

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 fordele 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 notetryk erhvervet i forbindelse med bibliotekets løbende indsamlings 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 pligtaflævering 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; dsk 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 Novelletter* (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 Mordesgeschmack 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 Fantasiestykkerne 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 Schubert's 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 Emil 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 indføjeelse 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 udgiven 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 opslugt 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 JAML's 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*, *Fantasiestykker*, *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 Folkevises-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 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 brevvekslingen 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 Wichtigsten 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 præcist 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 “claviermæssig 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 “claviermæssig 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 leafs – 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), *Hamborger-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 Folkevises-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 klaver-musik", *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, quodcunque, 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, “duer 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 (l.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 h 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 zugesandt 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 komponistfamiliens 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 Modegeschmack 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 Schubarts Zeitschrift *Hamburgische Musikzeitung*, die für die vorliegende Ausgabe jedoch nicht herangezogen wurden.

⁷ Siehe Dan Fog, *Musikhandel og Nodettryk 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*, København 1916.

⁹ Richard Hove, *Dansk Musiktidsskrift* (1927–28), S. 149 und *Dansk Musiktidsskrift* 1944, S. 140; Richard Hove, *J.P.E. Hartmann*, København 1934, S. 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.*, 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*, *Fantasie*. 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, quodcunque, 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 Schuberth und Hartmann um die Weihnachtszeit 1841, in dem es um die für 1842 geplante, nachfolgende Veröffentlichung der Sonate in dem deutschen Verlag ging. Julius Schuberth, 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 Schuberth 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 Schuberth 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 vermeintlich 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 Schuberth vom 28.12. 1841 hervorgeht, in dem er mitteilt, das Manuskript befinde 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 Schuberth 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

om en enkelt figur, som i længden virker trættende på tilhøreren, 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 CARACTÉRISTIQUES, 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 *amatørerne*: “Dilettanten werden ihm wenig Geschmack abgewinnen; für diese schreibt er zu complicirt und beziehungsweise, Italiener und Italienisirt 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 autografen 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 Schuberth og Hartmann viser, at sidstnævnte oprindeligt havde tænkt sig en samling med syv skitser, men at Schuberth 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 Schuberth 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 übrigen 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 Schuberth (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 Schuberth 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).

og romancer udgivet under pseudonymet “Frederik Palmer”⁶⁰ I 1877 blev værket genudgivet hos Wilhelm Hansen i en “Ny af Componisten revideret Udgave”, hvor førsteudgavens udgivelsesår “1842” undtagelsesvist er anført efter opusnummeret (kilde C). Endelig fulgte i 1886 endnu en udgave (kilde D) med samme pladenumre som C men alligevel med enkelte små ændringer i artikulationen.

Der er tale om otte stykker af meget forskellig længde (fra 18 takter i nr. II til 245 takter i nr. V) og af meget forskellig karakter. Fem af de otte skitser bærer yderligere karakteriserende titler: *Canzonetta*. *Andante religioso* (nr. II), *Mazurka* (nr. III), *Scherzo* (nr. IV og V) samt *Introduction og Mouvement de Valse* (nr. VII)

Det første af hæfterne blev anmeldt af Schumann – kort og præcist og med omtale af hvert enkelt af de fire stykker; den bringes her i sin helhed:

Der Titel ist wohl gewählt. Man erhält in dem Hefte vier kürzere charakteristische Stücke, von denen namentlich das erste gelungen scheint; es kommt uns wie eine gemütliche Familienscene vor. Im zweiten Stücke, *canzonetta religiosa*, vermissen wir musikalischen Fluss; die canonischen Stellen darin dünken uns etwas steif. Das dritte Stück, eine Mazurka, stammt wohl aus einer früheren Zeit; sie ist bei weitem zahmer als etwa eine von Chopin, und hat vom 2ten Theil an vielmehr einen Walzercharakter. In der letzten Skizze scheint dem Componisten ein bestimmtes Bild vorgeschwebt zu haben; manches berührt uns fast ironisch. Darüber könnte natürlich nur der Tonsetzer Auskunft geben.⁶¹

Lothar Brix går videre end Schumann, når det gælder henvisningen til Chopin i forbindelse med den tredje skitse, Mazurka. Han ser ligefrem en satsteknisk forbindelse til et bestemt værk af Chopin, nemlig hans Mazurka i h-mol opus 41 nr.2, og henviser i den forbindelse til det korte møde, der fandt sted mellem Hartmann og Chopin, hvor sidstnævnte skulle have rost Hartmanns klaverspil.⁶² Skulle man pege på et præg af Chopin i denne sats, måtte det være de første to takter i højre hånd med den karakteristiske enstem-

mige indledning til hovedmotivet; men der er et stykke vej herfra og til Chopins fuldendte klaversats.

NR. 11

SEKS TONESTYKKER I SANGFORM, OPUS 37

Hartmanns autograf med *Seks Tonestykker i Sangform* er slutdateret 22. oktober 1842. I autografen optræder stykkerne i en anden rækkefølge end i den trykte udgave, og den senere nummerering er i autografen tilføjet med blyant: 1, 2, 5, 3, 6, 4. Hertil kommer yderligere et stykke (kilde A, s. 5-7), som ikke kom med i den trykte udgave; stykket bærer titlen *Gamle Minder* forsynet med påskriften i Hartmanns hånd: “NB udskrives ikke”⁶³

Samlingen udkom i 1843 hos Julius Schuberth i Leipzig (faktisk på forlæggerens direkte opfordring)⁶⁴ og Lose & Olsen i København og blev i 1882 genudgivet hos Wilhelm Hansen i “Ny af Componisten revideret Udgave”. Udgaven fra 1882 adskiller sig for det tredje og det sjette stykkes vedkommende på afgørende punkter fra autografen og førstetrykket (se *Description of Sources*).

Titlen – i den tyske udgave *Tonstücke in Liederform* – leder umiddelbart tanken hen på Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, både når det gælder stilen og genrebetegnelsen. Selvom der ikke er vidnesbyrd om noget tæt personligt forhold mellem Hartmann og Mendelssohn, har Hartmann utvivlsomt kendt til de mange *Lieder ohne Worte*, som Mendelssohn fik udgivet i årene mellem 1832 og 1845.⁶⁵ Forlæggeren Julius Schuberth har tilsyneladende været glad for samlingen, for han efterlyste flere stykker af samme art, som kunne fylde endnu et hefte:

Ihr Heft Lieder ohne Worte d.h. Tonstücke etc. habe ich erhalten & finde ich Ihr Honorar ganz in der Ordnung. Dass ich diese Tonstücke in Liederform fortzusetzen wünsche bitte ich nicht ungütig aufzunehmen. Die nächst folgenden Hefte davon wollte ich mir nur reservirt wissen.⁶⁶

Selvom Schuberth på titelbladet udtrykkeligt nummererede værket som “Op. 37 1^{tes} Heft”, kom der dog aldrig et opfølgende andet hefte.

⁶⁰ Et par af dansene blev trykt i samme samling som nr. 30 i nærværende udgave, mens sangene udkom i årene 1848-1850.

⁶¹ *Neue Zeitschrift für Musik* (19), nr. 23, 18.9.1843.

⁶² Lothar Brix, *Op. cit.* s. 77; Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, København 1916, s. 46; Inger Sørensen, *Op. cit.*, s. 151. Hammerich kan ligefrem ordret citere Chopins ord til Hartmann ved et af disse møder i Paris: “Mais c’est charmant ce que vous jouez-là”.

⁶³ *Gamle Minder* gengives i nærværende udgave som nr. 29.

