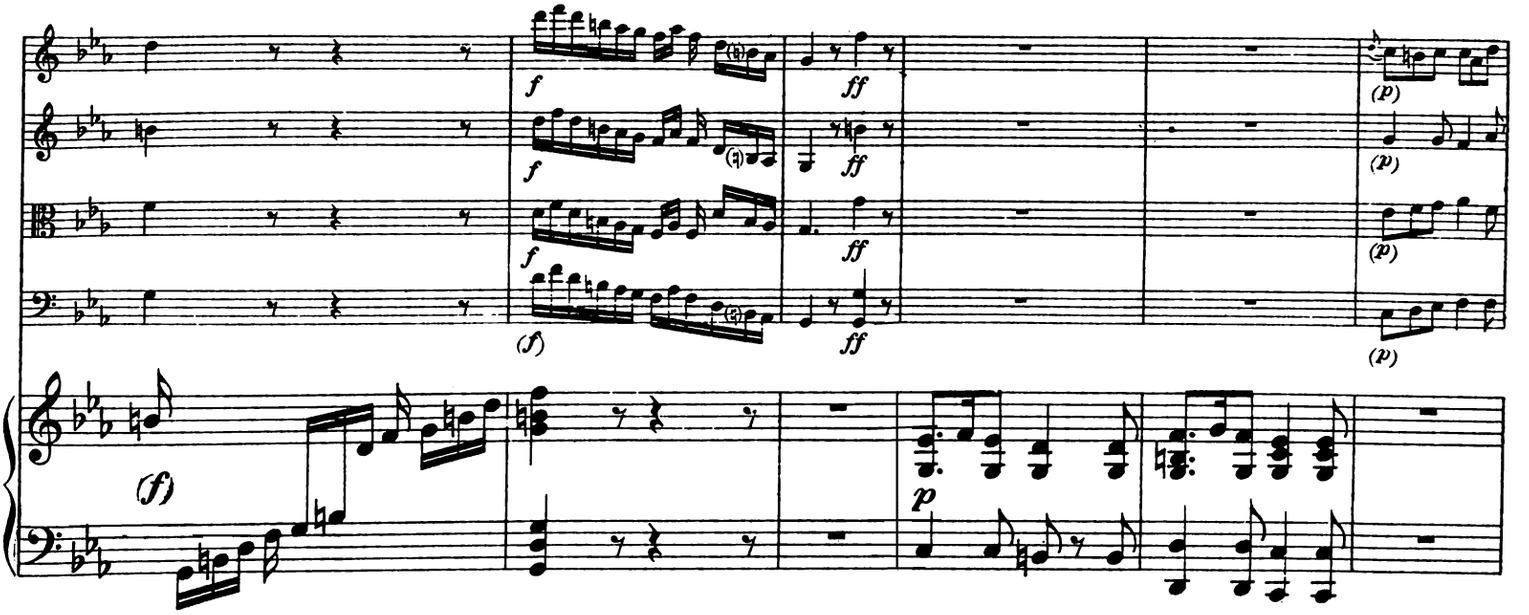

(Solo)
M
(cre
scen
do

