

Vorwort des Herausgebers

Die *Edition Stiftung International* widmet sich vor allem kammermusikalischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. Dabei werden insbesondere Kompositionen berücksichtigt, die bis heute in Bibliotheken und Archiven ein Schattendasein fristen, jedoch aufgrund ihrer immanenten Wertigkeit eine Veröffentlichung rechtfertigen. Im Rahmen der Quellenaufarbeitung werden Kriterien der informierten musikalischen Aufführungspraxis ebenso berücksichtigt wie die Anforderungen einer praktischen Umsetzung im Konzertbetrieb. Ebenfalls stellen bestandssichernde und wissenschaftliche Aspekte wesentliche Grundgedanken dieser Edition dar.

Die Einteilung in sechs Werkgruppen wurde subjektiv vorgenommen. Hier spiegelt sich das weitgefächerte Repertoire des damaligen Musiklebens wider. Die Übertitelung in italienischer Sprache entspricht der im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Praxis, kleiner besetzte Kompositionen dergestalt zu bezeichnen. Eine Unterteilung in weitere Untergruppen wird nicht vorgenommen. Im Falle von Überschneidungen wird die Zuordnung werkspezifisch entschieden.

Die im Neustich vorgelegten Notenausgaben umfassen jeweils eine Partitur und die für eine Aufführung erforderlichen Einzelstimmen in einfacher Anzahl. Weitere Einzelausgaben können auf Anfrage zusätzlich bestellt werden.

Jedem Einzelband ist ein Vorwort, eine biographische Skizze des Komponisten sowie werkspezifische Hinweise beigelegt, welche, sofern verfügbar, auch Informationen über die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte enthalten. Auf exemplarische Abbildungen von Teilen des Autographs wird grundsätzlich verzichtet. In den Urtextausgaben werden die vom Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen im Notentext durch eckige Klammern oder gestrichelte Linien kenntlich gemacht und im Kritischen Bericht kommentiert.

Die Ausgaben wurden zunächst für Aufführungen im Rahmen der Veranstaltungen der *Internationalen Stiftung zur Foerderung von Kultur und Zivilisation* ausgearbeitet. Darüber hinaus sollen die Werke aber Musikinteressierten käuflich zur Verfügung stehen und auf diese Weise eine möglichst weite Verbreitung finden.

Urheber der Idee dieser Edition ist der Stiftungsgründer Erich Fischer, der u.a. die *Aufführung vernachlässigter (wenig bekannter) Kompositionen aller Epochen* in seiner Stiftungssatzung verankerte.

Die *Edition der Stiftung International* wird kontinuierlich erweitert. Der aktuelle Bestand der verfügbaren Bände wird in den Neuausgaben jeweils dokumentiert und ist aktualisiert im Internet einzusehen.

Wolfgang Antesberger

Preface by the editor

The *Edition Stiftung International* is primarily dedicated to chamber music of the 18th and 19th centuries. Particular attention is paid to compositions that have been relegated to a shadowy existence in libraries and archives, but whose intrinsic value justifies their publication. The preparation of the sources takes into account the requirements of informed performance practice as well as the demands of practical realisation in concert performance. Similarly, aspects of continuity and scholarly research have been incorporated into the basic ideas of this edition.

The works have been divided into six distinct groups. This reflects the broad repertoire of musical life at the time. The Italian subtitles correspond to the widespread practice in the 18th and 19th centuries of labelling smaller compositions in this way. There is no further subdivision. In the case of overlap, the categorisation has been decided on a work-specific basis.

The music editions presented in the new edition each contain a score and the individual parts required for performance in a single number. Additional single copies may be ordered separately. There are no exemplary illustrations of parts from the autograph. Each

volume contains a preface, a biographical sketch of the composer, and work-specific notes which, where available, also attempt to provide information on the history of the work's composition and impact. The editor's additions to the musical text of Urtext editions, unless supported by reference sources, are indicated in square brackets and annotated in the Critical Report.

The editions are produced primarily for performances at events organised by the *Internationalen Stiftung zur Foerderung von Kultur und Zivilisation*, which are kindly made possible by the *Edition Stiftung International*. The works are also available for purchase by anyone interested in music and are intended to be distributed as widely as possible.

The idea for this edition originated with the founder of the Foundation, Erich Fischer, who, in his foundation charter, provided, among other things, *for the performance of neglected (little-known) compositions from all eras*.

The *Edition Stiftung International* is constantly being expanded. The current status of the available volumes is documented in the new editions and can be consulted on the Internet.

Wolfgang Antesberger

Inhaltsverzeichnis / *Table of Contents*

Vorbemerkungen / *Remarks*

(dtsch. / engl.)

Johann Wenzel Tomaschek (1774 – 1850)	I / V
Kritischer Kommentar / <i>Critical Commentary</i>	
Tomascheks Werke für Pianoforte, werkspezifische Anmerkungen / <i>Tomaschek's works for pianoforte, work-specific notes</i>	II / VI
Quellen / <i>Sources</i>	III / VII
Editorische Anmerkungen / <i>Editorial notes</i>	III / VII
Abkürzungen / <i>Abbreviations</i>	VIII
Einzelanmerkungen / <i>Observations</i>	IX -XIII

Partitur / *Score*

Satz I	Adagio – Adagio ma non tanto	S. 1
Satz II	Scherzo – Allegro assai, Trio	S. 16
Satz III	Andante – Andante con moto	S. 20
Satz IV	Rondo – Allegretto grazioso	S. 23

(gesamt 38 Seiten)

Johann Wenzel Tomaschek (1774 – 1850)

Johann Wenzel Tomaschek zählt zu den bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Prags in der ersten Hälfte des 19. Davon zeugt unter anderem die große Zahl seiner Schüler, darunter der bekannte Musikkritiker Eduard Hanslick, der Tomaschek sogar als „Dalai Lama von Prag“ adelte (Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*, Bd. I. Berlin 1894. S. 26). Auch Presseberichte und dokumentierte Begegnungen mit Persönlichkeiten des kulturellen Lebens wie Richard Wagner, Clara Wieck, Franz Liszt, Hector Berlioz oder den Violinisten Niccolò Paganini und Ole Bull zeugen von der internationalen Wertschätzung, die dem böhmischen Komponisten entgegengebracht wurde.

