Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 13 (1989)

Artikel: Johann Gottfried Müthels "Technische Übungen" oder Von der Mehrdeutigkeit der Quellen

Autor: Reidemeister, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869099

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Johann Gottfried Müthels „Technische Übungen“
oder
Von der Mehrdeutigkeit der Quellen

von Peter Reidemeister

> „Die pädagogischen und künstlerischen Leistungen sind in dieser Zeit nicht als zwei ungleichwertige Faktoren anzusehen. Das Pädagogische ist so gut künstlerisch wie das Künstlerische pädagogisch ist. Erst die Moderne hat Beides getrennt und das Technisch-Bildende zumeist zur Etüdenschablone degradiert.“ (Leo Schrade[1])

Es sind vor allem drei Aspekte, die es nahelegen, eine Interpretation von Müthels rätselhaften „Technischen Übungen“ vor dem Hintergrund jener „Abwege und Abgründe“, die der Bandtitel nennt, zu versuchen.

1. Der Eifer, mit dem Müthel (1728-1788) diese beiden umfangreichen Sammlungen von Fragmenten und Materialien anlegt, kontrastiert auffällig mit seiner Blockiertheit beim Publizieren bzw. Zu-Ende-Bringen von Werken. In dem „Brief an einen Freund“ bekennt er von sich selbst: „Bey mir ist manches, das bey guter Laune und bey heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden, und wartet auf eine glückliche Disposition des Geistes, um weiter ausgearbeitet zu werden, weil ich nicht gerne arbeite, wenn der Geist nicht dazu aufgelegt ist. Diese wahre Heiterkeit des Geistes zur Arbeit erscheint bey mir nur sparsam.“[2] Das vielschichtige Material der „Technischen Übungen“ kompensiert sehr aufschlußreich das auch von den Zeitgenossen[3] mit Bedauern konstatierte kleine Oevre dieses originellen, offensichtlich zum Verschrobenen[4], ja Depressiven[5] neigenden Komponisten und ist deshalb, über die biographische Perspektive hinaus, als Quelle für die Arbeitsweise und das Stil-

[1] Leo Schrade, *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik*, Leipzig 1927, 42.

[2] *Carl Burney's der Music Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen.* Aus dem Englischen übersetzt... Hamburg 1773. Reprint Kassel etc. 1959, Dritter Band, 273.

[3] Vgl. Erwin Kemmler, *Johann Gottfried Müthel (1728-1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit*, Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, im Auftrage des Johann Gottfried Herder-Instituts herausgegeben von Ernst Bahr, Nr. 88, Diss. phil. Saarbrücken 1970, Marburg/Lahn 1970, 102-106.

[4] Vgl. den Bericht eines Zeitgenossen: „Auch befand sich ein ganz vortrefflicher Klavierspieler, Namens Müthel, hier, der aber seine sonderbaren Launen hatte. Eine davon bestand darin, daß er sich nie anders als zur Winterzeit hören ließ, wenn tiefer Schnee auf den Straßen lag, um – wie er sagte – nicht durch das Gerassel der vorbeifahrenden Wagen gestört zu werden“ (cit. nach Erwin Kemmler, op. cit., 83).

[5] Laut mündlicher Familientradition soll er „in seinem späteren Alter sehr griesgrämig gewesen sein und zu Trübsinn geneigt haben“ (Kemmler, op. cit., 83).

verständnis der Carl Philipp Emanuel Bach-Zeit nicht hoch genug (und unter Umständen sogar höher als das Vorhandensein einiger weiterer fertiger Werke) einzuschätzen. Ein Suchen nach Neuem, Bizarrem, Virtuos-Rauschendem, „nach dem Einmaligen, Noch-Nie-Dagewesenen"[6] wird da erkennbar, das sich quasi nur „in Fetzen" einstellt und in verschiedenster Hinsicht erst erprobt werden muß.

Ob diese Situation des Ringens um ein neues musikalisches „Vokabular" ein generationsbedingtes Kompositionsproblem war oder eher in Müthels Persönlichkeitsstruktur wurzelte, bleibe dahingestellt. Und ebenso muß offenbleiben, ob mit diesem musikalischen Vorrat, den die „Technischen Übungen" enthalten, in Verbindung zu bringen ist, was Ebelings Müthel-Biographie außerdem noch berichtet: „Herr Müthel hat noch Kompositions von allerley Gattung liegen, die er zu verschiedenen Zeiten verfertigt hat, und wovon er vermuthlich noch Eins und das andere drucken lassen wird."[7]

2. So marginal die „Technischen Übungen" auch immer in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher Erwähnung gefunden haben, so unterschiedlich sind die Interpretationen, die über Sinn und Zweck ihrer Zusammenstellung von den verschiedenen Forschern aufgestellt worden sind. Im Gegensatz zu dem später vielleicht von Bibliothekarshand, nicht von Müthel selber hinzugefügten Titel „Technische Übungen" nennt H. Kelletat[8] unsere Sammlungen 1933 „das Hauptwerk Müthels" (das Denken bzw. die Terminologie der Musikwissenschaft hat es bekanntlich außerhalb der Kategorie „Werk" immer schwer); R. Sietz[9] spricht 1935 überraschend (und überrragend) weitsichtig von „einem Blick in des Meisters Lehr- und Schaffenswerkstatt" bzw. von „einer Art Anleitung zum Phantasieren"; dem folgend, bezeichnet W. Salmen[10] 1961 dieses „Hauptwerk Müthels für die Orgel" als eine „vollständige Schule der Orgelimprovisation"; R. G. Campbell[11] vergleicht 1966 das Material mit einem „set of notes for a musical instruction book"; E. Kemmler[12] reiht die Handschrift 1970 unter die Kategorie „Kompositionen für Orgel" ein und widerspricht Kelletat, der Müthel auf Grund der „Technischen Übungen" als „Orgelpädagoge der Tradition" eingestuft hatte, indem er betont, dieses „Werk" sei gerade *nicht* tradi-

[6] Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753-1763", in: *Mf* 10 (1957) 466-479, hier 476.

[7] Charles Burney, op. cit., 273.

[8] Herbert Kelletat, *Zur Geschichte der deutschen Orgelmusik der Frühklassik*, Kassel 1933, 35.

[9] Reinhold Sietz, „Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach", in: *BJb* 1935, 33-96, hier 64.

[10] Walter Salmen, „Johann Gottfried Müthel, der letzte Schüler Bachs", in: *Festschrift für Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, 351-359, hier 356.

[11] Robert Gordon Campbell, *Johann Gottfried Müthel, 1728-1788*. Diss. phil. Indiana University, Bloomington 1966, (Order No. 66-14, 807), ms., 218-233, hier 220.

[12] Erwin Kemmler, op. cit., 159.

tionell; P. Schleuning[13] differenziert 1973 in (ebenfalls) „Beispiele zum Projekt eines großen Lehrwerks" in Bezug auf Müthels erste Sammlung bzw. eher „Skizzen- und Kompositionssammlung" in Bezug auf die zweite; und R. Rapp erwähnt die „Technischen Übungen für den Orgelunterricht".[14]

Üblicher- und bedauerlicherweise neigt ja die Musikwissenschaft dazu, einen Gegenstand *entweder* in dem einen *oder* in dem anderen Sinn zu deuten, ohne die Doppelsinnigkeiten und Mehrdeutigkeiten zu beachten, von denen die Geschichte voll ist. So ist an allen erwähnten Bezeichnungen und Erklärungen unserer Handschrift etwas Zutreffendes zu erkennen, – unzutreffend ist nur ihre Einschränkung auf jeweils *ein* Kriterium (ausgenommen, wie gesagt Sietz), die gerade den Blick auf die Zusammengehörigkeit und Dialektik zwischen den Kriterien verstellt. Wir werden also untersuchen müssen, inwieweit unsere Sammlung aus „technischen Übungen" im eigentlichen Sinn oder / und Improvisationsstudien oder / und Kompositionsskizzen besteht.

3. Im Falle, daß sich eine Separierung dieser Funktionen hier nicht beweisen ließe, daß im Gegenteil Fragmente, die sich eindeutig als Kompositionsskizzen, und solche, die sich als Übungsmodelle verstehen lassen, daß Abschnitte, die als „schwere Stellen" von woanders abgeschrieben, und solche, die als Ideen anscheinend neu festgehalten wurden, bunt durcheinander gewürfelt sind und daß sich die Schichten überlagern, müßte man diesen Befund der heutigen, wohl seit Czernys Zeiten[15] selbstverständlichen und doch so abwegigen Auffassung gegenüberstellen, wonach Instrumental- (und Vokal-) *Technik* und *Musik* – sei es im stilistischen Verständnis, sei es im kompositorischen Denken, oder sei es im improvisatorischen Umgang mit den Elementen eines Stils –, zwei verschiedene Dinge sind, – eine Auffassung, die in der Musikausbildung noch heute – auch und gerade bei alten Instrumenten und historischem Gesang – sehr zählebig ist.

Wie eng Technik und Komposition damals zusammengehörten, geht aber schon aus zwei lapidaren Formulierungen hervor, wie sie in den erwähnten „Lebensumständen" Müthels zu lesen sind: Der Vater „schickte ihn hernach nach Lübeck zu Herrn J. Paul Kuntzen, zum Unterricht *in der Komposition und im Spielen.* "[16] Später war seine „Hauptabsicht, bey dem großen Seb. Bach in Leipzig, *sowohl im Spielen als in der Komposition* noch ein Mehres zu erlernen, und sich die zur Musik erfoderlichen Wissenschaften zu erwerben."[17]

[13] Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973, 117-121.

[14] Regula Rapp, „ ,... daß Kenner und Liebhaber davon zufrieden seyn können ... Der Komponist Johann Gottfried Müthel", in: *Musica* 43 (1989) 476-482.

[15] Vgl. Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier* ..., Kassel und Zürich 1983.

[16] Charles Burney, op. cit., 269.

[17] op. cit., 270.

Wir wissen, daß Bachs Unterricht tatsächlich stets auf die Integration von Technik und Komposition ausgerichtet war und daß er damit in einer Jahrhunderte langen Tradition stand.[18] Aber während wir es heute in der Alten Musik selbstverständlich finden, daß jeder Rabenkiel und jede Schweineborste im Instrumentenbau original zu sein haben, sind wir bei dieser mindestens ebenso konsequenzenreichen Frage im Zusammenhang mit der Musikausbildung erstaunlich tolerant und kompromißbereit.[19]

Müthel, geboren 1728 als fünftes von neun Kindern eines Stadtmusikers und Organisten in Mölln (Schleswig-Holstein), war schon als 19-Jähriger Kammermusiker und Organist am Hof in Schwerin, wo neben dem Orgeldienst und der Kammermusik das Unterrichten der herzoglichen Familie zu seinen Verpflichtungen gehörte. Hier erhielt er 1750 den erwähnten Urlaub für ein „Fortbildungsstudium" in Leipzig. Bach nahm den 22-Jährigen auch zum Wohnen in sein Haus auf, und gemeinsam mit den Schülern Altnikol und Kittel erhielt Müthel während etwa drei Monaten die letzten Stunden des bereits erblindeten Meisters. So ist es zu erklären, daß der Name Müthel unter den Schreibern der Berliner Bach-Handschriften vierzehnmal und unter den Possessoren viermal vorkommt.[20] Abgeschrieben hat der Student unter anderem die „Chromatische Fantasie", die Fantasie c-moll, BWV 906, und Teile des Orgelbüchleins. Zeit seines Lebens hat er sich immer stolz als Bach-Schüler bekannt; und in seinem später selbst erteilten Unterricht wird diese Leipziger Erfahrung mit Sicherheit ihren Niederschlag gefunden haben, was für unser Thema insofern von Bedeutung ist, als die „Technischen Übungen" , wenigstens teilweise, in einem – wie auch immer gearteten – Zusammenhang mit musikalischer Ausbildung gestanden haben.

Nach Bachs Tod waren weitere Stationen von Müthels Studienreise Naumburg (bei Altnikol), Dresden (bei Hasse und Pisendel), Potsdam und Berlin (bei Carl Philipp Emanuel Bach) sowie Hamburg (bei Telemann). Nur zwei Jahre blieb er danach noch am Schweriner Hof, dann wanderte er 1753 nach Riga aus, der Hauptstadt Livlands, wo er zuerst zwei weitere Jahre als Leiter der kleinen Kapelle des russisch-kaiserlichen Geheimen Rats von Vietighoff und dann bis zu seinem Tode als Organist an der Rigaer Hauptkirche St. Petri wirkte. Daneben hat er sich im Kreise der zahlreichen Rigaischen Musikliebhaber wohl in größerem Umfang als Lehrer betätigt. Er starb 1788, im selben Jahr wie Carl Philipp Emanuel Bach, im Alter von 60 Jahren bei Riga.

[18] Vgl. u.a. Salomon Kaswiner, *Die Unterrichtspraxis für Tasteninstrumente (1450-1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavieretüde*, Diss. phil. Wien 1930, ms.

[19] Vgl. die Thematik des Bandes 10 (1986) dieser Reihe: *Bildung und Ausbildung in Alter Musik.*

[20] Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien, ed. Walter Gerstenberg, Heft 2/3), Trossingen 1958, 136 bzw. 146.

Zahlreiche Zeitgenossen haben an Müthel seine, scheint es, überragende Virtuosität und Brillanz als Spieler hervorgehoben. Daniel Schubart hält ihn für einen „der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler“[21] und schreibt 1775 über ihn: „Kenner, die ihn spielen hörten, können nicht genug die Geschwindigkeit, Richtigkeit und Leichtigkeit bewundern, womit er über Gebirge von Schwierigkeiten wegsetzt.“[22] Burney hatte in seinem eigenen Text über die technischen Ansprüche in Müthels Werken bemerkt: „Wenn ein angehender Clavierspieler alle Schwierigkeiten überwunden hätte, die in Händels, Scarlattis, Schoberts, Eckharts und C. P. E. Bachs Clavierstücken anzutreffen sind, und, wie Alexander, bedauerte, daß er weiter nichts zu überwinden hätte, dem würde ich Müthels Kompositions vorschlagen, als ein Mittel, seine Geduld und Beharrlichkeit zu üben.“[23] Forkel erwähnt Müthel im *Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782* als „Schüler des sel. Joh. Seb. Bach, und sehr starken Clavierspieler“.[24] Und Reichardt schreibt: „So sehr er originell ist im Ganzen genommen, so nähert er sich doch vielleicht am meisten, besonders auf einer gewissen Seite, dem Hamburger Bach; nur daß er, besonders in seinen Claviersonaten, die Bachische Zärtlichkeit verläßt, rauschend wird, und sich in große Schwierigkeiten verwickelt. Neuheit der Gedanken, besonders in fortschreitenden Gängen, und Anmuth charakterisieren seinen Styl. Seine Instrumentalbegleitungen sind aber fast alle durchgehends zu schwer, und erfordern ohne Ausnahme – Meister. Er klagt über den Mangel der Heiterkeit des Geistes, und dies ist vermuthlich eine mit von den Ursachen, warum er noch nicht so viel bekannt gemacht hat, als tausend so gepriesene Virtuosi, die ihre Schäferstunden nicht erwarten, und sich zur Strafe immer ausschreiben.“[25]

Müthels erhaltene Werke gliedern sich in folgende Gruppen:[26]

1.) Die Klaviersonaten, davon 3 gedruckt 1756;
2.) Die Klavierkonzerte, davon 2 gedruckt 1767;
3.) Die Klavier-Variationszyklen, davon 2 gedruckt 1756;
4.) Zwei Sonaten für zwei Klaviere, darunter das „Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano“ Es-dur, gedruckt 1771, Müthels bekanntestes Werk;

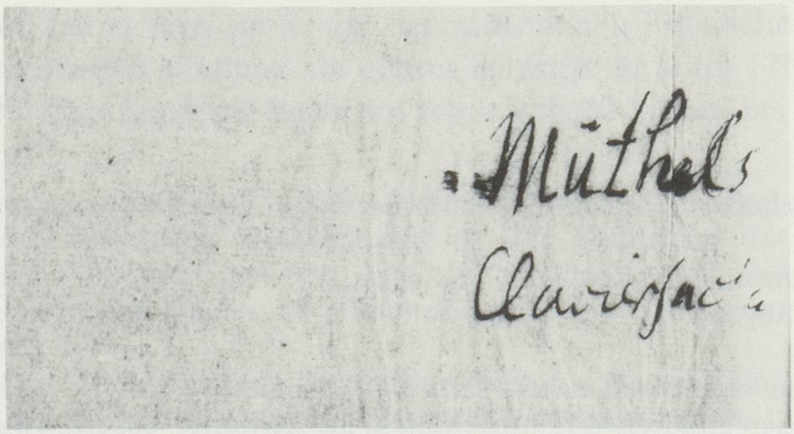
[21] Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (entstanden 1784), Wien 1806, 99.
[22] *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, I Ulm 1775, 94.
[23] Charles Burney, op. cit., 268.
[24] op. cit., 117.
[25] *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Alethinopel, 38.
[26] Näheres zu den erhaltenen Kompositionen bei Kemmler, op. cit., 96-101.

5.) Die „45 Auserlesenen Oden & Lieder von verschiedenen Dichtern", gedruckt 1759;
6.) Einige wenige Werke für verschiedene Instrumente wie z.B. zwei Fagottkonzerte oder die Flötensonate (alle handschriftlich);

Für die Orgel – „sein" Instrument – ist offensichtlich kein einziges Werk im Druck erschienen.

Die beiden Handschriften der „Technischen Übungen" werden unter der Signatur 15762/1 und 15762/2 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt. Die erste Sammlung besteht aus 30 Blättern von verschiedenster Papierqualität und unterschiedlichem Format, die wohl ursprünglich separat bestanden haben und erst später zusammengeheftet wurden. Die zweite Mappe umfaßt 19 Bogen zu je zwei querformatigen Blättern, wobei das Querformat aber nicht ursprünglich ist, sondern durch das waagerechte Durchschneiden von ehemals hochformatigen Bögen zustandegekommen ist – also schon äußerlich alles andere als ein fertiges „Werk", sondern ein pragmatisch zusammengestelltes und gewachsenes Kompendium, das heute den Umfang von ca. 95 eng beschriebenen Seiten aufweist. Eine Widmung gibt uns Auskunft über den Weg der Handschriften aus Müthels „Werkstatt" über seinen Bruder, den Erben, in die Berliner Bibliothek. „Herrn Pölchau / Wohlgebohrn", steht da auf der Rückseite des vorderen Umschlags, „Mit Baron Arnims besten Dank / und dem Wunsche einer / glücklichen Reise" - ein Abschiedsgeschenk also an Georg Johann Daniel Poelchau (1773 bei Riga geboren, 1836 in Berlin gestorben), den großen Musikhandschriftensammler und späteren Bibliothekar der Berliner Sing-Akademie, dessen riesige Sammlung, die auch die heutigen Berliner Bach-Handschriften einschloß, 1841 von der (damals) Königlichen Bibliothek erworben wurde. Poelchau stand in Livland übrigens auch in direktem Kontakt mit dem Bruder und Erben Müthels, von dem er weitere Manuskripte Johann Gottfrieds erhielt.

Von zeitgenössischer Hand geschrieben, findet sich auf dem hinteren Umschlag des ersten Konvoluts die Notiz „Müthels Claviersachen",



wohingegen der heute übliche Titel unserer Sammlung, „Technische Übungen", mit Bleistift geschrieben, nur auf dem Umschlag des zweiten Konvoluts vorkommt.

Die erste Seite (die nicht der intendierte Anfang des Materials gewesen sein muß – die Paginierung stammt jedenfalls von späterer Hand – zeigt ein für die ganze Sammlung charakteristisches Bild (Abbildung 1). Wir sehen kurze, durch Doppelstrich getrennte Fragmente für Tasteninstrument, deren Ende offen bleibt und deren Fortsetzung in der Regel durch Kustoden skizzenhaft angedeutet oder durch ein einfaches „etc." bezeichnet ist.[27] Zwei Fragen stellen sich unmittelbar. Erstens: Was hat für den Schreiber an diesen Fragmenten ihre notierungswürdige Besonderheit ausgemacht? Hat Müthel hier, entsprechend dem Titel der Sammlung, eine instrumentaltechnische Absicht verfolgt, also „schwere Stellen" niedergeschrieben, oder hat er musikalische Einfälle, sei es für sich, sei es für Schüler, notiert? Zweitens: Haben wir es mit Ab- oder mit Erstschriften zu tun, wobei Abschriften entweder von fremden Werken oder von eigenen Skizzen erfolgt sein können und Erstschriften entweder einen Kompositionsprozeß oder eine Improvisation am Tasteninstrument wiedergeben könnten?

