

# MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi  
Intézet

---

JOHANN  
EVANGELIST

FUSS

(1777–1819)

Lieder und Gesänge

# MUSICALIA DANUBIANA

**CURIS**

**MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET**

**DOBSZAY LÁSZLÓ**

**TALLIÁN TIBOR**

**MUSICALIA DANUBIANA 21.**

**JOHANN EVANGELIST FUSS**

**LIEDER UND GESÄNGE**

**(und andere weltliche Vokalwerke)**

HERAUSGEGEBEN VON

**ÁGNES SAS**

**BUDAPEST • 2005**

Felelős kiadó: TALLIÁN TIBOR  
A versszövegek közreadása: Dr. TATÁR SÁNDOR  
A kotta lektorálása: SZACSVAI KIM KATALIN  
Német fordítás: MÉSZÁROS ERZSÉBET  
Német lektor: FRIEDRICH ALBRECHT  
Angol fordítás: BÁNFALVI JUDIT  
Angol lektor: PAUL W. MERRICK  
Kottagrafika: ÁMON ILONA  
Tipográfiai szerkesztés: HAJDU GERGELY

A sorozat szerkesztőbizottsága: DOBSZAY LÁSZLÓ, FALVY ZOLTÁN,  
FARKAS ZOLTÁN, FERENCZI ILONA, SZENDREI JANKA

Készült a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Pályázat támogatásával

ISBN 963 7074 89 9

ISSN 0230-8223

© Sas Ágnes 2005

# INDEX

<b>Előszó</b> .....	5
Az életrajz legfontosabb tényei .....	5
A független egzisztencia megteremtésének kísérlete .....	6
A színházi pályafutás .....	9
A legfontosabb műfaj: a dal .....	14
<b>Vorwort</b> .....	25
Die wichtigsten Daten der Biographie .....	25
Versuch der Gründung einer unabhängigen Existenz .....	27
Die Theaterlaufbahn .....	30
Die wichtigste Gattung: das Lied .....	36
<b>Preface</b> .....	47
Important Data from the Biography of Fuss .....	47
Attempts at Financial Independence .....	48
Fuss the Stage Composer .....	52
Lied – The Most Important Genre .....	57
<b>Irodalomjegyzék / Literaturverzeichnis / Bibliography</b> .....	67
<b>Faksimilék / Facsimiles</b> .....	71
<b>I. Dalok opusz-számmal / Lieder und Gesänge mit Opuszahl / Lieder with Opus Numbers</b>	
<b>Sechs neue Lieder op. 6 (1808)</b>	
1. <i>Des Grillen Häuschen</i> (Grillen fängt, wer fangen kann) .....	79
2. <i>Zufriedenheit</i> (Entflieht, ihr schwarzen Sorgen) .....	80
3. <i>Nachtgesang</i> (Tiefe Feier schauert um die Welt) .....	81
4. <i>Der Seefahrer</i> (Mein Schiff ruht endlich wieder) .....	82
5. <i>Beruhigung</i> (Der ernste Todesengel senkt) .....	84
6. <i>An Minnas Geist</i> (Im leichten Tanz) .....	86
7a. <i>Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe op. 24</i> (1811) első változat / erste Fassung / first version .....	90
7b. <i>Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe op. 24</i> másik változat / andere Fassung / other version .....	96
<b>Gesänge op. 16 (1812)</b>	
8. <i>Die Verlassene an ihr Kind</i> (Es muß das Herz an etwas hangen) .....	102
9. <i>Dem Kleinmütigen</i> (Das Leben hat für dich nur Grauen) .....	104
10. <i>Sonst und Jetzt</i> (Ich habe gelacht) .....	106
11. <i>Sehnsucht</i> (Kein Sohn der Schweiz verläßt) .....	108
12. <i>Bitte beim Abschied</i> (Also gehst du?) .....	109
13. <i>Der Traum op. 21</i> (Ich hatte gemähet) (1815) .....	115
<b>Gesänge op. 22 (1815)</b>	
14. <i>Das Mädchen am Bach</i> (Ein Mädchen saß am Bach) .....	119
15. <i>Lied der Freude</i> (Gesang ist das Leben des Frohen) .....	123

16–18. <b>Drei Romanzen</b>	
(1. Deodata spielt...: War einmal eine edle Dirne) .....	124
(2. Der Narr spielt...: Lieb Söhnlein) .....	130
(3. Deodata singt...: Komm herein, mein holdes Liebchen) .....	132

**Gesänge op. 23** (1816)

19. <i>Des Müllers Klage</i> (Der Müller kann nicht singen) .....	135
20. <i>Die Rose</i> (In einem Haine) .....	138
21. <i>Gegenwart</i> (Ich weiß einen Hügel) (1813) .....	140
22. <i>Zufriedenheit</i> (Ich bin vergnügt!) .....	141
23. <i>Die Erscheinung</i> (Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben) .....	142
24. <b>Elysium op. 29</b> (Ein leiser Nebel dämmert auf den Wogen) (1816) .....	151
25. <b>Beruhigung op. 31</b> (Die Nacht bricht an) (1817) .....	158
26. <b>An Emilie op. 32</b> (Ist denn Alles nun verloren?) (1817) .....	165

**II. Dalok opusz-szám nélkül / Lieder ohne Opuszahl /  
Lieder without Opus Numbers**

27. <i>Chanson de Rousseau</i> (Que le jour me dure) (1810) .....	170
28. <i>Kaffee Abschiedslied</i> (Hört, Schwester, hört!) (1810?) .....	172
29. <i>Das Fischermädchen</i> (Schwebe, mein tanzender Kahn!) (1810) .....	174
30. <i>Das Lied der kleinen Anna</i> (Die Mutter wird mich fragen) (15 Juli 1812).....	175
31. <i>A tavasz</i> (Fogjatok bé szent árnyékok!) (1813) .....	177
32. <i>An die Laute</i> (Holde Laute, einzig mir Vertraute!) (1818) .....	178

**III. Függelék / Anhang / Appendix**

1. <i>Dankgebet</i> aus der Oper Minos, König auf Kreta (7 Mai 1809) .....	184
<b>Cavatine und 2 Arien aus dem Melodram Isaak op. 30</b> (1812)	
2. <i>Arie</i> : Gott schützt die Unschuld .....	186
3. <i>Cavatine</i> : Leb wohl, geliebte Mutter .....	189
4. <i>Arie</i> : Ach, Gott! wie schön ist die Natur .....	191
5. <i>Kanon</i> aus der Oper Romulus und Remus (1814) .....	199
6. <i>Lied mit Chor</i> aus der Parodie Die Büchse der Pandora (1815/1818) .....	203
7. <i>Kanon Sei mir gegrüßt, Pannonien</i> (1817) .....	212
8. <i>Leichengesang</i> (1819) .....	216
Általános megjegyzések .....	217
Jegyzetek .....	221
Allgemeine Bemerkungen .....	235
Einzelbemerkungen .....	240
General Remarks .....	255
Notes .....	259

**Mutatók / Register / Indices**

1. Címek és szövegkezdetek / Liedertitel und Textanfänge / Titles and First Lines .....	273
2. Versek és költők / Gedichte und Dichter / Poems and Poets .....	273
3. Költők és szövegírók / Dichter und Librettisten / Poets and Librettists .....	275

## Előszó

A 18–19. század fordulóján Magyarországon működött zeneszerzők sorában Fusz János a nemzetközileg számon tartott komponisták közé tartozik. Tevékenysége és művei már saját korában meglehetősen nyilvánosságot kaptak, Bécsben és Lipcsében bemutatott ill. kiadott darabjai, a lipcsei és bécsi zenei sajtóban napvilágot látott saját cikkei, valamint a kritikák és hirdetések jóvoltából. Halála után barátja, Krüchten József az említett folyóiratokban hosszabb nekrológokat közölt,<sup>1</sup> s két magyar nyelvű cikkben részletes életrajzát és műveinek első, csaknem teljes jegyzékét is megjelentette.<sup>2</sup> Minden következő Fusszal foglalkozó publikáció ezekre a közleményekre támaszkodott – és meg is elégedett az adatok átvételével.<sup>3</sup> Újabb darabokról elsőként a német gyűjtemények forrásanyagát közlő Eitner,<sup>4</sup> újabb életrajzi adalékokról és művekről később Major Ervin tudósított.<sup>5</sup> Azóta a kottagyűjtemények folyamatos feldolgozása során még néhány eddig ismeretlen mű bukkant fel, ill. a már ismertek elterjedéséről kerültek elő további információk.<sup>6</sup>

### Az életrajz legfontosabb tényei<sup>7</sup>

A bevándorolt sváb családból származó Fusz János (Johann Evangelist Fuss) Tolnán született, 1777. dec. 16-án keresztelték. Magasabb szintű tanulmányait a bajai ferences gimnáziumban kezdte,<sup>8</sup> majd annak elvégzése után tanítói állást vállalt. A ferenceseknél énekesfiúként zeneoktatásban is részesült – tehetségére már akkor felfigyeltek. Később tanítói hivatásának megfelelően közreműködött a templom zenés miséin, s helyi családok házimuzsikáinak szívesen látott vendégként a kamarazene-repertoárral is megismerkedett, sőt, már komponálással is megpróbálkozott.

Az 1790-es évek végén Végh Ignác alkalmazásába lépett. A verebi kastély és a székesfehérvári városi palota patriarchális társasági életében a zene fontos szerepet játszott: a házigazda maga fuvolázott – a műsor gerincét tehát kamaraművek alkották, elsősorban fuvolás összeállításokban, de rendkívüli alkalmakkor nagyobb együttest is mozgósítottak. Fusz a család gyermekeit tanította zongorázni, a színielőadások zenéjét és a helyi templom zenés istentiszteleteit dirigálta. A főleg Bécsből beszerzett kottaanyag révén újabb műfajokban tájékozódhatott, s a házi színházban komponistaként is kísérletezhetett: első, kisebb-nagyobb kísérőzenéit itt írta.

A századforduló táján a még inspirálóbb környezetet kínáló Pozsonyt választotta működésének következő állomásaként, ahol zenetanárként kereste kenyerét. Noha a városi színház már 1800-ban bemutatta első ismert színpadi művét, Fusz önerőből tovább képezte magát – olyan sikerrel, hogy később igényes tanárnak és „mesteri *Klavier*-játékosnak” tartották (különösen „szigorú stílusban”).<sup>9</sup> Orgonán és fortepianón kívül hegedűn és brácsán is játszott, zeneelméleti, zeneszerzési stúdiumokat folytatott, sőt a társművészetekben is jártasságot szerzett. Az önképzés éveit

<sup>1</sup> AmZ 1819, No. 14, 233–235. h. (ápr. 7.) és AmZ Wien 1819, Nos. 49–50, 389–391. és 397–400. h. (jún. 19. és 23.). Fusz maga kérte Krüchten az újságok értesítésére (l. végrendeletét), de az anonim nekrológok és a névvel megjelent következő cikkek hasonló fogalmazásmódja és azonos adatai is Krüchten szerzőségét bizonyítják.

<sup>2</sup> Krüchten 1819/11 és 1819/12 (vagyis nov. és dec.).

<sup>3</sup> Pl. Schilling 1836, Mendel 1873 és közvetve Wurzbach, ill. Mátray Gábor (Tud. Gyűjt. 1829, III) és Bartalus István (*Magyar Orpheus*, Pest 1869).

<sup>4</sup> Eitner 4, 104–105.

<sup>5</sup> Major *Fusz*, ZL 1935 (a cikk változatlan átvétele: ZL 1965, Brockhaus Riemann 1978) és a *Fejezetek*-ben összefoglalva is megjelent tanulmányok (*Mozart és Magyarország /1956–58/ 9–57, Beethoven és Magyarország /1952/ 58–63, Magyar dal Beethoven feldolgozásában /1927/ 64–70, A Rákóczi-kor zenéje /1953/ 109–124 stb.*). További, általa nem hasznosított adalékokat is tartalmaz cédulakatalógusa (Major).

<sup>6</sup> Bécsi gyűjtemények: A-Wgm, Wn és Wsa – ill. *Theatermuseum*; magyarországi adatok: Bárdos *Eger, Székesfehérvár* és RISM: Veszprém, Pécs; valamint a RISM további adatai (főleg német és osztrák gyűjteményekből).

<sup>7</sup> A részleteket lásd: „Fusz” in MGG<sup>2</sup>, Sas *Life and Works* és Sas-Farkas *Fusz* (valamennyi műjegyzékkel).

<sup>8</sup> Ginder 78.

<sup>9</sup> Krüchten 1819/12, 86.

után 1804-től Bécsben, Georg Albrechtsbergernél (1736–1809) folytatta tanulmányait. A kor legkeresettebb zeneszerzés-professzora állítólag egyik legjobb növendékének tartotta – s a tanítvány maga is szeretettel emlékezett meg mesteréről.<sup>10</sup> Joseph Haydn-nal is sikerült megismerkednie, aki átjátszotta melodramáját és elismeréssel nyilatkozott róla. Ugyanekkor első opusza, a gitárkvartett is megjelent.

A császárvárosban töltött év után anyagi nehézségek miatt visszatért korábbi pozsonyi állásába. Újabb színpadi műveket írt és fontos szakmai kapcsolatra tett szert, anyja halála után azonban – a rendszeres kereset kényszere megszűnővén – újra a régió zenei centrumába ment. A második bécsi időszakban (1809–1814) sokat komponált és legtöbb színpadi tervét is ekkor valósította meg. Rövid idő leforgása alatt 18 opusza (opp. 3–20), néhány további dala és fortepiano-darabja látott napvilágot, sőt az előkészített kiadások még a következő évekre is áthúzódtak (opp. 21–28). Az első művek közreadói után most végre tartós partnereket talált: kompozícióinak többségét a Maisch- és a Traeg-cég publikálta,<sup>11</sup> a legsikeresebb darabokat több cég is megjelentette. Színpadi alkotásainak sora újabb operával folytatódott, majd különböző műfajokkal kísérletezett: kísérőzenét és kórusokat, melodramát és *Singspiel*-t, továbbá egy nagy heroikus operát írt.

Miután a kiadások, bemutatók jövedelméből, és némi zongoratanításból csak nehezen tudta fenntartani magát, 1815-ben elfogadta a pozsonyi színház meghívását. De a végre biztos megélhetést nyújtó, zeneszerzőként elért rangjának megfelelő karmesteri poszttal sem volt szerencséje: néhány sikeres előadás létrehozása után az intézmény egyre romló anyagi helyzete, a társulat széthullása gyors visszavonulásra készítette – ekkor egy ideig zongorák árusításával foglalkozott.<sup>12</sup> Az ezt követő féléves bécsi működés – publicisztikai tevékenység és korábbi művek kiadása (opp. 25–27) – után hosszadalmas betegsége végleges hazatérésre bírta. Élete utolsó éveiben a budai várban lakott és a helyi fürdőekben keresett gyógyulást. Ezidőben tíz újabb opuszt adott közre (opp. 29–39) és folyamatosan küldött írásokat a lapoknak is – a bécsi AmZ-ben 1818-ban több mint tíz tudósítása jelent meg. Bécsben 1816-ban mutatták be operettjét, két év múlva pedig már Budán komponált paródiáját. Egyidejűleg nagyszabású egyházi művek gondolata foglalkoztatta: egy ünnepi misén dolgozott és egy oratóriumra vonatkozó elképzeléseit is felvázolta. Mindezeket a terveket azonban már nem tudta megvalósítani: negyvenkét éves korában, 1819. március 9-én meghalt.

### A független egzisztencia megteremtésének kísérlete

A gyakori lakóhely-változásokat az a törekvés magyarázza, hogy a nagyobb alávetettséget jelentő főúri vagy egyházi szolgálattól Fusz igyekezett távol tartani magát. Ez a cél fokozatosan erősödött meg benne, hiszen pályája még a szokásos módon indult: a vidéki tanítóskodást feladva, szakmai és társadalmi előlépésként egy nemesi família zenei mindenésének szerepét vállalta.

Vereben nemcsak Végh II. Ignác (1763–1820) foglalkoztatta, hanem a tágabb család tagjai is: az ő fiai mellett unokatestvére, Végh III. Péter (1725–1802) lányait is tanította.<sup>13</sup> Leghűségesebb pártfogóját a lányok anyjának személyében találta meg: Vörös Magdolna,<sup>14</sup> aki később *Comtesse Lichtenberg*-ként Bécsben élt,<sup>15</sup> 1803-tól „*contractmäßige Pension*”-t ajánlott fel számára.<sup>16</sup> A tá-

<sup>10</sup> Albrechtsberger halálakor közölt nekrológiájában barátjának és második atyjának titulálta és gyászzenét komponált emlékére (AmZ 1809, No.11, 445–446. h.).

<sup>11</sup> 1810–1818 között 13, ill. 11 mű, l. Weinmann *Maisch és Traeg*.

<sup>12</sup> A PZ hirdetéseit idézi Major „Fusz János” (1815. jún. 9. és 1816. szept. 27.).

<sup>13</sup> Végh Ignácnak stílszerűen fuvolásnégyest ajánlott (op. 5, 1810/11), Végh Adelaide-nak kis fortepiano-darabokat (opp. 13–14, 1811), a másik növendék, Andrassy Ignácné sz. Végh Mária viszont az első jelentős dal dedikációját kapta (*Der Weg*... op. 24, 1811).

<sup>14</sup> Vörös Antal országbírói ítélmester, királyi alhelytartó lánya (Nagy).

<sup>15</sup> A frank eredetű, Ausztriába átszármazott, krajnai birtokokkal rendelkező, Bécsben élő grófi család legtöbb tagja magas rangot szerzett katonaként csinált karriert (l. Wurzbach).

<sup>16</sup> Fusz végrendelete, Budapest Fővárosi Levéltár, IV / 1002 / y – IIa, 871, 3.

mogatás valami létbiztonságot jelenthetett, talán lehetővé tette a bécsi tanulóévet és a pályakezdő lépéseket, de mint azt az életút kényszerű fordulatai tanúsítják, teljes anyagi függetlenséget nem.

A Végh-rokonság köréből a Csúzy- és az Almásy-családdal jutott közelebbi kapcsolatba: az előbbi hölgyeknek nemcsak a szokásos módon műveket dedikált,<sup>17</sup> hanem befutott szerzőként valószínűleg vendégeskedett is náluk,<sup>18</sup> az Almásy-família tagjaihoz szintén ajánlásokkal fordult, egyiküket talán tanította is.<sup>19</sup>

A verebi házikoncertek alkalmával a szomszéd Martonvásáron birtokos, a Végh-családdal jó viszonyt ápoló Brunswick grófokkal<sup>20</sup> is megismerkedhetett. Talán a budai társasági életben jelentős szerepet játszó Brunswick József (†1827) tárnokmester állt az onnan érkezett felkérések mögött: 1801-ben József nádor feleségének halálakor gyászóda, 1806-ban pantomim komponálására kapott megbízást (ez utóbbit a nádor névnapján mutatták be, a Brunswick-család több tagja, köztük Teréz és Josephine közreműködésével).<sup>21</sup> A gróf híres könyvtárral felszerelt budai palotájában a József-napi ünnepségsorozatokon hangversenyekre és daljáték-előadásra is sor került, később, 1818-ban pedig rendszeres koncertekre is – akkor azonban már unokaöccse, a Beethoven barátjaként ismert, amatőr csellista Ferenc gróf fogadta a vendégeket. Az egyik zártkörű hangversenyen Fusz maga is részt vett, a fellépő angol zongorista produkciójáról a bécsi AmZ számára beszámolót küldött.<sup>22</sup>

A nyilvánvaló előnyök, a családtagokkal, rokonokkal és vendégekkel kiépített jó kapcsolatok, a bontakozó zeneszerzői hírnév ellenére sem akart Vereben maradni. Miután egy ideig „pártfogó és segedelem nélkül, egyedül a’ fáradságos és idő-vesztő letzke-adásból”<sup>23</sup> élt, egy pozsonyi családnál helyezkedett el zenetanárként. Második pozsonyi tartózkodása idején pedig már fontos szakmai összeköttetéseket is szerzett. Atyai barátja, Heinrich Klein (1756–1832), aki pályafutása során maga is került az alkalmazotti státust s később a *Verein der Preßburger freyer Künstler und Sprachlehrer* megalapítását kezdeményezte,<sup>24</sup> nemcsak szakmai tanácsokkal látta el, hanem példaképet és morális támogatást is jelentett számára. De konkrét segítséget is: Fusz az ő révén került a lipcsei *Allgemeine musikalische Zeitung* levelezőinek sorába. Tartós jó kapcsolatukat Fusz művei is tükrözik: 1806-ban több darabot komponált mentora tiszteletére (stockholmi zeneakadémiai tagságának elnyerése alkalmából egy kvartettet, névnapjára egy kantátát),<sup>25</sup> a cím átadásának tízéves évfordulóján pedig a lipcsei újságban köszöntötte,<sup>26</sup> és ugyanakkor az ő lányának ajánlotta egyik legjelentősebb dalát, az *Elysium*-ot. (A művet a Klein által alapított társaság házikoncertjén maga a dedikáció címzettje mutatta be a szerző kíséretével. A hangversenyen Fusz darabjaiból ezen kívül a *Braut von Messina*-nyitány nyolckezes változatát és új variációját játszották – a fiatal Heinrich Marschner közreműködésével).<sup>27</sup>

<sup>17</sup> „Josephine Csúzy geb. Kwassay” és „Marie de Kwassay” számára (opp. 22, 31 és 37 – 1815 és 1817, ill. 1818).

<sup>18</sup> 1818-ban csúzy utazást tervezett, l. a végrendeletet.

<sup>19</sup> „Mme Christine Almásy née Comtesse de Haller” és (lánya?) „Mlle Claire Almásy” számára: opp. 8 és 10 (1810).

<sup>20</sup> Hornyák 228 (B. Ferencről, 1807).

<sup>21</sup> A *Vereinigte Ofner und Pester Zeitung* szerint (1806. márc. 23.) Fusz nyitányt és *intermezzo*-t komponált *Harmonie*-együttesre [és talán más tételeket is]. A Brunswick gróf által rendezett előadás az országházban zajlott. (A közreműködő személyeket Harasztí sorolja fel, l. i.m. 239. A nádor tiszteletére előadott mű fűvóskíséretét csaknem biztosan a saját, kéznél levő *Harmonie*-együttese játszotta – Georg Druschetzky vezetésével.)

<sup>22</sup> AmZ Wien 1818, No. 25, 217. h. (Ugyanott egy másik privát-koncertről is beszámolt, ezen az ő műveit előadták és karmesterként maga is közreműködött – l. még a 35. és 97. jegyzetet.)

<sup>23</sup> Krüchten 1819/11, 74.

<sup>24</sup> Múdra *passim*.

<sup>25</sup> *Notturmo en quatuor* op. 3, Bécs 1810 és *Kantate zur Namensfeyer Heinrich Kleins* (Krüchten József szövegére).

<sup>26</sup> AmZ 1816, No. 9, 137–138. h.

<sup>27</sup> AmZ 1816, No. 48, 828–829. h.: „... Professor der Tonkunst, Hr. Heinrich Klein, einen Verein in seinem Hause gestiftet, bestehend aus den hiesigen Künstlern und Tonkunstliebhabern, die sich von Zeit zu Zeit versammeln, um ältere und neuere klassische Musikstücke mit grosstem Fleiss möglichst vollkommen darzustellen. Zu solcher Darstellung trugen durch ausgezeichnetes Spiel namentlich bey: der Hr. Oberst Graf von Guadanyi, die Hrn. Leopold

Fusz bécsi tanulóévről szólva Krüchten „kedvező Művészi helyzetését, és egyéb barátságos Művészi szövetségeit” említette, melyeket szerinte 1809-ben megújított.<sup>28</sup> De nyilván túlzott, amikor Haydn, Salieri és Beethoven megbecsülő figyelmeről és kiváló emberek barátságáról írt.<sup>29</sup> Fusznek Salierihez fűződő viszonyáról semmi sem ismert, az idős Haydn-nel 1804-ben egy rövid találkozásra futotta – noha akkor valóban elnyerte jóindulatát, Beethoven nagyrabecsüléséről pedig – mint látni fogjuk – éppenséggel nem volt szó.

„A kiváló emberek” kilétét illetően is csak találgathatunk. Biztosan megismerkedett pl. a bécsi egyetemen magyar nyelvet tanító Márton Józseffel,<sup>30</sup> aki 1813-as Csokonai kiadásába mellékletként egy dalát felvette – a német műveltségű szerző nemcsak a komponálásra való felkérését, hanem a szöveget is nyilvánvalóan tőle kapta.<sup>31</sup> Másik „irodalmi kapcsolatként” Caroline Pichler költőné (1769–1843) neve merülhet fel, hiszen a hölgy alkalmanként zenei eseményeknek is otthont adó szalonja a bécsi hivatalnoki-értelmiségi körök egyik legfontosabb központjának számított<sup>32</sup> – ráadásul a ház asszonya magyar ismerősei meghívására többször járt Magyarországon is.<sup>33</sup> Fusz a költőné egy versét megzenésítette<sup>34</sup> és ezt a tényt egy Bécsben kiadott cikkében meg is említette („*Die Beruhigung, ein sinniges Gedicht von unserer vaterländischen Dichterin*”<sup>35</sup>). Megfogalmazása talán arra utal, hogy Caroline patrióta szerepével<sup>36</sup> is tisztában volt – de személyes találkozásukra vonatkozóan nincs bizonyíték.<sup>37</sup>

A legjelentősebb szakmai-társadalmi szál talán Joseph Sonnleithnerhez (1766–1835) fűzte, aki a zenei élet egyik kulcsfigurájaként magas hivatali posztokat töltött be Bécsben.<sup>38</sup> Valószínűleg ő kezdeményezte a *Romulus*-opera bécsi magánelőadását, hiszen azon a *Gesellschaft der Musikfreunde* tagjai működtek közre<sup>39</sup> – a részleges bemutató egyik lehetséges helyszínéeként akár testvére, Ignaz zenei szalonja is felmerülhet.<sup>40</sup> Sőt, Fusz a társaság legfőbb mecénásának, Rudolf

von Blumenthal ... und Hr. Marschner, ein sehr geschickter und fertiger Spieler. ... – Noch glaube ich einer, am 28sten Sept. ... musikal. Abendunterhaltung erwähnen zu müssen; ... weil wir zugleich einiges Neue von der Composition des in der musikal. Welt nicht unrühmlich bekannten Hrn. Joh. Fuss (der eine Zeitlang als Kapellmeister der Oper am hiesigen städtischen Theater vorstand, und seit einigen Wochen wieder nach Wien zurückgekehrt ist), zu hören bekamen. Darunter zeichnete sich aus: eine Ouverture zu Schillers *Braut v. Messina*, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen; Variationen über den Canon aus der Oper, *der Augenarzt*, ebenfalls für 2 P.forte zu 8 Händen [Gyrowetz témájára, a darab elveszett], u. eine Geist und Herz ansprechende Composition zu einem Gedichte der Louise Brachmann: *Elysium*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Letztes Stück wurde von ihm selbst am Klavier begleitet und von Dem. Henriette Klein, der Tochter des Professors, mit innigem Gefühl vorgelesen.”

28 Krüchten 1819/11, 75f.

29 AmZ 1819, No. 14, 233–235. h.: „...lebte er zufrieden, und genoss die Achtung *Haydn's, Salieri's, Beethoven's* und anderer ausgezeichneten Meister, so wie die Liebe und Freundschaft vieler vorzüglicher Menschen.”

30 Márton József (1771–1840) 1806-tól tanított a bécsi egyetemen és a testőrségnél volt magyartanár.

31 Csokonai/Kleist: *A tavasz* (l. 21. sz.).

32 Prohaska 62–68 és 140–170.

33 Széchényi Ferencné 1814-ben Nagycenken járt, társaságához tartozott Pyrker László abbé, későbbi egri érsek, barátja volt Zay grófnő (látogatás Zay-Ugrócson 1819) l. Prohaska 171–175.

34 *Beruhigung* op. 31 (l. 25. sz.).

35 AmZ Wien 1818, No. 25, 218. h.

36 Prohaska 64–68.

37 A szalonban nemzetközi rangú zenészek fordultak meg (Reichardt 1808, később Weber, Rochlitz), a költőné lányával Grillparzer négykezesezett, az állandó vendégek a császárvárosban tisztséget betöltő személyiségek közül kerültek ki (pl. Ignaz v. Mosel, a konzervatórium igazgatója).

38 Beethoven *Fidelio*-jához készült szövegkönyv társszerzője, Schubert és Grillparzer barátja, 1804–14 között *Hoftheatersekretär*, 1812-től a *Gesellschaft der Musikfreunde* titkára.

39 „Theile dieser Oper [*Romulus*] wurden später von einer musikalischen Gesellschaft gesungen, zu deren Mitgliedern Dr. L. [?] Sonnleithner gehörte...” Thayer III, 485. (A személynév rövidítése téves, a mondat Joseph S.-re vonatkozott, mint azt a *Gesellschaft der Musikfreunde* említése és a kötet névmutatója bizonyítja.)

40 Ignaz Sonnleithner 1815-től rendszeresen zenés estélyeket adott, a műsoron hangszeres és vokális zene (pl. Schubert kéziratból előadott dalai), de opera és oratórium is szerepelt (MGG<sup>1</sup>).

főhercegnek szóló ajánlás lehetőségét is fontolgatta.<sup>41</sup> Noha az ötlettől elállt,<sup>42</sup> a főherceg figyelemmel kísérhette munkásságát: 1819-re ezerkétszáz szerző hétezer művét tartalmazó gyűjteményébe<sup>43</sup> Fusz harminc kottáját vette fel.<sup>44</sup>

Egyébként Fusz nem ezekben a magas körökben forgott: ajánlásaiban megnevezett ismerősei és tanítványai nem arisztokrata, hanem középnemesi családokból, állami hivatalnokok vagy értelmiségiek lányai-asszonyai közül kerültek ki.<sup>45</sup> Tanítással szerzett jövedelme ennek megfelelően alakult, és a megjelent művek, előadott darabok után befolyt összegekkel együtt sem biztosított gondtalan életet. Végrendeletében csak nagy szorgalommal és takarékossgal összegyűjtött „vagyonról”<sup>46</sup> és értékes hangszereiről intézkedhetett.<sup>47</sup> Az 1809-től elért viszonylagos függetlenség tehát áldozatokat követelt – hiszen a különböző tevékenységek ellenére sehol sem tudott véglegesen megtelepedni és az évjáradékra élete végéig rászorult. A korabeli körülményeken kívül ebben személyes választása is érvényesült: a szerény életmód megfelelt visszavonulásra hajlamos, zárkózott egyéniségének,<sup>48</sup> s fordítva – karaktervonásai valószínűleg karrier-építését is befolyásolták.

## A színházi pályafutás

Az átlagon felül művelt, irodalmilag tájékozott Fusz érdeklődése természetes módon fordult a színház felé. A *Pyramus und Thisbe* melodráma<sup>49</sup> korán érkezett, váratlan pozsonyi sikere<sup>50</sup> azonnal igazolta is az akkor 23 éves, kezdő komponistát. Nem véletlen, hogy a tanulói idő elteltével már az első évben opera írására is vállalkozott (*Watwort* 1805).<sup>51</sup> Ezt követően sikerrel szerepelt a másik fővárosban, Budán is, amikor pantomimját<sup>52</sup> a nádor névnapján adták elő.

A biztató hazai kezdetek után a bécsi bemutatkozás is elérhetőnek tűnt: a Pozsonyban írt darabokat a *Theater an der Wien* elfogadta: 1804-ben a *Pyramus*-t (mely közben Haydn tetszését is elnyerte),<sup>53</sup> majd a *Watwort*-ot is megvette.<sup>54</sup> Fusz tehát nem kis ambícióval egyenesen a város új, legnagyobb színházát vette célba, mely német színdarabok mellett melodramákat játszott, valamint opera- és balett-előadások, koncertek rendezésének privilégiumával is rendelkezett. Az újabb bécsi

<sup>41</sup> „szerénysége ... fojtotta el benne azon forró kívánságot, melly szerént a' tőle hévvel betsült Rudolf Tsászári Királyi Fő Hertzegnek Művészi bő Tudományát ilyen ajánlással részéről is megtisztelni akarta.” (Krüchten 1819/11, 78.)

<sup>42</sup> Krüchten 1819/11, 77–78: Fusz „nevezetes tulajdona volt ..., hogy Ajánlásaiban soha a maga hasznát és az alacsony pénz-nyereséget nem kereste, hanem tova a' szemtelenségtől Szerzeményeit olyanoknak ajánlotta, kikben a' fejlődő művészi tehetségeket ébreszteni, vagy a' már egészen kifejletteket tisztelni ohajtotta”.

<sup>43</sup> Kagan 270.

<sup>44</sup> Ld. a gyűjtemény leltárát a GdMf könyvtárában: *Musikalien-Register*, 1268/33, „F” – 28–29. és 22. h. Ez a kb. 50 kiadott Fusz-műhöz képest jó arány, tekintve, hogy az inventáriumban Kleinheinz és Spech 18–18, Roser 21 – Hiller 72, Hummel 82 darabban szerepel. (Rudolf fhg. gyűjteményére Barna Péter hívta fel figyelmemet – segítségét ezúton köszönöm.)

<sup>45</sup> L. pl. az Ürményi család tagjait (feltehetőleg a Mária Terézia alatt kancelláriai karriert befutott, 1806-tól országbíró Ürményi József rokonait – őket egyébként a Verebellel szomszédos Válról is ismerhette), vagy Marie Kreilt, aki talán az egykori pesti professzor, majd bécsi könyvkereskedő Anton Kreil hozzátartozója volt – és a hasonló neveket: Nina von Halácsy (op. 16!), Sophie és Louise de Moosthal, Josephine de Lessár stb.

<sup>46</sup> „Schulde habe ich nicht, wohl aber dieses Vermögen durch eigenen Fleiß und Sparsamkeit mir erworben.” Az 1818-ban készült dokumentum 2500 forint (Wiener Währung) készpénzről és 6300 ft kinnlevőségről rendelkezett.

<sup>47</sup> „Von diesem ganzen Vermögen ... namentlich meines kombinierten schönen Wachtelschen [Walter?] concert Flügels (Piano-forte), Cremoneser Geige, Bratsche ...”

<sup>48</sup> AmZ 1809, No. 39, 624. h.: „seine seltene Bescheidenkeit ihn bisher, wie es scheint, zu allzu grosse Zurückgezogenheit bewogen hat”.

<sup>49</sup> Pozsony, városi színház 1800, 1 felv., szöveg: Krüchten.

<sup>50</sup> Wurzbach 5, 40–41.

<sup>51</sup> 3 felv., szöveg: Krüchten.

<sup>52</sup> *Pantomime zur Namensfeyer des Palatins v. Ungarn Erzherzog Joseph*, Buda 1806, szöveg: Krüchten.

<sup>53</sup> Krüchten 1819/11, 75 és AmZ Wien 1819, No. 49, 390. h.

<sup>54</sup> Krüchten 1819/12, 76 (1809?).

tartózkodás első évében új opera komponálásába is belekezdett (*Minos. König auf Kreta* 1809), de a teljes mű elkészülte bizonytalan.<sup>55</sup>

A három darab közül azonban egyet sem adtak elő: a melodramát a cenzúra tiltotta be, a két másik premier elmaradásának oka ismeretlen. Annál meglepőbb, hogy következő színpadi kompozíciója, melyet Schiller *Die Braut von Messina* c. szomorújátékához írt, talán a *Burgtheater* számára készült.<sup>56</sup>

A Fusz-mű esetleges bemutatásának körülményei azonban tisztázatlanok: a színház vezetése részéről eleve kétségesnek tűnik egy kezdőnek számító szerző felkérése,<sup>57</sup> a zenés előadás létrejötte az adott történelmi körülmények miatt is kérdéses.<sup>58</sup> Az nem szokatlan, hogy a kórusok szerzőjét – már amennyiben azok elhangzottak – az előadásról fennmaradt adatok nem őrizték meg,<sup>59</sup> az viszont különös, hogy a *Hofbibliothek* által viszonylag hamar megszerzett partitúrákon sem tüntették fel a szerző nevét.<sup>60</sup> Ekkor, Dietrichstein gróf idején került a *Hofmusikkapelle* anyaga is a gyűjteménybe, és értékes zenei autográfokat is beszerettek.<sup>61</sup> Miután a *Braut von Messina* szerzőjét nem azonosították, s a kotta nem autográfként került a gyűjteménybe, elképzelhető, hogy inkább a *Hofburgtheater* anyagaként őrizték meg<sup>62</sup> – miközben a szerző összes többi, más bécsi színházakban játszott darabja elveszett. Az összetartozó három kötetben a komponista neve ma sem szerepel,<sup>63</sup> csak a könyvtár újabb keletű katalóguscéduláján.<sup>64</sup> Fusz szerzőségét a *Chöre zu Schiller's Braut von Messina* egyik példánya egyértelműen igazolja – ugyanis kétséget kizáróan kézírását őrző autográf. Már ez is tartalmaz egy előadás előkészítésére utaló bejegyzéseket,<sup>65</sup> a kérdéses bemutató szempontjából azonban még érdekesebb a hivatásos kopista által készített másolat, melyet nemcsak korrigáltak, hanem használtak is.<sup>66</sup> Különös, hogy a darabok

<sup>55</sup> Csak egy kórus maradt fenn belőle (l. *Függelék* I. sz.).

<sup>56</sup> Schiller darabjának bécsi bemutatói közül csak az udvari színház 1810. jan. 23-i premierje jön számításba lehetséges alkalomként, l. Alth-Obzyna 108, 800. sz. (Az 1837-ig játszott mű egy későbbi, zenés színreállításának lehetőségét az 1810 novemberi határozat kizárja, mert azután csak a másik udvari színház, a *Kärntnertheater* játszott zenés darabokat [i.m. *Vorwort* XVI]. A következő produkció, a Th.a.d.W. 1819. szept. 7-i bemutatója előtt Fusz már két éve nem működött Bécsben, s az év tavaszán meghalt.)

<sup>57</sup> 1808–10-ben a kevészámú zenés előadást a színház egykori és aktuális karmestere, Umlauff és Vranicky, továbbá Hummel és Beethoven zenéjével játszották.

<sup>58</sup> 1809. máj. 13-án Napóleon csapatai megszállták Bécset, schönbrunni béke: okt. 14. A *Burgtheater* előadásai augusztus és november vége között szüneteltek, az újrainítás után csak Kotzebue-darabok kerültek színre, ez lehetett (volna) az első zenés produkció.

<sup>59</sup> „*Die Braut von Messina* o. Die feindlichen Brüder. T. m. Chören 5” [= Trauerspiel mit Chören, 5 Aufzüge, Alth-Obzyna uo.]. A „Trauerspiel mit Chören” nem egyértelműen bizonyítja a kórusok elhangzását, mivel az a mű eredeti kiadásának alcímében, műfaji meghatározásként szerepelt. (A korabeli kritikákat nem láttam: a TZ adott évfolyama a *Theatermuseum* könyvtárából és a *Stadtbibliothek*-ből is hiányzik.)

<sup>60</sup> Az 1826–45 között készült „Armaria Nova” katalógus címléírása: „Incertus: *Musik zum Trauerspiele mit Chören: Die Braut von Messina von Friedrich v. Schiller ... vol. I, II, III*” A. N. 65. A. 100 és A. N. 65. A. 101. jelzetek. Ld. Mantuani 371–372 és Ustruul 371ff.

<sup>61</sup> Ustruul 390.

<sup>62</sup> Brosche 118. A *Hofbibliothek* állományába került három kötet egyforma díszkötést kapott: piros bőrből készült gerincükön aranyozott címer látható, az ismert kétféjű sassal, alatta felirat: (I.) *Musik zu Schiller's Braut von Messina*, (II–III.) *Chöre zu Schiller's Braut von Messina*.

<sup>63</sup> A 19. századtól 19.339 jelzettel ellátott három kötet közül csak az elsőben van belső címszöveg: *Musik zu Schiller's Braut von Messina*, az azonos tartalmú II–III. kötet címlapja üres, a *Braut von Messina* címet csak az autográf kötet első kottaoldalára írta be egy késői kéz.

<sup>64</sup> Az 1923/28-ban készült gépirásos katalógusba még nem vették fel (*Alphabetisches Autorenverzeichnis der Tabulaehandschriften* /15.501–19.500/, S.m. 2504.); az újabb, modern írógépen készült címléírás szerint a szerző „(Fuss, Johann?)”.

<sup>65</sup> A szerző másolóknak szóló utasítása a 41v oldalon, továbbá tételrend-változtatás (14–15–16. sz.) stb. Az autográf és a másolat azonos, idegen kéztől származó két kiegészítése külső beavatkozásra vall: a 11. számban kürt-akkordok hozzáadása, ill. a 15. tételben új trombitaszólam bevezetése a kotta fölé, a tempójelzésre ráírva.

<sup>66</sup> Csak a használat közben volt szükség a másoló által beírt módosítójelek piros ceruzás megerősítésére, pl. 12. és 16. sz. (A bevezető zenét, közjátékokat és utójátékokat tartalmazó „*Musik zu Schiller's Braut von Messina*” más kopista munkája és nem tartalmaz utólagos bejegyzéseket.)

tisztázatait címmel és többnyire dátummal is ellátó szerző ezt a partitúrát nem szignálta és még különösebb, hogy az előadást és a művet Krüchten sem említette – sem az életrajzban, sem a műjegyzékben.<sup>67</sup> Fusz zenéjének elhangzása az udvari színházban tehát kétséges – a mű léte, a 42 lapos autográf partitúra és előadásának előkészítése azonban cáfolhatatlan tény.<sup>68</sup>

Mindezek után Fusz új színház, a *Theater in der Leopoldstadt* felé fordult, s ott 1812–1818 között végre négy művét sikerült színpadra juttatnia. Persze a külvárosi színház mind presztízsét, mind műfaj-választékát tekintve visszalépést jelentett, mert főleg könnyű színdarabokat (*Lokalspiel*, *Parodie / Posse*, *Lustspiel*, pantomim) játszott, opera és balett bemutatására nem is volt engedélye. Az előadásokon tehát legfeljebb zenés betétek hangzottak el – a viszonylag „legzeneibb” műfajnak a melodráma számított.<sup>69</sup> Fusz tehát ehhez tért vissza: Perinet nem túl sikerült *Isaak* c. librettójához<sup>70</sup> tizenkét énekszámot, áriákat és kórusokat, ill. hét zenével deklamált részt, továbbá nyitányt, bevezető zenét és finálét komponált.<sup>71</sup> A darab bemutatójára 1812. aug. 22-én került sor, s még ötször játszották, de a következő évben, sőt 1820-ban is műsoron tartották.<sup>72</sup> Az *Isaak* Fusz legsikeresebb színpadi kompozíciójának bizonyult: a szerzőt és művét a kritika egyöntetűen dicsérte.<sup>73</sup> Sőt a zene önálló életre kelt: elsősorban a nyitányt értékelték nagyra,<sup>74</sup> mely néhány más tétellel együtt koncertpódiumon is elhangzott,<sup>75</sup> három áriát és a nyitányt kiadványok is terjesztették.<sup>76</sup> A népszerűséget magyarázza, hogy Fusz eredményesen alkalmazkodott a „helyi” igényekhez, s az áriák kritikusa kellemes ajándékként ajánlhatta a kedves kompozíciókat a dalok kedvelőinek.<sup>77</sup>

<sup>67</sup> Krüchten jegyzékéből több színpadi mű is hiányzik, pl. a legalább részben elkészült *Minos*, *Medaillon* és a kérdéses „Guttenberg-Opera” (l. a 97. jegyzetet).

<sup>68</sup> Krüchten csak a kórusoktól és kísérőzenéktől független nyitányról tudott (*Ouverture zu Braut von Messina*, opp. 26, 27), mely szerinte 1811-ben eredetileg fortepianóra íródott s csak később készült belőle zenekari változat.

<sup>69</sup> Hadamowsky *Wien* 496–498.

<sup>70</sup> A Metastasio nyomán készült szöveget a TZ alaposan bírálta, olyannyira, hogy a szám függelékében Perinet részletesen válaszolt (1812. szept. 26., 273–274 és Beilage 2–4). Az AmZ Perinet védelmére kelt: „Das Gedicht, welches Isaaks Opferung und Rettung zum Gegenstand hat, ist freylich kein Meisterstück, verdient aber doch wohl die harten Urtheile nicht ganz, welche darüber in der hiesigen Theaterzeitung gefällt werden.” (l. a 73. jegyzetet).

<sup>71</sup> A vokális tételek és a deklamált szövegekhez írt zenék száma és elhelyezése a fennmaradt librettó sűgópéldányából kiolvasható (l. *Jegyzetek*), néhány zenekari darabot az AmZ koncertbeszámolója említ (nyitány, bevezető zene, *Finale / Schluß-Symphonie*, 1812, No. 43, 709. h.).

<sup>72</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* 173.

<sup>73</sup> AmZ 1812, No. 39, 644–645. h.: „*Isaak*, Melodrama mit Arien und Chören in einem Aufzuge ... mit Musik von Joh. Fuss, einem der letzten und wackersten Schüler unsers Albrechtsberger. ... Die Musik wurde allgemein, auch in jener Zeitung, als sehr vorzüglich anerkannt. Besonders zeichneten sich die Ouverture, die Arie Isaaks, und, unter mehreren, ein kleiner Chor der Engel, für zwey Soprane und Alt geschrieben, und hinter dem Theater von der Orgel begleitet, sehr vortheilhaft aus. Das Ganze erweckte ... viele Rührung. Der Componist wurde einstimmig hervorgehoben.” TZ 1812. szept. 26., 274: „Die Musik ist vortrefflich und aller Auszeichnung würdig. Die Ouverture und die Arie Isaaks sind vorzüglich schön. Das Publikum erkannte Herrn Fuß's Verdienst, und rief ihn ungestüm heraus.”

<sup>74</sup> AmZ 1813, No. 15, 257–258. h.: „Die noch ungedruckte Ouverture von J. Fuss zum *Isaak*, einem Melodrama, das vor kurzem in Wien bedeutendes Glück gemacht hat, beweiset ein nicht gewöhnliches Talent, und eine ausgezeichnete Kenntnis dessen, was Effect macht. Die mit feyerlichen und sehr sanften Gedanken interessant wechselnde Einleitung erinnert zwar an die Ouverture zu Cherubini's *Lodoiska*, wird aber dennoch gewiss überall mit Vergnügen gehört; und mit dem lebhaften Allegro, das, ohne Ansprüche auf viel Gelehrsamkeit, doch gut verbunden und zusammengehalten, auch glänzend instrumentirt ist, wird es ohne Zweifel derselbe Fall seyn.”

<sup>75</sup> Adatok: AmZ 1812, No. 43, 709. h.: „Im Theater in der Leopoldstadt wurde ... eine musikalische Academie, zum Vortheile der Chorsänger dieses Theaters, gegeben. Erste Abtheilung. ... Grosser Chor aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. Fuss, Compositeur in Wien. Zweyte Abtheilung. Ouverture aus *Isaak*. Introduction oder Hirten-Chor dieses Melodrams.” – AmZ 1814, No. 17, 286. h.: „... Eine Ouverture aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. J. Fuss, wurde, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Wranitzky, mit Feuer und mit möglichster Präcision ausgeführt.” – AmZ 1818, No. 21, 387. h.: „Ouverture aus *Isaak* von Fuss” (Th.i.d.L., márc. 25.).

<sup>76</sup> Az áriákat l. *Függelék* 2–4. sz., kiadásukról l. *Jegyzetek*. A nyitány két kiadása: négykezes verzió, op. 17 (Wien, Traeg 1812), zenekari változat, op. 25 (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1816).

<sup>77</sup> AmZ 1813, No. 21, 356. h.: „Drey liebliche Compositionen, die gewiss jedem Freunde des Gesangs ein sehr angenehmes Geschenk, und daher angelegentlich zu empfehlen sind. Der Styl des schon rühmlich bekannten Verf.s

A következő melodráma szövegírója, G. A. Meister is bibliai témát dolgozott fel: a *Judith – Die Belagerung von Bethulien* (1814 előtt) anyaga azonban elveszett és leopoldstadti bemutatója is kétséges.<sup>78</sup> Második, bővített, két felvonásos *Singspiel*-verziója viszont végre a *Theater an der Wien* színpadára került.<sup>79</sup> A *Theater Zeitung* unalmasnak ítélte a darabot, de Fuszt általános elismerésben részesítette.<sup>80</sup> A zenei újság azonban nemcsak az előadást marasztalta el, hanem a zenét is túl könnyűnek találta, s bár a nyitányt, két kórust és két áriát sikerültnek tartott, óvta az egyébként nagyra becsült szerzőt a könnyű megoldások csábításától.<sup>81</sup>

A két bemutató után újabb viszontagságok következtek: a feltehetően ekkor készült *Jakob und Rachel* c. opera<sup>82</sup> premierjét betiltották – noha az a Pálffy Ferdinánd (a színház régi vezetője és új tulajdonosa) által kezdeményezett bibliai sorozatba jól illeszkedett volna.<sup>83</sup> Még ugyanabban az évben egy másik nagy lehetőség is nyílt Fusz számára, amikor a vicedirektor, G. F. Treitschke *Romulus und Remus* c. szövegkönyvének megzenésítésére kérték fel. A három felvonásos nagy heroikus opera bemutatásától ezúttal Beethoven ütötte el, miután a szüzsé őt is foglalkoztatta. Noha Fusz már 1814. decemberében befejezte a kompozíciót,<sup>84</sup> a két szerző között a librettista közbenjárására „megállapodás” született, a szövegkönyv feldolgozásának joga a sokkal erősebb pozíciót élvező Beethovené maradt (jóllehet ő a darab megkomponálásától később elállt), Fusz műve pedig nem kerülhetett színre Bécsben.<sup>85</sup> Így meg kellett elégednie az opera részleteinek említett zártkörű előadásával,<sup>86</sup> a teljes mű nyilvános bemutatását pedig egy év múlva Pesten sikerült megvalósítania.<sup>87</sup> (Valószínűleg szintén szűk körben hangzott el Kotzebue *Das Gespenst*-jéhez ezidőben komponált három románca is.<sup>88</sup>)

combinirt hier einigermaßen den Ton des *Joseph* von Méhul, und den, der *Schweizerfamilie* von Weigl, und zwar, wie dem, mit dem übrigen Texte des Melodrams freylich unbekanntem Ref.n dünkt, nicht mit Unrecht, da dies Stück, dem Süjet nach zu urtheilen, etwas Idyllisches an sich tragen muss. No. I., eine Arie, die den Übergang in die Romanze bildet, und. No. II., eine Cavatine, sind voll des innigsten Gefühls, und werden noch allgemeinem Beyfall einernten, als No. III, das eine längere Arie mit vorausgeschicktem Recitative enthält. Die Imitation in No. II, zwischen der Singstimme und der rechten und linken Hand des Pianoforte, ist meisterhaft, und gerecht, unerachtet sie ganz einfach aussieht, dem Verf. – der sich überhaupt hier durchgängig als einen sehr ehrenwerthen Praktiker im Satze bewährt – zum verdienten Lobe.”

<sup>78</sup> Krüchten szerint a Th.i.d.L. bemutatta (1819/12, 84 és vö. AmZ 1814, I. a 81. jegyzet), de az adat Stiegernél és Hadamowskynál hiányzik.

<sup>79</sup> Bemutató: 1814. ápr. 20. (Bauer).

<sup>80</sup> TZ 1814. ápr. 25, 192–193: „Herr Fuß hat schon in seinem Melodram 'Isaak' bewiesen, daß er ein Mann von Talent ist. Er hat die musikalische Deklamation ganz in seiner Gewalt und weiß die gewaltigen, herzerhebend Affekte wohl darzustellen, dabei ist er sehr originell und versteht dem Ohr zu huldigen, ohne daß er gerade den Regeln der Kunst zuwider handelt; ... er weiß Lieblichkeit mit Begeisterung, Schwierigkeit mit Wohllaut zu verbinden, und jeder bescheidenen Forderung zu begegnen.”

<sup>81</sup> AmZ 1814, No. 21, 352–353. h.: „... die Musik, wie verlautete, nicht für dieses, sondern für das Theater in der Leopoldstadt geschrieben, mithin – ausser der Overture, dem ersten Chor der Assyrer, der Arie der Judith, und der des Achior im zweyten Acte, nebst dem Gebete der Israeliten – durchaus leicht gehalten war, und so auf diesem grossen Theater wenig Wirkung machte: so musste freylich das Ganze am Ende Langweile verursachen. Oben erwähnte Musikstücke erhielten, vorzüglich die Overture, lebhaften Beyfall, und verdienten ihn wahrlich. ... doch scheint das Publicum wenig Gefallen mehr an diesen biblisch-historischen Opern zu haben, und der Compositeur sollte sich nicht so geschwind verleiten lassen, seine Kunst, die hier gewiss nicht verkannt, sondern hochgeschätzt wird, an so undankbare Stoffe zu verschwenden.”

<sup>82</sup> G. Meisel idilljére, 1 felv. (év nélkül, I. Krüchten 1819/12, 85).

<sup>83</sup> Bauer 105.

<sup>84</sup> L. a Fusz által közölt hírt: AmZ 1815, No. 3, 46. h. (jan. 18.).

<sup>85</sup> Beethoven levele Treitschkéhez (Thayer III, 485–486).

<sup>86</sup> L. a 39. jegyzet.

<sup>87</sup> Pest 1816. szept. 9. (Kádár). A fennmaradt kánont I. *Függelék* 5. sz.

<sup>88</sup> A III. felvonás 8. jelenetéből vett románcok az op. 22-es dalfűzetben jelentek meg (1815), a kiadvány az eredeti zenei kísérlet zongorakivonatát tartalmazza (I. *Jegyzetek*). Kotzebue művét 1808-ban Lipcsében adták ki és azonnal több megzenésítése készült, „Deodata” címmel is (pl. 1808: Bieler és Guhr; 1809: E. T. A. Hoffmann stb.). Bécsben 1809-ben Ignaz v. Seyfried (Th.a.d.W.), 1818-ban a józsefvárosi színházban ismeretlen szerző, 1819-ben Gyrowetz zenéjével játszották (Th.a.d.W.) – Fusz műve 1815 előtt nyilvános előadáson nem szerepelt.

Noha ezzel az afférral Fusz és a *Theater an der Wien* kapcsolata nem szakadt meg teljesen, a szerző beletörődött az adott helyzetbe s utolsó műveit a leopoldstadti színháznak írta.<sup>89</sup> A színház ismert profilja újabb műfajváltásra kényszerítette, sőt a két utolsó mű szövegválasztása arra utal, hogy ekkor már ő maga is tudatosan tört az olcsó siker elérésére. A *Käfig* operett szövegét ismét Kotzebuetól vette, a már Budán született *Die Büchse der Pandora* c. paródiába egy bécsi dialektusban komponált dalát is beillesztette,<sup>90</sup> további egy-két számát pedig kedvelt népies dalok szövegére énekelte.<sup>91</sup> A bécsies *Käfig* / *Käficht* címmel bemutatott Kotzebue-darabot<sup>92</sup> nagy sikerrel adták, a kritikus nemcsak ezt a zenét,<sup>93</sup> hanem Fusz operaszerzői erényeit is méltatta s a darab további előadásait szorgalmazta.<sup>94</sup> A *Die Büchse der Pandora*<sup>95</sup> visszhangja megoszlott: a színházi újság kritikusa feltételezte, hogy Fusz a számára idegen műfaj kívánalmainak akart megfelelni, amikor túl egyszerű zenét írt. Az első felvonást így is nagyon mulatságosnak tartotta, a második viszont kevésbé sikerültnek, mert a zeneszerző a nehéz szituációval, parasztok és mitológiai személyek együttes szerepeltetésével nem boldogult.<sup>96</sup> Az AmZ viszont röviden dicsérte a zenét.<sup>97</sup>

Az elmaradt-betiltott bemutatók csak a darabok korabeli sorsát befolyásolták.<sup>98</sup> Az utókor megismerő tevékenységét, a művek esetleges „rehabilitációját” a szinte teljes egészében elveszett kották teszik lehetetlenné. A Fusz-darabokat játszó *Theater an der Wien* és a *Theater in der Leopoldstadt* fennmaradt zenei anyagát az osztrák nemzeti könyvtár zeneműtára,<sup>99</sup> a szöveggönyveket és plakátokat a színházi múzeum könyvtára őrzi<sup>100</sup> – de a *Musiksammlung*-ban se a *Theater*

<sup>89</sup> A külvárosban bemutatott *Der Käfig*-et a Th.a.d.W. is átvette (1817. jan. 23, Bauer).

<sup>90</sup> L. *Függelék* 6. sz.

<sup>91</sup> AmZ Wien 1818, No. 24, 207. h.

<sup>92</sup> 1 felv., premier 1816. márc. 16. (Hadamowsky *Leopoldstadt* 179).

<sup>93</sup> Nyolc szám: 1. ária, 2. duett, 3. tercett, 4. ária, 5. (?), 6. ária, 7. duett, 8. zárókórus (l. kéziratos szöveggönyv, *Theatermuseum*: Cth K 2 ).

<sup>94</sup> TZ 1816. márc. 23., 94: „Eine liebliche Erscheinung im Gebiete der Töne ... Dort, wo Wehrwolf verkleidet erscheint, kommt erst Leben in das Ganze und sowohl die Arie Wehrwolfs als das ganze Finale sind meisterlich, charakteristisch und ergreifend komponirt. Es ist kein Zweifel, daß Hr. Fuß ein äußerst talentvoller und verständiger Tonsetzer ist, der für die Oper ganz gemacht ist, das Wesen des Textes immer genau erwägt und sonach treu in der Musik andeutet, was ihm der Text vorgezeichnet hat. ... Bereits wurde der Käficht dreymahl mit vielem Glücke aufgeführt und da der Text gedruckt ist, so dürfte jede Bühne recht thun, sich die Musik von Hrn. Kapellmeister Fuß in Preßburg, der gewiß damit billig ist, kommen zu lassen.”

<sup>95</sup> 2 felv., 1818. május 6., szöveg: Wilhelm Blum [= Wilhelm Klingensbrunner] (Hadamowsky *Leopoldstadt* 113).

<sup>96</sup> TZ 1818. máj. 28., 255: „*Die Büchse der Pandora* wurde zum Vortheil der Mad. Platzer als Parodie in zwey Aufzügen mit Musik von Fuß gegeben. Der Verfasser mag vielleicht aus lauter Aengstlichkeit, ja nicht gegen die einfachen Regeln des Possenspiels zu stoßen, sein Werkchen zu einfach gehalten haben. Der erste Akt amüsirte recht sehr, (lábjegyzet: Ein Theil vom Publikum wurde bey gewissen Anspielungen besonders aufgeweckt. Die Equivoquen sind hier nur zu oft an der Tagesordnung.) im zweyten merkte man es, daß er vom schwierigen Stoffe übermannt war, auch mochte ihn Kotzebue mit demselben Sujet befangen haben, da er die Personen der Mythologie mit Bauern aus der gegenwärtigen Zeit zusammenstellte. Die Aufführung geschah mit vielem Fleiße.”

<sup>97</sup> AmZ 1816, No. 17, 289. h.: „*Der Käfig*, Operette von Kotzebue, Musik von Fuss. Die Musik fand verdienten Beyfall.” Fusz két további színpadi művéről maradt fenn adat: (1) *Das Medaillon*, befejezett opera, a nyitány előadása a szerző vezényletével: Pest, 1818. május (AmZ Wien 1818, No. 25, 218. h. – a szerző tudósítása), (2) egy „*Oper Guttenberg*” áriája Eitnernél (Regensburg, Mettenleiter-gyűjtemény – ez a könyvtár mai állományában nincs meg. A címben szereplő név Guttenberg színműíróra vonatkozhat, műveit l. Bécs 1808, Pest 1813 /Bauer és Kádár/).

<sup>98</sup> Összevetésként l. (1) a Th.a.d.W. házi komponistái 1813–25 között: I.v. Seyfried 1700 [!], (Mozart 400), de még F. Röser is 250 ea. (Bauer); (2) a Th.i.d.L. karmesterei: W. Müller /mük. 1786–1835/: 224 mű, F. Volkert /mük. 1809–1825/: kb. 130 mű (Tomek 49 és 73).

<sup>99</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* és *Quellenlage*, l. továbbá *Verzeichnis der Nachlässe, Sammlungen, Archiven und Leihgaben in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (Joseph Gmeiner, Ingeborg Pechotsch-Feichtinger, Ingeborg Fomann, Wien 1992).

<sup>100</sup> Fusz-művek fennmaradt librettói: *Isaak* és *Der Käfig* (l. a 71. és 93. jegyzetet).

*an der Wien* anyagáról készült Schödl-katalógusban,<sup>101</sup> se a leopoldstadti színház jogutódja, a *Carltheater* gyűjteményéről készült listákban nem szerepel egyetlen Fusz-mű sem.<sup>102</sup> (Az elsősorban kutatandó leopoldstadti anyag nagy részét kiselejtezték, de mivel a megmenekedett kották elkészült katalógusa egyelőre csak a partitúrák adatait tartalmazza, a feldolgozatlan szövegművek között még lappanghat keresett darab.<sup>103</sup>) Amennyiben Fusz magánál tartotta és 1817-ben hazahozta kompozícióit, akkor azok a II. világháború idején nagy valószínűséggel megsemmisültek.<sup>104</sup> Így állt elő az a helyzet, hogy a tucatnyi színpadi műből egyedül a Schiller-kísérőzene maradt fenn teljes egészében, az *Isaak*- és a *Judith*-nyitányon kívül csupán az *Isaak* három áriájának kiadása, újság-mellékletként megjelent apróságok (*Minos*-kórus, *Romulus*-kánon), továbbá egy szándékosan primitív „sláger” (*Lied mit Chor*). A sors iróniája, hogy ez a „stilizált” darab vált a legnépszerűbbé: a színház egy következő produkciójába is átemelték,<sup>105</sup> közkedvelt színházi énekek különböző gyűjteményeiben terjesztették<sup>106</sup> – sőt Krüchten szerint hangszeres variációk témájaként is felhasználták. (A színpadi művek fennmaradt vokális részleteit a kötet függelékében közöljük, a *Lied mit Chor* mellett legnépszerűbb két darabban, a *Sei mir gegrüßt*, *Pannonien* szövegkezdetű kánonnal és a *Leichengesang* kórossal kiegészítve.)

A színpadi művek – köztük legalább három korai, át komponált opera – kvalitásait tehát ma már lehetetlen megítélni: felmérhetetlen, hogy a szerző színházi pályafutásának alakulását milyen arányban befolyásolta műveinek minősége és a színpadra állításukhoz szükséges feltételek hiánya,<sup>107</sup> de az általában pozitív kritikai visszhang és az elfogadott darabok, ill. létrejött előadások száma közti ellentmondás sem értelmezhető.

### A legfontosabb műfaj: a dal

A korszak a műfaj legizgalmasabb periódusa: a 18. sz. végi, részben „használati” *Lied*-ből ekkor született meg az autonóm műalkotás, a *Kunstlied*. A teóriában ez a szokásosnál jóval nagyobb, szinte abszurd késéssel csapódott le: Koch 1802-es dal-meghatározását, mely a hagyományos strófikus dal sajátosságait körvonalazta,<sup>108</sup> a Schubert halála után megjelent Schilling-lexikon (1835–38) lényegében változatlanul ismételte meg.<sup>109</sup>

<sup>101</sup> L. az ÖNB katalógusát, Sep 1103-C.M.: 1790–1908 közti anyag, az első, év nélkül szereplő anonim címek után, 43–156. sz. az 1790–1829 közti időből (megjegyzendő, hogy feltűnően kevés maradt meg 1817–1818-ból).

<sup>102</sup> Az *Inventar der Musiksammlung* S.m. 8001–10.000 jelzetet feldolgozó kézírásos, 1931-től vezetett kötetében a „Carl-Theater” anyaga Mus. Hs. 8203-8600 jelzeten található, megvették 1934-ben.

<sup>103</sup> Frau Ingeborg Birkin (ÖNB) szíves közlése.

<sup>104</sup> A korai Fusz-művek egy részét eredetileg a verebi könyvtárban őrizték, azok ott pusztultak el (Major), csak néhány került a székesfehérvári múzeumba. A Fusz-család leszármazottjánál, F. Ferenc zeneszerzőnél Major 1924–25-ben még látott néhány kéziratot, azokat a család diósdői házából – a helyi *oral history* szerint – egy bombatámadáskor a légnyelv szórta szét. A család tulajdonában 1990-re csak két mű kéziratosa maradt, melyet a Zenetudományi Intézet megvásárolt.

<sup>105</sup> Franz Volkert: *Der lustige Fritz* (Karl Meisl), 1818. jún. 17. – 1840-ig 97 ea. (Hadamowsky *Leopoldstadt* 496, Tomek 83ff).

<sup>106</sup> L. (1) Wien, Steiner u. C.: 2853, in: *Sammlung komischer Theater-Gesänge* Nr. 3 (vö. *Jegyzetek*) és (2) Leipzig, Hoffmeister, in: *Humoristische Lieder*, 1819.

<sup>107</sup> „Seine theatralische Arbeiten, deren Aufführung durch mancherley äussere Hindernisse unterblieben, sind nur zum Theil bekannt.” (AmZ Wien 1819, No. 50, 398. h.).

<sup>108</sup> [A dal szóval] „bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedichte von mehreren Strophen, welches zum Gesänge bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde ... Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstlerische Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann.” *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802 (idézi Dürr *Solo-lied* 8).

<sup>109</sup> „die Composition des Liedes ... ist lyrisch, hat dieselbe Ruhe, dieselbe Einfachheit, kurze Ab- und Einschnitte, und einen alle diesem entsprechenden geringen Tonumfang, in welchem zumal die Intervalle leicht zu treffen seyn müssen, wie der Sinn der Worte leicht verstanden” (Schilling „Lied”, 4. kötet, 384).

Gyorsabban reagált a dal műfaji átalakulására Hans Georg Nägeli,<sup>110</sup> az utóbbi időben gyakran idézett két dolgozatában. Az első, 1811-es közleményben a német *Klavierlied* három korszakát írta le.<sup>111</sup> A 18. század hatvanas éveire tett első periódusban a zeneszerzők a vers általános karakterének visszaadására törekedtek,<sup>112</sup> a második korszakban ezen kívül a versszöveg konkrét követésére, a deklamáció differenciáltabb kidolgozására.<sup>113</sup> A harmadik, 1811-ben érvényben levő korszak leírása meglehetősen ellenmondásosra sikerült. Összefoglaló jellemzéséként Nägeli elmondja, hogy a komponisták megnövelték a zene jelentőségét az előjáték s az első, melodikus jelentékeny vokális frázis, a dalok végén pedig a melizmatikus lezárás és az azt csaknem mindig követő utójáték révén.<sup>114</sup> (Dürr megfogalmazása szerint a zene ismét visszanyerte jogait, az énekszólam fokozottan kantábilissá vált, a kíséretben az elő-, köz- és utójátékok terjedelmesebbek és jelentékenyebbek lettek.<sup>115</sup>) Csakhogy a cikk ezután éles hangot üt meg a kortárs művészettel szemben, mely inkább sokféleségre, mint korrektségre törekszik. A dalstílus a sokoldalúságra törve kerülőutakra téved. A korszak legjobb, legérdekesebb művészei is gyengék a szöveg kifejezésében – ebből a szempontból a dal „fejlődését” inkább visszalépésnek, sőt tévútnak kell nevezni. A szerző nehezményezi továbbá a szöveg széttördelését, a *portamento* használatának hajszolását, az egyes részek egysége elleni vétkeket, az elő-, köz- és utójátékok kötelező pompáját, melyek zavarják az érzést és sértik az ízlést.<sup>116</sup>

Hat évvel későbbi második cikkében<sup>117</sup> Nägeli gyökeresen felülbírálta előző ítéleteit, és egy újabb, negyedik korszakot körvonalazott. Az új periódusban a dal valamennyi elemének jelentősége megnőtt: (1) a szövegé az egyöntetű metrum és a verslábak, verssorok ritmusának valódi zenei ritmussá fokozásával, valamint a szöveg tagolása és fontos részeinek ismétlése, továbbá a gyors szillabikus ének révén;<sup>118</sup> (2) az énekszólamé a nagy hangterjedelem és a súlyok differenciált használata, a melizmatikus elemek, ill. az egyes hangok megnyújtása által,<sup>119</sup> (3) a kíséreté

<sup>110</sup> (1773–1836), Pestalozzi baráti köréhez tartozó zenepedagógus, zeneíró-szerző és kiadó. Művei elsősorban dilettánsoknak szánt vallásos, vagy népies és pedagógiai célú kórusgyűjtemények (MGG<sup>1</sup>).

<sup>111</sup> Hans Georg Nägeli: *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, AmZ 1811, Nos. 38–39, 629–642. és 645–652. h.

<sup>112</sup> „dem Gange des Dichters im Allgemeinen zu folgen”... „den Ton der Empfindung eines Gedichts zu treffen” (633. h.).

<sup>113</sup> [Die Tonkünstler] „mussten das meiste von diesem Kunstmittel dem Effekt des Liedes ... überhaupt der Wirkung des Gedichts, nachtheilig finden.” ... „eine Wahrheit des Wortausdrucks ... ihr stetes Streben war” (634–635. h.).

<sup>114</sup> „Die Künstler ... wollen fast immer den ersten Schritt, vermittelst der Vorspielkunst, und vermittelst des Kunstgriffs, melodisch bedeutend zu wirken, ehe die erste Textphrase ... für sich haben; auch das letzte Wort machen sie gleichsam dem Dichter streitig, indem sie gegen den Schluss der Phrase die Melismen häufen, und fast immer mit einem Nachspiel schliessen.” (645. h.).

<sup>115</sup> Dürr *Sololied* 15 (l. ehhez uő., *Hagars Klage* és *Schubert*–, in: *Zeichen-Setzung* 104 és 184).

<sup>116</sup> „... die jetzige Kunstwelt weit mehr nach Vielseitigkeit als nach Correctheit strebt, wird sich auch nicht wundern, wenn er hier die namhaften Künstlereigenschaften unter mehreren Individuen vertheilt, keinen aber nach *unsern höhern Anforderungen* [kiemelés tölem] correct und ästhetisch befriedigend findet. ... Je mehr der Liederstyl in der dritten Epoche ... an Vielseitigkeit gewann, jemehr fanden auch Ausschweifungen aller Art statt.” „Die besseren Künstler ... sind zwar alle interessant, die meisten aber in verschiedener Hinsicht, hauptsächlich im Wortausdruck ... so incorrect ... dass man dieser Beziehung ... den Culturgang der Liederkunst ... einen Rückschritt oder vielmehr eine Abschweifung nach mancherley Irrwegen nennen muss. Bald sind es unnatürliche Verzerrungen des Textes, bald ist es das Haschen nach Portamentokünsten ... bald ist es Verstoss gegen die Eurythmie der Theile, bald ein müssiges Gepräng von Vor-, Zwischen-, und Nachspielwesen, was das Gefühl stört und den Geschmack beleidigt.” (647–648. h.).

<sup>117</sup> H. G. Nägeli: *Die Liedkunst*, AmZ 1817, Nos. 45–46, 761–767. és 777–782. h.

<sup>118</sup> „A. Die *Sprache* tritt hervor: a/ Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums ... zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird... b/ Durch ... dieses Vertheilen der Füsse und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert ... c/ Durch Wiederholung und Zergliederung ... wichtiger Stellen ... des Gedichts. d/ Durch geschwinden syllabischen Gesang ... (761–762. h. – a „Rezitativ” és „Deklamation” kifejezést nem használja!).

<sup>119</sup> „B. Die *Stimme* tritt hervor: a/ In einem grossen Tonumfange der Melodie ..., b/ Wenn ... die Accente unter verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaas vertheilt sind... c/ Im Gebrauche der Melismatik... d/ In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) ...” (762. h.).

az énekszólamétól eltérő, gyorsabb ritmus, a dallam melodikus körülírása, az elő-, köz- és utójátékok és a sokszínű, modulatív és kontrasztáló akkord-játék segítségével.<sup>120</sup> A szöveg, dallam és hangszeres kíséret ezáltal egyenrangú összetevővé vált, s ennek eredményeként született meg a *Kunstlied*, melyben mindez magasabbrendű műalkotásban fonódik egymásba.<sup>121</sup> Valamennyi eszköz a vers kifejezésének megemelését, a szöveg „életrehívását” szolgálja.<sup>122</sup> A zeneszerző a költészetet követve minden verset a maga sajátos formájában „idealizál”, mindegyikből egy új, egyedi műalkotást hoz létre.<sup>123</sup>

Nägeli tehát nem a hagyományos *Stophenlied* vagy *durchkomponiertes Lied* körüli műfaji vita mentén határozta meg korszakait,<sup>124</sup> hanem a szöveg-zene viszonyának szempontjai szerint. Tárgyalása azonban főleg az új eszközök technikai leírására szorítkozott,<sup>125</sup> s ezt a különböző elemek egyenrangúságának és kölcsönhatásának meghatározására általa használt, nem különösebben szerencsés „Polyrhythmie” fogalom is illusztrálja.<sup>126</sup> Felismerése meggyőző erejét gyengíti továbbá, hogy reprezentáns komponisták megnevezése helyett saját műveire hivatkozott,<sup>127</sup> és koncepciójának korlátait mutatja, hogy a dalokban a dramatikus hatású gyors tempóváltásokat, a váratlan harmóniakat – melyek elsősorban a beiktatott recitatív deklamációt jellemezték – később sem tudta elfogadni.<sup>128</sup>

Meglehetősen részletesen idéztük a Nägeli-féle két utolsó korszak tárgyalását, mert a cikkek jelentőségét számunkra jelentősen növeli az a tény, hogy a rendszerező jellegű első közlemény – negatív állásfoglalásai ellenére – akár ösztönzőleg is hathatott Fuszra,<sup>129</sup> de még fontosabb, hogy a második írása idején, a legújabb stíluskorszak meghatározásakor Nägeli *Schubert addig irt dalait még nem ismerte*<sup>130</sup> – vagyis az általa akkorra elfogadott új tendencia *más kortársai dalter-méséből* is kirajzolódott számára.

<sup>120</sup> „C. Das *Spiel* tritt hervor: a/ Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwinder n ... Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme. b/ Indem die Melodie ... wirklich umspielt wird ... c/ In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen... d/ In einem mannigfaltigen, ... modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accord-Spiel ... mit der Singstimme ... einen fortlaufenden Contrast bildet.” (763. h. Az A, B, C pont részletesebb kifejtése: 763–765. h.)

<sup>121</sup> „Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst ... hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden – eine *Polyrhythmie*, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet.” (765–766. h.)

<sup>122</sup> „Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* – in Luthers einfache Sprache zu reden: zum Lebendigmachen des Textes.” (766. h.)

<sup>123</sup> „der ... Vocal-Künstler ... an der Hand der Dichtkunst ... von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt” (uo.)

<sup>124</sup> Strófavariációt már Neefe is irt, az átkomponált *Lied* meghatározása német lexikonban már 1769-ben megjelent, s Bécsben már 1800 körül háttérbe szorította a hagyományos dalt (Schwab 59, Dürr *Sololied* 104 és Kraus, DTÖ előszó).

<sup>125</sup> A közlemény első része az eszközök négyhasábnyi részletezése, utána összefoglaló megállapítások egy hasáiban (762–765 / 766).

<sup>126</sup> A fogalmat később maga sem használta (Dürr *Sololied* 17), az érett Schubert-művek esztétikai tárgyalásában a „kulcsfogalom” szerepére nem is alkalmas (ezzel szemben vö. pl. Dürr *Sololied* 268, 277 ill. 20–22 stb. A lehetőséget elsőként Schwab vetette fel: „Nägeli, obgleich zum Teil selbst noch der früheren Liedpoetik verpflichtet, konzipierte in dieser Studie zur gleichen Zeit wie Schubert eine neue 'Liederkunst'. Was Schubert in der Kunstpraxis zu leisten vermochte, stellte Nägeli – ohne daß er um Schubert wußte – als verbales Programm auf” – l. i. m. 171).

<sup>127</sup> „wir Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger” (l. ehhez lábjegyzetben saját műveinek listáját, 766. h.)

<sup>128</sup> A recitativo „so unmusikalisch, wie möglich”, sőt: „die ausschweifendsten, abgeschmacktesten und grausenhaftesten, mitunter die Sittlichkeit selbst beleidigenden Dinge” (Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit besonderer Berücksichtigung der Dilettanten*, 1826, 61–62 – idézi Dittrich 145–146).

<sup>129</sup> Döntő hatásról azonban nem volt szó (Nägeli első cikke: 1811. szept. 18. és 25. – a Fusz jelentős előrészét demonstráló op. 24 hirdetése: WZ 1811. szept. 25.).

<sup>130</sup> Schwab uo. ill. Dürr *Poesie és Schubert*– (mindkettő in: *Zeichen-Setzung*, 119 és 184).

Miután pedig Fusz 1809–1818 között az írásokat közlő AmZ munkatársi körébe tartozott, ki-  
zárt, hogy azok figyelmét elkerülték volna. Az persze már nem bizonyítható, hogy ez a figyelem  
Nägeli részéről is fennállt,<sup>131</sup> de joggal feltételezhető – hiszen Fusz daltermésének java az idézett  
két cikk közti kérdéses hat évben, Bécsben és Lipcsében látott napvilágot.<sup>132</sup> (Kölcsönös ismeret-  
ségüket igazolná annak bizonyítása, hogy Fusz op. 16-os sorozatáról az újság hasábjain 1813-ban  
megjelent anonim kritikát Nägeli írta, l. alább).

A kérdés tehát az, hogy Fusz mennyire követte a folyamatot, adott fázisából mit tudott elsajá-  
títani és saját dalaiban hasznosítani – továbbá saját produkciójával hogyan próbált meg ahhoz  
hozzájárulni. Az biztos, hogy mennyiségileg nem jelentős mértékben:<sup>133</sup> daltermése jelen ismere-  
teink szerint összesen 32 műre terjed, mely négy füzetben (egy hat, és három öt darabból álló so-  
rozatban) jelent meg,<sup>134</sup> továbbá öt nagyobb terjedelmű opusz önálló kiadványként,<sup>135</sup> kis alkalmi  
darabok pedig újság-mellékletként (összesen hat, melyek közül elsősorban az *An die Laute* érde-  
mel figyelmet, l. alább).

Tanulmányairól nem maradtak fenn konkrétumok: Vereben főleg *Klavier*-darabok, hangsze-  
res kamarazene, egyházi és színpadi művek elsajátítására volt lehetősége, a pozsonyi autodidakta  
korszakban – az életrajzíró megfogalmazásából ítélve – elsősorban általános szakmai ismeretek  
megszerzéséről lehetett szó.<sup>136</sup> A korabeli esztétikai álláspont szerint lebecsült műfajban a konz-  
ervatív Albrechtsbergernél sem kapott eligazítást.<sup>137</sup> Első sorozata néhány előremutató momen-  
tuma ellenére sem utal speciális tanulmányokra, a jelentős fordulat 1809-től kezdődő második  
bécsi korszakában következett be, s ezt az 1811-ben megjelent *Weg von Freundschaft bis zur Liebe*  
(7a. sz., op. 24) tükrözi.<sup>138</sup>

Az egyszerű strófikus dal és *Kunstlied* közti különbséggel természetesen tisztában volt: az  
első sorozata még a *Sechs neue Lieder* címet kapta, 1812-től kezdve viszont az ambiciózus *Ge-  
sänge* meghatározást<sup>139</sup> írta a füzetek címlapjára<sup>140</sup> – vagyis tudatosan a fejlődési folyamat részt-  
vevőjének deklarálta magát. A különböző dal-típusokat ismerte és használta (mint pl. *Lied im  
Volkston*:<sup>141</sup> *Kaffee Abschiedslied* c. 1810), az 1817-ben megjelent *Die Erscheinung* pedig éppen-

<sup>131</sup> Az 1811-es cikkben felsorolt fiatal komponisták között (Mühling [August 1786–1847], Rungenhagen [Karl Fried-  
rich 1778–1851], Friedrich Schneider [Johann Christian Fr. 1786–1853] és Schwegler [?]) még nem szerepelhetett  
(651).

<sup>132</sup> L. opp. 24 (1811), 16 (1812), 21 és 22 (1815) ill. opp. 23, 29–31–32 (1816–17).

