Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810

Author(s): Willi Kahl

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. (Jan., 1921), pp. 54-82

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929924>

Accessed: 15/06/2014 00:02

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810

Von

Willi Rahl, Köln-Lindenthal

Vorbemerkungen.

Die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beginnende stärkere Verbreitung des kleinen lyrischen Klavierstücks pflegt man allgemein mit den Namen Field, Schubert und Mendelssohn in Verbindung zu bringen. Dabei unterliegt die Beurteilung etwaiger wechselseitiger Beziehungen unter diesen Komponisten auf dem genannten Gebiete häufig großen Mißverständnissen, während man die besonderen Anregungen, die sie hierfür anderen Quellen verdanken, bisher nur wenig oder fast gar nicht beachtet hat.

Unter den lyrischen Klavierstücken zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollen nun an dieser Stelle, dem erstmaligen bestimmten Hinweis Ludwig Scheiblers¹⁾ folgend, Schuberts Impromptus und Moments musicaux im Verhältnis zu ihren unmittelbaren Vorbildern untersucht werden. Wie eine davon ganz unabhängige Entwicklung schließlich zu Mendelssohns Liedern ohne Worte führt, gedenke ich bei anderer Gelegenheit zu zeigen, ebenso, wie sich, was ich im folgenden nur kurz andeuten kann, schon während des 18. Jahrhunderts und noch früher das vorbereitet, was uns in größerem Umfang erst nach 1800 als lyrisches Klavierstück entgegentritt.²⁾

Sein Wesen scheint sich mehr als irgend eine andere Instrumentalform einer greifbaren Definition entziehen zu wollen.³⁾ Ganz allgemein ließe sich vom lyrischen Klavierstück etwa sagen: Der Komponist spricht einen einzelnen oder einige wenige musikalische Gedanken als Ausdruck irgend einer Stimmung in

Herrn Dr. L. Scheibler in Godesberg, der mir seine große Sammlung älterer Klaviermusik in Originaldrucken zur Verfügung stellte, sei hierfür sowie für reiche Anregung und Beratung herzlichst gedankt, ebenso für bereitwillige Auskünfte Herrn D. E. Deutsch in Wien, Frau Dr. Hedwig Kraus am Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, den Herren Prof. Dr. W. Altmann in Berlin und Dr. L. Jherfeldt in Gelsenkirchen.

¹⁾ Schumann als Liedertoponist, Rhein. Mztg. 1906 S. 292. Vgl. auch R. Seuberger: Schubert, 2. Aufl., Berlin 1908 S. 60 (Zusatz zu dieser Aufl. auf Veranlassung Scheiblers).

²⁾ Alles zusammenhängend in meiner Neubearbeitung des 2. Teils von Weismanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavier-Literatur.

³⁾ Die Bezeichnung „lyrisches Klavierstück“ ist, wenigstens für die von Field, Schubert, Mendelssohn, ihren Vorgängern und Nachfolgern gepflegte Gattung kleiner Einzelstücke der Benennung „Miniaturen“, „Genrestücke“ usw. vorzuziehen und scheint auch dem Auslande geläufig zu sein. W. S. Adam: The Oxford History of Music, vol. V: The Viennese Period, Oxford 1904 S. 322 spricht von „short lyric and narrative forms.“

knapper, möglichst übersichtlicher Form aus. Ein derartiges kleines Klavierstück erscheint als selbständiges Einzelstück, nicht im Rahmen größerer zyklischer Formen (Sonate, Variationen), und dient außerhalb dessen, was es ausspricht, nicht wie etwa die Etüde noch einem besonderen Zweck. In der äußeren Anlage schwankt es zwischen einem einfachen (Mendelssohn) und einem reicher gegliederten Bau (Schubert). Damit soll aber für die Abgrenzung des lyrischen Klavierstücks gegenüber zyklischen Formen sein engerer Rahmen nur etwas relativ, nicht absolut Entscheidendes sein, da der seelische Gehalt eines einzelnen Sonatensatzes oder einer einzelnen Variation nach Art und Stärke durchaus dem eines lyrischen Klavierstücks entsprechen kann. Hermann Kresschmar macht folgende Unterscheidung¹⁾: „Die Sonate erlaubt dem Komponisten mit seinen Zwecken zu wachsen, während des Arbeitens groß und bedeutend zu werden, das Genrestück verlangt, daß er mit dem Vollgehalt der Stimmung gleich einsetze und von einer echten und starken poetischen Strömung bewegt sei“. Tatsächlich vollzieht sich im lyrischen Klavierstück das rastlose Aufgehen in einer Stimmung, die Konzentration auf einen oder einige wenige Gedanken oft in einer Weise, wie dies im Rahmen zyklischer Formen, auch innerhalb ihrer einzelnen Teile, vielfach schlechthin undenkbar scheint.

In diesem Sinne erweist sich, um das für eine Betrachtung des lyrischen Klavierstücks nach 1800 Notwendigste aus der Geschichte seiner früheren Entwicklung wenigstens anzudeuten, François Couperin in einzelnen seiner zwanglos, nur äußerlich zu „ordres“ gruppierten „Pièces de clavecin“ (4 Bücher 1713, 1717, 1722, 1730) als erster Schöpfer lyrischer Klavierstücke, da nämlich, wo er sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern im kleinen Charakterstück neben galanter Porträtierkunst und Schilderung äußerer Vorgänge öfters der musikalischen Gestaltung innerer seelischer Vorgänge zuwendet (z. B. in „les regrets“, „les langueurs tendres“), allerdings immer noch mit einer gewissen Scheu, ausgesprochenen individuelle Empfindungen dem Klavier anzuvertrauen. Im Geiste dieses mit Jean Philippe Rameau's „Pièces de clavecin“ (4 Bücher 1706, 1724, 1736, 1741) ausklingenden Genrestücks der altfranzösischen Klavierschule, dessen Wurzeln in das Schaffen der ihr vorangehenden Lautenschule (Denis Gaultier) und schließlich schon in die frühere italienische Instrumentalkanzone zurückreichen, schrieben in den Niederlanden Jos. Seltor Fiocco (um 1730) und in Deutschland eine Reihe von Komponisten kleine Einzelstücke für die seit etwa 1760 sehr verbreiteten Wochen-, Monatschriften und ähnlichen Sammelwerke musikalischen Inhalts, das Wertvollste wohl R. Ph. E. Bach, dessen „les langueurs tendres“²⁾ in Schlichtheit der Ausdrucksweise, Verinnerlichung der Gedanken und Vertiefung der Stimmung die französischen Vorbilder weit hinter sich läßt.

Von verschiedensten Seiten her suchte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der damals die Klaviermusik beherrschenden Sonate dem kleinen Einzelstück einen Weg zu bahnen. Die instruktive Literatur, der seiner Bestimmung nach auch S. S. Bach's „Wohltemperiertes Klavier“ mit manchen Präludien

¹⁾ Die Klavierint. seit R. Schumann, 1882, abgedr. in Gef. Musf. I, Leipzig 1910, S. 90.

²⁾ Musikalisches Allerley 1761.

als echten lyrischen Klavierstücken angehört, bildete seit etwa 1780 den sehr beliebten Typus des kleinen, anspruchslosen „Handstücks“ aus. Von bewußter Auflösung der Sonate in Einzelstücke sprechen schon Titel wie „Pièces détachées“. Aus der zahllosen Menge der „Kleinen Klavierstücke“, „Petites pièces“ usw. der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heben sich als lyrische Klavierstücke im besten Sinne des Wortes die „Six diverses pièces“ op. 1 von Joh. Peter Abr. Schulz (1778 oder 1779) ab, vielleicht auch einige Klavierromanezen Franz Ant. Rosettis in Bopfers „Blumenlese für Klavierliebhaber“ (1782–1784).

Nachdrücklicher als die genannten Erscheinungen strebte eine andere Entwicklung gerade inhaltlich dem lyrischen Klavierstück zu. Angesichts der mancherorts befürchteten Unterlegenheit der sogenannten absoluten Instrumental- unter die Gesangsmusik als dem eigentlichen Ausdrucksgebiet der Affekte forderte man in der Richtung einer streng rationalistischen Musikästhetik auch für die Klaviermusik Nachahmung ganz bestimmter, ausdrücklich und eindeutig bezeichneter Leidenschaften und Empfindungen. Bis in Einzelheiten lassen sich die Zusammenhänge von Gottlieb Christian Fügers „Charakteristischen Klavierstücken“ (1783 oder 1784) mit den von Joh. Ad. Hiller, R. Ph. E. Bach, J. G. Sulzer u. a. m. für die Instrumental-, insbesondere die Klaviermusik aufgestellten Forderungen nachweisen. Leider fehlte es Füger an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft, Probleme im kleinen Einzelstück zu lösen, wie sie sich ähnlich schon 1749 R. Ph. E. Bach in seinem Programmtrio für 2 Violinen und Cello¹⁾ gestellt hatte. „Charakteristische Klavierstücke“ von Fr. Kellstab, J. P. A. Schulz und R. Fr. Zelter fanden Aufnahme in Kellstabs „Klaviermagazin“ 1787 und Stücke dieser Art lassen sich noch bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen, wo allerdings die wertvolleren²⁾ sich in der Masse der seit 1810 beträchtlich zunehmenden lyrischen Klavierstücke jeder Art verlieren.

Für sie, also hauptsächlich für die kleinen Stücke Fields, Schuberts und Mendelssohns begründet Hugo Riemann³⁾ das Charakteristische im Streben, „für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastisch-poetischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden“. In diesem Sinne sind wir berechtigt, seinem Wesen und seiner wachsenden Verbreitung entsprechend bald nach 1800 die eigentlichen Anfänge des lyrischen Klavierstücks zu suchen, wenn auch, was Riemann von ihm sagt, für das eine oder andere kleine Einzelstück des 17. und 18. Jahrhunderts gelten sollte, soweit ein solches mit den für seine Zeit adäquaten Mitteln ähnliches erstrebte.

Auf dem Wege über R. Ph. E. Bach und Mozart (a-moll-Sonate, c-moll-Phantasie R. B. 475) war in der Klaviermusik der Ausdruck des Emp-

¹⁾ Vgl. H. Merzmann: Ein Programmtrio R. Ph. E. Bachs, Bachjb. XIV 1917 S. 137 ff.

²⁾ Als solche wären etwa zu nennen: A. Lisle: „Drei charakteristische Stücke“ op. 10 (nach 1814), Fr. Kalkbrenner: „Essais sur différents caractères“ op. 34 (1820), J. B. Cramer: „Etudes caractéristiques“ op. 70 (1825), J. Moscheles: „Studien f. d. Pft. . . .“ op. 24 (1826) und „Charakteristische Sonntücken“ op. 70 (1826) und „Charakteristische Studien f. d. Pft. . . .“ op. 95 (1836/37).

³⁾ Handb. d. Musikgesch. II, 3 Leipzig 1913 S. 236.

findungslebens von Beethoven aufs höchste gesteigert worden durch allseitige Verstärkung der künstlerischen Mittel, ihre Bereicherung nach der melodischen, harmonischen und rhythmischen, nicht zuletzt auch — dies war schon Clementis Verdienst — nach der klanglichen, koloristischen Seite. Diese Entwicklung vollzog sich Hand in Hand mit dem Aufschwung von Klaviermechanik und Spieltechnik um jene Zeit im Zusammenhang mit dem allmählichen Übergang der älteren Instrumente zum Pianoforte.

Übrigens mag Beethoven auf die Pflege des lyrischen Klavierstücks nach 1800 auch unmittelbar mit manchen Allegro- oder Allegretto-Sätzen seiner Klavierfonaten in der Form ABA, die an Stelle eines Menuetts oder Scherzos stehen, anregend gewirkt haben (op. 7; 10, II; 14, I; 27, I und II)¹⁾. Dasselbe könnte von den „Menuetts“ in Webers Klavierfonaten op. 24, 39 und 70 gelten²⁾.

Als Parallelerscheinung zur ersten Blüte des lyrischen Klavierstücks zu Beginn des 19. Jahrhunderts mag man an das durch Goethes Lyrik neu belebte Kunstlied denken. Es ist kein Zufall, daß der Weg zu seiner tiefsten Verinnerlichung für jene Zeit gerade in Schubert, dem Schöpfer der Impromptus und Moments musicaux, zur Vollen dung gelangte. Wir wenden uns nunmehr seinen unmittelbaren Vorgängern auf diesem Gebiete der Klaviermusik zu.