Das erste Fragment stellt einen Unisono-Passus dar, dessen erinnernswerte Merkmale im *musikalischen* Sinne in der eleganten Modulation von c-moll nach B-dur, im Kontrast zwischen aktivem, prägnantem Unisono und cantablem, nachsatzartigem Terzengang oder in der Staffelung der rhythmischen Ebenen Zweiunddreißigstel, Sechzehntel und Achtel bestanden haben mögen, *technisch* gesehen im Übergang von der engen Handhaltung im Laufe der Zweiunddreißigstel (Umfang: eine Quinte) zur Spreizung der Hand während der Sechzehntel (Umfang: eine Septe) und zurück zur engen Haltung für die Achtel. Fragment 2 deutet eine Quintfallsequenz an unter Offenlassung des Fortgangs; auf musikalischer Seite ist hier infolge der viermaligen Wiederholung einer Sechzehntel-Figur im 1. Takt und der zweimaligen Wiederholung im 2. Takt nicht allzuviel herauszulesen, auf der technischen Seite dafür umso mehr: Problem Nr. 1 im ersten Takt: Der Triller auf der 3. Note setzt auf Grund der Tonrepetition ein rasches Aufheben der Taste voraus; Probleme im zweiten Takt bestehen im Fingersatz (besonders wenn bei weiterem Verfolgen der Sequenz der Halbton zwischen schwarzen und weißen Tasten verschieden liegt) und wieder im Zusammenziehen bzw. Dehnen der Hand; außerdem prägen Wiederholungen beim Üben die Schwierigkeiten dem Gedächtnis und der Hand ein, und die Sequenzen bedingen das Greifen ein und derselben Figur auf den verschiedensten Tastenkonstellationen.

[27] Auf das Phänomen „Fragment" wird später noch einmal eingegangen, s.u. S. 82.

Genau dasselbe gilt für Fragment 3, das, ebenfalls zweitaktig und in Sechzehntel-Bewegung, auf denselben Prinzipien beruht, aber mehr als das vorige Beispiel den Aspekt der Tonleiter mit einbezieht. 2. System / 1. Fragment stellt, bei gleichem harmonischem Verlauf und gleicher Sequenzanordnung, das Problem der Tonrepetition in der Vordergrund. Aber es gibt ein winziges Pünktchen an der sonst so evidenten Möglichkeit, daß wir es hier mit Übungsmaterial für die Fingertechnik zu tun haben, und da ist immerhin Vorsicht vor zu schnellen Entscheidungen am Platze: Wenn wir uns nämlich in den 2. Takt hineinversetzen und in seiner zweiten Hälfte, gemäß dem Gang der Dinge, von D nach G weitermodulieren wollen, so müßte doch beim letzten Achtel das cis in ein c aufgelöst sein. Und außerdem: Warum, wenn es lediglich eine „technische Übung" ist, den Verlauf, der dann von A-dur nach D-dur in Takt 2 sicher über G-dur, C-dur etc. weitergehen dürfte, ausgerechnet bei h-moll anfangen? Bestätigt wird der Zweifel im vorausgegangenen Fragment. Hier treffen wir nämlich hinsichtlich der nicht notierten weiteren Modulation dasselbe Problem an: Im letzten Takt müßte eigentlich es und im 2. Teil noch womöglich as vorgezeichnet sein, um den Weg zur nächsten Tonartenstation, Es-dur, zu bahnen. Ist der Eindruck, daß die weiteren Modulationen nicht ins Auge gefaßt, auch kein „etc.", nicht einmal Kustoden am Ende der Abbruchstelle gesetzt sind, ein Zeichen dafür, daß es sich um *musikalische* Einheiten, Ideen, Partikel, eben: Fragmente handelt und nicht so sehr (oder nicht in erster Linie) um „*technische* Übungen" in Sequenzen, die ja in weitere und noch schwerere Tonarten hätten fortgesetzt werden können? Auch das nächste Beispiel basiert auf dem Grundsatz der Sequenz mit allen pädagogischen Wirkungen auf der spieltechnischen Seite, hat aber wieder sonst nichts gemeinsam mit den vorherigen Fragmenten, weist insbesondere keine irgendwie geartete Progression des Schwierigkeitsgrades auf; der Beginn der Sequenzenkette bei d-moll bei vorauszuhörendem weiterem Dur-Verlauf nimmt ebenfalls wunder und deutet auf primär musikalische, allenfalls sekundär technische Absicht hin.

Was nun im 2. System / 3. Beispiel folgt, fällt in jeder Hinsicht aus dem bisherigen Rahmen und gibt neue Rätsel auf. Wir haben es mit einem Fugenthema in dorisch notiertem f-moll zu tun, um dessen technische Seite es schlechterdings nicht gehen kann, dessen kontrapunktische Fortsetzung aber der detaillierten Ausarbeitung harrt, sei es im kompositorischen, sei es im improvisatorischen Sinne. Die rechte Hand ist, anders als in den übrigen Fragmenten, altmodischer- oder aber theoretisierenderweise im Sopranschlüssel notiert, was allenfalls zu der Annahme berechtigt, das Thema sei von irgendwoher abgeschrieben und nicht als eben gefaßte Idee notiert. Natürlich ist zu fragen, ob der Einsatz des Comes wirklich an diesem Punkt im Verhältnis zum Dux erfolgen soll, denn der Comes setzt ja in der Regel erst nach Abschluß des Themas im Dux ein; was hier notiert ist, würde eventuell gleich die Möglichkeit einer Engführung ins Auge fassen. Ob mit dieser Frage auch die

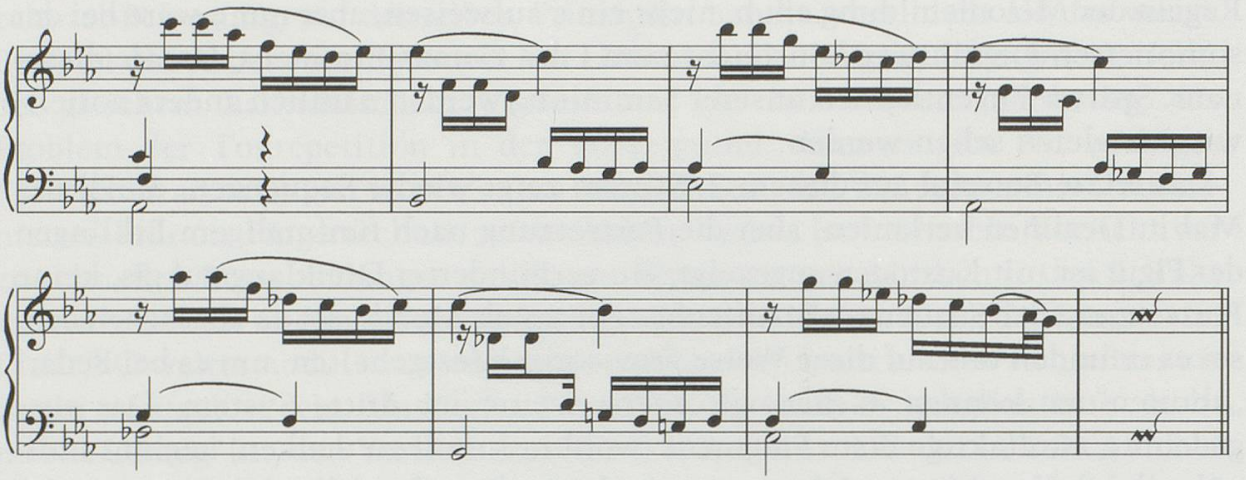
Korrektur am Ende des 1. Takts zu tun hat? Das Thema müßte hier nach allen Regeln der Melodiebildung ein b, nicht ein c aufweisen, aber nur c wäre bei der so notierten Engführung konsonant zum f des Comes-Einsatzes, b wäre dissonant. Spätere Fugenthemen unserer Sammlung werden nämlich anders notiert, wie wir gleich sehen werden.

Das letzte Beispiel auf diesem 2. System zeigt wieder Sequenzen, die dieses Mal in Dezimen verlaufen, aber die Fortsetzung nach fünfmaligem Erklingen der Figur ist mit Kustoden angezeigt: ein verminderter Dreiklang auf gis, keine Fortsetzung der Sequenz; also offenbar ein Stück Musik, sei es abgeschrieben, sei es erfunden und auf diese Weise provisorisch festgehalten, um es bei Bedarf „abrufen" zu können. Gehen wir zuerst weiter ins dritte System. Das ausgedehnte, fünftaktige erste Fragment (wohl in f-moll zu denken) beginnt individuell, nicht wie eine Übung, greift dann aber ebenfalls das Element der Sequenz auf, deren Fortsetzung mit „etc." offengelassen wird; die Sequenzkette scheint aber in dem Moment abgebrochen, wo sie auch in einer Komposition abbrechen könnte. Das nächste Fragment bestätigt die geradezu als Besessenheit zu bezeichnende Sequenzfreudigkeit, der wir im ganzen Manuskript auf Schritt und Tritt begegnen – sie wirkt wie ein roter Faden, bzw. *einer* der roten Fäden durch den so heterogenen Inhalt.

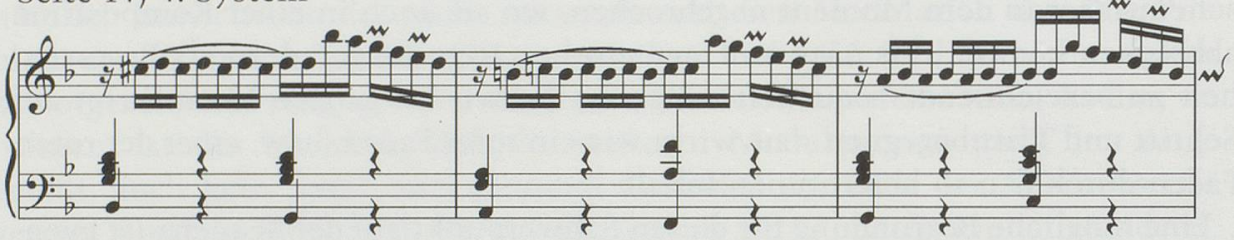
Eine mögliche Begründung für diesen Schwerpunkt auf der Sequenz ist eventuell in Müthels besonderem Interesse an „arbeitenden" Passagen unter ostentativer Zur-Schau-Stellung von technischer Schwierigkeit zu suchen. In Erinnerung gerufen seien erstens alle zeitgenössischen Berichte über seine Virtuosität als Spieler, zweitens Urteile von Burney, Schubart und Reichardt über diejenige Seite an Müthel als Komponist, wo er Besonderes und Neues gebracht hat. „Die Gänge und Passagien sind ganz sein eigen, und machen seiner Hand und seinem Kopfe viel Ehre", hatte Burney gesagt; Schubart nannte ihn „eigensinnig in den Gängen", und Reichardt attestierte ihm „Neuheit der Gedanken, besonders in fortschreitenden Gängen". Die meisten Fragmente in seinen „Technischen Übungen" widerspiegeln Müthels Suche nach neuen Möglichkeiten auf diesem Gebiet, das ihn als Spieler ebenso herausgefordert zu haben scheint wie als Komponist: Hier hat er sein Eigenstes gegeben, und unsere Manuskripte liefern den Beweis,wie sehr dieses Element im Zentrum seines Interesses stand.

Als Beispiele seien hier einige dieser „Gänge" und Sequenzen ausgewählt:

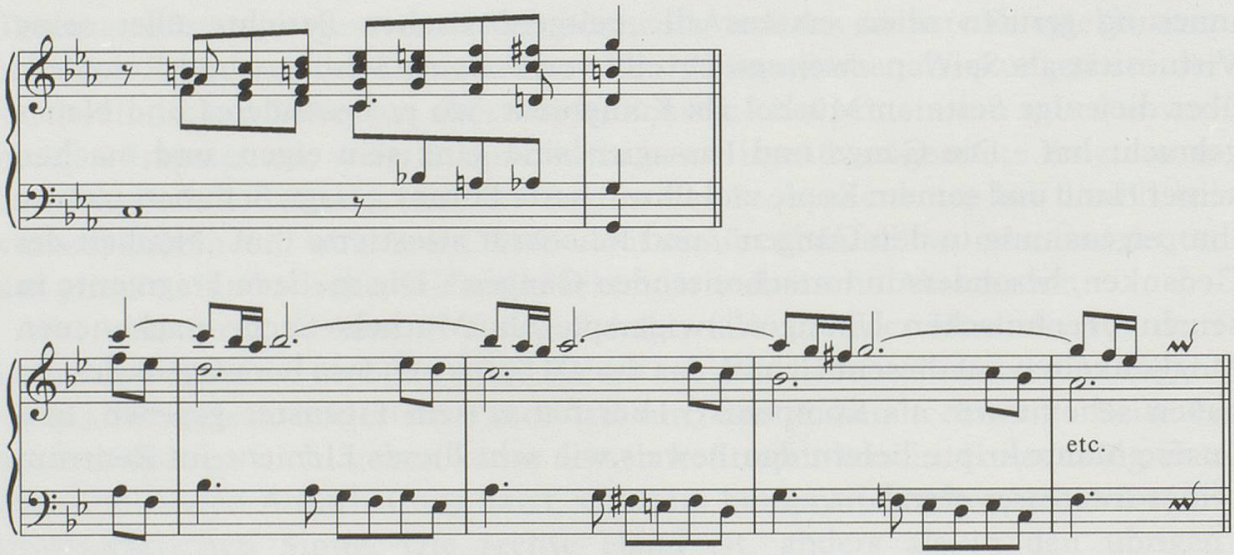
Seite 1, 4. System



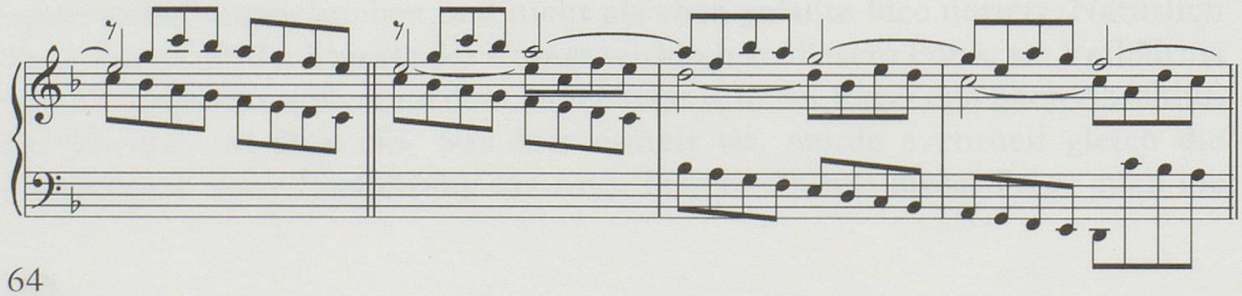
Seite 1v, 4. System



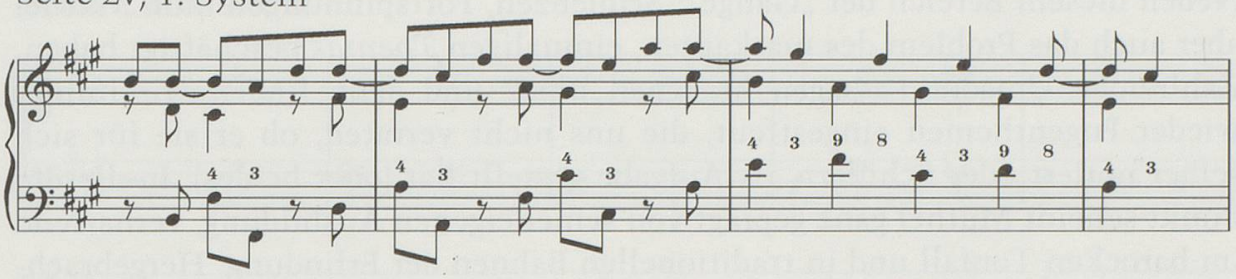
Seite 1v, 5. System



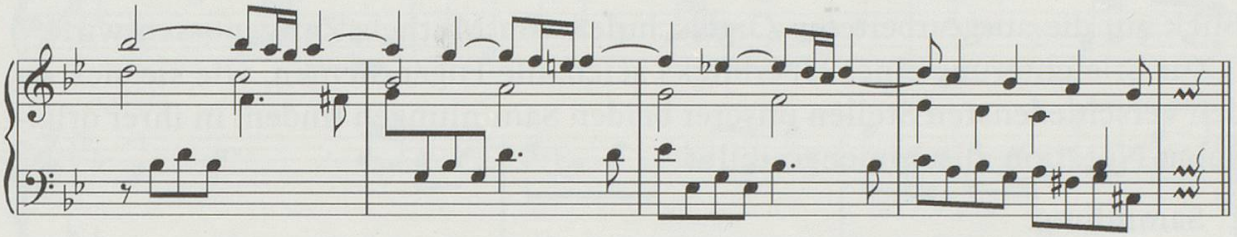
Seite 2, 4. System



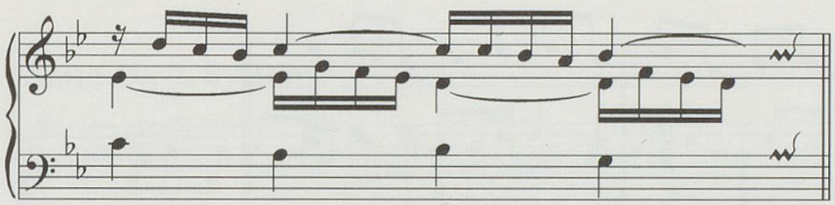
Seite 2v, 1. System



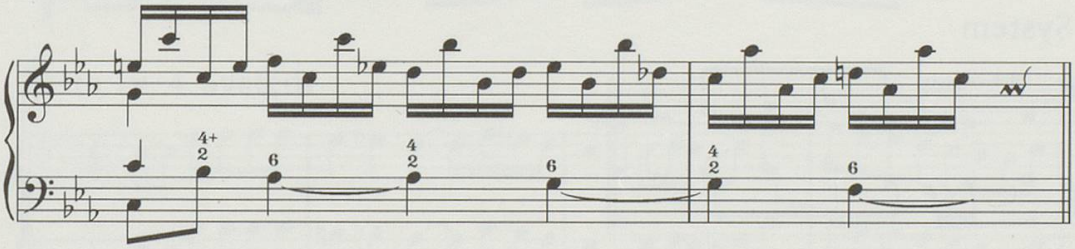
Seite 2v, 5. System



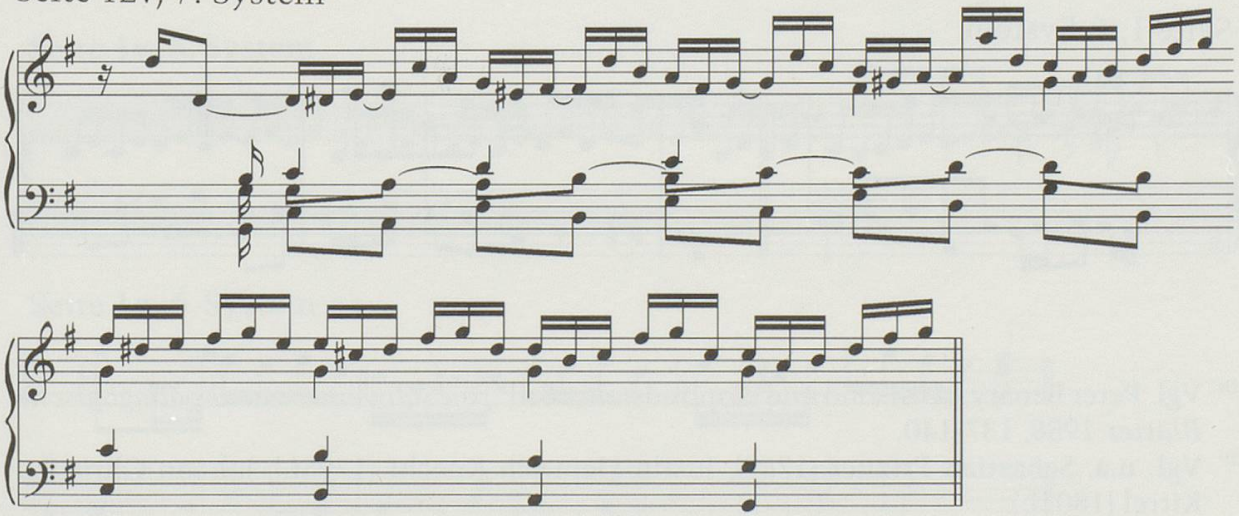
Seite 2v, 6. System



Seite 2v, 7. System



Seite 12v, 7. System

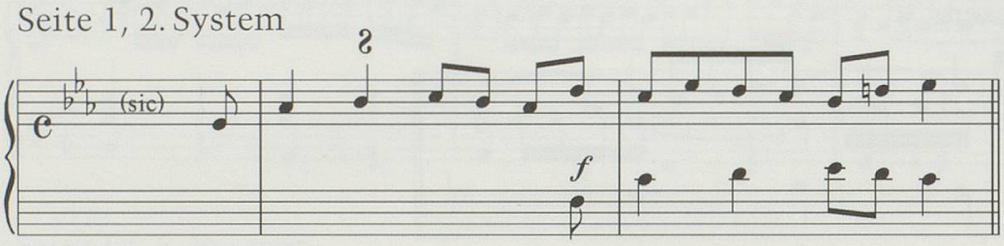


Neben diesem Bereich der „Gänge", Sequenzen, Fortspinnungen muß Müthel aber auch das Problem des markanten, einmaligen *Themas* beschäftigt haben. Zahlreiche Unisono-Passagen begegnen uns,[28] und dann finden wir immer wieder Fugenthemen eingestreut, die uns nicht verraten, ob er sie für sich selber notiert oder Schülern als Aufgabe gestellt hat (oder beides): In diesem Punkt scheint Müthel ganz geprägt von seiner eigenen Ausbildung, verharrend im barocken Tonfall und in traditionellen Bahnen der Erfindung. Hergebrachtes steht hier also mit Neuestem durcheinander gemischt, ohne jede Systematik, ja man ist versucht zu sagen:chaotisch, wenn man einen vergleichenden Blick auf die ausgearbeiteten Orgelschulen von Müthels Zeitgenossen wirft.[29]

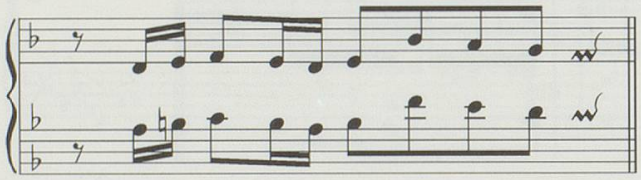
Zur Erleichterung eines Überblicks seien alle Fugenthemen, wie sie sich an den verschiedensten Stellen unserer beiden Sammlungen finden, in ihrer originalen Notation zusammengestellt.

