

Hartmut Krones (Hg.)

200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien



WIENER SCHRIFTEN ZUR STILKUNDE UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS
Herausgegeben von Hartmut Krones

böhlau

Hartmut Krones (Hg.)
200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Institut für Musikalische Stilforschung
(aufgegangen im Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung)
der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Wiener Schriften zur
Stilkunde und Aufführungspraxis

Herausgegeben von Hartmut Krones

Sonderband 8
(gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

Hartmut Krones (Hg.)
200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

**200 Jahre Uraufführungen
in der
Gesellschaft der Musikfreunde
in Wien**

Herausgegeben
von
Hartmut Krones

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Umschlag: Der Musikverein in Wien um 1898 (Photo: Josef Loewy)
(Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung,
des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung,
der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege
und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2018 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar

ISBN: 978-3-205-20936-2

Typographische Gestaltung und Satz: Silvia Wahrstätter, www.buchgestaltung.at, Wien
Schrift: Adobe Garamond Pro

Zum Geleit

„Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“, nichts weniger als das war das Ziel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bei ihrer Gründung im Winter 1812/13. Diesem Ziel sind wir bis heute verpflichtet. Es ist Ansporn für uns, die Liebe zur Musik mit dem ständigen Blick auf ihr Wachsen und Gedeihen zu verbinden: Musik in allen ihren Zweigen.

Wie enorm sie gewachsen ist, die Musik unter Wiens Musikfreunden, das läßt sich schon rein quantitativ zeigen. Nie haben mehr Menschen in diesem Haus Musik gehört und erlebt als heute: Mehr als 800 Konzerte finden hier jährlich statt, besucht von nicht weniger als 800.000 Menschen. Was mich dabei besonders freut, ist die Gewichtung.

So tragen unsere Initiativen im Kinder- und Jugendbereich reiche Früchte: Zuletzt gab es – auch das ein Rekordwert! – 218 Musikvereinskonzerte pro Saison mit edukativem Charakter. Mehr als 48.000 Kinder und Jugendliche besuchten diese Veranstaltungen. Der „Nachwuchs“ ist uns ein Herzensanliegen.

Damit Neues nachwachsen kann, junge Zweige der Musik, haben wir vor nunmehr 14 Jahren die Vier Neuen Säle gebaut. Dieses größte Bauprojekt seit der Errichtung des Musikvereinsgebäudes hat neue Räume für die Musik erschlossen. Und Raum für Neue Musik – wie ja die Neue Musik überhaupt einen hohen Stellenwert bei uns genießt. In den 30 Jahren – die ich als Intendant verantwortlich gestalten durfte – hat die Gesellschaft der Musikfreunde mehr als 90 Kompositionsaufträge vergeben.

Im Rahmen unseres „200-Jahr-Jubiläums“ richtete die Gesellschaft der Musikfreunde nun vom 14. bis 16. Juni 2012 gemeinsam mit dem „Institut für Musikalische Stilforschung“ der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – im „Gläsernen Saal“ sowie im „Steinernen Saal“ des Hauses – ein Symposium aus, das erstmals in umfassender Weise den Blick auf die Uraufführungen unserer Institution richtete, wie sie seit dem ersten „offiziellen“ Gesellschaftskonzert vom 3. Dezember 1815 realisiert wurden. Und der nunmehr vorliegende Symposions-Bericht, der die Referate der drei Tage versammelt, läßt auch eine breitere Öffentlichkeit sowie insbesondere die internationale Fachwelt die Ergebnisse der Veranstaltung nachvollziehen.

Zum Geleit

Mein Dank gilt der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie Herrn o. Univ.-Prof. MMag. Dr. Hartmut Krones; ohne sie hätte dieses Symposium nicht stattfinden und dieser Bericht nicht erscheinen können.

Wien, im November 2018

Dr. Thomas Angyan
Intendant der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Inhalt

Inhalt

THOMAS ANGYAN	
Zum Geleit.....	5
Inhalt.....	7
HARTMUT KRONES (Wien)	
200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.....	9
OTTO BIBA (Wien)	
Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition. Eine musikgeschichtliche Entwicklung am Beispiel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	17
HARTMUT KRONES (Wien)	
Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien schreibt Musikgeschichte. Kompositionsaufträge und –wettbewerbe als Brennpunkte des Neuen.....	35
RUDOLPH ANGERMÜLLER (Salzburg)	
Antonio Salieri und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.....	55
WALTHER BRAUNEIS (Wien)	
Uraufführungen Schubertscher Werke zu dessen Lebzeiten in den Veranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates	75
ULRICH KONRAD (Würzburg)	
„Altrömische“ und „deutsche“ Studien. Otto Nicolais großes Konzert von 1843 und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.....	89
NORBERT RUBEY (Wien)	
„Musik-Verein-Tänze“: Sträuße von Sträussen.....	103
ERICH WOLFGANG PARTSCH (Wien) †	
Bruckner-Uraufführungen im Musikverein	115
OTTO BIBA (Wien)	
Uraufführungen und frühe Aufführungen von Werken von Johannes Brahms in den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	125

Inhalt

ANTONY BEAUMONT (Bremen) Zemlinsky und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	133
CARMEN OTTNER (Wien) „Was ich der Gesellschaft der Musikfreunde zu danken habe, wird mir, solange ich lebe, gegenwärtig sein.“ Franz Schmidt (1874–1939)	149
ANNA DALOS (Budapest) Háry auf der Reise nach Wien. Die Uraufführung von Kodálys Theater-Ouvertüre in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	173
HANNES HEHER (Wien) „[...] in Würdigung seines Schaffens [...] zum Ehrenmitglied zu ernennen“ Egon Wellesz und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	183
HARTMUT KRONES (Wien) „Ein funkelnder Rubin von eigenem Feuer“ Marcel Rubin und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	199
INGRID FUCHS (Wien) Von der „Wiener Symphonie“ bis „Titbits“ – Auftragswerke und Urauf- führungen Gottfried von Einems in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	215
HARTMUT KRONES (Wien) „Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	235

HARTMUT KRONES (Wien)

200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Zentraler Schwerpunkt der am „Institut für Musikalische Stilkforschung“ der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien beheimateten Abteilung „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ war die Erforschung spezieller Ausprägungen von kompositorischen oder aufführungspraktischen Traditionen, seien sie Ergebnis von jeweils ganz spezifischen Entwicklungen des Musiklebens einer Epoche, eines Landes oder einer Region, seien sie durch bedeutende Komponistenpersönlichkeiten ins Leben gerufen worden oder seien sie durch die gesellschaftlichen Verhältnisse in einem bestimmten Lebensraum bedingt. In allen Fällen galt hier das Interesse vor allem Ausprägungen, die für die Musikgeschichte bzw. das Musikleben in Österreich relevant waren oder aber für die Entwicklung einzelner österreichischer Komponisten bedeutsam wurden.

