

Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater
Hannover

Monographien

7

Wegbegleiter im Diskurs

Musikhistorisches Kolloquium
von Kollegen und Freunden
Arnfried Edlers

Herausgegeben von Günter Katzenberger und Hans Bäßler

Wegbegleiter im Diskurs

Musikhistorisches Kolloquium
von Kollegen und Freunden
Arnfried Edlers

am 12. April 2003

Hochschule für Musik und Theater Hannover

Herausgegeben von Günter Katzenberger und Hans Bäßler

Redaktion: Melanie Bieneck-Hempel

Inhalt

		3
Günter Katzenberger / Hans Bäßler	Vorbemerkung	5
Klaus-Ernst Behne	Zum Gruß und Geleit!	7
Walter Salmen	Robert Schumann und der Tanz	9
Heinrich W. Schwab	„Einen Platz unter den ersten lebenden Clavierkomponisten“ – Über den Komponisten, Klavier- und Orgelspieler C. E. F. Weyse (1774–1842) in Kopenhagen	20
Friedhelm Krummacher	Saint-Saëns versus d’Indy – Anmerkungen zu Sätzen für Streichquartett	43
Susanne Rode-Breymann	Anlaßbezogene Gattungsdifferenzierung. Eine Skizze zu den Geburtstags- und Namenstagsopern von Kaiser Leopold I. und seiner Gattin Eleonore Magdalena Theresia	57
Axel Fischer	»Phantasien und Leidenschaften« – Anmerkungen zu Wilhelm Friedemann Bachs Göttinger Orgelkonzert	70
Joachim Kremer	Zeugen eines Mißverständnisses? Henri Collets ‚Manifest‘ für den Groupe de Six von 1920 als Plädoyer für den musikalischen Folklorismus	78
Sabine Meine	Caecilia ohne Heiligenschein. Musikalische virtus im Wandel	87
<i>Register</i>		98

Vorbemerkung

Es bedarf schon eines besonderen Anlasses, um Freunde und Kollegen auf so harmonische Weise zu vereinen, wie es das spontane Anliegen bot, einen innerhalb und außerhalb seines Fachs hoch angesehenen Kollegen – den Musikwissenschaftler Arnfried Edler – zu seinem 65. Geburtstag angemessen zu beglückwünschen. Und da nach einhelliger Zustimmung von allen Seiten eigentlich nur zu berücksichtigen war, wie sehr bei ihm die beeindruckende Summe seiner Forschungs- und Lehrerfolge der eigenen Zurückhaltung und Bescheidenheit entgegensteht, lag es nahe, individuelle Beiträge von Wissenschaftlern aus wichtigen Lebensstationen in der Form eines ganz persönlichen Kolloquiums zu bündeln.

Dabei hat sich die Frage, ob sich ein musikwissenschaftliches Kolloquium ohne verbindliches Thema sinnvoll veranstalten lässt, rasch erübrigt; denn aus der erfreulichen Tatsache, dass hier Referenten aus mindestens drei Generationen der neueren Musikwissenschaft als Wegbegleiter Arnfried Edlers in einen Diskurs eingetreten sind – vom Doktorvater bis zum Doktoranden –, ergab sich ein im besten Sinne „thematisch-motivischer“ Zusammenhang. Ihnen allen war es ein Bedürfnis, den hoch geschätzten, von Sympathie getragenen Kollegen am Ende seines offiziellen Wegs als Lehrender zu begleiten, auf dem er eine solche Fülle von „Erträgen der Forschung“ ein- und seinen Hörern und Lesern nahegebracht hat, dass sich ungezählte Verbindungen zu Wissenschaftlern aus nahezu allen Gruppierungen des Fachs ergeben haben. (Wenigstens an die heilsamen Anregungen zu einem neuen Verständnis des Fachs während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung vor zwei Jahren sei hier erinnert.) Aus der Sicht der veranstaltenden Hochschule für Musik und Theater Hannover schließlich stand gerade mit *dieser* Verabschiedung – um die etwas pathetische Formulierung zu gebrauchen – das Ende einer musikhistorischen Ära an, da es die letzte von immerhin sechs Kollegen war.

So bringt die Vielgestaltigkeit und die persönliche Färbung der Beiträge einen unverwechselbaren Einblick in unterschiedliche Forschungsinteressen, aber auch in berufliche Lebensstationen des Jubilars und seine Persönlichkeit als Musikhistoriker. Zu bedauern bleibt allerdings, dass aus jedem Personenkreis des wissenschaftlichen Umfelds nur eine Vertreterin / ein Vertreter um einen Beitrag angefragt werden konnte, was für den gegebenen Zeitrahmen des Kolloquiums als Kompromisslösung in Kauf zu nehmen war. Dabei versteht sich von selbst, dass die Reihenfolge der Vorträge weder streng biografisch, noch chronologisch zu sein brauchte. Das Kolloquium fand am 12. April 2003 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover statt; die Moderation übernahmen dankenswerterweise Katharina Hottmann und Christine Siegert.

Im Nachhinein bleibt nochmals allen Referenten für ihre freudige Zusage sowie Karl-Jürgen Kimmelmeyer für die Aufnahme dieses Bandes in die Monographien-Reihe des Instituts für Musikpädagogische Forschung und Melanie Bieneck-Hempel für die Erstellung der Druckvorlage herzlich zu danken und dem Jubilar von diesem Kolloquium ausgehende Anregungen für viele weitere Jahre fruchtbaren und ergiebigen Schaffens zu wünschen.

Hannover, im Januar 2004

Günter Katzenberger und Hans Bäßler

Zum Gruß und Geleit!

Kollegen und Freunde Arnfried Edlers haben sich zu diesem Kolloquium zusammen gefunden, um ihn als Wissenschaftler und Hochschullehrer dadurch zu würdigen, dass man weiter im Gespräch bleibt, auch wenn die Emeritierung ein Datum ist, das wie eine Zäsur wirken könnte. Arnfried Edler wird uns als Kollege aber sicherlich weiterhin erhalten und vor allem mit der nachwachsenden Generation der Studierenden im Diskurs bleiben.

Sieben KollegInnen haben wir um einen Beitrag gebeten; wenn es nach Sympathie und Anerkennung gegangen wäre, hätten es gern 70 sein können, allein – ein funktionierender Diskurs verlangt Beschränkung. Die Referate dieses Kolloquiums spiegeln die thematische Vielfalt wider, die das Denken und Schreiben Arnfried Edlers immer geprägt hat, aber auch, wie viele Samenkörner aus seinem „Gewächshaus“ bei anderen, älteren und jüngeren Kollegen aufgegangen sind. Dass der Hinweis auf die Vielfalt in diesem Fall keine leere Floskel ist, kann man auch daran ablesen, dass Arnfried Edler eine bemerkenswerte Trias in sich vereinigt: als Musikwissenschaftler, als Schulmusiker und als Musiker! Dank dieser vielfältigen Erfahrungen hat Arnfried Edler nie vergessen, dass man Musikwissenschaft nicht per se betreiben kann, sondern immer mitbedenken muss, für wen sie gedacht ist, und da sind Schule und Musizierpraxis die Fronten, an denen sich Musikwissenschaft in besonderer Weise zu bewähren hat.

Während anderswo offen über eine Krise der Musikwissenschaft nachgedacht wird, können wir in Hannover feststellen: so wie hier Fachwissenschaft mit pädagogischer und musikalischer Praxis verzahnt ist, kann sich Musikwissenschaft ohne Schwierigkeiten legitimieren, muss sie um ihre Zukunft nicht bangen. Dass Arnfried Edler für diese Entwicklung einen ganz entscheidenden Beitrag geleistet hat, lässt sich sowohl an der beeindruckenden Palette seiner Publikationen als auch an den beruflichen Erfolgen seines akademischen Nachwuchses ablesen. Immer war Arnfried Edler nicht nur Wegbegleiter, sondern auch Wegbereiter!

Wenn man über einen Wissenschaftler in Kürze möglichst viel vermitteln will, empfiehlt sich ein Blick auf die drei wichtigsten Themen seiner akademischen Biographie:

- Dissertation „Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert“
- Habilitationsschrift „Der nordelbische Organist – Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert“
- Habilitationsvortrag „„Musik als Ausdruck“ als Symptom der Moderne des 20. Jahrhunderts“

Dass diese Themen bzw. Schriften alle weit in die Systematische Musikwissenschaft hineinreichen und sich diesbezüglich im Diskurs bewährt haben, hat mich persönlich stets in ganz besonderem Maße beeindruckt.

WALTER SALMEN

Robert Schumann und der Tanz

Robert SCHUMANN, der sensible Musiker und Schriftsteller, hatte eine Doppelnatur, ein gespaltenes Ich, das er vielgestaltig in seinen Werken spiegelte. Sein Dasein und seine poetischen Vorstellungen schwankten widersprüchlich zwischen den von ihm geschaffenen Kunstgestalten Eusebius und Florestan mit deren verschiedenen Ansichten von der Kunst und dem Leben. Sein von Krankheiten gezeichneter Lebensweg führte von einem „wildem Schlaraffenleben“ zu einer kontaktscheu-isolierenden Verslossenheit. Als er sich noch des ausschweifenden Lebens als Student in Leipzig und Heidelberg sinnenfroh erfreuen konnte, notierte er zum 16. Januar 1827 in sein Tagebuch eine „Tändelei“ in Versen über einen „Ball“:¹

Wirbelnden Flugs auf der bebenden Diele
Schwingt sich die flüchtige Sohle dahin:
Fliegen die Lökchen –
Hebt sich das Rökchen –
Rasch und der Tanz
Hetärischem Lenze,
Wogt, eine schwärmende Elfenschaar,
Paar vor Paar.

Dies ist eine emphatische Apotheose auf „des Tanzes Götterlust“, auf den Galopp, den brausenden Cotillon und den Wirbelreigen, aber auch auf die „liebliche Ordnung“, die „den Tanz regelt“. SCHUMANN hat an derart „flüchtigem Tanz“ im Rahmen geregelter Bälle wie auch ungezügelter Tänze sehr oft teilgenommen. Er war ein geübter, vor allem von seiner Partnerin Clara WIECK-SCHUMANN bewunderter Könnler auf dem Parkett, der zwar nach 1850 mehr und mehr auf tänzerisch beschwingte Geselligkeiten Verzicht leistete, der jedoch die eingeübten Tänze als Reminiszenz oder auch als ein Sehnsuchtsmotiv in sein Werk in reicher Fülle stilisiert bis nahe ans Lebensende einbrachte. Ob dieser Komplexität ist das Thema „Robert SCHUMANN und der Tanz“ dreifach zu befragen:

- a) SCHUMANN der Tänzer
- b) der Tanz in SCHUMANNS Schriften
- c) Tänze und tänzerische Gestik in SCHUMANNS Kompositionen.

¹ Robert SCHUMANN, Tagebücher, Bd. I 1827–1838, hrsg. von Georg EISMANN, Leipzig 1971, S. 26.

Das Tanzpaar Robert und Clara

Wann und von wem SCHUMANN in die Körper und Geist bildende Tanzkunst eingewiesen worden ist, läßt sich mangels Dokumenten nicht ermitteln. In seiner Geburtsstadt Zwickau sind derzeit keine hinreichend informierenden Zeugnisse ausfindig zu machen. Daß der Schüler ein breit gefächertes Repertoire von Figurentänzen, Kolonnentänzen und sogenannten „Nationaltänzen“ kennengelernt und eingeübt hat, vermitteln die erst ab 1827 über diese Aktivitäten berichtenden Aufzeichnungen. Man tanzte im Bürgertum nach 1790 befreit von den bis dahin eingrenzenden gesellschaftlichen Konventionen und Verpflichtungen nur noch zum geselligen „Tanzvergnügen“. Mit welchen Regeln und Verhaltensweisen sich um 1820 ein gesellschaftlich Aufstrebender vertraut zu machen hatte, falls er in seinem späteren Berufsleben nicht aus der Rolle fallen wollte, dies beschreiben zahlreiche Taschenbücher und Lehrbücher. Ich nenne lediglich Louis CASORTI „Der instructive Tanzmeister für Herren und Damen“ (Ilmenau 1826), ein Buch für den Selbstunterricht, Gotthelf TSCHÜTTER „Terpsichore. Ein Taschenbuch der neueren Tanzkunst für Anfänger“ (Dresden und Leipzig 1828) oder Friedrich HELMKE „Neue Tanz- und Bildungsschule“ (Leipzig 1829). Diese „Leitfäden“ zum Zwecke der Erlangung eines „hohen Grades der feinen Bildung“ und der als „höher“ eingeschätzten Tanzkunst dürften auch im Umfelle SCHUMANNS in die Praxis auf den Tanzböden eingewirkt haben.