1. Sammlung:

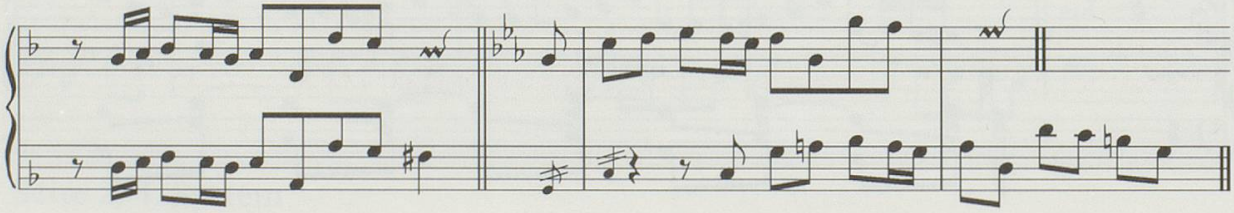
Seite 1, 2. System



Seite 1, 5. System



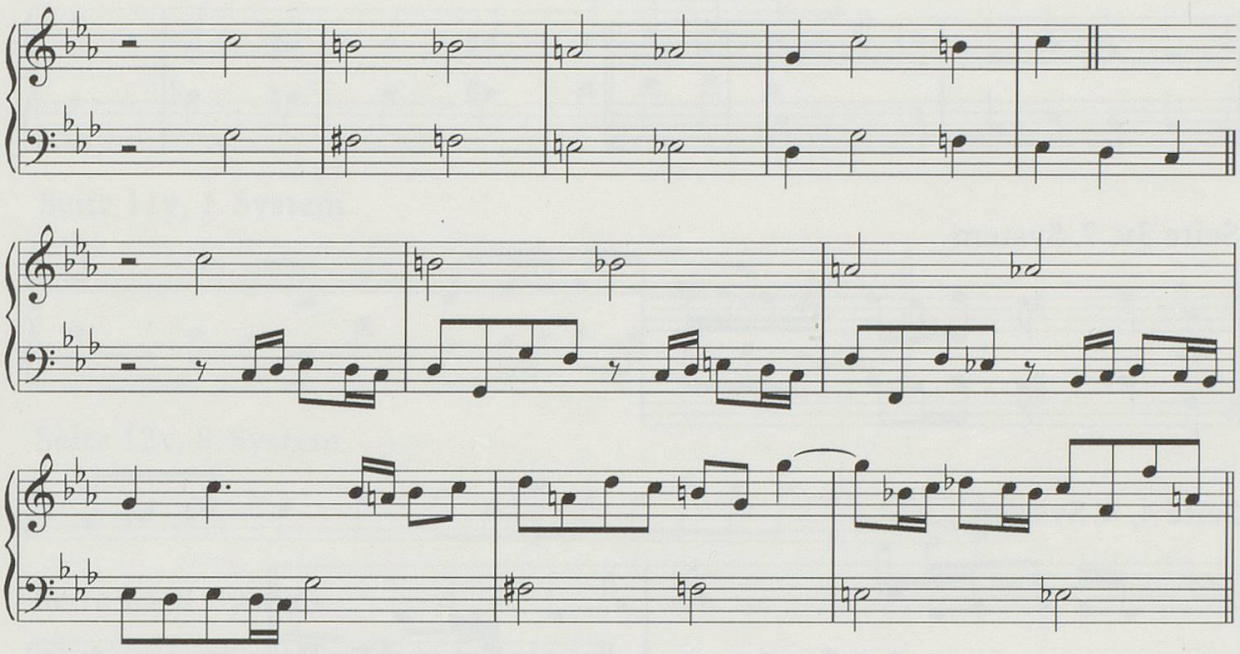
Seite 1, 6. System



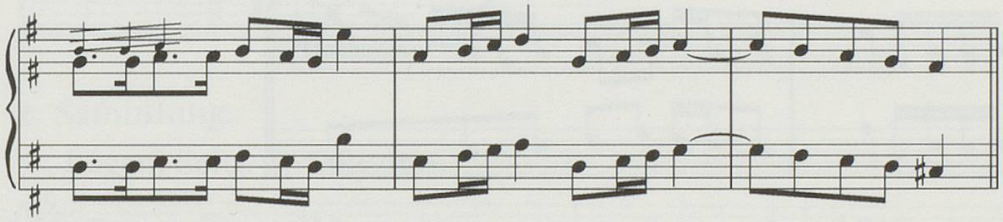
[28] Vgl. Peter Benary, „Unisono und empfindsamer Stil", in: *Schweizer musikpädagogische Blätter 1988*, 137-140.

[29] Vgl. u.a. Sebastian Prixner (1789), Justin Heinrich Knecht (1795f.), Johann Christian Kittel (1801f.).