Johann Wenzel wurde am 17. April 1774 im ostböhmischen Skuteč (Skutsch) als jüngstes von dreizehn Kindern geboren. Zum Zeitpunkt seiner Geburt waren nur noch fünf seiner Brüder am Leben, denn mehr als die Hälfte seiner Geschwister waren bereits früh verstorben. Bereits in Kinderjahren erhielt Tomaschek Geigen- und Gesangsunterricht und wurde ab 1787 als Sängerknabe im Minoritenkloster in Jihlava (Iglau) musikalisch weiter gefördert. 1790 zog er zu seinem Bruder nach Prag und studierte Jura, Philosophie und Medizin. Er nutzte die Möglichkeiten, am kulturellen Leben Prags teilzuhaben und besuchte im Ständetheater die aktuellen Opernaufführungen. Weitgehend autodidaktisch widmete er sich dem Studium der Musiktheorie und dem Klavierspiel. Nach einigen Jahren trat er in privaten Akademien auf und machte sich schnell einen guten Namen als Pianofortespieler und auch als Klavierlehrer. Im Jahr 1806 nahm er eine Stelle als Musiklehrer im Dienste des Grafen Georg Buquoy an und erhielt dafür u. a. eine lebenslange Pension. Im Jahr 1824 gründete Tomaschek eine eigene Musikschule, die sich

zu einer wichtigen musikalischen Institution im Prag des 19. Jahrhunderts entwickelte.

Tomaschek genoss seinerzeit einen ausgezeichneten Ruf als Klavierpädagoge. Mehr als 125 erfolgreiche Musiker zählten zum erlesenen Kreis seiner Schüler, darunter die Pianisten Alexander Dreyschock und Julius Schulhoff, die Komponisten Jan Václav Voříšek und Johann Friedrich Kittl, sowie der bereits erwähnte Musikkritiker und -ästhetiker Eduard Hanslick.

Nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1836 zog sich Tomaschek mehr und mehr aus dem gesellschaftlichen Leben zurück. Hinzu kam in seinen letzten Lebensjahren eine schwere Gicht, die ihn auch seelisch sehr belastete.

Er starb im Alter von beinahe 76 Jahren am 3. April 1850 in Prag. Sein Grabdenkmal ziert heute eine imposante, überdimensionale Lyra mit dem Spruch *Wahrheit allein ist das Diadem der Kunst*.

Interessante Details über das Musikleben im Europa des frühen 19. Jahrhunderts finden sich in Tomascheks autobiographischen Memoiren in der Zeitschrift *Libussa*. Einen umfangreichen Abschnitt nimmt Tomascheks ausgedehnte Reise nach Wien im Jahr 1815 ein und sein Besuch beim hörgeschädigten Ludwig van Beethoven.

In Tschechien gilt Tomaschek als Schlüsselfigur der musikalischen Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit als Wegbereiter für Smetana und Dvorak. In Westeuropa verbindet man mit seinem Namen vor allem die wegweisende Erfindung des instrumentalen Charakterstücks.

Kritischer Kommentar

Tomascheks Werke für Pianoforte, werkspezifische Anmerkungen

Die Klavierkompositionen Johann Wenzel Tomascheks zeichnen sich vor allem durch eine charakteristische Formensprache und melodische Ausdruckskraft aus. Die zwischen 1807 und 1823 in mehreren Opuszahlen erschienenen *Eklogen*, *Rhapsodien* und *Dithyramben* sind herausragende Beispiele „musikalischer Poesie“. Sie stellen ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung von den durch die Sonatenhauptsatzform geprägten Klavierwerken des 18. zu den frei gestalteten Charakterstücken des 19. Jahrhunderts dar.

Tomascheks Einfluss auf nachfolgende Musikkgenerationen in Mitteleuropa war beträchtlich. Seine Kompositionen für Pianoforte sind wertvolles Studienmaterial, da sie von den Interpreten gleichermaßen technisches Können und emotionale Tiefe verlangen. Seine Werke für Klavier und Orchester, allen voran das *Klavierkonzert Es-Dur, op. 18*, zeichnen sich durch formale Eleganz und Virtuosität aus. Die *Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 22* ist ein weiteres ausdrucksstarkes Werk, in dem sich frühromantische Ideen eines leidenschaftlichen Gestus mit einer freien, phantasievollen Struktur verbinden. Immer wieder findet der Einfluss der Wiener Klassik im Zusammenspiel mit böhmisch geprägten Melodien zu einer ausdrucksstarken, emotionalen Tonsprache. Neben den Charakterstücken gibt es von Tomaschek noch weitere Kompositionen für Klavier solo: eine *Sonatina tres facile* (o.op.), mehrere anspruchsvolle *Variationssammlungen*, eine *Fantasie* und sechs *Sonaten*.

Von besonderer Bedeutung ist die vorliegende *Sonate pour le Pianoforte in A-Dur, op. 26*,

die Tomascheks kompositorische Meisterschaft in der Verbindung romantischer Ausdrucksformen mit klassisch-traditionellen Strukturen veranschaulicht. Die Komposition ist das letzte Werk in der Reihe mehrerer Sonaten für Pianoforte, die wohl in den Jahren 1805/06 entstanden sind. Das Manuskript in der Tschechischen Nationalbibliothek (Cz-Pu 59 R 54) ist übertitelt:

Sonate | pour le | Piano Forte | composée et dédiée | A Mr. Le Comte Leopoldo de Kaunitz | Chambellan de S. M. J. R. et A. etc. etc. | par | Wenzesl. Tomaschek. | Compositeur che M.r. le Comte George Buquoy.

