

D E T
K G L

B I B
L I O
T E K

J. P. E. HARTMANN

KLAVERVÆRKER

VOL 1

Udgivet af Niels Krabbe

PIANO WORKS

VOL 1

Edited by Niels Krabbe

KLAVIERWERKE

VOL 1

Herausgegeben von Niels Krabbe



Dansk Center for Musikudgivelse

KØBENHAVN 2012

Editorial Board Niels Krabbe, Chairman
John Bergsagel
Finn Egeland Hansen
Siegfried Oechsle
Claus Røllum-Larsen
Inger Sørensen

Graphic design Signe Bjerregaard, Boje & Mobeck as, Copenhagen
Music set in SCORE by New Notations, London
Text set in Minion
Printed by Quickly Tryk, Copenhagen

JPEH 05
ISMN 979-0-706763-13-2

Funded by Carlsbergfondet

Distribution The Royal Library, P.B. 2147, DK-1016 Copenhagen
English translation Dan Marmorstein (Introduction)
German translation Monika Wesemann (Einleitung)

© 2012 Hartmann Udgiven, Danish Centre for Music Publication, Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen
All rights reserved 2012.

J.P.E. HARTMANN : SELECTED WORKS

INDHOLD

CONTENTS

INHALT

VI	Generelt forord	VII	General Preface	VIII	Zur Edition
IX	Indledning	XXI	Introduction	XXXV	Einleitung
XLVIII	Faksimiler	XLVIII	Facsimiles	XLVIII	Faksimiles
1	KLAVERVÆRKER I	1	PIANO WORKS I	1	KLAVIERWERKE I
1	1 Sonate i D mol Op. 34	1	1 Sonata in D minor Op. 34	1	1 Sonate in D-moll Op. 34
38	2 Sonate i G mol	38	2 Sonata in G minor	38	2 Sonate in G-moll
51	3 Sonate i F dur	51	3 Sonata in F major	51	3 Sonate in F-dur
87	4 Sonatine i G dur	87	4 Sonatina in G major	87	4 Sonatine in G-dur
96	5 Sonate i A mol Op. 80	96	5 Sonata in A minor Op. 80	96	5 Sonate in A-moll Op. 80
130	6 Rondeaux Brillants Op. 6	130	6 Rondeaux Brillants Op. 6	130	6 Rondeaux Brillants Op. 6
159	7 Capricer Op. 18	159	7 Caprices Op. 18	159	7 Caprices Op. 18
196	8 Deux Pièces Caractéristiques Op. 25	196	8 Deux Pièces Caractéristiques Op. 25	196	8 Deux Pièces Caractéristiques Op. 25
216	9 Tre Genrestykker	216	9 Three Genre Pieces	216	9 Drei Genrestücke
240	10 Otte Skitser Op. 31	240	10 Eight Sketches Op. 31	240	10 Acht Skizzen Op. 31
268	11 Seks Tonestykker i Sangform op. 37	268	11 Six Pieces in Song Form Op. 37	268	11 Sechs Tonstücke im Liedform Op. 37
288	Forkortelser	288	Abbreviations	288	Abkürzungen
289	Critical Commentary	289	Critical Commentary	289	Critical Commentary

GENERELT FORORD

Hartmann Udgaven blev etableret i 2001 på Det Kongelige Biblioteks initiativ med henblik på at udgive et udvalg af J.P.E. Hartmanns værker, bestemt af hensynet til såvel det praktiske musikliv som musikforskningen.

Udgavens overordnede styring ligger i hænderne på et redaktionsråd, hvis sammensætning fremgår af kolofonen.

De enkelte bind vil falde inden for en af nedenstående rækker:

- I : Orkestermusik
- II : Kammermusik
- III : Værker for tasteinstrument
- IV : Musik for scenen
- V : Korværker, herunder kirkelige og verdslige kantater
- VI : Sange og salmer
- VII : Supplement

Værkerne udgives på musikfilologisk basis på baggrund af et studium af det overleverede kildemateriale med en redegørelse for deres tilblivelse, placering i Hartmanns produktion og reception i komponistens levetid. Udgaven fremstår uden typografisk markering af redaktionelle tilføjelser og ændringer, idet disse – sammen med en beskrivelse af kilderne – er dokumenteret i den afsluttende *Critical Commentary*.

Instrumentbetegnelser og partituropstilling er stiltiende normaliseret efter moderne praksis; transponerende instrumenter er bibeholdt som i hovedkilden; horn og trompet er noteret uden faste fortegn.

Udgaven følger ikke en på forhånd fastlagt udgivelsesplan, idet nye bind vil foreligge efterhånden som ressourcerne gør det muligt.

København 2002

Niels Krabbe, hovedredaktør

GENERAL PREFACE

The Hartmann Edition was launched in 2001 on the initiative of The Royal Library, Copenhagen, with a view to publishing a selection of the works of Johan Peter Emilius Hartmann. The selection was determined by considerations of practical musical performance as well as musicological research.

The overall administration of the edition is the responsibility of an editorial board, the composition of which is shown in the colophon.

The individual volumes will fall within one of the following series:

- I : Orchestral music
- II : Chamber music
- III : Works for keyboard instruments
- IV : Works for the theatre
- V : Choral works (including both sacred and secular cantatas)
- VI : Songs and hymns
- VII : Supplement

The works are being published on a philological basis against the background of a study of the preserved source material. For each work an account is given of its genesis, its placing in Hartmann's oeuvre and its reception in the composer's lifetime. The edition appears without typographical indications of editorial additions and emendations, since these are documented – along with a description of the sources – in the concluding *Critical Commentary*.

The instrument names and score disposition have been tacitly normalized in accordance with modern practice; transposing instruments have been kept as in the main source; horns and trumpets are notated without key signatures.

The edition does not follow a predetermined publication plan; new volumes will be made available as resources permit.

Copenhagen 2002

Niels Krabbe, General Editor

ZUR EDITION

Die Hartmann-Ausgabe wurde im Jahr 2001 durch eine Initiative der Königlichen Bibliothek Kopenhagen gegründet. Die Auswahl der zu edierenden Werke gehorcht sowohl musikalisch-praktischen als auch wissenschaftlichen Gesichtspunkten.

Die Leitung der Ausgabe liegt in den Händen eines Redaktionskomitees, dessen Zusammensetzung aus dem Impressum hervorgeht.

Die einzelnen Bände werden jeweils einer der folgenden Serien angehören:

- I : Orchestermusik
- II : Kammermusik
- III : Werke für Tasteninstrumente
- IV : Bühnenmusik
- V : Chorwerke, darunter kirchliche und weltliche Kantaten
- VI : Lieder und Gesänge
- VII : Supplement

Die Werke werden auf der Basis einer musikphilologischen Auswertung des überlieferten Quellenmaterials unter Einbeziehung der Entstehungsgeschichte, des Kontextes im Gesamtwerk und der Rezeption zu Lebzeiten des Komponisten herausgegeben. Die Ausgabe erfolgt ohne die typographische Kennzeichnung redaktioneller Änderungen und Ergänzungen, da diese zusammen mit einer Quellenbeschreibung im abschließenden Revisionsbericht dokumentiert werden.

Die Bezeichnung der Instrumente und die Anordnung der Partitur wird stillschweigend der modernen Praxis angeglichen. Transponierende Instrumente werden gemäß der Hauptquelle beibehalten; Hörner und Trompeten sind ohne feste Vorzeichen notiert.

Die Ausgabe folgt keinem von Beginn an festgelegten Editionsplan. Das Erscheinen der Bände richtet sich vielmehr nach den jeweils vorhandenen Ressourcen.

Kopenhagen, 2002.

Niels Krabbe, Redaktionsleiter

INDLEDNING

I et længere brev fra 1841 til musikforlæggeren Julius Schuberth i forbindelse med trykningen af sin d-mol sonate skriver Hartmann beskedent om sine evner som klaverkomponist: "Ich bin kein Clavierspieler von Profession; und meine Hauptsache als Componist war immer mehr das Orchester und der Gesang, als das *Piano Forte*".¹ Trods dette forbehold havde han dog fået trykt ikke færre end seks klaverkompositioner udover de småstykker, der er overleveret i manuskript, forud for d-mol sonaten (som ovenstående citat vedrører);² og de følgende knap 60 år skulle følge yderligere ca. 25 trykte klaver værker (både ensatsede og cykliske) samt et antal utrykte. Alt i alt har Hartmann således efterladt sig en omfangsrig produktion af klavermusik.

I ovennævnte brev til Julius Schuberth forholder Hartmann sig mere indgående til en påstand om, at hans klaversonate ikke skulle være "claviermässig genug" – altså tilstrækkelig pianistisk:

Jedoch, das letztgenannte Instrument ist seit langer Zeit von vielen Componisten nur als allgemeines Ideen-Ebrion benutzt worden; und hätte ich nicht das Eksempel solcher vor Augen, würde ich mich nicht in die Reihe der Claviercomponisten stellen können. Es ist also natürlich, das diejenige, die mich von dem Standpunkt der eigentlichen Clavierspieler beurtheilen, zum oben erwähnten Resultat kommen müssen; und, ich gestehe es, ein Vorwurf ist es allerdings; doch bin ich damit zufrieden, dass es nur die-sen Punkt, nicht aber die Composition an und für sich getroffen hat.

Nærværende udgave omfatter samtlige Hartmanns fuldendte klaverværker fra de stort anlagte klaversonater i F-dur og a-mol, over de mange samlinger af karakterstykker til de korte enkeltsatser på mindre end en snes takter. Værkerne dækker de fleste af det 19. århundredes gængse genrer inden for klavermusikken og fordeles sig tidsmæssigt over mere end 60 år fra midten af 1820'erne til midten af 1880'erne. Klavermusikken er således den genre, der er rigeligst repræsenteret i Hartmanns samlede produktion – i hvert fald når det gælder instrumentalmusikken. Blandt de i alt 86 opusnumre, som findes i Hartmanns samlede trykte produktion, omfatter de 20 numre klavermusik, hvortil kommer et stort antal større eller mindre klaverværker trykt uden opusnummer eller overleveret i manuskript – i alt 56 samlinger og enkeltværker i nærværende udgave. Som det fremgår af den kronologiske

konkordans ligger tyngdepunktet i Hartmanns virksomhed som klaverkomponist i 1840'erne og – i noget mindre omfang – 1850'erne (se s. 652 i bd. 2).

Samtlige kendte klaverværker af Hartmann – hvad enten de foreligger som tryk eller som manuskript – opbevares i Det Kongelige Bibliotek i København. En del – men langt fra dem alle – foreligger i Hartmanns egen nedskrift (nogle autografer er gået tabt efter at have været sendt som trykforlæg til de forskellige tyske forlag, der har undladt at returnere manuskripterne til Hartmann efter trykningen). Bibliotekets samling af Hartmann manuskripter skyldes for langt den overvejende del familjens samlede overdragelse til biblioteket af Hartmanns efterladte musikaler i 1902, to år efter hans død med tilhørende omhyggelige registranter over noderne.

Det trykte materiale findes i to forskellige samlinger i biblioteket: dels indgår det i "Nationalsamlingen", der omfatter samtlige danske nodetryk erhvervet i forbindelse med bibliotekets løbende indsamling af trykt dansk nodemateriale,³ dels findes samtlige trykte udgaver af hvert enkelt værk, ordnet kronologisk værk for værk, i den såkaldte *Dan Fog Samling*, som blev indlemmet i Det Kongelige Bibliotek i 1993, og som følger nummereringen i Dan Fogs trykte værkregistrant.⁴ Ikke mindst sidstnævnte samling giver et enestående overblik over udbredelse af Hartmanns musik på tryk.

En betydelig del af de trykte udgaver med klavermusik udkom såvel på tyske som på danske musikforlag og adskillige af dem endda i flere udgaver af samme værk med flere årtiers mellemrum. For de tidlige værkers vedkommende er det et gennemgående mønster, at værket først udkom på et dansk eller tysk forlag i forbin-

1 Inger Sørensen, *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilijs breve 1780-1900*, vols. 1-3, Copenhagen 1999, nr. 125 (i det følgende, *Breve*).

2 Det drejer sig om opusnumrene 6, 7, 18, 25, 26 og 31. Det skal i denne forbindelse dog understreges, at bemærkningerne er foranlediget af priskomiteens bemærkning om, at Hartmanns sonate ikke var "claviermässig genug" (se under omtalen i det følgende af nr. 1).

3 Loven om pligtaflevering af musikaler blev indført i 1902, altså to år efter Hartmanns død og kom således kun til at omfatte posthumt udgivne Hartmann værker.

4 Dan Fog, *Hartmann-Katalog. Fortegnelse over J.P.E. Hartmanns trykte kompositioner*. København 1991. Som det fremgår af titlen, indeholder Dan Fogs fortegnelse ikke de mange utrykte værker.

delse med dets tilblivelse og derefter blev genudgivet på Wilhelm Hansens musikforlag flere årtier senere. I årene mellem 1837 og 1845 udkom samtlige Hartmanns nye klaverværker på tyske forlag, og først efter 1848 begyndte værkerne at komme på danske forlag.⁵ Hvorvidt dette skyldes, at Hartmann i disse år var et særligt fremtrædende navn i Tyskland, eller om det afspejler, at der endnu ikke i Danmark var et marked for hans klavermusik, lader sig ikke entydigt afgøre. Også omtalen af Hartmanns klavermusik i tyske tidsskrifter indskrænker sig helt naturligt stort set til disse år.⁶ En anden årsag kan være – uden at den dog nærmere kan verificeres – at det anspændte forhold mellem Danmark og Slesvig-Holsten efter 1848 kan have spillet ind.

Efter i slutningen af 1870'erne at have opkøbt hovedparten af de danske forlag påbegyndte Wilhelm Hansen i 1880'erne en næsten systematisk genudgivelse af Hartmanns klaverværker, undertiden stukket efter de oprindelige trykplader, men oftest stukket på ny.⁷ Hartmanns position i 1880'erne må således have været af en sådan art, at der stadig var marked for disse tidligere udgivne værker.

Med få undtagelser spiller klavermusikken ikke den store rolle i receptionen af Hartmanns musik, og specielt den ældre litteratur går forholdsvis let henover denne del af produktionen. Mens Angul Hammerich ikke gør meget ud af værkerne for klaver,⁸ spiller de en anderledes fremtrædende rolle i Richard Hoves beskæftigelse med komponisten; dets skrev han i *Dansk Musiktidsskrift* to grundige artikler om F-dur sonaten (nr. 3), dels indeholder hans monografi om Hartmann et særligt kapitel om klavermusikken.⁹ Den grundigste behandling af emnet – og den eneste monografi om Hartmanns

klavermusik – er Lothar Brix' meget fortjenstfulde, om end noget uoverskuelige bog fra 1971.¹⁰ Bogen bygger på indgående studier af kildematerialet i Det Kongelige Bibliotek og gennemgår hele produktionen systematisk med udblik til såvel dansk som tysk musikhistorie ud fra en stilanalytisk tilgang. Forfatteren må dog indledningsvist om samtidens vurdering af Hartmanns klavermusik konstatere:

Doch bereits zu Lebzeiten Hartmanns wurde die Bedeutung seiner Klaviermusik kaum erkannt, zumal die klavieristische Genrekunst N.W. Gades weitgehend den musikalischen Zeitgeschmack Dänemarks im 19. Jahrhundert bestimmte.¹¹

En sådan beskrivelse af samtidens reception modsvares nøje af mangelen på kildemateriale, der kunne belyse udbredelsen af musikken i det offentlige og private musikliv i Danmark i Hartmanns levetid.

I forbindelse med omtalen af *Studier og Noveller* (nr. 19) går Lothar Brix endnu mere i rette med Hartmann og peger samtidig på et karakteristisk træk ved mange af hans samlinger af klaverstykker, nemlig det ujævne kunstneriske niveau:

Das Nebeneinander von klischeehaften, dem seichten Moidesgeschmack verhafteten Routinearbeiten und gehaltvollen Kompositionen bildet in Hartmanns meisten Sammlungen eine merkwürdige Synthese, die von einer offenbar geschmacklichen Unsicherheit zeugt.¹²

Det skal dog tilføjes denne lidt hårde dom, at Lothar Brix ikke er blind for den stigende kvalitet, man møder i Hartmanns klavermusik, efterhånden som han bliver ældre, begyndende med samlingen opus 74 (nr. 23) og naturligvis med kulmination i klaversonaten opus 80 (nr. 5)

Den nyeste større fremstilling om Hartmanns liv og værk, Inger Sørensens monografi om Hartmann familien fra 1999, behandler klavermusikken i en række forskellige sammenhænge: prissonaten opus 34 i kapitel 5 om skuespilmusikken, overblik over de vigtigste værker i kapitel 8, "De senere klaverværker", samt en særskilt gennemgang af de tre sonater i d-mol, F-dur og a-mol (nr. 1, 3 og 5) i bogens appendiks, der indeholder korte musikalske analyser af et antal udvalgte værker. Inger Sørensen sammenfatter *sin* vurdering af Hartmanns betydning som klaverkomponist i lidt andre vendinger end Lothar Brix:

Med sine klaverværker placerede Hartmann sig som den dominerende danske romantiske komponist inden for denne genre. Ingen anden skrev så mange og så forskelligartede klaverværker af en så høj kvalitet. Til trods for hans åbne øre for strømningerne især i den tyske romantik, var Hartmanns klaverkompositioner langt mere personlige end Gades mere direkte Mendelssohninspirerede stil, der var væsentligt bløgere. Hartmann udviklede sig langt mere, og da han lagde klaverkompositionen på hylden i midten af 1880'erne stod den unge Carl Nielsen parat som den, der skulle løfte arven.¹³

5 Efter dette år er det kun Fantasistykkerne opus 54, der første gang udkom på et tysk forlag.

6 Udover Schumanns forskellige anmeldelser i *Neue Zeitschrift für Musik* og anmeldelsen i *Iris* (se nedenfor) var der ifølge Lothar Brix, *Die Klaviermusik von Johann Peter Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien*, Göttingen 1971, s. 6 også anmeldelser i Julius Schubertshs tidsskrift *Hamburgische Musikzeitung*; dette tidsskrift har ikke været konsulteret i forbindelse med nærværende udgave.

7 Se Dan Fog, *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, bd. II, s. 210. Fra o. 1880 var Wilhelm Hansen stort set enerådende som musikforlægger på det danske marked.

8 Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, København 1916.

9 Richard Hove, *Dansk Musiktidsskrift* (1927-28), s. 149 og *Dansk Musiktidsskrift* (1944), s. 140; Richard Hove, *J.P.E. Hartmann*, København 1934, s. 38 ff.

10 Lothar Brix, *Die Klaviermusik von Johann Peter Emilius Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien. Dissertation....Georg-August-Universität zu Göttingen, Göttingen 1971.*

11 Lothar Brix, *Op. cit.*, s. 6.

12 Lothar Brix, *Op. cit.* s. 163-164.

13 Inger Sørensen, *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*. København 1999, s. 279. Der er her tale om en vurdering, som nærværende udgave af klavermusikken giver mulighed for nærmere at kvalificere.

REDAKTIONELLE BEMÆRKNINGER

Pedalsætning

Både Hartmanns manuskripter og en stor del af de trykte udgaver er forsynet med pedal-anvisninger. Sådanne anvisninger er indarbejdet i nærværende udgave efter samme princip som andre spilletekniske anvisninger. Der er dog ikke foretaget egentlige analogi-kompletteringer af pedal-anvisningerne.

Kildernes angivelse af pedalsætning omfatter tre former for angivelse, der alle er bibeholdt uændret og uden nogen yderligere komplettering:

ped. med efterfølgende *

ped. uden efterfølgende *

con ped.

Sidstnævnte angivelse synes at tilkendegive, at en efterfølgende passage skal spilles med brug af pedalen, uden at præcisere en mere konkret angivelse af en sådan brug.

Fingersætning

Mange af Wilhelm Hansens udgaver indeholder fingersætning – ofte angiveligt tilføjet af pianisten August Winding (uden at det kan godtgøres, i hvilket omfang dette er sket med komponistens vidende); enkelte af Hartmanns manuskripter har ligeledes fingersætning, men her meget sporadisk. På grund af disse forhold har udgiveren valgt at se bort fra disse angivelser af fingersætning med undtagelse af et enkelt værk, hvor de så at sige er en del af værket, nemlig nr. 24, *Thema med 14 Variationer for Johan Peter Hartmann*.

Flerstemmig notation

Hartmann gør i klavermusikken udstrakt brug af flerstemmig notation, uden at der dog er tale om en streng polyfon sats men snarere, hvad man kunne kalde "fristemmig sats". I nogle tilfælde er notationen gennemført for en hel passage, i andre for en hel takt og i atter andre kun for en del af takten. Det betyder, at en notation der på ét sted i frasen er gennemført flerstemmig (med indføjelser af de nødvendige pauser) i andre dele af frasen ophører og tilsyneladende fremstår med "manglende" pauser. Nærværende udgave normaliserer og kompletterer kun i meget få tilfælde sådanne passager men følger Hartmanns notation.