1. Wenzel Johann Tomaschek.

Quellen und Literatur:³⁾

Alle lyrischen Klavierstücke T.s. befinden sich in Erst drucken und Neuau sga ben (über diese s. u.) vollzählig in der Preuß. Staatsbibl., Berlin und in meinem Besitz (früher Sammlung von Dr. L. Scheibler, Godesberg), ein großer Teil in der Bibl. d. Kölner Konf. und im Archiv d. Ges. d. Musikk., Wien.

Eine Hdschr. (Eklogen op. 35) aus dem Nachlaß von J. Riez wurde am 17. 10. 1896 bei Riepmannsohn versteigert (Katalog XVIII S. 24, Nr. 203) und scheint identisch zu sein mit einem am 17. 9. 1910 bei Henrici in Berlin versteigerten Mskr. T.s. (Aukt.-kat. III, S. 21, Nr. 440).

2 Briefe T.s. seine lyrischen Klavierstücke betr.: Sammlung Fr. Donebauer, Prag. Verst.-kat. 1908 Nr. 923, 924.

T.s. Selbstbiogr.: Libussa, Jahrbuch für 1845—1850, herg. von P. Klar.

Legitimi sche Artikel:

Wurzbach: Biogr. Lex. d. Kaisert. Österr. XL, 1882 S. 57 ff. (Biographie, vollständiges Verz., auch ungedr. Werte, reiche Literaturangaben unter besonderer Berücksichtigung tschechischer Autoren, und Ikonographie).

Gerber: Neues Lex. IV, 1814 Sp. 364 ff. (T.s. Würdigung der Eklogen und Rhapsodien T.s. von anderen bis in die neueste Zeit vielfach wörtlich übernommen).

Schilling: Enz. d. ges. mtl. Wiss. VI, 1840 S. 655 f., Art. von J. Seyfried (von selbständigem Wert).

Fétis: Biogr. univ. VIII, 1865 S. 238 ff.

Allg. deutsche Biogr., XXXVIII, 1872 S. 431 ff. Art. von R. Müller (weniger günstige, einseitige Beurteilung T.s.).

Eitner: Quellenlex. IX, 1903 S. 420 (Verz. d. Klavierwerke und ihrer Fundorte sehr lückenhaft).

Grove: Dictionary of music and musicians V, 2. Aufl. 1911 S. 116 f., Art. von F. Gehring (wertvoll).

Schüler und sonstige Zeitgenossen über T.:

F. Laurencin: Neue Ztschr. f. M. 1859 I S. 169, 1860 I S. 61 (Würdigung seiner lyrischen Klavierstücke gelegentlich einer Rezension von T.s. Rhapsodien op. 40).

E. Hanslick: Aus meinem Leben I, 2. Aufl. Berlin 1894 S. 25 ff. (wertvolle Urteile T.s. über seinen Lehrer T.).

¹⁾ Über seine Bagatellen sammlungen (siehe gegen Schluß des Abschnittes über Schubert).

²⁾ W. Georgii: Weber als Klavierkomponist, Leipzig 1914 S. 25.

³⁾ Für die nur beschränkte Auswahl der hier aufgeführten Literatur über T. war entscheidend ihr jeweiliger selbständiger Wert für das Biographische und für die Würdigung seiner lyrischen Klavierstücke insbesondere.

- A. Schmidt: *ML. Reiseumomente auf einer Wanderung durch Norddeutschland, Hamburg und Leipzig*, 1848 S. 6 ff. (fesselnde Charakteristik von E.s Persönlichkeit).
 Frankf. Konf.-bl., 17. 4. 1850 Nr. 92/93: Bei E.
 Ill. Ztg., Leipzig 17. 8. 1850: J. W. E. (die Quelle für Wurzbachs Darstellung).
 R. Müller: J. Prottsch, Reichenberg 1874 (enthält Auszüge aus Pr.s nachgelassenen „Studien z. Gesch. d. ML. in Böhmen“, wichtig u. a. für E.s Verhältnis zu Vogler).
 Spätere Würdigungen (vgl. auch die Lit. bei Wurzbach):
 R. Dehrois van Bruyl: *Repert. f. ältere und neuere Cont.*, Alg. mfl. Ztg. 1875 S. 257 ff., 273 ff., 289 ff.,
 Derselbe: *Die Entw. d. Klaviermt. von J. S. Bach bis R. Schumann* (Graf Waldersee's Samml. mfl. Vortr. Nr. 3) Leipzig 1879 S. 105.
 R. F. Weizmann: *Gesch. d. Klavierspiels und d. Kl.-lit.*, 2. Aufl. 1879 S. 140 f.
 D. Hofmeister: *ML. in Böhmen, Die österr. Monarchie in Wort und Bild, Böhmen*, 2. Abt. (Bd. XV des Ges.-werkes) Wien 1896 S. 38 f.
 R. Prochazka: *Urpeggien*, Dresden 1897 S. 44 ff., 100 ff., zuerst in: *Die böhm. Musikulen, Österr.-Ung. Revue* 1890 Nr. 5, 6, S. 318 ff. (fachkundige Darstellung von selbständigem Wert). Vgl. auch Pr.s Urteile über E.s Eklogen und Rhapsodien in seiner Bearb. von B. Roth's *Abt. d. Mtgesch.*, 8. Aufl. Leipzig 1908 S. 303, 406.
 O. Pie: *Das Klavier u. seine Meister*, 2. Aufl. München 1901 S. 180.
 R. Batta: *Die ML. in Böhmen* (Samml. „Die Musik“), 1906 S. 41 ff.
 Derselbe: *Allg. Gesch. d. ML. II*, Stuttgart o. J. S. 246.
 L. Schiebler und R. Heuberger an den oben S. 54 Anm. 1 genannten Stellen (erstmaliger Hinweis auf die Bedeutung E.s für Schuberts lyrische Klavierstücke).
 W. Niemann: *Das Klavierbuch*, 2. Aufl., Leipzig 1910 S. 147 (die 4.—6. Aufl. 1918 bringt nichts mehr über E.).
 H. E. Krebühl: *The Pianoforte and its music*. London 1911 S. 186 f.
 R. M. Breithaupt: *Die nat. Klaviertechnik I*, 3. Aufl. Leipzig 1912 S. 517 Anm. 2, S. 752 (Verz. d. Kl.-werte E. durchaus mangelhaft).
 Führer durch die Klaviermusik:
 L. Köhler: *Führer durch den Klavierunt.*, 3. Aufl., 1865 S. 130 (kennt nur 1 Heft Rhapsodien).
 L. Stark: *Neuer komp. Lit.-führer durch die meistgepflegten Musikgattungen . . .* Stuttgart 1875 S. 35 (geringe und ungeschickte Auswahl).
 J. Prottsch: *Wegw. im Geb. des Kl.-unt.*, Prag 1884, herg. von Marie Pr. S. 15 (nur 6 Hefte Eklogen genannt).
 E. Pauer: *A Dict. of Pianists and Composers for the Pft.*, London 1895 S. 122 f. (Kl.-werte unvollständig).
 H. Parent: *Rép. encycl. du pianiste*, II Paris 1907 S. 282 (ungenau und unvollständig).
 A. Prosnitz: *Handb. d. Kl.-lit. I*, 2. Aufl. Leipzig 1908 S. XVII 145 (nur für E.s lyrische Stücke, nicht auch seine sonstige Klaviermusik, erschöpfend).

Leben und Persönlichkeit.

Wenzel Johann Tomaschek wurde am 17. April 1774 als Sohn eines Leinwandhändlers zu Stuttsch in Böhmen geboren. Seine erste musikalische Ausbildung in Violine und Gesang erhielt er beim Chorregens Wolf in Chrudim, während er zur Erlernung des Klavierspiels in der Hauptsache sich selbst überlassen blieb.

Eine fruchtbare Entwicklung seiner musikalischen Anlagen wurde erst möglich, als den jungen Tomaschek seine berufliche Ausbildung in günstigere Verhältnisse führte. 1790 siedelte er zum Besuch des Gymnasiums nach Prag über und widmete sich dort seit 1797 juristischen Studien. Eine achtenswerte Allgemeinbildung war die Frucht dieser Jahre, in denen auch seine literarischen und zeichnerischen Interessen — er hat ein Selbstporträt aus späterer Zeit hinterlassen¹⁾ — manche Förderung gefunden haben mögen. Eine besondere Bedeutung gewann sein Verhältnis zur Antike für sein Schaffen als Klavierkomponist.

Für die eigentliche musikalische Ausbildung blieb Tomaschek neben seinen sonstigen Studien und dem zum Unterhalt notwendigen Stundengeben nur wenig Zeit und er war hierfür meist ganz auf sich selbst angewiesen. Dabei waren

¹⁾ Wiedergegeben bei Batta: *Allg. Gesch. d. ML. a. a. O.*

G. F. Wolfs und Türks Klavierschulen sowie die theoretischen Werke von Fux, Löhlein, Kirnberger, Mattheson, Marpurg und Vogler seine Lehrmittel. Reichste Anregungen bot natürlich das Prager Musikleben, in dem der Geist Mozarts seit der Don Giovanni-Aufführung 1787 besonders lebendig war¹⁾. Eine ganz neue Welt eröffnete alsdann dem jungen Tomaschek Beethovens zweiter Besuch in Prag 1798²⁾.

Tomascheks erstes Auftreten als Komponist mit ungarischen Tänzen für Klavier und Menuetten und Walzern für Orchester³⁾ stand ganz im Zeichen der damaligen Prager Tanzmusik⁴⁾. Obwohl er diesem Modegeschmack bald entsagte — alle Jugendwerke wurden von ihm verbrannt —, behielt doch sein Schaffen gerade auf dem Gebiete der Klaviermusik durch den Zusammenhang mit der heimischen Tanzmusik dauernd ein besonderes Gepräge.

Nach jenen Anfängen ließ Tomaschek, in der Schule fleißigen und strengen Selbststudiums gereift, Lieder, Kantaten und Klaviermusik erscheinen. Eine Sonate (B-dur) op. 10 zusammen mit einem Rondo (G-dur) op. 11 würdigte Nageli der Aufnahme in seine angesehene Sammlung „Répertoire des clavecinistes“ als Heft 14 (1806).

Zur selben Zeit verschaffte Tomaschek der überraschend starke Erfolg seiner Ballade „Lenore“ eine Musiklehrerstelle im Hause des Grafen Buquoi in Prag. Damit war er für längere Zeit an eine Stellung gebunden, wie sie einer freien und vielseitigen künstlerischen Entwicklung keineswegs günstig sein konnte. So mußte sich Tomaschek den Ruhm reisender Virtuosen und manche Möglichkeiten, seinen Gesichtskreis im zeitgenössischen Musikleben zu erweitern, in den besten Jahren entgehen lassen, wodurch auch der Charakter seiner Klaviermusik — seit 1810 wurde das lyrische Klavierstück sein eigenstes Gebiet — wesentlich bestimmt wurde.

Nachdem er später die Stellung beim Grafen Buquoi aufgegeben, widmete sich Tomaschek einer ausgedehnten privaten Lehrtätigkeit. Außer einigen kürzeren Reisen, u. a. nach Wien, wo er 1808 Haydn und 1814 Beethoven besuchte⁵⁾, blieb er bis zu seinem Tode am 3. April 1850 dauernd in Prag.

Zum Verständnis einer in ihrer Entwicklung schon so früh abgeschlossenen und ausgereiften künstlerischen Persönlichkeit muß man sich vor allem Tomascheks musikalischen Bildungsgang vergegenwärtigen: Mit den schon genannten theoretischen Quellen seines Selbststudiums, von denen ihn mehr als andere Voglers Schriften angezogen zu haben scheinen⁶⁾, dann nach der praktischen Seite mit Werken von Wanhall, Roßeluch, Duffek, Pleyel, Clementi,

¹⁾ Daß E. jene erste Aufführung selbst erlebt haben sollte (Batta: Die Mt. in Böhmen S. 41), scheint mir ein Irrtum, da seine Übersiedelung nach Prag erst 1790 erfolgte. Aus diesem Jahre berichtet E. von einem für sein Verhältnis zu Mozart endgültig entscheidenden Eindruck einer Aufführung des Don Giovanni (Selbstbiogr. 1845 S. 365 ff.).