Widmungsträger der Sonate ist also Leopold Michael Graf von Kaunitz (1779–1848), k. u. k. Kämmerer seiner Majestät Joseph Rudolf von Österreich und Hofrath der damals vereinigten *Böhmischen Hofkanzlei*.

Der erste Satz beginnt mit einem rhythmisch prägnanten Motiv, das sich im weiteren Verlauf in kontrapunktischen und teilweise chromatischen Passagen in langen Sechzehntelkaskaden entfaltet. Das *Scherzo* (Allegro) zeichnet sich durch eine feinere und leichtere Textur aus. Der zentrale *Trio*-Abschnitt steht mit seinen choralartigen Oberstimmen und der staccatoartig getupften Basslinie in starkem Kontrast zu den beiden umrahmenden Abschnitten. Im dritten Satz (*Andante*) greift Tomaschek das punktierte Motiv des ersten Satzes wieder auf und verarbeitet es im weiteren Verlauf im Stile von Schumanns Klavierlyrik. In der Schlusspassage eines fast sakral anmutenden Klanggebildes erklingt in der Oberstimme das altdeutsche Volkslied

Ich bin so lang nicht bei dir g'west, das später als lutherischer Choral *Was Gott tut, das ist wohlgetan* bekannt wurde. Das abschließende *Rondo* zeichnet sich durch harmonische und rhythmische Verspieltheit aus. In einigen Passagen finden sich melodische Wendungen Mozarts ebenso wie die dynamisch akzentuierte Klangwelt Ludwig van Beethovens.

Tomaschek führt die Sonate in den beiden von ihm angefertigten Werkverzeichnissen als sein 26. Werk an. Das dieser Ausgabe zugrunde liegende Manuskript ist mit einer alten

Signatur als „N. 50“ betitelt. In der Druckausgabe durch Hofmeister wird die Sonate als op. 48 in Tomascheks Oeuvre eingeordnet. In der von Marketa Kabelkova begonnenen chronologischen Auflistung der Werke Johann Wenzel Tomascheks wird die Sonate als VJT 27 bezeichnet. (Kabelková, Markéta: Václav Jan Tomášek (1774–1850) – Život a dílo. Prag: Karls-Universität, 2012. URL:<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/45222/140018362.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, S. 125) [eingesehen am 8.10.2024].

Quellen

Die Neuausgabe der *Sonate für Klavier in A-Dur, op. 26*, basiert im Wesentlichen auf einer Abschrift, die unter der Signatur (Cz-Pu 59 R 54) in der *Národní knihovna České republiky* (Nationalbibliothek der Tschechischen Republik) aufbewahrt wird. Sie ist auch in digitaler Form verfügbar

[URL:https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=rec1399982879_79#search; eingesehen am 25.9.2024].

Die elfseitige Abschrift stammt laut RISM etwa aus dem Jahr 1820 (RISM ID no.: 550506724). Als Kopist der Quelle wird auf der Titelseite unten rechts W. Czermak genannt.

Überdies ist die Sonate bei *Frederic Hofmeister in Leipsic* im Druck erschienen und in dieser Ausgabe mehrfach in europäischen Bibliotheksbeständen erhalten. Möglich, dass der zweite Satz, das *Scherzo* und *Trio*, nachträglich hinzukomponiert wurden. In der Ab-

schrift Cz-Pu 59 R 54 fehlt dieser Satz, in der Druckausgabe ist er mit abgedruckt.

Nachfolgend eine Auflistung vorhandener Ausgaben der vorliegenden Sonate im deutschsprachigen Raum:

Tschechien:	
CZ-Pu 59 R 54	(Manuskript Abschrift)
CZ-Pu 59 A 9018	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XII D 199	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XV D 270	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XV D 270	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XVI C 165	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XVI C 165	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XVII D 203	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XXX B 84	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XXXI D 28	(Druck Hofmeister)
CZ-Pnm XXXVI F 293	(Druck Hofmeister)

Österreich:	A-Wn, M. S.128727 qu.4 A-WgmQ 15743, VII / 13785
-------------	---

Deutschland:	D-N.Mus.Nachl. 99,712 D-Ha 101, XIVb 626–S D-Mbs4 Mus.pr.22389 D-Sch.K.M.qt., Tom 30/80
--------------	--

Schweiz:	Zürich, UZH und ZB: Mikrofilm
----------	-------------------------------

Editorische Anmerkungen

Johann Wenzel Tomaschek geht in seinen Kompositionen mit Spielanweisungen und Artikulationen sehr genau um. Für diese Ausgabe wurden einige der in der Abschrift vergessene Artikulationen und Phrasierungen rekonstruiert. Die Hinzufügungen sind in den Einzelanmerkungen aufgezählt und in der Partitur beispielsweise durch gestrichelte Linien oder Klammern markiert.

Eine Besonderheit in der Notation findet sich im Manuskript und auch im Druck im I. Satz, T. 38 und 41 und im IV. Satz, T. 224f. Hier sind die jeweils kadenzierenden Schlussakkorde auf Höhe des Notenkopfes jeweils durchgestrichen. Dies bedeutet, dass der entsprechende Akkord mit einem Arpeggio auszuführen ist. Tomaschek verwendet dieses musikalische Kürzel relativ häufig, vor allem in seinen Liedkompositionen.



Johann Wenzel Tomaschek (1774 – 1850)

Johann Wenzel Tomaschek (1774–1850) is one of Prague's most significant artistic figures during the early nineteenth century. This is evidenced, among other things, by his large number of his students, including the well-known music critic Eduard Hanslick, who named Tomaschek the "Dalai Lama of Prague" (Hanslick, Eduard: *Aus meinem Leben*, Vol. I. Berlin 1894, p. 26). Furthermore, press reports and documented encounters with cultural notables such as Richard Wagner, Clara Wieck, Franz Liszt, Hector Berlioz and the violinists Niccolò Paganini and Ole Bull are proof of an outstanding international esteem in which the bohemian composer was held.