Im Rahmen der primär stilgeschichtliche oder aufführungspraktische Fragen thematisierenden „Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis“ widmet sich eine eigene „Sonderreihe“ einerseits wichtigen Komponisten, die das Wiener Musikleben des frühen 20. Jahrhunderts in entscheidender Weise geprägt haben, andererseits arbeitet sie Themen auf, die für die Österreichische Musikgeschichte bzw. das Wiener Ambiente im allgemeinen oder aber für einzelne Wiener Komponisten im speziellen von Bedeutung sind. Dementsprechend galten die bisher erschienenen Bände Komponisten wie Alexander Zemlinsky, Anton Webern, Gustav Mahler (und zwar seinem ersten breiteren Wirkungskreis in Laibach), Jean Sibelius (der knapp zwei Semester in Wien studiert hat) oder Silvestre Revueltas, der für uns durch seine Freundschaft mit dem Wiener Schönberg-Schüler Hanns Eisler sowie insbesondere durch das parallele Wirken beider auf den Gebieten des politischen Liedes sowie der Filmmusik von Interesse ist, weiters einem Überblick über das österreichische symphonische Schaffen des 20. Jahrhunderts sowie noch der Musikgeschichte Mährens und Mährisch-Schlesiens bis 1945, welche Regionen bis zum Jahre 1918 ja dem „cisleithanischen“ österreichischen Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie angehörten und mannigfaltige Verbindungen zum Musikleben des heutigen Österreich und insbesondere Wiens besaßen.

Der achte Band unserer Sonderreihe gilt nun einem ganz speziellen Kapitel der Musikgeschichte Wiens: der das Musikleben der Donaumetropole im 19., 20.

und 21. Jahrhundert wie keine andere Vereinigung prägenden „Gesellschaft der Musikfreunde“, die neben der Pflege der „classischen“ Musik immer auch neuen Strömungen gegenüber offen war, vielen Komponisten gleichsam eine Heimat bot und insbesondere in den letzten 30 Jahren eine überaus große Anzahl von Aufträgen vergab, deren Ergebnisse Wesentliches zur Bereicherung des Kanons von „Neuer“ Musik in Österreich beitrugen. Und die ersten Realisationen dieser Werke wurden auch speziell mit dem Prädikat „Uraufführung“ versehen, was in der Frühzeit der Gesellschaft äußerst selten geschah – „Uraufführungen“ besaßen damals noch nicht das Odium des Besonderen wie heute, da es selbstverständlich war, Werke lebender Komponisten aufzuführen. Daher war es – neben der Verzeichnung der Uraufführungen der letzten Jahrzehnte – auch ein Ziel des in vorliegendem Band dokumentierten Symposions, die Rolle bzw. sogar die „Unterbewertung“ erster Werk-Realisationen im 19. Jahrhundert zu beleuchten und so deren völlig unterschiedliche soziologische Funktion im Rahmen des Musiklebens und speziell der öffentlichen Wahrnehmung darzulegen. Im Fokus der Betrachtung standen dabei aber ausschließlich Konzerte, die von der Gesellschaft der Musikfreunde selbst ausgerichtet wurden, und nicht die vielen in den Sälen des Musikvereinsgebäudes „eingemieteten“ Veranstaltungen anderer Vereinigungen (wie u. a. der Wiener Philharmoniker, der Wiener Symphoniker oder anderer Orchester bzw. Ensembles, der „Musikalischen Jugend Österreichs“, der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte oder der zahlreichen Konzertbüros des frühen 20. Jahrhunderts oder auch des Österreichischen Komponistenbundes und anderer Interessens-Gesellschaften auf dem Gebiet der „Neuen Musik“).¹

Bekanntlich versammelten sich am 29. November 1812 in der kaiserlichen Winterreitschule „am Josephsplatze“ unter der Leitung des Hofkonzipisten, Hobbymusikers und Hobbykomponisten Ignaz Mosel² 590 Mitwirkende und führten vor nahezu 5000 Zuhörern Georg Friedrich Händels Oratorium „Timotheus, oder die Gewalt der Musik“ („Das Alexanderfest“ / „Alexander’s Feast“) „mit vermehrter Begleitung der Blasinstrumente von W. A. Mozart“ auf.³ Joseph

1 Angesichts der zahlreichen Zitate aus Quellen des 19. und 20. Jahrhunderts sind sämtliche Beiträge des Bandes in der „alten“ Rechtschreibung gehalten, um bei unmittelbarem Nebeneinander von Zitat und Eigentext nicht zu verwirren. Die originalen Schreibweisen der Quellen wurden selbstverständlich immer beibehalten.

2 Zu Ignaz (später Edler von) Mosel siehe Theophil Antonicek, Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen, Phil. Diss. Wien 1962.

3 Zu diesen und anderen allgemeinen Fakten siehe insbesondere: Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates, Wien 1829 und 1830; C.[arl] F.[erdinand] Pohl,

200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Sonnleithner, der das Konzert im Namen der „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“ organisierte, „ergriff“ damals

„der Gedanke, daß die allgemeine Begeisterung, welche das classische Werk Händels erweckt hatte, hoffen lasse [...], diese große Zahl von Musikfreunden zu einer bleibenden Gesellschaft zu verbinden, welche die Beförderung der Musik in allen ihren Zweigen und die Gründung eines Conservatoriums der Musik zum Zwecke hätte“.⁴

Trotz der Wirren der napoleonischen Kriege schritt man schnell zur Tat: Ein „Vorschlag zur Organisation eines Dilettantenvereines“ wurde gedruckt und an alle Mitwirkenden mit der Aufforderung verteilt, sich im Falle ihres Interesses binnen zweier Wochen in eine Liste einzutragen. So kamen 507 Beitrittserklärungen zustande, worauf man den Verein ins Leben rief und ihn von Kaiser Franz I. von Österreich bereits am 22. Jänner 1813 genehmigt erhielt. – Nach einigen organisatorischen Überlegungen wurde sodann am 25. März 1813 ein Komitee gegründet, das man mit der Ausarbeitung eines Statuten-Entwurfes beauftragte, und bereits drei Tage später lag ein solcher vor, der die Aufgaben des Vereines folgendermaßen umriß:

„Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist der Hauptzweck der Gesellschaft; der Selbstbetrieb und Selbstgenuß derselben sind nur untergeordnete Zwecke.

Um den Hauptzweck zu erreichen, wird sie

Erstens: Ein Conservatorium errichten, in welchem Zöglinge beyderley Geschlechtes aus den gesammten k. k. österreichischen Staaten im Gesang, in der Declamation, auf Instrumenten, im praktischen Generalbaß, im Tonsatze, in Sprachen, und andern Nebengegenständen gebildet werden sollen.

