

Vorwort

Erzherzog Rudolph von Österreich wurde 1788 in Florenz geboren. Seine Familie siedelte nach Wien um, als sein Vater und kurz darauf sein ältester Bruder auf den österreichischen Thron kamen. Standesgemäß war er für eine militärische Karriere bestimmt, aufgrund seiner schwachen Gesundheit wählte er aber den geistlichen Stand. 1805 empfing er die niederen Weihen, 1819 wurde er Kardinal und 1820 Erzbischof von Olmütz. Eines seiner Verdienste ist die Gründung der Witkowitz Eisenwerke und damit die regionale Entwicklung der Schwerindustrie. Die Rudolphshütte finanzierte er 1829 aus seinem Privatvermögen. 1831 starb er bei einem Kuraufenthalt in Baden an einer Gehirnblutung.

Alle Zeit, die ihm neben seinen offiziellen Verpflichtungen verblieb, widmete Rudolph der Musik. Schon in jungen Jahren zeigte sich sein enormes pianistisches Talent. Rudolph begann zu komponieren und legte eine riesige Musikaliensammlung an. Ab 1803 entwickelte er ein besonderes Verhältnis zu Ludwig van Beethoven, dessen langjähriger Schüler, Vertrauter und Gönner er wurde. Um den Meister in Wien zu halten, unterzeichnete er 1809 zusammen mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky einen Pensionsvertrag, der dem Komponisten eine lebenslange Rente zusicherte. Beethoven hat Erzherzog Rudolf weitaus mehr Kompositionen als irgendjemand anderem gewidmet, etwa das 4. und 5. Klavierkonzert, die Klaviersonate „Les Adieux“, die Missa solemnis und die Große Fuge op. 133.

Da Rudolph als Sechszwanzigjähriger seine pianistischen Tätigkeiten wegen Gichtanfällen und schmerzhafter Arthritis abbrechen musste, konzentrierte er sich mehr und mehr aufs Komponieren. Das kleine, von instrumentaler Kammermusik geprägte Werk ist weitgehend ein Produkt seiner Studien bei Beethoven. Dieser erkannte „das wirklich große Talent“ des Schülers und verwendete viel Zeit für dem Unterricht. Nur zwei Stücke Rudolphs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt und seine Autorschaft durch ein Kürzel verschleiert.

Im Erstdruck wird hier eine der frühesten Kompositionen Erzherzog Rudolphs veröffentlicht.

Als die kaiserliche Familie 1809 vor der Französischen Besatzungsmacht ins ungarische Exil flüchtete, dürfte Rudolph dort den Csakan kennen gelernt haben. Dieses Instrument, welches in seiner Anfangszeit eine Mezzosopran-Blockflöte in As mit einem Spazierstock kombinierte, war soeben von Anton Heberle salonfähig gemacht worden. Unmittelbar nach Rückkehr des Hofstaates nach Wien im Jahre 1810 scheint Rudolph mit seiner Csakankomposition begonnen zu haben.

Die Variationsfolge war wohl für den eigenen Privatgebrauch gedacht und übersteigt den hausmusikalischen Charakter vergleichbarer Druckwerke deutlich. Anzunehmen ist, dass Erzherzog Rudolph selbst Klavier gespielt hat und der Csakanpart von seinem Kammerherrn, dem Grafen Ferdinand de Troyer übernommen wurde, welcher als Widmungsträger zahlreicher Klarinettenwerke auftaucht. Sowohl das Klavier, als auch das eben „neu erfundene“ Blasinstrument gestalten das musikalische Geschehen in überraschend gleichwertiger Partnerschaft und auf höchstem spieltechnischen und kompositorischen Niveau.

Obwohl nicht als solches gekennzeichnet, erscheint das Thema im Walzertakt. Die dahinfliehende Melodie ist konstant periodisch gebaut und erinnert an die Musik der Wiener Tanzbälle.

