Ulrich Mazurowicz:

DIE BEDEUTUNG ALTER MUSIK FÜR DAS STREICHDUETT IM 20. JAHRHUNDERT

Im heutigen Musikleben zeigt sich die Bedeutung Alter Musik für die Pflege des Streichduetts in zweierlei Hinsicht: einerseits im Musizieren alter Streichduette[1], andererseits in Neukompositionen von Streichduetten, die auf irgendeine Weise eine Auseinandersetzung mit Alter Musik reflektieren. Auf diese Werke soll im folgenden näher eingegangen werden. Stets sind mit dem Begriff "Streichduett" die Kompositionen für, wie der Name besagt, ein Ensemble von zwei Streichern gemeint, die natürlich nicht durchgängig zweistimmig zu sein brauchen. Allein für den europäischen Raum konnten über 100 Duette als gedruckte Ausgaben ermittelt werden, die von ca. 70 Komponisten zwischen 1914 und 1983 komponiert worden sind. Teils handelt es sich um umfangreiche Einzelwerke mit mehreren Sätzen, teils um Sammlungen von Duetten, die in einem Heft oder unter einer Opus-Nummer zusammengefaßt wurden. Diese Streichduette tragen Bezeichnungen wie: Madrigale (Bohuslav Martinu)[2], Partita (Siegfried Borris)[3], Passacaglia[4], Sarabande con Variazioni[5] (Johann August Halvorsen), Sonata da camera (Mátyás Seiber)[6], Sonatina (Isang Yun)[7] oder Divertimento (Ottmar Gerster)[8]. Auch die Titel Duos (Canons und Fugen) im alten Stil (Max Reger)[9] und Introduzione e Balletto (Ermanno Wolf-Ferrari)[10] weisen auf die kompositorische Auseinandersetzung mit Alter Musik hin, genauso wie die heiter-ironischen Angaben General Baß (Mauricio Kagel)[11] oder Moz-Art (Alfred Schnittke)[12]. Der Titel Chôros (Heitor Villa-Lobos)[13] bedeutet zwar im Portugiesischen Lied/Weise, weist aber auf die Ursprünge der abendländischen Musik im griechischen Götterkult zurück, bei dem Musik als Gesang und Bewegung, unter Einschluß dialogisierender Formen, noch weitgehend eine Einheit bildeten. Diese Beispiele zeigen, daß mit dem Rückgriff auf Alte Musik ganz verschiedene Musik aus unterschiedlichen Epochen gemeint ist: Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock - Epochen, in denen das Verhältnis von Schrift- und Klangbild noch nicht so eindeutig geregelt war, wie es mit der Entstehung des obligaten Accompagnements ab 1780 einherging (und die allein deswegen schon zur Bearbeitung reizen mußte), dann auch Gattungen und Werke der Klassik und Romantik, ja sogar archaische und außereuropäische Formen der Musik.

Streichduette des 20. Jahrhunderts, die Alte Musik vergegenwärtigen, können unter folgenden Gesichtspunkten unterschieden werden: 1. Duette, die ein bestimmtes altes Werk zitieren; 2. Duette, die sich auf bestimmte Eigenschaften Alter Musik (z.B. Aufführungspraxis, Formen, Gattungen und Satzarten) beziehen und 3. Duette, die die alten Kunstmittel bloßlegen, um diese bewußt zu machen, so daß wir sie neu zu hören lernen. Neben dem Klassizismus, der auf ein ausgereiftes oder mustergültiges und in diesem Sinne klassisches Werk zurückgreift, und neben der antiromantischen Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit ist hier an Werke zu denken, die verschiedene Stile vermischen und auf die Charakterisierungen zutreffen wie Zitat, Stilzitat, Polystilistik und Stil-Glissando. In eine 4. Gruppe gehören Streichduettkompositionen, in denen nur moderne Klänge erscheinen, wobei aber die Alte Musik als Anregerin zur Schaffung neuer Kunstmittel Pate gestanden hat. Abzugrenzen sind diese Werke von Streichduetten, die in antitraditionalistischer Haltung Anklänge an Alte Musik geflissentlich zu vermeiden trachten, was sich in Titeln ausdrückt wie "Voix Intérieure" (Paul-Heinz Dittrich)[14] oder "Plus Minus. 2x7 Seiten für Ausarbeitungen" (Karlheinz Stockhausen)[15]. Zu diesen einleitenden Ausführungen folgen nun jeweils einige kurze Beispiele.