Datering

Dateringerne af Hartmanns værker i kildebeskrivelsen (og dermed den kronologiske rækkefølge af værkerne i de tre hovedkategorier, hvori de optræder i nærværende udgave) bygger på tre kilder:

A. Hartmanns egenhændige datering i stort set samtlige overleverede manuskripter, undertiden oven i købet i forbindelse med hvert enkelt værk i en samling.

B. Dan Fogs datering af de trykte udgaver i hans Hartmann-katalog, der bygger på annoncer, forlagskataloger samt formentlig tillige på Hofmeister (se nedenfor, pkt. c).¹⁴

C. Leipziger forlæggerens Friedrich Hofmeisters månedlige kataloger over udgivet musik i Tyskland (både på eget og andres forlag) og en række andre lande i perioden 1829-1900.¹⁵ En registrering af et værk i et månedshæfte hos Hofmeister fandt yderst sjældent sted senere end tre måneder efter at trykket forelå, hvilket i sig selv giver en forholdsvis præcis datering af en bestemt udgave. Henvisninger til Hofmeisters kataloger er i fodnoterne i nærværende udgave anført som *Hofmeister XIX*.

Med en enkelt undtagelse (nr. 56) er det muligt med ovennævnte hjælpemidler at datere samtlige Hartmanns klaverværker, hvorfor det også er muligt at opstille en samlet kronologisk fortegnelse over produktionen (se den kronologiske konkordans i bd. 2).

Nummerering i udgaven

Af praktiske grunde er samtlige værker i nærværende udgave forsynet med et løbenummer. Nummereringen følger ikke Dan Fogs nummerering;¹⁶ det har heller ikke været muligt – igen af praktiske grunde – at koordinere disse numre med den kommende tematiske værkfortegnelse for Hartmanns produktion, der er under udarbejdelse.

VÆRKERNE

Klavermusikken falder i tre hovedkategorier: sonater (sonatine), samlinger af karakterstykker med mere eller mindre klart cyklisk præg og under en række forskellige overskrifter, samt enkeltværker med eller uden programmatisk titler. Nærværende udgave følger denne opdeling, idet det dog skal bemærkes, at det ikke altid er muligt at trække en helt klar grænse mellem den anden og den tredje kategori, og idet det skal understreges, at mange af samlingerne snarere skyldes forlæggernes ønske om at præsentere et hæfte af et vist omfang end Hartmanns ambition om en cyklisk struktur.¹⁷

¹⁴ Det siger sig selv, at en datering af en trykt udgave, hvortil der ikke er bevaret nogen dateret autograf, ikke siger noget om tidspunktet for værkets tilblivelse, kun for den trykte offentliggørelse.

¹⁵ Det af Hofmeister påbegyndte projekt fortsatte helt frem til 1942, hvorefter registranten fra 1945 blev opløst af den tyske nationalbibliografi. Hofmeisters kataloger fra perioden 1829-1900 (just den periode, der er relevant for Hartmanns klavermusik) er i løbet af de seneste ca. 20 år blevet digitaliseret og gjort søgbare via det såkaldte *Hofmeister XIX* projekt, initieret og gennemført under den internationale musikbiblioteks-organisation JAMLS auspicer (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>). Katalogernes opbygning og betydning er grundigt beskrevet i Rudolf Elvers og Cecil Hopkinson, "A Survey of the Music Catalogues of Whistling and Hofmeister" i *Fontes* (1972), bd. XIX, s. 1-7.

¹⁶ Som de optræder i Dan Fog, *Op. cit.*, eftersom Fogs katalog ikke omfatter de utrykte værker.

¹⁷ Inden for den enkelte kategori er tilstræbt en kronologisk rækkefølge for værkerne.

A. Sonater (sonatine)	Nr. 1-5
B. Samlinger (karakterstykker)	Nr. 6-24
C. Enkeltværker	Nr. 25-56
D. Appendiks	Nr. App.1-App.5

Karakterstykkerne omfatter en lang række "genrer"¹⁸ som alle kendes fra andre – specielt tyske – komponister i det 19. århundrede. Det er ikke altid umiddelbart indlysende, hvorfor Hartmann netop har valgt denne eller hin betegnelse til en bestemt samling, og i mange tilfælde overlapper betegnelserne hinanden. I det hele taget er genrebetegnelserne for de mange klaverstykker fra det 19. århundrede stærkt flydende, omend det dog er muligt at knytte visse stilistiske træk til visse af betegnelserne.

Hos Hartmann forekommer på titelbladene følgende betegnelser for sådanne samlinger af karakterstykker: *Rondeaux, Caprices, Skitser, Pieces Characteristiques, Genrestykker, Tonestykker i Sangform, Fantasistykker, Novelette, Etudes, Studier, Fantasi*. Hertil kommer en række dansesatser, enkeltværker med programmatisk titler, samt stambogsblade – alt i alt en meget broget buket af klaverstykker, som klart afspejler klavermusikkens dominerende rolle som husmusik i det 19. århundrede, og hvis titler og mottoer falder helt i tråd med den almindelige praksis hos tidens komponister både i Danmark og Tyskland.¹⁹

Lothar Brix opdeler samlingerne med karakterstykker i tre faser med hver sit stilistiske præg:

1835-1845: nr. 7, 8, 9, 10, 11 og 12

1846-1863: nr. 13, 15, 16 og 17

1864-1877: nr. 19 og 23

Værker med programmatisk indhold omfatter to hovedgrupper: på den ene side de samlinger eller enkeltstykker, til hvilke der er knyttet litterære tekster, på den anden side enkeltstykker med programmatisk titler. Til førstnævnte gruppe hører: *Seks*

Karakterstykker (nr. 13), *Andantino* fra *Tre Klaverstykker* (nr. 14), *Novelette* (nr. 17), samt *Klaverstykker* (nr. 18), alle med tekster af H.C. Andersen med undtagelse af de to sidste stykker i nr. 18, der indledes med vers af Carl Andersen.

Til sidstnævnte gruppe, værker med programmatisk titler, hører: *Ballo Militare* (nr. 12), *Svensk Hjemvee, Sommeren 1848* (nr. 14), *Andantino religioso* (nr. 28), *Gamle Minder* (nr. 29), *Hamborger-skotsk* (nr. 30), *Hjemvee* (nr. 33), *Om Foraaret* (nr. 34), *Vinteren* (nr. 35), *Den 20de Januar 1848* (nr. 38), *Bellmanske Billeder* (nr. 45), *Aftenstemning* (nr. 47), *I Folkevise-Tone* (nr. 48) samt *Svanerne* (nr. 54). Både når det gælder de indledende tekster og de forskellige titler, er det hos Hartmann ofte vanskeligt at se nogen egentlig forbindelse mellem teksterne/titlerne og den musikalske sats; Lothar Brix går endda så vidt som at hævde i forbindelse med H.C. Andersens digte, der indleder de seks klaverstykker nr. 13, at de er "...eher verwirrend als 'verdeutlichend'"²⁰

A. SONATER (SONATINE)

Hartmann har efterladt sig fire klaversonater (samt en ufuldendt førstesats til en femte, se App. 2-3), en sonatine samt en sonate for firehændigt klaver, således om det fremgår af nedenstående liste:

Firehændigt klaversonate, opus 4; ms. dateret 1826,²¹ sidste sats trykt som *Petite Rondeau Opus 4 (1826)* i 1888 (det oprindelige manuskripts opusnummerering kunne tyde på, at en udgivelse af hele sonaten på et tidspunkt har været planlagt).

Sonate i d-mol opus 34 ("Pris-Sonate"), trykt 1842

Sonate i g-mol, ms. dateret 1851

Sonate i F-dur, ms. dateret 1854, trykt posthumt 1944

Sonatine i G-dur, ms. dateret 1863

Sonate i a-mol opus 80

ms. dateret 1876 (oprindelig version af 1. og 2. sats)

ms. dateret 1883 (revideret version, trykt 1885)

Sammenholdt med den almindeligt vigende interesse hos komponister i anden halvdel af 1800-tallet for at skrive klaversonater er denne produktion ganske påfaldende. Faktisk er Hartmann vel en af de eneste danske komponister mellem Kuhlau og Niels Viggo Bentzon – måske *den* eneste –, der har skrevet mere end en enkelt eller to klaversonater.

I et par artikler i *Neue Zeitschrift für Musik* fra april 1839 fremfører Schumann nogle korte, principielle betragtninger omkring klaversonaten som genre i forbindelse med en anmeldelse af en række sonater af forskellige, i dag ukendte komponister (med undtagelse af Weber og Mendelssohn, der også er repræsenteret i artiklen).²² Schumann slår her indledningsvist fast, at klaversonaten på denne tid absolut hører til undtagelserne, og når den forekommer, da fortrinsvis er skrevet af mindre kendte komponister. Han går endda så vidt som lidt nedsættende at hævde, at sådanne

¹⁸ "Genre" er her sat i citationstegn for at tilkendegive, at der i nogle tilfælde ikke er tale om selvstændige, profilerede genrer med hver deres stilistiske præg, men undertiden blot om mere eller mindre arbitrære titler.

¹⁹ Som det fremgår af den efterfølgende indføring i de mange forskellige værker, er grænsen mellem egentlig programmusik og blot stemningskabende titler flydende. Denne side af Hartmanns klavermusik er mere indgående beskrevet i Niels Krabbe, "Udbredelsen af Hartmanns klavermusik", *Fund og Forskning* 51 (2012), København 2012.

²⁰ Lothar Brix, *Op. cit.*, s. 116.

²¹ *Sonate a 4 mains No 1 Op. 4* manuskriptet består af fire satser: Allegro, Scerzo [sic.], Allegro No 2 (med tilskrift i anden blækfarve "duer slet ikke"), Adagio No 3 samt Rondeau, Allegro assai. Den trykte udgave fra 1888 er et af Hartmanns senest trykte klaverværker. Manuskriptet til den oprindelige version af sonaten viser spor af betydelig bearbejdelse fra Hartmanns side forud for trykningen af satsen. Sonaten indgår ikke i nærværende udgave af sonaterne.

²² Robert Schumann, "Sonaten für das Clavier" i *Neue Zeitschrift für Musik*, (10), nr. 34 og 35, 26. og 30. april 1839.

sonater nærmest har karakter af “Formstudien” og fortsætter: “aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren”. Han konstaterer uden nogen form for beklagelse, at genren har udlevet sin rolle. Denne dom bekræftes i tidsskriftet rent statistisk af det forhold, at sonater udgør en meget lille del af de talrige værker, der er anmeldt i de af Schumann redigerede årgange.

Hans fyldige anmeldelse tre år senere af de tre prissonater, hvoraf Hartmanns opus 34 er den ene, er således et særsyn, der formentlig er affødt af de særlige omstændigheder omkring netop disse tre sonaters tilblivelse.

NR. 1 SONATE I D-MOL, OPUS 34, “PRISSONATE”

Efter det meget tidlige forsøg med den firehændige sonate fra 1826 – hvorfra sidste sats som nævnt blev trykt så sent som i 1888 som opus 4 – var det udskrivningen af en priskonkurrence fra *Nord Deutscher Musik Verein*, der gav Hartmann mod til for alvor at forsøge sig i klaversonategenren. Konkurrencen affødte sonaten i d-mol, komponeret på kort tid i november-december 1841, som efterfølgende modtog konkurrencens andenpris. Værket blev indsendt – selvsagt anonymt – under et motto fra Horats’ *Ars Poetica*: “Neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens, nec semper feriet, quodcunque, minabitur arcus” (“Strengen gengiver ikke altid den lyd, som hånden og tanken har ønsket, ej heller rammer buen altid hvad den end sigter efter”).²³

Tilblivelsen af prissonaten og det pres, som Hartmann var underlagt for at få den færdig til tiden, fremgår af brevvækslingen mellem musikforlæggeren Julius Schubert og Hartmann omkring juletid 1841 i forbindelse med den efterfølgende publicering af sonaten på det tyske forlag i 1842. Julius Schubert – formand for den af ham selv grundlagte *Nord Deutscher Musik Verein* i Hamborg – havde i efteråret 1841 foranlediget, at Hartmann blev gjort til æresmedlem af foreningen.²⁴ Ved samme lejlighed – eller noget senere – havde Schubert henledt Hartmanns opmærksomhed på, at den priskonkurrence, som foreningen havde udskrevet, også stod åben for komponister uden for Tyskland. Oplysningen kom så sent i forhold til indsendelsesfristen, at Hartmann måtte udarbejde sit bidrag i yderste hast – angiveligt i løbet af fire uger sideløbende med sine øvrige gøremål. Tiden var så knap, at han end ikke nåede at få hele førstesatsen komponeret færdig i så god tid, at den kunne leveres i sin helhed til kopisten, der skulle klargøre eksemplaret til priskomiteen; fra og med t. 174 forelå satsen på dette tidspunkt således kun i skitseform. Resultatet blev, at Hartmann selv i hast måtte tilføje den manglende slutning på kopien og fremsende det hele til Hamborg. Dette er forklaringen på, at han efterfølgende, i forbindelse med de videre forhandlinger med Schubert om trykning af værket, måtte meddele, at hans eget eksemplar af sonaten (antagelig kilde C) stadig manglede denne slutning, hvorfor han bad om at få sit eksemplar retur fra Tyskland.²⁵ Imidlertid er det kun den ufuldstændige autograf, der er bevaret, hvilket forklarer den manglende slutning af første sats i kilde C. Hvorfor dette eksemplar også mangler hele anden sats, fremgår ikke af kilden.²⁶

Hartmanns sonate vandt som nævnt konkurrencens delte andenpris, og i et længere brev fra 14. december 1841 kunne Julius Schubert for Hartmann redegøre for de nærmere omstændigheder i forbindelse med prisuddelingen, herunder hvem der havde vundet førsteprisen og den delte andenpris, samt hvilke af bedømmelseskomiteens medlemmer, der havde været Hartmann særlig gunstigt stemt.²⁷ I samme brev bad han i øvrigt Hartmann om at forsyne sonaten med metronomangivelser med henblik på den trykte udgave på Schuberts forlag, der var planlagt til det følgende forår.²⁸ Også et firehændigt arrangement var planlagt til udgivelse hos Schubert. I brevet skriver Schubert herom: “Damit ich aber das Wichtigste Alles Wichtigem nicht vergessen ist: das 4 händige Arrangement Ihrer Preis Sonate. Diese wird sich 4 händig noch pompöser machen”, og Hartmann bad øjensynligt sin tidligere elev Otto Dütsch om at udarbejde en sådan firehændig version.²⁹ Den kendes i dag som manuskript i Dütschs hånd, men blev tilsyneladende aldrig trykt som planlagt, selvom forlæggeren på ny vendte tilbage til sagen i et nyt brev et par måneder senere.³⁰

Sonaten blev genudgivet hos Wilhelm Hansen næsten fyrre år senere, i 1880 (kilde B).

Prissonaten er et af de meget få værker, hvortil der foreligger en egentlig anmeldelse – endda som nævnt af Robert Schumann

²³ Horats, *Ars Poetica*, l. 348 og 350, idet Hartmann har udeladt den meningsbærende foregående l. 347, et indledende “nam” i linje 348 samt linje 349 mellem de to citerede linjer; den udeladte linje hos Horats lyder: “poscentique gravem persaepe remittit acutum;” (for når man kalder en tone for dyb, gengiver man den meget ofte høj); hele afsnittet hos Horats (l.347-350) kan i oversættelse parafraseres således: “Der er dog fejltagelser, som man kan tilgive; thi det er ikke altid, at en streng lige gengiver den tone som var meningen, og ofte får man en høj tone, hvor man havde ment en dyb; og buen rammer ikke altid præcis det, man havde tænkt” (parafrasen baseret på Horace, *The Art of Poetry. A verse translation with an introduction by Burton Raffel*, New York 1974, p. 57).

²⁴ Breve, nr. 121.

²⁵ Anmodningen blev efterkommet, hvilket fremgår af brev fra Schubert af 28.12.1841, hvori det meddeles, at manuskriptet er på vej til Danmark i en pakke til musikforlaget Lose & Olsen (Breve, nr. 126); det pågældende eksemplar er formentlig gået tabt.

²⁶ Disse forhold er indgående beskrevet af Hartmann i hans brev til Schubert fra december 1841 (Breve, nr. 125); om problemet med at få en kopi færdig inden udløbet af konkurrencefristen hedder det i brevet: “...Und – was noch schlimmer ist – den letzten Theil des ersten *Allegro* hatte ich nicht einmal aufgeschrieben, sondern nur entworfen; es blieb mir also, um Zeit zu gewinnen, nichts anders übrig, als diesen mit eigener Hand in das einzusendende Exemplar hinzuschreiben. [...] denn vom letzten Theil des ersten *Allegro* habe ich nicht einmal eine Abschrift.”

²⁷ Breve, nr. 122.

²⁸ Metronomangivelserne kom med i den tyske originaludgave, men blev udeladt af det danske genoptryk fra 1880; de er derfor ikke medtaget i nærværende udgave.

²⁹ Breve, nr. 126. Dütsch (1823-1863) havde været elev af Hartmann på Sibonis Musikonservatorium i København; forlod Danmark i 1840 og rejste – efter tre års ophold i Dessau i Tyskland – til Skt. Petersborg i 1844.

³⁰ Manuskriptet i *DK-Kk*, Hartmanns samling, Kompositioner og Udkast.

INTRODUCTION

In a lengthy letter, dating from 1841, addressed to music publisher Julius Schuberth in connection with the printing of his D minor sonata, Johan Peter Emilius Hartmann writes modestly about his skills as a pianist-composer: “I am not a pianist by profession; and my central concern as composer has always been the orchestra and the vocal music rather than the piano.”¹ Notwithstanding these reservations, he had already managed, prior to composing the D minor sonata to which the quoted excerpt pertains, to have no less than six compositions for piano printed,² as well as a number of shorter pieces that have been handed down in the form of manuscripts; and in the ensuing 60 years, approximately 25 more printed works for piano would follow, as well as a number of unprinted pieces. All in all, then, I.P.E. Hartmann has left a rather substantial output of piano music to posterity.

In the letter to Julius Schuberth cited above, Hartmann addresses his attention in a more detailed way to a contention that his piano sonata might not be “claviermässig genug” – that is to say, sufficiently pianistic:

However, for quite some time, the latter-named instrument has been used by many composers only as a general idea-e[m]bryo; and if I didn't have their example before my [inner] eye, I would not have been able to take my place in the queue of piano composers. It is therefore natural that they who judge me from the standpoint of the genuine pianist will necessarily have to arrive at the aforementioned result; and, I must confess, it is most certainly a reproach; nonetheless, I am satisfied that it only at this point, and not over the composition in and of itself, that the question arises.

The present edition includes all of Hartmann's completed piano works, spanning from the grandly conceived piano sonatas in F major and A minor through the assortment of collections of piano music to shorter individual pieces of less than twenty bars. The works encompass the greater portion of the nineteenth century's customary genres of piano music. In terms of when they were created, they are distributed over a span of more than 60 years; from the middle of the 1820s to the middle of the 1880s. The piano music is accordingly the genre that is most abundantly represented in Hartmann's aggregate output – in any event, when it comes to instrumental music. Among the 86 opus numbers, all in all, that turn up in Hartmann's complete output of printed music, 20 of

these are comprised of music for piano. We also have to consider that there are a great many grandly laid out or shorter piano works that were printed without opus numbers or that have been handed down in manuscripts – all in all, there are 56 such collections and individual pieces in the present edition. As is made evident in the Chronological Concordance (p. 652 in Vol. 2), the centre of gravity in Hartmann's activity as a piano composer lies in the 1840s and – to a somewhat lesser degree – in the 1850s.

All of the known piano works by Hartmann – whether they exist as printed material or as manuscripts – are stored in The Royal Library in Copenhagen. Some portion of these pieces – albeit far from all of them – exist in Hartmann's own hand (some of the autographs have been lost after having been sent as printing sources to the various German publishers, who sometimes failed to return the manuscripts to Hartmann after the printing was completed). The Royal Library's collection of Hartmann manuscripts can be credited primarily to the Hartmann family's decision to entrust the sum total of the composer's bequeathed musical compositions to the library in 1902, just two years after Hartmann's death, along with the appurtenant scrupulous indexes of the manuscripts.

The printed material can be found in two different collections in the library: one part of this material has been included in the National Collection, which includes all printed Danish music that has been acquired in connection with the library's continuous gathering of printed Danish musical material,³ while additionally, there are complete sets of the various printed editions for every single work – ordered chronologically, work by work – in the so-called *Dan Fog Collection*, which was incorporated into the Royal Library in 1993 and which follows the numbering in Dan Fog's

1 Inger Sørensen, *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponist-families breve 1780-1900*, vols. 1-3, Copenhagen 1999 No. 125 (below *Letters*)

2 Opus numbers 6, 7, 18, 25, 26 and 31. In this connection, it ought to be emphasized that the remarks were occasioned by the prize committee's remark that Hartmann's sonata was not “claviermässig genug” (sufficiently pianistic).

