

Editionsbericht Band III

1. Allgemeines zur Quellenlage

Die Männerchöre von Friedrich Wilhelm Kücken sind bedauerlicherweise kaum in Autographen erhalten. Diese Ausgabe muss deshalb im Wesentlichen auf zeitgenössische Drucke zurückgreifen.

2. Datierung

Die Chöre sind weder in den wenigen erhaltenen Autographen noch in den Erstdrucken datiert.

Für die ungefähre Datierung wurden vor allem folgende Sekundärquellen herangezogen:

- Hofmeister, Musikalisch-literarische Monatsberichte
- Das Werkverzeichnis in *Carl Freiherr von Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Berlin 1861, S. 303 f.* stellt bis zum op. 67 eine offenbar sehr genaue und zuverlässige Quelle dar. Es enthält eine detailgenaue Auflistung aller Werke mit genauem Titel, Verlag und oftmals mit Erscheinungsjahr. Bei Chören ist bisweilen die Textdichterin/der Textdichter aufgeführt. Querüberprüfungen bestätigen, dass Ledebur in aller Regel die Erstdrucke aufführt. Soweit Ledebur kein Erscheinungsjahr angibt, lässt dieses sich durch Jahresangaben bei unmittelbar vorher oder nachher erschienenen Opera eingrenzen. Denn die Opuszahlen hat Kücken offensichtlich in einer verlässlichen zeitlichen Reihenfolge vergeben.
- *Otto Erich Deutsch, Musikverlagsnummern, 2. Aufl. Berlin 1961.* Die Erscheinungsjahre stimmen zumeist mit den Angaben bei Ledebur überein.

3. Umgang mit Textvorlagen

Soweit auffindbar, wurden die zugrundeliegenden Gedichte in einer möglichst verlässlichen Fassung (möglichst kritische Ausgabe) herangezogen, um einen Vergleich mit dem Text in der Kücken'schen Vertonung zu ziehen.

Die Editionsgrundsätze kritischer Ausgaben geben heutzutage üblicherweise der Textfassung in der vertonten Form den uneingeschränkten Vorrang vor der Textvorlage. Diese Ausgabe geht mit Abweichungen hingegen differenzierter um. Der Hauptgrund ist der Umstand, dass die Chöre von Kücken nur selten im Autograph erhalten sind. Wie verlässlich die Drucke die Schreibweise des Komponisten übernahmen, ist nicht zu ermitteln.

Deshalb gelten für den Umgang mit dem Text folgende Grundsätze:

- Wortumstellungen in der Vertonung werden übernommen, weil Kücken sie ersichtlich vorgenommen hat, um eine bessere Singbarkeit zu erreichen
- Bei anderen Wortabweichungen erfolgt eine Einzelfallprüfung
- Die Gesangstexte werden der heutigen Rechtschreibung angeglichen
- Die Interpunktion wird an die heutige Rechtschreibung und an die jeweilige Textquelle angepasst. Dies geschieht stillschweigend, soweit dies keine Auswirkungen auf die Interpretation haben kann. Wenn dies der Fall ist (z.B. bei Ausrufezeichen), wird die Abweichung in den jeweils nachfolgenden Tabellen vermerkt. Das geschieht auch, wenn (ausnahmsweise) der Interpunktion in der Kücken'schen Fassung der Vorrang gegeben wird.
- Apostrophen werden in den zeitgenössischen Vorlagen wesentlich reichlicher benutzt, als dies heute nach den Duden-Regeln geboten ist. Diese Ausgabe übernimmt diese häufigen Apostrophen grundsätzlich, weil dies für das schnelle Erfassen des Textes hilfreich erscheint. Dort allerdings, wo nach heutigem Schreibgebrauch die Variante ohne Apostroph eindeutig lesbar ist, entscheidet sich diese Ausgabe für die auch im Druckbild schlichtere Variante ohne Apostroph.

Abkürzungen:

PA = Partitur

ES = Einzelstimme

AG = Autograph

Das ist der Tag des Herrn, op. 36 Nr. 9

Quellen:

1.

Autograph:

Originaler Titel (Kopf Mitte): „Das ist der Tag des Herrn! / Gedicht von L. Uhland“

oben links von der Hand Schlesingers: „Fr. Kücken. Chorgesang Op. 36. Heft IV.“

Auf der Vorderseite des Blattes (f. 1v: Autograph von *An die Sterne*, vgl. Editionsbericht band II) unten von der Hand Schlesingers: "Berlin, Eigenthum v Ad M Schlesinger [Plattenummer] V 2790." Plausibel ist deshalb die Vermutung von RISM, dass es sich um die Druckvorlage handelt.

Autographe Partitur in vier Notensystemen (Tenor 1/2, Bass 1/2 jeweils für 1. Chor und 2. Chor bzw. Solostimmen und Ganzer Chor)

Notentext: f. 1v bis f. 3 v

26 x 33 cm

Papier mit 20 Systemen, Notation mit Tinte

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms.autogr. Kücken, Fr. 8 N

2.

VIER GESÄNGE / für / vierstimmigen Männerchor / dem Sängerverein des Cantons Appenzell / gewidmet von / FR. KÜCKEN. / Op. 36.3-4 / ... / Heft IV: Das ist der Tag des Herrn ... / Berlin, Aa.Mt.Schlesinger

Partitur (S. 1 bis 12) in zwei Notensystemen (Tenor 1/2, Bass 1/2) bzw. vier Notensystemen (Tenor 1/2, Bass 1/2 jeweils für 1. Chor und 2. Chor bzw. Solostimmen und Ganzer Chor); Einzelstimmen

Plattenummer: S. 2790 (2)

Standort: Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus 9056

Erscheinungsjahr: Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht 1843, S. 89 zeigte das Erscheinen der Ausgabe im Juni 1843 an. Damit ist die Datierung nach der Plattenummer (O.E.Deutsch, aaO, S. 21) und in Übereinstimmung zu bringen, ebenso Edgar Refardt, Historisch=Biographisches Musikerlexikon der Schweiz, Leipzig 1928, S. 174. Weniger genau ist hier Ledebur, aaO, S. 303, der die Veröffentlichung des gesamten Op. 36 einheitlich mit 1842 angibt.