Die Vorlage zu Johan August Halvorsens Passacaglia für Violine und Viola ist der 6. Satz (Passacaille) aus Händels Cembalo-Suite Nr. 7 in g-Moll[16], der zunächst bis zu

Takt 44 mit entsprechender spieltechnischer Anpassung und kleinen Freiheiten zitiert wird, indem ein Streicher jeweils eine Hand des Cembalo-Spielers zu übernehmen hat. Dann folgen, lückenlos verbunden, 54 Takte, in denen Halvorsen 11 eigene Variationen in virtuoser Spieltechnik durchführt. Brillante Passagen und dialogisierende Aufteilung des Materials steigern zusätzlich die Schwierigkeit des Zusammenspiels. In ähnlicher Weise bearbeitet Halvorsen die Sarabande (3. Satz) aus Händels Cembalo-Suite in d-Moll[17]. Nach vollständigem Zitat des kurzen Satzes geht Halvorsen unter Einbeziehung moderner Spieltechniken und kleiner Verschiebungen der Proportionen in der barocken Manier mit dem übernommenen Material um.

Mit seinen "Drei Duos im alten Stil für zwei Violinen" op. 131b schuf Max Reger eigenständige Streichduettwerke[18]: Spieltechnischer Anspruch, erweiterte Harmonik und moderne Klänge tragen klar seine Handschrift. Doch gibt er mit dem Untertitel "Canons und Fugen" an, daß er sich auf ganz bestimmte Eigenschaften Alter Musik, hier die polyphonen Formen der Imitation, bezieht. Die drei zweisätzigen Werke eröffnen mit einem strengen Kanon in der Oktave, auf den dann jeweils eine Fuge folgt, wobei von den Gestaltungsmöglichkeiten der Durchführung freier Gebrauch gemacht wird.

Das 1983 entstandene "Duo für Violine und Violoncello aus sieben Inventionen" von Wolfgang Fortner[19] bezieht sich ebenfalls auf Satzarten Alter Musik: Auf der Basis freier Atonalität, unter starker Bevorzugung von Chromatik, Tritonusintervallen, großen Septimen und alterierten Quarten-Schicht-Klängen, expliziert Fortner hier vor allem verschiedene Satztechniken der Kontrapunktik: Imitation, Umkehrung, Spiegelung und Krebs. So stellt etwa die 7. Invention gewissermaßen als Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem alten Satz einen Spiegel-Krebs-Kanon dar (s. Notenbeispiel 1).

In dieser Gruppe wären jetzt viele Werke zu nennen, etwa Paul Hindemiths "Kanonisches Vortragsstück und Kanonische Variationen"[20] für zwei Violinen oder die "Sonate für Viola und Violoncello"[21], die sowohl lehrhafte Züge tragen, aber auch einfach Spielfreude an linear erfundener Musik auf der Basis eines modernen Klangbildes vermitteln.

Verfahren zur Bloßlegung von Kunstmitteln hat Igor Strawinsky beispielhaft in den verschiedenen Fassungen seiner Pulcinella-Musik demonstriert. Neben den bekannten Bearbeitungen vom bzw. mit dem Komponisten liegt dieses Werk, allerdings ungedruckt, sogar in einer Streichduettfassung für Violine und Violoncello von Heifetz/Piatigorsky[22] vor. Doch gibt es auch Originalwerke, die sich in ähnlichen, vergleichbaren Verfahren mit Alter Musik auseinandersetzen. Alfred Schnittke ging bei dem Duett "Moz-Art" für zwei Violinen[23] von dem Fragment KV 416d aus (s. Notenbeispiel 2). Es handelt sich sich dabei um Musik zu einer Pantomime, komponiert für zwei Violinen, Violen und Baß. Im Ausgangszitat in originaler Länge des Autographs (1. Szene: Pantalon und Columbine zanken sich) werden folgende Bearbeitungsverfahren deutlich: Weglassen aller Begleitstimmen, Einfügen einer Wiederholung in geänderter Vortragsweise. Das ungewöhnlich plazierte Pizzicato bewirkt ein Hinzufügen von Akzenten und bedeutet rhythmische Komplikation. Die ganz mechanisch durchgeführte Melodie im Kanon, im rhythmischen Abstand von zwei Achtelnoten, zeitigt sofort eine "zänkische" Wirkung: Im Melodieablauf ergeben sich auffallende Tonwiederholungen und dissonierende Töne. Nach dem Zitat folgt unerwartetes Pfeifen mit dem Mund im Wechsel mit Flageolettönen. Später folgt ein weiteres Zitat aus Mozarts Pantomimenmusik, verfremdet nach E-Dur und harmonisiert mit einer g-Moll-Skala. Bitonalität tauchte schon vorher bei Ziffer 4 auf, wo Violine I in d-Moll und Violine II dagegen in D-Dur/h-Moll notiert ist. Im weiteren Verlauf stehen dann, auf beide Instrumente verteilt, unter anderem B-Dur gegen d-Moll, C-Dur gleich-