⁶⁴ *Breve*, nr. 155 af 17.1.1843 fra Julius Schuberth til Hartmann: “Wenn ich bitten darf lassen Sie mich mit den Liedern ohne Worte nich warten – ich möchte gern gleich beide Hefte haben”.

⁶⁵ I alt udkom i disse år seks samlinger med *Lieder ohne Worte* af Mendelssohn.

⁶⁶ Brev fra Julius Schuberth til Hartmann af 22.2.1843, *Breve*, nr. 157. Også i et brev en måned forinden (*Breve*, nr. 155) forudsætter Schuberth, at der kommer to hæfter med *Lieder ohne Worte*.

sequently, he returned both manuscripts without agreeing to have them printed. As a further motivation for rejecting these works, Hofmeister stated:

Another reason is that these works, with the exception of the first piece, of which I am very fond, have been kept a little too dryly. Something that their perfect elaboration cannot offset entirely.⁵⁴

The three genre pieces thus remained unpublished. The opus number, “26”, was used instead in connection with *Introduction and Andantino religioso* (No. 28), which was also published by Hofmeister.

NO. 10 EIGHT SKETCHES, OPUS 31

The eight sketches were composed, respectively, in 1840 (nos. 1, 2, 6, 7 and 8) and 1841 (Nos. 3, 4 and 5). The autograph manuscript reveals that Hartmann had originally envisioned that the collection would consist of 6 pieces, namely the 5 pieces from 1840 together with an eventually omitted “No. 5”, which was published later, independently.⁵⁵ In source A, these six pieces have been sewn together in the spine into one collected total gathering with the end dating of September 21, 1840. Subsequently, onto a separate folio of music paper, the three remaining pieces that eventually came to complete the Opus 31 were added. A series of letters between the publisher, Julius Schubert and Hartmann bears out that what the latter originally had in mind was a collection with seven sketches but that Schubert found this number to be inexpedient and accordingly asked for an eighth, so that they could be published with 4 sketches in each one of the albums.⁵⁶ As a matter of fact, Hartmann had originally sent the sketches to Hofmeister in Leipzig but that publisher found them to be uninteresting and returned the manuscript to Hartmann.⁵⁷

In one of the letters, Hartmann offers his own reflections on the collection’s title. What comes to light here are a few remarks that touch upon this work but also bear some indirect relation to *Six Pieces in Song Form*, Opus 37, which was composed in the following year. The direct occasion for this letter was that Schubert had been looking for a collection of caprices, by Hartmann, to which Hartmann replied:

Caprices I can not call them because, by virtue of their construction, the individual pieces are more in possession of the character of sketches even if they belong, for all that, wholly to the same genre, as you will see for yourself; and they are not too grandiose, nor are they too small in scale and will presumably please both aficionados and amateurs who have familiarised themselves with them [i.e. the pieces]. For this reason, it is my also hope that you will be satisfied with them. [...] With the “Liedern ohne Worte”, I have to be very cautious, because there is such an admirable and so justly popu-

lar role model, when we put what *Mendelssohn* has so beautifully accomplished before our gaze; I will, however, make whatever is in my power to make.⁵⁸

The first edition, which was published by Julius Schubert (with Olsen and Lose as co-publishers), appeared in 1842, bearing a dedication to the composer’s wife, Emma Hartmann, who actually had a number of her own works published in the 1840s, some of these being dance pieces scored for piano solo and a number of songs and romances published under the pseudonym, “Frederik Palmer”.⁵⁹ In 1877, *Eight Sketches* was republished by Wilhelm Hansen in a “New edition, edited by the composer”, where the first edition’s year of publication, “1842” is, quite exceptionally, cited immediately after the opus number (Source C). Finally, in 1886, yet another edition (Source D) appeared with the same plate numbers as C but nonetheless with a few small alterations in the articulations.

The eight pieces are of very different length (ranging from 18 bars in No. II to 245 bars in No. V) and very different characters. Five of the eight sketches, moreover, bear characterizing titles: *Canzonetta. Andante religioso* (No. II), *Mazurka* (No. III), *Scherzo* (Nos. IV and V) and *Introduction and Mouvement de Valse* (No. VII).

The first of the albums was reviewed by Schumann – succinctly and very precisely and including the mention of each one of the four pieces; the review appears below, in its entirety:

The title has been chosen well. One finds, in the album, four shorter characteristic pieces, of which the first seems to be particularly successful; it appears to us as a cosy family scene. In the second piece, *canzonetta religiosa*, we miss musical flow: the canonical parts here seem to us to be somewhat stiff. The third piece, a *Mazurka*, presumably stems from an earlier period; it’s a lot tamer than, for example, one by Chopin, and has, in the second part, rather the character of a waltz. In the last of the sketches, it appears that composer has had a certain image in mind, something that touches us almost ironically. What this could be about, naturally only the composer could enlighten us further on.⁶⁰

⁵⁴ Letter from Friedrich Hofmeister to Hartmann of 10.1.1841, *Letters*, No. 110.

⁵⁵ *Canzonetta*, No. 31.

⁵⁶ See *Letters*, Nos. 128, 131, 133 and 141.

⁵⁷ See *Letters*, No. 110, previously quoted (above) in connection with *Three Genre Pieces*, No. 9.

⁵⁸ Letter from Hartmann to Julius Schubert of 13.1.1842, *Letters*, No. 128. Shortly after this letter was penned, Hartmann resumed working with such “Lieder ohne Worte”, although he gave these works a Danish and decidedly less “Mendelssohnian” title, *Music Pieces in Song Form* (see below, No. 11).

⁵⁹ A couple of the dance pieces were printed in the same collection that is mentioned in connection with No. 30 of the present edition, while the songs were published in the years, 1848–1850.

⁶⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* (19), No. 23, 18.9.1843.

As far as the reference to Chopin made in connection with the third sketch, “Mazurka”, is concerned, Lothar Brix moves one step beyond Schumann. He clearly sees a connection to one particular piece by Chopin, namely the Mazurka in B major/minor, opus 41, no.2, and refers, in this connection, to the brief meeting between Hartmann and Chopin that took place, about which it has been reported that the latter supposedly praised Hartmann’s piano playing.⁶¹ Should we attempt to point out an influence from Chopin in this piece of music, it would have to focus on the first two bars in the right hand’s part, with the characteristic unison introduction to the main subject, although there is quite a distance from here to Chopin’s highly polished piano piece.

NO. 11 SIX MUSIC PIECES IN SONG FORM, OPUS 37

Hartmann’s autograph with *Seks Tonestykker i Sangform* is end-dated 22 October 1842. In the autograph, the pieces appear in a different sequence than in the printed edition and the numbering of the edition has been entered in pencil sometime later on into the autograph: 1, 2, 5, 3, 6, 4. In addition, there is another piece (source A, pp. 5-7), which did not come to be included in the printed edition; this piece is entitled *Old memories* and is embellished with an inscription in Hartmann’s hand: “Note: is not to be copied.”⁶²

The collection was published in 1843, both by Julius Schuberth in Leipzig (in response, as matter of fact, to a direct suggestion put forth by the publisher)⁶³ and by Løse & Olsen in Copenhagen. It was republished in 1882 by Wilhelm Hansen in a “New edition, edited by the composer”. As far as certain features in the third and the sixth pieces in the sequence are concerned, the edition published in 1882 differs from both the autograph manuscript and the first edition (see the *Description of Sources*).

