

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
(b. Königsberg, 24 January 1776 – d. Berlin, 25 June 1822)

Miserere in B-flat Minor
AV 42 (1809)

Preface

At the dawn of the nineteenth century, E. T. A. Hoffmann—among other romantic thinkers—helped circumscribe the essence of German music romanticism, an amalgam of music, literature, poetry, and philosophical thought. In spite of a career in bureaucratic positions, Hoffmann became an eloquent champion of the early romantic movement through his own compositions, short stories and musical writings. His novellas and short stories explored the world of the fantastic and the uncanny, and served as inspiration for generations of artists. Schumann's *Kreisleriana* paid homage to Hoffmann's alter ego, the fictional Kapellmeister Johannes Kreisler; Offenbach's opera *The Tales of Hoffmann* is based on several of his short tales; Delibes's *Coppélia* and Tchaikovsky's *Nutcracker* ballets owe their inspiration to some of his most imaginative stories, as does Hindemith's opera *Cardillac* (1926).

Hoffmann pioneered a type of music criticism that bordered on literature. Among his influential writings for the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Leipzig, the essay on Beethoven's instrumental music (based on his famous 1810 review of the Fifth Symphony) takes center stage. In it we find the codification of music's superiority among other arts: "Music is the most romantic of all the arts—one might almost say, the only genuinely romantic one—for its sole subject is the infinite." It is no coincidence, then, that music occupied a central place in his life. Although Hoffmann's oeuvre remains largely neglected, he was a quite prolific composer of vocal and instrumental music. He is primarily known for his opera *Undine* (1816) and several works of chamber music.

Of his sacred compositions only three have survived: a Mass in D minor for chorus and orchestra (1803-05), 6 *Canzoni* for a *cappella* chorus (1808), and the *Miserere* in B-flat minor for soloists, chorus and orchestra (1809). Most importantly, however, Hoffmann's contributions to sacred music lie in his aesthetics of sacred music, as articulated in his influential article "Old and New Church Music" ("Alte und neue Kirchenmusik"), published in 1814 in the *Allgemeine musikalische Zeitung*. In this essay he stipulated that composers did not write church music any longer because "[i]n the last half of the eighteenth century increasing enfeeblement and sickly sweetness finally overcame art ... keeping step with so-called enlightened attitudes, which killed every deeper religious impulse." He lamented the decline of church music after the Baroque period, and he argued that composers of his time lacked the "divine spark" and "inner glow from which in everlasting incandescence true works of art arise." He, however, seemed to be criticizing not the lack of religious music *per se*, but the lack of spiritual dignity in church music of the time. He saw in Palestrina's church music an "austere, noble style . . . the sincere and dignified expression of a spirit fired by the most ardent devotion. He concluded that "Haydn's masses and church hymns cannot stand as models of church style, particularly compared with that truly sacred music of former times which has now vanished from the earth." Hoffmann acknowledged only two masterpieces of genuine sacred music of "former times": Handel's *Messiah* and Mozart's *Requiem*. Interestingly enough, Beethoven's Mass in C was not included in this canon of great sacred works, although he praised it just one year before the appearance of the aforementioned article.

Of Hoffmann's three surviving sacred works, only the *a cappella Canzoni* come close to successfully representing in music Hoffmann's ideals of church style. The Mass in D minor and the *Miserere* employ orchestra in addition to soloists and chorus, and conspicuously resemble the predominant symphonic style of church music he would later reject in his essay. In that respect, additional interest lies in how his music compromises the two opposing forces of rationalism and romanticism, so heavily juxtaposed in his 1814 essay.

The *Miserere* in B-flat minor, AV 42 was composed in Bamberg, in the early months of 1809. The text comes from Psalm 50, "Miserere mei, Deus" ("Have mercy on me, O God"), and Hoffmann set 11 of the 21 verses (numbered I through XI on the score). It employs 5 soloists (two sopranos, alto, tenor, and bass), a 4-part chorus, and an orchestra that includes 2 clarinets, 2 bassoons, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, strings and organ. Polyphonic settings of the *Miserere* had existed since the sixteenth century and were often sung for the service of *Tenebrae*. Probably the most notable example belongs to Gregorio Allegri (1582-1652), whose setting for two choirs attracted intense fascination, from Mozart and Charles Burney (who published it for the first time in 1770) to Goethe and Mendelssohn. Hoffmann himself discussed Allegri's work in his 1814 essay as representative of the lofty "Palestrina style."