zeitig mit c-Moll, Es-Dur zusammen mit F-Dur usw. Weitere Mittel der Bearbeitung sind die Skordatur, das Zitat des Themas der Sinfonie KV 550 und als Finale die Schlußwendung des Vogelfänger-Liedes aus der Zauberflöte, zugleich in D-Dur und B-Dur und in imitatorischer Anordnung komponiert. Bei diesem Stück wird nicht nur das Kunstmittel der Tonalität bloßgelegt, sondern das Neuzusammenfügen verschiedener Mozart-Zitate unterschiedlicher Stilhöhe bringt überdies Ironie ins Spiel. Mit unerwartetem Pfeifen, rhythmischer Verwicklung, Skordatur und gespaltener Tonalität werden die gewohnten Hörerwartungen Mozartscher Kammermusik verlassen, das Erhabene erfährt eine scherzhafte Glossierung. Ähnlich verhält es sich bei den Streichduetten Ermanno Wolf-Ferraris. Er verhindert durch Mechanisierung des bekannten Verfahrens der Modulation in "Introduzione e Balletto"[24] für Violine und Violoncello automatische, unbewußte und zur Gewohnheit gewordene Wahrnehmung beim Hören des Wiener Walzers, allerdings auf eine Weise, die den überraschten Hörer zum Schmunzeln bringen soll. Leichtes wird hier mit Leichtem geistvoll karikiert. Anders verhält es sich bei den "Assonanzen für zwei Violoncelli" von Hans Ulrich Engelmann[25]. Im eigentlichen Sinne bedeutet Assonanz einen vokalischen Halbreim, der die Konsonanten nicht berücksichtigt. Die Assonanz, als eine Vorstufe des Reimes, findet sich häufig in Tropen, Sequenzen und Alleluja-Versen des späten französischen Mittelalters. So wäre allein schon vom Titel des Duetts her an die Patenschaft Alter Musik zu denken. Doch wird in diesem Stück die Assonanz auf drei verschiedene Arten musikalisch untersucht (s. Notenbeispiel 3). Im 1. Satz spielt der Komponist mit dem Tristan-Akkord, den er zunächst in seiner originalen Gestalt anklingen und ihn, ausdrucksmäßig scheinbar in bekannter Weise in Halbtonschritten auflösend, aber in einer herben Dissonanz enden läßt. Dem 2. Satz liegt eine 12-Tonordnung eigener Prägung zugrunde: Jedes Violoncello erhält seinen tonalen Bereich von jeweils sechs Tönen: cis, dis, e, f, g, gis und c, d, fis, a, b, h. Mit diesem Tonmaterial beginnt ein rhythmisch prägnantes dialogisierendes Spiel, wobei sich beide Instrumente gegenseitig ablösen. Dies darf so aufgefaßt werden, daß beide Instrumente einander imitieren, jedoch jedes in seiner tonalen Sphäre verbleibt (s. Notenbeispiel 4). Im 3. Satz, einem schwermütigen Dialog, hauchen beide Instrumente auf leisen Klangflächen kurzgliedrige Rezitative und verklingen schließlich in Bitonalität (Violoncello I D^7 von B-Dur, Violoncello II a-Moll; s. Notenbeispiel 5).