3 The law governing legal deposit of musical works was adopted in 1902, that is to say, two years after Hartmann's death and accordingly came to apply only to the posthumously published Hartmann works.

4 Dan Fog, *Hartmann-Katalog. Fortegnelse over J.P.E. Hartmanns trykte kompositioner*. Copenhagen 1991. As is made evident by its title, Dan Fog's register does not include the many unpublished works.

printed work-index.⁴ It is especially the latter collection that provides an unparalleled overview of the dissemination of Hartmann's music in print.

A significant portion of the printed editions of piano music was published *both* by German and Danish music publishing houses and, as far as many of these works are concerned, even in several different versions of the same work, typically with intervals of several decades between the different appearances. When it comes to the earlier works, there is a recurring pattern that the work was first put out by either a Danish or a German publisher, in connection with its creation, and was subsequently reprinted by Wilhelm Hansen a few decades later. In the years between 1837 and 1845, all of Hartmann's new piano works were put out by German publishers. It wasn't until 1848 that the works started to be entrusted to Danish publishers.⁵ Whether this can be explained by the fact that Hartmann, during those years, was a particularly prominent name in Germany or whether it reflects that there was not yet a "market" for his piano music in Denmark cannot be unequivocally determined. As a matter of fact, the references to Hartmann's piano music in German periodicals are also, quite naturally, confined by and large to these years.⁶ Another reason could be – although this hypothesis does not lend itself to further verification – that the strained relations between Denmark and Schleswig-Holstein after 1848 could have played a role.

After having bought up most the Danish publishing houses at the closing of the 1870s, Wilhelm Hansen launched, in the 1880s, an almost systematic re-issuing of Hartmann's piano works: sometimes they were engraved from the original printing plates but in most cases, they were engraved all over again.⁷ Hartmann's position in the 1880s must accordingly have been of such stature that there was still a market for these previously published works.

With few exceptions, the piano music does not play a prominent role in the reception of Hartmann's music on the whole and especially the older literature passes relatively lightly over this aspect of the composer's output. While Angul Hammerich does not make much of the works for piano,⁸ they certainly play a different and more prominent role in the context of Richard Hove's absorption in the composer and his oeuvre: for one thing, Hove has penned two detailed articles on the F major sonata (No. 3) for *Dansk Musiktidsskrift* and for another, his monograph on Hartmann contains a special chapter on the piano music.⁹ The most thorough treatment of the topic – and the sole monograph devoted entirely to Hartmann's piano music – is Lothar Brix's patently meritorious, albeit somewhat intractable, book from 1971.¹⁰ The book is based on detailed studies of source material in The Royal Library and scrutinizes the entire output, systematically, with a prospect on both Danish and German music history that is based on a style-analytical approach. However, when it comes to his own day's assessment of Hartmann's piano music, the author is compelled to point out, by way of introduction:

Already in Hartmann's lifetime, though, the significance of his piano music was hardly acknowledged, especially because it was Niels W. Gade's pianistic genre art that determined, to a very great extent, the musical tastes in Denmark during the 19th century.¹¹

Such a description of the contemporary reception corresponds quite precisely with the glaring lack of any source material that could shed light on the dissemination, during Hartmann's lifetime, of the music in the public and the private music spheres in Denmark.

In connection with the mention of *Studier og Novelletter* (No. 19), Lothar Brix is even more severe in his assessment of Hartmann and simultaneously points out a characteristic feature about many of his collections of piano pieces, namely the uneven level of artistic craftsmanship:

The juxtaposition of cliché-like routine works of the superficial fashion taste and compositions of quality serves to establish, in most of Hartmann's collections, a remarkable synthesis that testifies to an apparent uncertainty with respect to taste.¹²

What must be mentioned, though, as supplemental to this rather harsh judgment is that Lothar Brix is not blind to the rising quality we encounter in Hartmann's piano music that appears to be in synch with the composer's maturation, starting with the collection, Opus 74 (No. 23) and culminating, of course, in the piano sonata, Opus 80 (No. 5).

The most recently published of the various comprehensive accounts of Hartmann's life and work, namely Inger Sørensen's monograph on the Hartmann family, published in 1999, treats of the piano music in a variety of different contexts: the Prize Sonata, Opus 34, is discussed in the book's Fifth Chapter about incidental music for the theatre; an overview of the most important works

5 After this year, it was only the *Fantasy Pieces*, opus 54, that made its first appearance as a publication by a German publisher.

6 In addition to Schumann's various reviews in *Neue Zeitschrift für Musik* and the review in *Iris* (see below) there were, according to Lothar Brix (see *Die Klaviermusik von Johann Peter Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien*, Göttingen 1971, p. 6) also reviews in Julius Schubert's journal, *Hamburgische Musikzeitung*; this journal has not been consulted in connection with the preparation of the present edition.

7 See Dan Fog, *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, vol. II, p. 210. From around 1880, Wilhelm Hansen more or less reigned supreme among the music publishing enterprises and pretty much controlled the Danish market.

8 Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, Copenhagen 1916.

9 Richard Hove, *Dansk Musiktidsskrift* 1927-28, p. 149 and *Dansk Musiktidsskrift* 1944, p. 140; Richard Hove, *J.P.E. Hartmann*, Copenhagen 1934, p. 38 ff.

10 Lothar Brix, *Die Klaviermusik von Johann Peter Emil Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien. Dissertation....Georg-August-Universität zu Göttingen*, Göttingen 1971.

11 Lothar Brix, *Op. cit.*, p. 6.

12 Lothar Brix, *Op. cit.*, pp. 163-164.

appearing in Chapter 8, which is entitled “The later piano works”; and a separate exposition on the three sonatas in D minor, F major and A minor (Nos. 1, 3 and 5) turns up in the book’s appendix, which also contains succinct musical analyses of a number of selected works. Inger Sørensen summarizes *her* assessment of Hartmann’s importance as a piano composer in slightly different terms than does Lothar Brix:

With his piano works, Hartmann positioned himself as the predominant Danish romantic composer within this genre. Nobody else composed so many and such different kinds of piano works of such high quality. Notwithstanding his keen ear for currents, especially those of the German Romantic movement, Hartmann’s piano compositions were far more personal than [Niels V.] Gade’s more directly Mendelssohn-inspired style, which was considerably more pallid. Hartmann’s work progressed to a much greater extent and when he gave up writing piano music in the middle of the 1880s, the young Carl Nielsen was ready to take up the mantle as the one who was destined to keep the flame alive.¹³

EDITORIAL REMARKS

Pedalling

Both Hartmann’s manuscripts and a large number of the printed versions are supplied with pedal markings. These particular instructions have been incorporated into the present edition following the same principle as is applied to other technical playing instructions. However, no analogy-complements of the pedalling instructions have been carried out here.

The autograph sources’ specification of pedalling is given in three different ways, all of which have been retained in the present edition without any further supplementation:

ped. succeeded by a *
ped. without any subsequent *
con ped.

The latter specification appears to convey that a subsequent passage ought to be played with the use of the damper pedal without clarifying a more concrete stipulation of such use.

Fingering

Many of Wilhelm Hansen’s editions contain fingerings – in many cases, these were allegedly supplied by the pianist, August Winding, and there is no way to substantiate the extent to which this transpired with the composer’s knowledge and consent; some of Hartmann’s manuscripts also contain fingerings, but here only very sporadically. On account of these factors, the editor has chosen to leave these indications of fingerings out of the Edition, with the exception of their appearance in one single work, where they can be

said to be an integral part of the piece, namely, No. 24, *Theme and 14 Variations for Johan Peter Hartmann*.

Polyphonic notation

In his piano music, Hartmann makes extensive use of polyphonic notation although it is not the case that we always have rigorous polyphonic composition here, but rather a matter of what could be called “free-part writing”. In some cases, the notation is sustained throughout an entire passage; in others throughout an entire bar and then again, in others, only for some portion of the bar. What this entails is that a notation which, at one place in the phrase, is consistently polyphonic (with the inclusion of the necessary pauses) is discontinued in other parts of the phrase and seemingly appears to have “missing” pauses. In only a very few instances does the present edition normalize and complete such passages, but follows Hartmann’s notation.

Dating

The datings of Hartmann’s works in the *Description of Sources* (and hence the chronological order of the works in three main categories in which they appear in the present edition) are based on three sources:

A. Hartmann’s autograph dating in virtually all the surviving manuscripts, sometimes even in connection with each individual piece in a collection.

B. Dan Fog’s dating of the printed editions in his Hartmann catalogue, based on advertisements, publishers’ catalogues, and probably also on Hofmeister (see below, point C).¹⁴

C. Leipzig-based publisher Friedrich Hofmeister’s monthly catalogues of published music in Germany (both by his own and by other publishing houses) and in several other countries during the period 1829-1900.¹⁵ A registration of a work in one of Hofmeister’s monthly booklets was rarely entered

¹³ Inger Sørensen, *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*. Copenhagen 1999, p. 279. What we have here is an assessment about which the present edition of Hartmann’s piano music provides an opportunity for further precise qualification.

¹⁴ It goes without saying that a dating of a printed edition for which no dated autograph manuscript has been preserved cannot tell us anything about when the work first came into being, but only indicates the date of the work’s publication in print.

¹⁵ This particular project, which was launched by Hofmeister himself, continued up until 1942, after which the task of keeping the index from 1945 was taken up by the German national bibliography. Hofmeister’s catalogues from the period 1829-1900 (that is to say, corresponding to the period that would be relevant to Hartmann’s piano music) has, in the course of the past two decades, become digitalised and rendered “search-able” via the so-called *Hofmeister XIX* project, which was initiated and implemented under the auspices of JAML, the international music library’s umbrella organisation, (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>). The catalogues’ construction and significance is exhaustively described in Rudolf Elvers and Cecil Hopkinson, “A Survey of the Music Catalogues of Whistling and Hofmeister” in *Fontes* (1972), vol. XIX, pp. 1-7.

more than three months after the printed version was available; this in itself gives rise to a relatively precise dating of any particular edition. References to Hofmeister's various catalogues in the footnotes of the present edition appear in the following format: *Hofmeister XIX*.

With one sole exception (No. 56) it has been possible, making use of the aforementioned tools, to date all of Hartmann's piano works, which is why it has also been possible to set up a comprehensive chronological register of the composer's output (see the chronological concordance in Vol. 2).

Numbering in the series

For practical reasons, each of the works in the present edition has been supplied with a serial number. The numbering here does not follow Dan Fog's numbering;¹⁶ nor has it been possible – and again, for practical reasons – to coordinate these numbers with the upcoming thematic index of Hartmann's works that is presently under development.

THE WORKS

Hartmann's piano music falls into three main categories: sonatas (and a sonatina); collections of character pieces with more or less clearly cyclic character and appearing under a number of different headings; and a number of one-movement pieces, with or without programmatic titles. As ought to be noted, the present edition follows this classification in such a way that it is not always possible to draw a clear line of demarcation between the second and the third of the aforementioned categories. What ought to be emphasized in this connection is that many of the collections owe more to the various publishing houses' wish to present an album of a certain size than they do to any ambitions that Hartmann might have had about a cyclic structure:¹⁷

A. Sonatas (and a sonatina)	Nos. 1-5
B. Collections (character pieces)	Nos. 6-24
C. Self-contained works	Nos. 25-56
D. Appendix	Nos. App. 1-App. 5

The character pieces encompass a wide range of "genres",¹⁸ all of which are familiar from what we know about works by other – especially German – composers working in the 19th century. Why Hartmann has chosen this or that name for a specific collection is not always immediately obvious. In many instances, the designations overlap. On the whole, the genre designations for the many piano pieces from the 19th century are highly fluid, although it is indeed possible to link certain stylistic features to certain designations.

In Hartmann's oeuvre, the following designations for such groupings of character pieces appear on various title pages: *Rondeaux*, *Caprices*, *Skitser*, *Pieces Characteristiques*, *Genrestykker*, *Tonestykker i Sangform*, *Fantastykker*, *Novelette*, *Etudes*, *Studier* and *Fantasi*. In addition, there are a number of dance pieces, one-movement pieces with programmatic titles and album leaves – all in all, an extraordinarily variegated bouquet of piano pieces, which clearly reflects the piano music's predominant role as so-called house music in the 19th century, the titles and mottoes of which are fully in keeping with the ordinary practice among the day's composers working in Denmark and Germany.¹⁹

Lothar Brix divides the collections with the character pieces into three phases, each with its own respective stylistic quality:

1835-1845: Nos. 7, 8, 9, 10, 11 and 12
1846-1863: Nos. 13, 15, 16 and 17
1864-1877: Nos. 19 and 23

Works with programmatic content comprise two main groups: on the one side, the collections or individual pieces to which literary texts are linked and on the other, the pieces with programmatic titles. To the former group belong *Seks Karakterstykker* (No. 13), *Andantino* from *Tre Klaverstykker* (No. 14), *Novelette* (No. 17) and *Klaverstykker* (No. 18), all with texts by Hans Christian Andersen, with the exception of the last two pieces in No. 18, which are ushered in with stanzas by Carl Andersen.

To the latter group, works with programmatic titles, belong *Ballo Militare* (No. 12), *Svensk Hjemvee*, *Sommeren 1848* (No. 14), *Andantino religioso* (No. 28), *Gamle Minder* (No. 29), *Hamburger-skotsk* (No. 30), *Om Foraaret* (No. 33), *Hjemvee* (No. 34), *Vinteren* (No. 35), *Den 20de Januar 1848* (No. 38), *Bellmanske Billeder* (No. 45), *Aftenstemning* (No. 47), *I Folkeviser-Tone* (No. 48) and *Svanerne* (No. 54). Both when it comes to the prefatory texts and the various titles, it is often difficult, in the case of Hartmann's work, to spot any genuine connection between the texts/the titles and the musical composition: Lothar Brix even goes so far as to assert, in connection with Hans Christian Andersen's poems, which open the Six Character Pieces for Piano, No. 13 "... more confusing than instructive."²⁰

¹⁶ That is to say, the numbering does not conform to the manner in which the works make their sequential appearance in Dan Fog, *Op. cit.*, considering especially that Fog's catalogue does not include the non-printed works.

¹⁷ Within each of these separate categories, the works are presented in a tentative chronological sequence.

¹⁸ The word "genre" has here been set inside quotation marks in order to signify that, in some cases, we are simply not dealing with self-contained, profiled genres, with their own respective stylistic characteristics, but that, every now and then, we are faced with what are, evidently, more or less arbitrary titles.

¹⁹ As is made evident by the following introduction to the many different compositions, the boundary between genuine program music and merely evocative titles is a fluid one. This aspect of Hartmann's piano music is described in a more thorough manner in Niels Krabbe, "Udbredelsen af J.P.E. Hartmanns klavermusik", *Fund og Forskning* (2012) 51, Copenhagen 2012.

²⁰ Lothar Brix, *Op. cit.*, p. 116.

A. SONATAS (AND A SONATINA)

Hartmann wrote four piano sonatas (as well as an unfinished first movement for a fifth), one sonatina and one sonata for piano duet, as is rendered apparent on the following list:

- Piano sonata for 4 hands, MS 1826,²¹ the last movement being published as *Petite Rondeau Opus 4* in 1888 (the opus number of the original manuscript indicates that the publication of the whole sonata had been planned at a certain stage).
- Sonata in D minor, opus 34, “Prize Sonata”, printed in 1842
- Sonata in G minor, MS dated 1851
- Sonata in F Major, MS dated 1854, printed posthumously in 1944
- Sonatina in G major, MS dated 1863
- Sonata in A minor, opus 80
 - MS dated 1876 (original version of the 1st and 2nd movements)
 - MS dated 1883 (revised version, printed in 1885)

Taking into consideration the waning interest in composing piano sonatas that can be generally spotted among composers working in the second half of the nineteenth century, the sheer volume of Hartmann’s sonata output is nothing short of remarkable. Hartmann may be one of the only Danish composers between Kuhlau and N.V. Bentzon – perhaps the only – who wrote more than one or two piano sonatas.

In a couple of articles appearing in April 1839 in *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann puts forward some succinct and fundamental reflections on the piano sonata, as a genre, in connection with a review of a number of sonatas created by various, currently unknown (with the exception of Weber and Mendelssohn, who are also represented in the article) composers.²² By way of introduction, Schumann drives home the point that, at this juncture in time, the piano sonata, as a genre, is absolutely something quite exceptional, and that when it appears, then it is principally written by lesser known composers. Schumann even goes so far as to assert, somewhat disparagingly, that such sonatas possess what is almost the character of “the form study” and elaborates: “they were hardly spawned from any strong inner urge”. He ascertains, without giving vent to any kind of sympathetic remorse, that the genre has outlived its role. On the basis of pure statistical logic, this judgment is corroborated in the periodical by the very fact that piano sonatas comprise a very small portion of the numerous works that were reviewed in the volumes which appeared while Schumann was editing the journal.

His copious review, appearing three years later, of the three prize sonatas, one of which is Hartmann’s opus 34, is thus quite exceptional, something that was supposedly brought about by the special circumstances surrounding precisely these three sonatas’ genesis.

NO. 1

SONATA IN D MINOR, OPUS 34, “PRIZE SONATA”

In the wake of the very early experiments with the sonata for piano duet, dating from 1826 – the last movement of which was printed, as late as 1888 as Opus 4 – it was the announcement of a prize competition by the *Nord Deutscher Musik Verein* that bolstered Hartmann’s courage to seriously turn his attention toward trying his hand with the piano sonata genre. The competition gave rise to the Sonata in D minor, which was composed in a short period of time, during November–December 1841, and was subsequently awarded the competition’s second prize. The work was submitted – anonymously, of course – under a motto that was borrowed from Horace’s *Ars Poetica*: “Neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens, nec semper feriet, quodcumque, minabitur arcus” (Neither does the string always form the sound which the hand and the conception of the performer intends, nor will the bow always hit whatever mark it threatens.)²³

The genesis of the Prize Sonata – and the pressure under which Hartmann was placed in order to get the piece ready in time – is made evident by the correspondence between the music publisher, Julius Schuberth, and the composer around Christmas-time in 1841, in connection with the subsequent publication of the sonata by the German publishing house in 1842. In 1841, Julius Schuberth – the chairman of an organization that he had founded himself, the *Nord Deutscher Musik Verein* in Hamburg – had brought forth the suggestion that Hartmann be made an honorary member of the association.²⁴ On the same occasion – or perhaps at a somewhat later point in time – Schuberth had drawn Hartmann’s attention to the fact that the prize competition issued by the association was also open to composers outside of Germany. This information was imparted to Hartmann so late with respect to the deadline for submissions, that he was forced to draft and work

21 “Sonata a 4 mains No. 1 Op. 4.” The manuscript consists of four movements: Allegro, Scerzo [sic], Allegro No. 2 (with an annotation in a different coloured ink, “dier slet ikke” (doesn’t work at all)), Adagio No. 3 and Rondeau, Allegro assai. The printed edition is one of Hartmann’s last printed piano works. The manuscript of the original version of the sonata evinces a considerable degree of re-working in Hartmann’s hand prior to the printing of the movement. The sonata is not included in the present edition.

22 Robert Schumann, “Sonaten für das Clavier” in *Neue Zeitschrift für Musik*, Nos. 34 and 35, April 26 and April 30, 1839.

23 Horace, *Ars Poetica*, lines 348 and 350; Hartmann has omitted the preceding meaning-bearing passage, line 347, an antecedent “nam” in line 348 and all of line 349, positioned between the quoted lines. The omitted line in Horace’s work says: “poscentique gravem persaepe remittit acutum;” (when one calls a tone deep, one often renders it high); the entire section in Horace (1.347–350 can be paraphrased thusly: “Yet there are faults, which we should be ready to pardon: for neither does the string *always* form the sound which the hand and the conception of the performer intends, but very often returns a high note when he demands a deep; nor will the bow always hit whatever mark it threatens.” (The paraphrase is based on Horace, *The Art of Poetry. A verse translation with an introduction by Burton Raffel*, New York 1974, p. 57).

24 *Letters*, No. 121.

EINLEITUNG

In einem längeren Brief, den Hartmann 1841 anlässlich des Drucks seiner d-Moll-Sonate an den Musikverleger Julius Schubert richtete, schrieb er bescheiden über seine Fähigkeiten als Klavierkomponist: „Ich bin kein Clavierspieler von Profession; und mein Hauptsache als Componist war immer mehr das Orchester und der Gesang, als das *Piano Forte*.“¹ Trotz dieser Vorbehalte hatte er jedoch vor der d-Moll-Sonate (auf die sich das obige Zitat bezieht) neben den im Manuskript überlieferten kleinen Stücken nicht weniger als sechs Klavierkompositionen drucken lassen,² und in den folgenden knapp sechzig Jahren sollten weitere etwa fünfundzwanzig gedruckte Klavierwerke (einsätze wie zyklische) sowie eine Anzahl ungedruckter Werke folgen. Insgesamt hinterließ Hartmann somit ein umfangreiches Klaviermusikwerk.

