



Auftakt: Musiksalons im Palais Mollard Drei Abende

Friedrich Cerha: Ein Porträt
Mittwoch, 26. Oktober 2005, 19.30 Uhr

Musik in der Musiksammlung
Wenn Bibliothekare komponieren
Donnerstag, 27. Oktober 2005, 19.30 Uhr

„Beethovens schwarzer Geiger“
George Bridgetower und Wien
Freitag, 28. Oktober 2005, 19.30 Uhr

Palais Mollard, Salon Hoboken
1010 Wien, Herrengasse 9

Eintritt frei

Friedrich Cerha: ein Portrait

Ein Buch von der Minne für Singstimme und Klavier
(1946–1966)
(Gertraud Cerha gewidmet)

Ich schlaf, ich wach, ich geh, ich steh
Hab ich Lieb, so hab ich Not
In dieser weiten Welt
Wo zwei Herzen liebe an einem Tanze gan
Nur eine kann mir Freude geben
Du bist mein, ich bin dein
Frau, du schöne, nun fahre mit mir
Ihre Schönheit, das hab ich erkannt
(Graf Rudolf von Fenis)
Klägliche Not von der Minne klag ich
(Herr Hess von Reinach)
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht
O weh, wohin sind alle meine Jahre entschwunden
(Walther von der Vogelweide)
Werd wie ein Kind, werd taub, werd blind
(Schwester Mechthild von Magdeburg)
Du sollst lieben das Nichts
(Schwester Mechthild von Magdeburg)

Andreas Lebeda, Bariton
Claus-Christian Schuster, Klavier

Zweite Sonate für Violine und Klavier (1953)

Largo espressivo – Allegro molto
Fließend, sehr ebenmäßig
Vivace – Largo

Ernst Kovacic, Violine
Claus-Christian Schuster, Klavier

Netzwerk-Fantasie für Klavier (1988)
(Käthe Wittlich gewidmet)

Claus-Christian Schuster, Klavier

Fünf Stücke für Klarinette in A, Violoncello und Klavier
(1999/2000) (Heinrich Schiff gewidmet)

Andreas Schablas, Klarinette
Alexander Gebert, Violoncello
Claus-Christian Schuster, Klavier

Mit Friedrich Cerha spricht Claus Christian Schuster

„Ein Buch von der Minne“, 1946–1964 (Auswahl)

Nach 1945 hat sich in Malerei und Literatur die Auseinandersetzung mit Erscheinungs- und Extremformen der Vorkriegszeit schneller vollzogen als in der Musik: Bücher und Reproduktionen bildender Kunst waren eher greifbar als Noten, Schallplatten und Aufführungen von vormals „Entarteter Musik“. Prinzipiell an Neuem interessierte Musiker waren an allem interessiert, was sie erfahren konnten, meine Freunde und ich entwickelten aber schließlich unter der Ägide von Paul Kont eine eigene Art von Opposition, die sich gegen den Akademismus aller herrschenden Stile wandte, – gegen den neoklassizistischen ebenso wie gegen den der Schönberg-Schule.

Dem Lied kam in unserer Arbeit besondere Bedeutung zu und mein großer Zyklus „Ein Buch von der Minne“ ist ein Dokument, das Wesentliches am grundlegenden stilistischen Wollen erkennen lässt. Ein großer Teil der Lieder ist 1946–1951 entstanden. Die radikale Beschränkung auf einen Charakter widerspricht der den Text nachzeichnenden, illustrativen Technik Wolf–Strauss'scher Prägung und schließt bewusst an ältere, z.T. auch frühromantische Formen an. Ein-Motivik und Sequenzierung entsprechen dem generellen Rekurs auf ganz einfache Grundvoraussetzungen: Größere Abschnitte oder ein ganzes Stück werden auf eine Art von Bewegung gestellt, thematische Entwicklung findet kaum statt, melodische Figuren erscheinen in wenigen Varianten, harmonische Ebenen rücken oft, entfalten sich aber in meiner Arbeit spannungsmäßig häufiger, als dies bei meinen Freunden (Kont, Kölz, Rühm und Kann) der Fall war.

Die extremsten Ausformungen unseres ästhetischen Wollens, das Auskosten und Ausspielen ganz kleiner Veränderungen in einem klaren, knappen Rahmen von Grundbedingungen – das später in meinen „Klangkompositionen“ für mich wichtig werden sollte – lassen eher im Prinzip als im Ergebnis Beziehungen zu dem erkennen, was heute unter „minimal art“ subsummiert wird. Wie diese enthielten auch unsere Arbeiten, die u.a. auch von Josef Mathias Hauer beeinflusst waren, Reaktionen auf das abendländische Entwicklungsdenken und eine „westliche“ Welt komplizierter, hoch- bis überorganisierter Kunstformen.

2. Sonate für Violine und Klavier, 1953

Meine 2. Violinsonate und andere Arbeiten aus der Zeit ihrer Entstehung belegen, dass Entwicklung und sie einbegreifende Werke der klassischen Moderne nie für immer, sondern nur zeit- und teilweise ihre Bedeutung für mich verloren haben. Die Auseinandersetzung mit Bartok und Strawinsky spielt in diesem Stück ebenso eine Rolle wie die wiederholte Ein-Motivik Kont'scher Prägung.

Daneben hat zusätzlich zu meiner Erfahrung mit alter Musik die Begegnung mit mittelalterlicher bildender Kunst, das mediterrane Erlebnis von früher Malerei und Architektur in Italien eine Hinwendung zur Gregorianik bewirkt. Sie prägt neben Impressionistischem und Motivwiederholungen meinen „Sonngesang des heiligen Franz von Assisi“ (1948–1952), ist aber auch im 2. Satz meiner Violinsonate als eine der Grundlagen zu finden.

Netzwerk-Fantasie für Klavier, 1988

Meine „Exercises“ für Bariton, Sprecher und Kammerensemble (1962–1967) sind das erste Werk, in dem ich die puristische Welt meiner „Klangkompositionen“ („Mouvements“, „Fasce“ und „Spiegel“ 1959–1961) verlassen und versucht habe, stilistisch heterogenes Material in einem komplexen System von Beziehungen auf letztlich organische Weise zu bewältigen. Auf dieser Basis ist mein Musiktheaterstück „Netzwerk“ (UA 1981) gewachsen. Die für Käte Wittlich entstandene „Netzwerk-Fantasie“ verwendet nicht die großen, in einem hohen Grad systematisierten Blöcke der Hauptteile des Werks, sondern benutzt vor allem die kürzeren „Regresse“, – Abschnitte, die in seinem Gesamtverlauf puristischere Strukturen „stören“ und verwandeln. Sie werden ineinander vermittelt und bilden auf andere Weise ein neues Netz von Beziehungen.

Fünf Stücke für Klarinette, Violoncello und Klavier, 2000

Heinrich Schiff hat mich mehrmals zu verschiedenen gewichteten Kompositionen angeregt. Seine Bitte, mir doch etwas für die Besetzung Klarinette, Violoncello und Klavier einfallen zu lassen, weil die Musiker immer in Verlegenheit seien, was sie zwischen den beiden einschlägigen Werken von Beethoven und Brahms spielen sollten, hat dazu geführt, die Fünf Stücke als eine Hommage zu seinem 50. Geburtstag zu komponieren.

Sie sind nicht einfach aneinander gereihte Sätze, sondern bilden eine zyklische Einheit. Das erste, dritte und fünfte Stück sind in langsamem Tempo, die beiden übrigen schnell.

Im ersten Stück steht das Klavier mit Oktavbewegungen den beiden anderen Instrumenten gegenüber. Eine zweimal auftretende, signalartige Fortissimo-Floskel fasst in der Mitte eine alle ergreifende Bewegung ein.

Im schnellen, zweiten Satz umschließt ein heftiges Motiv im Klavier, zu dem eine komplementäre Bewegung tritt, einen Mittelteil: Einem presto im pp dahinhuschenden 6/8tel-Takt, dem vorübergehend eine Zweierteilung entgegensteht, entspricht nach einer modifizierten Wieder-Aufnahme des ersten Teils ein kurzer Epilog. Der Charakter des dritten Stücks ist dunkel. Zwei rasche Floskeln schließen eine Art Choral im forte ein.

Das heftige vierte Stück lebt – darin dem zweiten ähnlich – von der Gegenüberstellung komplementärer Bewegungen. Der letzte Satz ist sehr langsam. Einer Linie der Klarinette wird im ersten und letzten Abschnitt eine klagende, wiederholte Lamento-Glissando-Floskel im ppp gegenüber gestellt. In der Mitte tritt zweimal – an das dritte Stück erinnernd – wieder ein choralartiger Charakter auf. Am Schluss steigert sich eine insistierende Viertelbewegung bis zum dreifachen forte, das langsam verklingt.

Das Trio ist – wie mir scheint – ein für meine Kammermusik aus der Zeit seiner Entstehung wichtiges und charakteristisches Stück.

Friedrich Cerha

Musik in der Musiksammlung
Wenn Bibliothekare komponieren
In Memoriam Zsigmond Kokits

Moritz von Dietrichstein (1775–1864)

Ruhe sanft (Collin) (SATB)

Ignaz von Mosel (1772–1844)

Berthas Lied in der Nacht (Sopran)
Maria an ihren Vater (Sopran)
Das heilige Land (Tenor)

Robert Haas (1886–1960)

Musik (Mezzosopran und Flöte)
Der Nachbar (Mezzosopran und Geige)
Neig, schöne Knospe (Mezzosopran und Bariton)
Volkslied (Sopran und Tenor)
Ich bin dein (Sopran und Tenor)

Robert Lach (1874–1958)

4 Lieder für Mezzosopran und Klavier

Blumen und Lieder
Vom Tod
Erinnerung
Entschuldigung

Hermann Sulzberger (geb. 1957)

Präludium, Fuge und Phantasie op. 4 für Gitarre
über eine aus einem Thema Joh. Seb. Bachs
zusammengestellte Reihe für Gitarre op. 4

I Präludium - Langsam, etwas frei
II Fuge - Kontrapunktisch
III Phantasie - Schnell, etwas virtuos

Fünf Lieder nach Gedichten von Heidrun Kowarik-Schöbitz für Mezzosopran und Kammerensemble op. 3

I als der stern
II sieh auf den grund
III gehn lassen ist wie erblinden
IV ich möchte gerne
V nun seh ich wohl

Mitwirkende:

Lidia Peski, Sopran
Eva Hinterreithner, Mezzosopran
Javier Alonso, Tenor
Gebhard Heegmann, Bariton

Günther Faimann, Flöte
Elisabeth Mellitzer, Flöte
Christoph Moser, Klarinette
Gerhard Löffler, Gitarre
Susanna Löffler, Gitarre
Maria Sawerthal, Violine
Laura Jungwirth, Bratsche
Maria Grün, Violoncello
Walter Moore, Klavier

Durch den Abend begleitet Thomas Leibnitz

Komponierende Bibliothekare an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

Die Frage, wie gut sich die Metiers des Komponisten und des Bibliothekars miteinander vertragen, gehört wohl kaum zu den häufig gestellten der Musikinteressierten, sicherlich auch nicht zu den brisantesten. Aber reizvoll ist es doch, einmal zu untersuchen, ob die „trockene“, aufgelistende, regulatorische und pedantische Arbeit eines Bibliothekars in irgendeiner Weise mit dem kreativen und impulsiven Impetus vereinbar ist, den wir – manchmal etwas vorschnell – dem Typus des Komponisten unterstellen.

Für diejenigen, die die Kluft zwischen diesen Welten für unüberbrückbar halten, möge fürs erste der Hinweis auf Johannes Brahms genügen, auf einen Komponisten, dem zwar mancher Zeitgenosse mangelnde Kreativität nachsagte, umso weniger jedoch die Nachwelt. Brahms war sich wie wenige seiner Zeitgenossen der Historizität seines Schaffens bewusst, einerseits der Tatsache, auf dem Werk seiner Vorgänger auf- und weiterzubauen, andererseits aber auch des Umstandes, selbst Teil der Geschichte zu sein. Dieses Bewusstsein bedeutete für Brahms nicht zuletzt eine schwere Hypothek, denn vor dem „Richtstuhl der Geschichte“ konnte Unvollkommenes und Skizzenhaftes nicht bestehen; so ist Brahms denn auch als unbarmherziger Vernichter von Kompositionsversuchen und Jugendwerken bekannt, die die Nachwelt durchaus interessiert hätten. Sich vor der übermächtigen Geschichte zu behaupten, hieß für Brahms jedoch auch, die Werke der Vorgänger zu studieren, zu sammeln und zu verehren. Und hier kommt der „Bibliothekar“ in Brahms zum Zug, der seinem Gesamtbild eine charakteristische Note hinzufügt. Zu seinen engen Freunden zählten Archivare und Musikphilologen wie Eusebius Mandyczewski, Carl Ferdinand Pohl und Gustav Nottebohm; vor allem legte er selbst eine hochkarätige Sammlung von musikalischen Originalhandschriften großer Vorgänger an, die Werke wie Mozarts g-Moll-Symphonie und Haydns „Sonnen-

quartette“ enthielt und die Karl Geiringer, selbst langjähriger Kustos des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, als „einzigartig“ bezeichnete.

Den Rang Brahms' konnten die Musikbibliothekare, die an der Hofbibliothek (später der Österreichischen Nationalbibliothek) arbeiteten und auch als Komponisten hervortraten, selbstverständlich nicht erreichen. Aber sie teilten mit ihm das historische Bewusstsein, die Überzeugung, dass Musik in ihren größten Äußerungen ihre jeweilige Gegenwart übersteigt und zu einem Besitz der Menschheit wird, den es wohl zu bewahren und zu pflegen gilt. Als der Bibliothekspräfekt, der im frühen 19. Jahrhundert in besonderer Weise die Bedeutung der Musik erkannte und sie zum Schwerpunkt seines Wirkens machte, ist MORITZ GRAF VON DIETRICHSTEIN (1775–1864) bekannt. Ab 1819 leitete Dietrichstein als „Hofmusikgraf“ die musikalischen Agenden am Wiener Kaiserhof; dies bedeutete: Betreuung von Hofkapelle, Horkirchenmusik und Hofmusik, Überwachung des Sängerknaben- und Künstlereinsatzes. Als Dietrichstein von Kaiser Franz I. 1826 seiner bisherigen Ämter enthoben und zum Präfekten der Hofbibliothek ernannt wurde, leitete er unverzüglich die Überstellung der bisher ziemlich vernachlässigten archivalischen Bestände des Hofmusikarchivs in die Bibliothek ein. Seinem „Skriptor“ Anton Schmid erteilte er den Auftrag, sämtliche mit Musik in Zusammenhang stehenden Bücher, Handschriften und Notendrucke neu zu katalogisieren und aufzustellen, und nach nur drei Jahren präsentierte sich eine Musikbibliothek, die „zu den reichsten der Welt gezählt zu werden verdiene“, wie Dietrichstein dem Obersthofmeisteramt am 3. März 1829 stolz vermeldete. Die Musiksammlung der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek war geboren.

Als Komponist überschreitet Dietrichstein nicht den Rahmen, der musikalisch gebildeten, wenn auch nicht exzeptionell begabten Musikliebhabern dieser Zeit gesetzt war. In seinem Oeuvre dominieren kleine Formen: Lieder, Vokalensembles, vor allem aber Tänze diverser Art, die er für die Wiener Redouten schrieb.

Als Erster Kustos der Hofbibliothek war ab 1829 Dietrichsteins persönlicher Freund IGNAZ FRANZ VON MOSEL im Amt, womit nun die führenden Positionen der Bibliothek von Musikern besetzt waren. Mosel entstammte bescheidenen Verhältnissen und brachte es durch Begabung und Zielstrebigkeit zu einer höchst angesehenen gesellschaftlichen Stellung: Als Vizedirektor der Hoftheater und erster Kustos der k.k. Hofbibliothek konnte er schließlich auf eine durchaus erfolgreiche Karriere zurückblicken. Bildung und musische Talente waren im Wien des Biedermeier einem Aufstieg in die gesellschaftliche Elite sehr förderlich, und auch an Gönnern mangelte es nicht. Die Familie seiner ersten Frau, Marianne von Haunalter, trug zur Konsolidierung seiner Stellung tatkräftig bei, und als wirkungsmächtiger Mentor erwies sich insbesondere Moritz Graf von Dietrichstein, sowohl im Bereich der Hoftheater als auch der Hofbibliothek Mosels Vorgesetzter und Förderer. All diese Hilfen konnten allerdings nur greifen, weil Mosel selbst dank seiner Fähigkeiten die in ihn gesetzten Erwartungen erfüllte: Er war ein angesehener Musikschriftsteller und veröffentlichte sowohl ästhetische als auch historische Schriften, darunter die erste Biographie Antonio Salieris. Als Komponist konnte er, so sein späterer Biograph Theophil Antonicek, „Erfolge, wenn auch keine Triumphe“ verbuchen. Mosel pflegte, wie viele seiner Zeitgenossen, das Klavierlied, leistete aber auch seinen Beitrag zum angewandten musikalischen Historismus, indem er Oratorien Georg Friedrich Händels bearbeitete.

Mit ROBERT LACH (1874–1958), dem nächsten komponierenden Bibliothekar der Musiksammlung, machen wir bereits einen Sprung in das 20. Jahrhundert. Lach kam von der Musikwissenschaft und arbeitete ab 1911 als Volontär an der damaligen k.k. Hofbibliothek. Ab 1912 war er Leiter der Musiksammlung und blieb dies bis 1920, als er Guido Adler als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Wien nachfolgte. Neben seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten, die interdisziplinär ausgerichtet waren und der Frage der Synästhesie (Verbindung von Musik und Farben) besondere Beachtung schenkten, schuf Lach ein beachtliches kompositorisches Oeuvre: 13 Bühnenwerke, 10 Symphonien, etwa 80 Kammermusikwerke, zahlreiche

Lieder und Chorwerke. Seine konservativ-nationale Einstellung formt auch seine Musiksprache. Von ähnlicher geistiger Ausrichtung war sein Nachfolger ROBERT HAAS (1886–1960), der als Musikforscher und Theaterkapellmeister bereits eine vielfältige musikalische Karriere hinter sich hatte, als er 1920 die Leitung der Musiksammlung übernahm. Haas' besonderes Interesse galt dem Lebenswerk Anton Bruckner, und hier vor allem den Originalfassungen der Bruckner-Symphonien, die dem Publikum bis dahin nur durch die von Schülern und Freunden bearbeiteten „Erstdruckfassungen“ bekannt waren. Hier leistete Haas Pionierarbeit, und doch schoss er gelegentlich über das Ziel hinaus, wenn er etwa im Falle der Achten Symphonie Bruckners aus der ersten und zweiten Fassung des Komponisten eine „Idealfassung“ kompilierte, die Bruckner in dieser Form nie niedergeschrieben hatte. Es spricht aber für die kreative Potenz des Philologen Robert Haas, dass sich bis in die Gegenwart Dirigenten finden, die der „Haas-Fassung“ tatsächlich weiterhin den Vorzug geben. Als Komponist zählte Haas zu den Fortsetzern der Tradition; sein musikalischer Nachlass wird in der Musiksammlung verwahrt.

Dass sich auch in der Gegenwart musikbibliothekarischer Beruf und kompositorische Praxis vereinen lassen, beweist HERMANN SULZBERGER (geboren 1957), der seit 1992 in der Musiksammlung arbeitet: zunächst im Bereich der Nachlassaufarbeitung, nun in der Tonträgerkatalogisierung. Mit Elektronischer Datenverarbeitung und dem Umgang mit Datenbanken ist er ebenso vertraut wie mit der musikalischen Tradition; so scheut er sich nicht, seinem Opus 4 ein Thema Johann Sebastian Bachs zugrunde zu legen. „Musiksammlung“ darf sich nicht im Registrieren, Katalogisieren und Verwalten der großen Vergangenheit erschöpfen. Dass sie dies nicht tut, zeigen die „Musiksalons“, die einen lebendigen Bezug zum Aufbewahrten herstellen wollen, dies zeigt aber auch ein Komponist wie Hermann Sulzberger, der Vergangenes aufarbeitet und gleichzeitig dafür sorgt, dass der Zustrom des Neuen nicht versiegt.

Thomas Leibnitz

**„Beethovens schwarzer Geiger“
George Bridgetower und Wien**

Giovanni Battista Viotti

Sonate pour le Forte Piano avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle, G-Dur, op. 15 Nr. 2 (W VI:2)
Allegro vivace assai – Siciliana. Andantino un poco
languido – Allegretto più tosto vivo

George Bridgetower

Aus: *Diatonica Armonica for the Piano-Forte*

Ludwig van Beethoven

Sonate für Violine und Klavier A-Dur, op. 47
Adagio sostenuto – Andante con variazioni – Presto

Über George Bridgetower und das „Bridgetower-Album“
sprechen Claus Christian Schuster, Marc Strümper und
Thomas Leibnitz

Mitwirkende:

Amiram Ganz, Violine
Othmar Müller, Violoncello
Claus Christian Schuster, Klavier

**Beethovens „fürchterliche Sonate“ op. 47,
„scritta in uno stile molto concertante“**

„Sie [...] verlangt zur Ausführung zwey Künstler, die ihrer Instrumente ganz mächtig sind und sie mit Sinn und Gefühl zu behandeln verstehen.“

Beethoven – so schrieb Goethe einem Freund – „ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht.“ Der Komponist wurde durch seine fortschreitende Ertaubung eher zu einem Einzelgänger, der auch für seine Mitmenschen oft nicht viel übrig hatte, von den Wienern behauptete er sogar einmal, es seien „vom Kaiser bis zum Schuhputzer alle nichts wert“. Umso mehr ist es bemerkenswert, wenn sich dieser scheinbar unnahbare Genius einem anderen freundschaftlich zuwendet, ihn schätzt und fördert und ihm vielleicht sogar ein Werk widmet. So erging es auch Rodolphe Kreutzer, dessen Name dem Konzertbesucher von heute vor allem bekannt ist durch die „Kreutzer-Sonate“ Beethovens, dem Violinisten aber auch durch die von Kreutzer verfaßten Etüden.

Kaum ein anderes Werk der Kammermusik ist wohl mit einer solchen Aura des Hintergründigen umgeben, nicht zuletzt, seit es Tolstoi zum Titel und inhaltlichen Auslöser seiner 1891 erschienen Erzählung machte. Andere Künstler bezogen sich wiederum auf Tolstoi und verwendeten denselben Titel, so Janáček für sein Streichquartett im Jahr 1923, Filmemacher aus der Tschechoslowakei (1926) und Deutschland (1936) und Autoren wie Dürrenmatt, Kühn und zuletzt Margriet de Moor. Immer geht es um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, um das Sprengen von Konventionen und Verhaltensmustern und den Umbruch überkommener Muster.

Der erste Widmungsträger aber, welcher die Sonate auch zur begeistert aufgenommenen Uraufführung brachte, ist George August Polgreen Bridgetower, ein mulattischer Geiger, dem Beethoven in der kurzen Zeit ihrer Bekanntschaft zunächst voller Freundschaft zugetan war, welchem

er dann aber wegen einer Frauengeschichte die Freundschaft wieder entzog – doch dazu später. Bridgetower, geboren 1778 in Biala (Polen), ist der Sohn des gemeinsam mit Joseph Haydn in den Diensten von Fürst Nikolaus Esterhazy stehenden John Frederick Bridgetower und der wohl aus Polen stammenden Marie Ann [Sovinki?]. Wie er von dem zu den Westindischen Inseln bei Südamerika gelegenen Barbados (mit der Hauptstadt Bridgetown) in das Burgenland kam, ist bis heute nicht geklärt. Jedenfalls wurde er um 1780 in Eisenstadt als Kammerpage angestellt und lebte einige Zeit in hinteren Teil des Opernhauses gemeinsam mit den Musikern. In diese Zeit fällt wohl auch der erste Unterricht des jungen George bei dem Esterhazyschen Kapellmeister Haydn und anderen Hofmusikern, denn schon im Jahre 1789 reisen Vater und Sohn nach Paris, wo George – laut Programmzettel im Alter von neun Jahren (tatsächlich war er elf) – sein Debüt auf der Konzertbühne bei den angesehenen Concert Spirituel gibt. Auf dem Programm standen ein Concerto von Viotti und ein Streichquartett von Haydn (das Programm hat sich im Bridgetower-Album der ÖNB erhalten). Mit Viotti, dessen Schüler er in Paris wurde, sollte ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden, wie einige ebenfalls erhaltene Briefe Viottis belegen.

Entscheidend für seinen weiteren Lebensweg war aber eine Reise nach England, wo er vor Angehörigen der königlichen Familie in Windsor, Bath und London spielte und die Aufmerksamkeit des Prinzen von Wales, dem späteren König George IV., erregte. Dieser holte ihn und seinen Vater nach England und ließ ihn von den Virtuosen Giornovichi und Barthélémon im Violinspiel sowie von dem Mozartschüler Attwood in der Komposition unterrichten. Über die Aufnahme der Bridgetowers berichtet eine Zeitzeugin: *„About this time [1789] an adventurer of the name Bridgetower, a black, came to Windsor with a view of introducing his son, a most possessing lad of ten or twelve years old, and a fine violin player. He was commanded by their majesties to perform at the Lodge, where he played a concerto of Viotti's and a quartett of Haydn's, whose pupil he called himself. Both father and son pleased greatly. The one for his talent and modest bearing, the other for his fascinating manner, elegance, expertness in all languages, beauty of person, and taste in dress. He seemed to win the good opinion of every one, and was courted*

by all and entreated to join in society; but he held back with the intention of giving a concert at the Town Hall.“

Brigetowers Vater aber, durch sein sehr gepflegtes Auftreten in der vornehmen Gesellschaft Londons anfänglich sehr erfolgreich (er trug den Spitznamen „der abessinische Prinz“), fiel bald durch sein zügelloses und verschwenderisches Leben in Ungnade. Um den jungen George vor Schaden zu bewahren und ihm die bestmögliche Ausbildung zukommen zu lassen, wurde Bridgetower senior aufgefordert, das Land ohne seinen Sohn zu verlassen.

Die folgenden zehn Jahre verbrachte George Bridgetower als zunehmend erfolgreicher Solist und geschätzter Kammermusiker in den Diensten des Prinzen von Wales, wie zahlreiche erhaltene Briefe und Einladungen zu Privatkonzerten in Adelskreisen, aber auch zu Konzertreihen wie dem Edinburgh Music Festival belegen. Im Jahre 1802 erhielt er die Genehmigung für eine Reise nach Dresden, um seine dort lebende Mutter und seinen Bruder zu besuchen (im Bridgetower-Album sind sein Reisepaß sowie mehrere Empfehlungsschreiben für Dresdener Bürger enthalten). Obwohl sie von dem Prinzen von Wales eine lebenslange Rente zugesprochen bekommen hatte, lebte Bridgetowers Mutter in ärmlichen Verhältnissen, was ihn dazu brachte, zu ihren Gunsten zwei Konzerte (am 24. Juli 1802 und am 18. März 1803) zu geben. Auf dem Programm des ersten stand die erste Sinfonie Beethovens, ein Violinkonzert George Bridgetowers und ein Violoncellokonzert seines Bruders. Für das zweite Konzert wurden ein Concerto von Mozart und eines von Viotti ausgewählt, weitere Konzerte fanden in Tepliz and Karlsbad statt.

Im Frühjahr 1803 reiste Bridgetower von Dresden nach Wien, wo er von der musikliebenden adligen Gesellschaft mit offenen Armen empfangen wurde und bald die Bekanntschaft Beethovens machte. Wie eng die Freundschaft wurde, zeigt ein Billet, welches Beethoven ihm während seines Wiener Aufenthaltes zukommen ließ: *„Kommen Sie, mein lieber B. heut um 12 Uhr zu Graf Deym, d. i. dahin, wo wir vorgestern zusammen waren, sie wünschen vielleicht etwas so von ihnen spielen zu hören, das werden sie schon sehen, ich kann nicht eher als gegen halb 2 Uhr hinkom-*

men, und bis dahin freue ich mich im bloßen Andenken auf sie, sie heute zu sehen. – ihr Freund Beethoven.“

Am 24. Mai 1803 spielten Beethoven und Bridgetower im Augarten zum ersten Mal Beethovens Violinsonate op. 47. Da das Konzert um 8 Uhr am Morgen gegeben werden sollte und Beethoven bis zuletzt an der Komposition arbeitete, war weder Zeit für eine Probe noch für das Abschreiben der kompletten Violinstimme (obwohl Beethoven den Kopisten Ferdinand Ries um 4.30 Uhr rufen ließ). Bridgetower spielte den zweiten Satz also über die Schulter des Komponisten blickend aus dessen Kompositionspartitur - mit Sicherheit keine leichte Aufgabe. Bridgetower schrieb später über diese Aufführung: „Als ich ihn zu Wien in dieser concertirenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des ersten Theiles des Presto den Lauf im 18. Tacte der Pianofortepartie ... nach. Er sprang auf, umarmte mich und sagte: »Noch einmal, mein lieber Bursch!« Dann hielt er das offene Pedal während dieses Laufes auf dem Tone C bis zum neunten Tacte aus. Beethovens Ausdruck im Andante war so rein, was jederzeit den Vortrag seiner langsamen Sätze charakterisirte, daß man einstimmig verlangte, daß dasselbe zweimal wiederholt würde.“

Dieses Konzert war trotz der frühen Stunde gut besucht, unter anderen von den Fürsten Karl Lichnowsky (welcher Beethoven und Bridgetower bekannt gemacht hatte), Josef Johann Schwarzenberg, Josef Marx Lobkowitz und dem britischen Botschafter. Auf die Stimme schrieb Beethoven im Anschluß die Widmung „Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer / gran Pazzo e'compositore mullatico“. Diese wohl eher scherzhaft denn ernstgemeinte Widmung verweist auch auf die formale Stellung der Komposition zwischen den Gattungen Sonate und Konzert, wie sie in der Eintragung in Beethovens Skizzenbuch zum Ausdruck kommt: „Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un Concerto“.

Kurz vor Bridgetowers Abreise nach London muß es einen unerfreulichen Zwischenfall gegeben haben, nachdem Bridgetower eine unpassende Bemerkung über eine von Beethoven geschätzte Frau gemacht hatte. Der Komponist

zog darauf hin die Widmung der Violinsonate zurück und ersetzte sie durch eine an den französischen Violinisten Rodolphe Kreutzer, den er bei dessen Besuch 1798 in Wien kennengelernt hatte. Dass dieser sie angeblich nie aufgeführt hat, weil sie schon von einem anderen uraufgeführt worden war und Kreutzer sie außerdem für unspielbar hielt, gehört zu den ironischen Wendungen der Geschichte. Über den Grund der Widmung vermag die folgende Stelle eines Beethovenschen Briefes vom 4. Oktober 1804 Auskunft zu geben, in dem Beethoven sich anlässlich der geplanten Drucklegung freundlich über Kreutzer äußert, allerdings nicht, ohne gleich einen Seitenhieb auf den mulattischen Virtuosen Bridgetower anzufügen: „Dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel Vergnügen gemacht; seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur und Interieur der meisten Virtuosen“.

Der von der Wiener Polizei ausgestellte Paß (datiert am 27. Juli 1803) für die Reise von Wien nach London beschreibt Bridgetower folgendermaßen: „George Bridgetower, Karakter Tonkünstler, von Biala in Polen gebürtig, 24 Jahre alt, mittlerer Statur, glatt braunes Gesicht, schwarz braune Haare, braune Augen, grade etwas dicke Nase.“ Nach seiner Rückkehr nach England wurde er neben seiner Konzerttätigkeit angesehenes Mitglied der Royal Philharmonic Society und der Professional Music Society, erwarb sich einen guten Ruf als Klavierlehrer und erlangte den Titel eines Bachelors of Music der University of Cambridge. In den folgenden Jahren lebte er längere Zeit in Rom und Paris, ehe er 1845 nach London zurückkehrte und dort bis zu seinem Tod im Jahre 1860 lebte. Er starb trotz seines früheren Erfolges in Armut. Einem Beethovenforscher, der ihn in seinen letzten Jahren aufsuchte, sagte er: „Wenn ich nur diese Bemerkung nicht gemacht hätte – mein Name wäre unsterblich geworden.“

Marc Strümper

Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek im Palais Mollard

Nicht ohne Grund ist Österreich in aller Welt vor allem als Land der Musik bekannt, als Land Haydns und Mozarts, Beethovens und Schuberts, Bruckners und Schönbergs. Die schriftlichen Dokumente dieses reichen historischen Erbes zu bewahren, ist Aufgabe der österreichischen Musikbibliotheken, unter denen die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek einen besonderen Rang einnimmt: Hier finden sich kostbare autographe Dokumente zu den genannten großen Persönlichkeiten der Musikgeschichte, aber auch vielfältiges Quellenmaterial zur Musikpraxis vergangener Epochen, wie sie sich in den Beständen der kaiserlichen Hofmusikkapelle und der Alt-Wiener Musikverlage widerspiegelt.

Musikhandschriften, Musikdrucke, Bücher, Archivmaterialien, Tonträger – all diese unterschiedlichen Medien stellt die Musiksammlung der Forschung zur Verfügung, aufbereitet mit den digitalen Möglichkeiten der Gegenwart. Der Zuwachs allein im Laufe des vergangenen Jahrhunderts war enorm; zählte die Musiksammlung 1920, zur Zeit der Übersiedlung in das Albertinengebäude, nach dem Bericht ihres damaligen Leiters Robert Haas „8000 handschriftliche Bände, 14.000 Bände Notendrucke und 4000 Bände Musikliteratur“, so zeigen die Zahlen des Jahres 2005 die aktuellen Dimensionen: 50.648 Musikhandschriften, 126.673 Notendrucke, 69.720 Bände Musikliteratur, 40.996 Nachlassobjekte, 21.604 Tondokumente.

In ihrer bisherigen Unterbringung, im 4. Stock der Albertina, war der Platz für diese Materialfülle längst zu knapp geworden. Neue, allerdings schwer zugängliche Magazinsräume im Hofburgbereich mussten erschlossen werden; kaum eine Materialgruppe konnte als Einheit aufgestellt werden. Zudem war der Lesesaal den ca. 6000 BesucherInnen pro Jahr nicht mehr gewachsen. So war

es eine frohe Botschaft für die Musiksammlung, dass das Palais Mollard (Herrengasse 9) 1999 von der Republik Österreich für „Zwecke der Österreichischen Nationalbibliothek“ angekauft wurde, vor allem zur adäquaten Unterbringung der Musiksammlung. Dieser steht nun ein sowohl historisch bedeutsames, als auch technisch nach aktuellen Standards adaptiertes Gebäude zur Verfügung, das gegenüber der bisherigen Situation eine Reihe von Vorteilen bietet:

- eine klare Trennung der funktionalen Bereiche (Benützung, Veranstaltungen, Büro- und Bearbeitungsräume, Magazine);
- eine Ausweitung des Benützungsbereichs (Einbeziehung der Phonoabteilung, geräumige Leseplätze, verbesserter Reproservice);
- ein repräsentativer Veranstaltungsraum für den „Musiksalon“, in dem die Musiksammlung in Form von Gesprächskonzerten ihre Bestände vorstellt;
- eine an strengen konservatorischen Standards orientierte Lagerung der historisch wertvollen Bestände auf insgesamt 8 Ebenen (2 Ebenen Tiefspeicher, 6 Ebenen in Obergeschossen). Damit sind nun erstmals nach Jahrzehnten wieder alle Bestandsgruppen der Musiksammlung unter einem Dach vereint.
- Unterbringung der kostbarsten Originalhandschriften (darunter Joseph Haydns Kaiserhymne, Wolfgang A. Mozarts Requiem, Ludwig van Beethovens Violinkonzert, sämtliche Symphonien Anton Bruckners, Richard Strauss' „Rosenkavalier“, Originalhandschriften Alban Bergs) in eigenen, hochgesicherten Tresorräumen.