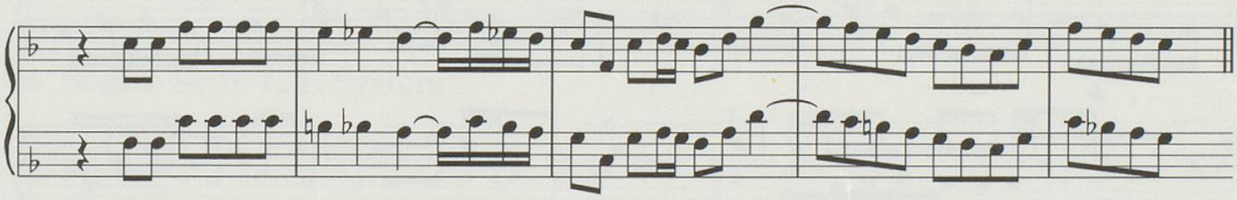
Seite 1, 8. System



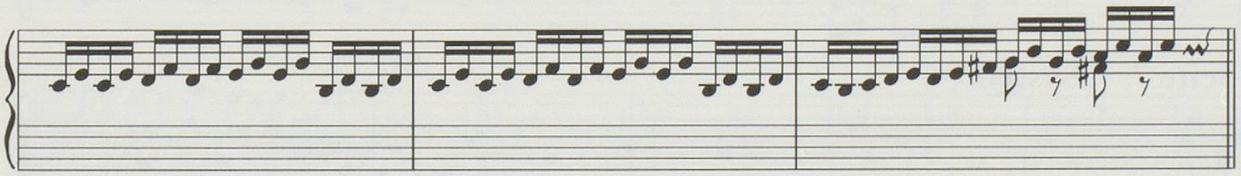
Seite 1v, 2. System



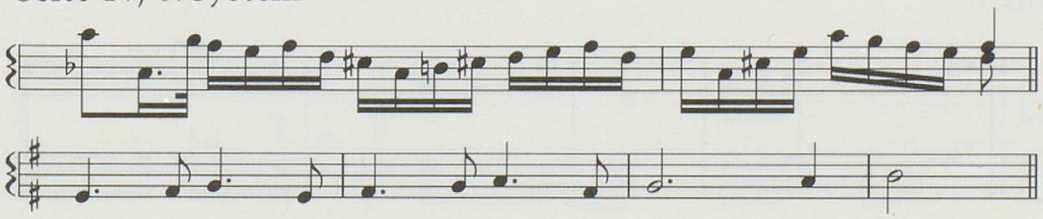
Seite 1v, 4. System



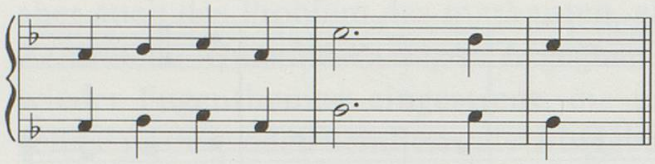
Seite 1v, 5. System



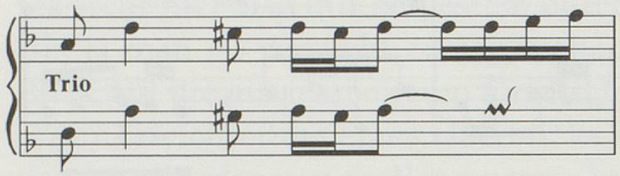
Seite 1v, 6. System



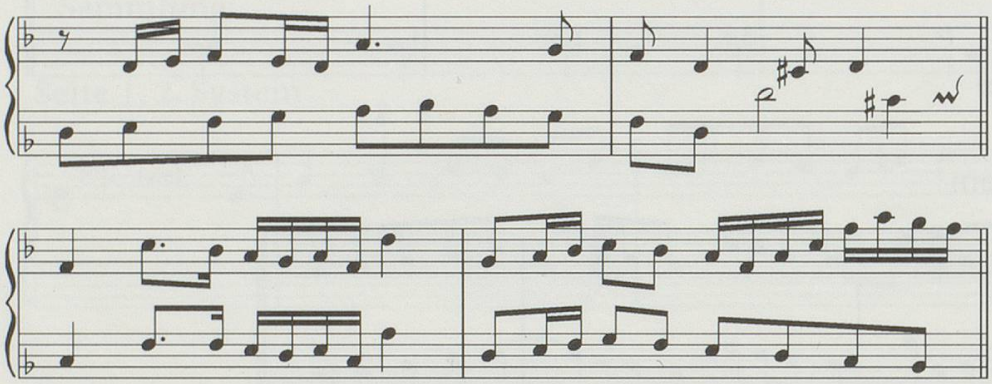
Seite 1v, 8. System



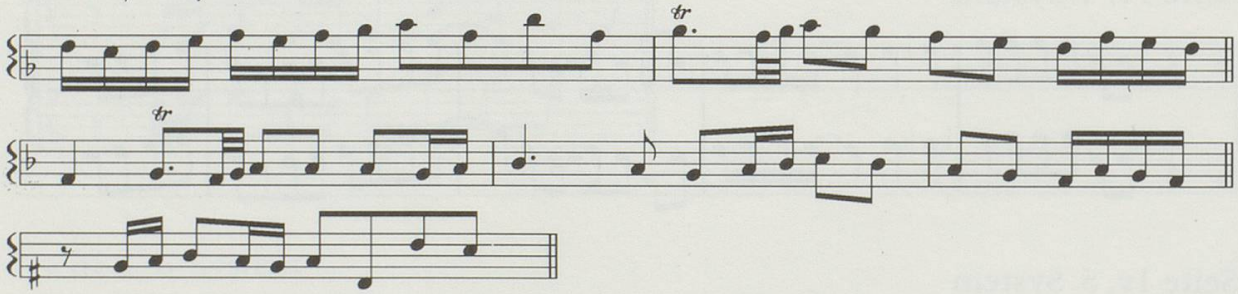
Seite 3v, 7. System



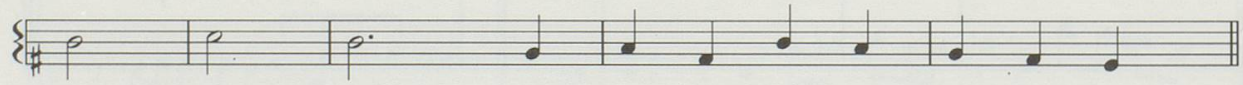
Seite 4, 4. System



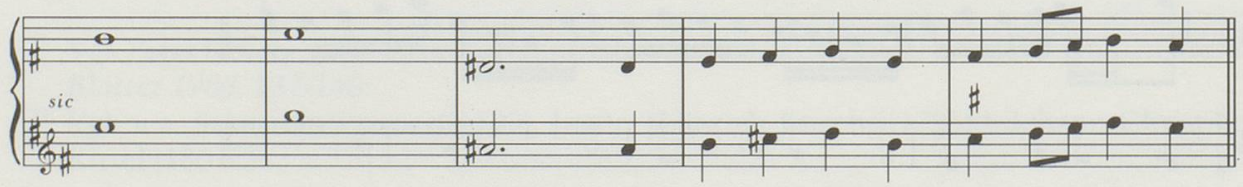
Seite 6, 4. System



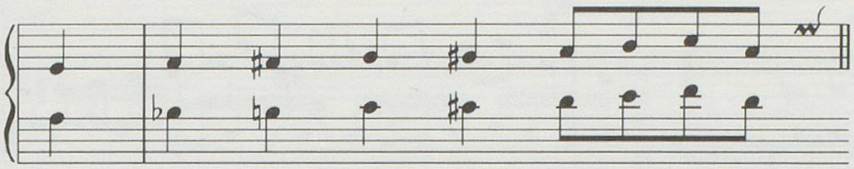
Seite 7, 7. System



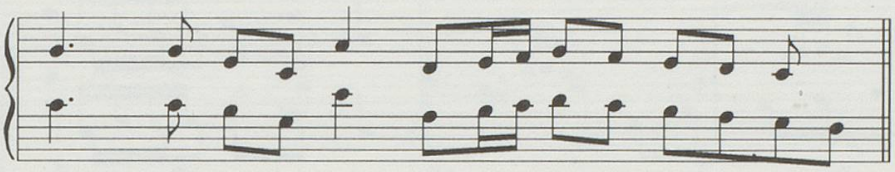
Seite 7, 8. System



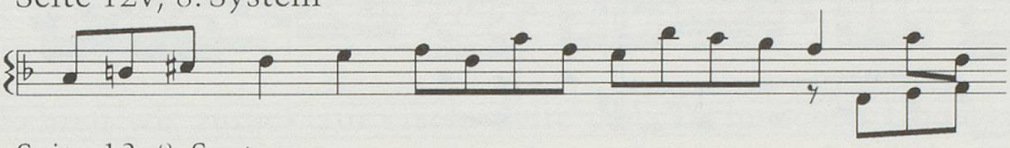
Seite 10, 6. System



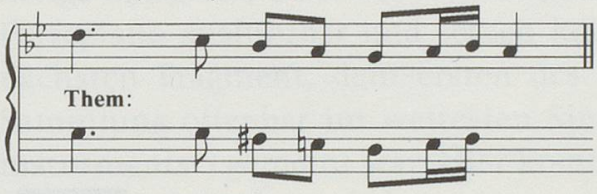
Seite 11v, 1. System



Seite 12v, 8. System

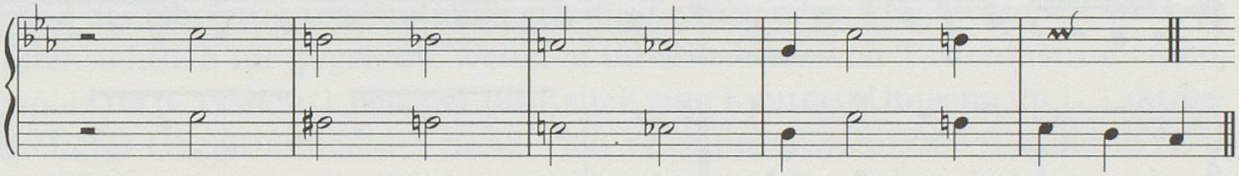


Seite 13, 8. System

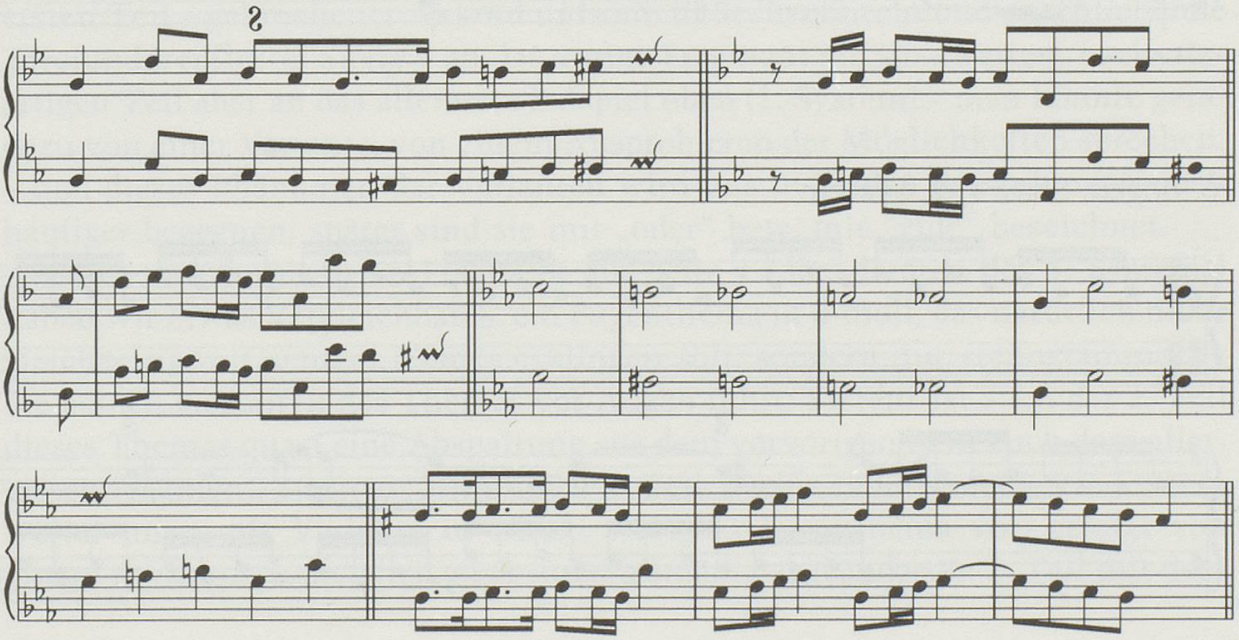


2. Sammlung:

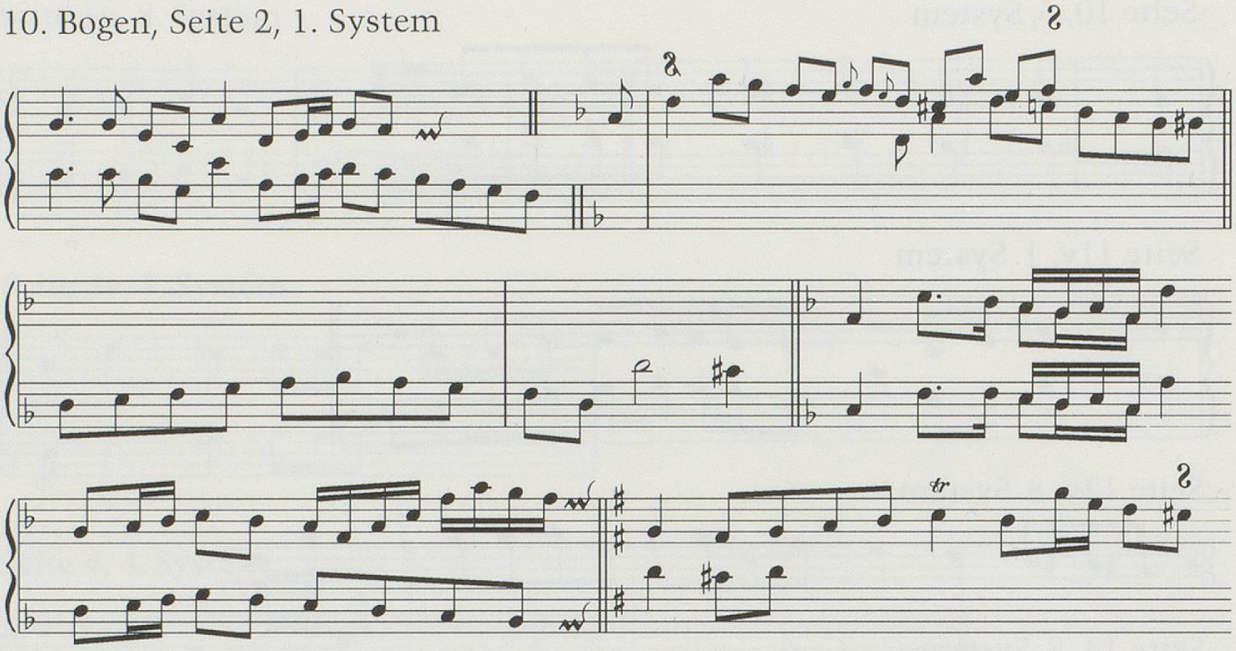
2. Bogen, Seite 2, 4. System



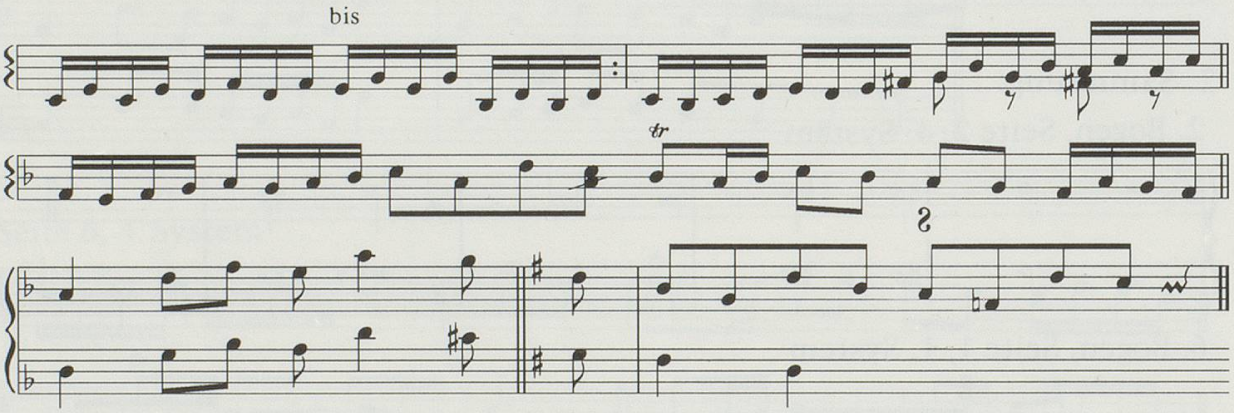
6. Bogen, Seite 1, 1. System



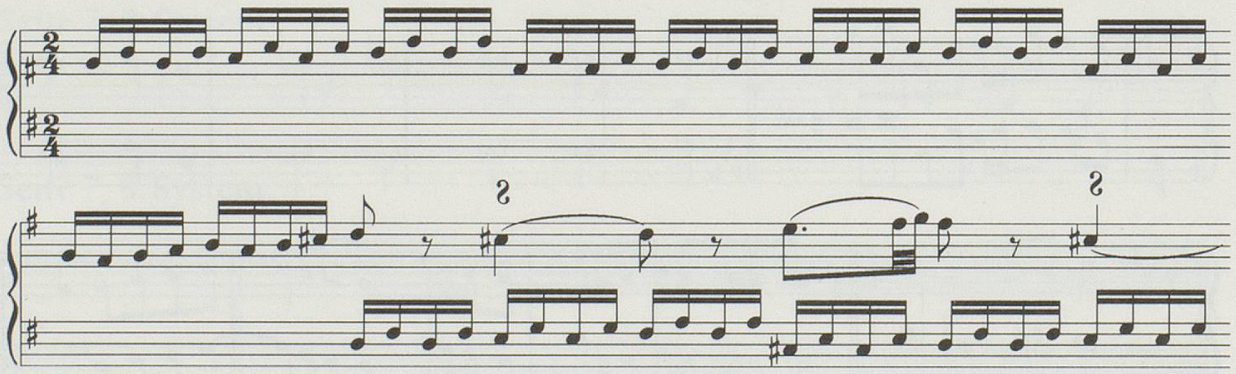
10. Bogen, Seite 2, 1. System

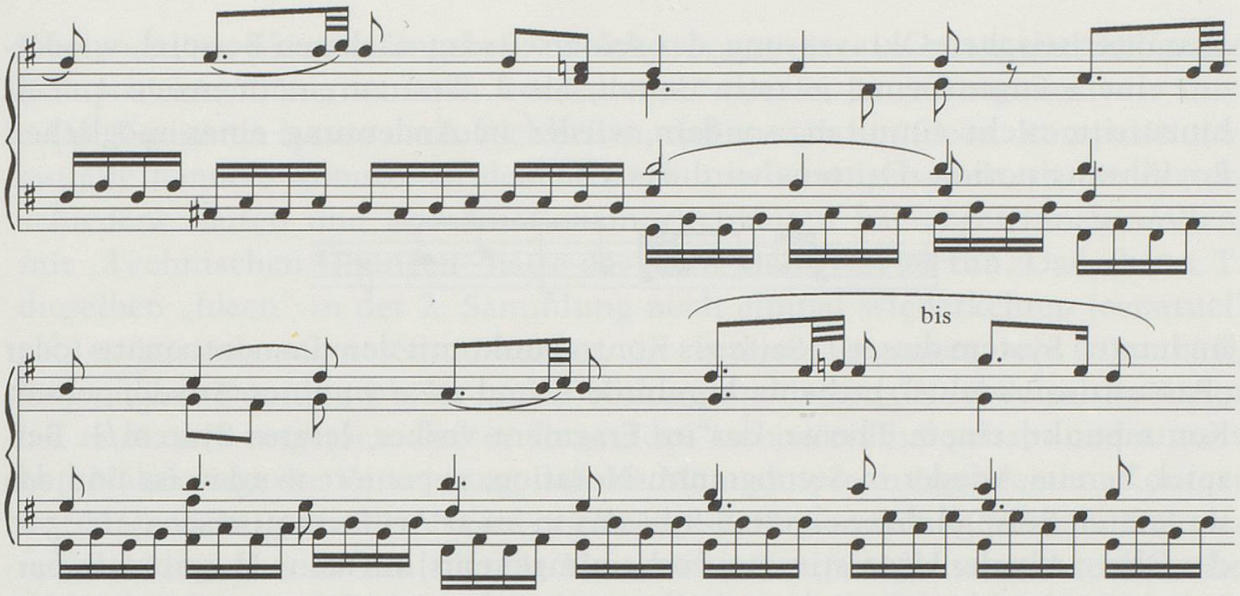


6. Bogen, Seite 1, 3. System



6. Bogen, Seite 1, 2. System

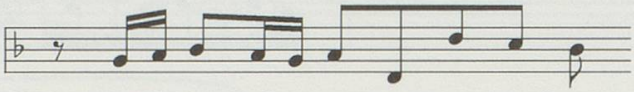




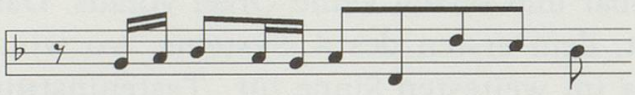
Kehren wir zurück zur ersten Seite der „Technischen Übungen". Alles Bisherige und große Teile des Folgenden sind auf einem Cembalo, Clavichord oder Fortepiano ausführbar und setzen keine Orgel voraus. Das ändert sich beim nächsten Fragment, dem ersten des 4. Systems, wo wir erkennen, daß die Sammlung offenbar im weitesten Sinne für „Tasteninstrumente" („keyboard instruments") gemeint war: Hier kommt mit den Grundtönen der Akkorde das Pedal dazu, und wir haben einen veritablen Triosatz vor uns. Und wieder verläßt die Musik nach (diesmal) sieben Quintfallsequenzen die vorauszusehende Fortsetzung durch Angabe des Weitergangs mittels Kustoden (f im Baß, as in der Oberstimme);ähnliches gilt für die folgenden Abschnitte, der nächste offensichtlich für Orgel, die weiteren für alle Arten von Tasteninstrumenten, wobei im 5. System/1.Beispiel zusätzlich zum Kontrast Unisono im 1. Takt/begleiteter Oberstimmensatz im 2. Takt noch der dynamische Gegensatz forte (1.Takt) und piano (2. Takt) vorgeschrieben ist. Das folgende lehnt sich im ersten Teil – gebrochener Akkord unisono in Sechzehnteln und anschließende Zweiunddreißigstel-Skala – an das vorige Fragment an, im zweiten, nachsatzartigen Teil aber an das allererste Beispiel oben (1. System) – man könnte geradezu von einer Variante, von einem Ausprobieren der Möglichkeiten sprechen, – und dieses Phänomen der Varianten wird uns in beiden Sammlungen noch häufiger begegnen; später sind sie mit „oder" bzw. mit „vide" bezeichnet.

Schon im übernächsten Fragment auf Seite 1 (dem letzten des 5. Systems) haben wir etwas Vergleichbares: ein Fugenthema in d-moll, das natürlich nicht gleichzeitig mit seinem Comes erklingen soll, sondern nur stenogrammartig die beiden Gestalten des Themas vor Augen führt: Erstens ist auch der 2. Teil dieses Themas quasi eine Abspaltung aus dem vorvorigen bzw. auch dem allerersten Fragment, zweitens kommt der 1. Teil, nach g-moll versetzt, ein System weiter unten als Variante in einem weiteren Fugenthema vor, gefolgt von einem rhythmisch gleichen, aber intervallmäßig abgeänderten 2. Teil mit dem

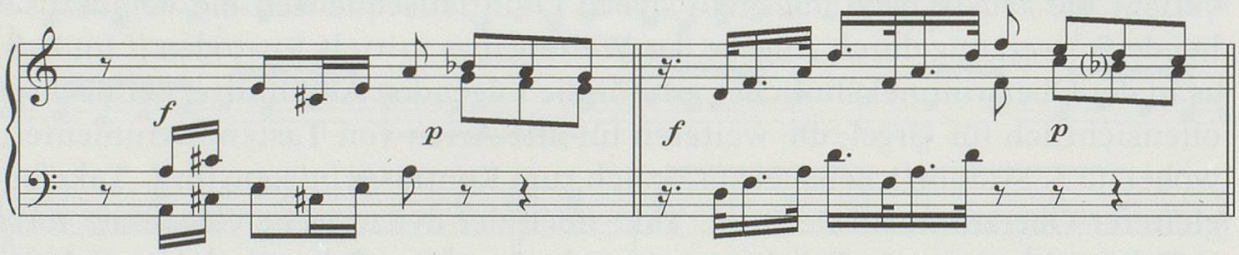
charakteristischen Oktavsprung, der seinerseits im nächsten Beispiel, wiederum einem Fugenthema, jetzt in c-moll, als 2. Teil zu einem neuen 1. Teil hinzutritt, nicht simultan, sondern wieder in Andeutung einer möglichen Engführung notiert. Drittens wird das Thema



im letzten System dieser 1. Seite als Kontrapunkt mit dem Lamentoquart- (oder „Passus duriusculus"-) -thema kombiniert, und zwar in einer Art doppeltem Kontrapunkt, einem Thema, das im Fragment vorher, letztes System/1. Beispiel, bereits, wieder in Stenogramm-Notation, exponiert worden ist und das im letzten Beispiel dieses letzten Systems in einer Art Stimmtausch (jetzt g in der Ober-, c in der Unterstimme, vorher umgekehrt) auf seine Harmonisierbarkeit hin „abgeklopft" wird – wer dächte bei diesem Thema nicht gleich an Müthels großen Lehrer Sebastian Bach (und etliche andere vor ihm)? Damit aber noch nicht genug zum Thema „Varianten": Wie „verfolgt" vom Motiv



bringt er auf S. 1v im 6. System zwei Unisono-Versionen, die ganz aus Vorhergehendem abgeleitet sind.



Und jetzt das Erstaunlichste: In der 2. Sammlung (6. Bogen, Seite 1, Abbildung 13) erscheint im Zusammenhang mit anderen Fugenthemen *dasselbe* Thema wieder, sogar in derselben Tonart (g-moll) und in derselben Stenogramm-Notation, gefolgt vom selben Variantenthema, diesmal aber statt in c-moll in d-moll, gefolgt vom selben Lamentoquart-Thema (wie Seite 1 unten in der 1. Sammlung). Auf Seite 2 der 1. Sammlung (Abbildung 3) verfolgt Müthel das Lamentoquart-Thema noch weiter (man möchte fast treffender sagen: Er *wird* von ihm verfolgt ...): Das 6. System zeigt zu Anfang eine in *beiden* Oberstimmen chromatische Führung über Orgelpunkt c, dann das Thema kombiniert mit einem Kontrapunkt in Sechzehntel-Bewegung und am Schluß des Systems eine Variante ganz auf der Basis von verminderten Septakkorden, z. T. mit Markierungen, deren Bedeutung nicht klar ist: Es könnte sein, daß sie im Unterrichts-Zusammenhang soviel bedeuten wie „Dieses Stück fürs nächste Mal", es könnte aber auch sein, daß sie im Kontext mit

Kompositions-Skizzen angeben, welche Fragmente in zusammenhängende Kompositionen übernommen worden sind[30] oder in Frage kommen.

Die Varianten lassen darauf schließen, daß es sich um Ideen, Kompositionseinfälle handeln könnte, an denen der Autor herumgebastelt, denen er verschiedene Seiten und Kombinationsmöglichkeiten hat abgewinnen wollen; mit „Technischen Übungen" hätte das dann nicht viel zu tun. Daß aber z. T. dieselben „Ideen" in der 2. Sammlung noch einmal wiederkehren (eventuell gab es ja noch andere Sammlungen, die verloren gegangen sein könnten?), lassen diese Deutung wieder in den Hintergrund treten, es sei denn, der Autor hat es bereits vergessen, daß er diese „Idee" schon einmal gehabt und notiert hat. Näher liegt die Vermutung, daß die Manuskripte in irgendeinem Kontext mit Unterricht gestanden haben, vielleicht die 2. Sammlung mit einem anderen Schüler, und daß in diesem Unterricht Kompositions- *und* technische Übungen Hand in Hand gingen, wie Müthel ja seinerseits zu Sebastian Bach gegangen war, um „sowohl im Spielen als in der Komposition noch ein Mehres zu lernen".

Zurück zu Seite 1, und zwar zum vorletzten System, dessen beide Fragmente nur auf der Orgel spielbar sind. Das erste gehört in einen toccatenartigen Zusammenhang mit den beiden langen virtuosen Läufen, dem Triller im Pedal, den raschen Dezimenparallelen in den Händen; das zweite ist ein ausgedehntes Pedal-Solo, wie noch so manche andere im weiteren Verlauf dieser Manuskripte, – beides aus einem musikalischen Kontext gegriffene Stellen mit charakteristischen Schwierigkeiten, aber eben mit sehr unterschiedlichen. Und die Frage muß wieder offen bleiben: Handelt es sich um bestimmte Probleme, die zu Übungszwecken der Hände oder des Pedals in eine musikalische Form gebracht wurden, oder sind es Ausschnitte aus bestehenden Werken, die zum Üben herausgeschrieben sind, – handelt es sich um Kompositionsskizzen, von denen sich der Schreiber, Johann Gottfried Müthel, sagen konnte: „Dieses oder jenes kann ich nochmal brauchen" (was eigentümlich korrespondieren würde mit jenem eigenen Ausspruch, nach dem vieles, „das bei guter Laune und bei heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden" ist, „auf eine glückliche Disposition des Geistes" wartet, „um weiter ausgearbeitet zu werden") oder sind diese Fragmente allenfalls auch Nachschriften von besonders gelungenen Passagen beim Improvisieren, die als Modelle für Schüler dienen konnten (wie das ja auf alle Arten von Sequenzen durchaus zutrifft)?

Seite 1v (Abbildung 2) bringt uns in dieser Frage ein Stückchen weiter, und trotzdem sei schon jetzt davor gewarnt, diese „Entdeckungen" einseitig als „die" Lösung anzusehen, – möglicherweise gibt es nämlich auf diese Fragen nicht *eine einzige* Antwort. Aber Seite 1v oben finden wir doch etwas Erstaunliches: Fragmente Nr. 1, 2, 3, 4 und 6 sind Ausschnitte aus Johann Sebastian Bachs Chromatischer Fantasie BWV 903, unterbrochen unvermittelt durch

[30] Ein Beispiel dafür s. u. S. 76.

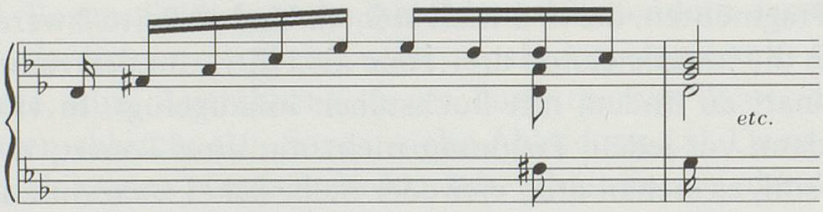
Beispiel 5, Ende des 2. Systems: ein Fugenthemen-Stenogramm in G-dur; vielleicht war auch der Platz am Ende des Systems zuerst freigeblieben und später zum Eintragen des Fugenthemas ausgenützt worden. Hatten wir mit den Varianten eher Argumente für die Deutung der Handschrift als Sammlung von Kompositionsskizzen in Händen, so jetzt mit den identifizierbaren Beispielen aus einem identifizierbaren Stück konkrete Anhaltspunkte für Übungsmaterial, und zwar durcheinander gemischt mit kontrapunktischen Übungen, sei es zu Kompositions-, sei es zu Improvisationszwecken. Natürlich regt sich sofort der Verdacht, daß es sich bei den anderen Fragmenten (eventuell sogar bei den Fugenthemen?) auch um abgeschriebenes, aus anderem Zusammenhang übernommenes Material handeln könnte. Wir müssen aber beim Weiterschauen nicht lange warten, um auch an diesem Verständnis unserer Sammlung wieder von neuem zu zweifeln. Nach den Fragmenten im 3. System / 2. Hälfte und 4. System / Anfang (2 Pedalübungen), 4. System / Mitte (einer Sequenz), 4. System / Ende (einem Fugenthema), 5. System / Anfang (einem 5-stimmigen chromatischen Gang) und 5. System/Mitte (einer Sequenz im Trio-Satz) haben wir am Ende des 5. Systems ein nur im Dux notiertes Fugenthema C-dur vor uns (mit der Modulation und dem Comes-Beginn auf der 5. Stufe), das – man höre und staune! – in der 2. Sammlung nicht nur genau gleich wiederkehrt (dort 6. Bogen, Seite 1, siehe Abbildung 13), sondern das etliche Seiten später auch, allerdings nach G-dur versetzt, als Ausgangspunkt für eine Kompositionsskizze, eine Ausführung dieses Fugenthemas dient, die aber nach wenigen Takten abbricht (10. Bogen, siehe Abbildung 15). Da es sich vermutlich um Müthels eigene Handschrift handelt, erhält nun wieder die These, daß wir es hier in erster Linie mit Kompositionsskizzen und -übungen zu tun haben, neue Nahrung.

Nach dieser eingehenden Behandlung von widersprüchlichen Beobachtungen wollen wir dem weiteren Inhalt der Sammlungen eher kursorisch folgen; die Mischung von Sequenzen, schweren Passagen, Fugenthemen und sonstwie bemerkenswerten Figuren, die Abwechslung von Polyphonem, Toccatenhaftem und Unisono-Passagen, von Cembalomäßigem und Orgelhaftem, traditionell-Gebundenem und modern-Virtuosem, Modellhaftem und Individuellstem bleibt über weite Strecken erhalten. Seite 1v, vorletztes System, bringt zu Anfang eine Spielfigur, die in Müthels eigenen Werken bei virtuosen Passagen öfter vorkommt und die er wohl wegen ihrer „Würzung" der Dreiklangstöne durch die danebenliegenden Halbtöne sehr schätzte; es ist sehr evident, daß Johann Sebastian Bach (auch) hierin vorausgegangen ist und z.B. in der 3. Stelle aus der Chromatischen Fantasie, auf derselben Seite oben, 2. System beim Markierungszeichen, dieselbe Idee hatte. Am Schluß des vorletzten Systems dieser Seite begegnen uns – es ist eher die Ausnahme als die Regel in dieser Handschrift – Fingersätze. Auf Seite 2 oben, 1. und 2. System (Abbildung 3) werden wieder Varianten desselben Einfalls notiert, wobei die

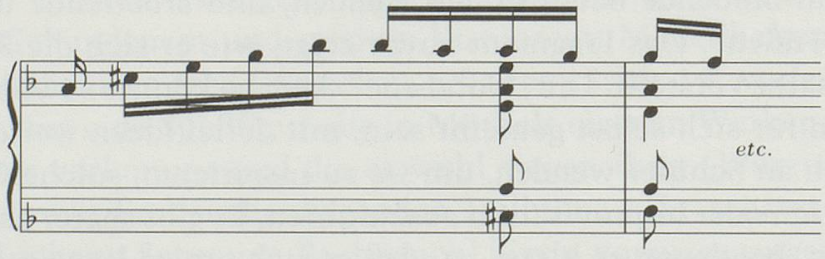
zweite Stelle im 2. System wieder in einer chromatisierenden Abweichung besteht. Ende des 3. Systems ist eine kleine Kadenz auf der 5. Stufe von B-dur zu sehen, im 5. System / Fragment 2 ein Generalbaß-„Gerippe" (wie Carl Philipp Emanuel Bach so etwas in seinem Kapitel über die Freie Fantasie nennt), was wiederum natürlich nicht als „Technische Übung" gemeint sein kann und was in der Folge häufig vorkommt. Es gibt weiterhin zahlreiche Satzmodelle (z. B. auf Seite 2 verso, 1. und 2. System, hier noch kombiniert mit Vorhaltsbildungen), die ebenfalls eher mit Komposition zu tun haben als mit Fingertechnik (Abbildung 4). Im 2. Fragment dieser Seite ist „Pedal" vorgeschrieben, im folgenden wieder „unisono", Mitte des zweiten Systems sieht man ein für unsere Augen klischeehaftes, für damalige Verhältnisse vielleicht modernes, virtuoses Zweiunddreißigstel-Geklingel, Mitte des vorletzten Systems wieder zwei Varianten ein und derselben Gebrochene-Akkorde-Idee mit den so geschätzten acciaccaturenhaften Nebennoten.