In dem oben genannten Brief an Julius Schubert geht Hartmann genauer auf die Behauptung ein, seine Klaviersonate sei nicht „claviermässig genug“, also nicht ausreichend pianistisch:

Jedoch, das letztgenannte Instrument ist seit langer Zeit von vielen Componisten nur als allgemeines Ideen-Ebrion benutzt worden; und hätte ich nicht das Eksempel solcher vor Augen, würde ich mich nicht in die Reihe der Claviercomponisten stellen können. Es ist also natürlich, das diejenige, die mich von dem Standpunkt der eigentlichen Clavierspieler beurtheilen, zum oben erwähnten Resultat kommen müssen; und, ich gestehe es, ein Vorwurf ist es allerdings; doch bin ich damit zufrieden, dass es nur diesen Punkt, nicht aber die Composition an und für sich getroffen hat.

Die vorliegende Ausgabe umfasst alle vollendeten Klavierwerke von Hartmann, angefangen bei den groß angelegten Klaviersonaten in F-Dur und a-Moll über die vielen Sammlungen von Charakterstücken bis hin zu den kurzen Einzelsätzen von weniger als zwanzig Takten. Die Werke decken die meisten der im 19. Jahrhundert gängigen Klaviermusikgenres ab und erstrecken sich zeitlich von Mitte der 1820er bis Mitte der 1880er Jahre über mehr als sechzig Jahre. Somit ist die Klaviermusik in Hartmanns Gesamtwerk das am reichhaltigsten vertretene Genre; jedenfalls wenn es um die Instrumentalmusik geht. Von den 86 Werken mit Opuszahl in Hartmanns gedrucktem Gesamtwerk umfassen zwanzig Nummern Klaviermusik. Hinzu kommt eine große Zahl größerer oder kleinerer, ohne Opuszahl gedruckter oder nur als Manuskript überlieferter Klavierwerke. Insgesamt handelt es sich in der vorliegenden Aus-

gabe um 56 Sammlungen und Einzelwerke. Wie aus der chronologischen Konkordanz S. 652 in Band 2 hervorgeht, liegt der Schwerpunkt von Hartmanns klavierkompositorischer Tätigkeit in den 1840er und – in etwas geringerem Umfang – in den 1850er Jahren.

Alle von Hartmann bekannten Klavierwerke, egal ob gedruckt oder als Manuskript, befinden sich in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen. Ein Teil, bei Weitem jedoch nicht alle, liegt in Hartmanns eigener Niederschrift vor (einige Autografen gingen verloren, nachdem sie den verschiedenen Verlagen als Druckvorlage zugeschickt worden waren, da die Verlage sie nach dem Druck nicht an Hartmann zurückgeschickt haben). Die Bibliothekssammlung der Hartmannschen Manuskripte verdankt sich überwiegend der Tatsache, dass die Familie 1902, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, Hartmanns Nachlassmusikalien mit dem dazu gehörigen sorgfältigen Verzeichnis der Noten in Bausch und Bogen an die Bibliothek übertragen hat.

Das gedruckte Material findet sich in der Bibliothek in zwei Sammlungen. Zum einen ist es Teil der „Nationalsammlung“, die alle dänischen Notendrucke enthält, die im Rahmen der von der Bibliothek durchgeführten laufenden Einsammlung gedruckten dänischen Notenmaterials erworben wurden,³ zum anderen findet man sämtliche gedruckte Ausgaben eines jeden Werkes Werk für Werk chronologisch geordnet in der sogenannten *Dan Fog Samling*, die 1993 in die Königliche Bibliothek aufgenommen wurde und der Nummerierung in Dan Fogs gedrucktem Werkverzeichnis folgt.⁴ Nicht zuletzt letztere Sammlung vermittelt einen einzigartigen Überblick über die Verbreitung der gedruckten Hartmannschen Musik.

Ein bedeutender Teil der gedruckten Klaviermusikausgaben erschien sowohl in deutschen wie in dänischen Musikverlagen, zahl-

¹ Inger Sørensen, *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilijs breve 1780-1900*, vols. 1-3, København 1999, Nr. 125 (im Folgenden als *Breve*).

² Es handelt sich um die Werknummern 6, 7, 18, 25, 26 und 31. Anzumerken ist hier jedoch, dass die Bemerkungen durch die Erklärung der Jury veranlasst wurden, Hartmanns Sonate sei nicht „claviermässig genug“.

³ Das Gesetz über die Pflichtablieferung von Musikalien wurde 1902 eingeführt, also zwei Jahre nach Hartmanns Tod, weshalb davon nur postum erschienene Hartmannwerke betroffen sind.

⁴ Dan Fog, *Hartmann-Katalog. Fortegnelse over J.P.E. Hartmanns trykte kompositioner*, København 1991. Wie der Titel erkennen lässt, fehlen in dem Verzeichnis die vielen ungedruckten Werke.

reiche sogar im Abstand mehrerer Jahrzehnte in mehreren Ausgaben desselben Werkes. Bei den frühen Werken zeichnet sich durchgängig ab, dass das Werk nach seiner Entstehung zunächst in einem dänischen oder in einem deutschen Verlag erschien und danach mehrere Jahrzehnte später in Wilhelm Hansens Musikverlag neu aufgelegt wurde. In den Jahren 1837 bis 1845 erschienen alle neuen Klavierwerke von Hartmann in deutschen Verlagen, erst nach 1848 kamen sie allmählich in dänischen Verlagen.⁵ Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob das daran lag, dass Hartmann in diesen Jahren in Deutschland einen besonderen Namen hatte, oder ob es in Dänemark einfach noch keinen Markt für seine Klaviermusik gab. Auch die Besprechungen von Hartmanns Klaviermusik in deutschen Zeitschriften beschränken sich ganz natürlich im Großen und Ganzen auf diese Jahre.⁶ Möglicherweise spielte aber auch das nach 1848 gespannte Verhältnis zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein dabei eine Rolle, was sich allerdings nicht näher nachweisen lässt.

Nachdem Wilhelm Hansens Verlag Ende der 1870er Jahre den größten Teil der dänischen Verlage aufgekauft hatte, machte man sich in den 1880er Jahren an eine fast systematische Neuherausgabe der Hartmannschen Klavierwerke, die zuweilen nach den ursprünglichen Druckplatten gestochen, meist aber neu gestochen wurden.⁷ Hartmann muss also in den 1880ern eine solche Position gehabt haben, dass für diese früher erschienenen Werke immer noch ein Markt bestand.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen spielt die Klaviermusik in der Rezeption von Hartmanns Musik nicht die große Rolle, wobei vor allem die ältere Literatur über diesen Teil seines Werkes leicht hinweg geht. Während Angul Hammerich von den Werken für Klavier nicht viel Wesens macht,⁸ haben sie bei Richard Hove einen ganz anderen Stellenwert. In seiner Beschäftigung mit dem Komponisten schreibt er zum einen in *Dansk Musiktidsskrift* zwei gründliche

Aufsätze über die F-Dur-Sonate (Nr. 3), zum anderen enthält seine Hartmannmonografie ein besonderes Kapitel über die Klaviermusik.⁹ Am gründlichsten setzt sich Lothar Brix mit dem Thema auseinander. Von ihm stammt die einzige Monografie über Hartmanns Klaviermusik; das sehr verdienstvolle, wenngleich etwas unübersichtliche Buch erschien 1971.¹⁰ Es stützt sich auf eingehende Studien des Quellenmaterials der Königlichen Bibliothek und behandelt systematisch das gesamte Werk. Aus stilanalytischer Sicht liefert der Verfasser einen Ausblick auf die dänische wie auf die deutsche Musikgeschichte. Zu Beginn muss er über die zeitgenössische Bewertung von Hartmanns Klaviermusik allerdings feststellen:

Doch bereits zu Lebzeiten Hartmanns wurde die Bedeutung seiner Klaviermusik kaum erkannt, zumal die klavieristische Genrekunst N.W. Gades weitgehend den musikalischen Zeitgeschmack Dänemarks im 19. Jahrhundert bestimmte.¹¹

Einer solchen Darstellung der zeitgenössischen Rezeption entspricht genau auch das fehlende Quellenmaterial, das ein Licht auf die Verbreitung der Musik im öffentlichen und privaten Musikleben in Dänemark zu Hartmanns Lebzeiten werfen könnte.

Bei seiner Beschäftigung mit *Studier og Novelletter* (Nr. 19) geht Brix noch stärker mit Hartmann ins Gericht und verweist zugleich auf ein charakteristisches Merkmal von vielen seiner Sammlungen mit Klavierstücken, nämlich auf das schwankende künstlerische Niveau.

Das Nebeneinander von klischeehaften, dem seichten Modesgeschmack verhafteten Routinearbeiten und gehaltvollen Kompositionen bildet in Hartmanns meisten Sammlungen eine merkwürdige Synthese, die von einer offenbar geschmacklichen Unsicherheit zeugt.¹²

Zu diesem etwas harten Urteil sei jedoch angemerkt, dass Brix die wachsende Qualität keineswegs entgeht, die man mit zunehmendem Alter des Komponisten in seiner Klaviermusik antrifft, angefangen bei Opus 74 (Nr. 23) und natürlich mit dem Höhepunkt in der Klaversonate op. 80 (Nr. 5).

Die jüngste größere Darstellung von Hartmanns Leben und Werk, Inger Sørensens von 1999 stammende Monografie über die Familie Hartmann, beschäftigt sich in unterschiedlichen Zusammenhängen mit der Klaviermusik. Die Preissonate op. 34 wird in dem der Schauspielmusik gewidmeten Kapitel 5 behandelt, einen Überblick über die wichtigsten Werke liefert Kapitel 8, „Die späteren Klavierwerke“, und mit den drei Sonaten in d-Moll, F-Dur und a-Moll (Nr. 1, 3 und 5) beschäftigt sich die Autorin im Anhang des Buches, der kurze musikalische Analysen einer Anzahl ausgewählter Werke enthält. Sørensen fasst ihre Bewertung von Hartmanns Bedeutung als Klavierkomponist etwas anders zusammen als Brix:

Mit seinen Klavierwerken platzierte sich Hartmann als der dominierende dänische romantische Komponist dieser Gattung. Kein anderer schrieb so viele und so unterschiedliche

⁵ Nach diesem Jahr sind nur noch die Fantasiestücke op. 54 zuerst in einem deutschen Verlag erschienen.

⁶ Neben den verschiedenen Rezensionen von Schumann in *Neue Zeitschrift für Musik* und der Besprechung in *Iris* (s. unten) gab es laut Lothar Brix, *Die Klaviermusik von Johann Peter Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien*, Göttingen 1971, S.6, auch Besprechungen in Julius Schubarths Zeitschrift *Hamburgische Musikzeitung*, die für die vorliegende Ausgabe jedoch nicht herangezogen wurden.

⁷ Siehe Dan Fog, *Musikhandel og Nodetryk i Danmark efter 1750*, Bd. II, S. 210. Ab etwa 1880 war Wilhelm Hansen auf dem dänischen Markt im Großen und Ganzen der alles bestimmende Musikverleger.

⁸ Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, Kopenhagen 1916.

⁹ Richard Hove, *Dansk Musiktidsskrift* (1927-28), S. 149 und *Dansk Musiktidsskrift* 1944, S. 140; Richard Hove, *J.P.E. Hartmann*, Kopenhagen 1934, S. 38 ff.

¹⁰ Lothar Brix, *Die Klaviermusik von Johann Peter Emilii Hartmann. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik in Skandinavien. Dissertation... Georg-August-Universität zu Göttingen*, Göttingen 1971.

¹¹ Lothar Brix, *Op. cit.*, S. 6.

¹² Lothar Brix, *Op. cit.*, S. 163-164.

Klavierwerke von so hoher Qualität. Seine Tür war zwar offen für Strömungen vor allem der deutschen Romantik, doch Hartmanns Klavierkompositionen waren dennoch weitaus persönlicher als Gades direkter von Mendelssohn inspirierter Stil, der wesentlich blasser war. Hartmann entwickelte sich weit mehr, und als er Mitte der 1880er Jahre die Klavierkomposition aufgab, stand der junge Carl Nielsen bereit, um das Erbe anzutreten.¹³

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Pedalsatz

Hartmanns Manuskripte und ein Großteil der gedruckten Ausgaben sind mit Pedalvorgaben versehen, die in der vorliegenden Ausgabe nach dem gleichen Prinzip wie andere spieltechnische Anweisungen eingearbeitet wurden. Es wurden jedoch keine eigentlichen Analogie-Vervollständigungen der Pedalanweisungen eingeführt.

Die Quellen führen drei Pedalsatzformen an, die alle unverändert und ohne weitere Vervollständigung beibehalten wurden:

Ped. mit nachfolgendem *
Ped. ohne nachfolgenden *
con ped.

Die letzte Angabe scheint auszudrücken, dass die Passage mit Pedal zu spielen ist, ohne dass ein solcher Gebrauch konkreter angegeben wird.

Fingersatz

Viele der bei Wilhelm Hansen erschienen Ausgaben enthalten einen Fingersatz, oft vermutlich hinzugefügt von dem Pianisten August Winding (ohne dass sich nachweisen lässt, inwieweit das mit Wissen des Komponisten geschehen ist). Vereinzelt haben auch Hartmanns Manuskripte einen Fingersatz, hier jedoch sehr sporadisch. Aufgrund dessen hat der Herausgeber sich entschlossen, von diesen Fingersatzangaben abzusehen, mit Ausnahme eines einzigen Werkes, in dem die Angaben sozusagen Teil des Werkes sind, nämlich Nr. 24, *Thema med 14 Variationer for Johan Peter Hartmann* (Thema mit 14 Variationen für Johan Peter Hartmann).

Mehrstimmige Notation

Hartmann bedient sich in seiner Klaviermusik umfassend der mehrstimmigen Notation, ohne dass es sich dabei jedoch um einen strengen polyphonen Satz handelt. Man hat es eher mit etwas zu tun, was man als „freistimmigen Satz“ bezeichnen könnte. In einigen Fällen ist die Notation für eine ganze Passage durchgeführt, in anderen für einen ganzen Takt und in wieder anderen nur für einen Teil des Taktes, was bedeutet, dass eine Notation, die an einer Stelle der Phrase (mit Einfügung der notwendigen Pausen) mehrstimmig durchgeführt ist, in anderen Teilen der Phrase aufhört und anscheinend mit „fehlenden“ Pausen erscheint. In der vorlie-

genden Ausgabe wurden solche Passagen nur in sehr seltenen Fällen normalisiert und vervollständigt, sie folgt Hartmanns Notation.

Datierung

Die Datierung von Hartmanns Werken in der Quellendarstellung (und damit die chronologische Reihenfolge der Werke in den drei Hauptkategorien, in denen sie in der vorliegenden Ausgabe auftreten) stützt sich auf drei Quellen:

Hartmanns eigenhändige Datierung in nahezu allen überlieferten Manuskripten, zuweilen sogar bei jedem einzelnen Werk einer Sammlung.

Dan Fogs Datierung der gedruckten Ausgaben in seinem Hartmann-Katalog, die sich auf Anzeigen, Verlagskataloge sowie vermutlich auf Hofmeister (s. unten, Pkt. C) stützt.¹⁴

Die Monatskataloge über in Deutschland und in einer Reihe anderer Länder im Zeitraum 1829-1900 (sowohl im eigenen Verlag wie in anderen Verlagen) erschienene Musik des Leipziger Verlegers Friedrich Hofmeister.¹⁵ Ein Werk wurde in einem Monatsheft bei Hofmeister nur sehr selten später als drei Monate nach Vorliegen des Drucks registriert, was die verhältnismäßig genaue Datierung einer bestimmten Ausgabe ergibt. Hinweise auf Hofmeisters Katalog erscheinen in der vorliegenden Ausgabe in den Fußnoten als *Hofmeister XIX*.

Mit einer Ausnahme (Nr. 56) lassen sich alle Klavierwerke von Hartmann mit den angeführten Hilfsmitteln datieren, weshalb sich auch ein chronologisches Gesamtverzeichnis des Werkes erstellen lässt (siehe die chronologische Konkordanz, in Band 2).

Nummerierung der Ausgabe

Aus praktischen Gründen wurden alle in der vorliegenden Ausgabe verzeichneten Werke mit einer laufenden Nummer versehen. Diese

¹³ Inger Sørensen, *Hartmann. Et dansk komponistdynasti*, København 1999, S. 279. Es handelt sich hier um eine Bewertung, die sich mit der vorliegenden Ausgabe der Klaviermusik näher qualifizieren lässt.

¹⁴ Selbstverständlich sagt die Datierung einer gedruckten Ausgabe, zu der kein datiertes Autograf erhalten ist, nichts über den Entstehungszeitpunkt des Werkes aus, sondern belegt nur die Veröffentlichung des Drucks.

¹⁵ Das von Hofmeister begonnene Projekt wurde bis 1942 weitergeführt, worauf das Register ab 1945 von der deutschen Nationalbibliographie übernommen wurde. Hofmeisters Kataloge des Zeitraums 1829-1900 (also gerade der für Hartmanns Klaviermusik relevanten Zeit) wurden im Laufe der letzten etwa zwanzig Jahre digitalisiert und lassen sich über das sogenannte *Hofmeister XIX*-Projekt suchen, das unter der Schirmherrschaft der internationalen Musikbibliotheksorganisation JAML angeregt und durchgeführt wurde (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>). Aufbau und Bedeutung der Kataloge sind gründlich dargestellt in Rudolf Elvers und Cecil Hopkinson, „A Survey of the Music Catalogues of Whistling and Hofmeister“, in *Fontes* (1972), Bd. XIX, S. 1-7.

Nummerierung hält sich nicht an die Nummerierung von Dan Fog.¹⁶ Es war – wiederum aus praktischen Gründen – auch nicht möglich, diese Nummern mit dem in Ausarbeitung befindlichen Werkverzeichnis zu koordinieren.

DIE WERKE

Die Klaviermusik gliedert sich in drei Hauptkategorien: Sonaten (Sonatine), Sammlungen von Charakterstücken mit mehr oder weniger deutlich zyklischem Gepräge und unter einer Reihe unterschiedlicher Überschriften, sowie Einzelwerke mit oder ohne programmatische Titel. Die vorliegende Ausgabe hält sich an diese Einteilung, wozu allerdings zu sagen ist, dass sich zwischen der zweiten und dritten Kategorie nicht immer eine eindeutig klare Grenze ziehen lässt, und auch betont werden muss, dass viele der Sammlungen eher auf einen Verlegerwunsch nach einem Heft von gewissem Umfang zurückgehen als auf Hartmanns Ehrgeiz, eine zyklische Struktur entstehen zu lassen.¹⁷

A. Sonaten (Sonatine)	Nr. 1-5
B. Sammlungen (Charakterstücke)	Nr. 6-24
C. Einzelwerke	Nr. 25-56
D. Anhang	Nr. Anh.1-Anh.5

Die Charakterstücke umfassen eine lange Reihe „Genres“,¹⁸ die man alle von anderen, insbesondere deutschen, Komponisten des 19. Jahrhunderts her kennt. Nicht immer leuchtet es unmittelbar ein, weshalb Hartmann für eine bestimmte Sammlung gerade diese oder jene Bezeichnung gewählt hat, in vielen Fällen überschneiden sich die Bezeichnungen auch. Überhaupt verfließen die Genrebezeichnungen für die vielen Klavierstücke des 19. Jahrhunderts sehr

stark, auch wenn man bestimmte Bezeichnungen mit gewissen stilistischen Zügen verbinden kann.

Bei Hartmann treten auf den Titelblättern für solche Sammlungen von Charakterstücken folgende Bezeichnungen auf: *Rondeaux*, *Caprices*, *Skizzen*, *Pieces Characteristiques*, *Genrestücke*, *Tonstücke in Liedform*, *Fantasiestücke*, *Novellette*, *Etudes*, *Studien*, *Fantasia*. Hinzu kommen mehrere Tanzsätze, Einzelwerke mit programmatischem Titel sowie Stammbuchblätter, alles in allem ein bunter Strauß von Klavierstücken, die deutlich widerspiegeln, welche herausragende Rolle die Klaviermusik als Hausmusik im 19. Jahrhundert spielte, und deren Titel und Motto völlig mit der üblichen Praxis der zeitgenössischen Komponisten in Dänemark und Deutschland übereinstimmen.¹⁹

Brix gliedert die Sammlungen der Charakterstücke in drei Phasen mit jeweils eigenem stilistischem Gepräge:

1835-1845: Nr. 7, 8, 9, 10, 11 und 12

1846-1863: Nr. 13, 15, 16 und 17

1864-1877: Nr. 19 und 23.