<sup>133</sup> Krüchten 1819/11, 77: „ezen értelmes férfit soha arra nem tzelozott, hogy sokat, hanem hogy tekéleteset írjon, és  
így az értelmesektől, nem pedig a' Vásári Munkáknak Szerzőiktől érdemeljen helybehagyást és tiszteletet” és AmZ  
1813-as kritika: „Hr. F. in Wien ... scheint unter die Componisten zu gehören, die nicht eben vieles, aber dafür auch  
nichts Alltägliches bekannt machen. Auch diese Gesänge gehören gewiss nicht unter das Alltägliche.”

<sup>134</sup> Opp. 6, 16, 22, 23 – összesen 21 darab. (Ekkor még nem vált standarddá a hatos dalsorozat: technikai okok miatt öt  
dalból álló füzetek is gyakran megjelentek, mert a 4 bifolióból álló kottát tartották ideális terjedelműnek /címlap és  
15 kottaoldal/, l. Dürr *Publikationsplan* 44.)

<sup>135</sup> Opp. 24, 21, 29, 31, 32.

<sup>136</sup> Fusz „magát a' Musikai Tudomány mindenféle részeiben gyakorlotta” ... „Tsüggeretlen szorgalommal tanulta ...  
a' legjobb Musikai Munkákat, és Classica Partitúrákat” (Krüchten 1819/11, 74–75).

<sup>137</sup> L. AmZ 1809. ápr. 12.: „Auch ich genoss des Glück's im Contrapunkte, und im strengen Satze von ihm unterrichtet  
zu werden” (Fusz, idézi Krüchten). – Műveiből világos, hogy Mozart műveit, elsősorban operáit jól ismerte és  
„használta”: a *Romulus*-kánon a *Così* utánérzése, a *Die Erscheinung*ban Varázsfuvola-idézet (l. Major *Fejezetek* 39,  
Farkas *Szent* 451–454 és Fusz 17), az *Isaak* op. 30,1 áriában különböző motívumok felhasználása. (A kortárs kis-  
mesterekhez, dalszerzőkhöz fűződő viszonyáról nem maradt fenn információ.)

<sup>138</sup> Farkas *Liedkomponist* 4.

<sup>139</sup> Ezt a hagyományos strófikus daltól eltérő értelemben használták, l. pl. AmZ 1824: „, Hr. Fr. S[chubert] schreibt  
keine eigentlichen *Lieder* und will keine schreiben ... , sondern freye *Gesänge*” (kiemelés tőlem, idézi Schwab 56 és  
Dürr *Sololied* 105), l. továbbá Schilling: „gebraucht man das Wort *Gesang* auch als generelle Benennung eines grö-  
ßeren *Gesangstückes*” (i.m. „*Gesang*”, 3. kötet, 211).

<sup>140</sup> Opp. 16, 22, 23 – noha a darabok között több hagyományos értelemben vett *Lied* is volt, l. pl. *Lied der Freude*  
op. 22,2 (1815). A kisebb strófikus dalok címadása változatlan maradt (*Lied der kleinen Anna*, 1812).

<sup>141</sup> J. A. P. Schulz: *Lieder im Volkston* I–II, Berlin 1782, 1785 (Schwab 192).

séggel egyes jól ismert dal-típusok karikatúrája.<sup>142</sup> A románchoz fűződő viszonya különböző műfajokkal kapcsolatos eltérő koncepciójára is rávilágít: a valódi, naív románccal szemben<sup>143</sup> a színpadi műhöz komponált három darab közül Deodata számai virtuóz énekszólammal tűnnek ki,<sup>144</sup> formájuk és kíséretük viszont kellően egyszerű (16–18. sz.: *Drei Romanzen*, op. 22,3–5),<sup>145</sup> a műalkotásként felfogott, Tiedge-románra írt *Der Traum* (13. sz., op. 21) vokális szólama ugyan a műfaj kívánalmainak megfelelő, de ezt a kompozíciót a modulációs feldolgozás jelentősen megemeli.<sup>146</sup>

Műveinek és teljesítményének korabeli recepciója szintén kevésbé dokumentált, műfajtörténeti helyének meghatározásához nem sokat segít. Beethoven sokat idézett, szakmailag biztosan helytálló, de egyébként nem teljesen elfogulatlan véleményén kívül<sup>147</sup> csak a legjobb barát, Krüchten szintén – bár pozitívan – elfogult értékelése ismert.<sup>148</sup> Az AmZ – noha az újság és egyben Fusz műveinek kiadója szintén érdekelt volt a szerző kedvező fogadtatásában – tárgyilagosabbnak tűnt műveinek ismertetésében.

Fusz dalairól egyetlen részletes kritika maradt fenn, mely az op. 16-os sorozatot tárgyalja.<sup>149</sup> A recenzius a dalokat a némileg szcenikus utolsó kivételével az egyszerű strófikus *Lied* kategóriába sorolja.<sup>150</sup> Az egyes művek értékelése nem különösebben érzékeny: az első, kiemelkedő dalt (*Die Verlassene*) röviden elintézi és jóval többet foglalkozik a következő mű „programjával”, kompozíciójáról szólva pedig csupán három taktusnyi – szerinte túl gyors – modulációra tesz megjegyzést.<sup>151</sup> A következő, és a dalfüzért záró jelentékeny darabhoz szintén nincs érdemi hozzáfűzni valója,<sup>152</sup>

<sup>142</sup> Lásd alább.

<sup>143</sup> Koch románc-meghatározását l. Dürr *Sololied* 181–182.

<sup>144</sup> Farkas *Liedkomponist* 5.

<sup>145</sup> Op. 22,3: Schubert-i „*Es war einmal*”-Ton, a vers maga kellőképp bizarr elemmel fűszerezve (Dittrich 155 és Dürr *Sololied* 184–185).

<sup>146</sup> Továbbá vö. *Isaak – Aria*, l. AmZ, 1813: „eine Ariette, die den Übergang in die Romanze bildet”.

<sup>147</sup> „Den Gesang versteht er, und dabei soll er bleiben”. Beethoven Fusz hangszeres zenéjére, képességeire és személyiségére vonatkozó rossz véleményét azután fogalmazta meg, hogy az Meyerbeert méltatta a kor egyik legnagyobb pianistájaként (AmZ 1814. nov. 23. – l. Thayer III, 456–457).

<sup>148</sup> „Minden Munkái ezen érdemes ... Művésznek tisztelettel és tapsolással jutalmaztattak az Értelmes Művészekből, Musika Esmérőktől... Különböztető Tulajdonok volt ezeknek a' Kifejezés, a' fő célnak megfelelő ... Kellem, melly különösen a' Tudós Hangászt hibátlan, jól választott és tiszta felvétel, ... és rendszabás által kielégítette, a' Kezdő Szerzőre nézve pedig alkalmas és tanulságos például szolgálhatott.” i.m. 1819/11, 81, vö. AmZ 1809, No. 39, 624. h.: „soll er... sich vor nicht wenigen jungen Musikern jetziger Zeit sehr zu seinem Vortheile auszeichnen” (idézi Krüchten).

<sup>149</sup> AmZ 1813, No. 13, 227–228. h.

<sup>150</sup> „Die Stücke sind meist eigentliche Lieder, nur das letzte ist grösser und gewissermassen scenisch ausgeführt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und nicht schon gleichsam darniedergesungen. Auf die Declamation, und alles, was der Grammatiker verlangt, ist unverkennbarer Fleiss gewendet: kaum einige Stellen möchte man, in Ansehung der ersten, noch genauer bestimmt wünschen.”

<sup>151</sup> „Den Anfang macht das einfache, rührende Lied: die Verlassene – das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt wurde, und schon da viele Freunde und Freundinnen fand. Lohbauers braves Lied: dem Kleinmüthigen – ist gut aufgefasst und mit Gewandtheit in *drey* Noten (A, B, C.) geschrieben. Hätte es dem Componisten gefallen, auch noch die, für diese höchste Einfalt zu schnellen Modulationen der Begleitung des letzten Taktes der 4ten, und der zwey ersten der 5ten Seite [11–14. ü.] zu vermeiden: das Liedchen würde als ausgezeichnet in seiner Art gerühmt werden müssen.”

<sup>152</sup> „*Sonst und Jetzt* hat guten, wahren Ausdruck, und kann nicht ohne Theilnahme gesungen werden. Der nicht überall gute Versbau hat aber einige nicht günstige Wendungen der Declamation und Accentuation veranlasst – besonders bey: dem Unglücke trotz. ... Das länger ausgeführte Stück: *Bitte bey dem Abschied*, ist ein fester Haltung würdig und ausdrucksvoll, übrigens ohne alles Gesuchte, und doch so geschrieben, dass man den geübten und gründlichen Componisten nicht verkennen kann. Es will vorzüglich mit Seele vorgetragen seyn, und verlangt Sorgsamkeit, so sehr leicht auch die Noten an sich sind.”

a *Sehnsucht* kapcsán svájci népdal felhasználásának elmulasztását kéri számon.<sup>153</sup> A kritikát a kiadás kottaképének értékelése zárja.<sup>154</sup>

A *Schweizerlied* említése természetesen veti fel Nägeli esetleges szerzőségének kérdését,<sup>155</sup> és a kritika megállapításainak jórésze sem mond annak ellent. A *Volkston* számonkérése a „gyakorlott és alapos komponista” szerzeményén ugyan esztétikai tájékozatlanságra vall – de a korabeli elmélet nem tett különbséget a népdal és műdal között.<sup>156</sup> A szándékosan lapidáris *Dem Kleinmütigen* kétütemnyi, indokolt modulációinak elítélése nem idegen Nägeli 1811-es koncepciójától, az utolsó dal drámai jellegének futólagos említése és „a keresettségtől mentes mű” elismerése viszont ellentmond említett recitativo-ellenességének.<sup>157</sup> (Az AmZ még egy Fusz-dalt említett: az op. 29-es *Elysium*-mal foglalkozó néhány sor ugyan nem részletes kritika, de az olvasók érdeklődését biztosan felkeltette azzal, hogy a művet Beethoven *Adelaide* c. dalához hasonlította.<sup>158</sup>)

\* \* \*

A nagyobb terjedelmű, átkomponált Fusz-művek *Kunstlied*-jellegére a feltűnő struktúra már első pillantásra felhívja a figyelmet. Ezekben az egyetlen alap-hangulat megragadásának<sup>159</sup> helyére a vers sokszínűségnek megjelenítése lép: az elbeszélő-epikus és a kontemplatív-lírikus szövegek megkülönböztetését a *recitativo*- és *arioso*-szakaszok váltakozása valósítja meg.<sup>160</sup> Miután a versszerzeteknek megfelelően ugyanakkor a strófavariáció elve is működik, a kompozíció általában teljes versszakra terjedő recitatív deklamációra és azonos melodikus anyagú kantábilis strófákra épül. Kivételesnek számít, ha a recitativo nem teljes formarészek, hanem egyes szövegfordulatok felfokozására szolgál.<sup>161</sup>

A koncert-előadásra szánt, reprezentatív művek közül<sup>162</sup> a *Bitte beim Abschied* (12. sz., op. 16,5) tartalmazza a legkorábbi recitativót, mely az 1–2. versszak egyoldalú „párbeszédét” és megválaszolatlan kérdéseit hordozza. Ezt két, különböző dallamra írt strófa követi, majd az újabb, izgatottabb *accompagnato* szakasz, és a kezdő recitativót bevezető első ütemek után a kantábilis

<sup>153</sup> „Dem *Schweizerliede*, dem es wieder nicht am gehörigen Ausdruck fehlt, und in dem die Harmonie vorzüglich sorgsam geschrieben ist, möchten Mehrere doch lieber etwas von nationaler Einfalt, als von solcher allgemeinen Künstlichkeit wünschen. Componisten, welche die Schweiz nicht kennen, werden jene am besten treffen, wenn sie die, in diesen Blättern vor kurzem beurtheilen *Kuhreihen und Nationallieder*, von Kuhn in Bern herausgegeben, mit Sinn studiren und mit Geschmack benutzen wollen.”

<sup>154</sup> „Das Werkchen ist sehr gut gedruckt, und, nach dem jetzt gewöhnlichen Maßstabe der Musikverleger, wohlfeil. S. 5, oben, Ister Takt, muss vor dem Es der rechten und linken Hand ein [feloldójel] stehen.” (A „Werkchen” fogalom a dalokra használatos korabeli meghatározás, itt tehát nem pejoratív értelmű – l. Dittrich 144, a hiányolt feloldójel pedig tévedés.)

<sup>155</sup> Az említett cikken kívül l. még Nägeli: *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung*, AmZ 1802, 230ff. (Schwab 195).

<sup>156</sup> Dürr *Sololied* 32–33.

<sup>157</sup> L. a 128. jegyzetet.

<sup>158</sup> AmZ 1818, No. 2, 40. h.: „Ein zartes, gewiss überall ansprechendes Stück, denen, die einen einfachen, ausdrucksvollen Gesang, und eine durchaus angemessene, jeden Ausdruck verstärkende, und auch mit Kunst geführte Begleitung zu schätzen wissen, bestens zu empfehlen. Im Styl und der ganzen Behandlungsart könnte man dies Stück wohl zunächst mit Beethovens herrlicher *Adelaide* vergleichen; wenn es auch in Erfindung und Innigkeit derselben nachsteht.”

<sup>159</sup> „alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffaßt” (E. T. A. Hoffmann idézi Dürr *Sololied* 37).

<sup>160</sup> Dürr *Sololied* 184–186.

<sup>161</sup> Csupán egyetlen átkomponált műben nincs recitativ elem: *Der Traum* op. 21 (l. alább).

<sup>162</sup> A különböző alkalmakra, házizenélésre ill. hangversenyre komponált dalokról – „für das Privat-Zimmer” ill. „zur konzertmäßigen Darbitung” / „für den Concertsaal” – l. Schwab 176–181 és Dürr *Vogl* 145 (Rochlitz 1814-es AmZ-cikkét idézve). Az itt tárgyaltakon kívül „koncertszerű” a *Der Weg von Freundschaft*..., és a gondosan kidolgozott strófikus *An die Laute*.

3. strófa variált, kódával nyújtott ismétlése zárja a művet. Szinte ugyanannak a „gondolatnak” a kifejtése a három utolsó, önálló opusz: *Elysium* (24. sz., op. 29), *Beruhigung* (25. sz., op. 31) és *An Emilie* (26. sz., op. 32). Formailag annyi az eltérés, hogy az első műben a leíró jellegű három strófát szakítja meg egy párbeszéd recitált visszaadása, a másik kettő deklamációval kezdődik és utolsó dallam-strófájuk jelentősen variált (a *Beruhigung* utolsó versszakát is rövid recitativo indítja).

A kivételes *Die Erscheinung*-ban (23. sz., op. 23,5) a recitativo-elemek szervelesebben szövődnek a strófa-szerkezetbe.<sup>163</sup> Ez a mű más tekintetben is egyedülálló: a Lessing-szövegben rejlő nagyszerű lehetőségeket<sup>164</sup> Fusz a felhasznált-kölcsönzött közhelyszerű zenei elemekkel szembeni distanciával fejezi ki. A kocsmai jelenet a pedagógiai célú közösségi dalok hangját idézi és egy svájci *Erbauungslied*-re épül,<sup>165</sup> a Mozart-dallamra írt diadalmas induló<sup>166</sup> *mezza voce* dinamikával szól, a túl hosszú „tus” és a populáris *Trinklied*<sup>167</sup> végének elnyújtása és aránytalan hangszeres zárata túlzásában komikus.<sup>168</sup> Míg a recitativ részek és kantábilis strófák váltakozásának megfelelően a darabok gyakori tempó- és metrumváltásokat tartalmaznak,<sup>169</sup> az *Erscheinung* sokszínű anyagait azonos feszes tempó és 4/8-os [!] metrum fogja össze, s csak a végén vált (*Heiter und fröhlich* 6/8).<sup>170</sup>

A zenei szölamok önálló szerepének lehetősége a Fusz-művek többségét kitevő strófikus dalokban is kezdettől fogva jelen volt, persze előbb csak nyomokban: az op. 6-os sorozat még jobbára megelégedett a rövid utójátékokkal.<sup>171</sup> Ez az utójáték azonban szervesen illeszkedhetett a kompozíció egészéhez: az első dalban (*Des Grillen Häuschen*) a fortepiano együtemes bevezetőjének két eleme közjátékként is többször elhangzik (pregnans ritmus-képlet és annak mindig variált folytatása), és nemcsak a dallam lapidáris ritmikáját ellensúlyozza, hanem a mű lezárása is belőle bontakozik ki. A *Zufriedenheit* dallammal szembeállított kíséretének háromhangos, egyre fontosabbá váló motívumát végül az énekszölam is átveszi. Az utójáték első két üteme látszólag új anyagra épülő imitáció (noha a 4. ütemben már szerepelt), második fele az ellen-motívum és az imitáció anyagának ismétlése.<sup>172</sup>

A zenei anyag saját logikája és szöveghez fűződő ambivalens viszonya a későbbi strófikus dalokban még szembeűnőbb. Ezek a rövid terjedelmű, koncentráltan fogalmazott művek kis gesztusokkal, redukált eszközökkel a kifejezés mélységét és sokrétűségét illetően olykor a *Kunstlied* kritériumainak is megfelelnek.<sup>173</sup> A sokat emlegetett *Dem Kleinmütigen* c. dalt (9. sz., op. 16,2)

<sup>163</sup> A 2. str. vége: „*fort! fort!*”, és a *recitativo*-ban Fusznál (is) gyakori *unisono*; 5 str. végén idézet; 6. str. „*laß mich*”; a 7. str. elején párbeszéd-részlet, továbbá a teljes 8. str.

<sup>164</sup> Triviális helyszín és „főszereplő” – abszurd „vendég”, a halál.

<sup>165</sup> Úgy tűnik tehát, hogy Fusz megfogadta a *Schweizerlied* tanulmányozására intő tanácsot: a strófa-variáció alapidallamának közeli analógiáját l. J. H. Egli: *Schweizerische Volkslieder mit Melodien*, Zürich 1788 (idézi Schwab 158, kottapéldával).

<sup>166</sup> Farkas *Fusz* 17.

<sup>167</sup> *Trinklied* (Schilling „Lied”), „*Lieb und Wein*” (Schwab 100–105).

<sup>168</sup> Hangnemek: 1–3. str.: fisz moll, 4. D dūr–A dūr, 5. A dūr, 6. fisz moll, 7. h moll–D dūr–A dūr, 89. A dūr.

<sup>169</sup> *Bitte beim Abschied*: Langsam, feierlich (*recitativo*), Im Zeitmāße, Māßig, Geschwind (*rec.*), Im ersten Zeitmāße; *Elysium*: Māßig, Geschwind / Langsam váltás (*rec.*), Langsam und feierlich, Im ersten Zeitmāße; *Beruhigung*: Langsam und feierlich, Geschwind / Langsam (*rec.*), Langsam, Sehr geschwind (*rec.*), Im ersten Zeitmāße; *An Emilie*: Langsam / Geschwind / Langsam (*rec.*), Māßig.

<sup>170</sup> Lessing verséről (*Der Tod*) és annak különböző megzenésítéséről l. Friedlaender *Lied* II, 86–87.

<sup>171</sup> Farkas *Liedkomponist* 3.

<sup>172</sup> A háromhangos motívum artikulációja változik, l. az első strófa szövegét: „*schwarze Sorgen*” és „*Zufriedenheit und Lust*”.

<sup>173</sup> L. Nägeli 1817: „in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel)” (i.m. 780. h.).

nem csupán a Rousseau-tól kölcsönzött<sup>174</sup> három-hangos irodalmi ötlet teszi érdekessé, hanem motívum-felhasználási módszere, „szigorú szerkesztése” is.<sup>175</sup> (Az 1–2. dallamsor utolsó négy hangjának tükör-szimmetriája után „ketrecben ugráló” tercekből szintén szimmetrikus felépítésű 3-4. sor következik, majd – a „nagyforma” hasonló zártsága kedvéért – az 5–6. sor az első kettőt ismétli meg – a teljes szimmetriát a még jobban redukált, kódaszerű szövegismétlés lazítja. A kíséret a bevezetésben az énekszólalom legnagyobb hangközével, terccel indít, a 2. ütemben „hatalmas” hangközökkel operál – és a közjátékokban ezek variált ismétlésével, a végén a hangszeres kommentár az első dallamsor zárómotívumával indul, s a teljes kört az első ütemből ismert tercek zárják. A 3-4. sorhoz kapcsolódó, az egész darab primitív harmonizálásából kilógó ominózus gyors modulációk a „túlméretezett” terc-távolságokat húzzák alá.) A darabot tehát a forma és a motivikus munka keresettség, kiagyaltága teszi igazán ironikussá. A *Dem Kleinmütigen* párdarabja a *Des Müllers Klage* (19. sz., op. 23,1). Míg azonban a kishitűről szóló dalban a „főhős” karakterét a szöveg is kifejti, itt a molnár hasonlóan korlátolt személyiségét hasonló zenei eszközök rajzolják meg: kisambitusú dallam, két igen egyszerű alapanyag (kitartóan hajtogatott ereszkedő kisterc-, és forgó-motívum a negyedik dallamsorban), szimmetrikus sorszerkezet (ismétlődő 1–2. sor = 5–6.). Az utójáték is a 4. sor motívumából ered, csupán ritmizálása személytelenebb (szinkópált *siciliano*).<sup>176</sup> Kevésbé nyilvánvaló Claudius versének ironikus kezelése: a *Zufriedenheit* (22. sz., op. 23,4) népies, hármashangzatra épülő, dudakísérettel induló dallamát a zongora kéthangos mottója nemcsak keretezi, hanem mintegy idézőjelbe teszi – miközben különböző formái az énekszólalamban is rendre megjelennek.<sup>177</sup>

Nem a vers interpretálása, hanem gazdag kifejtése történik a *Die Rose* (20. sz., op. 23,2) szövegének ürügyén. Az énekszólalom első felében az egész- és félütemes daktilusok dominálnak, ezt erősíti az azonos súlyviszonyokat tartalmazó (4+2+2 osztású) kíséret statikus jellege is. A szöveg sürgető jellegének megfelelően a strófa második felében a „kis” daktilusokat kétütemes egységek fogják össze és alatta egyre mozgalmassabbá és eseménydúsabbá válik a hangszeres szólalom<sup>178</sup> – az új anyagból készült, szokásosan szinkópált utójáték itt tehát a merev súlyok ellensúlyozásaként és az egyre gyorsuló folyamat leállításaként különösen indokolt.

Az átkomponált dal műfaját az a felismerés hozta létre, hogy a tiszta strófikus dal nem alkalmas a versszakok különböző súlyviszonyainak követésére és a versen átívelő tartalmi fejlődés visszaadására.<sup>179</sup> Az idők folyamán a strófikus dalokban is egyre inkább előtérbe kerültek ezeknek az új szempontoknak az érvényesítése.

Fusz eleinte a versek legnagyobb eltérést mutató utolsó strófáját emelte ki: az op. 6-os füzet záró darabjában (6. sz., *An Minnas Geist*) az egyre tragikusabbra forduló négy versszakot a zongora változatlan *ostinato* táncritmusa viszi előre, a költői kérdésekbe torkolló utolsó strófa kísérete viszont tremolóra vált. Hasonló dramaturgia uralkodik a *Die Verlassene an ihr Kind* (8. sz., op. 16,1) c. dalban: ott az utolsó versszak *minore* hangnemben, az utolsó motívum nyomatékosan ismételve hangzik el. A *Der Weg von Freundschaft...* (7a., op. 24) strófái közül nem az utolsó, hanem a negyedik jeleníti meg a negatív fordulatot: személytelen szövegét oktáv-párhuzamban mozgó *ostinato*-val kísért sivár kórus-*unisono* hordozza – s utána a fortepiano kontrasztot hang-

<sup>174</sup> Farkas *Liedkomponist* 4–5.

<sup>175</sup> Az Albrechtsberger-iskola eredményessége a gyakori polifon szerkesztés mellett a magasan szervezett *Kunstmusik* alkotásának igényében is felismerhető.

<sup>176</sup> Hangnem: Ozmin g-mollja.

<sup>177</sup> Lelépő kvint (a darab elején és végén, ill. 5. és 14. ü. – továbbá fordítással együtt: 9. ü.), az énekszólalom kvint/kvart válaszai: *Auftakt*, 4–5, 8–9. ü.

<sup>178</sup> Pároskötés, ua. terccel súlyosbítva, ill. *staccato* menetek, hangsúly és pontozott ritmusképlet.

<sup>179</sup> Dürr *Sololied* 37–38.

súlyozó melodikus körülrajzolásával tér vissza az első strófák dallama.<sup>180</sup> A *Das Mädchen am Bach* (14. sz., op. 22,1) ellentétes hangulatú két-két versszak két különböző dallamot ill. eltérő hangnemű és karakterű zenei anyagot kapott:<sup>181</sup> a darab első felében a zongora főleg a patak felidézésére szorítkozik, a másodikban megszabadul az illusztratív jellegtől és egy ellenpontozó zenei szövet létrehozásában vesz részt.

A víz megjelenítése a kísérőhangszer feladata a *Der Traum* strófavariációiban is, de művön végigvonuló modulációk az álomban lezajló cselekményt és a szerencsés végkifejletet is követik.<sup>182</sup> Az utolsó strófában az énekszólám is jelentősen megváltozik: a tanulságot előbb *quasi parlante* vonja le, s melizmatikussá válva nyomatékosítja. *An die Laute* (32. sz.) statikus szövege nem indokolt átkomponált formát: a dal a strófavariációkon át a szokásos módon halad az egyszerűtől a bonyolultabb felé<sup>183</sup> (1. az *appoggiatura*/előke-variációkat az első verssor végén, a 2–4. sor egyre gazdagabb melizmáit, az 5. sorok különböző *sforzato*-kiemeléseit a kíséretben, és a 6. sor egyetlen – ezért nagyon kifejező – módosulását a darab legvégén).<sup>184</sup>

Az *An die Laute* kottájába Fusz tehát beleírta az általa óhajtott variációkat és díszítéseket, a *Bitte beim Abschied* 3. és 7. versszakait is módosította<sup>185</sup> és melizmatikus kódát fűzött hozzá, a *Das Mädchen am Bach* váltóstrófaiban a strófa-párok sorait kisebb eltérésekkel ismételte;<sup>186</sup> itt és valamennyi további strófikus dalban a szokásos és elengedhetetlen díszítések és változtatások (*unwesentliche Manieren, Fälschungen*) az előadókra várnak.<sup>187</sup>

Szerzőnk a strófákon belül is figyelt a sor-szerkezetek merevségének oldására. Legdrasztikusabb eszközként a metrumváltásokat használta: az op. 6-ban pl. nemcsak a versszövegnek megfelelő 6/8 és 12/8 ill. 12/8 és 6/8 ütemváltást írt (l. 4. és 6. sz.), hanem a szöveg jellegének módosulását is kifejezte vele, l. pl. *Nachtgesang* 2/4 és 6/8: objektív bevezető sorok után személyesebb panasz megfogalmazása – igaz, ez csak az első versszakban működik. (Ugyanezt a metrumváltást később a *Des Müllers Klage*-ban is alkalmazta.)

Az ismétlődő dallamsorok változtatásai a szöveg követéséből, a verssorok eltérő szótagszámából vagy hangsúlyaiból adódnak, vagy egyes szavak kiemelésére szolgálnak (mint pl. op. 22,3: 2. str. „*tief*” és op. 23,5: 6. str. „*Kranken*”). Nagyon gyakran azonban inkább apró zenei módosításokról van szó, mint pl. repetált ütemek egy-egy hangjának variálása (op. 22/3: 15–16. és 17–18. ü., vagy *A tavasz* utolsó dallamsora). A hangszeres szólamban feltűnőek az újra és újra átalakított „közjáték”-ütemek (l. a már említett *Des Grillen Häuschen* ill. *Dem Kleinmütigen* op. 6,1 és 23,2 példáját), és az ismételt sorok különböző harmonizálása is többször előfordul (*Beruhigung* 5. sz., op. 6,5 és *Gegenwart* 21. sz., op. 23,3: mindkétszer a 3–4. sor ismétlésekor).

Nagyformák építésére azonban nem törekedett Fusz – noha mindegyik dal-füzete természetesen valamiféle rendezés eredményeként jött létre.<sup>188</sup> Figyelembe vette a hangnemeket és metrumokat,<sup>189</sup> a sorozatok elejére és még hangsúlyosabban a végére nagyobb lélegzetű, jelentékeny

<sup>180</sup> A dal nyomtatott kiadásában az első három versszakhoz a zongora csak hármashangzat-felbontásokat játszik, a valószínűleg későbbi kéziratos verzióban már ezekhez is *ostinato*-jellegű ellenszólám kapcsolódik (l. Nägeli 1817: C.b. pont, 763. és 765. h.).

<sup>181</sup> Váltó-strófa („*wechselstrophisches Lied*”, l. Dürr *Sololied* 78).

<sup>182</sup> Hangnemek: 1. vsz.: a moll, 2. a moll-c moll, 3. Esz dúr-c moll, 4. Esz dúr-c moll, 5. c moll-C dúr, 6. A dúr.

<sup>183</sup> „Ferner darf man einerlei Manieren ... nicht oft gebrauchen, und muß in ihrer Anwendung eine gewisse Gradation statt finden, so daß man die besseren und weitläufigeren Zusätze immer bis gegen Ende eines Tonstücks aufspart” (l. Schilling: „Manier”, 4. kötet, 518, vö. Dürr *Notation* 108–109 és *Vogl* 146–147).

<sup>184</sup> L. továbbá az átkomponált *Die Erscheinung*-strófavariáció felsorolhatatlan mennyiségű változtatását (előké, vagy egyszerűen más hangok, mint pl. 1–2. str: 1–2. ü. cseréje stb.)

<sup>185</sup> L. az énekszólám 30–34. és 78–82. ütemét.

<sup>186</sup> Énekszólám 1–2. str.: 4–8. és 17–21., ill. 3–4. str.: 37–39. és 57–59. ütem.

<sup>187</sup> L. ehhez Friedlaender *Vorschläge* és Dürr *Vogl passim*.

<sup>188</sup> E tekintetben kivétel az op. 22.

<sup>189</sup> L. op. 6 (Farkas *Liedkomponist* 3–4) és op. 16: bés hangnemek, op. 23: g moll, G dúr, A dúr, a moll, fisz moll/ A dúr.

darabokat helyezett.<sup>190</sup> Mindezzel azonban csak egy minimális formai korrektséget teljesített – valódi ciklus szervezettségét és egységességét egyik sorozata sem közelíti meg. Ahogy dalainak többségében az 1810-es évek előremutató tendenciáit közvetítette, e negatívumban, a ciklusalkotás igényének hiányában is kortársaival osztozott: a vers-sorozatokra épülő, zárt és összefüggő, példaértékű dalciklusok csak a következő évtizedben születtek meg.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> Op. 16: *Die Verlassene – Bitte beim Abschied* és op. 22: *Das Mädchen am Bach – Drei Romanzen* (mint egység), op. 23: *Des Müllers Klage – Die Erscheinung*.

<sup>191</sup> Első, kivételes dalciklusként Beethoven művét tartják számon (*An die ferne Geliebte*, 1816), Schubert – korai kisebb ciklusok után – az 1820-as években írta legismertebbé vált kompozícióit (Walter Scott- és Goethe-dalok 1825–26, *Die schöne Müllerin* 1823, *Winterreise* 1827).



## Vorwort

Unter den an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Ungarn wirkenden Komponisten war Johann Fuss einer der international bekanntesten. Seine Tätigkeit und Werke erfreuten sich bereits zu seiner Zeit einer ziemlich breiten Öffentlichkeit, dank seinen in Wien und Leipzig aufgeführten bzw. gedruckten Stücken, seinen in Leipziger und Wiener Musikzeitschriften erschienenen eigenen Beiträgen sowie Kritiken und Anzeigen seiner Werke. Nach seinem Tod veröffentlichte sein Freund Joseph Krüchten längere *Nekrologe* in den erwähnten Zeitschriften,<sup>1</sup> ließ in zwei Artikeln auf Ungarisch seine ausführliche Biographie und das erste, fast vollständige Verzeichnis seiner Werke erscheinen.<sup>2</sup> Alle späteren Publikationen über Fuss beruhten auf diesen Mitteilungen und gaben sich in der Tat mit der Übernahme ihrer Angaben zufrieden.<sup>3</sup> Über weitere Stücke berichtete zuerst Eitner,<sup>4</sup> der das Quellenmaterial der deutschen Sammlungen erschloss, zusätzliche biographische Angaben und weitere Werke gab später Ervin Major<sup>5</sup> bekannt. Im Laufe der Bearbeitung der Musikaliensammlungen kamen inzwischen einige, bis dahin unbekannte Werke zum Vorschein, bzw. tauchten weitere Informationen über die Verbreitung bereits bekannter Werke auf.<sup>6</sup>

### Die wichtigsten Daten der Biographie<sup>7</sup>

Johann Evangelist Fuss (János Fusz) stammte aus einer zugewanderten schwäbischen Familie. Geboren in Tolna (Ungarn), wurde er am 16. Dezember 1777 getauft. Er besuchte das Franziskanergymnasium von Baja<sup>8</sup> und nahm danach eine Lehrerstelle an. Bei den Franziskanern erhielt er als Sängerknabe auch Musikunterricht: Schon damals bemerkte man seine Begabung. In seiner Funktion als Lehrer wirkte er später an musikalischen Messen mit, lernte als gern gesehener Gast bei Hausmusik veranstaltenden Familien das Kammermusikrepertoire kennen und versuchte sich sogar im Komponieren.

Am Ende der 1790er Jahre trat er eine Stellung bei Ignác Végh an. Im patriarchalischen Gesellschaftsleben des Vereber Schlosses und im Stadtpalais von Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) kam der Musik eine entscheidende Rolle zu. Da der Herr des Hauses selbst Flöte spielte, bestand der Kern des Programms aus Kammermusikwerken, in erster Linie aus Besetzungen mit Flöte; für außergewöhnliche Anlässe wurde ein größeres Ensemble mobilisiert. Fuss unterrichtete den Kindern der Familie Klavier und dirigierte die Musik der Theatervorstellungen sowie die musikalischen Gottesdienste der Ortskirche. Durch das hauptsächlich aus Wien beschaffte Noten-

<sup>1</sup> AmZ 1819, No. 14, Sp. 233–235 (7. April) und AmZ Wien 1819, Nos. 49–50, Sp. 389–391 und 397–400 (19. und 23. Juni). Fuss selbst bat Krüchten, die Zeitungen zu benachrichtigen (s. sein Testament). Der ähnliche Wortlaut und die übereinstimmenden Angaben der anonymen Nekrologe und der späteren mit Namen erschienenen Artikel zeugen aber ebenfalls von Krüchtens Verfasserschaft.

<sup>2</sup> Krüchten 1819/11 und 1819/12 (also November und Dezember).

<sup>3</sup> Siehe z.B. Schilling 1836, Mendel 1873 und indirekt Wurzbach, bzw. Gábor Mátray (Tud. Gyűjt. 1829, III) und István Bartalus (*Magyar Orpheus*, Pest 1869).

<sup>4</sup> Eitner 4, 104–105.

<sup>5</sup> Siehe Major *Fusz*, Artikel in ZL 1935 (unverändert übernommen in ZL 1964, Brockhaus Riemann 1978), und die in *Fejezetek* zusammengefasst erschienenen Abhandlungen (*Mozart és Magyarország /1956–58/ 9–57, Beethoven és Magyarország /1952/ 58–63, Magyar dal Beethoven feldolgozásában /1927/ 64–70, A Rákóczi-kor zenéje /1953/ 109–124 usw., s. Bibliographie*). Seine Zettelkartei enthält weitere, von ihm nicht verwendete Daten (Major).

<sup>6</sup> Wiener Sammlungen: A-Wgm, Wn und Wsa – bzw. Theaternuseum; ungarische Angaben: Bárdos *Eger, Székesfehérvár* und RISM: Veszprém, Pécs; ferner weitere Angaben in RISM (hauptsächlich aus deutschen und österreichischen Sammlungen).

<sup>7</sup> Siehe die Einzelheiten in: „Fusz“ in MGG<sup>2</sup>, *Sas Life and Works* und *Sas–Farkas Fusz* (alle mit Werkverzeichnissen).

<sup>8</sup> Ginder 78.

material konnte er sich über die neuen Gattungen orientieren, und das Haustheater gab ihm Möglichkeit, als Komponist zu experimentieren, wo er seine ersten mehr oder minder umfangreichen Schauspielmusiken schrieb.

Um die Jahrhundertwende wählte er Pozsony (Pressburg) als nächsten Ort seiner Tätigkeit, das ihm eine anregendere Umgebung bot und wo er seinen Lebensunterhalt als Musiklehrer verdiente. Obwohl das städtische Theater sein erstes bekanntes Bühnenwerk bereits 1800 aufführte, bildete sich Fuss aus eigener Kraft fort, und zwar so erfolgreich, das er später als ein anspruchsvoller Lehrer und „meisterhafter Klavierspieler“ galt (besonders „im strengen Stil“).<sup>9</sup> Außer Orgel und Fortepiano spielte er Violine und Bratsche, studierte Musiktheorie und Komposition und war sogar in den verwandten Kunstgattungen bewandert. Nach den Jahren des Selbststudiums lernte er ab 1804 bei Georg Albrechtsberger (1736–1809) weiter. Der gesuchteste Professor der Zeit soll ihn für einen seiner besten Schüler gehalten haben, und der Schüler selbst widmete seinem Meister einen warmen Nachruf.<sup>10</sup> Es gelang Fuss sogar, Joseph Haydn kennenzulernen, der sein Melodram durchspielte und sich mit Anerkennung darüber äußerte. Gleichzeitig erschien sein erstes Werk, das Gitarrenquartett.

Nach einem in der Kaiserstadt verbrachten Jahr kehrte er wegen finanzieller Schwierigkeiten in seine frühere Pressburger Stellung zurück. Er schrieb weitere Bühnenwerke und verschaffte sich wichtige berufliche Beziehungen. Nach dem Tod seiner Mutter aber, als er nicht mehr gezwungen war, einem regelmäßigen Erwerb nachzugehen, zog es ihn wieder ins musikalische Zentrum der Region. In seiner zweiten Wiener Periode (1809–1814) komponierte er viel und verwirklichte die meisten seiner Bühnenprojekte. Binnen kurzer Zeit erschienen 18 Werke (opp. 3–20), einige weitere Lieder und Fortepiano-Stücke von ihm; der Druck anderer vorbereiteter Ausgaben verschob sich auf die darauffolgenden Jahre (opp. 21–28). Nach den Herausgebern der ersten Werke fand er nun Partner für langfristige Zusammenarbeit: Die Mehrzahl seiner Kompositionen wurden von der Firma Maisch und Traeg,<sup>11</sup> die erfolgreichsten Stücke sogar von mehreren Verlegern gedruckt. Die Reihe seiner Bühnenwerke setzte sich mit einer neuen Oper fort, dann experimentierte er mit verschiedenen Gattungen: Er schrieb Schauspielmusik und Chöre, ein Melodram und ein Singspiel sowie eine große heroische Oper.

Da er sich mit dem Einkommen der Ausgaben, Aufführungen und aus ein wenig Klavierunterricht nur schwer durchschlagen konnte, nahm er 1815 die Einladung des Pressburger Theaters an. Mit dem Kapellmeisterposten, der ihm endlich sicheren Unterhalt bot und seinem Rang als Komponist entsprach, hatte er aber kein Glück. Nach einigen erfolgreichen Aufführungen war er durch die immer schlechtere finanzielle Lage des Theaters und die Auflösung der Truppe zum schnellen Rücktritt genötigt; eine Zeitlang lebte er vom Klavierverkauf.<sup>12</sup> Nach einem halbjährigen Wiener Aufenthalt, wo er sich mit publizistischer Tätigkeit und der Veröffentlichung seiner früheren Werke (opp. 25–27) beschäftigte, wurde er durch längere Krankheit veranlasst, endgültig nach Ungarn zurückzukehren. In seinen letzten Lebensjahren wohnte er auf der Budaer Burg und suchte in den dortigen Bädern Genesung. Zu jener Zeit veröffentlichte er zehn weitere Werke (opp. 29–39) und schickte fortlaufend Beiträge an Zeitschriften: In der AmZ Wien erschienen 1818 mehr als zehn Berichte von ihm. Seine Operette wurde 1816, seine in Buda komponierte Parodie zwei Jahre später in Wien uraufgeführt. Gleichzeitig befasste er sich mit groß angelegten Kirchenwerken: Er arbeitete an einer Messe und skizzierte Pläne für ein Oratorium, die er aber nicht mehr verwirklichen konnte. Er starb am 9. März 1819, im Alter von 42 Jahren.

<sup>9</sup> AmZ 1809, No. 39, Sp. 624.

<sup>10</sup> In seinem Nekrolog anlässlich des Todes von Albrechtsberger titulierte Fuss ihn als seinen verblichenen Lehrer und Freund, seinen zweiten Vater, und komponierte Trauermusik zum Andenken (AmZ 1809, Nr. 11, Sp. 445–446).

<sup>11</sup> Zwischen 1810 und 1818 13 bzw. 11 Werke, s. Weinmann *Maisch und Traeg*.

<sup>12</sup> Die Anzeigen der PZ sind von Major in ZL zitiert (9. Juni 1815 und 27. Sept. 1816).

## Versuch der Gründung einer unabhängigen Existenz

Der häufige Wohnortwechsel lässt sich mit Fuss' Bestreben erklären, den Dienst bei Adeligen bzw. den Kirchendienst zu vermeiden. Das Ziel reifte in ihm erst allmählich, zumal er am Anfang die übliche Laufbahn eingeschlagen hatte, indem er seine Anstellung als Schullehrer aufgab, um als musikalisches Faktotum einer adeligen Familie beruflich und gesellschaftlich höher zu steigen.

In Vereb beschäftigte ihn nicht nur Ignác II Vég (1763–1820), dessen Söhne Fuss unterrichtete, sondern auch Mitglieder der weiteren Familie: Den Töchtern eines Veters, Péter III Vég (1725–1802), brachte er ebenfalls Musik bei.<sup>13</sup> Die Mutter dieser Mädchen, Frau Magdolna Vörös, war seine treueste Patronin,<sup>14</sup> die später als „Comtesse Lichtenberg“ in Wien lebte<sup>15</sup> und Fuss von 1803 an eine „contractmäßige Pension“ bot.<sup>16</sup> Die Unterstützung dürfte ihm eine gewisse Existenzsicherheit gewährleisten und möglicherweise seine Wiener Studienjahre sowie seine ersten Schritte im Berufsleben erleichtert haben, ohne ihm vollkommene finanzielle Unabhängigkeit zu sichern, wie die zwangsläufigen Wenden seiner Lebensbahn bezeugen.

Von den Vég-Verwandten kam Fuss mit den Familien Csúzy und Almásy in nähere Beziehung: Er widmete den Damen der Familie Csúzy nicht nur wie gewohnt Werke,<sup>17</sup> sondern soll bei ihnen als anerkannter Komponist auch zu Gast gewesen sein.<sup>18</sup> Er richtete an die Mitglieder der Familie Almásy ebenfalls Widmungen und kann sogar eines von ihnen unterrichtet haben.<sup>19</sup>

Die Hauskonzerte in Vereb dürften Fuss Gelegenheit geboten haben, die Grafen Brunswick kennen zu lernen,<sup>20</sup> die im benachbarten Martonvásár ihre Besitztümer hatten und gutes Verhältnis zur Familie Vég pflegten. Die von Buda erhaltenen Aufträge waren vielleicht dem Schatzmeister Joseph Brunswick (†1827) zu verdanken, der im Gesellschaftsleben der „neuen“ Hauptstadt eine wichtige Rolle spielte: 1801 erhielt Fuss den Auftrag, anlässlich des Todes der Gemahlin von Palatin Joseph eine Trauerode zu komponieren, und 1806 eine Pantomime. (Letztere wurde am Namenstag des Palatins unter Mitwirkung von mehreren Mitgliedern der Brunswick-Familie, darunter Therese und Josephine, aufgeführt.<sup>21</sup>) Im Budaer Palais des Grafen, das eine berühmte Bibliothek hatte, fanden während der Namenstagsfeierlichkeiten auch Konzerte und eine Singspielaufführung, später, im Jahr 1818, auch regelmäßig Konzerte statt. Damals wurden die Gäste bereits vom seinem Neffen, dem Grafen Franz Brunswick, empfangen, der Amateurcellist war und als Freund Beethovens bekannt ist. An einem der Hauskonzerte nahm auch Fuss teil und schickte der AmZ Wien einen Bericht über die Produktion eines dort auftretenden englischen Pianisten.<sup>22</sup>

Trotz offenkundiger Vorteile und guter Beziehungen zu Familienmitgliedern, Verwandten und Gästen sowie ungeachtet seines zunehmenden Ruhmes als Komponist wollte Fuss nicht in Vereb

<sup>13</sup> Er widmete Ignác Vég stilgemäß ein Flötenquartett (op. 5, 1810/11), Adelaide Vég kleine Fortepiano-Stücke (opp. 13–14, 1811), der anderen Schülerin, Frau Ignác Andrassy geb. Mária Vég, das erste bedeutende Lied (*Der Weg...* op. 24, 1811).

<sup>14</sup> Tochter des Magisters des Obersten Landesrichteramtes und königlichen Vizestatthalters Antal Vörös (Nagy).

<sup>15</sup> Die meisten Mitglieder der Grafenfamilie fränkischer Herkunft, die nach Österreich übersiedelte, in Krain Besitztümer hatte und in Wien lebte, machten Karriere als hochrangige Militärs, s. Wurzbach.

<sup>16</sup> Das Testament von Fuss, Budapesters Hauptsädtisches Archiv, IV / 1002 / y – IIa, 871, 3.

<sup>17</sup> Für Josephine Csúzy geb. Kwassay und Marie de Kwassay (opp. 22, 31 und 37 – 1815 und 1817, bzw. 1818).

<sup>18</sup> 1818 plante er eine Reise nach Csúz, s. das Testament.

<sup>19</sup> „Mme Christine Almásy née Comtesse de Haller“ und (ihre Tochter?) „Mlle Claire Almásy“: opp. 8 und 10 (1810).

<sup>20</sup> Hornyák 228 (Über Franz Brunswick, 1807).

<sup>21</sup> Laut *Vereiniger Ofner und Pester Zeitung* (23. März 1806) komponierte Fuss eine Ouvertüre und ein *Intermezzo* [und eventuell auch andere Sätze] für ein *Harmonie*-Ensemble. Die vom Grafen Brunswick veranstaltete Aufführung fand im Landhaus statt. (Die Mitwirkenden sind in Haraszi aufgezählt, s. *op.cit.* 239. Die Bläserbegleitung des zu Ehren des Palatins aufgeführten Werkes wurde fast sicher von seinem eigenen, dort anwesenden Harmonie-Ensemble – unter der Leitung von Georg Druschetzky – gespielt.)

<sup>22</sup> AmZ Wien 1818, No. 25, Sp. 217. (Ebenda berichtete er über ein anderes Privatkonzert, wo seine Werke gespielt wurden und er selbst als Dirigent mitwirkte – s. ferner Fußnoten 35 und 97.)

bleiben. Nachdem er sein Leben eine Weile „ohne die Begünstigung eines Beschützers, durch mühsamen Unterricht der Jugend sich selbst unterstützend“<sup>23</sup> gefristet hatte, nahm er die Musiklehrerstelle bei einer Pressburger Familie an. Im Laufe seines zweiten Pressburger Aufenthalts stellte er bereits wichtige berufliche Verbindungen her. Sein väterlicher Freund Heinrich Klein (1756–1832), der während seiner Laufbahn ebenfalls vermied, eine feste Anstellung zu haben und später die Gründung des *Vereins der Pressburger freyer Künstler und Sprachlehrer* anregte,<sup>24</sup> gab ihm nicht nur berufliche Ratschläge, sondern war ihm Vorbild und moralische Stütze, ja sogar konkrete Hilfe: Er verhalf Fuss dazu, Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu werden. Beweise für ihre dauerhafte gute Beziehung liefern auch Fuss' Werke: 1806 komponierte er mehrere Stücke zu Ehren seines Mentors (ein Quartett anlässlich seiner Aufnahme unter die Mitglieder der Stockholmer Akademie und eine Kantate für seinen Namenstag),<sup>25</sup> an der Zehnjahreswende der Verleihung des Titels begrüßte er ihn in der Leipziger Zeitung<sup>26</sup> und widmete seiner Tochter eines seiner wichtigsten Lieder mit dem Titel *Elysium*. (Das Werk wurde im Hauskonzert der von Klein gegründeten Gesellschaft von der Widmungsträgerin mit Begleitung des Komponisten dargeboten. Darüber hinaus spielte man im Konzert die folgenden Werke von Fuss: die achthändige Fassung der Ouvertüre der *Braut von Messina* und eine neue Variation – unter Mitwirkung des jungen Heinrich Marschner).<sup>27</sup>

Im Zusammenhang mit Fuss' Wiener Studienjahren erwähnte Krüchten seine günstige künstlerische Stellung und andere „freundliche Kunstverbindungen“, die 1809 erneuert wurden.<sup>28</sup> Er übertrieb offensichtlich, als er von der Achtung Haydns, Salieris und Beethovens sowie von der Freundschaft ausgezeichneten Menschen schrieb.<sup>29</sup> Über das Verhältnis zwischen Fuss und Salieri ist uns nichts bekannt; den alten Haydn, dessen Wohlwollen er damals zwar tatsächlich gewann, traf er 1804 nur flüchtig. Von Beethovens Achtung war aber keine Rede, wie zu sehen wird.

Bezüglich der Identität „vorzüglicher Menschen“ können wir ebenfalls nur Vermutungen anstellen. Er lernte sicherlich den an der Wiener Universität Ungarisch unterrichtenden József Márton kennen,<sup>30</sup> der seiner Csokonai-Ausgabe von 1813 ein Lied von Fuss als Beilage beifügte: Der Komponist von deutscher Bildung soll nicht nur den Kompositionsauftrag, sondern auch den Text von ihm erhalten haben.<sup>31</sup> Als zweite „literarische Beziehung“ kann der Name der Dichterin

<sup>23</sup> AmZ Wien 1819, No. 49, Sp. 390.

<sup>24</sup> Múdra *passim*.

<sup>25</sup> *Notturmo en quatuor* op. 3, Wien 1810 und *Kantate zur Namensfeyer Heinrich Kleins* (nach einem Text von Joseph Krüchten).

<sup>26</sup> AmZ 1816, No. 9, Sp. 137–138.

<sup>27</sup> AmZ 1816, No. 48, Sp. 828–829: „... Professor der Tonkunst, Hr. Heinrich Klein, hat einen Verein in seinem Hause gestiftet, bestehend aus den hiesigen Künstlern und Tonkunstliebhabern, die sich von Zeit zu Zeit versammeln, um ältere und neuere klassische Musikstücke mit grosstem Fleiss möglichst vollkommen darzustellen. Zu solcher Darstellung trugen durch ausgezeichnetes Spiel namentlich bey: der Hr. Oberst Graf von Guadanyi, die Hrn. Leopold von Blumenthal ... und Hr. Marschner, ein sehr geschickter und fertiger Spieler. ... – Noch glaube ich einer, am 28sten Sept. ... musikal. Abendunterhaltung erwähnen zu müssen; ... weil wir zugleich einiges Neue von der Composition des in der musikal. Welt nicht unrühmlich bekannten Hrn. Joh. Fuss (der eine Zeitlang als Kapellmeister der Oper am hiesigen städtischen Theater vorstand, und seit einigen Wochen wieder nach Wien zurückgekehrt ist), zu hören bekamen. Darunter zeichnete sich aus: eine Ouverture zu Schillers *Braut v. Messina*, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen; Variationen über den Canon aus der Oper, *der Augenarzt*, ebenfalls für 2 P.forte zu 8 Händen [nach einem Thema von Gyrowetz, das Stück ist verschollen], u. eine Geist und Herz ansprechende Composition zu einem Gedichte der Louise Brachmann: *Elysium*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Letztes Stück wurde von ihm selbst am Klavier begleitet und von Dem. Henriette Klein, der Tochter des Professors, mit innigem Gefühl vorgetragen.“

<sup>28</sup> AmZ Wien 1819, No. 50, Sp. 397.

<sup>29</sup> AmZ 1819, No. 14, Sp. 233–235: „...lebte er zufrieden, und genoss die Achtung *Haydn's*, *Salieri's*, *Beethoven's* und anderer ausgezeichneter Meister, so wie die Liebe und Freundschaft vieler vorzüglicher Menschen.“

<sup>30</sup> József Márton (1771–1840) unterrichtete an der Wiener Universität ab 1806 und war Ungarischlehrer bei der Leibwache.

<sup>31</sup> Csokonai/Kleist: *A tavasz* [Der Frühling] (s. Nr. 21).

Caroline Pichler (1769–1843) in Erwägung gezogen werden, zumal der Salon der Dame, in dem gelegentlich auch musikalische Darbietungen stattfanden, zu den wichtigsten Zentren der Wiener Hofbeamten- und Intellektuellenkreise zählte,<sup>32</sup> überdies war sie auf Einladung ihrer ungarischen Bekannten mehrere Male in Ungarn.<sup>33</sup> Fuss vertonte ein Gedicht von ihr<sup>34</sup> und erwähnte die Tatsache sogar in einem in Wien veröffentlichten Artikel („*Die Beruhigung*, ein sinniges Gedicht von unserer vaterländischen Dichterin“).<sup>35</sup> Diese Formulierung lässt darauf schließen, dass ihm Carolines patriotische Rolle bewusst war;<sup>36</sup> für ihre persönliche Begegnung liegen aber keine Beweise vor.<sup>37</sup>

Seine bedeutendste beruflich-gesellschaftliche Verbindung war vielleicht Joseph Sonnleithner (1766–1835), die Schlüsselfigur des Musiklebens, der in Wien hohe Ämter bekleidete.<sup>38</sup> Die Wiener Privataufführung von einigen Teilen der Oper *Romulus* unter der Mitwirkung von Mitgliedern der *Gesellschaft der Musikfreunde* wurde wahrscheinlich von ihm angeregt.<sup>39</sup> Als möglicher Schauplatz der „Premiere“ kommt sogar der Musiksalon seines Bruders Ignaz Sonnleithner in Betracht.<sup>40</sup> Fuss überlegte auch die Möglichkeit, eines seiner Werke dem höchsten Mäzen der Gesellschaft Erzherzog Rudolf zu widmen.<sup>41</sup> Obwohl er diese Idee aufgab,<sup>42</sup> dürfte der Erzherzog seine Tätigkeit mit Aufmerksamkeit verfolgt haben: In seine Sammlung, die 7000 Werke von 1200 Komponisten umfasste,<sup>43</sup> nahm er für 1819 dreißig Werke von Fuss auf.<sup>44</sup>

Sonst verkehrte Fuss nicht in diesen hohen Kreisen: Seine Widmungsträgerinnen, Bekannten und Schülerinnen kamen nicht aus den Reihen der Aristokratie, sondern des mittleren Adels, waren die Töchter oder Frauen von Hof- und Staatsbeamten und von Intellektuellen.<sup>45</sup> Sein mit

<sup>32</sup> Prohaska 62–68 und 140–170.

<sup>33</sup> Sie besuchte 1814 Ferenc Széchényi in Nagycenk. Zu ihrer Gesellschaft gehörte unter anderem Abbé László Pyrker, späterer Erzbischof von Eger (Erlau), ihre Freundin war Gräfin Zay (Besuch in Zay-Ugrócz 1819) s. Prohaska 171–175.

<sup>34</sup> *Beruhigung* op. 31 (s. Nr. 25).

<sup>35</sup> AmZ Wien 1818, No. 25, Sp. 218.

<sup>36</sup> Prohaska 64–68.

<sup>37</sup> In ihrem Salon verkehrten Musiker internationalen Ranges (Reichardt 1808, später Weber, Rochlitz), mit der Tochter der Dichterin spielte Grillparzer vierhändig Klavier. Die ständigen Gäste kamen aus den Reihen der in der Kaiserstadt beamteten Persönlichkeiten (z.B. Ignaz v. Mosel, Direktor des Konservatoriums).

<sup>38</sup> Mitverfasser des Librettos zu Beethovens *Fidelio*, Schuberts und Grillparzers Freund, zwischen 1804 und 1814 Hoftheatersekretär, ab 1812 Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde.

<sup>39</sup> „Theile dieser Oper [*Romulus*] wurden später von einer musikalischen Gesellschaft gesungen, zu deren Mitgliedern Dr. L. [?] Sonnleithner gehörte...“ Thayer III, 485. (Die Abkürzung des Personennamens ist irrtümlich, der Satz bezog sich auf Joseph S., wie die Erwähnung der Gesellschaft der Musikfreunde und das Namensregister des Bandes beweist.)

<sup>40</sup> Ignaz Sonnleithner gab ab 1815 regelmäßig musikalische Abende; das Programm umfasste Instrumental- und Vokalmusik (z.B. Schuberts Lieder aus dem Manuskript gesungen), aber auch Opern und Oratorien (MGG<sup>1</sup>).

<sup>41</sup> „szerénysége ... fojtotta el benne azon forró kívánságot, mely szerént a' töle hévvel betsült Rudolf Tsászári Királyi Fő Hertzegnek Művészi bö Tudományát illyen ajánlással részéről is megtisztelni akarta.“ [seine Bescheidenheit ... unterdrückte in ihm die glühende Sehnsucht, seine reichen künstlerischen Kenntnisse dem von ihm hoch verehrten kaiserlich-königlichen Erzherzog Rudolf seinerseits mit einer solchen Widmung die Ehre zu erweisen] (Krüchten 1819/11, 78.)

<sup>42</sup> AmZ Wien, No. 50, Sp. 398: „Auch pflegte der wackre Mann, von niedrigem Eigennutz und unbescheidener Zu-dränglichkeit gleichweit entfernt, bey den Dedicationen seiner Werke immer nur die Aufmunterung aufkeimender Kunsttalente, oder die Erkenntlichkeit für die ihm und seiner Kunst bezeugte Achtung vor Augen zu haben.“

<sup>43</sup> Kagan 270.

<sup>44</sup> Siehe das Inventar der Sammlung in der Bibliothek der GdMf: *Musikalien-Register*, 1268/33, „F“ – Sp. 28–29 und 22. Im Vergleich zu Fuss' etwa 50 veröffentlichten Werken ist es ein gutes Verhältnis, zumal im Inventar Kleinheinz und Spech mit je 18, Roser mit 21– Hiller mit 72, Hummel mit 82 Stücken vertreten sind. (Auf die Sammlung des Erzherzogs Rudolf hat mich Péter Barna aufmerksam gemacht – für seine Hilfe möchte ich mich auf diese Weise bedanken.)

<sup>45</sup> Siehe z.B. die Mitglieder der Familie Ürményi (wahrscheinlich Verwandte von József Ürményi, der während der Regierung Maria Theresias eine Kanzleikarriere machte und 1806 das Amt des Landesrichters bekleidete – Fuss dürfte sie übrigens auch von Vál, einer Vereb naheliegenden Ortschaft gekannt haben) oder Marie Kreil, die

Unterricht verdientes Einkommen gestaltete sich dementsprechend und sicherte ihm kein sorgloses Leben, nicht einmal zusammen mit den nach den erschienenen Werken und aufgeführten Stücken eingegangenen Summen. In seinem Testament konnte er bloß über ein durch Fleiß und Sparsamkeit erworbenes „Vermögen“<sup>46</sup> und über seine wertvollen Instrumente verfügen.<sup>47</sup> Seine relative Unabhängigkeit seit 1809 verlangte ihm also Opfer ab, da er sich trotz verschiedener Tätigkeiten nirgendwo endgültig niederlassen konnte und bis ans Ende seines Lebens auf die Jahresrente angewiesen war. Darin spielte außer den Verhältnissen der damaligen Zeit auch seine persönliche Wahl eine Rolle: Die bescheidene Lebensführung entsprach seiner verschlossenen, zum Rückzug neigenden Natur.<sup>48</sup> Umgekehrt wurde wahrscheinlich auch seine „Karriere“ von seinen Charakterzügen beeinflusst.

### Die Theaterlaufbahn

Das Interesse des überdurchschnittlich gebildeten, in der Literatur bewanderten Fuss wandte sich natürlicherweise dem Theater zu. Der frühe, unerwartete Erfolg<sup>49</sup> des Melodrams *Pyramus und Thisbe*<sup>50</sup> in Pressburg bestätigte sogleich den angehenden, damals 23jährigen Komponisten. Es ist kein Zufall, dass er es nach Verlauf der Studienjahre bereits im ersten Jahr unternahm, eine Oper zu schreiben (*Watwort* 1805).<sup>51</sup> Danach hatte er auch in der anderen Hauptstadt Buda Erfolg, als seine Pantomime<sup>52</sup> am Namenstag des Palatins aufgeführt wurde.

Nach den vielversprechenden Anfängen im eigenen Land schien Fuss die Möglichkeit gekommen, sich in Wien vorzustellen. Tatsächlich nahm das Theater an der Wien seine in Pressburg geschriebenen Stücke an: Im Jahre 1804 kaufte es sogar den *Pyramus* an (der inzwischen auch Haydns Beifall fand)<sup>53</sup> und später *Watwort*.<sup>54</sup> Fuss zielte also mit keiner geringen Ambition auf das neue und zugleich größte Theater der Stadt ab, das neben deutschen Schauspielen auch Melodramen spielte und über das Privileg von Opern- und Ballettaufführungen sowie von Konzertveranstaltungen verfügte. Im ersten Jahr seines erneuten Wiener Aufenthalts begann er eine neue Oper zu komponieren (*Minos, König auf Kreta* 1809), es ist aber ungewiss, ob das Werk beendet wurde.<sup>55</sup>

Im Endergebnis gelangte keines der drei Stücke zur Aufführung: Das Melodram wurde von der Zensur verboten, der Grund für das Ausfallen der beiden anderen Premierens ist unbekannt. Um so erstaunlicher ist es, dass seine nächste Bühnenmusik zu Schillers Trauerspiel *Die Braut von Messina* möglicherweise für das Burgtheater geschrieben wurde.<sup>56</sup>

vielleicht eine Angehörige des ehemaligen Pester Professors, späteren Wiener Buchhändlers Anton Kreil war – und andere ähnliche Namen: Nina von Halácsy (op. 16!), Sophie und Louise de Moosthal, Josephine de Lessár usw.  
<sup>46</sup> „Schulde habe ich nicht, wohl aber dieses Vermögen durch eigenen Fleiß und Sparsamkeit mir erworben.“ Das im Jahre 1818 verfasste Dokument verfügte über 2500 Forint Bargeld (Wiener Währung) und über 6300 Forint Außenstände.

<sup>47</sup> „Von diesem ganzen Vermögen ... namentlich meines kombinierten schönen Wachtelschen [Walter?] concert Flügels (Piano-forte), Cremoneser Geige, Bratsche...“.

<sup>48</sup> AmZ 1809, No. 39, Sp. 624: „seine seltene Bescheidenheit ihn bisher, wie es scheint, zu allzu grosse Zurückgezogenheit bewogen hat“.

<sup>49</sup> Wurzbach 5, 40–41.

<sup>50</sup> Pressburg, Stadttheater 1800, I Aufzug, Libretto: Krüchten.

<sup>51</sup> 3 Aufzüge, Libretto: Krüchten.

<sup>52</sup> *Pantomime zur Namensfeier des Palatins v. Ungarn Erzherzog Joseph*, Buda 1806, Libretto: Krüchten.

<sup>53</sup> Krüchten 1819/11, 75 und AmZ Wien 1819, No. 49, Sp. 390.

<sup>54</sup> Krüchten 1819/12, 76 (1809?).

<sup>55</sup> Nur ein Chor ist erhalten geblieben (s. *Anhang* Nr. 1).

<sup>56</sup> Von den Wiener Aufführungen des Schillerschen Stückes kommt nur diejenige des Hoftheaters am 23. Jan. 1810 in Betracht, s. Alth-Obzyna 108, Nr. 800. (Der Beschluß vom November 1810, der nur dem anderen Hoftheater, dem *Kärntnertheater* erlaubte, musikalische Stücke zu spielen, schließt die Möglichkeit einer späteren musikalischen Inszenierung des bis 1837 gespielten Werkes aus [op.cit., *Vorwort* XVI]. Am 7. September 1819, als die Vorstellung am Th.a.d.W. stattfand, war Fuss seit zwei Jahren nicht mehr in Wien tätig; er starb im Frühjahr des gleichen Jahres.)

Die Umstände der eventuellen Aufführung der Werke von Fuss sind ungeklärt: Es erscheint von vornherein zweifelhaft, ob die Theaterleitung einen unbekanntem Komponisten aufgefordert hätte,<sup>57</sup> und das Zustandekommen einer Inszenierung mit Musik ist unter den gegebenen historischen Verhältnissen fragwürdig.<sup>58</sup> Dass der Name des Komponisten der Chöre – soweit sie wirklich erklangen – unter den erhalten gebliebenen Aufführungsangaben nicht aufbewahrt blieb, ist nichts Ungewöhnliches.<sup>59</sup> Merkwürdig mutet nur an, dass der Name des Komponisten auch auf den von der Hofbibliothek verhältnismäßig bald erworbenen Partituren fehlt.<sup>60</sup> Das Material der Hofmusikkapelle kam damals, zur Zeit des Grafen Dietrichstein in die Sammlung und es wurden auch wertvolle Autographe angeschafft.<sup>61</sup> Da der Komponist der *Braut von Messina* nicht identifiziert und die Musik nicht als Autograph in die Sammlung aufgenommen wurde, ist es leicht vorstellbar, dass sie als Material des Hofburgtheaters aufbewahrt wurde<sup>62</sup> – wogegen alle weiteren, an anderen Wiener Theatern gespielten Stücke von Fuss verschollen sind. Sein Name kommt auf den drei zusammenhängenden Bänden auch heute nicht vor,<sup>63</sup> bloß auf dem Katalogzettel neueren Datums der Bibliothek.<sup>64</sup> Eines der Exemplare der *Chöre zu Schiller's Braut von Messina* beweist die Verfasserschaft eindeutig: Es handelt sich nämlich ohne jeden Zweifel um ein Autograph mit Fuss' Handschrift. Es enthält bereits Eintragungen, die sich auf die Vorbereitung einer Aufführung beziehen.<sup>65</sup> Im Hinblick auf die in Frage stehende Aufführung erweist sich aber die Abschrift eines Berufskopisten, die nicht nur korrigiert, sondern auch verwendet wurde, als noch interessanter.<sup>66</sup> Merkwürdigerweise signierte der Komponist, der die Reinschriften seiner Stücke normalerweise mit Titel und meistens auch mit Datum versah, diese Partitur nicht. Noch eigenartiger mutet es an, dass Krüchten die Aufführung und das Werk weder in der

<sup>57</sup> In den Jahren 1808–10 wurden die wenigen musikalischen Aufführungen mit der Musik von Umlauff und Vranicky, dem einstigen und aktuellen Kapellmeister des Theaters sowie mit den Kompositionen von Hummel und Beethoven gespielt.

<sup>58</sup> Am 13. Mai 1809 besetzten die Truppen Napoleons Wien, Schönbrunner Frieden: 14. Oktober. Zwischen August und Ende November fanden im Burgtheater keine Aufführungen statt. Nach der Neueröffnung wurden nur Kotzebues Stücke gespielt; sie hätte die erste musikalische Produktion sein können.

<sup>59</sup> „*Die Braut von Messina* o. Die feindlichen Brüder. T. m. Chören 5“ [= Trauerspiel mit Chören, 5 Aufzüge, Alth-Obzyna, ebd.]. Das „Trauerspiel mit Chören“ beweist nicht eindeutig das Erklingen der Chöre, da es im Untertitel der ursprünglichen Ausgabe des Werkes als Gattungsbestimmung gemeint war. (Die zeitgenössischen Kritiken konnte ich nicht einsehen, da der gegebene Jahrgang der TZ sowohl in der Bibliothek des Theatermuseums als auch in der Stadtbibliothek fehlt.)

<sup>60</sup> Die Beschreibung des Titels des zwischen 1826 und 1845 geführten „Armara Nova“ Katalogs lautet: „Incertus: *Musik zum Trauerspiele mit Chören: Die Braut von Messina von Friedrich v. Schiller ... vol. I, II, III*“. Signaturen A. N. 65. A. 100 und A. N. 65. A. 101, s. Mantuani 371–372 und Ustruul 371 ff.

<sup>61</sup> Ustruul 390.

<sup>62</sup> Brosche 118. Die in den Bestand der Hofbibliothek gekommenen drei Notenbände wurden mit identischem Prachteinband versehen: an ihrem Rücken aus rotem Leder ist der bekannte Doppeladler in Golddruck zu sehen, darunter befindet sich die Aufschrift: (I.) *Musik zu Schiller's Braut von Messina*, (II.–III.) *Chöre zu Schiller's Braut von Messina*.

<sup>63</sup> Von den drei, seit dem 19. Jahrhundert mit der Signatur 19.339 versehenen Bänden trägt nur der erste den inneren Titel: *Musik zu Schiller's Braut von Messina*, das Titelblatt des II. und III. Bandes von identischem Inhalt ist leer. Den Titel *Die Braut von Messina* trug eine spätere Hand nur auf die erste Notenseite des Autographs ein.

<sup>64</sup> Im zwischen 1923 und 1928 zusammengestellten maschinengeschriebenen Katalog (*Alphabetisches Autorenverzeichnis der Tabulaehandschriften /15.501–19.500/, S.m. 2504*) kommt der Name noch nicht vor; die neuere Titelbeschreibung, entstanden auf einer modernen Schreibmaschine, lautet: „(Fuss, Johann?)“.

<sup>65</sup> Eine Anweisung des Komponisten an den Kopisten auf S. 41v, sowie die Veränderung der Satzordnung (Nrn. 14–15–16) usw. Die beiden Ergänzungen von identischer fremder Hand im Autograph und in der Abschrift weisen auf äußeren Eingriff hin: s. die Hinzufügung der Hornakkorde in Nr. 11, bzw. die Eintragung einer neuen Trompetenstimme über die Noten, auf die Tempobezeichnung geschrieben im Satz 15.

<sup>66</sup> Es ist während des Gebrauchs nötig geworden, die vom Kopisten eingetragenen Akzidenzien mit roter Stift zu verstärken, s. z.B. Nr. 12 und 16. (Die „*Musik zu Schiller's Braut von Messina*“, die Einleitungsmusik, Zwischenspiele und Nachspiele enthält, ist die Arbeit eines anderen Kopisten und weist keine nachträglichen Eintragungen auf.)

Biographie noch im Werkverzeichnis erwähnte.<sup>67</sup> Es ist daher fragwürdig, ob Fuss' Musik am Hoftheater erklang, wogegen sich die Existenz des Werkes, die autographische Partitur von 42 Seiten und die Vorbereitung der Aufführung als unwiderlegbare Tatsachen erweisen.<sup>68</sup>

Nach all dem wandte sich Fuss einem weiteren Theater, dem in der Leopoldstadt zu, wo es ihm zwischen 1812 und 1818 endlich gelang, vier Werke auf die Bühne zu bringen. Was das Prestige und die Vielfalt der Gattungen anbelangt, bedeutete das Vorstadttheater natürlich einen Rückschritt, zumal dort vorwiegend leichte Theaterstücke (Lokalspiele, Parodien / Possen, Lustspiele, Pantomimen) gespielt wurden; das Theater hatte keine Erlaubnis, Opern- und Ballettvorstellungen zu inszenieren. In den Aufführungen wurden höchstens Musikeinlagen dargeboten – das Melodram galt als die „am meisten musikalische“ Gattung.<sup>69</sup> Fuss kehrte also zu ihm zurück: Er komponierte zu Perinets nicht besonders gut gelungenem Libretto *Isaak*<sup>70</sup> zwölf Arien und Chöre, sieben melodramatische Szenenabschnitte, sowie eine Ouvertüre, Einleitungsmusik und ein Finale.<sup>71</sup> Die Premiere des Stückes fand am 22. August 1812 statt. Es wurde fünfmal wiederholt und blieb auch im darauffolgenden Jahr und sogar 1820 auf dem Spielplan.<sup>72</sup> *Isaak* erwies sich als Fuss' zugkräftigste Bühnenkomposition: Die Kritik lobte den Komponisten und sein Werk gleichermaßen.<sup>73</sup> Mehr noch, die Musik bekam Eigenleben: Man schätzte vor allem die Ouvertüre,<sup>74</sup> die zusammen mit einigen anderen Sätzen auch auf dem Konzertpodium vorgelesen wurde,<sup>75</sup> drei Arien und die Ouvertüre verbreiteten sich auch in Form von gedruckten Aus-

<sup>67</sup> In Krüchtens Verzeichnis fehlen mehrere Bühnenwerke, z.B. der mindestens teilweise fertiggestellte *Minos, Medaillon* und die fragwürdige „Guttenberg-Opera“ (s. Fußnote 97).

<sup>68</sup> Krüchten wusste nur von einer von den Chören und der Schauspielmusik unabhängigen Ouvertüre (*Ouverture zu Braut von Messina*, opp. 26, 27), die seiner Meinung nach ursprünglich 1811 für Fortepiano geschrieben worden war und aus der erst später eine Orchesterversion entstand.

<sup>69</sup> Hadamowsky *Wien* 496–498.

<sup>70</sup> Der nach Metastasio geschriebene Text wurde in der TZ scharf kritisiert, so dass sich Perinet veranlasst fühlte, in der Beilage zu der gleichen Nummer eine ausführliche Antwort zu schreiben (26. Sept. 1812, 273–274 und Beilage 2–4). Die AmZ nahm Perinet am 23. Okt. 1812 in Schutz: „Das Gedicht, welches Isaaks Opferung und Rettung zum Gegenstand hat, ist freylich kein Meisterstück, verdient aber doch wohl die harten Urtheile nicht ganz, welche darüber in der hiesigen Theaterzeitung gefällt werden.“ (s. Fußnote 73).

<sup>71</sup> Die Zahl und die Stelle der Vokalsätze und der melodramatischen Szenenabschnitte können aus dem erhalten gebliebenen Souffleurbuch des Librettos herausgelesen werden (s. *Einzelbemerkungen*), einige Orchesterstücke sind im Konzertbericht der AmZ erwähnt (Ouvertüre, Einleitungsmusik, Finale / Schluß-Symphonie“, 1812, No. 43, Sp. 709).

<sup>72</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* 173.

<sup>73</sup> AmZ 1812, No. 39, Sp. 644–645: „*Isaak*, Melodrama mit Arien und Chören in einem Aufzuge ... mit Musik von Joh. Fuss, einem der letzten und wackersten Schüler unsers Albrechtsberger. ... Die Musik wurde allgemein, auch in jener Zeitung, als sehr vorzüglich anerkannt. Besonders zeichneten sich die Ouverture, die Arie Isaaks, und, unter mehrern, ein kleiner Chor der Engel, für zwey Soprane und Alt geschrieben, und hinter dem Theater von der Orgel begleitet, sehr vortheilhaft aus. Das Ganze erweckte ... viele Rührung. Der Componist wurde einstimmig hervorgehoben.“ TZ 26. Sept. 1812, 274: „Die Musik ist vortrefflich und aller Auszeichnung würdig. Die Ouverture und die Arie Isaaks sind vorzüglich schön. Das Publikum erkannte Herrn Fuß's Verdienst, und rief ihn ungestüm heraus.“

<sup>74</sup> AmZ 1813, No. 15, Sp. 257–258: „Die noch ungedruckte Ouvertüre von J. Fuss zum *Isaak*, einem Melodrama, das vor kurzem in Wien bedeutendes Glück gemacht hat, beweiset ein nicht gewöhnliches Talent, und eine ausgezeichnete Kenntniss dessen, was Effect macht. Die mit feyerlichen und sehr sanften Gedanken interessant wechselnde Einleitung erinnert zwar an die Ouverture zu Cherubini's *Lodoiska*, wird aber dennoch gewiss überall mit Vergnügen gehört; und mit dem lebhaften Allegro, das, ohne Ansprüche auf viel Gelehrsamkeit, doch gut verbunden und zusammengehalten, auch glänzend instrumentirt ist, wird es ohne Zweifel derselbe Fall seyn.“

<sup>75</sup> Angaben: AmZ 1812, No. 43, Sp. 709: „Im Theater in der Leopoldstadt wurde ... eine musikalische Academie, zum Vortheile der Chorsänger dieses Theaters, gegeben. Erste Abtheilung. ... Grosser Chor aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. Fuss, Compositeur in Wien. Zweyte Abtheilung. Ouverture aus *Isaak*. Introduction oder Hirten-Chor dieses Melodrams.“ – AmZ 1814, No. 17, Sp. 286: „... Eine Ouverture aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. J. Fuss, wurde, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Wranitzky, mit Feuer und mit möglichster Präcision ausgeführt.“ – AmZ 1818, No. 21, Sp. 387: „Ouverture aus *Isaak* von Fuss“ (Th.i.d.L., 25. März).

gaben.<sup>76</sup> Ein Grund für ihre Beliebtheit war, dass Fuss sich den „lokalen“ Ansprüchen mit Erfolg anpasste, so dass die lieblichen Kompositionen vom Kritiker der Arien den Liebhabern des Gesangs als angenehmes Geschenk empfohlen werden konnten.<sup>77</sup>

Der Librettist des nächsten Melodrams G. A. Meister bearbeitete ebenfalls ein biblisches Thema: Das Notenmaterial von *Judith – Die Belagerung von Bethulien* (vor 1814) ist jedoch verschollen und seine Aufführung in Leopoldstadt ist zweifelhaft.<sup>78</sup> Seine zweite erweiterte *Singspiel*-Fassung in zwei Aufzügen ging schließlich über die Bühne des Theaters an der Wien.<sup>79</sup> Die Theaterzeitung fand das Stück langweilig, ließ aber Fuss allgemeine Anerkennung zuteil werden.<sup>80</sup> Der Kritiker der musikalischen Zeitung fällte nicht nur über die Aufführung ein abfälliges Urteil, sondern hielt auch die Musik für allzu leicht, und obwohl er die Ouvertüre, zwei Chöre und zwei Arien als recht gelungen pries, warnte er den sonst hochgeschätzten Komponisten vor der Verlockung leichter Lösungen.<sup>81</sup>

Nach den zwei Premieren widerfuhr Fuss weitere Kalamitäten: Die Aufführung einer wahrscheinlich damals komponierten Oper *Jakob und Rachel*<sup>82</sup> wurde verboten, trotz der Tatsache, dass es sich in die von Ferdinand Pálffy (dem ehemaligen Direktor und dem neuen Theaterbesitzer) angeregte biblische Serie gut hätte einfügen können.<sup>83</sup> In demselben Jahr ergab sich eine einmalige Chance für Fuss, als er aufgefordert wurde, *Romulus und Remus*, das Libretto des Vizedirektors G. F. Treitschke zu vertonen. Diesmal schlug ihm Beethoven, der sich auch mit dem Sujet beschäftigte, die Aufführung der großen heroischen Oper in drei Aufzügen ab. Obwohl Fuss' Komposition bereits im Dezember 1814 fertig vorlag,<sup>84</sup> trafen die beiden Komponisten „eine Vereinbarung“ auf Vermittlung des Librettisten hin, wonach Beethoven, der in einer viel stärkeren Position war, das Recht der Vertonung des Librettos behielt (auch wenn er letztlich keinen Gebrauch davon machte). Fuss' Werk konnte in Wien nicht aufgeführt werden.<sup>85</sup> So muss-

<sup>76</sup> Für die Arien s. *Anhang* Nr. 2–4, für ihre Ausgabe s. *Einzelbemerkungen*. Die zwei Ausgaben der Ouvertüre: vierhändige Fassung als op. 17 (Wien, Traeg 1812), für Orchester als op. 25 (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1816).