²⁾ Selbstbiogr. 1845 S. 379 ff., auszugsweise abgedr. bei Schayer: L. van Beethoven II, 2. Aufl. von S. Rieman, Leipzig 1910 S. 67 f.

³⁾ Nach Selbstbiogr. 1845 S. 368, 372: 1791 und 1795. Das Jb. der Kont. f. Wien u. Prag, 1796 kennt E. nur als Klavierspieler.

⁴⁾ Über sie: Schilling: Enzykl. VI S. 822, Allg. mtl. Ztg. 1807 Nr. 19, 13. 6. 1810, 13. 9. 1815.

⁵⁾ Selbstbiogr. 1846 S. 357 ff., auszugsweise bei Schayer a. a. O. III 1911 S. 452 ff.

⁶⁾ Über eine spätere persönliche Bekanntschaft mit W. bei dessen Besuch in Prag (1801) äußert sich E. in der Allg. mtl. Ztg. mit bes. Berücksichtigung des österr. Kaiserstaates 22. 11. 1818 und Selbstbiogr. 1845 S. 383 f.

Steibelt und Cramer, mit Bachs wohltemperiertem Klavier¹⁾ und in erster Linie mit den Schöpfungen Glucks, Haydns, Mozarts und des jüngeren Beethoven mag so ziemlich alles umschrieben sein, was Tomaschek in seiner Jugend von älterer und zeitgenössischer Musik auf sich wirken ließ. Mozart und Beethoven blieben die Leitsterne seines Schaffens für immer.

Über schon dem späteren Beethoven stand Tomaschek einigermaßen skeptisch gegenüber. Schubert, Schumann, Mendelssohn und Liszt scheint er kaum Beachtung geschenkt zu haben, wenn auch Hanslick²⁾ ein gewisses Interesse seines Lehrers für moderne und modernste Etüdenliteratur wenigstens im Unterricht bezeugt. Andererseits ist es nicht verwunderlich, wenn der Rezensent einer Neuauflage von Tomascheks 1806 zuerst erschienenem Rondo op. 11 schon 30 Jahre später³⁾ von einem „altbeliebten, aber fast verklungenen Namen“ spricht, wie auch der Künstler selbst einem Wiener Besucher⁴⁾ resigniert gestehen mußte: „Die Herren dort (in Wien) tun, als wenn ich gar nicht existierte. Nun, jetzt muß ich mich schon gedulden, bis ich gestorben bin.“

Solche Erfahrungen mußten natürlich bei Tomaschek das vor allem in den äußeren Verhältnissen des Prager Musiklebens begründete, aber doch wohl übertriebene Gefühl einer dauernden Zurücksetzung nur bestärken. Er sah durch die führenden Persönlichkeiten des musikalischen Prag, Dion. Weber, den Direktor des Konservatoriums, und J. Proksch, den Leiter einer berühmten Klavierschule, seinen Namen mehr als einmal verdunkelt. Mehr und mehr vereinsamte er, wurde verbittert und verstimmt, sodaß Ambros⁵⁾ sein Schicksal dem Schopenhauers vergleichen konnte.

Gleichwohl fanden Tomascheks Werke — in besonderem Maße gilt dies von seinen lyrischen Klavierstücken — schon früh weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus volle Anerkennung und erhielten sich doch im großen und ganzen, so sehr die Zeit über ihn hinwegschritt, in der musikalischen Welt mindestens bis zu seinem Tode ziemlich lebendig. Wie viele seiner Zeitgenossen den Komponisten und Lehrer Tomaschek als eine starke Persönlichkeit schätzten, bezeugen die Berichte seiner Schüler und vieler Besucher Prags⁶⁾, wo er in mancher Hinsicht eine ähnliche Rolle spielte wie Padre Martini zu seiner Zeit in Bologna. Seine Autorität in künstlerischen Fragen mochte ebenso anziehend wirken wie seine Abgeschlossenheit gegen die zeitgenössische Produktion nach mancher Richtung hin und seine vielfach zum Widerspruch reizenden Urteile. In der zumeist autodidaktischen musikalischen Ausbildung mochten vor allem die Wurzeln seines stark ausgeprägten Selbstbewußtseins liegen, das man als einen Grundzug von Tomascheks menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit bezeichnen muß. Diese Eigenart seines Wesens spiegelt sich bald nach günstigen, bald nach weniger günstigen Seiten vielfach in seinen lyrischen Klavierstücken wieder.

¹⁾ J. R. Forkel hatte ihm dessen Studium persönlich empfohlen, ebenso Nägeli in einem Briefe (Selbstbiogr. 1845 S. 387). Jeder Schüler d. s. mußte später das W. Kl. studieren (Hanslick a. a. O. S. 28).

²⁾ a. a. O.

³⁾ Iris im Geb. d. Kunst 2. 9. 1836.

⁴⁾ Frankf. Kon.-bl. a. a. O.

⁵⁾ Das Konf. in Prag, 1858 S. 60.

⁶⁾ Berichte u. a. von Hanslick, Laurencin, A. Schmidt, A. Gromes, Klara Wied, Berlioz, Wagner.

Die lyrischen Klavierstücke.

Nachdem er schon als Schöpfer mehrerer wertvoller Sonaten auf dem Gebiete der Klavermusik starke Hoffnungen geweckt hatte¹⁾, trat Tomaschek 1810 auf 1811 hervor mit einem Heft: „Six Eglogues“ op. 35 (Leipzig, Kühnel²⁾). Über die Entstehung dieser und fast aller späteren lyrischen Klavierstücke hat sich der Komponist in seiner Selbstbiographie näher ausgesprochen. Jedoch sind diese Äußerungen nicht ohne einen gewissen Vorbehalt zu lesen.

Wenn Tomaschek in späteren Jahren auf seine Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben zurückblickt, kommt es ihm vor allem darauf an, für jede dieser Gattungen sich der starken Anregungen von außermusikalischer Seite her bis ins einzelne wieder bewußt zu werden. Er rückt diese dann in seiner Darstellung dermaßen in den Vordergrund, daß dies Bild seines Schaffens fast schematisch erscheinen und das vielfach verbreitete Urteil, es habe bei ihm mehr Verstand als Phantasie geherrscht, nur bestätigen könnte.

Dagegen sei von vornherein — die folgende Betrachtung der einzelnen lyrischen Klavierstücke wird dies noch besonders erweisen — für die Auffassung jener von Tomaschek in seiner Selbstbiographie gegebenen Darstellung festgestellt, daß die von ihm so stark betonten Anregungen in den meisten Fällen doch nur den Wert von Bildungserlebnissen haben dürften, hinter denen ein primäres Erlebnis als Ausgangspunkt jedes echten künstlerischen Schaffens nie ganz zurücktreten konnte. Andererseits verdanken die Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben gerade jenen Bildungserlebnissen einen wesentlichen Teil ihrer Eigenart überhaupt und ihrer lyrischen Elemente insbesondere. Daher möge uns Tomaschek, wenn wir ihn in obigem Sinne richtig verstehen wollen, selbst in seine Klavierstücke einführen³⁾:

„Schon lange her zeigte sich eine unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen die Sonate fürs Klavier und gegen die Symphonie fürs Orchester. Endlose Variationen sollten die Klavierspieler für die Sonate und Ouvertüren das Orchester für die Symphonie entschädigen. Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt, und dadurch die ohnehin noch immer zu beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte. Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen fürs Pianoforte, welche als 35. Werk bei Kühnel in Leipzig erschienen sind. Diese bald darauf sehr beliebt gewordenen Sondichtungen sind wohl eine Art Pastoralen, sie unterscheiden sich aber der Melodie, der Harmonie, dem Rhythmus nach, von den älteren Pastoralen zu sehr, als daß ich hier einiges zu ihrer Verdeutlichung und vorzüglich über ihren Vortrag zu bemerken unterlassen sollte. Ich dachte mir ein Hirtenvolk, dessen Lebensweise zwar einfach, das aber den Lebensereignissen eben so wie alle menschlichen Wesen unterworfen ist. Seine bei verschiedenen Anlässen im Leben sich äussernden Empfindungen durch tonischen Ausdruck wiederzugeben, war also die schwere Aufgabe, die ich mir stellte, und die ich aus der allgemeinen Teilnahme zu schließen, glücklich löste. Daß die Composition der Eklogen nichts weniger als leicht sei, zeigen

¹⁾ Vgl. 3tg. f. d. eleg. Welt 17. 9. 1810.

²⁾ Komponiert wohl 1807 (Selbstbiogr. 1846 S. 327). Gelegentlich eines Aufenthalts in Preßburg beim Anwalt des Fürsten Palvi zur Zeit der Kaiserkrönung (1808) spielte T. „alle bis dahin fertigen Eklogen“ vor. Über die Handschrift f. o. S. 57. Rezensionen: 3tg. f. d. eleg. Welt 21. 2. 1811, Allg. mfl. 3tg. 29. 5. 1811. Ein Brief T.s an Kühnel, diese Eklogen betreffend (1811): Versteigerungstat. Samml. D o n e b a u e r a. a. D.

³⁾ Selbstbiogr. 1846 S. 327 f.

mehrere von anderen darin gewagte, leider gescheiterte Versuche¹⁾. Die Eklogen verlangen einen einfachen, dabei sehr gemüthlichen Vortrag, wenn sie den Zuhörer in das idyllische Leben versetzen sollen, daher auch die hie und da leicht zu errathenden piquanten Stellen nicht zu übersehen sind; vor allem aber sind die überall genau angezeigten Tempi und Vortrags-Nüancen mit größter Sorgfalt zu beachten; so mag es auch kommen, daß durch einen lässigen Vortrag das Eigentümliche dieser Musikgattung oft ganz verloren geht."

Es ist bezeichnend, daß diese lyrischen Klavierstücke nicht mehr wie manche Erscheinungen des 18. Jahrhunderts eine Abkehr von der damals alles beherrschenden Sonatenform sein wollten. Vielmehr schien Tomaszek die Verflachung des Geschmacks von jener Richtung der Klaviermusik auszugehen, die eben in der Zeit bald nach 1800 leichte Variationen und inhaltsarme Fantastien in Mode brachte. Es lag nahe, ihnen gegenüber zum kleinen Einzelstück zu greifen, dem das 18. Jahrhundert schon neben der Sonate einen Platz gesichert hatte, und von hier aus die Klaviermusik zu bereichern.

Das idyllische Element, mit dem Tomaszek diesen Stücken ihr besonderes Gepräge gab, war auch der Klaviermusik nicht neu. Seit Watteau das Schäferweltsideal in die Malerei eingeführt und die Dichtung es unter Gottscheds²⁾ und Batteux³⁾ besonderem Einfluß aufgegriffen, konnte L. Funke⁴⁾ „der Idyllen Lesung" und die Darstellung des arkadischen Lebens auf Gemälden auch dem Instrumentalkomponisten als fruchtbare Anregung empfehlen. Gegen die bisher beliebten Pastoralen für Klavier wollte allerdings Tomaszek seine Eklogen deutlich abgegrenzt wissen⁵⁾. Die Wahl der neuen Bezeichnung „Ekloge" entsprach seinem nahen Verhältnis zur Antike (Vergils Eklogen). Im übrigen mag in der Hauptsache die Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts — nicht umsonst nennt Gerber⁶⁾ die Eklogen „lieblich, voll Zauber der Götterschen Muse" — bei der Entstehung von Tomaszeks ersten lyrischen Klavierstücken im Sinne eines Bildungserlebnisses gewirkt haben⁷⁾.

Soweit man Tomaszeks spätere Äußerungen als ein Programm für die von ihm geschaffene Gattung der Eklogen auffassen darf, besagt dieses nach der inhaltlichen Seite zunächst, daß er Empfindungen eines Hirtenvolkes musikalisch gestalten

1) Es ist nicht ersichtlich, wen L. damit meint. Der von ihm in die Klaviermusik eingeführte Titel „Ekloge" findet sich u. a. bei U. A. G. t h e: 6. Divertissements p. le Pft. op. 1, Leipzig, Kühnel, 1812, M. Hauptmann: Pièces détachées op. 12, 1828 (Nr. 1 der 2., Nr. 6 und 12 der 1. Ausgabe) und St. Heller: 3 Eklogen in den Etüden op. 16, sowie „3 Eklogen" op. 92, 1853; der verwandte Titel „Idylle" bei L. S. Schülern Rittl, Simak, Schulkhoff und bei St. Heller.