Mit Seite 6 erreichen wir eine Art neues „Kapitel" in unserem Manuskript (Abbildung 5). Obwohl sich nämlich am Wesen der Fragmente, seien es Skizzen, seien es Übungen, sei es beides, nichts ändert, steht im 3. System, mit Bleistift notiert, der Zusatz „G-dur", während das Beispiel in F-dur steht; drei Systeme tiefer sehen wir zweimal, wiederum mit Bleistift geschrieben, „e-moll" bei Fragmenten, die in d-moll stehen. Und ab Seite 7 werden zu diesen Angaben auch die jeweils ersten drei Töne als Hilfe, um den richtigen Start in der neuen Tonart zu finden, mit Buchstaben hinzugefügt. In vielen späteren Fällen steht dann vor jedem Fragment nicht nur *eine* Tonart, in die transponiert werden soll, es stehen drei, vier oder mehr dabei, es steht z.B. „F-dur und andere mehr" (Seite 11v) oder „Einen Ton höher" oder „Einen Ton niedriger" (Seite 12v). Dies ist nun wieder nicht anders zu deuten denn als Übungsstoff für einen Schüler, eventuell aber *anhand* und *in Kombination* mit Kompositionsskizzen, jedenfalls aber mit *musikalischen Ideen*, und nicht trocken, selbstzweckig, ohne musikalische Bedeutung. Rechts unten auf dieser Seite ist ein „Notabene" hinzugefügt, das für Müthels Stil wiederum sehr bezeichnend ist: „Haltende und bindende Sätze in den Händen, und arbeitende und laufende Sätze in den Füßen". Das Fragment zuvor zeigt, wie er sich die Kombination dieser Gegensätze vorstellt. Die „Notabene"-Angabe könnte sowohl als Erinnerung und Plan für sich selbst gemeint sein, mit derlei Ideen weiterzumachen, oder sich auch an Schüler wenden, um *sie* zu inspirieren, solche Gedanken in der Komposition oder Improvisation auszuführen. Es gibt später andere verbale Anmerkungen, bei denen es klarer ist, daß es sich um pädagogische Hinweise handelt, so z. B. „Beim Trillern die Füße gut aufheben" (Seite 12 oben), „Den Triller im Pedal unter die Semitonia in die Höhe schlagen" (Seite 12v, 3. System) oder „Viel Passagen mit Trillern im Baß" (Seite 11 unten); bei anderen ist die Intention wieder weniger deutlich erkennbar, z.B. bei der Bemerkung „Läuffer und abgebrochene Sätze" (Seite 11 unten).

Ganz klar in Richtung Kompositionsskizze verweist uns dagegen auf der Seite 6 verso, Beginn des 5. Systems (Abbildung 6), ein Fragment, das uns später, eingebunden in den kompositorischen Zusammenhang, auf Seite 21 unserer Sammlung wieder begegnet, und zwar in einem nicht betitelten, fantasieartigen Stück in g-moll (Abbildung 7); es ist auf Grund dieser Quelle ediert in Band I der Orgelwerke von Johann Gottfried Müthel (Sechs Fantasien), herausgegeben von Rüdiger Wilhelm;[31] die diskutierte Stelle findet sich S. 11, 1.System. Der Vergleich zwischen Skizze und Ausführung, den schon R. Wilhelm angestellt hat,[32] ist aufschlußreich für Müthels kompositorisches Vorgehen: Zuerst paßte er die Skizze in ihrer Originalgestalt in eine um zwei Oktaven tiefer begonnene Phrase ein (wonach er eventuell die Skizze mit dem Zeichen versah), änderte dann auf Grund des Kontextes den Anfang leicht ab, indem er offenbar das vorher in der Komposition erreichte a″ noch einmal aufgreifen wollte, und notierte die neue Version auf dem verlängerten vorletzten System unter Streichung der alten zu Beginn des letzten Systems. Auch die Fortsetzung des Fragments weicht in der Komposition von der Skizze ab. Besonders aufschlußreich ist die Tatsache, daß dieselbe Idee wie zu Beginn des behandelten Fragments



am Ende des nächsten Systems auf Seite 6v unserer Sammlung, als Variante, eine Quinte nach oben transponiert, ein anderes Fragment eröffnet, hier mit einem Unterrichtshinweis auf Transposition (von d-moll nach e-moll) und mit einem „Nota bene"-Zeichen versehen:



Näher verwandt und auf einander bezogen können Kompositionsideen und Unterrichtsmaterial kaum erscheinen!

[31] Helbling-Verlag, Innsbruck 1982, 4.
[32] Op. cit., 69 bzw. 83.

Seite 15 (Abbildung 8) beinhaltet eine Skizze zu einer „Fantasie. Allegro" in C-dur, und hier ist ziemlich deutlich zu erkennen, wie die musikalischen Ideen, verglichen mit denjenigen in den Fragmenten, wesentlich banaler wirken, wie korrigiert und verändert wird, wie verbale Erklärungen hinzukommen (vorletzte Zeile: „piano, crescendo il forte, langsam angefangen und zugenommen"), – man kann sich schlechterdings nichts anderes vorstellen, als daß Müthel (denn es ist seine Schrift) hier zusammen mit einem Schüler komponiert (oder dessen Ideen oder Improvisationen aufgeschrieben) hat; von Johann Sebastian Bach ist ja auch überliefert, daß er *zusammen* mit dem jungen Carl Philipp Emanuel Sonaten geschrieben hat, eingreifend in den Kompositionsprozeß aus didaktischen Gründen, dem Schüler quasi die Feder führend.[33] Die dynamischen Bezeichnungen können ein Hinweis darauf sein, daß diese Fantasie für Clavichord oder Fortepiano gedacht war. Das Stück bricht entweder unten auf der Seite ab, oder die Fortsetzung ist verloren gegangen.
Auf Seite 8 geht es weiter mit kadenzartigen Ausgestaltungen von langen Baß-Tönen; richtige Kadenzen, die mit einer Fermate auf der 5. Stufe beginnen und mit einem entsprechenden Triller in die Tonika führen, sind auch schon dabei, – möglicherweise der Anstoß für das, was am Schluß der Sammlung eingetragen ist: lange, ausgearbeitete Kadenzen zu Solo-Konzerten. Seite 9 bringt dann ganz unvermittelt (auf einem Papier im Querformat notiert) ein Choralvorspiel, „O Traurigkeit etc." überschrieben und „Adagio" bezeichnet, ein sehr schönes, an Chromatik reiches Stück, möglicherweise als Beispiel in diesen Unterrichtszusammenhang geraten, aber offensichtlich ein ausgearbeitetes Werk. Seite 10 zeigt längere Fragmente mit Transpositionsvorschriften und verbalen Anweisungen wie z. B. unten auf der Seite „Arpeggio in den beiden Händen und haltende Töne in den Füßen"; S. 10v thematisiert das Problem der Sext- und Terzparallelen, und 11 zeigt ausgedehnte, kadenzartige, freie, d. h. taktstrichlos notierte Pedalsoli, für die Müthel eine Vorliebe gehabt haben muß. „Viel Passagen mit Trillern im Baß", haben wir schon gelesen, oder: „Beim Trillern die Füße gut aufgehoben". Seite 14 folgt eine eher flüchtig geschriebene Skizze, die einen kadenzhaft mit vielen Fermaten aufgefächerten F-dur-Akkord umschreibt, mit dynamischen Angaben und Fingersätzen versehen, ebenso 14v auf dieselbe Art einen solchen in h-moll, 17v einen in A-dur, – Lehrbeispiele? Kompositionsideen? Beispiele fürs Improvisieren? Jedenfalls mit einer Variante („Vide") versehen, also kein fertiges Stück, geschweige denn ein „Werk" im herkömmlichen Sinn, sondern eher „Werkstatt", „Laboratorium", und für uns unter gewissem Aspekt, wie schon gesagt, noch interessanter als etwas Abgeschlossenes und Ausgefeiltes.

[33] Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931.

Danach haben wir es wieder mit Choralbearbeitungen zu tun, unter denen sich auch unbedeutendere Versionen, wohl Schülerarbeiten, befinden; ihnen wird man nicht gerecht, wenn man sie mit dem Anspruch auf Meisterwerke und unter falschen Kriterien be- bzw. „ver"- urteilt:[34] Der Zusammenhang mit Unterricht ist zu evident. Sie sind zum Teil auch durch häufige Varianten charakterisiert, wie z. B. der erste Vers des Chorals „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", wo sogar zwei abweichende Versionen notiert sind, eine gleich anschließend an die letzte Zeile und mit „oder" bezeichnet, die andere unten auf der Seite und mit einem Zeichen kenntlich gemacht, – Arbeitsfeld auch hier, Kompositionsprozeß, Ringen um eine noch bessere Form.

Dann folgen die erwähnten Kadenzen, lang, virtuos, allem Anschein nach für Klavierkonzerte gedacht, von denen Müthel ja etliche geschrieben und bei denen er in der Regel an mehreren Stellen Fermaten für Kadenzen notiert hat. Wenn man bedenkt, wie wenige ausgeschriebene Beispiele von Kadenzen wir für diese Zeit haben und wenn man die harmonisch und technisch beschränkten Muster vergleicht, die z.B. Quantz 1752 gibt,[35] kann man über das „ausschweifende Wesen" dieser Müthel-Kadenzen nur staunen, – kleine „Freie Fantasien", die mit vielen Figuren arbeiten, denen wir in den Fragmenten auf früheren Seiten dieser Sammlung schon begegnet sind: etwa die acciaccaturenartigen chromatischen Nebennoten im absteigenden d-moll-Akkord der Kadenz auf S. 22, die im 4. System noch einmal wiederkehren, oder der verminderte Septakkord oder die chromatischen Skalen. Bei Müthel, dem Virtuosen, muß es „rauschen", brillant sein; thematisches Material wird kaum verarbeitet. Auch hier Korrekturen und Varianten, S. 24 (1) Vermerke „oder besser", „vide"-Zeichen, spontane, vitale Schrift, wie etwa Seite 23 (Abbildung 9), die falsch paginiert ist und auf dem Kopf steht. Es wäre wünschenswert, diese ca. 27 Kadenzen, längere und kürzere, einmal gesamthaft als Kadenz-Modelle der Carl Philipp Emanuel Bach-Zeit zu veröffentlichen.

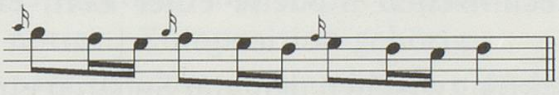
Den Abschluß dieser ersten Sammlung bildet auf Seite 29 ein Baß-„Gerippe", „Accompagnato" überschrieben, mit teilweise angedeuteter Oberstimme, ebenfalls gut in den Zusammenhang mit Lehre passend. Dies kann man sich auch noch auf der folgenden Seite mit ihren Baß-Übungen (unsystematisch von beiden Seiten des Blattes aus beschrieben) und von Seite 30 vorstellen, wo oben auf der Seite ein 3/8-Tänzchen zuerst in Es-dur, dann einen Halbton tiefer, in D-dur, danach eine Choral-Zeile, dann der bezifferte Baß zu einem Rezitativ und wieder ein Choral notiert ist, wonach Müthel wiederum die 3 restlichen Doppelsysteme noch verwertet, indem er das Blatt umkehrt und mit flüchtig skizzierender Schrift noch etliche Fragmente festhält (Abbildung 10).

[34] Vgl. Erwin Kemmler, op. cit., 171.

[35] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel etc. 1953, Tab. XX.

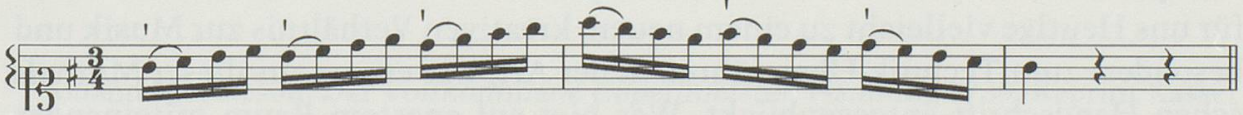
Die Generalbaß-Übungen scheinen auf der letzten Seite noch eine Fortsetzung zu erhalten, brechen dann aber nach anderthalb Zeilen ab. Müthel „wendet das Blatt“ auch hier im wahren und im übertragenen Sinn des Wortes, denn was er mit den freien Systemen, jetzt von der anderen Seite her beschrieben und später so paginiert, anfängt, das hat mit Unterricht wieder gar nichts mehr zu tun. Es sind Skizzen, schwer errungene Fortschritte (wie man an den sehr affektvollen Durchstreichungen erkennen kann) zu seinem schon erwähnten großen Es-Dur-Duett für zwei Tasteninstrumente von 1771, und zwar zum langsamen Satz c-moll (Abbildung 10, 1. und 6. System), notiert hier für *ein* Tasteninstrument, vieles Bekannte und Probierte aus früheren Fragmenten enthaltend. Mit dem Jahr 1771, in dem der Druck des Duetts bei Friedrich Hartknoch in Riga erfolgte, haben wir auch endlich ein Datum in Händen, *vor* dem Müthel diese erste Sammlung angelegt haben muß.

Die zweite Sammlung bietet inhaltlich ein ähnliches Bild (Abbildung 11): Fragmente, denen man nicht ansieht, ob sie Übungen oder Skizzen, Abgeschriebenes oder Eigenes darstellen, Beispiele, die mehr spieltechnisch, andere, die mehr kompositionsproblem-orientiert sind, Fugen-Themen, Sequenz-Modelle, 4 ganze Orgel-Fantasien und Fragmente anderer Fantasien (ediert bei Rüdiger Wilhelm), – alles in unsystematischer Mischung und ohne erkennbare Progression. Am Schluß dieser Sammlung finden sich noch etliche Seiten mit kleinen Kompositionen, die von einer anderen Hand notiert sind, wahrscheinlich von Schülern, denn wer sollte sonst Zugang zu „Müthels Claviersachen“ gehabt haben? Bogen 1, Seite 2 beinhaltet ein arioses Stück in Es-dur im $^{3}/_{4}$-Takt (Abbildung 12), Bogen 6 bringt die schon behandelten Fugenthemen (Abbildung 13), Transpositionsvorschriften überall, und auf dem 8. Bogen finden wir eine interessante Erklärung zur Verzierungslehre und zur Artikulation:



„wird so gespielt“:

und



„Vier solche Noten werden am besten so vorgetragen: die erste etwas verstärckt; die zweyte, als mit einem Bogen an die erste gezogen; die beyden folgenden etwas abgestoßen. *Dieses gielt gesonders im Singen.*“ – wiederum eindeutige Wendung an Schüler und eine Quelle, die bisher kaum bekannt war (Abbildung 14).

Wir haben also festgestellt, daß verschiedene Charakteristika unserer Handschrift in verschiedene Richtungen beim Verständnis ihres Inhalts weisen. Für die Verwendung im *Unterricht* für Tasteninstrumente sprechen die 5 Beispiele aus der Chromatischen Fantasie (womöglich lassen sich noch andere Zitate identifizieren), die Technik-Aspekte sehr vieler Fragmente, auch in Bezug auf die obligate Behandlung des Pedals, die überaus zahlreichen Transpositionsvorschriften, die verbalen Angaben, die sich allem Anschein nach nur an Schüler wenden können. Es sind aber nur ganz selten Fingersätze notiert, und es fehlen auch sonst alle in Schulwerken üblichen Basis-Informationen wie z. B. eine Verzierungstabelle. Es kann sich also bei den potentiellen Schülern, die mit diesem Material gearbeitet haben, nur um sehr Fortgeschrittene und wahrscheinlich nicht um Dilettanten gehandelt haben. Für den Zusammenhang mit *Kompositionsskizzen* sprechen die konkreten Beispiele, die sich als Entwürfe für die g-moll Fantasie oder den zweiten Satz des Es-dur Duetts nachweisen lassen (und vermutlich kann man auch hier noch zur Aufdeckung weiterer Zusammenhänge kommen); ferner die mit „oder" bzw. „besser" bzw. „vide" bezeichneten Varianten, die vielen Fugenthemen, die aber natürlich genauso gut auch im Kontext mit Ausbildung gestanden haben können, die ausgeführten Kompositionen wie Freie Fantasien, Choralbearbeitungen und Kadenzen, die aber ebenfalls als Studienarbeiten im Unterricht Verwendung gefunden haben mögen. Alle genannten Elemente sind auch im Improvisationsbereich brauchbar, als Beispiele, als Modelle, als notierte Orientierungspunkte: sowohl die Fugenthemen als auch die auskomponierten Stücke, sowohl der Akzent auf technische Beherrschung des Instruments, Brillanz, Virtuosität wie auch das Mittel der Transposition und das – statistisch gesehen – mit Vorzug verwendete Phänomen der Sequenz, das als Mittel der Vertiefung der kompositorischen und spieltechnischen Modelle einer Zeit, eines Stils besonders effektiv ist.

Die praktizierte Dialektik zwischen den vier Sphären eines damaligen Musikers – des Spielers, des Komponisten, des Improvisators und des Lehrers – ist ja gerade dasjenige Element, das den Unterricht jener Zeiten so profund von dem heutigen trennt. Das Einbinden der Technik ins Musikalische, der kompositorischen Phantasie in den Aufbau der Technik, des Generalbasses und der Analyse in die Improvisation und der Improvisation in den Generalbaß würde für uns Heutige vielleicht zu einem neuen, kreativen Verhältnis zur Musik und besonders zum Technik-Üben führen in der Art, wie es uns aus dieser Müthelschen Handschrift entgegenblickt. Was hier auf engstem Raum miteinander verbunden ist, ohne daß man Prioritäten erkennen kann, durchdringt sich wechselseitig: An primären Kompositionsskizzen (mit und ohne Sequenzen) oder an Fragmenten aus dem Repertoire des betreffenden Instruments kann (auch unter Verwendung von Transposition in alle möglichen Tonarten) Technik geübt werden; solche Skizzen oder Übungen können genau so gut als

Modelle zum Fantasieren dienen; Übungen können unter Umständen als Kompositionsfragmente wiederverwendet werden; Improvisationseinfälle können nachträglich notiert werden und als Fragmente in Kompositionen Eingang finden, wie es etwa Mattheson (1739) oder Czerny (1829) expressis verbis empfehlen: Mattheson meint, daß die Entdeckung von Kompositionsideen beim Fantasieren das Beste und „Feurigste" sei,[37] und Czerny bestätigt diese These, indem er betont: „Oft kommen während dem Spielen ungesucht interessante Motive in die Finger, welche sogleich festzuhalten und zu benützen sind."[38]

Die Tradition, in der Müthel mit dieser selbstverständlichen Integration der musikalischen Elemente stand, reicht weit zurück. Konrad Paumann z. B. hinterließ mit seinem *Fundamentum organisandi* (1452) eine Anleitung zum Komponieren, zum Absetzen, für die Diminution und für die Spielpraxis in einem. Seine kontrapunktischen Beispiele sind nicht nur Kompositionsmodelle, sondern gleichzeitig technisches Übungsmaterial. Ebenso dienen seine Präludia zwar auch als Vorbilder für das Extemporieren im Gottesdienst, bedeuten aber ebenso auch Unterrichtsstoff zur Ausbildung der fünf Finger.[39] Ähnliches könnte man in der Folge von allen Praeludien und Toccaten von Kotter bis Kuhnau und Mattheson sagen und von den allbekannten englischen Grounds, in denen ja jede Variation – quasi „etüdenartig" – eine fest umrissene rhythmische Figur herausgreift und durchführt, und zwar gewöhnlich in ganz systematischer Progression des Schwierigkeitsgrades von Achteln über Triolen zu Sechzehnteln und weiter.