<sup>77</sup> AmZ 1813, No. 21, Sp. 356: „Drey liebliche Compositionen, die gewiss jedem Freunde des Gesangs ein sehr angenehmes Geschenk, und daher angelegentlich zu empfehlen sind. Der Styl des schon rühmlich bekannten Verf.s combinirt hier einigermaßen den Ton des *Joseph* von Méhul, und den, der *Schweizerfamilie* von Weigl, und zwar, wie dem, mit dem übrigen Texte des Melodrams freylich unbekanntem Ref.n dünkt, nicht mit Unrecht, da dies Stück, dem Sujet nach zu urtheilen, etwas Idyllisches an sich tragen muss. No. I., eine Ariette, die den Uebergang in die Romanze bildet, und. No. II., eine Cavatine, sind voll des innigsten Gefühls, und werden noch allgemeinem Beyfall einernten, als No. III, das eine längere Arie mit vorausgeschicktem Recitative enthält. Die Imitation in No. II, zwischen der Singstimme und der rechten und linken Hand des Pianoforte, ist meisterhaft, und gereicht, unerachtet sie ganz einfach aussieht, dem Verf. – der sich überhaupt hier durchgängig als einen sehr ehrenwerthen Praktiker im Satze bewährt – zum verdienten Lobe.“

<sup>78</sup> Krüchtens Angabe (1819/12, 84: Th.i.d.L. – vgl. AmZ 1814, s. Fußnote 81) fehlt auch bei Stieger und Hadamowsky.

<sup>79</sup> Erstaufführung: 20. April 1814. (Bauer).

<sup>80</sup> TZ 25. April 1814, 192–193: „Herr Fuß hat schon in seinem Melodram 'Isaak' bewiesen, daß er ein Mann von Talent ist. Er hat die musikalische Deklamation ganz in seiner Gewalt und weiß die gewaltigen, herzerhebend Affekte wohl darzustellen, dabei ist er sehr originell und versteht dem Ohr zu huldigen, ohne daß er gerade den Regeln der Kunst zuwider handelt; ... er weiß Lieblichkeit mit Begeisterung, Schwierigkeit mit Wohl laut zu verbinden, und jeder bescheidenen Forderung zu begegnen.“

<sup>81</sup> AmZ 1814, No. 21, Sp. 352–353: „... die Musik, wie verlautete, nicht für dieses, sondern für das Theater in der Leopoldstadt geschrieben, mithin – ausser der Ouverture, dem ersten Chor der Assyrer, der Arie der Judith, und der des Achior im zweyten Acte, nebst dem Gebete der Israeliten – durchaus leicht gehalten war, und so auf diesem grossen Theater wenig Wirkung machte: so musste freylich das Ganze am Ende Langweile verursachen. Oben erwähnte Musikstücke erhielten, vorzüglich die Ouverture, lebhaften Beyfall, und verdienten ihn wahrlich. ... doch scheint das Publicum wenig Gefallen mehr an diesen biblisch-historischen Opern zu haben, und der Compositeur sollte sich nicht so geschwind verleiten lassen, seine Kunst, die hier gewiss nicht verkannt, sondern hochgeschätzt wird, an so undankbare Stoffe zu verschwenden.“

<sup>82</sup> Nach einer Idylle von G. Meisel, 1. Aufzug (ohne Jahreszahl, s. AmZ Wien 1819, No. 50, Sp. 399).

<sup>83</sup> Bauer 105.

<sup>84</sup> Siehe die von Fuss veröffentlichte Nachricht: AmZ 1815, No. 3, Sp. 46 (18. Jänner).

<sup>85</sup> Beethovens Brief an Treitschke (Thayer III, 485–486).

te er sich mit der Privataufführung gewisser Teile der Oper zufriedengeben:<sup>86</sup> Die öffentliche Premiere des vollständigen Werkes fand ein Jahr später in Pest statt.<sup>87</sup> (Seine drei, wahrscheinlich ebenfalls um diese Zeit komponierten Romanzen zu Kotzebues Stück *Das Gespenst* wurden vermutlich ebenfalls im engen Kreis dargeboten.<sup>88</sup>)

Obwohl die Beziehung zwischen Fuss und dem Theater an der Wien mit dieser Affäre nicht gänzlich abgebrochen wurde, fand sich der Komponist mit der gegebenen Lage ab und schrieb seine letzten Werke für das Leopoldstädter Theater.<sup>89</sup> Das bekannte Profil des Theaters zwang ihn zu erneutem Gattungswechsel; die Textwahl der beiden letzten Werke weist darauf hin, dass er damals bewusst leichten Erfolg erzielte. Als Text der Operette *Der Käfig* wählte er wieder ein Libretto von Kotzebue, für die Parodie *Die Büchse der Pandora* nahm er ein früher komponiertes Lied im Wienerischen Dialekt (*Lied mit Chor*)<sup>90</sup> sowie einige Texte von populären Volksmelodien.<sup>91</sup> Das mit dem Wienerischen Titel *Käfig / Käficht* aufgeführte Stück Kotzebues<sup>92</sup> wurde mit großem Erfolg gespielt: Der Kritiker würdigte nicht nur diese Musik,<sup>93</sup> sondern auch die Vorzüge des Opernkomponisten Fuss und drängte auf weitere Vorstellungen.<sup>94</sup> *Die Büchse der Pandora*<sup>95</sup> fand gemischten Anklang: Der Kritiker der Theaterzeitung nahm an, dass Fuss den Anforderungen der für ihn fremden Gattung entsprechen wollte, als er zu einfache Musik schrieb. Den ersten Aufzug hielt er trotzdem für sehr amüsant, den zweiten dagegen für weniger gelungen, weil der Komponist mit den Schwierigkeiten des gemeinsamen Auftretens von Bauern und mythologischen Figuren nicht fertig wurde.<sup>96</sup> Im Gegensatz dazu pries die AmZ die Musik.<sup>97</sup>

<sup>86</sup> Siehe Fußnote 39.

<sup>87</sup> Pest, den 9. Sept. 1816 (Kádár). Für den erhalten gebliebenen Kanon s. *Anhang* Nr. 5.

<sup>88</sup> Die Romanzen aus der 8. Szene des III. Aufzugs erschienen im Liedheft op. 22 (1815); die Ausgabe enthält den Klavierauszug der ursprünglichen Orchesterbegleitung (s. *Einzelbemerkungen*). Kotzebues Werk wurde 1808 in Leipzig veröffentlicht und sogleich mehrfach vertont, auch mit dem Titel „Deodata“ (z.B. 1808: Bieler und Guhr; 1809: E. T. A. Hoffmann usw.). In Wien wurde es 1809 mit der Musik von Ignaz v. Seyfried (Th.a.d.W.), 1818 im Josephstädter Theater mit der eines unbekanntenen Komponisten, 1819 mit der Musik von Gyrowetz gespielt (Th.a.d.W.) – Das Werk von Fuss war in öffentlichen Aufführungen vor 1815 nicht zu hören.

<sup>89</sup> Das im Vororttheater zum erstenmal aufgeführte Stück *Der Käfig* wurde auch vom Th.a.d.W. übernommen (23. Febr. 1817, Bauer).

<sup>90</sup> Siehe *Anhang* Nr. 6.

<sup>91</sup> AmZ Wien 1818, No. 24, Sp. 207.

<sup>92</sup> 1 Aufzug, Premiere: 16. März 1816 (Hadamowsky *Leopoldstadt* 179).

<sup>93</sup> Acht Nummern: 1. Arie, 2. Duett, 3. Terzett, 4. Arie, 5. (?), 6. Arie, 7. Duett, 8. Schlußchor (s. handschriftliches Libretto, Theatermuseum: Cth K 2 ).

<sup>94</sup> TZ 23. März 1816, 94: „Eine liebliche Erscheinung im Gebiete der Töne ... Dort, wo Wehrwolf verkleidet erscheint, kommt erst Leben in das Ganze und sowohl die Arie Wehrwolfs als das ganze Finale sind meisterlich, charakteristisch und ergreifend komponirt. Es ist kein Zweifel, daß Hr. Fuß ein äußerst talentvoller und verständiger Tonsetzer ist, der für die Oper ganz gemacht ist, das Wesen des Textes immer genau erwägt und sonach treu in der Musik andeutet, was ihm der Text vorgezeichnet hat. ... Bereits wurde der Käficht dreymahl mit vielem Glücke aufgeführt und da der Text gedruckt ist, so dürfte jede Bühne recht thun, sich die Musik von Hrn. Kapellmeister Fuß in Pressburg, der gewiß damit billig ist, kommen zu lassen.“

<sup>95</sup> 2 Aufzüge, 6. Mai 1818, Text: Wilhelm Blum [= Wilhelm Klingensbrunner] (Hadamowsky *Leopoldstadt* 113).

<sup>96</sup> TZ 28. Mai 1818, 255: „*Die Büchse der Pandora* wurde zum Vortheil der Mad. Platzer als Parodie in zwey Aufzügen mit Musik von Fuß gegeben. Der Verfasser mag vielleicht aus lauter Aengstlichkeit, ja nicht gegen die einfachen Regeln des Possenspiels zu stoßen, sein Werkchen zu einfach gehalten haben. Der erste Akt amüsirte recht sehr, (Fußnote: Ein Theil vom Publikum wurde bey gewissen Anspielungen besonders aufgeweckt. Die Equivoquen sind hier nur zu oft an der Tagesordnung.) im zweyten merkte man es, daß er vom schwierigen Stoffe übermannt war, auch mochte ihn Kotzebue mit demselben Sujet befangen haben, da er die Personen der Mythologie mit Bauern aus der gegenwärtigen Zeit zusammenstellte. Die Aufführung geschah mit vielem Fleiße.“

<sup>97</sup> AmZ 1816, No. 17, Sp. 289: „*Der Käfig*, Operette von Kotzebue, Musik von Fuss. Die Musik fand verdienten Beyfall.“ Angaben über zwei weitere Bühnenwerke von Fuss sind erhalten: (1) *Das Medaillon*, eine vollständige Oper, die Aufführung der Ouvertüre unter der Leitung des Komponisten: Pest, Mai 1818 (AmZ Wien 1818, No. 25, Sp. 218 – Bericht des Komponisten), (2) „Arie aus der Oper Guttenberg“ bei Eitner (Regensburg, Mettenleiter-Sammlung – im heutigen Bestand der Bibliothek nicht zu finden. Der Name im Titel bezieht sich auf den Text von Bühnenschriftsteller Guttenberg, seine Werke s. Wien 1808, Pest 1813 /Bauer und Kádár/).

Die ausgefallenen-verbotenen Aufführungen hatten bloß auf das zeitgenössische Schicksal der Stücke Einfluß.<sup>98</sup> Die fast vollständig verloren gegangenen Noten machen es dagegen der Nachwelt unmöglich, die Werke kennenzulernen, sie eventuell zu „rehabilitieren“. Die erhalten gebliebenen Musikalien des Theaters an der Wien und des Theaters in der Leopoldstadt, wo Fuss' Stücke gespielt wurden, sind in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek,<sup>99</sup> die Librettos und Plakate in der Bibliothek des Theatermuseums aufbewahrt.<sup>100</sup> In der Musiksammlung ist aber kein einziges Werk von Fuss zu finden,<sup>101</sup> weder im Schödl-Katalog,<sup>102</sup> dem Material des Theaters an der Wien, noch in den Verzeichnissen der Sammlung des Carltheaters, das ein Rechtsnachfolger des Theaters in der Leopoldstadt ist. (Der Großteil des Materials des Leopoldstädter Theaters, das an erster Stelle zu erforschen wäre, wurde ausgeschieden, da aber der Katalog der geretteten Musikalien momentan nur die Partiturangaben enthält, kann unter den unbearbeiteten Stimmen noch ein gesuchtes Stück auftauchen.<sup>103</sup>) Sollte Fuss seine Kompositionen bei sich behalten und 1817 nach Hause gebracht haben, so wurden sie mit großer Wahrscheinlichkeit während des zweiten Weltkriegs zerstört.<sup>104</sup> Von seinen Dutzenden Bühnenwerken blieb also allein die Musik zu Schillers Trauerspiel vollständig erhalten, außer den *Isaak*- und *Judith*-Ouvertüren sind bloß die Ausgabe von drei Arien aus dem *Isaak* und als Zeitungsbeilage erschienene Kleinigkeiten (der *Minos*-Chor, der *Romulus* Kanon) sowie ein absichtlich primitiver „Schlager“ (*Lied mit Chor*) überliefert. Es ist die Ironie des Schicksals, dass dieses gänzlich „stilisierte“ Stück die größte Popularität errang: Es wurde in eine nächste Produktion des Theaters übernommen<sup>105</sup> und fand Verbreitung in verschiedenen Sammlungen der allgemein beliebten Theatergesänge<sup>106</sup> – nach Krüchten wurde es sogar als Thema von Instrumentalvariationen verwendet. (Diese erhalten gebliebenen Vokalsätze sind im *Anhang* des Bandes mitgeteilt, ergänzt durch die beiden Stücke, den Kanon mit den Anfangsworten *Sei mir gegrüßt, Pannonia* und den Chor *Leichengesang*, die neben dem *Lied mit Chor* am populärsten waren.)

Es ist heute bereits unmöglich, die Qualitäten der Bühnenwerke – darunter mindestens drei früher, durchkomponierter Opern – zu beurteilen und zu ermessen, inwieweit die Qualität der Werke und der Mangel an Aufführungsmöglichkeiten<sup>107</sup> die Theaterkarriere des Komponisten

<sup>98</sup> Zum Vergleich s. (1) die Hauskomponisten des Th.a.d.W. zwischen 1813 und 1825: I. v. Seyfried hatte 1700 (!), (Mozart 400) und sogar F. Roser 250 Aufführungen. (Bauer); (2) die Kapellmeister des Th.i.d.L.: W. Müller /tätig 1786–1835/: 224 Werke, F. Volkert /tätig 1809–1825/: etwa 130 Werke (Tomek 49 und 73).

<sup>99</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* und *Quellenlage*, bzw. s. *Verzeichnis der Nachlässe, Sammlungen, Archive und Leihgaben in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (Joseph Gmeiner, Ingeborg Pechotsch-Feichtinger, Ingeborg Fomann, Wien 1992).

<sup>100</sup> Die erhalten gebliebenen Librettos der Werke von Fuss: *Isaak* und *Der Käfich* (s. die Fußnoten 71 und 93).

<sup>101</sup> Siehe den Katalog der ÖNB, Sep 1103–C.M., Material zw. 1790 und 1908, nach den ersten anonymen Titeln ohne Jahreszahl, Nr. 43–156 aus der Zeit zw. 1790 und 1829 (wohlgemerkt sind aus den Jahren 1817–1818 auffällig wenig Werke erhalten).

<sup>102</sup> Im handschriftlichen, seit 1931 geführten Band *Inventar der Musiksammlung*, wo die Signaturen S.m. 8001–10.000 bearbeitet sind, befindet sich das Material von „Carl-Theater“ unter den Signaturen Mus. Hs. 8203–8600, erworben im Jahr 1934.

<sup>103</sup> Frau Ingeborg Birkins (ÖNB) freundliche Mitteilung.

<sup>104</sup> Ein Teil seiner Frühwerke war ursprünglich in der Bibliothek zu Vereb aufbewahrt und wurde dort vernichtet (Major); nur einige gelangten ins Museum von Székesfehérvár. Beim Komponisten Ferenc F., einem Abkömmling der Familie Fuss, sah Major 1924–25 noch einige Manuskripte. Anlässlich eines Bombenangriffs wurden sie aus dem Familienhaus in Diósd – laut örtlicher *oral history* – durch den Luftdruck zerstreut. Für 1990 blieb bloß die handschriftliche Abschrift zweier Werke im Besitz der Familie, die vom Institut für Musikwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften angekauft wurden.

<sup>105</sup> Franz Volkert: *Der lustige Fritz* (Karl Meisl), 17. Juni 1818 – bis 1840 97 Aufführungen (Hadamowsky *Leopoldstadt* 496, Tomek 83 ff).

<sup>106</sup> Siehe (1) Wien, Steiner u. C.: 2853, in: *Sammlung komischer Theater-Gesänge* Nr. 3 (vgl. *Einzelbemerkungen*) und (2) Leipzig, Hoffmeister, in: *Humoristische Lieder*, 1819.

<sup>107</sup> „Seine theatralischen Arbeiten, deren Aufführung durch mancherley äussere Hindernisse unterblieben, sind nur zum Theil bekannt.“ (AmZ Wien 1819, No. 50, Sp. 398).

beeinflusst haben. Ebensovienig kann der Widerspruch zwischen dem meist positiven kritischen Anklang und der Zahl der angenommenen Stücke bzw. der zustande gekommenen Aufführungen gedeutet werden.

### Die wichtigste Gattung: das Lied

Diese Epoche war in der Geschichte der Gattung die aufregendste Periode: Damals entstand aus dem einfachen strophischen Lied des ausgehenden 18. Jahrhunderts (das zum Teil noch Gebrauchsmusik war) das Kunstlied als autonomes Kunstwerk. In der Theorie fand diese Entwicklung mit einer vom Gewohnten abweichenden, viel größeren, beinahe absurden Verspätung ihren Niederschlag: Kochs Lieddefinition von 1802, die die Eigenheiten des traditionellen strophischen Liedes aufzählte,<sup>108</sup> wurde in dem nach Schuberts Tod erschienenen Lexikon von Schilling (1835–38) im Grunde genommen unverändert wiederholt.<sup>109</sup>

Hans Georg Nägeli<sup>110</sup> ging in seinen zwei, in letzter Zeit oft zitierten Abhandlungen schneller auf die Gattungswandlung des Liedes ein. In der ersten Veröffentlichung von 1811 beschrieb er die drei Epochen des deutschen Klavierliedes.<sup>111</sup> Danach sollen die Komponisten in der ersten Phase, die in die 1760er Jahre datiert werden kann, nach der Wiedergabe des allgemeinen Charakters des Gedichts getrachtet haben,<sup>112</sup> in der zweiten Phase ging es ihnen darüber hinaus um größere Treue zu den Worten des Gedichts, um eine differenziertere Bearbeitung der Deklamation.<sup>113</sup> Die Beschreibung der 1811 gerade aktuellen dritten Phase weist ziemlich viele Widersprüche auf. Ihr umfassendes Merkmal ist nach Nägeli, dass die Komponisten die Bedeutung der Musik durch das Vorspiel, die erste, melodisch gewichtige Vokalphrase und am Liedende durch den melismatischen Schluß sowie das ihm fast immer folgende Nachspiel erhöht haben.<sup>114</sup> (Laut Dürr „komme die Musik wieder mehr zu ihrem Recht, es gehe nicht mehr nur um Deklamation, sondern auch um Kantabilität, und die Instrumente gewönnen in Vor-, Zwischen- und Nachspielen wieder mehr an Bedeutung“.<sup>115</sup>) Der Artikel schlägt dann einen schärferen Ton gegenüber der zeitgenössischen Kunst an, die eher Vielfalt als Korrektheit anstrebt. In seinem Drang nach Vielfalt gerät der Liedstil auf Umwege. Sogar die besten und interessantesten Künstler der Epoche erweisen sich als schwach im Wortausdruck – in dieser Hinsicht sollte die „Entwicklung“ des Liedes eher als Rücktritt, ja sogar als Irrweg bezeichnet werden. Der Verfasser äußert

<sup>108</sup> [Mit dem Wort Lied] „bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedichte von mehrern Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde ... Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstlerische Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann.“ *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802 (zitiert in Dürr *Sololied* 8).

<sup>109</sup> „die Composition des Liedes ... ist lyrisch, hat dieselbe Ruhe, dieselbe Einfachheit, kurze Ab- und Einschnitte, und einen alle diesem entsprechenden geringen Tonumfang, in welchem zumal die Intervalle leicht zu treffen seyn müssen, wie der Sinn der Worte leicht verstanden“ (Schilling „Lied“, Band 4, 384).

<sup>110</sup> (1773–1836), Musikpädagoge, Musikschriftsteller und Verleger aus Pestalozzis Freundeskreis. Seine Werke waren in erster Linie geistlich, manchmal volkstümliche Chorsammlungen für Dilettanten zur „Unterhaltungs-“ und pädagogischen Zwecken (MG<sup>1</sup>).

<sup>111</sup> Hans Georg Nägeli: *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, AmZ 1811, Nos. 38–39, Sp. 629–642 und 645–652.

<sup>112</sup> „dem Gange des Dichters im Allgemeinen zu folgen“... „den Ton der Empfindung eines Gedichts zu treffen“ (Sp. 633).

<sup>113</sup> [Die Tonkünstler] „mussten das meiste von diesem Kunstmittel dem Effekt des Liedes ... überhaupt der Wirkung des Gedichts, nachtheilig finden.“ ... „eine Wahrheit des Wortausdrucks ... ihr stetes Streben war“ (Sp. 634–635).

<sup>114</sup> „Die Künstler ... wollen fast immer den ersten Schritt, vermittelst der Vorspielkunst, und vermittelst des Kunstgriffs, melodisch bedeutend zu wirken, ehe die erste Textphrase ... für sich haben; auch das letzte Wort machen sie gleichsam dem Dichter streitig, indem sie gegen den Schluss der Phrase die Melismen häufen, und fast immer mit einem Nachspiel schliessen.“ (Sp. 645).

<sup>115</sup> Dürr *Sololied* 15 (s. dazu ders., *Hagars Klage und Schubert-*, in: *Zeichen-Setzung* 104 und 184 ).

Bedenken über das Zerlegen des Textes, über den forcierten Gebrauch des Portamento, die Sünden gegenüber der Einheitlichkeit der einzelnen Teile, über den verbindlichen Pomp der Vor-, Zwischen- und Nachspiele, die das Gefühl stören und den Geschmack „beleidigen“.<sup>116</sup>

In seinem zweiten, sechs Jahre später geschriebenen Artikel<sup>117</sup> überprüfte Nägeli seine früheren Ansichten radikal und entwarf die Umrisse einer weiteren, vierten Epoche. In der neuen Periode nahm die Bedeutung fast aller Elemente des Liedes zu: (1) Der Text trat in den Vordergrund, indem das einheitliche Metrum und der Rhythmus der Versfüße bzw. der Gedichtszeilen zum wirklichen musikalischen Rhythmus gesteigert wurden, sowie durch die Textgliederung und die Wiederholung seiner wichtigen Teile, ferner durch den schnellen syllabischen Gesang;<sup>118</sup> (2) die Singstimme gewann an Bedeutung durch den großen Tonumfang und den differenzierten Gebrauch der Akzente, durch die melismatischen Elemente und Dehnung der einzelnen Töne,<sup>119</sup> (3) die Begleitung wurde durch schnelleren, von der Singstimme abweichenden Rhythmus und deren melodisches Umschreiben sowie durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele und vielfältiges, modulatives und kontrastierendes Akkordspiel betont.<sup>120</sup> Der Text, die Melodie und die Instrumentalbegleitung wurden dadurch zu gleichrangigen Elementen und als Ergebnis dessen entstand das Kunstlied, in dem all das zu einem höheren Kunstwerk verschmolz.<sup>121</sup> Alle Mittel dienen der Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit des Gedichts, dem „Lebendigmachen“ des Textes.<sup>122</sup> Den Eigentümlichkeiten der Dichtung folgend „idealisiert“ der Komponist jedes Gedicht in seiner eigenartigen Form und bringt aus jedem ein neues, individuelles Kunstwerk zustande.<sup>123</sup>

<sup>116</sup> „... die jetzige Kunstwelt weit mehr nach Vielseitigkeit als nach Correctheit strebt, wird sich auch nicht wundern, wenn er hier die namhaften Künftlereigenschaften unter mehreren Individuen vertheilt, keinen aber nach *unsern höhern Anforderungen* [Hervorhebung vom Verfasserin] correct und ästhetisch befriedigend findet. ... Je mehr der Liederstyl in der dritten Epoche ... an Vielseitigkeit gewann, je mehr fanden auch Ausschweifungen aller Art statt.“ „Die besseren Künstler ... sind zwar alle interessant, die meisten aber in verschiedener Hinsicht, hauptsächlich im Wortausdruck ... so incorrect ... dass man dieser Beziehung ... den Culturgang der Liederkunst ... einen Rückschritt oder vielmehr eine Abschweifung nach mancherley Irrwegen nennen muss. Bald sind es unnatürliche Verzerrungen des Textes, bald ist es das Haschen nach Portamentokünsten ... bald ist es Verstoß gegen die Eurythmie der Theile, bald ein müßiges Gepräng von Vor-, Zwischen-, und Nachspielwesen, was das Gefühl stört und den Geschmack beleidigt.“ (Sp. 647–648).

<sup>117</sup> H. G. Nägeli: *Die Liedkunst*, AmZ 1817, Nos. 45–46, Sp. 761–767 und 777–782.

<sup>118</sup> „A. Die *Sprache* tritt hervor: a/ Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums ... zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird ... b/ Durch ... dieses Vertheilen der Füße und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert ... c/ Durch Wiederholung und Zergliederung ... wichtiger Stellen ... des Gedichts. d) Durch geschwinden syllabischen Gesang ... “ (Sp. 761–762 – er verwendet die Ausdrücke „Rezitativ“ und „Deklamation“ nicht!)

<sup>119</sup> „B. Die *Stimme* tritt hervor: a/ In einem grossen Tonumfange der Melodie ..., b/ Wenn ... die Accente unter verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaas vertheilt sind... c/ Im Gebrauche der Melismatik... d/ In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) ...“ (Sp. 762).

<sup>120</sup> „C. Das *Spiel* tritt hervor: a/ Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwindern ... Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme. b/ Indem die Melodie ... wirklich umspielt wird ... c/ In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen... d/ In einem mannigfaltigen, ... modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accord-Spiel ... mit der Singstimme ... einen fortlaufenden Contrast bildet.“ (Sp. 763. Die ausführlichere Darlegung von Punkt A, B, C: Sp. 763–765.)

<sup>121</sup> „Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst ... hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden – eine *Polyrhythmie*, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet.“ (Sp. 765–766).

<sup>122</sup> „Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* – in Luthers einfacher Sprache zu reden: zum Lebendigmachen des Textes.“ (Sp. 766).

<sup>123</sup> „der ... Vocal-Künstler ... an der Hand der Dichtkunst ... von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt“ (ebd.).

Nägeli bildete also seine Perioden nicht nach den Kriterien der traditionellen Kontroverse – Strophenlied vs. durchkomponiertes Lied –,<sup>124</sup> sondern nach den Gesichtspunkten des Text-Musik-Verhältnisses. Seine Erörterungen beschränkten sich vorwiegend auf die technische Beschreibung der neuen Mittel,<sup>125</sup> was auch in dem nicht besonders glücklichen Begriff „Polyrhythmie“ zum Ausdruck kommt, den er für die Bestimmung der Gleichwertigkeit und Wechselwirkung der verschiedenen Elemente verwendete.<sup>126</sup> Es schwächt die Überzeugungskraft seiner Einsicht, dass er sich an Stelle von repräsentativen Komponisten auf seine eigenen Werke berief.<sup>127</sup> Es zeigt die Grenzen seines Konzepts, dass er auch später unfähig war, in den Liedern die dramatischen, schnellen Tempowechsel und die unerwarteten Harmoniewendungen – die in erster Linie die eingefügte rezitativische Deklamation kennzeichneten – zu akzeptieren.<sup>128</sup>

Im Vorhergehenden ist die Erörterung der beiden letzten Epochen Nägelis aus zwei Gründen ziemlich ausführlich zitiert worden. Einerseits, weil es für uns zur Bedeutung dieser Artikel beiträgt, dass die erste Veröffentlichung systematisierender Art trotz ihrer negativen Stellungnahmen anregend für Fuss sein konnte.<sup>129</sup> Noch wichtiger ist es, dass Nägeli damals, als er die zweite Abhandlung verfasste und die jüngste Stilepoche bestimmte, *die bis dahin komponierten Lieder Schuberts noch nicht kannte*<sup>130</sup> – das heißt, dass sich die von ihm damals bereits angenommene neue Tendenz auch *aus dem Liedschaffen seiner anderen Zeitgenossen* abgezeichnet hatte.

Da Fuss zwischen 1809 und 1818 zu den Korrespondenten der die Artikel veröffentlichenden AmZ gehörte, ist es ausgeschlossen, dass die Abhandlungen seiner Aufmerksamkeit entgangen wären. Es kann natürlich nicht bewiesen werden, ist dennoch mit Recht anzunehmen, dass die gleiche Aufmerksamkeit seitens Nägeli ebenfalls bestand,<sup>131</sup> da der Großteil von Fuss' Liedern in den sechs in Frage stehenden Jahren (1811–1817) in Wien und Leipzig erschien.<sup>132</sup> (Der Beweis, dass die 1813 in der Zeitung erschienene anonyme Kritik über die Serie op. 16 von Nägeli stammt, würde die Existenz gegenseitiger Bekanntschaft bekräftigen, s. unten).

Die Frage ist also, wieweit Fuss der Tendenz folgte, was er sich aus ihrer gegebenen Phase zu eigen machen und in seinen eigenen Liedern verwenden konnte, wie er selbst dazu beizutragen versuchte. Quantitativ gewiss nicht im großen Maße.<sup>133</sup> Sein Liedschaffen umfasst nach unseren

<sup>124</sup> Strophenvariationen wurden bereits von Neefe geschrieben, die Definition des durchkomponierten Liedes erschien 1769 in einem deutschen Lexikon und drückte in Wien bereits um 1800 das traditionelle Lied in den Hintergrund (Schwab 59, Dürr *Sololied* 104 und Kraus, DTÖ Vorwort).

<sup>125</sup> Der erste Teil der Mitteilung ist eine ausführliche Aufzählung der Mittel in etwa vier Spalten, danach kommen zusammenfassende Feststellungen in einer Spalte (Sp. 762–765 / 766).

<sup>126</sup> Später verwendete er den Begriff nicht (Dürr *Sololied* 17), der in der ästhetischen Behandlung der reifen Werke Schuberts als „Schlüsselbegriff“ sowieso ungeeignet gewesen wäre (vgl. dagegen z.B. Dürr *Sololied* 268, 277 bzw. 20–22 usw. Schwab warf als erster die Möglichkeit auf: „Nägeli, obgleich zum Teil selbst noch der früheren Liedpoetik verpflichtet, konzipierte in dieser Studie zur gleichen Zeit wie Schubert eine neue 'Liederkunst'. Was Schubert in der Kunstpraxis zu leisten vermochte, stellte Nägeli – ohne daß er um Schubert wußte – als verbales Programm auf“ – s. *op. cit.* 171).

<sup>127</sup> „wir Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger“ (s. dazu das Verzeichnis seiner eigenen Werke in der Fußnote, Sp. 766).

<sup>128</sup> Das Rezitativ „so unmusikalisch, wie möglich“, ja sogar: die „ausschweifendsten, abgeschmacktesten und grausenhaftesten, mitunter die Sittlichkeit selbst beleidigenden Dinge“ (Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit besonderer Berücksichtigung der Dilettanten*, 1826, 61–62 – zitiert in Dittrich 145–146).

<sup>129</sup> Von entscheidendem Einfluß war keine Rede (Nägelis erster Artikel: 18. und 25. Sept. 1811. – Die Anzeige von op. 24, die bedeutenden Fortschritt von Fuss demonstriert: WZ 25. Sept. 1811).

<sup>130</sup> Schwab *a.a.O.* bzw. Dürr *Poesie und Schubert* – (beide in: *Zeichen-Setzung*, 119 und 184).

<sup>131</sup> Er ist unter den jungen Komponisten des Artikels von 1811 noch nicht aufgezählt (Mühling [August 1786–1847], Rungenhagen [Karl Friedrich 1778–1851], Friedrich Schneider [Johann Christian Fr. 1786–1853] und Schwegler [?]) (Sp. 651).

<sup>132</sup> Siehe opp. 24 (1811), 16 (1812), 21 und 22 (1815), bzw. opp. 23, 29–31–32 (1816–17).

<sup>133</sup> AmZ Wien 1819, No. 50, Sp. 398: „F. ... Instrumental und Gesang-Compositionen, aber nur sparsam herausgab, indem es diesem höchst bescheidenen Künstler nicht darum zu thun war, eine grosse Anzahl Werke, sondern vielmehr

gegenwärtigen Kenntnissen insgesamt 32 Werke, die in vier Heften (bestehend in einer Serie aus sechs bzw. in drei Serien aus fünf Stücken) erschienen sind.<sup>134</sup> Dazu kamen fünf selbständige Werke größeren Umfangs<sup>135</sup> sowie Kleinigkeiten, die in Zeitungsbeilagen veröffentlicht wurden, Gelegenheitsstücke (insgesamt sechs – davon ragt *An die Laute* hervor, s. unten).

Über seine Studien sind keine konkreten Angaben erhalten: In Vereb hatte er vor allem Möglichkeit, Klavierstücke, instrumentale Kammermusik, Kirchen- und Bühnenwerke anzueignen. In seiner Pressburger Periode dürfte er als Autodidakt – wie aus den Formulierungen seines Biographen hervorgeht – in erster Linie allgemeine musiktheoretische Kenntnisse erworben haben.<sup>136</sup> Der konservative Albrechtsberger unterwies ihn in der vom zeitgenössischen ästhetischen Standpunkt aus geringgeschätzten Gattung ebenfalls nicht.<sup>137</sup> Sein erstes Liedheft lässt trotz einiger vorwärts weisender Momente auf keine speziellen Studien schließen. Die große Wende kam in seiner zweiten Wiener Periode ab 1809, die sich in dem 1811 erschienenen *Weg von Freundschaft bis zur Liebe* (Nr. 7a, op. 24) widerspiegelt.<sup>138</sup>

Selbstverständlich war er sich des Unterschiedes zwischen dem einfachen strophischen Lied und dem Kunstlied bewußt: Der ersten Serie gab er noch den Titel *Sechs neue Lieder*, ab 1812 trug er bereits die ambitiöse Bezeichnung *Gesänge*<sup>139</sup> auf das Titelblatt der Hefte ein.<sup>140</sup> Er deklarierte sich somit bewußt zum Mitwirkenden eines Entwicklungsprozesses. Er kannte und verwendete die verschiedenen Liedtypen (wie z.B. Lied im Volkston:<sup>141</sup> *Kaffee Abschiedslied* c. 1810), und die 1817 veröffentlichte *Die Erscheinung* ist die Karikatur gewisser allgemein bekannter Liedtypen schlechthin.<sup>142</sup> Sein Verhältnis zur Romanze weist ebenfalls auf seine abweichende Konzeption bezüglich der verschiedenen Gattungen hin: Im Gegensatz zur eigentlichen, naiven Romanze<sup>143</sup> ragen von den drei zu Bühnenwerken komponierten Stücken die Nummern von Deodata mit ihren virtuosen Singstimmen heraus,<sup>144</sup> auch wenn ihre Form und Begleitung recht einfach sind (Nrn. 16–18: *Drei Romanzen*, op. 22,3–5).<sup>145</sup> Die Vokalstimme des als Kunstwerk aufgefassten, nach einer Romanze Tiedges geschriebenen Liedes *Der Traum* (Nr. 13, op. 21)

wenige, aber gediegene Arbeiten zu liefern.“ S. auch AmZ, Kritik von 1813: „Hr. F. in Wien ... scheint unter die Componisten zu gehören, die nicht eben vieles, aber dafür auch nichts Alltägliches bekannt machen. Auch diese Gesänge gehören gewiss nicht unter das Alltägliche.“

<sup>134</sup> Opp. 6, 16, 22, 23 – insgesamt 21 Stücke. (Damals ist die sechser Liedserie noch nicht zum Standard geworden: Aus technischen Gründen erschienen oft Liederhefte mit fünf Liedern, weil 4 Bifolien, d. h. das Titelblatt und etwa 15 Notenseiten als ideal angesehen wurden, s. Dürr *Publikationsplan* 44).

<sup>135</sup> Opp. 24, 21, 29, 31, 32.

<sup>136</sup> AmZ Wien 1819, No. 49, Sp. 390: „Mit unablässigem Fleisse studierte F. in dieser Periode die besten theoretischen Musikwerke, und classische Partituren; übte sich unaufhörlich in der Composition.“

<sup>137</sup> Siehe AmZ 12. April 1809: „Auch ich genoss des Glück's im Contrapunkte, und im strengen Satze von ihm unterrichtet zu werden“ (Fuss, zitiert in Krüchten). Aus seinen Werken geht klar hervor, dass er Mozarts Werke, in erster Linie seine Opern gut kannte und „verwendete“: der *Romulus-Kanon* ist eine Nachempfindung von *Così*, variiertes Zauberflöte-Zitat: *Die Erscheinung* (s. Major *Fejezetek* 39, Farkas *Szent* 451–54 und *Fusz* 17), Motiv-Zitaten: *Isaak* op. 30/1, Arie. (Über sein Verhältnis zu zeitgenössischen Kleinmeistern und Liederkomponisten sind dagegen keine Angaben erhalten.)

<sup>138</sup> Farkas *Liedkomponist* 4.

<sup>139</sup> Sie wurde in einem vom traditionellen strophischen Lied abweichenden Sinn gebraucht, s. z.B. AmZ 1824: „Hr. Fr. S[chubert] schreibt keine eigentlichen *Lieder* und will keine schreiben ... , sondern freye *Gesänge*“ (Hervorhebung vom Verfasserin, zitiert in Schwab 56 und Dürr *Sololied* 105), s. ferner Schilling: „gebraucht man das Wort *Gesang* auch als generelle Benennung eines größeren Gesangstückes“ (op. cit. „*Gesang*“, Band 3, 211).

<sup>140</sup> Opp. 16, 22, 23 – obwohl es unter den Stücken auch mehrere Liederkompositionen im herkömmlichen Sinn gab, s. z.B. *Lied der Freude* op. 22,2 (1815). Die kleineren strophischen Lieder erhielten nach wie vor die gleiche Bezeichnung (*Lied der kleinen Anna*, 1812).

<sup>141</sup> J. A. P. Schulz: *Lieder im Volkston* I–II, Berlin 1782, 1785 (Schwab 192).

<sup>142</sup> S. unten.

<sup>143</sup> S. Kochs Definition der Romanze in Dürr *Sololied* 181–182.

<sup>144</sup> Farkas *Liedkomponist* 5.

<sup>145</sup> Op. 22,3: Schubertscher „Es war einmal“-Ton, das Gedicht selbst reichlich mit bizarren Elementen versehen (Dittrich 155 und Dürr *Sololied* 184–185).

entspricht zwar den Forderungen der Gattung, aber die Modulationsbearbeitung hebt diese Komposition bedeutend.<sup>146</sup>

Die zeitgenössische Rezeption der Werke und des Schaffens von Fuss ist ebenfalls wenig dokumentiert und trägt kaum zur Bestimmung seiner Stellung in der Gattungsgeschichte bei. Außer Beethovens vielzitiertes, fachlich zweifellos zutreffendes, sonst aber nicht vollkommen unvoreingenommener Meinung<sup>147</sup> ist nur die gleichermaßen – wenn auch positiv – voreingenommene Meinung seines besten Freundes Krüchten bekannt.<sup>148</sup> Die AmZ schien in der Besprechung seiner Werke objektiver gewesen zu sein, wenn auch der Verleger der Zeitschrift und zugleich der Werke von Fuss an der günstigen Rezeption des Komponisten ebenfalls interessiert war.

Über seine Lieder ist bloß eine ausführliche Besprechung der Serie op. 16 erhalten.<sup>149</sup> Mit Ausnahme des letzten, einigermaßen szenischen Liedes gliedert der Rezensent die Stücke in die Kategorie des einfachen strophischen Liedes ein.<sup>150</sup> Er bewertet die einzelnen Werke nicht besonders einfühlend: Er tut das erste, ausgezeichnete Lied (*Die Verlassene*) kurz ab und beschäftigt sich wesentlich mehr mit dem „Programm“ des nächsten Liedes, wobei er die Komposition bloß einer Bemerkung würdigt, die sich auf die – seines Erachtens – zu schnellen Modulationen von etwa drei Takten bezieht.<sup>151</sup> Zum nächsten bedeutenden Lied sowie zum abschließenden Stück der Liederkette (Nr. 3 und 5) hat er auch nichts Wesentliches hinzuzufügen;<sup>152</sup> im Zusammenhang mit *Sehnsucht* wirft er nur die Verwendung eines schweizerischen Volksliedes vor.<sup>153</sup> Die Kritik endet mit der Bewertung des Notenbildes der Ausgabe.<sup>154</sup>

<sup>146</sup> Ferner vgl. *Isaak – Aria*, s. AmZ, 1813: „eine Ariette, die den Übergang in die Romanze bildet“.

<sup>147</sup> „Den Gesang versteht er, und dabei soll er bleiben“. Beethoven formulierte seine schlechte Meinung über seine Musik, Fähigkeiten und Persönlichkeit, nachdem Fuss 1814 in einem Artikel Meyerbeer für den größten Klavierspieler der Zeit erklärt hatte (AmZ 23. Nov. 1814 – s. Thayer III, 456–457).

<sup>148</sup> AmZ Wien 1819, No. 50, Sp. 399: „... aber auch in diesen beyden Compositions-Gattungen wurde F. mit dem Beyfall echter Künstler und Kenner belohnt, welchen auch alle gebildeten Menschen den Producten dieses geachteten Componisten zollten, deren Charakteristik, Ausdruck und Annehmlichkeit, dem Endzwecke immer entsprechend auf das Herz jedes Empfänglichen unfehlbar wirkten.“ Vgl. AmZ 1809, No. 39, Sp. 624: „soll er ... sich vor nicht wenigen jungen Musikern jetziger Zeit sehr zu seinem Vortheile auszeichnen“ (zitiert in Krüchten).

<sup>149</sup> AmZ 1813, No. 13, Sp. 227–228.

<sup>150</sup> „Die Stücke sind meist eigentliche Lieder, nur das letzte ist grösser und gewissermassen scenisch ausgeführt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und nicht schon gleichsam darniedergesungen. Auf die Declamation, und alles, was der Grammatiker verlangt, ist unverkennbarer Fleiss gewendet: kaum einige Stellen möchte man, in Ansehung der ersten, noch genauer bestimmt wünschen.“

<sup>151</sup> „Den Anfang macht das einfache, rührende Lied: *Die Verlassene* – das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt wurde, und schon da viele Freunde und Freundinnen fand. Lohbauers braves Lied: dem Kleinmüthigen – ist gut aufgefasst und mit Gewandheit in drey Noten (A, B, C,) geschrieben. Hätte es dem Componisten gefallen, auch noch die, für diese höchste Einfalt zu schnellen Modulationen der Begleitung des letzten Taktes der 4ten, und der zwey ersten der 5ten Seite [bei den Takten 11–14] zu vermeiden: das Liedchen würde als ausgezeichnet in seiner Art gerühmt werden müssen.“

<sup>152</sup> „*Sonst und Jetzt* hat guten, wahren Ausdruck, und kann nicht ohne Theilnahme gesungen werden. Der nicht überall gute Versbau hat aber einige nicht günstige Wendungen der Declamation und Accentuation veranlasst – besonders bey: dem Unglücke trotz. ... Das länger ausgeführte Stück: *Bitte bey dem Abschied*, ist ein fester Haltung würdig und ausdrucksvoll, übrigens ohne alles Gesuchte, und doch so geschrieben, dass man den geübten und gründlichen Componisten nicht verkennen kann. Es will vorzüglich mit Seele vorgetragen seyn, und verlangt Sorgsamkeit, so sehr leicht auch die Noten an sich sind.“

<sup>153</sup> „Dem *Schweizerliede*, dem es wieder nicht am gehörigen Ausdruck fehlt, und in dem die Harmonie vorzüglich sorgsam geschrieben ist, möchten Mehrere doch lieber etwas von nationaler Einfalt, als von solcher allgemeinen Künstlichkeit wünschen. Componisten, welche die Schweiz nicht kennen, werden jene am besten treffen, wenn sie die, in diesen Blättern vor kurzem beurtheilen *Kuhreihen* und *Nationallieder*, von Kuhn in Bern herausgegeben, mit Sinn studiren und mit Geschmack benutzen wollen.“

<sup>154</sup> „Das Werkchen ist sehr gut gedruckt, und, nach dem jetzt gewöhnlichen Maßstabe der Musikverleger, wohlfeil. S. 5, oben, 1ster Takt, muss vor dem Es der rechten und linken Hand ein [Auflösungszeichen] stehen.“ („Werkchen“ war ein damals gebräuchter Begriff für Lieder, daher ist es hier also nicht pejorativ gemeint – s. Dittrich 144, das vermisste Auflösungszeichen ist ein Irrtum.)

Die Erwähnung von Schweizerlied wirft natürlich die Frage der eventuellen Verfasserschaft Nägelis auf,<sup>155</sup> zumal ihr der Großteil der anderen Feststellungen der Kritik nicht widerspricht. Es zeugt zwar von ziemlich großer Unerfahrenheit in Ästhetik, von der Komposition eines „geübten und gründlichen Componisten“ den Volkston zu erwarten, aber die damalige Theorie unterschied das komponierte Lied nicht vom Volkslied.<sup>156</sup> Die Verurteilung der zweitaktigen, kompositorisch begründeten harmonischen Wendungen des bewußt lapidaren Liedes *Dem Kleinmütigen* ist Nägelis Konzept von 1811 nicht fremd, wogegen der flüchtige Hinweis auf den dramatischen Charakter des letzten Liedes und die Anerkennung der „Ungesuchtheit“ des Werkes der erwähnten Abneigung gegen das Rezitativ widerspricht.<sup>157</sup> (Die AmZ nannte ein weiteres Lied von Fuss: Die wenigen Zeilen über *Elysium* op. 29 enthalten zwar keine ausführliche Kritik, doch dürften sie das Interesse der Leser durch den Vergleich mit Beethovens *Adelaide* geweckt haben.<sup>158</sup>)

\* \* \*

Die auffallende Struktur lenkt bereits auf den ersten Blick die Aufmerksamkeit auf den Kunstlied-Charakter der umfangreichen durchkomponierten Werke von Fuss. Nunmehr geht es nicht um das Erfassen einer einheitlichen Grundstimmung,<sup>159</sup> sondern um die Mannigfaltigkeit des Gedichts: Die Unterscheidung der handelnd-epischen und kontemplativ-lyrischen Texte geschieht durch die Abwechslung von *recitativo*- und *arioso*-Abschnitten.<sup>160</sup> Da aber in Übereinstimmung mit den Versstrukturen auch das Prinzip der Strophenvariation wirksam ist, baut die Komposition auf der sich im allgemeinen auf die ganze Strophe erstreckenden rezitativischen Deklamation und auf kantabilen Strophen von identischen Melodien auf. Es gilt als Ausnahme, wenn das Rezitativ nicht zur Steigerung vollständiger Formabschnitte, sondern einzelner Textwendungen dient.<sup>161</sup>

Von den für Konzertaufführung bestimmten repräsentativen Werken<sup>162</sup> ragt das Lied *Bitte beim Abschied* (Nr. 12, op. 16,5) mit dem frühesten Rezitativ hervor, das den einseitigen „Dialog“ und die unbeantworteten Fragen der 1. und 2. Strophen trägt. Danach folgen zwei Strophen mit unterschiedlicher Melodie sowie ein weiterer, eher aufgeregter *accompagnato*-Abschnitt und das Werk schließt nach den das Anfangsrezitativ einleitenden ersten Takten mit der variierten, durch Koda gedehnten Wiederholung der kantabilen dritten Strophe ab. Die drei letzten selbstständigen Werke: *Elysium* (Nr. 24, op. 29), *Beruhigung* (Nr. 25, op. 31) und *An Emilie* (Nr. 26, op. 32) entfalten fast den gleichen „Gedanken“. Was die Form anbelangt, ergibt sich als einziger Unterschied, dass die drei deskriptiven Strophen des ersten Werkes durch die rezitierte Darbietung eines Dialogs unterbrochen werden; die beiden anderen Kompositionen fangen mit einer Deklamation an, und ihre letzte Melodiestrophe ist ausgiebig variiert (diejenige der *Beruhigung* beginnt ebenfalls mit einem kurzen Rezitativ).

<sup>155</sup> Außer dem erwähnten Artikel s. noch Nägeli: *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung*, AmZ 1802, Sp. 230 ff. (Schwab 195).

<sup>156</sup> Dürr *Sololied* 32–33.

<sup>157</sup> Siehe Fußnote 128.

<sup>158</sup> AmZ 1818, No. 2, Sp. 40.: „Ein zartes, gewiss überall ansprechendes Stück, denen, die einen einfachen, ausdrucksvollen Gesang, und eine durchaus angemessene, jeden Ausdruck verstärkende, und auch mit Kunst geführte Begleitung zu schätzen wissen, bestens zu empfehlen. Im Styl und der ganzen Behandlungsart könnte man dies Stück wohl zunächst mit Beethovens herrlicher *Adelaide* vergleichen; wenn es auch in Erfindung und Innigkeit derselben nachsteht.“

<sup>159</sup> „alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffasst“ (E. T. A. Hoffmann zitiert in Dürr *Sololied* 37).

<sup>160</sup> Dürr *Sololied* 184–186.

<sup>161</sup> Rezitativische Elemente kommen nur in einem der durchkomponierten Werke nicht vor: *Der Traum* op. 21 (s. unten).

<sup>162</sup> Im Zusammenhang mit den für verschiedene Anlässe komponierten Liedern „für das Privat-Zimmer“ bzw. „zur konzertmäßigen Darbietung“ / „für den Concertsaal“ s. Schwab 176–181 und Dürr *Vogl* 145 (Zitat von Rochlitz, AmZ 1814). „Konzertartig“ sind außer den hier behandelten Liedern noch *Der Weg von Freundschaft* ... und das sorgfältig erarbeitete strophische *An die Laute*.

*Die Erscheinung* (Nr. 23, op. 23,5), wo sich die Rezitativ-Elemente organischer in die Strophenstruktur fügen, ist eine Ausnahme.<sup>163</sup> Dieses Werk steht auch in anderer Hinsicht einzigartig da: Fuss drückt die im Text Lessings vorhandenen großartigen Möglichkeiten<sup>164</sup> durch eine Distanz zum verwendeten-entliehenen gemeinplatzartigen musikalischen Material aus. Die Wirtshausszene – in einem für pädagogische Gemeinschaftslieder charakteristischen „Wir“-Ton – basiert auf einem nationalen Erbauungslied,<sup>165</sup> der siegreiche Marsch nach einer Melodie Mozarts<sup>166</sup> ertönt mit *mezza voce*-Dynamik, der zu lange „Tusch“ sowie das Hinausziehen des Schlusses des banalen Trinkliedes<sup>167</sup> und seine disproportionierte Instrumentalkadenz erweisen sich in der Übertreibung als komisch.<sup>168</sup> Während die anderen Stücke häufige Tempo- und Metrumwechsel enthalten,<sup>169</sup> die durch den Wechsel von rezitativischen Teilen und kantabilen Strophen bedingt sind, werden die mannigfaltigen Abschnitte von *Erscheinung* durch ein identisches straffes Tempo und 4/8-Takt [!] zusammengehalten, und erst am Ende tritt Wechsel ein (*Heiter und fröhlich* 6/8).<sup>170</sup>

Die Möglichkeit der selbstständigen Rolle der Gesang- und Klavierstimmen war in den die Mehrzahl der Werke von Fuss ausmachenden strophischen Liedern von Anfang an gegeben, zuerst natürlich nur in Spuren: In der Serie op. 6 gab er sich zumeist mit kurzen Nachspielen zufrieden.<sup>171</sup> Dieses Nachspiel fügte sich aber organisch in die Komposition ein: Im ersten Lied (*Des Grillen Häuschen*) sind zwei Elemente der eintaktigen Einleitung des Klaviers auch als Zwischenspiel mehrere Male zu hören (eine prägnante Rhythmusformel und ihre stets variierte Fortsetzung) und bilden ein Gegengewicht nicht nur der lapidaren Rhythmik der Melodie, sondern auch der Abschluß des Werkes entfaltet sich aus ihnen. Das der Melodie von *Zufriedenheit* gegenübergestellte und immer wichtiger werdende Dreitonmotiv seiner Begleitung wird zuletzt auch von der Singstimme übernommen. Die ersten zwei Takte des Nachspiels ergeben eine auf einem scheinbar neuen Motiv aufgebaute Imitation (obwohl sie im 4. Takt schon vorhanden waren), die zweite Hälfte ist die Wiederholung des Gegen- und Imitationsmotivs.<sup>172</sup>

Die Eigenlogik der musikalischen Struktur und ihr ambivalentes Verhältnis zum Text sind in den späteren strophischen Liedern noch auffallender. Was die Tiefe und die Komplexität des Ausdrucks anbelangt, entsprechen diese kurzen, sparsam gebauten Werke mit ihren kleinen Gesten und reduzierten Mitteln manchmal auch den Kriterien des Kunstliedes.<sup>173</sup> Die Besonderheit des öfters erwähnten Liedes *Dem Kleinmütigen* (Nr. 9, op. 16,2) besteht nicht nur im dreitönigen literarischen Einfall von Rousseau,<sup>174</sup> sondern auch in der Art der „motivischen

<sup>163</sup> Ende der 2. Str.: „fort! fort!“, und im Rezitativ das (auch) bei Fuss häufige *Unisono*; am Ende der 5. Str. Zitat; 6. Str. „laß mich“; am Anfang der 7. Str. ein Dialogausschnitt, ferner die ganze 8. Str.

<sup>164</sup> Trivialer Ort und triviale „Hauptfigur“ – der seltsame „Gast“ ist der Tod.

<sup>165</sup> Fuss scheint den Rat zum Studium des Schweizerliedes befolgt zu haben: die nahe Analogie der Grundmelodie der Strophenvariation s. J. H. Egli: *Schweizerische Volkslieder mit Melodien*, Zürich 1788 (zitiert in Schwab 158, mit Notenbeispiel).

<sup>166</sup> Farkas *Fusz* 17.

<sup>167</sup> Trinklied (Schilling „Lied“), „Lieb und Wein“ (Schwab 100–105).

<sup>168</sup> Tonarten: 1.–3. Str.: fis, 4. D–A, 5. A, 6. fis, 7. h-D–A, 8.–9. A.

<sup>169</sup> *Bitte beim Abschied*: Langsam, feierlich (Rezitativ), Im Zeitmáße, Mäßig, Geschwind (Rez.), Im ersten Zeitmáße; *Elysium*: Mäßig, Geschwind / Langsam (Rez.), Langsam und feierlich, Im ersten Zeitmáße; *Beruhigung*: Langsam und feierlich, Geschwind / Langsam (Rez.), Langsam, Sehr geschwind (Rez.), Im ersten Zeitmáße; *An Emilie*: Langsam / Geschwind / Langsam (Rez.), Mäßig.

<sup>170</sup> Lessings Dichtung mit dem Titel *Der Tod* und seine verschiedenen Vertonungen s. Friedlaender *Lied* II, 86–87.

<sup>171</sup> Farkas *Liedkomponist* 3.

<sup>172</sup> Die Artikulation des Dreitonmotivs ändert sich, s. den Text der ersten Strophe: „schwarze Sorgen“ und „Zufriedenheit und Lust“.

<sup>173</sup> Siehe Nägeli 1817: „in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel)“ (*op. cit.* Sp. 780).

<sup>174</sup> Farkas *Liedkomponist* 4–5.

Arbeit“.<sup>175</sup> (Nach der Spiegelsymmetrie der letzten vier Töne der 1. und 2. Melodiezeilen kommen die ebenfalls symmetrischen, aus „im Käfig herumspringenden“ Terzen gebauten 3.–4. Zeilen. Dann wiederholen Zeilen 5–6 die ersten zwei, um eine ähnliche Geschlossenheit der großen Form zu erzielen, und die volle Symmetrie wird durch eine noch reduziertere, koda-artige Textwiederholung aufgelockert. Die Begleitung fängt in der Einleitung mit der Terz, dem größten Intervall der Singstimme an, macht im 2. Takt von „gewaltigen“ Intervallen und in den „Zwischenspielen“ von ihrer variierten Wiederholung Gebrauch. Am Schluß beginnt der Kommentar des Klaviers mit dem Schlußmotiv der ersten Zeile, und der ganze Kreis schließt sich mit den aus dem ersten Takt bekannten Terzen. Die sich an die 3–4. Zeilen knüpfenden, die primitive Harmonisation des ganzen Stückes überragenden ominösen schnellen Modulationen unterstreichen die „unverhältnismäßigen“ Terzintervalle.) Die Maniriertheit, das Ausgeklügelte der Form und der „motivischen Arbeit“ heben die Ironie des Stückes hervor. *Des Müllers Klage* (Nr. 19, op. 23,1) ist das Gegenstück zu *Dem Kleinmütigen*. Solange im Lied über den Kleinmütigen der Charakter der „Hauptfigur“ auch durch den Text ausgedrückt wird, ist die gleichermaßen beschränkte Persönlichkeit des Müllers mit ähnlichen musikalischen Mitteln gezeichnet: mit einer Melodie von kleinem Tonumfang, zwei sehr einfachen Grundmotiven (beharrlich wiederholtes absteigendes kleines Terzmotiv und Drehmotiv in der vierten Melodiezeile) und mit symmetrischer Zeilenstruktur (sich wiederholende Zeilen 1–2 = 5–6). Das Nachspiel stammt ebenfalls aus dem Motiv der 4. Zeile, bloß seine Rhythmusformel ist unpersönlicher (synkopierter *siziliano*).<sup>176</sup> Weniger offensichtlich ist die ironische Behandlung des Gedichts von Claudius: Die mit „Dudelsack“ begleitete volkstümliche Dreiklangmelodie am Anfang von *Zufriedenheit* (Nr. 22, op. 23,4) wird durch das zweitönige Motto nicht nur umrahmt, sondern sozusagen in Klammern gesetzt – wobei seine verschiedenen Formen auch in der Singstimme der Reihe nach erscheinen.<sup>177</sup>

Die Musik von *Die Rose* (Nr. 20, op. 23,2) dient nicht zum Interpretieren des Gedichts, sondern zu seiner reichen Entfaltung. Ganz- und halbtaktige Daktylen beherrschen die erste Hälfte der Singstimme, was durch den statischen Charakter der Begleitung mit identischen Akzentverhältnissen (4+2+2-Teilung) nur noch verstärkt wird. Der drängenden Eigenart des Textes entsprechend werden die „kleinen“ Daktylen im zweiten Teil der Strophe zu zweitaktigen Einheiten zusammengefasst, worunter die Instrumentalstimme immer bewegter und ereignisreicher erklingt.<sup>178</sup> Das in gewohnter Weise synkopierte Nachspiel mit einem neuen Motiv scheint also hier als Gegengewicht zu den starren Akzenten und zum Anhalten des sich beschleunigenden Vorgangs besonders begründet zu sein.

Die Gattung des durchkomponierten Liedes entstand aus der Einsicht, dass das rein strophische Lied ungeeignet ist, den verschiedenen Betonungsverhältnissen der Strophen zu folgen und die sich durch das Gedicht ziehende inhaltliche Entwicklung wiederzugeben.<sup>179</sup> Im Laufe der Zeit traten diese Gesichtspunkte auch in den strophischen Liedern immer mehr in den Vordergrund.

Anfangs hob Fuss die letzte, am meisten abweichende Strophe der Gedichte hervor: Im Schlußstück des Heftes op. 6 (Nr. 6, *An Minnas Geist*) bringt der unveränderte *ostinato*-Tanzrhythmus des Klaviers die immer tragischer werdenden vier Strophen voran, wogegen die Begleitung der in rhetorischen Fragen mündenden letzten Strophe ins Tremolo umschlägt. Eine ähnliche Dramaturgie beherrscht das Lied *Die Verlassene an ihr Kind* (Nr. 8, op. 16,1), wo die letzte Strophe in *minore* und das letzte Motiv nachdrücklich wiederholt ertönen. Von den

<sup>175</sup> Die Wirksamkeit der Albrechtsberger-Schule ist neben dem häufigen polyphonen Satz auch am Anspruch zu erkennen, eine höchst organisierte Kunstmusik zu schaffen.

<sup>176</sup> Tonart: Ozmings g-Moll.

<sup>177</sup> Absteigende Quinte (am Anfang und am Ende des Stückes, bzw. T. 5 und 14 – sowie mit Umkehrung: T. 9), die Quinten-/Quartenantworten der Singstimme: *Auftakt*, T. 4–5, 8–9.

<sup>178</sup> Kurze Bindebögen, Doppelgriffe, bzw. *staccato*-Läufe, Akzente und punktierte Formeln.

<sup>179</sup> Dürr *Sololied* 37–38.

Strophen des Gedichts *Der Weg von Freundschaft...* (Nr. 7a., op. 24) stellt die vierte und nicht die letzte Strophe die negative Wende dar: Den unpersönlichen Text bringen das öde *Unisono* des Chors und das sich in Oktavparallelen bewegende *ostinato* zum Ausdruck, und die Melodie der ersten Strophen kehrt mit der melodischen, die Kontraste betonenden Klavierfiguration zurück.<sup>180</sup> Die Wechselstrophen<sup>181</sup> gegensätzlicher Stimmung von *Mädchen am Bach* (Nr. 14, op. 22,1) haben zwei verschiedene Melodien, die sich auch in Tonart und Charakter unterscheiden: In der ersten Hälfte des Stückes beschränkt sich das Klavier vorwiegend auf die Nachahmung des Baches, in der zweiten Hälfte wird es von seiner illustrativen Rolle befreit und nimmt am Schaffen eines kontrapunktierenden Satzes teil.

In den Strophenvariationen des Liedes *Der Traum* fällt die Imitation des Wassers ebenfalls dem Begleitinstrument als Aufgabe zu, aber die häufigen Modulationen, die sich durch das ganze Werk hinziehen, folgen der sich im Traum abspielenden Handlung sowie dem glücklichen Ausgang.<sup>182</sup> In der letzten Strophe verändert sich auch die Singstimme in größerem Maße: Zuerst zieht sie die Lehre *quasi parlante*, dann betont sie sie durch ihren melismatischen Charakter. Der statische Text von *An die Laute* (Nr. 32) verlangt keine durchkomponierte Form: Das Lied schreitet wie üblich durch die Strophenvariationen hindurch vom Einfachen zum Komplizierteren<sup>183</sup> (s. die verschiedenen Vorschläge am Ende der ersten Zeile, die immer reicheren Melismen in Zeilen 2–4, die verschiedenen *sforzato*-Akzente der fünften Zeile in der Begleitung sowie die einzige – und daher sehr ausdrucksvolle – Veränderung der 6. Zeile am Ende des Stückes).<sup>184</sup>

In die Noten von *An die Laute* trug also Fuss die von ihm gewünschten Varianten und Verzierungen ein, veränderte die 3. und 7. Strophen von *Bitte beim Abschied*<sup>185</sup> und fügte ihnen eine melismatische Koda hinzu. Im *Das Mädchen am Bach* wiederholte er die Strophenpaare mit geringen Abweichungen<sup>186</sup> – die unabdingbaren „unwesentlichen“ Manieren (Fälschungen) sind sowohl hier wie auch in den weiteren strophischen Liedern den Vortragenden anheimgestellt.<sup>187</sup>

Der Komponist achtete auf die Lockerung der Starrheit der Zeilenstrukturen auch innerhalb der Strophen und verwendete dazu die Metrumwechsel als drastische Mittel. Im op. 6 schrieb er z.B. nicht nur die dem Metrum des Gedichts entsprechenden Taktwechsel 6/8 und 12/8 bzw. 12/8 und 6/8 vor (s. Nrn. 4 und 6), sondern drückte damit auch die inhaltliche Wendung des Textes aus, s. z.B. *Nachtgesang* 2/4 und 6/8 (nach neutralen Einleitungszeilen die persönlicher formulierte Klage – auch wenn sie nur in der ersten Strophe funktioniert. Den gleichen Taktartwechsel verwendete er später auch in *Des Müllers Klage*).

Die Veränderungen der sich wiederholenden Melodiezeilen ergeben sich aus dem „Wortausdruck“ (wie Nägeli formulierte), d. h. aus der abweichenden Silbenzahl oder den Akzenten der Verszeilen, oder dienen der Betonung einzelner Wörter (wie z.B. op. 22,3: 2. Str. „tief“ und op. 23,5: 6. Str. „Kranken“). Häufig handelt es sich um kleine musikalische Veränderungen, wie z.B. die eintönigen Motivvarianten wiederholter Takte (op. 22/3: T. 15–16 und 17–18, oder die letzte Melodiezeile von *A tavasz* [Der Frühling]). In der Instrumentalstimme sind die immer

<sup>180</sup> In der gedruckten Ausgabe des Liedes spielt das Klavier zu den ersten drei Strophen nur gebrochene Dreiklänge, in der wahrscheinlich späteren handschriftlichen Variante schließt sich ihnen schon eine *ostinato*-artige Gegenstimme an (s. Nägeli 1817: Punkt C.b., Sp. 763 und 765).

<sup>181</sup> Siehe Dürr *Sololied* 78.

<sup>182</sup> Tonarten: 1. Strophe: a, 2. a-c, 3. Es-c, 4. Es-c, 5. c-C, 6. A.

<sup>183</sup> „Ferner darf man einerlei Manieren ... nicht oft gebrauchen, und muß in ihrer Anwendung eine gewisse Gradation statt finden, so daß man die besseren und weitläufigeren Zusätze immer bis gegen Ende eines Tonstücks aufspart“ (s. Schilling: „Manier“, Band 4, 518 und vgl. Dürr *Notation* 108–109 und *Vogl* 146–147).

<sup>184</sup> Siehe ferner die unauzählbare Menge von Veränderungen der durchkomponierten Strophenvariation von *Die Erscheinung* (Vorschläge oder einfach andere Noten, wie z.B. 1. –2. Str.: der Wechsel von T. 1–2 usw.)

<sup>185</sup> Siehe T. 30–34 und 78–82 der Singstimme.

<sup>186</sup> Singstimme 1.–2. Str.: T. 4–8 und 17–21, bzw. 3.–4. Str.: T. 37–39 und 57–59.

<sup>187</sup> Siehe dazu Friedlaender *Vorschläge* und Dürr *Vogl passim*.

wieder veränderten „Zwischenspiel“-takte auffallend (s. das Beispiel des schon erwähnten *Des Grillen Häuschen* bzw. *Dem Kleinmütigen* op. 6,1 und 23,2); die unterschiedliche harmonische Begleitung der wiederholten Zeilen kommt ebenfalls mehrmals vor (*Beruhigung* Nr. 5, op. 6,5 und *Gegenwart* Nr. 21, op. 23,3: beide Male bei der Wiederholung von Zeilen 3–4).

Fuss strebte jedoch nicht danach, große Formen zustande zu bringen, obwohl alle seinen Liederhefte als Ergebnis einer systematischen Anordnung entstanden.<sup>188</sup> Er berücksichtigte die Ordnung der Tonarten und Metren,<sup>189</sup> fügte den Serien am Anfang und noch bewusster am Ende großangelegte, bedeutende Stücke bei.<sup>190</sup> Mit all dem tat er bloß den Erfordernissen der minimalen Korrektheit der Form Genüge – keine seiner Serien kommen dem Zusammenhang und der Einheit eines Zyklus nahe. Auch wenn Fuss mit der Mehrheit seiner Lieder die vorwärts weisenden Tendenzen der 1810er Jahre unterstützte, teilte er mit seinen Zeitgenossen den negativen Trend ebenfalls, das Fehlen der Motivation, Zyklen zu schaffen: Die auf Gedichtsfolgen gegründeten, geschlossenen, zusammenhängenden und musterhaften Liederzyklen entstanden erst im nächsten Jahrzehnt.<sup>191</sup>

<sup>188</sup> Eine Ausnahme in dieser Hinsicht ist op. 22.

<sup>189</sup> S. op. 6 (Farkas *Liedkomponist* 3–4) und op. 16: Tonarten mit b, op. 23: g–G–A–a–fis/A.

<sup>190</sup> Siehe op. 16: *Die Verlassene – Bitte beim Abschied* und op. 22: *Das Mädchen am Bach – Drei Romanzen* (als Einheit), op. 23: *Des Müllers Klage – Die Erscheinung*.

<sup>191</sup> Beethovens Werk (*An die ferne Geliebte*, 1816) wird als erster außergewöhnlicher Liederzyklus angesehen; Schubert schrieb nach seinen frühen kleineren Zyklen die Kompositionen, die die Gattung ins Leben rief, in den 1820er Jahren (Walter Scott- und Goethe-Lieder 1825–1826, *Die schöne Müllerin* 1823, *Winterreise* 1827).



## Preface

At the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries Johann Evangelist Fuss was among the composers of international renown working in Hungary. His compositions, writings and activity as a teacher were fairly well-known during the period through his works premiered and his articles published in Leipzig and Vienna as well as through critiques and advertisements of his compositions. After his death, his friend József Krüchten published two lengthy obituaries in Leipzig and Vienna<sup>1</sup> plus a detailed biography and the first and almost complete catalogue of his works, in two articles written in Hungarian.<sup>2</sup> From then on each study on Fuss relied on these publications and did not go beyond a mere citation of data.<sup>3</sup> Further works were first discovered by Eitner<sup>4</sup> who compiled the sources of German collections, and further biographical data and works were reported by Ervin Major.<sup>5</sup> During the course of a survey of music collections and their registration and publication a few new compositions have come to light and additional data has been found about the dissemination of Fuss's known works.<sup>6</sup>

### Important Data from the Biography of Fuss<sup>7</sup>

Johann Evangelist Fuss (János Fusz) was born in Tolna as the son of an immigrant Swabian family and was baptised on December 16, 1777. He completed his secondary education at the Franciscan school in Baja<sup>8</sup> and became a schoolmaster after graduation. Having been a member of the choir he also received a musical education at the grammar school where his talent was soon discovered. Later, as a schoolmaster, he participated in the services of the local church and being a welcome guest at the *Hausmusik* of local families he acquainted himself with chamber music, furthermore, he tried his hand at composition.

During the late 1790s he entered the service of Ignác Végh. Music played an important role in the patriarchal social life of the castle in Vereb and the city residence in Székesfehérvár. The head of the household played the flute, thus, chamber music formed the core of the repertoire, especially music with a flute part. However, large ensembles were also hired on special occasions. Fuss gave piano lessons to the children of the Végh family, acted as a conductor at musical productions and was responsible for the music of church services. He familiarized himself with new musical genres through scores ordered from Vienna and experimented with composing for the theatre; he wrote some of his first stage works for the Véghs' *Haustheater*.

Around 1800 Fuss chose Pozsony [Pressburg, present day Bratislava] as the headquarters of his musical career which proved to be a more inspiring environment than his former place of resid-

<sup>1</sup> AmZ 1819, No. 14, col. 223–235 (Apr. 7) and AmZ Wien 1819, Nos. 49–50, col. 389–391 and 397–400 (June 19 and 23). Fuss had asked Krüchten to notify the press (see his last will and testament), however, the similarity of style and data in the anonymous obituaries and the anonymous articles published later imply Krüchten's authorship.

<sup>2</sup> Krüchten 1819/11 and 1819/12 (that is, Nov. and Dec.).

<sup>3</sup> E.g.: Schilling 1836, Mendel 1873 and indirectly Wurzbach and Gábor Mátray (Tud. Gyűjt. 1829, III) and István Bartalus (*Magyar Orpheus*, Pest 1869).

<sup>4</sup> Eitner 4, 104–105.

<sup>5</sup> Major *Fusz*, ZL 1935 (reprinted unabridged in: ZL 1965, Brockhaus Riemann 1978) and *Fejezetek*, including summaries of studies (*Mozart és Magyarország* [Mozart and Hungary] /1956–58/ 9–57, *Beethoven és Magyarország* [Beethoven and Hungary] /1952/ 58–63, *Magyar dal Beethoven feldolgozásában* [Hungarian Songs Set by Beethoven] /1927/ 64–70, *A Rákóczi-kor zenéje* [Music of the Rákóczi Era] /1953/ 109–124 etc.) Further data, not included in the above studies, is to be found in the card index (Major).

<sup>6</sup> Collections in Vienna: A-Wgm, Wn and Wsa – and *Theatermuseum*; data from Hungary: Bárdos *Eger, Székesfehérvár* and RISM: Veszprém, Pécs; further data from RISM (mostly from German and Austrian collections).

<sup>7</sup> For details see "Fusz" in MGG<sup>2</sup> and Sas *Life and Works*, Sas–Farkas *Fusz* (each includes a catalogue of works).

<sup>8</sup> Ginder 78.

ence and where he earned a living as a music teacher. Although the municipal theatre there premiered his first known stage work Fuss restrained himself with such success that he acquired a reputation as a demanding teacher and a masterly *Klavier* player (of “strict styles”).<sup>9</sup> In addition to being an organist and fortepiano player he also played the violin and the viola and had studied music theory and composition and even the sister arts. In 1804, after years of self-study he became a pupil of Georg Albrechtsberger (1736–1809) in Vienna, a much sought-after professor of composition at the time. Albrechtsberger is said to have thought of him as one of his most brilliant students and the pupil also had favourable memories of his tutor.<sup>10</sup> Fuss even met Joseph Haydn who read through and praised his melodrama. His first opus, a guitar quartet was also published during this period.

After a year spent in Vienna, due to financial difficulties Fuss returned to his former Pozsony job; he composed stage pieces and formed valuable professional contacts. After his mother passed away he was under no obligation to have a regular salary and returned to the musical capital of the region. During his second Vienna period (1809–1814) he wrote a large number of pieces and realized the majority of his dramatic ideas. In a short while he published 18 opuses (opp. 3–20) along with a number of songs and fortepiano pieces; the publication of his works continued in coming years (opp. 21–28). After the editions of his early works he finally found lasting partners; the majority of his compositions were published by Maisch and Traeg<sup>11</sup> but his most successful pieces were published by several other firms, too. His next stage work was another opera and he began experimenting with other genres, as well; he wrote incidental music, choruses, melodrama, singspiel and a heroic opera.

Fuss found it difficult to make a living from the income he earned from his publications, premieres and piano lessons, so in 1815 he accepted an invitation from the theatre in Pozsony. However, even this position brought him misfortune. Being a conductor was in accordance with the renown he received as a composer and provided a steady income, but after a few successful productions the theatre’s financial circumstances changed for the worse. When the company was disbanded Fuss resigned and made a living from selling pianos.<sup>12</sup> After another half year’s stay in Vienna – acting as a music publicist he published some of his earlier works such as opp. 25–27 – he felt obliged to return to Hungary because of his failing health. In the last few years of his life he lived in the Buda castle district and visited local spas in search of a remedy. During this period he published another ten opuses (opp. 29–39) and sent articles to journals and periodicals; *Vienese Allgemeine musikalische Zeitung* published over ten of his reviews in 1818. His operetta was premiered in Vienna in 1816 and his parody, which he composed in Buda, two years later. In the meantime he was planning to compose extensive church works: he started to compose a Mass and an oratorio. He was not able to fulfil these goals; he died on March 9, 1819 at the age of forty-two.

### Attempts at Financial Independence

Fuss often changed his place of residence in order to avoid having to enter the service of a noble household or the church which would have limited his independence. He arrived at this aim gradually; his early career followed a traditional pattern, he gave up his job as village schoolmaster and became a musical jack-of-all-trades with a noble family, which was a major advancement both professionally and socially.

<sup>9</sup> Krüchten 1819/12, 86.

<sup>10</sup> In an obituary published on Albrechtsberger’s death he referred to his tutor as a friend and a second father and composed funeral music in his honour (*AmZ* 1809, No. 11, col. 445–446).

<sup>11</sup> 13 and 11 respectively between 1810 and 1818, see Weinmann *Maisch and Traeg*.

<sup>12</sup> Advertisements in *PZ* quoted by Major in *ZL* (June 9, 1815 and Sept. 27, 1816).

In Vereb he was not only employed by Ignác II Végh (1763–1820) but also by members of the extended family: he tutored Ignác Végh's sons as well as the daughters of Péter III Végh (1725–1802).<sup>13</sup> The girls' mother, Magdolna Vörös<sup>14</sup> became his most devoted patron and later lived in Vienna under the name *Comtesse Lichtenberg*<sup>15</sup> offering a “*contractmäßige Pension*” to the composer from 1803 onwards.<sup>16</sup> The support of the countess granted a higher standard of living to Fuss, thus he could afford to study in Vienna and begin a career as a composer. However, as the turning points in his life attest, it did not bring full financial independence.

Among the relatives of the Véghs Fuss formed close relations with the Csúzy and Almásy families: he dedicated several pieces to the ladies of the Csúzy family<sup>17</sup> and probably stayed in their household as a guest<sup>18</sup> when he became a renowned composer. He also dedicated pieces to members of the Almásy family and might even have tutored one of them.<sup>19</sup>

At the *Hausmusik* in Vereb Fuss also met the Counts Brunswick who had estates in neighbouring Martonvásár and were acquaintances of the Véghs.<sup>20</sup> Chamberlain József Brunswick (†1827) was a leading figure of aristocratic social life in Buda and was probably an initiator of the commissions Fuss received from there; Fuss was required to compose an ode for the funeral of the wife of Archduke Joseph, Palatine of Hungary, in 1801 and the music for a pantomime in 1806 performed on the nameday of the Archduke (with Therese and Josephine among the performers along with several other members of the Brunswick family).<sup>21</sup> The Count's palace in Buda, famous for its library, was home to a series of Saint Joseph Day festivities including concerts and singspiel performances and later, in 1818, hosted by the Count's nephew, Ferenc, who was an amateur cellist and a friend of Beethoven, it became a venue for regular concerts. Fuss too attended one of these events and wrote a review for Viennese *AmZ* about an English pianist who played.<sup>22</sup>

Fuss had no intention of staying in Vereb despite his rising fame and the obvious advantages of keeping relations with the Végh family and their kinsmen and friends. After making a living from “*giving painstaking and time-consuming lessons, being without a patron or aid*”<sup>23</sup> he became a music tutor to a family in Pozsony. During his second stay in the city he formed invaluable professional contacts. Heinrich Klein (1756–1832), a friend, and later founder of *Verein der Preßburger freyer Künstler und Sprachlehrer*, was also opposed to being an employee<sup>24</sup> and not only gave professional advice to Fuss but also became one of the composer's models and a mentor.

<sup>13</sup> He stylishly dedicated a flute quartet (op. 5, 1810/11) to Ignác Végh, short fortepiano pieces (opp. 13–14, 1811) to Adelaide Végh and his first outstanding song (*Der Weg...* op. 24, 1811) to his other pupil, Mrs Ignác Andrassy (maiden name: Mária Végh).

<sup>14</sup> Daughter of Antal Vörös, *Magister des Obersten Landesrichteramtes* and *Vizestatthalter* (Nagy).

<sup>15</sup> A family of counts of Frankish descent who moved to Austria, held lands in Krajna and lived in Vienna. Most of the members of the family made a career as high-ranking military officials. (See Wurzbach).

<sup>16</sup> The last will and testament of Fuss, Budapest Municipal Archives, IV / 1002 / y – IIa, 871, 3.

<sup>17</sup> To “Josephine Csúzy geb. Kwassay” and “Marie de Kwassay” (opp. 22, 31 and 37 – 1815, 1817 and 1818 respectively).

<sup>18</sup> In 1818 he was planning to pay a visit to Csúz. See his last will and testament.

<sup>19</sup> To “Mme Christine Almásy née Comtesse de Haller “ and (her daughter?) “Mlle Claire Almásy” (opp. 8 and 10 – 1810).

<sup>20</sup> Hornyák 228 (on Ferenc Brunswick, 1807).

<sup>21</sup> According to *Vereinigte Ofner und Pester Zeitung* (March 23, 1806) Fuss composed an overture and an *intermezzo* for Harmonie ensemble (and perhaps some other movements). The concert organized by Count Brunswick took place at the Houses of Parliament. (Performers are listed in Haraszti, see op.cit., 239. The wind accompaniment of the work performed in honour of Archduke Joseph was probably played by his own Harmonie ensemble, who were close at hand, and conducted by Georg Druschetzky.)

<sup>22</sup> *AmZ* Wien 1818, No. 25, col. 217. (Fuss also gave an account of another private concert where his compositions were played and where he was a conductor. See also footnotes 35 and 97.)

<sup>23</sup> Krüchten 1819/11, 74.

<sup>24</sup> *Múdra passim*.