The title – which in the German edition is *Tonstücke in Lied-form* – immediately gives rise to associations with Mendelssohn’s *Lieder ohne Worte*, both when it comes to style and to genre designation. Although there is no evidence of any close personal connection between Hartmann and Mendelssohn, there can be no doubt

that Hartmann was familiar with the many *Lieder ohne Worte* that Mendelssohn had published in the years between 1832 and the 1845.⁶⁴ The publisher Julius Schuberth seems to have been pleased with the collection, seeing as he sought to obtain more pieces of the same kind, which would presumably fill yet another album:

I have received your *Lieder ohne Worte* album, that is to say, your *Tone Pieces*, etc., and I find your fee to be entirely acceptable. When I express to you my wish to continue [working with] these *Tone Pieces* in *Lied Form*, I ask you not to think of me unkindly. I just wanted you to understand that I am hereby making reservations for the next album of such works.⁶⁵

Notwithstanding the fact that Schuberth, on the title page, explicitly numbered the work “Op. 37 1^{stes} Heft” [Opus 37, 1st Volume], there was never to be a “second volume” sequel to this one.

⁶¹ Lothar Brix, *Op. cit.* p. 77; Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, Copenhagen 1916, p. 46; Inger Sørensen, *Op. cit.*, p. 151. Hammerich claims to be able to quote what Chopin actually said – literally – to Hartmann at one of these meetings in Paris: “Mais c’est charmant ce que vous jouez-là”.

⁶² *Old Memories* is reprinted in the present edition as No. 29.

⁶³ *Letters*, No. 155 of 17.1.1843 from Julius Schuberth to Hartmann: “May I please entreat of you not to leave me waiting for your *Lieder ohne Worte* – I would really like to have both albums very soon”.

⁶⁴ All in all, six collections with *Lieder ohne Worte* by Mendelssohn were published during this period.

⁶⁵ Letter from Julius Schuberth to Hartmann of 22.2.1843, *Letters*, No. 157. In another letter sent a month before this one (*Letters*, No. 155) Schuberth presupposes that two albums with *Lieder ohne Worte* will eventually be published.

Werk widmete Schumann in seiner Zeitschrift eine Besprechung, die diesmal ganz anders positiv ausfiel, als es bei den Caprices op. 18 der Fall gewesen war.⁵⁴ Schumann stellt einleitend fest, dass die Stücke die großen Fortschritte des Komponisten bezeugten, vor allem im Harmonischen, und meint, die Stücke regten dazu an, sich weiter in sie zu vertiefen. Er sieht gewisse Beeinflussung durch Carl Maria von Weber und Mendelssohn, nur wünscht er sich eine freiere Handhabung des rein Melodischen. Im Hinblick auf die Zielgruppe betont Schumann, dass sich die Stücke eher an die *Musiker* als an die *Laien* wenden: „Dilettanten werden ihm wenig Schmach abgewinnen; für diese schreibt er zu complicirt und beziehungsweise, Italiener und Italienisirte würden ihn gar für einen Barbaren erklären.“ Letzteres dürfte kaum falsch sein, überrascht aber doch, wenn man bedenkt, wie weit verbreitet die vielen Ausgaben von Hartmanns gedruckter Klaviermusik während seines gesamten Lebens waren.

NR. 9 DREI GENRESTÜCKE

Das Quellenmaterial spricht dafür, dass es sich hier um vier selbständige Kompositionen handelt, die Hartmann für den Druck bei Hofmeister in Leipzig zu *einem* Werk zusammenfasste: Allegro (Quelle A, Stück I, Takt 1–49) *Scherzo* (Quelle C, Stück I, Takt 50–196), Allegretto giocoso – Moderato grazioso (Quelle A, Stück II) sowie Allegro moderato (Quelle A, Stück III). Diese vier Stücke wurden danach von einem Berufskopisten übertragen, zu drei selbständigen Stücken zusammengefasst und darauf mit der Werknummer „26“ als Druckvorlage an Hofmeister geschickt. Der Verleger meinte jedoch, dass in seinem Programm für diese Stücke nicht richtig Raum sei, was auch für Hartmanns op. 31 galt, weshalb er beide Manuskripte zurückschickte, ohne sie drucken zu lassen. Als weiteren Grund für die Ablehnung dieser Werke gab er an:

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

⁵⁴ *Neue Zeitschrift für Musik* (11), No. 34, 23.10. 1839.

⁵⁵ Brief von Friedrich Hofmeister an Hartmann vom 10.1. 1841, *Breve*, Nr. 110.

⁵⁶ *Canzonetta*, Nr. 31.

⁵⁷ Siehe *Breve*, Nr. 128, 131, 133 und 141.

⁵⁸ Siehe *Breve*, Nr. 110, oben im Zusammenhang mit *Drei Genrestücke*, Nr. 9 zitiert.

⁵⁹ Brief von Hartmann an Julius Schubarth vom 13.1. 1842. *Breve*, Nr. 128. Hartmann kehrte kurz darauf zu solchen „Liedern ohne Worte“ zurück, nur nannte er sie auf Dänisch und mit der etwas weniger „Mendelssohnschen“ Bezeichnung *Tonestykker i Sangform* (Tonstücke in Liedform) (siehe unten Nr. 11).

⁶⁰ Ein paar Tänze wurden in der gleichen Sammlung gedruckt wie die Nr. 30 der vorliegenden Ausgabe, während die Lieder in den Jahren 1848–1850 erschienen.

Die drei Genrestücke blieben somit ungedruckt, und die Werknummer „26“ wurde stattdessen für das ebenfalls von Hofmeister herausgegebene *Introduktion og Andantino religioso* (Nr. 28) benutzt.

NR. 10 ACHT SKIZZEN OP. 31

Die acht Skizzen wurden 1840 (Nr. 1, 2, 6, 7 und 8) bzw. 1841 (Nr. 3, 4 und 5) komponiert. Aus dem Autografen geht hervor, dass Hartmann ursprünglich eine aus sechs Nummern bestehende Sammlung vorgeschwebt hatte, nämlich aus den fünf Nummern von 1840 sowie einer ausgelassenen „Nr. 5“, die später in einer selbständigen Ausgabe gedruckt wurde.⁵⁶ Diese sechs Stücke sind in der Quelle A am Rücken zusammengenäht und tragen das Enddatum 21. September 1840. Danach wurden auf selbständigen Notenblättern die drei übrigen Nummern hinzugefügt, die später in das opus 31 eingingen. Mehrere Briefe zwischen dem Verleger Julius Schubarth und Hartmann machen deutlich, dass sich letzterer ursprünglich eine Sammlung mit sieben Skizzen gedacht hatte, dass Schubarth diese Anzahl jedoch unzumutbar fand und sich deshalb eine achte ausbat, sodass sie in zwei Hefen mit jeweils vier Skizzen erscheinen konnten.⁵⁷ Übrigens hatte Hartmann die Skizzen zunächst an Hofmann nach Leipzig geschickt, der sie jedoch uninteressant fand und das Manuskript an Hartmann zurückschickte.⁵⁸

In einem der Briefe stellt Hartmann selbst Überlegungen zum Titel der Sammlung an und bezieht sich mit einigen Bemerkungen zum einen auf dieses Werk, zum anderen aber auch indirekt auf die aus dem folgenden Jahr stammenden *Tonestykker i Sangform* (Tonstücke in Liedform) op. 37. Direkter Anlass des Briefes war Schubarths Nachfrage nach einer Sammlung *Capricen*, worauf Hartmann antwortete:

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 „Liedern 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

Die Erstausgabe bei Julius Schubarth (Olsen und Lose waren Mit-herausgeber) erschien 1842 und war Emma Hartmann, der Gattin des Komponisten, gewidmet, die in den 1840ern selbst eine Reihe von Werken veröffentlichten ließ, teils einige Tänze für Klavier, teils eine größere Anzahl Lieder und Romanzen, die unter dem Pseudonym „Frederik Palmer“ erschienen.⁶⁰ Im Jahr 1877 wurde das Werk bei Wilhelm Hansen neu aufgelegt, und zwar in einer „Ny af

Componisten revideret Udgave“ (Neue vom Komponisten überarbeitete Ausgabe), bei der nach der Werknummer ausnahmsweise das Erscheinungsjahr „1842“ der Erstausgabe angeführt ist (Quelle C). Schließlich folgte 1886 noch eine Ausgabe (Quelle D) mit den gleichen Plattennummern wie C, aber doch mit vereinzelt kleinen Änderungen der Artikulation.