Bewertung:

Ein Vergleich von Autograph und Erstdruck ergibt keine Gründe, eine der beiden Quellen zur Leitquelle zu erklären. Einerseits weist der Erstdruck zusätzliche Artikulationen etc. auf, die nach ihrer Art auf Korrekturen Kückens zurückzuführen sein dürften. Andererseits gibt es Abweichungen des Drucks vom Autograph, die eindeutig auf Übertragungsfehlern bei der Erstellung der Druckvorlage dieser komplexen Partitur beruhen. Bei Differenzen wird also eine Einzelfallprüfung durchgeführt, die in der nachfolgenden Tabelle dokumentiert ist.

Textquelle:

Gedichte von Ludwig Uhland. Stuttgart und Tübingen in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung. 1815, S. 30. Der Titel des Gedichttextes lautet im Original *Schäfers Sonntagsglied*.

Takt/ Zählzeit	1. Chor				2. Chor			
	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2
1 bis 3				PA: Solostimme ist dem 2. Chor zugeordnet				
1/3 bis 4				ES: Punktierte 4tel/8tel				
1 bis 10	PA: Aufteilung der Stimmen in Ganzer Chor und Solo							
3	AG: Fer- mate auf Pausentakt mit rotem Stift hinzu- gefügt							
4/1			AG: kein Tutti					
8/4	ES: Binde- bogen				ES: Binde- bogen			
11 und 13								PA: Halbe
16/4	PA und ES: „nur“; offenkundiger Übertragungsfehler (AG und Textquelle: „nun“)							Siehe An- merkung 1. Chor
17/4								AG: 4tel
24/4	ES: „des“							
25/3		AG: Be- fehlt (vgl. Bass 2)				AG: Be- fehlt (vgl. Bass 2)		
	Solostimmen				Ganzer Chor			
27 bis 28	AG: kein <i>p</i> und keine <i>cresc.</i> -Gabel		<i>p</i> und <i>cresc.</i> -Gabel ergänzt wie Tenor 1/2 und wie ES Bass 2					

33/2 bis 3 und 34/2 bis 3			PA und ES: kein Akzent					
42	ES: <i>cresc.</i> - Gabel							
46 bis 47					PA und ES: zwei <i>cresc.</i> -Gabeln (auf Grund des Systemumbruchs)			
48/3 bis 4	PA und ES: <i>decresc.</i> - Gabel (möglicher- weise mit Verlänge- rungsstrich des Ge- sangstex- tes ver- wechselt)							
56	AG, PA und ES: keine Aufteilung des Taktes; wurde für diese Ausgabe vorgenommen, um den Wechsel der Stimmgruppen (Solostimmen/Ganzer Chor → 1. Chor/2. Chor) übersichtlicher zu gestalten							
	1. Chor				2. Chor			
57/2 bis 58/3	AG und PA/ES: keine Kommata („Der Himmel nah und fern er ist...“)							
67	AG: kein Bindebogen							
70/1 bis 72/2				AG: kein Binde- bogen				AG: kein Bindebo- gen
70/1	<i>f</i> ergänzt wie Bass				<i>f</i> ergänzt wie Bass			
71/1 bis 2					AG: kein Akzent			

71/3 bis 4							PA: „das“; passt nicht zur Text- fortsetzung in 72/1, so dass EM AG mit „des (Herrn)“ folgt	
	Solostimmen				Ganzer Chor			
72/1						ES: e' (ver- bunden durch Hal- tebogen mit vorange- hender Halbe		
75/1 bis 2			PA: kein Bindebo- gen					
75/3 bis 4						PA: „des“; EM folgt AG mit „der“, damit der Textan- schluss in 76/1 stimmt		
75/3 bis 76/1								PA: „des Herrn“
75/3 bis 76/3		Text ES: „der Tag des“				Text ES: „der Tag des“		

84/2	PA und ES: kein <i>f</i>							
90/1 bis 2	PA/ES: h' wie Tenor 2; EM folgt AG mit e"; Parallelok-tave zu Bass 2 Ganzer Chor ver-tretbar, da in einem Fall Ende, im anderen Beginn ei-ner Phrase							
92						AG: kein Bindebo-gen		
	1. Chor				2. Chor			
108/1					AG: kein Akzent; EM folgt PA/ES wie 104/1 sowie 106 1. Chor Tenor 1 und 2 sowie Bass 1			
116 bis 117				AG stellt bei den Notenwerten punktierte 4tel/8tel/4tel/4tel-Halbe/Halbe durch Zusatz „Die 2.ten Bäß des 2. Chors“ klar, dass diese				

				Passage nicht vom 2. Bass des 1. Chors gesungen werden sollen				
	Solostimmen				Ganzer Chor			
118/1	AG: Klarstellender Hinweis: „Die 2.ten Bässe des 2. Chors haben das A aus zu halten. Der 1. Chor und die übrigen Stimmen des 2. Chors haben Pausen.“							
122/2 und 124/2							Besetzungshinweise zu Bässen nicht in PA (aber in ES umgesetzt)	
130 bis 131						AG: dis, EM folgt PA/ES mit cis (fis-Moll; vgl. auch 126/127)		
	1. Chor				2. Chor			
149/2					AG: kein <i>f</i> ; EM folgt PA/ES wie 1. Chor 148/2			
156/1	AG: kein Akzent; EM folgt PA/ES wie 102/1 und 106/1							
158/1					AG: kein Akzent; EM folgt PA/ES wie 104/1 und 1. Chor Tenor 1 und 2 sowie Bass 1 102/1 und 106/1			
160/1	Akzent ergänzt wie 102/1 und 106/1							
162/1					Akzent ergänzt wie 104/1 und 1. Chor Tenor 1 und 2 sowie Bass 1 102/1 und 106/1			
170						AG: kein Bindebogen; EM folgt PA/ES		

						wie 1. Chor 2. Tenor		
182/1			Dachakzent ergänzt wie 2. Bass und 2. Chor 2. Bass sowie 186/1					
183/3			PA: Dachakzent					
198						AG: noch cis“; EM folgt PA mit c“ wie 1. Chor; Auf- lösungszei- chen im AG in der Spalte of- fenbar ver- rutscht		
202 bis 203						AG: kein Haltebo- gen; EM folgt PA/ES wie andere Stimmen bis auf Bass 2		

Drei „Berlioz“-Männerchöre

Kücken hat für die drei seinem Komponistenkollegen Hector Berlioz gewidmeten Männerchöre auf bereits vorliegende Werke zurückgegriffen. Im Einzelnen sind dies:

Nr. 1: *Yseult l'impératrice* → *Willkommen!*

Nr. 2: *Les veilleurs de nuit* → *Wie ist es hier so wunderschön - Rheinisches Trinklied*, op. 36 Nr. 3

Nr. 3: *La fuite des captifs* → Dieses Werk ist verschollen, so dass man sich bezüglich der Vorlage auf die Angaben bei Max Schiller, Friedrich Wilhelm Kücken. (1810-1882), Sein Leben und sein Schaffen, München 1934, S. 43 verlassen muss: *Die Erwartung (Fliege, Schifflein)* für Singstimme und Klavier, op. 14 Nr. 3

Für die drei Männerchöre sind keine Opusnummern vergeben.

Yseult l'impératrice

Quellen:

1.

à M^r. Hector Berlioz / 3 / CŒURS / POUR VOIX / D'HOMMES / No. 1. / YSEULT L'IMPÉRATRICE, / À QUATRE VOIX. / ... / Paroles de M^r. / Maurice Bourges, / Musique de / F.KÜCKEN. / A. PARIS, chez M^{CE}. SCHLESINGER ...

Partitur in vier Notensystemen (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2); Einzelstimmen

Plattenummer: M.S. 4128

Standort: Bibliothèque nationale de France, Signatur: L-2881 (1-2)

Erscheinungsjahr: Nach O.E.Deutsch, aaO, S. 22 lässt sich das Erscheinen mit Hilfe der Plattenummer auf 1844, möglicherweise auch 1845 datieren.

2.

Willkommen! für Männerchor, Hörner, Posaunen und Klavier (Autograph, 1844)

Standort: Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Signatur:
Mus. 3207

Bewertung:

Yseult l'impératrice weist gegenüber *Willkommen!* einzelne Tonänderungen und rhythmische Schärfungen (punktierte Noten) auf, die durchgehend eine bewusste Abweichung durch den Komponisten sein dürften. Die Takte 22 bis 25 von *Yseult l'impératrice* sind vollkommen neu komponiert. Die Unterschiede werden deshalb in der nachfolgenden Tabelle nicht im Einzelnen aufgeführt.

Textquelle:

Zunächst dankt der Herausgeber Dr. Albrecht Lass-Adelmann und Carola Nicklich für Hilfe und Hinweise zu dem französischen Text und zum Umgang mit diesem im Chorsatz.

Die drei von Kücken vertonten Texte stammen laut Titelblatt von Maurice Bourges. Eine anderweitige Veröffentlichung dieser Texte konnte nicht ermittelt werden. Interessant ist die Person von Maurice Bourges, der keineswegs als Dichter hervorgetreten ist.

Über Maurice Bourges (1812 – 1881) kann man bei François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Aufl. Paris 1861, 2. Band, S. 43 lesen (Übersetzung: Albrecht Lass-Adelmann):

„Bourges (Jean-Maurice). Bedeutender Komponist, Literat und Kritiker.

Geboren am 2.12.1812 in Bordeaux. Verdankt dem Gymnasium seiner Heimatstadt eine gute klassische Bildung. Seine musikalische Begabung wurde früh erkannt und gefördert. In Paris studierte er bei Barbereau Komposition.

Ab 1839 machte sich M. Bourges zunächst als Musikkritiker bei der Gazette musicale de Paris einen Namen. Ein stilsicheres Kunstempfinden, ein feiner und edler Geschmack, Höflichkeit und Wohlwollen und nicht zuletzt eine elegante und flüssige Sprache zeichnen seine zahlreichen Beiträge für dieses Periodikum aus. Als Komponist bisher nur durch einige hübsche Romances hervorgetreten, brachte er im September 1846 auf der Bühne der Opéra comique Sultana heraus, ein elegant geschriebenes Werk, das überraschend heiter und schwungvoll und zugleich geistreich daherkam; angesichts der Ernsthaftigkeit seiner Arbeit als Kritiker hätte man bei ihm eher eine Neigung zu melancholischen Stoffen vermutet. Bedauerlicherweise sind auf diesen glücklichen Versuch keine bedeutenderen Werke gefolgt. Wir verdanken M. Bourges eine hervorragende französische Übertragung von Mendelssohns Oratorium Elias. Leider schränkt ein angeschlagener Gesundheitszustand seine Arbeit ein.“

Der Herausgeber verdankt Albrecht Lass-Adelmann den Hinweis auf einen zweiteiligen Essay von Maurice Bourges *Von Komponistinnen (Des femmes-compositeurs)*. Wegen der Aktualität des Themas wird eine deutsche Zusammenfassung dieses Essays im Anhang zugänglich gemacht.

Widmungsträger:

Der Widmungsträger Hector Berlioz braucht nicht weiter vorgestellt zu werden. Das Erscheinungsjahr 1844 bzw. 1845 lässt darauf schließen, dass Kücken den französischen Kollegen während seines Pariser Studienaufenthaltes ab 1843 jedenfalls so gut kennenlernte, dass sich eine Widmung anbot. Die erste (offenbar kurze) Begegnung mit Berlioz im Salon von Giacomo Meyerbeer hat Kücken selbst dokumentiert (Friedrich Kücken, Meine Begegnung mit Heine, in: Joseph Lewinsky (Hrsg.), Vor den Coullissen. Original=Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik. Zweiter Band, Berlin 1872, S. 73 f.). Später sind Kücken und Berlioz noch mindestens einmal aufeinandergetroffen: Am 21. und 22. Juni 1863 saßen beide Komponisten sowie der Kollege Franz Abt in Straßburg im Preisgericht für ein Chorfestival, dem Treffen der *Sociétés Chorales d'Alsace* beim *Festival du Bas-Rhin* (siehe auch: Der Elsässer Stadt- und Landbote 1864, S. 40 ff.). Berlioz war der Vorsitzende. Dem war am 20. Juni 1863 eine Einladung deutscher Chorvereine an die drei Komponisten Berlioz,

Kücken und Franz Abt nach Kehl vorausgegangen. Anlässlich dieses Treffens hielt Berlioz eine kurze Rede, in der er die Deutschland und Frankreich verbindende neue Brücke über den Rhein als ein Symbol für die wachsende Verbindung beider Nationen hervorhob und die herausragende Rolle der Musik bei dieser Völkerverständigung beschwor. Näheres ist hier dargestellt: <http://www.hberlioz.com/France/Strasbourg.htm>.
Sieben Jahre später begann wieder Krieg zwischen beiden Seiten.

Die Liaisonbögen sind im Erstdruckdruck nicht enthalten und wurden ergänzt.

Takt/ Zähl- zeit	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2
Ab 1/1	PA enthält nur den Text der 1. Strophe; die übrigen Strophen sind nur in ES notiert			
2/3	3. Strophe: Ausrufezeichen hinter „non“ ergänzt, um den Text sinnent- sprechend zu strukturieren			
4/1 bis 2			Während PA nur die 1. Strophe ausweist, ordnet ES den Text der 2. und 3. Strophe unreflektiert der Notenfolge wie 1. Strophe zu. Dies führt zu einem widersinnigen und zu den anderen Stimmen gegenläufigen Sprechrhythmus. Deshalb wird hier (in Übereinstimmung mit den anderen Stimmen) die 4tel durch Punktierung verlängert, was sie auch auf Grund der identischen Tonhöhe anbietet.	
8/4	as' durch a' ersetzt wie Tenor 2 und Bass 1			

10/1 und 12/1		Akzent ergänzt wie Tenor 1	Akzent ergänzt wie ES und Te- nor 1	
13/3		<i>ff</i> ergänzt wie ES und andere Stimmen		
14/1 bis 15/1				<i>cresc.</i> -Gabel er- gänzt wie an- dere Stimmen
20/3		Akzent ergänzt wie Tenor 1		
19/2		Bindebogen ver- längert auf 19/3 wie Tenor 1 und ES		
20/2				Bindebogen er- gänzt wie ES
22/1		<i>très doux</i> ergänzt wie Tenor 1 und Bass 2		

Les veilleurs de nuit

Quellen:

à M^r. Hector Berlioz / 3 / CŒURS / POUR VOIX / D'HOMMES / No. 1. / YSEULT
L'IMPÉRATRICE, / À QUATRE VOIX. / ... / Paroles de M^r. / Maurice Bourges, / Mu-
sique de / F.KÜCKEN. / A. PARIS, chez M^{ce}. SCHLESINGER ...

Partitur in vier Notensystemen (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2); Einzelstimmen

Plattenummer: M.S. 4128

Standort: Bibliothèque nationale de France, Signatur: L-2881 (1-2)

Erscheinungsjahr: Nach O.E.Deutsch, aaO, S. 22 lässt sich das Erscheinen mit Hilfe
der Plattenummer auf 1844, möglicherweise auch 1845 datieren.

Bewertung:

Die Einzelstimmen weisen gegenüber der Partitur zahlreiche Abweichungen auf. Dem
natürlichen Prozess beim Komponieren und bei der Herstellung der Druckvorlage (erst
Partitur, dann Einzelstimmen) fungiert die Partitur für diese Ausgabe als Leitquelle.

Die Abweichungen in den Einzelstimmen werden in der Regel in der nachfolgenden Tabelle nicht aufgeführt.

Auf einen Vergleich mit *Wie ist es hier so wunderschön*, op. 36 Nr. 3 wird verzichtet, da diese vorangehende Fassung weniger ausdifferenziert ist als *Les veilleurs de nuit* (vgl. Editionsbericht Band II, S. 7).

Zu Textvorlage und Widmungsträger siehe oben *Yseult l'impératrice*.

Die Liaisonbögen sind im Erstdruckdruck nicht enthalten und wurden ergänzt.

Takt/ Zähl- zeit	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2
Ab 1/1	PA enthält nur den Text der 1. Strophe; die übrigen Strophen sind nur in ES notiert			
2/3			<i>cresc.</i> -Gabel durch Akzent ersetzt wie Tenor 1	
3/2 bis 3				Staccatopunkte ergänzt wie andere Stimmen
7/3	Staccatopunkte ergänzt wie 3/3 und 8/3 Tenor 1			
8/3		Staccatopunkte ergänzt wie Tenor 1 und 3/3		
9/2		Staccatopunkt ergänzt wie andere Stimmen		
10/3 und 12/3	1. 8tel Staccatopunkt ergänzt wie 2. und 3. 8tel sowie ES	Akzent auf der 1. 8tel und Staccatopunkte ergänzt wie Tenor 1 und Bass 2		
11/3 bis 12/1	3. Strophe: ES: „ <u>cris d'alarmes</u> “			
13/1			2. 8tel 3. Strophe: ES löst die zusätzliche Silbe bei „au voleur“ mit 16tel-Pause und zwei 32teln; dies weicht von 13/3	

			ab und gerät zugleich an die Grenze der Singbarkeit. EM wählt deshalb zwei 16tel ohne Pause	
13/2				2. 8tel 3. Strophe: ES löst die zusätzliche Silbe bei „au voleur“ mit 16tel-Pause und zwei 32teln; dies weicht von 13/3 ab und gerät zugleich an die Grenze der Singbarkeit. EM wählt deshalb zwei 16tel ohne Pause
17	ES: <i>decresc.</i> -Gabel; EM folgt PA mit Akzent auf 17/3, da dies mit dem Akzent auf 18/1 die plausible Variante ist			
19/3	poco ritard. erst 20/2; EM folgt anderen Stimmen, da leichte Verlangsamung zu Beginn der musikalischen Phrase plausibler erscheint			

Pilgers Abendlied, op. 45 Nr. 1

Quellen:

1.

DREI GESÄNGE / Pilgers Abendlied. Normann's Sang. Auf dem Wasser. / GEDICHTE von A.GATHY / für vierstimmigen Männerchor / ODER QUARTETT / compo-

nirt und / dem Königl. Preuß. General-Musikdirector / HERRN GIACOMO MEYER-BEER / hochachtungsvoll zugeeignet / von FR. KÜCKEN. / OP. 45 [...] / BERLIN, bei STERN & Co.

Partitur (S. 3 bis 5) in zwei Notensystemen (Tenor 1/2, Bass 1/2), Takte 22 bis 38 in vier Notensystemen; Einzelstimmen

Plattensnummer: 26

Standort: Zentralbibliothek Solothurn, Signatur Magazin Rara ZBS DAA I 906

Erscheinungsjahr: Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht 1845, S. 90 zeigte das Erscheinen der Ausgabe im Juni 1845 an. Bei Ledebur, aaO, S. 304 fehlt das op. 45, die benachbarten Opuszahlen bestätigen aber dieses Veröffentlichungsjahr.

2.

Autograph:

Originaler Titel (Kopf links und Mitte): „Quartett. Pilgers Abendlied.“

Es folgen dann die ersten acht Takte des Werks in zwei Notensystemen (Tenor 1/2, Bass 1/2)

Darunter „Wien d 4/2 1848 FKücken“

darunter: „An Herrn v. Zäch“

Rückseite ohne Eintragungen

26,5 x 20,5 cm

Albumblatt mit grünem Zierrand und Papier mit 12 Systemen, Notation mit Tinte

Standort: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus.ms.autogr. Kücken, Fr. 14 N

3.

ZWEI GESÄNGE / Pilgers Abendlied. Auf dem Wasser. / GEDICHTE VON A. GATHY / für eine Tenor oder Sopran=Stimme / mit Begleitung des Piano / componirt und / dem Fräulein / Emilie von Borcke / zugeeignet / von / FR. KÜCKEN. / Op. 45 a ... / BERLIN, bei Stern & Cie / ... / Diese Gesänge sind aus den in unserem Verlage erschienenen 3 Quartetten für Männer- / Stimmen entnommen und für eine Singstimme vom Componisten arrangiert worden, S. 3 bis 7

Plattensnummer: S. et Co. 50

Standort: Standort: Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Signatur: Mus. 3211 f

Erscheinungsjahr: Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht 1845, S. 109 zeigte das Erscheinen der Ausgabe im Juli 1845 an. Diese Fassung als Klavierlied ist also einen Monat später als die ursprüngliche Fassung für Männerchor erschienen, was dem auf dem Titelblatt dargestellten Arrangierprozess entspricht.

Bewertung:

Der kurze Ausschnitt aus den Anfangstakten in der autographen Quelle kann naturgemäß nur wenige Hinweise geben. Die einzige Abweichung vom Erstdruck ist die *cresc.*-Gabel ab Takt 2. Sie wird übernommen, weil das Albumblatt drei Jahre nach dem Erstdruck beschrieben wurde und die Kücken diese Gelegenheit für eine nachträgliche Ergänzung genutzt hat.

Das Klavierlied wurde vor allem für den Text vergleichend herangezogen. Außerdem konnten zwei harmonische Zweifelsfragen im Männerchor durch das Klavierlied bestätigend beantwortet werden. Die *decresc.*-Gabel in Takt 6 wurde aus der später erstellten Klavierfassung übernommen, weil Kücken sie in der ansonsten vollkommen übereinstimmenden Dynamik bewusst ergänzt haben wird.

Textvorlage:

Der oben genannte Erstdruck weist als Dichter aller drei Chorwerke August Gathy aus. Der als François Servais Auguste Gathy 1800 in Lüttich geborene Musikschriftsteller und Übersetzer lebte zwei Jahrzehnte in Deutschland und veröffentlichte hier unter seinem eingedeutschten Vornamen August. Seine Gedichte hat Kücken häufiger vertont. Die Textvorlagen konnten nicht ermittelt werden, so dass zu vermuten ist, dass Gathy diese Gedichte eigens für Kückens op. 45 geschaffen und nicht veröffentlicht hat. Dafür spricht ebenfalls, dass das Titelblatt des Erstdrucks betont, auch die Rechte an den drei Gedichten seien Eigentum des Verlegers.

Widmungsträger:

Zu dem Widmungsträger Giacomo Meyerbeer hatte Kücken eine freundschaftliche Beziehung. Nach den Darstellungen von Schiller, Friedrich Wilhelm Kücken. (1810-1882), Sein Leben und sein Schaffen, München 1934, S. 14, 17, 36, 67) waren die beiden nicht nur Stimmkollegen in der Berliner Singakademie (siehe Vorwort), sondern verkehrten während dieser Zeit auch familiär. Während Kückens Zeit in Paris vermittelte Meyerbeer seinem Freund Kücken die Kompositionslehrer und machte in der französischen Hauptstadt dessen Kompositionen bekannt. Als Kücken Kapellmeister in Stuttgart war, bestand Meyerbeer darauf, dass Kücken seine Opern dirigiere. Er äußerte dem König gegenüber: „Majestät! mir sind nur zwei Kapellmeister bekannt, welche die Intentionen eines Componisten vollkommen richtig auffassen und wieder zu geben verstehen, nämlich Otto Nikolai und Kücken“ (Neue Musik-Zeitung 1882, Nr. 10).

Seine Beziehungen zu Meyerbeer in Berlin und Paris hat Kücken selbst mit kurzen Anmerkungen dokumentiert (Friedrich Kücken, Meine Begegnung mit Heine, in: Joseph Lewinsky (Hrsg.), Vor den Coulissen. Original=Blätter von Celebritäten des Theaters und der Musik. Zweiter Band, Berlin 1872, S. 73 f.).

Takt/ Zähl- zeit	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2
Ab 1/1	PA enthält nur den Text der 1. Strophe; die übrigen Strophen sind nur in ES notiert			
2 bis 5	<i>cresc.</i> -Gabel ergänzt wie AG			
6	<i>decresc.</i> -Gabel ergänzt wie Klavierlied			
7				4. Strophe: Text ES: „fernen“ statt „heil'gen“
12	<i>decresc.</i> -Gabel ergänzt wie andere Stimmen und ES			
32/3		Zur Klarstellung des“ durch d“ ersetzt (Auflösungszeichen		

		vergessen); ebenso Klavier- lied		
33/3		Bindebogen auf 34/1 verlängert wie ES, da Sil- benverteilung entsprechend		
45/3		PA: as'; EM folgt ES mit b', da harmonisch spannungsvol- lere Variante und Aufteilung in Halbe und 4tel mit Binde- bogen in PA für Schreibfehler spricht; ebenso Klavierlied, das den ganzen Takt Akkorde mit beiden No- ten bietet		
48/1 bis 49/1			<i>cresc.</i> -Gabel er- gänzt wie an- dere Stimmen	
61 und 62	In PA unklar, ob <i>decresc.</i> -Gabel oder Akzent; EM folgt ES mit eindeuti- gem Akzent			
70/3	Wiederholungstaktstrich ergänzt			

Auf dem Wasser, op. 45 Nr. 3

Quellen:

1.

DREI GESÄNGE / Pilgers Abendlied. Normann's Sang. Auf dem Wasser. / GE-
DICHTE von A.GATHY / für vierstimmigen Männerchor / ODER QUARTETT / compo-
nirt und / dem Königl. Preuß. General-Musikdirector / HERRN GIACOMO MEYER-
BEER / hochachtungsvoll zugeeignet / von FR. KÜCKEN. / OP. 45 [...] / BERLIN, bei
STERN & Co.

Partitur (S. 9 bis 11) in drei Notensystemen (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1/2); Einzelstimmen

Plattenummer: 26

Standort: Zentralbibliothek Solothurn, Signatur: Magazin Rara ZBS DAA I 906

Erscheinungsjahr: Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht 1845, S. 90 zeigte das Erscheinen der Ausgabe im Juni 1845 an. Bei Ledebur, aaO, S. 304 fehlt das op. 45, die benachbarten Opuszahlen bestätigen aber dieses Veröffentlichungsjahr.

2.

ZWEI GESÄNGE / Pilgers Abendlied. Auf dem Wasser. / GEDICHTE VON A. GATHY / für eine Tenor oder Sopran=Stimme / mit Begleitung des Piano / componirt und / dem Fräulein / Emilie von Borcke / zugeeignet / von / FR. KÜCKEN. / Op. 45 a ... / BERLIN, bei Stern & Cie / ... / Diese Gesänge sind aus den in unserem Verlage erschienenen 3 Quartetten für Männer- / Stimmen entnommen und für eine Singstimme vom Componisten arrangiert worden, S. 8 bis 13

Plattenummer: S. et Co. 50

Standort: Standort: Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Signatur: Mus. 3211 f

Erscheinungsjahr: Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht 1845, S. 109 zeigte das Erscheinen der Ausgabe im Juli 1845 an. Diese Fassung als Klavierlied ist also einen Monat später als die ursprüngliche Fassung für Männerchor erschienen, was dem auf dem Titelblatt dargestellten Arrangierprozess entspricht.

Bewertung:

Das Klavierlied wurde vor allem für den Text vergleichend herangezogen. Außerdem wurden einige dynamische Bezeichnungen sowie das **ritard.** in Takt 59/1 übernommen, weil Kücken die später erstellte Klavierfassung genutzt haben dürfte, um diese Zusätze bewusst zu ergänzen.

Textvorlage:

Der oben genannte Erstdruck weist als Dichter aller drei Chorwerke August Gathy aus. Der als François Servais Auguste Gathy 1800 in Lüttich geborene Musikschriftsteller und Übersetzer lebte zwei Jahrzehnte in Deutschland und veröffentlichte hier unter seinem eingedeutschten Vornamen August. Seine Gedichte hat Kücken häufiger vertont. Die Textvorlagen konnten nicht ermittelt werden, so dass zu vermuten ist, dass Gathy diese Gedichte eigens für Kückens op. 45 geschaffen und nicht veröffentlicht hat. Dafür spricht ebenfalls, dass das Titelblatt des Erstdrucks betont, auch die Rechte an den drei Gedichten seien Eigentum des Verlegers.

Widmungsträger:

Siehe oben unter „Pilgers Abendlied“ (S. 20)

Takt/ Zähl- zeit	Tenor 1	Tenor 2	Bass 1	Bass 2
5/1 bis 6	Bindebogen er- gänzt wie 3/1 bis 6 und ES			
6/4 bis 6			ES: Bindebogen	
7	<i>cresc.</i> -Gabel ergänzt wie Klavierlied			
8/4 bis 5			<i>cresc.</i> -Gabel er- gänzt wie Kla- vierlied	
10/1 bis 3			Bindebögen er- gänzt wie Tenor 2, 9/1 bis 3 und ES	
10/1 bis 5	<i>decresc.</i> -Gabel ergänzt wie Klavierlied			
11/1 bis 3 und 12/1 bis 3			Bindebögen er- gänzt wie Tenor 2, 3/1 bis 3 und 4/1 bis 3 sowie ES	
11/5 bis 6 und	ES: keine Bin- debögen			

13/1 bis 6				
13/1 bis 2			Bindebögen ergänzt wie Tenor 2, 5/1 bis 2 und ES	
15	<i>cresc.</i> -Gabel ergänzt wie Klavierlied			
16/1 bis 3	<i>decresc.</i> -Gabel ergänzt wie Klavierlied			
17/3				Bindebogen ergänzt wie 17/1 bis 2 und
21/1 bis 5	ES: Bindebogen endet bereits 21/4			
24/6 bis 38/5	<p>Der Gesangstext wirft eine Ausführungsfrage auf, die nicht zweifelsfrei zu beantworten ist: Während die Partitur nur die obere Textzeile ausweist, sind in den Einzelstimmen die (in dieser Ausgabe aufgenommenen) zwei Textzeilen dargestellt. Diese abweichende Texthandhabung in Partitur und Einzelstimmen ist in den zeitgenössischen Erstdrucken durchaus üblich, um das Druckbild der Partitur zu entlasten. In den Einzelstimmen steht zu Beginn der doppelten Textzeilen jeweils „V. 1“ bzw. „V. 2“. Dies steht bei Kücken gewöhnlich für „Vers“. Allerdings wird der Mittelteil (Takte 24/6 bis 38/5) nicht wiederholt, so dass damit die zwei Verse nicht zu erklären sind. Ein wiederholendes Zurückspringen von 38/5 hin zu 24/5 würde auch harmonisch nicht passen. Eine parallele Aufteilung der völlig unterschiedlichen Texte innerhalb der jeweiligen Chorstimmen wäre für Kücken ganz und gar ungewöhnlich. Ein bloßes Redaktionsversehen ist auszuschließen, weil die spätere Liedfassung für eine Singstimme und Klavier genauso notiert ist. Am plausibelsten dürfte es deshalb sein, dass der Notentext (wie notiert) durchgehend gesungen wird und es den Interpreten überlassen bleibt, für welchen der beiden Texte sie sich entscheiden. Dann dürfte also „V.“ hier als „Variante“ zu verstehen sein.</p>			
29/1				ES: <i>espress.</i>
29/1 bis 2			ES: Bindebogen reicht bis 29/3	
30/3			ES: Bindebogen	
33/1	<p>ES: In Tenor 1 und Bass 2 <i>pp</i> auch auf 1. Stimme bezogen; in der PA ist jedoch das vom Notensystem entfernte und (nur) vor den Text der 2. Stimme gesetzte <i>pp</i> relativ eindeutig. Diese differenzierende Dynamik zwischen führender 1. Stimme im <i>f</i> und den (auf derselben Tonhöhe) leise doppelnden Liegenoten in der 2. Stimme ergibt eine reizvolle Wirkung.</p>			
33/1 bis 2		1. Stimme: Staccatopunkte ergänzt wie Tenor 1 1. Stimme		

33/1 bis 3			ES: Bindebogen endet bereits 33/2	
34/1 bis 36/2	ES: 1. Stimme keine Stacca- topunkte			ES: 1. Stimme keine Stacca- topunkte
35/1 bis 3				2. Stimme: <i>cresc.</i> -Gabel er- gänzt wie 2. Stimme Tenor 1 und 2
35/1 bis 36/2		ES: 1. Stimme keine Stacca- topunkte		
38/6				„Auf“ durch „Von“ ersetzt, damit der Text- anschluss stimmt
39 bis 60	Dieser Abschnitt ist im Erstdruck nicht ausgeschrieben, sondern durch die Zeichen  als Wiederholung der Takte 3 bis 24 ausgewiesen. Diese Wiederholung wird hier aufgelöst. Die obigen Anmerkungen für die Takte 3 bis 24 gelten also für diesen Abschnitt entsprechend.			
59/1	ritard. ergänzt wie Klavierlied			

Anhang

Albrecht Lass-Adelmann hat dem Herausgeber zu Maurice Bourges, dem Verfasser der von Kücken vertonten französischen Texte, einen interessanten Hinweis zukommen lassen. Bourges hat einen zweiteiligen Essay *Von Komponistinnen (Des femmes-compositeurs)* veröffentlicht, der wegen der Aktualität der Thematik hier vorgestellt werden soll. Dazu hat Albrecht Lass-Adelmann eine deutsche Zusammenfassung zur Verfügung gestellt, die hier mit seiner freundlichen Genehmigung zugänglich gemacht wird:

Im September 1847 macht sich der Musikkritiker Maurice Bourges in einem zweiteiligen Essay für das Recht von Frauen zu komponieren stark und verlangt, auch die musikalische Ausbildung danach auszurichten (Revue et Gazette musicale de Paris, 19.9. und 26.9.1847). Der erste Absatz lautet:

Die Zeiten sind, Gott sei Dank, längst vorbei, da der Frau bei uns das Recht auf Denken und Schreiben abgesprochen wurde: jene Zeiten, da das lächerlichste aller Vorurteile der, wie es früher hieß, schöneren Hälfte des Menschengeschlechts geistige Unfähigkeit unterstellte und in einem Akt der Großmut nur ein paar wenige überragende Persönlichkeiten gelten ließ, die sodann als wahres Wunder betrachtet wurden.

Der Autor setzt sich zunächst mit frauenfeindlichen Äußerungen des großen Moralisten La Bruyère (1645-1696) auseinander, der eine gelehrte Frau mit einer edlen Waffe verglichen hatte: man präsentiere eine solche neugierigen Gästen als Kabinetstück, doch zum Krieg oder zur Jagd taue sie so wenig wie ein Zirkusferd, „und sei es das gebildetste der Welt“.

In Literatur und Malerei seien Frauen als Künstlerinnen schon viel weiter, nur als Komponistinnen seien sie noch nicht allgemein anerkannt. Bourges führt nun den Beweis, dass es komponierende Frauen tatsächlich gab und gibt und dass sie zum Teil Hervorragendes geschaffen haben. Im Folgenden zählt er

rund 30 Namen auf. Als früheste Vertreterin nennt er die Augustinernonne Vittoria Aleotti aus Ferrara (Ghirlandi di Madigrali, 1595), als erste Französin die von Ludwig XIV. geschätzte Élisabeth-Claude Jaquet de La Guerre (1665-1729). Werke für die Bühne, insbesondere im Genre der opéra comique, schufen unter anderem Mademoiselle Duval (1718-ca.1775), Anna-Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar (1739-1807), Sophie Gail (1775-1819) und Louise Bertin (1805-1877), letztere auch mit Stoffen wie Faust und Esmeralda. Aus dem Bereich der Romanzen und der Salonmusik stechen im 19. Jahrhundert die beiden Gesangstars Maria Malibran und Jenny Lind hervor (siehe Anmerkung). Schließlich widmet sich Bourges der Instrumentalmusik. In vorderster Linie nennt er Louise Farrenc (1804-1875) und hebt besonders ihr sinfonisches, an Haydn und Mozart geschultes Schaffen hervor. Es gebe zahlreiche Sinfoniker männlichen Geschlechts, die es niemals wagen dürften, ihren Namenszug unter ein Werk von Farrenc zu setzen. Aus Deutschland nennt der Autor Anne-Amalie von Preußen und „Clara Wieck (Mme Schumann)“. Von Fanny Hensel wusste er nichts, und auch Emilie Mayer war ihm 1847 offensichtlich noch unbekannt.

Nach diesem historischen Überblick setzt Maurice Bourges zum Schlussplädoyer an, das im Folgenden fast ungekürzt zitiert wird. Dieses engagierte Plädoyer eines von Haus aus konservativen Kritikers tappt nun freilich doch wieder in die Falle der Geschlechterklischees: der Frau wird das Empfindsame, Zarte und Feinfühliges zugeschrieben; dazu sei sie von der Natur und durch ihren Organismus besonders befähigt. Zu beachten ist freilich auch das Datum der Veröffentlichung, kurz vor dem turbulenten Revolutionsjahr 1848. Nach 1852, also im Zweiten Kaiserreich unter Napoleon III., in Wahrheit einer Diktatur, wäre dieser Artikel allein der republikanischen Anklänge wegen der Zensur zum Opfer gefallen.

Was hätte La Bruyère gedacht, wäre er der gelehrten Amalie von Preußen begegnet, ein Argument aus Fleisch und Blut, welches das ganze Gebäude einer eleganten Satzperiode über weibliche Unwissenheit zum Einsturz gebracht hätte? Die intellektuelle Befreiung der Frau stellt, dem bissigen Moralisten zum Trotz, eindeutig einen Segen dar, dessen Auswirkungen erst in der Zukunft

wirklich zu spüren sein werden. Noch liegt ihre Emanzipation nicht weit genug zurück, als dass der Wert dieser Ergebnisse, insbesondere in der Musik, unmittelbar erkannt würde. Es gibt ein verborgenes Wirken von einer Generation zu nächsten, das allein die Zeit in Händen hält. Nach wie vor sieht sich eine Komponistin riesigen Hindernissen gegenüber, welche die Sache oft unmöglich machen und nicht nur der inneren Entwicklung, sondern auch der öffentlichen Verbreitung ihres Denkens entgegenstehen.

Die allgemeine Bildung, die Frauen heute erfahren, zweifelsohne um einiges höher als die, mit der sich unsere weiblichen Vorfahren zufriedengeben mussten, ist noch immer unnütz, oberflächlich, fehlgeleitet, unvollständig, vor allem in musikalischer Hinsicht. Setzt man ihnen die Finger aufs Klavier, dann höchstens, dass sie es einmal zu Polkas, zu Walzern, zur Begleitung einer Romanze oder zu Bravourstücken bringen, die die Freunde des Hauses entzücken, ohne dass auch nur ein Fünkchen Intelligenz darin steckt. In den Unterricht eines Mädchens das Studium der Komposition mitaufzunehmen, und sei es nur zu Zwecken der Analyse und einer bewussteren Interpretation, davor schreckt man zurück. Der geneigte Leser wird uns ein paar seltene Ausnahmen anführen, und das war's. Muss man sich, wo eine echte künstlerische Ausbildung fehlt, denn wundern, dass auch das verständige Empfinden fehlt, das sich doch daraus ergibt? [...]

Eine Komponistin fällt immer noch aus dem Rahmen; man bewundert sie, man beneidet sie, doch sie ist der lebende Beweis, dass die Emanzipation, bei allen Rechten, die bereits errungen, noch nicht weit gediehen ist. Wer wollte bezweifeln, dass die Frau zur Kunst etwas beizutragen hat, das ihrem besonderen Wesen vorbehalten ist? Der Mann hat in das herrliche Feuer der Kunst alles hineingeworfen, wozu ihn seine Natur befähigt. Selbstverständlich soll die Frau dies nicht einfach wiederholen; dank ihres zarteren Organismus, ihrer höheren Sensibilität und des außerordentlichen Feingefühl ihrer Sinne besitzt sie ihre eigenen Qualitäten. Ebenso wie keine Frau jemals bestimmte Werke der Literatur ersinnen und verfassen könnte, die unwiderlegbar einer männlichen Einsicht entspringen, gibt es Romane, Gedichte, Herzensbücher, für die ein Mann

niemals die erforderliche Finesse und Seelen-kenntnis aufbringen wird. Weshalb sollten sich die speziellen Eigenschaften beider Geschlechter nur in der Literatur und nicht auch in der Musik entfalten? Dazu muss die Frau, in dieser Kunst allzu oft dem Joch der Nachahmung ausgeliefert, freilich lernen, selbst zu denken, die Rolle eines bloßen Spiegelbildes aufzugeben, die eigene Persönlichkeit frei auszudrücken und kühn ihrem Instinkt zu folgen; die Komponistin muss es wagen, sie selbst zu bleiben. Zugegebenermaßen sind unsere Sitten noch weit davon entfernt, diese selbstständige Entfaltung wirklich zu begünstigen. Der Mann schwingt das Zepter der Kritik und würde als Hirt der Herde das verlorene Schaf, das auf eigenen Pfaden zu wandeln suchte, rasch und ziemlich grob wieder einfangen.

Ein paar weitere Erwägungen. Welche beträchtlichen Schwierigkeiten türmen sich nicht auf vor einer Frau, die mit ihrem Schaffen die Öffentlichkeit sucht, jedoch zwangsläufig ängstlicher, weniger wagemutig, weniger ausdauernd und eher durch häusliche Pflichten abgelenkt ist als der Mann, ihr Rivale und ihr Herr? Die Arbeit im Studierzimmer ist ein Geringes im Vergleich zu den harten Prüfungen des öffentlichen Lebens! Wieviel Hindernisse gilt es doch zu überwinden auf dem steilen Weg zur Symphonie, insbesondere zur Oper, ja sogar zur Kirche, wo die Frau sich im härtesten Wettbewerb mit dem Mann befindet, der zudem das Privileg besitzt, im Chor alleine auf dem Thron zu sitzen? Der Mann hat ja durchaus Recht, wenn er sich für die Krone der Schöpfung hält. Sein Königtum entspricht zwar nicht gerade einer konstitutionellen Monarchie; doch früher oder später werden die Frauen, so wie die Völker, ihre Charta erlangen. Seien wir bis dahin nicht überrascht, wenn sich nur eine begrenzte Zahl von ihnen auf die dornigen Pfade des musikalischen Schaffens und vor allem des anspruchsvollen Komponierens begibt. Man ziehe daraus freilich keine unvorteilhaften Schlüsse, was ihre Eignung betrifft. Die Beispiele aus der Vergangenheit sprechen für sie, und die Zeit wird kommen, da sie, ebenfalls frei, die musikalische Republik der Frauen erringen und begründen werden.

Übersetzung: Albrecht Lass-Adelmann 10/2023