An der Wende zum 19. Jahrhundert wurde der Walzer zum Gesellschaftstanz schlechthin. Denn beim Walzertanzen waren soziale Verhältnisse aufgehoben. Im musikalisch Schwung spiegelten sich Bilder aus Freud und Leid auf heftigste Weise wider. Der Walzer wurde vom Volk ekstatisch getanzt, von den Behörden öfters verteufelt und 1791 in der Regierungszeit von Rudolphs Vater Leopold II sogar kurzzeitig verboten. Ein Tagebucheintrag mag die Stimmung versinnbildlichen: „Windig und giftig ist Wien, sagt das Sprichwort, ... aber unter 10 bis 11000 Menschen, die hier sterben, ist gewöhnlich der 4. Theil mit Brustkrankheiten zu Grabe gegangen, woran auch das unmäßige Walzen die Schuld trägt.“ (J. Gerning: *Reise durch Österreich und Italien*, Frankfurt/Main 1802, 1. Teil, S. 30)

Der Walzer hatte zur Zeit seiner Blüte eine gesellschaftliche Brisanz, welche er auch in die Kunstmusik mit sich nahm. In der Komposition Erzherzog Rudolphs durchläuft das unbeschwert tänzelnde Walzerthema in verschiedenen Variationen mehrere Charakterstufen nach dem gestalterischen Vorbild Beethovens: Skalen durchjagen es; perkussiv rhythmisiert und prägnant synkopiert, erscheint es als revolutionär pointierte Polacca und verändert sich in der Überlagerung von Trillern, geraden und ungeraden Spielfiguren fast bis zur Unkenntlichkeit. Diese Entwicklung stoppt unmittelbar in einem Trauermarsch. Im erneuten Anflug walzelseliger Heiterkeit wird dieser aperiodisch hinter sich gelassen, mündet in eine aufbrausende Kadenz und findet in einem stürmisch tänzerischen Kehraus sein Ende.

Zur Edition

Der Erstdruck orientiert sich am Notentext zweier Manuskripte: Im Archiv von Kromeriz ist unter der Signatur Kra A 4404 ein flüchtiges und unvollendetes Autograf erhalten, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur Wgm XI 15413 eine sauber vollendete Abschrift eines Kopisten. Das in der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrte Manuskript zeigt gegenüber dem Fragment aus Kromeriz zweifellos eine spätere, reifere Fassung. Vor allem die veränderte Rhythmisierung in der ersten Variation deutet darauf hin, dass hier im Geiste Beethovens behutsam verbessernd eingegriffen wurde. Daher folgt die Erstaussgabe weitgehend dem Wiener Manuskript. Lediglich in Variation 8 ist die Phrasierung im Fragment genauer ausgeführt und wird daher übernommen.

Das Werk erschien 2003 im Erstdruck beim Friedrich Hofmeister Musikverlag unter FH 2842 in der von As-Dur nach C-Dur um eine große Terz aufwärts transponierten Fassung für Klavier und Sopranblockflöte. Hier erscheint es nun mit freundlicher Genehmigung des Friedrich Hofmeister Musikverlags erstmals in seiner Originalgestalt für Pianoforte und Csakan.

Revisionsbericht

Zusätze im Notentext sind gestrichelt gekennzeichnet oder in Klammern gesetzt. Offenkundige Analogien wurden jedoch ergänzt und sind im Folgenden einzeln beschrieben:

Klavierstimme: Die Sforzati von T. 17 & 18 wurden in T. 19–23 und in T. 25–31 sinngemäß ergänzt. Offen bleibt, ob in den jeweiligen Schlusstakten (T. 24 & T. 32) auch ein Sforzato stehen soll.

T. 39: Die Bedeutung der Kombination von Crescendi und Sforzati scheint etwas unklar, wurde aber original belassen. In T. 47 stehen sie nicht, wurden jedoch analog ergänzt.

Flötenstimme: Die Staccati von T. 50–63 wurden analog zu T. 49 ergänzt.

T. 52, dritte Zählzeit: das Forte steht in beiden Versionen hier. Im Wiener Manuskript steht ein Bindebogen zwischen dem letzten Sechzehntel D und dem D im Akkord der letzten Viertelnote (wurde weggelassen).

T. 65: Das Forte in der Klavierstimme steht nur im Autograf.

Klavierstimme: Die Sfortazi von T. 71, 74, 76, 79 wurden analog zu T. 67 ergänzt.