Es handelt sich um acht Stücke von ganz unterschiedlicher Länge (sie reicht von 18 Takten in Nr. II bis zu 245 Takten in Nr. V) und von ganz unterschiedlichem Charakter. Fünf der acht Skizzen tragen zudem kennzeichnende Titel: *Canzonetta*, *Andante religioso* (Nr. II), *Mazurka* (Nr. III), *Scherzo* (Nr. IV und V) sowie *Introduction og Mouvement de Valse* (Nr. VII).

Das erste Heft wurde von Schumann rezensiert, kurz und präzise bespricht er jedes der vier Stücke. Hier folgt der ganze Text:

Der Titel ist wohl gewählt. Man erhält in dem Hefte vier kürzere charakteristische Stücke, von denen namentlich das erste gelungen scheint; es kommt uns wie eine gemütliche Familienszene vor. Im zweiten Stücke, *canzonetta religiosa*, vermissen wir musikalischen Fluss; die canonischen Stellen darin dünken uns etwas steif. Das dritte Stück, eine Mazurka, stammt wohl aus einer früheren Zeit; sie ist bei weitem zahmer als etwa eine von Chopin, und hat vom 2ten Theil an vielmehr einen Walzercharakter. In der letzten Skizze scheint dem Componisten ein bestimmtes Bild vorgeschwebt zu haben; manches berührt uns fast ironisch. Darüber könnte natürlich nur der Tonsetzer Auskunft geben.⁶¹

Brix geht in seinem Hinweis auf Chopin im Zusammenhang mit der dritten Skizze, der Mazurka, noch weiter als Schumann. Er erblickt darin geradezu eine Linie zu einem bestimmten Werk von Chopin, nämlich dessen Mazurka in h-Moll op. 41 Nr. 2, und weist in diesem Zusammenhang auf die kurze Begegnung zwischen Hartmann und Chopin, bei der letzterer Hartmanns Klavierspiel gelobt haben sollte.⁶² Sollte man in diesem Satz auf Chopin-Anklänge verweisen, müssten das die ersten beiden Takte der rechten Hand sein mit der charakteristischen einstimmigen Einleitung zum Hauptmotiv, doch von diesen Takten bis zu Chopins volldetem Klaviersatz ist noch ein weiter Weg.

NR. 11

SECHS TONSTÜCKE IN LIEDFORM OP. 37

Hartmanns Autograf mit *Seks Tonestykker i Sangform* (Sechs Tonstücke in Liedform) trägt das Enddatum 22. Oktober 1842. Die Stücke treten darin in einer anderen Reihenfolge auf als in der gedruckten Ausgabe, wobei die spätere Nummerierung 1, 2, 5, 3, 6, 4 im Autografen mit Bleistift hinzugefügt wurde. Hinzu kommt noch ein weiteres Stück (Quelle A, S. 5-7), das nicht in die gedruckte Ausgabe aufgenommen wurde. Es trägt den Titel *Gamle Minder* (Alte Erinnerungen) und ist in Hartmanns Handschrift mit der Aufschrift „NB udskrives ikke“ (NB nicht ausschreiben) versehen.⁶³

Die Sammlung erschien 1843 in Leipzig bei Julius Schuberth (praktisch auf direkte Aufforderung des Verlegers hin)⁶⁴ und bei Lose & Olsen in Kopenhagen und wurde 1882 bei Wilhelm Hansen in „Ny af Componisten revideret Udgave“ (Neue vom Komponisten überarbeitete Ausgabe) neu aufgelegt. Die Ausgabe von 1882 unterscheidet sich im dritten und sechsten Stück in entscheidenden Punkten vom Autografen und vom Erstdruck (siehe *Description of Sources*).

Der Titel, in der deutschen Ausgabe *Tonstücke in Liederform*, lässt unmittelbar an Mendelssohns *Lieder ohne Worte* denken, und zwar sowohl vom Stil als auch von der Genrebezeichnung her. Eine enge persönliche Beziehung zwischen Hartmann und Mendelssohn ist zwar nicht belegt, doch Hartmann kannte zweifellos die vielen *Lieder ohne Worte*, die Mendelssohn in den Jahren 1832 bis 1845 veröffentlichen ließ.⁶⁵ Dem Verleger Julius Schuberth gefiel die Sammlung offensichtlich, denn er fragte nach mehr Stücken der gleichen Art, um noch ein Heft herausgeben zu können:

Ihr Heft Lieder ohne Worte d.h. Tonstücke etc. habe ich erhalten & finde ich Ihr Honorar ganz in der Ordnung. Dass ich diese Tonstücke in Liederform fortzusetzen wünsche bitte ich nicht ungütig aufzunehmen. Die nächst folgenden Hefte davon wollte ich mir nur reservirt wissen.⁶⁶

Schuberth nummerierte das Werk auf dem Titelblatt ausdrücklich als „Op. 37 1^{tes} Heft“, ein zweites erschien jedoch nie.

⁶¹ *Neue Zeitschrift für Musik* (19), No. 23, 18.9. 1843.

⁶² Lothar Brix, *Op. cit.*, S. 77; Angul Hammerich, *J.P.E. Hartmann*, København 1916, S. 46; Inger Sørensen, *Op. cit.*, S. 151. Hammerich kann Chopins bei einer dieser Begegnungen in Paris an Hartmann gerichtete Worte geradezu wörtlich zitieren: „Mais c'est charmant ce que vous jouez-là.“

⁶³ *Alte Erinnerungen* steht in der vorliegenden Ausgabe als Nr. 29.

⁶⁴ *Breve*, Nr. 155 vom 17.1. 1843 von Julius Schuberth an Hartmann: „Wenn ich bitten darf lassen Sie mich mit den Liedern ohne Worte nich [sic!] warten – ich möchte gern gleich beide Hefte haben.“

⁶⁵ Insgesamt erschienen in diesen Jahren sechs Sammlungen der *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn.

⁶⁶ Brief von Julius Schuberth an Hartmann vom 22.2. 1843. *Breve*, Nr. 157. Auch in einem Brief vom Monat zuvor (*Breve*, Nr. 155) setzt Schuberth voraus, dass zwei Hefte *Lieder ohne Worte* kommen.

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
Muskikhandler."

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 Voll-
meiler, Leonhard, and Hartmann; see *Introduction*). A copy of
this edition is not known today.

B Printed score.

Title page: "Preis-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's 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 so-
nata was given in connection with the prize committee's assess-
ment ("43" according to Hartmann's letter of 28.12.1841).⁴

¹ A number of Hartmann's autograph manuscripts have been digi-
tized 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.

[NO. 8] DEUX PIÈCES CARACTÉRISTIQUES, OPUS 25

A Print, first edition

B Print

A Print, first edition.

Title page: "Deux / Pièces caractéristiques / POUR LE / PIANO-FORTE / composées / par / J.P.E.HARTMANN / [...] / Oeuv. 25 / Leipzig chez Fred. Hofmeister."

Pl. No. 2408 (on title page: 2406) (1839).³¹

15 pages.

B Print.