In Zwickau gab es eine bürgerliche Ballkultur. Zeugnisse dafür liefern u. a. ein Brief der Schwägerin Emilie SCHUMANN an Robert vom 7. Juli 1828 mit dem Seufzer seliger Erinnerung:

„Auf dem zweiten Ball bey BOCHNER war es freilich anders, erinnerst Du Dich noch, lieber Robert? Ach, die schöne, schöne Zeit.“

SCHUMANN selbst gedenkt in einem Brief vom 3. August 1829 aus Heidelberg an seine Mutter:

„Heute ist hier großer Preußenball zur Geburtstagsfeier des Königs von Preußen; es ist unpatriotisch von mir, daß ich hingehe. Die Zwickauerinnen tanzen göttlich gegen die Heidelbergerinnen und ich mache Effekt mit meiner Gallopade, die sie mehr treten, als tanzen, während die Zwickauerinnen geflügelt dahinschweben, wie Musen oder andere Göttinnen oder Houris im Muhamedanischen Paradies, – Gott gebe, daß letztere dieses lesen möchten und erstere nicht!“

Im April desselben Jahres hatte er aus Schneeberg an Gisbert August ROSEN geschrieben:

„Vorgestern war sehr brillantes Concert in Zwickau, wo 800–1000 Menschen zusammen waren; natürlich ließ ich meine Finger auch hören – ich komme gar nicht aus den Lust- und Freudenfesten heraus. Zuerst war bal paré bei Oberstens [v. TROSKY], a. Sonnabend thé dansant bei Dr. HEMPELS, am Sonntag Schulball, wo ich ungemein b... war ...“

SCHUMANN wurde indessen in Zwickau nicht nur an die Gepflogenheiten bei Bällen und „thés dansants“ eingewöhnt, auch an weniger formalisierten, Freude bereitenden und Lust erweckenden „Tänzchen“ mangelte es nicht. Am 1. Dezember 1827 informierte er über eine dörfliche Gasthausstube „voll Bauern“ in Schneeberg seinen Studienfreund FLECHSIG in Leipzig:

„Walther sagte den Bauern, daß ich sehr schön Klavier spiele usw., kurz es wurde eine wahrhaft musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung gegeben. Ich phantasierte frei zum ‚Fridolin‘; die Bauern sperrten das Maul auf, als ich so trunken über die Tasten wegfuhr. – Als auch dieses vorbei war, ward ein fideles Tänzchen veranstaltet. Wir schwenkten die Bauernmädchen nach Noten; mit der sanften, sittsamen Minchen von MÜLLERS tanzte ich einen Wiener, indem Walther so tat, als ob er spielte. Der alte MÜLLER mit der Müllerin flog mit durch die Reihen, die Bauern stampften mit den Füßen auf, wir jubelten und stürzten taumelnd durch die Bauernfüße und nahmen rührend von der Gesellschaft Abschied, indem wir allen Bauernmädchen, der Minchen usw. einen schmatzenden Kuß auf die Lippen preßten. Nach zwölf Uhr nachts kamen wir noch sehr wankend und schwankend in Zwickau an.“

SCHUMANNS Studentenjahre waren eine Lebensphase des rauschhaften Daseinsgenusses und der ungezügelten Exzesse, wozu Tänze und Bälle, auch Redouten, erheblich beitrugen. Seiner Mutter berichtete er enthusiastisch über den Aufenthalt in Heidelberg, dieser sei „angenehm, edel, heiter und vielseitig“, somit auch tänzerisch beschwingt. Seine Tagebücher sind ab 1827 prall gefüllt mit Eintragungen über tänzerische Aktivitäten, damit verbundene Amouren und Enttäuschungen. Zum 20. Januar 1827 beispielsweise kann man über SCHUMANNS „erste, feurige Liebe“ zu Liddy HEMPEL erfahren:²

„Hier sitze ich nun u. denke an den seeligen Dienstag: wie sie so in ihrer ganzen Göttlichkeit dastand, wie ich mit ihr entzückt durch die Reihen stürzte(n). Ich tanzte den ersten Tanz mit ihr: meine Hände zitterten: meine Sprache bebte: mir schwindelte, wie ich so mit ihr hinflieg. Ich wagte ihr die Hand zu drücken u. – o meine Wonne – sie drückte die meine zweymal wieder: ich preßte sie späterhin oft: aber – sie hatte sie weinend gedrückt u. nicht wieder.“

Der Abend des 25. Januar war hingegen „ein schöner: es wurde im Casino getanzt“. Am 2. Februar war SCHUMANN wiederum wegen des Fehlens der Geliebten „getäuscht auf der Redoute“.³

Am 7. Februar 1829 nahm SCHUMANN teil an einer „Gallopade“, am 8. in Zwickau an einem Ball, am 27. folgte eine „Redoute im Hôtel de Pologne“ nebst „Polonaise“, am Bußtag (13. März) eine „Gallopade“, am 1. sowie 15. April ein „thé dansant“. Am 25. April gab es einen „thé dansant bey Dr. HEMPEL’S“ mit Polonaise und Cotillon mit der Geliebten Liddy.⁴

² SCHUMANN, Tagebücher, Bd. I, 1971, S. 24 ff.

³ Ebda, S. 30 f.

⁴ Ebda, S. 191.

Am 26. April folgte ein „Schulball“. Auch auf Reisen und bei Landpartien wurde viel getanzt, so im August in Bern, in Altenburg, München, in Baden-Baden – der damaligen Capitale d’été – beim „Abonnentenball“ oder in Karlsruhe, wo er sich am 4. Juli bei einem „Handwerksburschenball“ unter die Tanzenden mischte. Am 29. November wurde SCHUMANN zum „Vortanzen“ mit einer Ballkönigin auserkoren. Eines Sonntags wurde er beim Anblick einer Schönen zum „Stehenbleiben im Cottillon“ veranlaßt.⁵

1830 berichtet SCHUMANN aus der Zeit des Carneval in Heidelberg: „Leider Gottes bin ich fast alle Abende in Gesellschaften oder auf Bällen“, also nicht im Hörsaal der Universität. Die „Bürgerbälle“ und „verdammten Familienmaskenbälle“ zehrten seine Geldmittel auf, ein „glänzender Preußenball“ am 4. Februar kostete ihn 30 Fl.⁶ Es folgten Maskenbälle im Museum (8.2.) oder „auf der Sattlermüllerey“ (22.2.), Tänze „in bunter Reihe“ (16./17.3.), Cotillons mit „Extratouren“, „Fidelität“ und „Kneiperey nach dem Ball“. Die Carnevalsvergünstigungen rissen ihn derart mit, daß er z. B. am 21., 22. und 23. Februar en suite an Maskenbällen teilnahm. Das Verkleiden war ihm damals auch außerhalb der närrischen Zeit an Neckar und Rhein so sehr ein Bedürfnis, daß er etwa am 12. Februar 1830 seinem Bruder Julius mitteilt:

„Schlittenfahrten waren hier viele und große, ähnliche Feste sieht man bei uns kaum. Jede Verbindung (es sind sieben hier und ich bin in der Saxo-borussia ein kleiner flackernder Stern) gab ihre eignen. Die Hanseaten ließen z. B. Schiffe und Kähne auf Schlitten binden, Alles prächtig dekoriren und führten eine reitende oder von Pferden gezogene, vollkommene Schiffahrt auf. Alles war verkleidet in Matrosentrachten etc.; eine andere Verbindung gab eine fahrende Bauernhochzeit; ich stellte die Mutter der Braut vor und nahm mich gut aus nach allen Berichten Heideberger Damen.“

Diese Tanzleidenschaft wurde zwar in späteren Jahren merklich gedämpft, jedoch versagte es sich SCHUMANN z. B. am 13. September 1848 nicht zum Ball zu gehen, oder am 16. Januar 1849 im Anschluß an eine „Musikalisch-declamatorische Unterhaltung“ in den Sälen des Hôtel de Pologne zu Leipzig am obligaten Ball („Ballfest“) teilzunehmen.⁷ Am 18. November notiert er „Abends Gesellschaft b. BENDEMANN’S – Lustig – Auerbach – Tanzen –“. Am 4. Februar 1851 erfährt man „Abends Fasching ... bei uns“, 1852 „Abends Maskenball“ sowie am 4. Februar 1853 aus Düsseldorf „Abends Ball (costumirt) bei GEIBLER“ in dessen Hotel.⁸

⁵ Ebda, S. 216.

⁶ Ebda, S. 225.

⁷ Dazu siehe Walter SALMEN, Das Konzert, München 1988, S. 170 ff. Zu den Tanzgelegenheiten und –lokalitäten in Heidelberg siehe: Musik in Heidelberg 1777–1885, Ausstellungskatalog des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg, 1985, S. 45 ff. und S. 144 ff.

⁸ Haushaltungsbücher II, S. 509, 553, 555, 586, 616.

Einen signifikanten Niederschlag fand diese Tanzbegeisterung in dem Duett „Eia, wie flattert der Kranz“ op. 78, Nr. 1 von 1849, dem wohl auch das gemeinsame Walzervergnügen mit Clara eingeschrieben ist. Denn aus der Notiz „Fasching ... bei uns“ ist zu entnehmen, daß auch Clara SCHUMANN an den Tänzen teilnahm, was die Frage aufwirft, inwieweit sie die Tanzleidenschaft ihres Mannes teilte oder behinderte. Auch Clara WIECK war im Tanzen geübt. Es gehörte zur Festkultur in ihrem Leipziger Elternhause, daß z. B. an ihrem 16. Geburtstage „bis 8 Uhr getanzt wurde“. Sie, die 1838 jegliche Ausgelassenheit ablehnte und streng auf „ein nobles, sittsames Tanzen“ achtete, bekundete in Erwartung ihrer Hochzeit mit Robert: „Nirgends gehe ich hin, auf keinen Ball, wenig ins Theater.“ Aus dem Fasching in Wien schrieb sie Anfang März 1838:

„Auf Bällen war ich nicht außer auf drei Privatbällen ... Mit jedem Jahr wird mir das Tanzen gleichgültiger, doch zur Leidenschaft würde es werden, könnt ich immer mit Dir tanzen. Einmal konnt ich Dich bei STEGMAYERS dazu bewegen, das war aber auch ein Walzer, glaub mir, ohne Scherz, ich vergeß ihn nicht. Nie sah ich seit der Zeit tanzen, daß mir nicht der Walzer einfiel; wie schön tanztest Du, so ruhig, so nobel, gerade so wie Du bist.“ Im Februar 1851 notierte sie hingegen verärgert ablehnend in ihr Tagebuch: „Ankunft in Karlsruh[e], Absteigequartier im englischen Hof. Madam GROOS nahm uns mit auf den Maskenball. So ein Maskenball ist doch das Langweiligste, daß es auf der Erden giebt. Mit den Menschen ist gar nicht zu reden, wenn sie so etwas vorhaben. An Herrn GROOS waren wir von Doctor SCHILLING empfohlen, doch der Ball zerstörte Alles.“

Aus Claras „Tagebuch“ ist über den 12. September 1840, ihrem Hochzeitstag, zu erfahren:

„Es wurde ein wenig getanzt – es herrschte keine Ausgelassenheit und doch auf allen Gesichtern immer eine innere Zufriedenheit. Es war ein schöner Tag, und selbst die Sonne, die sich seit vielen Tagen versteckt hatte, warf am Morgen, als wir zur Trauung fuhren, ihre milden Strahlen auf uns, als ob sie unsern Bund segnen wolle. Nichts störte uns an diesem Tag, und so sei er denn auch in diesem Buche als der schönste und wichtigste meines Lebens aufgezeichnet.“

Es muß sodann eine längere Tanzpause des neuen Paares gegeben haben, denn erst im November 1841 notiert SCHUMANN über die gemeinsame Reise nach Weimar, wo man sich häufig zu Gesellschaften einladen ließ:

„Wir tanzten auch, ich mit meiner Clara zum erstenmals als Eheleute wieder.“

Zum 15. Dezember 1843 vermerkt sie:

„am 15. hatten wir eine recht lustige Gesellschaft bei uns, wo wir in unserem kleinen Zimmer bis in die Nacht hinein tanzten. Wir waren vergnügter, als wäre es der größte Ball gewesen. Unsere Gäste waren: FREGERS, SEEBURGS, PREÜBERS, GADE, DAVID usw. usw. Ich spielte mit GADE seine mir dedizierte Sonate für Klavier und Violine und mit HILLER BENNETTS Ouvertüre zur Waldnymphe, in welcher aber HILLER mehr Baumstämme als Nymphen finden wollte.“

Mithin nahm Clara, die 1835 ihr op. 4 „Valse Romantiques pour le Piano“ komponiert hatte, zumindest an sittsamen Tänzen teil. Eine ausgeprägte Leidenschaft für den körperlich mitreißenden Tanz scheint sie nicht entwickelt zu haben. Sie machte indessen insoweit mit, als es die damalige bürgerliche Lebensweise und der gute Ton im künstlerischen Milieu erforderten. Dies scheint z. B. am 24. Oktober 1832 der Fall gewesen zu sein, als sie in Leipzig eines der „Tunnel-Concerte“ gab mit dem damals üblichen anschließenden Ball, welcher aus der Abfolge bestand: Polonaise – Walzer – Galoppade – Mazurka – Walzer – Galoppade – Cotillon – Walzer mit Galoppade – Contretanz und abschließender Galoppade.⁹

Der Tanz in Schumanns Schriften

Der seit seiner Gymnasialzeit als Schriftsteller vielseitig aktive SCHUMANN reflektierte in Aufsätzen, Rezensionen oder Tagebuchnotizen neben Aspekten der Poesie und der Tonkunst auch die ars saltatoria im allgemeinen sowie die Tanzpraxis im besonderen. Bereits in einem Schulaufsatz aus den letzten Gymnasialjahren in Zwickau greift er nach Art damaliger Ästhetiker weit aus mit einem – offensichtlich an antiken Bildern orientierten – negativen Befund:

„Herrlich und prangend in ihrer schönsten Blüte stehen sie da vor uns, die schönsten aller Künste, die Dichtkunst und die Tonkunst. Während dort hinter ungezirkelten, ungeredelten Mauern die Baukunst, weinend (über) ihren großen Fall hervorschaut: während vor geschmacklosen unedlen Statuen die Bildhauerkunst klagend ihr hohes Antlitz verbirgt, während die Tanzkunst jede Grazie, die sich einst in den lieblichsten Formen um den Körper wand, die Malerei entseelt und entblättert, die heiligen Rechte, die ihr der Mensch gegeben hatte, abtreten muß, stellen diese beiden Künste sich allein unverdorben und veredelt unsern Augen dar.“

Später, 1828, notierte SCHUMANN in sein Tagebuch die Sentenzen: „Tanz ist gefrorne Musik“ und „Die Tanzmusik ist verkörperte, bewegliche Musik; jede Bewegung muß Harmonie seyn.“ „Tanzliteratur“ war für ihn daher kein despektabiles Genre, das einer hohen Kunstauffassung nicht würdig ist, sondern vielmehr eine Prüfung in einer auch die Körperlichkeit zu ihrem Recht verhelfenden Sparte, die im vollzogenen Tanze „am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist“ (1835). Freilich schrieb er abschätzig auch von den Dutzendware publizierenden „Walzerverfertigmern“, er polemisierte gegen das Einerlei von „ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica“ („Aus den Büchern der Davidsbündler“, 1836). Ihn begeister-

⁹ Eugenie SCHUMANN, Robert SCHUMANN. Ein Lebensbild meines Vaters, Leipzig 1931, S. 347 sowie Clara SCHUMANN 1819–1896, Ausstellungskatalog hrsg. von Ingrid BODSCH und Gerd NAUHAUS, Stadtmuseum Bonn 1996, S. 327; Claras Tagebuch ist zu entnehmen, daß sie die Tanzsätze von Johannes BRAHMS sehr schätzte, am 31. März 1855 notierte sie, BRAHMS „spielt mir immer Herrliches wunderbar vor ... Er hat selbst mehrere Sarabanden, Gavotten und Gigue gemacht, die mich entzücken“. 1856 trug sie selbst in Wien eine „Sarabande und Gavotte“ vor.

ten hingegen „CHOPIN’S Körper- und Geisterhebenden“ Klaviertänze, sein Bolero, seine Walzer und seine Tarantella op. 43 als ein Stück in „tollster Manier“. Er ist von diesen Stücken auch als passionierter Tänzer fasziniert, denn: „man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zumute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen; aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Rezensenten vom rechten Schrot und Korn hat CHOPIN ohnedies nicht geschrieben.“ Zu dessen Walzer bemerkt er trefflich:

„Der Walzer ist ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch.“

SCHUMANN bewunderte auch die Walzer von Johann STRAUß vor allem deswegen, weil darin „das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen“.¹⁰ Dessen Werk achtete er hoch „als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit“. Er pries SCHUBERTS Walzersammlung op. 9 als „kleine Genien“ und verlor sich oft phantasierend über den Sehnsuchtswalzer daraus am Klavier (z. B. am 4. März 1829).