Neue Kompositionen, bei denen für die Idee, vielleicht auch nur für die Titulierung, Alte Musik Pate gestanden hat, sind z.B. in folgenden Werken zu sehen: Bei dem "Capriccio über die Abreise per due violini soli" von Viktor Suslin[26], durchgängig modern im Klang, hat zumindest für die Überschrift Johann Sebastian Bachs "Capricco sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo"[27] den Anstoß gegeben. Das "Allgemeine Lamento der Freunde", bei Bach mit einer Passacaglia aus chromatischer Melodik über einen fallenden Baß von vier Takten zum Ausdruck gebracht, wird im neuen Werk in verhaltener Tongebung des "flautendo" bis zu "morendo" über eine immer wiederkehrende und variierte Quinte dargestellt. In dem experimentellen Stück "Im fremden Garten. Musik für zwei Violoncelli nach Haiku-Gedichten" von Helmut Bieler-Wend[28] handelt es sich um illustrative Klangbilder zu vier Jahreszeitengedichten von Imma von Bodmershof. Wenn auch der experimentelle Klang mit Flageolett, sul ponticello und Bartók-Pizzicato und der leise und verhaltene Grundtenor der Dynamik durch das zarte, fernöstliche Sujet und die stets 17-silbigen Haiku-Verse angeregt wurden, so ist dennoch eine Anlehnung etwa an Antonio Vivaldis "Le Quattro Stagioni"[29] und das romantische Motiv des fremden Gartens nicht ganz auszuschließen.

Viele der gemachten Aussagen, die Zitat, Stilzitat, Bloßlegen von Kunstmitteln und Anregung zu Neuem anhand von Kompositionsbeispielen belegten, können natürlich auch auf

Kompositionen anderer Formen und Gattungen bezogen werden. Doch scheint es eine Besonderheit der Gattung des Streichduetts im 20. Jahrhundert zu sein, daß sich eine so große Zahl von Duettwerken, gewissermaßen als Reflexionskunst, direkt auf die Alte Musik bezieht, sofern es sich nicht um jene kleine Gruppe von Werken handelt, die in bewußt antitraditionalistischer Haltung Bezüge zu ihr meidet. So gesehen gewinnt im 20. Jahrhundert das Streichduett seine alte kompositorische Bedeutung zurück, wie es sie etwa zur Zeit der Wiener Klassik hatte, indem auch Komponisten von Rang ihre gewandelten Vorstellungen in die Gattung Streichduett einbrachten. Sie pflegten mit ihren Streichduetten nicht eine Tradition[30], sondern sie überlieferten eine Kunst, die ihre Kraft noch immer aus dem Prinzip des Dualismus der Stimmen schöpfen kann.

Der Vollständigkeit halber sollen hier wenigstens erwähnt werden die Streichduette von Zoltán Kodály (1914)[31], Maurice Ravel (1922)[32], Hanns Eisler (1925)[33], Bohuslav Martinů (1927/28)[34] und Sergej Prokofjew (1932)[35], die mit ihren neutralen Bezeichnungen Duo oder Duo-Sonate immerhin die Verbundenheit mit der Tradition zum Ausdruck bringen. Spieltechnisch und klanglich gehen die Streichduette unseres Jahrhunderts allerdings über die frühere, auf arco und pizzicato beschränkte Ausführung hinaus, etwa durch Anwendung der Skordatur, des Flageoletts und der Sul-ponticello-Spielweise, oder durch Gebrauch extremer Lagen und einer damit verbundenen allgemeinen Steigerung der Virtuosität. Weiterhin entwickelt sich eine größere Selbständigkeit der beiden Instrumente und die Einbeziehung einer Tonsprache mit teils volkstümlicher Idiomatik und mit teils pointierter Rhythmik. Auch das hausmusikalisch-pädagogische Streichduett, seit jeher die Säule zweistimmiger Kompositionen, hat in unserem Jahrhundert in Béla Bartók[36], Harald Genzmer[37] oder Paul Hindemith namhafte Vertreter gefunden, die in der Auseinandersetzung mit der alten Kunst Neue Musik für zwei Streichinstrumente schufen. Schließlich bedeutet der Rückgriff auf die ältere Ad-libitum-Praxis (z.B. bei Duetten von Karlheinz Stockhausen[38] und Mauricio Kagel[39]) in gewissem Sinne ebenfalls ein Wiedererstarken alter Musizierformen.