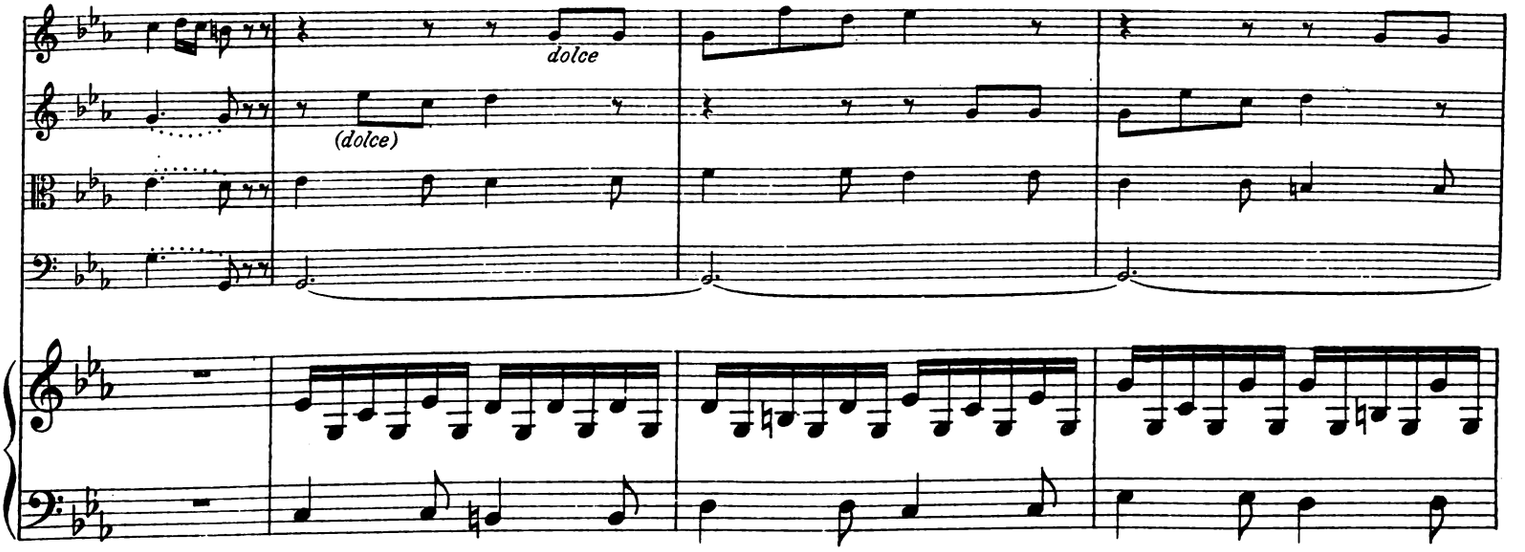

f
(f)
(ff)
do

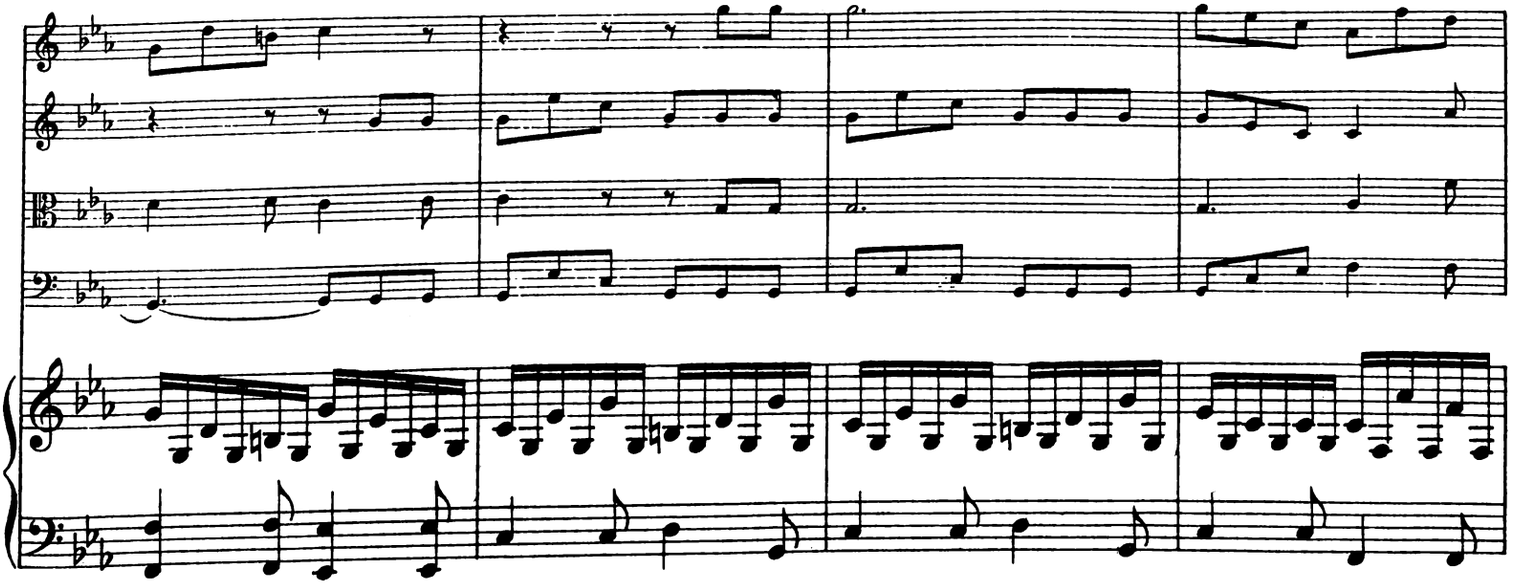

