

Hofkapellmeister in Kopenhagen. Einige Daten aus dieser Zeit: 1844 Mitglied der Accademia di S. Cecilia in Rom; 1845 Leiter des Kopenhagener Konservatoriums; 1847 Ritter des Danebrog-Ordens; 1848 Pensionierung, Gläser war 50 Jahre alt. Gestorben 1861 in Kopenhagen.

An Kompositionen befinden sich in Wien 35 Bände, in Berlin ca. 70 Bände, in Kopenhagen 186 Bände. Franz Gläfers erfolgreichste Oper war *Des Adlers Horst* (Text: Carl von Holtei), Berlin 1832. Sie wurde 1834 in Kopenhagen aufgeführt, als der Komponist noch in Berlin lebte.

Von Franz Gläfers Kindern ist nur Joseph August Eduard Friedrich nachzuweisen: geb. Berlin 25. November 1835, † Kopenhagen 29. September 1891. Organist der Schloßkapelle Frederiksborg in Hillerød. Tüchtiger Komponist zahlreicher Werke aller Arten (Kongelige Bibliotek Kopenhagen).

Ein unbekannter Streichquartettsatz Luigi Cherubinis

von Siegfried Saak, Göttingen

Cherubini hat zwischen 1814 und 1837 sechs Streichquartette komponiert, die mehrfach Gegenstand einer Untersuchung gewesen sind¹, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich weit über das Niveau der allerdings nicht sehr großen französischen Streichquartettproduktion im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erheben². Die Quartette der beiden Violinvirtuosen Pierre Rode und Rodolphe Kreutzer, Onslow und die Pariser Quartette Anton Reichas (op. 90) legen davon ein ebenso beredtes Zeugnis ab wie die Bemerkung Robert Schumanns, die sich in seiner Besprechung von Cherubinis *C*-dur-Quartett findet: „*Im übrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über alles, was uns aus Paris zugeschickt wird.*“³

Man weiß, daß Cherubini die ersten drei Quartette in *Es*-dur, *C*-dur und *d*-moll, komponiert in den Jahren 1814, 1829 und 1834, erst unmittelbar nach der Beendigung des *d*-moll-Quartetts publiziert und seinem Freund und Schüler, dem Geiger Pierre Baillot, der seit 1814 in Paris öffentliche Quartettabende veranstaltete, gewidmet hat. Die Entstehungsdaten lassen vermuten, daß es ihm nicht leicht gefallen ist, seinen eigenen Quartettstil zu finden.

Zwischen der Entstehung des *Es*-dur-Quartetts, das möglicherweise durch die von Baillot veranstalteten Quartettabende angeregt wurde, und der des *C*-dur-Quartetts, das insofern nur eine erneute, zaghafte Hinwendung zum Streichquartett dokumentiert, als es lediglich eine Bearbeitung der 1815 für London komponierten *D*-dur-Sinfonie darstellt, liegt ein Zeitraum von fünfzehn Jahren, in dem Cherubini der Quartettkomposition entsagte. Es ist sicher kein Zufall, daß er erst 1829, zwei Jahre nach Beethovens Tod, wieder wagte, Streichquartette zu komponieren, denn Beethoven hatte schon mit den drei Streichquartetten op. 59, die 1805/06 entstanden waren, Musterexemplare geschaffen, die das Niveau der Gattung unübersehbar gehoben hatten. Zwei Stellen in Beethovens Konversationsheften belegen, wie hoch Cherubini die Streichquartette Beethovens geschätzt haben muß, so daß er nicht einmal wagte, zuzugeben, daß er sich selbst bereits auf diesem Gebiet versucht habe.

„*Holz: Den Seyfried fragte ich, warum er nicht auch Quartetten schreibe? – Ach, sagte er, das kann ich nicht! Cherubini selbst sagte, daß er es versucht hätte, Quartette zu schreiben,*

1 U. a. R. Hohenemser, *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, S. 482 ff; O. A. Mansfield, *Cherubini's String-Quartets*, MQ 15 (1929), S. 590–605.

2 Zur Geschichte des Streichquartetts in Frankreich vgl. L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Kassel 1974 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3.).