Johann Wenzel was born on 17th of April, 1774 in the eastern Bohemian town of Skuteč (Skutsch), as the youngest of thirteen children. At the time of his birth, only five of his brothers were still alive, as more than half of his siblings had died at an early age. Tomaschek received violin and singing lessons from an early age and, from 1787, underwent further musical training as a choir boy at the Minorite monastery in Jihlava (Iglau). In 1790, he moved to Prague to live with his brother and pursued studies in law, philosophy, and medicine. Keen to participate in Prague's cultural life he frequently attended opera performances at the *Estates Theatre*. Largely self-taught, he devoted himself to the study of music theory and playing the piano. He performed in private academies and acquired a reputation as a pianist and piano teacher. In 1806, he accepted a position as a music teacher in the service of Count Georg Buquoy, in return for which he received a lifelong pension. In 1824, Tomaschek founded his own music school, which

developed into an important musical institution in 19th-century Prague.

Tomaschek enjoyed an excellent reputation as an outstanding piano teacher. The circle of his students included more than 125 partly very successful musicians, such as the pianists Alexander Dreyschock and Julius Schulhoff, the composers Jan Václav Voříšek and Johann Friedrich Kittl, as well as the aforementioned critic and aesthete Eduard Hanslick.

After the death of his wife in 1836, Tomaschek increasingly withdrew from social engagement. Furthermore, a severe gout that afflicted him in his final years took a considerable toll on his mental and physical wellbeing.

He passed away at the age of almost 76 on 3rd of April, 1850 in Prague. His tomb is adorned with an oversized lyre inscribed with the words *Wahrheit allein ist das Diadem der Kunst*.

Interesting details about musical life in early 19th-century Europe can be found in Tomaschek's autobiographical memoirs in the magazine *Libussa*. A large section is devoted to Tomaschek's extensive visit to Vienna in 1815 and his meeting with the hearing-impaired Ludwig van Beethoven.

In the Czech Republic, Tomaschek is still regarded as a seminal figure in the development of musical Romanticism during the early nineteenth century and thus a pioneer for Smetana and Dvořák. In Western Europe, his name is primarily associated with the invention of the instrumental character piece.

Critical Commentary

Tomaschek's works for pianoforte, work-specific notes

The piano compositions of Johann Wenzel Tomaschek are characterised by a discernible formal language and melodic expressiveness. The miniature-like *eclogues*, *rhapsodies* and *dithyrambs*, published in several opus numbers between 1807 and 1823, represent a significant transition in the evolution of piano music. They bridge the gap between the sonata form of the 18th century and the rather freely designed piano character pieces of the 19th century and are outstanding examples of 'musical poetry'.

Tomaschek's influence on subsequent generations has been considerable. His piano compositions remain a valuable source of study, demanding both technical skill and emotional depth from performers. In fact, his works for piano and orchestra, especially the *Piano Concerto in E flat major*, op. 18, are outstanding for their formal elegance and virtuosity. The influence of Viennese Classicism is evident in the combination of Bohemian melodies and an expressive, emotional piano language. The *Rhapsody for Piano and Orchestra*, op. 22, is another highly expressive composition. It combines early Romantic ideas of passionate gesture with a free, imaginative structure.

Tomaschek's solo piano compositions encompass not only character pieces but also a diverse range of works, including simpler pieces such as the *Sonatina tres facile*, challenging collections of *variations*, a *fantasia* and six *sonatas*.

Of particular significance is the *Sonata for piano in A major*, op. 26. This work exem-

plifies Tomaschek's compositional proficiency in combining romantic forms of expression with classical, traditional structures.

The first movement opens with a rhythmically striking motif that later unfolds into contrapuntal and occasionally chromatic passages, forming long cascades of sixteenth notes. The *Scherzo*, which begins in *Allegro*, is characterized by a more refined and lighter texture. The central *Trio* section, with its chorale-like sustained upper voices and staccato bass line, contrasts sharply with the two sections that frame it. In the third movement (*Andante*), Tomaschek anticipates Schumann's later piano lyricism, while also revisiting the dotted motif from the first movement. The fourth movement (*Rondo*) gradually evolves into a sacred sound structure over several bars. In the final passages, echoes of the the old German folk song *Ich bin so lang nicht bei dir g'west*, later known as the Lutheran chorale *Was Gott tut, das ist wohlgetan* resonate in the upper voice. This movement stands out for its harmonic and rhythmic playfulness, with frequent references to Mozart's melodic phrases alongside dynamic contrasts reminiscent of Beethoven.

The *Sonata pour le Pianoforte in A major*, op. 26 represents the final work in a series of several sonatas for pianoforte that Tomaschek is likely to have composed in 1805/06. The composition, as presented in this edition, was originally published by *Frederic Hofmeister in Leipsic* and is preserved in several European library collections.

The manuscript in the Czech National Library (Cz-Pu 59 R 54) is entitled:

Sonate | pour le | Piano Forte | composée et dédiée | A Mr. Le Comte Leopoldo de Kaunitz | Chambellan de S. M. J. R. et A. etc. etc. | par | Wenzesl. Tomaschek. | Compositeur che M.r. le Comte George Buquoy.

The sonata is dedicated to Leopold Michael Graf von Kaunitz (1779-1848), k. u. k. Kämmerer of his Majesty Joseph Rudolf of Austria and Hofrath of the then united Bohemian Court Chancellery.

Sources

The *Sonata pour le Pianoforte in A major*, op. 26, published in this edition, is essentially based on a copy kept under the signature (Cz-Pu 59 R 54) in the *Národní knihovna České republiky* (National Library of the Czech Republic). A digital version is now also available

[URL:https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=rec1399982879_79#search; accessed on 25.9.2024]. According to RISM, the eleven-page copy dates from around 1820 (RISM ID no.: 550506724).

Editorial notes

In his compositions, Johann Wenzel Tomaschek was very specific about playing instructions and articulations. Some of these musical terms have probably been lost in the copying process. For this reason, an attempt has been made in this edition to reconstruct them as far as possible. The additions are listed in the individual notes and marked in the score, for example, by dashed lines.