(decresc.)
p
N
pp

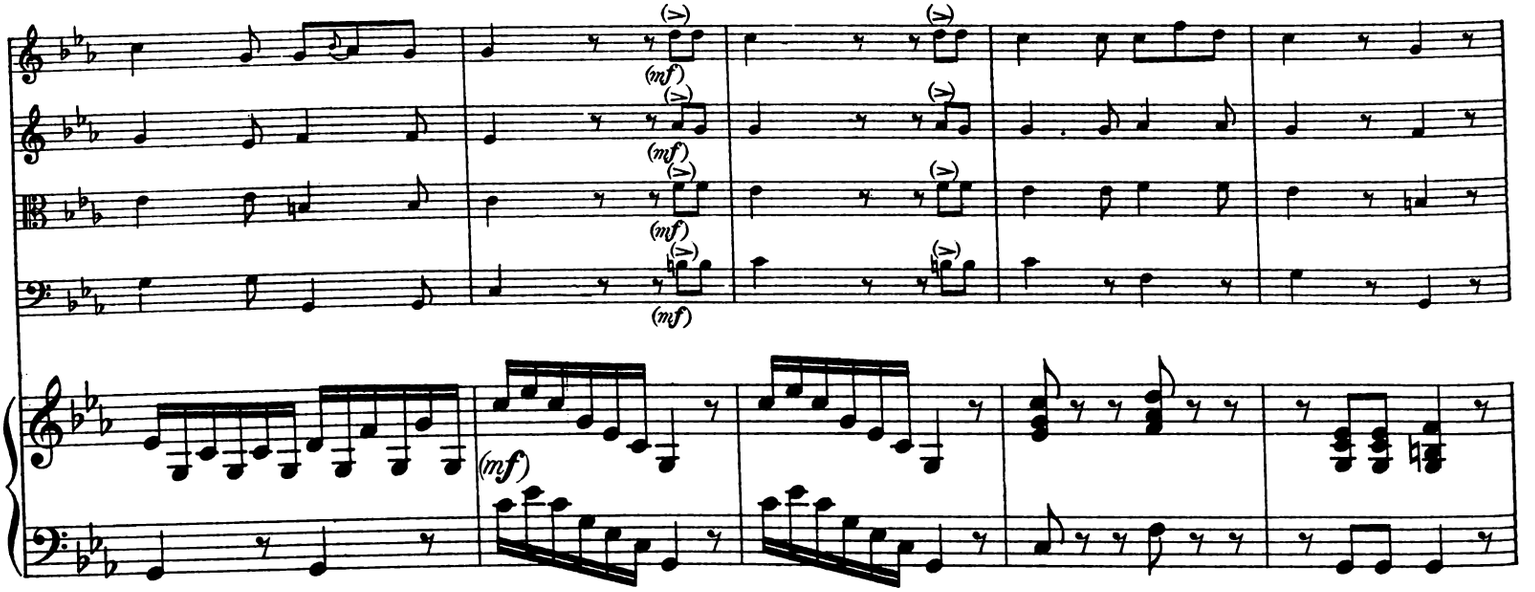

mf
(mf)