3 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. 1, Leipzig 1914, S. 140.

wenn nicht Beethoven welche geschrieben hätte.“⁴ – „Karl: Man soll den Cherubini gefragt haben, warum er kein Quartett schrieb; er sagte: Wenn Beethoven nie ein Quartett geschrieben hätte, würde ich Quartette schreiben; aber so kann ich es nicht.“⁵

Die viel zitierte Bemerkung Louis Schlössers⁶, Cherubini sei aus einer Aufführung von Beethovens *F*-dur-Quartett op. 59,1 davongelaufen, weil ihm eine Stelle darin zu dissonierend gewesen sei, muß auf dem Hintergrund der beiden Zitate wohl so interpretiert werden, daß sein Davonlaufen eher ein Ausdruck der Verzweiflung gewesen sein muß, da ihm bewußt wurde, daß es ihm unmöglich sein würde, sich neben Beethoven erfolgreich als Streichquartettkomponist zu betätigen.

Cherubinis langjährige Abstinenz auf dem Gebiet des Streichquartetts, die nach dem meisterhaft gelungenen ersten Versuch im *Es*-dur-Quartett (1814) ganz unverständlich erscheint, ist nicht lediglich mit einem vermuteten Minderwertigkeitskomplex Cherubinis gegenüber Beethoven abzutun; sie ist viel eher Ausdruck einer tiefen künstlerischen Krise, die erst im *d*-moll-Quartett (1834) bewältigt wurde. Eine Begründung für diese Auffassung vermag ein bisher unbekannter einzelner Streichquartettsatz zu liefern, der bezeichnenderweise in Cherubinis sonst sehr sorgfältig geführtem eigenhändigen Werkverzeichnis nicht aufgeführt ist.

Die autographe Partitur befindet sich im Besitz der Bibliothèque nationale Paris und trägt die Signatur Ms. 358. Das Manuskript besteht aus einem Deckbogen aus zwölfzeiligem Notenpapier im Querformat, in den zwei und ein halber Bogen eingelegt sind, die den Notentext enthalten. Die eingelegten Bögen sind links oben durchnummeriert und zusätzlich rechts oben mit Blattzählung versehen. Das Deckblatt trägt den Titel

Quatuor 2^d:
L. Cherubini
1814
oeuvre 1^r.

Daneben befindet sich ein runder Stempel mit der Gravur „*Charles Malherbe*“, der in der Mitte einen Violinschlüssel trägt. Rechts unten sind Stempel und Signatur der Bibliothek des Conservatoire nationale de Musique, Paris, angebracht. Der Titel wird auf Blatt 1^r wiederholt.

Der Satz, ein *Allegro moderato* in *G*-dur, 4/4 Takt, umfaßt 265 Takte und hat Sonatenform. Wie der Titel ausweist, handelt es sich um den Kopfsatz eines geplanten zweiten Streichquartetts in *G*-dur, der im selben Jahr wie das *Es*-dur-Quartett komponiert, dann aber von Cherubini endgültig verworfen wurde.

Ohne Umschweife – eine langsame Einleitung wie im *Es*-dur-Quartett fehlt – beginnt der Satz sofort mit dem Hauptthema, das von einfachster Struktur ist: eine achttaktige Periode, deren Nachsatz um zwei Takte mit Schlußbestätigungen verlängert ist; die zwei angehängten Takte sollen wohl die Wirkung des Tonikaschlusses am Ende des Vordersatzes abschwächen (Bsp. 1). Der gut klingende melodische Einfall zeigt gleich bei seinem ersten Auftreten die den ganzen Satz durchziehende Dominanz der ersten Violine und ist zur thematischen Verarbeitung nicht eben sonderlich geeignet. Lediglich der Kopf des Hauptthemas wird im weiteren Verlauf des Satzes zur Verarbeitung herangezogen. Ansonsten erfüllt der Einfall seine Funktion als Thema wenigstens insoweit, als er die Haupttonart befestigt und einen in sich abgeschlossenen Eröffnungsgedanken bietet.

⁴ L. van Beethoven, *Konversationshefte, Cahier 78*, 28. Januar 1825, Blatt 3b, 4a.