Anmerkungen

(Bei Kompositionen geben die Jahreszahlen in Klammern das Kompositionsjahr an.)

1) Ulrich Mazurowicz, Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns (= Eichstädter Abhandlungen zur Musikwissenchaft 1), Tutzing 1982.

2) Bohuslav Martinů, Drei Madrigale für Violine und Viola (1947). Paris, Esching.

3) Siegfried Borris, Partita für Violine und Violoncello op. 4 und Partita für zwei Violoncelli op. 102, Nr. 2 (1974). Wilhelmshaven, Heinrichshofen.

4) Johan August Halvorsen, Passacaglia für Violine und Bratsche. Copenhagen, Hansen.

5) Johan August Halvorsen, Sarabande con Variazioni (Thème de Händel) pour Violon et Alto, Copenhagen, Hansen.

6) Mátyás Seiber, Sonata da camera für Violine und Violoncello (1925). Copenhagen, Hansen.

7) Isang Yun, Sonatatine für zwei Violinen (1983). Berlin/Wiesbaden, Bote & Bock.

8) Ottmar Gerster, Divertimento für Violine und Viola (1924). Mainz, Schott.

9) Max Reger, Drei Duos (Canons und Fugen) im alten Stil für zwei Violinen, op. 131b (1914). Berlin/Leipzig, Simrock.

10) Ermanno Wolf-Ferrari, Introduzione e Balletto für Violine und Violoncello, op. 35 (1946). München/Leipzig, Leuckart.

11) Mauricio Kagel, General Bass für kontinuierliche Instrumentalklänge (1971/72). Wien, Universal Edition.

12) Alfred Schnittke, Moz-Art (nach dem Fragment KV 416d) für zwei Violinen (1976). Hamburg, Sikorski. Im Autograph ist dieses Duett bezeichnet mit "Staubuhr" oder "Der Zahn der Zeit" von einem "Anonymus Contemporaneus" (A Wgm).

13) Heitor Villa-Lobos, Deux Chôros pour Violon et Violoncelle (1929). Paris, Esching.

14) Paul-Heinz Dittrich, Voix Intérieure für zwei Violoncelli (1979). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

15) Karlheinz Stockhausen, Plus-Minus. 2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen, Werk Nr. 14 (1963). Wien, Universal Edition, 3. Auflage 1978 (Neuformulierung 1974). - Die Besetzung dieses Duetts ist allerdings völlig ad libitum gestellt: Vorgeschlagen wird sowohl eine Ausführung mit zwei gleichen Streichinstrumenten (z.B. 2 Violinen, 2 Violen oder 2 Violoncelli) oder Blasinstrumenten, als auch eine Kombination verschiedener Instrumente (z.B. Violoncello und Klavier).

16) Georg Friedrich Händel, Suite Nr. 7 g-Moll für Cembalo, in: Klavierwerke I. Erste Sammlung von 1720. Die acht großen Suiten. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe, Band IV/1. Herausgegeben von Rudolf Steglich. Kassel etc., Bärenreiter 1978.

17) Georg Friedrich Händel, Suite Nr. 4 d-Moll für Cembalo, in: Klavierwerke II. Zweite Sammlung von 1733. Suiten und andere Klavierstücke. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe IV/5. Herausgegeben von Peter Northway. Kassel etc., Bärenreiter 1970.

18) Reger, a.a.O., vgl. Anm. 9.

19) Wolfgang Fortner, Duo für Violine und Violoncello aus sieben Inventionen (1983). Mainz, Schott.

20) Paul Hindemith, Kanonisches Vortragsstück und Kanonische Variationen für zwei Violinen (1932). Mainz, Schott.

21) Paul Hindemith, Duett für Bratsche und Violoncello (1934). Mainz, Schott.

22) Igor Strawinsky, Suite Italienne (1932). Die Fassung für Violoncello und Klavier, von Gregor Piatigorsky in Zusammenarbeit mit dem Komponisten erstellt, schrieb das Duo Jascha Heifetz und Gregor Piatigorsky für ihre gemeinsamen Auftritte um; die Noten müssen sich im Privatbesitz befinden. Eine Plattenaufnahme mit Heifetz und Piatigorsky wurde veröffentlicht, CBS 60 264.

23) Schnittke, a.a.O., vgl. Anm. 12.