Francesco Rognoni gibt in seinem Lehrbuch *Selva de varii passaggi* von 1620 Beispiele in Hülle und Fülle, die gleichermaßen Komposition, Improvisation und Technik betreffen. Es handelt sich um über 200 verschiedene Formen, wie ein Hexachord diminuiert werden kann[40]: Diminutionen als *das* Übungsmaterial der Renaissance schlechthin, und doch eigentlich in die Kategorien Improvisation bzw. (wenn notiert) Komposition gehörig.

François Couperin sagt in *L'art de toucher le clavecin* (1716): „Neben den gebräuchlichsten Verzierungen wie Triller, Mordente, Vorschläge usw. habe ich meine Schüler immer kleine Fingerübungen spielen lassen, Passagen oder verschiedenartige Arpeggiogänge; mit den einfachsten und in den leichtesten Tonarten beginnend, habe ich sie allmählich zu den virtuosen Stücken und

[37] Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel etc. 1954, 107.

[38] Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien ca. 1829, 5. Kapitel.

[39] Conrad Paumann, *Fundamentum organisandi*, ed. W. Apel, in *Corpus of Early Keybord Music*, Band 1 (1963), 32f.

[40] Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milano 1620, Reprint Bologna 1970, Parte seconda („... Pasaggi dificili...")

schwierigsten Tonarten geführt. Diese kleinen Übungen, von denen man gar nicht genug geben könnte, sind gleichzeitig stets zur Verfügung stehender Stoff, der bei vielen Gelegenheiten von Nutzen sein kann."[41] Die Vorübungen münden dann ganz logisch in die acht Préludes (die in acht verschiedenen Tonarten stehen).

Jacques Hotteterre nennt in seiner Improvisationsschule *L'art de préluder* (1719) die kleinen Fragmente, die als Improvisationsbeispiele gedacht sind, „Traits" und definiert zu Beginn des Kapitels 4, „contenant plusieurs Traits sur tous les Tons": „Ich habe diese Fragmente Läuflein genannt... Ich habe einige schwere dazu genommen, die wirklich nur als Übung gedacht sind" („...qui ne serviront proprement que pour l' étude")[42], – und zwar wiederum im Zusammenhang mit improvisiertem bzw. (vor-)komponiertem Prélude. Daß bei Hotteterre als Kapitel 10 noch eine ganze Abhandlung über „L'art de transposer" eine Rolle spielt, sei nur am Rande erwähnt.

Auch der Unterricht bei J. J. Quantz muß ein weites Spektrum gehabt haben. Die sehr instruktiven Notizen und Übungen unter dem Titel *Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement par Monsr. Quantz,* die die Arbeit mit einem Schüler, möglicherweise Friedrich dem Großen, widerspiegeln, reichen von Finger-, Lagen- und Zungenübungen unter zahlreichen verbalen Anweisungen bis zu Fragmenten oder ganzen Stücken, die der Flötenliteratur seiner Zeit entnommen sind, wobei z. B. auch Modulationsmodelle berührt werden unter der Überschrift „Harmonischer Gebrauch, des Kirnbergeri. Wonach die Verwechselungen zu machen."[43]

Über J. S. Bachs Art des Unterrichts ist seit Forkel (1802)[44] viel geschrieben worden. Besser und kürzer als Philipp Spitta kann man die Integration und Interaktion zwischen Technik und Komposition in Bachs Arbeit nicht zusammenfassen: „Wie jedes Uebungsstück nach seinem Gehalte ein echtes Kunstwerk, so ist umgekehrt auch jede freie Composition im höchsten Grade technisch instructiv. Er hat kein Clavierstück geschrieben, das nicht zur heilsamsten Fingergymnastik diente, ebenso wenig aber auch eines, das keinen anderen Zweck erfüllte, als diesen."[45]

[41] François Couperin, *L' art de toucher le clavecin,* Paris 1716, hrsg. und übersetzt von Anna Linde, Wiesbaden 1933/1961, 12.

[42] Jacques Hotteterre, *L'art de préluder,* Paris 1719, Reprint Genève 1978, 18.

[43] *Solfeggi pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz,* hrsg. von Winfried Michel und Hermine Teske, Winterthur 1978,94.

[44] Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig 1802, hrsg. von W. Vetter, Berlin 1966, 70-77 (vgl. auch 39).

[45] Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach,* I, Leipzig 1873, 664.

Mit Müthels „Technischen Übungen" ist für uns eines der letzten konkreten Beispiele für die traditionelle Verbindung von Komposition, Technik und Ausbildung in der Musik des 18. Jahrhunderts greifbar. Diesem Sachverhalt wird der Titel der Sammlung, der nur eines dieser Elemente, nämlich die Technik, ins Auge faßt, in keiner Weise gerecht. Auf der Suche nach einem treffenderen muß man sich nicht weit von unserem Manuskript entfernen – es gibt ihn uns selbst an die Hand: Auf der Rückseite des ersten Teils steht „Müthels Claviersachen" geschrieben, und diese Formulierung ist dem umfassenden Inhalt der Handschrift und der integrierenden Art des Umgangs mit Musik in jener Zeit wesentlich gemäßer als jener Terminus „Technische Übungen", unter dem diese Materialien aber nun einmal bekannt geworden sind und in Zukunft noch intensiverer Bearbeitung hinsichtlich Identifikation weiterer Kompositionsskizzen und / oder „schwerer Stellen" der Literatur bedürfen.

Daß diese Tradition im Zeitalter Carl Czernys (1791-1857) verloren ging und einer immer tiefer werdenden Kluft zwischen Komponist und Spieler einerseits und zwischen Mechanik und musikalischer Kultur andererseits Platz machte, hat Grete Wehmeyer überzeugend dargestellt.[46] Heute bilden technische und musikalische Arbeit zwei meist weit von einander getrennte Eckpfeiler der Ausbildung und des musikalischen Alltags. Im Bereich der historischen Musikpraxis steht uns das Element des Komponierens nicht mehr zur Verfügung, es sei denn zu Satzübungs-Zwecken,[47] und der einzig mögliche Ersatz, nämlich die Praxis der Improvisation, ist immer noch nicht allgemein, profund und kenntnisreich genug in Anwendung.

Wir haben heute in der Alten Musik viele junge Musiker, die ihre Grundausbildung unter modernen Gesichtspunkten mit dem modernen Instrument (oder der modernen Art zu singen) absolviert haben und sich dann auf dieser Basis, die ihr Denken und ihre Phantasie, aber auch ihre Technik geprägt hat, einer historischen Spezialisierung zuwenden; dabei wollen sie aber in der Regel nicht mehr „von vorne" anfangen und sich einer anders gearteten, historisch orientierten Ausbildung widmen. Aus diesem Grunde gibt es auf unserem Gebiet so viele gute Techniker ohne tieferen historischen Hintergrund und andererseits etliche gute „Historiker" ohne entsprechende Technik. Eine Ausbildung, und gerade eine Zweitausbildung, die sich eher an geschichtlich gegebenen Vorbildern ausrichtet, dürfte allerdings mit Sicherheit unsere gegenwärtigen, auf ca. 8 Semester begrenzten Studienzeiten ziemlich beträchtlich überschreiten, und welches der heutigen Ausbildungsinstitute und wer von den heutigen

[46] Grete Wehmeyer, vgl. Fußnote 15.

[47] Die „barocken" Kompositionen Simonettis im Amadeus-Verlag, Winterthur, bestätigen eher die Regel.

Studierenden könnte sich das schon leisten? Wie sagte doch Daniel Gottlob Türk vor 200 Jahren in seiner *Klavierschule* von 1789: „Nur dies Einzige merke ich bey dieser Gelegenheit an, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein *großer* Tonkünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können; aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so gar leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeiniglich glaubt, und oft zu spät einsieht.“ [48]

[48] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle [1]1789, Reprint Kassel etc. 1962, 11.

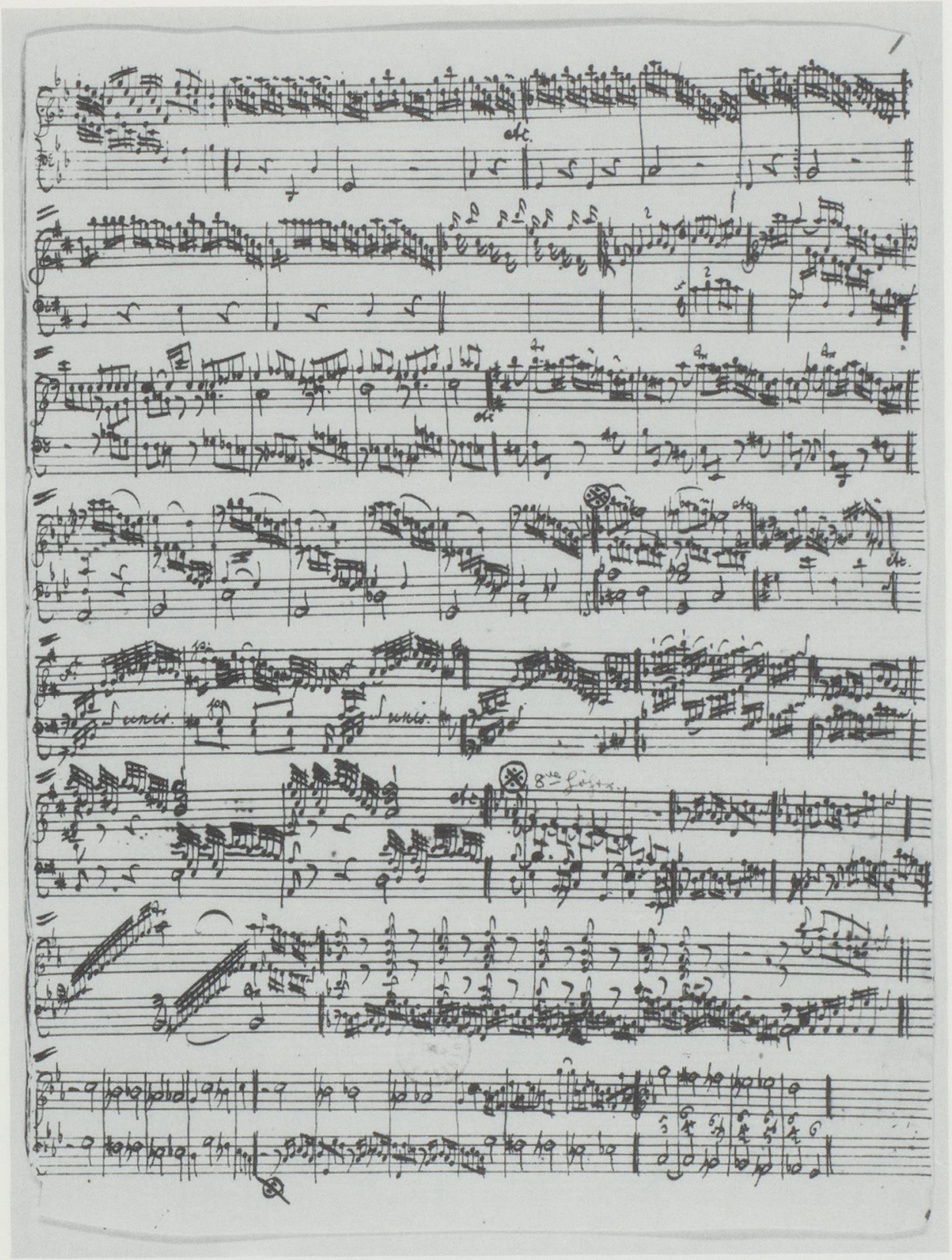


Abb. 1: 1. Sammlung, Seite 1. Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 15 762/1.2. Dieses und die nachfolgenden Faksimilia wurden mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek veröffentlicht.

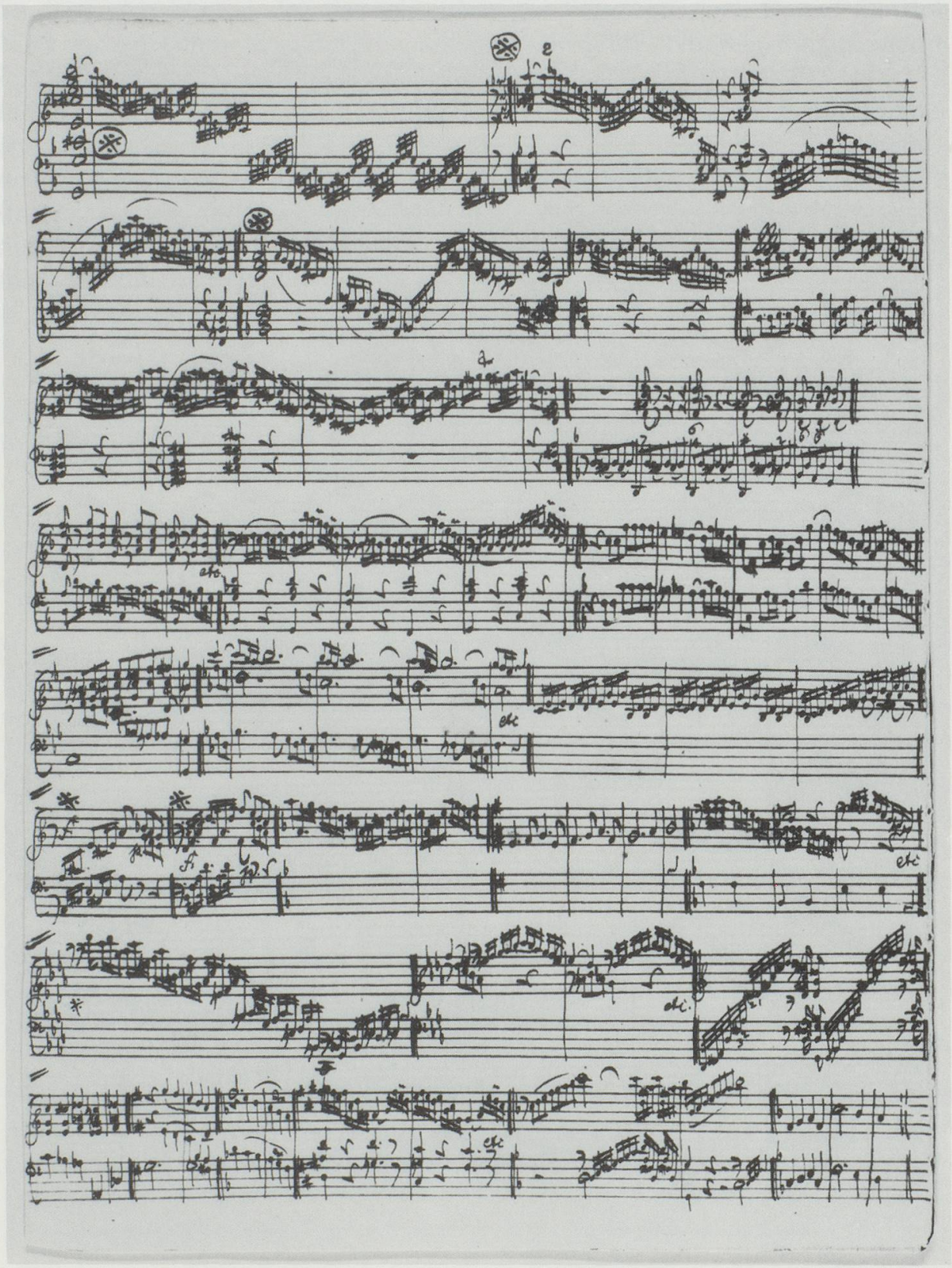


Abb. 2: 1. Sammlung, Seite 1 verso.

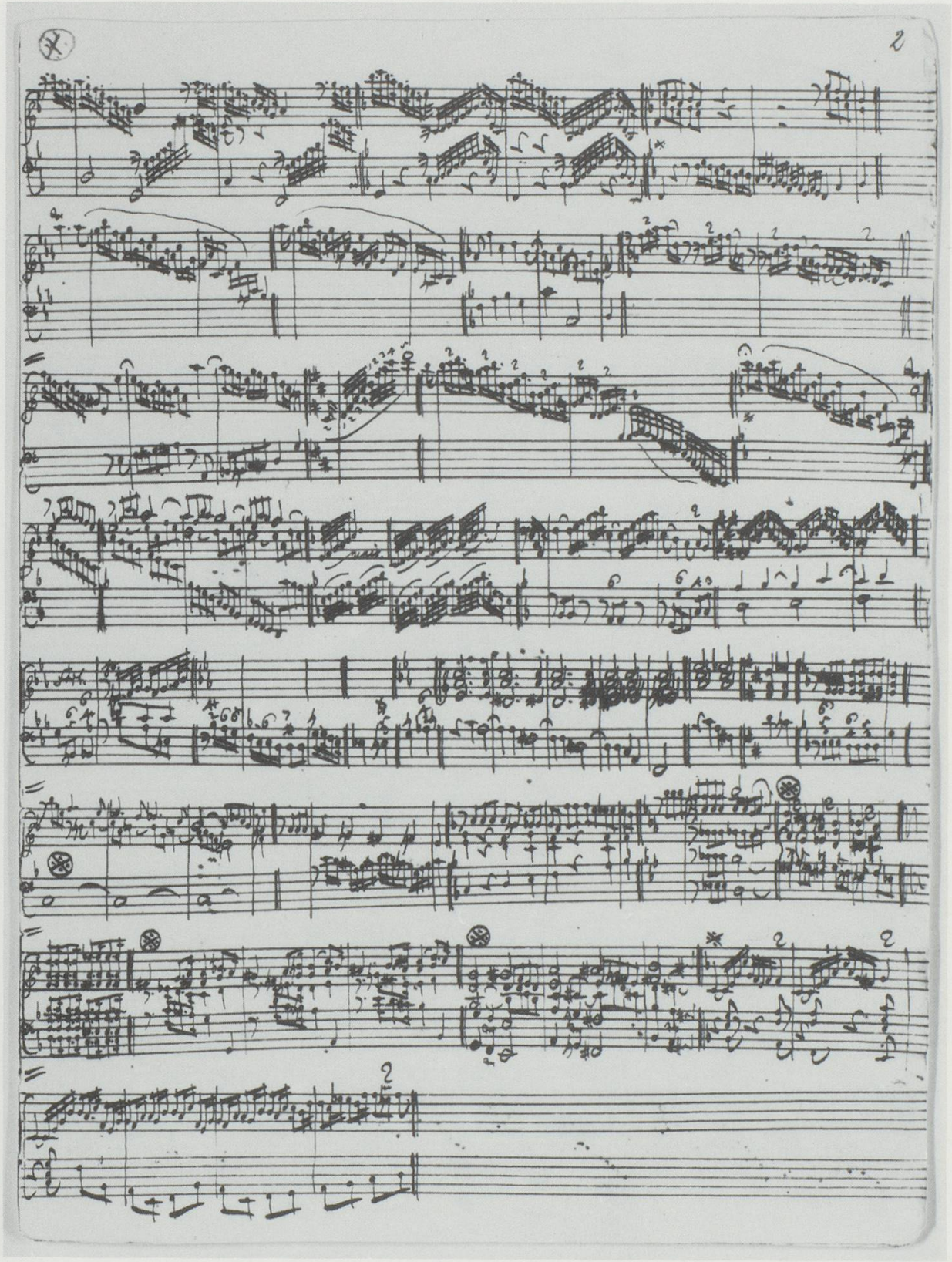


Abb. 3: 1. Sammlung, Seite 2.