Flötenstimme: Die Sforzati von T. 85 & 86 wurden analog zu T. 81 & 82 ergänzt.

Flötenstimme: Die Staccati in T. 103 und in T. 109–111 wurden analog zu T. 101 & 102 ergänzt.

Flötenstimme: Der Legatobogen in T. 138 geht im Wiener Manuskript bis zur ersten Note des nächsten Taktes; im Autograf verbindet er lediglich alle Noten in T. 138.

Klavierstimme: Das Sforzato in T. 140 wurde analog T. 135 ergänzt. In T. 149 steht im Manuskript ein Sforzato, welches übernommen wurde. Fraglich ist, ob hier ein Schreibfehler vorliegt und es eigentlich im folgenden Takt stehen müsste. Das Sforzato in T. 150 wurde ergänzt.

Klavierstimme: T. 169–172, jeweils die zweite Zählzeit betreffend: Die Betonungszeichen auf dem zweiten Viertel der linken Hand in Form eines kleinen Crescendos wurden gegen Akzente ausgetauscht.

Der Gesellschaft der Musikfreunde danke ich für die Publikationsgenehmigung und der Erforscherin des musikalischen Werkes Erzherzog Rudolphs, Susan Kagan (New York), für ihre überaus freundliche Unterstützung.

Nikolaj Tarasov

Preface

Archduke Rudolph of Austria was born in Florence in 1788. His family moved to Vienna when his father succeeded to the throne of the Austrian Empire, followed shortly afterwards by his eldest brother. His family prepared him at first for a military career. Then, on grounds of poor health, he switched to training for the priesthood. Perhaps not coincidentally, this new career afforded him more time for his beloved music. In 1805 he took the minor vows; in 1819 he became Cardinal and a year later Archbishop of Olmütz. One of his important projects was the founding of the Witkowitz Iron Works in 1829 from his private fortune, an important step for the development of heavy industry in the region. Rudolph died in 1831 of a cerebral hemorrhage while taking a cure in Baden.

Rudolph devoted all of his time apart from his official duties to music. In his early years he grew into an excellent pianist, and began to compose and to build up a vast music collection. Beginning in 1803 he developed a special relationship with Ludwig van Beethoven, whose longtime pupil, friend, and patron he became. In order to keep the composer in Vienna, he arranged an annuity agreement undertaken by himself, Prince Lobkowitz, and Prince Kinsky, guaranteeing the composer lifelong payments. Beethoven dedicated more works to Rudolph than to any other person, among them the Fourth and Fifth Piano Concertos, the Piano Sonata "Les Adieux," the *Missa solemnis*, and the *Grosse Fuge* Op. 133.

When Rudolph was only twenty-six, painful attacks of gout and arthritis crippled his hands and prevented him from playing the piano. Thereafter he focused more and more on composing. His small musical corpus of mostly instrumental chamber music was the product of his studies with Beethoven. Several times the master recognized "the really large talent" of his pupil and spent much time on overseeing and refining his music. Only two of Rudolph's works appeared in print during his lifetime, his authorship being disguised by initials.

One of the earliest compositions of Archduke Rudolph is published here for the first time. Rudolph probably became acquainted with the csakan in 1809, when the Imperial family was in exile in Hungary during the French invasion of Austria. This instrument, which had recently been introduced by Anton Heberle, combined during its initial period a mezzo-soprano recorder pitched in A flat with a walking-stick. Shortly after the return of the court to Vienna in 1810, Rudolph seems to have started composing his work for csakan and piano. This set of variations, although it seems to have been intended for his own private use, transcends the "house music" character of comparable published csakan works. It is likely that Rudolph played the piano part himself, and that the csakan was performed by his chamberlain, Count Ferdinand de Troyer, known as the dedicatee of several clarinet works. The piano and the "newly invented" woodwind instrument harmonize in an astonishingly equal partnership, and the work is on the highest technical and musical level.