Zweytens: Wird sie die vorhandenen classischen Werke zur Aufführung bringen, theils, um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln, theils um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu classischen Tonsetzern zu bilden,

Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium, Wien 1871; Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870[,] verfasst von Richard von Perger, 2. Abteilung: 1870–1912[,] verfasst von Dr. Robert Hirschfeld, und Zusatz-Band zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten[,] zusammengestellt von Dr. Eusebius Mandyczewski, Wien 1912; Herfried Kier. Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus, Regensburg 1968; Michaela Schlögl, 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien–Graz–Klagenfurt 2011. Speziell zur Geschichte des Konservatoriums siehe auch noch: Robert Lach, Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1927; Ernst Tittel, Die Wiener Musikhochschule, Wien 1967; Hartmut Krones, „... der schönste und wichtigste Zweck von allen ...“. Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“, in: Österreichische Musikzeitschrift 43 (1988), S. 66–83; Beate Hennenberg, Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 2013.

4 Monatsbericht I/1829 (Anm. 3), S. 3.

wozu die Gesellschaft durch Aufmunterungen und Belohnungen nach ihren Kräften beitragen wird.“

Vier weitere Anliegen waren schließlich „Preisfragen über Gegenstände, welche unmittelbar auf die Musik Bezug haben“, also ein musikbezogener Vorläufer der „Millionenshow“, weiters die Herausgabe einer „musikalischen Zeitschrift“ unter dem Titel „Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde“, das Anlegen einer musikalischen Bibliothek sowie die Unterstützung von „Kunsttalenten“ und „Privatanstalten, welche die Musik wesentlich befördern.“⁵

Angesichts dieser Statuten, die gleichsam auf dem Boden des 29. November 1812 entstanden sind, feierte die Gesellschaft der Musikfreunde 2012 ihr 200-Jahr-Jubiläum, obwohl ihre vorläufige Genehmigung durch den Kaiser am 22. Jänner 1813 erfolgte, ihre endgültige „Allerhöchste Genehmigung“ (durch eine „kaiserliche Entschließung“) erst durch die Sanktionierung der Statuten am 30. Juni 1814 vor sich ging und das erste „Gesellschafts=Concert“ erst am 3. Dezember 1815 stattfand. Die Universität für Musik und darstellende Kunst, die Nachfolgeanstalt des „ersten Hauptzwecks“ der Gesellschaft (wie deren „Conservatorium“ bezeichnet wurde), sah als Anlaßdatum für ihre 200-Jahr-Feier hingegen den 4. August 1817, an welchem Tag der Unterricht in der von Raphael Georg Kiesewetter geleiteten „Singschule“ (der Gesellschaft der Musikfreunde) begann. Die seinerzeitige Hochschule für Musik und darstellende Kunst⁶ aber hatte ihr 175-Jahr-Jubiläum eingedenk des Konzertes vom November 1812 sehr wohl bereits im Studienjahr 1987/88 gefeiert, und zwar unter anderem mit dem von mir (bzw. meiner Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“) organisierten Symposium „Alte Musik und Musikpädagogik“⁷ (das auch Master classes und zahlreiche Podiumsdiskussionen umfaßte)⁸, weiters mit einer Reihe von Festkonzerten sowie mit einem Themenschwerpunkt ei-

5 Alle Protokolle, Briefe, Entwürfe, Berichte, Schulstatuten, Lehrpläne, Statistiken, Programme u. a. befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

6 Die 1909 aus dem „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“ hervorgegangene „[bis 1918 k. k.] Akademie für Musik und darstellende Kunst“ wurde 1970 zur „Hochschule für Musik und darstellende Kunst“ und 1998 zur „Universität für Musik und darstellende Kunst“. Hierzu siehe u. a. Hartmut Krones, „... der schönste und wichtigste Zweck von allen ...“ (Anm. 3), S. 80ff.

7 Der (wesentlich erweiterte) Bericht über dieses vom 6. bis 14. November 1987 veranstaltete Symposium ist 1997 erschienen: Hartmut Krones (Hg.), *Alte Musik und Musikpädagogik* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1), Wien-Köln-Weimar 1997.

8 Das damalige Symposium kam laut der Eröffnungsrede des damaligen Wissenschaftsministers Hans Tuppy „anläßlich des 175jährigen Jubiläums der Hochschule zustande“ und stand laut den Grußworten des damaligen Rektors Gottfried Scholz „am Beginn der Feier zum 175-Jahr-Jubiläum unserer Hochschule“.

200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

ner Nummer der „Österreichischen Musikzeitung“⁹. Demgemäß beging das von mir geleitete „Institut für Musikalische Stilkforschung“, dessen Abteilung „Stilkunde und Aufführungspraxis“¹⁰ die Nachfolge-Organisation der seinerzeitigen Lehrkanzel darstellte, auch das 200-Jahr-Jubiläum gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde im Jahr 2012, und dies erneut mit einem diesem Anlaß und unserer gemeinsamen Geschichte gewidmeten Symposium, das vom 14. bis 16. Juni in den Neuen Sälen des Musikvereinsgebäudes stattfand. Und ich danke meinem langjährigen Freund und „Mitstreiter“ Dr. Thomas Angyan, dem Intendanten der Gesellschaft, für die Mit-Finanzierung dieser so ertragreichen Veranstaltung.

Der erste Anstoß zur Gründung des „Conservatoriums“ kam im übrigen bereits vier Jahre früher, und zwar ebenfalls von Ignaz Mosel – und auch dieses Datums soll hier kurz gedacht werden: Am 27. Mai 1808 erschien in den „Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat“ ein aus der Feder Mosels stammender Artikel mit dem Titel „Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien“, in dem u. a. zu lesen ist:

„[...] daß, ungeachtet die Musik hier eine so außerordentlich große Anzahl von Kennern und Freunden, und unter diesen so viele Große, Mächtige, und Reiche zählt, dennoch bisher kein öffentliches, bloß dieser Kunst, ihrer Lehre, Ausübung und Vervollkommnung gewidmetes Institut, keine musikalische Akademie, kein Conservatoire, oder wie man es nennen wollte, zu Stande gekommen ist, wäre vielleicht schwerer zu entscheiden. Wohl aber muß jeder Fremde den Mangel einer solchen öffentlichen Anstalt mit Verwunderung wahrnehmen, und jeder Eingeborne ihn herzlich bedauern.“¹¹

Nachdem nun so lange vom „ersten Zweck“ der Gesellschaft der Musikfreunde die Rede war, muß nun doch auch der „zweyte Zweck“ kurz betrachtet werden: Die Gesellschaft „wird die vorhandenen classischen Werke zur Aufführung bringen“, aber nicht nur, „um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln“, sondern auch – und jetzt sind wir bei unserem Symposiums-Thema – „um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu classischen

9 Österreichische Musikzeitschrift 43 (1988), Heft 2-3 (Februar–März): 175 Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

10 Neben dieser Abteilung gehörte dem Institut als weitere Abteilung das „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“ an, das mittlerweile ebenfalls in dem „Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung“ aufgegangen ist.

11 Ignaz Mosel, Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, in: Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat Nr. VI. Freytags, den 27. May 1808, S. 39–44, hier S. 41.