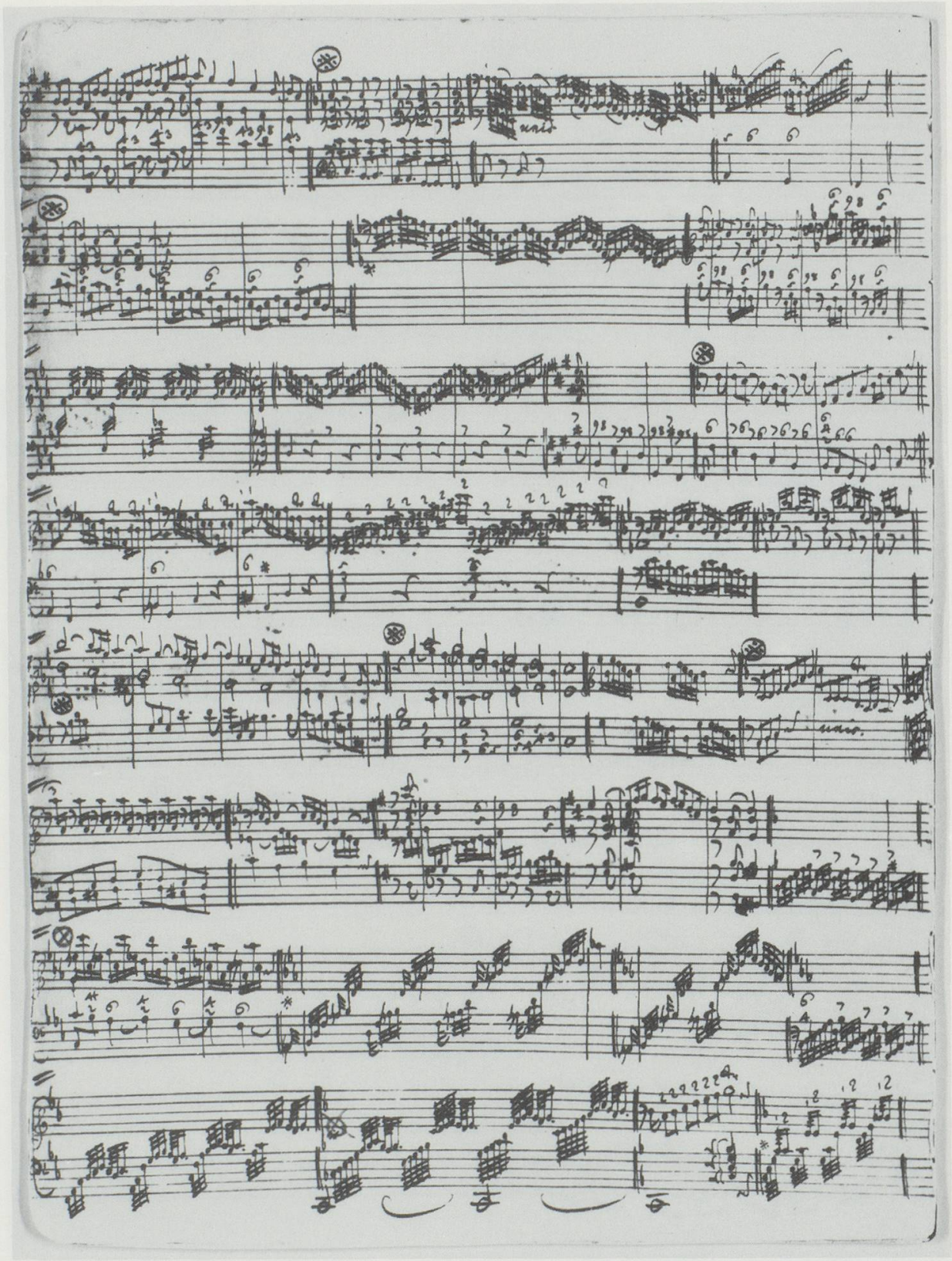


Abb. 4: 1. Sammlung, Seite 2 verso.

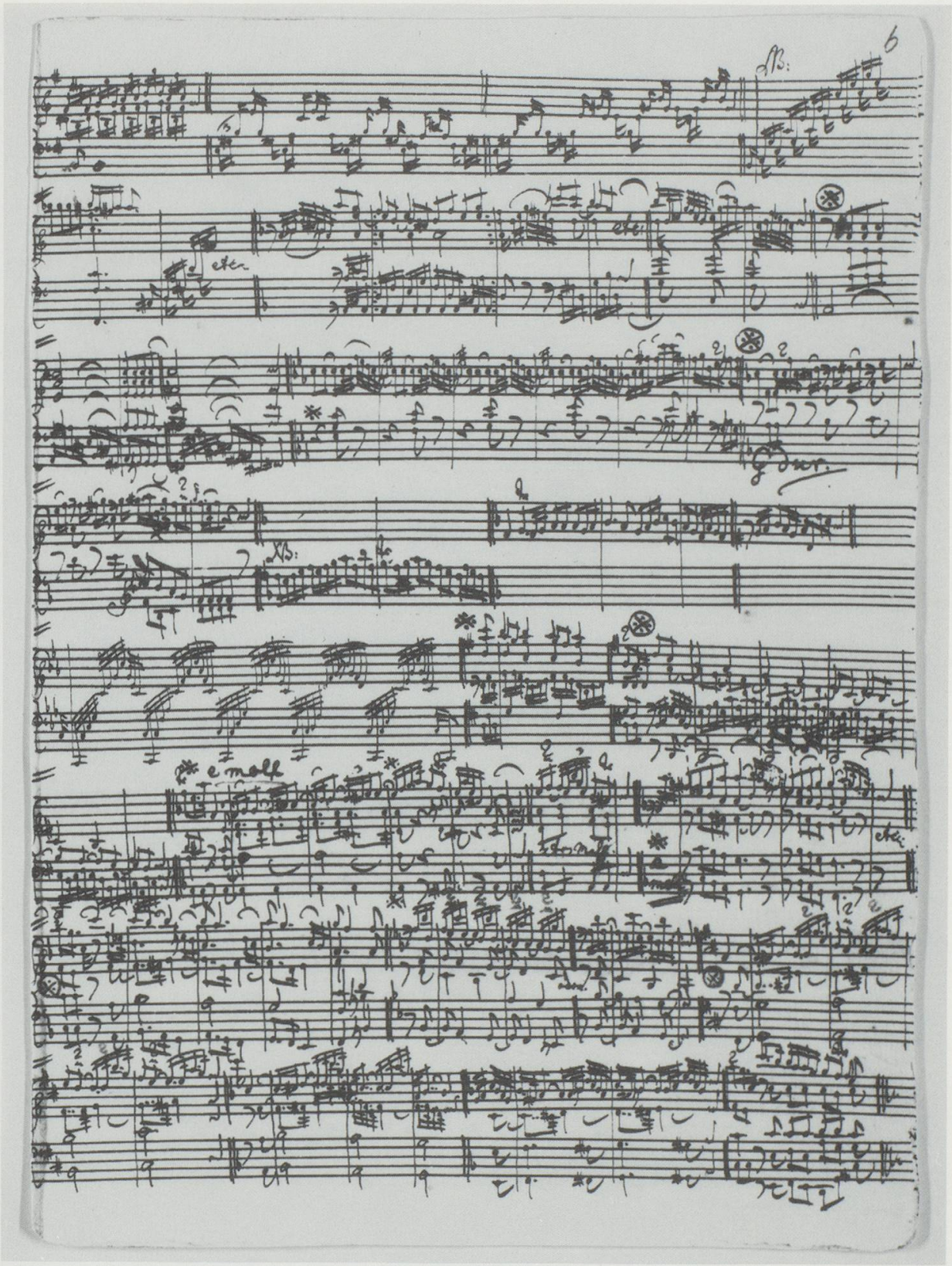


Abb. 5: 1. Sammlung, Seite 6.

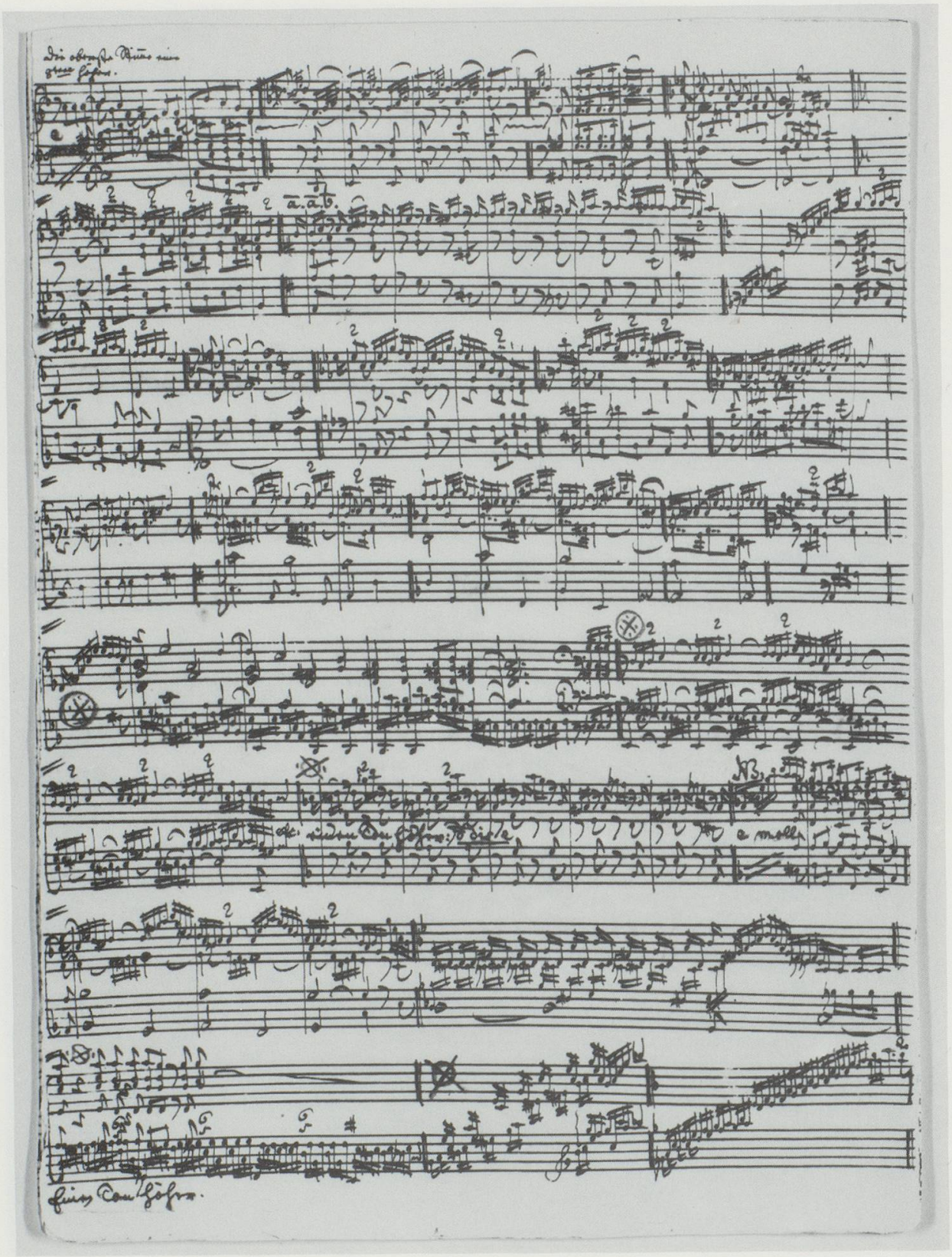


Abb. 6: 1. Sammlung, Seite 6 verso.

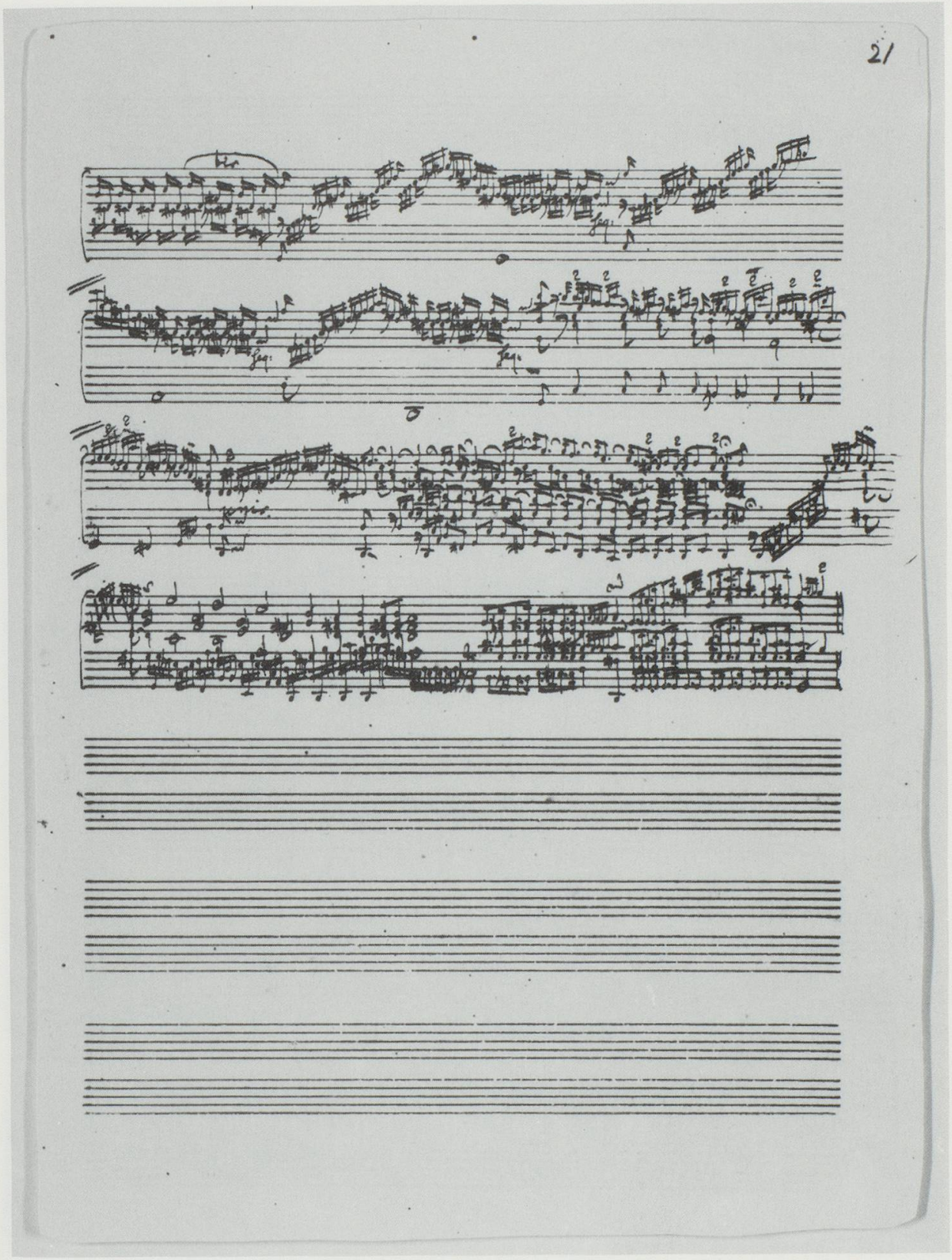


Abb. 7: 1. Sammlung, Seite 21.

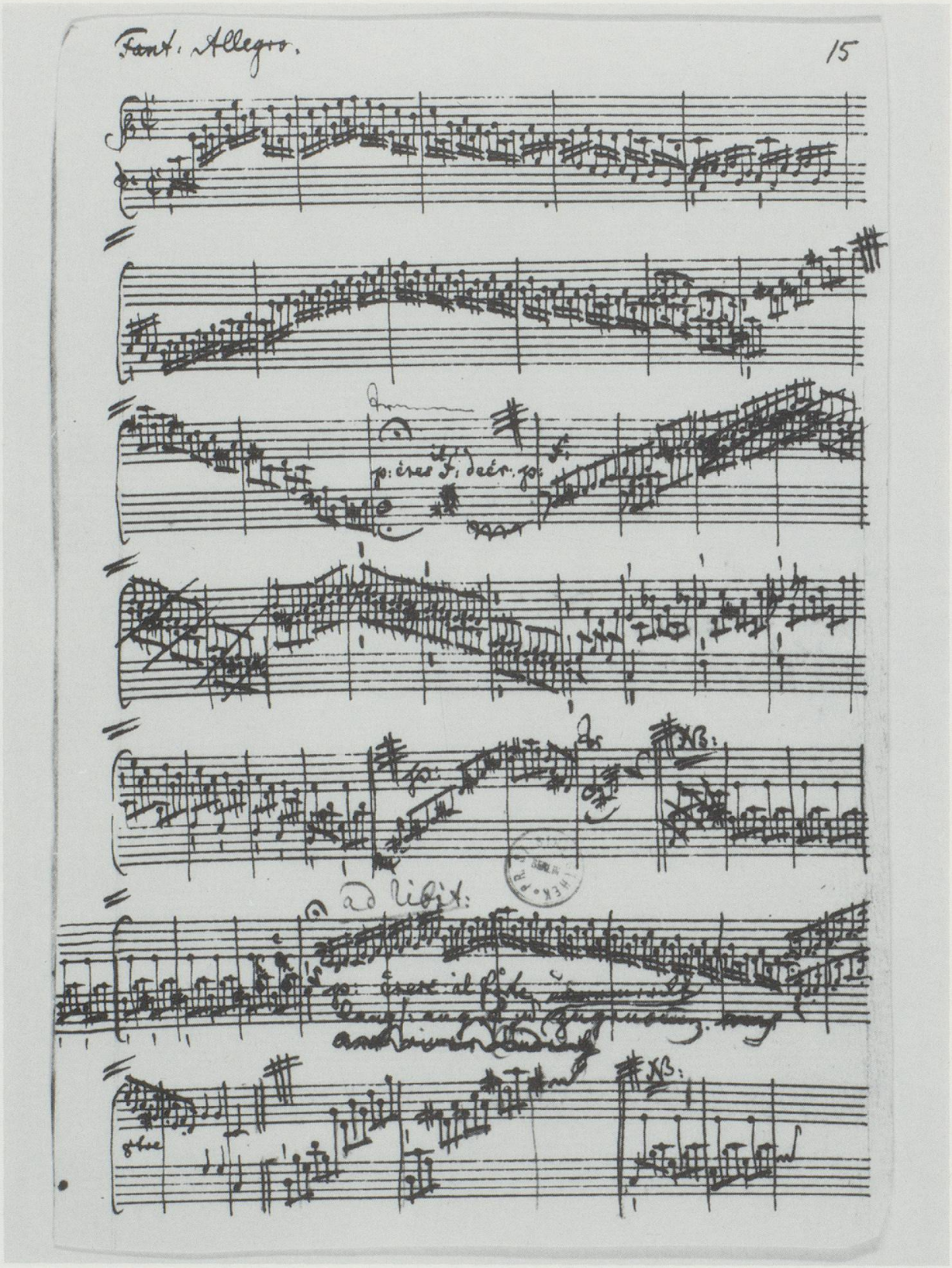


Abb. 8: 1. Sammlung, Seite 15.

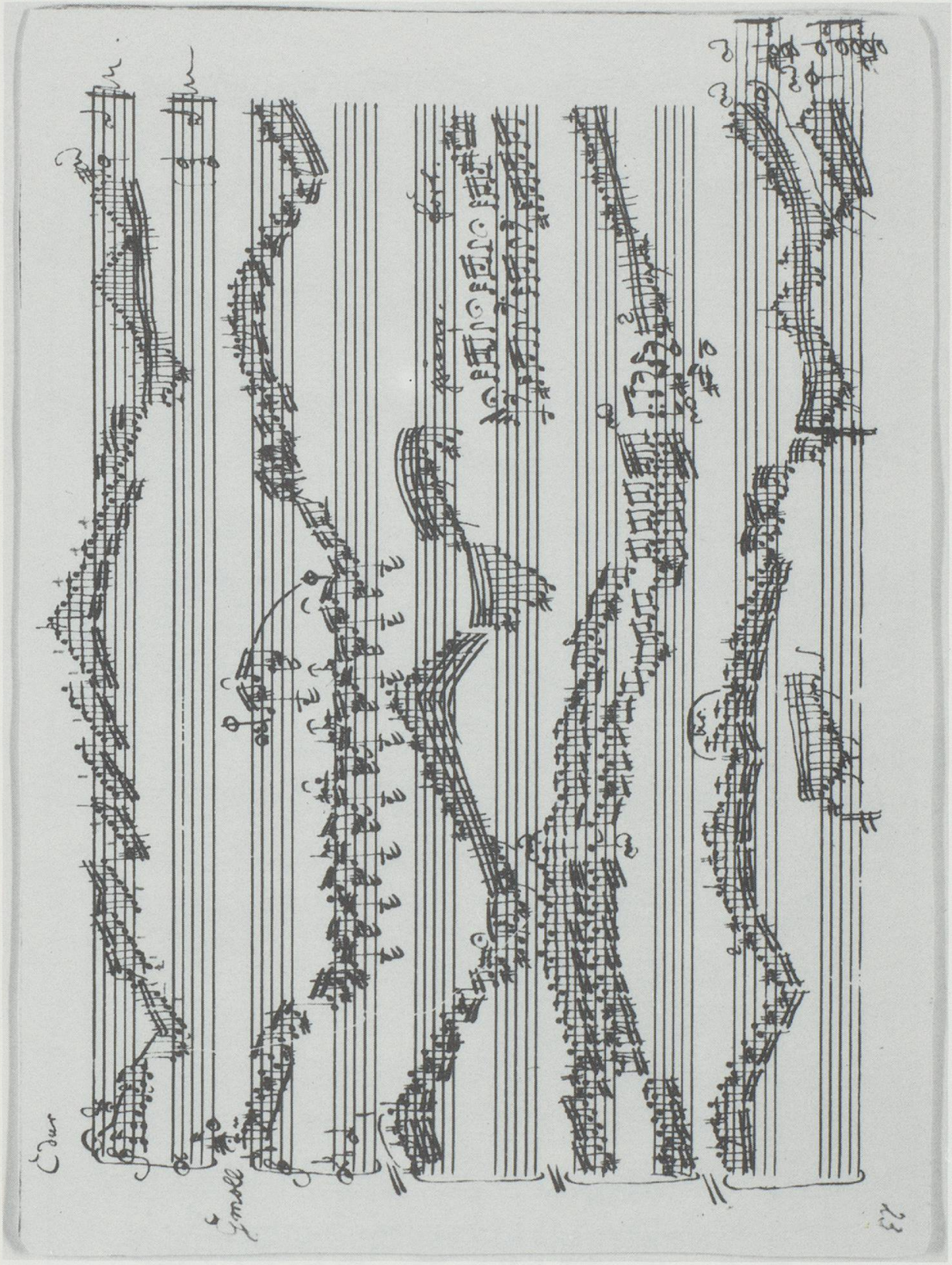


Abb. 9: 1. Sammlung, Seite 23.