Title page: "Deux Pièces caractéristiques / pour / Piano / par / J.P.E.HARTMANN. / Oeuvre 25. / [...] / Nouvelle Édition par Aug. Winding. [...] / COPENHAGUE. / Wilhelm Hansen. / Éditeur."

Pl.Nos. 8950, 8951 (1885).³²

Two volumes with identical title pages.

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

Fingering added.

Different tempo designation in the second piece.

As it is not clear to which extent Hartmann was involved in Winding's edition (**B**), **A** has been chosen as the main source for the present edition.

[NO. 9] TRE GENRESTYKKER

A Autograph, draft

B Fair copy

C Autograph (second part of No. 1)

A Autograph, draft.

DK-Kk, MA ms 469, mu 8308.2688.

"No. 1 Allegro ~~marziale~~".

One folio, 12 staves 27.5x37.5 cm; only containing the first 49 bars, i.e. the introduction to the following Scherzo (see **C**).

"No. 2 Allegretto giocoso ~~Allegro giocoso~~"; corrections and deletions in ink. One gathering, oblong format, 16 staves, 27,5x36 cm; last page blank apart from the upper stave.

"No. 3 Allegro moderato".

One gathering, oblong format, 16 staves, 27,5x39 cm.

Written in ink.

The three pieces are written with different ink and on different types of music paper; the numbers "1", "2" and "3" seem to be later additions. This indicates that originally the three pieces were composed as individual pieces, which were subsequently joined, aiming at a collection of all three pieces to be published with the opus number "26" (see **B** below).

B Fair copy.

DK-Kk, Hartmanns Samling, Kapsel F-G.

Title page: "3 Genrestücke / für das Piano-Forte / componiert / von / I.P.E. Hartmann / op: 26."

Oblong format. 5 bifolios and 1 folio stitched together as one gathering. Original pagination: blank, pp. 1-21, blank.

10 staves, 34.5x24 cm.

A Few deletions and corrections.

Printing copy, made by a professional copyist on the basis of **A** and **C**, for a planned edition by Hofmeister in Leipzig, which never materialized.³³ The opus number "26" was later used for *Introduction et Andante religioso* (see No. 28).

C Autograph (second part of No. 1).

Autograph, fair copy.

DK-Kk, MA ms 473, mu 8308.2692.

Title above the top stave: "Scherzo. Allegro assai, con molto fuoco". 1 bifolio, unpaginated, 25x32 cm, 14 staves. Handmade paper.

Written in ink with a few corrections in ink.

Contents:

bb. 50-196 of No. 1, i.e. the Scherzo.

Paper type and title indicates that this scherzo was originally planned as an independent composition, to which an introduction was later added, making the piece ready for the planned edition of "3 Genrestücke Opus 26".

C was used as a supplement to **A**, both being the joint copy text for the fair copy **B**.

Thus **B** is the manuscript which Hartmann – in vain – tried to make Hofmeister publish; it has been chosen as the main source of the present edition.

[NO. 10] OTTE SKITSER, OPUS 31

A Autograph, fair copy

B Print, first edition

C Print

D Print

A Autograph, fair copy.

DK-Kk, Hartmanns Samling, Kapsel S.-Studier.

Title on the first music page: "6 Skizzen für das Piano-Forte J.P.E.H. op: 31."

End dating on the first gathering: "Fine / d: 21 Septbr: 40. / J.P.E.Hartmann Op: 31."

5 folios with "Nos. 1-6" stitched together; 16 staves, 27x38 cm

1 folio, 12 staves, 25x38 cm with "No. 3"

1 folio, 14 staves, 25x38 cm with "No. 4"

³¹ Dating according to *DF* p. 11, *Hofmeister XIX*, September 1839.

³² Dating according to *DF*, p. 11

³³ *Letters* No. 110.

1 bifolio, 12 staves, 25x38 cm with “No. 4”

Contents:

No. 1. Allegro non troppo grazioso (=Opus 31, No. I)

No. 2. Canzonetta, Andantino (= Opus 31, No. II)

No. 3. Allegro assai (=Opus 31, No. VI)

No. 4. Introduction, Allegro assai – Allegretto, Mouvem. de Valz (=Opus 31 No. VII, the movement in A, however, being 24 bars shorter than in B and C)

No. 5 [“No 5” erased]. Canzonetta. Andante (not included in Opus 31; two years later printed in *Sangfuglen* 1842, see *Canzonetta* (No. 31 below)

No. 6. Allegro passionato, assai (=Opus 31 No. VIII)

No. 3. Mazurka (=Opus 31, No. III)

No. 4. Allegro molto assai, giocoso (= Opus 31, No. IV)

No. 4. Scherzo. Allegro molto, assai (= Opus 31, No. V)

As it may be seen there is no complete convergence between this manuscript and the printed edition of “Otte Skizzer”. Nor is the numbering of the pieces in the manuscript completely stringent, two different pieces being labeled “No. 3” and three different pieces being labeled “No. 4”.

It must furthermore be stressed that not even the stitched gathering with the collective title “6 Skizzen” corresponds to the printed edition.

B Print, first edition.

Title page: “ACHT SKIZZEN / für / Pianoforte / componirt und / EMMA HARTMANN / geborene Zinn / gewidmet / von / J.P.E.HARTMANN / [...] Heft 1 Op. 31 [Heft 2] / [...] / Schubert & Comp: Hamburg und Leipzig / St Petersburg à l’Odéon Kopenhagen Lose & Olsen.”

Pl. Nos. 527, 528 (1842).³⁴

Two volumes with four pieces in each.

11 pages, 15 pages.

C Print.

Title page. “Til Emma Hartmann / født Zinn / Otte Skizzer / for / PIANOFORTE / af / J.P.E.HARTMANN. / Op. 31 / 1^{ste} Hefte [2^{de} Hefte] / Ny af Componisten revideret Udgave. / KJÖBENHAVN / Wilhelm Hansen’s Forlag og Eiendom.”

On top of the first music page: “J.P.E.Hartmann. Op 31 (1842)”.

Pl. Nos. 3367 og 3398 (1877).³⁵

11 pages, 15 pages.

D Print.

Title page: “OTTE / SKIZZER / for / PIANO / komponerede af / J.P.E.HARTMANN. / Op. 31 Hefte 1 [2]. / Fingersætning af Aug. Winding. / [...] KJÖBENHAVN / Wilhelm Hansens Musik-Forlag.”

Pl. Nos. 3367 and 3398 (1886).³⁶

11 pages, 15 pages.

In spite of the fact that they carry the same plate numbers there are slight differences between C and D.

Six of the sketches (Nos. I, II, VI, VII, VIII and the omitted “No. 5”) were composed in 1840, whereas the rest (Nos. III, IV and V) were probably composed in 1841.

The reissue by Wilhelm Hansen from 1877 carries the addition “Ny af Componisten revideret Udgave”;³⁷ therefore this edition (C) has been chosen as the main source. Deviations from the autograph and the first edition are listed in *List of Emendations*.

[NO. 11] SEKS TONESTYKKER I SANGFORM, OPUS 37

A Autograph, fair copy

B Print, first edition

C Print

A Autograph, fair copy.

DK-Kk, Hartmanns Samling, Kapsel Kompositioner og Udkast. Without title. Above the top stave of p. 1: “J.P.E.Hartmann / Op:37.”

Dating on p. 17 (after the original ending of No. IV): “22/10 42.”