Their friendship brought Fuss substantial help: with Klein's assistance he became a correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* in Leipzig, and his gratitude is reflected in his works; he dedicated several pieces to his mentor in 1806 (when Klein was elected member of the Stockholm Music Academy he dedicated a quartet to him, and on his nameday, a cantata),<sup>25</sup> on the tenth anniversary of Klein's membership he congratulated him in AmZ,<sup>26</sup> and dedicated one of his most outstanding songs, *Elysium*, to Klein's daughter. (The first performance of the piece, sung by the dedicatee and accompanied by the composer, was at a private concert of the association founded by Klein. The concert included a new variation by Fuss and the eight hand version of the overture *Braut von Messina* performed by – among others – the young Heinrich Marschner).<sup>27</sup>

Kruchten mentions in connection with Fuss's pupilage in Vienna that he gained “*a favourable reputation as a musician and as having amicable alliances among artists*” which he renewed in 1809.<sup>28</sup> However, his claim that Fuss won the praise of Haydn, Salieri and Beethoven and the friendship of excellent individuals<sup>29</sup> is an obvious overstatement. No data have been found to attest a connection between Fuss and Salieri, he indeed met the elderly Haydn in 1804 and found favour with him. However, as we shall later see, Beethoven's opinion of him was anything but favourable.

Who those “excellent individuals” might have been can only be guessed. The composer must have met József Márton,<sup>30</sup> professor of Hungarian at the University of Vienna, who included a song composed by Fuss in the supplement of his 1813 edition of Csokonai. The composer of German erudition probably received a commission for the composition of the song as well as the text from Márton.<sup>31</sup> The poet Caroline Pichler (1769–1843) might have been another of Fuss's “literary acquaintances” since her salon was home to occasional concerts as well as being an important meeting place for Viennese court officials and intellectuals.<sup>32</sup> Moreover, the lady of the house paid several visits to Hungary at the invitation of her Hungarian acquaintances.<sup>33</sup> Fuss even set one of Pichler's poems to music<sup>34</sup> and refers to it in an article published in Vienna (“*Die Beruhigung, ein sinniges Gedicht von unserer vaterländischen Dichterin*”) <sup>35</sup> probably pointing

<sup>25</sup> *Notturmo en quatuor* op. 3, Vienna 1810 and *Kantate zur Namensfeyer Heinrich Kleins* (to József Kruchten's text).

<sup>26</sup> AmZ 1816, No. 9, col. 137–138.

<sup>27</sup> AmZ 1816, No. 48, col. 828–829: “...Professor der Tonkunst, Hr. Heinrich Klein, einen Verein in seinem Hause gestiftet, bestehend aus den hiesigen Künstlern und Tonkunstliebhabern, die sich von Zeit zu Zeit versammeln, um ältere und neuere klassische Musikstücke mit grösstem Fleiss möglichst vollkommen darzustellen. Zu solcher Darstellung trugen durch ausgezeichnetes Spiel namentlich bey: der Hr. Oberst Graf von Guadanyi, die Hrn. Leopold von Blumenthal ... und Hr. Marschner, ein sehr geschickter und fertiger Spieler. ... – Noch glaube ich einer, am 28sten Sept. ... musikal. Abendunterhaltung erwähnen zu müssen; ... weil wir zugleich einiges Neue von der Composition des in der musikal. Welt nicht unrühmlich bekannten Hrn. Joh. Fuss (der eine Zeitlang als Kapellmeister der Oper am hiesigen städtischen Theater vorstand, und seit einigen Wochen wieder nach Wien zurückgekehrt ist), zu hören bekamen. Darunter zeichnete sich aus: eine Ouverture zu Schillers *Braut v. Messina*, arrangirt für 2 Pianoforte zu 8 Händen; Variationen über den Canon aus der Oper, *der Augenarzt*, ebenfalls für 2 P.forte zu 8 Händen [to Gyrowetz's theme, the composition has been lost], u. eine Geist und Herz ansprechende Composition zu einem Gedichte der Louise Brachmann: *Elysium*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Letztes Stück wurde von ihm selbst am Klavier begleitet und von Dem. Henriette Klein, der Tochter des Professors, mit innigem Gefühl vorgetragen.”

<sup>28</sup> Kruchten 1819/11, 75f.

<sup>29</sup> AmZ 1819, No. 14, col. 233–235: “...lebte er zufrieden, und genoss die Achtung *Haydn's, Salieri's, Beethoven's* und anderer ausgezeichneten Meister, so wie die Liebe und Freundschaft vieler vorzüglicher Menschen.”

<sup>30</sup> József Márton (1771–1840) taught at the University of Vienna from 1806 and at the Royal Guards.

<sup>31</sup> Csokonai/Kleist: *A tavasz* [Spring] (See No. 21).

<sup>32</sup> Prohaska 62–68 and 140–170.

<sup>33</sup> In 1814 she visited Ferenc Széchényi in Nagycenk; Abbot László Pyrker, later Archbishop of Eger, was also one of her acquaintances and Countess Zay was one of her friends (she visited Zay-Ugrócz [present day Uhrovec] in 1819). See Prohaska 171–175.

<sup>34</sup> *Beruhigung* op. 31 (see No. 25).

<sup>35</sup> AmZ Wien 1818, No. 25, col. 218.

to Caroline's patriotic role.<sup>36</sup> In any case, there is no evidence that the poet and the composer met each other in person.<sup>37</sup>

Acquaintanceship with Joseph Sonnleithner (1766–1835) was probably Fuss's most important professional and social contact because Sonnleithner was a pivotal figure of the musical life in Vienna and held several high offices.<sup>38</sup> It was probably Sonnleithner who initiated a private premiere of the opera *Romulus* in Vienna, since the work was performed by members of the *Gesellschaft der Musikfreunde*.<sup>39</sup> The production presented only part of the opera and the parlour of Sonnleithner's brother, Ignaz, might have been a possible location.<sup>40</sup> Indeed, Fuss considered dedicating works to Archduke Rudolph,<sup>41</sup> the most generous patron of the society. Although Fuss abandoned this idea<sup>42</sup> the archduke followed his career and included thirty of his scores<sup>43</sup> in his collection which contained 7,000 pieces by 1,200 composers in 1819.<sup>44</sup>

Fuss did not associate with people in such high circles; his dedicatees and pupils were not aristocrats but wives and daughters of the lesser nobility, court officials and intellectuals.<sup>45</sup> This was also reflected in his income, which was not sufficient to lead a life of ease even with additional income from works published or performed. His will included "assets" gathered with assiduous diligence and economy<sup>46</sup> and some valuable instruments.<sup>47</sup> His relative independence won in 1809 also took its toll: he was unable to settle down despite his various jobs and positions and relied on the annuity he received. His circumstances were shaped not only by his current situation but also by his own choices: he led a quiet life which matched his personality.<sup>48</sup> He was rather reserved and his character traits probably influenced his career, too.

<sup>36</sup> Prohaska 64–68.

<sup>37</sup> The parlour was visited by several musicians of international renown (Reichardt 1808, and later Weber, Rochlitz), Grillparzer played compositions for four hands with the poet's daughter, regular guests included individuals holding an office in Vienna (e.g. Ignaz v. Mosel, the director of the conservatoire).

<sup>38</sup> Sonnleithner was a co-author of the libretto of Beethoven's *Fidelio* and a friend of Schubert and Grillparzer. Between 1804 and 1814 he was *Hoftheatersekretär* and after 1812 the secretary of the *Gesellschaft der Musikfreunde*.

<sup>39</sup> "Theile dieser Oper [*Romulus*] wurden später von einer musikalischen Gesellschaft gesungen, zu deren Mitgliedern Dr. L. [?] Sonnleithner gehörte..." Thayer III, 485. (The abbreviation of the first name is incorrect, the sentence refers to Joseph Sonnleithner as evidenced by the mentioning of *Gesellschaft der Musikfreunde* and the index of the volume.)

<sup>40</sup> After 1815 Ignaz Sonnleithner organized regular soirées, programmes included instrumental and vocal music (e.g. songs by Schubert performed from manuscripts) as well as opera and oratorio (MGG<sup>1</sup>).

<sup>41</sup> "His modesty kept him from fulfilling his wish and showing his respect towards Archduke Rudolph by inscribing a work to him." (Krüchten 1819/11, 78)

<sup>42</sup> Krüchten 1819/11, 77–78: Fuss "was famous for ... not seeking to make an advantage of or receiving a small profit from his dedications, rather he chose dedicatees whose budding talent he wished to improve or ones whose advanced skills he intended to honour".

<sup>43</sup> See the inventory of the collection held in the Library of Wgm: *Musikalien-Register*, 1268/33 "F" col. 28–29 and 22. This is a relatively high number compared to the 50 Fuss works that have been published as the inventory contains 18 works by Kleinheinz and Spech each, 21 by Roser, 72 by Hiller and 82 by Hummel. (I am indebted to Péter Barna for calling my attention to the collection of Archduke Rudolph.)

<sup>44</sup> Kagan 270.

<sup>45</sup> See members of the Ürményi family (probably the relations of József Ürményi, *Landesrichter* after 1806 who made a career at the chancellery during the reign of Maria Theresa – Fuss probably met them in Vál, a village neighbouring Vereb) or Marie Kreil, who might have been a relation of Anton Kreil, former professor in Pest and later book dealer and people like Nina von Halácsy (op. 16), Sophie and Louise de Moosthal, Josephine de Lessár etc.

<sup>46</sup> "Schulde habe ich nicht, wohl aber dieses Vermögen durch eigenen Fleiß und Sparsamkeit mir erworben." The document written in 1818 includes 2,500 florins in cash and arrears of pay worth of 6,300 fl.

<sup>47</sup> "Von diesem ganzen Vermögen ... namentlich meines kombinierten schönen Wachtelschen [Walter?] concert Flügels (Piano-forte), Cremoneser Geige, Bratsche..."

<sup>48</sup> AmZ 1809, No. 39, col. 624: "seine seltene Bescheidenheit ihn bisher, wie es scheint, zu allzu grosse Zurückgezogenheit bewogen hat".

## Fuss the Stage Composer

Fuss was an exceptionally erudite composer even in literature, so naturally, he turned to the theatre and the unexpected and early success<sup>49</sup> of his melodrama *Pyramus und Thisbe*<sup>50</sup> in Pozsony at the young age of only 23 gave him instant positive feedback. His writing of an opera only one year after he finished his studies (*Watwort* 1805)<sup>51</sup> was also up to expectations. Soon afterwards he achieved success when his pantomime<sup>52</sup> was performed on the nameday of Archduke Joseph in another capital, Buda.

After a promising early stage career in his homeland, a debut in Vienna also seemed attainable. The *Theater an der Wien* purchased his works composed in Pozsony; first *Pyramus* (which won even Haydn's praise)<sup>53</sup> in 1804, and then *Watwort*.<sup>54</sup> Thus, Fuss's ambition was to receive commissions from the newest and largest theatre of the city, which staged German plays as well as melodramas, and had a license to perform opera and ballet as well as to organize concerts. During the first year of his second stay in Vienna Fuss began to write another opera (*Minos, König auf Kreta* 1809), but it is uncertain whether he was able to complete it.<sup>55</sup>

None of the above three works were premiered; the melodrama was banned by censorship, whereas the reason the other two works were not performed is not known. Therefore, it is indeed surprising that his next stage work, music to Schiller's *Die Braut von Messina*, might have been composed for the *Burgtheater*.<sup>56</sup>

The details of the premiere are shrouded in uncertainty; it seems improbable that the theatre would have commissioned a young and inexperienced composer<sup>57</sup> and the staging of a musical work also seems unlikely given the current political situation.<sup>58</sup> Quite often the name of the composer of the choruses is not recorded among the data surviving about a work<sup>59</sup> even when it is performed, however, it is most unusual that the composer's name is not mentioned in the scores which the *Hofbibliothek* obtained relatively soon.<sup>60</sup> The *Hofbibliothek* acquired the collection of the *Hofmusikkapelle* and purchased some invaluable autograph scores around the same time, when Count Dietrichstein was in office.<sup>61</sup> Since neither the composer of *Braut von Messina* was

<sup>49</sup> Wurzbach 5, 40–41.

<sup>50</sup> Pozsony, municipal theatre, 1800, Act 1, text: Krüchten.

<sup>51</sup> Act 3, text: Krüchten.

<sup>52</sup> *Pantomime zur Namensfeyer des Palatins v. Ungarn Erzherzog Joseph*, Buda 1806, text: Krüchten.

<sup>53</sup> Krüchten 1819/11, 75 and AmZ Wien 1819, No. 49, col. 390.

<sup>54</sup> Krüchten 1819/12, 76 (1809?).

<sup>55</sup> Only a chorus survived (see *Appendix 1*).

<sup>56</sup> Of the premieres of Schiller's work in Vienna, Jan. 23, 1810 at the court theatre is the only possible date; see Alth-Obzyna 108, No. 800. The possibility of a later musical production of the work, which was played until 1837, is ruled out by a decree of Nov. 1810 after which date musical pieces were only performed by the other court theatre, *Kärtnertheater* (ibid., Vorwort XVI). Fuss had left Vienna two years before the next production, a premiere at Th.a.d.W. on Sept. 7, 1819, and died in the spring of the same year.

<sup>57</sup> A small number of musical productions were held between 1808 and 1810 with music by the former and current conductors of the theatre, Umlauff and Vranicky, as well as Hummel and Beethoven.

<sup>58</sup> On May 13, 1809 Napoleon's troops invaded Vienna; Treaty of Schönbrunn: Oct. 14. No performances were held in the *Burgtheater* between August and the end of November. After the theatre reopened only Kotzebue's works were staged, this might have been the first musical production.

<sup>59</sup> "*Die Braut von Messina* o. Die feindlichen Brüder. T. m. Chören 5" [= Trauerspiel mit Chören, 5 Aufzüge, Alth-Obzyna op.cit.]. The designation "*Trauerspiel mit Chören*" does not prove that the choruses were performed since it appeared in the subtitle of the original edition to specify the genre. (I had no access to contemporary critiques: the volume of TZ in question cannot be found either in the library of the *Theatermuseum* or the *Stadtbibliothek*.)

<sup>60</sup> The title in the catalogue "Armaria Nova" made between 1826 and 1845 reads: "Incertus: *Musik zum Trauerspiele mit Chören: Die Braut von Messina von Friedrich v. Schiller ... vol. I, II, III*" call numbers A. N. 65, A.100 and A. N. 65. A. 101. See Mantuani 371–372 and Ustruul 371ff.

<sup>61</sup> Ustruul 390.

identified nor its score treated as an autograph, it was probably in the possession of the *Hofburg-theater*,<sup>62</sup> while none of the other stage works by Fuss performed in Vienna have survived. Even today, Fuss's name only appears on a catalogue card<sup>63</sup> but not on the three scores.<sup>64</sup> Evidence of his having composed the *Chöre zu Schiller's Braut von Messina* is that one of the manuscripts is a genuine autograph score. The autograph includes directions which imply that the work had been prepared for production.<sup>65</sup> The copy made by the professional copyist is even more intriguing as regards the staging of the work because not only were corrections and amendments made to it but it was also used at a production.<sup>66</sup> Strangely, Fuss, who signed and dated even the fair copies of his pieces, did not sign this score and it is even more unusual that the work and its performance is not mentioned by Krüchten either in the biography or the catalogue of his works.<sup>67</sup> Therefore, a premiere of the work at the court theatre is rather doubtful. However, the existence of the work, a 42 page autograph score and preparations for its performance are a fact.<sup>68</sup>

Subsequently, Fuss turned to a new theatre, *Theater in der Leopoldstadt* and managed to premiere four of his works between 1812 and 1818. This suburban theatre offered light entertainment (*Lokalspiel*, *Parodie/Posse*, *Lustspiel* and pantomime) but did not have a license to perform opera or ballet, thus it was a hindrance to Fuss's career both in terms of prestige and repertoire. Performances included incidental music at best and melodrama was considered "the most musical" genre.<sup>69</sup> Thus, Fuss returned to melodrama and composed twelve vocal numbers (airs, choruses), seven melodramatic passages, an overture, an introduction and a finale<sup>70</sup> to Perinet's feeble libretto, *Isaak*.<sup>71</sup> The piece was premiered on August 22, 1812 and performed five more times the same year. It was in the repertoire even in 1820.<sup>72</sup> *Isaak* became Fuss's most successful stage work;

<sup>62</sup> Brosche 118. The three volumes acquired by the *Hofbibliothek* have a uniform extra binding: on their spines made of red leather a gilded coat of arms with the familiar double eagle can be found with an inscription which reads: (I.) *Musik zu Schiller's Braut von Messina*, (II–III.) *Chöre zu Schiller's Braut von Messina*.

<sup>63</sup> Not listed in the typewritten card catalogue made in 1923–28 (*Alphabetisches Autorenverzeichnis der Tabulaturhandschriften* (15.501–19.500, S.m. 2504); according to the title on a later index card made on a modern typewriter the composer is "(Fuss, Johann?)".

<sup>64</sup> The three volumes have borne the call number 19.339 since the 19<sup>th</sup> century but only one of them has an inside title reading: *Musik zu Schiller's Braut von Messina*. The title pages of volumes II and III, which are identical in content, are blank. The title *Braut von Messina* was written onto the first page of the autograph score by a later hand.

<sup>65</sup> Composer's instructions to the copyist on page 41v, changes in the order of movements (nos. 14–15–16) etc. The autograph and the copy contain two identical additions in different handwriting which implies extraneous interference: see addition of horn parts in No. 11 and a new trumpet part written above the staves, over the tempo signature in movement 15.

<sup>66</sup> Accidentals written by the copyist needed to be highlighted in red pencil during use, e.g. nos. 12 and 16. ("*Musik zu Schiller's Braut von Messina*" including an introduction, interludes and postludes is in another copyist's handwriting and contains no later inscriptions.)

<sup>67</sup> Several stage works are missing from Krüchten's catalogue e.g. *Minos* (probably incomplete) and *Medallion*, and the ambiguous "Gutenberg Opera" (see footnote 97).

<sup>68</sup> Krüchten was only aware of the existence of an overture (*Ouverture zu Braut von Messina*, opp. 26, 27) unrelated to the chorus or the incidental music, which in his view was written in 1811 for the fortepiano originally and an orchestral version was made only later.

<sup>69</sup> Hadamowsky *Wien* 496–498.

<sup>70</sup> The number of vocal numbers and musical passages composed to declamatory passages are apparent from the prompt book of the surviving libretto (see *Notes*). Some orchestral works are mentioned in the concert review in *AmZ* (overture, introduction, *Finale / Schluß-Symphonie*, 1812, No. 43, col. 709).

<sup>71</sup> The libretto, an adaptation of a text by Metastasio, was criticized by TZ, so much so, that in an appendix of the issue Perinet made an in-depth reply (Sept. 26, 1812, 273–274 and Beilage 2–4). *AmZ* leapt to Perinet's defence: "Das Gedicht, welches Isaaks Opferung und Rettung zum Gegenstand hat, ist freylich kein Meisterstück, verdient aber doch wohl die harten Urtheile nicht ganz, welche darüber in der hiesigen Theaterzeitung gefällt werden." (See footnote 73).

<sup>72</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* 173.

critics praised both the composer and the piece.<sup>73</sup> In fact, the music took on a life of its own. The overture was so popular<sup>74</sup> it was performed at concerts together with a number of other movements<sup>75</sup> and was even circulated in scores along with three airs from the piece.<sup>76</sup> The reason for the popularity of the composition was Fuss's ability to adapt to local expectations. Thus, the critic of the airs recommended the "lovely compositions" as "nice presents" to lovers of lieder.<sup>77</sup>

The librettist of Fuss's next melodrama, G. A. Meister, also selected a biblical theme: *Judith – Die Belagerung von Bethulien* (before 1814). The scores have been lost and it is doubtful whether the piece was premiered at all.<sup>78</sup> Finally, the second expanded version, a two-act singspiel, was staged at the *Theater an der Wien*.<sup>79</sup> The *Theater Zeitung* criticized the work for being boring, but generally praised Fuss.<sup>80</sup> Not only did the music journal find fault with the performance, but also claimed the music was too light and although they were pleased with the overture, two choruses and two airs, they advised that the honorable composer refrain from taking the soft option.<sup>81</sup>

<sup>73</sup> AmZ 1812, No. 39, col. 644–645: "Isaak, Melodrama mit Arien und Chören in einem Aufzuge ... mit Musik von Joh. Fuss, einem der letzten und wackersten Schüler unsers Albrechtsberger. ... Die Musik wurde allgemein, auch in jener Zeitung, als sehr vorzüglich anerkannt. Besonders zeichneten sich die Ouverture, die Arie Isaaks, und, unter mehreren, ein kleiner Chor der Engel, für zwey Soprane und Alt geschrieben, und hinter dem Theater von der Orgel begleitet, sehr vortheilhaft aus. Das Ganze erweckte ... viele Rührung. Der Componist wurde einstimmig hervorgehoben." TZ Sept. 26, 1812, 274: "Die Musik ist vortreflich und aller Auszeichnung würdig. Die Ouverture und die Arie Isaaks sind vorzüglich schön. Das Publikum erkannte Herrn Fuß's Verdienst, und rief ihn ungestüm heraus."

<sup>74</sup> AmZ 1813, No. 15, col. 257–258: "Die noch ungedruckte Ouverture von J. Fuss zum Isaak, einem Melodrama, das vor kurzem in Wien bedeutendes Glück gemacht hat, beweiset ein nicht gewöhnliches Talent, und eine ausgezeichnete Kenntnis dessen, was Effect macht. Die mit feyerlichen und sehr sanften Gedanken interessant wechselnde Einleitung erinnert zwar an die Ouverture zu Cherubini's *Lodoiska*, wird aber dennoch gewiss überall mit Vergnügen gehört; und mit dem lebhaften Allegro, das, ohne Ansprüche auf viel Gelehrsamkeit, doch gut verbunden und zusammengehalten, auch glänzend instrumentirt ist, wird es ohne Zweifel derselbe Fall seyn."

<sup>75</sup> Data: AmZ 1812, No. 43, col. 709: "Im Theater in der Leopoldstadt wurde ... eine musikalische Academie, zum Vortheile der Chorsänger dieses Theaters, gegeben. Erste Abtheilung. ... Grosser Chor aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. Fuss, Compositeur in Wien. Zweyte Abtheilung. Ouverture aus *Isaak*. Introduction oder Hirten-Chor dieses Melodrams." – AmZ 1814, No. 17, col. 286: "... Eine Ouverture aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. J. Fuss, wurde, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Wranitzky, mit Feuer und mit möglichster Präcision ausgeführt." – AmZ 1818, No. 21, col. 387: "Ouverture aus *Isaak* von Fuss" (Th.i.d.L., March 25).

<sup>76</sup> See airs in *Appendix 2–4*, for data of publication see *Notes*. There have been two publications of the overture: a version for four hands, op. 17 (Wien, Traeg 1812), orchestral version, op. 25 (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1816).

<sup>77</sup> AmZ 1813, No. 21, col. 356: "Drey liebliche Compositionen, die gewiss jedem Freunde des Gesangs ein sehr angenehmes Geschenk, und daher angelegentlich zu empfehlen sind. Der Styl des schon rühmlich bekannten Verf.s combinirt hier einigermaßen den Ton des *Joseph* von Méhul, und den, der *Schweizerfamilie* von Weigl, und zwar, wie dem, mit dem übrigen Texte des Melodrams freylich unbekanntem Ref.n dünkt, nicht mit Unrecht, da dies Stück, dem Stüjet nach zu urtheilen, etwas Idyllisches an sich tragen muss. No. I., eine Ariette, die den Übergang in die Romanze bildet, und. No. II., eine Cavatine, sind voll des innigsten Gefühls, und werden noch allgemeinem Beyfall einernten, als No. III, das eine längere Arie mit vorausgeschicktem Recitative enthält. Die Imitation in No. II, zwischen der Singstimme und der rechten und linken Hand des Pianoforte, ist meisterhaft, und gerecht, unerachtet sie ganz einfach aussieht, dem Verf. – der sich überhaupt hier durchgängig als einen sehr ehrenwerthen Praktiker im Satze bewährt – zum verdienten Lobe."

<sup>78</sup> According to Krüchten the work was premiered by Th.i.d.L. (1819/12, 84, cf. AmZ 1814, see footnote 81), however, the data is not included in Stieger and Hadamowsky.

<sup>79</sup> Premiere: April 20, 1814. (Bauer)

<sup>80</sup> TZ April 25, 1814, 192–193: "Herr Fuß hat schon in seinem Melodram 'Isaak' bewiesen, daß er ein Mann von Talent ist. Er hat die musikalische Deklamation ganz in seiner Gewalt und weiß die gewaltigen, herzerhebend Affekte wohl darzustellen, dabei ist er sehr originell und versteht dem Ohr zu huldigen, ohne daß er gerade den Regeln der Kunst zuwider handelt; ... er weiß Lieblichkeit mit Begeisterung, Schwierigkeit mit Wohl laut zu verbinden, und jeder bescheidenen Forderung zu begegnen."

<sup>81</sup> AmZ 1814, No. 21, col. 352–353: "... die Musik, wie verlautete, nicht für dieses, sondern für das Theater in der Leopoldstadt geschrieben, mithin – ausser der Ouverture, dem ersten Chor der Assyrer, der Arie der Judith, und der des Achior im zweyten Acte, nebst dem Gebete der Israeliten – durchaus leicht gehalten war, und so auf diesem grossen Theater wenig Wirkung machte: so musste freylich das Ganze am Ende Langweile verursachen. Oben erwähnte Musikstücke erhielten, vorzüglich die Ouverture, lebhaften Beyfall, und verdienten ihn wahrlich. ... doch scheint das Publicum wenig Gefallen mehr an diesen biblisch-historischen Opern zu haben, und der Compositeur

Hardship followed the two premieres; his opera *Jakob und Rachel*,<sup>82</sup> which fits into the series of biblical themes initiated by Ferdinánd Pálffy<sup>83</sup> (former director and current owner of the theatre) and which was probably written during the same period, was banned. The same year brought another great opportunity for Fuss, when he was commissioned to compose a three-act heroic opera to a libretto, *Romulus und Remus*, by the deputy director G. F. Treitschke. This time the premiere was cancelled because of Beethoven who was also interested in the libretto. Although Fuss had completed the work by December 1814<sup>84</sup> an “agreement” was reached between the two composers as a result of the librettist’s mediation: being in a much better position, the right to set it was granted to Beethoven (who later changed his mind and abandoned the plan), and Fuss’s *Romulus und Remus* was not to be performed publicly in Vienna.<sup>85</sup> Thus, Fuss had to make do with a private performance of certain numbers of his work<sup>86</sup> and the public premiere took place a year later in Pest.<sup>87</sup> (His three romances, composed to Kotzebue’s *Das Gespenst*, were probably written during the same period and are likely to have been performed in a close circle of salon guests.<sup>88</sup>)

Although Fuss did not break relations with *Theater an der Wien* after this incident he reconciled himself to circumstances and composed his last works for the theatre in Leopoldstadt.<sup>89</sup> The repertoire of the theatre once again forced Fuss to change genres, in fact, his choice of text for his last two stage works suggests that he intentionally aimed at popularity. He composed an operetta, *Käfig*, to Kotzebue’s libretto; he inserted the number *Lied mit Chor*,<sup>90</sup> written in 1815 in Viennese dialect into the parody *Die Büchse der Pandora*, and a few numbers set to the texts of popular folklike songs.<sup>91</sup> The Kotzebue piece<sup>92</sup> was premiered under the Viennese-sounding title *Käfig/Käfigt* and was a great success. Critics acclaimed the music<sup>93</sup> as well as Fuss’s compositional skills and urged further performances.<sup>94</sup> However, there was division of opinion as regards *Die Büchse der Pandora*:<sup>95</sup> the reviewer of the theatre journal presumed Fuss was trying to conform to the expectations of the genre and had composed music that was too primitive. He thought

sollte sich nicht so geschwind verleiten lassen, seine Kunst, die hier gewiss nicht verkannt, sondern hochgeschätzt wird, an so undankbare Stoffe zu verschwenden.”

<sup>82</sup> Set to G. Meisel’s idyll, Act 1 (no dating, see Krüchten 1819/12, 85).

<sup>83</sup> Bauer 105.

<sup>84</sup> See article written by Fuss: AmZ 1815, No. 3, col. 46 (Jan. 18).

<sup>85</sup> Beethoven’s letter to Treitschke (Thayer III, 485–486).

<sup>86</sup> See footnote 39.

<sup>87</sup> Sept. 9, 1816 (Kádár). See the surviving canon in *Appendix 5*.

<sup>88</sup> Romances from Act 3, Scene 8 were published in the book of songs op. 22 (1816), the publication includes the piano arrangement of the original orchestral score (see *Notes*). Kotzebue’s *Das Gespenst* was first published in Leipzig in 1808 and was promptly set to music by several composers including a work entitled *Deodata* (e.g. 1808: Bieler and Guhr; 1809: E.T.A. Hoffmann etc.). It was performed in Vienna in 1809 with music by Ignaz v. Seyfried (Th.a.d.W.), in the *Theater in der Josephstadt* in 1818 set by an anonymous composer, and in 1819 with music by Gyrowetz (Th.a.d.W.) – Fuss’s composition did not premiere at a public performance before 1815.

<sup>89</sup> *Der Käfig*, which was performed in the suburbs, was also staged by Th.a.d.W (Jan 23, 1817, Bauer).

<sup>90</sup> See *Appendix 6*.

<sup>91</sup> AmZ Wien 1818, No. 24, col. 207.

<sup>92</sup> Act 1, premiere: March 16, 1816. (Hadamowsky *Leopoldstadt* 179).

<sup>93</sup> Eight numbers: (1) aria, (2) duet, (3) terzetto, (4) aria, (5) ? (6) aria, (7) duet, (8) closing chorus (see manuscript libretto, *Theatermuseum*: Cth K 2).

<sup>94</sup> TZ March 23, 1816, 94: “Eine liebliche Erscheinung im Gebiete der Töne ... Dort, wo Wehrwolf verkleidet erscheint, kommt erst Leben in das Ganze und sowohl die Arie Wehrwolfs als das ganze Finale sind meisterlich, charakteristisch und ergreifend komponirt. Es ist kein Zweifel, daß Hr. Fuß ein äußerst talentvoller und verständiger Tonsetzer ist, der für die Oper ganz gemacht ist, das Wesen des Textes immer genau erwägt und sonach treu in der Musik andeutet, was ihm der Text vorgezeichnet hat. ... Bereits wurde der Käfigt dreymahl mit vielem Glücke aufgeführt und da der Text gedruckt ist, so dürfte jede Bühne recht thun, sich die Musik von Hr. Kapellmeister Fuß in Preßburg, der gewiß damit billig ist, kommen zu lassen.”

<sup>95</sup> Act 2, May 6, 1818, libretto: Wilhelm Blum [= Wilhelm Klingebrunner] (Hadamowsky *Leopoldstadt* 113).

the first act was amusing but considered the second less masterly, as in his view the composer could not cope with the strenuous task of representing peasants and mythological figures in the same act.<sup>96</sup> AmZ on the other hand wrote a brief commentary praising the music.<sup>97</sup>

The dissemination of Fuss's stage compositions were marked by cancelled and banned premieres.<sup>98</sup> Posterity can neither become familiar with them nor "rehabilitate" them due their being lost. The surviving scores of *Theater an der Wien* and *Theater in der Leopoldstadt* can be found in the Music Collection of the Austrian National Library<sup>99</sup> whereas librettos and playbills are kept in the library of the *Theatermuseum*.<sup>100</sup> Not a single Fuss score is listed in the *Musiksammlung*: either in the Schödl-catalogue,<sup>101</sup> an inventory of the collection in *Theater an der Wien*; or the inventories of the collection of the *Carltheater*,<sup>102</sup> the assignee of the theatre in Leopoldstadt. (The majority of scores in the theatre in Leopoldstadt, which ought to be the primary focus of Fuss research, has been discarded. However, since the present catalogues only contain data from scores, further pieces might be found among uncatalogued orchestral partbooks.<sup>103</sup>) If Fuss had kept his compositions to hand and brought them to Hungary in 1817, they were probably destroyed during World War II.<sup>104</sup> Thus, of the dozen stage works Fuss composed, only the incidental music to the Schiller play has survived in its entirety, and the overtures to *Isaak* and *Judith*, three airs from *Isaak* and some minor pieces published in supplements (such as the *Minos* chorus or *Romulus* canon) and a deliberately primitive "hit" (*Lied mit Chor*). Ironically, this highly "stylized" piece became Fuss's most popular work, so popular it was borrowed for a later production of the theatre<sup>105</sup> and was circulated in various collections of songs for the

<sup>96</sup> TZ May 28, 1818, 255: "Die Büchse der Pandora wurde zum Vortheil der Mad. Platzer als Parodie in zwey Aufzügen mit Musik von Fuß gegeben. Der Verfasser mag vielleicht aus lauter Aengstlichkeit, ja nicht gegen die einfachen Regeln des Possenspiels zu stoßen, sein Werkchen zu einfach gehalten haben. Der erste Akt amüsirte recht sehr, (footnote: Ein Theil vom Publikum wurde bey gewissen Anspielungen besonders aufgeweckt. Die Equivoquen sind hier nur zu oft an der Tagesordnung.) im zweyten merkte man es, daß er vom schwierigen Stoffe übermannt war, auch mochte ihn Kotzebue mit demselben Sujet befangen haben, da er die Personen der Mythologie mit Bauern aus der gegenwärtigen Zeit zusammenstellte. Die Aufführung geschah mit vielem Fleiße."

<sup>97</sup> AmZ 1816, No. 17, col. 289: "Der Käfig, Operette von Kotzebue, Musik von Fuss. Die Musik fand verdienten Beyfall." Data survived about two further Fuss stage works: (1) *Das Medaillon*, a complete opera, the performance of the overture was conducted by the composer: Pest, May 1818 (AmZ Wien 1818, No. 25, col. 218 – reported by Fuss), (2) an aria from a "Guttenberg Opera" in Eitner (Regensburg, Mettenleiter Collection – missing from the present collection of the library. The name in the title refers to the text by the playwright Guttenberg, for his works see Vienna 1808, Pest 1813 /Bauer and Kádár/).

<sup>98</sup> Cf. (1) number of performances of the works of "Haukomponisten" at Th.a.d.W. between 1813 and 1825: I.v. Seyfried 1,700 [!], (Mozart 400) and even F. Roser 250 (Bauer); (2) conductors at Th.i.d.L.: W. Müller /employed between 1786 and 1835/: 224 works, F. Volkert /employed between 1809 and 1825/: about 130 works (Tomek 49 and 73).

<sup>99</sup> Hadamowsky *Leopoldstadt* and *Quellenlage*, see also *Verzeichnis der Nachlässe, Sammlungen, Archiven und Leihgaben in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (Joseph Gmeiner, Ingeborg Pechotsch-Feichtinger, Ingeborg Fomann, Wien 1992).

<sup>100</sup> Surviving librettos of Fuss works: *Isaak* and *Der Käfig* (See footnotes 70 and 93).

<sup>101</sup> See catalogue of Wn, Sep 1103– C.M.: materials from 1790–1908, succeeding the initial anonymous titles without dating; nos. 43–156 are materials from 1790–1829 (it is to be noted that the number of scores surviving from 1817–1818 is especially low).

<sup>102</sup> Handwritten volume from the *Inventar der Musiksammlung*, with inscriptions dating from 1931 onwards, containing call numbers S.m. 8001–10.000, materials from the "Carl-Theater" is to be found under call numbers Mus. Hs. 8203–8600, purchased in 1934.

<sup>103</sup> I am indebted to Mrs Ingeborg Birkin (Wn) for this information.

<sup>104</sup> Part of early Fuss compositions had originally been kept in the library in Vereb and have been destroyed (Major), few of them were acquired by the museum in Székesfehérvár. Major saw some manuscripts in 1924–25 in the home of composer Ferenc Fusz, a descendant of the Fuss family, which were scattered by a blast from the family home in Diósd during a bomb attack according to local oral history. By 1990 only two manuscript copies were in the possession of the family which were purchased by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

<sup>105</sup> Franz Volkert: *Der lustige Fritz* (Karl Meisl), June 17, 1818 – 97 performances before 1840 (Hadamowsky *Leopoldstadt* 496, Tomek 83ff).

stage.<sup>106</sup> What is more, according to Krüchten it was even used as a theme for instrumental variations. (Surviving vocal numbers from Fuss's stage works are included in the appendix, as well as his most popular compositions apart from *Lied mit Chor*: the canon *Sei mir gegrüßt, Pannonia* and the chorus *Leichengesang*).

In summary, Fuss's stage works, among them at least three early through-composed operas, cannot be evaluated, nor can one estimate the extent to which the quality of his compositions and the unfavourable circumstances of production<sup>107</sup> might have influenced his career, or interpret the discrepancy between the criticism he received, which was generally positive, and the number of works purchased or produced by theatres.

## Lied – The Most Important Genre

The decades between 1780 and 1820 are the most fascinating period in the development of the song: *Kunstlied*, an autonomous genre developed during this period from the late 18<sup>th</sup> century lied. Theoreticians, who usually lag behind change, were almost absurdly slow to respond to these tendencies: Koch's 1802 definition of the lied which outlined the basic characteristics of the traditional strophic song<sup>108</sup> was re-published after Schubert's death by Schilling in his *Lexikon* (1835–38) practically unchanged.<sup>109</sup>

Hans Georg Nägeli<sup>110</sup> swiftly recognized changes in the genre and expressed his views on the process in two essays, which are often quoted today. In his first essay, published in 1811, he described three phases in the development of the German *Klavierlied*.<sup>111</sup> In the first phase, in the 1760s, composers aimed at embodying the general feeling of the poem;<sup>112</sup> in the second phase they attempted at creating a faithful reflection of the text and producing refined declamation.<sup>113</sup> His description of the third phase prevailing in 1811 is rather controversial. As a general summary of the third phase Nägeli claims that composers tend to increase the role of music by way of using a prelude, a highly melodic first vocal phrase, a melismatic vocal line at the end and an epilogue.<sup>114</sup> (According to Dürr music had reclaimed its rights through these developments: the vocal part gradually became melodic, the introduction, interludes and epilogue became longer

<sup>106</sup> See (1) Wien, Steiner u. C.: 2853, in: *Sammlung komischer Theater-Gesänge* Nr. 3 (cf. *Notes*) and (2) Leipzig, Hoffmeister, in: *Humoristische Lieder*, 1819.

<sup>107</sup> "Seine theatralische Arbeiten, deren Aufführung durch mancherley äussere Hindernisse unterblieben, sind nur zum Theil bekannt." (AmZ Wien 1819, No. 50, col. 398).

<sup>108</sup> [Songs in words] "bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedichte von mehrern Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde ... Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstlerische Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann." *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802 (quoted by Dürr *Sololied* 8).

<sup>109</sup> "die Composition des Liedes ... ist lyrisch, hat dieselbe Ruhe, dieselbe Einfachheit, kurze Ab- und Einschnitte, und einen alle diesem entsprechenden geringen Tonumfang, in welchem zumal die Intervalle leicht zu treffen seyn müssen, wie der Sinn der Worte leicht verstanden" (Schilling "Lied", vol. 4, 384).

<sup>110</sup> (1773–1836) Music teacher, composer and publisher, and a friend of Pestalozzi. His compositions included collections of sacred and folklike choral works intended for dilettanti with an educational purpose (MGG<sup>1</sup>).

<sup>111</sup> Hans Georg Nägeli: *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, AmZ 1811, Nos. 38–39, col. 629–642 and 645–652.

<sup>112</sup> "dem Gange des Dichters im Allgemeinen zu folgen"... "den Ton der Empfindung eines Gedichts zu treffen" (col. 633).

<sup>113</sup> [Die Tonkünstler] "mussten das meiste von diesem Kunstmittel dem Effekt des Liedes ... überhaupt der Wirkung des Gedichts, nachtheilig finden." ... "eine Wahrheit des Wortausdrucks ... ihr stetes Streben war" (col. 634–635).

<sup>114</sup> "Die Künstler ... wollen fast immer den ersten Schritt, vermittelst der Vorspielkunst, und vermittelst des Kunstgriffs, melodisch bedeutend zu wirken, ehe die erste Textphrase...für sich haben; auch das letzte Wort machen sie gleichsam dem Dichter streitig, indem sie gegen den Schluss der Phrase die Melismen häufen, und fast immer mit einem Nachspiel schliessen." (col. 645).

and more significant.<sup>115</sup>) However, the essay then criticises contemporary music for aiming at variety rather than “properness”. In other words, lied became sidetracked due to its strive to attain *Mannigfältigkeit*. Nägeli claims that even the most outstanding and noted composers are rather poor at setting verse, therefore, the “development” of the lied is actually a major retrogradation and misdirection. He was dissatisfied with the fragmentation of the text, the overuse of *portamento*, an offence against the uniformity of individual sections and the inevitable pomposity of preludes, interludes and epilogues which is at variance with taste and emotions.<sup>116</sup>

Six years later Nägeli completely reshaped his former ideas and outlined a fourth phase in his second essay.<sup>117</sup> In the fourth phase each element of the lied becomes more emphatic: (1) the text becomes more expressive due to the intensification of homogenous metric feet, verse lines and verse rhythm into musical rhythm, a partitioning of the text, a repetition of important textual passages and quick syllabic recitative;<sup>118</sup> (2) the vocal part becomes more emphatic through the use of a larger range, a refined use of stress, melismatic elements and the lengthening of certain tones;<sup>119</sup> (3) accompaniment is made more emphatic by rhythm different and faster than that of the vocal part, a melodic figuration of the vocal line, the inclusion of an introduction, interludes and an epilogue and a diverse, modulatory and contrasting use of chords.<sup>120</sup> As a result, the text, vocal part and accompaniment become equally important components and lead to the birth of *Kunstlied* in which the three elements interact to produce a superior form of art.<sup>121</sup> All these tools serve to heighten poetic expression and to “enhance” the poem.<sup>122</sup> By carefully following the text the composer “idealizes” each poem in his own individual way and creates a unique work of art from each of them.<sup>123</sup>

<sup>115</sup> Dürr *Sololied* 15 (see also Dürr *Hagars Klage* and *Schubert-*, in: *Zeichen-Setzung* 104 and 184).

<sup>116</sup> “...die jetzige Kunstwelt weit mehr nach Vielseitigkeit als nach Correctheit strebt, wird sich auch nicht wundern, wenn er hier die namhaften Künstreigenschaften unter mehreren Individuen vertheilt, keinen aber nach *unsern höhern Anforderungen* [italics mine] correct und ästhetisch befriedigend findet. ... Je mehr der Liederstyl in der dritten Epoche ... an Vielseitigkeit gewann, jemehr fanden auch Ausschweifungen aller Art statt.” “Die besseren Künstler ... sind zwar alle interessant, die meisten aber in verschiedener Hinsicht, hauptsächlich im Wortausdruck ... so incorrect ... dass man dieser Beziehung ... den Culturgang der Liederkunst ... einen Rückschritt oder vielmehr eine Abschweifung nach mancherley Irrwegen nennen muss. Bald sind es unnatürliche Verzerrungen des Textes, bald ist es das Haschen nach Portamentokünsten ... bald ist es Verstoß gegen die Eurythmie der Theile, bald ein müßiges Gepräng von Vor-, Zwischen-, und Nachspielwesen, was das Gefühl stört und den Geschmack beleidigt.” (col. 647–648).

<sup>117</sup> H. G. Nägeli: *Die Liedkunst*, AmZ 1817, Nos. 45–46, col. 761–767 and 777–782.

<sup>118</sup> “A. Die *Sprache* tritt hervor: a/ Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums ... zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird... b/ Durch ... dieses Vertheilen der Füße und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert ... c/ Durch Wiederholung und Zergliederung ... wichtiger Stellen ... des Gedichts. d/ Durch geschwinden syllabischen Gesang ...” (col. 761–762 – he does not use the terms “Rezitativ” or “Deklamation”!)

<sup>119</sup> “B. Die *Stimme* tritt hervor: a/ In einem grossen Tonumfange der Melodie ..., b/ Wenn ... die Accente unter verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaas vertheilt sind... c/ Im Gebrauche der Melismatik... d/ In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) ...” (col. 762).

<sup>120</sup> “C. Das *Spiel* tritt hervor: a/ Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwindern ... Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme. b/ Indem die Melodie ... wirklich umspielt wird ... c/ In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen... d/ In einem mannigfaltigen, ... modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accord-Spiel ... mit der Singstimme ... einen fortlaufenden Contrast bildet.” (col. 763. For a detailed discussion of points A, B and C see col. 763–765).

<sup>121</sup> “Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst ... hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-, Sang- und Spiel-Rhythmus* zu einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden – eine *Polyrhythmie*, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet.” (col. 765–766).

<sup>122</sup> “Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* – in Luthers einfache Sprache zu reden: zum Lebendigmachen des Textes.” (col. 766).

<sup>123</sup> “der ... Vocal-Künstler ... an der Hand der Dichtkunst ... von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt” (ibid.)

In summary, Nägeli defined these phases not in terms of the traditional definitions of the two disputed genres of the *Stophenlied* and *durchkomponiertes Lied*<sup>124</sup> but on the basis of the relationship between text and music. However, he did not go beyond formulating a mere technical definition of new musical means<sup>125</sup> which is illustrated by his use of the term “*Polyrhythmie*”<sup>126</sup> in describing the equality of and interaction between various elements. His theory is further discredited by the fact that he cites his own compositions as examples instead of drawing on the works of distinguished composers.<sup>127</sup> Furthermore, the limitations of his theory are reflected in his inability to accept musical means such as a sudden change in tempo or unexpected harmonies used to produce a dramatic effect, a characteristic of recitative passages primarily.<sup>128</sup>

The last two phases in Nägeli’s theory have been discussed in detail because they are significant to us in two ways. The first, systematizing study might have been a source of encouragement for Fuss<sup>129</sup> despite its generally negative criticism; and more importantly, when writing his second study and analysing the latest lied style Nägeli *was not familiar with the songs Schubert had written*.<sup>130</sup> In other words, he was able to deduce his theory about new tendencies (which by then seemed acceptable to him) *from the compositions of his other contemporaries*.

Being a correspondent of AmZ between 1809 and 1818, Nägeli’s studies cannot have escaped Fuss’s notice. Naturally, there is no evidence that Nägeli reciprocated Fuss’s attention in any way,<sup>131</sup> but it may be presupposed that he did, since the majority of Fuss’s songs were published in Leipzig and Vienna during the six years that elapsed between the publication of the two Nägeli articles.<sup>132</sup> (The hypothesis that the anonymous critique published in the columns of AmZ in 1813 concerning Fuss’s set of songs op. 16 might have been written by Nägeli may be proof of their acquaintanceship. See below.)

The question arises to what extent Fuss was aware of developments in the genre, whether he was able to incorporate new ideas and musical means into his own compositions and what his contribution was to the genre, which was certainly not of a quantitative nature.<sup>133</sup> Based on our

<sup>124</sup> Modified strophic songs had been written by Neefe; the definition of through-composed lied was included in the German lexicon as early as 1769, and in Vienna it outweighed the traditional song by about 1800 (Schwab 59, Dürr *Sololied* 104 and Kraus, DTÖ preface).

<sup>125</sup> The first part of the article, extending over four columns, discusses musical means; then summations follow in one column (762–765 / 766).

<sup>126</sup> He did not use the term later on (Dürr *Sololied* 17); it is not suitable for conveying the “key concept” in an aesthetic analysis of Schubert’s mature works (cf. e.g. Dürr *Sololied* 268, 277 and 20–22 etc. This possibility was first proposed by Schwab: “Nägeli, obgleich zum Teil selbst noch der früheren Liedpoetik verpflichtet, konzipierte in dieser Studie zur gleichen Zeit wie Schubert eine neue ‘Liederkunst’. Was Schubert in der Kunstpraxis zu leisten vermochte, stellte Nägeli – ohne daß er um Schubert wußte – als verbales Programm auf” – see op.cit., 171).

<sup>127</sup> “wir Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger” (for a list of his works see footnotes, col. 766).

<sup>128</sup> The recitative is “so unmusikalisch, wie möglich”, in fact, “die ausschweifendsten, abgeschmacktesten und grausenhaftesten, mitunter die Sittlichkeit selbst beleidigenden Dinge” (Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit besonderer Berücksichtigung der Dilettanten*, 1826, 61–62 – quoted by Dittrich 145–146).

<sup>129</sup> It was not a major influence, however (Nägeli’s first article: Sept. 18 and 25, 1811 – advertisement of Fuss’s op. 24 demonstrating significant advancement: WZ Sept. 25, 1811).

<sup>130</sup> Schwab op.cit., and Dürr *Poesie and Schubert* – (both in: *Zeichen-Setzung*, 119 and 184).

<sup>131</sup> He was not included among the young composers (Mühling [August 1786–1847], Rungenhagen [Karl Friedrich 1778–1851], Friedrich Schneider [Johann Christian Fr. 1786–1853] and Schwegler [?]) listed in the 1811 article (651).

<sup>132</sup> See opp. 24 (1811), 16 (1812), 21 and 22 (1815) and opp. 23, 29–31–32 (1816–17).

<sup>133</sup> Krüchten 1819/11, 77: “this brilliant gentleman never intended to compose a large quantity of works but aimed at perfection, thus he won the acclaim and respect of the intelligent and not that of the composers for the masses” and the 1813 critique in AmZ: “Hr. F. in Wien ... scheint unter die Componisten zu gehören, die nicht eben vieles, aber dafür auch nichts Alltägliches bekannt machen. Auch diese Gesänge gehören gewiss nicht unter das Alltägliche.”

present knowledge his output of songs amounts to a total of 32. Four books were published, one of them containing six songs and three containing a group of five songs.<sup>134</sup> Five lengthy opuses were published separately<sup>135</sup> and some short occasional pieces appeared in the supplements of various journals (six altogether, among them his outstanding song *An die Laute*, see below.)

No detailed information has survived about his musical education: in Vereb his studies included mostly *Klavier*-pieces, chamber music, church and stage works and, as the wording of Krüchten's biography suggests, he probably acquired basic compositional skills<sup>136</sup> during his Pozsony self-study period. Even Albrechtsberger did not instruct him in the writing of lieder which were greatly despised by contemporary aesthetics.<sup>137</sup> His first song collection, bearing a number of promising features, bespeak of no specific training in the genre, either. The turning point came during his second Vienna period, and is reflected in *Weg von Freundschaft bis zur Liebe* (No. 7a, op. 24) published in 1811.<sup>138</sup>

Naturally, he was aware of the differences between the simple strophic song and *Kunstlied*. He gave the title *Sechs neue Lieder* to his first edition but after 1812 he ambitiously wrote *Gesänge*<sup>139</sup> onto the title page of books,<sup>140</sup> that is, he consciously declared himself a participant of the developmental process. He was familiar with and composed various song types (e.g. *Lied im Volkston*:<sup>141</sup> *Kaffee Abschiedslied* cca. 1810); *Die Erscheinung*, published in 1817, is in fact a parody of well-known lied types.<sup>142</sup> His romances exemplify a conscious approach to various genres: unlike genuine naive romances,<sup>143</sup> of the three numbers for the stage the songs of *Deodata* stand out with their virtuoso vocal parts<sup>144</sup> even though their structure and accompaniment are quite simple (Nos. 16–18: *Drei Romanzen*, op. 22,3–5).<sup>145</sup> Although the vocal part of his lied *Der Traum* (No. 13, op. 21), a setting of a Tiedge romance, conforms to the expectations of the genre, the composition is elevated by a modulatory procedure to a higher musical level.<sup>146</sup>

There are few documents about the contemporary reception of Fuss's works or achievements, and these are of little help in determining his place in the history of the genre. Apart from Beethoven's statement, which is biased but probably accurate in professional terms (Fuss "*is only good*

<sup>134</sup> Opp. 6, 16, 22, 23 – 21 works altogether. (The six-piece song collection had not become the standard yet: books containing five songs were also published for technical reasons, because 4 bifolio scores were considered the ideal length/title page and 15 pages of full score/, see Dürr *Publikationsplan* 44).

<sup>135</sup> Opp. 24, 21, 29, 31, 32.

<sup>136</sup> Fuss "practised all the branches of the art of music ... studied with unwavering inquisitiveness ... the best of the musical works and classical scores" (Krüchten 1819/11, 74–75).

<sup>137</sup> See Amz Apr. 12, 1809: "Auch ich genoss des Glück's im Contrapunkte, und im strengen Satze von ihm unterrichtet zu werden" (Fuss, quoted by Krüchten). – It is apparent from the compositions of Fuss that he knew and "borrowed" from Mozart's works, especially his operas: the *Romulus* canon is reminiscent of *Così*, *Die Erscheinung* contains a quotation from *Die Zauberflöte* (See Major *Fejezetek* 39, Farkas *Szent* 451–454 and *Fusz* 17), and various motifs can be traced in the aria op. 30,1 in *Isaak*. (No data survived about his relation to contemporary *Kleinmeister* or lied composers.)

<sup>138</sup> Farkas *Liedkomponist* 4.

<sup>139</sup> It was used in a different sense from that of strophic lied, see e.g. AmZ 1824: "Hr. Fr. S[chubert] schreibt keine eigentlichen *Lieder* und will keine schreiben ..., sondern freye *Gesänge*" (italics mine, quoted by Schwab 56 and Dürr *Sololied* 105), see also Schilling: "gebraucht man das Wort *Gesang* auch als generelle Benennung eines größeren *Gesangstückes*" (op.cit., "Gesang" vol. 3, 211).

<sup>140</sup> Opp. 16, 22, 23 – although some of the songs were traditional lieder, see e.g. *Lied der Freude* op. 22,2 (1815). The titles of short strophic songs remained the same (*Lied der kleinen Anna*, 1812).

<sup>141</sup> J.A.P. Schulz: *Lieder im Volkston* I–II, Berlin 1782, 1785 (Schwab 192).

<sup>142</sup> See below.

<sup>143</sup> For Koch's definition of the romance see Dürr *Sololied* 181–182.

<sup>144</sup> Farkas *Liedkomponist* 5.

<sup>145</sup> Op. 22,3: Schubertian "*Es war einmal*"-Ton, the poem itself contains rather bizarre elements (Dittrich 155 and Dürr *Sololied* 184–185).

<sup>146</sup> Cf. also *Isaak* – *Aria*, see AmZ, 1813: "eine Ariette, die den Übergang in die Romanze bildet".

at writing songs and ought to adhere to it, too”),<sup>147</sup> only the positively biased assessment of Fuss’s best friend, Krüchten, is known.<sup>148</sup> Although AmZ, the journal published by the firm Breitkopf, which was also the publisher of Fuss’s compositions, shared an interest in the positive reception of his works, it seems to have been more objective in making the works of the composer known to the public.

Only one detailed critique of a Fuss song collection survived, analysing the lieder in op. 16.<sup>149</sup> The reviewer termed all of the songs in the collection simple strophic songs with the exception of the last, slightly scenic song.<sup>150</sup> His assessment of individual songs reveals only a moderate level of sensitivity: he gives a short description of the first piece, a brilliant song entitled *Die Verlassene* and devotes a great deal more attention to the “programme” of the next piece, and only briefly comments on its composition by making a reference to only three measures in which he believes modulation is too abrupt.<sup>151</sup> He writes about the second and the concluding song of the set (also an outstanding piece) without merit<sup>152</sup> and criticises *Sehnsucht* for not setting a Swiss folk song.<sup>153</sup> The critique ends with an analysis of the score.<sup>154</sup>

A reference to *Schweizerlied* suggests the authorship of Nägeli, and is not contradicted by the rest of the statements in the critique.<sup>155</sup> The assertion that the song of the “*experienced and perfectionist composer*” lacks *Volkston* implies the reviewer was unacquainted with aesthetics; in any

<sup>147</sup> “Den Gesang versteht er, und dabei soll er bleiben”. Beethoven was biased towards the instrumental music, abilities and personality of Fuss, which he formulated after Fuss praised Meyerbeer in an article as one of the greatest pianists of the age (AmZ Nov. 23, 1814 – see Thayer III, 456–457).

<sup>148</sup> “All the works of this meritorious ... artist were rewarded with respect and applause by brilliant musicians, the connoisseurs of music ... the features that tell them apart are expression, grace suiting the main purpose ... and satisfying the scholarly musician with a perfect, well-chosen and pure representation, ... and structure, and served as an appropriate and edifying example from the viewpoint of the young composer.” op.cit., 1819/11, 81, cf. AmZ 1819, No. 39, col. 624: “soll er... sich vor nicht wenigen jungen Musikern jetziger Zeit sehr zu seinem Vortheile auszeichnen” (quoted by Krüchten).

<sup>149</sup> AmZ 1813, No. 13, col. 227–228.

<sup>150</sup> “Die Stücke sind meist eigentliche Lieder, nur das letzte ist grösser und gewissermassen scenisch ausgeführt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und nicht schon gleichsam darniedergesungen. Auf die Declamation, und alles, was der Grammatiker verlangt, ist unverkennbarer Fleiss gewendet: kaum einige Stellen möchte man, in Ansehung der ersten, noch genauer bestimmt wünschen.”

<sup>151</sup> “Den Anfang macht das einfache, rührende Lied: die Verlassene – das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt wurde, und schon da viele Freunde und Freundinnen fand. Lohbauers braves Lied: dem Kleinmüthigen – ist gut aufgefasst und mit Gewandheit in *drey* Noten (A, B, C,) geschrieben. Hätte es dem Componisten gefallen, auch noch die, für diese höchste Einfalt zu schnellen Modulationen der Begleitung des letzten Taktes der 4ten, und der zwey ersten der 5ten Seite [mm. 11–14] zu vermeiden: das Liedchen würde als ausgezeichnet in seiner Art gerühmt werden müssen.”

<sup>152</sup> “*Sonst und Jetzt* hat guten, wahren Ausdruck, und kann nicht ohne Theilnahme gesungen werden. Der nicht überall gute Versbau hat aber einige nicht günstige Wendungen der Declamation und Accentuation veranlasst – besonders bey: dem Unglücke trotz. ... Das länger ausgeführte Stück: *Bitte bey dem Abschied*, ist ein fester Haltung würdig und ausdrucksvoll, übrigens ohne alles Gesuchte, und doch so geschrieben, dass man den geübten und gründlichen Componisten nicht verkennen kann. Es will vorzüglich mit Seele vorgetragen seyn, und verlangt Sorgsamkeit, so sehr leicht auch die Noten an sich sind.”

<sup>153</sup> “Dem *Schweizerliede*, dem es wieder nicht am gehörigen Ausdruck fehlt, und in dem die Harmonie vorzüglich sorgsam geschrieben ist, möchten Mehrere doch lieber etwas von nationaler Einfalt, als von solcher allgemeinen Künstlichkeit wünschen. Componisten, welche die Schweiz nicht kennen, werden jene am besten treffen, wenn sie die, in diesen Blättern vor kurzem beurtheilen *Kuhreihen und Nationallieder*, von Kuhn in Bern herausgegeben, mit Sinn studiren und mit Geschmack benutzen wollen.”

<sup>154</sup> “Das Werkchen ist sehr gut gedruckt, und, nach dem jetzt gewöhnlichen Maßstabe der Musikverleger, wohlfeil. S. 5, oben, 1ster Takt, muss vor dem Es der rechten und linken Hand ein [natural] stehen.” (“Werkchen” was a concept used to describe contemporary songs, thus, in this passage it does not have a negative connotation – see Dittrich 144, and the remark that the measure is short of a natural is erroneous.)

<sup>155</sup> Apart from the article cited see also Nägeli: *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung*, AmZ 1802, 230ff. (Schwab 195).

case, contemporary theory did not differentiate between folk song and art song.<sup>156</sup> The criticism of the two-measure, justifiable modulations in *Dem Kleinmütigen*, which were intentionally written to be simple, is in accordance with Nägeli's 1811 theory, although a cursory comment on the dramatic quality of the last song and his admission of the piece being "devoid of artificiality" is not in keeping with Nägeli's distaste for recitatives.<sup>157</sup> (One more Fuss song is mentioned in the AmZ article: *Elysium* op. 29, which is given only a few lines and not a detailed analysis. Yet, it probably captured readers' attention because it is compared to Beethoven's *Adelaide*.<sup>158</sup>)

\* \* \*

The *Kunstlied* quality of the lengthy through-composed Fuss songs is apparent from their structure. Instead of setting the basic tone of the poem<sup>159</sup> Fuss attempts to represent diversity. Narrative-epic and contemplative-lyrical sections are partitioned by recitative and *arioso* sections.<sup>160</sup> Modified strophic form corresponds to the poetic structure, thus compositions are constructed of recitative declamation extending a whole strophe and cantabile strophes built mostly from the same melodic material. In a few exceptional cases recitative is used to highlight not a structural unit but a phrase in the text.<sup>161</sup>

Of the lieder intended for concerts<sup>162</sup> *Bitte beim Abschied* (No. 12, op. 16,5) was the first to contain a recitative, a monologue articulating the unanswered questions of the first two stanzas. Two strophes built out of two different melodies follow, and after a new, agitated *accompagnato* passage and a few introductory measures from the initiatory *recitativo*, the song is concluded by the recurring melodic material of the third strophe extended by a coda. The last three opuses, *Elysium* (No. 24, op. 29), *Beruhigung* (No. 25, op. 31) and *Emilie* (No. 26, op. 32) are settings of the same basic idea. As regards form, the first song differs from the other two in containing a recitative dialogue inserted after three descriptive strophes and in the latter two including a declamatory passage as introduction and a concluding melodic strophe which is strongly modified (the last strophe of *Beruhigung* also begins with a short recitative).

*Die Erscheinung* (No. 23, op. 23,5) is an exceptional composition in which the recitative elements form an integral part of the strophic structure.<sup>163</sup> It is also unique in the way Fuss distanced himself from the musical commonplaces he borrowed in order to utilize the potentials hidden in Lessing's text.<sup>164</sup> The "pub scene" is reminiscent of the tone evoked by community songs with an educational purpose and is based on a Swiss *Erbauungslied*;<sup>165</sup> and the triumphant march whose

<sup>156</sup> Dürr *Sololied* 32–33.

<sup>157</sup> See footnote 128.

<sup>158</sup> AmZ 1818, No. 2, col. 40: "Ein zartes, gewiss überall ansprechendes Stück, denen, die einen einfachen, ausdrucksvollen Gesang, und eine durchaus angemessene, jeden Ausdruck verstärkende, und auch mit Kunst geführte Begleitung zu schätzen wissen, bestens zu empfehlen. Im Styl und der ganzen Behandlungsart könnte man dies Stück wohl zunächst mit Beethovens herrlicher *Adelaide* vergleichen; wenn es auch in Erfindung und Innigkeit derselben nachsteht."

<sup>159</sup> "alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffaßt" (E.T.A. Hoffmann cited in Dürr *Sololied* 37).

<sup>160</sup> Dürr *Sololied* 184–186.

<sup>161</sup> The recitative element is used in all of the through-composed works except *Der Traum* op. 21 (see below).

<sup>162</sup> For songs composed for various occasions, *Hausmusik* or concerts – "für das Privat-Zimmer" or "zur konzertmäßigen Darbitung" / "für den Concertsaal" – see Schwab 176–181 and Dürr *Vogl* 145 (quoting Rochlitz's 1814 article in AmZ). "Concert" lieder apart from the ones discussed here: *Der Weg von Freundschaft* and the minutely elaborate strophic song *An die Laute*.

<sup>163</sup> End of str. 2: "fort! fort!", and the unison in the *recitativo*, typical of Fuss, too; quotation at the end of str. 5; str. 6: "laß mich"; fragment of a dialogue at the beginning of str. 7 and the whole of str. 8.

<sup>164</sup> Trivial setting and "protagonist" – absurd "guest", death.

<sup>165</sup> It seems that Fuss took the advice of the reviewer and studied *Schweizerlied*: for a close analogy to the parent tune of modified strophic song see J. H. Egli: *Schweizerische Volkslieder mit Melodien*, Zürich 1788 (quoted by Schwab 158, with an incipit).

melody is taken from Mozart<sup>166</sup> is played in *mezza voce* whereas the lengthy “Tusch”, the extended end of the popular *Trinklied*<sup>167</sup> and the exaggerated and disproportionate “orchestral” coda produce a rather comic effect.<sup>168</sup> An alternation of recitative sections and melodic strophes usually bring about frequent changes in tempo and metre;<sup>169</sup> in *Erscheinung*, however, the multitude of materials is made coherent by a steady tempo and 4/8 [!] time; a change in metre only occurring at the end (*Heiter und fröhlich* 6/8).<sup>170</sup>

The potential of assigning an independent role to vocal and instrumental parts was inherent from the start in the strict strophic songs which make up the better part of Fuss’s oeuvre. In his early works, though, Fuss merely used short epilogues, as in his collection op. 6.<sup>171</sup> These epilogues were an organic part of the composition as a whole. In the first song (*Des Grillen Häuschen*) the two elements of the single-measure introduction on the fortepiano are used as an interlude several times (a distinctive rhythmic pattern followed by a four-note motif which is varied continuously), and serve to both counterbalance the simple rhythm of the melody and to build the end of the piece. In *Zufriedenheit* the three-note motif of the accompaniment increases in importance and is imitated even by the vocal part. The first two measures in the epilogue have an imitative texture seemingly constructed from new material (which had in fact been used in measure 4), and the second part is a repetition of the counter-motif and the imitative material.<sup>172</sup>

The intrinsic logic of the musical material and its incongruence with the text is even more apparent in Fuss’s later strophic songs. His concise pieces exhibiting minor gestures and only employing the most necessary of musical means in some cases fit even the criteria of *Kunstlied* as regards power of expression and complexity.<sup>173</sup> The song *Dem Kleinmütigen* (No. 9, op. 16,2) is not only special because of its three-tone literary idea borrowed from Rousseau<sup>174</sup> but also the way the motif is used, that is, its “strictly elaborated structure”.<sup>175</sup> (The symmetry of the last four notes in the first two lines of the melody is followed by lines 3 and 4, which are also symmetrical and are constructed from “caged” thirds. Then the first two lines are repeated in lines 5 and 6. This symmetry is loosened by a highly simplified coda-like repetition of the text, necessitated by the rigidity of “large-scale forms”. The accompaniment opens the introduction with leaps of thirds, the largest interval in the vocal part, and employs “huge” intervals in measure 2, using their variations in the interludes. The instrumental comment at the end of the song begins with the concluding motif from the first line of the sung melody, and ends with the thirds familiar from the first bar. The ominous modulations in lines 3 and 4, which stand out from the generally primitive harmonization of the piece, highlight the “oversized” third leaps.) The artificiality of form and motivic usage make the piece rather ironic. A counterpart of *Dem Kleinmütigen* is the song *Des Müllers Klage* (No. 19, op. 23,1). In the former song about a chicken-hearted

<sup>166</sup> Farkas *Fusz* 17.

<sup>167</sup> *Trinklied* (Schilling “Lied”), “*Lieb und Wein*” (Schwab 100–105).

<sup>168</sup> Keys: str. 1–3: F sharp minor; str. 4: D major – A major; str. 5: A major; str. 6: F sharp minor; str. 7: B minor – D major – A major; str. 8–9: A major.

<sup>169</sup> *Bitte beim Abschied*: Langsam, feierlich (*recitativo*), Im Zeitmáße, Mäßig, Geschwind (*rec.*), Im ersten Zeitmáße; *Elysium*: Mäßig, Geschwind / Langsam shift (*rec.*), Langsam und feierlich, Im ersten Zeitmáße; *Beruhigung*: Langsam und feierlich, Geschwind / Langsam (*rec.*), Langsam, Sehr geschwind (*rec.*), Im ersten Zeitmáße; *An Emilie*: Langsam / Geschwind / Langsam (*rec.*), Mäßig.

<sup>170</sup> For data about the Lessing poem (*Der Tod*) and its setting see Friedlaender *Lied* II, 86–87.

<sup>171</sup> Farkas *Liedkomponist* 3.

<sup>172</sup> The articulation of the three-tone motif changes, see text of the first strophe: “Schwarze Sorgen” and “Zufriedenheit und Lust”.

<sup>173</sup> See Nägeli 1817: “in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel)” (op.cit., col. 780).

<sup>174</sup> Farkas *Liedkomponist* 4–5.

<sup>175</sup> The influence of Albrechtsberger is apparent from frequent poliphonic texture as well as from a tendency to create highly structured *Kunstmusik*.

man the “hero” is characterized by both the music and the text; while the miller, who is quite as narrow-minded as the protagonist in *Dem Kleinmütigen*, is characterised by the music only, and the musical means used are very similar to those in *Dem Kleinmütigen*. The melody has a very small range, it is constructed from two very simple motifs (a continually descending minor third and a twirling-motif in the fourth melodic line) and is arranged symmetrically (lines 1 and 2 are repeated in lines 5 and 6). The epilogue evolves from the motif in line 4, only it is less personalized (a syncopated *siciliano*).<sup>176</sup> The ironic setting of the Claudius poem is less apparent: the two-tone motto of the piano not only frames the folklike melody in *Zufriedenheit* (No. 22, op. 23,4) constructed from a triad and accompanied by a “bagpipe”, but serves as quotation marks and its variations recur several times not only in the instrumental but also in the vocal part.<sup>177</sup>

*Die Rose* (No. 21, op. 23,2) is not an interpretation but a rich elaboration of the poem. The first half of the vocal part is dominated by whole and half measure length dactyls which are reinforced by a static accompaniment with similar accentuation (4+2+2). The dramatic urgency of the text is enhanced in the second half of the strophe by “minor” dactyls held together by two measure units while the instrumental part grows more and more eventful.<sup>178</sup> Therefore, the employment of the syncopated epilogue built from new motivic material, typical of Fuss, is indispensable to the counterbalancing of the rigid accentuation and an ever accelerating process.

The genre of through-composed song came into being as a result of the realization that strict strophic songs cannot accommodate declamation within individual stanzas or convey the emotional or dramatic development spanning a poem.<sup>179</sup> The need to be able to meet such criteria in strophic songs gradually arose over time.

At first Fuss highlighted the concluding stanza of each poem, which bore the greatest deviation. For instance, in the final number of op. 6 (No. 6, *An Minnas Geist*) stanzas 1 to 4, in which the tragedy unfolds and aggravates, the piano plays steady *ostinato* dance rhythm, whereas in the last stanza, which proposes a rhetorical question, the accompaniment changes to tremolo. *Die Verlassene an ihr Kind* (No. 8, op. 16,1) is characterized by the same kind of dramaturgy: tonality in the last strophe changes into the *minore* and the last motif is repeated for emphasis. In *Der Weg von Freundschaft...* (No. 7a, op. 24) it is not the last strophe but the fourth that represents the negative turning point: the impersonal text is set to a barren choral unison accompanied by an *ostinato* also in unison after which the melody of the initial strophes returns encircled by a *fortepiano* figuration reinforcing the contrast between strophe 4 and the rest of the song.<sup>180</sup> The two pairs of stanzas in *Das Mädchen am Bach* (No.14, op. 22,1) evoke two different kinds of mood and are thus set to two kinds of musical material which differ both in key and character.<sup>181</sup> In the first half of the song the piano merely attempts to depict a stream whereas in the remaining part it is liberated from its illustrative function and co-operates in creating a contrapuntal musical texture.

Representing water is also the task of the accompaniment in the modified strophes of *Der Traum*, although an unbroken succession of modulations extending over the song follows the dra-

<sup>176</sup> Key: Osmin’s G minor.

<sup>177</sup> Downward leap of a fifth (at the beginning and end of the composition and measures 5 and 14 – also along with its inversion: m. 9), fourth/fifth replies of the vocal part: upbeat, mm. 4–5, 8–9.

<sup>178</sup> Two note slur, double stop, staccato passages, accent and a dotted rhythmic pattern.

<sup>179</sup> Dürr *Sololied* 37–38.

<sup>180</sup> In the printed edition of the song the piano plays broken triads in the first three strophes, in manuscript scores probably dating from later they are complemented by an *ostinato*-like counter melody (See Nägeli 1817, point C.b., col. 763 and 765).

<sup>181</sup> Alternating strophes (“*wechselstrophisches Lied*”, See Dürr *Sololied* 78).

matic trajectory of the dream and its happy ending.<sup>182</sup> In the final strophe the vocal part also undergoes a major transformation: it draws a conclusion *quasi parlante* and re-emphasises it in melismatic form. The static text of *An die Laute* (No. 32) does not require a through-composed form: slightly varied strophes develop from simple to complex in the traditional way<sup>183</sup> (see the appoggiatura and *Vorschlag* variants at the end of line 1; the lush melismata in lines 2–4, the *sforzata* used in each fifth line and the single very expressive alteration in line 6 at the end of the piece.)<sup>184</sup>

Fuss included variation and embellishment in the score of *An die Laute*; he modified strophes 3 and 7 in *Bitte beim Abschied*<sup>185</sup> and added a melismatic coda; and he varied the elements in the pairs of strophes of *Das Mädchen am Bach*.<sup>186</sup> However, conventional ornamentation and embellishment (*unwesentliche Manieren, Fälschungen*) need to be added by the performer<sup>187</sup> to these lieder as well as to all of his strophic songs.

Fuss endeavoured to ease the rigidity of the way the lines are structured into strophes. The most drastic musical means he used was to change metre. In op. 6, for instance, he changed 6/8 time to 12/8 and 12/8 time to 6/8 in order to accommodate the music to the text and to match shifts in the mood of the poem. Similarly, he changed 2/4 and 6/8 in *Nachtgesang*, where personal grief is expressed in the second half of the first stanza following two neutral introductory lines – justified only in the first strophe. (The same type of metric change is used later in *Des Müllers Klage*.)

Minor alterations in repeated melodic lines result from textual details, a varying number of syllables or irregular stress and may be used to emphasize certain words (eg. op. 22,3, strophe 2: “*tief*” or op. 23,5 strophe 6: “*Kranken*”). Often, a variant is created by minute changes in the music, for example, the substitution of a note in repeated measures (op. 22/3: measures 15–16 and 17–18 or the last line of melody in *A tavasz*). In the accompaniment, measures from the “interludes” are modified again and again (see *Des Grillen Häusen* mentioned earlier or *Dem Kleinmütigen* op. 6,1 and 23,3) or repeated lines are harmonized in different ways (*Beruhigung* No. 5, op. 6,5 and *Gegenwart* No. 21, op. 23,3: both repetitions of lines 3 and 4).

Fuss did not attempt to create large-scale forms, although each of his song books is the result of some kind of planning and organization.<sup>188</sup> When compiling songs into groups he took into consideration key and metre succession<sup>189</sup> and placed longer, outstanding pieces<sup>190</sup> at the beginning or end of the set for emphasis. Fuss fulfilled only the minimum of formal requirements, for none of his collections conform to the coherence and organic unity of genuine song cycles. Although most of Fuss’s songs reflect the progressive tendencies of the 1810s, he shared the weaknesses of his contemporaries in the absence of a cyclical approach to composition. Paradigmatic song cycles which are coherent and unified in mood were only created in the following decade.<sup>191</sup>

<sup>182</sup> Keys: str. 1: A minor, str. 2: A minor – C minor, str. 3: E flat major – C minor, str. 4: E flat major – C minor, str. 5: C minor – C major, str. 6: A major.

<sup>183</sup> “Ferner darf man einerlei Manieren ... nicht oft gebrauchen, und muß in ihrer Anwendung eine gewisse Gradation statt finden, so daß man die besseren und weitläufigeren Zusätze immer bis gegen Ende eines Tonstücks aufspart” (see Schilling “Manier”, vol. 4, 518, cf. Dürr *Notation* 108–109 and Vogl 146–147).

<sup>184</sup> See also the multitude of modifications in through-composed *Die Erscheinung* (*Vorschläge*, or simple changes of notes, e.g.: str. 1–2, substitution of measures 1 and 2).

<sup>185</sup> See vocal part mm. 30–34 and 78–82.

<sup>186</sup> Vocal part str. 1–2: 4–8 and 17–21; and str. 3–4: 37–39 and 57–59.

<sup>187</sup> See Friedlaender *Vorschläge* and Dürr *Vogl passim*.

<sup>188</sup> In this respect op. 22 is an exception.

<sup>189</sup> See op. 6 (Farkas *Liedkomponist* 3–4) and op. 16: flat keys, op. 23: G minor, G major, A major, A minor, F sharp minor / A major.

<sup>190</sup> Op. 16: *Die Verlassene* – *Bitte beim Abschied* and op. 22: *Das Mädchen am Bach* – *Drei Romanzen* (as a unit), op. 23: *Des Müllers Klage* – *Die Erscheinung*.

<sup>191</sup> The exceptional song cycle considered the first of its kind was composed by Beethoven: *An die ferne Geliebte* (1816); Schubert wrote his most famous compositions – following his early short cycles – in the 1820s (songs set to poems by Walter Scott and Goethe 1825–26, *Die Schöne Müllerin* 1823, *Winterreise* 1827).