2) Verf. einer krit. Dichtkunst f. d. Deutschen 1730, § 3: Von den Idyllen und Eklogen.

3) In Les beaux arts réduits à un même principe, Übers. von Ramler 1762 S. 313 wird als Gegenstand der Schäferdichtung beschrieben „eine Gesellschaft von Menschen, die man in ihren wichtigsten Angelegenheiten vorstellt, und folglich auch in ihren Leidenschaften, die freilich weit sanfter und unschuldiger sind als die unsrigen, die aber doch unter den Händen eines Poeten eine gleichmäßige Form annehmen können". Vgl. hiermit die oben angeführte Stelle aus L. S. Selbstbiogr.

4) Fontunst, Bern 1777 S. 30.

5) Er nannte den letzten Satz (Allegro assai) seiner Klavier-sonate op. 15 (G-dur, 1807) noch „Pastorale". Finales mit gleicher Bezeichnung oder wenigstens pastoralen Charakters enthalten mehrere Sonaten von Steibelt, Duffet und Duslow. Als Einzelstücke waren damals „Rondos pastorals" beliebt. Auch FIELDS Nocturnen (seit 1814) erschienen in einzelnen Ausgaben als „Pastorales".

6) Neues Lexikon IV S. 367.

7) Mitbestimmend war sicher auch Voglers Grundsatz, der Künstler müsse vor allem Poet sein (B. t k a: Die M. in Böhmen S. 42, vgl. o. S. 59 Anm. 6).

will, die aber — er betont dies ausdrücklich — durchaus allgemein menschlicher Art sind. Diese Allgemeinheit der zum Ausdruck gebrachten Gefühle und Stimmungen kennzeichnet seine lyrischen Klavierstücke im Gegensatz zu solchen gegen Ende des vorhergehenden Jahrhunderts, die eindeutig bestimmte Leidenschaften nachahmen wollten¹⁾. In diesem Sinne mag Tomaschek auch auf näher bezeichnende Überschriften der einzelnen Stücke verzichtet haben.

Umso größeren Wert legt er auf sorgfältige Beachtung der Tempi und Vortragszeichen, überhaupt auf eine angemessene Art des Vortrags, wodurch, wie er sagt, erst der Zuhörer in das idyllische Leben versetzt werden kann. Unter Berücksichtigung dieser besonderen Anweisungen des Komponisten treten wir in die Betrachtung seiner lyrischen Klavierstücke ein. Dabei glaubte ich, damit sich ein möglichst vollständiges Bild ergebe, nur von vereinzelt weniger typischen oder wertvollen absehen zu dürfen und im übrigen, um Tomascheks ganzes Schaffen behandeln zu können, auch über die Zeit hinaus gehen zu müssen, die sonst den Rahmen dieser Darstellung begrenzt.

²⁾ Op. 35. Nr. 1: B-dur, C, Allegro ma non troppo³⁾. Mit überraschendem, scharf rhythmisiertem Lagenwechsel des Tonikaakkords in der Quintlage wird der ritterliche Charakter des Hauptteils zweimal zwei Takte hindurch festgelegt mit zweitaktiger Unterbrechung durch eine absteigende Bewegung:

Späterhin verdichten sich diese frischen, farbenkräftigen Akkorde in der klangvollsten Mittellage des Klaviers zu einer echt romantischen Stimmung, wie sie ähnlich das einleitende Stück von Schumanns „Waldszenen“ op. 82 erweckt⁴⁾:

¹⁾ Untersuchungen über jenes „Charakteristische Klavierstück“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts gedenke ich in anderem Zusammenhang zu veröffentlichen.

²⁾ A. Meißel: Handb. d. mtl. Lit. 1815 führt noch auf: „Eglogue, Prag, Schoedl“, 1828: „Eglogue in G, Prag, (Leipzig, Hofmeister)“. Ob es sich hier um zwei Einzelstücke handelt, die den unten besprochenen Sammlungen nicht angehören, konnte ich nicht feststellen.

³⁾ Es wäre von Fall zu Fall zu prüfen, ob bei Stücken raschen Tempos und lebhaften Charakters die Taktvorzeichnung C nicht mitunter besser durch C₂ oder $\frac{2}{2}$ zu ersetzen ist, namentlich wo ein C der jeweiligen Metronombezeichnung geradezu widerspricht.

⁴⁾ Daß Sch. Es Elogen gekannt hat, geht aus seiner Besprechung der „6 Idyllen“ von J. Fr. Rittl op. 1 hervor, die er für eine Wiederbelebung der Elogen hält (Neue Ztschr. f. M. X, 1839, 1. Halbjahr). Wenn er weiterhin in seiner Rezension von M. Hauptmanns „Pièces détachées“ (ebenda 1835, 1. Halbj.) deren erstes Stück irrtümlich als „Rhapsodien“ bezeichnet (es heißt „Prélude“, in der 2. Ausg. „Elogue“), so mag Sch.

Der zweite Teil spinnt den in Takt 3 des ersten aufgestellten Gedanken in der parallelen Molltonart zu einem Satz von weicher, etwas melancholischer Stimmung aus, der wirksam zu den hellen Farben des Hauptteils kontrastiert. Dieser wird nach einer aus dem Rhythmus seines ersten Themas gewonnenen Überleitung wiederholt.

Die Menuettform ABA, in der B bald als Fortführung von A, bald als neuer Gedanke, vielfach als scharfer Gegensatz zu A erscheint, hat Tomaschek für alle seine späteren lyrischen Klavierstücke beibehalten, den Umfang der ersten Stücke (etwa 2 Seiten qu. fol.) jedoch nachher oft erheblich überschritten.

Läßt man die erste Ekloge als Ganzes auf sich wirken, so vermißt man vielleicht einen ausgesprochen pastoralen Charakter. Es zeigt sich also von vornherein, daß Tomaschek nicht verstandesmäßig, schematisch mit der Absicht zu Werke ging, Stücke zu schreiben, die zu bestimmten Vorstellungsinhalten in Beziehung stehen sollten. Als höheres ästhetisches Gesetz galt ihm der musikalische Ausdruck des Seelischen überhaupt. So schuf er als echter Lyriker in der ersten Ekloge zwei gegensätzliche Stimmungsgebilde, deren unmittelbare Wirkung er zwar später nicht immer wieder so wie hier erreicht hat.

Nr. 2: F-dur, C, Allegro con brio¹⁾. Das pastorale Element kommt hier in den leeren Oktaven und Quinten der linken Hand zur Geltung:

Die Stilisierung gesangmäßiger Stellen hat Tomaschek in seinen lyrischen Klavierstücken besonders liebevoll gepflegt und zu einigen immer wiederkehrenden typischen Formen ausgebildet. Zwei solcher Schreibarten bringt die zweite Ekloge in ihrem Mittelteil: Rechte Hand mit Melodiestimme in Oktaven, linke mit Triolenbegleitung und harmonietragenden Bass in Viertelschritten:

dieses Versehen in Erinnerung an Es Rhapsodien unterlaufen sein. Es ablehnendes Verhalten Schöns Kompositionen gegenüber schildert Kl. Wied (B. Lisman: Kl. Schumann I, 3. Aufl. 1906 S. 146.)

¹⁾ Neudruck: 10 Eglogues for the Piano. Ed. by E. Pauer, London, Augener, Nr. 1.

Rechte Hand mit einfacher Melodiestimme und darin verschlungener Triolenbegleitung, linke mit harmonietragendem Baß in größeren Notenwerten:

Nr. 4: C-dur, $\frac{6}{8}$, Allegretto¹⁾. Starres Mißverhältnis dem musikalischen Gehalt nach zwischen Haupt- und Seitenfaß, letzterer bringt nur dürre Dreiklangsbrechungen. Der erste Teil trifft mit einer gemütvollen Terzenmelodie sehr glücklich die idyllische Stimmung.

Nr. 5: e-moll, $\frac{3}{4}$, Presto²⁾. Der schon in der 1. Ekloge bemerkbare Einschlag von Elementen tschechisch-volkstümlicher Musik begegnet im zweiten Teil in einer für Tomaschek sehr charakteristischen Form, der breiten Ausnutzung von Terzengängen:

Nr. 6: G-dur, $\frac{3}{4}$, Allegretto. Die beiden Teile (der zweite als thematisch verwandter Gegensatz in g-moll) sind zu größter Knappheit zusammengedrängt. Eine heitere Stimmung mischt sich mit komischem Ernst (die Verwendung betonter schlechter Takteile ganz nach Beethovens Art), bis sich alles in eine jener liebenswürdigen Weisen, hier wieder mit volkstümlichem Charakter, auflöst, wie sie Tomaschek auch sonst gern als Schlußgruppe bringt:

Dieser ersten Sammlung lyrischer Klavierstücke ließ Tomaschek ein zweites Heft „Six Eglogues“ op. 39 folgen, 1810 entstanden³⁾, 1812 bei Peters in Leipzig erschienen⁴⁾.

1) Neudr. ebenda Nr. 2.

2) Wertwürdigerweise findet sich unter den ganzen lyrischen Klavierstücken L.s. nicht ein einziges mit ausdrücklich langsamer Tempobezeichnung (meist Allegretto, Allegro, Presto).

3) Selbstbiogr. 1846, S. 341.

4) Angekündigt: Stg. f. d. eleg. Welt, 15. 2. 1812, Erscheinen dort angezeigt 21. 3. 1812, Rezension 21. 9. 1813 und Allg. kl. Stg. 25. 8. 1813.

Nr. 1: G-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro. Die kunstvoll gelungene, fesselnde Durchführung eines sehr plastischen Motivs¹⁾ bestreitet fast den ganzen Hauptteil, bis sich die aufgeregte Stimmung, ähnlich der Schlußgruppe von op. 35, 6 in einem schlichten, anmutigen Gedanken beruhigt.

Nr. 4: F-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro risoluto. Der erste Teil ist frisch belebt vom Triolenrhythmus des Hauptmotivs, das jedesmal, zu Beginn, in der Fortführung und der Wiederholung sich behaglich auf einer Fermate ausruht und seinen pastoralen Charakter nicht verleugnet:

1) In Anlehnung an das Scherzo von Beethovens Sonate op. 26 erscheint ein verwandter Gedanke im Trio des Menuetts von L.s. Sonate op. 15:

Der Hauptteil desselben Menuetts wandelt den Rhythmus jenes Vorbildes in einer für L. charakteristischen Weise um (vgl. denselben Rhythmus Ionicus a minore in den Mittelfäden von op. 47, 6, 51, 3 und 63, 5):

So greift die erste Etloge von op. 39 den Gedanken auf:

Er kehrt kurze Zeit später (1814) in Worzischets Rhapsodie op. 1, 2 wieder:

Düster gehalten, mit unruhig bewegter Mittelfstimme ist der zweite Teil in der parallelen Molltonart.

Nr. 5: As-dur, $\frac{3}{4}$, Presto. Wohl das unbedeutendste Stück der Sammlung. Die melodische Einförmigkeit wird nur gelegentlich von kleinen rhythmischen Verschiebungen unterbrochen. Am dürrtigiten bleibt die Erfindung in den trockenen Terzen- und Sextengängen des Mittelsaßes.

Nr. 6: C-dur, $\frac{3}{8}$, Allegro vivace. Der Hauptteil, ohne durch besondere Eigenart hervorzutreten, entbehrt nicht einer gewissen Fülle im Klaviersatz (nachschießende Akkorde beider Hände, Oktavengänge). Dazwischen kommt das idyllische Element in einem Gedanken zur Geltung, dessen Achtelbewegung mit ihren Vorschlägen hierfür bei Tomaschek typisch ist (vgl. op. 35, 4, 1. Teil, op. 39, 2, 1. und 2. Teil, op. 47, 3. Teil, meist ebenfalls im $\frac{3}{8}$ Takt):

Siemlich gehalten erscheint der Mittelsatz.

Die beiden ersten Eklogenhefte zeigen, sowenig sich Tomaschek auf ein bestimmtes Stimmungsgebiet einschränkte, doch ein starkes Übergewicht idyllischer Elemente im einzelnen sowohl als auch von Sätzen und ganzen Stücken pastoralen Charakters. Damit war die Ekloge, unbeschadet des vielseitigen lyrischen Gehalts der beiden Sammlungen zu einer eigenen Gattung besonderen Gepräges in der Klaviermusik geworden.