Although completed five years before the publication of "Old and New Church Music," Hoffmann's *Miserere* cannot but be viewed in the context of his own views on church music. Interestingly, his *Miserere* adheres to the style

of sacred music he openly scorned in his essay, that of Haydn's and his generation's "inauthentic" music. In fact, it is difficult to listen to this work and not hear echoes of Mozart's *Requiem* and Haydn's late masses. The treatment of the text is quite liberal, full of repetitions. The texture alternates freely among arias, choral and solo parts, and occasional homophony often gives way to contrapuntal episodes of great variety. The treatment of the word "manifestasti" ("you have revealed") in section III, with its multiple choral entrances, serves more than just as word painting—it rather asserts a repetition that grows assertive and persistent through the ensuing short fugal episode. Section VI makes allusions to the world of *Sturm und Drang* (an appropriate choice given the text), whereas a truly galant ethos permeates IV, VI and VII. Two short sections constitute arias for solo tenor and solo bass (V and VIII respectively), to the striking accompaniment of clarinet, bassoon, and strings. Section IX brings back the full orchestra until the end of the work, interrupted only by the elegant soprano solo of X. The last section achieves a thematic cyclicism (music from I comes back), before its fugal culmination on the words "ut aedificentur muri Jerusalem" ("that the walls of Jerusalem may be built up").

Contradictions aside, the *Miserere* includes a kaleidoscopic summary of most tropes associated with concerted church music in the beginning of the nineteenth century. Hoffmann may not have succeeded in gaining prominence as a composer, but one cannot underestimate his contributions as one of the most significant thinkers of early musical romanticism.

Eftychia Papanikolaou, PhD, 2015

For performance material please contact *Schott*, Mainz. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

(geb. Königsberg, 24. Januar 1776 – gest. Berlin, 25. Juni 1822)

Miserere in b-Moll

AV 42 (1809)

Vorwort

An der Wende zum 20. Jahrhunderts waren es E.T.H. Hoffmann und andere romantische Denker, die sich daran machten, die Essenz der deutschen musikalischen Romantik zu formulieren, einem Amalgam aus Musik, Literatur, Dichtkunst und philosophischen Gedanken. Statt sich in einer Verwaltungskarriere zu verlieren, wurde Hoffmann mit seinen Kompositionen, Kurzgeschichten und musikalischen Schriften zu einem redegewandten Verfechter der frühen romantischen Bewegung. Seine Romane und Kurzgeschichten erforschten fantastische, unheimliche Welten und dienten Generationen von Künstlern als Quelle der Inspiration. Schumanns *Kreisleriana* war eine Hommage an Hoffmanns Alter Ego, den fiktiven Kapellmeister Johannes Kreisler; Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* fußt auf zahlreichen seiner Kurzgeschichten; Delibes Ballett *Coppélia* und Tschaikowskys *Nussknacker* verdanken ihr Entstehen einigen von Hoffmanns höchst anregenden Erzählungen, ebenso wie Hindemiths Oper *Cardillac* (1926) ohne Hoffmann nicht denkbar ist.

Hoffmann entwickelte eine Art der Musikkritik nahe der Literatur. Unter seinen einflussreichen Schriften für die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* nimmt sein Artikel über die Instrumentalmusik von Beethoven (basierend auf der berühmten Rezension von dessen *Fünfter Symphonie*) eine zentrale Stellung ein. Darin finden wir die Erläuterungen zu seiner These, die Musik sei die grösste unter den Künsten: „Musik ist die romantischste unter den Künsten - fast könnte man behaupten, sie sei die einzige genuin romantische - allein weil ihr Subjekt das Unendliche ist.“ So ist es kein Zufall, dass Musik in Hoffmanns Leben eine zentrale Rolle spielte. Obwohl sein musikalisches Oeuvre weitgehend vernachlässigt wird, war er ein fruchtbarer Schöpfer von instrumentaler und vokaler Musik. Als Komponist ist er am bekanntesten geblieben durch seine Oper *Undine* (1816) und einige kammermusikalische Kompositionen.

Von seinen sakralen Werken sind nur drei überliefert: eine Messe in d-Moll für Chor und Orchester, 6 *Canzoni* für A capella-Chor (1808) und das *Miserere* in b-Moll für Solisten, Chor und Orchester (1809). Der wichtigste Beitrag Hoffmanns zur Kirchenmusik jedoch liegt in der Proklamation einer neuen kompositorischen Ästhetik, die er in seinem folgenreichen Artikel "Alte und neue Kirchenmusik" erörtert, veröffentlicht 1814 in der *Allgemeine musikalische*

sche Zeitung. In diesem Essay stellt er fest, dass die Komponisten längst keine Kirchenmusik mehr schreiben: „In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben schliesslich Verdummung und kranke Süßlichkeit die Kunst befallen ... im Gleichschritt mit sogenannten erleuchteten Attitüden, die jeglichen tieferen religiösen Impuls töteten.“ Hoffmann beklagt den Verfall der sakraler Musik nach dem Barock und argumentiert, dass in den Komponisten seiner Zeit der göttliche Funke nicht mehr brenne, jene „innere Glut, aus deren inneren Leuchten sich wahre Werke der Kunst erheben.“ Jedoch schien er nicht die Mängel von religiöser Musik per se zu kritisieren, sondern insbesondere das Fehlen eines spirituellen Geistes in Kirchenmusik seiner Zeit. In Palestrinas Musik erkannte er einen „kargen, edlen Stil ... der aufrichtige und würdige Ausdruck eines Geistes, befeuert von leidenschaftlicher Hingabe.“ Er schloss, dass „Haydns Messen und Kirchenhymnen keinesfalls als Beispiel für einen Kirchenstil stehen können, insbesondere, wenn man sie vergleicht mit jener wahrhaft heiligen Musik aus früheren Zeiten, die heute von der Erde verschwunden ist. Aus alter Zeit erachtete Hoffmann nur zwei Werke als genuin sakrale Musik, Händel's *Messiah* und Mozart's *Requiem*. Interessanterweise kam Beethovens Messe in C in seinem Kanon grosser Kirchenwerke nicht vor, obwohl er das Werk noch ein Jahr vor Erscheinen des genannten Artikels hochpries.