Die Werke mit programmatischem Inhalt gliedern sich in zwei Hauptgruppen, nämlich einerseits die Sammlungen oder Einzelstücke, an die sich literarische Texte knüpfen, andererseits aber Einzelstücke mit programmatischem Titel. Zur ersteren Gruppe gehören: *Sechs Charakterstücke* (Nr. 13), *Andantino aus Drei Klavierstücke* (Nr. 14), *Novellette* (Nr. 17) sowie *Klavierstücke* (Nr. 18), alle mit Texten von Hans Christian Andersen, ausgenommen die beiden letzten Stücke von Nr. 18, die mit Versen von Carl Andersen eingeleitet werden.

Zur letzteren Gruppe, den Werken mit programmatischem Titel, zählen: *Ballo Militare* (Nr. 12), *Schwedisches Heimweh, Sommer 1848* (Nr. 14), *Andantino religioso* (Nr. 28), *Alte Erinnerungen* (Nr. 29), *Hamburger Schottisch* (Nr. 30), *Heimweh* (Nr. 33), *Im Frühling* (Nr. 34), *Winter* (Nr. 35), *Der 20. Januar 1848* (Nr. 38), *Bellmansche Bilder* (Nr. 45), *Abendstimmung* (Nr. 47), *Im Volksliedton* (Nr. 48) sowie *Die Schwäne* (Nr. 54). Sowohl bei den einleitenden Texten wie bei den verschiedenen Titeln lässt sich bei Hartmann oft nur schwer ein eigentlicher Zusammenhang zwischen den Texten/Titeln und dem musikalischen Satz ergründen. Brix geht sogar so weit zu behaupten, dass die die sechs Klavierstücke Nr. 13 einleitenden Hans-Christian-Andersen-Gedichte „eher verwirrend als ‚verdeutlichend‘“ wirken.²⁰

A. SONATEN (SONATINE)

Hartmann hat vier Klaviersonaten (sowie einen unvollendeten ersten Satz zu einer fünften, siehe Anh. 2-3), eine Sonatine und eine Sonate für vierhändiges Klavier hinterlassen, was die folgende Aufstellung verdeutlicht:

Vierhändige Klaviersonate, op. 4, Ms. datiert 1826,²¹ der letzte Satz 1888 gedruckt als *Petite Rondeau Opus 4 (1826)*.

16 Wie sie in Dan Fog, *Op. cit.*, erscheinen, da Fogs Katalog die nicht gedruckten Werke nicht einschließt.

17 Innerhalb der jeweiligen Kategorie wurde eine chronologische Reihenfolge der Werke angestrebt.

18 „Genre“ steht hier in Anführungszeichen, was markieren soll, dass es sich in einigen Fällen nicht um selbständige, profilierte Genres mit stilistischer Eigenart, sondern zuweilen nur um mehr oder weniger willkürlich gewählte Titel handelt.

19 Wie aus der nachfolgenden Einführung in die vielen unterschiedlichen Werke hervorgeht, lässt sich die Grenze zwischen eigentlicher Programmmusik und bloßen Stimmungstiteln nicht immer eindeutig festlegen. Diese Seite von Hartmanns Klaviermusik wird eingehender dargelegt in Niels Krabbe, „Udbredelsen af Hartmanns klavermusik“, *Fund og Forskning* 51 (2012), København 2012.

20 Lothar Brix, *Op. cit.*, S. 116.

21 *Sonate à 4 mains No 1 op. 4*. Das Manuskript besteht aus vier Sätzen: Allegro, Scerzo [sic], Allegro No 2 (mit dem in anderer Tinte geschriebenen Zusatz „duer slet ikke“ (taugt überhaupt nicht)), Adagio No 3 sowie Rondeau, Allegro assai. Die gedruckte Ausgabe von 1888 ist eines seiner zuletzt gedruckten Klavierwerke. Das Manuskript der ursprünglichen Sonatenfassung zeigt Spuren einer bedeutenden Bearbeitung durch Hartmann, bevor der Satz in Druck ging. Die Sonate ist nicht Teil der Sonaten in der vorliegenden Ausgabe.

Die Werknummerierung des ursprünglichen Manuskripts könnte darauf hindeuten, dass irgendwann die Herausgabe der gesamten Sonate geplant war.

Sonate in d-Moll op. 34 („Preis-Sonate“), gedruckt 1842,
 Sonate in g-Moll, Ms. datiert 1851,
 Sonate in F-Dur, Ms. datiert 1854, gedruckt postum 1944,
 Sonatine in G-Dur, Ms. datiert 1863,
 Sonate in a-Moll op. 80,
 Ms. datiert 1876 (ursprüngliche Fassung des 1. und 2. Satzes),
 Ms. datiert 1883 (überarbeitete Fassung, gedruckt 1885).

In Anbetracht der Tatsache, dass sich das Interesse der Komponisten an Klaviersonaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein abschwächt, ist diese Produktion recht beachtlich. Praktisch ist Hartmann wohl einer der wenigen dänischen Komponisten zwischen Kuhlau und Niels Viggo Bentzon, ja vielleicht sogar der einzige, der mehr als eine oder zwei Klaviersonaten geschrieben hat.

In zwei Aufsätzen in *Neue Zeitschrift für Musik* vom April 1839 stellt Schumann im Zusammenhang mit der Rezension einer Reihe von Sonaten verschiedener, heute unbekannter Komponisten (eine Ausnahme bilden die im Aufsatz auch vertretenen Weber und Mendelssohn) einige kurze, grundsätzliche Betrachtungen zur Klaviersonate als Genre an.²² Zu Beginn hält Schumann fest, dass die Klaviersonate zu dieser Zeit absolut zu den Ausnahmen zählt und, wenn sie denn vorkommt, vorzugsweise von weniger bekannten Komponisten geschrieben wurde. Er versteigt sich sogar zu der etwas herablassenden Behauptung, solche Sonaten hätten fast den Charakter von „Formstudien“, und fährt fort: „aus innerem starken Drang werden sie schwerlich geboren“. Ohne Bedauern stellt er fest, das Genre habe seine Rolle ausgespielt. Dieses Urteil wird in der Zeitschrift statistisch dadurch untermauert, dass Sonaten nur einen sehr geringen Teil der zahlreichen Werke ausmachen, die in den von Schumann redigierten Jahrgängen rezensiert werden.

Seine drei Jahre später gebrachte, ausführliche Kritik der drei Preissonaten, von denen Hartmanns op. 34 die eine darstellt, ist somit eine Seltenheit, vermutlich bewirkt durch die besonderen Umstände der Entstehung gerade dieser drei Sonaten.

NO. 1 SONATE IN D-MOLL, OPUS 34, „PREISSONATE“

Nach dem sehr frühen Versuch mit der vierhändigen Sonate im Jahr 1826, deren letzter Satz wie erwähnt erst 1888 als op. 4 gedruckt wurde, schöpfte Hartmann erst wirklich Mut, sich am Klaviersonatengenre zu versuchen, als der *Nord Deutsche Musik Verein* einen Preiswettbewerb ausschrieb. Dieser Wettbewerb ließ ihn die Sonate in d-Moll komponieren, die er innerhalb kurzer Zeit im November-Dezember 1841 niederschrieb und für die er den zweiten Preis des Wettbewerbs erhielt. Das Werk wurde, selbstverständlich anonym, mit einem Motto aus Horaz' *Ars Poetica* eingereicht: „Neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens, nec semper feriet, quodcumque, minabitur arcus“ (Die Saite gibt nicht

immer den Laut wider, den Hand und Gedanke gewünscht haben, auch trifft der Bogen nicht immer, wonach er zielt).²³

Über die Entstehung der Preissonate und den Zeitdruck, unter dem Hartmann stand, erfährt man etwas aus dem Briefwechsel zwischen dem Musikverleger Julius Schubert und Hartmann um die Weihnachtszeit 1841, in dem es um die für 1842 geplante, nachfolgende Veröffentlichung der Sonate in dem deutschen Verlag ging. Julius Schubert, der Vorsitzende des von ihm selbst gegründeten *Nord Deutschen Musik Vereins* Hamburg, hatte im Herbst 1841 veranlasst, dass Hartmann zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde.²⁴ Bei dieser Gelegenheit – oder etwas später – hatte Schubert Hartmann auch darauf aufmerksam gemacht, dass sich an dem vom Verein ausgeschriebenem Preiswettbewerb auch Komponisten außerhalb Deutschlands beteiligen könnten. Die Auskunft kam im Verhältnis zur Einsendefrist so spät, dass Hartmann seinen Beitrag völlig überstürzt ausarbeiten musste, angeblich schaffte er das neben seinen sonstigen Tätigkeiten im Laufe von nur vier Wochen. Die Zeit war so knapp, dass er es nicht einmal hinbekam, den ganzen ersten Satz so rechtzeitig fertig zu komponieren, dass er ihn in Gänze an den Kopisten weitergeben konnte, der das Exemplar für die Jury fertig machen sollte. Ab Takt 174 lag der Satz zu dem Zeitpunkt also nur als Skizze vor. Deshalb musste Hartmann in aller Eile den fehlenden Schluss selbst in die Kopie einfügen und das Ganze nach Hamburg schicken. Das erklärt, weshalb er danach in den weiteren Druckverhandlungen mit Schubert mitteilen musste, dass in seinem eigenen Exemplar der Sonate (vermutlich Quelle C) dieser Schluss noch fehle, sodass er darum bat, man möge ihm das Preisexemplar aus Deutschland zurückschicken.²⁵ Erhalten ist jedoch nur das unvollständige Autograf, was den fehlenden Schluss des ersten Satzes in Quelle C erklärt. Warum in diesem Exemplar auch der gesamte zweite Satz fehlt, geht aus der Quelle nicht hervor.²⁶

²² Robert Schumann, „Sonaten für das Clavier“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 34 und 35, 26. und 30. April 1839.

²³ Horaz, *Ars Poetica*, Zeile 348 und 350, wobei Hartmann die sinntragende vorhergehende Z. 347, ein einleitendes „nam“ in Zeile 348 sowie die Zeile 349 zwischen den beiden zitierten Zeilen ausgelassen hat. Die ausgelassene Zeile lautet bei Horaz: „poscentique gravem persaepe remittit acutum“ (denn wenn man einen Ton tief nennt, gibt man ihn oft hoch wieder); der gesamte Abschnitt bei Horaz (Z. 347-350) lässt sich übersetzt so paraphrasieren: „Es gibt jedoch Irrtümer, die vermeidbar sind; denn nicht immer gibt eine Saite den beabsichtigten Ton wider, und oftmals erhält man einen hohen Ton, wo man einen tiefen gemeint hat; und der Bogen trifft nicht immer genau, was man sich gedacht hatte.“ (Paraphrase nach Horace, *The Art of Poetry. A verse translation with an introduction* by Burton Raffel, New York, 1974, S. 57).

²⁴ *Breve*, Nr. 121.

²⁵ Der Bitte wurde nachgekommen, was aus einem Brief von Schubert vom 28.12. 1841 hervorgeht, in dem er mitteilt, das Manuskript befindet sich in einem Paket an den Musikverlag Lose & Olsen auf dem Weg nach Dänemark (*Breve*, Nr. 126). Das betreffende Exemplar ist vermutlich verloren gegangen.

²⁶ Diese Umstände schildert Hartmann eingehend in seinem Brief an Schubert vom Dezember 1841 (*Breve*, Nr. 125). Zu dem Problem, vor Ablauf der Einsendefrist eine Kopie fertig zu bekommen, heißt es in dem Brief: „... Und – was noch schlimmer ist – den letzten

musikalske periodikum *Odeon*, og få måneder senere fulgte den anden rondo. Yderligere et par måneder efter udkom rondoerne samlet som opus 6 på C.C. Loses forlag i København.

Værket af den kun 25-årige komponist blev sågar anmeldt, hvilket fremover kun skulle times et begrænset antal af Hartmanns klaverværker. Anmelderen i *Kjøbenhavns Flyvende Post* (1830) nr. 11 påpeger en vis indflydelse fra Kuhlau og roser temadannelsen i det første af stykkerne, specielt d-mol afsnittet (bas-figuren i midterdelen, t.132 ff.). Der er dog også kristiske anmærkninger i anmeldelsen:

Ønskeligt var det, om Componisten havde været mere sparsom med dristige Modulationer, der vel hører til Tidens, men ikke til den gode smag.

Som eksempel på en sådan "dristig" modulation fremhæver anmelderen t. 336-342; problemet er blot, at der her tydeligvis er tale om en graverende trykfejl med forkerte nøgler, hvilket anmelderen ikke har været opmærksom på, og hvilket derfor har gjort passagen ekstra dristig i harmonisk henseende (fejlen blev rettet i Wilhelm Hansens genoptryk af rondoerne mere end 55 år senere).⁴⁷ Ydermere påpeger anmelderen en trykfejl (Rondo I, t. 91), hvor han mener, at den første akkord bør have g i stedet for gis (altså en e-mol akkord i stedet en E-dur akkord). Også dette er forkert. Omend både e-mol og E-dur på dette sted giver musikalsk mening, noterer begge kilder gis i den første akkord med opløsningstegn for g på taktens 3. tone, hvorfor der ikke er hjemmel for at hævde, at der er tale om en trykfejl. Så alt i alt må man sige, at den tidligste anmeldelse af et klaverværk af Hartmann er noget mangelfuld!

NR. 7 CAPRICER, OPUS 18

De seks Capricer blev formentlig komponeret i 1835.⁴⁸ Samlingen vidner om Hartmanns tætte forbindelser til tysk musikliv i 1830'erne, som blev skabt ikke mindst efter hans første dannelsesrejse sydpå i foråret 1836, og man kan ligefrem forestille sig, at Hartmann medbragte manuskriptet på sin rejse til Tyskland. Dels blev værket trykt i Leipzig hos forlaget Friedrich Hofmeister, dels blev de to hæfter dediceret til henholdsvis Heinrich Marschner og Felix Mendelssohn-Bartholdy, begge meget "store" navne i tidens

musikliv;⁴⁹ ydermere blev de anmeldt af Robert Schumann i *Neue Zeitschrift für Musik*, det første hæfte i juni 1837 og det andet hæfte i december samme år.

Når man betænker, hvor sjældent kilder fra Hartmanns levetid nævner konkrete fremførelser af hans klavermusik, er det værd at henføre til en, om end yderst sporadisk, omtale af en opførelse i Vordingborg i 1844 af A-dur capriccioen fra første hæfte, formentlig i en privat sammenhæng.⁵⁰

Som det fremgår af kildebeskrivelsen, er kildeforholdene forholdsvis komplicerede. Dels er nummereringen forskellig i de forskellige kilder, dels, og navnlig, er der betydelige forskelle mellem på den ene side autografen og førstetrykket (kilde A og D, 1835 og 1837) og på den anden side de to "genudgivelser" hos Wilhelm Hansen (kilde B og C, 1878 og 1886). Det lader sig ikke afgøre, i hvilket omfang Hartmann var involveret i de mange ændringer i genudgivelserne fra 1878 og 1886.

Capricerne blev omtalt mindst tre gange i tyske tidsskrifter i løbet af efteråret 1837. Første gang, som nævnt ovenfor, af Robert Schumann, der efter en indledende karakteristik af stykkerne i første hæfte som "...wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster" fortsætter i mere kritiske vendinger:

Es scheint aber, als wolle er [Hartmann] des Guten zu viel, als hatte er zu lange am Einzelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber – mit einem Wort kein Gesang. In der dritten Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unglücklich und unsicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht sie links; wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe.⁵¹

Schumann slutter dog anmeldelsen med følgende meget opmuntrende ord, nærmest henvendt direkte til komponisten:

Wär' es, dass wir mit unserm Rathe zu spät kämen, und dass er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen.

Knap et halvt år senere fulgte Schumanns anmeldelse af det andet hæfte; heller ikke her er han udelt tilfreds, selvom han til fulde anerkender komponisten talent. Det er interessant, at Schumann anfægter berettigelsen i denne sammenhæng af selve genrebetegnelsen "Capricen": "Auch möchte ich die Stücke nicht 'Capricen' nennen: sie sind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeschlossen".⁵²

Forud for denne anmeldelse af Schumann var det første hæfte blevet anmeldt af Ludvig Rellstab i hans tidsskrift *Iris im Gebiete der Tonkunst*. Rellstab karakteriserer Hartmann som en meget talentfuld komponist med en stil, "...welche sich halb Weber, halb Beethoven zum Vorbilde gewählt hätte, ohne jedoch von irgendetwas von beiden zu entlehnen".⁵³ Også Rellstab har kritiske bemærkninger: de to første capricer koncentrerer sig i for høj grad

47 Passagen – incl. nøglefejlen – er gengivet i Inger Sørensen, *Op. cit.*, s. 90.

48 Årstallet "1835" er tilføjet Hartmanns autograf med blyant i en senere, fremmed hånd.

49 Heinrich Marschner takkede på det hjerteligste for denne tilsendelse i brev til Hartmann af 11.5.1838, *Breve*, nr. 156.

50 Se *Breve*, nr. 216. Vistnok den eneste omtale i samtlige breve til eller fra Hartmann af en fremførelse af hans klavermusik.

51 *Neue Zeitschrift für Musik* (6), nr. 47, 13.6.1837.

52 *Neue Zeitschrift für Musik* (7), nr. 48, 15.12.1837.

53 *Iris* (8), nr. 40, 29.9.1837.

om en enkelt figur, som i længden virker trættende på tilhører, og nr. 2 i Des-dur finder han ganske enkelt for vanskelig at læse og for svær at spille. Nr. 4 i b-mol betegnes derimod som "ein leidenschaftliches, charakteristisches, brillantes Klavierstück, welches dem Componisten die ganze Anerkennung der Musiker gewinnen wird".

NR. 8 DEUX PIÈCES CHARACTERISTIQUES, OPUS 25

De to karakterstykker udkom hos Hofmeister i 1839 og mange år senere hos Wilhelm Hansen i 1885 i to separate hæfter med følgende tilføjelse på titelbladet: "Nouvelle Édition par Aug. Winding". Der er kun få forskelle i dynamik og artikulation mellem de to udgaver. Også dette opus viede Robert Schumann en omtale i sit tidsskrift, og denne gang anderledes positivt, end det havde været tilfældet med *Capricerne* opus 18.⁵⁴ Schumann indleder med at konstatere, at stykkerne viser, hvordan komponisten har gjort store fremskridt, især i det harmoniske, og han finder, at stykkerne animerer til yderligere fordybelse. Han ser en vis indflydelse fra Carl Maria von Weber og Mendelssohn, kun ønsker han en friere tilgang til det rent melodiske. Når det drejer sig om målgruppen, understreger Schumann, at stykkerne henvender sig til *musikerne* snarere end til *amatørene*: "Dilettanten werden ihm wenig Geschmack abgewinnen; für diese schreibt er zu complicirt und beziehungsweise, Italiener und Italienisirte würden ihn gar für einen Barbaren erklären." Sidstnævnte synspunkt er næppe forkert, men dog overraskende, når man betænker den store udbredelse (i form af de mange udgaver), som Hartmanns trykte klavermusik havde i hele hans levetid.

NR. 9 TRE GENRESTYKKER

Kildematerialet tyder på, at der her er tale om fire selvstændige kompositioner, som Hartmann har samlet til ét værk med henblik på trykning hos Hofmeister i Leipzig: Allegro (kilde A; stykke I, t. 1-49), *Scherzo* (kilde C; stykke I, t. 50-196), Allegretto giocoso – Moderato grazioso (kilde A; stykke II;) samt Allegro moderato (kilde A; stykke III.). Disse fire stykker er derefter overført til kilde B af en professionel kopist, samlet til tre selvstændige stykker, der efterfølgende er sendt som trykforlæg til Hofmeister med opusnummeret "26". Forlæggeren fandt imidlertid, at der ikke rigtig var plads i hans program hverken til disse stykker eller til Hartmanns opus 31, hvorfor han returnerede begge manuskripter uden at lade dem trykke. Som yderligere grund til at afvise disse værker angav han:

Ein weiterer Grund ist, dass diese Arbeiten mit Ausnahme der ersten Nummern, die mir sehr gefallen, etwas gar zu trocken gehalten sind, wofür deren kunstgerechte Ausarbeitung nicht entschädigt.⁵⁵

De tre genrestykker forblev således utrykt og opusnummeret "26" i stedet brugt i forbindelse med *Introduktion* og *Andantino religioso* (nr. 28), ligeledes udgivet af Hofmeister.