Deffen mag sich Tomaschek wohl bewußt gewesen sein, als er ihnen seine *Rhapsodien* gegenüberstellte, bei deren Entstehung sein besonderes Verhältnis zur antiken Dichtung — wir müssen es wieder als Bildungserlebnis auffassen — noch weit mehr zur Geltung kam als bei den Eklogen, denen die Antike in der Hauptsache nur den Namen geliehen hatte.

1) „Ich wollte mich auch an solchen Tonstücken versuchen, in denen vorherrschend Ernst mit Kraft und Energie gepaart ist. Da trat die Vorzeit mit ihren Rhapsoden, wie durch einen Zauberschlag lebendig vor meine Seele; ich sah und hörte, wie sie ganze Stellen aus Homer's Iliade declamieren und Alles begeistern. Sollte die Musik als Königin der Gefühlswelt, dacht' ich, es nicht auch vermögen, einzelne Gemüts-Affektionen durch den Ton, Harmonie und Rhythmus, wenn auch nur skizziert, auszudrücken?“

So setzte Tomaschek die Reihe seiner lyrischen Klavierstücke mit „*Six Rhapsodies*“ op. 40 fort, die Sommer 1813 in Prag bei Haas, in zweiter Auflage bei Marco Berra daselbst erschienen²⁾. 1814 folgte ein zweites gleichnamiges Heft als op. 41 bei Kühnel in Leipzig³⁾, dem er die erste Sammlung, „gleichsam die ersten Ideen dieser Musikgattung“⁴⁾ vergeblich angeboten hatte.

1) Selbstbiogr. 1846, S. 341.

2) Rezension: Allg. mfl. Ztg. 27. 10. 1813. Eine gleichzeitige (oder spätere?) Ausgabe bei Diabelli, Wien (Whistling: Handb. d. mfl. Lit. 1844). Neuauflage bei Spina, Wien 1857, besprochen von F. Laurencin, Neue Zeitschr. f. Mf. 1860, I, S. 61.

3) Rezension: Allg. mfl. Ztg. 11. 1. 1815. Neuauflage bei A. Goll, Wien, 1876 (Ausgew. Pft.-Kompositionen älterer Meister, Nr. 9).

4) Brief T.s an R. (Verst.-kat. Samml. D. o. n. e. b. a. u. e. r. a. a. V.)

Ausdrücklich betont Tomasche¹⁾, daß der vom zarten und anmutigen Charakter der Eklogen abweichende kraftvolle und entschiedene der Rhapsodien lediglich von der „poetischen Idee“ abhängt, weswegen er ohne Gefahr einer Verwechslung mit jenen deren Form beibehalten habe. Nur macht sich bei den Rhapsodien das Verhältnis der Teile innerhalb der Menuettform (ABA) mehr als bisher im Sinne einer Kontrastwirkung geltend²⁾.

Es bedarf noch der besonderen Erwähnung, daß die von Tomasche gewählte Bezeichnung „Rhapsodien“ in der Klaviermusik, zumal für kleine Einzelsstücke für die damalige Zeit etwas durchaus Neues bedeutet. Der Instrumentalmusik vor 1800 ganz fremd³⁾, begegnet dieser Titel ganz vereinzelt 1802 bei einer Komposition des Grafen Gallenberg („Rhapsodie pour le Piano-forte“ op. 3, Breitkopf & Härtel⁴⁾, einem einsätzigen, ziemlich umfangreichen „Larghetto con espressione“ stark virtuosen Charakters⁵⁾. Man hält vielfach⁶⁾, zumal Kressschmarz hinweis⁷⁾ auf die erstmalige Verwendung der Bezeichnung „Rhapsodie“ in der Klaviermusik durch Tomasche unbeachtet blieb, den von Liszt eingeführten Typus (potpourriartige Zusammenstellung volkstümlicher Melodien) für die Regel und die Tomasche näher als Liszt stehende Rhapsodie bei Brahms (op. 79; 119, 4) für eine Ausnahmeerscheinung⁸⁾. Es sei allerdings dahingestellt, ob Brahms zur Benennung der anfänglich „Capriccio“ betitelten Rhapsodie op. 79, 1⁹⁾ unmittelbar durch Tomasche angeregt worden ist, dessen Stücke er, wenn nicht schon durch Schumann, so doch in Wiener Kreisen kennen gelernt haben könnte.

Nach Tomasches Worten sollen die Rhapsodien gegenüber dem Charakter der Eklogen in eine ganz andere Welt führen. Das geschieht gleich mit dem ersten Stück der Sammlung op. 40 sehr deutlich.

Nr. 1: c-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro assai. Keine der bisherigen Eklogen war auf einen solchen Ton starker Leidenschaft gestimmt wie der Hauptteil dieser Rhapsodie. An die Stelle eines zum Piano abgedämpften Schlusses, mit dem noch die kräftig gehaltene Ekloge op. 39, 5 (a-moll) ausklingt, treten jetzt bei Halb- und Ganzschluß energische Akkordschläge. Sehr stark ist der Gegensatz des zweiten Teils ausgeprägt, der jedoch an musikalischem Gehalt hinter dem ersten zurücksteht.

¹⁾ Selbstbiogr. a. a. O.

²⁾ Selbstamerweise will L. Kellstab in einer Besprechung von T.s späteren Eklogen op. 66 (Berl. allg. mtl. Ztg. 10. 8. 1825) die Form ABA mit ausgesprochenem Kontrast des Mittelteils zum Hauptsatz nur für Tanzstücke (Polonäse, Menuett) oder Märsche vom ästhetischen Standpunkt aus gelten lassen.

³⁾ Die Bezeichnung „Rhapsodie“ findet sich vor 1800 als Titel von Reichardts Komposition der Goetheschen „Wanderreise“ (1792), von der Brahms später für sein op. 53 den Namen „Altrhapsodie“ bewußt übernahm, weiterhin in „Die dankbaren Kinder, eine Rhapsodie auf den Autor des Kinderfreundes, mit Begleitung des Flügels“ (rezensiert: Allg. deutsche Bibl. XLV, 1, 1781) und in D. Schubarts „Musikalischen Rhapsodien“ (1786).

⁴⁾ Angezeigt: Journal d. Luxus u. d. Moden, Dez. 1802, Allg. mtl. Ztg. Int.-bl. Okt. 1802.

⁵⁾ Nach gest. Mitteilung des Verlags.

⁶⁾ Grove: Dictionary IV, S. 82, Art. „Rh.“, Riemann: Grundriß der Komp.-lehre (M. Heffes ill. Ratschismen) II, 1905, S. 137 und Musiklexikon, 9. Aufl. 1919, S. 974.

⁷⁾ Die Klaviermusik seit R. Schumann, Ges. Auff. I, Leipzig 1910, S. 94.

⁸⁾ Was Riemann (Grundriß a. a. O.) sich von der Entstehung der Brahms'schen Rh. als möglich denkt (Anregung aus der Antike), entspricht genau T.s Darstellung von der Konzeption seiner Rh. in der Selbstbiogr.

⁹⁾ M. Ralbe: J. Brahms III, 1, Berlin 1910, S. 202.

Nr. 2: f-moll, $\frac{3}{4}$, Presto. Phantastisch rauscht der Hauptsatz mit seinen abgeheften Triolen vorüber. Bemerkenswert ist die Verwandtschaft des zweiten Teils (Takt 9 ff.) mit einer Stelle im ersten von Schuberts „3 Klavierstücken“¹⁾:

Tomaschek:

Schubert:

Nr. 3: C-dur, C, Allegro assai. Das nachschlagende Spiel beider Hände (Altforde gegen Bassoktaven) verleiht dem Stück frischen Charakter und Klangreichtum, ohne daß die Gedanken sehr originell wären. Die Art des Mittelsatzes mit den vielfach gebundenen Stimmen ist weniger klaviermäßig und stammt wohl von der Orgel her²⁾:

Nr. 4: e-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro ma non troppo. Von allen Rhapsodien dieser Sammlung hebt sich die vierte durch eine auffallend weiche Stimmung ab, die besonders durch chromatisch differenzierte Vorhaltsbildungen vermittelt wird, wie sie damals namentlich durch Spohr beliebt wurden. Der Hauptgedanke des ersten Teils erscheint im zweiten in die hellen Farben der entsprechenden Durtonart getaucht.

Nr. 5: G-dur, C, Allegro con brio. Thematische Erfindung und Verarbeitung kommen über Äußerlichkeiten nicht hinaus, immerhin interessiert im Mittelsatz die nachahmende Stimmführung.

Nr. 6: D-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro. Das Stück hebt mit einem glücklichen, schwungvollen Gedanken an, der sich leider allzu bald in äußerliches Figurenwerk verliert. Dagegen weist der Mittelsatz echte Züge eines lyrischen Klavierstücks auf. Synkopische Bindungen, Akzentrückungen und chromatische Schritte geben der schlicht begleiteten Melodie einen eigentümlichen Reiz. Von größter Feinheit sind dann die den Gedanken abschließenden Takte, in denen sich die rhythmische und melodische Erregung in eine einfache harmonische Kadenz beruhigend auflöst.

Im Durchschnitt Wertvolleres bietet das zweite Heft Rhapsodien op. 41.

Nr. 1: f-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro risoluto. Hier herrscht herber Ernst, verwandt etwa der Stimmung in der Grave-Einleitung zur Sonate pathétique Beethovens, dessen Züge der erste Teil als Ganzes wie kaum ein anderes Stück Tomascheks er-

¹⁾ Vgl. auch Worzißes erstes Impromptu op. 7 (s. später).

²⁾ Vgl. auch op. 40, 4 (besonders den Mittelsatz), 66, 3 (Mittelsatz) und 110, 2 (Anfang).

kommen läßt. Ein Gegenspiel lebhaft pulsierender Oktavengänge entfaltet sich zu voller Höhe männlicher Kraft. Diesem in sich geschlossenen Stimmungsbild setzt der zweite Teil (F-dur) einen edel geführten Gesang entgegen, dessen Stil uns seiner Schreibweise nach schon bekannt ist (op. 35, 2: In die Melodiestimme verschlungene Triolenbegleitung), hier aber noch um ein Element von seiner Wirkung bereichert erscheint, eine in der oberen Sert der Melodie übergreifende zweite, nachahmende Stimme. Damit wird der echt gesangsmäßige Charakter dieses zum Hauptteil so stark kontrastierenden Mittelfahes wesentlich gesteigert.

Diese Rhapsodie zählt gewiß zu Tomascheks besten lyrischen Klavierstücken.

Nr. 2: C-dur, $\frac{2}{4}$, Allegretto. Der durch den ganzen Hauptteil festgehaltene durchbrochene Rhythmus ( ) verleiht ihm einen etwas phantastischen Charakter.

Das eigentlich Rhapsodische im besonderen Sinne Tomascheks kommt hier im Mittelfah (c-moll) zur Geltung. Er bietet gleich zu Beginn eine auch in der gemeinsamen Tonart auffallende Übereinstimmung mit Schuberts Impromptu op. 90, 2 (1827):

Für Schuberts Stil ist hier außerordentlich charakteristisch die unmittelbare Verdunklung von Dur (Forte) zu Moll (Pianissimo), während Tomaschek mit einer glatten Wendung in die parallele Molltonart übergeht.

Nr. 3: a-moll, C, Allegro. Der Hauptteil ist von fließender Bewegung in Sechzehnteln erfüllt und erinnert etwa an Bachsche Präludien¹⁾. Im zweiten Teil (A-dur) gewinnt eine an sich ermüdende Schlußkadenz durch Betonung der schlechten Takteile rhythmischen Reiz.

Nr. 4: Es-dur, C, Allegro brillante. Terzengänge, ein beliebtes Stilmittel Tomascheks, beherrschen den ersten Teil mit seinem schwungvollen Charakter, der jedoch, äußerlich brillant, tieferen Gehalt entbehrt. Dagegen ist der Mittelfah ein echt empfundener Gesang von einschmeichelnder Wirkung, etwa im Geiste Mozarts gestaltet.

¹⁾ S. o. S. 60 Anm. 1.

Nr. 5: h-moll, $\frac{2}{8}$, Allegro adirato. Diese Rhapsodie zeigt, wie das „Kraftvolle und Entschiedene“ auch die technischen Anforderungen des Klavierspiels steigern mußte. Der reichgegliederte Hauptteil erhält seinen „adirato“-Charakter durch wuchtige Oktavengänge beider Hände und Akkorde, wie sie später für den Klavierstil Brahms' typisch wurden:

In seltsamen Mißverhältnis steht dazu der recht unbedeutend erscheinende Mittelsatz.