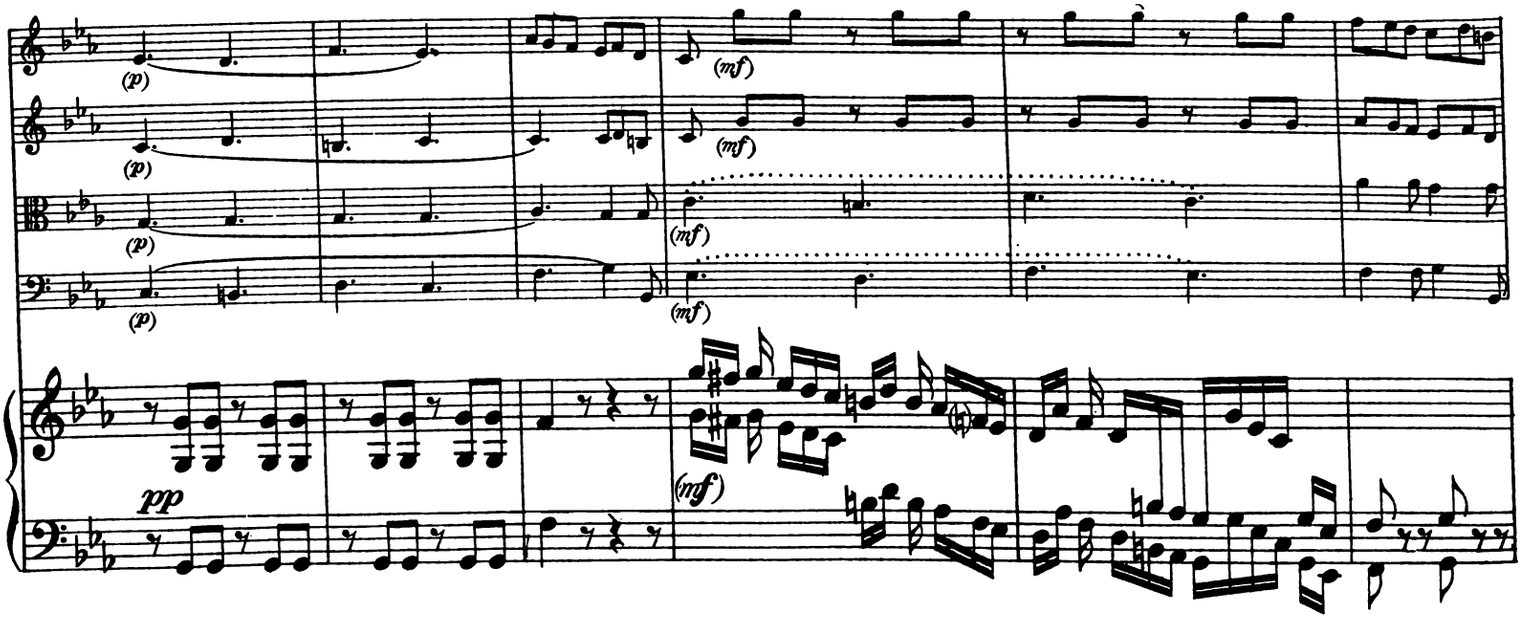
(p)
(cre
scen
do
(f)
f
(p)
do)