NR. 10 OTTE SKITSER, OPUS 31

De otte skitser er komponeret i henholdsvis 1840 (nr. 1, 2, 6, 7 og 8) og 1841 (nr. 3, 4 og 5). Af autografer fremgår det, at Hartmann oprindeligt havde tænkt sig, at samlingen skulle bestå af 6 numre, nemlig de 5 numre fra 1840 samt en udeladt "nr. 5", der senere blev trykt i en selvstændig udgave.⁵⁶ Disse seks stykker er i kilde A sammensyet i ryggen til et samlet læg med slutdateringen 21. september 1840. Herefter er på selvstændige nodeark tilføjet de tre resterende numre, der senere indgik i opus 31. En række breve mellem forlæggeren Julius Schubert og Hartmann viser, at sidstnævnte oprindeligt havde tænkt sig en samling med syv skitser, men at Schubert fandt dette tal uhensigtsmæssigt og derfor udbad sig en ottende, således at de kunne udkomme med 4 skitser i hvert hefte.⁵⁷ I øvrigt havde Hartmann oprindeligt sendt skitserne til Hofmeister i Leipzig, som imidlertid havde fundet dem uinteressante og returnerede manuskriptet til Hartmann.⁵⁸

I et af brevene reflekterer Hartmann selv over samlingens titel, og fremkommer her med nogle bemærkninger, som dels vedrører dette værk, men som indirekte også har relation til *Tonestykker i Sangform* opus 37 fra året efter. Den direkte anledning til brevet var, at Schubert havde efterlyst en samling *Capricen* af Hartmann, til hvilken Hartmann svarede:

Capricen kann ich sie nicht nennen, weil der Bau der einzelnen Stücke eben den Nahmen, *Skizzen* hier charakteristisch macht, aber sie sind übrigens ganz und gar von demselben Genre, wie Sie selbst sehen werden, und nicht zu gross, nicht zu schwer und haben Kennern und Laien, denen sie hier bekannt sind, sehr gut gefallen; ich hoffe darum auch, dass Sie damit zufrieden sein werden. [...] Mit den "Lieder ohne Worte" muss ich sehr vorsichtig sein, weil ein so ausgezeichnetes u mit Recht so beliebtes Vorbild, wie das von *Mendelssohn* schon vor Augen liegt; ich werde indessen mache, was in meinen Kräften steht.⁵⁹

Førsteudgaven hos Julius Schubert (med Olsen & Lose som medudgiver) udkom i 1842, tilegnet komponistens hustru, Emma Hartmann, der selv i 1840'erne fik publiceret en række værker, dels nogle danse for klaver, dels et større antal sange

⁵⁴ *Neue Zeitschrift für Musik* (11), nr. 34, 23.10.1839.

⁵⁵ Brev fra Friedrich Hofmeister til Hartmann af 10.1.1841, *Breve*, nr. 110.

⁵⁶ *Canzonetta*, nr. 31.

⁵⁷ Se *Breve*, nr. 128, 131, 133 og 141.

⁵⁸ Se *Breve*, nr. 110, citeret ovenfor i forbindelse med *Tre Genrestykker*, nr. 9.

⁵⁹ Brev fra Hartmann til Julius Schubert af 13.1.1842, *Breve*, nr. 128. Hartmann vendte kort efter tilbage til sådanne "Lieder ohne Worte", blot kaldte han dem på dansk og med den lidt mindre 'mendelssohnske' betegnelse *Tonestykker i Sangform* (se nedenfor nr. 11).

The autograph score contains no fingerings – these turn up, albeit sporadically, in the printed edition, presumably added by August Winding, who included the sonata on his concert program. Accordingly, the fingerings have not been included in the present edition.

B. COLLECTIONS (CHARACTER PIECES)

NO. 6 RONDEAUX BRILLIANTS, OPUS 6

In the cases of opus 6, opus 7 and opus 25 (nos. 6, 26 and 8, respectively), there is no autograph manuscript by Hartmann to be found. Judging by a letter from Hartmann to the publishers, Lose and Delbanco, dating from October 1848, this appears to be the result of the fact that the publisher, despite being asked by Hartmann to do so, failed to return the manuscripts to the composer after having published the works.⁴⁴

The two rondos, taken together, comprise Hartmann's earliest printed piano piece.⁴⁵ Already in March 1829, the first of the rondos was published in the musical periodical, *Odeon*, while the second rondo appeared a few months later. After a few more months had elapsed, the rondos were published together as Opus 6 by C.C. Lose's publishing house in Copenhagen.

This piece, by the then 25-year-old composer, was actually bestowed with a review. From here on in, this would only befall a limited number of Hartmann's piano works. The reviewer, writing for *Kjøbenhavns Flyvende Post* [Copenhagen's Flying Post] (1830), No.11, calls attention to a certain influence from Kuhlau and praises the thematic development in the first of the two pieces, most especially the D-minor section (and specifically, the bass figure in the middle section, bb. 132 et seq.). There are, however, some critical remarks made in the review:

“[It would have been more] desirable if the composer had been more economical with bold modulations, which undoubtedly belong to today's – but not necessarily to good – taste.”

As an example of such a “bold” modulation, the reviewer calls attention to bb. 336-342; the problem, however, is simply that what we have here is a grave printer's error, with the key signature having been misprinted; this is something the reviewer has not taken notice of and which has therefore rendered the passage extra audacious in a harmonic respect (the error was caught and corrected in Wilhelm Hansen's reprint of the rondos that appeared more than 55 years later).⁴⁶ Furthermore, the reviewer calls attention to a supposed misprint (Rondo I, b. 91), where he holds that the first chord ought to contain a G instead of a G# (with the consequence that the chord in question should be E minor instead of E major).

This is also wrong on his part. Even though both E minor and E major would make sense, musically, at this juncture, both sources notate G# on the first note, with the natural sign appearing in front of the G, on the bar's third tone. For this reason, there is no basis for claiming that what we have here is a misprint. So, all in all, we can say that the earliest review of a piano work by Hartmann is somewhat faulty!

NO. 7 CAPRICES, OPUS 18

The six Caprices were presumably composed in 1835.⁴⁷ The collection bears witness to Hartmann's close connections to German musical life in the 1830s, which were forged especially after his first Grand Tour southward in the spring of 1836. It is not hard to imagine that Hartmann might have brought the manuscript along with him on his trip to Germany: for one thing, the work was printed in Leipzig by Friedrich Hofmeister Musikverlag; for another, the two albums are dedicated, respectively, to Heinrich Marschner and Felix Mendelssohn-Bartholdy,⁴⁸ both of whom were very “big” names in the day's music life; moreover, both of the albums were reviewed by Robert Schumann in *Neue Zeitschrift für Musik*, the first in June 1837 and the second in December of the same year.

When we consider how seldom it is that sources from Hartmann's lifetime refer to actual performances of his piano music, it is worth referring to one, albeit very sporadic, mention of a performance in Vordingborg, in 1844, of the A-major capriccio from the first album, presumably as part of a private occasion.⁴⁹

As is made apparent in the Description of Sources, the source situation is relatively complicated. For one thing, when we collate the various sources, there are respective disparities in the numbering sequence. For another, and more particularly, there

⁴⁴ *Letters*, No. 364 (25.10.1848), within which we can read: “While busy putting my musical works in order, I discover that I am missing the following compositions [what follows here is a list with works, including the three piano pieces in question].” Some of the works on the list had been printed in Germany. On this account, Lose enters into the scene as the intermediary between the German publishers and Hartmann.

⁴⁵ If we can put our faith in what appears in Wilhelm Hansen's re-issue of 1888, the rondos were composed as far back as 1827, seeing as this date is added to the opus number in the printed edition (source D).

⁴⁶ The passage – including the erroneously printed key signature – is reproduced in Inger Sørensen, *Op. cit.*, p. 90.

⁴⁷ The year “1835” has been added to Hartmann's autograph manuscript by some later, unknown hand, in pencil.

⁴⁸ Marschner expressed his thanks in his letter to Hartmann of 11.5.1838, *Letters*, No. 156.

⁴⁹ See *Letters*, No. 216. This is probably the sole mention in all of the letters to or from Hartmann that are extant of a performance of his piano music.

are significant differences between, on the one side, the autograph manuscript and the first print (sources **A** and **D**, 1835 and 1837) and on the other side, the two “reissues” by Wilhelm Hansen (sources **B** and **C**, 1878 and 1886). What cannot be determined, in this connection, is the extent to which Hartmann was involved in the many emendations and corrections that appear in the reissues of 1878 and 1886.

The Caprices were mentioned at least three times in German journals in the course of the autumn of 1837: in the first instance, as has been mentioned above, by Robert Schumann, who, after an initial characterization of the pieces in the first album as being “... well done, intelligent, serious, even sinister” goes on to elaborate, in somewhat more critical terms:

It seems, however, as though he [Hartmann] wants too much of what is good, as though he sticks for too long on the details; his music still does not speak freely – as if there was a damper lying over it. There are forms and ideas, wherever one looks, but – in a word, there’s no singing. In the third caprice, which yearns to be more melodic, this comes to light most distinctly: it has, quite rightly, a certain melody but vacillates reluctantly and insecurely up and down; when you think you’re going to move to the right, it moves off to the left; when you are aiming downwards, it ascends to the higher register.⁵⁰

Schumann, however, concludes his review with the following – and highly encouraging – words, which seem to be addressed almost directly to the composer:

We only hope that we, with our counsel, have not arrived too late, and that that he would pursue the goal with a freer and lighter heart, the happy attainment of which we so wholeheartedly grant every true effort.

Just about half a year later, Schumann’s review of the second album appeared: in this instance, too, his satisfaction is qualified, even though it appears that he fully appreciates Hartmann’s talent. Interestingly enough, Schumann contests the legitimacy of the very genre designation, “Caprice”: “Nor would I call these pieces “Caprices”: they are all too condensed in their form to be labelled in this way; sometimes they are rounded in a Lieder-like fashion.⁵¹

Prior to this review by Schumann, the first album had been reviewed by Ludvig Rellstab in his journal, *Iris im Gebiete der Tonkunst*. Rellstab characterizes Hartmann as a very talented com-

poser with a style, “... as its model has chosen partly Weber, partly Beethoven, even though he has not actually borrowed anything from either of them.⁵² Rellstab also has some critical things to say: the first two caprices concentrate too much around a single figure, which becomes tedious to the listener in the long run. Moreover, Rellstab quite simply finds No. 2 in D flat major to be too difficult to read and too hard to play. No. 4 in B flat minor, on the other hand, is designated as being “a passionate, characteristic, brilliant piano piece that will not fail to earn for the composer the musicians’ full appreciation”.

NO. 8 DEUX PIÈCES CARACTÉRISTIQUES, OPUS 25

The two character pieces were published by Hofmeister in 1839 and again, many years later, by Wilhelm Hansen in 1885, in two separate albums with the following note appearing on the title page: “Nouvelle Édition par Aug. Winding”. There are only a few differences in dynamics and articulation. Robert Schumann also devoted a comment to this opus in his journal. This time around, the response was positive in a different way than had been the case with the *Caprices*, opus 18.⁵³ Schumann leads off by stating that the two pieces reveal how much progress the composer has made, especially when it comes to the harmonic aspects, and he finds that the pieces stimulate further immersion. Schumann calls attention to a certain influence from Carl Maria von Weber and Mendelssohn, adding the reservation that he would like to see a freer approach to the purely melodic aspects. As far as the target audience is concerned, Schumann emphasizes that the pieces make their appeal to *musicians* more than they do to *amateurs*: “Dilettantes will not think much of him; for them, what he writes is too complicated and full of references; the Italians and the Italianized would even go so far as to label him a barbarian”.

The latter viewpoint can hardly be said to be wrong, even if it is surprising when we take into account the wide dissemination (in the form of the many different versions) that Hartmann’s printed music for piano enjoyed during the entire course of his life.

NO. 9 THREE GENRE PIECES

The source material indicates that what we have here are four self-contained and mutually independent compositions, which Hartmann has gathered into one single work with an eye toward having the music printed at Hofmeister in Leipzig: *Allegro* (source **A**; piece I, bb. 1-49); *Scherzo* (source **C**; piece I, bb. 50-196), *Allegretto giocoso – Moderato grazioso* (source **A**; piece II); and *Allegro moderato* (source **A**; piece III). These four pieces were subsequently transferred to source **B** by a professional copyist and amalgamated into three separate pieces that were subsequently sent as printing sources to Hofmeister with the opus number “26”. The publisher found, however, that there was not really any room in his program for these pieces or for Hartmann’s Opus 31. Con-

⁵⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* (6), No. 47, June 13, 1837.

⁵¹ *Neue Zeitschrift für Musik* (7), No. 48, December 15, 1837.

⁵² *Iris* (8), No. 40, September 29, 1837.

⁵³ *Neue Zeitschrift für Musik* (11), No. 34, October 23, 1839.

zig Jahre später korrigiert).⁴⁷ Außerdem verweist der Kritiker auf einen Druckfehler (Rondo I, T. 91), wo seiner Meinung nach der erste Akkord G statt Gis (also einen e-Mollakkord statt eines E-Durakkords) haben sollte. Auch das ist falsch. An dieser Stelle ist zwar sowohl e-Moll als auch E-Dur musikalisch sinnvoll, beide Quellen geben jedoch auf dem dritten Ton des Taktes Gis mit Auflösungszeichen für G an, weshalb man nicht behaupten kann, es handele sich um einen Druckfehler. Alles in allem ist also zu sagen, dass die frühesten Rezensionen eines Klavierwerks von Hartmann etwas mangelhaft sind!

NR. 7 CAPRICES OP. 18

Die sechs Caprices wurden vermutlich 1835 komponiert.⁴⁸ Die Sammlung zeugt von Hartmanns engen Beziehungen zum deutschen Musikleben in den 1830er Jahren, die nicht zuletzt nach seiner ersten, nach Süden führenden Bildungsreise im Frühjahr 1836 geknüpft wurden. Man kann sich durchaus vorstellen, dass Hartmann das Manuskript mit nach Deutschland nahm. Zum einen wurde das Werk im Leipziger Verlag Friedrich Hofmeister gedruckt, zum anderen waren die beiden Hefte Heinrich Marschner bzw. Felix Mendelssohn-Bartholdy gewidmet, beides sehr „große“ Namen der zeitgenössischen Musik,⁴⁹ und außerdem wurden sie von Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* rezensiert, das erste Heft im Juni 1837, das zweite im Dezember des gleichen Jahres.

Bedenkt man, wie selten Quellen aus Hartmanns Lebzeiten konkrete Aufführungen seiner Klaviermusik erwähnen, lohnt sich der Hinweis auf die wenigstens äußerst sporadische Erwähnung einer Aufführung des A-Dur-Capriccios aus dem ersten Heft in Vordingborg im Jahr 1844. Vermutlich handelte es sich um eine Aufführung im privaten Rahmen.⁵⁰

Wie die Quellendarstellung verdeutlicht, ist die Quellenlage verhältnismäßig kompliziert. Zum einen unterscheidet sich die Nummerierung der verschiedenen Quellen, zum anderen, und das vor allem, bestehen erhebliche Unterschiede zwischen dem Autografen und dem Erstdruck (Quelle A und D, 1835 und 1837) einerseits und den beiden „Neuausgaben“ bei Wilhelm Hansen (Quelle B und C, 1878 und 1886) andererseits. Es lässt sich nicht entscheiden, inwieweit Hartmann an den vielen Änderungen der Neuaufgaben von 1878 und 1886 beteiligt war.

Die Caprices werden im Herbst 1837 mindestens dreimal in deutschen Zeitschriften besprochen. Das erste Mal wie erwähnt von Robert Schumann, der nach einer anfänglichen Charakteristik der Stücke des ersten Heftes als „... wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster“, kritischer fortfährt:

Es scheint aber, als wolle er [Hartmann] des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber – mit einem Wort kein Gesang. In der dritten Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsicher auf und nieder; wo man rechts zu

kommen glaubt, geht sie links; wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe.⁵¹

Schumann beschließt seine Kritik jedoch, sich fast direkt an den Komponisten wendend, mit folgenden ermunternden Worten:

Wär' es, dass wir mit unserm Rathe nicht zu spät kämen, und dass er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen.

Ein knappes halbes Jahr später folgt Schumanns Rezension des zweiten Heftes, auch hier zeigt er sich nicht ungeteilt zufrieden, obwohl er der Begabung des Komponisten volle Anerkennung zollt. Interessant ist, dass Schumann in diesem Zusammenhang die Berechtigung der Genrebezeichnung „Capricen“ bezweifelt: „Auch möchte ich die Stücke nicht ‚Capricen‘ nennen: sie sind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeschlossen.“⁵²

Vor dieser Kritik von Schumann hatte Ludvig Rellstab das erste Heft in seiner Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst* rezensiert. Rellstab charakterisiert Hartmann als einen sehr begabten Komponisten, dessen Stil „sich halb Weber, halb Beethoven zum Vorbilde gewählt hätte, ohne jedoch von irgend einem von beiden zu entlehnen.“⁵³ Auch Rellstab hat kritische Einwände: Die beiden ersten Caprices konzentrieren sich zu sehr auf eine einzelne Figur, was auf die Dauer auf den Zuhörer ermüdend wirkt, und Nr. 2 in Des-Dur findet er ganz einfach zu schwer zu lesen und zu spielen. Nr. 4 in b-Moll bezeichnet er dagegen als „ein leidenschaftliches, charakteristisches, brillantes Klavierstück, welches dem Componisten die ganze Anerkennung der Musiker gewinnen wird.“

NR. 8 DEUX PIÈCES CHARACTERISTIQUES OP. 25

Die beiden Charakterstücke erschienen 1839 bei Hofmeister und viele Jahre später, nämlich 1885, bei Wilhelm Hansen in zwei getrennten Heften mit folgendem Titelblattzusatz: „Nouvelle Édition par Aug. Winding“. Zwischen den beiden Ausgaben bestehen nur wenige Unterschiede in Dynamik und Artikulation. Auch diesem

⁴⁷ Die Passage, einschließlich Schlüsselfehler, ist bei Inger Sorensen, *Op. cit.*, S. 90 wiedergegeben.

⁴⁸ Die Jahreszahl „1835“ wurde Hartmanns Autograf später von fremder Hand mit Bleistift hinzugefügt.

⁴⁹ Heinrich Marschner bedankte sich in einem Brief an Hartmann vom 11.5. 1838 herzlichst für diese Widmung. *Breve*, Nr. 156.

⁵⁰ Siehe *Breve*, Nr. 216. In sämtlichen Briefen oder von Hartmann überhaupt wohl die einzige Erwähnung einer Aufführung seiner Klaviermusik.

⁵¹ *Neue Zeitschrift für Musik* (6), No. 47, 13.6. 1837.

⁵² *Neue Zeitschrift für Musik* (7), No. 48, 15.12. 1837.

⁵³ *Iris* (8), No. 40, 29.9. 1837.

FORKORTELSER | ABBREVIATIONS | ABKÜRZUNGEN

b.	bar
bb.	bars
<i>DK-Kk</i>	Det Kongelige Bibliotek, København (The Royal Library, Copenhagen / Die kgl. Bibliothek, Kopenhagen)
marc.	marcato
m.d.	mano destra
m.s.	mano sinistra
No.	number
Pl.No.	plate number
pf.1	upper staff
pf.2	lower staff
stacc.	staccato
t.	takt
ten.	tenuto

CRITICAL COMMENTARY

SOURCES¹

With very few exceptions all the printed piano music by Hartmann was published in four volumes by Wilhelm Hansen in 1885 (this year the songs were also published in a collected edition). This source is not included in the description of sources for each individual work, but only registered here once and for all:

Title page: "J.P.E.HARTMANN / Klaverstykker / 1^{ste} [2^{det}, 3^{dte}, 4^{dte}] Bind / [...] / KJÖBENHAVN / WILHELM HANSENS MUSIK-FORLAG."

81, 78, 86, 79 pages (1885).

The order of the works in the edition is neither systematic nor chronological.

The only works already published by that time which are *not* included in the edition are:

Hamborger-Skotsk (No. 30)

Canzonetta (No. 31)

Den 20de Januar 1848 (No. 38)

Albumsblad i F dur (No. 49)

The edition has not been taken into consideration in connection with the editorial work of the present edition.

I. SONATAS AND SONATINA

[NO. 1] SONATE I D MOL, OPUS 34

A Printed score

B Printed score

C Autograph, fair copy, fragment

D Arrangement for piano duet by Otto Dütsch

A Printed score.

DK-Kk.

Title page: "PIANOFORTE-SONATE / *gekrönt mit dem zweiten Preise* / vom **Preis-Institut** des / Nord-Deutschen Musikvereins [...] SONATE / componirt / von / J.P.E.Hartmann. [...] *Op. 34* [...] / *Schuberth & Comp. – Hamburg und Leipzig* [...]"

Motto on the title page: "Neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens, / nec semper feriet, quodcunque minabitur, arcus."²

Pl. No. 473 (1842).³

31 pages.

Bound in blue cardboard with a title label: "I.P.E. Hartmann: Preis-Sonate für / Pianoforte. / Op. 34." Later bound in brown, patterned library binding.

Stamp added at the bottom of the title page: "J:COHEN Musikhandler."

Owner's signature in ink on the title page: "Otto Dütsch."

Hofmeister XIX (Mai 1842) refers to a collection of all the three sonatas who won the three prizes in the competition (by Vollmeiler, Leonhard, and Hartmann; see *Introduction*). A copy of this edition is not known today.

B Printed score.

Title page: "Pris-Sonate / for / Pianoforte / af / J.P.E.Hartmann. / Op. 34. / Motto: "Neque chorda sonum reddit, quem vult manus et mens, / nec semper feriet quodcunque minabitur arcus." / Ny Udgave forsynet med Fingersætning / af / Aug. Winding. / KJÖBENHAVN / Wilhelm Hansen' Forlag og Eiendom."

Pl. No. 3735 (1880).

31 pages.

C Autograph, fair copy, fragment.

DK-Kk, Hartmanns Samling, CII, 65.

Title on the binding: "I.P.E. HARTMANN SONATE FOR KLAVER OP. 34."

fol. 1^r, upper left corner: "N° 17" in unknown hand (the number does not correspond with the number which the sonata was given in connection with the prize committee's assessment ("43" according to Hartmann's letter of 28.12.1841).⁴

¹ A number of Hartmann's autograph manuscripts have been digitized by The Royal Library in Copenhagen and are available on the library's website (www.kb.dk). They can be found via the library's electronic catalogue, REX. The number of digitized manuscripts in the library is continually being increased.

² Horats, *Ars Poetica*, l. 348 and 350; see *Introduction* for translation and further comments.

³ On p. 2 of B the year of the first edition is given as "1843".

⁴ *Letters* No. 125.

the “title edition” contrary to DF’s statement (in fact both editions have fingering in the music text itself!)

[In 1996 the music publisher *Samfundet til Udgivelse af dansk Musik* made a modern edition of the sonata, edited by Inge Sønderskov Madsen.²¹ The edition is not based on any formulated philological strategy but exclusively on a number of music aesthetic and other views, neither are the complicated circumstances in connection with the history of the sonata and the source situation discussed. Certain details are based on the autograph (A), some on the printed edition from 1885, whereas other revisions are made without any arguments. Thus, the edition appears to be rather non-homogeneous with a number of mistakes and inconsistencies. Revisions on the edition’s own premises do not seem to have been made either.]

Filiation

See the introduction to the present volume.

II. COLLECTIONS (CHARACTER PIECES)

[NO. 6] RONDEAUX BRILLIANTS, OPUS 6

- A Print, first edition
- B Print (No. 1)
- C Print (No. 2)
- D Print (No. 1)

A Print, first edition.

Title page: “DEUX / RONDEAUX BRILLANTS / *et non difficiles* / POUR LE / Pianoforte / COMPOSÉS PAR / I.P.E.HARTMANN. / Oeuvre 6. [...] / N° 1 [N° 2] *Copenhague chez C.C. Lose?*.”

13 pages (Vol. 1), 11 pages (Vol. 2), oblong format.

Date: 1830.²²

Contents:

Opus 6, Nos.1 and 2. Originally published in *Odeon* 3,2 and 4,1 (see B and C below).

B Print (No. 1).

Title page: “ODEON / Et Musikalsk Maanedes Skrift / FOR / Piano=Forte. / 3. Aargang 2. Bind / Kiøbenhavn, hos C.C.Lose”.

Title on p. 18: “RONDEAU BRILLANT. J.P.E.HARTMANN.”

Same music plates as A above.

Date: March 1829.²³

Contents:

Opus 6 No. 1 (pp. 18-29).

C Print (No. 2).

Title page: “ODEON / Et Musikalsk Maanedes Skrift / FOR / Piano=Forte. / 4. Aargang 1. Bind / Kiøbenhavn, hos C.C.Lose”.

Title on p. 26: “RONDEAU BRILLANT. J.P.E.HARTMANN.”

Contents: Opus 6 No. 2 (pp. 26-35).

Date: July 1830.²⁴

Same music plates as A above.

D Print (No. 1).

Title page: “Rondeau brilliant / et non difficil / pour / PIANO / par / J.P.E.HARTMANN. / Op.6 / [...] / COPENHAGUE & LEIPZIG. / WILHELM HANSEN, EDITEUR.”

Pl. No. 896 (1888).²⁵

11 pages.

Contents:

Opus 6, No. 1. Including fingering.

A is the only source containing both pieces of Opus 6, whereas B and D only include No. 1, and C only No. 2.

Originally the two pieces were printed separately in *Odeon. Et Musikalsk Maanedes Skrift*, in March 1829 (B) and July 1830 (C), respectively; the first edition with both peices followed a few months later, made from the same plates.

No. 1 was republished by Wilhelm Hansen almost 60 years later (D) with a more detailed articulation and a different ending. (bb. 335ff.; see *List of Emendations*, where the original ending is added).

Hartmann’s autograph seems to be lost. In a letter of 25.10.1864 to C.C.Lose & Delbanco the composer lists a number of works, which he asks the publisher to send back to him, including the manuscript of Opus 6.²⁶

In the present edition, D has been chosen as the main source for No. 1, whereas A is the main source for No. 2.

[NO. 7] CAPRICER, OPUS 18

- A Print, first edition
- B Print
- C Print
- D Autograph, printing copy
- E Sketch

A Print, first edition.

Title page: “Quatre / CAPRICES / COMPOSÉES / Pour le Piano / et dédiées à Monsieur / F. Mendelssohn-Bartholdy / Par

²¹ *Samfundet til udgivelse af dansk musik*, 3. serie, nr. 3.

²² Dating according to DF, p. 9 and *Hofmeister XIX*, November-December 1830 (*Hofmeister XIX* refers to the on line version of Hofmeister’s *Monatsberichte* for music mainly published in Germany during the period 1829-1900, see *Introduction*, pp. xi / xxiii / xxxvii. <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>).

²³ Dating according to DF, p. 9. In the reprint of 1888 (D) the date “(1827)” is added after the opus number.

²⁴ Dating according to DF, p. 9.

²⁵ Dating according to DF, p. 9. *Hofmeister XIX*, May 1888.

²⁶ *Letters* No. 364.

/ J.P.E.HARTMANN. / Oeuvre 18. Cah. 1 [Cah 2 ...*DÉDIÉES à Monsieur Henri Marschner*] / [...] / Leipzig chez Fr. Hofmeister.”
Pl. No. of Cah. 1: 2161 (1836).²⁷
Pl. No. of Cah. 2: 2225 (1837).²⁸
13 pages (Vol. 1), 15 pages (Vol. 2).
Each of the two volumes comprising four caprices, numbered “1-4” and “1-4”, respectively (see concordance below).

B Print.

Title page: “MODERNE / OG / KLASSISK / Pianofortemusik / [...] N° 65. Hartmann J.P.E. Capricer. Op. 18. Hefte 1-2 / KJÖBENHAVN. / Paa Wilhelm Hansen’s Forlag”

Title page including list of other works in the series:

N°62. Liszt F. *Valse de L’opéra Faust de Gounod*

N°63. Rubinstein A. *Barcarole Op. 30. N° 1*

Schumann R. *Romance. Op. 28. N° 2*

Liszt F. *Schumann’s Liebeslied. (Widmung.)*

N°64. Bargiel W. *Marcia fantastica, af “Suiten Op. 31.”*

Rubinstein Ant. *Soirées a St. Petersburg Op. 44*

N° 1 *Romance*

N° 2 *Scherzo*

Pl. Nos. 3555, 3556 (1878).²⁹

9 pages (Vol. 1), 13 pages (Vol. 2).

Each of the two volumes containing three caprices, sequentially numbered “1-6” (see concordance below).

C Print.

Title page: “SEX / CAPRICER / for / PIANO / componerede af / J.P.E.HARTMANN. / Uddrag af Op.18. Hefte 1. 2. / Ny af Componisten revideret Udgave. / KJÖBENHAVN. / Wilhelm Hansen’s Forlag og Eiendom.”

Pl. No. 3555, 3556 (1886).³⁰

9 pages (Vol. 1) and 13 pages (Vol. 2).

Contents identical with **B** (see concordance below).

Articulation and dynamics identical with **B**.

D Autograph.

DK-Kk, CII 7, Kapsel H-K.

Title page: blank, with “[7 kapricer af op. 18 No. 1-3, 5-8] 1835” added in pencil in connection with the cataloguing process of the library in the 1980s.

Two gatherings:

3 bifolios, paginated “1-11” with three caprices

4 bifolios and 1 folio, paginated “1-18” with four caprices, “No. 1- No. 4”

24x35.5 cm. 10 staves. Written in ink.

Contents of the autograph and the order of the caprices correspond with the first edition from 1837 apart from the fact that the print’s Cah.1 No. 4 (No. II,6 of the Wilhelm Hansen editions) is missing in the manuscript, and the manuscript does not include the print’s numbering of the first three caprices. This might indicate that this is not the printing copy for the first edition, which

is furthermore confirmed by the fact that there are no engraver’s markings in the autograph. The articulation of the autograph corresponds with that of the Hofmeister edition, whereas it differs in many respects from that of the two Wilhelm Hansen editions. In the latter editions published many decades later than the first edition, many details in articulation are added.

Ink addition to “No 2” of the second gathering: “udskrives i C Takt” (to be copied with time signature C); in the manuscript it is notated with the time signature “2/4”, and every second barline is crossed out in pencil (the two very first crossed out barlines are crossed out in ink).

E Sketch.

DK-Kk, MA ms 483, mu 8309.0590.

One sheet; pencil sketches on one side; back side blank.

35x26 cm, 14 staves.

9 staves with music written in pencil; the first 6 staves are sketches for No. 5, bb. 89-97 of the Wilhelm Hansen edition, **B** (the passage in question is missing in the original Hofmeister edition).

There are considerable differences between **A** and **D** on one hand and **B** and **C** on the other hand, both when it comes to the contents of the collections and musical details of the individual pieces; in some cases, the differences are so numerous that it is almost a case of two different versions of the same piece (see comments to the concordance below).

The first edition of 1836/1837 (**A**) is chosen as the main source for the present edition, both because it is clearly based on the autograph **D**, and because it contains the largest number of movements (see concordance above), even in spite of the fact that the articulation is not as detailed as in the two later editions. The main source has been collated with the other sources when relevant.

The collected edition of Hartmann’s piano music from 1886 mentioned above leaves out Nos. VI and VIII of the present edition, as is the case with **B** and **C**.

²⁷ According to *Hofmeister XIX*, November 1836. DF’s dating “1837” thus being erroneous.

²⁸ Dating according to *DF*, p. 11; *Hofmeister XIX*, July 1837.

²⁹ Dating according to *DF*, p. 11.

³⁰ Dating according to *DF*, p. 11.

Concordances:

Hofmeister (1836/37) Source A	WH (1878 and 1886), Sources B and C	MS CII 7, Source D	MS 483, Source E	Relation between A/D and B/C (see further details below and <i>List of Emendations</i>)
I,1 Allegro affettuoso	I,1 Allegro affettuoso	Allegro affettuoso		Differences in articulation and musical texture; alternative passage in B/C to bb. 41-50 of A/D
I,2 Allegretto grazioso moderato	I,3 Poco Andante grazioso	Allegretto grazioso, moderato		Differences in articulation and musical texture; alternative passages in B/C to bb. 14-23 and 28-35 of A/D (see below)
I,3 Allegro moderato assai	I,2 Poco allegretto	Allegro, moderato assai		Slight differences in articulation and musical texture; alternative nine bar passage in B/C as a substitution for bb. 29-84 of A/D
I,4 Allegro molto, con passion	II,6 Allegro molto, con passion			Differences in articulation, otherwise identical with B/C
II,1 Allegro passionato, non troppo	II,4 Allegro moderato, con passion	No. 1 Allegro commodo		Differences in articulation and musical texture
II,2 Allegro animato, con grazia		No. 2		
II,3 Canzone Allegretto quasi Andantino	II,5 Allegretto quasi Andantino	No. 3. Canzone Allegretto, quasi Andantino	Sketch for one of the passages where B and C differ from A.	Differences in articulation and musical texture; alternative passages in B/C (see No. 7 below)
II,4 Allegro con fuoco, assai		No. 4. Allegro molto		

No. 2: Relation between A/D and B/C:

Source A/D	Source B/C
bb. 1-8 (including repeat)	bb. 1-8 (without repeat; differences in articulation)
bb. 9-35	bb. 9-35 (differences in texture and articulation of pf.2)
bb. 36-39	bb. 36-39 (differences in articulation)
bb. 40-47	Missing
bb. 48-51	bb. 40-43 (differences in articulation)

No. 7: Relation between A/D and B/C:

Source A/D	Source B/C
1-63	1-63
64-89	-
	64-81
90-97	82-89
98-130	-
-	90-97
131-154	98-118

346 (8)

351


356

361

Bar	Part	Comment
No. 2		
31		<i>RONDO</i> before the first bar omitted <i>cresc.</i> emended to <i>decresc.</i> by analogy with b.243 and because of the dynamic indications in bb.31-33
33	pf.2	fourth quaver: marc. added by analogy with b.245
57	pf.1	end of slur emended from note 4 to note 1 by analogy with b.53; note 4: marc. added by analogy with b.53
64	pf.2	chords 1, 2: marc. added by analogy with b.276
75	pf.1	chord 4: marc. added by analogy with pf.2
79	pf.2	chord 4: marc. added by analogy with pf.1
104, 105	pf.2	upper part notes 1-2: slur added by analogy with pf.1
106	pf.2	upper part notes 1-2: slur added by analogy with pf.1
163	pf.2	chord 4: marc. added by analogy with pf.1
165	pf.1,2	marc. between the staves interpreted as marc. in both pf.1 and pf.2
171	pf.1,2	chord 4: marc. added by analogy with b.163
173	pf.1,2	chord 2: marc. added by analogy with b.165
175	pf.2	chords 3-4: stacc. added by analogy with chords 1-2 and bb.174, 176-177
233-234	pf.1	upper part: slur from last note of b.233 to first note of 234 omitted by analogy with bb. 21-22
265	pf.1	end of slur emended from note 2 to note 4 by analogy with b.269
269	pf.1	note 4: marc. added by analogy with b.265
287	pf.2	chord 4: marc. added by analogy with pf.1
292	pf.1,2	last chord: marc. added by analogy with b.79
294	pf.2	note 3: stacc. added by analogy with b.296
320	pf.2	upper part note 1: marc. added by analogy with pf.1
321	pf.1,2	chord 1: marc. added by analogy with b.320
360-361	pf.2	slurs added by analogy with bb.144-145
383	pf.2	marc. added by analogy with b.385

**NO. 7
CAPRICER, OPUS 18**

No. 1	Bar	Part	Comment
1		pf.2	stacc. added by analogy with pf.1 and as in B
2		pf.2	stacc. added by analogy with pf.1 and as in B
4		pf.1	notes 5-10: slur added by analogy with b.24 and as in D
5		pf.1	mordent emended from note 6 to note 7 by analogy with b.1
5		pf.2	chord 1: marc. added by analogy with pf.1 and as in D ; chords 2-5: stacc. added by analogy with pf.1 and as in B
5, 6		pf.1	B : fourth quaver: p
6		pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.5; note 10: stacc. omitted because of tie
6		pf.2	chord 1: marc. added by analogy with b.5; chords 2-5: stacc. added by analogy with b.5
9		pf.2	marc. added by analogy with pf.1 and as in B
10		pf.1	note 6: stacc. added by analogy with b.14 and as in D
11, 12,			
15, 16		pf.1	note 6: stacc. added by analogy with b.14; notes 1-5: slur added by analogy with b.10
12		pf.1	note 7: marc. added by analogy with bb.10, 11
13		pf.2	marc. added by analogy with pf.1 and as in B
15			pp added by analogy with b.11
15		pf.1	note 7: marc. added by analogy with b.11
16		pf.1	D : note 7: marc.
18		pf.2	note 1: marc. added by analogy with b.17 and as in D ; notes 1-6: slur and stacc. added by analogy with b.17
19			B ; f ; D : p
20		pf.1	slurs added by analogy with b.19 and as in B
21		pf.2	p added by analogy with b.+1 and as in B
21		pf.2	chords 2-5: stacc. added by analogy with b.5
22		pf.2	marc. and stacc. added by analogy with b.21
24		pf.1	note 5: marc. added by analogy with bb. 4
25		pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.21
25		pf.2	chord 1: marc. added by analogy with b.21
26		pf.1	note 10: stacc. omitted because of tie
26		pf.2	marc. and stacc. added by analogy with b.6
27		pf.1	notes 5, 10: marc. added by analogy with b.7
29		pf.2	first and second minim: marc. added by analogy with b.9 and as in B
30, 31, 32,			
34, 36		pf.1	notes 1-6: slur and stacc. added by analogy with bb.10-12
31-36		pf.1,2	as in A and D ; B : the five bars are substituted by one bar:
33		pf.2	first and second minim: marc. added by analogy with b.29
35		pf.2	first and second minim: marc. added by analogy with b.29
37		pf.2	note 7-8: marc. and slur added by analogy with b.38 and as in D
38		pf.2	B : third crotchet: upper part ♭, b♯ added to the ♭ a
39		pf.1	note 6: stacc. omitted by analogy with bb.40-44

Bar	Part	Comment
40	pf.2	B: third and fourth crotchet:  (the chord having an additional e as its lowest note)
41, 42	pf.1	note 7: marc. added by analogy with bb.39-40
41-50	pf.1,2	as in A and D; B:






42		D: <i>crescendo</i>
47	pf.1	last note: stacc. added by analogy with b.48
48	pf.1	marc. added by analogy with b.47
48	pf.2	note 1: marc added by analogy with b.47
50	pf.1	slurs added by analogy with b.19
50	pf.2	note 1: marc. added by analogy with b.20 and as in B
51, 52	pf.2	chord 1: marc. added by analogy with bb.1-2 and as in D
54	pf.1	note 5: marc. added by analogy with b.53
55	pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.52
55, 56	pf.2	marc. and stacc. added by analogy pf.1 and bb.1-2
56	pf.1	last note: stacc. omitted because of tie and as in D
59	pf.1	note 7: marc. omitted (presumably a wrong interpretation by the engraver of a hairpin in D)
61	pf.2	marc. added by analogy with pf.1, b.35 and as in B
62	pf.1	note 7: marc. added by analogy with b.66
63, 64, 66,		
65	pf.2	marc. added by analogy with b.61
66	pf.1	note 7: marc. added by analogy with bb.67, 68
67		D: pp
67, 68	pf.1	notes 1-5: slur added by analogy with b.62; note 6: stacc. added by analogy with b.62
69		D: <i>con fuoco</i>

No. 2		Comment
Bar	Part	
		B: <i>Poco Andante grazioso</i> ; D: <i>Allegro grazioso moderato</i>
	+1	B: p
1	pf.1	B: notes 4, 8: p
1-5	pf.1	marc. as in A, D; B: marc. on notes 4 and 10 instead of notes 5 and 11
1-7	pf.2	B: notated as two parts:



3	pf.2	B: note 1: stacc.
---	------	-------------------

Bar	Part	Comment
4	pf.1	notes 7-8: as in D and by analogy with bb.1-3 and 5-7; B: notes 7-8: 
4	pf.2	B, D: note 5: stacc.
6, 7, 8 ⁱ	pf.1	marc. added by analogy with bb.1-5
8 ⁱ	pf.1,2	D: the whole bar added as an afterthought above the staff, and "No 2" added to the present b.8 ⁱ , thus indicating that originally Hartmann did not want a repeat sign and two voltas; this original idea is reflected in B (see below, bb.8-9)
8-9	pf.1,2	B:






9, 11, 12	pf.1	stacc. added by analogy with b.10 and as in D
11	pf.1	B: as b.9 (see above, bb.8-9)
13-24	pf.2	B:








14	pf.1	notes 1-3: slur added by analogy with b.13; note 4: stacc. added by analogy with b.13
15		B: f
16	pf.1	B: chord on ninth semiquaver: c', f', b ^{b'}
24		D: <i>Tempo 1^{mo}</i>
28	pf.1	notes 5-7: redundant slur omitted because of slur from notes 5-6
29, 30, 31	pf.1	notes 5, 11: marc. added by analogy with bb.25-27
29	pf.1	note 10: stacc. added by analogy with bb.25-28
31	pf.1	note 10: stacc. added by analogy with bb.30, 32
33-35	pf.1	slurs added by analogy with bb.36-37, 43-46 and as in D
34	pf.2	stacc. added by analogy with b.36
34, 35,		
37-50	pf.1	stacc. added by analogy with bb.33, 36
37	pf.1,2	B: fourth crotchet: <i>accelerando</i>
39	pf.1	fourth crotchet: marc. added by analogy with b.47 and as in D
40	pf.1	fourth crotchet: slur added by analogy with second crotchet and as in D
41-42	pf.1	slurs added by analogy with bb.36-37, 43-46 and as in D
42	pf.2	notes 1, 6: stacc. added by analogy with b.34
47-48	pf.1	slurs added by analogy with bb.36-37, 43-46 and as in D
48	pf.2	notes 6-8: slur added by analogy bb.45-47
48, 49	pf.2	notes 4-5, 9-10: stacc. added by analogy with bb.45-47
49	pf.2	notes 1-3, 6-8: slurs added by analogy with bb.45-47




Bar	Part	Comment
50	pf.2	notes 1-3: slur added by analogy with bb.45-47; B (b.42):
		
No. 3		
Bar	Part	Comment
2-3	pf.1	B: <i>Poco Allegretto</i> lower part: tie added by analogy with upper part and as in D
3	pf.1	B: second to fourth quaver: stacc. and slur
5	pf.1	B: chord one: ten., not marc.
11	pf.1	B: second to fourth quaver: stacc. and slur
13	pf.1	upper part note 4: <i>f³</i> emended to <i>f²</i> by analogy with bb.5, 37; B: chord one: ten., not marc.
17	pf.1	B: notes 1, 4: ten., not marc.
23	pf.2	B:
		
23	pf.2	D: chords 2-5: stacc.
26	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with b.30 and as in D; B: upper part fourth quaver: γ
27	pf.1	B: upper part first quaver: γ
28	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with b.30 and as in D
29-84	pf.1,2	B: missing; substituted by the following passage:
		
45, 46	pf.1	upper part note 1: marc. added by analogy with lower part
46	pf.1	lower and upper parts: slurs added by analogy with b.45
54	pf.1	lower part chord 1: marc. added by analogy with b.53 and as in D
61, 62	pf.1	lower part chord 1: marc. added by analogy with b.53 and as in D
79	pf.2	D: chord 1: stacc.
81	pf.1	chord 3: marc. added by analogy with b.33
85	pf.1	lower part: marc. added by analogy with b.37
108	pf.1,2	D: <i>pp</i>
109	pf.2	note 1: stacc. added by analogy with pf.1 and as in D

Bar	Part	Comment
No. 4		
Bar	Part	Comment
+1-3	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1 and as in B
6	pf.2	chords 2-3: stacc. added by analogy with chord 1 and as in B
7	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1
8	pf.1,2	stacc. added by analogy with bb.1-7, 78
9-23	pf.2	stacc. added by analogy with bb.79-100
10	pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.14
18	pf.1	note 5: marc. added by analogy with bb.17, 21, 22
29 ¹	pf.1	note 7: <i>d¹</i> emended to <i>d²</i> by analogy with note 3 and pf.2; note 8: <i>c¹</i> emended to <i>c²</i> by analogy with note 4 and pf.2
24 ²	pf.2	fourth to sixth quaver: stacc. and slur added by analogy with b. 27 ² (pf.2) and as in B
25 ² -26 ²	pf.1	slur omitted because of slur in bb.25-27
26 ² -27 ²	pf.1	tie added by analogy with bb.30-31
28 ²	pf.2	fourth to sixth quaver: stacc. and slur added by analogy with b.24 ² and as in B
29-30, 30-31	pf.1	slurs omitted because of slur in bb.29-31 and by analogy with bb.25-27;
32	pf.2	lower part note 1: \downarrow emended to \downarrow to fit the metre
32	pf.2	<i>pp</i> instead of <i>p</i>
33, 34	pf.1,2	B: second crotchet: <i>fp</i>
33-35	pf.2	B: slurs and stacc.
34-41	pf.2	stacc. added by analogy with bb.32-33 and in accordance with <i>segue</i> in b.37 of B
35	pf.1	chord 2: marc. added by analogy with bb.33, 34
35	pf.1	B: $\leftarrow f \rightarrow$
36	pf.1,2	B: <i>p</i>
37, 38, 39	pf.1,2	B: second crotchet: <i>fp</i>
39	pf.1	chord 3: marc. added by analogy with bb.37, 38 and as in B
43	pf.1	stacc. and slur added by analogy with bb.27 ² , 28 ² , 31, 32 and as in B; upper part note 2: <i>d²</i> emended to <i>f²</i> because of the harmonic context and as in B
44, 45	pf.1	B: beginning of slur on note 1
47	pf.1	stacc. and slur added by analogy with bb.27, 28, 31, 32 and as in B
48	pf.1	note 5: marc. added by analogy with bb.44-46
48	pf.1	notes 6-7: <i>c¹-b¹</i> emended to <i>d¹-c¹</i> by analogy with bb.46, 50 and as in B
49	pf.1	notes 3-5: stacc. and slur added by analogy with bb.27, 28, 31, 32 and as in B
50	pf.1	note 5: <i>b²</i> emended to <i>g²</i> by analogy with bb.45, 46, 48 and as in C; note 5: marc. added by analogy with b.44
51	pf.1	chords 3-5: stacc. and slur added by analogy with bb.27, 28, 31, 32 and as in B
52-54	pf.1	chord 2: marc. added by analogy with bb.33, 34
52, 53, 54	pf.1,2	B: second crotchet: <i>fp</i>
55	pf.1	chords 3-5: stacc. and slur added by analogy with bb.27, 28, 31, 32 and as in B
55	pf.1,2	B: second crotchet: <i>f</i>
56, 57	pf.1,2	B: second crotchet: <i>fp</i>
58	pf.1	chord 3: marc. added by analogy with b.39
58-59	pf.1	slur from last chord of b.58 to first chord of b.59 omitted because of slur in b. 59
63	pf.1,2	<i>staccato</i> emended to stacc.
65	pf.1	B: second crotchet: <i>fp</i>
69	pf.1	marc. added by analogy with b.70
75	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1
78	pf.1,2	chords 1, 2: stacc. added by analogy with bb.71-77

Bar	Part	Comment
82-100	pf.2	stacc. added by analogy with bb.79-81 and in accordance with <i>segue</i> in b.82 of B
85	pf.1	note 7: marc. added by analogy with b.15
87, 88	pf.1,2	B : second crotchet: <i>fp</i>
89	pf.2	fifth quaver: <i>A</i> ³ emended to <i>c</i> because of the harmonic context and as in C
91, 92	pf.1,2	B : second crotchet: <i>fp</i>
95	pf.1	notes 1-5: slur added by analogy with b.97; note 5: marc. added by analogy with b. 97 and as in B
98	pf.1	notes 6-8: stacc. added by analogy with b.96
98		B : <i>p</i>
99	pf.1	notes 1-5: slur added by analogy with b.97; note 5: marc. added by analogy with b.97
104		B : second crotchet: <i>p</i>
107		B : second crotchet: <i>p</i>
107	pf.1	stacc. added by analogy with pf.2
108, 109	pf.1	B : chord 2: ten.
108-114	pf.1	missing stacc. on <i>♩</i> chords added
109-114	pf.2	stacc. added by analogy with bb.107-108 and in accordance with <i>segue</i> stacc. in b.109 of B
112, 113	pf.1	B : chord 2: ten.
116, 118,		
120, 121	pf.1	B : chord 2: ten.
117	pf.1	B : <i>f</i> , <i>d</i> "', <i>f</i> "'
118	pf.1	chord 1: stacc. added by analogy with bb.116, 120
121	pf.1	chord 1: stacc. added by analogy with bb.116, 120
123-124	pf.2	B :
No. 5		
Bar	Part	Comment
		B : <i>Allegro moderato, con passion</i> ; D : <i>Allegro Commodo</i>
13	pf.1	slur added by analogy with bb.1-10
14-15	pf.1	slur added by analogy with bb.9-10
21	pf.1	D : chord 1 lower part: top note <i>g</i> ' of the chord missing
23-24	pf.1,2	D : between bb.23 and 24 three bars crossed out in ink (the three crossed out bars are a repetition of bb.24-26 of the present edition)
25, 29	pf.1	B : upper part notes 1-3: stacc. and slur
28	pf.1	lower part notes 1-6: slur omitted by analogy with b.32; D : lower part notes 4-6: slur
29	pf.1	lower part: as in A , D ; B : lower part: <i>♩</i> 7
31	pf.1	B : lower part: stacc. and slur
31	pf.1,2	D : <i>ped.</i>
35	pf.1,2	D : repeat omitted
37-39	pf.1	end of slur emended from last note of b.37 to first note of b.39 by analogy with bb.36-37.
39	pf.1	D : lower part: marc. missing
40, 42	pf.1	D : third to fourth quaver: slur and stacc.
42	pf.2	notes 4, 7: <i>G</i> and <i>g</i> emended to <i>G</i> [♯] and <i>g</i> [♯] (engraver's mistake)
46	pf.1	third semiquaver: <i>g</i> ' , <i>a</i> ' emended to <i>a</i> ' , <i>b</i> ' by analogy with b.44 and as in D
52	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with pf.1 and as in D
52	pf.1,2	B : chord 1: <i>rfz</i> ; chord 2: <i>mf</i>
54	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with pf.1 and as in B , D
55	pf.1	chord 2: stacc. added by analogy with chord 1

Bar	Part	Comment
56, 58, 60,		
61, 62	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with bb.57, 59
65		<i>ligato</i> emended to <i>legato</i> ; B , D : <i>legato</i>
71	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with b.87
74	pf.1	lower part: <i>♩</i> <i>d</i> [♯] - <i>♩</i> <i>e</i> [♯] emended to <i>♩</i> <i>e</i> [♯] by analogy with bb.72-73, 75-80 and as in D
74-95	pf.1,2	not in B ; B (bb.74-83):
		bb.83 ff (= present edition bb.96 ff)
89	pf.1	D : lower part: <i>♩</i> <i>g</i> [♯]
96	pf.1,2	B (b.84): <i>legato</i> ; D : <i>ped.</i>
96	pf.1	B (b.84): lower part: notes 3-4: stacc.
98	pf.1	B (b.86): lower part: notes 2-4: stacc. and slur
108	pf.2	note 2: <i>d</i> emended to <i>f</i> [♯] by analogy with b.109 and as in D
108-109,		
112-117,		
120-123	pf.1	slurs added by analogy with bb.1-15
118	pf.1,2	B (b.106): , not
122	pf.2	D : note 5: stacc.
124	pf.2	B (b.112): note 1: stacc.
124, 126	pf.2	B (b.112, 114): note 4: stacc.
126	pf.2	D : note 1: stacc.
128-131	pf.1	B (bb.116-119): upper part: ten.
132	pf.1	upper part note 1: marc. omitted by analogy with bb.133-136 and as in D ; B (b.120): upper part note 1: marc.; upper part note 2: <i>f</i> [♯] emended to <i>f</i> [♯] by analogy with pf.2 and as in B , D
141	pf.2	slur added by analogy with b.140 and as in D
142-143	pf.2	slurs added by analogy with bb.140-141
144	pf.1,2	B (132): second crotchet: <i>f</i> ;
145, 149	pf.1	B (133, 137): upper part notes 1-3: stacc. and slur
147, 151	pf.1	B (135, 139): lower part notes 1-3: stacc. and slur
149	pf.1	B (b.137): upper part: <i>f</i>
149-150	pf.2	B (137-138):
157-158	pf.1,2	B (bb.145-146):
		<i>ff</i> <i>con fuoco</i>
No. 6		
2	pf.2	slurs added by analogy with b.54

Bar	Part	Comment
10	pf.2	 emended to 
17	pf.2	slurs added by analogy with b.12
18	pf.1	note 4: marc added by analogy with b.20 and as in D
24	pf.2	D: seventh semiquaver: top note c missing
25	pf.2	tenth semiquaver: b ^b emended to b ^b because of the harmonic context and as in D
44	pf.1	D: <i>f</i> , not <i>p</i>
63	pf.1	D: fifth semiquaver: top note c' missing
No. 7		
2, 10	pf.1	chord 2: a', a'' emended to a', c ⁴ , a'' by analogy with bb.91, 99 and as in B
6-7	pf.2	tie added by analogy with bb.95-96
8-11	pf.1	slur added by analogy with bb.+1-3
27	pf.2	B: arpeggio
39-40	pf.2	B: 
41	pf.2	lower part: <i>f</i> ³ , a emended to <i>f</i> ² by analogy with b.49 and as in D; B: <i>f</i> ² , a
49-52	pf.2	B: 
45-46, 53-54	pf.1,2	note spacing normalized according to D
57	pf.2	B: third quaver: <i>g</i> ⁴ , a, c ⁴
58	pf.2	B: third quaver: <i>f</i> ³ , a, d'
59	pf.2	B: third quaver: e, <i>f</i> ² , a ²
60	pf.2	B: first quaver: B', <i>F</i> ²
60, 68	pf.2	note 3: marc. added by analogy with pf.1
64-84	pf.1,2	not in B; instead B (bb.64-81) has the following passage: 
89-92	pf.1	slur added by analogy with bb.+1-3
97-100	pf.1	slur added by analogy with bb.8-11
109	pf.2	marc. added by analogy with b.105
110		D: <i>con fuoco</i>
110	pf.1	marc. added by analogy with b.106
114-115		← added by analogy with bb.25-26
124-126	pf.2	stacc. added by analogy with bb.123, 131-134
129	pf.1	marc. added by analogy with bb.134, 136, 137

Bar	Part	Comment
130-131		B (bb.90-97): the following passage, not in A, D, between bb.130 and 131 of A: 
132-139	pf.2	B (bb.99-106): 
136-138	pf.1	slurs added by analogy with bb.128-129
149-154	pf.1,2	B (bb. 114-118): 
No. 8		
+1-2	pf.2	D: <i>Allegro molto</i> slur added by analogy with pf.1
2	pf.1,2	fourth crotchet: ambiguous position of marc. in A and D is interpreted as if valid for both pf.1 and pf.2
3	pf.1	lower part note 1: ♭ emended to ♮ by analogy with upper part and pf.2
3	pf.1,2	second crotchet: ambiguous position of marc. in A and D is interpreted as if valid for both pf.1 and pf.2
4-6	pf.2	slur added by analogy with pf.1
7	pf.1,2	first crotchet: ambiguous position of marc. in A and D is interpreted as if valid for both pf.1 and pf.2
8	pf.2	second crotchet: marc. added by analogy with pf.1 and bb.2, 3; second to third crotchet: slur added by analogy with bb.2-3
10-16	pf.2	stacc. added by analogy with b.9
22, 23	pf.1	lower part note 13: marc. added by analogy with b.21
38, 39	pf.2	stacc. added by analogy with b.37
39	pf.1	D: notes 7, 11: mordent
42	pf.2	chord 4: marc. added by analogy with chord 2 and as in D
43	pf.2	chords 2, 4: marc. added by analogy with b.42 and as in D
50	pf.2	seventh to eighth quaver: stacc. added by analogy with b.49
51-57	pf.2	stacc. added by analogy with b.50
58	pf.2	<i>marcato</i> emended to marc. by analogy with pf.1
59	pf.2	chord 1: marc. added by analogy with pf.1
60	pf.2	<i>marcato</i> emended to marc. by analogy with pf.1
60		D: <i>ff</i>
61	pf.1,2	chord 1: marc. added by analogy with b.59; third to fourth quaver: stacc. added by analogy with fifth to sixth quaver; last chord: marc. added by analogy with b.62
62	pf.2	chord 1: marc. added by analogy with pf.1
62		<i>ff</i> added by analogy with b.61
64	pf.2	third to eighth quaver: stacc. added by analogy with first to second quaver and b.63

Bar	Part	Comment	Bar	Part	Comment
68	pf.1	upper part note 2: marc. added by analogy with b.67	41, 42, 44	pf.1	notes 3-6: slur added by analogy with b.43 and as in B ; note 6: stacc. added by analogy with b.43 and as in B
69-70	pf.2	slur added by analogy with pf.1			
70, 71	pf.1,2	marc. normalized, see bb.2, 3	48	pf.1	note 7: stacc. added by analogy with b.47 and as in B
72-74	pf.1,2	slurs added by analogy with bb.4-6	49	pf.1	notes 1-2: stacc. added by analogy with b.48 and as in B
75, 76	pf.1	chord 1: marc. added by analogy with pf.2	52	pf.2	upper part notes 14-15: <i>d - f</i> emended to <i>f - a</i> [♯] by analogy with b.50
78	pf.2	stacc. added by analogy with bb.79, 80	53-54	pf.1	tie added by analogy with bb.54-55 and as in B
82-85	pf.2	stacc. added by analogy with b.81	59-60	pf.2	slur added by analogy with bb.61-62 and 62-63 and as in B
83, 85, 86, 87		slurs added by analogy with b.84	68	pf.2	upper part note 6: <i>b</i> [♯] emended to <i>b</i> [♮] because of the harmonic context
87	pf.1	stacc. added by analogy with bb.84-86	90	Pf.1	chord 2: <i>g</i> [♯] , <i>g</i> [♮] emended to <i>g</i> [♯] , <i>g</i> [♮] because of the harmonic context and as in B
88	pf.1	fifth to sixth quaver: marc. and stacc. added by analogy with b.89 (fifth to sixth quaver) and as in B	96	pf.1	notes 1-4: slur and stacc. added by analogy with bb.1-4 and as in B
89	pf.1	notes 1-2: marc. and stacc. added by analogy with fifth to sixth quaver	96	pf.2	chord 1: <i>f</i> [♯] added by analogy with b.97
90-92	pf.2	stacc. added by analogy with b.89	97	pf.1	end of slur emended from note 4 to note 3 by analogy with b.96
92	pf.1	notes 2-4: stacc. added by analogy with note 1 and b.90	100	pf.2	two last notes of the bar: stacc. added by analogy with pf.1 (notes 8-12)
96	pf.1	chord 1: marc. added by analogy with b.97	102	pf.2	notes 1-2: slur added by analogy with bb.103, 104, 105
96	pf.2	fifth to eighth quaver: stacc. added by analogy with first to fourth quaver	102, 103,		
97	pf.2	third to eighth quaver: stacc. added by analogy with first to second quaver and bb.95-96	104	pf.1	note 3: stacc. added by analogy with b.105 and as in B
100	pf.2	chords 1-2: marc. added by analogy with pf.1	102, 103,		
103		<i>p</i> added by analogy with b.105 and as in D	104, 105	pf.2	fifth and sixth quavers: stacc. added by analogy with bb.9, 10, 11, 12
107	pf.2	slur added by analogy with b.106 and as in D	104	pf.1	note 8: stacc. added by analogy with bb.102, 103
108	pf.2	slur added by analogy with b.106; chord 1: <i>♯</i> emended to <i>♮</i> as in D (engraver's error)	114	pf.2	fifth to eighth quaver: stacc. added by analogy with third to fourth quaver and as in B
NO. 8					
DEUX PIÈCES CARACTÉRISTIQUES, OPUS 25					
No. 1					
Bar	Part	Comment	Bar	Part	Comment
2	pf.2	seventh quaver: stacc. added by analogy with sixth quaver	117	pf.1	fifth quaver: stacc. added by analogy with b.116
9, 10, 11, 12	pf.2	fifth and sixth quaver: stacc. added by analogy with b.2 and as in B	124	pf.1	stacc. emended from first semiquaver to second semiquaver by analogy with b.123; tenth semiquaver: stacc. added by analogy with second and sixth semiquaver
23	pf.2	fifth quaver: stacc. added by analogy with b.24 (first quaver)	125	pf.1,2	fifth quaver: stacc. added by analogy with sixth quaver
25	pf.2	note 6: stacc. added by analogy with note 5 and as in B	125	pf.2	chord 6: stacc. added by analogy with pf.1
26	pf.2	notes 5, 6: stacc. added by analogy with b.25 and as in B	136	pf.1	note 13: marc. added by analogy with notes 5, 9
27	pf.2	B : third to eighth quaver: stacc.	136	pf.2	notes 5, 9, 13: marc. added by analogy with pf.1
28	pf.2	B : chord 1: stacc.	138	pf.1	chord 4: stacc. added by analogy with chords 1-3
29	pf.2	note 10: stacc. added by analogy with b.25	138	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1; first crotchet: <i>♮</i> emended to <i>♯</i> to fit the metre
29, 30	pf.2	note 6: stacc. added by analogy with note 5 and as in B	139	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with pf.1
30	pf.1	chord 3: stacc. added by analogy with b.29	140	pf.1	note 4: stacc. added by analogy with bb.45, 46
31	pf.2	fourth, seventh and eighth quaver: stacc. added by analogy with third quaver and as in B	No. 2		
32	pf.2	third and fourth quaver: stacc. added by analogy with b.31 and as in B	Bar	Part	Comment
36	pf.1	second and sixth semiquaver: stacc. added by analogy with tenth and fourteenth semiquaver and as in B	1	pf.1,2	stacc. added by analogy with b.5
37	pf.1	second and sixth semiquaver: stacc. added by analogy with b.36 and as in B	5		<i>Tempo</i> emended to <i>a tempo</i>
38	pf.1	seventh and eighth quaver: stacc. added by analogy with pf.2 and as in B	5	pf.2	upper part notes 3-4: stacc. added by analogy with pf.1
39	pf.1,2	seventh and eighth quaver: stacc. added by analogy with b.38 and as in B	11		B : <i>smorz.</i> (not <i>ritenuto</i>)
40	pf.2	chord 2: stacc. added by analogy with pf.1 and as in B	12		B : <i>a tempo</i>
40	pf.1,2	eighth quaver: stacc. added by analogy with b.42 (eighth quaver)	19, 20	pf.2	slur and stacc. added by analogy with pf.1
			32	pf.1	slur added by analogy with b.36
			48-50	pf.1	beginning of slur emended from note 1 to note 2 of b.48 because of slur from bb.47-48 and as in B ; end of slur emended from note 1 of b.51 to last note of b.50 because of slur in b.51 and as in B