Der Komponist und Pianist

Der begeisterte und gewandte Tänzer Robert SCHUMANN war – im Unterschied etwa zu Franz SCHUBERT – kein bei Bällen aufspielender Tanzmusiker.¹¹ Während der von ihm auch als Komponist von Tänzen hoch verehrte Wiener Meister sich „in der heitersten Laune“ an das Instrument setzte und auf Abruf Deutsche, Galloppen oder Cotillons begleitete, verhielt sich SCHUMANN reservierter. Zudem versagte er es sich, im Umfelde der STRAUß-Dynastie und anderer prominenter Geiger Stücke für „thés dansants“ oder Bürgerbälle und Hofbälle zu liefern. Er sublimierte vielmehr ähnlich wie CHOPIN oder BRAHMS die Tanzmusik zu – wie er es nannte – „tanzlicher Musik“, zu Vortragsstücken im Salon oder Konzertsaal, und zwar seit der Gymnasialzeit, wenn er etwa mit einem Mitschüler vierhändig WEBERS „Aufforderung zum Tanz“ musizierte und nicht tanzte. Als Experte in choreographischen Details und als Kritiker unterschied er deutlich zwischen „Tanzlichem“ sowie „Untanzlichem“, wozu er u. a. Walzer von Carl Friedrich ZÖLLNER abwertend deklarierte. Seine Kenntnis der „Mannigfaltigkeit der Tänze“ übertraf beträchtlich das Niveau der meisten Komponisten im 19. Jahrhundert.

¹⁰ GS I, S. 253.

¹¹ Dazu Walburga LITSCHAUER und Walter DEUTSCH, Schubert und das Tanzvergnügen, Wien 1997, S. 19 ff.

Das „Tanzliche“ umfaßte in seinem Erfahrungsbereich etwa 25 Tänze. Vertraut waren ihm auch solche, die nicht von den Tanzmeistern im Einzelunterricht oder in Tanzschulen gelehrt wurden. Seine Kenntnisse reichten von Kinderreigen und -spielen über Typen vergangener Epochen (Sarabande, Gigue) und den zu seiner Zeit praktizierten Gesellschaftstänzen bis hin zu „Nationaltänzen“ (ungarisch, kosakisch, spanisch, sicilianisch)¹² sowie Vorfühnummern, wie z. B. dem auf den Straßen gezeigten Bärenanz.¹³ Der in op. 138, Nr. 6 verwendete Terminus Nationaltanz öffnet dem Interpreten einen Freiraum von Möglichkeiten betreffs des Tempos und der Phrasierung. Die „Slawischen Tänze“ etwa Antonin DVORÁKS waren nämlich ebenso eine politisch motivierte Invention, wie die Nr. 4 in den „charakteristischen Tonstücken“ op. 109 auf ein lebhaft zu spielendes „Ungarisch“ verweist, das als ein fiktives Genre und folkloristisches Versatzstück im 19. Jahrhundert beliebt war, in der Realität indessen nicht vorkam.

SCHUMANN schrieb oder beschrieb in seinen Texten die folgenden Tänze mit ihren topisch-semanticen Qualitäten:

Ringelreihe
 Reigen
 Alpenkuhreigen
 Kegelquadrille
 Bärenanz
 Zigeunertanz
 Gigue
 Sarabande
 Menuett
 Deutsche Tänze
 Ländler
 Valse Allmande
 Walzer
 Galopp(ade)
 Cotillon
 Polonaise
 Ecosaise
 Française
 Mazurka
 Tarantelle
 Fandango
 Bolero
 Sicilianisch
 Ungarisch.¹⁴

¹² Siehe dazu Walter SALMEN, *Tanz im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1989, S. 7.

¹³ Walter SALMEN, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1983, S. 86.

¹⁴ Choreographische Hinweise zu diesen Tänzen bieten: Eduard Friedrich HELMKE, *Neue Tanz- und Bildungsschule*, Leipzig 1829 (S. 109 ff. Menuett, S. 116 f. Polonaise, S. 119 ff. Fandango, S. 122 ff. Bolero, S. 203 ff. Walzer, S. 211 Galopp, S. 224 ff. Ecosaise, S. 240 ff. Française, S. 276 ff. Cotillon); Franz Anton ROLLER, *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst*, Weimar 1843 (S. 255 ff. Mazurka, S. 270 Ungarisch, S. 271 f. Zigeunertanz, S. 273 ff. Ländler, Valse, Allemande); LITSCHAUER und DEUTSCH, *Schubert*, 1997, S. 52 ff. Deutsche Tänze; SALMEN, *Tanz im 19. Jahrhundert*, 1989 (S. 24 Zigeunertanz, S. 82 f. Tarantelle); Rainer GSTREIN, *Die Sarabande*, Innsbruck 1997, S. 165 ff.; C. W. WIENER, *Gründliche Anweisung aller gesellschaftlichen Tänze*, Annaberg 1827, vor allem zur Kegelquadrille.

Lang ist die Liste der Vortragstänze, die SCHUMANN als musikalische Reflexionen über „das tanzende Tanzen“ (Tagebuch 6.12.1828) und als Klavierpoet schrieb. SCHUBERTS „göttliche“ Polonaisen regten ihn im August 1828 an zu den „VIII Polonaises pour le Pianoforte à quatre mains“ (Wo O 20), die er allerdings im Vergleich mit seinem umschwärmten Vorbild selbst als „recht ledern“ beurteilte.¹⁵ Wenngleich er diese ob dieser Selbsteinschätzung selbst nicht publizierte, hafteten sie dennoch stark in seinem Gedächtnis bis hin zu der Nr. 5 B-Dur und Nr. 11 D-Dur in den „Papillons“ op. 2, die nach Art einer Polonaise gestaltet sind. 1832 konzipierte er einen „Fandango“, den er 1835 in den Hauptsatz der fis-Moll Klaviersonate op. 11 einverarbeitete, repräsentierte doch dieser Tanz die vermeintlich ungezwungene Lebensfreude des Südens jenseits der Pyrenäen. In sein Tagebuch notierte er, daß ihn dazu ein Frühlingshimmel mit „leisen Luftwogen“ inspiriert habe verbunden mit der poetischen Idee eines Himmels „mit Göttergestalten“. 1834/35 schrieb er den „Carnaval“ mit einer „Valse noble“ und einer „Valse Allmande“ darin. Vorbild für derartige musikalische, nicht choreographische Differenzierungen des nach 1820 tonangebenden Tanzes war ihm der von Jugend auf vertraute Sehnsuchtswalzer SCHUBERTS, den er 1833 mit Variationen ausformte. Auch er suchte fortan bis hin zu den „Albumblättern“ op. 124 diese alle Gesellschaftsklassen egalisierend dynamisierende Drehbewegung poetisch auszuloten. Seine Palette reichte von mäßig bewegt (op. 109, Nr. 3) bis „Mit Lebhaftigkeit“ (op. 124, Nr. 10) vorzutragen und vom sanften *pp* (op. 2, Nr. 11) bis zum rauschenden *ff* des Überschwangs.

1837 betrieb er in den „Davidsbündlertänzen“ op. 6 ein phantastisches Rollenspiel. An Clara schrieb er über diesen Schabernack am 5. Januar 1838: „In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken ... sie sind in der schönsten Erregung entstanden.“ 1838 gab er in den „Novellen“ der Nr. 4 die schwerlich zu definierende Vortragsanweisung „Ballmäßig“, in op. 68, dem „Album für die Jugend“, einem „schalkhaft“ zu spielenden Satz, die undefinierte Überschrift „Sicilianisch“. 1849 ließ er in sein op. 69, 1, den „Romanzen für Frauenstimmen“, ebenso wie in op. 138 (Nr. 1 und 6) nochmals seine Sehnsucht nach Spanien in dem raschen Stück „Tamburinschlägerin“ einfließen. Im gleichen Jahr versuchte er sich in op. 76 allerdings weniger treffsicher an Märschen sowie in op. 78 an einem anmutigen „Tanzlied“ für Sopran, Tenor und Klavier. Kinder bedachte er in op. 85 zudem mit 12 vierhändigen Klavierstücken, unter denen der „Bärentanz“ besonders auffällt. Denn diesen, eine damals auf den Straßen die damit verbundene Tierquälerei verniedlichende Schaunummer, spielte er, wie Marie v. LINDEMANN berichtet, vierhändig mit Clara „mit köstlichem Humor, förmlich mit den Händen die tölpischen Bewegungen des Bären nachahmend, mit einem schelmischen Lä-

¹⁵ Dazu Joachim DRAHEIM, Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen, in: Schumanns Werke – Text und Interpretation – 16 Studien, Mainz 1987, S. 179 ff.

cheln“. In den „Bunten Blättern“ op. 99, Nr. 12 griff er als Reminiszenz an ein voriges Zeitalter nochmals die sich im Menuett präsentierende höfische Contenance auf. Die „Ball-Szenen“ op. 109 von 1851 rufen frühe Bilder von Maskenfesten in die Erinnerung. SCHUMANN wendet darin „ziemlich melancholisch“ sieben Tänze um zu „charakteristischen Tonstücken“. Eingeleitet wird die Suite durch ein verschnörkeltes „Préambule“, gefolgt von einer Polonaise, einem mäßig schnellen Walzer, einem sogenannten Ungarisch, einer Française, Mazurka und raschen Ecossaie nach Art des rustikalen Hopsers (= „Hopsanglaise“).¹⁶ Diese eigenartige Abfolge läßt einerseits den routinierten Ballbesucher erkennen, andererseits aber auch den Verlust an Unmittelbarkeit und tänzerischer Gewandtheit beim alternden Autor.

In dem dramatischen Gedicht „Manfred“ op. 115 nimmt er 1848/49 den beliebten Alpen-Folklorismus seiner Tage im „Alpenkuhreigen“ (Nr. 4) auf, den er solistisch vom Englischhorn als Klangsymbol der Pastoralosphäre begleiten läßt. In der dritten der „Drei Clavier-Sonaten für die Jugend“ op. 118 von 1853 sucht er den Anschluß an ein weiteres, in Salons sehr verbreitet gewesenes Klischee zu gewinnen, einen „Zigeunertanz“ in a-Moll. Choreographisch läßt sich dazu kein Kontext erschließen, denn die Tänze bei den Roma, Sinti und anderen in Europa verstreut lebenden Gruppierungen lassen keine Gemeinsamkeit erkennen, die in *einem* Tanz präsent war. Die „Albumblätter“ op. 124 aus den Jahren 1835 bis 1838 hinwiederum bieten Nachklänge an die frühe SCHUBERT-Begeisterung in lebhaften Walzern, einem Ländler sowie einem sehr raschen „Phantasietanz“, der Assoziationen mit Franz LISZT aufkommen läßt. In den zwar „Kinderball“ betitelten, jedoch unkindlichen sechs „leichten Tanzstücken zu vier Händen“ op. 130 von 1850/53 gemahnt er nochmals an sein eigenes, vielgestaltiges Repertoire als Tänzer, an den Ringelreihen der Jugend, die Polonaise, Ecossaie, Française, den Walzer und das Menuett. Wehmut muß ihn dabei nach 1850 beschlichen haben, wenn er sich erinnerte, wie er 1827 schwärmerisch Bälle besuchen und auskosten konnte und Verse schrieb wie:

„Wirbelnd ertönt der Sturm der Galoppe,
Rasenden Klangs aufstürmende Fluth:
Fliegen der Länge
Im Strome der Klänge
Paare in Paaren
Die tanzenden Schaaren,
Jauchzet, das liebende Mädchen im Arm,
Jünglingsschwarm“

sowie resümierend:

„Aber es springt die gewundene Fessel,
Liebliche Ordnung regelt den Tanz;
Aus Labyrinthen
Herrlich entwinden
Sanft sich in Paaren
Die tändelnden Schaaren,
Spielende Regel schließet den Reihn
Göttlich ein.“

Bemerkenswert an dieser Dichtung ist die deutliche Abhebung der nach den „spielenden Regeln“ der damals von Tanzmeistern gelehrtten Tanzkunst von dem hemmungslosen Schwär-

¹⁶ Dazu siehe HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule, 1829, S. 113.

men im „Sturm der Galoppe“. Wenn man zureichend erschließen will, wie der erfahrene, das Poetische wie das Prosaische im Leben reichlich auskostende SCHUMANN diese Verse gemeint hat, dann empfiehlt es sich, etwa das Gedicht „Der Tanz“ von Friedrich SCHILLER komparatistisch zu Rate zu ziehen, welches SCHUMANN gut kannte, sowie Einblick zu nehmen in zeitgenössische Tanzschulen mit deren Choreographien. Der Ballettmeister und Lehrer der Tanzkunst Friedrich Eduard David HELMKE gab 1829 in Leipzig eine viel beachtete und 1982 nachgedruckte „Neue Tanz- und Bildungsschule“ heraus, worin die Bemerkung zu finden ist:

„Der die Gesundheit zerstörende bairische Galopp=Walzer (Galoppade) hat keinen ästhetischen Werth, wird auch bald nicht mehr getanzt und deshalb will ich ihn hier nicht beschreiben ... Diesen rohen, unanständigen Tanz kann nur der Unsinn erfunden haben. Der Tanz ist ein durch künstliche Fußsetzung und graziöse Haltung des Körpers veredelter, hüpfender Gang; aber wo ist denn hier die künstliche Fußsetzung, die Grazie und das Edle?“¹⁷

Hat SCHUMANN Galoppaden, die er oft und mit Leidenschaft heftig tanzte, komponiert? Klavierstücke mit dieser Bezeichnung gibt es nicht. Nicht auszuschließen ist allerdings, daß etwa in die „Humoreske“ op. 20, „sehr rasch und leicht“ zu spielen oder in Nr. 6 der „Noveletten“ op. 21 stilisiert Reminiszenzen an Ballerlebnisse eingewirkt haben. Nahe liegt es, den Beginn des „Faschingsschwanks aus Wien“ op. 26 in Beziehung zu setzen zu SCHUBERTS „Deutschen Tänzen“.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß der Tanz und das Tanzen einen zentralen Stellenwert im Leben SCHUMANNS innehatte, daß der sinnig-introvertierte Romantiker in Tänzen seiner Sehnsucht nach Leben und Kommunikation Ausdruck gab. Seine Äußerung: „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang stehen“ kann somit diesbezüglich als eingelöst gesehen werden.