Tomaschek lists the sonata as his 26th work in the two catalogs of his works that he compiled. The manuscript on which this edition is based is titled with an old signature “N. 50”. In the printed edition by Hofmeister, the sonata is again classified as op. 48 in Tomaschek's oeuvre. Marketa Kabelkova lists the sonata as VJT 27 in the chronological catalogue of Tomaschek's works. (Kabelková, M. (2012): *Václav Jan Tomášek (1774–1850) – Life and Work**. Charles University. <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/45222/140018362.pdf?sequence=1&isAllowed=y>) [accessed on 28.10.2024]

W. Czermak is named as the copyist of the source on the bottom right of the title page.

The second source used was the print by Hofmeister (CZ-Pu 59 A 9018), which is also archived in several other European libraries. The *Scherzo* and *Trio* can probably be regarded as later additions. These two movements are missing in the copy Cz-Pu 59 R 54, but are included in Hofmeister's printed edition.

A special feature of the notation, both in the manuscript and in the printed edition, is found in bars 38 and 41 of the first movement and in bars 224f of the fourth movement. Here, the respective cadential final chords are crossed out on the note stem. This means that the corresponding chord is to be played with an arpeggio. Tomaschek uses this musical shorthand relatively often, especially in his song compositions.

Abkürzungen / Abbreviations

Anm. = Anmerkung; Auflz. = Auflösungszeichen; Bem. = Bemerkung; chrom. = chromatisch; cresc. = crescendo; Dk. = Druck; Dk./Ma. = Vergleich zwischen Druck und Manuskript; Dkf. = Druckfassung; Dyn. = Dynamik; entspr. = entsprechend; f = forte; Fassg. = Fassung[en]; ff = fortissimo; Hg. = Herausgeber; l.H. = linke Hand; Ma. = Manuskript; melod. = melodisch; mf = mezzo-forte; mp = mezzopiano; m.St. = mittlere Stimme; o.S. = oberes Notensystem; o.St. = obere Stimme; p = piano; Phras. = Phrasierung; Phrasb. = Phrasierungsbögen; pp = pianissimo; r.H. = rechte Hand; rf = rinforzando; sf = sforzato; S. = Notensystem; St./-st. = Stimme/-stimme; Stn. = Stimmen; Stfg. = Stimmführung; stacc. = staccato; T. = Takt; Th. = Takthälfte; tr = Triller; u.S. = unteres Notensystem; u.St. = untere Stimme; Vorz. = Vorzeichen; vgl. = vergleiche; Zz. = Zählzeit(en).



Editorische Anmerkungen / *Editorial notes:*

Johann Wenzel Tomaschek verzichtet in seinem Manuskript weitgehend auf die Anbindung von Vorhaltsnoten. Im Rahmen dieser Edition werden diese verkürzte Notationsweise und fehlende Phrasierungsbögen ergänzt. Zusätzliche Artikulationen oder Vorzeichen sind entweder in Klammern gesetzt oder als gestrichelte Linien dargestellt.

Da der Druck nachweislich die jüngere Fassung enthält, wurde er für diese Ausgabe vorrangig verwendet. Änderungen gegenüber dem Manuskript sind in den Anmerkungen entsprechend gekennzeichnet.

*

In the autograph manuscript, Johann Wenzel Tomaschek omits the notation of accidentals as they are commonly used today for phrasing. In this edition, we have omitted the abbreviated notation and added the missing phrasing slurs. The text contains additional phrasings, accidentals, or articulations in round brackets or as dotted lines.

Given that the manuscript includes the latest version, this edition gives it precedence. Any changes from the original manuscript are indicated in the annotations.

Einzelanmerkungen / *Observations*

Die Auflistung erfolgt in der Reihenfolge Takt/Zählzeit – Fassg./Notensystem – Anmerkung:

I. Satz Adagio ma non tanto / Allegro moderato

T. 1/1	Dk./Ma.	In der Dkf. beginnt der Phrasb. bereits auf Zz. 1 mit der ♭-Note a ⁰ , im Ma. dagegen erst mit der zweiten Note cis ⁰ .
T. 1f	Dk./Ma.	Die Zweierphras. des den I. Satz eröffnenden ♭. ♭ – Motivs ist im Ma. weitgehend ohne Bögen geschrieben. Für die vorliegende Ausgabe wurden alle Phras. aus dem Dk. übernommen, ohne dass dies unten detailliert dargestellt ist.
T. 3	Ma./u.S.	Die chrom. geführte ♭-Notenlinie vom eis ⁰ bis zum d ⁰ fehlte im Ma. und wurde nachträglich mit Bleistift ergänzt.
T. 4	Dk./Ma.	f-Dyn. fehlt im Ma.
T. 5	u.S.	Für diese Ausgabe entschied sich der Hg. für die im Ma. Pu 59 R 54 notierte Version, das g ⁰ der Mittelst. als ♭-Note zu notieren, anstatt, wie im Dk. Pu 59 A 9018, als ♭-Note.
T. 5/1	Ma./Dk./u.S.	Die Vorschlagsnote wurde für den Dk. von ♭ auf ♭ geändert.
T. 14/2	Ma./Dk./m.St. o.S.	In beiden Fassg. ist die ♭-Pause der m.St. weggelassen. In beiden Quellen ist in der m.St. keine ♭-Pause notiert. Im Ma. geht der Phrasb. über die letzten drei Noten.
T. 14-18	o.S.	In allen Takten wurden die in der m.St. fehlenden Pausen vernachlässigt.
T. 18/2+	Dk./u.S.	♭- in ♭- Note korrigiert (im Ma. richtig notiert).
T. 19/1f.	Dk/o.St.	♭-Aufz. h ¹ wegen his ¹ im Vortakt hinzugefügt.
T. 21ff.	u.St.	Phrasb. aus Dk. übernommen (siehe Bem. zu T. 1f.)
T. 23/2+	Dk/o.St.	♭-Aufz. d ¹ wegen dis ¹ im Vortakt hinzugefügt.
T. 24/2	o.St.	Im Ma. sind keine <i>Staccato</i> -Punkte geschrieben.
T. 27	Dk./o.S.	Sowohl wegen Dk. als auch Ma. ♭.- Note in ♭.- Note verbessert.
T. 29	Dk./Ma.	Im Dk. ist die Mittelst. ♭-Note cis ¹ und ♭-Note d ¹ in der melod. Führung extra dargestellt, im Ma. sind sie in ♭-Noten akkordisch eingebunden und mit den Oberstn. verbunden.
T. 35/1	Dk/o.St.	♭-Aufz. a ¹ wegen ais ¹ im Vortakt hinzugefügt.
T. 35/2	Dk/o.St.	≈-Pause in der m.St. und #-Vorz. gis ¹ bei ♭-Vorschlag auf Zz. 2+ ergänzt.
T. 36	Dk./Ma.	<i>Staccatissimo</i> -Keile statt <i>Staccato</i> -Punkte.
T. 37 u. 40	Dk./Ma.	In beiden Fassg. sind die ♭- Noten auf Zz. 2 durchgestrichen.
T. 48/2	Ma./u.St.	♭- Noten gis ⁰ h ⁰ e ¹ gis ¹ fehlen im Ma.
T. 53/4	o.S.	Phrasb. über ♭-Verzierung ergänzt, entspr. zu Zz. 1.
T. 55/1	o.S.	Phrasb. bei Vorschlagsnote e ¹ hinzugefügt.
T. 56	Ma./u.St.	Im Gegensatz zum Dk. ist die vierte ♭- Note im Ma. kein fis ¹ sondern ein dis ¹ . In der zweiten Th. sind die vier ♭- Noten im Ma. gleichwertig phrasiert.
T. 66	Dk./Ma.	Im Ma. ist die zweite Th. mit nur einem Phrasb. versehen.
T. 67	Dk./Ma.	Der Akzent in der u.St. ist nur im Ma. notiert.
T. 71	Ma./u.St.	Die Phras. ist im Ma. akzentfrei und mit zwei Legatobögen weniger markant ausgestaltet.
T. 73	Ma.	Die zweite Th. ist nur mit einem Phrasb. versehen.
T. 74	Dk./Ma.	Im Ma. ist die zweite Th. mit nur einem Phrasb. versehen.
T. 80/3f.	Ma.	In der Handschrift ist an dieser Stelle ein Taktstrich zu viel geschrieben.

T. 84/3	Ma.	Die Triole ist kaum lesbar und kann nur mit Hilfe der Parallelstelle in T. 78 erklärt werden.
T. 92/2	Dk.+Ma./o.St.	♯-Aufzl. a ¹ hinzugefügt.
T. 92-100	Dk.+Ma./u.St.	Die halbtaktig gestalteten Phras.-Einheiten sind in Ma. und Dk. uneinheitlich. Dies betrifft vor allem die Anbindung der letzten Noten, die z.B. in T. 95 und 97 (Ma.) extra mit einem <i>Staccato</i> -Punkt versehen sind. Im Dk. spiegelt sich dies in T. 95 wider, erscheint aber dort ohne Zusammenhang zu sein.
T. 94-100	Dk.+Ma./m.St.	Die in T. 92 ff. etablierten Bögen werden in diesen Takten fortgesetzt und sind gestrichelt dargestellt.
T. 102	Ma.	Im Ma. sind in diesem Takt aufgrund des Tonartwechsels am Zeilenanfang Aufzl. geschrieben. Diese sind nachträglich mit Bleistift ausgestrichen.
T. 106f.	Ma./u.S.	Die Oktave über C ⁰ ist zum nächsten Takt angebunden. Dies scheint wegen der fehlenden Zz. 1 in T. 107 korrigiert worden zu sein. Der T. 109f. ist sowohl in Dk. als auch im Ma. ohne Anbindung.
T. 110f.	Ma.	Im Ma. erkennt man, dass eine frühere Fassg., die nur T. 110 enthielt, entfernt, dann enger notiert und ein zweiter Takt hinzugefügt wurde. Dieser unterscheidet sich grundlegend vom T. 111 der gedruckten Fassg.:



T. 112f.	Dk./Ma.	Im Dk. wird die 32tel Bewegung von T. 110 in der Ober- und das rhythmische Oktavmotiv in der Unterstimme fortgesetzt. T. 111 entspricht damit bereits dem folgenden T. 112, steht allerdings eine Sekunde höher. Im Ma. sind jeweils in der 2. Th. die ♭-Noten gekürzt und die Takte mit einer 7-Pause vervollständigt.
T. 117	u.S.	Letzte ♯-Gruppe ♯-Aufzl. h ⁰ ergänzt.
T. 122	Ma./u.St.	Wie schon bei Satzbeginn stehen im Ma. keine Zweierphrasierungsbögen in der Unterstimme.
T. 124	Dk./Ma.	In der o.St. auf Zz. 1+ ♯- in ♭-Note korrigiert. Im Ma. steht es richtig.
T. 126	r.H., o.S.	Zz. 1 geändert in einfache Punktierung (Dk. u. Ma.).
T. 133/1	Dk./Ma.	Die ♯-Tonfolge a ² f ² d ² (Ma.) ist im Dk. verbessert auf a ² d ² d ² .
T. 145/2	Dk/o.St.	♭-Note langer Phrasb. den Umgebungstakten angepasst und in zwei ♭-Bögen umgewandelt.
T. 145/2+	l.H.	♯-Vorz. dis ⁰ ergänzt.
T. 156	l.H.	Letzte Note auf ♯ verringert.
T. 162	Dk./Ma./r.H.	In der Dkf. akkordisch ergänzt, statt in Oktaven wie im Ma.
T. 179	r.H.	Legatobogen ergänzt.
T. 182f	Ma.	vgl. Anm. zu T. 71.
T. 186/1	Ma.	In der u.St. ♯-Note dem Dk. auf ♭-Note angepasst.
T. 190	Dk./Ma.	Im Ma. ist die ♯-Note auf Zz. 2 mit einem <i>Staccato</i> -Punkt versehen.
T. 196	Dk./Ma.	Der im Dk. gesetzte <i>staccatissimo</i> -Keil fehlt im Ma.
T. 202	Dk./Ma.	Die u.St. des o.S. ist im Ma. durchgehend in ♭-Noten notiert. Aufgrund der vertikalen Positionierung ist davon auszugehen, dass die beiden Zweiergruppen jeweils mit einer ♯-Note beginnen wie auch im Dk. Außerdem fehlt im Ma. die Überbindung in der zweiten Th.