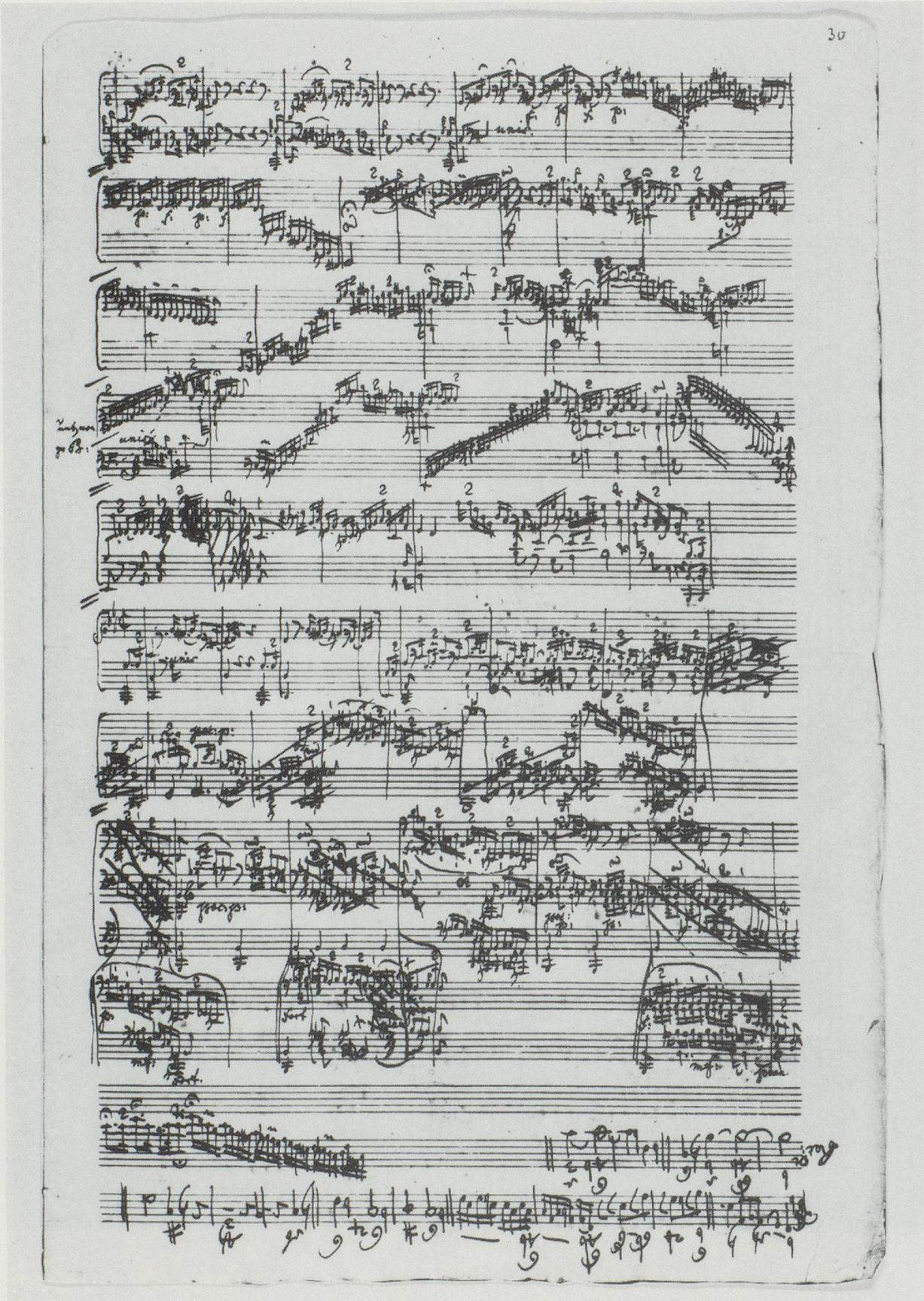


Abb. 10: 1. Sammlung, Seite 30.

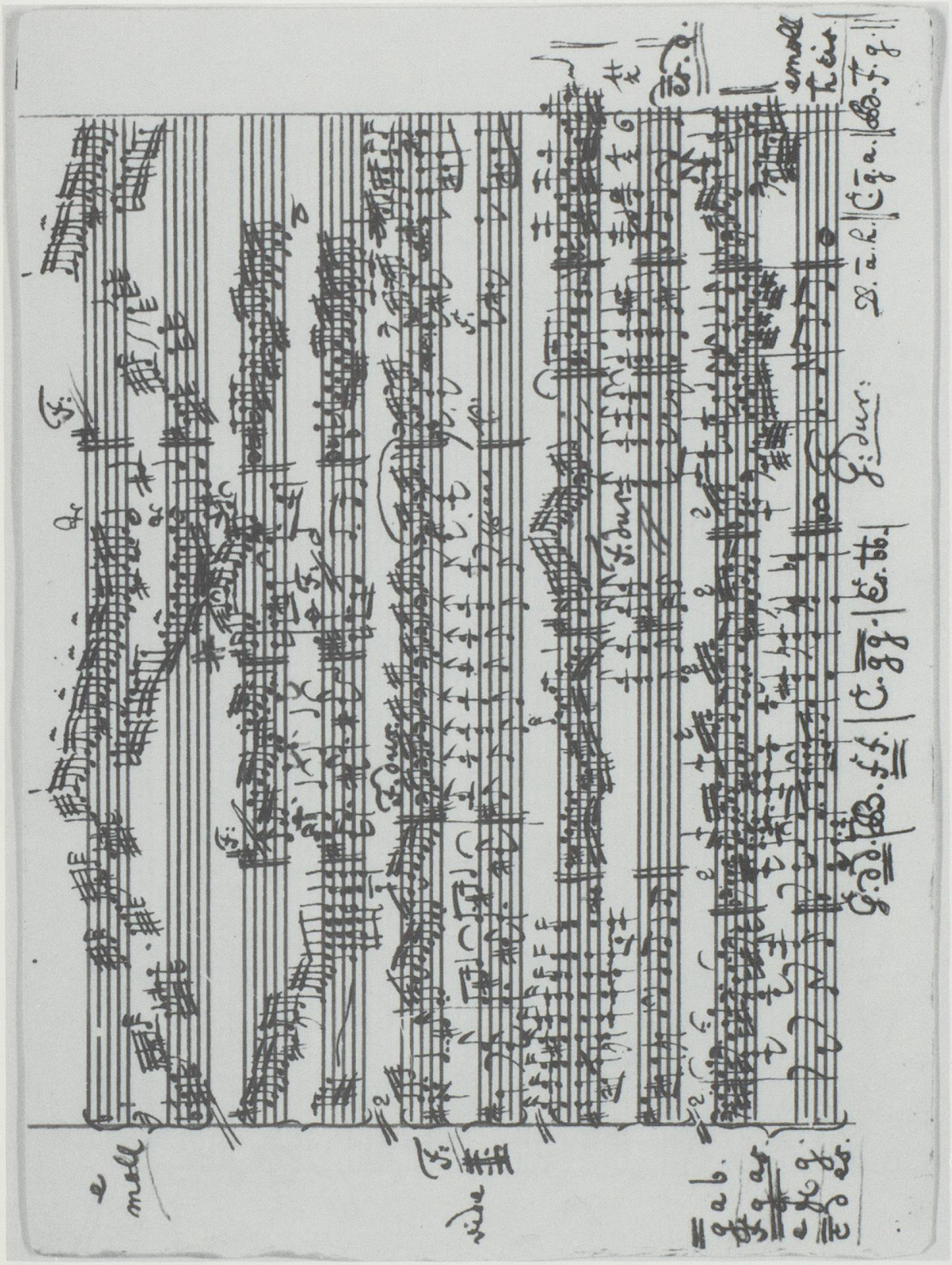


Abb. 11: 2. Sammlung, 1. Bogen, Seite 1.

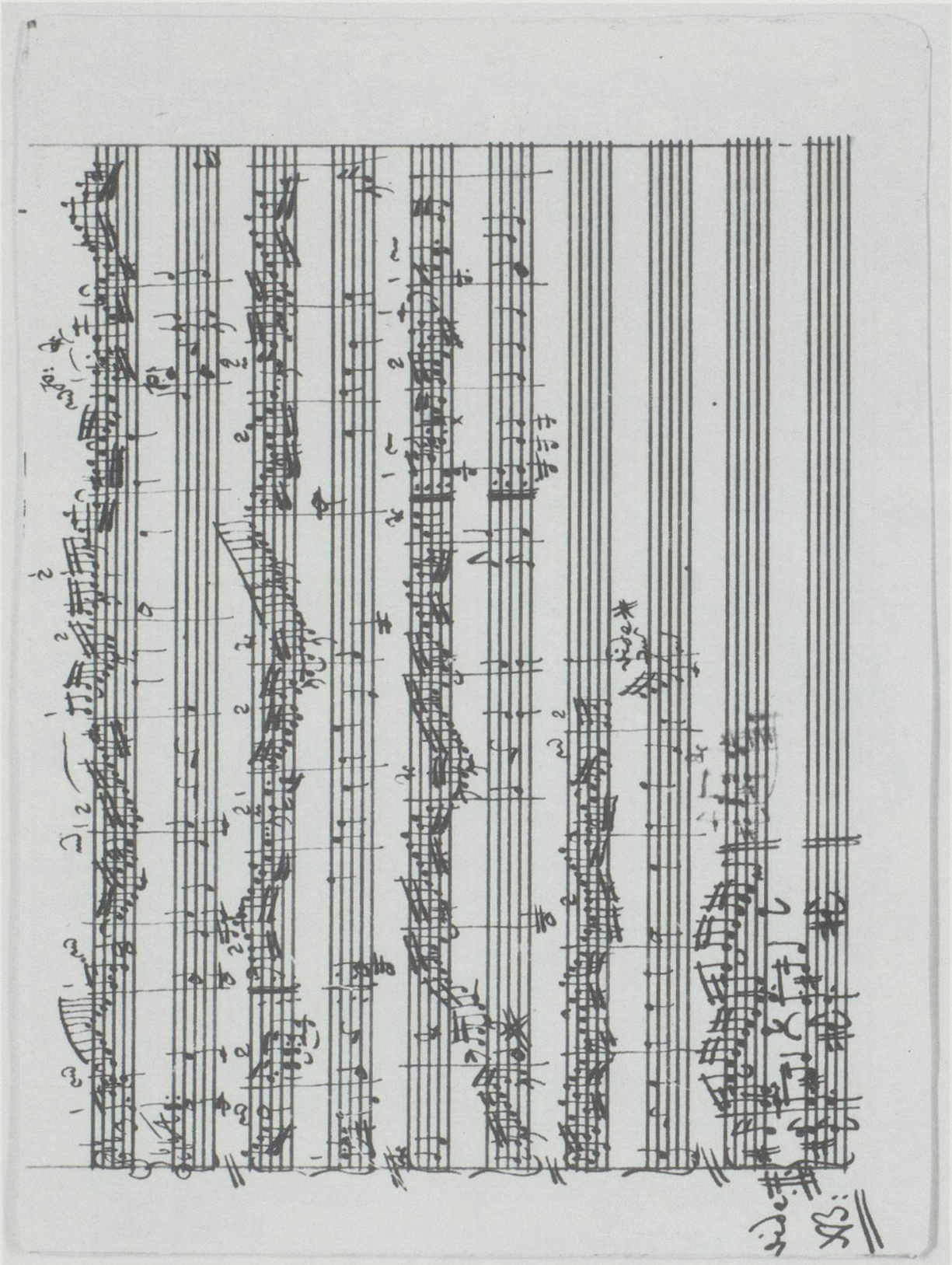


Abb. 12: 2. Sammlung, 1. Bogen, Seite 2.

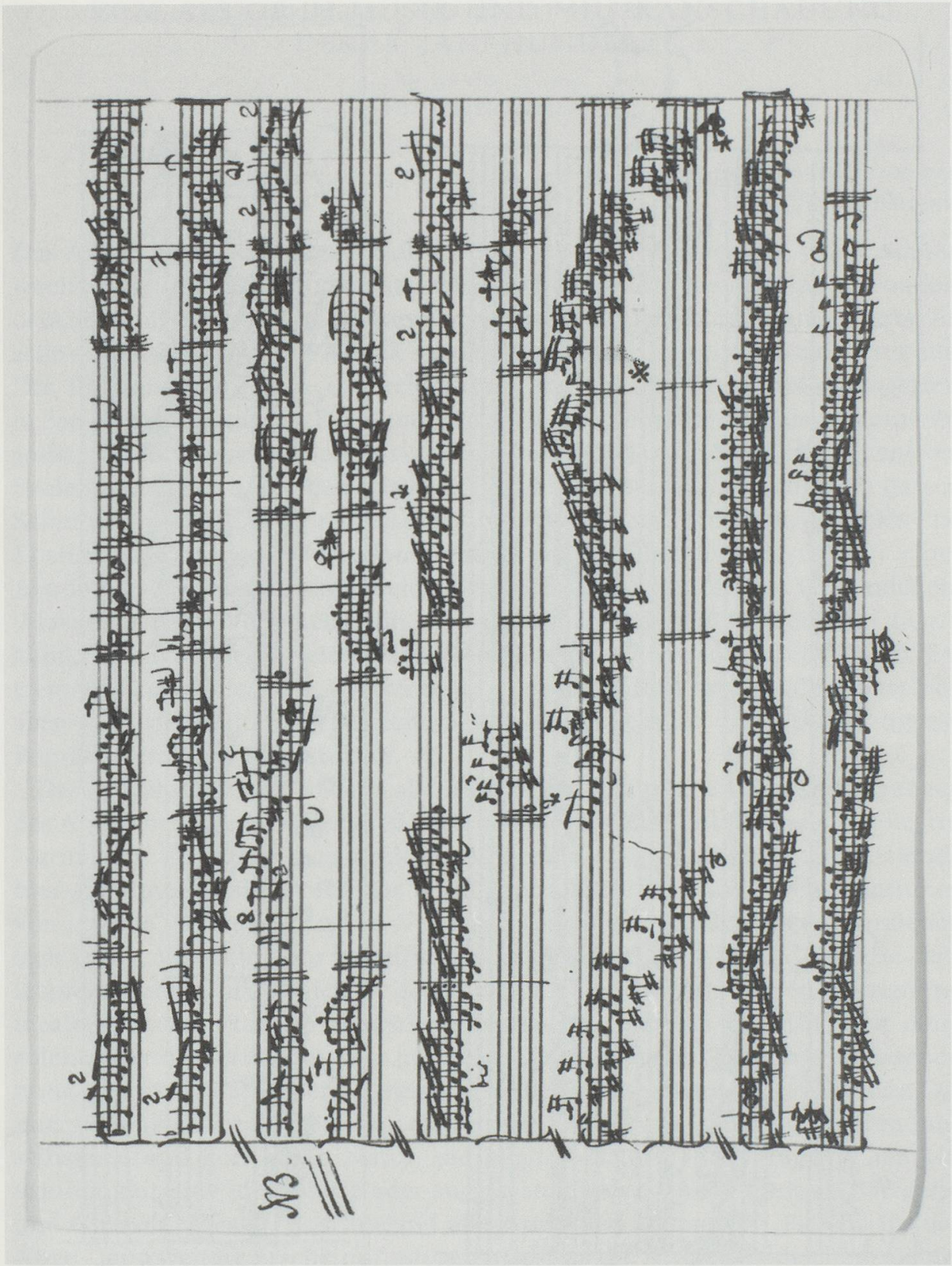


Abb. 13: 2. Sammlung, 6. Bogen, Seite 1.

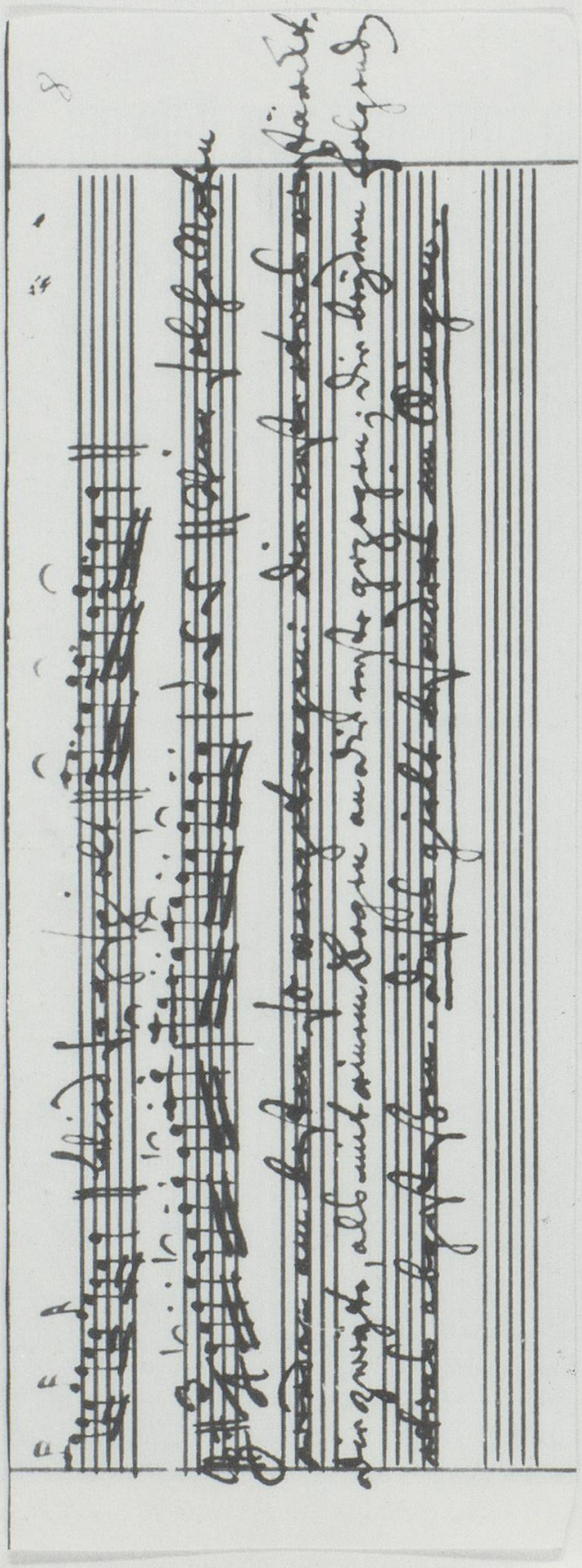


Abb. 14: 2. Sammlung, 8. Bogen.

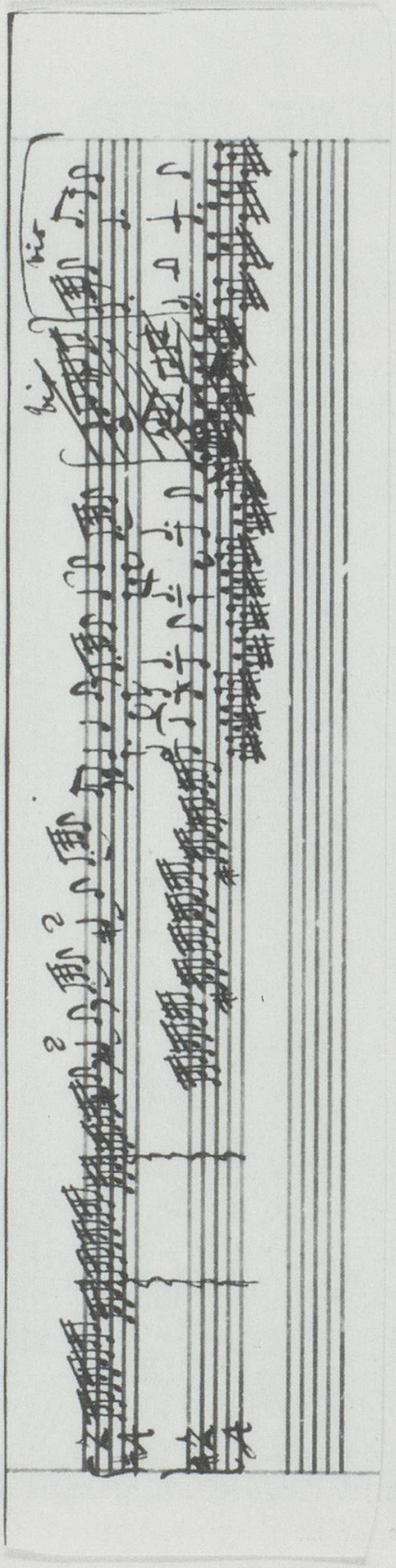


Abb. 15: 2. Sammlung, 10. Bogen.