Tonsetzern zu bilden, wozu die Gesellschaft durch Aufmunterungen und Belohnungen nach ihren Kräften beytragen wird“. Es ging also immer auch darum, junge Komponisten bzw. neue Musik zu fördern, und zwar durch „Aufmunterungen“ und „Belohnungen“; ganz abgesehen davon, daß die Wortwahl erkennen läßt, daß auch im frühen Wien „classisch“ weniger ein Epochenbegriff denn ein Qualitätssiegel war. Und so ist die Geschichte sowohl der Gesellschaft der Musikfreunde als auch des Conservatoriums bzw. der Akademie, Hochschule und Universität immer auch eine Geschichte der Neuen Musik gewesen. Am Conservatorium studierten Generationen von Komponisten, von denen hier nur Gustav Mahler, Hugo Wolf, Alexander Zemlinsky oder Leoš Janáček genannt sein sollen, und in den Conservatoriums-Konzerten erblickte so manches Werk der genannten Meister das Licht der Öffentlichkeit.

Aber auch in den großen Gesellschaftskonzerten war immer die Gegenwart präsent, und das nicht selten in bunter Reihenfolge. So standen auf dem Programm des ersten Konzertes vom 3. Dezember 1815 eine Symphonie (von Mozart), eine Arie (von Righini), ein Rondo für Klavier und Orchester (von Hummel), ein Chor (von Händel), eine Ouverture (von Cherubini) und ein Opernfinale (von Salieri). Sechs Komponisten, darunter drei lebende, waren versammelt, von denen nur einer (Händel) schon vor längerer Zeit gestorben war; die zwei weiteren Gestorbenen waren Jahrgang 1756, wären also erst 59 Jahre alt gewesen (Vincenzo Righini starb erst 1812). Und im zweiten Konzert erklangen Werke von Beethoven, Paër, Moscheles, Salieri, Cherubini und Mehul – alle sechs erfreuten sich bester Gesundheit. Daß wir bei vielen der gespielten Werke nicht wissen, wann sie wo uraufgeführt wurden, ist allgemein bekannt, ganz abgesehen davon, daß Angaben wie „eine Symphonie von XY“ oder „eine Arie von YX“ uns im unklaren darüber lassen, um welche Komposition es sich handelt, und auch kaum zum genauen Verifizieren eines Werkes beitragen können.

Unser Symposium warf nun den Blick auf (vor allem) prominente Uraufführungen in den von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Konzerten – „Fremdveranstaltungen“ (siehe oben) fanden keine Berücksichtigung. Und selbstverständlich galt das auch für die Zeit vom 16. März 1938 bis Mai 1945, als das Haus unter der (der Gesellschaft aufgezwungenen) Führung des kommissarischen Leiters Franz Schütz stand,¹² denn ansonsten wäre (u. a.) einiger Werke von Joseph Marx oder Robert Wagner zu gedenken, ganz zu schweigen

12 Hiezu siehe Hartmut Krones, Die Konzertpolitik der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den Jahren 1938 bis 1945, in: Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im

200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

von der „Deutschen Auferstehung“ von Franz Schmidt, die am 24. April 1940 die Zuhörer mit dem schlagkräftigen Jubel-Abschluß „Wir wollen unsren Führer sehn! Sieg! Heil!“ entließ.¹³

Einer wichtigen Uraufführung, nämlich der des Klavierkonzertes für die linke Hand von Maurice Ravel am 5. Jänner 1932 durch den Auftraggeber Paul Wittgenstein und die Wiener Symphoniker unter der Leitung von Robert Heger, wurde zwar im Symposion (durch Martin Haselböck) gedacht, doch geschah das nur der Vollständigkeit halber bzw. auch wegen der Prominenz des Werkes, ohne daß es hier zu neuen Ergebnissen kommen konnte.¹⁴ Herausgeber und Referent haben deswegen auch auf die Aufnahme dieser Bekanntes zusammenfassenden Übersicht in den Symposions-Bericht verzichtet; Teile des Abendprogrammes sind aber auf Seite 16 abgebildet.

Und wenn es Verwunderung auslösen sollte, daß nur bereits verstorbene Komponisten mit einem eigenen Vortrag bedacht wurden, dann sei darauf verwiesen, daß in den Gesellschaftskonzerten seit dem Amtsantritt von Thomas Angyan im September 1988 bis zum Zeitpunkt des Symposions bereits von 51 Komponisten Auftragswerke erklingen sind und aus Anlaß der 200-Jahr-Feier acht weitere Werke in Auftrag gegeben wurden. Unter der Annahme, daß an einem Tag maximal acht Vorträge stattfinden können, hätte dies eine Symposionsdauer von weiteren sechs bis sieben Tagen bedeutet, was organisatorisch und auch finanziell unrealistisch gewesen wäre. Und von nahezu 60 Komponisten zwei oder drei auszuwählen, ist schon aus Gründen der „Gerechtigkeit“ unmöglich. Es werden (in meinem ersten Beitrag) aber alle Werke genannt, die im Laufe der letzten 30 Jahre in Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde ihre Uraufführung erlebten, und zwar über den Termin des Symposions hinaus bis zum Erscheinen des vorliegenden Bandes Ende 2018.

gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Wertungsforschung, Band 22), Wien-Graz 1990, S. 188–201.

13 Vgl. Hartmut Krones, „Das Reich“ ... „ein Volk“ ... „zu Deutschlands Größe“. Große Intervalle für große Inhalte in Franz Schmidts „Deutsche Auferstehung“, in: Musik in Wien 1938–1945. Symposion 2004, hrsg. von Carmen Ottner (= Studien zu Franz Schmidt XV), Wien 2006, S. 141–165.

14 Wittgenstein hatte bei dem Werk bekanntlich zahlreiche Veränderungen vorgenommen, was Ravel, der bei der Uraufführung nicht anwesend war, anläßlich einer Wiederaufführung am 3. Februar 1932 (bei der Walter Bricht den Orchesterpart auf einem zweiten Klavier spielte) erboste. Als Wittgenstein Ravel dann schrieb „Interpreten sind keine Sklaven“, schrieb Ravel zurück: „Interpreten sind Sklaven.“ Siehe Irene Suchy, Allan Janik, Georg Predota (Hg.), Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein, Innsbruck 2006.