24) Wolf-Ferrari, a.a.O., vgl. Anm. 10.

25) Hans Ulrich Engelmann, Assonanzen op. 49 für zwei Violoncelli (1983). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

26) Viktor Suslin, Carpiccio über die Abreise per due violini soli (1979). Hamburg, Sikorski.

27) Johann Sebastian Bach, Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo, BWV 992 (1704).

28) Helmut Bieler-Wendt, Im fremden Garten. Musik für zwei Violoncelli nach Haiku-Gedichten von Imma von Bodmershof (1982), als Manuskript veröffentlicht.

29) Antonio Vivaldi, Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione. Concerti a 4 e 5 ..., op. 8, Nr. 1-4 (um 1725).

30) Vgl. dazu Wolfgang Rihm, Bestechende Tradition (Nebensätze und -bemerkungen), in: Internationales Musikfest Stuttgart. Programm. Herausgegeben von der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 1985. S. 47-54.

31) Zoltán Kodály, Duo für Violine und Violoncello, op. 7 (1914). Wien: Universal Edition (1922).

32) Maurice Ravel, Sonate pour Violon et Violoncelle en quatre parties (1922). Paris, Durand.

33) Hanns Eisler, Duo für Violine und Violoncello, op. 7/1 (1925). Wien, Universal Edition.

34) Bohuslav Martinů, Duo Nr. 1, 2 pour Violon et Violoncelle (1927/28). Paris, Esching.

35) Sergej Prokofjew, Sonate pour deux violons, op. 56 (1932). New York, Boosey & Hawkes.

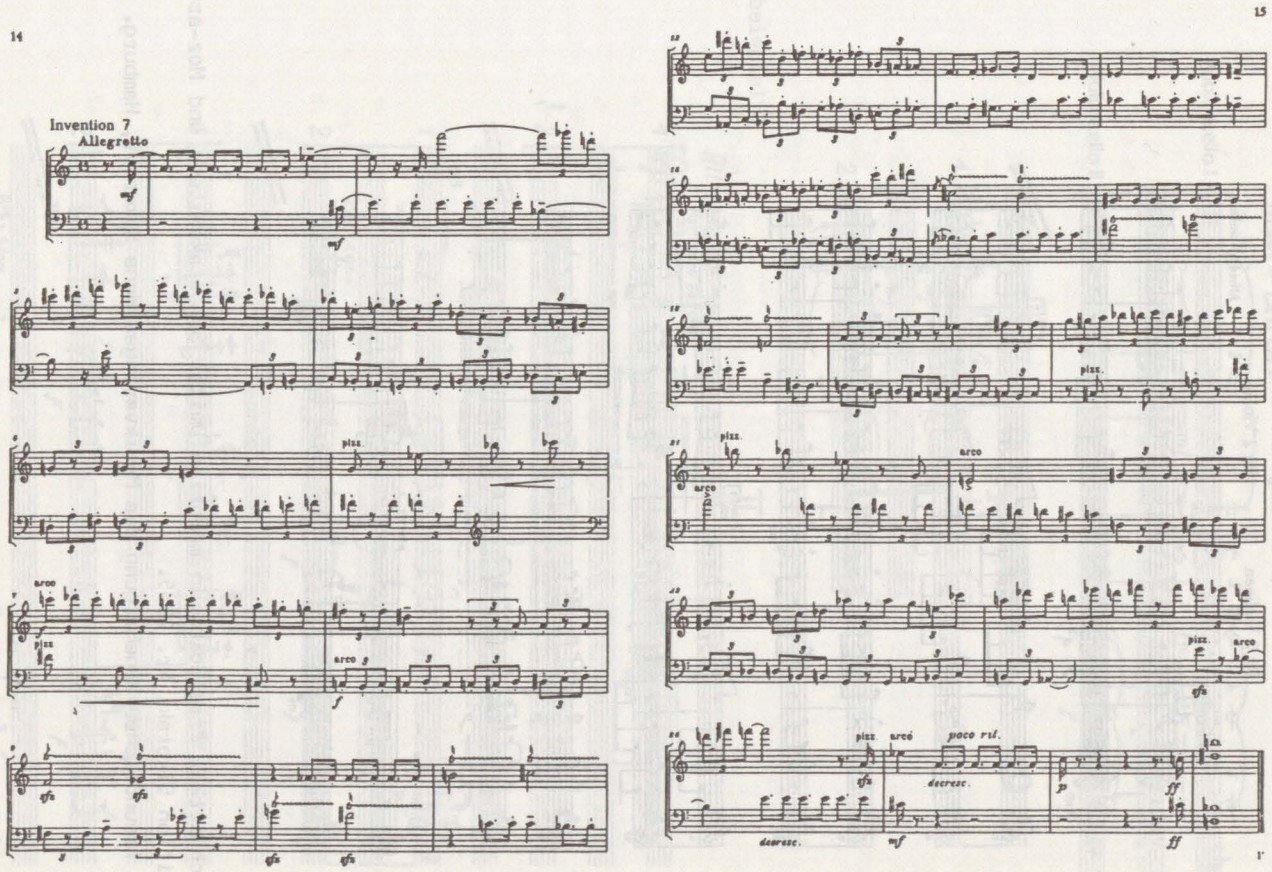
36) Béla Bartók, 44 Duos für zwei Violinen (1931). Wien, Universal Edition.