Von seinen drei überlieferten religiösen Werken kam nur eine a cappella *Canzoni* seinem Ideal des Kirchenstil nahe. Die *Messe in d-Moll* und das *Miserere* sind mit Orchester besetzt und ähneln dem vorherrschenden symphonischen Stil religiöser Werke, den er später in seiner Schrift verwerfen sollte. In dieser Hinsicht mag es eine interessante Thematik sein, inwieweit er die beiden gegensätzliche Kräfte von Rationalismus und Romantik in seiner Musik vereint, die er in seinem 1814er Essay so heftig aufeinanderprallen lässt.

Das *Miserere* in b- Moll, AV 42 entstand in Bamberg während der frühen Monate des Jahres 1809. Der Text ist dem Psalm 50 „Miserere mei, Deus“ (Erbarme dich meiner, oh Gott) entnommen, vertont sind 11 der 21 Verse (nummeriert von I bis XI in der Partitur). Die Partitur erfordert 5 Solisten (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass), einen vierstimmigen Chor und ein Orchester mit 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher und Orgel. Polyphone Vertonungen des *Miserere* entstanden bereits seit dem 16. Jahrhundert und erklangen zumeist innerhalb der Messe am Karfreitag. Das wahrscheinlich bekannteste Beispiel stammt von Gregorio Allegri (1582-1652), dessen Vertonung für 2 Chöre eine außerordentliche Faszination ausübte, von Mozart und Charles Burne (der es erstmals 1770 veröffentlichte) bis zu Goethe und Mendelssohn. Hoffmann selbst befasste sich damit in seiner erwähnten Schrift als einem Repräsentanten des erhabenen „Palestrina-Stils“.

Obwohl es fünf Jahre vor der Veröffentlichung von „Alte und Neue Kirchenmusik“ veröffentlicht wurde, kann man Hoffmanns *Miserere* nicht im Kontext seiner eigenen Ansichten über Kirchenmusik erörtern. Interessanterweise hält sein *Miserere* an den Ausdrucksformen jener Sakralmusik fest, die er öffentlich in seinem Essay geißelte, jene „nicht authentische“ Musik von Haydn und seiner Generation. In der Tat ist es nicht einfach, seinem Werk zu lauschen, ohne Echos von Mozarts *Requiem* und Haydns späten Messen zu vernehmen. Die Behandlung des Textes ist recht freizügig, voller Wiederholungen. Die Struktur wandelt frei zwischen Arien, Partien für Chor und Soli, hier und da etwas Homophonie lässt Raum für kontrapunktische Episoden von grosser Vielfalt. Die Behandlung des Wortes „manifestasti“ (Du hast enthüllt) in Sektion III mit dem vielfältigen Einsätzen des Chors dient mehr als nur reiner Klangmalerei - eher verstärkt es eine Wiederholung, die bejahend und beharrlich durch die nachfolgende fugale Episode heranwächst. Sektion VI spielt an auf *Sturm und Drang* (eine passende Wahl angesichts des Textes), während eine wahrhaft galante Gesinnung IV, VI und VII durchzieht. Zwei kurze Sektionen bringen Arien für Soli von Tenor und Bass (V und VIII) zu eindrucksvoller Begleitung mit Klarinette, Fagott und Streichern. In Sektion IX kehrt das volle Orchester zurück und bleibt bis zum Ende des Stücks, unterbrochen nur von einem eleganten Solo des Sopran bei X. Die letzte Sektion schliesst thematisch den Kreis (Musik aus I erklingt aufs Neue) vor dem fugalen Höhepunkt auf die Worte „ut aedificentur muri Jerusalem“ (Dass die Mauern von Jerusalem wieder aufgebaut werden).

Jenseits aller Widersprüchlichkeiten enthält das *Miserere* ein Kaleidoskop der meisten Charakteristika, die mit mehrstimmiger Kirchenmusik des beginnenden 19. Jahrhunderts verbunden werden. Es mag Hoffmann nicht gelungen sein, als Komponist deutlich herzutreten, aber seine Beiträge als einer der herausragendsten Denker der frühen Romantik dürfen nicht unterschätzt werden.

Efthychia Papanikolaou, PhD, 2015

Aufführungsmaterial ist von *Schott*, Mainz, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.