**Irodalomjegyzék / Literaturverzeichnis**  
**Bibliography**

- Alth–Obzyna Alth, Minna von-Obzyna, Gertrude: *Burgtheater 1776–1976*, Wien [1979]
- AmZ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1798–1848
- AmZ Wien *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiser Staat*, Wien, S. A. Steiner, 1817–1824
- Bach Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch die wahre Art. das Klavier zu spielen*. Berlin 1753, 1762, Neudruck: Kassel 1953
- Bárdos Eger Bárdos Kornél: *Eger zenéje 1687–1887* [Die Musik von Erlau 1687–1887], Budapest 1987
- Bárdos Székesfehérvár –: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* [Die Musik von Stuhlweissenburg 1688–1892] Budapest 1993
- Bauer Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich–Leipzig–Wien 1952
- Brandsch Brandsch, Gottlieb: *Die Musikaliensammlung der Baron Brukenenthalischen Bibliothek in Hermannstadt*, in: *Mitteilungen aus dem Baron Brukenenthalischen Museum VIII*, Hermannstadt–Leipzig 1941, 32–47
- Brockhaus Riemann Brockhaus Riemann Zenei Lexikon [Musiklexikon], Hrsg. Carl Dahlhaus (ung. Ausgabe: Boronkay Antal), Budapest 1983–1985
- Brosche Brosche, Günter: *Das Hofmusikarchiv*, in: *Musica imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, 1498–1998*, Ausstellung der Musiksammlung der ÖNB, Tutzing 1998, 117–124
- Déri Déri Balázs: *Előtanulmányok a „bécsi dal” magyarországi történetéhez*, szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola [Vorstudien zur Geschichte des „Wiener Liedes“ in Ungarn, Diplomarbeit, Ferenc Liszt Musikhochschule] Budapest 1995
- Deutsch Deutsch, Otto Erich: *Musikverlags Nummern*, Berlin 1961
- Dittrich Dittrich, Marie-Agnes: *Die Lieder*, in: *Schubert-Handbuch*, 142–267
- DTÖ Maschek, N.–Kraus, H.: *Das Wiener Lied von 1792 bis 1815*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. XLII/2, Band 79, Wien 1935
- Dürr *Hagars Klage* Dürr, Walther: *Hagars Klage in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert*, in: *Zeichen-Setzung* 101–113
- Dürr *Notation* –: *Notation und Aufführungspraxis*, in: *Schubert-Handbuch* 91–111
- Dürr *Poesie* –: *Poesie und Musik: Goethe und Schubert*, in: *Zeichen-Setzung* 114–127
- Dürr *Publikationsplan* –: *Aus Schuberts erstem Publikationsplan: zwei Hefte mit Liedern von Goethe*, in: *Schubert-Studien* 43–56
- Dürr *Schubert–* –: *Schubert–Schumann–Wolf*, in: *Zeichen-Setzung* 183–199
- Dürr *Sololied* –: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, in: *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97, Wilhelmshaven 1984
- Dürr *Vogl* –: *Franz Schubert: Die Schöne Müllerin, verändert nach Johann Michael Vogl*, in: *Zeichen-Setzung* 141–150

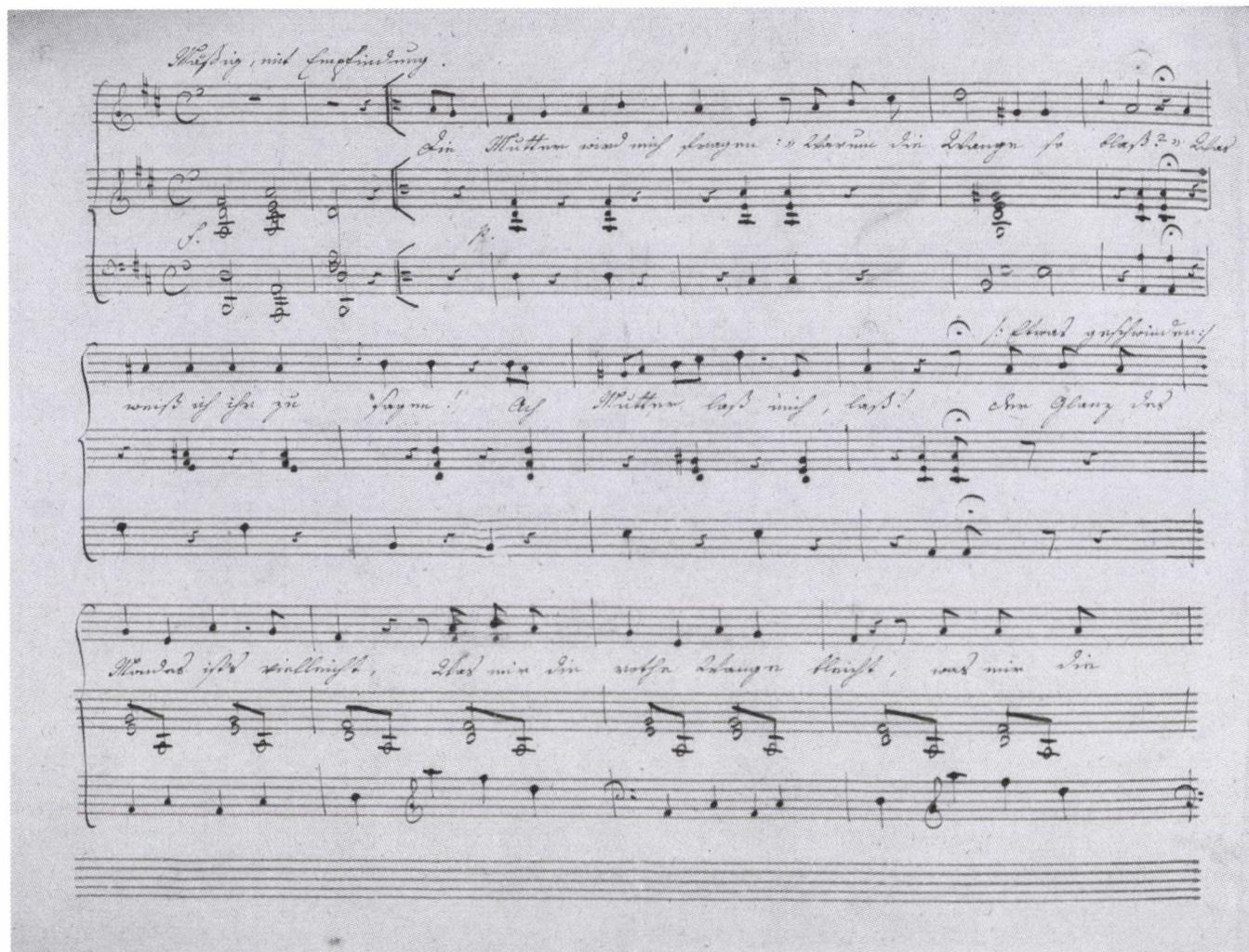
- Dürr *Zeichen-Setzung* –: *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, Hrsg. Werner Aderhold–Walburga Litschauer, Kassel usw. 1992
- Editionsrichtlinien* Appel, Bernhard R.–Veit, Joachim: *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel 2000 (für die Neue Schubert-Ausgabe siehe S. 287–304)
- Eineder Eineder, Georg: *The Ancient Paper-mills of the Former Austrian-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum 1960
- Eitner Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Band 4, Graz 1959
- Farkas *Fusz* Farkas Zoltán: *Fusz János művei* [Werke von János Fusz], in: Fusz János, *Magyar zeneszerzők* 28, Budapest 2003, 12–28
- Farkas *Liedkomponist* –: *Johann Evangelist Fuss als Liedkomponist*, SM (2005) in Vorbereitung
- Farkas *Szent* –: *Szent vagy profán? A kánon szerepe a 18. és 19. század fordulóján a magyarországi zeneszerzésben* [Heilig oder profan? Die Rolle des Kanons in der ungarischen Komposition an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts], *Magyar zene*, XLI/4 (Nov. 2003) 437–468
- Friedlaender *Lied* Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert I–III*, Stuttgart/Berlin 1902
- Friedlaender *Vorschläge* –: *Über die Vorschläge in Schuberts Liedern*, in: *Schubert Lieder*, Edition Peters, Frankfurt–Leipzig usw. 1887
- Ginder Ginder, Paul: *Johann Evangelista Fuss (1777–1819)*, in: *Ungarn und Deutsche. Aufsätze zur donauschwäbischen Geschichte und Kulturgeschichte*, Budapest 1999, 77–81
- Haberkamp Haberkamp, Gertraud: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg* (Vorwort: Volker von Volckamer), in: *KBM*, Bd. 3, München 1976
- Hadamowsky *Leopoldstadt* Hadamowsky, Franz: *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*, in: *Kataloge der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* 3, Wien 1934
- Hadamowsky *Quellenlage* –: *Zur Quellenlage des Wiener Volkstheaters von Philipp Hafner bis Ludwig Anzengruber*, in: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, Band XI–XII, 579–588
- Hadamowsky *Wien* –: *Wien—Theatergeschichte*, Wien 1988
- Haraszi Haraszi Emil: *Kleinheinz X. F. és József nádornak ajánlott ismeretlen művei* [Kleinheinz X. F. und seine unbekanntenen, dem Palatin Joseph gewidmeten Werke], *Budapesti Szemle* (Mai–Juni 1931)
- Heawood Heawood, Edward: *Watermarks Mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Hilversum 1950
- Hornyák Hornyák, Mária: *Ferenc Brunszvik, ein Freund von Beethoven*. SM (1990) 225–233
- Kádár Kádár Jolán: *A pesti és budai színház története 1812–1847* [Geschichte der Schauspielkunst in Pest und Buda 1812–1847] Budapest 1923
- Kagan Kagan, Susan: *Archduke Rudolph. Beethoven's patron, pupil, and friend: his life and music*, New York 1988
- KBM *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*. Hrsg. R. Münster, München 1971–2002
- Kraus Kraus, Hedwig: *Einleitung* in DTÖ: *Wiener Lied*

- Kruchten 1819/11 Kruchten József: *Fűsz János Evangelista emlékezete* [Zum Gedenken von János Evangelista Fűsz], Tud. Gyűjt. 1819/11, 72–83
- Kruchten 1819/12 –: *Fűsz János Evangelista Hang-Szerzeményei* [Die Tondichtungen von János Evangelista Fűsz], ebd. 1819/12, 79–89
- Lang Lang, Helmut W.: *Die Zeitschriften in Österreich zwischen 1740 und 1815*, in: Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Band VII–IX (I), 203–228
- Major Major Ervin kéziratok cédulakatalógusa, MTA Zenetudományi Intézet [Ervin Majors handschriftliche Zettelkartei, in: Institut für Musikwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften]
- Major *Fejezetek* Major Ervin: *Fejezetek a magyar zene történetéből* [Abschnitte aus der Geschichte der ungarischen Musik]. Válogatott tanulmányok, Budapest 1967
- Major *Fusz* –: Fusz János és kora [János Fusz und sein Zeitalter], *A zene* 1925/3, 53–64
- Major „Fusz János” –: „Fusz János” in ZL 1935
- Mantuani Mantuani, Joseph (Hrsg.): *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientalis in bibliotheca Vindobonensi asservatorum. Edidit academia caesarea Vindobonensis. Nova editio photomechanice impressa ...* Akademische Druck. u. Verlagsanstalt, Graz 1965
- Mendel Mendel, Hermann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1873
- MGG<sup>1</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Hrsg. Fr. Blume), Kassel 1955–1968
- MGG<sup>2</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage (Hrsg. L. Finscher), Kassel 1994–
- Műdra Klein Műdra, Darina: *Heinrich Klein. Príspevok k biografii a tvorbe*, Hudobny archiv 10 (1987) 84–130
- Nagy Nagy Iván: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal* [Adelsfamilien in Ungarn mit Wappen und genealogischen Tabellen] Pest 1858, Neuausgabe: Budapest 1987
- Petrik Petrik Géza: *Magyarország bibliográfiája 1712–1860* [Die Bibliographie Ungarns 1712–1860] Bd. 1–4, Budapest 1888–1892
- Prohaska Prohaska, Gertrude: *Der literarische Salon der Karoline Pichler*, Diss. Univ. Wien 1946
- PZ *Preßburger Zeitung*
- Sas „Fusz” *Fusz Johann Evangelist* in MGG<sup>2</sup> (Sas Ágnes)
- Sas Life and Works Sas Ágnes: *The Life and Works of János Fusz*. SM (1999) 19–58
- Sas Fusz –: *Bevezetés* [Einleitung] in: Fusz János, *Magyar zeneszerzők* 28, Budapest 2003, 3–12
- Schaal Schaal, Richard: *Neues zur Biographie von Friedrich August Grasnick. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung der Berliner Staatsbibliothek*, in: Mai, Paul (Hrsg.): *Im Dienst der Quellen zur Musik*. Festschrift Gertraut Haberkamp, Tutzing 2002, 521–526
- Schilling Schilling, Gustav: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bände. Stuttgart 1835–1838
- SchNA Neue Schubert-Ausgabe, Serie IV: Lieder, Hrsg. Walther Dürr

- Schubert-Handbuch* Dürr, Walther-Krause, Andreas: *Schubert -Handbuch*, Kassel usw. 1997
- Schubert-Studien* Grasberger, F.-Wessely, O. (Hrsg.): *Schubert-Studien, Schubert-Jahr 1978*, Wien 1978
- Schwab Schwab, Heinrich W.: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, Regensburg 1965
- SM Studia Musicologica
- Stieger Stieger, Franz: *Opernlexikon*, Tutzing 1977
- Stummvoll Stummvoll, Joseph (Hrsg.): *Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1968
- Szinnyei Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái* [Leben und Werk ungarischer Schriftsteller], Budapest 1939–1944, Faksimileausgabe ebd. 1990–
- Thayer Thayer, A. W. – Riemann, H.: *Ludwig van Beethovens Leben III*, Leipzig 1923
- Tomek Tomek, Peter: *Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776–1825. Theatermusik und Zeitgeist. Eine Bestandaufnahme*. Diss. Univ. Wien 1989
- Tud. Gyűjt. *Tudományos Gyűjtemény*, Pest 1817–1841
- Türk Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule* 1789, Neudruck: Kassel 1967 (Hrsg. Erwin R. Jacobi)
- TZ *Theater Zeitung* (Wiener Theaterzeitung) 1806–1860
- Ustruul Ustruul, Geralt: *Moriz Graf von Dietrichstein-Proskau-Leslie (1826–1845)*, in: Stummvoll 371ff (4. Kapitel)
- Wiener AmZ *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Hrsg. Franz von Schönholz 1813, Neudruck: Wien–Graz–Köln 1986 (Vorwort: O. Wessely)
- Weinmann *Am Rande* Weinmann, Alexander: *Wiener Musikverlag „am Rande“*, in: Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 13, Wien 1970
- Weinmann *Cappi* –: *Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis. A. O. Witzendorf*, in: ebd., R. 2, F. 11, Wien 1967
- Weinmann *Eder* –: *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder und Jeremias Bermann*, in: ebd., R. 2, F. 12, Wien 1968
- Weinmann *Maisch* –: *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Maisch-Sprenger-Artaria*, in: ebd., R. 2, F. 14, Wien 1970
- Weinmann S-S-H –: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder-Steiner-Haslinger*, in: Musikwissenschaftliche Schriften 14, München–Salzburg 1979
- Weinmann *Traeg* –: *Verlagsverzeichnis Johann Traeg und Sohn*, in: Beiträge..., R. 2, F. 16, Wien 1973
- Wurzbach Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich...*, Wien 1858
- WZ *Wiener Zeitung*
- ZL 1935 Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei Lexikon* [Musiklexikon] Budapest 1935
- ZL 1965 Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei Lexikon* [Musiklexikon] Budapest 1965 (Hrsg.: Bartha Dénes)

**FAKSZIMILÉK  
FACSIMILES**





**Facsimile 1.** *Das Lied der kleinen Anna* (1812)  
 Az autográf kézirat két rétege / Die beiden Schichten des Autographs  
 The two layers of the autograph manuscript

8

*Die Erscheinung.*

Mit komischer Ängstlichkeit,  
doch nicht zu geschwind.

Singstimme. *Gestern, Brüder, hätt ihr glauben, gestern bey dem*

Pianoforte. *Reif der Trauben, stellt euch mein Er-schrecken, für! ge- stern kam der Tod zu mir.*

*Dro-hend schwang er seine Hippe, drohend sprach das furchtgerippes fort!*

*fort! fort! fort! du treu-er Ba-chus knecht! fort!*

Facsimile 2. Gesänge op. 23,5: Die Erscheinung (1816)  
A Lessing-dal elsö oldala / Die erste Seite des Lessing-Liedes  
The first page of the Lessing song

8 *Drei Romanzen aus Kotzebue's Schauspiel mit Gesang: das Gespenst, im Klavier-Auszug. N.º 1*  
*Andantino*

Deodata  
spielt auf der Harfe und singt.

Pianoforte

1. *W*ür einmal ei-ne ed-le Dirne, reich -- und schön, *L*ie-be schuf dem jun -- gen Her-zen,  
*L*ie-be schuf sü-ße Wehiv; doch dem Jüng-ling, fromm und gut, floss in den  
*A*dem kein Rit-ter-blut; doch dem Jüng-ling, fromm und gut, floss in den *A*-dem kein Rit-ter-

Facsimile 3. *Gesänge op. 22,3 aus Drei Romanzen (1815)*

A dal első oldala, különböző előkéekkel / Erste Seite des Liedes mit verschiedenen Vorschlägen

The first page of the song with various Vorschlägen



**DALOK OPUSZ-SZÁMMAL  
LIEDER UND GESÄNGE MIT OPUSZAHL  
LIEDER WITH OPUS NUMBERS**



# 1. Des Grillen Häuschen

Eulogius Schneider

Mäßig, nicht zu geschwind

op. 6, 1 (1808)

Gril-len fängt, wer fan-gen kann:      Häus-ler, Haus-herr, Bau-er,  
Gril-len hat, was Kör-per hat:      wie das Spul-rad, so die  
Gril-len fängt man je - der - zeit,      bei dem Spiel-tisch, beim Ge-

Schöf - fer,      Fürst und Graf und      E - del - mann -      ei - ner schlech - ter, ei - ner  
Sche - re,      wie der Pan - zer,      der Prä - lat -      sin - ge, flu - che, o - der  
be - te,      die - ser Mor - gen,      je - ner Heut';      jung zu früh, und alt zu

bes - ser,      jeg - li - cher so gut er kann,      jeg - li - cher so gut er  
lei' - re,      wird die Gril - le doch nicht matt,      wird die Gril - le doch nicht  
spä - te,      fängt sie a - ber je - der - zeit,      fängt sie a - ber je - der -

kann.  
matt.  
zeit.

## 2. Zufriedenheit

Ludwig Heinrich Christoph Hölty

op. 6, 2 (1808)

**Heiter und froh**

Ent - flieht, ihr schwar - zen Sor - gen, kommt nicht in mei - ne Brust! Noch

schenkt mit je - der Mor - gen Zu - frie - den - heit und Lust.

9

2. Noch lacht mein Lenz, noch glühet  
Mein jugendliches Blut.  
Fliehet, schwarze Sorgen, fliehet,  
Und laßt mir frohen Mut.

3. Kein Wunsch soll mich betören,  
Der mich zum Sklaven macht;  
Zum Sklaven stolzer Ehren,  
Zum Sklaven stolzer Pracht.

4. Statt herrlicher Paläste  
Ergötzt mich Freundschaft nur,  
Das Lispeln junger Weste  
Auf rasenvoller Flur.

5. Mich reizt, statt großen Güter,  
Ein munterer Gesang;  
Und Eintracht der Gemüter,  
Gesellschaft sonder Zwang.

6. So fließt, entfernt vom Neide  
Mein Leben still dahin:  
Sagt, Kenner wahrer Freude,  
Ob ich nicht glücklich bin?

### 3. Nachtgesang

Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten

Feierlich, ganz in sich versunken

op. 6, 3 (1808)

Tie - fe Fe - ier schau - ert um die Welt. Brau - ne Schle - ier  
Wa - cher Kum - mer, ver - laß ein Weil - chen mich! Gold - ner Schlum - mer, komm  
Blau - e Fer - ne, hoch ü - ber mich er - höht! Heil' - ge Ster - ne in

hül - len Wald und Feld. Trüb und matt und mü - de nickt je - des Le - ben  
und um - flüg - le mich! Trock - ne mei - ne Trä - nen mit dei - nes Schlei - ers  
heh - rer Ma - je - stät! Sagt mir, ist es stil - ler, ihr Fun - keln - den, bei

ein, und na - men - lo - ser Frie - de um - säu - selt al - les  
Saum, und täu - sche, Freund, mein Seh - nen mit dei - nem schön - sten  
euch, als in der Ei - tel - kei - ten auf - ruhr - vol - lem

Sein!  
Traum.  
Reich?

# 4. Der Seefahrer

Friedrich von Matthisson

op. 6, 4 (1808)

**Geschwind, doch mit Gefühl**

Mein Schiff ruht end-lich wie - der, du,  
Und Sie, die schon im Len - ze der  
Wie lacht am Tem - pel - hai - ne, be -  
Da bau ich lei - te Grä - ben, be -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 12/8 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats and a 12/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with a long note in the left hand.

4  
mei - ner Vä - ter - land! Ich fall auf's Ant - litz nie - der, und  
gold - nen Kin - der - zeit sich bis zur dun - keln Gren - ze des  
spült von lei - ser Flut, im gold - nen Mor - gen - schei - ne mein  
pflän - ze rings die Höhn, seh Reb - laub hier an Stä - ben, dort

The second system continues the musical score. It begins with a measure rest of 4 measures. The vocal line continues with the same melody. The piano accompaniment continues with the same accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the piano part.

8  
küs - se dei - nen Strand! Froh werd ich die Al -  
Le - bens mir ge - weiht, zum Kampf in Sil - ber -  
vä - ter - li - ches Gut. Da teil ich Herz und  
an der Ul - me wehn. Und Weih auf mei - nen

The third system continues the musical score. It begins with a measure rest of 8 measures. The vocal line continues with the same melody. The piano accompaniment continues with the same accompaniment. Dynamic markings of *f* and *p* are present in the piano part.

11

tä - re der hei - mat - li - chen Höhn und  
 tö - nen des Nach - ruhms mich be - seelt, und  
 Ha - be mit dir, Psy - cha - ri - on, und  
 Flu - ren Euch, Ret - tern aus Ge - fahr, ein

14

froh die Won - ne - zäh - re der Ju - gend - freun - de sehn.  
 früh mein Herz dem Schö - nen und Gött - li - chen ver - mäht!  
 läch - le noch am Gra - be, froh, wie A - na - kre - on.  
 Feld, o, Di - os - ku - ren, mit Wäld - chen und Al - tar.

18

# 5. Beruhigung

August Gottlob Eberhard

Langsam, mit ruhiger Ergebung

op. 6, 5 (1808)

Der ern - ste To - des -  
Des Dul - ders Lauf - bahn  
Was weinst du, mit - leid -

en - gel senkt die Fa - ckel, eh' der Mensch es denkt; und  
ist voll - bracht, im Grab um - fängt ihn stil - le Nacht. Er  
vol - les Herz? Schau von dem Gra - be him - mel - wärts: dort

nimmt ihm sei - ne Lei - den ab, und le - get ihn ins  
liegt bei sei - nen Lie - ben, um vom Kampf des Le - bens  
o - ben glänzt, nach Schmerz und Not, des bes - sern Le - bens

10

küh - le Grab, und nimmt ihm sei - ne  
 aus - zu - ruhn, er liegt bei sei - nen  
 Mor - gen - rot, dort o - ben glänzt, nach

12

Lei - den ab, und le - get ihn ins küh - le Grab.  
 Lie - ben, um vom Kampf des Le - bens aus - zu - ruhn.  
 Schmerz und Not, des bes - sern Le - bens Mor - gen - rot.

15

[Musical notation] [Musical notation]

*p dolce* *p*

# 6. An Minnas Geist

Ludwig Heinrich Christoph Hölty

Mit düsterer Wehmut, doch geschwind

op. 6, 6 (1808)

*p*

Im leich-ten Tanz, mit Flü-geln der Mi-nu-te, ent-floh mir je-der  
Und fühl-te das Kon-zert der A-bend-hai-ne, wie ich's noch nie ge-  
Nun irr' ich durch ver-schränk-te Tan-nen-hai-ne, sink auf ver-dorr-tes  
O, schö-ner Geist! Durch Wie-sen und Al-le-en seh ich dich bald im

4

Tag, als Min-na noch mit mir im Schat-ten ruh-te, mit mir von Lie-be  
fühlt, wenn Min-na mich am U-fer mei-ner Lei-ne sanft in den Ar-men  
Moos, und kla-ge stets den Him-mel an, und wei-ne mein Lied in mei-nen  
Kranz von Ros-ma-rin und Tau-send-schö-nen ge-hen, bald tan-zen Gei-ster-

8

sprach. Es fol-ge-ten in lau-ten Har-fen-chö-ren mir En-gel durch den  
hielt. Sie starb: stets bleibt im In-tern mei-ner See-le des Mäd-chens Bild zu-  
Schoß. Stets seh ich noch die Ro-sen ih-rer Wan-gen, den zau-be-ri-schen  
tanz. Du sit-zest oft, er-höht zum En-gel-ran-ge, an mei-nes La-gers

12

Hain; ich hör - te die Mu - sik der Him - mels - sphä - ren, und  
rück: nun reizt mein Ohr kein Lied der Phi - lo - me - le, kein  
Gang, seh ihr Ge - lock, ein Spiel der Lüft - chen, han - gen, hör  
mit Rand, und schtreichelst mir die bleich - ge - härm - te Wan - ge mit

15

sang ein Lied dar - ein.  
Blüm - chen mei - nen Blick.  
ih - rer Stim - me Klang.  
dei - ner wei - ßen Hand.

19

Ent - trock - nest mit dem Schlei - er mir die Trä - ne, die

23

mei - ne See - le weint, wenn dei - nes To - des trau - er - vol - le Sze - ne im

27

Trau-me mir er-scheint. O, wa - rum wall ich noch im Er - den - stau - be? O,

31

wohnt ich schon mit dir, du, schö - ner Geist, in dei - ner Him - mels -

34

lau - be! Was weil ich län - ger hier?

*p dolce*

37

*ritardando*

Langsam, und mit Gefühl.

GESANG.

1) Der Weg von Freundschaft bis zur  
2) Wo hin wir blic-ken, seh'n wir  
3) Aus Wünsch'en wer-den endlich

KLAVIER.

Liebe ist ei-ne blumen-rei-che Flur, nie scheint uns da die Sonne trü-be und  
Segen in je-der Pflanze je-dem Kraut wächst neue Freu-de uns ent-ge-gen und  
Triebe, so keimt und blüht, so wächst und reift am Herzen un-be-merkt die Lie-be eh-

ringum lä-chelt die Na-tur und ringum lä-chelt die Na-tur.  
Hoffnung grü-nt so, hin man schaut, und Hoff-nung grü-nt wohin man schaut.  
man der Schlinge nach ent-läuft, eh- man der Schlinge noch ent-läuft.

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe op. 24*  
Eredeti kiadás / Erstaugabe / Original edition (1811)

Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe  
Hoffen wir, bis hin zum fernsten Ort  
Die Sehnsucht uns erheitert und uns erheitert

ist ein blumenreicher Flur, der uns umgibt und in dem wir leben  
in jedem Pflanzlein ist ein Segen, der uns umgibt und in dem wir leben  
so keimt und blüht, so wächst und reift am Herzen un-be-merkt die Lie-be eh-

ringum lä-chelt die Na-tur und ringum lä-chelt die Na-tur.  
Hoffnung grü-nt so, hin man schaut, und Hoff-nung grü-nt wohin man schaut.  
man der Schlinge nach ent-läuft, eh- man der Schlinge noch ent-läuft.

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe op. 24*  
Joseph Fuss kéziratós másolata / Handschriftliche Kopie von Joseph Fuss /  
Manuscript copy by Joseph Fuss

# 7a. Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe

Gabriele von Baumberg

Langsam, und mit Gefühl

op. 24 (1811)

*p* [3]

4

Der Weg von Freundschaft bis zur Lie - be ist  
hin wir bli-cken, sehn wir Se - gen; in  
Wün - schen wer-den end-lich Trie - be, so

6

7

\*  
ei - ne blu-men-rei-che Flur; nie scheint uns da die Son-ne  
je - der Pflanz-e, je-dem Kraut wächst neu - e Freu - de uns ent -  
keimt und blüht, so wächst und reift im Her - zen un - be-merkt die

10

3 3 3

trü - be, und rings-um lä-chelt die Na-tur, und  
ge - gen, und Hoff-nung grünt, wo-hin man schaut, und  
Lie - be, eh' man der Schlin-ge noch ent-läuft, eh'

*fz*

\* Strophen 2-3:  Ausführung: 

13

rings-um lä-chelt die Na - tur.  
 Hoff-nung grünt, wo-hin man schaut.  
 man der Schlin-ge noch ent - läuft.

16

Sie lei - tet uns durch  
 Sie flicht aus ih - rem  
 Doch ach! wie trau - rig

19

Ro - sen-gän - ge und zeigt von Fern ein Pa - ra-dies; und  
 eig - nen Kran - ze die schön - sten Blät - ter uns ins Haar; und  
 und wie trü - be, wie freu - den - los, wie kalt und lang ist

22

Har - mo - nie macht durch Ge - sän - ge uns die - se Früh - lings - rei - se  
 uns um - schwebt im leich - ten Tan - ze der Chor der Wün - sche un - sicht -  
 dann der ö - de Weg von Lie - be zur Freundschaft - welch ein Ü - ber -

25

1. 2.

süß.  
bar.  
gang!

Wo -  
Aus

27b

3. Chor

Wenn Hin - der - nis von al - len Sei - ten den

3.

*ff*

30

mü - den Wan - de - rer be - stürmt, und ein Ge - birg Un - mög - lich -

33

kei - ten sich sei - nem Weg ent - ge - gen türmt, dann

36

wan - delt sich in ö - de Hei - den des Blu - men - we - ges Ro - sen -

39

flur, und statt der Hoff - nung sü - ßer Freu - den geht

42

Schwer - mut ihm zur Sei - te nur.

*p dolce*

45

[Singstimme]

*p*

Kurz

*f*

48

war der Weg hin-an zum Glü - cke, der Lie - bes-freu-den bun-te

51

Reihn ver - kürz - ten ihn; doch, ach, zu - rü - cke geht

54

man den lan-genWeg al - lein, geht man den lan-genWeg al -

57

lein.

60

Und wohl dann noch den ar - men Blin - den, die

63

an der Weis - heit kal - ter Hand den Pfad zur Ru - he wie - der

66

fin - den, den Lie - be ih - rem Blick ent - wand.

69

# 7b. Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe

Gabriele von Baumberg

[Langsam, und mit Gefühl]

op. 24 (andere Fassung)

Der Weg von Freundschaft bis zur Lie - be ist  
hin wir bli - cken, sehn wir Se - gen; in  
Wün - schen wer - den end - lich Trie - be, so

ei - ne blu - men - rei - che Flur; nie scheint uns da die Son - ne  
je - der Pflanz - e, je - dem Kraut wächst neu - e Freu - de uns ent -  
keimt und blüht, so wächst und reift im Her - zen un - bemerkt die

trü - be, und rings - um lä - chelt die Na - tur, und  
ge - gen, und Hoff - nung grünt, wo - hin man schaut, und  
Lie - be, eh' man der Schlin - ge noch ent - läuft, eh'

13

rings- um lä- chelt die Na - tur.  
 Hoff- nung grünt, wo- hin man schaut.  
 man der Schlin- ge noch ent - läuft.

16

Sie lei - tet uns durch  
 Sie flicht aus ih - rem  
 Doch ach! wie trau - rig

19

Ro - sen- gän- ge und zeigt von Fern ein Pa - ra- dies; und  
 eig - nen Kranze die schön - sten Blät - ter uns ins Haar; und  
 und wie trü- be, wie freu - den - los, wie kalt und lang ist

22

Har - mo - nie macht durch Ge- sän - ge uns die- se Früh- lings- rei - se  
 uns um- schwebt im leich- ten Tan - ze der Chor der Wün- sche un - sicht -  
 dann der ö - de Weg von Lie - be zur Freundschaft- welch ein Ü - ber -

25

süß.  
bar.  
gang!

Wo - Aus

27b

Chor

Wenn Hin - der - nis von al - len Sei - ten den

30

mü - den Wan - de - rer be - stürmt, und ein Ge - birg Un - mög - lich -

33

kei - ten sich sei - nem Weg ent - ge - gen türmt, dann

36

wan - delt sich in ö - de Hei - den des Blu - men - we - ges Ro - sen -

39

flur, und statt der Hoffnung sü - ßer Freu - den geht

42

Schwer - mut ihm zur Sei - te nur.

45

[Singstimme]

Kurz

48

war der Weg hin-an zum Glü - cke; der Lie - bes-freu-den bun-te

*p*

51

Reihn ver - kürz - ten ihn; doch, ach, zu - rü - cke geht

54

man den lan-gen Weg al - lein, geht man den lan-gen Weg al -

57

lein.

*f* *p*

60

Und wohl dann noch den ar - men Blin - den, die

63

an der Weis - heit kal - ter Hand den Pfad zur Ru - he wie - der

66

fin - den, den Lie - be ih - rem Blick ent - wand.

69

# 8. Die Verlassene an ihr Kind

Karl Friedrich Möchler

op. 16, 1 (1812)

Mäßig, mit Empfindung

Es muß das Herz an et - was han - gen, muß frem - des  
So hängt mein Herz an die - sem Kin - de, und sei - ner  
Es schenkt mir tau - send heil' - ge Freu - den in ei - ner  
Nie werd ich lieb - los dich ver - las - sen, ver - laß auch

Glück und Leid ver - stehn, mit Lieb' ein We - sen süß um -  
Au - gen off - ner Blick zieht mich aus ei - ner Welt voll  
Welt, die mich ver - stieß, und mei - nes bit - tern Schick - sals  
du die Mut - ter nicht, bis ih - re Lip - pen einst er -

fan - gen, sonst muß es in sich selbst ver - gehn, sonst muß es  
Sün - de in ei - ne Un - schulds - welt zu - rück, in ei - ne  
Lei - den macht mir sein hol - des Lä - cheln süß, macht mir sein  
blas - sen, im To - des - schlaf ihr Au - ge bricht, im To - des -

in sich selbst ver - gehn.  
Un - schulds - welt zu - rück.  
hol - des Lä - cheln süß.  
schlaf ihr Au - ge bricht.

13

Ver -

16

ach - tung droht dir und Be - schwer - de, doch fes - ter Mut trotz der Ge -

*cresc.*  
*f*

19

fahr, du wirst nicht un - ter - gehn, nur wer - de nicht treu - los,

*p dolce*

22

wie dein Va - ter war, nicht treu - los, wie dein Va - ter

25

war.

*pp*

# 9. Dem Kleinmütigen

Ein Lied in drei Noten: A B C  
Karl Philipp von Lohbauer

op. 16, 2 (1812)

Mäßig, doch nicht zu viel

Das Le-ben hat für dich nur Grau-en, stets  
an-ders er, der stil-le Wei-se, des  
uns keimt Jammer o-der Won-ne, nur

5  
schwebt des Gra-bes Bild dir vor, und zu des Jenseits schönern Au-en wagt  
Da-seins For-de-rung er-füllt! Wie e-del im ge-wähl-ten Krei-se er  
in uns selbst liegt uns-re Welt, Be-wußt-sein ist die heit-re Son-ne, die

9  
nie-mals sich dein Blick em-por. Dir schmückt sich die Na-tur ver-ge-bens, dir  
sei-nes Her-zens Wün-sche stillt! Er folgt der Gott-heit heh-rem Ru-fe, der  
uns des Le-bens Nacht er-hellt. Er-he-be dei-ne Schwächlingskla-ge nicht

13

winkt um-sonst der Ru- he Schoß, und an dem rei-chen Born des Le - bens stehst  
ihn zu ho-hen Din-gen weiht, ge - läu-ter-ter auf je - der Stu - fe zum  
ü - ber selbst-geschaffnen Schmerz! Nach Ta-ten zäh - le dei - ne Ta - ge, und

17

du ver- armt und freu- den - los, stehst du ver - armt und freu - den -  
Zie - le der Un - end - lich - keit, zum Zie - le der Un - end - lich -  
für die Mensch-heit glüh dein Herz, und für die Mensch-heit glüh dein

21

los.  
keit.  
Herz!

Wie  
In

# 10. Sonst und Jetzt

Textdichter unbekannt

Leicht, doch mit Ausdruck

op. 16, 3 (1812)

Ich ha - be ge - lacht, nun lach ich nicht  
Ich ha - be ge - weint, nun wein ich nicht  
Ich ha - be ge - schwärmt, nun schwärm ich nicht  
Ich ha - be ge - liebt, nun lieb ich nicht

*ff* *p*

5

mehr. Was ist's auch um all uns - re Freu - den! Ein  
mehr! Was ist's auch um all uns - re Lei - den? Sie  
mehr! Ich wähn - te, mein Freund sei ein En - gel, und  
mehr, ver - trau - end auf Wor - te und Schwü - re. Und

10

Au - gen - blick än - dert die Sze - ne, dann ist die Be - rau - schung da -  
he - ben die See - le, wie Trop - fen des Tau - es die Blu - men em -  
mei - ne Ge - lieb - te ein Se - raph! Ach! a - ber es war nur ein  
schuld - lo - se, lie - ben - de See - len be - trog mich Ge - lieb - te und

*cresc.* 3

15

hin!  
por.  
Traum:  
Freund -

Des grö - ßes - ten  
Wenn wirk - li - che  
die \*Täuschung entflo auf den  
du bau - est auf

19

Glü - ckes ist wür - dig nur, der dem Un - glü - cke trotz.  
Lei - den dich drü - cken, so klag sie nicht Men - schen, nur Gott!  
Flü - geln der Zeit, und En - gel und Se - raph ver - schwand.  
Sand, wenn auf Lie - be und Freundschaft dein Glü - cke du baust.

24

Ich ha - be ge - lacht, nun lach ich nicht  
Ich ha - be ge - weint, nun wein ich nicht  
Ich ha - be ge - schwärmt, nun schwärm ich nicht  
Ich ha - be ge - liebt, nun lieb ich nicht

29

mehr.  
mehr!  
mehr!  
mehr.

\* Strophe 3:

Täu - schung ent - floh auf den

# 11. Sehnsucht

Textdichter unbekannt

Mit Gefühl der Wehmut, doch nicht zu langsam

op. 16, 4 (1812)

Kein Sohn der Schweiz ver - läßt so schwer der Hei - mat Wei - den, so schmerzlich  
Kein Schif-fer sehnt sich so nach dem er-wünsch-ten Por - te, kein Skla - ve  
Be - glück-ter ist kein Freund an ei - nes Da - mon Bu - sen, und lie - ber  
Die Au - ster hängt so fest nicht an der schrof - fen Klip - pe, nicht in - ni -

trennt kein Herz sich von des Le - bens Freu - den, so trau - rig  
schmach - tet so nach dem Er - lö - sungs - wor - te, kein Dur - sten -  
wei - let nicht der Dich - ter bei den Mu - sen, und fro - her  
ger der Hirt an sei - nes Lieb - chens Lip - pe, an sü - Ber

weicht kein Freund von des Ge - lieb - ten Sei - te, als ich von Weib und  
der lechzt so nach ei - nem La - be - trun - ke, als ich nach Weib und  
Har - pax nicht bei ü - ber - zähl - ten Schät - zen, als ich bei Weib und  
Mut - ter - brust kein Säug - ling won - ne - trunk - ner, als ich bei Weib und

15

Kind!  
Kind!  
Kind!  
Kind!

*p* *fz p*

## 12. Bitte beim Abschied

C. N. Meyer

op. 16, 5 (1812)

**Langsam, feierlich**

**Recitativo**

Al - so gehst du?

*p* *f*

5

Willst nicht län - ger wei - len, wo die Lie - be freund - lich dir ge - lacht?

*p*

9

Willst hin - weg von die - sem Her - zen ei - len,

*f* *p*

13

des-sen Glück du ein-zig nur ge-macht? Willst nicht

17

mehr der Küs-se Feu-er füh-len? Kos-ten nicht der lie-be-volle

21

**Im Zeitmaße**

Lust? Flie-hest fort von ih-ren sü-ßen Spie-len, füllst mit

24

Trau-er dei-nes Freun-des Brust?

Mäßig, mit Empfindung

28

Darf die Lie - be nicht das Schick - sal len - ken, so ent -

31

flich; mit dir nimmst du mein Glück. A - ber laß zum stil - len An - ge -

34

den - ken mir der Lie - be klei - nes Pfand zu - rück. Laß die

37

Lo - cke mir, mit der ich trun - ken oft des Wo - gens sü - ße

40

Lust ge - teilt: die - se Lo - cke, die, hin - ab - ge - sun - ken, auf des

43

Bu-sens Schnee nun ein-sam weilt. Ihr die

47 **Geschwind, mit Bewegung**

Glut der Küss-se will ich ge-ben, die dein Mund nicht mehr mir wie-der-

50

gibt. Füh-le nie an mei-ner Brust das Be-ben die-ses

53

Her-zens, das dich ein-zig liebt;

58

O-der soll sie noch dies Glück ge-nie-Ben, das ein

61 *cre - - - scen - - -*

stren - ges Schick-sal mir ver- wehrt? Nein, auch sie will ich nicht glücklich

*cre - - - scen - - -*

64 *- do* *f*

wis - sen, da mein Herz der sü - ßen Lust ent - behrt.

*- do* *f*

68

72 **Im ersten Zeitmaße**

76

O, so gib, wa - rum ich dich ge - be - ten, bis mein

*p* *f*

79

Arm sich wie-der an dich schlingt, und dein Freund mit freu-di-gem Er-

*p*

82

rö - ten neu-es Glück an dei-nem Bu - sen trinkt, neu - es

85

Glück an dei-nem Bu-sen trinkt, neu - es Glück an dei-nem Bu - sen

**ritard.**

88

trinkt.

*pp*

# 13. Der Traum

Christoph August Tiedge

op. 21 (1815)

Mäßig langsam, und mit Ausdruck

Ich hat - te ge - mä - het den gan - zen Tag, ein - schlä - fernd zirp - ten die

4 Hei - men; ich leg - te mich nie - der am bli - hen - den Hag, schief

7 ein und fing an zu träu - men.

10 Ich träum - te, mein Lieb - ster sei auf der See, ge -

13 jagt von Wel - len und Wo - gen, laut wei - nend rief ich: mein

16

Lieb-ster, o, weh! Das Meer hat schon man-chen be - tro - gen.

19

Nun warf mit Ge - brau-se der

22

stür-mi-sche Nord das Schiff in die Tie - fe des Grun - des, da

25

stürz - te mein Lieb - ster hin - ab ü - ber Bord ins wil - de Ge - wir - bel des

28

Schlun - des. Und

31



als ich am U-fer die Hän - de rang, er - drückt von un - end - li - chem

*p*

*fz fz fz fz fz fz*

34



Lei - de, da warf er ein Tuch mir zu eh' er sank. ge -

*fz*

37



zeich - net mit blut - ro - ter Sei - de.

*fz cresc. f*

40



Ich streck - te dar - nach hin - aus die Hand, er -

*fz*

43



wach - te mit Schrein und Er - bar - men! Als hell mein Wil - helm da

*fz cresc. f p con tenerezza*

46

vor mir stand, mich fas-send mit of-fe-nen Ar - men. Wer

*fz*

**Etwas geschwinder**  
*quasi parlante*

50

weiß, wie das Traumbild sich deu - ten läßt; mir hab ich ein Spruch-lein er - ko - ren: ein

*f*

**Im ersten Zeitmaße**

54

je - der hal - te sein Lieb - chen fest - ver - lo - ren ist e - wig ver -

*p fz*

57

lo - ren, ver - lo - ren ist e - wig ver - lo - - -

*fz f*

60

ren!

*ff*

# 14. Das Mädchen am Bach

Johann Christoph Friedrich Haug

op. 22, 1 (1815)

Langsam, mit Empfindung

Ein Mäd-chen saß am Bach; sie

starr - te mit Be - ben den flie-hen-den Wel-len nach, und

sprach: "So flie-hen auch Lieb' und Le - ben!"

Sie wein - te still am

*p*

*cresc.*

*f*

17

Bach dem lie - ben - den Freun - de im Schlach - ten - ge - tūm - mel

*cresc.*

21

nach; denn ach! ihn tö - ten viel - leicht die Fein -

*f*

25

de.

30

**Geschwind und aufgeweckt**

Da nah - te mit dem

*p*

34



Bach in se - li - gem Mu - te ein Fremd - ling sich all - ge -

38



mach, ein Fremd - ling sich all - ge - mach,

42

**Etwas gezogen**                      **Im vorigen Zeitmaße**



und sprach, und sprach: "Will - kom - men, du Treu - e, Gu - te!"

47



52

"Mein teu-rer Wil-helm, ach, mir

56

wie-der-ge-ge-ben!" Sie blick-te hin-auf den Bach, sie

60

blick-te hin-auf den Bach, und

64

**Etwas gezogen**                      **Im vorigen Zeitmaße**

sprach, und sprach: "So kommen auch Lieb'und Le-ben!"

69

# 15. Lied der Freude

Karl Gotthard Grass

op. 22, 2 (1815)

Heiter und fröhlich

Ge - sang ist das Le - ben des Fro - hen, sein  
 Er ge - het da - hin auf der Er - de, ver -  
 Ein Ah - nen aus se - li - gen Fer - nen er -  
 Er ge - het, vom Glü - cke um - ge - ben, ein  
 Wem tö - net in ew' - gen Ak - kor - den das  
 Es le - be die Lie - be des Fro - hen, dem

5

Wal - len in Freu - de Ge - sang, und was ihm in Wonn ist ent - flo - hen, hat  
 brei - tend sein in - ne - res Glück; und hebt dann mit Kin - des - ge - bär - de gen  
 schwellt ihm me - lo - disch die Brust; es kommt ihm her - ab von den Ster - nen wohl  
 Fremd - ling den Sor - gen, da - hin, trinkt im - mer ver - jün - ge - tes Le - ben in  
 Le - ben ein süß - er Ge - sang? - Wem Lieb' ist auf Er - den ge - wor - den, er -  
 schön sie der Him - mel ver - lieh! Nur er ist dem To - de ent - flo - hen in

9

nim - mer ver - klin - gen - den Klang, hat nim - mer ver - klin - gen - den Klang.  
 Him - mel den dank - ba - ren Blick, gen Him - mel den dank - ba - ren Blick.  
 nim - mer ver - sie - gen - de Lust, wohl nim - mer ver - sie - gen - de Lust.  
 rei - nem le - ben - di - gen Sinn, in rei - nem le - ben - di - gen Sinn.  
 we - ckend ihm e - wi - gen Dank, er - wec - kend ihm e - wi - gen Dank!  
 lie - ben - der Welt - har - mo - nie, in lie - ben - der Welt - har - mo - nie.

13

# 16-18. Drei Romanzen

August von Kotzebue

(1. Deodata spielt auf der Harfe und singt)

op. 22, 3 (1815)

Andantino

*p*

5 [A]

War ein-mal ei - ne ed - le Dir-ne,

9 reich und schön, Lie - be schuf dem jun - gen Herzen,

13 <sup>3</sup> Lie - be schuf sü - ße Wehn; doch dem Jüng - ling, fromm und

17

gut, floß in den A-dern kein Rit - ter - blut, doch dem Jüng - ling, fromm und

21

**più mosso**

gut, floß in den A - dern kein Rit - ter - blut, doch dem Jüng - ling, fromm und

24

**rallentando**

gut, floß in den A - dern kein Rit - ter - blut, kein Rit - ter - blut, kein Rit - ter -

26

**a tempo**

blut, kein Rit - ter - blut.

[r. H.]

30 [♩]

In dem Tur-me mit Ei - sen-git-tern

34

schmach - tet sie, und die Sonn im fin - stern Ge-wöl-be,

38

ach! sie leuch - tet nie; a - ber hel-ler, als Sonn und

42

Mond, tief im Ker-ker die Lie - be thront, a - ber hel-ler, als Sonn und

46 **più mosso**

Mond, tief im Ker-ker die Lie-be thront, a-ber hel-ler, als Sonn und

49 **rallentando**

Mond, tief im Ker-ker die Lie-be thront, die Lie-be thront, die Lie-be

51 **a tempo**

thront, die Lie-be thront.

55

Horch! ein Ge-räusch in nächt-li-cher Stil-le

59

hört ihr Ohr: an dem schrof - fen

62

Tur - me klet-tert der Ge - lieb-te em - por.

65

Ach, da lö - set ein Stein sich ab; tief in den

68

Wel - len ver-schlang ihn das Grab, ach, da lö - set ein Stein sich

71

ab; tief in den Wel - len ver - schlang ihn das

**più mosso**

73

Grab, ach, da lö - set ein Stein sich ab; tief in den Wel - len ver - schlang ihn das

**rallentando**

75

Grab, verschlang ihn das Grab, verschlang ihn das Grab, ver - schlang ihn das

**a tempo**

78

Grab.

(2. Der Narr singt und spielt)

op. 22, 4 (1815)

**Moderato quasi andante**

Lieb Söhn-lein, sprach mei-ne al-te Groß-mut-ter, laß  
Lieb Söhn-lein, sprach mei-ne al-te Groß-mut-ter, schau, dem

4

im-mer den Hund im Win-kel lie-gen; vor bö-sen Men-schen ha-be  
prun-ken-den Rit-ter-wap-pen, hat schon man-cher um-sonst ver-

7

**Allegro di molto**  
(Heimlich zu Deodata)

Scheu, vor bö-sen Men-schen ha-be Scheu. Nar-ren und  
traut, ja, hat schon man-cher um-sonst ver-traut. Hin-ter den

10

Hun-de sind ver-schwie-gen, Nar-ren und Hun-de mei-nen es treu. Nar-ren und  
lus-ti-gen Schel-len-kap-pen steckt gar oft ei-ne ehr-li-che Haut, steckt gar

14 *f*

Hun - de, sie mei - nen es  
oft ei - ne ehr - li - che

18 *p*

treu, mei-nen es treu, mei-nen es treu,  
Haut, ei-ne ehr-li-che Haut, ei-ne ehr-li-che Haut,

22 *diminuendo* *Adagio*

mei-nen es treu, mei-nen es treu, mei-nen es treu.  
ei-ne ehr-li-che Haut, ei-ne ehr-li-che Haut, ei-ne ehr-li-che Haut.

26 **Schluß**  
**a tempo**

(3. Deodata singt nach einer langsamen, einlullenden Weise)

Andante

op. 22, 5 (1815)

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. The second system begins at measure 8 and includes the lyrics: "Komm her - ein, mein hol - des Lieb - chen, komm, der A - bend - wind ist". The third system begins at measure 15 and includes the lyrics: "rauh. Kei - ne Tur - tel - tau - ben gir - ren,". The fourth system begins at measure 22 and includes the lyrics: "nur die Fle - der - mäu - se schwir - ren,". The fifth system begins at measure 28 and includes the lyrics: "kei - ne Tur - tel - tau - ben gir - ren, nur die Fle - der - mäu - se". The piano accompaniment features various dynamics including *p* and *fz*. The score ends with a double bar line at measure 32.

33 *a piacere*

schwir-ren, nur die Fle - der-mäu-se schwir-ren, und es fällt ein küh - ler

*ad libitum* *p*

39

Tau ———, und es fällt ein küh - ler Tau.

*pp*

46

und es fällt ein küh - ler Tau.

*p dolce*

53 *più andante*  
*Immer langsamer und ab-*

Setz dich hier am

60 *sterbend*

Feu - er nie - der, die - ses Moos ist weich und warm.

67  
Dei - ne mü - den Au - gen schliesse!

74  
O, wie ist der Schlaf so sü - Be! Dei - ne

80 *a piacere*  
mü - den Augen schliesse! O, wie ist der Schlaf so sü - Be! O, wie ist der Schlaf so sü - Be!

*ad libitum*

(immer lauernd, ob Rüdiger schläft)

86  
Herz an Herz - Arm in Arm, Herz an Herz - Arm in Arm,

*p*

94 *quasi largo*  
Herz an Herz - Arm in Arm.

*pp* *ppp*

# 19. Des Müllers Klage

Gottwalt

Klagend, doch nicht zu langsam

op. 23, 1 (1816)

Der Mül - ler kann nicht sin - gen zu Nacht, zu Nacht, die  
Dürft ich vom Müh - len - grun - de zum Wald, zum Wald! Was  
Die Jäg' - rin streift im Küh - len, sie singt's, sie singt's, und  
Oft hör ich's in der See - le zu Haus, zu Haus, es

*p* *cresc.* *f*

5

Was - ser - bä - che sprin - gen mit Macht, mit Macht  
dort aus sü - ßem Mun - de er - schallt, er - schallt, ein  
wenn sie kommt zur Müh - len, ver - klingt's, ver - klingt's, und  
will mir aus der Keh - le hin - aus, hin - aus, da

*p* *cresc.* *f*

Ein wenig lebhafter

9

auf die rol - len - den, to - sen - den Rä - der hin - ab - o,  
Lied - lein, das hör ich da spät und früh, ich  
braus - ten so hef - tig die Was - ser nicht dort, die  
drehn sich die Schau - feln so laut und voll, da

*f*

12

Was-ser, o, Was-ser, laß ein - mal ab, o, Was-ser, o, Was-ser, laß  
trag es im Sin-ne, ich weiß nicht wie, ich trag es im Sin-ne, ich  
Jä - ge - rin sän - ge das Lied-lein wohl fort, die Jä - ge - rin sän - ge das  
weiß ich nicht, wo ich mich las - sen soll, da weiß ich nicht, wo ich mich

15

**Langsamer** **Im vorigen Zeitmaße**

ein - mal ab, o, Was-ser, o, Was-ser, laß ein - mal ab.  
weiß nicht wie, ich trag es im Sin-ne, ich weiß nicht wie.  
Lied-lein wohl fort, die Jä - ge - rin sän - ge das Lied - lein wohl fort.  
las - sen soll, da weiß ich nicht, wo ich mich las - sen soll.

19

Das

23

**Klagend, doch nicht zu langsam**

Was - ser möcht ich dämp - fen mit Glut, mit Glut, und kann ich nicht be -

Ein wenig lebhafter

28

28  
kämp - fen die Flut, die Flut, so stürz ich mich selbst in der Räder  
*cresc.* *f* *f*

33

33  
Streit, dann weinen die Wasser um Lieb' und Leid, dann weinen die Wasser um

Langsamer

37

37  
Lieb' und Leid, dann weinen die Wasser um Lieb' und Leid.  
*fz* *p* *sempre calando*

41

41  
*mancando* *diminuendo*

# 20. Die Rose

Knud Lyne Rahbek

op. 23, 2 (1816)

Mäßig, in sanfter Bewegung

In ei - nem Hai - ne,  
Die Göt - tin hör - te der  
Wie die - se Ro - se, so

*f* *p*

The first system of the musical score for 'Die Rose'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is 'Mäßig, in sanfter Bewegung'. The lyrics are: 'In ei - nem Hai - ne, Die Göt - tin hör - te der Wie die - se Ro - se, so'. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and then softens to piano (*p*).

dü - ster und dicht, hob sitt - sam, aus schwärz - li - chem Moo - se, das  
Hol - den Flehn, und woll - te en - den ihr Lei - den, sie  
klagt zu dir manch Mäd - chen mit lie - ben-dem Her - zen, doch

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: 'dü - ster und dicht, hob sitt - sam, aus schwärz - li - chem Moo - se, das Hol - den Flehn, und woll - te en - den ihr Lei - den, sie klagt zu dir manch Mäd - chen mit lie - ben-dem Her - zen, doch'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

ju - gend-lich schö - ne An - ge - sicht, Cy - the - rens Blu - me, die  
sandt ei - nen Hir - ten, jung und schön, im Ta - le die Her - de zu  
grau - sam, o, Cyp - ris, ver - sagst du ihr, was lin - dert der Ein - sam - keit

*fz*

The third system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics: 'ju - gend-lich schö - ne An - ge - sicht, Cy - the - rens Blu - me, die sandt ei - nen Hir - ten, jung und schön, im Ta - le die Her - de zu grau - sam, o, Cyp - ris, ver - sagst du ihr, was lin - dert der Ein - sam - keit'. The piano accompaniment features a forte *fz* dynamic. The system ends with a double bar line.

10

Ro - se. Ver - lan - gend schau - te sie um sich her, doch  
wei - den. Er sah die Ro - se und eil - te hin - ab, und  
Schmer - zen. Und soll nicht Schön - heit der Lie - be sich freun, was

13

al - les war ö - de und al - les leer; da seufz - te zur Ve - nus die  
küss - te ent - zückt sie und brach sie ab; da en - de - ten ih - re  
nüt - zet es dann noch schön zu sein; o, sen - de doch je - der den

16

Ar - me, da seufz - te zur Ve - nus die Ar -  
Kla - gen, da en - de - ten ih - re Kla -  
Hir - ten, o, sen - de doch je - der den Hir -

20

me.  
gen.  
ten.

1. 2. 3.

pp pp

# 21. Gegenwart

Franz von der Goltz

op. 23, 3 (1813)

## Leicht und heiter, doch nicht zu geschwind

Ich weiß ei-nen Hü-gel, so duf-tend und grün, mit zahl-lo-sen Blümchen be-  
Was mur-melt ihr lieb-li-chen Wel-len so hold? Was führt ihr zum blu-mi-gen  
Ja, wer mit den Stei-nen das Gold nicht ver-streut, dem blüht auf dem Hü-gel das

sät, die Ar-me des Stro-mes den Hü-gel um-ziehn, der frei in die Luft sich er-  
Strand? Ihr tragt wohl im Scho-ße das ed-le Gold, auch Stei-ne wohltragt ihr und  
Glück, er rau-bet der Wel-le das Gold, was sie beut', gibt Sand ihr und Stei-ne zu-

höht, die Ar-mes des Stro-mes den Hü-gel um-ziehn, der  
Sand, ihr tragt wohl im Scho-ße das ed-le Gold, auch  
rück, er rau-bet der Wel-le das Gold, was sie beut', gibt

frei in die Luft sich er-höht.  
Stei-ne wohltragt ihr und Sand.  
Sand ihr und Stei-ne zu-rück.

*p* *f* *fz* *p* *f* *mf*

# 22. Zufriedenheit

Matthias Claudius

op. 23, 4 (1816)

Heiter und froh

Ich bin ver-gnügt! im Sie - ges - ton ver - künd es mein Ge -  
Des Sul - tans Pracht, des Mo - guls Geld, das Glück des Hel - den  
Zu - frie - den sein, das ist mein Spruch; was hilft mir Geld und  
Recht tun, und e - del sein und gut, ist mehr als Geld und  
Ich bin ver-gnügt! im Sie - ges - ton ver - künd es mein Ge -

5  
dicht! und man - cher gro - ße Mann mit Kron' und Szepter ist es  
da, der, als er Herr war von der Welt, noch hin zum Mon - de  
Ehr? Das, was ich hab, ist mir ge - nug, wer klug ist, wünscht nicht  
Ehr; da hat man im - mer gu - ten Mut und Freu - den um sich  
dicht! und man - cher gro - ße Mann mit Kron' und Szepter ist es

9  
nicht. Und ist er's doch; nun, im - mer - hin! so ist er, was ich  
sah: das al - les wünsch ich nicht für mich; zu la - chen drob, das  
sehr; man wünsch und wünsch, und wenn man's hat, ist man des Wün - schens  
her; ist im - mer mit sich sel - ber eins, haßt kein Ge - schöpf und  
nicht. Und ist er's doch; nun, im - mer - hin! so ist er, was ich

13  
sel - ber bin.  
zie - met sich.  
doch nicht satt.  
fürch - tet keins.  
sel - ber bin.

*fz*

# 23. Die Erscheinung

Gotthold Ephraim Lessing

op. 23, 5 (1816)

Mit komischer Ängstlichkeit, doch nicht zu geschwind

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.

5  
Ge - stern, Brü - der, könnt ihr's glau - ben, ge - stern bei dem Saft der Trau - ben,

9 *cresc.* *f*  
stellt euch mein Er - schre - cken für! Ge - stern kam der Tod zu mir.

13  
Droh - end schwang er sei - ne Hip - pe,

17

droh - end sprach das Furcht - ge - rip - pe: "Fort! fort! fort!

20

fort! du treu - er Bac - chus Knecht, fort!

23

fort! fort! fort! fort! fort! du hast ge - nug ge -

26

zecht."

30

Lie - ber Tod, sprach ich mit Trä - nen, soll - test du nach mir dich seh - nen?

34

Sieh, da ste - het Wein für dich! Lie - ber Tod, ver - scho - ne mich,

38

lie - ber Tod, ver - scho - ne mich!

42

Lä - chelnd griff er nach dem Gla - se,

46

lä - cheInd trunk er's auf der Ba - se, auf der Pest Ge -

49

sund - heit leer, lä - cheInd stellt er's wie - der her.

53

Fröh - lich

56

glaubt ich mich be - frei - et, als er schnell sein Drohn er -

59

neu - et; "Nar-re, für dein Gläs-chen Wein, denkst du,"

62

sprach er, "los zu sein?"

64

69

Tod, sprach ich, ich möcht auf Er-den gern ein Me-di-zi-ner wer-den!

73

Laß mich, ich ver-spre-che dir, laß mich, ich ver-spre-che dir

77

mei-ne Kran-ken halb da-für, mei-ne Kran-ken halb da-für. "Gut, wenn

81

das ist, magst du le-ben,"sprach er, "nur sei mir er-ge-ben, le-be

85

bis du satt ge-küßt, und des Trin-kens mü-de bist, le-be

89

bis du satt ge - küßt, und des Trin - kens mü - de bist.”

*tr*

*p* *f*

93

*mezza voce* *f*

97

O, wie

*mezza voce*

101

schön klingt das den Oh - ren! Tod, du hast mich neu - ge - bo - ren; die - ses

105

Glas voll Re-ben- saft, Tod, auf gu-te Brü-der- schaft,

109

**Im Zeitmaße immer noch und noch geschwinder**

Tod, auf gu- te Brü - der- schaft!

*f* *ff*

Ped.

113

*tremulando*

*tr*

**Heiter und fröhlich**

118

E- wig muß ich al- so le- ben, e- wig denn, beim Gott der Re- ben! E- wig soll mich Lieb und

*f*

123

Wein, e - wig Wein und Lieb er - freun, e - wig soll mich Lieb und Wein, e - wig

128

Wein und Lieb er - freun, e - wig Wein und Lieb er - freun, e - wig Wein und Lieb er -

133

*ff* freun, e - wig Wein und Lieb er - freun.

*ff* Ped.

138

# 24. Elysium

Louise Brachmann

Mäßig, langsam und feierlich

op. 29 (1816)

Ein lei-ser Ne - bel dämmert auf den  
Der grau-ge - lock - te Schiffer lenkt den  
Und mit-ten in der Schatten stil-ler

4  
Wo - gen des stil - len Stroms im Schoß der Un - ter - welt; doch herr - lich  
Na - chen, und winkt der Schat - ten schweigen-dem Ver - ein; wohl frei - dig  
Fei - er er - scheint ein We - sen himm - li - scher Ge - stalt; die schö - nen

7  
winkt, umwölkt vom Sie - ges - bo - gen, der Ru - he Land, von Frühlingsglanz er -  
schief, um jen - seits zu er - wa - chen, manch ar - mes Herz nach schweren Kämpfen  
Zü - ge von dem Zäh - ren - schle - ier der sanf - ten Schwer - mut dämmernd ü - ber -

10  
hellt; die Hai - ne sind mit Blü - ten - duft durch - zo - gen, von sü - ßem  
ein! Hier wird der Tu - gendheil' - ge Kraft dem Schwa - chen, und Küh - lung  
wallt; doch aus den Au - gen bricht ein himmlisch Feu - er mit wun - der -

13

Wohl - laut ist die Luft ge - schwellt, von sü - ßem Wohl - laut ist die Luft ge -  
 winkt nach schwüler Ta - ge Pein, und Küh - lung winkt nach schwüler Ta - ge  
 mächt' - ger, rüh - ren - der Ge - walt, mit wun - der - mächt' - ger, rüh - ren - der Ge -

16

schwellt: und al - les Schö - ne wohnt, und al - les  
 Pein; der finst' - re Schif - fer prü - fet streng die  
 walt: ihr An - blick weckt Er - inn - rung frü - her

19

Hol - de, auf die - ser Flu - ren lich - tem Blu - men - gol - de, auf die - ser  
 Schat - ten, den Wü - rd' - gen nur den Ein - gang zu ge - stat - ten, den Wü - rd' - gen  
 Schmer - zen, doch mächt' - ger faßt ihr sü - ßer Reiz die Her - zen, doch mächt' - ger

22

Flu - ren lich - tem Blu - men - gol - de.  
 nur den Ein - gang zu ge - stat - ten.  
 faßt ihr sü - ßer Reiz die Her - zen.

Geschwind

25

1. 2. 3.

*f*

Langsam

27

*p* *f*

Rezitierend

Geschwind

30

„Wer bist du?“ fragt der ern - ste Fähr - mann dü - ster;

*f*

Langsam

33

*p* *f*

Geschwind

36

„Du bist kein Schat - ten ird' - scher Form ent - wandt.“

*fz* *f* *p* *cresc.*

39

„Ich bin,“ so tönt des sü - ßes Munds Ge - flü - ster,

*fp tremulando* *p*

**Langsam und zärtlich**

42

„ich bin der Lie - be Seh - n - sucht von der Welt ge -

*p*

45

**Geschwind**

nannt.“ „Dann geh zu

*f* *p*

48

Flu - ren, trau - ri - ger und wü - ster, von die - sen U - fern ist dein Fuß ver -

51

bannt: was Un-ruh

54 **Langsam und feierlich**

bringt, muß fern von hier ent - wei - chen, ein ew' - ger Frie - de herrscht in die - sen

57

Rei - chen, ein ew' - ger Frie - de herrscht in die - sen Rei - chen."

60

64 **Im ersten Zeitmaße**

O, ban - ne nicht mich aus des Frie - dens

67

Hai - nen; zu tief bin ich der Menschenbrust ver - webt! Nicht Him - mel

*cresc.*

70

mehr würd ih - nen Him - mel schei - nen, wär ich auf e - wig ih - rem Blick ent -

73

schwebt. Nur ed - lem Wunsch kann sich das Glück ver - ei - nen; der ist nicht

76

se - lig, der nicht lie - bend strebt, der ist nicht se - lig, der nicht lie - bend

*fz*

*fz*

79

strebt, die mir ge - weiht, die e - deln, tie - fen

82

See - len, sie wer - den frei noch hier sich mir ver - mäh - len, sie wer - den

85

frei noch hier sich mir ver - mäh - len.

88



### Geschwind, doch taktlos

16

Jetzt wa- chet auf der licht-be-raub-ten Er - de viel-leicht nur noch die

*f* *p tremulando* *fp*

19

Arg - list und der Schmerz; und jetzt, da ich durch nichts ge - stö - ret

*fp* *fp* *fz*

22

### Geschwind, im Zeitmaße

### Langsam,

wer - de, laß dei-ne

25

Wun - den blu - ten, ar - mes Herz!

*p*

## Langsam, mit Ausdruck

Ver-sen-ke dich in dei-nes Kum-mers  
Du hast ge-liebt, du hast das Glück emp-

Tie-fen, und wenn viel-leicht in der zer-riss-nen Brust ver-jähr-te,  
fun-den, dem je-de Se-lig-keit der Er-de weicht, du hast ein

halb ver-gess-ne Lei-den schlie-fen, so we-cke sie mit grau-sam sü-ßer  
Herz, das dich ver-stand, ge-fun-den, der kühn-sten Hoff-nung schö-nes Ziel er-

Lust! Be-rech-ne die ver-lor-nen Se-lig-kei-ten, zähl al-le  
reicht. Da stürz-te dich ein grau-sam Machtwort nie-der aus dei-nen

41

Blu - men in dem Pa - ra - dies, wor - aus in dei - ner Ju - gend gold - nen  
Him - meln, und dein stil - les Glück, das all - zu schö - ne Traum - bild, kehr - te

*scen - do*

44

Zei - ten die kal - te Hand des Schick - sals dich ver - stieß, wor - aus in  
wie - der zur bes - sern Welt, aus der es kam, zu - rück, das all - zu

*p*

47

dei - ner Ju - gend gold - nen Zei - ten die kal - te Hand des Schick - sals dich ver -  
schö - ne Traum - bild, kehr - te wie - der zur bes - sern Welt, aus der es kam, zu -

*f* *p*

50

stieß!  
rück.

1.

# Sehr geschwind

53b

2.

Zer - ris-sen sind nun al - le sü-ßen Ban - de, mir

56

schlägt kein Herz mehr auf der wei-ten Welt! Was ist's, das mich in die-sem

59

Schat - ten - lan - de, in die-ser to-ten Ein - sam - keit noch hält? Was

62

ist's, das mich hier hält

# Im ersten Zeitmaße

65

? Nur ei-nen Licht - strahl seh ich fern-her blin - ken, nur ei-nen

68

Licht - strahl seh ich fern-her blin - ken, im Göt-ter - glanz erscheint die heil'-ge

71

Pflicht, im Göt - ter - glanz er-scheint die heil'-ge Pflicht; und wenn des

cre - scen - do

74

mü - den Gei-stes Kräf-te sin-ken, so sinkt der Mut, den sie mir ein-flößt,

77

nicht, und wenn des mü - den Gei - stes Kräf - te sin - ken, so sinkt der

80

Mut, den sie mir ein-flößt, nicht, so sinkt der

83

Mut, den sie mir ein-flößt, nicht.

*Gezogen*

86

# 26. An Emilie

Textdichter unbekannt

op. 32 (1817)

**Langsam**

**Rezitierend**

Ist denn Al - les nun ver -

5

lo - ren? Je - der sü - ße Traum vor -

9

**Geschwind**

bei? Gott, so wird der

12

**Langsam** **Mäßig, mit Ausdruck**

Mensch ge - bo - ren, daß er e - lend sei?

16

We-nig fleht ich, doch ver-  
hatt ich, gut und  
sei's! ich will die

20

ge-bens; denn das Schick-sal sag-te: Nein! Und die Wün-sche mei-nes  
bie-der, Won-ne lag in ih-rem Blick; doch der Him-mel nahm sie  
Wan-gen wie-der trock-nen, will mich freun, und Ver-gan-gen' soll ver-

24

Le-bens, und die Wün-sche mei-nes Le-bens, wa-ren doch so  
wie-der, doch der Him-mel nahm sie wie-der, und ich blieb zu-  
gan-gen und, Ver-gan-gen' soll ver-gan-gen und ver-ges-sen

28

klein.rück.sein. Freun-de  
A-ber

32b

3.

Wenn auch in den letz-ten Zei-ten, man-ches Glück mir schei-ter-

**Etwas geschwinder**

36

te; blie-ben mir doch tau-send Freu-den, blie-ben mir doch tau-send

*f*

**Langsam**

40

Freu-den - und E - mi - li - e, und E - mi - li - e, und E -

*p*

45

mi - li - e.

*f* *p*



**DALOK OPUSZ-SZÁM NÉLKÜL  
LIEDER OHNE OPUSZAHL  
LIEDER WITHOUT OPUS NUMBERS**

# 27. Chanson de Rousseau

Jean-Jacques Rousseau

(1810)

Lentement

Que le jour me du - re,  
Wie der Tag mir wei - let,

Guitarre

*f* *p* *fz*

*f* *p* *fz*

5 [M]

pas - se loin de toi, tou - te la Na - tu - re n'est plus rien pour  
bin ich oh - ne dich! In der Welt ist Al - les leer und tot für

*fz*

*fz*

10

moi, n'est plus rien pour moi.  
mich, leer und tot für mich.

*fz* *f* *p* *f* *p*

*fz* *f* *p* *f* *p*

2. Le plus vert bocage,  
Quand tu n'y viens pas,  
N'est qu'un lieu sauvage  
Pour moi sans appas.
3. Hélas, si je passe  
Un jour sans te voir,  
Je cherche ta trace  
Dans mon désespoir.
4. Quand je l'ai perdue,  
Je reste à pleurer,  
Mon âme est perdue  
Et prête d'expirer.
5. Le coeur me palpite,  
Quand j'entends ta voix,  
Tout mon sang s'agite,  
Dès que je te vois.
6. Ouvres tu la bouche,  
Les lieux vont s'ouvrir,  
Si ta main me touche,  
Je me sens frémir.
2. *Selbst der Busch, der grünste,  
Bist du nicht darin,  
Ist mir eine Wüste;  
All sein Reiz ist hin.*
3. *Ach! Vergehen Tage,  
Ohne dich zu sehn,  
Such ich von dir Spuren,  
Voll Verzweiflungswehn.*
4. *Hab ich sie verloren,  
Ist gepresst mein Herz,  
Komm ich ganz von Sinnen  
Und vergeh vor Schmerz.*
5. *Mich durchzittert Wonne  
Kaum erblick ich dich;  
Und mein Blut wallt heißer,  
Kaum berührst du mich.*
6. *Öffnest du die Lippen,  
Öffnen Himmel sich;  
Und mir pocht's im Busen,  
Hör dein Stimmchen ich.*

# 28. Kaffee Abschiedslied

Textdichter unbekannt

Heiter, im Volkston

(1810?)

Hört, Schwester, hört! die neu-e Mär, zwar wird sie nicht be -

ha - gen. Wir krie-gen kei - nen Kaf-fee mehr, wir müs-sen ihm ent - sa - gen. Be -

lebt uns Pat - ri - oten-mut, so schmeckt auch Kümmelsuppe gut! Be - lebt uns Pat - ri -

oten-mut, so schmeckt auch Kümmelsuppe gut!

*p dolce* *ff*

Chor

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *f*, *p*, *p dolce*, and *ff*. A 'Chor' marking is present above the vocal line at measure 10. The lyrics are in German and describe a farewell to coffee.

2. Kaffee, der kam uns übers Meer  
Durch mancherlei Gefahren,  
Und machte unsren Säckel leer,  
Das haben wir erfahren.  
Wie sollten wir denn ferner noch  
Gutwillig tragen solch ein Joch?  
CHOR  
Wie sollten wir denn ferner noch  
Gutwillig tragen solch ein Joch?
3. Zweihundert Jahre war die Welt  
Mit Kaffeedampf umnebelt,  
Das kostete erst unser Geld,  
Dann wurden wir geknebelt.  
Auch floß darob viel tapfres Blut,  
Sagt, seid ihr noch dem Kaffee gut?  
CHOR  
Auch floß darob viel tapfres Blut,  
Sagt, seid ihr noch dem Kaffee gut?
4. Vom Bettler bis zum König hin  
Ward das Gemisch zur Sitte.  
Soll haben davon nur Gewinn  
Der stolze, geiz'ge Brite?  
O, nein! Wir wollen ferner hier  
Nun trinken Wein und unser Bier.  
CHOR  
O, nein! Wir wollen ferner hier  
Nun trinken Wein und unser Bier.
5. Das wird die treue Biederkeit  
Der Völker neu beleben,  
Uns lehren weise G'nügsamkeit,  
Uns neue Kräfte geben.  
Kaffee hat uns nichts Gut's gebracht,  
Adieu, Kaffee! Jetzt gute Nacht.  
CHOR  
Kaffee hat uns nichts Gut's gebracht,  
Adieu, Kaffee! Jetzt gute Nacht.

# 29. Das Fischermädchen

Agnes Gyr

(1810)

Mäßig und leicht

Schwebe, mein tan-zen-der Kahn! Sieh! in dem Spie-gel schat-ten sich  
Ü - ber mir wal-let der Mond freundlich und hel - le; schneid ich die

*p*

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major). The tempo/mood is 'Mäßig und leicht'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic.

Hü-gel, ü-ber mir schwe - be, mein Kahn! Ei - le zum  
Wel - le, leuchte mir, schwei-gen - der Mond! Ob mir ein

*f* *p*

This system contains measures 5 through 9. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic in measure 7 and returns to piano (*p*) in measure 9.

Lie - ben - den hin! Hur - tig und mun - ter glei - te hin - un - ter, leicht, wie mein fröh - li - cher  
Ster - ne - ge - strick! Welch ein Ge - tū - mel! bis in den Him - mel drin - get mein ah - nen - der

*f*

This system contains measures 10 through 14. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic throughout this system.

Sinn.  
Blick.

*p* *f*

This system contains measures 15 through 19. The vocal line has a rest for the first two measures, with the lyrics 'Sinn. Blick.' appearing below. The piano accompaniment features piano (*p*) dynamics in measures 15 and 16, and forte (*f*) dynamics in measures 17 and 18.

# 30. Das Lied der kleinen Anna

Heindrich Ritter

(15 Juli 1812)

Mäßig, mit Empfindung

Die Mut-ter wird mich fra-gen: "Wa-rum die  
Sie wird mich zärt-lich fra-gen: "Wa-rum die  
Sie wird mich lie-bend fra-gen: "Wa-rum die

5

Wan-ge so blaß?" Was weiß ich ihr zu sa-gen? Ach,  
Lip-pen so heiß?" Dir, Mut-ter, werd ich sa-gen, ver-  
Au-gen so feucht?" Ach, Mut-ter, will ich sa-gen, es

9

Etwas geschwinder

Mut-ter, laß mich, laß! Der Glanz des Mun-des ist viel-leicht, was mir die  
trau ich, was ich weiß: es wallt, es wallt so rasch das Blut, es tobt in  
wird mir wohl und leicht! Des Her-zens Auf-ruhr wird ge-stillt, wenn sich der

13

Langsamer

ro - te Wan - ge bleicht, was mir die ro - te Wan - ge bleicht, die  
 mir wie Fie - ber - glut, es tobt in mir wie Fie - ber - glut, in  
 Blick in Trä - nen hüllt, wenn sich der Blick in Trä - nen hüllt, der

Im zweiten Zeitmaße

17

ro - te Wan - ge bleicht.  
 mir wie Fie - ber - glut.  
 Blick in Trä - nen hüllt.

21

# 31. A tavasz

Csokonai Vitéz Mihály (nach E. Chr. v. Kleist)

(1813)

Mérsékelve (Mäßig)

Fog - ja - tok bé szent ár - nyé - kok!

Ti, el - mél - ke - dé - se - met an - da - lí - tó zöld haj - lé - kok,

fog - ja - tok bé en - ge - met, fog - ja - tok bé en - ge - met.

*p dolce* *f*

# 32. An die Laute

Textdichter unbekannt

Langsam, und mit tiefer Empfindung

(1818)

Hol - de Lau - te, ein - zig mir Ver -  
trau - te! Dei - ne Sai - ten tö - nen wie - der, was mein  
stum - mes Herz er - füllt; sü - ße Weh - mut senkt sich  
nie - der, und die Brust wird froh ge - stillt, und die

\* Siehe Einzelbemerkungen

13

Brust wird froh ge - stillt.

*dim.*

16

Hol - de Lau - te,

19

mei - nes Grams Ver - trau - te! Teu-re Bil - der frü - her

22

Ta - ge, längst ent - flohn dem trü - ben Blick, le - ben

25

auf in dei - nen Sai - ten, keh - ren trös - tend mir zu -

28

rück, keh - ren trös - tend mir zu - rück.

31

Hol - de

34

Lau - te, mei - ner Lust Ver - trau - te! Schwei - gend

37

in den Me - lo - di - en schmilzt der hei - ßen Sehn - sucht

40

Drang! Stre - bend möcht ich mir ent - flie - hen, freu - dig

43

ster - ben im Ge - sang, freu - dig ster - ben im Ge -

46

sang.

49

Hol - de Lau - te, ein - zig mir Ver -

52

trau - te! Nie-mand will mein Herz ver - ste - hen; du nur

55

fas - sest mei - ne Brust, und aus dei-nen Tie - fen

58

we - hen Träu-me nie ge-ahn - ter Lust, we - hen

61

Träu - me nie ge-ahn-ter Lust.

**FÜGGELÉK**  
**ANHANG**  
**APPENDIX**

# 1. Dankgebet

aus der Oper Minos, König auf Kreta

(7 Mai 1809)

Adagio con espressione

Musical score for the first system of '1. Dankgebet'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is 'Adagio con espressione'. The music is in a key with two flats and common time. The vocal parts enter with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: 'Dank! Dank! An - be - tung, Her - zens -'.

Musical score for the second system of '1. Dankgebet', starting at measure 7. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The tempo remains 'Adagio con espressione'. The music is in the same key and time signature. The vocal parts continue with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'op - fer düft euch vom Al - ta - re, vom Al - ta - re, düft euch, düft euch cre -'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *p* and *cre*.

12 *scen - do* *ff* *p*

vom Al - ta - re, Gü - ti - ge! Un - sicht - ba - re, E - wi -

*scen - do* *ff* *p*

düft euch, Gü - ti - ge! Un - sicht - ba - re. E - wi -

*scen - do* *ff* *p*

vom Al - ta - re, Gü - ti - ge! Un - sicht - ba - re. E - wi -

*scen - do* *ff* *p*

vom Al - ta - re, Gü - ti - ge! Un - sicht - ba - re, E - wi -

*scen - do* *ff* *p* *f* *p*

18 *f* *p*

ge! Dank! Dank! E - wi - ge, Dank!

*f* *p*

ge! Dank! Dank! E - wi - ge, Dank!

*f* *p*

ge! Dank! Dank! E - wi - ge, Dank!

*f* *p*

ge! Dank! Dank! E - wi - ge, Dank!

*f* *p* *pp*

## 2. Arie

aus dem Melodram Isaak

op. 30, 1 (1812)

Andantino

Isaak

Gott schützt die Un-schuld,

5

sag - test du. Er läßt ihr kei - nen Scha - den zu, und dar - auf will ich

9

bau - en. Will Ihm, dem lie - ben, gu - ten Gott, in

14

je - der Trüb - sal, je - der Not als Kind dem Va - ter trau - en,

18

als Kind dem Va - ter trau - en.

23 (zum Vater)

Du bist so gut! ach, gut so sehr! Wie muß es o - ben

28

nicht erst Der mit sei-nen Kin-dern mei - nen? Du

33

liebst mich, und auch Er liebt mich, drum, gu - ter Va - ter, werd auch ich in

37

Zu - kunft nicht mehr wei - nen, in

*mf* *p*

41

Zu - kunft nicht mehr wei - nen. Ich ha - be Mut,

*f*

45

ich ha - be Mut! Der lie - be Gott ist ja so gut, der lie - be

*p*

49

Gott ist ja so gut.

*f* *mf* *f*

### 3. Cavatine

aus dem Melodram Isaak

op. 30, 2 (1812)

**Andantino**

Isaak

Leb wohl, ge-lieb-te Mut-ter, weil

*mf*

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line for 'Isaak' and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a first-measure accent (>) over the first two notes.

5

ich ge-hor-chen soll; und du, mein lie-ber, gu-ter Ga-ma-ri,

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics 'ich ge-hor-chen soll; und du, mein lie-ber, gu-ter Ga-ma-ri,'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and chordal textures.

9

le-be, le-be wohl. Schlaf, Ze-ba, wohl, und den-ke, Gott

This system contains measures 9 through 12. The vocal line concludes with the lyrics 'le-be, le-be wohl. Schlaf, Ze-ba, wohl, und den-ke, Gott'. The piano accompaniment features a first-measure accent (>) and a fermata over the final two notes of the first measure.

13

will uns al - len gut. Gern gäb ich zum Ge - schen - ke Ihm,

17

wenn Er will, mein Blut. Le - bet wohl! Le - bet

22

wohl!

# 4. Arie

aus dem Melodram Isaak

op. 30, 3 (1812)

**Andante con affetto**

Isaak

*p*

4

*dolce* [3]

7

**Recitativo**

Ach, Gott! wie schön ist die Na-

10

tur, wie schön ist die - ses Le - ben!

13

Hier Berg und Tal, hier Wies' und

16

Flur, wie schön der Menschen Streben.