⁵ Beethoven, *Konversationshefte, Cahier 94*, 19.–28. September 1825, Blatt 53a. Vgl. auch J. Boyer, *Sur les relations de Beethoven avec Cherubini*, *Revue de Musicologie* 36 (1954), S. 134–142.

⁶ L. Schlösser, *Kleine Beiträge zur Charakteristik Cherubinis*, *Musikwelt*, 1. Jg., Bln. 1881, S. 519.

All.^o moderato

The image shows two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system is marked 'All.^o moderato' and contains four staves. The first violin part has a very active, rapid passage with many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments (viola, cello, and double bass) provide a more rhythmic and harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with a key signature change to one flat (B-flat major) indicated by a 'b' symbol above the first staff. The notation is dense and characteristic of the Classical or early Romantic period.

Die Überleitung zum Seitensatz überrascht zu Beginn durch eine kurze Ausweichung nach *F*-dur, moduliert dann aber sofort in die Dominanttonart *D*-dur, die noch innerhalb der Überleitung ausführlich befestigt wird.

Aber nur zu Anfang und Schluß der Überleitung hat Cherubini auf das Kopfmotiv des Hauptthemas zurückgegriffen, der Mittelteil enthält dagegen eine solistische Passage der ersten Violine und einen Dialog zwischen der ersten Violine und dem Violoncello.

Die Schlichtheit der Modulation in die Seitensatztonart ist für Cherubini durchaus uncharakteristisch, wird aber nachträglich dadurch gerechtfertigt, daß der Seitensatz nicht in der Dominanttonart, sondern mit der Medianten *F*-dur beginnt, nach *B*-dur sequenziert und sich erst danach durch Umdeutung von *B*-dur in die neapolitanische Tonart zur Dominante *A*-dur in die Tonart des Seitenthemas, nach *D*-dur, wendet (Bsp. 2).

T. 41

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, measures 41-48. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The top staff (Violin I) features a melodic line with a 'dolce' marking. The bottom staff (Cello/Double Bass) shows a rhythmic pattern of eighth notes. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Das Seitenthema, dessen Kopfmotiv zunächst zweimal hintereinander im Cello erklingt, bevor es von der ersten Violine aufgenommen und zu einer kantablen Melodie ausgesponnen wird, wird nicht verarbeitet. Stattdessen folgen ausgedehnte Epiloge mit Figurenwerk. Die Rückleitung zur Wiederholung der Exposition, die mit der Überleitung zur Durchführung identisch ist, greift in bewährter Manier (vgl. z. B. Beethoven, op. 18/1, I) auf das Kopfmotiv des Hauptthemas zurück.

Die Durchführung ist nur kurz und hat mehr den Charakter einer Überleitung als den einer Durchführung, da sie nur in bescheidenem Rahmen moduliert und kompliziertere Verarbeitungstechniken ganz vermissen läßt. Wie im *Es*-dur-Quartett erscheinen auch hier Teile beider Themen nacheinander. Die Durchführung beginnt in der Haupttonart *G*-dur mit dem Vordersatz des ersten Themas; es schließt sich eine nur unwesentlich verkürzte Wiederholung des Seitenthemas an, das am Schluß nach *C*-dur moduliert. Diese Tonart wird mit Motiven aus der Über-

leitung zum Seitensatz befestigt, worauf nach *h*-moll moduliert wird. Die Rückleitung zur Reprise, die kurz die Mollvariante der Haupttonart streift und zur Dominante von *G*-dur führt, verarbeitet wieder das Kopfmotiv des Hauptthemas.

Die Reprise verläuft im großen und ganzen entsprechend der Exposition mit der üblichen Aufhebung des Tonartengegensatzes zwischen Haupt- und Seitensatz. Die Wiederholung des Hauptthemas ist insofern variiert, als der Komponist eine Ausweichung nach *a*-moll vornimmt, wodurch der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Scheinreprise. Die achttaktige Koda ist nicht mehr thematisch durchgestaltet, sondern bringt nur noch Schlußbestätigungen.

Dieser Satz ist gewiß nicht schlechter als so mancher erste Streichquartettsatz anderer Komponisten dieser Zeit, kann aber mit den Kopfsätzen der mittleren Quartette Beethovens nicht konkurrieren. Um zu verstehen, warum Cherubini diesen Satz verworfen hat, ist es notwendig, einen Blick auf die Kopfsätze des *Es*-dur- und des *d*-moll-Quartetts zu werfen.