4 bifolios and one folio, paginated 1-18 (p. 3 unpaginated), stitched together. 27x38 cm (the right margin of some of the pages has been trimmed). Fair copy with a few corrections, written in ink.

pp. 1-3: No. I “Allegro agitato, grazioso M.M. ♩ = 116” (=Opus 37 No. I)

p. 4: blank, apart from 7 bars at the bottom of the page – marked as “1” and “2” – to be used as corrections on the following p. 5 (equally marked as “1” and “2”)

pp. 5-7 (top): No. 1 with the addition above the first stave: “NB udskrives ikke.”³⁸ and the title “Gamle Minder”³⁹ (not included in Opus 37; published as an independent composition in the present edition, No. 29)

pp. 7-8: “No. 2 Moderato con passione ♩ = 100” with the addition above the first system: “Skrives i dobbelt saa lange Noder, og i C”⁴⁰ (it is here notated as 2/4) (=Opus 37 No. II)

p. 9: No. 5 Allegretto, crossed out (diverging version of the first 31 bars of Opus 37 No. V)

pp. 10-11 (staves 1-6): “No. 5 Allegretto ♩ = 96” (=Opus 37 No. V)

³⁴ Dating according to *DF*, p. 14 and *Hofmeister XIX*, November 1842 (Vol. 1) and July 1843 (Vol. 2); Vol. I is listed once more in *Hofmeister XIX*, October 1874.

³⁵ Dating according to *DF*, p. 14: maj 1877. Copy of Vol. 1 in The Royal Library (Dan Fogs Samling) carries owner's signature: Camilla Freitag December 1877.

³⁶ Dating according to *DF*, p. 14.

³⁷ “New edition, revised by the composer”.

³⁸ “Don't copy”.


³⁹ “Old Memories”.

⁴⁰ “To be notated with doubled note values and in C”.

Bar	Part	Comment
122-123	pf.2	tie added by analogy with bb.53-54
126	pf.2	marc. added by analogy with pf.1
128	pf.2	marc. added by analogy with pf.1
128	pf.1	<i>sfz</i> omitted because of marc. and by analogy with b.126
130	pf.1	chord 2 top note: <i>e</i> [♯] emended to <i>e</i> [♮] by analogy with b.132 and as in A
137	pf.2	slur added by analogy with b.136
141	pf.1,2	slurs added by analogy with b.142
142	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with b.141
143	pf.1	lower part note 1: marc. added by analogy with b.141
149	pf.1	chord 1: marc. added by analogy with b.148
150	pf.1	lower part: marc. emended from upper part to lower part by analogy with b.146
151	pf.2	chords 1-2: slur added by analogy with pf.1
151-155	pf.1,2	stacc. added by analogy with bb.147-149 and <i>stacc.</i> in b. 151 (third crotchet)
158-166	pf.1	lower part: slurs added by analogy with upper part
159-166, 168,		
167	pf.1	slur added by analogy with pf.2
169	pf.1	slur added by analogy with pf.2
170, 171	pf.2	slurs added by analogy with bb.166, 168
170-171	pf.2	A : upper part first crotchet: <i>♩</i> <i>G</i> (instead of <i>♯</i> as in B)

NO. 10 OTTE SKITSER, OPUS 31

No. 1


Bar	Part	Comment
		A, B : <i>♩</i> = 88.
18	pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.26 and as in A
18-20		A :
		
28	pf.2	A : chord 1: <i>F, f</i>
29		A : <i>dal</i> <i>al</i> <i>poi</i> (indicating repetition of bb.1-16, which is fully written out in B and C)
29-32		A, B : to be repeated
44-45		as in A and B ; B : after the double bar: repetition of bb.5-16
48	pf.1	last chord: <i>d</i> [♯] emended to <i>d</i> [♮] (misprint)
57		B : <i>ritard.</i>



No. 2

Bar	Part	Comment
		A : No.2. <i>Canzonetta Andantino</i> . <i>♩</i> = 138; B : No 2 <i>Canzonetta Religiosa. Andantino</i> <i>♩</i> = 138
5-6		B : misleading repeat signs between bb.5 and 6
7-8		B : barline between bb.7 and 8 missing
6-18		A : to be repeated
9	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
9, 10	pf.1	upper part note 7: marc. added by analogy with pf.2 and as in A, B
10		A : tenth to twelfth semi-quaver: <i>riten.</i>
11	pf.2	A : chord 2: arpeggio
12		A : seventh to ninth semi-quaver: <i>smorz.</i>




Bar	Part	Comment
No. 3		
Bar	Part	Comment
		B : <i>♩</i> = 152
6	pf.2	upper part notes 1-2: slur and stacc. added by analogy with pf.1 and b.14
7	pf.2	B : upper part note 1: <i>c'</i> (not <i>c</i> [♯])
17	pf.1	A, B : third quaver: <i>g</i> [♮] (no chord)
18,19	pf.2	second crotchet: marc. omitted by analogy with pf.1 and as in A, B
18-20	pf.1	chord 1: marc. added by analogy with bb.26-28 and as in A, B
20		A, B : first crotchet: <i>dim.</i>
22-23	pf.1	chord 1: marc. added by analogy with bb.30-31 and as in A, B
22-23	pf.2	second crotchet: marc. omitted by analogy with pf.1 and as in A, B
24-31		A : originally a repetition of bb.17-23, but later corrected in ink to the version of B and C
26-28, 30-31	pf.2	A, B : notes 4-6: stacc.
32	pf.1	A, B : <i>dolce</i>
35		A, B : <i>dim.</i>
37	pf.1	A, B : chord 1: <i>f</i> [♮] (no chord)
38	pf.1	A, B : <i>♩</i> . <i>c</i> [♯] (no chord)
38		A, B : <i>smorz.</i>
39		A, B : <i>dim.</i>
39-40 ⁱ	pf.2	lower part: slur added by analogy with upper part (b.40 ⁱ) and as in A
40 ⁱ	pf.1	end of slur emended from note 2 to note 3 by analogy with pf.2
40 ⁱⁱ	pf.2	first and second crotchet: end of slur and tie added by analogy with b.40 ⁱ
46	pf.1	A, B : chord 2: <i>b</i> [♯] , <i>d</i> [♮]
47 ⁱⁱⁱ	pf.2	upper part notes 2-3: tie omitted because of slurs from notes 1-2 and 3-4
50-54	pf.2	second crotchet: marc. added by analogy with pf.1
56		A, B : third crotchet: <i>pp</i>
60	pf.1,2	A, B : third crotchet: <i>tardato</i>

No. 4

Bar	Part	Comment
		A : <i>Allegretto molto assai, gicoso</i> (no title); B : <i>Allegro molto assai, gracioso</i> (<i>♩</i> = 138) (no title)
		A, B :
11	pf.2	
11, 15, 19, 21,		
23, 27, 29	pf.1	A : upper part: crotchets, not quavers
14	pf.2	A : chord 2: <i>♩</i>
17, 18	pf.1	upper part notes 1, 2, 3: marc. added by analogy with b.16
18	pf.2	chord 3: marc. added by analogy with bb.16-17
16-36	pf.1	upper part: in this passage the one-bar phrase beginning with quavers is sometimes followed by a quaver, sometimes by a crotchet; as neither A, B , nor C are consistent in this respect all relevant instances have been emended to <i>♩</i> <i>♩</i> <i>♩</i> ; in accordance with this, emendations have been made in bb.16, 17, 24, 25, 26 and 28
22	pf.1	the rhythm of first to fourth semi-quaver has been emended by analogy with b.20
25	pf.1	upper part notes 1-3: marc. added by analogy with b.24
26	pf.1	upper part: stacc. and marc. added by analogy with b.24

Bar	Part	Comment
33, 34, 35, 36	pf.2	chord 3: marc. added by analogy with pf.1 and as in A
35	pf.1	upper part note 2: stacc. added by analogy with b.34 and as in B
50		A, B: rit.
54	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1
54		A, B: poco riten.
56		A, B: a tempo
56-57	pf.2	slur added by analogy with pf.1 (b.57)
66		A, B: <i>mf</i>, not <i>f</i>
70	pf.1	A: upper part notes 1-2: ♭ ♭ with marc., not ♭ ♭ with <i>ten.</i>
70	pf.2	see b.11
73	pf.2	stacc. added by analogy with b.14; A: chord 2: ♭
74	pf.1,2	A: first quaver: 
85	pf.1	chord 1: stacc. added by analogy with chord 2, b.84 and as in B
86	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1
86		A, B: rit.
90	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1
94-95	pf.1	A: no upper part
96	pf.2	A, B: second crotchet: ‡
102	pf.1,2	A:  missing
102	pf.2	chord 1: stacc. omitted by analogy with pf.1 and as in A, B
103		A, B: dimin.
106		A, B: smorz.
111		A, B: dim. e rit.