19

Die Sonne, Mond und Stern und Luft, der Wasserfall, der Blumen-

21

duft, der helle Tag, die sanfte Nacht: ach,

23 **a tempo** *cresc.* **Allegro vivace**

al - les, ach, al - les ist so schön ge - macht.

26 **Moderato**

*p dolce*

30

Der Vö-gelsang, die muntern Her-den, wie schön, wie

*p*

33 **a tempo**

schön ist al - les, al - les hier auf Er - den. Und doch, du lie - ber, gro - Ber

36

Gott! Ver-langst du mei - nen frü - hen Tod, ver-langst du

39

[Arie] Allegro moderato

mei - nen frü - hen Tod! Doch Dir ist mein Le - ben von

42

je - her ge - weih, zu Dir will ich ei - len, zum Ster - ben be - reit; Er

45

winkt mich zu sich mit all - mäch - ti - ger Hand, ins hei - li - ge, himm - li - sche,

48

e - wi - ge Land, ins hei - li - ge, himm - li - sche, e - wi - ge Land, ins

51

hei - li - ge, himm - li - sche, e - wi - ge Land.

54

Recht wil - lig em - pfang ich den töd - li - chen Streich, er

57

führt mich zu Ihm in das gött - li - che Reich; recht wil - lig em - pfang ich den

60

töd - li - chen Streich, er führt mich zu Ihm in das gött - li - che Reich, zu

63

Ihm in das gött - li - che Reich; recht wil - lig em -

*cresc.* *f* *fz*

66

pfung ich den töd - li - chen Streich, er

*fz*

69

führt mich zu Ihm in das gött - li - che Reich, er führt mich zu Ihm in das gött - li - che

*fz*

73

Reich —————. Doch Dir ist mein Le - ben von je - her ge - weih't, zu

77

Dir will ich ei - len, zum Ster - ben be - reit; Er winkt mich zu sich mit all -

80

mäch - ti - ger Hand, ins hei - li - ge, himm - li - sche, e - wi - ge Land, ins

83

hei - li - ge, himm - li - sche, e - wi - ge Land, ins hei - li - ge, himm - li - sche,

86

e - wi - ge Land, ins e - wi - ge Land, ins

89

e - wi - ge Land,

92

**Andante con affetto**

ins hei - li - ge, himm - li - sche e - wi - ge Land!

96

*p dolce*

# 5. Kanon

aus der Oper Romulus und Remus

(1814)

Mäßig

Romulus

Fern dem ir - di-schen Ge - wim - mel, glän-zend

Remus

Faustulus

*f* *p*

4

an dem Hel - den - him - mel, schmückt mich wohl, schmückt mich wohl ein

7

Lor - beer-kranz, schmückt mich wohl ein Lor - beer-kranz!

Fern dem ir - di-schen Ge -

*fz*

10

Fern dem ir - di - schen Ge - wim - mel, glän - zend an dem Hel - den -  
 wim - mel, glän - zend an dem Hel - den - him - mel, schmückt ihn

13

him - mel, schmückt mich wohl, schmückt mich wohl ein Lor - beer -  
 wohl, schmückt ihn wohl ein Lor - beer - kranz, schmückt ihn wohl ein Lor - beer -  
 Fern dem

16

kranz! Schö - ner wür - de mein Be - geh - ren durch die  
 kranz! Fern dem ir - di - schen Ge - wim - mel,  
 ir - di - schen Ge - wim - mel, glän - zend an dem Hel - den -

19

Lie - be sich ver - klä - ren in Her - si - liens, in Her -  
 glän - zend an dem Hel - den - him - mel, schmückt ihn wohl, schmückt ihn  
 him - mel, schmückt ihn wohl, schmückt ihn wohl ein Lor - beer - kranz, schmückt ihn

*fz*

22

si - liens Son - nen - glanz; In Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen -  
 wohl ein Lor - beer - kranz! In Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen -  
 wohl ein Lor - beer - kranz! In Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen -

*p*

*f* *p*

27

glanz, in Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen - glanz, ja, in Her - si - liens,  
 glanz, in Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen - glanz,  
 glanz, in Her - si - liens, in Her - si - liens Son - nen - glanz,

*f* *p*

cre - - scen - - do

in Her - si - liens, in Her - si - liens Son-nen-

cre - - scen - - do

ja, in Her-si-liens, in Her - si - liens, ja, in Her - si - liens Son-nen-

cre - - scen - - do

ja, ja, ja, in Her - si - liens, ja, in Her - si - liens Son-nen-

cre - - scen - - do

*f* *fz* *cresc.* *p* *fz* *cresc.*

glanz, in Her - si - liens Son - nen-glanz, in Her - si - liens

*f* *fz* *cresc.* *p* *fz* *cresc.*

glanz, in Her - si - liens Son - nen-glanz, in Her - si - liens

*f* *fz* *cresc.* *p* *fz* *cresc.*

glanz, in Her - si - liens Son - nen-glanz, in Her - si - liens

*f* *fz* *cresc.* *p* *fz* *cresc.*

*p* *pp*

Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz.

*p* *pp*

Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz.

*p* *pp*

Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz, in Son - nen - glanz.

*p* *pp*

# 6. Lied mit Chor

aus der Parodie Die Büchse der Pandora

(1815/1818)

Moderato

The musical score is set in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features Mercur's vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are: "Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir". The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and then softens to piano (*p*). The second system (measures 5-8) features a Chorus vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are: "Geld hab'n, o-der kein's. Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 9-12) features Mercur's vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are: "Geld hab'n, o-der kein's. Wer ein Geld hat, muß doch auch streb'n, und der". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a piano (*p*) dynamic.

Mercur

Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Chor

Geld hab'n, o-der kein's. Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Mercur

Geld hab'n, o-der kein's. Wer ein Geld hat, muß doch auch streb'n, und der

Geld hab'n, o-der kein's.

13

kein's hat, der kann ein's erb'n, das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

17

Chor

Geld hab'n, o-der kein's; Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

21

Geld hab'n, o-der kein's.

Geld hab'n, o-der kein's.

26

Mercur

Wer ein

31

Chor

Geld hat, der kann Bra-tel es-sen, und der kein's hat, muß halt Kuk'-ruz fressen; Das ist

Das ist

35

Mercur

al-les eins, das ist al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's. Wer ein

al-les eins, das ist al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's.

39

Geld hat, kann auch ein Weib hab'n, und der kein Weib hat, der kann vom Glück sag'n, das ist

*p*

43

al - les eins, das ist al - les eins, ob wir Geld hab'n, o - der kein's; Das ist

Chor

Das ist

47

al - les eins, das ist al - les eins, ob wir Geld hab'n, o - der kein's.

al - les eins, das ist al - les eins, ob wir Geld hab'n, o - der kein's.

51

Musical score for measures 51-55. The system includes a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

56

Mercur

Musical score for measures 56-59. It features a vocal line for Mercur with lyrics and a piano accompaniment.

Der im Wag'n fahrt, macht ein

60

Chor

Musical score for measures 60-63. It features a vocal line for the Chorus with lyrics and a piano accompaniment.

Auf- sehn, und der kein Geld hat, muß halt z'Fuß geh'n; Das ist al- les eins, das ist

Das ist al- les eins, das ist

64 Mercur

al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's. Wer ein Haus hat, stei-gert

al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's.

*p*

68

auch mit, und der kein Geld hat, zahlt den Zins nit, das ist al-les eins, das ist

72 Chor

al-les eins, ob wir Geld hab'n o-der keins; Das ist al-les eins, das ist

Das ist al-les eins, das ist

76

al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's.

al-les eins, ob wir Geld hab'n, o-der kein's.

80

85

Mercur

Wer ein Geld hat, der kann spe-ku-lier'n, und der

89 **Chor**

kein's hat, der kann nichts verlier'n. Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

*f*

93 **Mercur**

Geld hab'n, o-der kein's. Wer ein Geld hat, der kann grob sein, und der

Geld hab'n, o-der kein's.

*p*

97

kein's hat, der kann's auch sein, das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

101 Chor

Geld hab'n, o-der kein's. Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

Das ist al-les eins, das ist al-les eins, ob wir

105

Geld hab'n, o-der kein's.

Geld hab'n, o-der kein's.

110

# 7. Kanon

Mäßig

(1817)

1.

Sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu -

6

2.

- res Va - ter - land, sei ge - grüßt, Pan - no - ni -

11

3.

en, mein Va - ter - land, mein teu - res Va - ter - land,

16

sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu - res

21

4.

Va - ter - land, mein Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni -

26

en, teu-res Va - ter-land, teu-res, teu - res Va - ter - land, sei mir ge -

Mäßig

Sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu - - res

7

Va - ter - land, sei ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein Va - ter -

Sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein

12

land, mein teu - res Va - ter - land, sei mir ge -

teu - res Va - ter - land, sei ge - grüßt,

Sei mir ge - grüßt, Pan -

17

grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu - res

Pan - no - ni - en, mein Va - ter - land, mein teu - res

no - ni - en, mein teu - res

21

Va - ter - land, mein Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein Va - ter - land, sei ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein

26

en, teu-res Va-ter-land, teu-res, teu-res Va-ter-land, sei mir ge-grüßt, Pan-en, mein teu-res Va-ter-land, mein Va-ter-land, sei mir ge-land, mein teu-res Va-ter-land, sei mir ge-teu-res Va-ter-land, sei ge-grüßt,

31

no-ni-en, mein teu-res Va-ter-grüßt, Pan-no-ni-en, teu-res Va-ter-land, teures, teu-res Va-ter-grüßt, Pan-no-ni-en, mein teu-res Va-ter-Pan-no-ni-en, mein Va-ter-land, mein teu-res Va-ter-

land, sei ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein Va - ter - land, mein  
 land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu -  
 land, mein Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, teu-res  
 land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni - en, mein teu -

teu - res Va - ter - land, sei mir ge - grüßt  
 - res Va - ter - land, sei ge - grüßt, Pan - no - ni -  
 Va - ter - land, teu-res, teu-res Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan - no - ni -  
 - res Va - ter - land, mein Va - ter - land, sei mir ge - grüßt, Pan -

—, Pan - no - ni - en, mein teu - res Va - ter - land, mein Va - ter -  
 en, mein Va - ter - land, mein teu - res Va - ter - land.  
 en, mein teu - res Va - ter - land, sei ge -  
 no - ni - en, teu-res Va - ter - land, teures, teu-res Va - ter - land, sei mir ge -

# 8. Leichengesang

(1819)

Langsam, mit Ausdruck

T1  
 Ru - he frei von al - ler Kla - ge in stil - ler To - ten -  
 Stei - ge dann zu Got - tes Thro - ne aus dü - stern Gra - be

T2  
 Ru - he frei von al - ler Kla - ge in stil - ler To - ten -  
 Stei - ge dann zu Got - tes Thro - ne aus dü - stern Gra - be

B1  
 Ru - he frei von al - ler Kla - ge in stil - ler To - ten -  
 Stei - ge dann zu Got - tes Thro - ne aus dü - stern Gra - be

B2  
 Ru - he frei von al - ler Kla - ge in stil - ler To - ten -  
 Stei - ge dann zu Got - tes Thro - ne aus dü - stern Gra - be

4  
 ruft, bis an je - nem gro - ßen Ta - ge dich die Po -  
 auf, herr - lich lohnt der Tu - gend Kro - ne den from - men

gruft, bis an je - nem gro - ßen Ta - ge dich die Po -  
 auf, herr - lich lohnt der Tu - gend Kro - ne den from - men

gruft, bis an je - nem gro - ßen Ta - ge  
 auf, herr - lich lohnt der Tu - gend Kro - ne

gruft, ru - he frei, bis an je - nem gro - ßen Ta - ge  
 auf, stei - ge auf, herr - lich lohnt der Tu - gend Kro - ne

7  
 sau - ne, die Po - sau - ne ruft, dich die Po - sau - ne, die Po - sau - ne ruft.  
 Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf, den from - men Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf.

sau - ne, die Po - sau - ne ruft, dich die Po - sau - ne, die Po - sau - ne ruft.  
 Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf, den from - men Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf.

dich die Po - sau - ne ruft, dich die Po - sau - ne, die Po - sau - ne ruft.  
 den from - men Le - bens - lauf, den from - men Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf.

dich die Po - sau - ne ruft, dich die Po - sau - ne, die Po - sau - ne ruft.  
 den from - men Le - bens - lauf, den from - men Le - bens - lauf, den Le - bens - lauf.

## Általános megjegyzések

### 1. A források<sup>1</sup>

Fusz életművének sajátos forráshelyzetéből következik (hagyatéka megsemmisült és egyéb kéziratok is csaknem teljes egészében elvesztek), hogy a kötetben közölt művek forrásainak túlnyomó többsége nyomtatvány: a huszonegy főforrásból mindössze négy kézirat, három autográf és egy másolat. A *Dankgebet* c. kórust, a *Minos*-opera Berlinben őrzött részletét régóta szerzői kéziratként tartották számon, Aloys Fuchs bécsi autográf-kollekciójából 1879-ben került jelenlegi helyére, a Grasnick-gyűjteménybe.<sup>2</sup> A *Das Lied der kleinen Anna* címlapján már Krüchten azonosította a kézírást: „Manus propria / Joannis Fuss. Krüchten mppria”.<sup>3</sup> Az újabban ismertté vált *Kaffee Abschiedslied* kéziratát jelen kiadás előkészítése során azonosítottuk autográfként. De az egyetlen felhasznált másolatot, a *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* második változatának kéziratát is autentikusnak tartjuk, mert azt Fusz unokatestvére, Joseph Fuss készítette.<sup>4</sup>

A kötet többi darabját tehát a fennmaradt eredeti kiadások alapján közöljük.<sup>5</sup> Ezen a kategórián belül opusz-számmal ellátott és opusz-szám nélküli önálló kiadványokat ill. kötet- vagy újságmellékletként megjelent műveket különböztettünk meg, mivel a kiadás különböző módjai valószínűleg az autorizáció szempontjából is eltérnek egymástól.

A közölt negyven műből harmincnyolcra egyetlen forrás áll rendelkezésre – tehát csupán hat dal közreadásakor nyílt mód több forrás felhasználására. Két autográf, a *Lied der kleinen Anna* és a *Dankgebet* esetében természetesen a szerzői kézirat szolgált főforrásként<sup>6</sup> és az újságmellékletben megjelent verziókat csak jegyzeteltük.<sup>7</sup> A különböző korabeli kiadásokat megért *Die Verlassene*, ill. *Gegenwart* (op. 16,1 és op. 23,3) dalfüzetbe felvett alakját tekintettük főforrásnak, de ezeknél az újságban terjesztett kottaszöveget is figyelembe vettük. A *Lied mit Chor* választott főforráshoz képest a korábbi, gitárkíséretes változatban ilyen felhasználható eltéréseket nem találtunk. A *Weg von Freundschaft bis zur Liebe* két forrását viszont, épp jelentős különbségeik miatt, a kottában közöljük. Véleményünk szerint a kézirat a későbbi, de az említett lényegi módosítások alapján nyilvánvaló, hogy Joseph Fuss nem a nyomtatványról, hanem valamilyen más forrásról másolta. (A kiadványokról készült késői kópiákat viszont nem vettük figyelembe,<sup>8</sup> s ezeket a források leírásánál sem soroljuk fel.)

### 2. A művek datálása

A művek komponálásának pontos dátumát Fusz két autográf kéziraton rögzítette: a *Dankgebet* kottáját 1809. május 7-én, a *Lied der kleinen Anna* első változatát 1812. július 15-én vetette papírra.<sup>9</sup> A többi dal forrásairól összefoglalóan csak annyit lehet megállapítani, hogy a *Der Weg*

<sup>1</sup> Az egyes források részletes leírását lásd a *Jegyzetekben*.

<sup>2</sup> Schaal 521.

<sup>3</sup> Mátray Gábor viszont kétségbe vonta a dal szerzőségét. Megállapítása nyilvánvalóan téves: nemcsak a forrás autográf címlapja cáfolja, hanem az a tény is, hogy a darab a szerző életében, feltehetően tudtával és beleegyezésével az ő neve alatt jelent meg (Wiener AmZ 1813), l. még: *Jegyzetek*.

<sup>4</sup> L. Major.

<sup>5</sup> A kiadások adatait l. *Jegyzetek*

<sup>6</sup> A *Lied der kleinen Anna* közreadása az autográf kézirat két rétegéből a másodikikat tartalmazza (*Fassung letzter Hand* mint metszőpéldány), az eredeti verzió eltéréseit l. *Jegyzetek*.

<sup>7</sup> Kivétel az AmZ-ből átvett *pp* a *Dankgebet* végén, mert azt maga az autográf is indokolja.

<sup>8</sup> Még a *Romulus*-kánon vonóskíséretes átdolgozásának St. Lambrecht-i példányát sem, mert a RISM datálása (c. 1800) nyilvánvalóan téves.

<sup>9</sup> A *Kaffee Abschiedslied* autográfiáját a szerző a szokástól eltérően nem keltezte, a megadott „(1810?)” Haberkamp datálása. A dal szövege az 1804-től érvényben levő kontinentális zárlathoz kapcsolódik, a darab keletkezése az 1809-

von Freundschaft... második verziója és a bécsi nekrológgal együtt megjelent két darab (a *Sei mir gegrüßt*-kánon és a *Leichengesang*) kivételével valamennyi a szerző életében keletkezett.

Közreadásunkban tehát csak két dal komponálásának időpontja szerepel, a nyomtatásban fennmaradt művek esetében ezt nem tudtuk meghatározni. A tartalomjegyzékben és a kottában, az egyes dalok felett megadott dátumok túlnyomó része tehát a kiadványok megjelenésére vonatkozik, s ezért *terminus ante quem*-ként értelmezendő. (Ezekből a dátumokból az is nyilvánvaló, hogy az opusz-számozás Fusznál nem valódi időrendet jelöl, l. pl. op. 24: 1811). A művek kiadásának évét jelző lemezszámok mellett a kiadók pontosabb információt tartalmazó újsághirdetéseit is feldolgoztuk. Ezek a hirdetések a bécsi kiadványoknál hiánytalanul rendelkezésre álltak, mert a WZ vonatkozó adatait Weinmann publikálta, de hasonlóan konkrét *ante quem*-dátum adott az újságokban közölt dalok kapcsán is. A Lipcsében megjelent kották közül az opp. 16 és 22 hirdetései ismertek, a másik lipcsei sorozat ill. a Bonnban kiadott mű (opp. 23 és 29) keltezése tehát a lemezszám alapján történt.<sup>10</sup> A kötet megjelenésének évét írtuk a Csokonai-gyűjteményben napvilágot látott *A tavasz* c. dalhoz is.

A kiadványok datálását azonban néhány esetben sikerült a komponálás idejéhez közelebb álló évszámmal helyettesíteni. A kötetbe felvett *Gegenwart* (op. 22, 1815) önállóan már 1813-ban megjelent, az 1817-es újságmellékletben szereplő *Romulus und Remus*-kánon Fusz közlése szerint 1814. decemberében elkészült,<sup>11</sup> a szintén 1817-ben kiadott *Elysium* c. dalt 1816-ban bemutatták.<sup>12</sup> A *Büchse der Pandora* népszerűvé vált részlete, a *Lied mit Chor* önálló dalként már 1815-ben forgalomba került, s Fusz 1818-ban egyszerűen csak beemelte a darabba.<sup>13</sup> Egy elveszett kiadás újsághirdetése alapján 1817-re tehető a *Sei mir gegrüßt, Pannonien* szövegkezdetű kánon keletkezése,<sup>14</sup> s a vele együtt megjelent *Leichengesang* sem lehetett sokkal későbbi.<sup>15</sup> Nem módosította viszont a kiadás évét a *Verlassene* másik forrása: a sorozat hirdetését az AmZ 1812. augusztusában, magát a darabot a teljes füzet kibocsátása előtt mutatványként 1812. ápr. 22-én közölte. Ugyanígy változatlanul a kiadás dátuma szerepelhet az *Isaak* három részlete felett, mert a kiadó azokat már a bemutató évében megjelentette.<sup>16</sup>

Egyelőre nem keltezhető a *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* kéziratos forrása, mivel a másoló Joseph Fusz működésének ideje még tisztázatlan.<sup>17</sup>

### 3. A közreadás módszerei

A különböző típusú források, ill. a különböző kiadók eltérő házszozásai miatt a közreadandó kottaanyag heterogén képet mutat. Azon túl, hogy a korabeli notáció általános sajátságai jellemzik (többnyire egy motívum első előfordulásánál szerepel artikuláció, ismétlése vagy magától értetődően ugyanaz – vagy variált; egy hosszabb figuráció berendezett első ütemének folytatása magától értetődően *simile*), a kották jelsűrűsége nem egyenletes. Ebben valószínűleg a szerző írásmódjának változása is szerepet játszott (l. pl. a korai művekkel szemben az *An die Laute* részletes

1810-ben tetőződő bécsi patrióta-mozgalom (l. Prohaska 64–68) idejére tehető, de 1810. ápr. 2., Napóleon és Mária Lujza házasságkötése után a téma már nem volt aktuális.

<sup>10</sup> A hirdetések és újságmellékletek megjelenésének dátumát az egyes források leírásánál közöljük (*Jegyzetek*).

<sup>11</sup> AmZ 1815, No. 3, 46. h. (jan. 18.): „Übersicht des Monats December. ... Auch vernehmen wir, dass Hr. Fuss eine Oper in drey Aufz., betitelt *Romulus und Remus* ... für das Theater an der Wien in Musik gesetzt habe.”

<sup>12</sup> AmZ 1816, No. 48, 828–829. h.

<sup>13</sup> Wien, Steiner u. Co. 1815, l. *Jegyzetek*.

<sup>14</sup> L. Mona 282, 2517. sz. Fusz János: *Sey mir gegrüsst Pannonien mein theures Vaterland...*; Tud. Gyűjt. 1818. jan. 3., 122: „Graipel [=Ernst Greipel] Fő- Strázsamester Budai Lithographajába [sic] kőbe vésetett *minap*” – tehát a mű 1817-ben elkészült. (Megerősíti ezt Krüchten is, aki szerint Fusz a művet hazatérésekor [tehát 1817-ben] írta, l. 1819/11, 78).

<sup>15</sup> 1819-ben már Medgyesen is ismerték (Brandsch 46).

<sup>16</sup> Premier: 1812. aug. 21., hirdetés: 1812. szept. 23.

<sup>17</sup> A másolat és az autográfok írásának hasonlósága igazolja, hogy a szerző és a kopista egy generációhoz tartozott. (A papír vízjele nem informatív.)

előadási utasításait, és az *Elysium* és a *Beruhigung* aprólékosan kidolgozott záróütemeit).<sup>18</sup> Így a közreadás sem eredményezhetett egyöntetű kottaképet, hiszen a későbbi darabok folyamatosabban jelölt és differenciáltabb artikulációjához is alkalmazkodott.

A rendelkezésre álló mellékforrásokból mindössze néhány jelölést vettünk át a kottaszövegbe, a szokásos kerek zárójel használatát ezért mellőztük és az átvételeket csak jegyzeteltünk. A közreadó kevésszámú, analógiával nem igazolt kiegészítését (kötőívek, tartóívek és *staccato*-jelölések, dinamikák, módosítójelek pótlását) szögletes zárójelben közöltük.

A kottaszöveget hallgatólagosan modernizáltuk: a tempójelzések ma használatos formáját adtuk meg, a S-, A-, T-kulcs helyett violinkulcsot írtunk, a záróvonal feletti koronát, a metrumváltásnál behúzott duplavonalat elhagytuk. Az ütemen belül átkötött hangokat pontozással, 6/8-os ütemben két nyolcadszünetet egy negyedszünettel helyettesítettünk stb. A tört gerendákat megszüntettük és a gerendázást lehetőség szerint egységesítettük, a szárirányokat mai rend szerint határoztuk meg, a tört akkordot áthúzás helyett hullámvonallal jelöltük.

Hallgatólagosan és jegyzetelés nélkül pótoltuk ill. javítottuk az előkék hiányzó ívét, az énekszólamból melizmaíveit, a figyelmeztető, ill. analógiával rendelkező módosítójeleket, párhuzamos szólamból vagy ismétlődő strófából átvett ritmust, szünetjelet, artikulációt és dinamikát – amennyiben variáció nem jöhetett szóba. Ugyanígy kiegészítettük a folyamatos menetek artikulációit is.

Szintén külön jelölés nélkül vettük fel a kottába, de jegyzeteltük azokat a további módosításokat, melyeket nem analóg helyek alapján hajtottunk végre. Ezek a következők: hanghibák javítása, hiányzó hangok pótlása, továbbá kötő- és tartóívek pótlása is (ha a zárójelet grafikai okok miatt nem használtuk, vagy az adott megoldást részletesebben indokoltuk), valamint a *cresc.* és *decresc.* villák és egyéb dinamikai jelölések elhelyezésének kiigazítása stb.

Az ismétléseket tartalmazó darabokban általában az eredeti jelölést követtük, csak néhány strófikus dal elején töröltük az ismétlőjelet. A 2–3. versszakok első ismétlőjel elé került első szótagjait elhagytuk, mert azokat a pótoló *primo*-ütembe írtuk.<sup>19</sup> Az op. 24(b) elején az ismétlőjel hibás elhelyezését javítottuk, az op. 23 második dalába *primo*-ként egy csonka ütemet iktattunk be. Mindezeknél radikálisabb előadási változtatás javasolt azonban a *Verlassene* (op. 16,1) 14–15. ütemében, az ismételt lezárások és újratekintések elkerülésére.<sup>20</sup>

A korabeli *Klavier*-notációt megőriztük: a jobb- és balkéz elhelyezése az eredeti forrást követi. Ahol a zenei anyag kezek közti megoszlása nem világos, ott az egy kézzel játszandó hangokat/szólamokat kapoccsal összekötöttük. A szólamkottázást is megtartottuk, de az azonos értékű hangokat egy szárra írtuk. A rövidítéseket általában nem oldottuk fel (kivéve a  $\cdot$  jelölést, pl. op. 23,5: 113–114). Hasonló „archaizmusként” a bő szekundok figyelmeztető módosítójeleit is megőriztük.

Az énekszólamban a gerenda és a kötőív<sup>21</sup> azonos jelentésére való tekintettel az közös gerendán elhelyezett nyolcadok kötőívet általában elhagytuk, csak a hangsúlyosan *Manier*-értékű kötéseket tartottuk meg. Ugyanígy mindenütt elmaradt az énekszólamból a triolák kettős jelölése (ív+szám): a megőrzött ív tehát szintén kötőívként értelmezendő. A zongoraszólamban a triolákhoz és szextolákhoz írt csoportív-sorozatokat szintén töröltük.<sup>22</sup>

Az előke és *appoggiatura* írásmódja a forrásokban nincs megkülönböztetve egymástól, ill. az egyes kategóriákon belül is következtelen, mind az értékek, mind az ívhasználat tekintetében. Nemcsak az előke lehet egyszer v. kétszer áthúzott nyolcad vagy tizenhatod, hanem a mindig hosszú hangot jelentő *appoggiatura* is (vagyis a notáció hangértéket és nem előadásmódot

<sup>18</sup> L. a 25. és 52./87. ütemeket. A *Weg von Freundschaft* első verziójában a kötések után üresen maradt „movimento ordinario” a második verzióban részletezőbb artikulációt kapott.

<sup>19</sup> Opp. 24(a), 16,2 és 23,4 ill. 32.

<sup>20</sup> L. a *Jegyzeteket*.

<sup>21</sup> Schubert Neue Ausgabe, Serie IV, *Vorwort* XIII és Dürr *Notation* 94.

<sup>22</sup> L. op. 6,5, op. 24(a,b), op. 16,1 és 3, op. 31, *Das Fischermädchen* és Isaak-ária (*Függelék* 4. sz.).

jelöl,<sup>23</sup> pl. op. 16,5: 16. ü.). Ennek ellenére megfigyelhető az a tendencia is, hogy az áthúzott nyolcad-előke mégis inkább rövid előadásmódra vonatkozik (l. a 3. facsimilét). Az előkéket a közreadásban általában felező értékűre igazítottuk<sup>24</sup> és ívvel a főhanghoz kötöttük, a minden esetben felező értékű *appoggiaturá*-t következetesen ív nélkül írtuk. Az előadási javaslatokat lehetőleg csak az első előfordulásoknál adtuk meg, de strófavariációkban különböző megoldásokat is javasoltunk (pl. *An die Laute*).

Miután előadási konzekvenciákkal nem kellett számolnunk, két jelölés használatában nem követtük Fusz következetes írásmódját: a csaknem kizárólag áthúzott formában írt *Doppelschlag*-ot, melyet a kiadások is gyakran megőriztek, a szokásos, áthúzás nélküli jellel helyettesítettük – és ugyanígy, a hangsúly betűjeleként általa preferált *rfz*, *rinf* és *rinfz* helyett mindenütt a standard *fz* rövidítést közöltük.<sup>25</sup>

Fusz különböző előadásmódra vonatkozó, differenciált hangsúly-jelöléseit viszont megőriztük:<sup>26</sup> a *fz* mellett tehát az éket, sőt a hangsúly-jelentésű *stacc.* vonást is (l. op. 29: 25. ü.). Egyébként a *staccato* kétféle jelölését rendszeresítettük: az egy-egy hangra vonatkozó általában vonás, a folyamatos menethez tartozó többnyire pont lett.<sup>27</sup> A következtetlenségeket ennek megfelelően kiigazítottuk (op. 24[a]: 43. ü.), a hangismétlés feletti, *portato* jelentésű *stacc.* pontokat ívvel kiegészítettük (pl. op. 29), a mindkét kézre vonatkozó hangsúlyokat a fortepiano két szisztémája közé írtuk.

## Szöveg

Három darabot kivéve<sup>28</sup> a dalok összes strófáját az énekszólam alá írtuk, s ebben többnyire az eredeti elrendezést követhettük.<sup>29</sup> Az eltérő szótagszámú verssoroknál szükséges dallamváltozatokat az énekszólamokba átvettük és/vagy bevezettük: az első strófának megfelelő hangokat felfelé, a többit lefelé száraztuk.

A szöveget mai helyesírással adtuk vissza, s csak néhány archaizmust őriztünk meg. A központosítást modernizáltuk ill. pótoltuk, nyújtóvonalakat csak ütemvonalon átnyúló, átkötött hangok alatt használtunk.

<sup>23</sup> Friedlaender ismertette azt a bécsi szokást, miszerint áthúzott nyolcad tizenhatodot, áthúzott tizenhatod harminckettedet jelölt, előkeként is (l. *Vorschläge*, első oldal).

<sup>24</sup> Kivéve, ha a felezőnél rövidebb értékű előke rövid előadásmódot követel, l. *Editionsrichtlinien*: Schubert Neue Ausgabe a 300. oldaltól.

<sup>25</sup> A fenti notációs kérdésekkel kapcsolatban az 1806-os kantáta autográfját is figyelembe vettem, a *Braut von Messina* kórusainak partitúrája e tekintetben, műfaja miatt nem releváns.

<sup>26</sup> Még az aszinkron jelölést is, l. op. 24(a): 12. és 55. ü.

<sup>27</sup> A *stacc.* vonás gyakran *marcato*-jelentésű is (Dürr *Notation* 98).

<sup>28</sup> Op. 6,2 és *Chanson de Rousseau*, *Kaffee Abschiedslied*.

<sup>29</sup> Kivétel az op. 6, melynek eredeti kiadásában csak az első strófát közölték az énekszólam alatt. Ezt a közlésmódot csak a 2. dal esetében tartottuk meg, sőt, a 3. dal kétszer leírt kottaszövegét is összevontuk. Ugyanígy egy énekszólam alatt helyeztük el az op. 22,4 két versszakát is.

# Jegyzetek

## I. Dalok opusz-számmal

### 1–6. *Sechs neue Lieder* op. 6<sup>1</sup>

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Eder 488 [1808<sup>2</sup>]

*Sechs neue Lieder / mit Begleitung des Claviers / von / Joh: Fuss. / N° 488. Wien bei Joseph Eder auf dem Graben.*<sup>3</sup>

(használt példány: A-Wgm VI 3751 – Q 5593)

#### 1. *Des Grillen Häuschen*

5 <sup>1-3</sup>	bk.	ív 5 <sup>1-4</sup> , de vö. 13 <sup>1-3</sup>
15	fp.	<i>f</i> 3. negyedre

#### 2. *Zufriedenheit* (Hölty)

2 <sup>1</sup>	jk.	ék a szisztéma alatt
2 <sup>2-4</sup>	bk.	ív orig. 2 <sup>2-3</sup>
3	fp.	<i>cresc.</i> jk. 3 <sup>3</sup> -ig, 3 <sup>4</sup> -től <i>decresc.</i>
7 <sup>6</sup>	jk.	<i>stacc.</i> pont
11	jk.	<i>decresc.</i> 11 <sup>4-5</sup> alatt

#### 3. *Nachtgesang*

1. és 2–3. vsz. külön kiírva (2 × 20 ü. kotta)

13 <sup>1</sup>	jk.	<i>c'</i> pontozás nélkül, egybeszáravva
17 <sup>1-3</sup>	fp.	2–3. vsz.: ív 3 hang felett, nincs <i>stacc.</i>

#### 4. *Der Seefahrer*

6 <sup>1</sup>	jk.	<i>g</i> legyen?
17 <sup>2-4</sup>	jk.	kötőív 3 hang felett, 18 <sup>4-6</sup> és 19 <sup>4-6</sup> kétértelmű – vö. 22. sz. 14–15. ü.
18 <sup>1</sup> –19 <sup>1</sup>	bk.	eredeti szárazas 2 hang le, 2 fel (háromszor)
20	fp.	1–3. vsz. után ugrás az elejére [sic], vö. <i>Elysium</i> 17–18. ü.

#### 5. *Beruhigung*

5–6	fp.	<i>cresc.-decresc.</i> villák 2–4. negyed alatt, ua. 11–12 <i>decresc.</i>
13 <sup>1</sup>	bk.	negyed előke
14	jk.	kötőív 14 <sup>10-12</sup> , 14 <sup>12</sup> : ív felett <i>stacc.</i>
16 <sup>1-4</sup>	jk.	ív 16 <sup>1-3</sup> felett

#### 6. *An Minnas Geist*

15 <sup>2</sup>	jk.	<i>a'+ cisz''</i> felfelé, <i>e'</i> lefelé szárazva. ua. 35
16	fp.	<i>dolce</i> orig. a 4. nyolcadnál ( <i>p</i> pótlás), l. 36 <sup>4</sup>
19	fp.	<i>cresc.-decresc.</i> villa 18 <sup>6</sup> –19 <sup>3</sup> és 19 <sup>3-6</sup> között
25 <sup>1</sup>	fp.	egészütemes értelmező ív a „felütéstől” kezdve, mint 21, de itt nincs felütés (jk. <i>c'</i> az előző kottasor végén, ív nélkül)

<sup>1</sup> Krüchten 1819/12, 80: „Op. 6”.

<sup>2</sup> Hirdetés: WZ 1808. okt. 22., l. Weinmann Eder 28.

<sup>3</sup> A címszövegek leírásában a modern könyvtári jelzeteket nem közöljük.

### 7a. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24<sup>4</sup> (1811)

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Maisch 406 [1811<sup>5</sup>]

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / von Gabriele von Baumberg; / In Music gesetzt / für Gesang und Clavier / und aus Hochachtung / der Frau Maria von Andrásy gebohrnen von Végh / gewidmet von / Johann Fuss / N<sup>o</sup>. 9; / 406 – Wien bei Ludwig Maisch*

(használt példány: H-Bn Mus. pr. 5572)

6 <sup>1</sup>	ész.	előke-javaslatához l. az előke eredeti kötőívét, továbbá 10 <sup>1-2</sup> , 49 <sup>1-2</sup> (53 <sup>1-2</sup> ); de 8. ü. és 7b. sz. alapján <i>appoggiatura</i> is lehet (akkor 49. ü. variáció)
8 <sup>1</sup>	ész.	tizenhatod előke (vö. 51. ü. és 7b. uo.)
12 <sup>2</sup>	ész., bk.	hangsúly aszinkron jelölése [sic], vö. 55
14 <sup>12-15</sup> <sup>1</sup>	fp.	oldalváltás miatt kötőív megszakadt
16	bk.	ív orig. alul, de nem tartóív, l. 18, 20 és 59, 61, 63
19 <sup>1</sup>	ész.	pontozott hang, ua. 62?
24 <sup>3</sup>	jk.	átkötött hang felett <i>stacc.</i> vonás [=hangsúly], ua. 67 <sup>3</sup>
26 <sup>1-6</sup>	jk.	kötőívvel
27a,b	összes	ismétlőjel orig. 27b után, előtte a 4. vsz. első szótagja (2–3. vsz. szövege viszont a 4. ütemben, az ismétlőjel előtt [!] kezdődött) – 27a tehát pótlás
27	jk.	orig. hosszú ívek: 27 <sup>1-6, 7-12</sup> , ua. bk. 27 <sup>2-7</sup> és fp. 57, 70 (vö. 4. ü.)
27b–43	kórus	<i>unisono</i> kétfelé szárazva (kivétel: 27, 31 <sup>2</sup> , 33, 39 <sup>2</sup> )
28–42	fp.	egészütemes ívek – noha 29, 33, 35. ütemben hangismétlések, l. még 7b.
43	fp.	<i>stacc.</i> vonások
44	jk.	ív 1–5. hang felett
47 <sup>1-2</sup>	jk.	tartóív pótlás
48–53	bk.	gerendázás triola-csoportonként, de kötőívek „szextolák” felett
49	jk.	<i>stacc.</i> vonások, ua. 53
55	jk.	1–3. és 7–9. hang kötve, a csoportok utolsó hangja felett <i>stacc.</i> vonás – de vö. 56 <sup>1-2</sup> ív és 56 <sup>3</sup> <i>stacc.</i> (és 49, 51, 53)

### 7b. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24 (másik verzió)

Forrás

kéziratos másolat (é.n.); lelőhely: H-Ba(mi) C-1767;<sup>6</sup>

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / für / Gesang, und Klavier / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss / [lenn balra:] Joseph Fuss<sup>7</sup>*

Fekvő formátum, 19,2–3 × 24,1–2 cm; 2 bifolio (1–4. és 2–3. lap, 1r: címlap, 1v–3v: kotta, 4r: a kotta utolsó sora, 4v: üres); vízjel: a) ovális címerpajzs?, b) C. I. Honig.<sup>8</sup>

4	összes	ismétlőjel orig. az ütem előtt, ennek megfelelően párja a 26. ü. végén – vagyis 26 vége és 4 <sup>1</sup> között ugrás (továbbá 26 felett orig.: 1, 2 [ <i>primo, secundo</i> ], 27b felett: 3, 4 [?] jelölése) – 27a ütem tehát közreadói pótlás
5 <sup>3-6</sup>	ész.	a hangok felett <i>stacc.</i> vonások (idegen kéz?)
15	jk.	l. negyedre a felső szisztémában felesleges <i>esz</i> ” (idegen kéz)

<sup>4</sup> Krüchten 1819/12, 81: „Op. 24”.

<sup>5</sup> Hirdetés: WZ 1811. szept. 25., l. Weinmann Maisch 23.

<sup>6</sup> A Zenetudományi Intézet 1990-ben vásárolta meg a család tulajdonából. Használatra utaló későbbi bejegyzések, pl. l. ü.: *p* – l. még az alábbi jegyzeteket.

<sup>7</sup> A szerző unokatestvére és Fusz Ferenc zeneszerző nagyapja (l. Major).

<sup>8</sup> Vö. Haberkamp HR 14 (holland papír, Cornelis & Jacob Honig 1683–1856, l. 249ff és 260), és Eineder 1217 (1805).

17 <sup>8</sup>	jk.	<i>p</i> orig. 17 <sup>6</sup> alatt
24	jk.	2. negyed <i>f'</i> (ceruzás pótlás)
24 <sup>3</sup>	jk.	átkötött hang alatt <i>stacc.</i> pont [=hangsúly], 24 <sup>6</sup> : <i>stacc.</i> pont, 67: nincs <i>stacc.</i>
28–43	kórus	<i>unisono</i> végig szétszárzva
47	ész.	a szisztéma felett: „Wie oben” [=szólammegnevezés, noha a darab elején hiányzik]
51 <sup>12</sup>	bk.	<i>asz</i>
54 <sup>7-8</sup>	jk.	ív orig. 54 <sup>8-9</sup>
54 <sup>8</sup>	bk.	<i>d'</i> is, feloldójellel (idegen kéz?)
55 <sup>2</sup>	bk.	hibás javítás: <i>d'</i>
58 <sup>1</sup>	jk.	felső szisztémában felesleges <i>c''</i> [!] (idegen kéz)

## 8–12. *Gesänge* op. 16

Forrás

eredeti kiadás: Leipzig, Breitkopf & Härtel 1820 [1812<sup>9</sup>]

*Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / componirt / und dem / Fräulein Nina von Halácsy / gewidmet / von / IOH. FUSS. / 16<sup>s</sup>. Werk / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. / Pr. 8 Gr.*

(használt példány: A-Wgm VI 12263 – Q 556<sup>10</sup>)

### 8. *Die Verlassene an ihr Kind*

Mellékforrás

kiadás újságmellékletben: AmZ 1812, 17. sz., 286. o., IV. Beilage

*Die Verlassene an ihr Kind / komp. von Joh. Fuss.*

Eltérések a főforrástól (a közreadásban nem szerepelnek):

3 <sup>1-2</sup>	ész.	kötve, ua. 7, 21
5 <sup>1</sup>	ész.	előke nélkül
14	jk.	<i>stacc.</i> vonások

A források és a közreadás eltérései:

12	fp.	<i>cresc.</i> a 2. negyedig (mert jk. triolái rövidítve), ua. 26
14	összes	előadási javaslat 2–4. vsz.: ész. az első ütem felütésével fp. 14 <sup>3</sup> után indul, így fp. 14 <sup>4</sup> -ről 2 <sup>1</sup> -re ugrik; 5. vsz.: ész. felütése (15 <sup>1</sup> ) fp. 14 <sup>4</sup> után, fp. tehát 16 <sup>1</sup> -el folytatódik
18	bk.	2. negyed pótlás: <i>asz</i>
28 <sup>2</sup>	fp.	főforrás: <i>p</i> , mellékforrás: <i>pp</i>

### 9. *Dem Kleinmütigen*

2	ész.	2–3. vsz. első szótagja orig. itt is kiírva
5 <sup>1</sup>	bk.	<i>stacc.</i> vonás
5 <sup>6</sup>	jk.	<i>f'</i> – vö. 9: <i>f''</i> <i>esz'</i> és 17: <i>esz'</i> (variációk)

### 10. *Sonst und Jetzt*

14–16	jk.	triola-csoportívek elhagyva, ua. 22–24, 27 (29: orig. ív nélkül)
-------	-----	------------------------------------------------------------------

<sup>9</sup> Hirdetés: AmZ *Intelligenzblatt* 1812. augusztus.

<sup>10</sup> A címlapon jobbra fenn, kézírással: „R I. N. 725. lit: d”, a füzet 3. és 5. oldalán, balra fenn: „Fuss. Joh. 10.” (= a Rudolf fhg. gyűjteményhez tartozó kották szokásos jelzetei és bejegyzései).

### 11. *Sehnsucht*

1–2 <sup>1</sup>	fp.	a felütés első hangjától 2 <sup>1</sup> -ig mindkét szisztéma felett hosszú (értelmező?) ív
12 <sup>1,4</sup>	jk.	orig. <i>fp</i> – közlés a 17. ü. alapján

### 12. *Bitte beim Abschied*

16 <sup>1-3</sup>	jk.	ív orig. 16 <sup>1-4</sup> , ua. 19
39	fp.	<i>decresc.</i> villa a 4. negyeden
40 <sup>7</sup>	jk.	orig. <i>fz</i> – a közölt megoldáshoz l. op. 22,1 hasonló effektusait (8 és 21)
45 <sup>3</sup>	jk.	<i>tr</i> betűjele után hosszú hullámvonal, kötőív csak az utóka alatt [= hosszú trilla, utókéval 46 <sup>1</sup> -re köt] (vö. 56, 58)
50	fp.	<i>crescendo</i> kezdete a 2. negyeden
87	ész.	<i>ritard.</i> orig. csak <i>fp.</i> szólamban

### 13. *Der Traum op. 21*<sup>11</sup>

Forrás

eredeti kiadás: o.O, o.J., o.Pl.Nr. [Wien, Cappi 1815<sup>12</sup>]

[címlap nélkül, címszöveg a kotta felett:] DER TRAUM. / ROMANCE VON TIEDGE / mit Begleitung des Piano = Forte. / von / JOHANN FUSS.

(használt példány: H-Bn, Mus. pr. 5573)

24 <sup>1</sup>	ész.	kötőív csak az utókánál, ua. 34 <sup>1</sup> , 49 <sup>1</sup>
27 <sup>1</sup>	jk.	<i>fz</i> orig. 27 <sup>2</sup>
60–61	fp.	<i>stacc.</i> vonások
60 <sup>1-4</sup>	jk.	hangok közös (tört) gerendán
61 <sup>1-3</sup>	bk.	61 <sup>1-2</sup> kötve, 61 <sup>3</sup> <i>stacc.</i>
63	összes	orig. teljes ütemek: (1) ész.: egészütemes szünet, (2) <i>fp.</i> : az akkordok után nyolcad, negyed, nyolcad szünet – de korona a negyed-szünet felett

### 14–18. *Gesänge op. 22*

Forrás

eredeti kiadás: Leipzig, Breitkopf & Härtel: 2335 [1815<sup>13</sup>]

Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / in Music gesetzt / und der / Frau Josephine v. Csuzy, geb. v. Kwassay / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / N<sup>o</sup>. 2. – 22<sup>tes</sup>. Werk. – Pr. 16 Gr. / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(használt példány: A-Wgm VI 12268 – Q 5602<sup>14</sup>)

### 14. *Das Mädchen am Bach*

6 <sup>1</sup>	ész.	kötőív csak az utókánál, ua. 19 <sup>1</sup>
8	fp.	<i>decresc.</i> jel jk. 8 <sup>2</sup> -től, javítás 21 alapján
9–11	jk.	4–7. hang egy ívvel kötve, ua. 22–24 – l. 39 és 60 (vö. op. 23,2: <i>Die Rose</i> )
20 <sup>2-3</sup>	ész., jk.	kvintpárhuzam [!]
21 <sup>1-4</sup>	jk.	kötve, de 21 <sup>1</sup> -nél <i>stacc.</i> vonás is [= hangsúly, l. <i>f</i> ]

<sup>11</sup> Krüchten 1819/12, 81: „Op. 21”.

<sup>12</sup> Weinmann *Am Rande* 96. Hirdetés: WZ 1815. dec. 30., l. uő. Cappi 73.

<sup>13</sup> Deutsch 9: 1816; de vö. a hirdetéssel: AmZ *Intelligenzblatt* 1815. okt., 7. sz., 28. h. (Major, idézi Déri 79).

<sup>14</sup> A címlapon jobbra fenn: „R I. N. 718. lit: d.”, a füzet 3., 5. és 7. oldalán, balra fenn: „J. Fuss / 26.”, lenn középen: „Fuss” (Rudolf fhg. gyűjteményéből).

25 <sup>1-4</sup>	jk.	25 <sup>1</sup> <i>stacc.</i> vonás, de 1–4. és 5–8. hang alatt kötőív is – vö. 12–13 és 26
31	jk.	<i>poco staccato</i> , ua. 33 bk.
48 <sup>1</sup>	jk.	<i>tr ?</i> – ua. 69 <sup>1</sup>
62 <sup>1</sup>	jk.	orig. <i>stacc.</i> vonás [= hangsúly]

### 15. *Lied der Freunde*

12 <sup>2-4</sup>	jk.	közös (tört) gerendán
-------------------	-----	-----------------------

### 16–18. *Drei Romanzen*

Eredeti címfelirat (8. old.): *Drei Romanzen aus Kotzebue's Schauspiel mit Gesang: 'das Gespenst' im Klavier Auszug.*

A három románc a III. felvonás 8. jelenetéből való:<sup>15</sup>

1. *War einmal eine edle Dirne* (eredetileg 8 versszak, 1. vsz.= orig. 1., 2. vsz. = orig. 3., 3. vsz.= orig. 5. vsz. 1–4. sor és 6. vsz. 5–6. sor),

2. *Lieb Söhnlein* (2 vsz., mint az eredetiben),

3. *Komm herein, mein holdes Liebchen* (2 vsz., mint az eredetiben).

(1. Deodata spielt auf der Harfe)

1 <sup>3</sup>	jk.	alsó szólam: <i>d'</i>
9	ész.	<i>messa di voce</i> vége 9 <sup>4</sup> -nél (vö. 34, 59)
20 <sup>1</sup>	ész.	orig. nyolcad-előke – ezért kivételes előadási javaslat (ua. 45, 70), l. Bach 36. old.
28 <sup>1-4</sup>	jk.	közös (tört) gerendán, ua. 29 <sup>1-4</sup> felső szólam (és 53–54, 78–79)
70 <sup>3</sup>	jk.	<i>c''</i> előtt téves feloldójel

(2. Der Narr spielt)

A két versszak orig. egymás alatt kiírva (vö. 18–24. ü.), alatta a kíséret (1×)

3	fp.	a két akkord törése külön-külön jelölve (áthúzással)
---	-----	------------------------------------------------------

(3. Deodata singt...)

7	jk.	kötőív orig. 7 <sup>1-5</sup>
16–17	jk.	gerendázás orig. 1+3, ill. 4 hang, ehhez igazítva 21–22, 27–28, 44–45. ütem (és a 2. vsz.)
34	ész., fp.	a különböző utasítások: <i>a piacere</i> és <i>ad libitum</i> megtartva, de az ész.-ban inkább a köv. ütemre utal ( <i>cadenza?</i> ), ua. 84–85
41 <sup>1</sup>	bk.	<i>stacc.</i> ék, ua. 47, 91, 97

### 19–23. *Gesänge op. 23*

Forrás

eredeti kiadás: Leipzig, Breitkopf & Härtel 2406 [1816<sup>16</sup>]

GESAENGE / mit Begleitung des Pianoforte / *in Music gesetzt* / und der / *Frau Julie von Ürményi geb. v. Nagy* / *hochachtungsvoll gewidmet* / von / Johann Fuss. / N<sup>o</sup>. 3 – 23<sup>tes</sup>. Werk. / *Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

(használt példány: H-Bn Mus. pr. 5574)

<sup>15</sup> August von Kotzebue: *Das Gespenst, romantisches Schauspiel mit Chören und Gesänge*, eredeti kiadás: Leipzig 1808.

<sup>16</sup> Deutsch 9.

## 19. *Des Müllers Klage*

2 <sup>1-3</sup>	ész.	ív orig. 2 <sup>2-3</sup> , ua. 6 és 24
16 <sup>1</sup>	jk.	<i>e'</i> előtt orig. #
23	összes	tempójelzés „doch” nélkül
31 <sup>1</sup>	jk.	<i>f</i> orig. 31 <sup>2</sup>
42–43	fp.	<i>mancando</i> 43 <sup>1</sup> , <i>dim.</i> 44 <sup>1</sup> [!] alatt

## 20. *Die Rose*

3 <sup>5-8</sup>	jk.	hosszú ív, ua. 4–6 és 8, továbbá 9 <sup>1-4,5-8</sup> és 10 <sup>5-8</sup> (vö. 12–14)
17 <sup>5</sup>	fp.	<i>fz</i> orig. 17 <sup>7</sup>
23a,b	összes	eredetileg csak 23b – de vö. a felütéssel, ezért 23a pótlás
23a,b	fp.	<i>pp</i> orig. 23 <sup>1</sup>

## 21. *Gegenwart*

Mellékforrás

kiadás újságmellékletben: Wiener AmZ 1813<sup>17</sup>

Eltérések a főforrástól (a közreadásban nem szerepelnek):

4	fp.	<i>f</i> dinamika hiányzik, ua. 12
5	fp.	<i>p</i> dinamika hiányzik
10	összes	<i>fz</i> 10 <sup>2</sup> -nél

A források és a közreadás eltérései:

5 <sup>1</sup>	bk.	<i>p</i> orig. jk. 5 <sup>1</sup>
5–6, 8 <sup>6-11</sup>	jk.	artikuláció az AmZ alapján (5 <sup>5</sup> tartóív és <i>stacc.</i> = hangsúly)
10 <sup>1</sup>	összes	<i>fz</i> orig. 10 <sup>2</sup>

## 22. *Zufriedenheit* (Claudius)

0	bk.	<i>fz</i> az 1. ü. <i>A</i> hangja előtt (az ütemvonal alatt)
1	összes	ismétlőjel orig. az első ütem után, így a 2–5. vsz. első szótagja a jel előtt [!]
15 <sup>4-5</sup>	jk.	kötőív 15 <sup>5-6</sup> felett
17	összes	teljes ütem

## 23. *Die Erscheinung*

10 <sup>1</sup>	jk.	a szokásosnál nagyobb hangsúly-ék, majdnem <i>decresc.</i> villa – ua. 34, 77 (de vö. 27, 64, 66 stb.)
10 <sup>3</sup>	ész.	<i>f</i> orig. 10 <sup>2</sup>
15–18	fp.	<i>fp</i> az ütemek első hangjánál
19–20	fp.	rövid hangok kötőíve a csoport végéig, ua. 22–24 stb., de vö. 26, ill. 52–63, 88
36 <sup>1</sup>	bk.	<i>p</i> orig. jk. 36 <sup>1</sup> , ua. 38
53	fp.	<i>p</i> orig. a 2. nyolcadnál
53 <sup>4-5</sup>	jk.	kötőív 53 <sup>3-5</sup> , első hang felett <i>stacc.</i>
94 <sup>8-10</sup>	jk.	ív 94 <sup>7-10</sup>
110	összes	tempójelzés ész. 110 <sup>2</sup> felett
117	összes	6/8 metrumjelzés orig. a duplavonal után
117, 136	fp.	nyolcadszünet alatt csillag, ill. 138 <sup>1</sup> alatt kereszttel áthúzott kör: azaz „vi-de”, ugrás 117. ü. végéről 136 <sup>1</sup> -re?

<sup>17</sup> Facsimile kiadása: Wien–Köln–Graz 1986, 106.

## 24. *Elysium* op. 29

Forrás

eredeti kiadás: Bonn, Simrock 1314 [1817<sup>18</sup>]

*Elysium / Ein Gedicht von Louise Brachmann / für Gesang / und mit Begleitung des Pianoforté / dem Fräulein Henriette Klein gewidmet / von / J. FUSS / No. 1314 – 29<sup>tes</sup> Werk. – Preis 1 Fr: 50 Cs. / Bonn und Cöln bey N. Simrock. / Eigentum des Verlegers.*

(használt példány: A-Wgm VI 24820 – Q 5604<sup>19</sup>)

16	jk.	kötőív orig. 16 <sup>1-6</sup> , de utána csak öt hang felett: 16 <sup>7-11</sup> , ua. 79
17 <sup>2</sup>	fp.	<i>p</i> orig. 17 <sup>1</sup>
25 <sup>9</sup>	jk.	<i>stacc.</i> vonás és tartóív együtt [=hangsúly], bk. 25 <sup>7</sup> <i>stacc.</i> pótlás
75 <sup>6</sup>	ész.	orig. <i>e''</i>
80	fp.	<i>cresc.</i> jk. 80 <sup>8</sup> -ig (rövidítés miatt)

## 25. *Beruhigung* op. 31

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Steiner und C. 2671 [1817<sup>20</sup>]

*Beruhigung / aus [!] Caroline Pichler, geb: v: Greiner's: Olivier. / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano=Forte, / und der / Frau Josephine von Csuzj, geborne von Kwassay, / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / 31<sup>tes</sup> Werk. / N<sup>o</sup>. 2671 – Eigentum der Verleger – Pr. <sup>30.x.c.M.</sup> / Wien, bei S. A. Steiner und Comp.*

(használt példány: H-Bn, Mus. pr. 15412<sup>21</sup>)

17 <sup>1</sup>	jk.	<i>fp</i> – 17 <sup>2</sup> <i>tremulando</i>
21	fp.	<i>fz</i> (mint fokozás)
26–29	fp.	<i>stacc.</i> pontok, ua. 52, 57 <sup>1</sup> , 87
40	fp.	<i>cresc.</i> orig. a 39. ü. végén kezdődik
46 <sup>1</sup>	ész.	nyolcad előke, ua. 77
52 <sup>9</sup>	jk.	<i>stacc.</i> (pótol) tartóív felett [=hangsúly], vö. 87 <sup>9</sup> – és <i>Elysium</i> 25. ü.
55	jk.	kötőív orig. az első hangtól, l. 57 <sup>1</sup>
82	jk.	<i>d'</i> egészhang felett <i>f'</i> negyed (?) is, szár nélkül

## 26. *An Emilie* op. 32

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Maisch 542 [1817<sup>22</sup>]

*An Emilie / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano-Forte / und dem Fräulein Caroline v. Pontzen / gewidmet von / Joh: Fuss / 32<sup>s</sup> Werk / Wien bey Lud. Maisch.*

(használt példány: A-Wgm XV 50270 – Q 19046<sup>23</sup>)

10–11	bk.	kötőív orig. 10 <sup>5-6</sup> felett
14	fp.	<i>decresc.</i> villa bk. alatt
18	ész.	2–3. vsz. első szótagja itt, az ismétlőjel előtt [!]
32a,b	összes	ismétlőjel orig. 32b után, 32a pótlás
49	fp.	a két akkord külön törve (áthúzással)

<sup>18</sup> Deutsch 26. A kompozíció datálása az AmZ 1816. nov. 27-i száma alapján (Fusz tudósítása a mű előadásáról).

<sup>19</sup> A címlap bal alsó sarkában, kézirással: „J. F.” [= Johann Fusz példánya?]

<sup>20</sup> Hirdetés: WZ 1817. máj. 27., l. Weinmann S-S-H 1, 150.

<sup>21</sup> A címlap régi jelzetei és bejegyzései szerint a Nemzeti Zenede tulajdonából.

<sup>22</sup> Hirdetés: 1817. júl. 5., l. Weinmann *Maisch* 31.

<sup>23</sup> A címlapon jobbra fenn: „I: N: 720: lit: d” (Rudolf fhg. gyűjteményéből).

## II. Dalok opusz-szám nélkül

### 27. *Chanson de Rousseau*

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Maisch 396 [1810<sup>24</sup>]

*Chanson de J. J. Rousseau / (Que le jours [!] me dure) / avec la traduction allemande / pour la Guitarre ou le Piano forte / par Jean Fuss / No 4. / 396 – à Vienne chez Louis Maisch – 30x*  
(használt példány: H-Ba(mi) 603.129, Major-gyűjtemény)

1<sup>1</sup> jk. főhang előtti kiirt *arpeggio* pótlás, 1<sup>4</sup> és gitár, ill. 4, 6, 13. ü. alapján

### 28. *Kaffee Abschiedslied*

Forrás

autográf *Reinschrift* (ca.1810<sup>25</sup>); lelőhely: D-Au (HR III 4 ½ 4<sup>o</sup> 846<sup>26</sup>);

[idegen kéz:] *die Abschied vom Caffé / [A:] Kaffee Abschieds Lied. / für / Gesang und Clavier / von J: Fuß.* [alulközépen három törölt jel/betű];

Fekvő formátum, 21,5 × 30,5 cm; 1 bifolio (1r: címlap, 1v: kotta, 2r: 2–5. vsz.<sup>27</sup>); vízjel: HR 23 (itáliai papír 1760–1815).<sup>28</sup>

A költő megjelölése a vers alatt: „von einer biederen Patriotin”.

13<sup>4</sup> jk. *f* orig. 14<sup>1</sup>-nél

### 29. *Das Fischermädchen*

Forrás

kiadás újságmellékletben: AmZ 1810, 39. sz., Beilage XVIII–XIX<sup>29</sup>

12<sup>1</sup>, 13<sup>1</sup> jk. pontozott *a'*, ua. 16–17; ea.: negyed+nyolcadszűnet  
19 összes ismétlőjel nélkül

### 30. *Das Lied der kleinen Anna*

Főforrás

autográf *Reinschrift* szerzői javításokkal, Bécs 1812. júl. 15.; lelőhely: H-Bn (Ms. mus. 198.);  
*Das Lied der kleinen Anna. / mit Begleitung des Piano-forte / komponirt / und der Hochedlen Frau Julie von Űrményi / gebohrnen von Nagÿ / hochachtungsvoll gewidmet / von / Joh: Fuss.*  
[pecsét:] Ex Museo / Hungarico.

Az oldal alján kéziratos bejegyzések (a keletkezés feltételezett sorrendjében):<sup>30</sup>

1. [jobb alsó sarok:] Manus propria / Joannis Fuss. / Krüchten mppria,
2. [felette, baloldalt kezdve és végigírva:] E dallam szerzője nem Fuss János, hanem Gr. Batthyány Franciska szül. gr. Szé / chényi volt / Mátray Gábor mp.<sup>31</sup>

Fekvő formátum, 22,3 × 30,2 cm;<sup>32</sup> 1 bifolio (3r: címszöveg, 3v–4r kotta, alatta a 2–3. vsz., az

<sup>24</sup> Weinmann *Maisch* 22: „Nicht eruirt [1810]”. Vö. uo. két másik Fuss mű hirdetésével (opp. 4 és 9, Pl.Nr. 394 és 395): WZ 1810. márc. 24. és 1810. máj. 2. (l. Déri 70).

<sup>25</sup> Haberkamp datálása (74), l. *Általános megjegyzések*: 2. A művek datálása.

<sup>26</sup> Eredetileg Wallersteinben, majd Schloß Harburgban (l. in Haberkamp, *Vorwort*).

<sup>27</sup> 2v: anonim *Tanz für Pianoforte* As-dur 2/4 (Haberkamp 239).

<sup>28</sup> „3 kleiner werdende Halbmonde. Häufig in Verbindung mit HR 44 (MA), 52a, 67, 134” – l. KBM 2, WZ 181, Heawood 867, 869 és Eineder 437–442 (Haberkamp 251).

<sup>29</sup> Facsimile kiadása: Amsterdam 1964–1966.

<sup>30</sup> Krüchten József (†1846), Mátray Gábor (1797–1875).

<sup>31</sup> L. *Általános megjegyzések*, 3. jegyzet.

<sup>32</sup> A dal kézírata egy három füzetből összeállított kolligátum második darabja. A címlapokon található azonos pecsét szerint eredetileg mindhárom kottafüzet a Nemzeti Múzeum tulajdonában volt. (1r: közös címlap, későbbi kéz: *Sammlung / geschriebene / Musikalien. / Sec. XVIII. & XIX.*)

énekszólam végén: *Wien am 15. July / 1812. komponirt*, 4v: üres<sup>33</sup>); vízjel: a) *Wels* [folyóírással]  
b) töredék a lap felső szélénél („U” betű vagy ábra?).<sup>34</sup>

A kotta két rétege: (1) eredeti kompozíció, (2) szerzői javítások és kiegészítések, valószínűleg a közreadás előkészítésekor.

Az első és második réteg eltérései, ill. egyéb kiegészítések:

1 <sup>2</sup>	jk.	<i>cisz'</i> pótlásként?
5	jk.	<i>e'</i> pótlásként?
6 <sup>1</sup>	ész.	korona kivakarva, javítás: korona a szünet felett
10 <sup>1</sup>	ész.	korona kivakarva, javítás: korona a nyolcadszünet felett
12 <sup>2-3</sup>	ész.	<i>f'</i> – <i>f'</i> javítva: <i>a'</i> – <i>h'</i>
18	összes	eredeti tempójelzés: <i>Im ersten Zeitmaße</i> (javítás: <i>zweiten</i> )
18	fp.	<i>fp</i> (idegen kéz?)
24 <sup>1</sup>	fp.	<i>pp</i> (idegen kéz?)

Mellékforrás

kiadás újságmellékletben: Wiener AmZ 1813<sup>35</sup>

Eltérések a főforrástól:

2	ész.	felütés kötőívvel
5 <sup>2-3</sup> , 6 <sup>1</sup>	ész.	pontozott negyed és nyolcad, ill. félkotta, előke nélkül
10 <sup>1</sup>	ész.	félkotta
15 <sup>2</sup>	jk.	<i>e'+ g'+ cisz''</i>
17	összes	<i>langsamer</i>
17 <sup>1</sup>	fp.	<i>p</i> (18: nincs dinamikai utasítás)
22	fp.	<i>diminuendo</i> az ütem 2. felétől
23	fp.	<i>pp</i> a 2. ütemvonalnál

A források és a közreadás eltérései:

23	fp.	<i>diminuendo</i> orig. 22 végétől
24	fp.	<i>pp</i> orig. 24 <sup>1</sup>

### 31. A tavasz

Forrás

kiadás verseskötet mellékleteként: Wien, Anton Pichler 1813

A' TAVASZ / *Musikára vette Fűsz János*

in: *Csokonai Vitéz Mihály poétai munkái. Kiadta Márton József. Bétsben, 1813. Pichler Antal bet.*  
[2. kötet:] *Anakreoni dalok. – A tavasz. Irta Kleist. Hozzájárulnak Kleist némelly apróbb darabjai.*<sup>36</sup>

(használt példány: H-Ba(mi) 603.732, Major-gyűjtemény)<sup>37</sup>

12 <sup>3</sup>	jk.	sajtóhiba: <i>a'</i> és <i>g'</i> együtt
14 <sup>6-8</sup>	jk.	kötőív orig. 14 <sup>7-8</sup>

<sup>33</sup> Az oldalszámozás a kolligátum később bevezetett paginálását követi.

<sup>34</sup> A „Wels” szó hasonlóan kurzív előfordulása: Eineder 1354 (1836).

<sup>35</sup> Facsimile kiadása: Wien–Köln–Graz 1986, 106. *Das Lied der kleinen Charlotte*, H-Ba(mi), Major-gyűjtemény (valószínűleg az eredeti kiadásról készített litográfia).

<sup>36</sup> L. Petrik I, 473. A fordítás alapja Ewald Christian von Kleist *Der Frühling* c. költeménye (1749), a dal szövege a hosszú költemény első versszaka.

<sup>37</sup> Új kiadása: Bartalus István *Magyar Orpheus*, Pest 1869, 64–65 (további öt versszak szövegével).

### 32. *An die Laute*

Forrás

kiadás újságmellékletben: AmZ Wien 1818, 52. sz., Beilage 12

*An die Laute*. Musik von J. Fuss. *Beilage No 12. zur mus. Zeitung*

(használt példány: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

4 <sup>1</sup>	ész.	<i>appoggiatura</i> világosan <i>gisz'</i> nyolcad (áthúzás nélkül), ezért kivételként megtartva; vö. 20 <sup>1</sup> <i>fisz' appoggiatura</i> , 36 <sup>1</sup> és 52 <sup>1</sup> <i>fisz'</i> előke. Más lehetőség: 4 <sup>1</sup> <i>gisz' appoggiatura</i> javítva <i>fisz'-re</i> ; 20 <sup>1</sup> , 36 <sup>1</sup> és 52 <sup>1</sup> <i>fisz'</i> hosszú előke (mivel orig. áthúzott nyolcadok [=16d])
4 <sup>6-11</sup>	jk.	hosszú ív, ua. 20, 36 és 52
10	fp.	<i>cresc.</i> -villa jk. 9 <sup>10</sup> -tól
15	jk.	egy ív, ua. 31, 47 és 63
16	jk.	ív nélkül [sic], ua. 32 és 48
17	fp.	<i>p</i> nincs kiírva, ua. 33 (nincs pótlás)
26	fp.	<i>decresc.</i> jel jk. 26 <sup>5</sup> -tól
37 <sup>3-7</sup>	ész.	egy hosszú ív
55 <sup>4-6</sup>	ész.	triola-ív, végén „ <i>stacc.</i> ” [= külön szótag], ua. „ <i>stacc.</i> ” 57 <sup>8</sup>
57, 58	fp.	<i>cresc.</i> -villa jk. 57 <sup>3-7</sup> alatt, <i>decresc.</i> 58 <sup>6-8</sup>

### III. Függlék

#### 1. *Dankgebet aus der Oper Minos*

Főforrás

autográf *Reinschrift*, Bécs 1809. máj. 7.; lelőhely: D-B (Mus. ms. autogr. J. Fuss M, Autographe von Grasnick<sup>38</sup>);

[balra fent] N<sup>o</sup> 12 [jobbra fent] Aus der Autographen Sammlung / des Aloys Fuchs

Originale / *Dankgebeth / aus der Oper: Minos König auf Creta, / für / vier Singstimmen / und mit Begleitung des Piano Forte / von / Joh: Fuß.*

Fekvő formátum, 1 bifolio (1r: címlap, 1v–2r: a kotta, végén: *comp. am 7 Mai 1809. in Wien*, 2v: üres); vízjel: címerpajzs három hatágú csillaggal és VG (?) betűvel (töredék).<sup>39</sup>

Mellékforrás

kiadás újságmellékletben: AmZ 1810, 39. sz., Beilage XVII–XVIII<sup>40</sup>

Eltérés a főforrástól: T szólam helyett B1, basszuskulcsban.

A források és a közreadás eltérései:

11	összes	<i>cresc.</i> kezdete: S 11 <sup>3</sup> után, A 11 <sup>2</sup> előtt, T nincs, B záró ütemvonal felett, jk. 11 <sup>2</sup> . (NB. AmZ: S 11 <sup>1</sup> – B és jk. mint autográf)
23	fp.	orig. <i>p</i> – <i>pp</i> az AmZ-ből átvéve (= szerzői javítás? vö. 20–21: <i>p</i> )

#### 2–4. *Cavatina und 2 Arien aus dem Melodram Isaak op. 30*<sup>41</sup>

Forrás

eredeti kiadás: Wien, Traeg 564 és 565 [1812<sup>42</sup>]

[három füzet, közös borító nélkül]

<sup>38</sup> Aloys Fuchs bécsi gyűjteményéből került Berlinbe (Schaal 521).

<sup>39</sup> Dr. Helmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin) szíves közlése.

<sup>40</sup> Facsimile kiadása: Amsterdam 1964–1966.

<sup>41</sup> Krüchten 1819/12, 82: „Op. 30”.

<sup>42</sup> Hirdetés: WZ 1812. szept. 23., l. Weinmann *Traeg* 61.

(1)

[szöveg a kotta felett:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. I / 564 (oldalszám: 1, 2)

(2)

[szöveg a kotta felett:] CAVATINE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. II / 564 (oldalszám: 3, 4)

(3)

[címlap nélkül, szöveg a kotta felett:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. III / 565 (oldalszám: [1], 2–5)

(használt példány: A-Wgm VI 41 – Q 5591 és VI 45 – Q 5592<sup>43</sup>)

Libretto: Wien, Joseph Tandler 1812<sup>44</sup>

1. Arie (*Gott schützt die Unschuld*): 2. jelenet (9. o.);

2. Cavatine (*Lebe wohl, geliebte Mutter*): 10. jelenet, *Aria* címmel (20. o.);

3. Arie (*Ach, Gott, wie schön ist die Natur*): 16. jelenet (26. o.).<sup>45</sup>

## 2. Arie

17 <sup>1</sup>	ész.	rendhagyó előke-javaslat, l. 38 <sup>1</sup> (vö. Bach III/IV)
27	jk.	27 <sup>1</sup> , 27 <sup>4</sup> kettősfogások egy száron, zászlóval – 27 <sup>2-3</sup> és 27 <sup>5-6</sup> külön gerendán

## 3. Cavatine

2 <sup>1</sup>	jk.	<i>stacc.</i> vonás
14 <sup>2-4</sup>	ész.	orig. <i>Kleinstich</i>
21	ész.	átkötött <i>g'</i> elhelyezése: <i>ossia c''</i> alatt
22	bk.	<i>stacc.</i> vonások
25 <sup>1</sup>	bk.	<i>d</i> negyed

## 4. Arie

16	jk.	előke-javaslat Türk 225. o. 15d pont alapján, ua. 18, 20 stb.
31 <sup>8</sup>	jk.	korona orig. 31 <sup>7</sup> felett (ész.: nyolcadszünetnél)
35 <sup>2</sup>	jk.	<i>e'+ gisz'+ cisz''</i>
37 <sup>6</sup>	ész.	<i>stacc.</i> vonás [=önálló szótag], ua. 39 <sup>9</sup>
41	fp.	<i>stacc.</i> vonások és kiírt <i>staccato</i> utasítás (ua. 55. és 75. ü.)
46	bk.	<i>stacc.</i> vonások, ua. fp. 48 (ill. 80, 82), de 63: <i>stacc.</i> vonások megtartva
50	fp.	csak a négy harmincketted kötve, ua. 52–54, 84 (90–91 alapján egységesítve)
63	jk.	<i>cresc.</i> orig. 63 <sup>3</sup> alatt, 63 <sup>5-6</sup> <i>f'</i> pótlás
94 <sup>2-7</sup>	ész.	ív orig. 94 <sup>2-8</sup>
99	jk.	<i>cresc.</i> 99 <sup>6</sup> -ig

<sup>43</sup> A címlapon balra fenn: „Fuss / 12”, jobbra: „R I. N. 723. lit: d.” és füzetben balra fenn: „Fuss, 12” (Rudolf fhg. gyűjteményéből).

<sup>44</sup> *Theatermuseum*. Wien: (1) 621.686 –A (súgópéldány), (2) 627.901–B (kolligátumban).

<sup>45</sup> Előadási utasítás a librettóban [40. ü.]: *Mit hoher Begeisterung*. Az 1–2. verssor szövege ugyanott: „Mir winket die Hoffnung, sie täuschet mich nicht / Bald werd ich erblicken das ewige Licht.”

## 5. *Kanon aus der Oper Romulus und Remus*

Forrás

kiadás újságmellékletben: AmZ Wien 1817, 36. sz., Beilage 9<sup>46</sup>

CANON / aus der Oper / ROMULUS und REMUS / (nach einer neuen Umarbeitung) / für drey Sinstimmen und mit Begleitung des Piano Forte. / Beylage N<sup>o</sup> 9 zur mus: Zeitung, Musik von J. Fuss

(használt példány: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

8 <sup>5-7</sup>	1.ész.	kötőív 8 <sup>5-6</sup> , de 8 <sup>6-7</sup> egy gerendán, szöveg 8 <sup>7</sup> alatt, ua. 15: 1–2. ész. és 22: 2–3. ész.
20 <sup>5</sup>	3.ész.	bizonytalan hangmagasság
21 <sup>4</sup>	1.ész.	„-liens” orig. 21 <sup>3</sup> alatt, noha 21 <sup>1-2</sup> kötve, 21 <sup>2-3</sup> közös gerendán (21 <sup>4</sup> alatt nincs szöveg!)
25 <sup>3</sup>	3.ész.	orig. e' (vö. 29 <sup>3</sup> )
34	1.ész. és fp.	ész. <i>cresc.</i> a 2. negyednél, fp. 34 <sup>5</sup>
35 <sup>1</sup>	jk.	felső szólam: 1. negyed pont nélkül
38	összes	<i>cresc.</i> orig. a 2. negyednél, ua. 43

## 6. *Lied mit Chor aus der Parodie Die Büchse der Pandora*

Főforrás

kiadás gyűjteményben: Wien, Steiner und C. 2853 [1818<sup>47</sup>]

[borító:] SAMMLUNG / komischer / Theater-Gesänge / aus dem Theater in der Leopoldstadt / IN WIEN / 3<sup>te</sup> Lieferung / Wien / bei S. A. Steiner und Comp.

[címlap:] Lied mit Chor / /:Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins:// Aus der Parodie / Die Büchse der Pandora. // Aus dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / WIEN / bei S. A. Steiner und Comp.

(használt példány: H-KE K 828/3)<sup>48</sup>

Mellékforrás

kiadás gyűjteményben (gitárkíséréssel): Wien, Steiner und C. 2489 [1815?<sup>49</sup>]

*Lied mit Chor*, / (Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins u.s.w.) / Aus / der Parodie: Die Büchse der Pandora. // dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / Nr. 2489. – Preis / Wien / bei S. A. Steiner und Comp. / (Musikhändler am Graben Nro. 612.)<sup>50</sup>

Eltérések a főforrástól:<sup>51</sup>

1	ész.	megnevezése <i>Gesang</i> , felirat a szólam felett: <i>Eine Stimme</i>
18	kórus	legalsó szólam: <i>g – g</i>
(32–33)	(ész.)	szövegközlésben: <i>und wer kein's hat</i>

<sup>46</sup> A kompozíció datálásáról l. *Általános megjegyzések*, 11. jegyzet.

<sup>47</sup> Hirdetés: WZ 1818. aug. 11., l. Weinmann S-S-H 1, 159.

<sup>48</sup> A kotta 2–7. oldalán Fuss műve a *Pandora* első felvonásából (vö. AmZ Wien 1818, 24. sz., 208. h.), 8–13 oldalán a *Der lustige Fritz*-be átvett változata.

<sup>49</sup> A kiadásról l. Weinmann S-S-H 1, 140, Pl.Nr. 2489: „Johann Fuss: Lied: Das ist alles eins, Ges. u. Pfte [!], nicht eruiert” (de vö. Pl.Nr. 2488 és 2490 hirdetésével: WZ 1815. nov. 11.). Az adat az 1816. ápr. 3-án hirdetett kiadói katalógusból származik („Nro.V”, l. ehhez i.m. 18). A használt kotta lemezszáma is 2489, de gitárkíséretet tartalmaz (Weinmann fortepianóra vonatkozó adata téves?). A füzet viszont nyilvánvalóan az 1818-as a kiadás nyomán készült: címszövege azonos és a „Fritz”-verziót is közli.

<sup>50</sup> *Das erste Pfennig-Magazin für Guitarre und Gesangsfreunde* [...] 1. évf. 5. kötet, Bonn, Dunst & Comp é.n. (Hét részből álló kolligátum, köztük három füzet Diabelli, kettő Steiner kiadványa, l. H-Bn ZR 210.)

<sup>51</sup> A kötetben levő két darab közül csak az egy verzzakkal közölt *Pandora*-részlet eltéréseit jegyezteltük (vokális szólamok).

A források és a közreadás eltérései:

eredeti lábjegyzet: *Wird durchaus im Wienerischen Dialekt vorgetragen*

1	ész.	violinkules: tehát a kórus felső két szólama S, A
54 <sup>s</sup>	jk.	<i>fisz</i> "

### 7. Kanon *Sei mir gegrüßt, Pannonien*

Forrás

kiadás újságmellékletben: AmZ Wien 1819, 49. sz., Beilage VI<sup>52</sup>

CANON / für vier Singstimmen / von / Joh: Ev: FUSS<sup>53</sup>

(használt példány: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

### 8. *Leichengesang*

Forrás

kiadás újságmellékletben: AmZ Wien 1819, 49. sz., Beilage VI

LEICHENGESANG / für vier Männerstimmen / von / Joh: Ev: FUSS.

(használt példány: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

1	összes	szöveg csak T1 alatt (és 4. ü.: B)
4	B2	eredeti szöveg: <i>steige dann</i> (Bartalus: <i>herrlich lohnt</i> )
7 <sup>1-3</sup>	B1,2	szöveg pótlása a 6. és 8. ü. alapján

<sup>52</sup> A mű datálásáról l. *Általános megjegyzések*, 14. jegyzet.

<sup>53</sup> Az eredeti szövegkezdethez (*Sei mir gegrüßt Panonien*) l. Márton József bécsi újságjának címét: *Pannonia, eine Zeitschrift für Freunde der ungarischen Sprache und Literatur, Wien 1809* (Lang).



## Allgemeine Bemerkungen

### 1. Die Quellen<sup>1</sup>

Die eigenartige Quellenlage von Fuss' Lebenswerk bedingt (sein Nachlass wurde nämlich vernichtet und seine Manuskripte gingen fast vollständig verloren), dass bei der überwiegenden Mehrzahl der hier herausgegebenen Werke gedruckte Ausgaben als Vorlagen dienten: Von den einundzwanzig Hauptquellen der vorliegenden Edition sind insgesamt nur vier Manuskripte und davon drei Autographe. Der Chor *Dankgebet* aus der Oper *Minos* war schon lange als Autograph verzeichnet worden, bevor er 1879 aus der Wiener Sammlung von Aloys Fuchs nach Berlin, für die Grasnack-Sammlung verkauft wurde.<sup>2</sup> Auf dem Titelblatt des *Lied der kleinen Anna* bezeugte bereits Krüchten die Identität der Handschrift von Fuss: „Manus propria / Joannis Fuss. Krüchten mppria“.<sup>3</sup> Das unlängst aufgetauchte Manuskript des *Kaffee Abschiedslied* wurde im Laufe der Vorbereitung der vorliegenden Edition als Autograph identifiziert. Die einzige zur Edition herangezogene Abschrift, das Manuskript der zweiten Fassung des Liedes *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* ist ebenfalls als authentisch anzusehen, da sie von Joseph Fuss, dem Cousin des Komponisten<sup>4</sup> kopiert wurde.