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Spielzeit 1931/32 120. Vereinsjahr

Großer Musikvereins-Saal

Dienstag, den 5. Jänner 1932, abends ½ 8 Uhr

Viertes

Symphonie-Konzert

Zyklus 1931-1932

Dirigent:

Professor Robert Heger

Mitwirkend:


Paul Wittgenstein

(Klavier)

Ausführende:

Das Wiener Symphonie-Orchester

Klavier: Böjendorfer



Programm 30 Größen

Maurice Ravel:
(Geb. 7. März 1875 zu Ciboure, Nieder-Pyrenäen)

Konzert für die linke Hand

(Uraufführung)

Klavier: **Paul Wittgenstein**

Abendprogramm (Ausschnitte), Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Viertes Symphonie-Konzert vom 5. Jänner 1932: Uraufführung des Klavierkonzertes für die linke Hand von Maurice Ravel durch Paul Wittgenstein (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

OTTO BIBA (Wien)

Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition. Eine musikgeschichtliche Entwicklung am Beispiel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

In der aktuellen gegenwärtigen Musikszene werden die Begriffe Uraufführung und Auftragskomposition meist gleichgesetzt. Kaum ein namhafter Komponist schreibt mehr ohne Auftrag ein neues Werk, kaum ein Konzertveranstalter, der sich nicht mit der Vergabe von Auftragskompositionen schmückt, weil er und sein Haus auf diese Weise mit dem Werk verbunden bleiben. Dem Komponisten bringt das Auftragswerk Anregungen und es nimmt ihm Sorgen¹, dem Veranstalter bringt es Anerkennung. Belassen wir es bei diesen Feststellungen und denken wir nicht darüber nach, welche Nachteile dieses System für das „Nachspielen“ eines neuen Werkes und für dessen eventuelle und jedenfalls wünschenswerte Etablierung im Repertoire bringt. Denn für nachgespielte Werke haben die Veranstalter wenig Platz: Neues wollen sie in erster Linie mit Auftragswerken etablieren. Selbst wenn prominente Interpreten das für die Uraufführung eingestudierte Auftragswerk anderswo auch noch interpretieren, das Nachspielen dem Veranstalter also durch das Gewicht des prominenten Interpreten schmackhaft gemacht wird, ist das für das Werk in der Regel problematisch: Es ist dann so sehr mit einem Namen verbunden, daß es für andere Interpreten uninteressant wird.²

Die überwiegende Mehrzahl von Bachs kirchenmusikalischem und profanem Instrumental-Schaffen waren Auftragskompositionen, geschaffen im Rahmen der Dienstverpflichtungen als in kirchlichen oder fürstlichen Diensten stehender Kapellmeister. Komponist-Sein war kein Beruf. Man war Kapellmeister, Kantor oder hatte eine ähnliche Funktion, und innerhalb dieser hatte man Kompositionen zu schaffen. Bezahlt wurde man aber nicht für das Komponieren, sondern für das Musizieren. Denn das Komponieren war ein selbstverständlicher Teil dieser Funktion und keine „außerordentliche“, also außerhalb der Ordnung liegende, Leistung, die gesondert zu honorieren gewesen wäre. Das im Rahmen einer Dienstverpflichtung oder aus gegebenem Anlaß, also beauftragt, Komponie-

1 Gottfried von Einem, Auftrag, ja oder nein?, in: Musik 1947. Ein Wiener Jahrbuch, hrsg. von Hans Rutz, Wien o. J. [1946], S. 65.

2 Otto Biba, Auftragskompositionen, in: Musikblätter der Wiener Philharmoniker 66 (2012), S. 405–413.

ren war so selbstverständlich, daß es den Terminus Auftragswerk gar nicht gab. Die „scrittura“, wie man den Auftrag für das Komponieren einer Oper nannte, bedeutete einfach das Schreiben schlechthin; ohne eine solche schrieb man keine Oper.

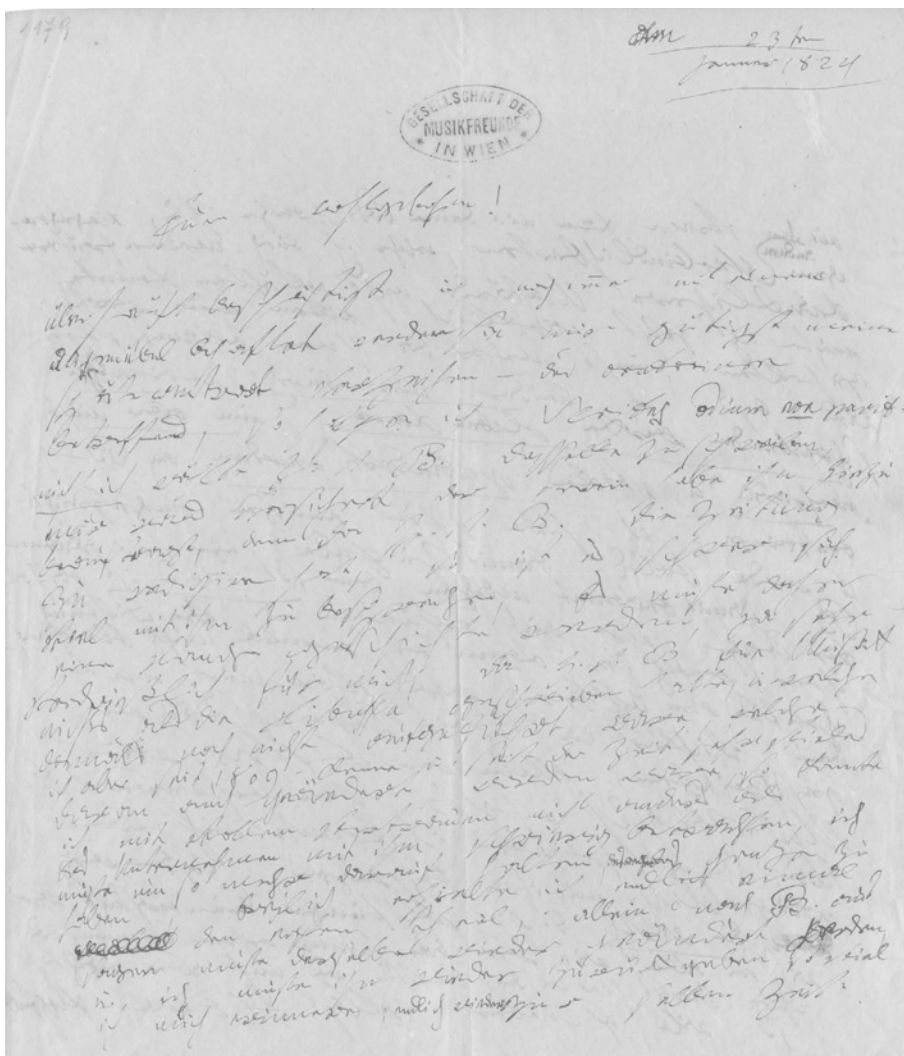
Ganz gleich war es für Mozart und Haydn, um noch weitere große Namen aus der Musikgeschichte zu nennen. Als Mozart 1779 zum Salzburger Hoforganisten bestellt wurde, hieß es im Anstellungsdekret³, daß er alle musikalischen Dienste „mit embsigen Fleis ohnklagbar versehe“ und die Hofhaltung wie die Kirche „nach Möglichkeit mit neüen von Ihme gefertigten Kompositionen bediene“. In Joseph Haydns Anstellungsdekret von 1761⁴ hieß es, daß er im Rahmen seiner Dienstverpflichtungen als Kapellmeister auf Befehl des Fürsten „solche Musicalien zu Componiren“ habe, die von ihm verlangt werden. Haydn wie Mozart blieb es unbenommen, nach einer gewissen Frist die für den Hof geschaffenen Kompositionen weiter zu verwerten, also nun mit den Kompositionen Geld zu lukrieren.