No. 5

Bar	Part	Comment
		B: ♯ = 96
13	pf.1	chords 3-4: slur and stacc. added by analogy with bb.17, 129
16	pf.1	note 1: marc. added by analogy with bb.12, 15
18-20	pf.1	lower part note 2: stacc. added by analogy with upper part
23	pf.1	chord 3: stacc. added by analogy with pf.2
35	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
36	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
37-38	pf.1	slur added by analogy with bb.153-154
37-38	pf.2	slur added by analogy with 153-154
39, 41, 43	pf.1	lower part: slur added by analogy with pf.2
41, 43, 45	pf.2	A: note 1: stacc.
43	pf.2	note 1: stacc. omitted by analogy with bb.39, 41
46		A, B: smorzando
50, 54	pf.2	A, B: chord 1: top note ♯ <i>e'</i> missing
54	pf.2	chord 1: marc. added by analogy with b.50 and as in B
63	pf.2	chord 1: stacc. omitted by analogy with pf.1 and as in A, B
63-64	pf.2	marc. added by analogy with pf.1
78, 79, 80	pf.1	lower part note 2: stacc. added by analogy with upper part
84	pf.1	chord 3: <i>b[♭] - g[♯]</i> enharmonically emended to <i>a[♯] - f[♯]</i> because of the harmonic context
85		A: Trio; A, B: dolcissimo
92	pf.1	end of slur emended from first minim of b.93 to fourth quaver of b.92 because of slur of bb.93-96 and as in A
105-106		A: cresc.; B: 
117		A: DC dal  al  (bb.117-199 of the present edition)
134-136	pf.1	lower part note 2: stacc. added by analogy with upper part
139	pf.1	chord 3: stacc. added by analogy with pf.2

Bar	Part	Comment
139	pf.2	note 1: stacc. added by analogy with b.23
151	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
152	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
153-154	pf.2	slur added by analogy with pf.1
155, 157,		
159	pf.1	lower part: slur added by analogy with pf.2
180	pf.1	chord 2: stacc. added by analogy with b.64
200		A: Coda (in consequence of the <i>da capo</i> indication of b.117)
200	pf.2	note 4: stacc. added by analogy with pf.1
203-204	pf.2	lower part: tie and slur added by analogy with pf.1 and as in A
204	pf.2	upper part notes 1-2: stacc. added by analogy with pf.1 and as in A, B
206	pf.1,2	lower part note 2: stacc. added by analogy with b.204
213	pf.2	upper part note 1: marc. added by analogy with pf.1
215	pf.1,2	chord 1: marc. added by analogy with b.213
217-220		A, B:



220	pf.2	beginning of slur emended from note 3 to note 2 by analogy with b.217-219
221-226	pf.1	A: upper part including lower octave:




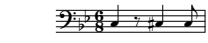


227	pf.2	second crotchet: stacc. added by analogy with pf.1
228	pf.2	chord 1: stacc. and marc. added by analogy with pf.1
228-229	pf.1,2	A, B:







		including an extra bar
229	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with pf.1
231	pf.2	note 1: marc. added by analogy with pf.1
232	pf.1	lower part: stacc. added by analogy with upper part and pf.2
236	pf.1,2	stacc. added by analogy with b.232
236-237		A, B: between bb.236 and 237 of C: repetition of the preceding eight-bar phrase bb. 229-236
239	pf.2	A, B: second crotchet: ‡
243, 244	pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.242 and as in B
245	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with pf.1
249	pf.1	stacc. added by analogy with pf.1 and as in A

No. 6

Bar	Part	Comment
		A, B: ♯ = 96
6		A, B: after the fifth quaver: repeat sign indicating repetition of bb.1-6; A, B: sixth quaver: <i>f</i>
9		A: scherz:
13	pf.2	last chord: <i>e, b[♭], c'</i> emended to <i>e, b[♭], c'</i> by analogy with b.14 and in accordance with the version of A quoted below


Bar	Part	Comment
13-15	pf.2	A, B: 
15	pf.2	two slurs emended to one slur
21	pf.2	note 1: stacc. added by analogy with b.17-18
28	pf.1	chord 5: <i>d''</i> , <i>f''</i> emended to <i>c''</i> , <i>e''</i> by analogy with pf.2 and as in A; B: <i>d''</i> , <i>f''</i>
34	pf.2	A, B: 
35-36	pf.1	lower part: slur added by analogy with pf.1 and as in B
55-56	pf.2	A, B: as bb.13-14 (see above)
56	pf.1	note 9: stacc. added by analogy with b.14
56	pf.2	fourth to fifth quaver: slur added by analogy with bb.14, 55
59-60	pf.2	A, B: 
62	pf.1	note 1: stacc. added by analogy with b.61
63		A: <i>leggier</i>
64	pf.1	third quaver: stacc. added by analogy with pf.2 and as in A
66	pf.2	note 4: stacc. added by analogy with note 2 and as in A, B
67	pf.1	upper part notes 1-2: redundant slur omitted by analogy with b.69
71		A, B: <i>dim.</i>
71, 72, 73	pf.1	note 3: stacc. added by analogy with bb.3-6
73		A, B: <i>smorz.</i>
78		A, B: <i>retard.</i>
79	pf.1	fourth quaver: stacc. added by analogy with b.80
No. 7		
Bar	Part	Comment
		A: <i>Nº 4</i> ("7" added in pencil above "4"), <i>Introduction, Allegro Assai</i> ♩. = 96. B: <i>Allegro assai</i> ♩. = 96. A, B, C: Title of the whole piece: "INTRODUCTION"; as this title clearly relates to the first 23 bars only, it has been emended from the main title to the subtitle in the present edition on level with "MOUVEMENT DE VALSE" in b. 24
1-3	pf.1,2	A: 
1-3	pf.2	marc. added by analogy with pf.1
3	pf.2	A, B: note 1: <i>g</i>
5		A, B: <i>ritard.</i>
9	pf.1	A, B: note 1: marc.
13	pf.1	A, B: note 1: marc.
15		B: <i>ritard.</i>
15	pf.2	chord 1: <i>E, g</i> emended to <i>E, e</i> because of harmonic context and as in A
16	pf.2	<i>H.H.</i> (meaning "Højre Haand", right hand) emended to <i>m.d.</i> ; A, B: <i>p</i>
18	pf.2	chord 1: stacc. added by analogy with bb.20, 22, 23 and as in A, B
20	pf.1	missing <i>f</i> added