Nr. 6: E-dur, C, Allegro agitato. Den ersten Teil überragt an künstlerischem Wert erheblich der zweite, ein Gesangsatz von der Art des entsprechenden in der ersten Rhapsodie dieses Heftes, äußerlich in der auch dort angewandten Schreibweise, jedoch ohne Hinzutritt einer zweiten Stimme. Der Mittelsatz von Beethovens Klavierkonzert in Es-dur war hier nicht ohne Wirkung:

Cantabile e meno di moto.

Auffallen muß die Tonartengegenüberstellung beider Teile: Es-dur—B-dur.

Fast noch mehr, als dies bei den beiden Eklogenheften der Fall war, scheint den zwei Sammlungen Rhapsodien ein einheitlicher Grundcharakter eigen zu sein: „Ernst mit Kraft und Energie gepaart“. Wird hiervon meist die Stimmung des ersten Teils, der nicht selten das Etüdenhafte streift, beherrscht, so müssen weichere, gesangsmäßige Elemente in den Mittelsätzen wirksamer hervortreten, als dies bei den oft in ihren beiden Teilen idyllisch gehaltenen Eklogen möglich war. So stellt etwa op. 41, 1 den Typus der Tomaschekschen Rhapsodie dar: kraftvolle, leidenschaftlich bewegte Stimmung im Hauptteil; im Mittelsatz, der sich scharf von jenem abhebt, ein ganz neuer, gegensätzlicher, dem Gesangsmäßigen angenäherter Gedanke. Diesen Typus vertreten bei op. 41 allein drei Stücke (Nr. 1, 4, 6); die anderen, auch die Rhapsodien op. 40 kommen ihm mehr oder weniger nahe, sodaß man sehr wohl die Rhapsodien den Eklogen, wenigstens soweit es sich um die bisher besprochenen vier ersten Hefte handelt, als eine besondere Gattung lyrischer Klavierstücke gegenüberstellen darf, wie dies Tomaschek selbst in der Darstellung seiner Selbstbiographie, mit Hervorhebung der verschiedenen, jeweils wirksamen Anregungen getan hat.

Dem entspricht es durchaus, wenn wir in Tomascheks nächster Sammlung lyrischer Klavierstücke „Six Eglogues“ op. 47, 1813 auf 1814 entstanden¹⁾,

¹⁾ Selbstbiogr. 1846 S. 353.

1816 bei Peters erschienen¹⁾ eine bewußte Rückkehr zu wesentlichen Zügen der beiden Eklogenhefte antreffen, d. h. knappere Formen und häufiger sich einstellende pastorale Elemente, so gleich im ersten Stück.

Nr. 1: F-dur, $\frac{3}{8}$, Allegro. Eine Schalmeyenmelodie versetzt uns in die idyllische Welt:

Auf scharf geschnittener Rhythmisierung beruht vor allem die plastische Wirkung des Mittelsatzes mit seiner knappen, gedrungenen Motibildung. In sich selbst reich an Gegensätzen, auch in der Dynamik, kontrastiert er wirksam zum Hauptteil.

Nr. 2: As-dur, C, Allegro moderato.²⁾ Der Hauptgedanke verwerfzt wieder Terzengänge. Im gleichfalls pastoral gehaltenen Mittelsatz (Des-dur) macht sich der Einschlag volkstümlicher Rhythmik und Melodik in den Halb- und Ganzschlüssen bemerkbar:

Nr. 3 C-dur, $\frac{6}{8}$, Allegro non tanto. In manchen Zügen erinnert der ganz pastoral gehaltene Hauptteil an op. 35, 4. Terzengänge sind in weitestem Maße ausgenutzt. Der Mittelsatz, von ganz dürftiger Erfindung, verwendet das Mittel der Repetitionsmechanik.

Nr. 4: G-dur, $\frac{2}{4}$, Vivace.³⁾ Von echt slavischem Temperament ist diese Ekloge belebt, besonders da, wo einem primitiven Baß eine derbe Tanzmelodie allein gegenübertritt:

Ähnlichen Charakter erhält durch straffe Rhythmisierung auch der langsamere Mittelsatz (e-moll).

Nr. 5: D-dur, $\frac{6}{8}$, Presto. Der erste Teil bringt durch äußerliches Passagenspiel zu tieferem Gehalt nicht vor, wogegen der Mittelsatz (h-moll) von einer echt empfundenen

¹⁾ Angezeigt: Allg. mfl. Ztg. Int.-bl. Dez. 1816, besprochen ebenda 19. 4. 1817.

²⁾ Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 3.

³⁾ Neudr. ebenda Nr. 4.

herben Stimmung getragen wird, wie sie Tomascheß auch sonst mit ähnlichen schlichten Harmonieschritten zu erreichen sucht¹⁾.

Nr. 6: Es-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro²⁾. Auf den bewegten Hauptteil, in Art eines raschen Walzers, folgt ein sehr feiner Mittelsatz, dessen Charakter bei merkwürdig gleichförmiger Motivbildung³⁾ in etwa dem des Ländlers nahe kommen dürfte:

Den Rhapsodien gegenüber läßt dieses dritte Eklogenheft breiter angelegte, gesangartige Sätze vermischen. Dagegen hatte das lyrische Klavierstück Tomascheß nunmehr jene Elemente aus der volkstümlichen Musik seiner Heimat sich ganz zu eigen gemacht, die uns in fast allen folgenden Stücken als charakteristisches Merkmal, meist in der Form von scharf rhythmisierten, oft sehr knappen Motivbildungen entgegentreten. Das Idyllische, das in einzelnen Stellen und in der Stimmung ganzer Sätze der ersten Eklogenhefte geherrscht hatte, verschwand damit allerdings später fast vollständig. Dies, sowie ein Anwachsen des äußeren Umfangs, läßt deren vierte Sammlung schon deutlich erkennen, die als „Six Eglogues“ op. 51, 1815 entstanden⁴⁾, 1818 bei Peters in Leipzig erschienen⁵⁾.

Nr. 1: a-moll, C, Allegro moderato⁶⁾. Einem aufgeregten Satz von frischer Erfindung folgt ein schlichter, gesangartiger Teil, etwa vom Geist des Mittelsatzes von op. 41, 4, in der entsprechenden Durtonart.

Nr. 2: D-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro vivace. Im breit angelegten, fließenden ersten Teil machen sich tanzartige Elemente wieder sehr deutlich bemerkbar:

Der Mittelsatz (d-moll) fällt durch gedrungene Knappheit von Bau im ganzen und Motivbildung im einzelnen auf.

Nr. 3: B-dur, $\frac{3}{8}$, Allegretto⁷⁾. Weit bedeutender als der Hauptteil pastoralen Charakters ist der Mittelsatz (g-moll), mit dem beharrlich durchgeführten Rhythmus und den fein ersonnenen Klangwirkungen der Stakkatoakkorde ein Stimmungsbild von intimen Reiz.

Nr. 4: F-dur, C, Allegretto. Alle möglichen Elemente volkstümlichen Einschlags, auch echte Murkbässe vereinigen sich hier und halten den Tanzcharakter ebenso den Mittelsatz hindurch fest. Eine Erfindung von seltener Frische weiß bis zum Schluß zu fesseln.

¹⁾ Vgl. auch op. 110, 2, Mittelsatz.

²⁾ Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 5.

³⁾ Vgl. S. 66 Anm. 1 und S. 79 Anm. 2.

⁴⁾ Selbstbiogr. 1847 S. 437.

⁵⁾ Rezension: Allg. mfl. Ztg. 9. 11. 1818.

⁶⁾ Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 6.

⁷⁾ Neudr. ebenda Nr. 7.

Nr. 5: E-dur, $\frac{6}{8}$, Allegro cantabile. Der Hauptsatz reiht sich in der Schreibweise den Mittelsätzen von op. 41, 1 und 41, 6 an, ist jedoch mehr ein bewegter Gefängssatz (Melodie in Achteln). Etwas gezwungen klingt uns heute das Pathos des zweiten Teils (e-moll, Appassionato), in Art eines reich figurierten Violinolos zu einfacher Begleitung gehalten.

Nr. 6: H-dur, C, Allegro risoluto. In der beide Teile hindurch nicht jezt bedeutenden Ekloge fällt eine gewisse Verwandtschaft des Hauptgedankens auf mit ersten der drei vierhändigen Militär-Märsche von Schubert op. 51, 1826 erschienen:

Mehr klavierpädagogischen Zwecken sollten Tomascheks „Allegri capricciosi di bravura“ dienen, von denen er 1818 und 1840 je eine Sammlung (op. 52 und op. 84) erscheinen ließ. Dem virtuosenhaften, dem Konzertsaal angepaßten Stil dieser Stücke stehen auch die breit angelegten, 1818 entstandenen¹⁾ „Tre Ditirambi“ op. 65 nahe, 1823 bei Berra in Prag erschienen²⁾. Es widerstrebt uns heute einigermaßen, derartige Werke, in denen natürlich einzelne lyrische Züge und gefangartige Elemente nicht fehlen, als lyrische Klavierstücke im Sinne der anderen Stücke Tomascheks zu bewerten. Immerhin sei in diesem Zusammenhang wenigstens darauf hingewiesen, welche Bedeutung für die Anregung zu seinen Dithyramben Tomaschek wieder der Antike zuschreibt³⁾.

Inzwischen hatte er die Reihe der Eklogen mit „Six Eglogues op. 63 fortgesetzt, die 1818 entstanden⁴⁾ und 1821 bei Hofmeister in Leipzig erschienen⁵⁾.

Nr. 1: D-dur, C, Vivace. Der lebensprühende erste Teil mit vollstümlichem Einschlag ist von gleich frischer, unmittelbarer Wirkung wie der zweite.

Nr. 2: A-dur, $\frac{4}{4}$, Allegro risoluto. Die Eingangsfigur⁶⁾, bemerkenswert durch ihre Verwandtschaft mit dem Finale-Anfang von Webers Sonate op. 24 (Perpetuum mobile),

verliert sich in allzu äußerliches Passagenwerk, woraus sich allerdings plastisch ein Zug slavischen Temperaments mit den starren Murtibässen abhebt:

¹⁾ Selbstbiogr. 1848 S. 487 f.

²⁾ Angezeigt: Allg. mtl. Ztg. 1823 Int.-bl. August.

³⁾ Selbstbiogr. a. a. O.

⁴⁾ Ebenda.

⁵⁾ Angezeigt: Allg. mtl. Ztg. 1821 Int.-bl. November. Neuauflage bei Hofmeister, Leipzig 1856.

⁶⁾ Vgl. auch u. op. 66, 2, Anfang.

Etwas monoton wirkt im Mittelsatz (fis-moll) die Führung der Melodiestimme (Achtel, in sie Triolenbegleitung in Sechzehnteln verschlungen).

Nr. 3: g-moll, C, Allegro. Es ist ein bemerkenswerter Zug musikalischer Kleinarbeit, wenn Tomaschek dem leidenschaftlich bewegten Hauptgedanken zwei im Vortrag besonders abzuhebende Takte („calando“) voranstellt, eine kurze, ausdrucksvolle Phrase zweier Stimmen. Diesem ernst gehaltenen ersten Teil setzt der Mittelsatz ein farbenfrohes Stimmungsbild echt volkstümlichen Charakters (Terzenmelodik, Akzentverschiebungen) in G-dur entgegen.

Nr. 6: C-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro brillante. Die Wirkung dieses wie auch Nr. 4 und 5 recht oberflächlichen Stücks geht in beiden Teilen lediglich auf brillantes Spiel aus (Oktaven- und Sertengänge).

Der Gesamteindruck des Eklogenheftes op. 63 ist also zum Ende hin ein weniger erfreulicher.

Ein besseres Bild bietet die nächste Sammlung „Six Eglogues“ op. 66, 1819 in Grazen entstanden¹⁾ und bald danach bei Hofmeister in Leipzig erschienen.

Nr. 1: C-dur, C, Allegro. Prägnante Motivbildung, namentlich nach der rhythmischen Seite und durchsichtig gegliederter Bau zeichnen den frisch empfundenen ersten Teil aus, hinter dem der zweite an Bedeutung etwas zurücksteht.