Although not expressly indicated as a waltz, the theme appears in the rhythm of that dance. Its flowing melody of simple periodical structure is reminiscent of Viennese ballroom music. At the turn of the nineteenth century, the waltz was the ballroom dance par excellence. In waltz dancing, social differences were swept away. Musically, the waltz reflected joy and sorrow in the most passionate ways. The waltz was danced ecstatically by the common people, frequently demonized by the authorities, and even banned for a short time in 1791 during the reign of Rudolph's father, Leopold II. A notes from a contemporaneous diary may illustrate the mood: "Windy and virulent is Vienna, says a proverb . . . of every 10 or 11,000 people dying here, usually a quarter go to the grave from pneumonia, for which also the blame must be laid on excessive waltzing." (J. I. Gerning, *Reise durch Österreich und Italien*, Frankfurt/Main, 1802, Part 1, p. 30.) In its prime, the waltz had an incendiary social power, which it took with it when it appeared in art music. In Rudolph's composition, the lighthearted, danceable waltz theme passes through several variations of different character following Beethoven's artistic model. Scales rush through it; with percussive rhythms and precise syncopation it appears in dotted notes as a revolutionary Polacca, is overlaid with trills, and is altered through even and uneven figuration almost beyond recognition. This development stops suddenly at a funeral march. This march is then abandoned, with a renewed suggestion of waltz-like gaiety, in a hilarious and irregularly phrased echo, leading to an effervescent cadenza, and finishing in one last wild dance.

The Edition

This edition is based on two surviving manuscripts. The first is a sketchy, unfinished autograph in the library of the Kromeriz castle (Kra A 4404). The second is a tidy, complete copyist's manuscript in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (WgmXI 15413).

There is no doubt that the copyist's manuscript represents a later and more fully developed version. In particular, the altered rhythmical structure of the first variation in the spirit of Beethoven indicates that careful and decisive corrections have been made in comparison with the autograph. Therefore, our edition follows the Viennese manuscript throughout, with one small exception: the phrasing of Variation 8 is clearer in the fragment and for this reason has been adopted.

The work was published 2003 in first edition by Friedrich Hofmeister Musikverlag under FH 2842, in a version transposed a major third up from A flat major to C major for piano and descant recorder. With kind permission of Friedrich Hofmeister Musikverlag, it appears here for the first time in its original setting for Pianoforte and Csakan.

Revision Report

All additions to the original phrasing and dynamic marks are indicated by means of dashes and parentheses, except for obvious analogies, which are mentioned individually in the following list.

Piano part: The sforzato markings of mm. 17 & 18 have been added by analogy with mm. 19–23 and 25–31. It is a question whether a sforzato should also be placed on the second beat of each cadential measure (mm. 24 & 32).

M. 39. The meaning of the combination of crescendos and sforzati is unclear but has been left as in the original. In m. 47 this combination is not found but has been added in this edition by analogy.

Recorder part: By analogy with m. 49, staccato marks have been added in mm. 50–63

M. 52, third beat: the forte marking is original in both versions. The Viennese manuscript shows a slur between the last sixteenth note (d) and the d in the chord on the last quarter note which has been removed.

M. 65: the forte marking in the piano part is indicated only in the autograph.

Piano part: By analogy with m. 67, sforzato markings have been added in mm. 71, 74, 76, and 79.

Recorder part: By analogy with mm. 81 & 82, sforzato markings have been added in mm. 85 & 86.

Recorder part: By analogy with mm. 101 & 102, staccato marks have been added in m. 103 and 109–11.

Recorder part: in the Vienna manuscript, the slur of m. 138 leads to the first note of the next measure; in the autograph, just the notes of m. 138 are played legato.

Piano part: By analogy with m. 135, a sforzato has been added to m. 140. Another sforzato is found in the manuscript in m. 149 and has been adopted even though it might have been intended to be placed in the following measure. In any case, a sforzato has been added in m. 150.

MM. 169–172, each second beat: the small crescendo marks have been replaced by accents.

I would like to thank the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna for supplying me with a copy of the manuscript and allowing me to publish this edition. I am also most grateful to Susan Kagan (New York), who has researched the Archduke's musical life and works, for her ever-friendly support.

Nikolaj Tarasov