Tänze kannte SCHUMANN aus der Praxis auf dem Tanzboden, aus musikalischen Vorlagen etwa aus der Feder von SCHUBERT oder CHOPIN, Anregungen zur Gestaltung von „tanzlicher“ Musik boten ihm zudem literarische Quellen von JEAN PAUL oder E. T. A. HOFFMANN. Die „Papillons“ op. 2 oder „Carnaval“ op. 9 evozieren Bilder von Redouten, die Einheit stiftende Idee ist aus Tänzen bezogen.¹⁸ SCHUMANNS Repertoire setzte sich zusammen aus Kindheitserinnerungen und einer Welt, in der Freude an der Bewegung im Ringelreihen oder im Marschieren einst viel Raum geboten war. Er kannte sich aus in den Figurentänzen wie auch den von den Tanzmeistern despektierlich ausgegrenzten nichtkünstlichen Bewegungsarten. In den „Ball-Scenen“ op. 109 aus dem Jahre 1851 für das Piano zu 4 Händen hat SCHUMANN die Summe seiner tänzerischen Favorisierungen eingebracht. Diese knappe Übersicht möge verdeutlicht haben, daß auch der passionierte Tänzer Robert SCHUMANN mit wachem Interesse und Anteilnahme „in seiner Zeit“ stand und nicht in einem esoterisch abgehobenen Abseits.

¹⁷ F. E. D. HELMKE, Neue Tanz- und Bildungsschule, Leipzig 1829, S. 211 sowie Walter SALMEN, Der Tanzmeister, Hildesheim 1997, S. 84 ff.

¹⁸ Dazu siehe Archiv für Musikwissenschaft 50 (1993), S. 72 ff.

HEINRICH W. SCHWAB

„Einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten“

Über den Komponisten, Klavier- und Orgelspieler

C. E. F. Weyse (1774–1842) in Kopenhagen

I.

Im historischen Bewußtsein der Dänen ist Christoph Ernst Friedrich WEYSE einer der bedeutendsten musikalischen Repräsentanten des „Guldalder“, das im Blick auf dänische Kunst und Kultur die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts auszeichnet.¹ Vergessen oder kompensiert wird dabei, daß das Land zu Beginn dieses „Goldenen Zeitalters“ unter der Kontinentalsperre schwer zu leiden hatte, daß seine Residenzstadt Kopenhagen 1807 von den Engländern in Schutt und Asche zerbombt wurde, daß die Regierung 1813 den Staatsbankrott erklären mußte und daß Dänemark als einer der Verlierer der Napoleonischen Kriege 1814 beim Wiener Kongreß Norwegen als Teil des Königreichs eingebüßt hat.²

WEYSE ist 1774 in Altona geboren, damals nach Kopenhagen die zweitgrößte Stadt des dänischen Gesamtstaates.³ Folgt man seiner Autobiographie, die eigentlich mehr eine von ihm nie veröffentlichte Korrektur dessen darstellt, was über ihn 1819 in der Wiener Zeitschrift *Janus* verbreitet worden war,⁴ dann wurde er durch Caspar Siegfried GÄHLER, den Stadtsyndikus und späteren Bürgermeister von Altona, sehr früh mit den Werken Johann Sebastian BACHS vertraut gemacht. GÄHLER, „ein Schüler des Hamburger BACH, war [...] ein inniger Verehrer dieses großen Mannes, er besaß alle dessen Werke und den größten Theil der Werke [...] im Manuscript. C. Ph. E. BACH besuchte ihn oft und spielte ihm und einem kleinen Cirkel auserlesener Freunde vor“.⁵ WEYSE hat BACH „leider nie spielen gehört; als ich mit G.[ÄHLER] bekannt wurde, war B.[ACH] schon ziemlich alt und kam nur selten mehr zu GÄHLER“.⁶

¹ Svend RAVNKILDE, *Danish Music 1800–1850. Golden Age* [= Broschüre, hrsg. vom Außenministerium und dem Musikinformationszentrum], o. O. 1994; Claus RØLLUM-LARSEN, *Weyse als Gast, Komponist und Gourmet*, in: Bente SCAVENIUS (Hrsg.), *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kopenhagen 1994, S. 134–139.

² Vgl. hierzu Leif Ludwig ALBERTSEN, *Auf der Schwelle zum Goldenen Zeitalter. Dänemark um 1800*, København 1979; Bente SCAVENIUS (Hrsg.), *The Golden Age Revisited. Art and Culture in Denmark 1800–1859*, København 1996.

³ Vgl. hierzu Klaus BOHNEN und Sven-Aage JØRGENSEN (Hrsg.), *Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen–Kiel–Altona* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 18), Tübingen 1992.

⁴ Der Artikel ist in dänischer Übersetzung gleichfalls erschienen in der von Knud Lyne RAHBK herausgegebenen Zeitschrift *Hesperus. For Fædrenelandet og Litteraturen*, III/2, København 1820.

⁵ Carsten E. HATTING, *Janus' syner – et essay om Weyses selvbiografi (1820)*, in: *Musik og Forskning* 25 (1999/2000), S. 41–74, hier S. 57.

⁶ Ebenda, S. 57.

Auf Drängen der Eltern sollte WEYSE Kaufmann werden; „um mich von der Musik abzubringen, verschloßen sie sogar mein Klavier“.⁷ Ein glücklicher Umstand fügte es, daß der Kieler Professor Carl Friedrich CRAMER⁸ 1789 im Hause GÄHLERS auf den talentierten Klavierspieler aufmerksam wurde:⁹

Mein Spiel gefiel ihm sehr, er wunderte sich über meinen kräftigen Anschlag und meine Fertigkeit, erklärte: ich müßte durchaus Musicus werden und die Composition lernen, und der beste Lehrer für mich sey seyn Freund der Kapellmeister SCHULZ in *Copenhagen*; ich sollte also in 8 bis 14 Tagen zu ihm nach *Kiel* kommen, dann werde er mich weiter befördern und bestens an SCHULZ empfehlen.

In CRAMERS Hause befand sich WEYSE „wie im Himmel. Ich spielte fast ununterbrochen vor ihm, wechselweise auf zwey vortrefflichen Klavieren“. Bereits in Kiel gab er auch Proben seines Improvisationstalentes zum Besten; „als ich einmal zufällig ein Klavierkonzert und eine Sonate, beyde von Em. BACH, durch eine freye Fantasie verband, lobte er [CRAMER] dieses sehr und rieth mir, auf diese Weise vor SCHULZ mich zu produciren“.¹⁰

Nach dem Wortlaut seiner Autobiographie verlief WEYSES erste Begegnung mit SCHULZ nicht sonderlich ermutigend:¹¹

„Von GRÖNLAND, der mein Talent auf die Probe setzte, wurde ich desselben Tages [*Iste Novbr.*] in eine Gesellschaft geführt, wo ich [...] SCHULZ treffen sollte [..., SCHULZ:] ‚Sind Sie Hr. WEYSE?‘ – ‚Zu dienen – ‚Spielen Sie Sachen von Sebastian BACH?‘ – Ja – ‚Können Sie die Fuge spielen?‘ – Er gab mir das Thema an; ich kannte sie, wußte sie auswendig, und spielte sie ihm vor. ‚Das ist gut‘, sagte er, verließ das Kabinett und setzte sich, ohne sich weiter um mich zu kümmern an den Spieltisch im Saal“.

Schulz kümmerte sich in der Folge sehr um WEYSE, nahm ihn in seinem Hause auf, hielt ihn „in allem frey, wie seinen Sohn“.¹² Als Lehrer legte er besonderes Gewicht auf die Harmonisierung von Chormelodien. Als WEYSE „aus freyem Triebe ein Präludium und eine Fuge im soi-disant Seb. Bachischen Geschmack, eine grosse Fantasie, und eine Sonate“ komponiert hatte, war Schulz „mit der Arbeit eines Anfängers recht wohl zufrieden.“¹³ SCHULZ, der krank-

⁷ Ebenda, S. 60.

⁸ Vgl. hierzu Heinrich W. SCHWAB, „*Meine Reise war nothwendig; der Erfolg hats gelehrt*“ (1787). *Von den Aktivitäten des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer, gerichtet auf die Kopenhagener Musikkultur um 1800*, in: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 2001*, Kopenhagen 2001, S. 113–126.

⁹ C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 60.

¹⁰ Ebenda, S. 62.

¹¹ Ebenda, S. 62.

¹² Ebenda, S. 62.

¹³ Ebenda, S. 62 f. – WEYSES Autobiographie führt des weiteren eine Vielzahl von Aufgaben und Arbeiten auf, die bei der Ausbildung eines damaligen Komponisten eine Rolle spielten. Erwähnt wird gelegentlich auch, was verpönt war: „[...] während er [SCHULZ] eine kleine Reise machte, mußte ich die Partitur von Maria und Johannes aus den von ihm erfundenen Chiffren in Noten setzen [...] Auch übte ich fleißig [...] die mir ganz neuen Werke CLEMENTI'S, welche SCHULZ mir geschenkt hatte. Auch die Violine übte ich fleißig; SCHULZ hatte mir an dem Concertmeister THIEMROTH einen vortrefflichen Lehrer verschafft, bey dem ich wöchentlich ein paar Stun-

heitshalber 1795 sein Kapellmeisteramt aufgab, verschaffte ihm 1792 eine erste feste Anstellung an der französisch-deutschen reformierten Kirche als Orgelvikarius. Im Jahre 1805 wurde WEYSE sodann von der Universität Kopenhagen zu ihrem Organisten an die Frauenkirche, der heutigen Domkirche, berufen. In diesem Amte wirkte er bis zu seinem Tode im Jahre 1842.

Kompositorisch ist WEYSE hervorgetreten mit Opern, Singspielen, Oratorien und Kantaten, mit 7 Sinfonien sowie spektakulären Klavierwerken.¹⁴

Als im Jahre 1799 die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* ihre Leser in einem Korrespondentenbericht *Ueber den Zustand der Musik in Kopenhagen* informierte, hieß es damals bereits über C. E. F. WEYSE:¹⁵

Hier glaube ich ist auch der Ort, wo ich von einem hoffnungsvollen jungen Künstler mit Namen Weise Meldung thun muß, der, obgleich er nicht zur Kapelle gehört, doch eine der schönsten Zierden der Kunst ist. Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines Seb. BACH mit MOZARTS unerschöpflichem Genie. Sollte es ihm gelingen, dem Letztern in Absicht des Geschmacks gleich zu werden, so bliebe der Kunst nichts mehr zu erreichen übrig. Von seinen meisterhaften Kompositionen ist bis jetzt nur eine Sammlung von Sonaten herausgekommen. Zu seinen vortrefflichen Orchestersinfonien hat er leider keinen Verleger finden können, ob er sie gleich Verschiedenen, unter andern dem Herrn ANDRÉ in Offenbach unentgeltlich angeboten hat.

Geschätzt wird WEYSE in Dänemark heute wie zu Lebzeiten vor allem als „Klassiker“ der „danske romance“, des volksnahen dänischen Kunstliedes.¹⁶ In dieser Bedeutsamkeit wurde er selbst noch von einem Historienmaler wie Carl THOMSEN (1847–1912) ins Bild gebracht.¹⁷

den spielte. [...] SULZERS Theorie der schönen Künste, KIRNBERGERS w.[ahre] Gr[undsätze] zum Gebr.[auch] d.[er] Harmonie, TÜRKES Clavier-Schule, und MARPURG[S Abhandlung] von der Fuge hatte SCHULZ mir zum Studieren empfohlen. Ich las denn auch nun doch zuweilen darin, und faßte eins oder anderes davon auf: das Lesen von Romanen und Schauspielen setzte ich aber noch immer eifrig fort, – doch nur heimlich; denn SCHULZ äusserte einmahl, dergleichen Lectüre taue nicht für einen jungen Menschen“ (Ebd., S. 63).

¹⁴ Vgl. zum Werkbestand generell Dan FOG, *Kompositionen von C. E. F. Weyse*, Kopenhagen 1979 – Im Rahmen der von der Dansk Selskab for Musikforskning herausgegebenen Editionsreihe *Dania Sonans* liegen mittlerweile folgende Werke im Neudruck vor: *C. E. F. Weyse, Samlede Værker for Klavier*, hrsg. von Gorm BUSK (= *Dania Sonans VIII*), 3 Bde, Kopenhagen 1997; *C. E. F. Weyse Symfonier* (Bd.1: Sinfonie Nr.1 und 2; Bd. 2: Sinfonie Nr. 3 und 4; Bd. 3: Sinfonie Nr. 5), hrsg. von Carsten E. HATTING (= *Dania Sonans IX*), Kopenhagen 1998, 2000, 2002.

¹⁵ AmZ 1 (1799), Sp. 547. – Verfaßt ist dieser Bericht mit ziemlicher Sicherheit von F. L. Ae. KUNZEN, der 1795 als Nachfolger von J. A. P. SCHULZ in Kopenhagen das Amt des Hofkapellmeisters übernommen hatte.

¹⁶ Jens Peter LARSEN, *Weyses Sange. Deres betydning for sangen i hjem, skole og kirke*, København 1942; Niels Martin JENSEN, *Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger*, [Kopenhagen] 1964, gesondert S. 85–96.

¹⁷ Vgl. hierzu die Abbildung in: *Fogtdals Illustreret Tidende. Guldalderen, Billeder af danskerens liv*, Nr. 1 (Februar 2001), S. 15.

Erinnern soll das vom Jahre 1892 stammende Gemälde den Betrachter zugleich an WEYSES unglückliche, aufgrund der vorgegebenen Standesunterschiede unerfüllt gebliebenen Liebe zu der Tochter des reichen Großkaufmanns Peter TUTEIN:¹⁸ Am Klavier sitzend, trägt WEYSE eines seiner neuesten Lieder vor. Die gescheiterte Beziehung zu Julie TUTEIN hat bei dem Komponisten schmerzvolle Wunden hinterlassen und zu einer jahrelangen Schaffenskrise geführt. Unverheiratet geblieben, widmete WEYSE seither sein Leben voll und ganz seiner Kunst und den ihm anvertrauten Ämtern. Zuweilen gefiel er sich gewiß auch in der Rolle eines Sonderlings. Höchst untypisch für einen der besten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, zog er aus seinem außergewöhnlichen Talent keinerlei finanzielles Kapital, weil er auch nicht eine einzige Gewinn bringende Konzerttour in die ausländischen Musikzentren unternommen hat. WEYSE lag offenbar auch wenig am Bekanntsein oder Bekanntwerden. Selbst noch im Jahre 1836 mußte Robert SCHUMANN, der WEYSE aufgrund eines einzelnen, ihm bekannt gewordenen Werkes aufs Höchste schätzte, konstatieren:¹⁹

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonien, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien [die 8 Etudes, op. 51, gedruckt bei C. C. LOSE in Kopenhagen] und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines der ruhigsten und gewissenhaftesten Richter (MOSCHELES) ein, nach welchem WEYSE durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privattheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einstimmen muß.

Seit dem Tage, da WEYSE seeländischen Boden betreten hatte, hat er Dänemark nie wieder verlassen. In Kopenhagen wurde er – je länger, je mehr – über die Maßen geschätzt. 1809 wurde er zum „Singelehrer der Kronprinzessin CAROLINE“ berufen, 1816 erhielt er den „Professorentitel“, 1819 wurde er als Hofcompositeur mit einem jährlichen Gehalt von 1.000 Reichsthalern angestellt.²⁰ Im Frühjahr 1842 verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Kopenhagen das Ehrendoktorat.²¹

¹⁸ Vgl. ebenda den Artikel: Ungenannt, *Ulykkelig kærlighed lammer Weyse i fem år* [Unglückliche Liebe lähmt Weyse fünf Jahre lang], S.14 f., ebenfalls Sven LUNN und Erik REITZEL-NIELSEN (Hrsg.), *C. E. F. Weyse Breve*, København 1964, Bd. II, S. 71 ff.

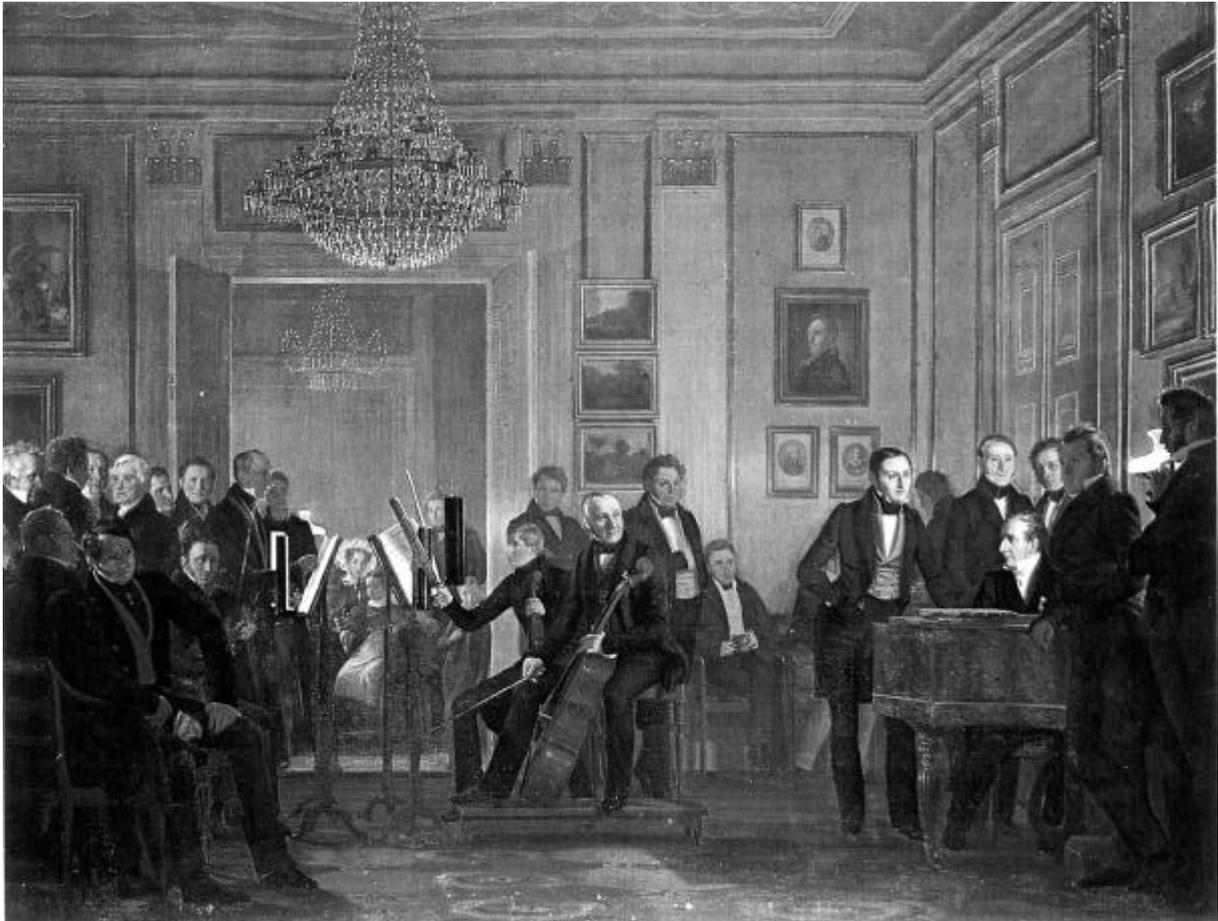
¹⁹ *NZfM* 4 (1836), S. 33.

²⁰ C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 66.

²¹ Vgl. hierzu S. LUNN und E. REITZEL-NIELSEN, *Weyse Breve*, I, S. 479; II, S. 273 f.

II.

Welche herausragende Rolle C. E. F. WEYSE im Musikleben der Residenzstadt gespielt hat, ist auf anschauliche Weise einem anderen Gemälde zu entnehmen, das ohne Zweifel zu den repräsentativsten Musikbildern zählt, welche das dänische „Goldene Zeitalter“ hervorgebracht hat.²²

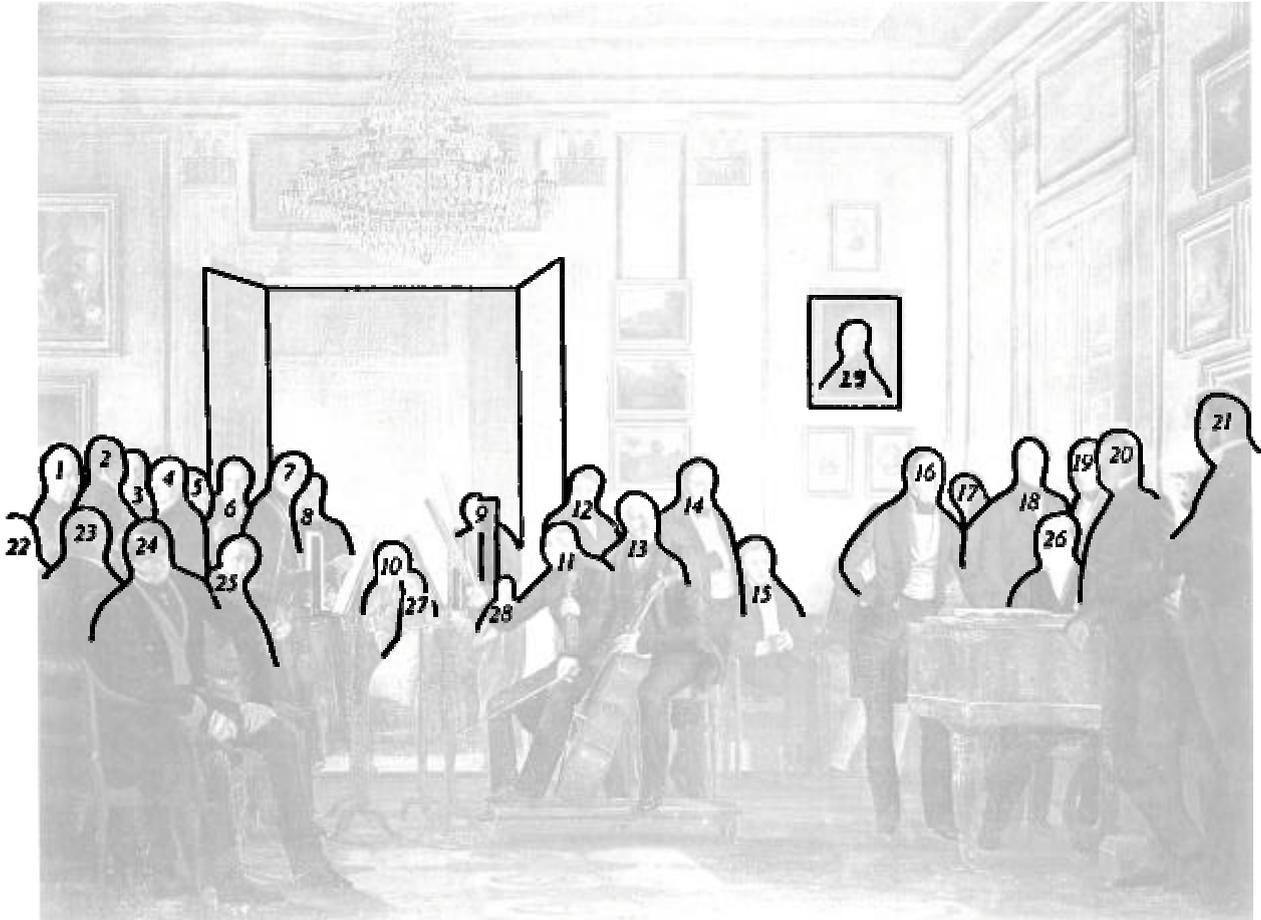


Wilhelm MARSTRANDS Darstellung einer *Musikalischen Soirée im Hause des Weinhändlers und Staatsrates Christian Waagepetersen* in Kopenhagen, entstanden im Jahre 1834. Lange Zeit im Familienbesitz, wird es heute im Nationalhistorischen Museum auf Schloß Frederiksborg aufbewahrt. Zu dem Bild – Öl auf Leinwand im Format 75 x 76,5 cm – gibt es eine Reihe von Porträt- und Interieurskizzen sowie kolorierte Vorstudien.²³ Sie bezeugen, wie sehr der Maler bei diesem Gruppenporträt auf Genauigkeit des Details bedacht war. Das Gemälde ist unbestreitbar ein hochrangiges Kunstwerk. Betrachtet werden kann es indes auch als ein aufschlußreiches Dokument der dänischen Gesellschaftskultur der Zeit um 1830.

²² Die Reproduktionsvorlage verdanke ich dem Bildarchiv der Landeskundlichen Abteilung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel.

²³ Vgl. hierzu Claus M. SMIDT und Christian WAAGEPETERSEN, *Hos Hofvinhandleren i Store Strandstræde. En københavnsk mæccen fra Frederik VI's tid*, Nivå 1985.

Dargestellt ist in der Bildmitte als Violoncellist der Hausherr WAAGEPETERSEN selbst. Zu sehen sind nicht weniger als 28 Personen, teils Familienangehörige, teils Repräsentanten der Kopenhagener Musik-, Kunst-, Geistes- und Geschäftswelt. Alle im Bild festgehaltenen Personen sind namentlich identifiziert.²⁴



1 Eckersberg	8 Victor Waagepetersen	15 Isenkr. Dohler	22 Forst. Borch
2 Fløtjenist Petersen	9 Giede	16 Frøhlich	23 Kapellm. Schall
3 Nørregaard	10 Frau A. Waagepetersen	17 Tjeneren	24 Koncertm. Wexschall
4 Prof. Zinck	11 Mozart Waagepetersen	18 Freinsheim	25 Søren Haa
5 Kancellir. Olsen	12 Marstrand	19 Bredal	26 Weyse
6 Prokurator Nyegaard	13 Chr. Waagepetersen	20 Matthison-Hansen	27 Adelaine Waagepetersen
7 August Petersen	14 Violoncellist Funck	21 Hartmann	28 Fritz Waagepetersen
			29 Friedrich Kuhlau

Dargestellt sind zum einen die Maler ECKERSBERG [1] und MARSTRAND selbst [12], zum anderen die Musikerelite der Residenzstadt: der ehrwürdige, in Kopenhagen geborene, damals gerade pensionierte Kgl. Kapellmeister Claus SCHALL [23], der Konzertmeister und Komponist Johannes Frederik FRØHLICH [16], der Hoforganist Prof. Ludvig ZINCK [4], Iver Frederik BREDAL, Bratscher, Theaterkomponist, Konzertmeister bei Ballettaufführungen sowie Leiter

²⁴ Die Namensskizze ist der Studie von C. M. SMIDT und Ch. WAAGEPETERSEN entnommen.

des Chores am Kgl. Theater [19], der Komponist Johan Peter Emilius HARTMANN [21], der Domorganist und Komponist Hans MATTHISON-HANSEN [20], Frederik WEXSCHALL [24], Konzertmeister und Primarius eines Streichquartetts oder der Kgl. Musik- und Instrumentenhändler, Kommerzienrat Peter Vilhelm OLSEN [5]. Aus der Reihe der Musiker ist auf dem Gemälde gleichfalls der Flötist Niels PETERSEN [2] zu sehen, der Violoncellist Frederik FUNCK [14], beides Mitglieder der Kgl. Kapelle, ferner Søren HAA [25], der im Hause WAAGEPETERSEN vielbeschäftigte Musiklehrer, bei dieser Soirée als Bratscher mitwirkend. Dänische Spezialforscher haben des weiteren herausgefunden – und dies kennzeichnet nicht minder die Exklusivität dieses Musikzirkels –, daß es sich bei der Geige, die der bei einem Duell an der rechten Hand verletzte Victor WAAGEPETERSEN [8], Bruder des Cello spielenden Hausherrn, in Händen hält, um eine echte, für einen Linkshänder umgebaute *Stradivarius* handelt.²⁵ Mit dem an der Wand im Porträt dargestellten Friedrich KUHLAU [29] wird ferner jener Komponist geehrt, der für den Weingroßhändler das Streichquartett a-Moll, op. 122 komponiert hat. Und so familiär nahe fühlte sich der musikbesessene Christian WAAGEPETERSEN speziell den Wiener Klassikern, daß er den nach seinen Wünschen eingerichteten Salon nicht nur mit den Porträts von HAYDN, MOZART und BEETHOVEN schmücken ließ (sie umranken das KUHLAU-Porträt), sondern daß er seinen drei Söhnen allen Ernstes die Beinamen HAYDN, MOZART, BEETHOVEN gegeben hat. Das Gemälde läßt als zweiten Geiger den jungen Lorentz Ludvig Mozart WAAGEPETERSEN [11] erkennen.

Clara SCHUMANN, unzufrieden mit den Klavieren, auf denen sie sich in Kopenhagen hören lassen sollte, wurde zu ihrem Konzert generös der hier abgebildete Flügel ausgeliehen, nachdem sie ihn ausprobiert hatte. Der an diesem Instrument sitzende WEYSE [26] ist zwar an den Bildrand gerückt, wird durch die Lichtgebung eigens jedoch fokussiert. WEYSE durfte bei solchen Musikabenden keineswegs fehlen. Denn er war in diesem Hause der eigentliche Spiritus rector, auch dann, wenn er – wie bei dem dargestellten Ereignis – gar nicht selbst mitwirkte. Dies ist u. a. der Bild- und Personenbeschreibung zu entnehmen, welche der Hausherr selbst angefertigt hat, um die dargestellte Situation zu erklären.²⁶

Maleriet fremstiller en Quartet, som ugentlig spilles hos Hofagent WAAGEPETERSEN, hvori han selv med 3 Dilettanter deeltager. Til Høre for Beskueren sees i den Astrallamper oplyste Sal et

²⁵ Ebenda, S. 7.

²⁶ Ebenda, S. 15; [dt. Übersetzung:] Das Gemälde stellt ein Quartett dar, das wöchentlich bei dem Hoflieferanten WAAGEPETERSEN spielt, der selbst zusammen mit 3 Liebhabermusikern teilnimmt. Zur Rechten des Betrachters ist in dem von Astrallampen erhellten Raum ein Flügel zu sehen, an dem unser berühmter WEYSE Platz genommen hat. Und es scheint, daß er den Beginn eines Quartetts vorschlägt, welches er gespielt zu werden wünscht, und dies auf seine Art zur Kenntnis gibt. In der Mitte des Raumes sitzen an vier Notenpulten die Spieler, und sie kommen in allem WEYSES Wünschen nach, bis sie das Quartett gefunden haben, welches er vorgeschlagen hat, vorzugsweise eines von HAYDN.

Flügel, hvorved vor berømte WEISE har sat sig og synes at anslaae Begyndelsen af en Quartet, som han ønsker spillet, og tilkjendegiver paa denne Maade, hvilken han mener. I Midten af Salen sidde de Spillende ved fire Nodepulte og efterkomme alt WEISES Ønske, idet de opsøge den Quartet, som han foreslaaer, rimeligviis af HAYDN.

III.

Im Jahre 1829 war der Klaviervirtuose Ignaz MOSCHELES an gleicher Stätte zu einem Musikabend eingeladen. Zuvor bereits hatte er des näheren WEYSE und KUHLAU kennengelernt. Aus seinem Tagebuch ist zu erfahren:²⁷

„Erst hörte ich WEYSE, den hier vergötterten Theoretiker, eine Fuge auf der Orgel in der Frauenkirche improvisiren; dann ging ich mit ihm nach Hause und las viele seiner sehr interessanten Werke durch. Auch KUHLAU, den überaus gewandten Räthselkanonbauer lernte ich kennen; er schmiedet musikalische Kunstschlösser, die unendlich schwer zu erschliessen sind, aber zu meiner Uebung beredete ich sie Beide, mir die Räthselkanons zu zeigen, in denen sie von Haus zu Haus miteinander correspondiren. Ich habe Beide bei einem Herrn W.[AAGEPETERSEN] getroffen, in dessen Soirée sämmtliche fremde und einheimische Künstler vor einem Publikum von Liebhabern und Kunstrichtern Musik machten. OEHLENSCHLÄGER war auch da. KUHLAU eröffnete den Abend mit seinem Quartett in G-moll. Es ist in grossem Style und vortrefflich gearbeitet; aber nicht frei von Reminiscenzen. Er konnte im Spiel nicht immer der Schwierigkeiten Meister werden. Dann spielten FUNCKE und ich mein Caprice mit Cello, das er sehr brav accompagnirte, die Gebrüder ANDERSON ein Caprice für drei Hörner. Nun sollte ich Solo spielen, wollte aber, dass auch WEYSE sich hören liesse, drang in ihn, ward von der Gesellschaft unterstützt, aber umsonst, er wollte durchaus nicht. So musste ich an's Clavier, gleich war es wie von einem Walle ungeschlossen; Todesstille herrschte, während ich mich ein paar Minuten besann! Ich wollte versuchen, gelehrt wie KUHLAU und WEYSE zu sein, dabei harmonisch interessant, zuletzt schmachend, um endlich mit einem Virtuosensturm zu schliessen; es scheint mir alles gelungen zu sein. [...] KUHLAU und WEYSE bestürmten mich“ – .

Rückblickend schrieb MOSCHELES, nachdem er WEYSE auch als improvisierenden Pianisten erlebt hatte.²⁸

His extraordinary powers of extemporaneous performance, however, are only displayed before his intimate friends and those who are fully capable of appreciating them. The more initiated he considers his audience, the deeper he enters into those wonderful combinations of harmony of which he is so complete a master. In those moments, whatever subjects are proposed – however various in style – whether florid or strict – are treated in the most enthusiastic and masterly manner. He is ready to improvise in any of the Grecian modes – in the style of canon or fugue – and in the most unbroken unity of colour. I was a witness of the measure of 5/4.

²⁷ Aus *Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Leipzig 1872, Bd. 1, S. 213.

²⁸ *The Harmonicon*, London April 1830, zit. nach Gorm BUSK, *Weyses klavermusik*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning* XXIII (1995), S. 18.

WEYSES umfassende Repertoirekenntnisse und seine exzellenten pianistischen Fähigkeiten treten besonders deutlich aus den Erzählungen und Beobachtungen reisender Klaviervirtuosen zutage, die sich Kopenhagen zum Ziel ihrer Konzertreise gewählt hatten.²⁹ Zu nennen ist neben Ignaz MOSCHELES namentlich Franz LISZT, der WEYSE an der Orgel der Frauenkirche spielen hörte. Von wenig gegenseitiger Sympathie sprechen andererseits die Aufzeichnungen, die von dem Zusammentreffen Clara SCHUMANNS mit WEYSE erhalten sind.

Clara SCHUMANN traf 1842 in Kopenhagen ein und gab eine Reihe öffentlicher und privater Konzerte. Bei einer Einladung im Hause der Witwe des Musikverlegers LOSE war WEYSE Clara SCHUMANNS „Tischnachbar“. Ihr Gesamteindruck, geäußert in dem privaten Tagebuch der SCHUMANNS, fiel wenig positiv aus.³⁰

Auch Professor WEISSE'S Bekanntschaft war mir interessant, obgleich ich viel von der Verehrung, die ich für ihn hegte, verlor, nachdem ich ihn näher kennen gelernt. Er ist ein höchst einseitiger egoistischer Musiker, hält sich für verkannt, und verachtet (dies mag etwas hart ausgedrückt sein) alle seine Zeitgenossen, bis auf HAYDEN, dem er doch etwas Gutes läßt. BACH ist künstlich, aber nicht schön; BEETHOVEN hat Nichts durchweg Schönes geschrieben, MOZART mag passieren, MENDELSSOHN ist eine Copie BACHS – so ohngefähr sind seine Ansichten, die Ihm das [...] Urtheil sprechen.

In diesem Zusammenhang sollen die nicht minder scharfzüngigen Äußerungen nicht fehlen, die WEYSE von Clara SCHUMANNS Erscheinung, Klavierspiel und musikalischem Urteilsvermögen gemacht und in einem ebenso privaten Brief vom 23. März 1842 festgehalten hat.³¹

Iforgaars gjorde Claveerspillende, Frau Doctorin Klara SCHUMANN, geboren WIEK, ledsaget af en *Selskaberinde*, (som hun kaldes i Avisen,) Fräulein Marie GARLICHS, og introduceret af Hr. Commerce-Raad OLSEN, mig en Visit. Hun er ikke smuk, men har et behageligt, meget lidende Udtryk i sit Ansigt. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Fru SCHUMANN spillede for mig ein Lied ohne Worte, med et pænt Anslag, og en god Holdning i Hænderne, samt med Udtryk; – dog med den [!] moderne affekterte Foredrag, en bestandig Bølgen op og ned af rallentando og accelerando, ledsaget af en dito Kropsbevægelse. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue.)

²⁹ Vgl. hierzu generell Heinrich W. SCHWAB, *Kopenhagen als Reiseziel ausländischer Virtuosen* (im Druck).

³⁰ *Robert Schumann Tagebücher, Band II: 1836–1854*, hrsg. von Gerd NAUHAUS, Leipzig 1987, S. 216 f.

³¹ S. LUNN und E. REITZEL–NIELSEN, *Weyse Breve*, I, S. 474 f.; [dt. Übers.:] Vorgestern stattete die Klavierspielerin, Frau Doktor Clara SCHUMANN, geb. WIE[C]K, begleitet von einer Gesellschafterin (wie sie in der Zeitung genannt wird) Fräulein Marie GARLICHS, und introduziert von Kommerzienrat OLSEN, mir einen Besuch ab. Sie ist nicht hübsch, besitzt aber einen gefälligen, [doch] sehr leidenden Ausdruck in ihrem Gesicht. Ihre Gesellschafterin ist zwar nicht schön, aber doch hässlich. Frau SCHUMANN spielte für mich ein Lied ohne Worte, mit einem feinen Anschlag und einer guten Handhaltung, alles mit Ausdruck; doch in dem modernen affektierten Spiel, einem ständigen Wogen, auf und ab, rallentando und accelerando, begleitet von entsprechender Körperbewegung. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue.)

Hun bad mig ikke at spille, men jeg spillede alligevel, og prøvede hendes musikalske Sands med min f-moll-Etude [op. 60, Nr. 4]. Men denne Prøve havde ligesom hos LIST, et Skidt Udfald. Etuden ragede hende kun saare lidt, og hun regalerde mig med et koldt: sehr hübsch! – og jeg vidste, hvad jeg vilde vide. Sandsen for det rigtige Følelses – og Charakter-fulde, gaær hos de gode Tydske aldeles til Grunde i Liniedanser-Kunsterne, og deres indkjødede Tyskhed, hvorefter de kun goutere, hvad BEETHOVEN, MENDELSSOHN og de selv, in propria persona have lavet. Ogsaa mit Claveer kunde hun ikke lide, og har yttret sin Forundring hos OLSEN, at jeg spillede paa saadan et – Hakkebræt. Dumbartelinde!

Franz LISZT war 1841, im Anschluß an das 3. *Norddeutsche Musikfest* in Hamburg, auf Anregung von Johan Peter Emilius HARTMANN nach Kopenhagen gekommen und sandte einen geradezu enthusiastischen Reisebericht an den Pianisten Léon KREUTZER nach Paris.³² Angetan war LISZT allein schon von dem in Kopenhagen anzutreffenden „cour musicale“, dem KÖNIG FREDERIK VI. vorstand, charakterisiert als „un roi qui aime la musique et qui s'y entend“. Für LISZT war der Souverän „un phénomène rare par le temps où nous vivons“. Bei seinem Besuch der Frauenkirche war LISZT sodann überwältigt von den hier anzutreffenden, von Bertel THORVALDSEN geschaffenen Werken: „Un Christ en marbre blanc est sur l'autel; les statues des douzes apôtres, adossées aux piliers de la nef [...] Copenhague, c'est THORWALDSEN; Anvers, c'est RUBENS; Rome, c'est MICHEL-ANGE!“. Tief berührt von der Ausstrahlung dieser Kirche gab sich LISZT der Reflexion und Meditation hin, bis ihn Orgelklang – das Orgelspiel eines ihm unbekanntem Musiker namens „M. WEYSS“ – ein weiteres Mal überwältigte und zu Tränen rührte.³³

Mais, hélas! alors même qu'un musicien viendrait, puissant comme MICHEL-ANGE, pur comme RAPHAËL, éclatant comme RUBENS, il ne pourrait rien produire que le temps n'efface. Ephémère, fugitive, son œuvre verrait chaque jour se refroidir les sympathies; et bientôt elle serait à peine connue de ces tristes érudits qui fouillent le passé pour faire parade d'une vaine science, qui ne voient dans un chef-d'œuvre qu'un moyen de constater leur pédantisme, et qui, en cela du moins, semblables à Cléopâtre, dissoudraient volontiers la perle du génie dans le vinaigre de leur critique. PALESTRINA! GLUCK! et toi-même, ô divin MOZART, dont la cendre est chaude encore, qu'êtes-vous aujourd'hui pour la foule entraînée loin de vous par les chants de ROSSINI? [...]