37) Harald Genzmer, Studieren und Musizieren für zwei Violinen, Teil 1-3. Frankfurt, Peters.

38) Stockhausen, a.a.O., vgl. Anm. 15. Vgl. a. Knabenduett (aus Michaels Heimkehr) vom Donnerstag aus Licht für zwei Sopransaxophone oder andere Instrumente, 1980. Werk Nr. 2. ex 50 1/2 (1983). Kürten, Stockhausen-Verlag.

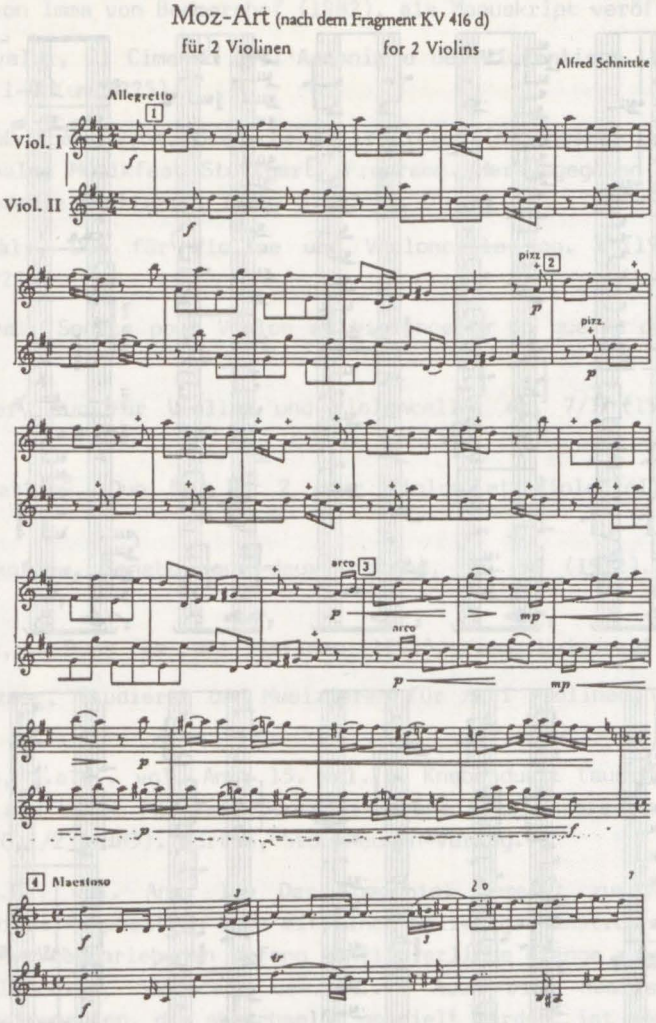
39) Kagel, a.a.O., vgl. Anm. 11. Der Komponist bemerkt zur Aufführungspraxis des Stückes: "Diese Komposition kann mit einem beliebigen Instrument ausgeführt werden, das in dem vorgeschriebenen Umfang kontinuierliche Klänge zu erzeugen vermag (z.B. Orgel, Violoncello, Bandoneon usw.). ... Auch eine Realisation mit zwei oder mehreren Instrumenten, die abwechselnd gespielt werden, ist möglich".