Bar	Part	Comment
25		A, B: note 1: <i>a piacere</i>
28	pf.1	note 1: marc. added by analogy with bb.26, 27
32		A, B: <i>smorz.</i>
34	pf.1,2	third quaver: as in B and C; A: <i>a'</i> (Hartmann's slip of the pen?)
34, 35	pf.1	note 1: marc. added by analogy with bb. 26, 27
36		note 1: marc. added by analogy with bb.34,35
36	pf.2	third quaver: as in B and C; A: <i>g'</i> (Hartmann's slip of the pen?)
46	pf.2	A: chord 1: <i>g⁴</i> , <i>d'</i>
48		B: <i>cresc.</i>
51-53		A, B:  <i>p</i> not in bb.51-52 but in bb. 52-53
55-57		A, B:  <i>p</i> not in bb.55-56 but in bb. 56-57
71		B: <i>a piacere</i>
74	pf.1	note 1: marc. added by analogy with bb.72, 73 and as in A
76-79	pf.1,2	missing in A; instead A has the following passage, which is missing in B and C: 
79		
85		
91		
97		
103		
78'	pf.2	A, B: lower part: <i>d</i> missing
79	pf.1	 added by analogy with b.25 and as in A and B
79		B: <i>smorz.</i>
80, 81, 85	pf.1	note 1: marc. added by analogy with b.84 and as in A
84, 85	pf.1,2	slur added by analogy with bb.80, 81
90	pf.1	marc. omitted by analogy with bb.82, 86 and as in A
96	pf.1	chord 2: stacc. added by analogy with bb.97, 98
106	pf.2	<i>m.s.</i> added by analogy with b.104
106	pf.1,2	chord 2: stacc. added by analogy with bb.104, 105
113, 115	pf.1	marc. added by analogy with bb.112, 114 and as in A
116	pf.1	A: chord 1: marc.
117	pf.1	A: chord 2: <i>d'</i> , <i>f⁴</i> , <i>d''</i>

Bar	Part	Comment
No. 8		
Bar	Part	Comment
		A, B: $\text{♩} = 100$
2	pf.2	B: chord 1: marc.
4	pf.1	chord 1: b^b, d^b, e^b emended to b^b, d^b, e^b by analogy with b.2 (apparently the engraver has swapped the two accidentals for d and e by mistake)
6	pf.1	slur added by analogy with bb.5, 10
8	pf.2	A: 
10	pf.1	upper part note 3: marc. added by analogy with b.6
10	pf.2	upper part note 4: ♩ emended to ♩ by analogy with note 1 and b.6; A: 
11	pf.1	note 7: marc. added by analogy with bb.5, 7, 9 and as in A, B; A: note 5: f'
14	pf.1	note 5: stacc. added by analogy with b.13 and as in A, B
15		A, B: <i>mf</i> (instead of )
16		<i>ritenuto</i> added because of <i>a tempo</i> in b.17 and as in A, B
25 ⁱ	pf.1	fifth and sixth quaver: stacc. and slur added by analogy with b.12
25 ⁱⁱ		A: <i>con fuoco</i> (instead of <i>risoluto</i>)
26		B: <i>con fuoco assai</i>
31	pf.2	note 1: marc. added by analogy with b.33
34	pf.2	upper part note 1: marc. added by analogy with b.36
34-37	pf.2	stacc. added by analogy with pf.1 and as in A, B
42	pf.2	note 4: <i>rfz</i> emended to <i>ff</i> because of marc. and as in A, B
44-62		emendations as bb.5-22 above; A: notated as <i>dal Segno</i> § al §, the two segno indications being marked in b.5 and b.24
49	pf.1	upper part note 1: marc. added by analogy with b.10; upper part note 3: marc. added by analogy with b.45
55		<i>ritenuto</i> added by analogy with b.16
63		A, B: <i>dim. e. smorz.</i>
64	pf.2	A: chords 2-3: stacc.; A: <i>ff</i> <i>mo con fuoco</i>
65	pf.2	chord 2: stacc. added by analogy with pf.1 and b.67
67	pf.1	chords 3, 6: stacc. added by analogy with pf.2 and b.65
67		A, B: <i>molto ritenuto</i>
69	pf.2	A, B: chord 1: arpeggio; A: chord 1: <i>sfz</i>
70		A, B: <i>dim.</i>
71	pf.1	A, B: third quaver notated with turn-sign
73		redundant <i>p</i> emended to  as in A
75		A, B: <i>smorz.</i>
79		A, B: <i>pp smorz.</i>
82		A, B: <i>pp</i>
82-83	pf.2	slur added by analogy with bb.80-82
85		A, B: <i>f</i>

NO. 11
SEKS TONESTYKKER I SANGFORM, OPUS 37

No. 1		
Bar	Part	Comment
		A, B: <i>M.M.</i> $\text{♩} = 116$
1	pf.1,2	A, B: <i>sempre legato</i>

Bar	Part	Comment
1	pf.2	upper part notes 5-6: $b^b - c^b$ emended to $c' - b^b$ by analogy with b.36 and as in A; A: third, sixth, ninth and twelfth semiquaver: stacc.
1-3	pf.1,2	B: third, sixth, ninth and twelfth semiquaver notated as one chord in pf.1: 
		the same notation is used in bb.5-8, 11-16, 34-42, 44-45, 48
1-2, 2-4, 5-6, 6-8, 11, 12-14, 14-15, 15-17, 26-27, 28-29, 30-32, 36-37, 37-39, 40-41, 41-43, 46, 50, 51-52, 54-55	pf.2	slur added by analogy with pf.1
4		A, B: <i>riten.</i>
5	pf.1,2	A, B: <i>a Tempo</i>
6	pf.1,2	A, B: sixth quaver: lower note f' of the chord missing
7		A: <i>smorz.</i>
10	pf.1	upper part notes 7-8: b^b (tied to the previous b^b) - b^b emended to $d^b - b^b$ because of the rhythmic structure of bb.9-10 and as in A; B also has $b^b - b^b$, so it is apparently a copying error in B, which has been transferred to C
13	pf.1,2	A, B: <i>dim. e smorz.</i>
13	pf.2	A: notes 1, 4: stacc.
14		A, B: <i>agitato</i>
19	pf.1,2	A, B: <i>dim.</i> starting on the first chord of the bar
20	pf.1,2	sixth quaver: stacc. omitted by analogy with b.18 and as in A, B
22	pf.1,2	A, B: <i>sempre legato</i>
22, 24	pf.2	A, B: lower part: first quaver: γ instead of chord
25	pf.1,2	A, B: <i>smorz.</i>
26	pf.1	A: chord 1: lower note g' missing
28	pf.1	A, B: ninth quaver: e^b (instead of chord)
29	pf.1	A, B: <i>rubato</i> at upper part note 4, not at upper part note 2
33	pf.2	A, B: last note: $\text{♩} \gamma \gamma$
35		A, B: <i>dim. e smorz.</i>
36		A, B: <i>agitato</i>
37	pf.1	A, B: third quaver: a^b (lower part of the chord) emended to a^b by analogy with b.41 and as in A, B
37, 41	pf.2	upper part note 3: c' emended to a^b because of the musical context and as in A; B: c'
39		A, B: <i>riten.</i>
40		A: <i>a Tempo</i>
43	pf.2	A, B: last note: $\text{♩} \gamma \gamma$
44, 45, 48, 49	pf.2	ten. added by analogy with pf.1
49		A, B: latter half of the bar: <i>rubato</i>
53		A: <i>sost.</i>
53	pf.2	eleventh quaver: $g^{\sharp} - a^b$ emended to $g^{\sharp} - a^b$ because of the musical context
55	pf.2	A, B: third quaver: g, b^b

No. 2		
Bar	Part	Comment
		A, B: $\text{♩} = 100$; A: notated in 2/4 rhythm with notes of double value; addition in ink: NB: skrives i dobbelt saa lange Noder og i C (to be notated in twice as long notes, and in C)