Der erste Satz des dritten Quartetts in *d*-moll zeichnet sich durch großen Beziehungsreichtum der einzelnen Formteile zueinander aus, der dadurch hervorgerufen wird, daß alle Teile dieses Sonatensatzes mit Ausnahme des Seitensatzes, der nur eine Episode bildet, einschließlich der zur Schlußdurchführung angewachsenen Koda aus dem Hauptthema abgeleitet sind. Normalerweise würde ein solcher Satz der notwendigen Kontraste ermangeln, durch die das musikalisch Wichtige von weniger Wichtigem geschieden wird. Cherubini hat dieser Gefahr jedoch vorgebeugt, indem er die Kontraste in das Hauptthema selbst verlegt hat, das aus drei heterogenen Gruppen besteht, die lediglich durch eine Kadenz in der Haupttonart zusammengehalten werden und geradezu danach verlangen, auf immer neue Weise miteinander in Beziehung gesetzt zu werden. Ist in diesem Satz die Vorstellung eines gleichsam organischen Musikstücks verwirklicht, und sieht man darin ein vorläufiges Ziel der kompositorischen Entwicklung Cherubinis, so wird deutlich, daß der hier besprochene *G*-dur-Quartettsatz in keiner Weise auf dieses Ziel hinweist. Ihm fehlt mit mangelnden thematischen Bezügen der einheitliche Charakter, der dem ersten Satz des *d*-moll-Quartetts eigen ist. Er erweist sich, etwas überspitzt ausgedrückt, als eine Ansammlung hübscher Einfälle, die nach dem vorgegebenen Sonatenschema aufeinander folgen.

Allein die Tatsache, daß dieser Satz nicht die Dichte erreicht, die zu erreichen Cherubini erst zwanzig Jahre später möglich war, erklärt noch nicht, warum er ihn offensichtlich für mißglückt hielt. Erst der Vergleich dieses Satzes mit dem Kopfsatz des unmittelbar zuvor komponierten *Es*-dur-Quartetts läßt Cherubinis Urteil in dieser Frage verständlich erscheinen.

Der *Es*-dur-Satz erweckt an keiner Stelle den Eindruck, der Sonatengrundriß solle in Vergessenheit gebracht werden, sondern ist im Gegenteil immer darum bemüht, die einzelnen Formteile deutlich voneinander abzuheben. Nicht Einheit – im Sinne des *d*-moll-Quartetts das gleichsam organische Herauswachsen des ganzen Satzes aus dem Hauptthema – wird hier angestrebt, sondern eine in jedem Moment übersichtliche Anordnung der Teile und die Hervorhebung ihrer begrenzten Beziehungen zueinander. Die strenge überschaubare Ordnung, die diesen Satz zum Meisterwerk erhebt, wird erreicht durch größtmögliche Beschränkung im thematischen und motivischen Material. So besteht das zwölf Takte lange Hauptthema aus nur zwei kurzen Motiven, die hervorragend für die thematische Verarbeitung geeignet sind. Das Seitenthema bildet den lyrischen Kontrast zum Hauptthema, ist jedoch zugleich mit diesem ganz deutlich verbunden, indem sein Nachsatz mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas beginnt. Beide Themen treten nacheinander auch zu Beginn der Durchführung auf, und die Reprise ist entsprechend der symmetrischen Anlage des Satzes eine fast wörtliche Wiederholung der Exposition. Die Überleitungsteile sind scharf von den thematischen Teilen abgegrenzt, indem sie weniger prägnantes motivisches Material verwenden. Dieses durchaus übliche Verfahren der Kontrastierung wird aber dadurch in seiner Wirkung gesteigert, daß das motivische Material für alle Überleitungsteile einschließlich des Hauptteils der Durchführung dasselbe ist, womit die Überleitungen untereinander in engste Beziehung treten. Daß die Überleitungsmotive zudem im Verlauf des Satzes motivisch verarbeitet werden, mithin eine ähnliche Entwicklung wie die Themen durchlaufen, sei nur am Rande angemerkt.