Mich bat sie nicht zu spielen, aber ich spielte trotzdem, und prüfte ihr musikalisches Wahrnehmungsvermögen mit meiner f-Moll-Etüde [op. 60, Nr. 4]. Aber diese Prüfung nahm, genauso wie bei LIS[Z]T, einen üblen Ausgang. Die Etüde bewegte sie nur sehr leicht, und sie regalierte [beschenkte] mich mit einem kalten: sehr hübsch! – Und ich wußte, was ich wissen wollte. Der Sinn für das richtige Gefühls- und Charaktervolle fällt bei den guten Deutschen gänzlich auf die Ebene der Seiltanzkünste herab, auch deren eingefleischtes Deutschtum, insofern sie bloß [noch] goutieren, was BEETHOVEN, MENDELSSOHN oder sie selbst, in propria persona [in eigener Person] geschaffen haben. Auch mein Klavier konnte sie nicht leiden und hat gegenüber OLSEN ihre Verwunderung zum Ausdruck gebracht, daß ich auf einem solchen – Hackbrett spielte. Dumbartelinde! [Dummbartel, Dummkopf].

³² Vgl. hierzu und zum Folgenden *Revue et Gazette Musicale de Paris* 3^e Année, N^o 51, 19. Sept. 1841, S. 417 – 420. – Der Bericht ist unter dem Titel *Liszt om Kjøbenhavn* auch in dänischer Übersetzung erschienen in: *Musikbladet* Nr. 4, 1884 (25. Oktober).

³³ Ebenda, S. 418 f.

Je méditais en moi-même ces pensées, lorsque l'église retentit tout-à-coup d'un long et puissant frémissement. C'était l'orgue qui vibrait sous les doigts de son maître; c'était comme un reproche de mes doutes et de ma faiblesse qui m'arrivait grave et pénétrant. J'écoutai longtemps en silence. M. WEYSS, qui en ce moment donnait une voix à ces murs solitaires, a su retrouver l'inspiration savante et la grave hardiesse de Jean Sébastien! Plusieurs fois je me sentis ému jusqu'aux larmes en l'écoutant. La fugue à deux sujets et à cinq temps qu'il improvisa, et qui, sans exagération, dura près d'une demi-heure, me transporta d'admiration. Jamais l'orgue ne s'était ainsi révélé à moi dans toute sa grandeur et sa magnificence.

LISZTS Bewunderung kennt am Ende lediglich eine einzige Einschränkung: „A la vérité je n'ai pas encore entendu MENDELSON“.

Als Virtuose war WEYSE in der Tat ein Unikum. Zwar bot er anfangs in öffentlichen Konzerten reichlich Proben seiner Kunst dar. Dabei pflegte er die Kadenzten zu den MOZART-Konzerten über alle Maßen zu Solopiecen auszudehnen.³⁴ Seit dem Jahre 1801 zog er sich – Folge jener durch die gescheiterte Beziehung zu Julie TUTEIN ausgelösten Schaffenskrise – jedoch mehr und mehr zurück und war nur noch in engsten Privatzirkeln zu hören. Bereits Abbé VOGLER hatte ihn bei einem seiner Kopenhagenbesuche dazu angehalten, so wie er selbst, Reisen in die weite Welt zu unternehmen, um sich „Ehre erwerben“ zu können.³⁵ WEYSES schroffe Reaktion: „Der zeitlichen Ehr ich gern entbehre“. Später legte er Wert auf die Präzisierung: „Dem Inhalt nach ist die Antwort, welche im *Janus* mit schwabacher Schrift abgedruckt steht, ungefähr dieselbe; aber so precios, wie sie sich ausnimmt, habe ich sie gewiß Niemanden gegeben“.³⁶

Auch MOSCHELES weiß diesbezüglich zu berichten: „He was never fond of appearing in public as a concerto player, and for many years has not been heard as such; nor would he ever travel for the purpose of extending his reputation to other countries“.³⁷ Daran, daß WEYSE zeitlebens nie mehr die Insel Seeland verlassen hat, soll die stürmische Überfahrt von Kiel nach Kopenhagen schuld gewesen sein. Umso mehr genoß WEYSE die Lust, die angereisten großen Virtuosen in Kopenhagen mit seinen Kunstfertigkeiten zu verblüffen, „thi De veed, at alle de Folk daraussen ansee Norden for et Slags Barberie“.³⁸ MOSCHELES beeindruckte er

³⁴ Vgl. hierzu C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 63.

³⁵ Vgl. hierzu Heinrich W. SCHWAB, „Gegen niemand ist noch so viel geschrieben worden, als gegen Vogler“. *Zum Auftreten von Georg Joseph Vogler im dänischen Gesamtstaat* (im Druck).

³⁶ C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 67.

³⁷ Zit. nach G. BUSK, *Weyses klavermusik*, S. 17.

³⁸ Diese Bemerkung ist einem der für WEYSE typischen, die dänische, deutsche, gelegentlich auch lateinische oder französische Sprache humorvoll mischenden Briefe an den Konzertmeister J. F. FRØHLICH entnommen (S. LUNN und E. REITZEL-NIELSEN, *Weyse Breve*, I, S.78 f.); [dt. Übers.:] denn Sie wissen, daß alle Leute da draußen den Norden als eine Art Barbarenland betrachten.

beispielsweise mit seiner Manier, in der linken Hand eine Melodie in tremolierenden 32-teln spielen zu können. Nicht ohne Grund hat WEYSE MOSCHELES das 1829/30 komponierte *Allegro di bravura a-Moll* op. 50 gewidmet, das von dem Interpreten eine solche Spielweise fordert.³⁹

NOTENBEISPIEL 1 :

Allegro di bravura/ composé/ et dédié/ à Monsieur I. Moscheles/ par /C.E.F. Weyse./
Oeuvre 50. / Copenhague chez C.C. Lose [1830]
(Ausschnitt aus dem Neudruck *Dania sonans* VIII/3, S.31)

³⁹ Das Beispiel entstammt dem Band VIII/3, S. 31 der Neuausgabe in *Dania Sonans*.

Über sein Zusammentreffen mit MOSCHELES hat WEYSE indes auch festgehalten, daß er durch ihn etwas erlebt habe, was ihm niemals zuvor bei der Begegnung mit einem reisenden Künstler aus dem Ausland zuteil geworden sei:⁴⁰

Da jeg den sidste Gang var hos ham, for at tage Afsked, kom Talen hendelsesvis paa 5/4 Takt, hvorom han paastod at der ikke kunde udføres noget alvorligt. Da jeg nu forsikkrede ham, at jeg mange Gange havde spillet meget alvorligt i samme Takt, ønskede han deraf at høre en Prøve. Og Professoren satte sig ned, og spillede en Fantasie af en høj tragisk Charakter, med alle mulige Figurer og Vanskeligheder, snart forte snart dolce, consequent i 5/4 Takt, og det er godt Quarteer, kort at fortælle aus dem ff med virkelig Begeistring, som jeg endnu aldrig havde spillet for ham; thi saa tidt dette og var skeet, altid følte jeg mig lidt geneert. – Da jeg var færdig sprang han op og faldt mig om Halsen, og forsikkrede: at jeg havde overtruffet mig selv, og at han ikke havde troet, at slikt var muligt. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Da jeg alt var ude paa Trappen, kom han endnu engang rendendes efter mig, for at embrassere mig og takke for den ham gjorte extraordinaire Fornøjelse, contentement og Satisfaktion & &. Enfin, Manden har ved sit Ophold her været særdeles artig imod mig, og (hvilket jeg endnu næsten aldrig før har oplevet ved en reisende Kunstner udenlands fra) virkelig interesseert sig for mig. Min Maneer, at spille i venstre Haand tremolando senza sordini en Melodie, var ham ny, og behagede ham særdeles.

IV.

Für Kenner ist WEYSES Name aufs engste mit dem Gattungstypus des *Allegro di bravura pour le pianoforte* verknüpft. Erstmals scheint Johann Friedrich REICHARDT, der 1793 Kopenhagen besuchte, darauf aufmerksam geworden zu sein und auch vorgeschlagen zu haben, solche Kompositionen per Druck „bekannt zu machen“.⁴¹ Als 1796 solche Werke in Deutschland rezensiert wurden, hieß es anerkennend: „Diese brillanten, schweren und reichhaltigen Clavierstücke werden durch die neue Benennung [*Allegro di bravura*] recht gut charakterisiert, und H. WEYSS erscheint darinnen als ein fertiger Clavierspieler und wie ein Componist, der die ältern und neuen Meister [...] mit Interesse und Gewinn studiert, und zu eignem Wesen in sich verarbeitet hat“.⁴²

⁴⁰ S. LUNN und E. REITZEL-NIELSEN, *Weyse Breve*, I, S. 78 f.; [dt. Übers.:] Als ich das letzte Mal bei ihm war, um Abschied zu nehmen, kam das Gespräch beiläufig auf den 5/4-Takt zu sprechen, von dem er [MOSCHELES] behauptete, daß man damit nichts Seriöses anfangen könne. Als ich ihm versicherte, daß ich viele Male in diesem Takt sehr ernsthaft gespielt habe, wünschte er daraufhin eine Probe zu hören. Und der Herr Professor [also WEYSE] setzte sich hin, und spielte eine Fantasie von hochtragischem Charakter, mit allen möglichen Figuren und Schwierigkeitsgraden, schnell laut, schnell dolce, [alles] consequent im 5/4-Takt, und dies eine gute Viertelstunde lang. Um es kurz zu sagen: [alles] aus dem ff mit wirklicher Begeisterung, wie ich für ihn zuvor noch nie gespielt hatte; [...] – Als ich fertig war, sprang er auf, fiel mir um den Hals und versicherte, daß ich mich selbst übertroffen hätte, und daß er nicht geglaubt habe, daß so etwas möglich sei. Voyez vous? so ein Mann bin ich!!! – Als ich schließlich draußen auf der Treppe war, kam er nochmals angerannt, um mich zu umarmen und für das extraordinäre, ihm gewährte Vergnügen zu danken, contentement und satisfaction & &. Enfin, der Mann ist während seines hiesigen Aufenthaltes sehr artig zu mir gewesen, und hat sich (was ich beinahe niemals zuvor bei einem reisenden Künstler aus dem Ausland erlebt habe) wirklich für mich interessiert. Meine Manier, mit der linken Hand tremolando senza sordini eine Melodie zu spielen, war ihm neu und behagte ihm besonders.

⁴¹ C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 63 f.

⁴² *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 22 (1796), S. 46 f.

1804 machte der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* anlässlich einer Besprechung der bei dem Züricher Verleger Hans Georg NÄGELI erschienenen *Allegri di bravura*,⁴³ aufgenommen in das „Repertoire de Claveciniste“, das „wahrscheinlich keinem Klavierspieler, der mehr sucht, als flüchtige Tändelei oder Bewegung der Finger, unbekannt ist“, zunächst die unbeholfene, dennoch in mehrerlei Hinsicht aufschlußreiche Bemerkung:⁴⁴

Wer auch dieser WEISSE seyn mag – Rec. kann in den bekannten Hilfsbüchern keinen dieses Namens finden, dem er dies Werk zuzuschreiben sich getraute: er ist ein Künstler, der alle Achtung verdient. Seine Individualität neigt ihn weit mehr zu den Alten, (besonders zu HÄNDEL) als zu den Neuen hin: aber er ist weniger häkelich, einförmig, und trocken, als es diese denn doch hin und wieder sind. Stücke, worin Feuer und Ernst gleichsam zu gleichem Theil gemischt sind, (wie S. 1. folg., S. 16. folg., S. 24. folg.) gelingen ihm am vorzüglichsten; die, welche einen Zusatz von Galanterie und Laune haben, (wie S. 21. folg.) am wenigsten. So viel zur Bezeichnung seines Geistes, wie ich ihn zu erkennen und mit kurzem anzugeben versuchen durfte. In Ansehung der Ausführung ist kein einziges Stück unbeträchtlich, und die meisten sind vortrefflich – gründlich, durchgehalten, kunstreich, mannichfaltig.

Während der Rezensent in diesem Sinne die Nummern 1 und 6 als exemplarisch hervorhebt, von der Nr. 4 sogar Notenbeispiele einrückt, um eigens den „Kunstverständigen oder gebildeten Liebhaber auf dies Werk aufmerksam“ zu machen, moniert er zugleich auch einzelne Schwächen: In der Nr. 1 einen Sprung, an den sich sein Ohr „nicht gewöhnen“ kann, „ohne Anstoss zu nehmen“, in der Nr. 2, daß hier „zu sehr im Zirkel hin modulirt“ wird oder in der Nr. 5, „wo schon das Thema zu verbraucht ist“ und „als launiges, scherzhaft zerstückeltes Allegretto hier ohnehin keinen Platz finden sollte“, da es für ihn zudem „in Absicht auf Ausführung das am wenigsten beträchtliche Stück“ ist. Gleichwohl erscheint diese Pièce „noch immer so gut, dass sich mancher Komponist etwas darauf einbilden würde“. Sein Fazit kleidete der Kritiker in den Wunsch ein, „dass dieser Komponist der Welt mehr gebe, als er bisher gethan“. Auch war er sich dessen „ganz gewiss“, daß „alle, die dies Werk aufmerksam durchgehen [...], seinem Wunsche beytreten“ werden.⁴⁵

Als 1809 eine zweite Sammlung von WEYSES *Allegri di bravura* in Druck gelangt war,⁴⁶ rückte die *Allgemeine musikalische Zeitung* abermals eine Besprechung ein und fügte dem,

⁴³ Die VI *Allegri di bravura* sind ediert in dem Band *Dania Sonans* VIII/2, S. 31–36 der von G. BUSK besorgten Neuausgabe.

⁴⁴ *AmZ* 6 (1804), Sp. 571 f.