Beide (bei Bach war das noch eher die Ausnahme) hatten die Möglichkeit, auch für fremde Auftraggeber gegen Honorar zu komponieren; in Haydns Dienstvertrag war – moderne Dienstrechtbestimmungen vorwegnehmend – festgehalten, daß er solche Nebenbeschäftigungen seinem Dienstgeber melden müsse. Er ließ sich tatsächlich zeitlebens solche von Dritten stammende, also außerhalb seiner Kapellmeisterverpflichtungen liegende und eigens honorierte, Kompositionsaufträge erteilen. Mozart war damit etwas sparsamer. Aber ob es Serenaden für Salzburger bürgerliche oder kleinadelige Familien, „Idomeneo“ für die Münchener Hofoper oder das in seiner Funktion als Compositeur der Pariser Concerts spirituel jährlich nach Paris zu liefernde Werk waren, Mozart hat außerhalb seiner Verpflichtungen in der Hofkapelle ebenfalls für verschiedene Auftraggeber im eigentlichen Sinne des Wortes einzelne Auftragswerke geliefert. Nicht anders war es in Wien, wo er sich 1781 als Klavierlehrer niederließ, immer nur im Hinblick auf einen gegebenen Aufführungsanlaß komponierte, wenn sich dieser zerschlug, die Komposition sofort abbrach und weiterhin von uns eindeutig zu definierende Auftragswerke schuf.

3 Otto Erich Deutsch, Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Kassel–Basel–London–New York 1961, S. 163.

4 Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hrsg. von Dénes Bartha, Budapest etc. 1965, S. 42.

Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition



Ludwig van Beethoven, eigenhändiger Brief an Raphael Georg Kiesewetter, Vizepräsident der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, 23. Jänner 1824 (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Beethoven informiert darüber, daß er den übernommenen Kompositionsauftrag nicht ausführen werde.

Beethoven suchte als erster Unabhängigkeit für seine Komponistenarbeit, ließ sich, als er wegen seines Gehörleidens keine Kompositionskonzerte mehr veranstalten und nicht mehr als Pianist auftreten konnte, den Lebensunterhalt mit einer regelmäßigen Rentenzahlung einiger Adeliger sichern und sah die Zeit des

Komponierens über Auftrag als abgeschlossen, überwunden und nicht mehr aktuell an. Als ihm die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einen Kompositionsauftrag für ein Werk seiner Wahl erteilte, nahm er diesen und die vereinbarte Anzahlung des Honorars zwar an, entschied sich auch noch für ein Oratorium, schrieb dafür aber keine Note. Die Gesellschaft beschloß schließlich, Auftrag und Honorar zu vergessen, erkannte, daß der Kompositionsauftrag keine gute Idee war, und ernannte, um die Affäre zu applanieren, Beethoven zum Ehrenmitglied. Daß Beethoven in seiner Jugend Auftragswerke ausgeführt hatte, wie jeder andere Komponist auch, war kein Thema mehr. Es ging Beethoven ja nunmehr ganz offensichtlich nur darum, jeden Eindruck eines Komponierens über Auftrag zu vermeiden, das Schaffen über Auftrag als überwunden anzusehen. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat Beethovens nicht ausgesprochene, aber de facto erkennbare Weigerung, das bestellte und zum Teil bezahlte Auftragswerk zu schreiben, verstanden.⁵

Das romantische Künstler-Ideal war nun bereits gültig geworden, das künstlerische Schaffen als einen dem Künstler immanenten Vorgang ansah, der ohne jeden Zwang und sonstigen Eingriff ablaufen müsse. In keiner anderen Kunst war dies, meinte man, so konsequent möglich, wie in der Musik. Schubert hat zwar am 17. Juni 1816 noch stolz in sein Tagebuch geschrieben: „An diesem Tag komponirte ich das erste Mahl für Geld“⁶, aber in der Folge – abgesehen von Opern – kein Auftragswerk mehr geschrieben, also dieses romantische Schaffens- und Künstler-Ideal noch vehementer vertreten als Beethoven. Er verzichtete auf die Sicherung des Lebensunterhalts, war der erste Komponist, der das Komponieren als seinen Beruf ansah, und vertraute – erfolgreich! – vor allem auf das finanzielle Verwerten seiner Kompositionen in Publikationen, also auf Verlegerhonorare und finanzielle Dankabstattungen von auf der Titelseite der Druckausgabe genannten Widmungsträgern, die dazu freilich im voraus ihre Zustimmung haben geben müssen. Denn noch stärker als Beethoven setzte Schubert auf Widmungskompositionen, die seine Unabhängigkeit beim Schaffen nicht irritierten, ihm aber dennoch vom Widmungsträger eine Art Bezahlung – ein Ehrengeschenk auf freiwilliger, aber durch Konventionen annähernd geregelter Basis – brachten. Wie weit sich hinter solchen Widmungen vielleicht doch zurückliegende Wün-

5 Michael Ladenburger, Beethoven und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Mitteilungen zum Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ oder Das Verdienst der Geduld, in: Festschrift Leopold Kantner zum 70. Geburtstag (= Studien zur Musikwissenschaft 49/2002), S. 253–297.

6 Franz Schubert. Briefe und Schriften, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wien 41954, S. 14.

Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition

sche oder Anregungen verbargen, wie weit mit der Widmung einer hoffnungsfroh formulierten Erwartung des Widmungsträgers entsprochen wurde, wissen wir freilich nicht.

Damit ist in der Epoche, die wir die musikalische Klassik nennen, etwas zu einer Hochblüte gelangt, was es seit der Renaissance gegeben hat: Ein Komponist läßt bei der Publikation einer in welcher Form der Veranlassung oder des Auftrags auch immer entstandenen Komposition den Namen eines Widmungsträgers auf das Titel- oder ein eigenes Widmungsblatt setzen und macht diese so zu einer Widmungskomposition. Neu war jetzt nur die Intensität, mit der das gemacht wurde, die Erweiterung des Kreises der möglichen Widmungsträger von ursprünglich fürstlichen auf adelige und bürgerliche Persönlichkeiten sowie ein sich entwickelnder Mechanismus der Widmung und Belohnung, der Kompositionswidmungen zu einer vom Komponisten steuerbaren Verdienstmöglichkeit machte: Er wählte die Widmungsträger aus, die er freilich um die Annahme der Widmung fragen mußte, bevor ihr Name auf dem Titelblatt einer gedruckten Komposition erschien,⁷ konnte voraussehen, daß sie die Widmung nicht ablehnen würden, und spekulierte so auf voraussehbare Einnahmen, die nicht Salär und nicht Honorar waren, aber der ursprünglichen Form des „honorarium“ entsprachen. Schubert, der tatsächlich ein freischaffender Komponist war, hat genial damit operiert. Beethoven hat nach einem Intermezzo der Unabhängigkeit mit der 1808 angestrebten und umgehend realisierten Rentenzahlung durch mäzenatisch wirkende Adelige – die Fürsten Lobkowitz und Kinsky sowie Erzherzog Rudolph von Österreich – geradezu demonstriert, daß er nicht an die Behauptung des Komponisten auf dem Markt glaubte, hat aber dennoch zeitlebens mit Widmungen Einnahmen gemacht und Widmungswerke produziert, d. h. ohne formellen Auftrag entstandene Kompositionen zu Widmungswerken gemacht. Daß diese drei Mäzene sowohl vor wie nach dem Abschluß des Rentenvertrages besonders reich mit solchen Widmungskompositionen bedacht wurden, Fürst Lobkowitz nach seinem Konkurs aber keine mehr zugegedacht bekam, weil von ihm nun keine finanzielle Ehrengabe mehr zu erwarten war, ist interessant zu beobachten.