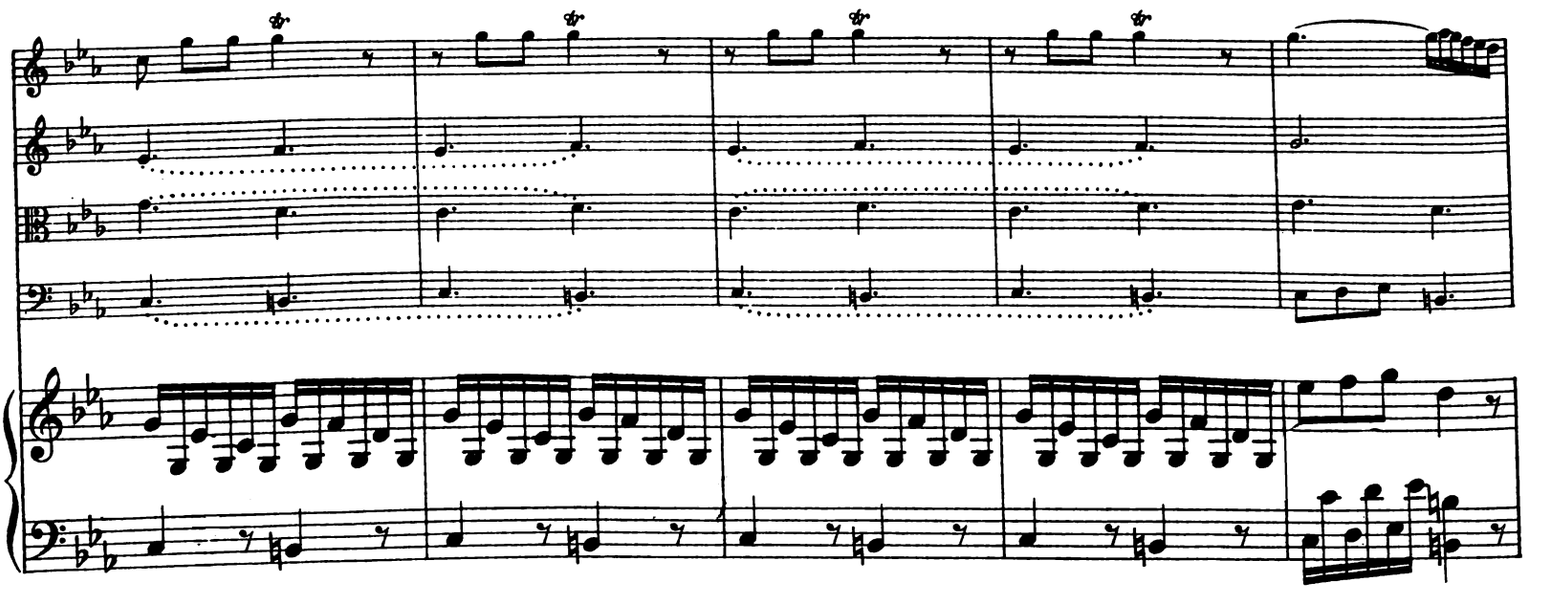

f
ff
(p)
(f)
p

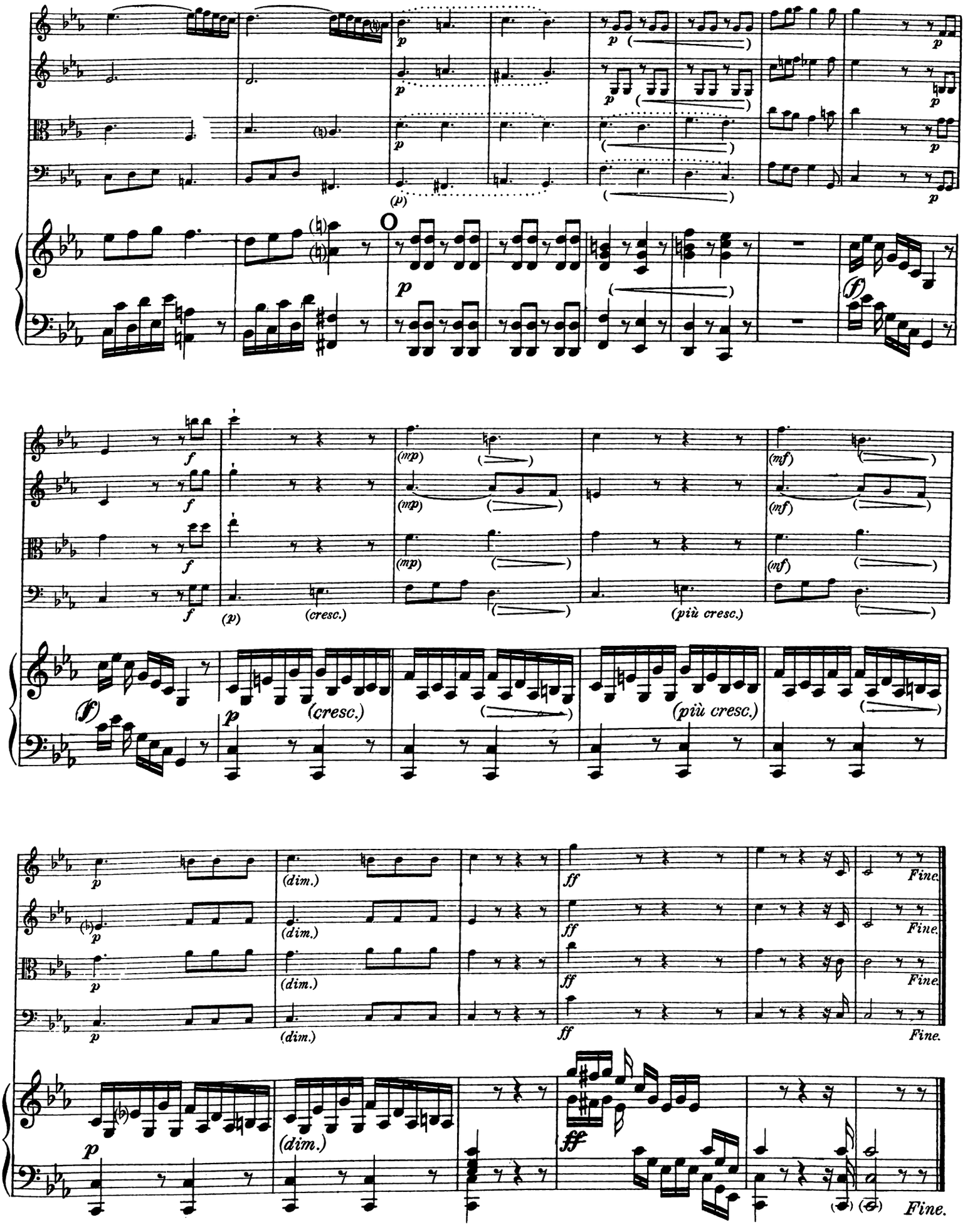

dolce
(dolce)




(mf)
(mf)
(mf)
(mf)
(mf)


(p)
(p)
(p)
(p)
(mf)
(mf)
(mf)
(mf)
pp
(mf)

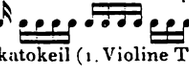




Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.