II. Satz SCHERZO (Allegro assai)

Im Ma Cz-Pu 59 R 54 fehlt der II. Satz. Es folgt unmittelbar das *Andante con moto*.

T. 1-8 Dk. Wiederholung nur im Ma. angezeigt. Die erste Wiederholungsklammer in T. 1 fehlt in beiden Exemplaren.

Trio (sempre legato e piano)

Keine Anmerkungen

III. Satz ANDANTE (Andante con moto)



T. 8 Ma. Keine Überbindungen im o.S.
 T. 11/2 Im Ma. wird im u.S. die Linie vom a⁰ an nicht im o.S weitergeführt.
 T. 12 Dk./Ma. Die *fp*-Vorgabe ist im Ma. der zweiten, im Dk. aber der dritten ♩-Note beige stellt. Sinnvoll wäre sie grundsätzlich auf der Zz. 1.
 T. 16 Ma. Keine Überbindungen im o.S.
 T. 18 Ma. Keine *Staccato*-Punkte im u.S.
 T. 32 Ma. Im Ma. sind alle Noten dieses Taktes in ♩-Noten aneinandergereiht. Im Dk. schreibt Tomaschek mit denselben Noten zwei unabhängige Linien, die zum Taktende aufeinander zulaufen.
 T. 54 Ma./u.S. Im Ma. bilden die ♩-Note H¹ und ♩-Note A¹ eine eigene, zweite Stimme, die im Dk. nicht mehr erscheint.
 T. 58f. l.H. Überbindung ergänzt.
 T. 66/1+ Ma. Nach der punktierten ♩-Note wird der nachfolgende Notenwert in ♩ korrigiert.
 T. 71/1 Dk./Ma. ♩-Note g⁰ nur in Druckausgabe.

IV. Satz RONDO (Allegretto grazioso)

T. 3+25 Dk./Ma. Im Ma. sind keine *decre.*-Klammern notiert. Die auf Zz. 4 in der Oberstimme des o.S. geschriebene ♩-Punktierung ist überflüssig und wurde für den Dk. weggelassen.
 T. 5/1 Dk./Ma. Im Ma. steht ein ♩ - anstatt wie im Dk. ein ♩-Vorschlag.
 T. 8 Dk./Ma. Die *a Tempo* - Bezeichnung ist im Ma. bereits auf Zz. 1 gesetzt. Außerdem ist in der u.St. keine doppelte ♩-Note e⁰ geschrieben.
 T. 9-19 Dk./Ma. Die im Dk. in diesen Takten nahezu durchwegs in ♩- und ♩-Noten geschriebene Unterstimme ist im Ma. nur partiell nachzuvollziehen. Es unterscheiden sich folgende Takte von der Dkf.:
 T. 9/1+4, T. 10/3 (♩-Note), T. 14/1+2, T. 16/3 (♩-Note), T. 17/1,3+4.
 T. 11/4 Ma. Hier fehlt die Punktierung der ♩-Note.
 T. 13 Dk./Ma. Im Ma. steht ein ♩ - anstatt wie im Dk. ein ♩-Vorschlag.
 T. 19 Dk./Ma. dito.
 T. 20f. Ma./u.S. In der zweiten Th. fehlen jeweils die ♩- Legatobögen.
 T. 24 Ma./u.S. Fehlender ganztaktiger Legatobogen.
 T. 27 Dk./Ma. Im Ma. steht ein ♩ - anstatt wie im Dk. ein ♩-Vorschlag.
 T. 35 Dk./Ma. Im Ma. steht *brilante* statt *brillante* geschrieben.
 T. 46/4+50/4 Dk./Ma./o.S. Im Ma. steht jeweils nur eine ♩- statt ♩-Note.
 T. 48/1 Ma. Kein *Staccato*-Punkt.