Nr. 2: F-dur, C, Allegro risoluto. Die Eingangsfigur erinnert wieder wie die in op. 63, 2 an die für Weber so typische Linienführung:

Auch im Mittelsatz ist Weberscher Einfluß erkennbar.

Nr. 3: B-dur, $\frac{1}{2}$, Allegro con brio. Auf einen bewegten ersten folgt ein merkwürdiger zweiter Teil, nach Tomascheks Angabe²⁾ „durch die natürliche Sympathie der Töne, folglich auf akustischem Wege entstanden.“ Eine Anmerkung zu dieser Ekloge gibt nähere Anweisung über die Ausföhrung. Harmonikaähnliche Klänge soll der weiche Anschlag der rechten und abgerissene, starke der linken Hand hervorrufen:

Vogler könnte Tomaschek zu einem solchen Experiment angeregt haben.

¹⁾ Selbstbiogr. 1848 S. 493. Rezension von Reiffstab: Berl. allg. mtl. Ztg. 1825. Neuauflage bei Hofmeister 1855, auch in dessen „Sammlung von Klavierwerken 2-händig“, 8. Reihe.

²⁾ Selbstbiogr. a. a. O.

Nr. 4: As-dur, $\frac{2}{4}$, Allegretto. Der anmutige Hauptgedanke verliert seine Wirkung etwas in der ziemlich trockenen Durchführung.

Nr. 5: Es-dur, $\frac{4}{8}$, Allegro con fuoco. Zwei glückliche Dreiklangsmotive vermitteln den frischen Charakter des in Weber'schem Geist erfundenen Hauptteils¹⁾, dessen Inhalt wie auch in der 1. und 4. Ekloge dieses Heftes zum großen Teil mit Durchführung des thematischen Materials bestritten wird. — Unruhige Rhythmisierung gibt der Melodie des Mittelsatzes eine beklemmende Wirkung.

Nr. 6: c-moll, C, Allegro agitato. Als Ganzes vielleicht das wertvollste Stück der Sammlung, im Hauptteil ein Bild bewegter Leidenschaft.

Ein Rückblick auf die beiden letzten Eklogenhefte zeigt den früheren gegenüber ein wesentlich verändertes Bild. Bald in heiteren, lebensprühenden, bald in leidenschaftlich bewegten Sätzen werden Töne angeschlagen, wie sie uns als charakteristisch für die Rhapsodien begegnet waren. Diese scheinen, vor allem aber die inzwischen entstandenen Bravourallegri op. 52 und Dithyramben op. 65 den Eklogen op. 63 und 66 virtuosenhafte Elemente im einzelnen und eine breitere Anlage im allgemeinen vermittelt zu haben. Die große Linienführung droht manchmal in der Form von Durchführungen die musikalische Kleinarbeit und damit die für das lyrische Klavierstück so wesentliche Möglichkeit zu verfeinerter Stimmungsfunktion zu verdrängen. Das idyllische Element vollends scheint ganz verschwunden zu sein, und so sind jene beiden zuletzt betrachteten Eklogensammlungen ihren Vorgängern, zumal den ersten Heften, recht fremd geworden.

Das muß Tomaschek selbst empfunden haben, als er den „Six Eglogues“ op. 83, 1840 bei Hoffmann in Prag erschienen²⁾, den Zusatztitel gab „en forme de danses pastorales“. Schon auf den ersten Blick bieten sie den letzten Sammlungen gegenüber ein ganz anderes Bild. Der knapp zusammengebrängte Rahmen dieser Stücke bleibt an Umfang durchweg noch hinter dem der frühesten Eklogen zurück. An Stelle von Tempoangaben („sempre l'istesso tempo“, nämlich Mäzsel 92 = $\frac{1}{2}$ zu Beginn bezieht sich auf alle Eklogen) charakterisiert jeweils ein Gajo, Tenero, Malinconoso usw. den Stimmungsgehalt des Stücks.

Nr. 1: C-dur, $\frac{4}{8}$, Gajo. Typisch für alle folgenden Eklogen dieser Sammlung ist gleich hier der durchsichtige Gliederbau, das Aneinanderreihen knapper Perioden, der Verzicht auf irgendwelche thematische Verarbeitung. Dem Mittelsatz in a-moll ist ein breiterer Raum als gewöhnlich zugestanden. Er schlägt zum Schluß wieder den pastoralen Ton an, der Tomascheks Eklogen ganz abhanden gekommen war.

Nr. 2: F-dur, $\frac{4}{8}$, Tenero³⁾. Deutlich nimmt der Hauptteil die idyllische Stimmung früherer Eklogen wieder auf, während die scharf geschnittenen Rhythmen des Mittelsatzes den Einschlag tschechischer volkstümlicher Musik erkennen lassen.

Nr. 3: B-dur, $\frac{4}{8}$, Giochevole⁴⁾. Über dem Hauptteil liegt eine sonnige Stimmung, der gegenüber der Malinconoso-Charakter des Mittelsatzes nicht allzu schwer wiegt.

Nr. 4: Es-dur, $\frac{4}{8}$, Serioso. Hier überrascht vor allem der zweite Teil (c-moll) durch Klangwirkungen romantischer Färbung (Hornquinten der linken Hand), wie sie

¹⁾ An Weber erinnert besonders System 3 und 4 der je dreimal wiederholte Vorhalt der Melodie (Dreiklangsbrechung) auf der tonalen Sept (g f).

²⁾ Angezeigt: Allg. mfl. Ztg. 1. 1. 1840. Rezensionen: Iris im Geb. der Kont. 4. 9. 1840 und Jahrbücher des deutschen Nat.-vereins f. Mt. II, 1840 S. 18 (G. Schilling). Neuauflage bei Hofmeister 1852.

³⁾ Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 8.

⁴⁾ Neudr. ebenda Nr. 9.

in diesem Maße seit der ersten Ekloge op. 35 bei Tomaschek nicht wieder zu Tage getreten waren:

Nr. 5: G-dur, $\frac{3}{8}$, Scherzevole¹⁾. Diese Ekloge trifft teilweise einen humorvollen Ton und ist im übrigen ganz auf die Wirkung kurzatmiger, scharf rhythmisierter Chematik berechnet.

Nr. 6: C-dur, $\frac{3}{8}$, Risoluto. Das ganze Stück — es tritt wieder Weberscher Einfluß zu Tage — baut sich auf schwungvollen Rhythmen auf und zeigt, wenn auch hier das Idyllische ausgeschaltet ist, als letztes der Reihe, wie die Sammlung op. 83 teils dem ursprünglichen Wesen der Ekloge wieder angenähert ist, teils den frühesten Heften gegenüber doch einen besonderen Typ vertritt, für den, neben den pastoralen, das Vorherrschende tanzartiger Elemente — wie schon der Titel von op. 83 andeutet — sowie das Aneinanderreihen ganz knapper Gedanken, Stimmungskunst im Rahmen von Miniaturarbeit charakteristisch ist.

Noch einmal griff Tomaschek zur Gattung seiner ersten Rhapsodien zurück, denen sich die 1840 bei Berra und Hoffmann in Prag erschienenen „Trois Rapsodies“ op. 110 in Charakter und Anlage durchaus anschließen²⁾.

Nr. 1: d-moll, C, Allegro energico. Dem wirkungsvollen, von starker Leidenschaft getriebenen ersten Teil folgt ein gegensätzlich gehaltener zweiter, der melodisch und rhythmisch echt Tomaschek'sche Züge aufweist:

Nr. 2: Des-dur, $\frac{3}{4}$, Inquieto. Der durch seine zwar klangvolle, aber wenig klaviermäßige Schreibweise etwas befremdende Hauptteil gewinnt erst gegen Ende, wo sich die starren Harmoniefolgen in Figuren auflösen, einigermaßen wärmeren Ausdruck. Eigentümlich ist die herbe Stimmung des Mittelsatzes (b-moll), die Tomaschek mit schlichten Akkordfortschreitungen der rechten und einer unruhigen Begleitfigur der linken Hand erreicht und durch die Wahl der dunklen Mittellage des Klaviers noch verstärkt. Er läßt uns hier deutlich die düstere Resignation seiner letzten Jahre nacherleben.

¹⁾ Neudr. ebenda Nr. 10.

²⁾ Neuauflage bei Hofmeister in der oben S. 75 Anm. 1 genannten Sammlung.

Nr. 3: F-dur, $\frac{3}{4}$, Brillante. Auf ähnlichen Mitteln einfacher Harmoniefolgen beruht die Wirkung des zweiten Teils („Lamentoso“). Der Hauptsatz steht mit seiner Neigung zu äußerlicher Brillanz hinter den merklich nach Verinnerlichung des Ausdrucks strebenden anderen Sätzen der Sammlung zurück.

Wir fassen Tomascheks Schaffen auf dem Gebiet des lyrischen Klavierstücks nochmals kurz unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung zusammen, soweit sich eine solche verfolgen läßt:

Neben der von ihm bis 1810 und auch später noch gepflegten Sonate und Variation sollten kleine Einzelstücke die Klaviermusik vor der Gefahr einer Verflachung schützen, wie sie ihr von gehaltlosen Variationenwerken und Fantasien eines damals herrschenden Modegeschmacks drohte. Aus der antiken Poesie erhielten die ersten kleinen Klavierstücke Tomascheks ihren Namen (Eklogen), aus der Welt der Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts auf dem Wege allgemeiner Anregungen im Sinne eines Bildungserlebnisses ihren meist idyllischen, pastoralen Charakter. Durch ausgiebige Verwendung derartiger Elemente prägte Tomaschek in zwei Sammlungen die Ekloge zu einem bestimmten Typus aus, ohne jedoch den Stimmungsgehalt jener beiden Hefte nach dieser einen Seite einzuschränken.

Ihrem heiteren Grundcharakter gegenüber lassen zwei Sammlungen Rhapsodien eine andere Stimmung, „Ernst mit Kraft und Energie gepaart“ überwiegen. Typisch wird daneben für die Rhapsodien das schärfere Herausarbeiten gesangartiger Elemente durch die Kontrastwirkung sowie eine gelegentliche Erhöhung der klavier-technischen Anforderungen.

Wieder zur Ekloge zurückgekehrt, macht sich nun Tomascheks lyrisches Klavierstück jene Elemente als charakteristische Stilmittel ganz zu eigen, die sich ergaben aus dem von Anfang an vorhandenen volkstümlichen Einschlag nach der rhythmischen und melodischen, aber auch nach der Seite der Motivbildung im allgemeinen. Nachdem die Dithyramben als ein weiterer Typus den Stil der Rhapsodien ins Große gesteigert haben, ist die Ekloge ihrem und dem Einfluß der Bravourallegri ausgesetzt. Er macht sich bemerkbar in einer Verdrängung des idyllischen Elements, breiterer Anlage, Zurücktreten stimmungsvoller Kleinarbeit und Neigung zu äußerlichen, virtuosenhaften Wirkungen.

Nach dieser vorübergehenden Entfremdung nähert Tomaschek die Ekloge wieder ihrem ursprünglichen Wesen und gewinnt, unter Beibehaltung des volkstümlichen Einschlags, vor allem durch knapperen Bau und klarste Periodengliederung neue Möglichkeiten für verfeinerte Stimmungskunst.

Mit einem bedeutungsvollen Anfsatz zu weiterer Verinnerlichung des Ausdrucks in einem letzten Heft Rhapsodien klingt die Reihe der lyrischen Klavierstücke Tomascheks aus.

Alle Wandlungen, die sie im Lauf der Zeit erlebten, sind begrenzt innerhalb des Stils, wie er im wesentlichen uns schon im ersten Eklogenheft fertig entwickelt entgegentritt. Er war in der Hauptsache das Erbe Mozarts und Beethovens. Unter allen Berührungen mit Beethoven im einzelnen, am meisten nach der Seite des Rhythmischen und des klangvollen Klavierfases, ist besonders auf den ersten Teil der Rhapsodie op. 41, 1 hinzuweisen, deren effektvoller, pathetischer Ausdruck typisch für ein ganzes Gebiet von Tomascheks Schaffen und ohne Beethoven undenkbar ist. Mozarts Geist spricht unverkennbar aus manchem gesangmäßigen Satz. Soweit man das öfters Bizarre in Tomascheks Rhythmit und Melodik nicht allgemein dem volkstümlich-nationalen Einschlag seiner Musik zuschreiben will, darf man vielleicht bei den mitunter so knappen Motivbildungen, dem häufigen Verneiden ausgesponnener Phrasen auch an seinen Lehrer Vogler denken¹⁾. Abgesehen von einer nur ganz gelegentlich erkennbaren Wirkung wohl Spohrscher Chromatik und gewissen Weberschen Einflüssen scheinen sich weitere bemerkenswerte Elemente aus der damaligen Entwicklung der Klaviermusik in Tomascheks späteren lyrischen Stücken kaum niedergeschlagen zu haben.