Notenbeispiel 1



aus: Wolfgang Fortner, Duo für Violine und Violoncello aus sieben Inventionen, ED 7174
(c) B. Schott's Söhne, Mainz, 1984
Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz.

Notenbeispiel 2



aus: Alfred Schnittke, Praeludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch und Moz-art für 2 Violinen, Edition Sikorski Nr. 2255.
Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Hans Sikorski, Hamburg.

Notenbeispiel 3

für Michael und Biruta

Assonanzen

für zwei Violoncelli

Hans Ulrich Engelmann op. 49 (1983)

I

molto Lento

Violoncello I

Violoncello II

Notenbeispiel 4

II

Allegro ritmico

col legno battuto

col legno

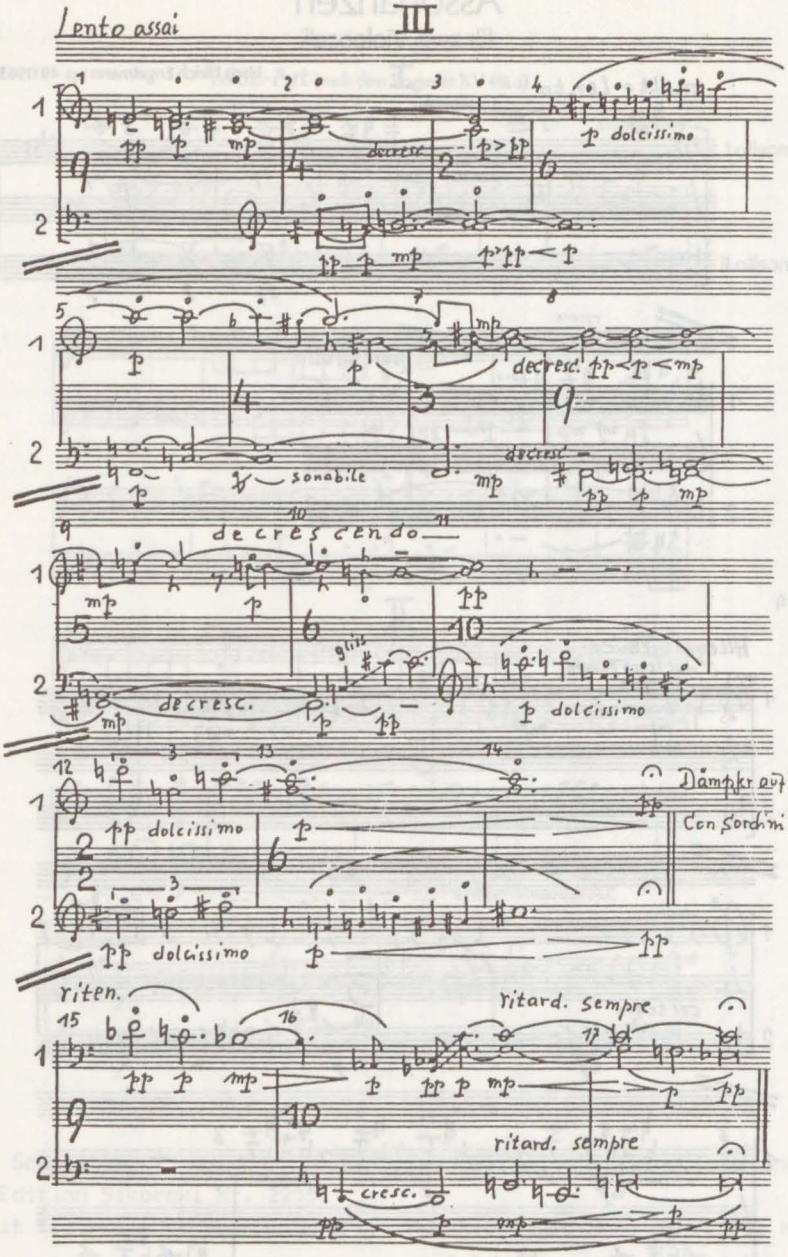
arco

arc. stacc.

Legno

arc. spicc.

Notenbeispiel 5



Notenbeispiele 3-5 aus: H.U. Engelmann, Assonanzen für zwei Violoncelli op. 49, (c) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel.