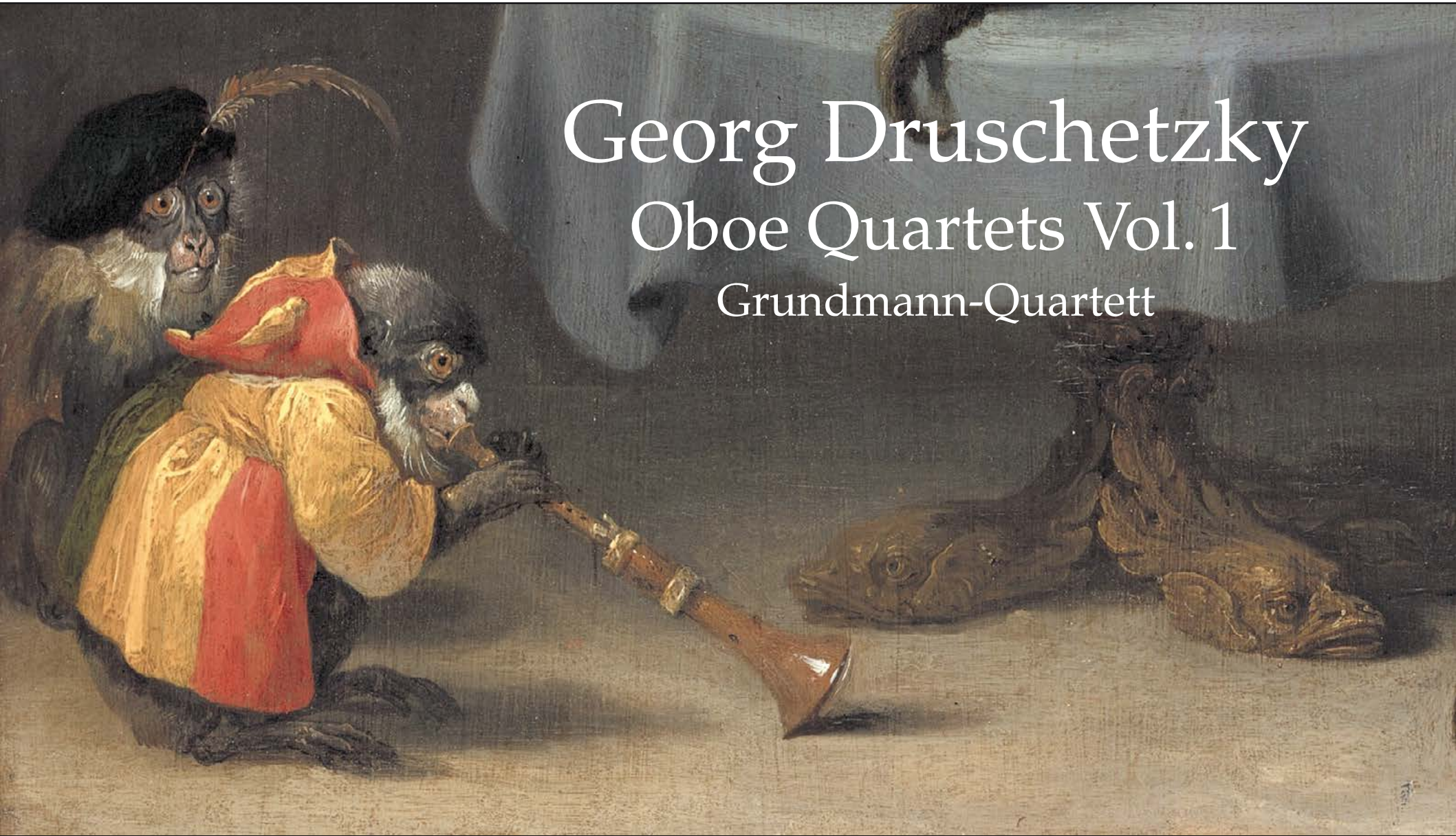


cpo

Georg Druschetzky
Oboe Quartets Vol. 1
Grundmann-Quartett





Georg Druschetzky

Georg Druschetzky (1745–1819)

Oboe Quartets Vol. 1

Quartet in C major

18'38

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Allegro | 5'03 |
| 2 | Menuetto Allegretto | 5'18 |
| 3 | Andante | 3'03 |
| 4 | Allegro con Variazioni | 5'14 |

Quartet in G minor

13'27

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Adagio – Allegro | 4'00 |
| 6 | Andante auf den Namen BACH mit Noten ausgetrügt | 5'57 |
| 7 | Allegro | 3'30 |

Quartet in F major

16'13

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 8 | Allegro | 4'35 |
| 9 | Menuetto Allegretto | 4'22 |
| 10 | Andante del Sign. Mozart | 3'38 |
| 11 | Rondo Allegro | 3'38 |

Quartet in E flat major**13'23**

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 12 | Adagio – Allegro | 6'30 |
| 13 | Andante poco Adagio | 2'59 |
| 14 | Rondo Allegro | 3'54 |

Quartet in B flat major**13'04**

- | | | |
|----|----------------|------|
| 15 | Allegro molto | 3'38 |
| 16 | Menuetto | 2'43 |
| 17 | Adagio | 3'28 |
| 18 | Allegro Canone | 3'15 |

Encore**Leoš Janáček** (1854–1928)

- | | | |
|----|------------------|-------------|
| 19 | Dobru Noc | 3'02 |
|----|------------------|-------------|

T.T.: 77'58**Grundmann-Quartett****Eduard Wesly**, Oboe**Ulrike Titze**, Violine**Bettina Ihrig**, Viola**Ulrike Becker**, Violoncello

All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting
of this record prohibited.

cpo 555 171–2

Recording: Ballsaal der Börse Coswig, September 8–12, 2013
und September 2, 2014

Recording Producer & Digital Editing: Simon Böckenhoff

Recording Engineer: María Emma Laín Fernandez

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: David Terniers, »Das Katzenkonzert« (Detail),
Alte Pinakothek München

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2019 – Made in Germany

DRUSCHETZKYS VERMEINTLICHE SACKGASSE

(Oder wie man sich beim Betreten des Labyrinths der Musikgeschichte in interessante Gassen verlieren kann.)

Ein wichtiger Aspekt aller Kunst und Unterhaltung ist die Überraschung oder das Spiel mit der Erwartung des Publikums. Aufgrund bestimmter gesellschaftlicher und musikhistorischer Entwicklungen, deren Beschreibung über den Rahmen dieser Einführung hinausgeht, erreichte dieser Aspekt der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein beispiellos hohes Niveau, mit Joseph Haydn als großem Meister. Sein unregelmäßiger Formbau, seine eigene Muster durchbrechenden Harmonien, seine auch für Kenner unerwarteten plötzlichen dynamischen Effekte, die rhythmische Vielfalt und manchmal ungewöhnliche Instrumentierung bilden ein Universum, das die Aufmerksamkeit des Hörers bei den Ohren griff, gleichwie ein gutes und kostbares Feuerwerk die Augen wie Geißeln bannt. Für diese beiden letzten Verben muss man verschiedene Zeitformen wählen, weil sich die Bewertung und Wahrnehmung eines Feuerwerks im Laufe der Jahrhunderte wohl etwas geändert hat, diese Änderung aber vergleichsweise gering ist zu dem Maß, in dem sich die Wahrnehmung von Haydns auditivem Überraschungsf Feuerwerk seit dem achtzehnten Jahrhundert gewandelt hat.

Um einen Witz zu würdigen, ist Wissen über den Kontext notwendig. Um in der Musik Überraschung zu erfahren, muss der Hörer gründlich wissen, wie ein Muster, sei es rhythmisch, melodisch, harmonisch oder formtechnisch, im normalen Gebrauch verwendet wird. Dadurch, dass wir jetzt ganz andere Interessen, Hintergründe und auch andere Ohren haben als Haydns Zeitgenossen, und vor allem weil uns kaum bewusst ist, was in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als normal galt, nehmen viele Menschen heutzutage

Haydns größte Meisterschaft, die des Überraschungselements, kaum wahr.

Mit der Musik von Beethoven wurde dieser Weg der Musikgeschichte zur Sackgasse, da Beethoven zwar das Überraschungselement häufig und klug einsetzte, jedoch nur im Dienst anderer, musikalisch-dramatischer Effekte, nicht als unabhängigen Parameter und leider ohne den feinen Humor Haydns.

Doch gab es zu Beethovens Zeit noch einige Komponisten, die als letzte den klassischen Stil anwandten, indem sie Klänge spielerisch entwickelten mit dem Ziel, das Publikum zu unterhalten und zu überraschen. Neben Komponisten wie Johann Nepomuk Hummel und Johann Leopold Eybler muss da sicher auch Georg Druschetzky genannt werden. Zwar ist es unklar, wo und ob dieser als Komponist ausgebildet wurde, es ist aber sicher, dass er die Werke von Haydn und Mozart gut kannte, weil er einige von denen für Bläserensemble bearbeitet hat. Außergewöhnlich ist, dass Druschetzky in seinen späteren Jahren eine explosive und für den heutigen Betrachter unerklärliche kompositorische Entwicklung durchgemacht hat. Seine in früheren Jahren komponierten Werke zeugen von einer normalen, mittelmäßigen Fantasie. So schreibt die Musikologin Szendrei Janke in der Einleitung zum Band *Musicalia Danubiana* Nr. 4, der Partiten für Blasinstrumente von Druschetzky enthält (Budapest, 1985): »Druschetzkys Werke sind in Kenntnis der Stereotypen des reifen klassischen Stils komponierte, sozusagen herkömmliche Schöpfungen. (...) Seine Partiten sind solid gemachte, angenehm klingende Kompositionen, und widerspiegeln jene Phase des klassischen Stils, in der die Formen und Wendungen der großen Meister zu glatt gesprochener Umgangssprache wurden.« Und Ulrich Rau schreibt in »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« über Druschetzky (1989): »Sein Werk, in frischer musikantischer Manier gestaltet

und aus der Nähe zur Klassik empfunden, blieb im Wesentlichen einer gesellschaftlichen Musizierpraxis verpflichtet.« Jedoch decken oben zitierte Beschreibungen in keiner Weise die zehn Oboenquartette (einschließlich der fünf auf dieser CD), die Druschetzky 1807/1808 in Ofen (heute Buda) komponiert hat. Diese Kompositionen sind unvergleichlich besser als alle Partiten, Messen, Konzerte für sechs, sieben oder acht Pauken, usw., die man von ihm Anno 2019 auf Youtube, Spotify oder CD finden kann. In diesen späten Oboenquartetten erreicht Druschetzky auf seine eigene Art und Weise oft eine ähnliche Höhe wie der Überraschungskünstler Haydn.

Zu den einzelnen Quartetten dieser Aufnahme:

Der erste Satz des hier aufgenommenen *Quartetts in C* ist wie ein Theaterstück mit einem kontinuierlich wechselnden Bühnenbild und dem unerwarteten Auftreten verschieden gefiederter Charaktere. Im letzten Satz dieses Quartetts, einem Allegro mit Variationen, baut Druschetzky den Spannungsbogen auf typisch Haydn'sche Weise derart, locker, lustig und langsam auf, inklusive einer Moll-Variation mit unerwarteter Fuge, dass es für die Vollendung keines virtuosen Forte-Finales bedarf.

Das *Quartett in g* hat wegen seiner außergewöhnlichen Moll-Tonart (als einziges der späten Oboenquartette) recht dramatische Ecksätze. Im Mittelsatz, einem Andante in Variationsform, wird das B-A-C-H Zitat auf unvergleichlich leichte Weise benutzt. Und es ist kurios, aber in diesem Satz meinten wir sogar vier Takte zu entdecken, die den Tango vorhersagen. Im letzten Satz fällt die plötzliche und heftige Chromatik auf, die geraden Wegs bis zum Wahnsinn durchgeführt wird.

Im *Quartett in F*, insgesamt ein geniales Werk mit vielen überraschenden Wendungen, ehrt Druschetzky Mozart, indem er dessen Andante aus der Sonate für Klavier zu vier Händen (KV 501) arrangiert.

Das *Quartett in Es* beginnt mit einem kurzen Adagio, das dem Vergleich mit zahlreichen Sonnenaufgangsvariationen des achtzehnten Jahrhunderts blendend standhalten kann. Der Mittelteil, ein Adagio poco Andante in der Paralleltonart c-Moll, ist für Druschetzky ungewöhnlich düster, damit wir, zwischen den beiden tanzenden Allegro-Sätzen, nicht vergessen, worum es im Leben wirklich geht ...

Das *Quartett in B* öffnet sein Tor mit einer originellen und energischen Klanglawine, die sich letztendlich bis über das Menuetto fortbewegt. Erst das Adagio beruhigt mit hübschen Girlanden. Im letzten Satz ist sowohl der Einfluss von Joseph Haydn als auch der von Johann Sebastian Bach auf Druschetzkys eigenwillige Weise kombiniert: Dieses Allegro Canone beginnt mit einem allzu einfachen, volksliedhaften Thema, so einfach hätte sogar Haydn es nicht gewagt. Weil jeder sukzessive Einsatz des Kanons auch noch zu wiederholen ist, wird die Geduld des Publikums auf die Probe gestellt. Druschetzky treibt dieses Spiel so weit, bis schließlich beim letzten Zuhörer der Gedanke hochkommen muss: »Komm Georg, das kann doch nicht wahr sein!« Nach einem kleinen Energieschub mit dem Cello-Einsatz kommt das eigentliche Genie Druschetzkys ins Spiel, denn völlig unerwartet explodiert dieser allzu einfältige Kanon in einer extrem starken, kernigen und mitreißenden Fuge. Die psychologische Soziologie erhält ihren Platz bei der Rückkehr in den Kanon: Einer der Teilnehmer an der polyphonen Orgie bemerkt nicht gleich, dass die anderen keine Lust mehr haben und setzt kurz, aber eifrig sein Spiel ins Leere fort. Er wird vom Ensemble höflich gebeten sich zu benehmen, damit der Kanon noch einmal in stark komprimierter Form wiederholt werden kann, wonach das Stück im wüstfröhlichen Druschetzky-Stil sein Ende findet. Dieser letzte Satz enthält alle Zutaten von Druschetzkys Meisterschaft: Humor auf verschiede-

nen Ebenen, genial passende Behandlung des Materials sowohl in der leichteren (Canon) als in der ernsthafteren Art (Fuge) und im Ganzen eine einfache, aber ungewöhnliche Form, die perfekt zum Inhalt passt.

Es ist bedauerlich, dass heute kaum noch erkannt wird, dass die Behandlung von Stil und Form zeitlos und von interdisziplinärer Gültigkeit ist. So kann es sein, dass ein Quartett von Druschetzky moderner ist als eine Komposition von Stockhausen und interessanter als mancher Film aus Hollywood.

Eduard Wesly

»Es fällt schwer, so recht an das völlig Bedeutungslose zu glauben«, konstatierte John William Dunne in seinem *Experiment with time*. Die These läßt sich durch einen simplen Selbstversuch beweisen. Man greife nur aus dem Kanon sanktionierter Meisterwerke einige derer heraus, die die mächtigste sekundärliterarische Armada in ihrem Kielwasser mit sich schleppen: Bachs h-moll-Messe etwa oder Mozarts d-moll-Konzert, Beethovens *Quartetto serioso* oder Bruckners Neunte, Wagners *Tristan* und Tschairowskys *Pathétique* – und versuche dann, bei Anhörung derselben nichts weiter als die melodischen, harmonischen, rhythmischen Bildungen, die klanglichen Erscheinungen und Metamorphosen aufzunehmen und sich gedanklich von all den Konnotationen, Reflexionen und sonstigen -ionen freizuhalten, die mit den Jahren, Jahrzehnten und Jahrhunderten als »Geschichte« ins Schwerkräftfeld der jeweiligen Schöpfung geraten (sind): Es wird uns, wenn nicht gleich ganz unmöglich, so doch sehr hart ankommen, denn das Verlangen nach dem, »was uns der Künstler sagen will«, läßt sich – wie der Niesreiz – schwerlich unterdrücken, und die unstatthafte Gleichsetzung des Verstandes, daß »bedeutungslos« zugleich *unbedeutend* heißen müsse, tut ein Übriges, die Probe aufs Exempel an den Rand des Scheiterns zu bringen.

Natürlich ist es ratsam, von Zeit zu Zeit den persönlichen Datenspeicher sowohl zu eigenem Nutz & Frommen wie auch im Interesse der Kunst einer Selbstreinigung zu unterziehen. Wieder einmal dem jüngsten diskographischen Treibhausgewächs eine einfache, warum nicht gar »naive«, dabei aber integrale Aufnahme aus »frühen Tagen« vorziehen; einem Gemälde mit der Unbefangenheit eines Kindes entgegentreten (Matthäus 18:3); in einem komplexen Hölderlin oder T.S. Eliot einzig die Musik des Poeten erspüren: Das führt, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, zu einer ungeahnten

Befreiung der Wahrnehmungskanäle und erschließt uns neue Ebenen der Rezeption und höheren Bedeutung. Das eigentlich Wundersame daran: daß durch dieses (zeitweilige) Loslassen das bereits Gelernte und Gewußte nicht entschwindet, sondern – wie gründlich geworfelt – uns in seiner Essenz wieder zufällt, indessen die Spreu vom Winde verweht wird.

Wem diese Exerzitien auf den Gipfeln der Künste aus Gründen der Parkettsicherheit zu riskant sind, der möge dieselben vorläufig in den Regionen der echten oder nur so genannten Kleinmeister unternehmen, wo Übungsstoff in Hülle & Fülle wartet. Die Vorteile liegen auf der Hand. Wo es wenig zu wissen gibt, muß man viel weniger vergessen, kann dem Sehen und/oder Hören in vollen Zügen frönen, ohne daß auf dem Nebengleis ständig das alte Frachtgut mitrattert und die Unmittelbarkeit des Eindrucks übertönt: Solange wir uns nur hüten, das Neue unablässig mit dem Vertrauten zu vergleichen, und diszipliniert genug sind, das bloß interessant Gewesene hurtig vom Tisch zu wischen, bestehen die schönsten Aussichten, unter dem Geröll der Jahrhunderte Dinge zu entdecken, die des Aufhebens wert sind.

Nachdem ich nun etliche Wochen mit dem Hauptdarsteller der gegenwärtigen Produktion Umgang gepflogen habe, versteige ich mich guten Gewissens zu der Behauptung, daß wir es – wofern es überhaupt so etwas wie einen Idealfall gibt – bei Georg Druschetzki mit einem solchen zu tun haben, weil er alle obigen Kriterien erfüllt. Erstens hat er so dünne Lebensspuren hinterlassen, daß noch heute zwischen den Eckdaten enorme Lücken klaffen. Zweitens harrt der mehrste Teil seines (erhaltenen) Œuvres nach wie vor der gründlichen Sichtung und Edition, weshalb die unausweichlichen Evolutionsstudien über »schon« und »noch nicht« noch in weitester Ferne stehen. Und drittens hat er, aus dem wenigen zu schließen, das derzeit erreichbar ist,

eine Musik von solch spielerischer Attitüde geschrieben, daß die Frage nach den Signifikanzen getrost unterbleiben kann, während auf der andern Seite schnell bemerkt werden wird, daß sich seine Kreationen nicht nach dem ersten Durchgang verbrauchen, sondern mit jedem Male besser haften bleiben, das heißt: ihr *signum* machen und damit vermutlich – ich warne schon jetzt vor diversen Ohrwürmern – inskünftig keine ganz unbedeutende Rolle mehr im Melodienvorrat und der Phantasie der Kenner & Liebhaber klassischer Unterhaltungen spielen werden.

Die erste Hürde, die richtige Form des Namens betreffend, ist schnell genommen. Der autographe Georg oder Jiří Druschetzki wurde auch als Družecký (so etwa wird's wohl im Taufregister seines Heimatdorfes stehen) und als Druzecki geführt; dann wieder finden wir ihn als Giorgio Druschetzki oder Druzechi, und selbst einem Truschetzki will man begegnet sein – letzteres vielleicht die prophylaktisch-hyperkorrekte Form aus der Lehrzeit bei Antonio Besozzi, dem ersten Oboisten der Dresdner Hofkapelle (»besser mit'n hard'n Dä«), der dem etwa fünfzehnjährigen Knaben um 1760 das virtuose Spiel auf der modernen Schalmel beigebracht hat und noch in den modernsten Enzyklopädiën als sein einziger Lehrer figuriert ...

... was aber nicht gut sein kann, denn die Talente des Jünglings, der am 7. April 1745 in Jemníky, rund 30 km nordwestlich von Prag, das Licht der Welt erblickt hatte, erschöpften sich nicht in der hervorragenden Beherrschung des Doppelrohrblatts. Irgendwer muß ihm auch die wahre Art des Tonsatzes gezeigt und irgendjemand aus der edlen Zunft der Pauker & Trompeter ihn an die Schlegel gebracht haben, mit denen er lange Zeit von sich reden gemacht und für die er einige seiner seltsamsten Sachen komponiert hat: diverse »Sinfonien« und »Partiten« für sechs bis acht Pauken und Orches-

ter, ein Doppelkonzert für Oboe und acht Pauken, in späteren Jahren dann unter anderem eine *Polonese con variationi* sowie eine sehr originelle, csárdáshaltige Ouvertüre namens *Ungaria*, zu deren Exekution jeweils sieben Pauken (nebst andern Instrumenten) benötigt werden. Zwar ist nicht empfohlen, diese ebenso subtilen wie witzig-akrobatischen Stücke *en suite* zu göütieren, weil sich im Gehörgang nach einer Weile ein gewisser Dumpfsinn breitmacht; doch für sich allein erinnert jede Kreation an das Aufsehen, das Georg Druschetzki erregt haben muß, wenn er über den Halbkreis seiner diatonisch gestimmten Kessel dahinwirbelte.

Es wäre denkbar, daß er diese speziellen Fertigkeiten während seines Dienstes beim 50. Infanterieregiment der österreichischen Armee erworben und perfektioniert hat. Mit etwa siebzehn Jahren hatte er die Uniform angezogen, wobei wir ihn nicht in der vordersten Front, sondern in erster Linie als Regimentsmusiker annehmen dürfen: Als er nach einigen Verlegungen endlich ins oberösterreichische Linz kommt, steht er zuerst als »Pfeiffer«, dann als Dirigent in den militärischen Akten – anscheinend haben die Vorgesetzten ihren begabten Soldaten an der langen Leine gelassen, denn er darf verschiedene Reisen (nach Prag und Wien) unternehmen und kann in der Provinzhauptstadt an der Donau musikalische Aufgaben wahrnehmen, obwohl die Truppe selbst im 40 km südlicheren Steyr liegt.

Und in Linz beginnt's: Druschetzky präsentiert sich mit den ersten eigenen Sinfonien, tut sich, wie bereits erwähnt, als Meister des Kalbfells hervor und wird, nachdem er um 1776 den Dienst quittiert, zum oberösterreichischen Landschaftspauker ernannt – womit er einen Posten antritt, der uns Heutige wohl zu den bizarrsten Phantasien anregen kann, der aber offenkundig sehr respektiert und so ausreichend dotiert war, daß der Zweiunddreißigjährige vor den Traualtar treten und, wie

billig, die Tochter des Landschaftsphysikus Pöller heimführen kann.

Der frischgebackene Ehemann legt großen Fleiß an den Tag. Veranstaltet (namentlich zur Faschingszeit) in Linz musikalische Akademien, betätigt sich als Verleger (unter anderem publiziert er 1782 als sein Opus 1 sechs »Violinsolos«) und tut sich inzwischen nach lohnenderen Möglichkeiten um: Im September 1783 wird er Mitglied der Wiener *Tonkünstler-Societät*, im nächsten Jahr bringt der ortsansässige Verleger Torricella einiges von ihm auf den Markt – dann aber finden wir ihn seit 1786/87 im Orchester des finanziell und künstlerisch vorzüglich ausgerüsteten Fürsten Antal II. Grassalkovics in Poszony (Preßburg).

Davon – sowie von einigen repräsentativen Bühnenwerken – weiß Ernst Ludwig Gerber schon 1790 in elf Zeilen seines *Lexicon[s] der Tonkünstler* zu berichten. Im *Neuen Tonkünstlerlexikon* von 1812 hat sich der Eintrag fast verdoppelt, und aus dem ehemaligen »Druzechi oder Druschetzky (Giorgio)« ist ein »Druschetzky (George)« geworden, der »sich seit 10 Jahren durch eine große Anzahl vortrefflicher Partien für Blasinstrumente, nämlich für 2 Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte und 1 Trompete, nicht nur bey der ganzen Kaiserl. Armee, sondern auch in ganz Deutschland beliebt und verdient gemacht [hat]. Auch findet man hin und wieder Konzerte, sowohl für Hoboen und andere Blasinstrumente, als auch für die Violine von seiner Komposition, doch alles nur in Ms. Alle aber beweisen seinen guten Geschmack und sein fruchtbares Talent in der Komposition. Daß er Pauker zu Linz gewesen ist, erzählt das a. Lex. schon. Er soll sich aber auch in dieser seiner Kunst vor andern ausgezeichnet haben. s. *Altenburgs* Trompet. S. 58.«

Dieser Schlußsatz liefert ein köstliches Beispiel für das »Stille-Post-Spiel« der Lexikographen, die einander ohne Überprüfung des originalen Bezugspunktes

fleißig variieren. Hatte sich Gerber bereits bedenklich von Johann Ernst Altenburgs *Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter= und Pauker=Kunst* entfernt, so versetzt Dr. Gustav Schilling der Ruhmeschraube in seiner *Encyclopädie* von 1835 gleich ein paar Extradrehungen, wenn er erklärt, daß Druschetzky a. a. O. »als einer der fertigsten Paukenschläger seiner Zeit geschildert« wird. Und noch einmal fünfunddreißig Jahre später erfahren wir durch das *Musikalische Conversations-Lexikon* von Hermann Mendel und Dr. August Reissmann, daß der oberösterreichische Landschaftspauker »als der bedeutendste Paukenvirtuose seiner Zeit galt« – wo doch in dem 1795 bei Joh. Christ. Hendel in Halle erschienenen Bändchen nichts weiter steht als daß *Druschetzky (George)* »nicht nur ein geschickter Pauker seyn, sondern auch ziemliche Naturgaben und Kenntnisse in der musikalischen Komposition besitzen« soll.

Diese Gaben hat Druschetzki ohne Frage weidlich genutzt. Am 15. November 1790 dirigierte er selbst bei den Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. seine *Harmonie für 21 bläsende [!] Instrumente*, die Antonio Salieri im nächsten Jahr in der *Tonkünstler-Societät* nachspielen ließ. Zu diesem Zeitpunkt hat er bereits bei Grassalkovics abgedankt und sich in die Dienste des ungarischen Fürstprimas József Batthyány begeben, dem er in schöpferischer Hinsicht im Sommer 1791 seine glückliche Aufwartung macht. So jedenfalls ist es der *Preßburger Zeitung* zu entnehmen, die am Sonnabend, den 6. August, auf der zweiten Seite ihrer »Inländische[n] Kriegs= und Staats=Begebenheiten meldet, daß den »31. July als am Festtage des H. Ignatius ... allhier in der Kirche bei St. Salvator ein seltenes Festin« gewesen sei: »Herr Druschetzky produzierte ein von ihm neu komponirtes und für die virtuose Harmonie Sr. Eminenz des Herrn Kardinalen Fürst Primas v. Batthyany eingerichtetes grosses Amt, und zwar unter der stärksten Besetzung von ausgesuch-

testen Künstlern.« Bis zum Tode seiner Eminenz im Jahre 1799 und noch darüber hinaus wird Georg Druschetzki zunächst in Pozsony, dann in Pest seinen Pflichten und Möglichkeiten als Komponist, Instrumentalist und Administrator nachkommen: Er führt das Inventar der Musikalien und Instrumente, arrangiert fremde Werke für das mit acht exzellenten Spielern besetzte *Harmonie*-Ensemble des hohen Kirchenmannes, verfaßt eine Fülle geistlicher und kammermusikalischer sowie einige orchestrale Werke, experimentiert mit wechselnden Kombinationen (es gibt beispielsweise ein Konzert für drei Bassett- und zwei Jagdhörner mit Streicherbegleitung) – und wird von dem habsburgischen Erzherzog Joseph, seines Zeichen Palatin von Ungarn, in dessen *Harmonie* übernommen. So lebt er fortan in Ofen (= Buda), wo er als Hofkomponist und Musikdirektor erwähnt wird. Bis zu seinem Tode hat er diese Ämter wahrgenommen. Er starb, wie inzwischen festzustehen scheint, nicht erst am 6. September, sondern bereits am 21. Juni des Jahres 1819 – eine für die allgemeine Geschichtsschreibung nicht unbedingt bedeutungsvolle Korrektur, die uns aber erlaubt, ihm am 200. Todestag ein stilles Gedenken zu widmen.

Nach allem, was fleißige Forscher wie Alexander Weinmann, Edward Harrison Powley oder Ágnes Sas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den zierlichen Alabasterfingern der Muse Clio abgerungen haben, stellt sich Georg Druschetzkis *Œuvre* heute als ein zumindest quantitativ eindrucksvolles Ganzes dar, von dessen qualitativer Einschätzung wir freilich noch keine Ahnung haben. Manches ist verschollen: das Melodram *Andromeda und Perseus* und die Ballettmusik *Inkle und Yariko* aus den Linzer Jahren (1780/83), zwei Oboenkonzerte aus den Achtzigern, zwei *Sinfonie concertante*

und ein Violinkonzert, die Johann Traeg 1799 in seinem *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien* zum Erwerb feilbietet ...

... doch daneben stehen mehr als ein halbes Dutzend (erhaltener) Messen, ein gerütteltes Maß anderer geistlicher Werke (zumeist aus Pest und Ofen); eine Linzer Schauspielmusik zu *Adelheid von Ponthieu* nach dem Ballette von Noverre (die Gerber 1790 als *Bataillensinfonie für 2 Orchester* erwähnt); sowie zwei Opern; an die zwei Dutzend Sinfonien, zahlreiche Konzerte für verschiedenste Soli und Kombinationen; und ein kammermusikalischer Katalog, der sich nicht allein sehen, sondern den ersten Impressionen nach zu urteilen auch hören lassen kann.

Begreiflicherweise geben hier die Bläser den Ton an. Die Werkübersicht der neuen MGG nennt allein rund 150 Partiten und Serenaden für *Harmonie-Ensemble*, die von zirka dreißig Streichquartetten und gemischten Formationen flankiert werden: Ich finde drei Quintette für Streicher, deren zwei für Oboe sowie eine *Cassazione* für Horn und Streichquartett – und endlich eine ordentliche Sammlung an Bearbeitungen fremder Stücke, worunter zunächst die Arrangements beliebter Opern- und Ballettausschnitte ins Auge fallen, das sich endlich mit höchstem Interesse auf die Einrichtungen der *Sonate Pathétique* op. 13 und des *Septetts* op. 20 von Ludwig van Beethoven heftet. Ob das nicht mal was für die »Jäger verlorener Schätze« wäre, die sonst im Winter und Sommer nur Danzi und Krommer auf die Pulte stellen?

Von den fünf Partituren, die mir der Oboist Eduard Wesley dankenswerterweise übermittelt hat, liegen mir drei im Notensatz einer modernen Edition vor, wohinge-

gen die beiden übrigen (F und Es) noch die (sehr wahrscheinlich autographe) Urschrift repräsentieren. Das ist desto erfreulicher, als hier nicht nur Entstehungsort und -datum vermerkt (Ofen den 6. November bzw. 31. Oktober 1807), sondern auch einige praktische Eigenarten des Verfassers zu erkennen sind, aus denen seine formalen Denkweisen und Prozeduren erhellen. Die Reprisen seiner Sonatenhauptsätze sind generell wörtlich genommen und den entsprechenden *dal segno*-Faulenzern überlassen – im Es-dur-Quartett (ab [12] 4'34) bestimmt Druschetzki nach der Fermate in einem freien Feld gleich »45. Tact dal All[egr]ó« zur Wiederholung, woraus uns schwer zu schließen ist, daß in seiner spielerischen Welt der läuternden oder transformierenden Kraft der Durchführung keine sonderliche Bedeutung zukommt.

Wenn ich dann freilich in dem sonst so gründlichen Artikel der neuen MGG lese, daß seine »Durchführungen kurz und bedeutungslos« seien, bringt mich das einerseits zwar zum Anfang meines Textes zurück, andererseits aber auch in eine milde Rage, weil die obenhin getroffene Bemerkung – zumindest im Hinblick auf die vorliegenden Werke aus den späten Jahren – den Tatsachen nicht entspricht: Die Ereignisse mögen ja nichts Außermusikalisches zu *bedeuten* haben, ihre bedeutende Ausführung und Ausdehnung hingegen ist nicht zu bestreiten. Ich weise nur auf das leichtfüßige Spiel der Motive hin, die im ersten *Allegro* des C-dur-Quartetts zu Themen gefügt und dialogisch geschichtet oder verzahnt werden, um sich nach der (wie überall nicht wiederholten) Exposition in völlig neuen Konstellationen zu ordnen; oder auf den 191-taktigen Kopfsatz des B-dur-Quartetts, dessen Mittelteil mit 53 Takten recht eindrucksvoll ausfällt – dieses *Allegro molto*, ganz nebenbei gesagt, ein Muster auch deshalb, weil Druschetzki hier seine Kunst der ausdrucksstarken »MonoTonie« auf die Spitze treibt: Bei einer einzigen Ausweichung nach g wird

achtmal das f' angestoßen, und wir haben ein Thema von expressiver Tragfähigkeit vor uns. Repetitions-motive verschiedener Länge gehören ohnehin zum festen Wortschatz des Komponisten, den er allerdings ebenso individuell nutzt wie all seine Figuren: die frechen *accacciature*, mit denen der Solist seine freistehenden Achtel »aufpeppt«; die schnurrigen Skalenläufen und synkopischen Achtelverschiebungen, die noch jedem symmetrischen Viervierteltakt einen dramatischen Drall mitgeben; und die chromatischen Gänge, an denen Druschetzki sein wahres Pläsier hat. Diesbezüglich bietet das Quartett g-moll – von allen hier versammelten Kreationen – das mit Abstand drastischste Exempel. Nicht genug, daß sich das zentrale *Andante* mit seinem B-A-C-H-Thema und seinen nachfolgenden Variationen als eloquente Studie in Halbtonschritten darstellt: Im Finale übernimmt die Chromatik (ab [7] 1'45) für vierzig (!) Zweivierteltakte das Kommando dergestalt, daß der Oboist in seinen Pfundsnoten vom es''' bis zum a' herunterplärrt, dann ohne Verweilen denselben Weg wieder emporsteigt und hernach mit muntern Sprüngen beobachtet, wie das Cello denselben Parcours zwei Oktaven tiefer im doppelten Tempo nimmt.

Deutlich gemildert ist der grelle Effekt in der alternativen Fassung des Werkes, dem *Quintetto concertando* für Streicher, das dafür mit einer anderen Überraschung aufwartet. Druschetzki hat für diese viersätzigige, der MGG zufolge ältere Version ein Menuett *in petto*, dessen Trioteil wir als Menuett des F-dur-Quartetts wiederfinden, wo dann dank der kontrastierenden Timbres ein trefflicher Scherz gelingt: ein im *forte* »blökendes« es'', das in dem verminderten Akkord auf a *partout* den Ton angeben will (erstmal bei [9] 1'23).

Ist es ein Zufall, daß die Melodie dieses Tanzes ganz dezent an unsern gefiederten Freund aus der *Zauberflöte* erinnert, dem der Kuckuck eine Nase dreht? Wohl

kaum, denn der anschließende Satz besteht aus einigen Veränderungen über das vierhändige *Andante con variazioni*, das der brav beim Namen genannte *Sig. Mozart* im Jahre 1786 geschaffen hatte. Druschetzki hält sich beim Thema und in der Bläserstimme der ersten Variation noch an die Vorlage, verläßt dann aber auf chromatischen Pfaden den ursprünglichen Gang der Dinge und weiß durch einen einfachen Kunstgriff aus dem Variationswerk einen geschlossenen Quartettsatz zu formen: indem er nämlich bei [10] 2'34, mithin vor *seiner* letzten Veränderung, »7. Tact dal segno« einschiebt und durch diese Erinnerung an das Thema nicht bloß eine schöne Balance erzielt, sondern auch das Fundament fürs Finale legt, dessen Refrain mit den fünf ersten Tönen des mozartischen Themas beginnt, das jetzt ein launiges *Allegro* ist – ein Rondo, in dem Georg Druschetzki von den praktischen Faulenzern bis zu seinen Lieblingsfiguren wieder alles aus dem Ärmel schüttelt. Das geht nur, solange die klingenden Elemente nicht zu Symbolen verdichtet, von ihrem flüchtigen Aggregatzustand zur Festigkeit »bedeutender« Gedanken heruntergekommen sind. Wo alles fließt und weht, läßt sich alles mit allem in Beziehung setzen. Dort »oben« ist Igor Strawinsky faßbar, für den Komponieren nichts anderes war als »eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen in Ordnung zu bringen«. Und es paßt das anachronistische Schlußwort dieses Programms – das »Gute Nacht«-Lied von Leoš Janáček aus dem *Überwachsenen Pfad*, auf dem auch eine Oboe und drei Streicher mit vielem Gewinn spazieren könn(t)en. Daß das Original für Klavier allein ist, hätte Herrn Druschetzki nicht gestört und ist an dieser Stelle auch völlig ohne Bedeutung.

Eckhardt van den Hoogen

Grundmann-Quartett

Das Grundmann-Quartett (Oboe und Streichtrio), gegründet 2010, hat sein Zuhause in Radebeul, Deutschland. Es spielt Werke von Druschetzky, Mozart, J.S. und J.C. Bach, Schostakowitsch und Janáček. Neben Oboenquartetten befinden sich Streichtrios von Mozart, Beethoven, Eybler und Hummel in seinem Repertoire. Außerdem musiziert es, gemeinsam mit dem Bariton Florian Götz, Lieder von Schubert (Die Winterreise) und Mahler (Des Knaben Wunderhorn). Viele Werke aus seinem Repertoire sind Bearbeitungen speziell für dieses Quartett, angefertigt von seinem Oboisten Eduard Wesly.

Das Grundmann-Quartett gab Konzerte in Madrid, Amsterdam, Budapest, Prag, Dresden, Usti nad Labem, Kronstadt, Dippoldiswalde, Moritzburg u.a. Namensgeber des Quartetts ist Jakob Friedrich Grundmann (1727–1800, geboren und gestorben in Dresden), einer der berühmtesten Oboenhersteller in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Eduard Wesly besitzt eine seiner Oboen.

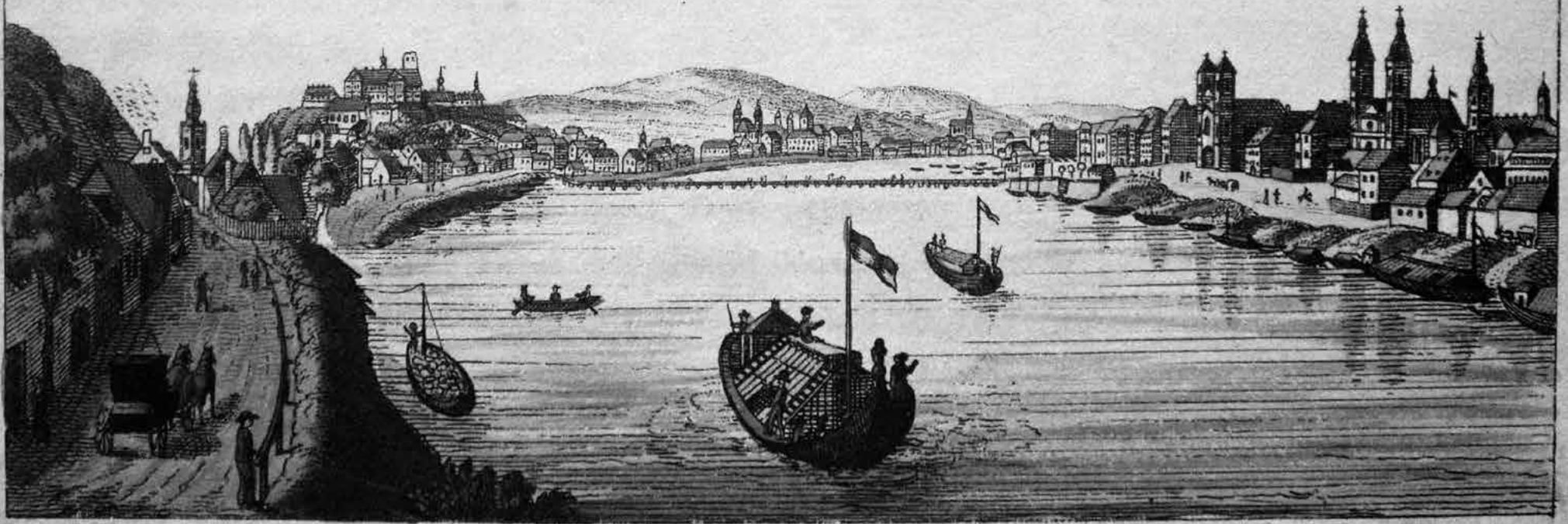
Für weitere Informationen besuchen Sie bitte die Webseite: <http://www.grundmann-quartett.de>

Das Grundmann-Quartett spielt auf dieser CD folgende Instrumente:

- Oboe: Andreas Löhner, Nürnberg, um 1790
- Violine: Sebastian Rauch III, Leitmeritz, 2. Hälfte 18. Jahrhundert / Bogen: Pieter Affourtit, Hoorn 2013; Modell nach Dodd um 1770
- Viola: Ute Wegerhoff, Frankfurt am Main, 1990 / Bogen: Luis Emilio Rodriguez Carrington
- Cello: Anonym, 1769 / Bogen: Basil de Visser, Amsterdam

Das Grundmann Quartett dankt Catherine Aglibut, Nikolai Duijves, Helene Exner, Caroline Fisser, Gebr. Glaser (Jena), Werner Herbers, Marga & Jaqueline, Bas Prinsen, Carlo Ravelli, Stephan Reh, Jan Spronk, Guido Titze, Peter Wesly, Peter Wuttke.

Copperplate engraving from Ofen and Buda (Budapest), early 19th century. From „H. Warnberger: Rudolph's Reise durch Europa. In getreuen Schilderungen der vorzügliche Städte, merkwürdigsten Naturansichten, Sitten usw. Ein Panorama für die heranreifende Jugend beiderlei Geschlechts. 2 Bde., Nürnberg, Raspe, 1833“.



Ofen u. Pest.

DRUSCHETZKY'S PRESUMED DEAD END

(Or: how those who enter the maze of music history can lose their way in interesting paths.)

An important element of all art and entertainment is taking an audience by surprise and playing with what it expects. In the second half of the eighteenth century, this aspect of music reached a level more elevated than ever before, as a result of developments in social and musical history beyond the scope of this introduction. Joseph Haydn was the High Priest of the unexpected. The world of his music – with its irregular structures, its harmonies that broke with convention, its sudden dynamic effects that startled even connoisseurs, its rhythmic variety and its sometimes unusual instrumentation – seized listeners' attention just as a sumptuous fireworks display holds our gaze. The switch of tenses in the last sentence is deliberate. While we may not hold the same opinion of fireworks as our eighteenth-century ancestors, the difference is minimal compared with the change in our ability to understand the battery of surprises that is Haydn's music.

To appreciate a joke, one needs to understand its context. If a musical surprise is to work, the standard rhythmic, melodic, harmonic or formal patterns must be second nature to listeners. Not only do today's audiences have quite different backgrounds, interests and of course ears from Haydn's contemporaries, but we are above all scarcely attuned to what counted as 'standard' in the second half of the eighteenth century, so that most of us hardly notice Haydn's supreme mastery of surprise.

This particular path of music history reached a dead end with the music of Beethoven, who knew how to build a surprise and often did so, but only in support of other musical-dramatic effects, not as an end in itself, and unfortunately without Haydn's subtle humour. However,

in Beethoven's time, a last few composers still kept up the classical style, playfully putting sounds together to entertain and surprise their audience. Mention should certainly be made here not only of composers such as Johann Nepomuk Hummel and Johann Leopold Eybler, but also of Georg Druschetzky.

We do not know where he studied composition, or indeed whether he had any formal training. He must, however, have known the works of Haydn and Mozart well, for he arranged several of them for wind ensemble. What is unusual about Druschetzky is that in his later years his compositional style underwent an explosive development, for which, from our distant point of view, there is no satisfactory explanation. The works he composed in his early years show a moderate and exceptional creativity. As the musicologist Szendrei Janke says in her introduction to Volume 4 of the *Musicalia Danubiana* (Budapest, 1985), which contains partitas for wind instruments by Druschetzky, »Druschetzky's works are what one might call conventional creations, informed by a knowledge of the stereotypes of the high classical style. (...) His partitas are well-constructed, pleasant-sounding compositions, and reflect that period of classical style in which the forms and expressions of the great masters became plain spoken vernacular.« Ulrich Rau, in turn, writes of Druschetzky, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1989), »His work, composed in a fresh musical style and rich in classical sensibility, essentially served the world of social music-making.« However, these descriptions in no way fit the ten oboe quartets (including the five on this CD) that Druschetzky composed in 1807–1808 in Ofen (today Buda). There is no comparison between these works and the Partitas, Masses, Concerti for six, seven or eight timpani, etc. which represent the composer on YouTube, Spotify or CD today. In these late oboe quartets, Druschetzky in

his own way often reaches similar heights as the surprise artist Haydn.

The individual quartets on this recording:

The first movement of the *Quartet in C major* is like a play with a continuously changing stage on which one singular feathered character after another pops up without warning. In the last movement, an *Allegro* with variations, Druschetzky builds up the tension in typical Haydn fashion, in such a flexible, cheerful and leisurely way, adding a minor variation and an unexpected fugue, that the close requires no virtuoso *forte* finale.

The unusual key of the *Quartet in G minor* (the only late oboe quartet to be written in the minor) lends high drama to its opening and closing movements. In the central movement, an *Andante* with variations, the B-A-C-H (B flat-A-C-B natural) theme is introduced with exquisite lightness of hand. Also, curiously enough, my colleagues and I even lighted on four bars in this movement that foreshadowed the tango. The last movement is characterised by a chromaticism so sudden and violent as to be almost insane.

In the *Quartet in F major*, an ingenious work with many surprising twists, Druschetzky honours Mozart by arranging the *Andante* from his Sonata for piano, four hands (KV 501).

The *Quartet in E flat major* begins with a brief *Adagio* that is a jewel among the many eighteenth-century settings of a sunrise which it resembles. The middle section, an *Adagio poco Andante* in the relative minor, is unusually dark, reminding us, between the two dancing *Allegro* movements, of what life is really about ...

At the start of the *Quartet in B flat major*, the floodgates open on an original and energetic torrent of sound, which continues through the *Menuetto*. Only the *Adagio* soothes the listener with pretty garlands. The last

movement shows the influence of both Joseph Haydn and Johann Sebastian Bach, combined in Druschetzky's idiosyncratic manner: this *Allegro Canone* begins with an all-too-naive folk-song theme, naiver than even Haydn would have dared to write. Every new appearance of the canon is repeated, putting an audience's patience to the test. Druschetzky keeps up the game for so long that every listener must eventually think, »Come on George, what's going on?!« Then, after a 'cello entry adds a little burst of energy, Druschetzky's genius comes into play, when, against all expectations, this all-too-simple canon erupts in a violent, pithy and intoxicating fugue. At the return to the canon, there is a nod to psychological sociology. One of the guests at the polyphonic orgy is slow to realise that the others are tired of it and briefly, but zealously, continues playing into the void. The ensemble asks him politely to behave, so that the canon can be repeated in highly compressed form, after which the piece comes to an end in wild-happy Druschetzky style. This last movement contains all the ingredients of Druschetzky's mastery: humour on different levels, a supremely competent treatment of the material in both the lighter (canon) and more serious (fugue) styles, and overall a simple but unusual structure that fits perfectly with the musical content.

It is a pity that in today's world the treatment of style and form is rarely regarded as timeless and valid across disciplines. For a Druschetzky quartet may in fact be more modern than a composition by Stockhausen and more interesting than some Hollywood films.

Eduard Wesly
(Translation: Abigail Graham)

»It is difficult to really believe in the utterly meaningless.« John William Dunne made this declaration in *An Experiment with Time*, and a simple do-it-on-yourself experiment suffices to prove his thesis. First, select some works from the canon of sanctioned masterpieces, the ones dragging in their tow and wake the mightiest Armada of secondary literature: Bach's Mass in B minor or Mozart's Concerto in D minor, Beethoven's *Quartetto serioso* or Bruckner's Ninth Symphony, and Wagner's *Tristan* or Tchaikovsky's *Pathétique*. Second, while listening to the same, try to absorb nothing but the melodic, harmonic, and rhythmic structures and the tonal phenomena and transformations and to ignore all the connotations, reflections, and other satellite »-tions« that over the years, decades, and centuries have entered the orbit of each of these creations. We will find it difficult, if not entirely impossible, to do so because the desire to formulate »what the composer wants to say to us« is just as difficult to suppress as the urge to sneeze, and the false supposition that »meaningless« is synonymous with »insignificant« does its part to drive our experiment from the broad fields of success toward the narrow ledge of failure.

Of course from time to time it is advisable, both for our own benefit and in the interest of art, to submit our personal databases to self-purification. Once again to prefer a simple but solid recording from »earlier days« (one with integrity, with what today may suggest »naïveté«) to the latest discographic hothouse plant; to stand before a painting with a child's humble simplicity (Matthew 18:3); to discover what is uniquely the poet's music in a complex text by Hölderlin or T. S. Eliot. This leads, as I know from my very own experience, to an unimagined clearing of the channels of perception and opens to us new levels of reception and higher significance. And what is actually marvelous about it all: this (temporary)

letting go of what we already have learned and know does not disappear but – as if thoroughly winnowed – comes back to us in its essence, while the wind blows away the chaff.

Those who would like to keep two solid feet on the ground instead of risking such spiritual exercises up on the artistic heights might like to try for a time to engage in the same in the regions of the genuine or merely so-called minor masters, where a wealth of exercise material awaits them. The advantages are obvious. Where there is little to know, we have much less to forget, and we can fully indulge in seeing and hearing without having old freight constantly rattling along on the sidetrack and drowning out the immediacy of the impression. As long we take care not constantly to compare the new with the old and are disciplined enough quickly to wipe from the table what was merely interesting, the chances are very good that we will discover something worth picking up and saving from under the fallen rock of the centuries.

After I now have kept company with the protagonist of the present production for a couple of weeks, I will go so far as to claim with a good conscience that with Georg Druschetzki we are dealing with an ideal case – insofar as such cases exist – because he meets all the abovementioned criteria. First, he left behind such faint footprints during his life that even today there are big gaps between the key dates. Second, most of his (extant) oeuvre as yet awaits thorough examination and editorial attention, which is why the inevitable evolutionary studies on the topic of »already« and »not yet« still lie in the very distant future. And, third, from the little by him that is currently available, it may be concluded that he assumed such a playful stance in his music that the quest for its significance may safely be omitted, while on the other side it will quickly become apparent that his creations are not used up after a single run-through but

grow on us more and more with each new hearing. This means that they leave behind their mark, their *signum*, and presumably – I am now issuing an advance warning about various earworms – will no longer play an entirely insignificant role in the melodic storage and imagination of experts and fans of classical entertainments.

The first hurdle, concerning the proper form of his name, is quickly surmounted. The autographic »Georg« or »Jiří Druschetzki« is also attested as »Družecký« (the form we can imagine encountering in the baptismal registry of his native village) and as »Druzecki.« Elsewhere we find him as »Giorgio Druschetzki« or »Druzechi,« and we may even have the impression of having met a »Truschetzki« – a hypercorrect precautionary spelling (can it actually be?) from his apprentice years under Antonio Besozzi, the principal oboist of the Dresden Court Orchestra (in Saxony, where t is known to be pronounced as d!); around 1760 he taught the boy, who was about fifteen years old at the time, virtuoso playing on the modern shawm and even in the most modern encyclopedias figures as his only teacher ...

... which cannot be correct because the gifts of the youth who came into the world in Jemníky, about thirty kilometers northwest of Prague, on 7 April 1745 were not limited to his outstanding command of this double-reed instrument. Somebody must have taught him the true art of composition, and a member of the noble guild of timpanists and trumpeters must have introduced him to the drumsticks that brought him renown for many years and for which he composed some of his strangest pieces: diverse »Symphonies« and »Partitas« for six to eight kettledrums and orchestra, a Double Concerto for Oboe and Eight Timpani, and in later years, among other things, a *Polonese con variationi* as well as a very original overture with *csárdás* ingredients going by the name of *Ungaria*, which for its execution requires seven

timpani (along with other instruments). Although it is not recommended that these equally subtle and acrobatically witty pieces be sampled *en suite* because after a while a certain numbness spreads throughout the auditory canal, each creation alone by itself attests to the sensation that Georg Druschetzki must have caused when he drummed over the half circle of his diatonically tuned kettledrums.

It is possible that he acquired and perfected these special skills during his service in the Fiftieth Infantry Regiment of the Austrian Army. He donned his uniform when he was about seventeen years old, though we might well imagine finding him not in the frontlines but first and foremost as a regiment musician. When after some transfers he finally arrived in Linz in Upper Austria, he is mentioned in the military records first as a »piper« and then as a conductor. Apparently, his superiors kept their soldier on a long leash: he was allowed to go on various journeys (to Prague and Vienna) and to discharge musical tasks in the provincial capital on the Danube, even though his troop itself was stationed in Steyr, forty kilometers to the south.

And it was in Linz that things got going. Druschetzki came forward with the first symphonies of his own composition, distinguished himself – as already mentioned – as a master of the calfskin, and when he had completed his military service around 1776 was named »Oberösterreichischer Landschaftspauker« (Upper Austrian Regional Timpanist). The mention of this title may inspire the most bizarre fantasies for us today in the twenty-first century, but it was evidently a very respected post and sufficiently enough remunerated that the thirty-two-year-old could present himself at the altar and – how fittingly – marry the daughter of »Landschaftsphysikus« (Regional Physician) Pöller.

The newlywed husband demonstrated great diligence. He organized musical academies in Linz (during the Carnival season), was active as a publisher (issuing, among other works, six »Violin Solos« as his Opus 1 in 1782), and in the meantime looked around for more lucrative job opportunities. In September 1783 he became a member of the Tonkünstler-Societät, a society of composers in Vienna, and during the following year the local publisher Torricella brought out on the market some pieces by him. However, we next find him from 1786–87 in the orchestra of the financially and artistically splendidly endowed Prince Antal II Grassalkovich in Poszony (Preßburg, Bratislava).

Already in 1790 Ernst Ludwig Gerber was able to include eleven lines on Druschetzki's activities – and on a few exemplary stage works – in his *Lexicon der Tonkünstler*. In the *Neues Tonkünstlerlexikon* of 1812 he almost doubled this entry, and the former »Druzechi or Druschetzky (Giorgio)« had become »Druschetzky (George),« who »for ten years now has made himself loved and meritorious, not only with the entire Imperial Army but also throughout Germany, with a large number of outstanding pieces for wind instruments, to be specific, for two clarinets, two oboes, two horns, two bassoons, and one trumpet. Here and there one also finds concertos of his composition, both for oboes and other wind instruments and for violin, but everything is only in ms. However, they all demonstrate his good taste and his productive talent in composition. That he was a timpanist in Linz was related already in the other lexicon. In this art of his too, he is supposed to have distinguished himself more than others. Cf. *Altenburg's Trompet*, p. 58.«

The above concluding sentence offers a delightful example of the version of »Chinese Whispers« played by lexicographers, who diligently vary the original point

of reference without checking their sources. If Gerber may be said already to have made a dubious move away from Johann Ernst Altenburg's *Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter= und Pauker=Kunst*, then Dr. Gustav Schilling gave the glory mechanism a couple of extra winds in his *Encyklopädie* of 1835, when he declared that Druschetzky *loc. cit.* had been »described as one of the most accomplished timpanists of his time.« And thirty-five years later we learn from the *Musikalisches Conversations-Lexikon* of Hermann Mendel and Dr. August Reissmann that the Upper Austrian Regional Timpanist »was regarded as the most important timpani virtuoso of his time.« However, in the little volume published by Joh. Christ. Hendel in Halle in 1795, all that is stated is that *Druschetzky (George)* is reputed »not only to be a skillful timpanist but also to possess considerable natural gifts and knowledge in musical composition.«

Druschetzki beyond doubt put these gifts to generous use. On 15 November 1790 he even conducted his *Harmonie für 21 bläsende Instrumente* during the celebrations on the occasion of the coronation of Emperor Leopold II, a composition for wind ensemble featuring twenty-one blowing [!] instruments that Antonio Salieri repeated at the Tonkünstler-Societät during the following year. By this time Druschetzki had already resigned from his post with Prince Grassalkovich and had entered the service of the Hungarian Prince-Primate József Batthyány, to whom in creative respects he had paid a successful visit in the summer of 1791. In any case, it is to be gathered from the *Preßburger Zeitung*, which on Saturday, 6 August, on the second page of its »Inländische Kriegs= und Staats=Begebenheiten« (Domestic War and State Occurrences), reported that »on 31 July, as the feast of St. Ignatius ... here in the Church by St. Saviour a rare festive event« took place: »Mr. Druschetzky pro-



Archduke Joseph, Palatine of Hungary (1776–1847).
Portrait by Miklós Barabás (1846)

duced a grand Mass freshly composed by him and arranged for the virtuoso wind ensemble of His Eminence Cardinal-Primate von Batthyány and with the strongest assignment of the most select artists.«

Until His Eminence's death in 1799 and beyond it, Georg Druschetzki discharged his duties as a composer, instrumentalist, and administrator in Pozsony and then in Pest. He kept an inventory of the musical materials and instruments, arranged works by other composers for the distinguished cleric's wind ensemble consisting of eight excellent players, wrote a wealth of sacred and chamber compositions as well as some orchestral works, experimented with changing combinations (for example, in a Concerto for Three Bass Horns and Two Hunting Horns with String Accompaniment), and joined the wind ensemble of the Habsburg Archduke Joseph, who was serving as the Palatine of Hungary. From then on he resided in Ofen (= Buda), where he is mentioned as a court composer and music director and continued to hold these posts until his death. As now seems to have been ascertained, he died not on 6 September 1819 but on 21 June of the same year – a correction that may not be of paramount *significance* in world historiography but justifies our quiet commemorative tribute to him during the bicentennial of his death.