Die übrigen Lieder des Bandes sind also aufgrund der erhalten gebliebenen Originalausgaben herausgegeben.<sup>5</sup> Innerhalb dieser Kategorie wurden selbständige Ausgaben mit und ohne Opuszahl bzw. die als Band- oder Zeitungsbeilage erschienenen Werke voneinander unterschieden, da die verschiedenen Ausgabentypen wahrscheinlich auch hinsichtlich der Autorisation voneinander abweichen.

Von den vierzig Nummern des hier vorgelegten Bandes stand uns bei vierunddreißig bloß eine Quelle zur Verfügung: Es bestand also nur im Falle von sechs Werken die Möglichkeit, mehrere Quellen zu berücksichtigen. Bei zwei Autographen: *Das Lied der kleinen Anna* und *Dankgebet* diente natürlich das Manuskript des Komponisten als Hauptquelle;<sup>6</sup> die Abweichungen ihrer als Zeitungsbeilage gedruckten Ausgaben sind in den Einzelbemerkungen aufgezählt.<sup>7</sup> Bei den Liedern *Die Verlassene* bzw. *Gegenwart*, die verschiedene zeitgenössische Ausgaben hatten, gelten die im Liederheft erschienenen Formen als Hauptquelle, auch wenn manche Abweichungen der Zeitungsbeilagen vermerkt wurden. Solche bewertbare Unterschiede konnten in der im Vergleich zur gewählten Hauptquelle früheren gitarrenbegleiteten Fassung von *Lied mit Chor* nicht gefunden werden. Die zwei verschiedenen Fassungen des *Weg von Freundschaft bis zur Liebe* sind gerade wegen ihrer bedeutenden Abweichungen im Notentext nebeneinander mitgeteilt. Obwohl die Abschrift aller Wahrscheinlichkeit nach die spätere Form darstellt, geht aus den erwähnten grundlegenden Unterschieden eindeutig hervor, dass Joseph Fuss sie nicht von der gedruckten Ausgabe, sondern von irgendeiner anderen Quelle abschrieb. (Die von gedruckten Ausgaben er-

<sup>1</sup> Siehe die ausführliche Quellenbeschreibung in *Einzelbemerkungen*.

<sup>2</sup> Schaal 521.

<sup>3</sup> Im Gegensatz zu ihm stellte Mátray, der sich mit der Bestimmung der Handschrift nicht befasste, in seiner wahrscheinlich späteren Bemerkung die Verfasserschaft des Liedes in Frage. Seine Feststellung beruht offenbar auf einem Irrtum, dem nicht nur das autographische Titelblatt der Quelle, sondern auch die Tatsache widerspricht, dass das Stück bereits zu Lebzeiten des Komponisten unter seinem Namen, vermutlich mit seinem Wissen und Willen, erschien (s. Wiener AmZ 1813), s. ferner *Einzelbemerkungen*.

<sup>4</sup> Siehe Major.

<sup>5</sup> Siehe die Einzelheiten der Ausgaben in *Einzelbemerkungen*.

<sup>6</sup> In der Edition ist von den beiden Schichten des Autographs des *Lied der kleinen Anna* die zweite (*Fassung letzter Hand* als Stichvorlage) herausgegeben, s. die Abweichungen der Originalfassung in den *Einzelbemerkungen*.

<sup>7</sup> Eine Ausnahme bildet am Ende von *Dankgebet* das aus der AmZ übernommene *pp*, das auch das Autograph begründet.

stellten späteren Abschriften wurden in keinem Fall berücksichtigt;<sup>8</sup> sie sind auch bei der Quellenbeschreibung nicht aufgezählt.)

## 2. Die Datierung der Werke

Das genaue Kompositionsdatum der Werke ist bloß im Falle der zwei Autographe bekannt: Das *Dankgebet* ist mit dem 7. Mai 1809 datiert, die erste Version vom *Lied der kleinen Anna* wurde am 15. Juli 1812 niedergeschrieben.<sup>9</sup> Bei den anderen Liedern lässt sich zusammenfassend feststellen, dass alle Quellen (mit Ausnahme der zweiten Fassung von op. 24 und der gleichzeitig mit dem Wiener Nekrolog erschienenen beiden Werke: der Kanon *Sei mir begrüßt, Pannonien* und *Leichengesang*) zu Lebzeiten des Komponisten entstanden sind.

In der Edition müsste man selbstverständlich das Kompositionsdatum der Werke angeben; das kann aber bei ausschließlich in gedruckter Form erhaltenen Liedern heute nicht mehr bestimmt werden. Das Erscheinungsdatum der Veröffentlichungen, die im Inhaltsverzeichnis und über den einzelnen Liedern angegeben ist, soll also als *terminus ante quem* gelten. (Diese Jahreszahlen zeigen eindeutig, dass die Opuszahl keineswegs die tatsächliche Entstehungsfolge des Werkes widerspiegelt, s. z.B. op. 24: 1811). Das Erscheinungsjahr der Werke konnte aufgrund der gegebenen Plattennummern bestimmt werden, wobei auch die Zeitungsanzeigen der Verlage berücksichtigt wurden, die noch genauere Informationen enthalten. Sie standen uns bei den Wiener Ausgaben vollzählig zur Verfügung, weil die einschlägigen Angaben der WZ von Weinmann bearbeitet wurden. Ein ähnlich konkretes *ante quem* Datum konnte man bei den in der Zeitung erschienenen Liedern feststellen. Von den in Leipzig erschienenen Liederheften ist uns bloß die Anzeige von opp. 16 und 22 bekannt, die Datierung der anderen Leipziger Ausgabe bzw. des in Bonn gedruckten Liedes *Elysium* (opp. 23 und 29) erfolgte also aufgrund der Plattennummern.<sup>10</sup> Über der in der Csokonai-Gedichtsammlung gedruckten Komposition *A tavasz* [Der Frühling] steht ebenfalls das Erscheinungsjahr des Bandes.

In einigen Fällen konnte die Datierung der Edition durch eine dem Kompositionsdatum näher stehende Jahreszahl ersetzt werden, da z.B. das ins Liederheft aufgenommene *Gegenwart* (op. 22, 1815) bereits 1813 separat erschien, die Komposition des 1817 gedruckten Kanons *Romulus und Remus* wurde nach Fuss' Mitteilung im Dezember 1814 beendet<sup>11</sup> und das ebenfalls 1817 herausgegebene Lied *Elysium* wurde bereits 1816 aufgeführt.<sup>12</sup> Das später populär gewordene *Lied mit Chor* wurde als selbstständiges Stück bereits im Jahre 1815 veröffentlicht; Fuss hob es 1818 einfach in die *Büchse der Pandora* hinein.<sup>13</sup> Die wahrscheinliche Entstehungszeit des Kanons *Sei mir begrüßt, Pannonien* kann nach der Zeitungsanzeige einer verschollenen Ausgabe bestimmt werden (1817),<sup>14</sup> und der mit ihm gleichzeitig erschienene *Leichengesang* dürfte auch nicht viel

<sup>8</sup> Nicht einmal das St. Lambrecht Exemplar des Kanons *Romulus* in der Fassung mit Streicherbegleitung, weil die Datierung in RISM (c. 1800) offenkundig nicht stimmt.

<sup>9</sup> Im Gegensatz zu Fuss' Gewohnheit ist die autographische Quelle von *Kaffee Abschiedslied* ist undatiert, die angegebene Jahreszahl „(1810?)“ ist Haberkamps Datierung. Der Liedtext hat mit Napoleons 1804 verhängter kontinentaler Sperre zu tun; die Entstehung des Stückes kann in die Zeit der in den Jahren 1809–10 kulminierenden Wiener patriotischen Bewegung verlegt werden (s. Prohaska 64–68). Er war nach Napoleons Eheschließung mit Marie-Louise am 2. April 1810 nicht mehr aktuell.

<sup>10</sup> Das genaue Datum der Anzeigen und Beilagen ist in den *Einzelbemerkungen* angegeben.

<sup>11</sup> AmZ 1815, No. 3, Sp. 46 (18. Jan.): „Übersicht des Monats Dezember. ... Auch vernehmen wir, dass Hr. Fuss eine Oper in drey Aufz., betitelt *Romulus und Remus* ... für das Theater an der Wien in Musik gesetzt habe.“

<sup>12</sup> AMZ 1816, No. 48, Sp. 828–829.

<sup>13</sup> Wien, Steiner u. Co. 1815, s. *Einzelbemerkungen*.

<sup>14</sup> S. Mona 282, Nr. 2517. Fusz János: *Sey mir gegrüsst Pannonien mein theures Vaterland...*; Tud. Gyűjt. 3. Jan. 1818, S. 122: „Graipel [=Ernst Greipel] Fő- Strázsamester Budai Lithographajába [sic] kőbe vésetett *minap*“ [Unlängst in der Budaer lithographischen Werkstatt des Hauptwachmeisters Graipel in Stein geritzt] – das Werk lag also 1817 fertig vor. (Laut Krüchten soll Fuss das Werk nach seiner Rückkehr in Buda geschrieben haben [1817], s. 1819/11, 78).

später entstanden sein.<sup>15</sup> Das über dem ersten Lied von op. 16 (*Die Verlassene*) als *terminus ante quem* angegebene Erscheinungsjahr blieb dagegen unverändert: Die Anzeige der Serie erschien im August 1812 in der Zeitung, das Lied selbst kam als Muster vor der Veröffentlichung des Heftes am 22. April 1812 heraus. Ähnlicherweise soll über drei Arien von *Isaak* das Erscheinungsdatum sein, zumal der Verlag die Ausgabe bereits im Jahr der Premiere veröffentlichte.<sup>16</sup>

Die zweite Quelle des Liedes *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* ist heute nicht datierbar, da die Zeit von Joseph Fuss' Tätigkeit noch nicht geklärt ist.<sup>17</sup>

### 3. Bemerkungen zur Edition

Wegen der verschiedenen Quellentypen bzw. der abweichenden Hausregeln der einzelnen Verlage zeigt das zu edierende Notenmaterial ein heterogenes Bild. Zwar sind die Eigenarten der zeitgenössischen Notation auch für diese Notentexten gültig (Artikulationen stehen meistens beim ersten Vorkommen eines Motivs, ihre Wiederholung ist entweder natürlich identisch – oder variiert; die Fortsetzung des ersten eingerichteten Taktes einer längeren Spielfigur ist selbstverständlich *simile*), die Verteilung der „zweiten Schicht“ der Notation, d. h. der für die Ausführung bestimmten Zeichen ist ungleichmäßig. In diesem Umstand dürfte auch die Veränderung der Notierungsweise des Komponisten eine Rolle gespielt haben (s. z.B. die im Gegensatz zu den Frühwerken detaillierten Ausführungsanweisungen von *An die Laute* oder die minutiös ausgearbeiteten Schlußtakte von *Elysium* und *Beruhigung*<sup>18</sup>). So konnte auch in der Herausgabe, die sich sowohl der Notation der Frühwerke als auch der reicheren und differenzierteren Artikulation der späteren Lieder anpasste, kein einheitliches Notenbild entstehen.

Aus den zur Verfügung stehenden Nebenquellen sind nur einige Bezeichnungen in den Notentext übernommen worden, deshalb konnte der Gebrauch der üblichen runden Klammern vermieden werden; die spärlichen Übernahmen sind in den *Einzelbemerkungen* aufgezählt. Die wenigen freien Ergänzungen der Herausgeberin, die nicht auf Analogien beruhen (einige Binde- und Haltebögen, Staccato-Zeichen, Dynamik und Akzidentien) stehen in eckigen Klammern.

Der Notentext wurde stillschweigend modernisiert: Die Tempobezeichnungen sind in der heute üblichen Form gebraucht, statt S-, A-, T-Schlüsseln stehen Violinschlüssel, die Fermate über dem Schlußstrich sowie der Doppelstrich bei Metrumwechsel wurden weggelassen. Die Haltebögen innerhalb eines Taktes sind durch Verlängerungspunkte, zwei nacheinander stehenden Achtelpausen im 6/8-Takt durch Viertelpausen ersetzt worden usw. Die gebrochenen Balken wurden getilgt und die Balkensetzung ist soweit wie möglich vereinheitlicht, die Richtung der Behalsung folgt dem heutigen Gebrauch, die Arpeggio-Striche sind in Wellenlinien übertragen.

Die fehlenden Bögchen bei Vorschlägen, die Bögen bei den Melismen der Singstimme, die Warnungsakzidentien, bzw. die Analogieergänzungen der Akzidentien, Rhythmen, fehlenden Pausen, Artikulationen und dynamischen Zeichen sind stillschweigend, ohne Anmerkungen gesetzt worden, sofern keine Variation in Frage kam. Ähnlicherweise sind die Artikulationen der fortlaufenden Spielfiguren ergänzt worden.

Einige freie Ergänzungen, die sich aus den Parallelstellen nicht ergeben, wurden im Notenbild nicht kenntlich gemacht, sondern in den Anmerkungen aufgezählt. Sie sind wie folgt: die Korrektur von Schreib- und Druckfehlern, der Zusatz von einzelnen fehlenden Noten, Binde- und Haltebögen (wenn aus graphischen Gründen keine eckigen Klammern benutzt werden können

<sup>15</sup> Im Jahre 1819 war er bereits in Medgyes (Mediasch) bekannt (Brandsch 46).

<sup>16</sup> Premiere: 21. Aug. 1812, Anzeige: 23. Sept. 1812.

<sup>17</sup> Die Ähnlichkeit zwischen der Schrift der Kopie und der Autographe bezeugt, dass der Autor und der Kopist zur gleichen Generation gehörten. (Das Wasserzeichen des Papiers hat keinen Informationswert.)

<sup>18</sup> Siehe T. 25 und 52/87. Die Blöcke des *movimento ordinario* der ersten Fassung von *Weg von Freundschaft* erhielten in der zweiten eine ausführlichere Artikulation.

oder die Auflösung eine ausführliche Begründung verlangt), ferner die korrigierte Anbringung von Cresc. und Decresc.-Winkeln und anderer dynamischer Zeichen usw.

In den Liedern mit Wiederholungen folgt die Edition meistens der ursprünglichen Zeichensetzung, nur am Anfang einiger strophischer Lieder sind die Wiederholungszeichen gestrichen. Die überflüssigen ersten Silben vor dem ersten Wiederholungszeichen der 2.–3. Strophen wurden weggelassen, weil sie im ergänzten *primo*-Takt ausgeschrieben wurden.<sup>19</sup> Die fehlerhafte Setzung am Anfang von op. 24(b) wurde korrigiert und in das zweite Lied von op. 23 ein unvollständiger Takt als *primo* eingefügt. In T. 14–15 von *Verlassene* (op. 16,1) ist jedoch eine radikale Ausführungsänderung empfohlen, um wiederholte Schlüsse und Neuanfänge zu vermeiden.<sup>20</sup>

Die zeitgenössische Klaviernotation wurde beibehalten, die Anordnung der rechten und linken Hand folgt den Vorlagen. Wo die Verteilung des Klaviersatzes zwischen den beiden Händen unklar ist, sind die zur einen Hand gehörenden Noten mit Klammern verbunden.) Auch die stimmige Notation wurde beibehalten, aber gleichwertige Noten sind mit einem gemeinsamen Hals gesetzt. Die Abkürzungen sind im allgemeinen nicht aufgelöst (mit Ausnahme der Bezeichnung  $\frac{1}{2}$ , z.B. op. 23,5: T. 113–114). Die Warnungssakzidentien der übermäßigen Sekunden bleiben als ähnliche „Archaismen“ bewahrt.

Da Balken und Bögen in der Singstimme dieselbe artikulatorische Bedeutung hatten,<sup>21</sup> wurden die Bögen der zusammengebalkten Achtel im allgemeinen weggelassen und nur die Vortrags-„Manier“ bezeichnenden Bögen sind beibehalten worden. Ebenso fällt in der Singstimme die Doppelbezeichnung der Triolen (Bogen+Ziffer) weg; der übernommene Bogen ist daher ebenfalls als Bindebogen zu verstehen. (In der Klavierstimme sind die den Triolen und Sextolen beigegebenen Gruppierungsbögen ebenfalls getilgt.<sup>22</sup>)

Die Notation des Vorschlags bzw. der Appoggiatur unterscheidet sich in den Quellen nicht, bzw. ist sogar innerhalb der einzelnen Kategorien inkonsequent sowohl was die Notenwerte als auch die Bogensetzung anbelangt. Nicht nur der Vorschlag kann ein einmal oder zweimal durchgestrichenes Achtel oder Sechzehntel sein, sondern auch die Appoggiatur, die immer einen langen Notenwert bezeichnet (d. h. diese Notation gibt Notenwerte und keine Ausführungsweise an,<sup>23</sup> z.B. op. 16,5: T. 16). Trotzdem ist auch die Tendenz zu bemerken, dass sich die Ziernote eher auf die kurze Ausführung bezieht (s. Faksimile 3). Die Vorschläge sind in der Edition meist zu halbwertiger Notation korrigiert<sup>24</sup> und mit einem Bögchen zur Hauptnote gebunden, wogegen die halbwertige Appoggiaturen immer ohne Bögchen notiert sind. Die Ausführungshinweise der Herausgeberin sind nur beim ersten Vorkommen angegeben, in den Strophenvariationen sind jedoch verschiedene Lösungsmöglichkeiten empfohlen (z.B. *An die Laute*).

Fuss' folgerichtige Notierungsweise wurde bei zwei Bezeichnungen nicht befolgt, nachdem sie keine Konsequenzen für die Ausführungsweise hat: Der fast ausschließlich durchgestrichen geschriebene und in dieser Form oft auch in den gedruckten Ausgaben beibehaltene Doppelschlag ist durch das übliche Zeichen, die als Bezeichnung des Akzents fast durchwegs verwendeten Abkürzungen *rfz*, *rinf* und *rinfz* durch die standard *fz* ersetzt worden.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Opp. 24(a), 16,2 und 23,4 bzw. 32.

<sup>20</sup> Siehe die *Einzelbemerkungen*.

<sup>21</sup> Schubert Neue Ausgabe, Serie IV, *Vorwort* XIII und Dürr *Notation* 94.

<sup>22</sup> Siehe op. 6,5, op. 24(a,b), op. 16,1 und 3, op. 31, *Das Fischer mädchen* und die Isaak-Arie (*Anhang* Nr. 4).

<sup>23</sup> Friedlaender berichtete über den Wiener Gebrauch, wonach ein durchgestrichenes Achtel auch als Vorschlag ein Sechzehntel, ein durchgestrichenes Sechzehntel ein 32tel bezeichnete (s. *Vorschläge*, erste Seite).

<sup>24</sup> Ausgenommen die kleiner als halbwertig notierten Vorschläge, weil sie immer kurz sind (s. *Editionsrichtlinien*: Schubert Neue Ausgabe, S. 300).

<sup>25</sup> In den obigen Spezialfragen habe ich auch das Autograph der 1806er Kantate berücksichtigt; die Partitur der Chöre der *Braut von Messina* ist wegen ihrer Gattung in dieser Hinsicht irrelevant.

Demgegenüber sind Fuss' differenzierte, sich auf verschiedene Ausführungsweisen beziehende Akzentzeichen beibehalten worden:<sup>26</sup> neben *fz* auch der Winkel, und sogar der Stacc.-Strich im Sinn von Akzent (s. op. 29: T. 25). Ansonsten gelten beide Arten von Staccato-Bezeichnungen: der Strich bezieht sich im allgemeinen auf eine Note, der Punkt bezeichnet meistens die fortlaufenden Passagen.<sup>27</sup> Die Inkonsequenzen sind dementsprechend berichtigt worden (op. 24[a], T. 43), die Stacc.-Punkte über Tonwiederholungen in der Bedeutung von Portato wurden mit einem Bogen ergänzt (op. 29). Die Akzente, die sich auf beide Hände beziehen, erscheinen zwischen den beiden Systemen des Klaviers.

## Text

Mit Ausnahme von drei Stücken<sup>28</sup> sind alle Strophen unter der Singstimme angebracht und darin konnte im allgemeinen die ursprüngliche Anordnung befolgt werden.<sup>29</sup> Bei Zeilen unterschiedlicher Silbenzahl wurden die notwendigen Melodievarianten in die Singstimme übernommen und/oder eingetragen: Die der ersten Strophe entsprechenden Noten sind nach oben, die übrigen Noten nach unten behalst.

Abgesehen von einigen Archaismen ist der Text der heutigen Orthographie angepasst. Die Interpunktion wurde ebenfalls modernisiert bzw. ergänzt, Dehnungsstriche kommen bloß unter den über einen Taktstrich hinweg gehaltenen Noten vor.

<sup>26</sup> Selbst die asynchrone Bezeichnung, s. op. 24(a): T. 12 und 55.

<sup>27</sup> Der Staccatostrich bedeutet häufig auch *marcato* (Dürr *Notation* 98).

<sup>28</sup> Op. 6,2 und *Chanson de Rousseau, Kaffee Abschiedslied*.

<sup>29</sup> Eine Ausnahme bildet die Originalausgabe des ersten Zyklus (op. 6), in der die Folgestrophen separat im Anschluss an den Notentext gedruckt wurden. Der unterdrückte Text wurde nur beim zweiten Lied belassen und sogar der zweimal notierte Notentext des dritten Liedes wurde zusammengezogen. Ähnlich sind die beiden Strophen von op. 22,4 der einmal notierten Singstimme unterlegt.

# Einzelbemerkungen

## I. Lieder und Gesänge mit Opuszahl

### 1–6. *Sechs neue Lieder op. 6*<sup>1</sup>

Vorlage

Erstausgabe: Wien, Eder 488 [1808<sup>2</sup>]

*Sechs neue Lieder / mit Begleitung des Claviers / von / Joh: Fuss. / N° 488. Wien bei Joseph Eder auf dem Graben.*<sup>3</sup>

(benutztes Exemplar: A-Wgm VI 3751 – Q 5593)

#### 1. *Des Grillen Häuschen*

5 <sup>1-3</sup>	Kl. u.	Bg. 5 <sup>1-4</sup> , vgl. 13 <sup>1-3</sup>
15	Kl.	<i>f</i> beim 3. Viertel

#### 2. *Zufriedenheit* (Hölty)

2 <sup>1</sup>	Kl. o.	Stacc.-Keil unter dem System
2 <sup>2-4</sup>	Kl. u.	Bg. urspr. 2 <sup>2-3</sup>
3	Kl.	Cresc.-Wkl. bis Kl. o. 3 <sup>3</sup> , bei 3 <sup>4</sup> bereits Decresc.
7 <sup>6</sup>	Kl. o.	Stacc.-Punkt
11	Kl. o.	Decresc. unter 11 <sup>4-5</sup>

#### 3. *Nachtgesang*

1. und 2–3. Str. ausgeschrieben (2 × 20 T. Noten)

13 <sup>1</sup>	Kl. o.	<i>c'</i> ohne Verlängerungspunkt, zusammen behalst
17 <sup>1-3</sup>	Kl.	2.–3. Str.: Bg. über 3 Noten, kein Stacc.

#### 4. *Der Seefahrer*

6 <sup>1</sup>	Kl. o.	soll <i>g</i> sein?
17 <sup>2-4</sup>	Kl. o.	Bindebg. über 3 Noten, 18 <sup>4-6</sup> und 19 <sup>4-6</sup> zweideutig – vgl. Nr. 22, T. 14–15
18 <sup>1</sup> –19 <sup>1</sup>	Kl. u.	urspr. 2 Noten nach unten, 2 nach oben behalst (dreimal)
20	Kl.	nach den 1.–3. Str. Sprung nach vorne [sic], vgl. <i>Elysium</i> T. 17–18

#### 5. *Beruhigung*

5–6	Kl.	Cresc.-Decresc.-Wkl. unter dem 2.–4. Viertel, ebenso 11–12 Decresc.
13 <sup>1</sup>	Kl. u.	Viertel-Vorschlag
14	Kl. o.	Bindebg. 14 <sup>10-12</sup> , 14 <sup>12</sup> ; über Bg. auch Stacc.
16 <sup>1-4</sup>	Kl. o.	Bg. über 16 <sup>1-3</sup>

#### 6. *An Minnas Geist*

15 <sup>2</sup>	Kl. o.	<i>a' + cis''</i> nach oben, <i>e'</i> nach unten behalst wie in T. 35
16	Kl.	<i>dolce</i> urspr. beim 4. Achtel ( <i>p</i> Ergänzung), s. 36 <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Krüchten 1819/12, 80: „Op. 6“.

<sup>2</sup> Anzeige: WZ 22. Okt. 1808, s. Weinmann *Eder* 28.

<sup>3</sup> Bei der Titelbeschreibung sind die modernen Signaturen nicht mitgeteilt.

19	Kl.	Cresc.-Decresc.-Wkl.: 18 <sup>6</sup> –19 <sup>3</sup> und 19 <sup>3-6</sup>
25 <sup>1</sup>	Kl.	langer Bg. vom „Auftakt“ an (wie in T. 21), aber hier kein Auftakt (Kl. o. c' am Ende der vorigen Notenzeile, ohne Bg.)

### 7a. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24<sup>4</sup> (1810)

Vorlage

Erstausgabe: Wien, Maisch 406 [1811<sup>5</sup>]

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / von Gabriele von Baumberg; / In Music gesetzt / für Gesang und Clavier / und aus Hochachtung / der Frau Maria von Andrásy gebohrnen von Végh / gewidmet von / Johann Fuss / N<sup>o</sup>. 9; / 406 – Wien bei Ludwig Maisch*

(benutztes Exemplar: H-Bn Mus. pr. 5572)

6 <sup>1</sup>	Sgst.	zur Ausführungsanweisung für den Vorschlag s. das originale Bögchen der Vorschlagsnote, ferner 10 <sup>1-2</sup> , 49 <sup>1-2</sup> (53 <sup>1-2</sup> ); aber aufgrund von T. 8 und Nr. 7b. kann auch Appoggiatur sein (in diesem Fall ist T. 49 eine Variation)
8 <sup>1</sup>	Sgst.	Sechzehntel-Vorschlag (vgl. T. 51 und 7b. ebd.)
12 <sup>2</sup>	Sgst., Kl. u.	asynchrone Akzentbezeichnung [sic], vgl. 55
14 <sup>12-15</sup> <sup>1</sup>	Kl.	wegen Umblättern der Bindebg. unterbrochen
16	Kl. u.	Bg. urspr. unten, aber kein Haltebg., s. 18, 20 und 59, 61, 63
19 <sup>1</sup>	Sgst.	punktierte Note, ebenso 62?
24 <sup>3</sup>	Kl. o.	über der gebundenen Note Stacc.-Str. [=Akzent], so auch 67 <sup>3</sup>
26 <sup>1-6</sup>	Kl. o.	mit Bindebg.
27a,b	alle	Wiederholungszeichen urspr. nach 27b, vor ihm die erste Silbe der 4. Str. (der Text der 2.–3. Str. begann dagegen in T. 4, vor [!] dem Wiederholungszeichen) – 27a ist daher Ergänzung
27	Kl. o.	urspr. lange Bögen: 27 <sup>1-6</sup> , 7-12, ebenso Kl. u. 27 <sup>2-7</sup> und Kl. 57, 70 (s. T. 4)
27b–43	Chor	Unisono mit Doppelbehalung (Ausnahmen: 27, 31 <sup>2</sup> , 33, 39 <sup>2</sup> )
28–42	Kl.	Bindebg. über ganzen Takten – obwohl in T. 29, 33, 35 Tonwiederholungen, s. auch 7b.
43	Kl.	Stacc.-Striche
44	Kl. o.	Bg. über den 1.–5. Noten
47 <sup>1-2</sup>	Kl. o.	Haltebg. ergänzt
48–53	Kl. u.	Balkensetzung nach Triolengruppen, aber Bindebg. über „Sextolen“
49	Kl. o.	Stacc.-Striche, ebenso 53
55	Kl. o.	1.–3. und 7.–9. Noten gebunden, über der letzten Note der Gruppen Stacc.-Str. – aber vgl. 56 <sup>1-2</sup> Bg. und 56 <sup>3</sup> Stacc. (und 49, 51, 53)

### 7b. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24 (andere Fassung)

Vorlage

handschriftliche Kopie (o.J.), Fundort: H-Ba(mi) C-1767;<sup>6</sup>

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / für / Gesang, und Klavier / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss / [unten links:] Joseph Fuss<sup>7</sup>*

Querformat, 19,2–3 × 24,1–2 cm; 2 Bifolien (Blätter 1–4 und 2–3, 1r: Titelblatt, 1v–3v: Noten, 4r: die letzte Zeile der Noten, 4v: unbeschrieben); Wasserzeichen: a) ovaler Wappenschild, b) C. I. Honig.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Krüchten 1819/12, 81: „Op. 24“.

<sup>5</sup> Anzeige: WZ, 25. Sept. 1811, s. Weinmann *Maisch* 23.

<sup>6</sup> Erworben 1990 aus dem Besitz der Familie durch das Institut für Musikwissenschaften. Spätere, auf Gebrauch hinweisende Eintragungen, z.B. T. 1: p – s. auch die weiteren Anmerkungen.

<sup>7</sup> Der Cousin des Verfassers und Großvater des Komponisten Ferenc Fusz (s. Major).

<sup>8</sup> Vgl. Haberkamp HR 14 (holländisches Papier, Cornelis & Jacob Honig 1683–1856, s. 249 ff. und 260), und Eineder 1217 (1805).

4	alle	Wiederholungszeichen urspr. vor dem Takt, dementsprechend sein Gegenstück am Ende von T. 26 – d. h. Sprung (zwischen dem Ende von 26 und 4 <sup>1</sup> (ferner über 26 urspr.: 1, 2 [ <i>primo, secundo</i> ]), über 27b: 3, 4 [?] Bezeichnung) –T. 27a ist daher eine Zutat der Herausgeberin
5 <sup>3-6</sup>	Sgst.	über den Noten Stacc.-Striche (von fremder Hand?)
15	Kl. o.	auf dem 1. Viertel im oberen System ein überflüssiges <i>es</i> “ (von fremder Hand)
17 <sup>8</sup>	Kl. o.	<i>p</i> urspr. unter 17 <sup>6</sup>
24	Kl. o.	2. Viertel <i>f'</i> (Ergänzung mit Bleistift)
24 <sup>3</sup>	Kl. o.	unter der überbundenen Note Stacc.-Punkt [=Akzent], 24 <sup>6</sup> : Stacc.-Punkt, 67: kein Stacc.
28–43	Chor	Unisono: Doppelhäuse, in stimmiger Notierung
47	Sgst.	über dem System: „Wie oben“ [= Stimmenbezeichnung, obwohl sie am Anfang des Stückes fehlt]
51 <sup>12</sup>	Kl. u.	<i>as</i>
54 <sup>7-8</sup>	Kl. o.	Bg. urspr. 54 <sup>8-9</sup>
54 <sup>8</sup>	Kl. u.	auch <i>d'</i> , mit Auflösungszeichen (von fremder Hand?)
55 <sup>2</sup>	Kl. u.	fehlerhafte Korr.: <i>d'</i>
58 <sup>1</sup>	Kl. o.	im oberen System ein überflüssiges <i>c</i> “ [!] (von fremder Hand)

## 8–12. *Gesänge op. 16*

Vorlage

Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel 1820 [1812<sup>9</sup>]

Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / componirt / und dem / Fräulein Nina von Halácsy / gewidmet / von / IOH. FUSS. / 16<sup>s</sup>. Werk / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. / Pr. 8 Gr.

(benutztes Exemplar: A-Wgm VI 12263 – Q 556<sup>10</sup>)

### 8. *Die Verlassene an ihr Kind*

Nebenquelle

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: AmZ 1812, No. 17, S. 286, IV. Beilage

*Die Verlassene an ihr Kind / komp. von Joh. Fuss.*

Abweichungen von der Hauptquelle (in der Edition nicht vorhanden):

3 <sup>1-2</sup>	Sgst.	gebunden wie in T. 7, 21
5 <sup>1</sup>	Sgst.	kein Vorschlag
14	Kl. o.	Stacc.-Striche

Abweichungen zwischen den Vorlagen und der Edition:

12	Kl.	Cresc. bis zum 2. Viertel (wegen der abbreviierten Triolen in Kl. o.), ebenso 26
14	alle	Ausführungsvorschlag für 2.–4. Str.: die Sgst. beginnt mit dem Auftakt des ersten Taktes nach Kl. 14 <sup>3</sup> , so springt Kl. von 14 <sup>4</sup> zu 2 <sup>1</sup> ; 5. Str.: der Auftakt der Sgst. bereits nach Kl. 14 <sup>4</sup> statt 15 <sup>1</sup> , Fortsetzung des Kl. also mit 16 <sup>1</sup>
18	Kl. u.	2. Viertel Ergänzung: <i>as</i>
28 <sup>2</sup>	Kl.	Hauptquelle: <i>p</i> , Nebenquelle: <i>pp</i>

<sup>9</sup> Anzeige: AmZ *Intelligenzblatt*, August 1812.

<sup>10</sup> Auf dem Titelblatt rechts oben, mit Hand geschrieben: „R I. N. 725. lit: d“, auf Seite 3 und 5 des Hefes, links oben: „Fuss. Joh. 10.“ (= die üblichen Signaturen und Eintragungen der Noten von Erzherzog Rudolphs Sammlung).

## 9. Dem Kleinmütigen

2	Sgst.	die erste Silbe der 2.–3. Str. urspr. auch hier ausgeschrieben
5 <sup>1</sup>	Kl. u.	Stacc.-Str.
5 <sup>6</sup>	Kl. o.	<i>f'</i> – vgl. 9: <i>f'</i> <i>es'</i> und 17: <i>es'</i> (Varianten)

## 10. Sonst und Jetzt

14–16	Kl. o.	der Triolen-Gruppenbogen weggelassen, ebenso 22–24, 27 (29: urspr. ohne Bg.)
-------	--------	---------------------------------------------------------------------------------

## 11. Sehnsucht

1–2 <sup>1</sup>	Kl.	vom Auftakt bis zu 2 <sup>1</sup> ein großer durchgehender Bg. (über beiden Systemen)
12 <sup>1,4</sup>	Kl. o.	urspr. <i>fp</i> – geändert nach 17

## 12. Bitte beim Abschied

16 <sup>1-3</sup>	Kl. o.	Bg. urspr. 16 <sup>1-4</sup> , ebenso in T. 19
39	Kl.	Decresc.-Wkl. auf dem 4. Viertel
40 <sup>7</sup>	Kl. o.	urspr. <i>fz</i> – zur Dynamik der Edition s. op. 22,1 (8 und 21)
45 <sup>3</sup>	Kl. o.	nach <i>tr</i> auch eine lange Wellenlinie, Bindebg. nur unten dem Nachschlag [=langer Triller bis 46 <sup>1</sup> ], vgl. 56, 58
50	Kl.	Anfang des Cresc. über dem 2. Viertel
87	Sgst.	<i>ritard.</i> urspr. nur in der Klavierstimme

## 13. Der Traum op. 21<sup>11</sup>

Vorlage

Erstausgabe: o. O., o. J., o. Pl.Nr. [Wien, Cappi 1815<sup>12</sup>]

[ohne Titelblatt, Titel über den Noten:] DER TRAUM. / ROMANCE VON TIEDGE / mit Begleitung des Piano = Forte. / von / JOHANN FUSS.

(benutztes Exemplar: H-Bn, Mus. pr. 5573)

24 <sup>1</sup>	Sgst.	Bindebg. nur beim Nachschlag, ebenso 34 <sup>1</sup> , 49 <sup>1</sup>
27 <sup>1</sup>	Kl. o.	<i>fz</i> urspr. 27 <sup>2</sup>
60–61	Kl.	Stacc.-Striche
60 <sup>1-4</sup>	Kl. o.	gemeinsamer (gebrochener) Balken
61 <sup>1-3</sup>	Kl. u.	61 <sup>1-2</sup> gebunden, 61 <sup>3</sup> Stacc.
63	alle	urspr. ganze Takte: (1) Sgst.: ganztaktige Pause, (2) Kl.: nach den Akkorden Achtel-, Viertel- und Achtelpausen, aber Fermate über der Viertelpause

## 14–18. Gesänge op. 22

Vorlage

Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel: 2335 [1815<sup>13</sup>]

Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / in *Music gesetzt / und der / Frau Josephine v. Csuzy, geb. v. Kwassay / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / N<sup>o</sup>. 2. – 22<sup>tes</sup>. Werk. – Pr. 16 Gr. / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

(benutztes Exemplar: A-Wgm VI 12268 – Q 5602<sup>14</sup>)

<sup>11</sup> Krüchten 1819/12, 81: „Op. 21“.

<sup>12</sup> Weinmann *Am Rande* 96. Anzeige: WZ, 30. Dez. 1815, s. ders. *Cappi* 73.

<sup>13</sup> Deutsch 9: 1816; aber vgl. die Anzeige: *AmZ Intelligenzblatt* Okt. 1815, No. 7, Sp. 28 (Major, zitiert in Déri 79).

<sup>14</sup> Auf dem Titelblatt rechts oben: „R I. N. 718. lit: d.“, auf Seiten 3, 5 und 7 des Heftes, links oben: „J. Fuss / 26.“, unten in der Mitte: „Fuss“ (aus Erzherzog Rudolphs Sammlung).

#### 14. Das Mädchen am Bach

6 <sup>1</sup>	Sgst.	Bindebg. nur beim Nachschlag, ebenso 19 <sup>1</sup>
8	Kl.	Decresc.-Wkl. Kl. o. ab 8 <sup>2</sup> , korr. nach 21
9–11	Kl. o.	Noten 4–7 mit langen Bgg. wie in T. 22–24 – s. 39 und 60 (vgl. op. 23,2: <i>Die Rose</i> )
20 <sup>2-3</sup>	Sgst., Kl. o.	Quintenparallele [!]
21 <sup>1-4</sup>	Kl. o.	gebunden, aber bei 21 <sup>1</sup> auch Stacc.-Str. [=Akzent, s. <i>f</i> ]
25 <sup>1-4</sup>	Kl. o.	25 <sup>1</sup> Stacc.-Str., aber unter den Noten 1–4 und 5–8 auch Bindebg. – vgl. 12–13 und 26
31	Kl. o.	<i>poco staccato</i> , ebenso 33 Kl. u.
48 <sup>1</sup>	Kl. o.	<i>tr</i> ? – auch bei 69 <sup>1</sup>
62 <sup>1</sup>	Kl. o.	urspr. Stacc.-Str. [= Akzent]

#### 15. Lied der Freunde

12 <sup>2-4</sup>	Kl. o.	gemeinsamer (gebrochener) Balken
-------------------	--------	----------------------------------

#### 16–18. Drei Romanzen

Originaltitel (S. 8): *Drei Romanzen aus Kotzebue's Schauspiel mit Gesang: ‚das Gespenst‘ im Klavier Auszug.*

Die drei Romanzen sind der 8. Szene des III. Aufzugs entnommen:<sup>15</sup>

1. *War einmal eine edle Dirne* (urspr. 8 Strophen, 1. Str. = urspr. 1, 2. Str. = urspr. 3, 3. Str. = urspr. 5. Str., Zeilen 1–4 und 6. Str., Zeilen 5–6),
2. *Lieb Söhnlein* (2 Strophen, wie im Original),
3. *Komm herein, mein holdes Liebchen* (2 Strophen, wie im Original).

(1. Deodata spielt auf der Harfe)

1 <sup>3</sup>	Kl. o.	Unterstimme: <i>d'</i>
9	Sgst.	das Ende von <i>mesa di voce</i> bei 9 <sup>4</sup> (vgl. 34, 59)
20 <sup>1</sup>	Sgst.	urspr. Achtel-Vorschlag – deshalb ungewöhnliche Auflösung (wie in T. 45, 70), s. Bach S. 36
28 <sup>1-4</sup>	Kl. o.	gemeinsamer (gebrochener) Balken, ebenso 29 <sup>1-4</sup> Oberstimme (und 53–54, 78–79)
70 <sup>3</sup>	Kl. o.	vor <i>c''</i> ein irrtümliches Auflösungszeichen

(2. Der Narr spielt)

Die Singstimmen der zwei Strophen urspr. untereinander ausgeschrieben (vgl. T. 18–24), darunter die Begleitung (1×)

3	Kl.	die beiden Arpeggien separat bezeichnet (durchgestrichen)
---	-----	-----------------------------------------------------------

(3. Deodata singt...)

7	Kl. o.	Bindebg. urspr. 7 <sup>1-5</sup>
16–17	Kl. o.	Balkensetzung urspr. 1+3 bzw. 4 Noten, T. 21–22, 27–28, 44–45 (und die 2. Str.) sind ihnen angepasst
34	Sgst., Kl.	die verschiedenen Anweisungen: <i>a piacere</i> und <i>ad libitum</i> beibehalten; <i>a piacere</i> weist eher auf den nächsten Takt hin ( <i>cadenza?</i> ), so auch T. 84–85
41 <sup>1</sup>	Kl. u.	Stacc.-Keil, ebenso 47, 91, 97

<sup>15</sup> August von Kotzebue: *Das Gespenst, romantisches Schauspiel mit Chören und Gesängen*, Erstausgabe: Leipzig 1808.

## 19–23. Gesänge op. 23

Vorlage

Erstausgabe: Leipzig, Breitkopf & Härtel 2406 [1816<sup>16</sup>]

GESÄNGE / mit Begleitung des Pianoforte / *in Music gesetzt* / und der / *Frau Julie von Ürményi geb. v. Nagy* / *hochachtungsvoll gewidmet* / von / Johann Fuss. / N<sup>o</sup>. 3 – 23<sup>tes</sup>. Werk. / *Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

(benutztes Exemplar: H-Bn Mus. pr. 5574)

### 19. *Des Müllers Klage*

2 <sup>1-3</sup>	Sgst.	Bg. urspr. 2 <sup>2-3</sup> , ebenso 6 und 24
16 <sup>1</sup>	Kl. o.	vor <i>e'</i> urspr. #
23	alle	Tempobezeichnung ohne „doch“
31 <sup>1</sup>	Kl. o.	<i>f</i> urspr. 31 <sup>2</sup>
42–43	Kl.	<i>mancando</i> 43 <sup>1</sup> , <i>dim.</i> unter 44 <sup>1</sup> [!]

### 20. *Die Rose*

3 <sup>5-8</sup>	Kl. o.	ein langer Bg. wie in T. 4–6 und 8, ferner 9 <sup>1-4,5-8</sup> und 10 <sup>5-8</sup> (vgl. 12–14)
17 <sup>5</sup>	Kl.	<i>fz</i> urspr. 17 <sup>7</sup>
23a,b	alle	urspr. nur 23[b]—aber vgl. den Auftakt, deshalb mit 23a ergänzt
23a,b	Kl.	<i>pp</i> urspr. 23 <sup>1</sup>

### 21. *Gegenwart*

Nebenquelle

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: Wiener AmZ 1813<sup>17</sup>

Abweichungen von der Hauptquelle (in der Edition nicht vorhanden):

4	Kl.	kein <i>f</i> , ebenso 12
5	Kl.	kein <i>p</i>
10	alle	<i>fz</i> bei 10 <sup>2</sup>

Abweichungen zwischen den Quellen und der Edition:

5 <sup>1</sup>	Kl. u.	<i>p</i> urspr. Kl. o. 5 <sup>1</sup>
5–6, 8 <sup>6-11</sup>	Kl. o.	Artikulation nach der AmZ (5 <sup>5</sup> Haltebg. und Stacc.= Akzent)
10 <sup>1</sup>	alle	<i>fz</i> urspr. 10 <sup>2</sup>

### 22. *Zufriedenheit* (Claudius)

0	Kl. u.	<i>fz</i> vor der Note <i>A</i> des 1. Taktes (unter dem Taktstrich)
1	alle	Wiederholungszeichen urspr. nach dem ersten Takt, so die erste Silbe der 2.–5. Str. vor dem Wiederholungszeichen [!]
15 <sup>4-5</sup>	Kl. o.	Bindebg. über 15 <sup>5-6</sup>
17	alle	voller Takt

<sup>16</sup> Deutsch 9.

<sup>17</sup> Faksimileausgabe: Wien–Köln–Graz 1986, 106.

### 23. Die Erscheinung

10 <sup>1</sup>	Kl. o.	langer Akzent-Wkl., fast Decresc.-Wkl. – wie in T. 34, 77 (vgl. 27, 64, 66 usw.)
10 <sup>3</sup>	Sgst.	<i>f</i> urspr. 10 <sup>2</sup>
15–18	Kl.	<i>fp</i> bei der ersten Note der Takte
19–20	Kl.	Bindebg. der kurzen Noten bis zum Ende der Gruppe, ebenso 22–24 usw., aber vgl. 26 bzw. 52–63, 88
36 <sup>1</sup>	Kl. u.	<i>p</i> urspr. Kl. o. 36 <sup>1</sup> , so auch 38
53	Kl.	<i>p</i> urspr. beim 2. Achtel
53 <sup>4-5</sup>	Kl. o.	Bindebg. 53 <sup>3-5</sup> , über der ersten Note Stacc.
94 <sup>8-10</sup>	Kl. o.	Bg. 94 <sup>7-10</sup>
110	alle	Tempobezeichnung über Sgst. 110 <sup>2</sup>
117	alle	die Taktvorzeichnung 6/8 urspr. nach dem Doppelstrich
117, 136	Kl.	unter der Achtelpause Stern, bzw. unter 138 <sup>1</sup> ein mit Kreuz durchgestrichener Kreis: d.h. „vi-de“, Sprung vom Ende des T. 117 nach 136 <sup>1</sup> ?

### 24. Elysium op. 29

Vorlage

Erstausgabe: Bonn, Simrock 1314 [1817<sup>18</sup>]

*Elysium / Ein Gedicht von Louise Brachmann / für Gesang / und mit Begleitung des Pianoforté / dem Fräulein Henriette Klein gewidmet / von / J. FUSS / No. 1314 – 29<sup>tes</sup> Werk. – Preis 1 Fr: 50 Cs. / Bonn und Cöln bey N. Simrock. / Eigentum des Verlegers.*

(benutztes Exemplar: A-Wgm VI 24820 – Q 5604<sup>19</sup>)

16	Kl. o.	Bindebg. urspr. 16 <sup>1-6</sup> , aber dann 16 <sup>7-11</sup> , ebenso 79
17 <sup>2</sup>	Kl.	<i>p</i> urspr. 17 <sup>1</sup>
25 <sup>9</sup>	Kl. o.	Stacc.-Str. und Haltebg. [=Akzent], Kl. u. 25 <sup>7</sup> Stacc. ergänzt
75 <sup>6</sup>	Sgst.	urspr. <i>e</i> "
80	Kl.	Cresc.-Wkl. bis Kl. o. 80 <sup>8</sup> (wegen Abkürzungen)

### 25. Beruhigung op. 31

Vorlage

Erstausgabe: Wien, Steiner und C. 2671 [1817<sup>20</sup>]

*Beruhigung / aus [!] Caroline Pichler, geb: v. Greiner's: Olivier. / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano=Forte, / und der / Frau Josephine von Csuzj, geborne von Kwassay, / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / 31<sup>tes</sup> Werk. / N<sup>o</sup>. 2671 – Eigentum der Verleger – Pr. <sup>30. x. c. M.</sup> / Wien, bei S. A. Steiner und Comp.*

(benutztes Exemplar: H-Bn, Mus. pr. 15412<sup>21</sup>)

17 <sup>1</sup>	Kl. o.	<i>fp</i> – 17 <sup>2</sup> <i>tremulando</i>
21	Kl.	<i>fz</i> (als Steigerung)
26–29	Kl.	Stacc.-Punkte, so auch 52, 57 <sup>1</sup> , 87
40	Kl.	Cresc. urspr. vom vorigen Taktende
46 <sup>1</sup>	Sgst.	Achtel-Vorschlag, ebenso 77

<sup>18</sup> Deutsch 26. Die Komposition ist nach der 27. Nov. 1816 Nummer von AmZ datiert (Fuss' Bericht über die Aufführung des Werkes).

<sup>19</sup> Links, unten am Titelblatt, mit Bleistift geschrieben: „J. F.“ [? = Johann Fuss' Exemplar?]

<sup>20</sup> Anzeige: WZ, 27. Mai 1817, s. Weinmann S-S-H 1, 150.

<sup>21</sup> Nach den alten Signaturen und Eintragungen des Titelblattes aus dem Besitz der Nemzeti Zenede [Hauptnationalmusikschule].

52 <sup>9</sup>	Kl. o.	Stacc. über dem (ersetzten) Haltebg. [=Akzent], vgl. 87 <sup>9</sup> – und <i>Elysium</i> T. 25
55	Kl. o.	Bindebg. urspr. ab 55 <sup>1</sup> , s. 57 <sup>1</sup>
82	Kl. o.	über der ganzen Note <i>d'</i> ein <i>f'</i> Viertel (?) auch, ohne Hals

## 26. *An Emilie* op. 32

Vorlage

Erstausgabe: Wien, Maisch 542 [1817<sup>22</sup>]

*An Emilie / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano-Forte / und dem Fräulein Caroline v. Pontzen / gewidmet von / Joh: Fuss / 32<sup>e</sup> Werk / Wien bey Lud. Maisch.*

(benutztes Exemplar: A-Wgm XV 50270 – Q 19046<sup>23</sup>)

10–11	Kl. u.	Bindebg. urspr. über 10 <sup>5-6</sup>
14	Kl.	Decresc.-Wkl. unter Kl. Unterstimme
18	Sgst.	die erste Silbe der 2.–3. Str. vor dem Wiederholungszeichen [!]
32a, b	alle	Wiederholungszeichen urspr. nach 32b, 32a ist eine Ergänzung
49	Kl.	zwei separate gebrochene Akkorde (durchgestrichen)

## II. Lieder ohne Opuszahl

### 27. *Chanson de Rousseau*

Vorlage

Erstausgabe: Wien, Maisch 396 [1810<sup>24</sup>]

*Chanson de J. J. Rousseau / (Que le jours [!] me dure) / avec la traduction allemande / pour la Guitarre ou le Piano forte / par Jean Fuss / No 4. / 396 – à Vienne chez Louis Maisch – 30x*

(benutztes Exemplar: H-Ba(mi) 603.129, Major-Sammlung)

1 <sup>1</sup>	Kl. o.	das ausgeschriebene Arpeggio vor der 1. Note ergänzt nach 1 <sup>4</sup> und Gitarre, bzw. T. 4, 6, 13
----------------	--------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

### 28. *Kaffee Abschiedslied*

Vorlage

autographe Reinschrift (ca. 1810<sup>25</sup>); Fundort: D-Au (HR III 4 ½ 4<sup>o</sup> 846<sup>26</sup>);

[von fremder Hand:] *die Abschied vom Caffee / [A:] Kaffee Abschieds Lied. / für / Gesang und Clavier / von J: Fuß. [unten in der Mitte drei gestrichene Zeichen/Buchstaben]*

Querformat, 21,5 × 30,5 cm; 1 Bifolio (1r: Titelblatt, 1v: Noten, 2r: 2.–5. Strophen<sup>27</sup>); Wasserzeichen: HR 23 (italienisches Papier 1760–1815).<sup>28</sup>

Bezeichnung der Dichterin unter dem Gedicht: „von einer biederen Patriotin“.

13 <sup>4</sup>	Kl. o.	<i>f</i> urspr. bei 14 <sup>1</sup>
-----------------	--------	-------------------------------------

<sup>22</sup> Anzeige: 5. Juli 1817, s. Weinmann *Maisch* 31.

<sup>23</sup> Auf dem Titelblatt rechts oben: „I: N: 720: lit: d“ (aus Erzherzog Rudolphs Sammlung).

<sup>24</sup> Weinmann *Maisch* 22: „Nicht eruirt [1810]“. Vgl. ebd. die Anzeige von Fuss' zwei weiteren Werken (opp. 4 und 9, Pl. Nr. 394 und 395): WZ 24. März 1810 und 2. Mai 1810 (s. Déri 70).

<sup>25</sup> Haberkamps Datierung (74), s. *Allgemeine Bemerkungen*: 2. Die Datierung der Werke.

<sup>26</sup> Ursprünglich in Wallerstein, dann auf Schloß Harburg (s. in Haberkamp, *Vorwort*).

<sup>27</sup> 2v: anonymer *Tanz für Pianoforte* As-dur 2/4 (Haberkamp 239).

<sup>28</sup> „3 kleiner werdende Halbmonde. Häufig in Verbindung mit HR 44 (MA), 52a, 67, 134 – s. KBM 2, WZ 181, Heawood 867, 869 und Eineder 437–442“ (Haberkamp 251).

## 29. Das Fischermädchen

Vorlage

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: AmZ 1810, No. 39, Beilage XVIII–XIX<sup>29</sup>

12 <sup>1</sup> , 13 <sup>1</sup>	Kl. o.	punktiertes <i>a'</i> , so auch 16–17; Ausführung: Viertel + Achtelpause
19	alle	ohne Wiederholungszeichen

## 30. Das Lied der kleinen Anna

Hauptquelle

autographe Reinschrift mit Eintragungen des Komponisten, Wien, 15. Juli 1812; Fundort: H-Bn (Ms. mus. 198.);

*Das Lied der kleinen Anna. / mit Begleitung des Piano-forte / komponirt / und der Hochedlen Frau Julie von Ürményi / gebohrnen von Nagÿ / hochachtungsvoll gewidmet / von / Joh: Fuss. [Siegel:] Ex Museo / Hungarico.*

Handschriftliche Eintragungen am Fuße der Seite (in der vermutlichen Reihenfolge der Entstehung<sup>30</sup>):

1. [rechtes unteres Eck:] Manus propria / Joannis Fuss. / Krüchten mppria,
2. [darüber, links begonnen und durchgeschrieben:] E dallam szerzöje nem Fuss János, hanem Gr. Batthyány Franciska szül. gr. Szé / chényi volt / Mátray Gábor mp<sup>31</sup>

Querformat, 22,3 × 30,2 cm;<sup>32</sup> 1 Bifolio (3r: Titeltext, 3v–4r Noten, darunter 2.–3. Str., am Ende der Singstimme: *Wien am 15. July / 1812. komponirt*, 4v: unbeschrieben<sup>33</sup>); Wasserzeichen: a) *Wels* [mit Kursivschrift] b) Fragment am oberen Blattrand (der Buchstabe „U“ oder eine Abbildung?).<sup>34</sup>

Die zwei Schichten der Noten: (1) Originalkomposition, (2) Korrekturen und Ergänzungen des Autors, wahrscheinlich bei der Vorbereitung der Erstaussgabe.

Abweichungen zwischen der ersten und zweiten Schicht, bzw. andere Ergänzungen:

1 <sup>2</sup>	Kl. o.	<i>cis'</i> als Ergänzung?
5	Kl. o.	<i>e'</i> als Ergänzung?
6 <sup>1</sup>	Sgst.	Fermate ausgekratzt, korr.: Fermate über der Pause
10 <sup>1</sup>	Sgst.	Fermate ausgekratzt, korr.: Fermate über der Achtelpause
12 <sup>2-3</sup>	Sgst.	<i>f'– f'</i> korr.: <i>a'– h'</i>
18	alle	urspr. Tempobezeichnung: <i>Im ersten Zeitmaße</i> (korr.: <i>zweiten</i> )
18	Kl.	<i>fp</i> (von fremder Hand?)
24 <sup>1</sup>	Kl.	<i>pp</i> (von fremder Hand?)

Nebenquelle

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: Wiener AmZ 1813<sup>35</sup>

Abweichungen von der Hauptquelle:

2	Sgst.	Auftakt mit Bindeg.
5 <sup>2-3</sup> , 6 <sup>1</sup>	Sgst.	punktiertes Viertel und Achtel, bzw. halbe Note, ohne Vorschlag

<sup>29</sup> Faksimileausgabe: Amsterdam 1964–1966.

<sup>30</sup> Joseph Krüchten (†1846), Gábor Mátray (1797–1875).

<sup>31</sup> [Der Komponist dieser Melodie war nicht Johann Fuss, sondern Gräfin Franciska Batthyány, geb. Gräfin Széchényi / Gábor Mátray mp], ld. *Allgemeine Bemerkungen*, Fußnote 3.

<sup>32</sup> Das Manuskript des Liedes ist das zweite Stück eines aus drei Heften zusammengestellten Sammelbandes. Laut identisches Stempel auf den Titelblättern befanden sich ursprünglich alle drei Notenhefte im Besitz des Nationalmuseums. (1r: gemeinsames Titelblatt, spätere Hand: *Sammlung / geschriebene / Musikalien. / Sec. XVIII. & XIX.*)

<sup>33</sup> Die Seitenzahlen folgen der später eingetragenen Paginierung des Sammelbandes.

<sup>34</sup> Ein ähnlich kursives Vorkommen des Wortes „Wels“: Eineder 1354 (1836).

<sup>35</sup> Faksimileausgabe: Wien–Köln–Graz 1986, 106. Vgl. *Das Lied der kleinen Charlotte*, H-Ba(mi), Major–Sammlung (Lithographie, wahrscheinlich nach der Originalausgabe).

10 <sup>1</sup>	Sgst.	halbe Note
15 <sup>2</sup>	Kl. o.	<i>e'+ g'+ cis''</i>
17	alle	langsamer
17 <sup>1</sup>	Kl.	<i>p</i> (18: keine Dynamik)
22	Kl.	<i>diminuendo</i> von der 2. Takthälfte
23	Kl.	<i>pp</i> beim 2. Taktstich

Abweichungen zwischen den Quellen und der Edition:

23	Kl.	<i>diminuendo</i> urspr. vom Ende des T. 22
24	Kl.	<i>pp</i> urspr. 24 <sup>1</sup>

### 31. *A tavasz*

Vorlage

Ausgabe als Beilage zum Gedichtsband: Wien, Anton Pichler 1813

A' TAVASZ / *Musikára vette Fűsz János*

in: *Csokonai Vitéz Mihály poétai munkái. Kiadta Márton József. Bétsben, 1813. Pichler Antal bet. [Bd. 2:] Anakreoni dalok. – A tavasz. Irta Kleist. Hozzájárulnak Kleist némelly apróbb darabjai.*<sup>36</sup>  
(benutztes Exemplar: H-Ba(mi) 603.732, Major-Sammlung)<sup>37</sup>

12 <sup>3</sup>	Kl. o.	Druckfehler: <i>a'</i> und <i>g'</i> zusammen
14 <sup>6-8</sup>	Kl. o.	Bindebg. urspr. 14 <sup>7-8</sup>

### 32. *An die Laute*

Vorlage

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: AmZ Wien 1818, No. 52, Beilage 12

*An die Laute.* Musik von J: Fuss. *Beilage No 12. zur mus: Zeitung*

(benutztes Exemplar: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

4 <sup>1</sup>	Sgst.	Appoggiatur <i>gis'</i> Achtel ausnahmsweise beibehalten; vgl. 20 <sup>1</sup> <i>fis'</i> Appoggiatur, 36 <sup>1</sup> und 52 <sup>1</sup> <i>fis'</i> Vorschlag. Eine andere Ausführungsmöglichkeit: 4 <sup>1</sup> <i>gis'</i> Appoggiatur korr. in <i>fis'</i> ; 20 <sup>1</sup> , 36 <sup>1</sup> und 52 <sup>1</sup> <i>fis'</i> halbwertige Vorschläge (urspr. sind alle drei durchgestrichene Achtel)
4 <sup>6-11</sup>	Kl. o.	mit einem Bg., ebenso 20, 36 und 52
10	Kl.	Cresc.-Wkl. Kl. o. ab 9 <sup>10</sup>
15	Kl. o.	mit einem Bg., ebenso 31, 47 und 63
16	Kl. o.	ohne Bg. [sic], so auch 32 und 48
17	Kl.	kein <i>p</i> , ebenso 33 (keine Ergänzung)
26	Kl.	Decresc.-Wkl: Kl. o. ab 26 <sup>5</sup>
37 <sup>3-7</sup>	Sgst.	unter einem langen Bg.
55 <sup>4-6</sup>	Sgst.	Triolen-Bg., am Ende „Stacc.“ [= separate Silbe], vgl. „Stacc.“ 57 <sup>8</sup>
57, 58	Kl.	Cresc.-Wkl. unter der Oberstimme 57 <sup>3-7</sup> , Decresc. 58 <sup>6-8</sup>

<sup>36</sup> [Der Frühling. Komponiert von János Fűsz, in: Die Gedichte von Mihály Csokonai Vitéz. Herausgegeben von József Márton. In Wien, 1813. Antal Pichler. 2. Band: Anakreontische Lieder. – Der Frühling. Geschrieben von Kleist. Beigefügt sind einige kleinere Stücke von Kleist.] Siehe Petrik I, 473. Die Grundlage der Übersetzung war Ewald Christian von Kleists Gedicht *Der Frühling* (1749), der Text des Liedes stimmt mit der ersten Strophe des langen Gedichts überein.

<sup>37</sup> Neue Ausgabe: István Bartalus *Magyar Orpheus*, Pest 1869, 64–65 (mit dem Text fünf weiterer Strophen).

### III. Anhang

#### 1. *Dankgebet aus der Oper Minos*

##### Hauptquelle

autographe Reinschrift, Wien 7. Mai 1809; Fundort: D-B (Mus. ms. autogr. J. Fuss M, Autographe von Grasnick<sup>38</sup>);

[links oben] N<sup>o</sup> 12 [rechts oben] Aus der Autographen Sammlung / des Aloys Fuchs

Originale / *Dankgebeth / aus der Oper: Minos König auf Creta, / für / vier Singstimmen / und mit Begleitung des Piano Forte / von / Joh: Fuß.*

Querformat; 1 Bifolio (1r: Titelblatt, 1v–2r: die Noten, am Ende: *comp. am 7 Mai 1809. in Wien.* 2v: unbeschrieben); Wasserzeichen: Wappenschild mit drei sechseckigen Sternen und mit dem Buchstaben VG (?) (Fragment).<sup>39</sup>

##### Nebenquelle

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: AmZ 1810, No. 39, Beilage XVII–XVIII<sup>40</sup>

Abweichung von der Hauptquelle: anstatt der T-Stimme B1, im Bass-Schlüssel.

Abweichungen zwischen den Quellen und der Edition:

11	alle	Anfang des Cresc.: S nach 11 <sup>3</sup> , A vor 11 <sup>2</sup> , T fehlt, B über dem Taktstrich, Kl. o. 11 <sup>2</sup> . (NB. AmZ: S 11 <sup>1</sup> – B und Kl. o. als Autographe)
23	Kl.	urspr. <i>p</i> – <i>pp</i> aus der AmZ (= korr. vom Komponisten? vgl. 20–21: <i>p</i> )

#### 2–4. *Cavatina und 2 Arien aus dem Melodram Isaak op. 30*<sup>41</sup>

##### Vorlage

Erstausgabe: Wien, Traeg 564 és 565 [1812<sup>42</sup>]

[drei Hefte, ohne gemeinsamen Umschlag]

(1)

[Text über den Noten:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. I / 564 (Seitenzahl: 1, 2)

(2)

[Text über den Noten:] CAVATINE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. II / 564 (Seitenzahl: 3, 4)

(3)

[ohne Titelblatt, Text über den Noten:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. III / 565 (Seitenzahl: [1], 2–5)

(benutztes Exemplar: A-Wgm VI 41 – Q 5591 és VI 45 – Q 5592<sup>43</sup>)

Libretto: Wien, Joseph Tendler 1812<sup>44</sup>

1. Arie (*Gott schützt die Unschuld*): 2. Szene (S. 9);

2. Cavatine (*Lebe wohl, geliebte Mutter*): 10. Szene mit dem Titel *Aria* (S. 20);

<sup>38</sup> Aus Aloys Fuchs' Wiener Sammlung nach Berlin gelangt (Schaal 521).

<sup>39</sup> Freundliche Mitteilung von Dr. Helmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin).

<sup>40</sup> Faksimileausgabe: Amsterdam 1964–1966.

<sup>41</sup> Krüchten 1819/12, 82: „Op.30“.

<sup>42</sup> Anzeige: WZ, 23. Sept. 1812, s. Weinmann *Traeg* 61.

<sup>43</sup> Auf dem Titelblatt links oben: „Fuss / 12“, rechts: „R I. N. 723. lit: d.“ und im Heft links oben: „Fuss, 12“ (aus Erzhzog Rudolphs Sammlung).

<sup>44</sup> Theatermuseum, Wien: (1) 621.686–A (Souffleurbuch), (2) 627.901–B (im Sammelband).

3. Arie (*Ach, Gott, wie schön ist die Natur*): 16. Szene (S. 26).<sup>45</sup>

**2. Arie**

17 <sup>1</sup>	Sgst.	unregelmäßige Hinweise für die Ausführung des Vorschlags, s. 38 <sup>1</sup> (vgl. Bach III/IV)
27	Kl. o.	27 <sup>1</sup> , 27 <sup>4</sup> Doppelgriffe an einem Hals, mit Fahne – 27 <sup>2-3</sup> und 27 <sup>5-6</sup> mit separatem Balken

**3. Cavatine**

2 <sup>1</sup>	Kl. o.	Stacc.-Str.
14 <sup>2-4</sup>	Sgst.	urspr. kleingestochene Noten
21	Sgst.	<i>g'</i> (mit Haltebg.) unter <i>c''</i> von <i>ossia</i>
22	Kl. u.	Stacc.-Striche
25 <sup>1</sup>	Kl. u.	<i>d</i> Viertel

**4. Arie**

16	Kl. o.	empfohlener Vorschlag nach Türk S. 225, Punkt 15d, ebenso 18, 20 usw.
31 <sup>8</sup>	Kl. o.	Fermate urspr. über 31 <sup>7</sup> (Sgst.: bei der Achtelpause)
35 <sup>2</sup>	Kl. o.	<i>e'+gis'+cis''</i>
37 <sup>6</sup>	Sgst.	Stacc.-Str. [= separate Silbe], ebenso 39 <sup>9</sup>
41	Kl.	Stacc.-Striche und ausgeschriebene <i>staccato</i> -Anweisung (ebd. T. 55 und 75)
46	Kl. u.	Stacc.-Striche wie in Kl. 48 (bzw. 80, 82), aber 63: Stacc.-Striche beibehalten
50	Kl.	nur die vier 32tel gebunden, ebenso 52–54, 84 (aufgrund von 90–91 vereinheitlicht)
63	Kl. o.	Cresc. urspr. unter 63 <sup>3</sup> , 63 <sup>5-6</sup> <i>f'</i> ergänzt
94 <sup>2-7</sup>	Sgst.	Bg. urspr. 94 <sup>2-8</sup>
99	Kl. o.	Cresc. bis 99 <sup>6</sup>

**5. Kanon aus der Oper Romulus und Remus**

Vorlage

Ausgabe in der Zeitungsbeilage: AmZ Wien 1817, No. 36, Beilage 9<sup>46</sup>

CANON / aus der Oper / ROMULUS und REMUS / (*nach einer neuen Umarbeitung*) / für drey Singstimmen und mit Begleitung des Piano Forte. / Beilage N° 9 zur mus: Zeitung, Musik von J. Fuss

(benutztes Exemplar: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

8 <sup>5-7</sup>	1.Sgst.	Bindebg. 8 <sup>5-6</sup> , aber 8 <sup>6-7</sup> zusammengebalkt, Text unter 8 <sup>7</sup> , ebenso 15: 1.–2. Sgst. und 22: 2.–3. Sgst.
20 <sup>5</sup>	3.Sgst.	unsichere Tonhöhe
21 <sup>4</sup>	1.Sgst.	„- <i>liens</i> “ urspr. unter 21 <sup>3</sup> , obwohl 21 <sup>1-2</sup> gebunden, 21 <sup>2-3</sup> zusammengebalkt (unter 21 <sup>4</sup> kein Text!)
25 <sup>3</sup>	3.Sgst.	urspr. <i>e'</i> (vgl. 29 <sup>3</sup> )
34	1.Sgst. u. Kl.	Sgst.: Cresc. beim 2. Viertel, Kl.: 34 <sup>5</sup>
35 <sup>1</sup>	Kl. o.	Oberstimme: 1. Viertel ohne Verlängerungspunkt
38	alle	Cresc. urspr. beim 2. Viertel, ebenso 43

<sup>45</sup> Vortragsanweisung im Libretto [T. 40]: *Mit hoher Begeisterung*. Text der 1–2. Verszeilen ebd.: „Mir winket die Hoffnung, sie täuschet mich nicht / Bald werd ich erblicken das ewige Licht.“

<sup>46</sup> Zur Datierung der Komposition s. *Allgemeine Bemerkungen*, Fußnote 11.

## 6. Lied mit Chor aus der Parodie Die Büchse der Pandora

Hauptquelle

Ausgabe in Sammlung: Wien, Steiner und C. 2853 [1818<sup>47</sup>]

[Umschlag:] SAMMLUNG / komischer / Theater-Gesänge / aus dem Theater in der Leopoldstadt / IN WIEN / 3<sup>te</sup> Lieferung / Wien / bei S. A. Steiner und Comp.

[Titelblatt:] Lied mit Chor / :Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins:// Aus der Parodie / Die Büchse der Pandora. // Aus dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / WIEN / bei S. A. Steiner und Comp.

(benutztes Exemplar: H-KE K 828/3)<sup>48</sup>

Nebenquelle

Ausgabe in Sammlung (mit Gitarrenbegleitung): Wien, Steiner und C. 2489 [1815?<sup>49</sup>]

*Lied mit Chor, / (Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins u.s.w.) / Aus / der Parodie: Die Buchse der Pandora. // dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / Nr. 2489. – Preis / Wien / bei S. A. Steiner und Comp. / (Musikhändler am Graben No. 612.)*<sup>50</sup>

Abweichungen von der Hauptquelle:<sup>51</sup>

1	Sgst.	bezeichnet als <i>Gesang</i> , Aufschrift über der Stimme: <i>Eine Stimme</i>
18	Chor	unterste Stimme: <i>g – g</i>
(32–33)	(Sgst.)	in der Textmitteilung: <i>und wer kein's hat</i>

Abweichungen zwischen den Quellen un der Edition:

urspr. Fußnote: *Wird durchaus im Wienerischen Dialekt vorgetragen*

1	Sgst.	Violinschlüssel: d.h. die zwei Oberstimmen des Chors S, A
54 <sup>5</sup>	Kl. o.	<i>fis</i> "

## 7. Kanon Sei mir gegrüßt, Pannonien

Vorlage

Ausgabe in Zeitungsbeilage: AmZ Wien 1819, No. 49, Beilage VI<sup>52</sup>

CANON / für vier Singstimmen / von / Joh: Ev: FUSS<sup>53</sup>

(benutztes Exemplar: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

<sup>47</sup> Anzeige: WZ, 11. Aug. 1818, s. Weinmann S-S-H 1, 159.

<sup>48</sup> Auf Seiten 2–7 der Notenausgabe befindet sich Fuss' Werk aus dem ersten Aufzug der *Pandora* (vgl. AmZ Wien 1818, No. 24, Sp. 208), auf S. 8–13 die Fassung, die ins Lustspiel *Der lustige Fritz* übernommen wurde.

<sup>49</sup> Für die Ausgabe s. Weinmann S-S-H 1, 140, Pl.Nr. 2489: „Johann Fuss: Lied: Das ist alles eins, Ges. u. Pfte [!], nicht eruiert“ (aber vgl. die Anzeige von Pl.Nr. 2488 und 2490: WZ, 11. Nov. 1815). Die Angabe stammt aus dem am 3. Apr. 1816 annoncierten Verlagskatalog „Nro. V“ (s. dazu *op.cit.* 18). Die Plattennummer der benutzten Note ist 2489, aber sie hat Gitarrenbegleitung (ist vielleicht Weinmanns Angabe bezüglich des Fortepiano irrtümlich?). Das Heft selbst entstand offensichtlich nach der Ausgabe von 1818: sein Titeltext ist identisch und es enthält auch die Fassung für „Fritz“.

<sup>50</sup> *Das erste Pfennig-Magazin für Guitarre und Gesangsfreunde* [...] 1. Jg. 5. Heft, Bonn, Dunst & Comp o. J. (Ein Sammelband aus sieben Heften, drei Hefte sind Diabellis, zwei Steiners Ausgaben, s. H-Bn ZR 210.)

<sup>51</sup> Von den zwei Stücken sind nur die Abweichungen der Vokalstimmen des mit einer Strophe vertretenen *Pandora*-Ausschnitts mit Anmerkungen versehen.

<sup>52</sup> Über die Datierung des Werkes s. *Allgemeine Bemerkungen*, Fußnote 14.

<sup>53</sup> Den ursprünglichen Textanfang (*Sei mir gegrüßt Panonien*) s. den Titel der Wiener Zeitung von József Márton: *Panonia, eine Zeitschrift für Freunde der ungarischen Sprache und Literatur*, Wien 1809 (Lang).

## 8. Leichengesang

Vorlage

Ausgabe in Zeitungsbeilage: AmZ Wien 1819, No. 49, Beilage VI

LEICHENGESANG / für vier Männerstimmen / von / Joh: Ev: FUSS.

(benutztes Exemplar: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

1	alle	Text nur unter T1 (und Takt 4: B)
4	B2	Text urspr.: <i>steige dann</i> (Bartalus: <i>herrlich lohnt</i> )
7 <sup>1-3</sup>	B1,2	Textergänzung aufgrund von T. 6 und 8



## General Notes

### 1. Sources<sup>1</sup>

Due to the fact that the source materials of Fuss's oeuvre have suffered considerable losses: his estate has been destroyed and almost all of his manuscripts have been lost, the majority of the *Vorlagen* of the works in this publication are printed editions. Among the twenty-one primary sources only four are manuscripts, three of which, however, are autograph scores. The chorus *Dankgebet* from the opera *Minos* has long been considered an autograph and was acquired by the Grasnick collection,<sup>2</sup> where it is presently held, from the autograph collection of Aloys Fuchs in Vienna in 1879. On the title page of *Das Lied der kleinen Anna* Fuss's handwriting was identified by Krüchten: "Manus propria / Joannis Fuss. / Krüchten mppria".<sup>3</sup> The manuscript of *Kaffee Abschiedslied*, which has recently been discovered, was identified as an autograph during preparations for this edition. The only manuscript copy used as a *Vorlage* of the second version of *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* is also considered authentic since it was made by Fuss's cousin, Joseph Fuss.<sup>4</sup>

The rest of the publications are based on extant original editions.<sup>5</sup> Three groups of printed sources have been distinguished: editions with opus numbers and songs published separately without opus numbers, as well as works published as supplements of journals or volumes, because types of publication probably differed also as regards authorization.

Among the forty numbers published only one source was available for thirty-four of the works – thus, several sources could be consulted for six of them. Naturally, in the case of two of the autographs, *Lied der kleinen Anna* and *Dankgebet*, the composer's manuscripts have been used as primary sources,<sup>6</sup> and deviations from their published forms have only been listed in the *Notes*.<sup>7</sup> Having two contemporary editions, the versions of *Die Verlassene* and *Gegenwart* (op. 16,1 and op. 23,3) published in collections have been treated as the primary sources, although their musical texts published in journals have also been taken into consideration. The early version of *Lied mit Chor* with guitar accompaniment bears no noteworthy changes that could be of concern compared to the primary source we have chosen. Both of the sources of *Weg von Freundschaft bis zur Liebe* have been included in the musical text due to the significant differences between them. In our view the copy was made later. However, based on the emendations mentioned above, it is clear that Joseph Fuss copied the work not from the printed edition but from some other source. (Later hand-written copies of the publications have not been taken into consideration<sup>8</sup> and are not included in the list of sources.)

<sup>1</sup> For a detailed description of sources see *Notes*.

<sup>2</sup> Schaal 521.

<sup>3</sup> Gábor Mátray questioned the authorship of the song. His assumptions are evidently wrong and are not only contradicted by the autograph title page of the source but also by the fact that the work was published during the composer's life, with his knowledge and consent and under his name (Wiener AmZ 1813), see also *Notes*.

<sup>4</sup> See Major.

<sup>5</sup> For data about the publications see *Notes*.

<sup>6</sup> The edited score of *Lied der kleinen Anna* contains the second layer of the autograph manuscript (*Fassung letzter Hand* as engraver's copy), for variants in the original version see *Notes*.

<sup>7</sup> The *pp* at the end of *Dankgebet* taken from AmZ is an exception and is evidenced by the autograph.

<sup>8</sup> Even the St. Lambrecht copy of the arrangement of the *Romulus* canon with string accompaniment has not been used because the dating in RISM (ca. 1800) is obviously wrong.

## 2. Dating

Fuss recorded the exact date of composition on two autograph manuscripts: he wrote *Dankgebet* on May 7, 1809 and the first version of *Lied der kleinen Anna* on July 15, 1812.<sup>9</sup> As regards his other songs, it may be asserted that with the exception of the second version of *Der Weg von Freundschaft...* and the two works published as supplements of the Viennese obituary (the canon *Sei mir gegrüßt* and *Leichengesang*), all of the *Vorlagen* originated during his lifetime.

Therefore, the present edition includes exact dating for only two of the songs mentioned above, and the dating of works surviving only in print cannot be determined. Dates above individual lieder in the score and in the table of contents mostly refer to the date of publication and are to be understood as *termini ante quem*. (It is apparent from these dates that the opus numbers of Fusz works do not correspond to their chronological order, see e.g. op. 24: 1811.) Apart from plate numbers indicating the year of publication, advertisements of the publishers containing more accurate information have also been consulted. In the case of Fusz's Viennese publications all of the advertisements are accessible since relevant data from WZ have been published by Weinmann, and *termini ante quem* have likewise been provided for lieder published in journal supplements. Among the scores published in Leipzig only the advertisements of opp. 16 and 22 are known, dating of the other Leipzig song collection and the lied published in Bonn (opp. 23 and 29) was thus based on plate numbers.<sup>10</sup> Similarly, the date above the lied *A tavasz* interpolated into the Csokonai collection is the year the volume was published.

In a few cases the dating of editions could be substituted for a date approximating the actual time of composition. *Gegenwart* (op. 22, 1815) had been published in a journal supplement in 1813. According to an article by Fusz the canon of the *Romulus und Remus*, which appeared in 1817 also in a journal supplement, had been completed by December 1814;<sup>11</sup> while the song *Elysium* also published in 1817 had been premiered in 1816.<sup>12</sup> *Lied mit Chor* had been circulated as a song in 1815, and in 1818 Fusz simply inserted it into *Die Büchse der Pandora*.<sup>13</sup> The advertisement of an edition now lost suggests the dating of the canon *Sei mir gegrüßt*, *Pannonien* is 1817,<sup>14</sup> and *Leichengesang*, which was included in the same issue of AmZ Wien, cannot have been composed much later.<sup>15</sup> The date of publication for *Verlassene* was not contradicted by its other edition: an advertisement of the set (op. 16) appeared in an August issue of AmZ in 1812 but the work itself had been published as a specimen copy on Apr. 22, 1812. Similarly, the date of publication appears above the three airs from *Isaak* since the publisher edited them in the year the melodrama was premiered.<sup>16</sup>

The second source of *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* cannot be dated since the time Joseph Fusz worked as a copyist is ambiguous.<sup>17</sup>

<sup>9</sup> Quite unconventionally, the autograph of *Kaffee Abschiedslied* was not dated by the composer, the year "(1810)" is the dating by Haberkamp. The text of the song deals with problems caused by the Continental System initiated in 1804; the work was probably composed around 1809-1810 when the patriotic movement in Vienna was at its peak (see Prohaska 64-68), however, its theme became irrelevant after the wedding of Napoleon and Marie Louise on April 2, 1810.

<sup>10</sup> The exact dating of advertisements and supplements is included in the description of sources (*Notes*).

<sup>11</sup> AmZ 1815, No. 3, col. 46 (Jan. 18): "Übersicht des Monats December. ... Auch vernehmen wir, dass Hr. Fusz eine Oper in drey Aufz., betitelt *Romulus und Remus* ... für das Theater an der Wien in Musik gesetzt habe."