Seine verhältnismäßig starke Abgeschlossenheit gegenüber der Musik der Gegenwart machen die äußeren Lebensverhältnisse begreiflich. Sie haben ihm wohl auch die künstlerischen Gefahren erspart, die eine glanzvolle Virtuosenlaufbahn für den Komponisten in sich bergen konnte. Eine gelegentlich drohende Veräußerlichung seiner lyrischen Klavierstücke hat Tomaschek aus sich heraus überwunden, wie er schon früher selbstbewußt mit einer Periode seines Schaffens abgeschlossen hatte, die nur dem Geschmack des Prager Publikums an der Tanzmusik dienen wollte.

Neben die in der Hauptsache von Beethoven und Mozart übernommenen Stilelemente als Ausdrucksmittel seiner lyrischen Klavierstücke traten nun schon früh andere, die in ihrer künstlerischen Verwertung als sein persönlichstes Eigentum gelten müssen. Die Berührung mit der Volksmusik seiner Heimat hat Tomascheks Erfindungsgabe dauernd frisch erhalten. So erscheinen seine lyrischen Klavierstücke reichlich durchsetzt mit Themen, die sich ganz auf urwüchsigen Terzen- und Sextengängen aufbauen, mit knappen Motivbildungen, für die Rhythmen wie , und solche mit Pausenwirkungen an betonter Stelle (,) charakteristisch sind²⁾, dann auch mit Begleitungen nach Art der Tanzmusik, besonders Murkbässen.

¹⁾ Vgl. S. Prossch: Studien zur Gesch. d. Mt. in Böhmen bei R. Müller: S. Pr. a. a. O. S. 484.

²⁾ Zu den typischsten Merkmalen in der Melodiebildung tschechischer Volksmusik gehört die häufige Unterteilung des ersten Taktviertels. S. o. S. 66 Anm. 1 und S. 73.

Man könnte auch die verschiedenartigen Schreibweisen gesangmäßiger Stellen, namentlich die Verschlingung von Melodiestimme und Triolenbegleitung in der rechten Hand, obwohl sie damals nichts Neues bedeuteten, insofern ein Tomaschek eigenes Stilelement nennen, als er sie gerade für das lyrische Klavierstück in wirksamster Weise fruchtbar machte.

Unter Tomascheks lyrischen Klavierstücken lassen sich mindestens vier Typen einigermaßen gegeneinander abgrenzen: Die frühen Eklogen meist mehr heiteren Charakters mit starker Betonung des idyllischen Elements (op. 35, 39); die letzten Eklogen (op. 83) durch einen Einschlag aus der volkstümlichen Musik bereichert und mit ihrem durchsichtigen Periodenbau für stimmungsvolle Kleinarbeit besonders geeignet, beide Typen mit geringen Klaviertechnischen Anforderungen; dann die Rhapsodien (op. 40, 41, 110), die leidenschaftliche, kräftigere Töne anschlagen, gesangartige Elemente schärfer hervortreten lassen und mit anspruchsvolleren Mitteln arbeiten; endlich die breit angelegten, ihrem virtuosenhaften Gepräge nach dem Konzertsaal angemessenen Dithyramben (op. 65). Mit den ihnen zu Grunde liegenden Bildungserlebnissen, vielfach aus der Welt der Antike, tragen diese verschiedenen Typen eigenartige Züge von Tomascheks künstlerischer Persönlichkeit zur Schau.

Worin beruht nun die historische Stellung seiner lyrischen Klavierstücke?

Wir beobachten zunächst, daß sich hier zum ersten Mal ein Komponist dem lyrischen Klavierstück in größerem Umfange zuwendet und daß diese Gattung der Klaviermusik 40 Jahre seines Schaffens in entscheidendem Maße beherrscht. Nicht weniger als acht Hefte lyrischer Klavierstücke waren, wenn wir von den Dithyramben noch absehen, vor dem Erscheinen von Schuberts ersten Impromptus (Anfang Dezember 1827) veröffentlicht, vier Hefte vor dem Auftreten Fields mit seinen Nocturnen (1814). Daß aber Tomaschek nur als Vorläufer Schuberts auf jenem Gebiet in Betracht kommt, wird in der Folge noch zu zeigen sein¹⁾. Als Vorbilder für Mendelssohns Lieder ohne Worte²⁾ scheiden die Eklogen und Rhapsodien, wie schon gleich hier bemerkt sei, aus.

Vergleichen wir sie nun mit den vereinzelt erschienenen vor 1800, die man unter Umständen als lyrische Klavierstücke ansprechen kann, so ist es Tomaschek, der die von Beethoven in so hohem Grade gesteigerten Ausdrucksmittel auf ein bestimmtes Gebiet der Klaviermusik übertrug und damit neue Wege erschloß, im Rahmen kleiner Formen seelisches Erleben zu besonders prägnantem Ausdruck zu bringen. Klar hat er erkannt, daß sich hierbei differenzierte Stimmungen gelegentlich besser durch die Technik der Kleinarbeit als auf dem Wege der großen Linienführung einfangen lassen. Es fehlt in einigen Eklogen sogar nicht

¹⁾ Den erstmaligen Hinweis Scheiblers und auf dessen Veranlassung Heubergers (s. o. Lit.-ver.), auf jene Bedeutung des in der Geschichte der Klaviermusik scheint bisher nur Breithaupt a. a. O. S. 517 Anm. 2 beachtet zu haben.

²⁾ Nach irrümlicher Auffassung von Laurencin: Neue Ztschr. f. Mt. 1859 I S. 169, Batka: Die Mt. in Böhmen S. 42, Niemann: Klavierbuch a. a. O. Irreführend ist auch die historische Einstellung des als Klavierkomponist bei Böhrer: Der Klavierunt. 2. Aufl., Leipzig 1877 S. 16, 30 im Zusammenhang einer Richtung, die über L. Berger, Fr. Schneider und R. Löwe schließlich zu Mendelssohn führen soll.

an einem Verweilen bei Einzelwirkungen rein klanglicher Natur (op. 35, 1, 83, 4), bei denen man von romantischer Färbung sprechen möchte. Ein besonderes Stimmungsmoment enthielten natürlich auch die Elemente volkstümlichen Einschlags, die in diesem Maße dem lyrischen Klavierstück ebenso neu waren, wie Tomaschek überhaupt als einer der ersten (nach Dussek¹⁾) aus den Quellen der tschechischen Nationalmusik für die Klaviermusik geschöpft zu haben scheint.

Eine gewisse Ungleichheit ihres künstlerischen Wertes macht sich allerdings oft schon zwischen den einzelnen Teilen mancher Eklogen und Rhapsodien geltend. Insbesondere verfolgen die Eklogensammlungen op. 47, 51, 63 und 66, bei denen die Züge der aufgestellten vier Typen nur undeutlich zu erkennen sind, weil sie sich hier vermischen, teilweise allzu offensichtlich äußerliche, virtuosenhafte Zwecke. Gelegentlich scheint es, als habe Tomascheks Abgeschlossenheit gegen den Strom der Zeit und vor allem sein starkes Selbstbewußtsein einigermaßen seinen kritischen Blick für die eigene Leistung getrübt.

Zuweilen vermißt man auch ein innigeres Verhältnis des Komponisten zu seinem Instrument (unklaviermäßige, eher orgelartige Schreibweise einiger Eklogen und Rhapsodien), als es für einen Schöpfer lyrischer Klavierstücke erwünscht erscheint. Eine restlose Verinnerlichung dieser von ihm schon so reich ausgebauten Gattung aus dem eigenen seelischen Erleben und dem Geist des Klaviers heraus ist also Tomaschek nur teilweise, nicht aber im Ganzen gelungen.

Wenn Tomascheks lyrische Klavierstücke so rasch in Vergessenheit gerieten, so lag das nicht zuletzt am raschen Verschwinden der Originaldrucke vom Musikalienmarkt. Einige Hefte retteten sich noch einmal (spätestens um 1870) in heute auch schon meist vergriffene Neuauflagen, während E. Pauers Auswahl von 10 Eklogen (London, Augener) nur teilweise glücklich zu nennen ist. Immerhin wurde gelegentlich versucht, die Aufmerksamkeit der klavier spielenden Welt auf die Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben zu lenken²⁾. Insbesondere befürwortete Prochazka³⁾ aufs wärmste ihre Wiederbelebung in Haus- und Konzertmusik.

Die suggestive Wirkung von Tomascheks Persönlichkeit auf weite Kreise bezeugt die Nachahmung seiner lyrischen Klavierstücke unter seinen Schülern, bei Prager Komponisten und auch sonst⁴⁾. Weniger die Ekloge (s. o. S. 62 Anm. 1) als die Rhapsodie wurde das Opfer vieler, oft recht oberflächlicher, ja trivialer Nachschöpfungen. Etwas von Tomascheks Geist lassen noch die Rhapsodien seines Lieblingsjäblers A. Dreyßack (op. 37, 38, 40, 98)

¹⁾ Siehe die Finales in dessen Sonaten op. 35, 3 (1795?) und op. 70 (1808 erschienen). Vgl. L. Schiffer: J. L. Dussek, seine Sonaten und Konzerte. Diss. München 1914 S. 52.

²⁾ So von Laurencin a. a. O., R. Debrois van Bruyl: Repertorium a. a. O., Weismann a. a. O., Gehring a. a. O. und A. Ehrlich: Berühmte Klavierspieler der Berg. u. Geg. w., Leipzig 1893 S. 346.

³⁾ Urpeggion a. a. O.

⁴⁾ A. B. Marg (Rezension von Beethovens Bagatellen op. 112, Cécilia I, 1824 S. 140) nennt die Ekloge unter den neuerdings gemachten Versuchen, neben der Sonate andere Formen für „freierr Ergüsse“ zu suchen. W. Georgiis Behauptung (Weber als Klaviertomp., Leipzig 1914 S. 25 Anm. 7), „die Rhapsodien und Eklogen von T. fallen mehr durch ihren Titel auf, als daß sie etwa auf die Folgezeit eine Wirkung ausgeübt hätten“, trifft schon im Hinblick auf Schubert, erst recht aber für T.s Schüler nicht zu.

erkennen. Ein anderer Schüler, J. Tedesco, schrieb eine Rhapsodie „Passioné“ op. 52¹⁾. A. R. Lickl veröffentlichte „Rhapsodien“ op. 27 und op. 40²⁾, S. C. Reßler „4 Etudes rapsodiques“ op. 51³⁾, R. Grillparzer „Rhapsodien“ op. 1⁴⁾. Tomascheks Vorbilder mögen auch Seyfried und Moscheles wenigstens zur Namengebung ihrer Rhapsodien⁵⁾ angeregt haben, ebenso A. Schmitt für seine „Rhapsodien in Übungen“ op. 62 (1826).

Unter Tomascheks Schülern nennt Prochazka⁶⁾ S. Sempel, der ebenfalls „3 Rhapsodien“ op. 16 schrieb, als den bedeutendsten neben Dreyshof. Sicher aber überragt sie alle als Persönlichkeit mit Schöpfungen von bleibendem Wert der zu ihren Gunsten allzuoft vergessene S. S. Worzisek.

¹⁾ Wurzbach: Biogr. Leg. des Kaisertums Österr. XLIII S. 183.

²⁾ Ebenda XL S. 89.

³⁾ Ebenda XI S. 261 Vgl. auch bei R. die Tempobezeichnungen „Allegro rapsodique“ („3 Bagatellen“ op. 30, 3) und „Allegro rapsodico con brio“ („4 Pensées fugitives“ op. 72, 1).

⁴⁾ Ein Bruder des Dichters. Rezension: Allg. mtl. Ztg. 1. 8. 1832.

⁵⁾ Von beiden je eine Rh. handschr. (1822 und 1823) im Archiv d. Ges. d. Mfr., Wien.

⁶⁾ Urpeggion a. a. O.

(Fortsetzung und Schluß im nächsten Heft.)