REVISIONSBERICHT

Vorlage: das Autograph Hoffmann's in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

Die Grundsätze der Ausgabe sind dieselben wie die im ersten Bande befolgten und im dortigen Revisionsbericht erörterten. Jedoch wurden zur Kennzeichnung der Zusätze auch in der Dynamik jetzt Klammern verwandt, da die Unterscheidung großen und kleinen Stichs schon in der Partitur vergeben war. Zu den originalen Bogen sind (punktiert) nur solche hinzugefügt worden, deren Notwendigkeit sich aus parallelen Stellen sicher ergab. Von dem Grundsatz, Hoffmann's charakteristische Balkenbrechungen getreu zu wahren, mußte nur einmal, im 107. Takt des letzten Satzes, abgewichen werden, da die originale Notierung:  dem Spieler unbedingt verhängnisvoll werden würde. Nur der erste Stakkatokeil (1. Violine Takt 2) ist original; im besonderen sei darauf hingewiesen, daß die Keile im 10. Takt vor dem Schluß des letzten Satzes nicht von Hoffmann stammen. Die Stakkatopunkte unserer Ausgabe sind dagegen im Autograph vorhanden oder durch Verwendung an parallelen Stellen gefordert.

Zur Ermittelung der Absicht des Komponisten in Zweifelsfällen leisten die Reprisen des vorliegenden Werkes nur mangelhafte Dienste; sie scheinen überhaupt teils aus dem Gedächtnis geschrieben, teils mechanisch kopiert worden zu sein. Sie weisen mancherlei kleine Abweichungen auf, von denen schwer festzustellen sein wird, ob sie beabsichtigte Veränderungen bedeuten oder nicht. In einigen solchen Fällen ist hier bei der Wiederholung die erste Form in feinerem Stich hinzugefügt worden. Der Herausgeber würde jedoch im Adagio die neuen, ruhigeren Führungen vorziehen und beim Spiel den Unterschied zu den vorher gebrauchten Wendungen deutlich werden lassen.

Zweimal überschreitet Hoffmann die Tiefengrenze seiner Harfe (III. Satz, Takt 1[illegible]2 und 22). Dort läßt die Neuausgabe die unteren Oktaven fort; im 37. Takt desselben Satzes wurden dagegen die Baßoktaven *Es* ergänzt. Der erste Satz verzichtet auf die Wiederholung des zweiten Teils, die der Komponist zwar beim Doppelstrich in der Mitte, nicht aber am Ende vorschreibt. Ebendort (122. Takt) steht das Arpeggiozeichen der Harfe im Original nur im unteren System, und während des ganzen Taktes 47 ist das Cello eine Terz zu tief notiert. Im zweiten Satz füllt Hoffmann in den Takten 118—122 und 124/5 jeweils die zweite Takthälfte des oberen Harmoniesystems mit zwei Wiederholungszeichen, so daß überall die Figur des zweiten Viertels auch auf dem dritten und vierten Viertel ausgeführt werden müßte. Entschieden sind aber beide Takthälften gleich gemeint. Ebendort steht im 97. Takt als höherer Ton des Cello *f*, im 100. als tieferer Ton des Cellodoppelgriffes *G*. Auch Takt 49/50 sind im Autograph nicht ganz in Ordnung. Dort bleibt der Spitzenton der Harfe überall *f'*, das Cello pausiert während des ganzen Taktes 50, und die erste Violine beginnt hier mit 3/16 *des''*, worauf 1/32 *g'* folgt. Nach Analogie der folgenden Stelle wurde verbessert. Zwei Takte später hat das Cello in der Vorlage *es'*; im 15. Takt des Satzes steht als letzter Ton der 2. Violine *as''*. Im dritten Satz kommen folgende Versehen vor: Takt 6, 1. Violine letzter Ton *es''*; 17, Harfe oberes System letzter Ton *es'*; 51, 1. Violine letzter Ton *g''*; 78, in der selben Stimme Vorschlag *d''*.

Während das Fortezeichen im ersten Satz des Originals in den 14. Takt der Harfenstimme gewiß nur versehentlich aus dem folgenden hineingeraten ist, könnte das *p* im 71. Takt des letzten Satzes wohl zu Recht in der Harfenstimme stehen. Die ganze Partie vom Celloeinsatz (Takt 67) bis zum *F*, sieben Takte später, müßte dann im Piano gehalten werden, was Hoffmann's Absicht sehr wohl entsprechen könnte.