<sup>12</sup> AmZ 1816, No. 48, col. 828-829.

<sup>13</sup> Wien, Steiner u. Co. 1815, see *Notes*.

<sup>14</sup> See Mona 282, no. 2517. János Fusz: *Sey mir gegrüsst Pannonien mein theures Vaterland...*; Tud. Gyűjt. Jan. 3, 1818, p. 122: "it was engraved into stone in the Lithography Workshop of Chief Warder Graipel [=Ernst Greipel] in Buda the other day" – thus it had been completed by 1817. (This is also supported by Krüchten's information that Fusz composed the work when he returned to Hungary [that is, in 1817], see 1819/11, 78).

<sup>15</sup> By 1819 it was known in Medgyes [Mediaș] (Brandsch 46).

<sup>16</sup> Premiere: Aug. 21, 1812; advertisement: Sept. 23, 1812.

<sup>17</sup> Similarities between the handwriting of the copy and the autographs attest that the composer and the copyist were from the same generation. (The watermark on the paper is uninformative.)

### 3. Editorial Methods

Due to the different types of scores and the differing house rules of publishers *Vorlagen* are rather heterogeneous. They bear the general characteristics of notation of the period (articulation is usually included at the first occurrence of a motif and naturally, its repetitions are either identical or varied; similarly, the first measure of a longer passage has detailed marking and it continues *simile*), and the density of performing marks in the systems is uneven. This might also have been the result of a development in the composer's notation (see for instance the early works as compared to the detailed marking in *An die Laute* or the minutely elaborate final bars in *Elysium* and *Beruhigung*).<sup>18</sup> Therefore, uniformity of the "second layer" of the musical text could not be reached since the refined performing signs in later scores also had to be included.

Only few marks have been inserted into the musical text from secondary sources, therefore, round brackets have not been used, additions have been annotated. Emendations not based on analogues (the addition of single slurs, ties or *staccatos*, dynamic marks and accidentals) and made sparingly by the editors are given in square brackets.

Notation has been tacitly modernized: tempo signatures have been printed in their present day form, the treble clef has been used instead of the soprano, alto and tenor clefs, fermatas above double bars have been omitted as well as double bars before a change of meter. Tied notes within bars have been replaced by dotted notes, and two quaver rests in 6/8 metre by crotchet rests. The use of broken beams has been abandoned, beaming has been uniformized, stemming has been modernized and broken chords have been indicated by a wavy line instead of a stroke.

Missing slurs from *Vorschläge*, melisma slurs in vocal parts and reminder accidentals have been added without indication or comment, while rhythm, rests, articulation and dynamic marks etc. have been adopted from parallel passages or repeated strophes unless they are varied. Articulation in continuous figurations has been added in a similar fashion.

Further corrections, alterations and additions not based on analogues are not marked in the score but are listed in the *Notes*. They include the following emendations: corrections of erroneous notes, addition of missing notes, slurs and ties (when square brackets could not be used for graphic reasons or when a detailed explanation was needed) as well as moving misplaced *cre-scendo* and *decrescendo* hairpins or dynamic marks.

In lieder with repetitions the original marking was followed, redundant repeat signs at the beginning of a few strophic songs were removed. The syllables before the first repeat sign in second and third strophes were omitted and included in first time measures,<sup>19</sup> which also had to be supplied by the editors. Erroneous placement of repeat signs at the beginning of op. 24(b) has been corrected and the second song in op. 23 gained an incomplete bar as a first time measure. However, more radical change is needed in bars 14–15 of *Verlassene* (op. 16,1) in order to avoid repeated conclusions and openings.<sup>20</sup>

The *Klavier* notation of the period has also been retained: in passages where the distribution of musical material between the right and left hands was not clear notes or parts to be played by one hand have been tied together by a brace. Part-writing in the sources have been retained but notes with the same value have been stemmed together. As a general rule abbreviations have not been changed (except for  $\frac{1}{2}$ , e.g.: op. 23,5: m. 113–114). Similarly, "archaisms" such as the reminder accidentals before augmented seconds have been retained.

<sup>18</sup> See mm. 25 and 52/87. The measures in the "movimento ordinario" of the first version of *Weg von Freundschaft* left blank after the slurs, gained elaborate articulation in the second version.

<sup>19</sup> Opp. 24(a), 16,2 as well as 23,4 and 32.

<sup>20</sup> See *Notes*.

Due to the fact that beams and slurs have the same meaning in the vocal parts,<sup>21</sup> slurs above quavers beamed together have been removed and only slurs with a special emphasis denoting *Manier* have been retained. Similarly, the double indication of triplets in the vocal parts (slur + number) has been abandoned, therefore, the slurs that remained must be interpreted as legato. Slurs over triplets and sextuplets (*Gruppenbogen*) in the piano part have also been omitted.<sup>22</sup>

The notation of *Vorschläge* or appoggiaturas are not differentiated in the sources and are used inconsistently as regards value and use of slur. Quavers and semiquavers with a single or double stroke can signify a *Vorschlag* or even an appoggiatura, which is always performed as a long note (in other words, notation indicates note value rather than performance suggestion,<sup>23</sup> e.g., op. 16,5: m. 16). Despite the above, quaver *Vorschläge* with a stroke tend to be grace notes (see facsimile 3). Most of the *Vorschläge* have been corrected to have half the value of the principle note<sup>24</sup> (to which they have been uniformly slurred), and appoggiaturas, which always have half the value of the principle note, are consistently written without a slur. Performance suggestions have been included at their first occurrence, however, alternative solutions are offered in modified strophic songs (e.g., *An die Laute*).

As directions do not have consequences as regards performance practice, we have departed from Fuss's consistent notation in two cases: the *Doppelschläge*, which Fuss mostly wrote with a stroke and were adopted in publications, have been changed for the conventional sign without a stroke – similarly, the abbreviations *rfz*, *rinf* and *rinfz* denoting accent have been substituted for the standard *fz*.<sup>25</sup>

The refined accent marks used by Fuss to refer to various modes of performance have been retained:<sup>26</sup> *fz* as well as wedges and dashes denoting accent (see op. 29: m. 25). Two types of staccato signs have been employed: dashes for a single staccato note and dots for continuous staccato passages.<sup>27</sup> Inconsistencies have been corrected accordingly (op. 24(a): m. 43). In a few cases staccato dots of repeated notes have been interpreted as slurred staccato and are to be performed as *portato* (e.g., op. 29). Accent marks applying to both hands have been placed between the two staves of the piano part.

## Text

Except for three songs<sup>28</sup> all the stanzas in each lied have been printed under the vocal part following their original layout.<sup>29</sup> Melodic variants necessitated by stanzas with a varying number of syllables have been inserted or included in the vocal part: notes of first strophes are stemmed upward whereas notes for successive strophes are stemmed downward.

Texts have been emended to conform to modern orthography, only few of the archaisms have been retained. Diacritical marks have also been updated or supplied where necessary and dashes in the text have only been placed underneath notes tied together and extending over bar-lines.

<sup>21</sup> Schubert Neue Ausgabe, Serie IV, *Vorwort* XIII and Dürr *Notation* 94.

<sup>22</sup> See op. 6,5, op. 24(a,b), op. 16,1 and 3, op. 31, *Das Fischermädchen* and the air from *Isaak* (*Appendix 4*).

<sup>23</sup> The Viennese tradition of a quaver with a single stroke denoting a semiquaver and a semiquaver with a single stroke having the value of a demisemiquaver even as a *Vorschlag* has been discussed by Fiedlaender (see *Vorschläge*, p. 1).

<sup>24</sup> Except when a *Vorschlag* is a grace note, see *Editionsrichtlinien*: Schubert Neue Ausgabe pp. 300ff.

<sup>25</sup> The autograph of the 1806 cantata has also been scrutinized from this aspect, the scores of the choruses in *Die Braut von Messina* are not relevant in this respect because of their genre.

<sup>26</sup> Even asynchronous marks, see op. 24(a): mm. 12 and 55.

<sup>27</sup> Staccato dashes often denote marcato as well (Dürr *Notation* 98).

<sup>28</sup> Op. 6,2 as well as *Chanson de Rousseau* and *Kaffee Abschiedslied*.

<sup>29</sup> In the first set (op. 6) only the first strophes have been printed under the vocal parts (this placement has been abandoned with the exception of the second song), while the two vocal strophes of the third song have been merged. Similarly, the two stanzas of op. 22,4 are printed under the vocal part notated in a single staff.

## Notes

### I. Lieder and Gesänge with opus numbers

#### 1–6. *Sechs neue Lieder* op. 6<sup>1</sup>

Source

original edition: Wien, Eder 488 [1808<sup>2</sup>]

*Sechs neue Lieder / mit Begleitung des Claviers / von / Joh: Fuss. / N° 488. Wien bei Joseph Eder auf dem Graben.*<sup>3</sup>

(consulted exemplar: A-Wgm VI 3751 – Q 5593)

#### 1. *Des Grillen Häuschen*

5 <sup>1-3</sup>	LH	slur 5 <sup>1-4</sup> , cf. 13 <sup>1-3</sup>
15	pf	<i>f</i> at 3 <sup>rd</sup> crotchet

#### 2. *Zufriedenheit* (Hölty)

2 <sup>1</sup>	RH	wedge under the stave
2 <sup>2-4</sup>	LH	slur orig. in 2 <sup>2-3</sup>
3	pf	cresc. to 3 <sup>3</sup> in RH, decresc. from 3 <sup>4</sup>
7 <sup>6</sup>	RH	stacc. dot
11	RH	decresc. in 11 <sup>4</sup> <sup>5</sup>

#### 3. *Nachtgesang*

str. 1 and 2–3 are printed separately (2 times 20 measure score)

13 <sup>1</sup>	RH	<i>c'</i> without dotting, stemmed together
17 <sup>1-3</sup>	pf	str. 2–3: slur over 3 notes, no stacc.

#### 4. *Der Seefahrer*

6 <sup>1</sup>	RH	<i>g</i> instead of <i>b</i> ?
17 <sup>2-4</sup>	RH	slur over 3 notes, 18 <sup>4-6</sup> and 19 <sup>4-6</sup> are ambiguous – cf. No. 22, m. 14–15
18 <sup>1-19</sup>	LH	orig. 2 downward stems, 2 upward stems (three times)
20	pf	skip to the beginning after str. 1–3 [sic], cf. <i>Elysium</i> mm. 17–18

#### 5. *Beruhigung*

5–6	pf	cresc.-decresc. hairpins under crotchets 2–4; similarly decresc. in 11–12
13 <sup>1</sup>	LH	crotchet <i>Vorschlag</i>
14	RH	slur 14 <sup>10-12</sup> , stacc. over slur at 14 <sup>12</sup>
16 <sup>1-4</sup>	RH	slur over 16 <sup>1-3</sup>

#### 6. *An Minnas Geist*

15 <sup>2</sup>	RH	<i>a</i> + <i>c</i> "sharp stemmed upward, <i>e</i> ' stemmed downward; similarly in 35
16	pf	<i>dolce</i> at 4 <sup>th</sup> quaver originally (addition: <i>p</i> ), see 36 <sup>4</sup>
19	pf	cresc.-decresc. hairpins between 18 <sup>6-19</sup> and 19 <sup>3</sup> <sup>6</sup>
25 <sup>1</sup>	pf	one-bar slur beginning at the "up-beat", as in 21, but there is no up-beat here (RH <i>c'</i> at the end of the previous system, without a slur)

<sup>1</sup> Krüchten 1819/12, 80: "Op. 6".

<sup>2</sup> Advertisement: WZ Oct. 22, 1808, see Weinmann *Eder* 28.

<sup>3</sup> Modern call numbers are not included among the data about headings.

### 7a. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24<sup>4</sup> (1811)

Source

original edition: Wien, Maisch 406 [1811<sup>5</sup>]

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / von Gabriele von Baumberg; / In Music gesetzt / für Gesang und Clavier / und aus Hochachtung / der Frau Maria von Andrásy gebornen von Végh / gewidmet von / Johann Fuss / N<sup>o</sup>. 9; / 406 – Wien bei Ludwig Maisch*

(consulted exemplar: H-Bn Mus. pr. 5572)

6 <sup>1</sup>	v	for the performing suggestion, see the original slur of the <i>Vorschlag</i> , also mm. 10 <sup>1-2</sup> , 49 <sup>1-2</sup> (53 <sup>1-2</sup> ); it could even be an appoggiatura based on m. 8 and No. 7b. (in that case m. 49 is a variation)
8 <sup>1</sup>	v	semiquaver <i>Vorschlag</i> (cf. m. 51 and m. 51 in 7b.)
12 <sup>2</sup>	v, LH	asynchronic indication of the accents [sic], cf. 55
14 <sup>12</sup> –15 <sup>1</sup>	pf	broken slur due to page break
16	LH	orig. a slur underneath, but not a tie, see 18, 20 and 59, 61, 63
19 <sup>1</sup>	v	dotted note, similarly in 62?
24 <sup>3</sup>	RH	stacc. dash over tied note [=accent], similarly in 67 <sup>3</sup>
26 <sup>1-6</sup>	RH	slurred
27a,b	all	orig. a repeat sign after 27b, the first syllable of str. 4 is before it (the text of str. 2–3 begins in measure 4 before the repeat sign [!]) – 27a is an addition
27	RH	orig. long slurs: 27 <sup>1-6, 7-12</sup> , also in LH 27 <sup>2-7</sup> and pf 57, 70 (cf. m. 4)
27b–43	chorus	<i>unisono</i> stemmed in two directions (exceptions: 27, 31 <sup>2</sup> , 33, 39 <sup>2</sup> )
28–42	pf	one-bar slurs – despite repetitions of notes in 29, 33, 35, see also 7b.
43	pf	stacc. dashes
44	RH	slur over notes 1–5
47 <sup>1-2</sup>	RH	tie added
48–53	LH	groups of triplets beamed together, but slurs over “sextuplets”
49	RH	stacc. dashes, similarly in 53
55	RH	notes 1–3 and 7–9 slurred; stacc. dash above the last note in each group – cf. slur in 56 <sup>1-2</sup> and stacc. in 56 <sup>3</sup> (and 49, 51, 53)

### 7b. *Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe* op. 24 (other version)

Source

manuscript copy (n.d.), housed in H-Ba(mi) C-1767;<sup>6</sup>

*Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe / für / Gesang, und Klavier / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss / [bottom left:] Joseph Fuss<sup>7</sup>*

Oblong format measuring 19,2–3 × 24,1–2 cm; 2 bifolios (1–4 and 2–3 pages, 1r: title page, 1v–3v: score, 4r: last line of score, 4v: blank); watermark: a) oval shield?, b) C. I. Honig.<sup>8</sup>

4	all	orig. repeat sign before the bar, and at the end of m. 26 – that is, skip from the end of 26 to 4 <sup>1</sup> (orig.: 1, 2 [ <i>primo, secundo</i> ] above 26; 3, 4 [?] above 27b) – thus, measure 27a is an addition by the editor
5 <sup>3-6</sup>	v	stacc. dashes above the notes (in a different hand?)
15	RH	redundant <i>e" flat</i> at the first crotchet in the upper stave (in a different hand)

<sup>4</sup> Krüchten 1819/12, 81: “Op. 24”.

<sup>5</sup> Advertisement: WZ Sept. 25, 1811, see Weinmann *Maisch* 23.

<sup>6</sup> The manuscript was purchased by the Institute for Musicology in 1990 from the family. Later inscriptions evidencing use include, e.g. m. 1: *p* – see also notes below.

<sup>7</sup> Cousin of Johann Fuss and grandfather of the composer Ferenc Fusz (see Major).

<sup>8</sup> Cf. Haberkamp HR 14 (Dutch paper, Cornelis & Jacob Honig 1683–1856, see 249ff and 260), and Eineder 1217 (1805).

17 <sup>8</sup>	RH	<i>p</i> under 17 <sup>6</sup> originally
24	RH	second crotchet: <i>f'</i> (added in pencil)
24 <sup>3</sup>	RH	a stacc. dot under the tied note [=accent]; 24 <sup>6</sup> : stacc. dot, 67: no stacc.
28–43	chorus	<i>unisono</i> stemmed in two directions
47	v	“Wie oben” written above the stave [=part designation, although missing from the beginning from the work]
51 <sup>12</sup>	LH	a flat
54 <sup>7-8</sup>	RH	slur orig. in 54 <sup>8-9</sup>
54 <sup>8</sup>	LH	also <i>d'</i> , with a natural (in a different hand?)
55 <sup>2</sup>	LH	erroneous correction: <i>d'</i>
58 <sup>1</sup>	RH	redundant <i>c''</i> [!] in upper stave (in a different hand)

## 8–12. *Gesänge* op. 16

### Source

original edition: Leipzig, Breitkopf & Härtel 1820 [1812<sup>9</sup>]

Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / componirt / und dem / Fräulein Nina von Halácsy / gewidmet / von / IOH. FUSS. / 16<sup>s</sup>. Werk / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. / Pr. 8 Gr.

(consulted exemplar: A-Wgm VI 12263 – Q 556<sup>10</sup>)

### 8. *Die Verlassene an ihr Kind*

#### Secondary source

published in a journal supplement: AmZ 1812, No. 17, p. 286, IV. Beilage

*Die Verlassene an ihr Kind / komp. von Joh. Fuss.*

Deviations from the primary source (not included in the present edition):

3 <sup>1-2</sup>	v	slurred, similarly in 7 and 21
5 <sup>1</sup>	v	no <i>Vorschlag</i>
14	RH	stacc. dashes

Deviations between the sources and the present edition:

12	pf	cresc. until the second crotchet (because the triplets in RH are abbreviated), also in 26
14	all	performing suggestion for strophes 2 and 4: v begins by the up-beat of the first measure after 14 <sup>3</sup> in pf, and pf skips from 14 <sup>4</sup> to 2 <sup>1</sup> ; in strophe 5 the up-beat of v begins not at 15 <sup>1</sup> but at 14 <sup>4</sup> , and the pf continues in 16 <sup>1</sup>
18	LH	2 <sup>nd</sup> crotchet ( <i>a flat</i> ) added
28 <sup>2</sup>	pf	primary source: <i>p</i> , secondary source: <i>pp</i>

### 9. *Dem Kleinmütigen*

2	v	the first syllables of str. 2–3 orig. written out in this measure, too
5 <sup>1</sup>	LH	stacc. dash
5 <sup>6</sup>	RH	<i>f'</i> – cf. 9: <i>f'!</i> <i>e' flat</i> , 7: <i>e' flat</i> (variants)

### 10. *Sonst und Jetzt*

14–16	RH	slurs above triplets ( <i>Gruppenbogen</i> ) have been omitted, similarly in 22–24, 27 (29: orig. no slur)
-------	----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>9</sup> Advertisement: AmZ *Intelligenzblatt* Aug. 1812.

<sup>10</sup> Title page, top right, in handwriting: “R I. N. 725. lit: d”, top left on pages 3 and 5 of the book: “Fuss. Joh. 10.” (= typical call numbers and inscriptions in the scores from the collection of Archduke Rudolph).

## 11. *Sehnsucht*

1–2 <sup>1</sup>	pf	phrasing slur from up-beat to 2 <sup>1</sup> (over both staves)
12 <sup>1,4</sup>	RH	orig. <i>fp</i> – dynamics edited based on 17

## 12. *Bitte beim Abschied*

16 <sup>1-3</sup>	RH	orig. slur in 16 <sup>1-4</sup> , similarly in 19
39	pf	decresc. hairpin above 4 <sup>th</sup> crotchet
40 <sup>7</sup>	RH	orig. <i>fz</i> – for the edited dynamics see similar motifs in op. 22,1 (8 and 21)
45 <sup>3</sup>	RH	a long wavy line after <i>tr</i> ; slur only under the closing turn [= long trill ends with a closing turn in 46 <sup>1</sup> ] (cf. 56, 58)
50	pf	<i>crescendo</i> begins on the second crotchet
87	v	orig. ritard. only in pf part

## 13. *Der Traum op. 21*<sup>11</sup>

Source

original edition: n.d.n.p., n.Pl.Nr. [Wien, Cappi 1815<sup>12</sup>]

[title page missing, title at the top of the first page of the score:] DER TRAUM. / ROMANCE VON TIEDGE / mit Begleitung des Piano = Forte. / von / JOHANN FUSS.

(consulted exemplar: H-Bn, Mus. pr. 5573)

24 <sup>1</sup>	v	slur only at the closing turn, similarly in 34 <sup>1</sup> , 49 <sup>1</sup>
27 <sup>1</sup>	RH	orig. <i>fz</i> in 27 <sup>2</sup>
60–61	pf	stacc. dashes
60 <sup>1-4</sup>	RH	joined under a common (broken) beam
61 <sup>1-3</sup>	LH	61 <sup>1-2</sup> slurred, 61 <sup>3</sup> stacc.
63	all	orig. whole measures: (1) v: one-measure rest, (2) pf: quaver+ crotchet+quaver rest after the chords – but fermata over the crotchet rest

## 14–18. *Gesänge op. 22*

Source

original edition: Leipzig, Breitkopf & Härtel: 2335 [1815<sup>13</sup>]

*Gesänge / mit Begleitung des Pianoforte / in Music gesetzt / und der / Frau Josephine v. Csuzy, geb. v. Kwassay / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / N<sup>o</sup>. 2. – 22<sup>tes</sup>. Werk. – Pr. 16 Gr. / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

(consulted exemplar: A-Wgm VI 12268 – Q 5602<sup>14</sup>)

## 14. *Das Mädchen am Bach*

6 <sup>1</sup>	v	slur only at the closing turn, similarly in 19 <sup>1</sup>
8	pf	decresc. hairpin begins in 8 <sup>2</sup> in RH; emendation based on 21
9–11	RH	slur over notes 4–7, similarly in 22–24 – see 39 and 60 (cf. op. 23,2: <i>Die Rose</i> )
20 <sup>2-3</sup>	v, RH	consecutive fifths [!]
21 <sup>1-4</sup>	RH	slurred, but at 21 <sup>1</sup> also a stacc. dash [=accent, cf. <i>f</i> ]

<sup>11</sup> Krüchten 1819/12, 81: “Op. 21”.

<sup>12</sup> Weinmann *Am Rande* 96. Advertisement: WZ Dec. 30, 1815, see Weinmann *Cappi* 73.

<sup>13</sup> Deutsch 9: 1816; cf. advertisement in: AmZ *Intelligenzblatt* Oct. 1815, No. 7, col. 28 (Major, quoted by Déri 79).

<sup>14</sup> Title page, top right: “R I. N. 718. lit: d.”, top left on pages 3, 5 and 7 in the book: “J. Fuss / 26.”, bottom, middle: “Fuss” (from the collection of Archduke Rudolph).

25 <sup>1-4</sup>	RH	25 <sup>1</sup> stacc. dash, but under notes 1–4 and 5–8 also slurs – cf. 12–13 and 26
31	RH	<i>poco staccato</i> , similarly in 33 in LH
48 <sup>1</sup>	RH	<i>tr</i> ? – similarly in 69 <sup>1</sup>
62 <sup>1</sup>	RH	orig. stacc. dash [= accent]

### 15. *Lied der Freunde*

12 <sup>2-4</sup>	RH	joined under a common (broken) beam
-------------------	----	-------------------------------------

### 16–18. *Drei Romanzen*

Original title (p. 8): *Drei Romanzen aus Kotzebue's Schauspiel mit Gesang: 'das Gespenst' im Klavier Auszug.*

The three romances are from Act 3 scene 8:<sup>15</sup>

1. *War einmal eine edle Dirne* (8 stanzas originally, stanza 1 = orig. 1, stanza 2 = orig. 3, stanza 3 = orig. lines 1–4 in stanza 5 and lines 5–6 in stanza 6),
2. *Lieb Söhnlein* (2 stanzas, as in the original),
3. *Komm herein, mein holdes Liebchen* (2 stanzas, as in the original).

(1. Deodata spielt auf der Harfe)

1 <sup>3</sup>	RH	<i>d'</i> in bottom part
9	v	<i>mezza di voce</i> ends in 9 <sup>4</sup> (cf. 34, 59)
20 <sup>1</sup>	v	orig. quaver- <i>Vorschlag</i> – that is why the suggestion is exceptional (similarly in 45, 70), see Bach p. 36.
28 <sup>1-4</sup>	RH	joined under a common (broken) beam, similarly in top part in 29 <sup>1-4</sup> (and 53–54, 78–79)
70 <sup>3</sup>	RH	erroneous natural before <i>c</i> "

(2. Der Narr spielt)

The two strophes were originally printed under the vocal part notated in two staves (cf. mm. 18–24), with the accompaniment below them (1×)

3	pf	two chords broken separately (by stroke)
---	----	------------------------------------------

(3. Deodata singt... )

7	RH	orig. slur in 7 <sup>1-5</sup>
16–17	RH	orig. beaming notes 1+3 and 4, measures 21–22, 27–28, 44–45. aligned (and str. 2)
34	v, pf	various instructions: <i>a piacere</i> and <i>ad libitum</i> have been retained, but in v refer to the following measure ( <i>cadenza?</i> ), similarly in 85–96
41 <sup>1</sup>	LH	stacc. wedge, similarly in 47, 91, 97

### 19–23. *Gesänge op. 23*

Source

original edition: Leipzig, Breitkopf & Härtel 2406 [1816<sup>16</sup>]

GESÄENGE / mit Begleitung des Pianoforte / in *Music gesetzt* / und der / *Frau Julie von Ürményi geb. v. Nagy* / hochachtungsvoll gewidmet / von / Johann Fuss. / N<sup>o</sup>. 3 – 23<sup>tes</sup>. Werk. / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(consulted exemplar: H-Bn Mus. pr. 5574)

<sup>15</sup> August von Kotzebue: *Das Gespenst, romantisches Schauspiel mit Chören und Gesänge*, first edition: Leipzig 1808.

<sup>16</sup> Deutsch 9.

### 19. *Des Müllers Klage*

2 <sup>1-3</sup>	v	orig. slur in 2 <sup>2-3</sup> , similarly in 6 and 24
16 <sup>1</sup>	RH	orig. # before <i>e'</i>
23	all	tempo signature without “doch”
31 <sup>1</sup>	RH	orig. <i>f</i> in 31 <sup>2</sup>
42–43	pf	<i>mancando</i> under 43 <sup>1</sup> , <i>dim.</i> under 44 <sup>1</sup> [!]

### 20. *Die Rose*

3 <sup>5-8</sup>	RH	long slur, similarly in 4–6 and 8; also in 9 <sup>1-4.5-8</sup> and 10 <sup>5-8</sup> (cf. 12–14)
17 <sup>5</sup>	pf	<i>fz</i> orig. in 17 <sup>7</sup>
23a,b	all	originally only 23b – cf. up-beat, thus, addition of 23a
23a,b	pf	<i>pp</i> orig. in 23 <sup>1</sup>

### 21. *Gegenwart*

Secondary source

published in a journal supplement: Wiener AmZ 1813<sup>17</sup>

Deviations from the primary source (not included in the present edition):

4	pf	no <i>f</i> , similarly in 12
5	pf	no <i>p</i>
10	all	<i>fz</i> in 10 <sup>2</sup>

Deviations between the sources and the present edition:

5 <sup>1</sup>	LH	<i>p</i> orig. in RH 5 <sup>1</sup>
5–6, 8 <sup>6-11</sup>	RH	articulation based on AmZ (5 <sup>5</sup> tie and stacc. = accent)
10 <sup>1</sup>	all	<i>fz</i> orig. in 10 <sup>2</sup>

### 22. *Zufriedenheit* (Claudius)

0	LH	<i>fz</i> before the note <i>A</i> in measure 1 (under the bar-line)
1	all	repeat sign orig. after the first measure, thus, first syllable in stanzas 2–5 are before the sign [!]
15 <sup>4-5</sup>	RH	slur over 15 <sup>5-6</sup>
17	all	whole measure

### 23. *Die Erscheinung*

10 <sup>1</sup>	RH	unusually large wedge, almost a decresc. hairpin – similarly in 34, 77 (cf. 27, 64, 66 etc.)
10 <sup>3</sup>	v	<i>f</i> orig. in 10 <sup>2</sup>
15–18	pf	<i>fp</i> at the first notes of measures
19–20	pf	short notes slurred to the end of the group, similarly in 22–24 etc.; but cf. 26, and 52–63, 88
36 <sup>1</sup>	LH	<i>p</i> orig. in RH 36 <sup>1</sup> , similarly in 38
53	pf	<i>p</i> orig. at the second quaver
53 <sup>4-5</sup>	RH	slur over 53 <sup>3-5</sup> , stacc. above the first note
94 <sup>8-10</sup>	RH	slur over 94 <sup>7-10</sup>
110	all	tempo signature above 110 <sup>3</sup> in v
117	all	time signature 6/8 orig. after the double bar
117, 136	pf	asterisk underneath the quaver rest, and a circle with a cross under 138 <sup>1</sup> : i.e. “vi-de”, a skip from m. 117 to 136 <sup>1</sup> ?

<sup>17</sup> Facsimile edition: Wien–Köln–Graz 1986, 106.

## 24. *Elysium* op. 29

Source

original edition: Bonn, Simrock 1314 [1817<sup>18</sup>]

*Elysium* / Ein Gedicht von Louise Brachmann / für Gesang / und mit Begleitung des Pianoforté / dem Fräulein Henriette Klein gewidmet / von / J. FUSS / No. 1314 – 29<sup>tes</sup> Werk. – Preis 1 Fr: 50 Cs. / Bonn und Cöln bey N. Simrock. / Eigentum des Verlegers.

(consulted exemplar: A-Wgm VI 24820 – Q 5604<sup>19</sup>)

16	RH	slur orig. under 16 <sup>1-6</sup> , but in 16 <sup>7-11</sup> only a five-note slur, similarly in 79
17 <sup>2</sup>	pf	<i>p</i> orig. in 17 <sup>1</sup>
25 <sup>9</sup>	RH	tie and stacc. dash [=accent]; in LH 25 <sup>7</sup> stacc. added
75 <sup>6</sup>	v	orig. <i>e</i> "
80	pf	cresc. until 80 <sup>8</sup> in RH (due to abbreviation)

## 25. *Beruhigung* op. 31

Source

original edition: Wien, Steiner und C. 2671 [1817<sup>20</sup>]

*Beruhigung* / aus [!] Caroline Pichler, geb: v: Greiner's: Olivier. / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano=Forte, / und der / Frau Josephine von Csuzy, geborne von Kwassay, / hochachtungsvoll gewidmet / von / JOHANN FUSS. / 31<sup>tes</sup> Werk. / N<sup>o</sup>. 2671 – Eigentum der Verleger [!] – Pr. <sup>30.x.c.M.</sup> / Wien, bei S. A. Steiner und Comp.

(consulted exemplar: H-Bn, Mus. pr. 15412<sup>21</sup>)

17 <sup>1</sup>	RH	<i>fp</i> – 17 <sup>2</sup> <i>tremulando</i>
21	pf	<i>fz</i> (as climax)
26–29	pf	stacc. dots, similarly in 52, 57 <sup>1</sup> , 87
40	pf	orig. cresc. begins at the end of m. 39
46 <sup>1</sup>	v	quaver <i>Vorschlag</i> , similarly in 77
52 <sup>9</sup>	RH	stacc. over added tie [=accent]; cf. 87 <sup>9</sup> – and <i>Elysium</i> m. 25
55	RH	slur begins orig. on the first note, see 57 <sup>1</sup>
82	RH	also an <i>f'</i> crotchet (?) above a <i>d'</i> semibreve, without stem

## 26. *An Emilie* op. 32

Source

original edition: Wien, Maisch 542 [1817<sup>22</sup>]

*An Emilie* / In Musik gesetzt / für Gesang mit Begleitung des Piano-Forte / und dem Fräulein Caroline v. Pontzen / gewidmet von / Joh: Fuss / 32<sup>s</sup> Werk / Wien bey Lud. Maisch.

(consulted exemplar: A-Wgm XV 50270 – Q 19046<sup>23</sup>)

10–11	LH	slur orig. over 10 <sup>5-6</sup>
14	pf	decresc. hairpin under LH
18	v	the first syllables of str. 2–3 are written here, before the repeat sign [!]
32a,b	all	repeat sign orig. after 32b, 32a is an addition
49	pf	two simultaneously broken chords (stroked)

<sup>18</sup> Deutsch 26. The dating of the composition is based on the Nov. 27, 1816 issue of AmZ (review by Fuss of the performance of the work).

<sup>19</sup> Title page, bottom left, in handwriting: "J. F." [? = exemplar of Johann Fuss?]

<sup>20</sup> Advertisement: WZ May 27, 1817, see Weinmann S-S-H 1, 150.

<sup>21</sup> According to the old call numbers and inscriptions on the title page it used to be in the possession of the former National Conservatory.

<sup>22</sup> Advertisement: July 5, 1817, see Weinmann *Maisch* 31.

<sup>23</sup> Title page, top right: "I: N: 720: lit: d" (from the collection of Archduke Rudolph).

## II. Lieder without opus numbers

### 27. *Chanson de Rousseau*

Source

original edition: Wien, Maisch 396 [1810<sup>24</sup>]

*Chanson de J. J. Rousseau / (Que le jours [!] me dure) / avec la traduction allemande / pour la Guitarre ou le Piano forte / par Jean Fuss / No 4. / 396 – à Vienne chez Louis Maisch – 30x*  
(consulted exemplar: H-Ba(mi) 603.129, Collection Major)

1 <sup>1</sup>	RH	the <i>arpeggio</i> written out before the main note is an addition, based on 1 <sup>4</sup> , the guitar part and mm. 4, 6, and 13
----------------	----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### 28. *Kaffee Abschiedslied*

Source

autograph fair copy (ca. 1810<sup>25</sup>), housed in D-Au (HR III 4 ½ 4° 846<sup>26</sup>);

[in a different hand:] *die Abschied vom Caffee / [A:] Kaffee Abschieds Lied. / für / Gesang und Clavier / von J. Fuß.* [three characters have been deleted at the bottom, in the middle];

Oblong format measuring 21,5 × 30,5 cm; 1 bifolio (1r: title page, 1v: score, 2r: str. 2–5<sup>27</sup>);

watermark: HR 23 (Italian paper 1760–1815).<sup>28</sup>

Reference to the poet under the poem: “*von einer biederen Patriotin*”.

13 <sup>4</sup>	RH	<i>f</i> orig. in 14 <sup>1</sup>
-----------------	----	-----------------------------------

### 29. *Das Fischermädchen*

Source

published in a journal supplement: AmZ 1810, No. 39, Beilage XVIII–XIX<sup>29</sup>

12 <sup>1</sup> , 13 <sup>1</sup>	RH	dotted <i>a'</i> , similarly in 16–17; performing suggestion: crotchet + quaver rest
19	all	no repeat sign

### 30. *Das Lied der kleinen Anna*

Primary source

autograph fair copy with autograph correction, Vienna, July 15, 1812; housed in H-Bn (Ms. mus.198.);

*Das Lied der kleinen Anna. / mit Begleitung des Piano-forte / komponirt / und der Hochedlen Frau Julie von Ürményi / gebohrnen von Nagy / hochachtungsvoll gewidmet / von / Joh: Fuss.* [stamp:] Ex Museo / Hungarico.

Inscriptions in handwriting at the bottom of the page (in presumed chronology<sup>30</sup>):

1. [bottom right:] Manus propria / Joannis Fuss. / Krüchten mppria,
2. [above, from left to right:] E dallam szerzője nem Fuss János, hanem Gr. Batthyány Franciska szül. gr. Szé / chényi volt / Mátray Gábor mp<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Weinmann *Maisch* 22: “Nicht eruiert [1810]”. Cf. *ibid.* advertisements of two further compositions by Fuss (opp. 4 and 9, Pl.Nr. 394 and 395); WZ March 24, 1810 and May 2, 1810 (see Déri 70).

<sup>25</sup> Dating by Haberkamp (74), see *General Notes*: 2. Dating.

<sup>26</sup> Originally in Wallerstein, then Schloß Harburg (see in Haberkamp, *Vorwort*).

<sup>27</sup> 2v: anonymous *Tanz für Pianoforte*, A flat major 2/4 (Haberkamp 239).

<sup>28</sup> “3 kleiner werdende Halbmonde. Häufig in Verbindung mit HR 44 (MA), 52a, 67, 134“ – see KBM 2, WZ 181, Heawood 867, 869, and Eineder 437–442 (Haberkamp 251).

<sup>29</sup> Facsimile edition: Amsterdam 1964–1966.

<sup>30</sup> József Krüchten (†1846), Gábor Mátray (1797–1875).

<sup>31</sup> [This melody was written not by János Fuss, but Countess Franciska Battyány, maiden name Countess Széchényi / Gábor Mátray mp.] see *General Notes*, footnote 3.

Oblong format measuring 22,3 × 30,2 cm;<sup>32</sup> 1 bifolio (3r: title, 3v–4r score, str. 2–3 underneath, dating at the end of the vocal part: *Wien am 15. Julij / 1812. komponirt*, 4v: blank<sup>33</sup>); watermark: a) *Wels* [in cursive writing] b) fragment at the top edge of the paper (a letter “U” or a symbol?).<sup>34</sup>

Layers of the score: (1) original manuscript, (2) composer’s corrections and emendations, probably made when editing the score for publication.

Deviations between the first and second layers and further additions:

1 <sup>2</sup>	RH	<i>c'sharp</i> as an addition?
5	RH	<i>e'</i> as an addition?
6 <sup>1</sup>	v	fermata scraped, emendation: fermata above the rest
10 <sup>1</sup>	v	fermata scraped, emendation: fermata above the quaver rest
12 <sup>2-3</sup>	v	<i>f' – f'</i> corrected in <i>a' – b'</i>
18	all	orig. tempo signature: <i>Im ersten Zeitmaße</i> (emendation: <i>zweiten</i> )
18	pf	<i>fp</i> (in a different hand?)
24 <sup>1</sup>	pf	<i>pp</i> (in a different hand?)

### Secondary source

published in a journal supplement: Wiener AmZ 1813<sup>35</sup>

Deviations from the primary source:

2	v	up-beat with a slur
5 <sup>2-3</sup> , 6 <sup>1</sup>	v	dotted crotchet and quaver, and minim without <i>Vorschlag</i>
10 <sup>1</sup>	v	minim
15 <sup>2</sup>	RH	<i>e' + g' + c'' sharp</i>
17	all	<i>langsamer</i>
17 <sup>1</sup>	pf	<i>p</i> (18: no dynamics)
22	pf	<i>diminuendo</i> from the second half of the measure
23	pf	<i>pp</i> at the second bar-line

Deviations between the sources and the present edition:

23	pf	<i>diminuendo</i> orig. from the end of 22
24	pf	<i>pp</i> orig. in 24 <sup>1</sup>

### 31. *A tavas*

#### Source

published as a supplement to a book of verse: Wien, Anton Pichler 1813

A' TAVASZ / *Musikára vette Fúsz János*

in: *Csokonai Vitéz Mihály poétai munkái. Kiadta Márton József. Bétsben, 1813. Pichler Antal bet.* [vol. 2:] *Anakreoni dalok. – A tavas. Irta Kleist. Hozzájárulnak Kleist némelly apróbb darabjai.*<sup>36</sup>

<sup>32</sup> The manuscript of the song is the second item in a composite volume including three fascicles. According to the identical stamps on the title pages, all three books had been in the possession of the Hungarian National Museum. (1r: title page of the volume, later hand: *Sammlung / geschriebene / Musikalien. / Sec. XVIII. & XIX.*).

<sup>33</sup> Page numbering corresponds to the later pagination of the composite volume.

<sup>34</sup> The word “Wels” is printed in italic type also in: Eineder 1354 (1836).

<sup>35</sup> Facsimile edition: Wien–Köln–Graz 1986, 106. Cf. *Das Lied der kleinen Charlotte*, H-Ba(mi), Collection Major (a lithograph based probably on the original edition).

<sup>36</sup> [The Spring / set to music by János Fúsz, in: The poetic works of Mihály Csokonay Vitéz. Edited by József Márton. Wien, 1813. typ. Antal Pichler, vol. 2: Anacreontic songs, The Spring. Written by Kleist. Some of Kleist’s short pieces also included.] See Petrik I, 473. Translation based on the poem *Der Frühling* by Ewald Christian von Kleist (1749), the text of the song is the first stanza of this long poem.

(consulted exemplar: H-Ba(mi) 603.732, Collection Major)<sup>37</sup>

12 <sup>3</sup>	RH	misprint: <i>a'</i> and <i>g'</i> simultaneously
14 <sup>6-8</sup>	RH	orig. slur in 14 <sup>7-8</sup>

### 32. *An die Laute*

Source

published in a journal supplement: AmZ Wien 1818, No. 52, Beilage 12

*An die Laute*. Musik von J. Fuss. *Beilage No 12. zur mus: Zeitung*

(consulted exemplar: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

4 <sup>1</sup>	v	appoggiatura is clearly a <i>g'</i> sharp quaver (without a stroke), kept as an exception; cf. 20 <sup>1</sup> <i>f'</i> sharp appoggiatura, and <i>Vorschläge</i> in 36 <sup>1</sup> and 52 <sup>1</sup> . Variant: 4 <sup>1</sup> <i>g'</i> sharp appoggiatura emended to <i>f'</i> sharp; <i>Vorschläge</i> in 20 <sup>1</sup> , 36 <sup>1</sup> and 52 <sup>1</sup> (due to orig. quavers with a stroke [=16d])
4 <sup>6-11</sup>	RH	long slur, similarly in 20, 36 and 52
10	pf	cresc. hairpin from 9 <sup>10</sup> in RH
15	RH	one slur, similarly in 31, 47 and 63
16	RH	without a slur [sic], similarly in 32 and 48
17	pf	<i>p</i> missing, similarly in 33 (not added)
26	pf	decresc. hairpin from 26 <sup>5</sup> in RH
37 <sup>3-7</sup>	v	long slur
55 <sup>4-6</sup>	v	triplet-slur, "stacc." at the end [= separate syllable]; similarly "stacc." in 57 <sup>8</sup>
57, 58	pf	cresc. hairpin under 57 <sup>3-7</sup> in RH, decresc. in 58 <sup>6-8</sup>

## III. Appendix

### 1. *Dankgebet aus der Oper Minos*

Primary source

autograph fair copy, Vienna, May 7, 1809; housed in D-B (Mus. ms. autogr. J. Fuss M, Autographe von Grasnich<sup>38</sup>);

[top left] N<sup>o</sup> 12 [top right] Aus der Autographen Sammlung / des Aloys Fuchs

Originale / *Dankgebeth / aus der Oper: Minos König auf Creta, / für / vier Singstimmen / und mit Begleitung des Piano Forte / von / Joh: Fuß.*

Oblong format, 1 bifolio (1r: title page, 1v–2r: score, dating at the end reads: *comp. am 7 Mai 1809. in Wien*, 2v: blank); watermark: three stars with six points and the letters VG (?) on a shield (fragment).<sup>39</sup>

Secondary source

published in a journal supplement: AmZ 1810, No. 39, Beilage XVII–XVIII<sup>40</sup>

Deviations from the primary source: B1 instead of a T part, in bass clef.

Deviations between the sources and the present edition:

11	all	cresc. begins after 11 <sup>3</sup> in S, before 11 <sup>2</sup> in A, no sign in T, above final bar-line in B, in 11 <sup>2</sup> in RH. (NB. AmZ, S: 11 <sup>1</sup> – B and RH as in the autograph)
23	pf	orig. <i>p</i> – <i>pp</i> taken from AmZ (= composer's emendation? cf. 20–21: <i>p</i> )

<sup>37</sup> New edition: István Bartalus *Magyar Orpheus*, Pest 1869, 64–65 (with text for five further stanzas).

<sup>38</sup> It was acquired from Aloys Fuchs's Viennese collection (Schaal 521).

<sup>39</sup> I am indebted to Dr. Helmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin) for this information.

<sup>40</sup> Facsimile edition: Amsterdam 1964–1966.

## 2–4. *Cavatina und 2 Arien aus dem Melodram Isaak op. 30*<sup>41</sup>

Source

original edition: Wien, Traeg 564 and 565 [1812<sup>42</sup>]

[three books without a common cover]

(1)

[text at the top of the score:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. I / 564 (page numbers: 1, 2)

(2)

[text at the top of the score:] CAVATINE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. II / 564 (page numbers: 3, 4)

(3)

[no title page, text at the top of the score:] ARIE. / Aus dem Melodram: Isaak. / Komponirt und für das PIANO = FORTE eingerichtet / von / JOHANN FUSS. / Wien, bey Johann Traeg.

Nro. III / 565 (page numbers: [1], 2–5)

(consulted exemplar: A-Wgm VI 41 – Q 5591 and VI 45 – Q 5592<sup>43</sup>)

Libretto: Wien, Joseph Tendler 1812<sup>44</sup>

Arie (*Gott schützt die Unschuld*): scene 2 (p. 9);

Cavatine (*Lebe wohl, geliebte Mutter*): scene 10, entitled *Aria* (p. 20);

Arie (*Ach, Gott, wie schön ist die Natur*): scene 16 (p. 26).<sup>45</sup>

### 2. *Arie*

17 <sup>1</sup>	v	unusual <i>Vorschlag</i> suggestion, cf. 38 <sup>1</sup> (cf. Bach III/IV)
27	RH	27 <sup>1</sup> , 27 <sup>2</sup> : double stops stemmed together, with a flag – 27 <sup>2-3</sup> and 27 <sup>5-6</sup> beamed separately

### 3. *Cavatine*

2 <sup>1</sup>	RH	stacc. dash
14 <sup>2-4</sup>	v	orig. small notes
21	v	tied <i>g'</i> placed under <i>c''</i> of <i>ossia</i>
22	LH	stacc. dashes
25 <sup>1</sup>	LH	<i>d</i> crotchet

### 4. *Arie*

16	RH	<i>Vorschlag</i> suggestion based on point 15d in <i>Türk</i> p. 225; similarly in 18, 20 etc.
31 <sup>8</sup>	RH	fermata orig. above 31 <sup>7</sup> (but in v: at the quaver rest)
35 <sup>2</sup>	RH	<i>e'+ g' sharp + c''sharp</i>
37 <sup>6</sup>	v	stacc. dash [=separate syllable], similarly 39 <sup>9</sup>
41	pf	stacc. dashes and the instruction <i>staccato</i> is also written in full (similarly in mm. 55 and 75)

<sup>41</sup> Krüchten 1819/12, 82: “Op. 30”.

<sup>42</sup> Advertisement: WZ Sept. 23, 1812, see Weinmann *Traeg* 61.

<sup>43</sup> Title page, top left: “Fuss / 12”, top right: “R I. N. 723. lit: d.” and top left inside the book: “Fuss, 12” (from the collection of Archduke Rudolph).

<sup>44</sup> *Theatermuseum*, Wien: (1) 621.686 –A (prompt book), (2) 627.901–B (composite volume).

<sup>45</sup> Performing instruction in the libretto [m. 40]: *Mit hoher Begeisterung*. Text of lines 1–2 of the verse: “Mir winket die Hoffnung, sie täuscht mich nicht / Bald werd ich erblicken das ewige Licht.”

46	LH	stacc. dashes, similarly in pf 48 (and 80, 82), but in 63 stacc. dashes have been retained
50	pf	only the four demisemiquavers are slurred, similarly in 52–54, 84 (changed according to 90–91)
63	RH	cresc. orig. in 63 <sup>3</sup> , missing <i>f'</i> in 63 <sup>5-6</sup> added
94 <sup>2-7</sup>	v	slur orig. in 94 <sup>2-8</sup>
99	RH	cresc. until 99 <sup>6</sup>

### 5. *Kanon aus der Oper Romulus und Remus*

#### Source

published in a journal supplement: AmZ Wien 1817, No. 36, Beilage 9<sup>46</sup>

CANON / aus der Oper / ROMULUS und REMUS / (*nach einer neuen Umarbeitung*) / für drey Stimmen und mit Begleitung des Piano Forte. / Beylage N<sup>o</sup> 9 zur mus: Zeitung, Musik von J. Fuss (consulted exemplar: A-Wsa, Musiksammlung, Mc 55241)

8 <sup>5-7</sup>	l.v	slur in 8 <sup>5-6</sup> , but in 8 <sup>6-7</sup> one beam, text under 8 <sup>7</sup> – similarly in 15: v 1–2, and 22: v 2–3
20 <sup>5</sup>	3.v	uncertain pitch
21 <sup>4</sup>	l.v	“-liens” orig. under 21 <sup>3</sup> , although 21 <sup>1-2</sup> are slurred and 21 <sup>2-3</sup> are joined under a common beam (no text under 21 <sup>4</sup> !)
25 <sup>3</sup>	3.v	orig. <i>e'</i> (cf. 29 <sup>3</sup> )
34	l.v and pf	v: cresc. at the second crotchet, pf: 34 <sup>5</sup>
35 <sup>1</sup>	RH	upper part: 1 <sup>st</sup> crotchet without dotting
38	all	cresc. orig. at 2 <sup>nd</sup> crotchet, similarly in 43

### 6. *Lied mit Chor aus der Parodie Die Büchse der Pandora*

#### Primary source

published in a collection: Wien, Steiner und C. 2853 [1818<sup>47</sup>]

[cover:] SAMMLUNG / komischer / Theater-Gesänge / aus dem Theater in der Leopoldstadt / IN WIEN / 3<sup>te</sup> Lieferung / Wien / bei S. A. Steiner und Comp.

[title page:] Lied mit Chor / :Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins: // Aus der Parodie / Die Büchse der Pandora. // Aus dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / WIEN / bei S. A. Steiner und Comp.

(consulted exemplar: H-KE K 828/3)<sup>48</sup>

#### Secondary source

published in a collection (with guitar accompaniment): Wien, Steiner und C. 2489 [1815?<sup>49</sup>]

*Lied mit Chor, / (Das ist alles eins, ob wir geld haben oder keins u.s.w.) / Aus / der Parodie: Die Büchse der Pandora. // dem Zauberspiel / Der lustige Fritz. / In Musik gesetzt / von / Johann Fuss. / Nr. 2489. – Preis / Wien / bei S. A. Steiner und Comp. / (Musikhändler am Graben Nro. 612.)*<sup>50</sup>

<sup>46</sup> For a dating of the composition see *General Notes*, footnote 11.

<sup>47</sup> Advertisement: WZ Aug. 11, 1818, see Weinmann S-S-H 1, 159.

<sup>48</sup> On pages 2–7 of the score Fuss's work from Act 1 of *Pandora* is to be found (cf. AmZ Wien 1818, No. 24, col. 208), the version inserted into *Der lustige Fritz* is on pages 8–13.

<sup>49</sup> For the edition see Weinmann S-S-H 1, 140, Pl.Nr. 2489: “Johann Fuss: Lied: Das ist alles eins, Ges. u. Pfte [!], nicht eruiert” (cf. advertisements Pl.Nr. 2488 and 2490: WZ Nov 11, 1815). The data has been taken from the firm's catalogue “Nro. V” advertised on Apr. 3, 1816 (see op.cit. 18). The plate number of the score used is 2489, and includes guitar accompaniment (Weinmann's data concerning the fortepiano might be erroneous). The book was apparently prepared for publication based on the 1818 primary source: the texts on the title pages are identical and include the “Fritz version” as well.

<sup>50</sup> *Das erste Pfennig-Magazin für Guitarre und Gesangfreunde* [...] 1. Jg., Bd. 5, Bonn, Dunst & Comp o. J. (Composite volume of seven books, three of them were published by Diabelli and two by Steiner, see H-Bn ZR 210.)

Deviations from the primary source:<sup>51</sup>

1	v	designation: <i>Gesang</i> , inscription above the part: <i>Eine Stimme</i>
18	chorus	lowest part: <i>g – g</i>
(32–33)	(v)	“und wer kein's hat” in the strophe printed separately after the score

Deviations between the sources and the present edition:

original footnote: *Wird durchaus im Wienerischen Dialekt vorgetragen*

1	v	treble clef: the two upper parts of the chorus are thus S, A
54 <sup>5</sup>	RH	<i>f</i> "sharp

## 7. *Kanon Sei mir gegrüßt, Pannonien*

Source

published in a journal supplement: AmZ Wien 1819, No. 49, Beilage VI<sup>52</sup>

CANON / für vier Singstimmen / von / Joh: Ev: FUSS<sup>53</sup>

(consulted exemplar: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

## 8. *Leichengesang*

Source

published in a journal supplement: AmZ Wien 1819, No. 49, Beilage VI

LEICHENGESANG / für vier Männerstimmen / von / Joh: Ev: FUSS.

(consulted exemplar: A-Wsa, Reihen-Signatur B 25613, Bd. 3)

1	all	text only under T1 (and m. 4 in B)
4	B2	orig. text: <i>steige dann</i> (Bartalus: <i>herrlich lohnt</i> )
7 <sup>1-3</sup>	B1,2	textual additions based on mm. 6 and 8

<sup>51</sup> From the two versions of the song only one stanza has been included in the score of *Pandora*, and in the present edition only the deviations in the vocal parts are annotated.

<sup>52</sup> For a dating of the work see *General Notes*, footnote 14.

<sup>53</sup> For the original beginning of the text (*Sei mir gegrüßt Panonien*) see the title of József Márton's Viennese journal: *Panonia, eine Zeitschrift für Freunde der ungarischen Sprache und Literatur*, Wien 1809 (Lang).



## Mutatók / Register / Indices

### (1) Címek és szövegkezdetek / Liedertitel und Textanfänge Titles and First Lines

<i>A tavasz</i>	31. sz. / Nr. 31 / No. 31	<i>Elysium</i> (op. 29)	24
Also gehst du?	12	Enflieht, ihr schwarzen Sorgen	2
<i>An die Laute</i>	32	Es muß das Herz an etwas hangen	8
<i>An Emilie</i> (op. 32)	26	Fogjatok bé szent árnyékok!	31
<i>An Minnas Geist</i> (op. 6,6)	6	<i>Gegenwart</i> (op. 23,3)	21
<i>Beruhigung</i> (op. 31)	25	Gesang ist das Leben des Frohen	15
<i>Beruhigung</i> (op. 6)	5	Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben	23
<i>Bitte beim Abschied</i> (op. 16,5)	12	Grillen fängt, wer fangen kann	1
<i>Chanson de Rousseau</i>	27	Holde Laute, einzig mir Vertraute!	32
<i>Das Fischermädchen</i>	29	Hört, Schwester, hört!	28
Das Leben hat für dich nur Grauen	9	Ich bin vergnügt!	22
<i>Das Lied der kleinen Anna</i>	30	Ich habe gelacht	10
<i>Das Mädchen am Bach</i> (op. 22,1)	14	Ich hatte gemähet	13
<i>Dem Kleinmütigen</i> (op. 16,2)	9	Ich weiß einen Hügel	21
<i>Deodata singt...</i> (op. 22,5)	18	Im leichten Tanz	6
<i>Deodata spielt...</i> (op. 22,3)	16	In einem Haine	20
Der ernste Todesengel senkt	5	Ist denn Alles nun verloren?	26
Der Müller kann nicht singen	19	Kaffee Abschiedslied	28
<i>Der Narr spielt...</i> (op. 22,4)	17	Kein Sohn der Schweiz verläßt	11
<i>Der Seefahrer</i> (op. 6,4)	4	Komm herein, mein holdes Liebchen	18
<i>Der Traum</i> (op. 21)	13	Lieb Söhnlein	17
Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe	7a.,b.	<i>Lied der Freude</i> (op. 22,2)	15
<i>Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe</i> (op. 24)	7a.,b.	Mein Schiff ruht endlich wieder	4
<i>Des Grillen Häuschen</i> (op. 6,1)	1	<i>Nachtgesang</i> (op. 6,3 )	3
<i>Des Müllers Klage</i> (op. 23,1)	19	Que le jour me dure	27
<i>Die Erscheinung</i> (op. 23,5)	23	Schwebe, mein tanzender Kahn!	29
Die Mutter wird mich fragen	30	<i>Sehnsucht</i> (op. 16,4)	11
Die Nacht bricht an	25	<i>Sonst und Jetzt</i> (op. 16,3)	10
<i>Die Rose</i> (op. 23,2)	20	Tiefe Feier schauert um die Welt	3
<i>Die Verlassene an ihr Kind</i> (op. 16,1)	8	War einmal eine edle Dirne	16
Ein leiser Nebel dämmert auf den Wogen	24	Wie der Tag mir weilet	27
Ein Mädchen saß am Bach	14	<i>Zufriedenheit</i> (op. 6,2)	2
		<i>Zufriedenheit</i> (op. 23,4)	22

### (2) Versek és költők / Gedichte und Dichter Poems and Poets

#### I. Dalok opusz-számmal / Lieder und Gesänge mit Opuszahl Lieder with Opus Numbers

##### op. 6

6,1 <i>Des Grillen Häuschen</i>	Schneider, Eulogius [=Johann Georg Schneider] (1756–1794)
6,2 <i>Zufriedenheit</i> / Entflieht	Hölty, Ludwig Heinrich Christoph (1748–1776)
6,3 <i>Nachtgesang</i>	Kosegarten, Gotthard Ludwig Theobul (1758–1818)
6,4 <i>Der Seefahrer</i>	Matthisson, Friedrich von (1761–1831)
6,5 <i>Beruhigung</i> / Der ernste Todesengel	Eberhard, August Gottlob (1769–1845)
6,6 <i>An Minnas Geist</i>	Hölty, Ludwig Heinrich Christoph (1748–1776)

<b>op. 24</b> <i>Der Weg von Freundschaft bis zur Liebe</i>	Baumberg, Gabriele von (1768/1775–1839)
<b>op. 16</b>	
16,1 <i>Die Verlassene an ihr Kind</i>	Müchler Karl Friedrich (1763–1857)
16,2 <i>Dem Kleinmütigen</i>	Lohbauer, Karl Philipp von (1777–1809)
16,3 <i>Sonst und Jetzt</i>	?
16,4 <i>Sehnsucht</i>	?
16,5 <i>Bitte beim Abschied</i>	Meyer, C. N. (?)
<b>op. 21</b> <i>Der Traum</i>	Tiedge, Christoph August (1752–1814)
<b>op. 22</b>	
22,1 <i>Das Mädchen am Bach</i>	Haug, Johann Christoph Friedrich (1761–1829)
22,2 <i>Lied der Freude</i>	Grass, Karl Gotthard (1767–1814)
<i>Drei Romanzen</i>	
22,3 (Deodata spielt...)	Kotzebue, August von (1761–1819)
22,4 (Der Narr spielt...)	Kotzebue, August von
22,5 (Deodata singt...)	Kotzebue, August von
<b>op. 23</b>	
23,1 <i>Des Müllers Klage</i>	Gottwalt (?)
23,2 <i>Die Rose</i>	Rahbek, Knud Lyne (1760–1830)
23,3 <i>Gegenwart</i>	Golz, Franz von der (?)
23,4 <i>Zufriedenheit / Ich bin vergnügt!</i>	Claudius, Matthias (1740–1815)
23,5 <i>Die Erscheinung</i>	Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781)
<b>op. 29</b> <i>Elysium</i>	Brachmann, Louise (1777–1822)
<b>op. 31</b> <i>Beruhigung / Die Nacht bricht an</i>	Pichler, Caroline (1769–1843)
<b>op. 32</b> <i>An Emilie</i>	?

## II. Dalok opusz-szám nélkül / Lieder ohne Opuszahl

### Lieder without Opus Numbers

<i>Chanson de Rousseau</i>	Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778)
<i>Kaffee Abschiedslied</i>	?
<i>Das Fischermädchen</i>	Gyr, Agnes [Agnes Geyer] (1787–?)
<i>Das Lied der kleinen Anna</i>	Ritter, Heindrich (?)
<i>A tavasz</i>	Csokonai Vitéz Mihály (1773–1805) fordítás / <i>Übersetzung</i> ; szerző / <i>Verfasser</i> : Kleist, Ewald Christian von (1715–1759)
<i>An die Laute</i>	?

## III. Függlék / Anhang / Appendix

<i>Dankgebet</i> aus der Oper Minos (1809)	Theone [=Maria Theresia von Artner] (1772–1829)
<i>Arie</i> aus dem Melodram Isaak (1812)	Perinet, Joachim (1763–1816) (nach P. Metastasio, 1698–1782)
<i>Cavatine</i> aus dem Melodram Isaak	Perinet, Joachim (nach Metastasio)
<i>Arie</i> aus dem Melodram Isaak	Perinet, Joachim (nach Metastasio)
<i>Kanon</i> aus der Oper Romulus und Remus	Treitschke, Georg Friedrich (1776–1842)
<i>Lied mit Chor</i> aus Die Büchse der Pandora	Blum, Wilhelm [=Wilhelm Klingenbrunner] (1782–1850)
<i>Kanon Sei mir gegrüßt, Pannonien</i>	?
<i>Leichengesang</i>	?

### (3) Költők és szövegírók / Dichter und Librettisten Poets and Librettists

#### **Baumberg, Gabriele von** (később / später Batsányi)

(\*1768 / 1775<sup>1</sup>, Bécs / Wien – †1839, Linz).

A Batsányi János magyar költővel 1805-ben házasságot kötött költőnő versei életében három kötetben (1800: összes versek; 1805: versek; 1807: *Amor und Hymen*) jelentek meg.

*Dichterin, die 1805 den ungarischen Dichter János Batsányi heiratete. Ihre Gedichte erschienen zu ihren Lebzeiten in drei Bänden (1800: Gesammelte Gedichte; 1805: Gedichte; 1807: „Amor und Hymen“).*

#### **Blum, Wilhelm (=Wilhelm Klingensbrunner)**

(\*1782, Bécs / Wien – †1850, Bécs)

Osztrák színpadi szerző, költő. Darabjait sokszor előadták, de nyomtatásban nem jelentek meg.

*Österreichischer Bühnenauthor, Dichter. Seine Stücke erlebten zahlreiche Aufführungen, wurden aber nicht gedruckt.*

#### **Brachmann, Louise**

(\*1777, Rochlitz – 1822, Halle/S.)

Német költőnő. Kapcsolatban állt Novalis-szal, akinek révén Schillerrel is megismerkedett. A kor rangos irodalmi folyóiratainak munkatársa volt. Költeményein kívül megjelentek novellái és egy regénye is.

*Deutsche Dichterin, die in Beziehung zu Novalis stand, durch den sie auch Schiller kennenlernte. Sie war Mitarbeiterin der wichtigsten literarischen Zeitschriften der Zeit. Außer Gedichte erschienen Novellen und ein Roman von ihr.*

#### **Claudius, Matthias**

(\*1740, Rheinfeld – †1815, Hamburg)

Német író. Politikai és vallási traktátusok, „glosszák” és versek szerzője, francia és angol művek fordítója.  
*Deutscher Schriftsteller, Verfasser von politischen und religiösen Traktaten, „Glossen“ und Gedichten. Übersetzer französischer und englischer Werke.*

#### **Csokonai Vitéz Mihály**

(\*1773, Debrecen – †1805, Debrecen)

Magyar költő, korában elsőként próbált verseiből megélni. Elsősorban lírikus, de epikát, szépprózát és tanulmányokat is írt. Stílusában a korszak csaknem valamennyi áramlata ötvöződik, a népiestől a rokokón át a preromantikáig. Tudatos és művelt poéta, a magyar verselés egyik legnagyobb formaművésze.

*Ungarischer Dichter, der als erster unter seinen Zeitgenossen versuchte, vom Ertrag seiner Gedichte zu leben. Er war ein Lyriker an erster Stelle, schrieb aber auch Epik, Belletristik und Studien. Sein Stil vereint fast alle Strömungen seiner Zeit, angefangen vom volkstümlichen Stil durch Rokoko bis hin zu Präromantik. Er war ein bewußter und gebildeter Dichter, einer der größten Formkünstler der ungarischen Dichtung.*

#### **Eberhard, August Gottlob**

(\*1769, Belzig, Sachsen – †1845, Drezda / Dresden)

Német író, költő, W. G. Becker és Ch. August Tiedge barátja. Értett a képzőművészethez is; tollrajzai is fennmaradtak.

*Deutscher Schriftsteller und Dichter, Freund von W. G. Becker und Ch. August Tiedge. War auch in den bildenden Künsten bewandert; es sind Federzeichnungen von ihm erhalten.*

#### **Golz, Franz von der (?)<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Wilhelm Kosch: *Deutsches Literaturlexikon: 1768 – Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950: 1775.*

<sup>2</sup> Vö. Carl Franz von der Goltz (1740–1804), porosz katonatiszt, de annak irodalmi működéséről nincs adat (*Neue Deutsche Biographie*). / Vgl. Carl Franz von der Goltz (1740–1804), preußischer Offizier; für seine literarische Tätigkeit liegen keine Angaben vor (*Neue Deutsche Biographie*).

**Gottwalt (?)**

**Grass, Karl Gotthard**

(\*1767, Serben, Livland – †1814, Róma /Rom)

Német író és festő. / *Deutscher Schriftsteller und Maler.*

**Gyr, Agnes (Agnes Geyer)**

(1787, Ensiedeln, Svájc / Schweiz – †?)

Svájci költőnő, prózát is írt. / *Schweizerische Dichterin, die auch Prosawerke schrieb.*

**Haug, Johann Christoph Friedrich**

(1761, Niederstotzingen – †1829, Stuttgart)

Német költő, író. Írói alkotását szatirikus hajlam és a csattanós fogalmazás iránti előszeretet jellemezte.

*Deutscher Dichter und Schriftsteller, dessen Werke durch satirischen Grundzug und die Vorliebe für poetierte Formulierung gekennzeichnet sind.*

**Hölty, Ludwig Heinrich Christoph**

(\*1748, Mariensee b. Hannover – †1776, Hannover)

Német költő, író, a „Göttinger Hainbund” nevű költőcsoport fontos tagja; angol filozófiai-morálfilozófiai művekből is fordított. A saját korát túlélő hatású német szerzők egyike.

*Deutscher Dichter, Schriftsteller, ein wichtiges Mitglied der Dichterguppe „Göttinger Hainbund“. Er übersetzte aus englischen philosophischen und moralphilosophischen Werken. Einer der deutschen Verfasser, der weit über seine eigene Zeit Einfluß hatte.*

**Kleist, Ewald Christian von**

(\*1715, Zeblin, Pommern – †1759, Frankfurt a. Oder)

Több évszázados porosz katonai nemesi család sarja, Heinrich v. Kleist nagybátyja. Maga is katona, csatában esett el. Hazafias költeményeket, anakreoni verseket, ódákat írt.

*Abkömmling einer mehrere Jahrhunderte alten Familie des preußischen Militär-Adels, Onkel Heinrich v. Kleists. War selber Soldat und fiel in einer Schlacht. Er schrieb patriotische Gedichte, anakreontische Verse, Oden, usw.*

**Kosegarten, Gotthard Ludwig Theobul**

(\*1758, Grevesmühlen – †1818, Greifswald)

Több műfajt (líra, dráma- és legendaköltészet) is művelő német szerző; fordítóként is szerzett érdemeket. Egy időben a greifswaldi egyetem rektoraként működött.

*Deutscher Verfasser, der in mehreren Gattungen tätig war (er schrieb Lyrik, Dramen und Legendendichtung) und erwarb sich auch als Übersetzer Verdienste. Eine Zeitlang war er Rektor der Greifswalder Universität.*

**Kotzebue, August von**

(\*1761, Weimar – †1819, Mannheim)

Mozgalmas életű német színpadi szerző és színidirektor; politikailag is aktív volt, sőt diplomataszolgálatot is teljesített (egy darabja miatt Oroszországban letartóztatták és Szibériába száműzték, utóbb ennek ellenére orosz főkonzul volt Königsbergben, majd orosz diplomáciai szolgálatban járta Németországot). Hiába írt a napóleoni háborúk idején propagandisztikusan Napóleon ellen, mivel később az oroszoknak való kémkedés gyanújába keveredett, egy nacionalista német fiatalember töre oltotta ki életét. Bár elbeszéléseket is közzétett, egyértelműen terjedelmes színpadi oeuvre-je a jelentősebb; a maga korában hihetetlenül népszerű volt.

*Deutscher Bühnenautor und Theaterdirektor bewegten Lebens. War auch politisch aktiv und stand sogar im diplomatischen Dienst. (Wegen eines seiner Stücke wurde er in Rußland verhaftet und nach Sybirien verbannt. Trotzdem wirkte er später als russischer Generalkonsul in Königsberg und bereiste Deutschland im russischen diplomatischen Dienst.) Seine während der napoleonischen Kriege gegen Napoleon verfass-*

*ten propagandistischen Schriften nützten ihm nichts, als er später in den Verdacht der Spionage für die Russen kam und sein Leben durch den Dolch eines jungen deutschen Nationalisten einbüßte. Obwohl er auch Novellen veröffentlichte, war eindeutig sein umfangreiches Bühnenwerk am bedeutendsten. Er war unglaublich beliebt zu seiner Zeit.*

### **Lessing, Gotthold Ephraim**

(\*1729, Kamenz, Oberlausitz – †1781, Braunschweig)

A német felvilágosodás egyik legjelentősebb és legsokoldalúbb szerzője, dráma- és lírai költő, művészet-teoretikus, elméleti és gyakorlati dramaturg, fordító, filológus. Sokat utazott; német területen Berlinben, Lipszében, Hamburgban és Wolfenbüttelben élt huzamosabban. Legjelentősebb (esztétikai és drámai) művei ma is megkerülhetetlenek.

*Einer der wichtigsten und vielseitigsten Vertreter der deutschen Aufklärung; er war Dramatiker und Dichter, Kunsttheoretiker, theoretischer und praktischer Dramaturg, Übersetzer, Philologe. Er reiste viel: Auf deutschem Gebiet lebte er längere Zeit in Berlin, Leipzig, Hannover und Wolfenbüttel. Seine bedeutendsten (ästhetischen und dramatischen) Werke erweisen sich sogar heute als unumgänglich.*

### **Lohbauer, Karl Philipp von**

(\*1777, Stuttgart – †1809, Egofs b. Isny) német lírikus. / *Deutscher Lyriker.*

### **Matthisson, Friedrich von**

(\*1761, Hohendodeleben b. Magdeburg – †1831, Wörlitz)

Saját korában népszerű német lírikus (*Adelaide* c. versét Beethoven zenésítette meg).

*Deutscher Lyriker, der zu seiner Zeit sehr populär war. (Sein Gedicht „Adelaide“ wurde von Beethoven vertont.)*

### **Meyer, C. N. (?)**

### **Müchler, Karl Friedrich**

(\*1763, Stargard, Pommern – †1857, Berlin)

Német elbeszélő és lírikus, terjedelmes életművéből népies dalai a legismertebbek.

*Deutscher Erzähler und Lyriker; aus seinem umfangreichen Lebenswerk sind die volkstümlichen Lieder am bekanntesten.*

### **Perinet, Joachim**

(\*1763, Bécs / Wien – †1816, Bécs)

Erősen szatirikus vénájú osztrák színész. Bár maga is írt daljátékokat, inkább korábbi színpadi szerzők műveinek átdolgozójaként-fordítójaként tartjuk számon.

*Österreichischer Schauspieler mit stark satirischem Ader. Obwohl er auch Singspiele schrieb, gilt er eher als Bearbeiter-Übersetzer von Werken früherer Bühnenaufsteller.*

### **Pichler, Caroline (geb. v. Greiner)**

(\*1769, Bécs / Wien – †1843, Bécs)

Osztrák költő- és író; ő vezette korának legjelentősebb bécsi irodalmi szalonját. Sokoldalú tehetség volt, többek közt verseket, drámákat, elbeszéléseket és történelmi regényeket alkotott.

*Österreichische Dichterin und Schriftstellerin, die in Wien den bedeutendsten literarischen Salon ihrer Zeit führte. Sie war vielseitig begabt, schrieb unter anderem Gedichte, Dramen, Erzählungen und historische Romane.*

### **Rahbek, Knud Lyne**

(\*1760, Koppenhága / Kopenhagen – †1830, Koppenhága)

Dán író, az esztétika professzora és színházigazgató Koppenhágában. A felvilágosodás jeles képviselője. *Dänischer Schriftsteller, Professor der Ästhetik und Theaterdirektor in Kopenhagen, ein namhafter Vertreter der Aufklärung.*

## Ritter, Heindrich (?)

### Rousseau, Jean-Jacques

(\*1712, Genf – †1778, Ermenonville)

Francia író, filozófus és zeneszerző. A felvilágosodásnak nemzetközi mértékkel mérve az egyik legjelentősebb képviselője (aki számos tekintetben külön utakat járt). Hatása az újkori kultúrára igen jelentős.

*Französischer Schriftsteller, Philosoph und Komponist, einer der auch im internationalen Vergleich bedeutendsten Vertreter der Aufklärung (auch wenn er in vieler Hinsicht seinen eigenen Weg ging). Sein Einfluß auf die Kultur der Neuzeit ist maßgebend.*

### Schneider, Eulogius (= Johann Georg Schneider)

(\*1756, Wipfeld b. Würzburg – †1794, Párizs / Paris)

Hányatott sorsú német tudós (Bonnban a széptudományok és a görög nyelv professzora volt) és költő. Jakobinus meggyőződése miatt hazájából Elzászba kellett menekülnie, 1793 végén mégis letartóztatták, és Párizsban kivégezték.

*Deutscher Wissenschaftler bewegten Lebens und Dichter (Professor der Ästhetik und der griechischen Sprache in Bonn). Wegen seiner Jakobinerüberzeugung musste er das Land verlassen und nach Elsass fliehen. Ende 1793 wurde er trotzdem verhaftet und in Paris hingerichtet.*

### Theone (=Maria Theresia von Artner)

(\*1772, Semp<sup>3</sup> – †1829, Zágráb / Zagreb)

Magyarországi születésű, részben ott, részben a breisgauti Freiburgban, utóbb Horvátországban élő költőnő; színpadi műveket is írt.

*Eine aus Ungarn gebürtige Dichterin, die teils dort, teils in Freiburg in Breisgau, später in Kroatien lebte. Schrieb auch Bühnenwerke.*

### Tiedge, Christoph August

(\*1752, Gardelegen, Altmark – †1814, Drezda / Dresden)

Német költő, életrajzi és ismeretterjesztő filozófiai művek szerzője. / *Deutscher Dichter, Verfasser von biographischen und populärwissenschaftlichen philosophischen Werken.*

### Treitschke, Georg Friedrich

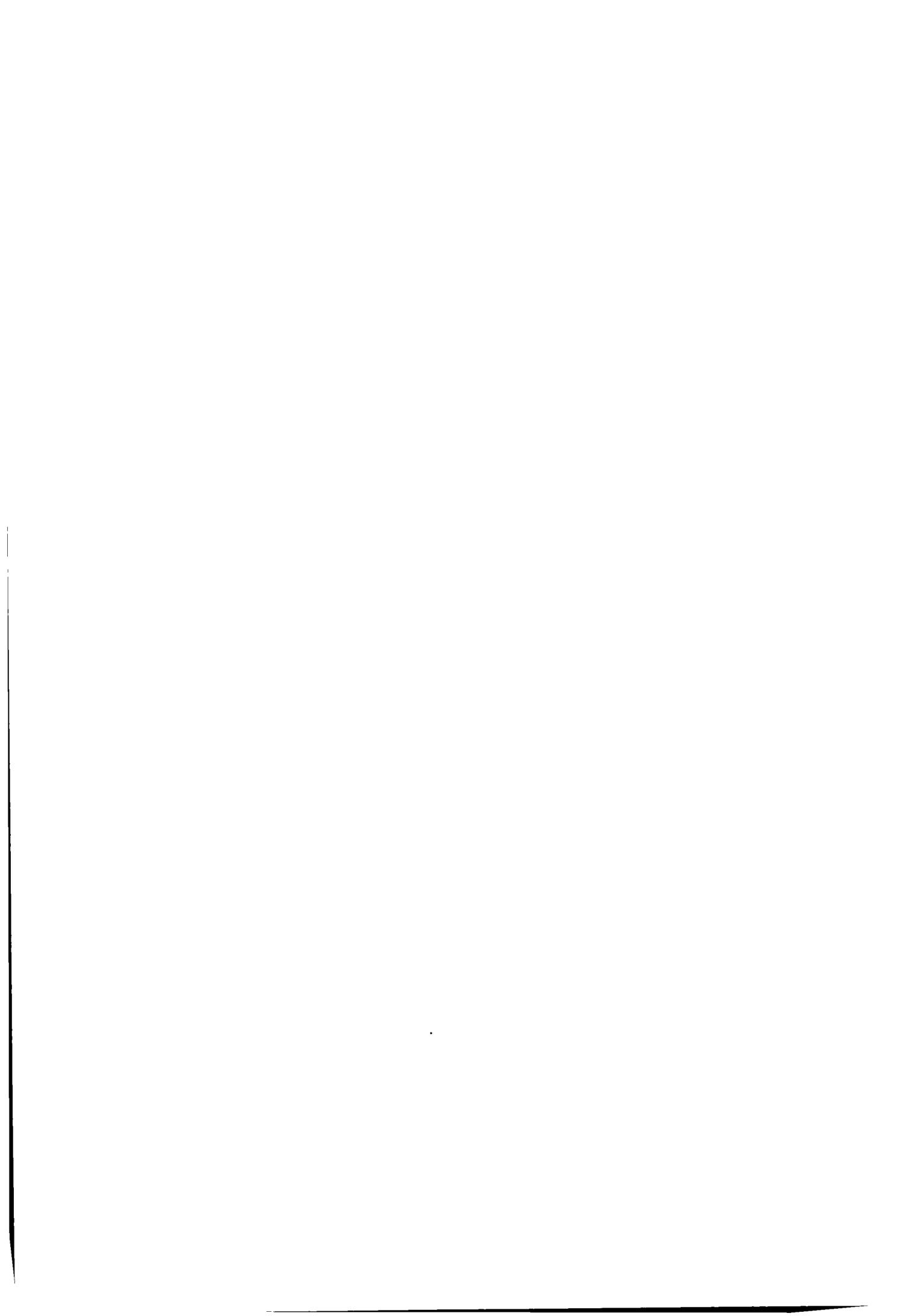
(\*1776, Lipcse / Leipzig – †1842, Bécs / Wien)

Német rendező, librettista, daljáték-szerző (és lepkekutató). Bécsben lett ismert, lényegében életét is itt élte le. Terjedelmes szöveggönyv-szerzői életműve kevés önállóságot mutat, nevét leginkább mint Beethoven *Fidelio*-jának szövegíróját őrzi az emlékezet.

*Deutscher Regisseur, Librettist, Singspielkomponist (und Schmetterlingsforscher). Er machte sich in Wien einen Namen und verbrachte auch den Grossteil seines Lebens dort. Sein umfangreiches Oeuvre als Librettist zeigt wenig Originalität. Sein Name ist vorwiegend durch das Libretto von Beethovens „Fidelio“ in Erinnerung geblieben.*

<sup>3</sup> Ma Šintava, Szlovákia. / *Schintau, heute Šintava in der Slowakischen Republik.*





**A MUSICALIA DANUBIANA a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.**

**MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19<sup>th</sup> century and the series aims to stimulate rather than summarize research. The introductory studies are not intended to provide detailed analyses, only to present the main information required to evaluate the source, making use of what has been written and recorded before.**

## MUSICALIA DANUBIANA

- 1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio
- 2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
- 3 Benedek Istvánffy (1733–1778): Church Music Works
- 4 Georg Druschetzky (1745–1819): Partitas for Winds
- 5 Tabulatura Vietoris saeculi XVII
- 6 Joseph Bengraf (1745–1791): Six Quartets
- 7 Hungarian Dances 1784–1810
- 8 Zacharias Zarewutius (1605?–1667): Magnificats and Motets
- 9 Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
- 10 Pál Esterházy: Harmonia caelestis (1711)
- 11 Valentin Deppisch (1746?–1782): Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore
- 12 Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)
- 13 Benedek Istvánffy: Missa “Sanctificabis Annum Quinquagesimum” (1774)
- 14 Codex Caioni saeculi XVII
- 15 Anton Zimmermann (1741–1781): XII Quintetti
- 16 Graduale Ráday saeculi XVII
- 17 Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII
- 18 The Istanbul Antiphonal
- 19 Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass
- 20 Anton Zimmermann: Four Symphonies
- 21 Johann Evangelist Fuss (1777–1819): Lieder und Gesänge

## MUSICALIA DANUBIANA SUBSIDIA

- 1 Liber Ordinarius Agriensis (1509)