XII

T. 52/3f.	Ma.	Ohne Legatobögen.
T. 51/1	Ma./o.S.	Akkord ohne ♭- Note c ² .
T. 54/1 u. 56/1	Dk./Ma.	Die in beiden Quellen notierten w-Noten müssen auf ♭ ♭ ♭ korrigiert werden, da sie nicht realisierbar sind (vgl. T. 58).
T. 62/63	Dk./Ma.	Im Dk. übergebundener Akkord ist im Ma. ohne Bindung geschrieben.
T. 64	Ma./l.Hd.	Terz h ¹ d ² durchgehend mit Haltebögen versehen.
T. 68	Ma.	Ohne p-Dyn.
T. 71	Ma.	Siehe Anm. T. 3+25.
T. 71	Ma./u.S.	Nur die 2. Th. überbunden.
T. 74	Ma.	Durchgestrichener ♭- statt ♭- Vorschlag .
T. 76	Dk./Ma.	In beiden Quellen steht die a Tempo-Bezeichnung erst zu Beginn des T. 77. Entspr. zum Satzanfang wurde es in dieser Aufgabe auf die Zz. 3 des Vortaktes gesetzt.
T. 82	Ma.	Kein Überbindungsbogen zu T. 83/1.
T. 83/2f.	Ma.	In der o.St. des Ma. steht hier ein Legatobogen.
T. 86/87	Ma.	Kein Überbindungsbogen zu T. 87/1.
T. 88/1	Ma.	In der u.St. sind fälschlicherweise ♭- statt ♭-Noten notiert. Die o.St. ist ohne <i>Staccato</i> -Punkten.
T. 88	Ma./o.S.	Chrom. Unterstn.-linie fortgeführt entspr. zu T. 134.
T. 89	Ma.	Entspr. zum Vortakt stehen auch hier keine <i>Staccato</i> -Punkte. Der Vorschlag in der u.St. ist nur im Ma. durchgestrichen.
T. 91	Ma.	Keine <i>Staccato</i> -Punkte in beiden Notensystemen. p-Dyn. steht nur am Taktbeginn.
T. 98	Ma./u.S.	Im Ma. durchgestrichene ♭- statt ♭- Vorschlagsnote. Auf Zz. 3 ♭-Terz d ⁰ und f ⁰ statt einzelner Note d ⁰ .
T. 101 u. T. 105	Dk./o.S.	Doppelte auf einfache Punktierung verbessert.
T. 102/1	Dk./Ma./o.S.	Im Ma. ♭-Note Terz h ¹ d ² statt einelnem Ton d ² .
T. 104	Dk./Ma./r.H.	Bindebogen ergänzt entspr. zu T. 100.
	Ma./l.Hd.	Im Ma. keine <i>Staccato</i> -Punkte.
T. 108	Ma./u.S.	Kein Phrasb. auf Zz. 1 und keine <i>cresc.</i> -Klammer in der 2. Th.
T. 111/2	r.H.	♭-Vorz. zu ♭- Note b ¹ hinzugefügt.
	Ma./u.S.	In der 2. Th. sind vermutlich skizzierte Noten durchgestrichen worden, da die Unterstimme im o.S. weitergeführt wurde.
T. 112	Ma./u.S.	Im Ma. steht ein durchgestrichener ♭- Vorschlag anstatt wie im Dk. eine ♭- Note.
T. 120	Ma./o.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 123/3f.	Ma./o.S.	Bindebogen entspr. zu bspw. T. 120.
T. 130/3f.	Ma./u.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 133/3	Ma./o.S.	Im Ma. steht ein ♭- anstatt einem ♭- Vorschlag.
T. 133/3f.	Ma./u.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 135/1f.	Ma./o.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 136/1f.	Ma./u.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 137	Ma.	<i>ff</i> -Dyn. fehlt.
T. 137/1f.	Ma./o.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 139	Ma.	Kein Legatobogen.
T. 141/1	Ma.	Im Ma. heißen die ersten vier ♭- Noten c ² e ² d ² c ² , im Dk. dagegen c ² e ² c ² h ² . Die Phrase wiederholt sich sequenzierend in den T. 142f., deswegen darf davon ausgegangen werden, dass die Dkf. die bereinigte Version ist.
T. 143	Ma./u.S.	<i>Staccato</i> -Punkte fehlen.
T. 144	Ma./u.S.	Im Ma. steht ein durchgestrichener ♭- anstatt einem ♭- Vorschlag.
T. 145	Ma./u.S.	Keine zweite Stimmführg., dh. keine ♭-Note c ¹ und ♭-Note d ¹ auf den Zz. 2-4.

T. 147f.	Dk./Ma.	Die Unterstimme dieser beiden Takte sind in Ma. und Dk. grundsätzlich unterschiedlich gestaltet:
		
		Manuskript Druck
T. 150	Ma./o.S.	Der Takt beginnt mit zwei ♭-Noten g^1 und f^1 anstatt ♭ ♭ g^1 f^1 .
T. 152	Ma.	Statt <i>a Tempo</i> steht hier kurz vor dem Seitenwechsel <i>Subito a Tempo</i> .
T. 158/1f.	Ma./o.S.	Phrasb. fehlt.
T. 158f.	Ma.	In beiden Takten fehlt die Unterstimme. Auf das c^1 in T. 159 wird verzichtet.
T. 173/1f	Ma.	In der Mittelstimme sind in der 1. Th. zwei ♭-Noten statt einer ♭-Note notiert.
		
T. 174-178	Ma./u.S.	So wie in den Eingangstakten ist auch hier im Ma. weitgehend auf <i>Staccato</i> -Artikulation und Phrasb. verzichtet.
T. 177/2+	Dk./r.Hd.	Haltebogen g^1 hinzugefügt.
T. 185	Ma/u.St.	Kein ganztaktiger Haltebogen auf e^0 zum nächsten Taktanfang.
T. 187	Ma.	Ganztaktiger Legatobogen und keine <i>p</i> -Dyn. hin zum nächsten Takt.
T. 191/1f.	Ma.	Im Ma. keine <i>Staccato</i> -Punkte.
T. 191/3	Dk./Ma./o.S.	In beiden Quellen ist in der Mittelst. eine ♭-Note e^0 notiert, obwohl gis^0 besser wäre.
T. 192-194	Ma.	Diese drei T. wurden nachträglich verbessert, sind aber mit dem Dk. nahezu identisch.
T. 193/4	Ma./o.St.	Die letzte Zz. ist hier eine ♭-Note g^2 im Zusammenhang mit einer γ -Pause.
T. 194/1	Ma.	Auf der Zz. 1 wird auf den oberen Oktavton über h^0 verzichtet.
T. 201/2-4	Ma./o.S.	Bindebogen über Zz 2 bis 4.
T. 202	Ma./o.S.	Ganztaktiger Legatobogen.
T. 203/3f.	Ma./u.S.	Keine <i>Staccato</i> -Punkte.
T. 207	Ma.	Dieser Takt fehlt ersatzlos im Ma.
T. 208f.	Ma.	Im ersten Takt sind alle ♭-Noten in beiden Systemen gebunden, im darauffolgenden T. fehlen Legatobögen.
T. 215	Ma./o.S.	Im Ma. ist die ♭-Note auf Zz. 1 ein a^2 , im Dk. ein cis^3 .
T. 223	Dk./Ma.	Im Ma. sind die beiden ♭-Noten auf Zz. 4+ die Noten e^2 u. e^3 , in der bereinigten Dkf. cis^2 u. cis^3 .