Vom allgemeinen wieder zurück zu Schubert. Natürlich, möchte man sagen, wollte dieser durch die Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt werden. Er hat

7 Otto Biba, Zur Zensur für musikalische Publikationen im Wiener Biedermeier und Vormärz, in: Beruf(ung): Archivar. Festschrift für Lorenz Mikoletzky (= Mitteilungen der Österreichischen Staatsarchivs 55/2011), Wien 2011, 1. Teil, S. 419–426.

bei seinem Eintritt in die Gesellschaft auch seine Dienste als Komponist angeboten, aber was in den Gesellschaftskonzerten oder Abendunterhaltungen der Gesellschaft aufgeführt wurde, waren von ihm beigestellte neue oder nicht mehr ganz neue Werke – beigestellte, aber weder über Auftrag komponierte noch gewidmete. 1826 entschloß er sich, der Gesellschaft seine Große C-Dur-Symphonie zu widmen. Diese Absicht hatte sich zuvor schon in den leitenden Organen herumgesprochen, und es stellte sich die Frage, wie man darauf reagieren sollte oder wolle. Schubert war nicht irgendjemand, sondern ein namhafter, anerkannter Komponist und überdies als Mitglied des Repräsentantenkörpers in leitender Verantwortlichkeit für die Gesellschaft tätig. Bezahlt man ihm etwas für das gewidmete Werk, so erinnert das an die überwundenen Auftragskompositionen, bei denen der Komponist bei Ablieferung eines Werkes Geld erhielt. Das wollte man seit den Erfahrungen mit Beethoven nicht mehr. Eine finanzielle Diskretion als Ehrengabe, die Privatpersonen für Widmungskompositionen leisteten, war für eine Institution nicht machbar. Ohne jede Erkenntlichkeit die Widmung annehmen, wollte man auch nicht. Die gefundene Lösung war vielsagend: Man unterließ Schuberts Widmung zeitlich um wenige Tage und überraschte ihn mit einer Renumeration von 100 fl CM und bat ihn, diese „nicht als ein Honorar, sondern als einen Beweis anzunehmen, daß sich Ihnen die Gesellschaft verpflichtet finde“, denn „Sie haben der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates wiederholt Beweise der Teilnahme gegeben, und Ihr ausgezeichnetes Talent als Tonsetzer zum Besten derselben und insbesondere des Konservatoriums verwendet“.⁸ Ziemlich zeitgleich mit der Widmung der Symphonie erhielt also Schubert eine Dankesgabe, ganz allgemein für alles, was er für die Gesellschaft geleistet hat. – Kein Honorar, kein Eindruck eines Auftragswerkes, kein plumper Widmungsmechanismus und dennoch eine Erkenntlichkeit – eine salomonische Lösung.

So aufwendig diplomatisch war die Gesellschaft ansonsten nicht. Binnen kurzem hatte sie einen hohen Ruf als Konzertveranstalter. Sie war daher eine höchst attraktive Adresse für Komponisten, die unabhängig, d. h. ganz aus eigenem Antrieb geschaffene Werke von ihr aufgeführt wissen wollten. Sie boten der Gesellschaft der Musikfreunde diese Werke zur Annahme als Widmung an oder stellten sich einfach mit Widmungskompositionen ein. Die Gesellschaft war

8 Franz Schubert. Briefe und Schriften (Anm. 6), S. 160; vgl. Otto Biba, Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in: Schubert-Kongreß Wien 1978. [...] Bericht [...] hrsg. von Otto Brusatti, Graz 1979, S. 23–36.

Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition

selbstbewußt wählerisch, nahm an oder nahm nicht an und führte keinesfalls immer auf. Carl Maria von Weber, der mit einem Schreiben vom 17. April 1816 seine Kantate „Kampf und Sieg“ von den „trefflichen Musik Legionen Wiens“ aufgeführt wissen wollte und sie deshalb der Gesellschaft zur Aufführung anbot, erfuhr einen ablehnenden Bescheid.⁹ Die Kantate war ein Gelegenheitswerk zum Abschluß der Befreiungskriege, also schon aus diesem Grund keine Komposition, die Voraussetzungen mitbrachte, einen bleibenden Platz im Repertoire zu finden, zu einem „klassischen“ Werk zu werden. Solche aber wollte die Gesellschaft aufführen und fördern,¹⁰ nicht Kurzlebiges. Ferdinand Himmel, um nur noch ein Beispiel zu nennen, erging es ebenso.

Antonio Salieri war neben dem Domkapellmeister Joseph Preindl der einzige Berufsmusiker und Berufskomponist, der Gründungsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde war; noch dazu war er entscheidend an ihrem Aufbau beteiligt. Wohl von keinem anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts wurden so viele Werke von der Gesellschaft uraufgeführt wie von ihm. (Nur bei Schubert könnte die Statistik zu einem ähnlichen Ergebnis kommen, wenn bei ihm nicht Uraufführungen so schwer eindeutig als solche festzustellen wären.) Man kann die uraufgeführten Werke von Salieri – allein 1814 waren dies vier Werke¹¹ – nicht Auftragswerke nennen, weil Salieri ja Mitglied des Leitenden Ausschusses, also in erster Instanz für die Gesellschaft mitverantwortlich war, und kraft dieser Funktion die Verpflichtung wie die Möglichkeit hatte, Werke zur Aufführung beizustellen. Alle uraufgeführten Werke Salieris waren von ihm zur Verfügung gestellt, waren also, wenn man so will, eine Sonderform von Widmungskompositionen, weil sie weder bezahlt noch belohnt wurden. Daß seine für das Konservatorium der Gesellschaft geschriebene und von ihm der Gesell-

9 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefe C. M. von Weber 63; Faksimile in: Richard von Perger, Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870 [und Robert Hirschfeld, 2. Abteilung: 1870–1912], Wien 1912, nach S. 14.