Für die Beurteilung des *G*-dur-Quartettsatzes ist ausschlaggebend, daß dessen unmittelbarer Vorläufer hervorragend durchorganisiert war und sich durch eine Fülle von versteckten und offenen Beziehungen der Teile zueinander auszeichnete, eine Qualität, die dem *G*-dur-Satz völlig abgeht. Cherubini hat den letzteren also durchaus nicht ohne Grund verworfen. Er muß einge-

sehen haben, daß der Satz den Ansprüchen der Gattung, die seit Beethovens mittleren Quartetten enorm gestiegen waren, in seiner unverbindlichen Aneinanderreihung hübscher Melodien nicht genügen konnte. Der Satz dokumentiert, daß Cherubini 1814 nach seinem ersten Streichquartett eine fruchtbare Idee für die Komposition eines zweiten Quartetts fehlte und daß er zwanzig Jahre lang auf eine solche Idee hat warten müssen. Wer wollte darin nicht ein Anzeichen dafür erblicken, daß Cherubini seinen eigenen Schöpfungen selbstkritisch gegenüber stand? Auch daran bemißt sich der Rang eines Komponisten.

Zur Auffindung der spanischen Ausgabe der Klavierschule von Clementi

von Sandra P. Rosenblum, Belmont/Massachusetts

Am 25. September 1811 erschien in der Londoner *Morning Post* folgende Anzeige:

„Hoy se publica, por Clementi & Ca. No. 26, Cheapside. INTRODUCCION a el ARTE de TOCAR el PIANO-FORTE, por MUZIO CLEMENTI; traducida en Espanol, y dedicada a la Nacion Espanola. Sexta Ediccion en que halla una variedad de ayres nacionales de Espana y de otras paises adaptados para el Piano-forte, por el Autor.“ (Heute wird von Clementi & Co., Cheapside 26, die „Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen“¹ von Muzio Clementi veröffentlicht, in das Spanische übersetzt und der spanischen Nation gewidmet. 6. Auflage, in der eine Vielzahl von Volksweisen aus Spanien und aus anderen Ländern für das Klavier vom Autor eingerichtet sind.)

Da es all jenen, die sich in jüngster Zeit für Muzio Clementis sehr erfolgreiche *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen* interessiert hatten, weder möglich war, die Existenz eines Exemplars der angezeigten *Einleitung* noch irgendeine weitere Erwähnung dieser Veröffentlichung nachzuweisen, ist die Annahme geäußert worden, daß der Band vielleicht in Wahrheit nie veröffentlicht wurde.

Glücklicherweise hat sich jetzt herausgestellt, daß das nicht der Fall ist. Die sechste, spanische Ausgabe der *Einleitung* von Clementi ist in der Biblioteca Nacional von Lissabon (B. A. 1080²V.) aufgefunden worden. Die Titelseite lautet, in enger Anlehnung an die elf englischen vom Autor² veröffentlichten Ausgaben:

„Introduccion / A EL ARTE DE TOCAR / El Piano Forte / en que se hallan / Los elementos de la Musica, Ideas preliminares para / la direccion de los dedos, Ecxemplos (sic.), Preludios, muchas / Lecciones con los dedos marcados y una variedad de Ayres / nacionales de España y de otros paises, adaptados / para el Piano Forte. / SEXTA EDICCIÓN. / Dedicada à la Nacion / ESPAÑOLA, / por el Autor / MUZIO CLEMENTI. / G. King scri et sculp – Precio Media Guineá / Londres, Imprimada por Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Nº 26, Cheapside; / Adonde se puede encontrar, las Sonatinas con los dedos marcados, por M. Clementi, Ob. 36, y

¹ Diese Übersetzung des spanischen Titels entspricht dem Titel der ersten deutschen und als einziger von Clementi genehmigten Ausgabe (Hoffmeister & Kühnel; später Peters), in der der englische Titel in dieser Weise übersetzt worden ist.

² Vollständige bibliographische Angaben und eine Beschreibung aller bisher bekannten Ausgaben dieser Schule, eingeteilt nach dem Land und dem Verleger, sind zu finden im Vorwort der Verfasserin zu der Faksimile-Ausgabe von Clementis *Einleitung* (New York, Da Capo Press, 1974).