According to everything that diligent researchers such as Alexander Weinmann, Edward Harrison Powley, and Ágnes Sas wrested from the Muse Clio's delicate alabaster fingers during the second half of the twentieth century, Georg Druschetzki's oeuvre today represents at least a quantitatively impressive whole, while we of course continue to remain in the dark about its quantitative value. A number of works are lost: the melodrama

Andromeda und Perseus and the ballet music *Inkle und Yariko* from his Linz years (1780–83), two Oboe Concertos from the 1780s, two *Sinfonie concertanti*, and a Violin Concerto that Johann Traeg offered for sale in 1799 in his *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien ...*

... But in addition to these works, there are more than a half dozen (extant) Masses and a good measure of other sacred works (mostly from Pest and Ofen); a stage composition from Linz for *Adelheid von Ponthieu* after Noverre's ballet (mentioned by Gerber in 1790 as the *Bataillensinfonie für 2 Orchester*); two operas; about two dozen symphonies and numerous concertos for multifarious soloists and combinations; and a chamber music catalogue that not only has no reason to hide but also, judging by first impressions, makes for rewarding hearing.

Understandably, the winds are first in the field of this last-mentioned category. The survey of Druschetzki's works in the new *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) names some 150 partitas and serenades alone for wind ensemble, and they are flanked by about thirty string quartets and mixed formations. I find three quintets for strings, two of the same for oboe, and a *Cassazione* for horn and string quartet as well as a substantial collection of arrangements of pieces by other composers. Here the arrangements of popular pieces from operas and ballets immediately grab my attention, which then ends up being riveted with the greatest interest on the arrangements of Ludwig van Beethoven's *Sonate Pathétique* op. 13 and *Septet* op. 20. Might this not be something for the »hunters of lost treasures« who otherwise spend their winters and summers with nothing but Danzi and Krommer on their music stands?

Of the five scores that the oboist Eduard Wesly has so graciously transmitted to me, three are available to me in the textual form of a modern edition, while the other two (F and E flat) continue to represent the earliest layer (which is very probably an autographic one). This is all the more delightful since here they not only register the place and dates of composition (Ofen, 6 November and 31 October 1807) but also display some practical peculiarities illustrating their author's formal ways of thinking and procedures. The recapitulations of Druschetzki's movements in sonata form are generally expositions in the literal sense and left over to the corresponding *dal segno* lazybones – in the Quartet in E flat major (from [12] 4'34) he prescribes in a free space after the fermata a total of »forty-five measures *dal Allegro*« for repetition, from which it is not difficult to conclude that in his performance world the purifying or transforming power of the middle section was not assigned any higher meaning.

But then when I read in the new MGG article, which is otherwise so thorough, that his »development sections are short and meaningless,« this brings me back, on the one hand, to the beginning of my text and makes me, on the other hand, fly into a mild rage because this off-the-cuff remark – at least in view of the present works from Druschetzki's later years – does not correspond to the facts. The events may not *mean* anything in the extramusical world but their *meaningful* execution and *significant* extent are beyond dispute. Here I need only refer to the nimble play of the motifs, which in the first *Allegro* of the Quartet in C major are joined into themes and dialogically layered or interlocked, and then after the exposition (as everywhere, not repeated) are ordered in entirely new constellations. Or to the first movement, 191 measures long, of the Quartet in B flat major and its middle section quite impressively standing out with its fifty-three measures – this *Allegro molto*, which by the

way, is also a model because here Druschetzki does not carry his art of strongly expressive »mono-*tony*« to the extreme: apart from a single move to g, the f'' is sounded eight times, and we have before us a theme of expressive carrying power. Repetition motifs of various length in any case belong to this composer's standard vocabulary, but he uses it just as individually as he does all his figures: the bold *accacchature* with which the soloist »peps up« his free-standing eighths; the whimsical scale runs and syncopated eighth shifts lending a dramatic twist to each symmetrical four-four measure, and the chromatic passages in which Druschetzki takes genuine pleasure. In this regard the Quartet in G minor – of all the creations brought together here – offers by far the most drastic example. It is not enough that the central *Andante* with its B-A-C-H theme and its subsequent variations represents an eloquent study in semitone steps: in the finale the chromaticism (from [7] 1'45) takes command for forty (!) two-four measures in such a way that the oboist bellows out his capital notes from e''' to a', then without lingering again climbs up over the same route, and thereafter observes with spirited leaps how the cello pursues the same course two octaves lower.

The shrill effect is clearly mildened in the alternative version of the work, the *Quintetto concertando* for strings, which instead holds in store another surprise. For this four-movement version, according to MGG, the older one, Druschetzki had *in petto* a minuet with a trio section that we again encounter as the minuet of the Quartet in F major, where, owing to the contrasting timbres, a capital joke ensues: an e''' flat »bleating« in *forte*, that in the diminished chord on the note a absolutely wants to call the tune (for the first time at [9] 1'23).

Is it a coincidence that the melody of this dance very discreetly recalls our feathered friend from *The Magic Flute*, at whom, so the speak, the cuckoo thumbs his

nose? Hardly, for the following movement consists of some variations on the *Andante con variazioni* for four hands, which the properly cited *Sig. Mozart* had created in 1786. Druschetzki adheres to his source in the theme and in the wind part of the first variation but then deviates from the original course of the music on chromatic paths and skillfully forms a self-contained quartet movement with a simple sleight of hand from the variation work: to be specific, at [10] 2'34, that is, prior to his last variation, he inserts »seven measures *dal segno*« and with this recollection of the theme not merely achieves a fine balance but also lays the foundation for the finale, which has a refrain beginning with the first five tones of the Mozartian theme, now in the form of a witty *Allegro* – a rondo in which Georg Druschetzki pulls everything out of his sleeve, from the practical lazybones to his favorite figures. This works only as long as the sounding elements do not intensify into symbols and descend from their fleeting state of aggregation to the solidness of »significant« thoughts. Where everything flows and blows, everything can occur in relation to everything else. There »above« Igor Stravinsky is within grasp, for whom composing was nothing other than »bringing into order a certain number of tones according to certain intervallic relations.« And it is a perfect match for this program's anachronistic concluding word – Leoš Janáček's »Good Night« song from the *Overgrown Path*, on which an oboe and three strings likewise can or could stroll with a lot to gain. The fact that the original is for piano solo would not have disturbed Mr. Druschetzki and in this particular place is also completely without meaning or significance

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

Grundmann Quartet

The Grundmann Quartet (oboe and string trio), founded in 2010, is based in Radebeul, Germany. Its repertoire ranges from works by Druschetzky, Mozart, J. S. and J. C. Bach to Shostakovich and Janáček, showcasing not only oboe quartets but also string trios by Mozart, Beethoven, Eybler and Hummel.

The Quartet also collaborates with the baritone Florian Götz on performances of songs by Schubert (*Die Winterreise*) and Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*). Many of these works are arrangements made specially for the Quartet by its oboist, Eduard Wesly.

The Grundmann Quartet has given concerts in Madrid, Amsterdam, Budapest, Prague, Dresden, Usti nad Labem, Kronstadt, Dippoldiswalde and Moritzburg, among others.

The Quartet takes its name from Jakob Friedrich Grundmann (1727–1800, born and died in Dresden), one of the most famous oboe makers in the second half of the eighteenth century. Eduard Wesly owns one of his oboes and plays it in selected concerts.

For more information, please visit <http://www.grundmann-quartett.de>

On this CD, the Grundmann Quartet uses the following instruments:

Oboe: Andreas Löhner, Nuremberg, c. 1790

Violin: Sebastian Rauch III, Leitmeritz, 2nd half
C18th / Bow: Pieter Affourtit, Hoorn 2013
after Dodd, c. 1770

Viola: Ute Wegerhoff, Frankfurt am Main, c. 1990 /
Bow: Luis Emilio Rodriguez Carrington

Cello: Anonym, c. 1769 / Bow: Basil de Visser,
Amsterdam

The Grundmann Quartet would like to thank Catherine Aglibut, Nicolai Duijves, Helene Exner, Caroline Fisser, Gebr. Glaser (Jena), Werner Herbers, Marga & Jaqueline, Bas Prinsen, Carlo Ravelli, Stephan Reh, Jan Spronk, Guido Titze, Peter Wesly, Peter Wuttke.

Grundmann-Quartett

© Björn Kadenbach