10 Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates. Wien 1814, in: Zusatz-Band zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten, zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski, Wien 1912, S. 197: „Wird sie die vorhandenen klassischen Werke zur Aufführung bringen, theils, um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln, theils um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu klassischen Tonsetzern zu bilden, wozu die Gesellschaft durch Aufmunterung und Belohnungen nach ihren Kräften beytragen wird.“

11 Rudolph Angermüller, Antonio Salieri, Teil II/1, München 1974, S. 324ff. Vgl. den Artikel von Rudolph Angermüller in vorliegendem Band.

schaft ausdrücklich versprochene Gesangsschule¹² von ihr bei der Aufnahme des Gesangsunterrichtes 1817 nicht am Konservatorium eingeführt, sondern Joseph Preindls Gesangsschule¹³ zur Verwendung vorgeschrieben wurde, mag vielleicht mit der unterschiedlichen Ausrichtung der beiden Schulen zusammenhängen: Während Salieris Schule fast eine allgemeine Musiklehre ist, geht Preindl konzis auf das Notenlesen ein, während ein eigentlicher Unterricht in der Gesangstechnik weder da noch dort zu finden ist. Vielleicht war auch mitentscheidend, daß Salieris „Scuola di Canto“ freilich noch hätte publiziert werden müssen, Preindls Gesangsschule jedoch schon publiziert vorlag. Daß diese von ihm im Gründungsjahr der Gesellschaft, 1812, veröffentlicht wurde, war vielleicht ein vorausblickender Schachzug Preindls, daß Sie von ihm damals der Gattin des 1817 zum Präsidenten der Gesellschaft gewählten Landgrafen Friedrich Egon von Fürstenberg gewidmet worden war, vielleicht nun ein hilfreicher Zufall. Ob dieses der Gesellschaft ausdrücklich versprochene Opus nun ein Auftrags- oder eine aus der Kenntnis der Notwendigkeit heraus entstandene spezielle Spezies eines Widmungswerkes war, es ist jedenfalls für sie geschrieben worden und unter den Auftrags- wie Widmungskompositionen das einzige Werk, das von der Gesellschaft nicht seiner Bestimmung zugeführt wurde.

Das erste Gesellschaftskonzert – heute würden wir sagen: Abonnementkonzert – am 3. Dezember 1815 war für Johann Nepomuk Hummel Anlaß, nach langen Jahren wieder als Solist aufzutreten, mit einem eigens für diesen Anlaß komponierten Konzert-Rondo für Klavier und Orchester: Wenn auch nicht auf der Titelseite der Erstausgabe als solches deklariert,¹⁴ war es aber den inneren

12 Am 27. April 1816 schrieb er an Ignaz von Mosel, in der Gesellschaft federführend für den Aufbau des Konservatoriums: „Sul momento ch'io stavo per metter in ordine le promesse Regole onde formar una Scuola fondamentale di Canto ad uso della compagnia die Dilettanti, si sono presentati alla mia mento [...]. Vgl. Rudolph Angermüller, Antonio Salieri, Teil III, München 1972, S. 160.

13 Joseph Preindl, *Gesang Lehre. Der Durchlauchtig-Hochgebohrnen Frauen Theresia Landgräfinn zu Fürstenberg gebohrnen Fürstinn zu Schwarzenberg gewidmet von Verfasser*, Wien, Chemische Druckerei, VN 1830 [1812]. Eine dieser lithographierten Ausgabe folgende Neuauflage in Typendruck (*Gesang-Lehre. Der Durchlauchtigsten Hochgebornen Frau Theresia Landgräfinn zu Fürstenberg, gebornen Fürstinn zu Schwarzenberg, ehrfurchtsvoll gewidmet*) dürfte mit der Einführung als Unterrichtsbehelf am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Zusammenhang stehen, wofür eine höhere Auflage notwendig wurde, die mit einem lithographischen Druckverfahren nicht hergestellt werden konnte. Beide Exemplare in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. 1231/Sch.

14 Johann Nepomuk Hummel, *Rondeau brillant pour Pianoforte avec accompagnement d'orchestre, Répertoire de Musique composé par Jean Nep. Hummel*, 1. Année, Cahier 8–9, Wien, Selbstverlag [1815 oder kurz davor]. Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. VI 15580 (Q 16258).

Von der Widmungskomposition zur Auftragskomposition

Zusammenhängen nach ein Widmungswerk oder anders gesagt, ein neues Werk, der Gesellschaft für eine – wohl die erste öffentliche – Aufführung zu einem bestimmten Anlaß zur Verfügung gestellt. Es war also wieder ein beigestelltes Werk – allerdings zum Unterschied von Salieris beigestellten, aber unveröffentlicht gebliebenen Werken ein publiziertes, dem diese Aufführung eine Absatzförderung sein sollte oder konnte¹⁵ – und somit eine Sonderform von Widmungswerk, die in der musikwissenschaftlichen Terminologie noch keine Bezeichnung gefunden hat. Johann Nepomuk Hummel ist auch noch aus einem zweiten Grund einer der wichtigsten unter jenen Komponisten in der Frühzeit der Gesellschaft, die Uraufführungen eigener Werke durch die Gesellschaft erlebt haben. 1831 stellte er sich ganz aus eigenem mit zwei Werken für das Eröffnungskonzert des neu errichteten Musikvereinsgebäudes in den Tuchlauben ein, das seit der 1870 erfolgten Eröffnung des neuen Musikvereinsgebäudes als das alte Musikvereinsgebäude gilt. An sich waren es nicht neue Werke, sondern der dem Anlaß entsprechend umtextierte Doppelchor mit Orchesterbegleitung „Das Morgenopfer“ und das *Te Deum* in D-Dur. Man hörte eine Arie aus Rossinis „Cenerentola“ und Variationen für Klavier und Orchester über ein Thema von Rossini von Henri Herz, womit der musikalischen Mode Reverenz erwiesen wurde, und eine Kantate von Franz Lachner, von der gleich noch zu sprechen sein wird; sie sollte wohl einen jungen Komponisten in das Programm bringen, dem man das Zeug zum „Klassisch-Werden“ zutraute, dem man Talent bescheinigt, der viel versprechend ist und mit dem an diesem Abend uraufgeführten Werk einen Höhepunkt in seinem bisherigen Schaffen erreicht hat. Dementsprechend war in einer Kritik¹⁶ von einem „talentvollen [...] Tonsetzer“ die Rede, „von dem wir uns noch recht viel Rühmlisches versprechen“, während es in einer anderen¹⁷ hieß: „Schon öfters wurde dieses talentvollen Komponisten rühmlichst erwähnt, aber vielleicht noch nie mit so vielem Rechte als hier.“

Die Musik der Gegenwart, die man bereits als „klassisch“ bezeichnen konnte, stammte von Ignaz von Mosel (eine Overtüre) und mit den beiden Werken von Johann Nepomuk Hummel. Mosels Overtüre bescheinigte die Kritik „Ge-

15 Die Ausgabe im Selbstverlag war für die Subskribenten bestimmt. Sobald diese beliefert waren, gingen die Verlagsrechte an den Verlag Artaria über, der es unter der Verlagsnummer 2380 Ende September 1815 als eigenes Verlagswerk in den Handel brachte.

16 *Der Sammler*, 23/1831, Nr. 138, S. 552.

17 *Allgemeine Theaterzeitung*, 24/1831, Nr. 137, S. 556.