⁴⁵ Ebenda, Sp. 572 f. – Was speziell den Schwierigkeitsgrad und die künstlerischen Anforderungen anbelangt, so zieht der Rezensent den Vergleich: „In Absicht auf den Vortrag, so verlangen diese Stücke allerdings einen Spieler, der Sinn und Geschick für ernsten Styl hat, und der auch Bravourstücke, wie etwa die Clementischen, bezwingen kann. Doch sind diese nicht so schwierig, wie viele Clementischen, und liegen (selbst N^o 6) gut in den Händen“ (Ebd. Sp. 573).

⁴⁶ Dabei handelt es sich um die gleichfalls in Zürich bei NÄGELI veröffentlichten IV *Allegri di bravura*, op. 16 (Neudruck in *Dania Sonans* VIII/2, S. 107–149).

„was von jenem [ersten] Hefte gesagt worden, Einiges hinzu“. Der neue Rezensent fand es notwendig – obgleich er ansonsten zu keinem gegenteiligen ästhetischen Urteil kam – dennoch die „Vergleichung mit HÄNDEL“ zu korrigieren. Denn er war der Auffassung, daß WEYSE sehr wohl „original“ sei, dies freilich „im Geiste der Zeit“:⁴⁷

[...] und dieser Geist hat Aehnlichkeit mit HÄNDELS, in Absicht auf Vollstimmigkeit, Energie, und solide Haltung des einmal angenommenen Characters, was Empfindung und auch Arbeit anbelangt: im andern ist er aber verschieden, und da ist diess W.[EYSE] und H.[ÄNDEL] ebenfalls, übrigens aber dieser jenem im melodischen Theile der Kunst, und vorzüglich was Mannigfaltigkeit und Anmuth der Melodien anlangt, bey weitem überlegen.

In Kenntniss des Contrapuncts und in leichter Handhabung seiner Mittel, (besonders der gebräuchlichen,) zur festen Begründung, breiten und tiefen Ausführung, und Stetigkeit eines Satzes, tritt Hr. W. neben unsre besten Zeitgenossen unter den Claviercomponisten; in Einem Vorzug aber übertrifft er sie vielleicht alle --- und eben in diesen setzt Rec. sein Eigenthümliches; nämlich in Erweiterung der Perioden, in dem, was man, um es dem Dilettanten bemerklich zu machen, langen Athem und volle, breite Brust nennen möchte. In so fern schreibt W. wie ein älterer deutscher, gelehrter, aber darum doch auch eleganter Rechtsgelehrter oder Historiker, im Gegensatz von einem französischen Redner oder Erzähler, welcher treibt und treibt, und all' Augenblicke einen Punct hat. Wahr ist es, dass jene Schreibart, vornämlich mit dieser verglichen, immer eine gewisse Schwere hat: aber Schwere ist noch nicht Schwerfälligkeit, obgleich sie von Oberflächlichen also genannt wird; und wenn der Componist, wie W. immer thut, dieser Form auch durch ernste, nachdrückliche Gedanken, so wie durch Fülle und Derbheit in der Aufstellung derselben, zu entsprechen weiss: so muss man nicht wissen, was man will, oder nur das Tändelnde und Flüchtige wollen, wenn man damit nicht zufrieden ist. Doch würde es W.s Bravourstücken allerdings zum Vortheile gereichen, wenn er auch in die Gedanken *an sich*, mehr Anziehendes zu legen vermocht hätte; und dass ihn jene Erweiterungskunst zuweilen allzulange auf der Stelle festhält, wol auch hin und wieder etwas trocken werden lässt, kann auch schwerlich geläugnet werden.

Uebrigens ist hier alles recht solide und kunstgemäss geschrieben, was Einem sehr wohl thut. Leicht lässt sich so etwas für die Spieler nicht machen; wer aber das besitzt, was man jetzt grosses Spiel nennet, dem wird nichts hier eigentlich schwer.

„Vielen Lernenden“, so schrieb Robert SCHUMANN 1836, „würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etudencompositionen aufgeschichtet sähen“.⁴⁸ Aus diesem Grunde unternahm er es, ihnen in der von ihm herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* Orientierungshilfen und kritische Beurteilungen an die Hand zu geben.⁴⁹ Mit WEYSES *8 Etudes, op. 51* (komp. 1831) und den *4 Etudes, op. 60* (komp. 1837) hat SCHUMANN sich auch gesondert beschäftigt, diese Sammlungen sowohl mit denen anderer Komponisten in Vergleich gebracht

⁴⁷ AmZ 12 (1809), Sp. 47 f.

⁴⁸ Robert SCHUMANN, *Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet*, in: NZfM 4 (1836), S. 45 f.

⁴⁹ Ebenda, S. 16–18, 24–26, 33–34. – WEYSES op. 51 empfahl SCHUMANN (ebd., S. 45 f.) im einzelnen zur Schulung für „Schnelles Anschlagen derselben Finger“ (Nr. 1), für das Vorkommen von „Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich“ (Nr. 6), für das „Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anschlagen“ (Nr. 2), für „Spannungen. Rechte Hand“ (Nr. 7), für „Sprünge“ (Nr. 7), für das „Ineinandergreifen der Finger und Ueber schlagen der Hände“ (Nr. 5), für „Schnelles Anschlagen derselben Finger“ (Nr. 1).

als auch untereinander kritisch bewertet. Auch wenn er von dem Opus 60 gestand, daß ihm „diese Ruhe und Zufriedenheit“, die ihn „nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes [op. 51] erfüllt“ habe, „bei diesen neuen Tonstücken nicht zu Theil“ geworden sei, dann mußte er dennoch bekennen: „Wer bis zur Eigenthümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verläugnen können, wenn er nicht geradezu Jahre lang feiert; und so auch hier“. Nicht minder bei der Gattung Etüde forderte SCHUMANN die Präsenz einer „schönen Form“, und dies wohlweislich „nicht mit Hintansetzung eines klar ausgeprägten mechanischen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieser CompositionsGattung verlangen dürfen“. Auch bei WEYSES Opus 60 wies er letztlich darauf hin, daß „diese Musikstücke doch so viele eigene und kühne Züge aufzuweisen“ haben, sich „scharf genug von allen andern Etuden“ unterscheiden, so daß „Spieler, denen es an Kenntniß des ganzen Reichthums der Gattung wie an Vielseitigkeit der Bildung liegt“, sich dieses Opus „allerdings ansehen müssen“.⁵⁰

WEYSES Opus 51, generell verglichen mit jenen Etüden, die bald der Fieldschen, bald der Hummelschen oder Cramerschen Schule nahestanden, charakterisierte SCHUMANN mit den Worten und Bildern.⁵¹

Die vorliegenden stehen durchaus einzeln und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Styl BEETHOVENS in etwa nahe. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniesse höherer Art gibt, leicht und stolz wie Segel daneben schwebend, und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente, die weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius, noch der der Mode unterthan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, – und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie Alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden Beider, ob wohl das letztere natürlich am meisten verliert.

Was uns also hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiste her, wie wir nicht viele aufzeigen können.

Seine Leser macht SCHUMANN bei jeder einzelnen der acht Etüden darauf aufmerksam, worin die jeweilige Originalität besteht. Die zweite Etüde ist Musik über Musik; hier „singt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf- und absteigen. Hier, wie in manchen andern des Heftes, unterbricht der Componist den Faden der Etude durch einen freien Gedanken“.⁵² Generell gesehen ist für SCHUMANN die Etüde kein bloßes Übungsstück, um sich mit dessen Hilfe durch spieltechnische Progressionen eine höhere Virtuosität zu erarbeiten. Die Etüde soll

⁵⁰ *NZfM* 8 (1838), S. 170.

⁵¹ *NZfM* 4 (1836), S. 33.

⁵² Ebenda, S. 33.

und kann, wie die Nocturne oder das Prélude, zu einer Gattung feinsten und ahnungsvoller Kunstmusik werden. Das Zauberwort heißt schlicht „Poesie“.⁵³ Nach SCHUMANNS Urteil hat WEYSE solche Poetisierung zu leisten vermocht. Aus der letzten Etüde des op. 60 glaubte SCHUMANN „ein düsteres Bild“ zu vernehmen, „wie das eines Meisters, der seine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll“.⁵⁴

V.

Wenn im Jahre 1811 der in Kopenhagen tätige Friedrich KUHLAU nach Leipzig berichtete, WEYSE sei „der grösste Clavierspieler“, den er „je gehört habe“ und dies mit dessen Kunst des Fantasierens begründete,⁵⁵ dann ist jenes bereits erwähnte Extemporespiel gemeint, mit dem WEYSE sehr früh begann, das er eifrig betrieb und zu dessen Perfektionierung er immer wieder auch angehalten wurde. So schreibt er von seinem Zusammentreffen mit dem späteren Justizrat, Liebhaberkomponisten und Musikschriftsteller Peter GRØNLAND in Kopenhagen:⁵⁶

Er interessirte sich gleich den ersten Tag für mich, nachdem ich ihm eigene Fantasien und Bachische Stücke vorgespielt hatte, und ich besuchte ihn fast täglich, zu Zeiten wohl zwey oder drey Mal, wo ich Stunden lang ihm vorspielte; meistens Compositionen von *Seb. BACH*, dessen innigster Verehrer er ist, – und vorfantasirte. Wenn in diesen Fantasien ein Thema vorkam, was ihm vorzüglich gefiel, machte er mich aufmerksam darauf und ermunterte mich ein Stück daraus zu machen. Mehrere meiner Klavierstücke sind auf diese Weise entstanden.

Generell muß man eingestehen, daß es für die Improvisationskunst aller Jahrhunderte leider selten nur Fixierungen in Notenschrift gibt, die darüber einen konkreten Aufschluß gewähren. WEYSE betreffend soll im Folgenden gleichwohl der Versuch unternommen werden, anhand dessen, was auf Fantasie oder Fantasierpraxis zurückgeht, einen näheren Einblick zu gewinnen. Von WEYSES Fantasien ist lediglich eine einzige erhalten geblieben: eine zu Lebzeiten nicht in Druck gelangte, also keinesfalls als reif erachtete *Fantasie* in D-Dur („comp. 1790“), die chronologisch gesehen als „first major piano work“ bezeichnet wird.⁵⁷ Was den bloßen Verlauf einer Improvisation anbelangt, so gestattet sie eine genaue Vorstellung von dem wie-

⁵³ Vgl. hierzu Arnfried EDLER, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 90–101: „Poesie und Charakter“; ders., *Virtuose und poetische Klaviermusik*, in: Carl DAHLHAUS u. a. (Wissenschaftliche Leitung), *Funkkolleg Musikgeschichte: IV. Das Musikleben im 19. Jahrhundert* (= Studienbegleitbrief 7), Mainz 1988, S. 59–95.

⁵⁴ *NZfM* 8 (1838), S. 170.

⁵⁵ Gorm BUSK (Hrsg.), *Kuhlau. Breve*, København 1990, S. 41: Brief an G. C. HÄRTEL vom 8. Dez. 1811.

⁵⁶ C. E. HATTING, *Weyses selvbiografi*, S. 64. – Peter GRØNLAND wurde von WEYSE an gleicher Stelle wie folgt charakterisiert: „Ohne eigentlich Musiker zu seyn oder seyn zu wollen, ja ohne auch nur ein Instrument mit sonderlicher Fertigkeit spielen zu können, besaß er, damals schon insbesondere nur der Theorie, Kritik oder Speculation hingegeben, selten zusammentreffende musikalische Kenntnisse, und hatte den regsten Sinn für alles Schöne“.

⁵⁷ Veröffentlicht ist das Werk in Band VIII/1 von *Dania Sonans*, S. 20–33; vgl. Revisionsbericht S. 128 f.

derholten Wechsel schneller und langsamer, freier und an einen vertrauten Formtypus gebundener Abschnitte. Die *Fantasie* besteht aus insgesamt 10 voneinander abgehobenen Teilen in der Folge von *Allegro molto* – *RONDO: Allegretto* – *Allegro molto* – *Allegretto* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Adagio* – *Allegro molto* – *Presto*. Taktstrichlos notiert und geprägt von virtuosem Passagen- und Skalenspiel sind die fünf *Allegro molto*-Abschnitte. Die *Allegretto*-Teile im 3/8-Takt spinnen, nach dem Beginn in D-Dur, in wechselnden Tonarten das Rondo fort (A-Dur, Fis-Dur). Die beiden *Adagio*-Abschnitte fügen sich als Variationen in den Rondoablauf ein, schlagen zugleich durch ihre Schlüsse in Art einer Konzertkadenz eine Brücke. Das abschließende *Presto* (2/4-Takt) bietet mit dem Rondotheema in D-Dur ein brillantes Finale.

Ein vergleichbarer Niederschlag improvisatorischen Spiels begegnet in den Schluß-*Variationen* eines *Andante*, das im Jahre 1799 Aufnahme in WEYSES Sammlung der *Vermischten Kompositionen* gefunden hat (s. Notenbeilage S. 39-41).⁵⁸ Eine solche Sammlung, bestehend aus Instrumentalkompositionen und Vertonungen sowohl deutscher wie dänischer Gedichte, genügte 1799 anscheinend kaum noch der gewandelten ästhetischen Auffassung und Erwartung der damaligen Zeit.⁵⁹ Lieber jedenfalls hätte der Rezensent es gesehen, daß die darin erhaltenen Klavierstücke „für sich allein“ erschienen wären. Dennoch hob er gesondert „zwey sehr brave Sonaten“ hervor, von denen diejenige in B-Dur als Kopfsatz eine Variationenfolge enthielt, deren 7. und 8. Variation „nach einer glücklichen Idee als freye Phantasien behandelt sind, und einen fertigen Klavierspieler, wie überhaupt alles, erfordern“.⁶⁰

Man geht bestimmt nicht fehl, bezüglich der Ablaufform der Weyseschen Improvisationen zum einen an das hier gewählte Modell von *Thema und Variationen* zu denken oder zum anderen an das ebenso naheliegende einer Konzertkadenz und all das, was es bei deren Gestaltung zu beachten galt. So schlug etwa der Hamburger BACH vor, „die verzierten Cadenzen [...], gleichsam eine Composition aus dem Stegereif [...], nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wieder den Tackt“ vorzutragen.⁶¹ Gleich die Vorschrift „senza tempo“ und die taktstrichfreie Notation bei WEYSES 7. Variation kommt einer solchen Forderung nach.

⁵⁸ Bei der Vortragsversion des vorliegenden Beitrags kam an dieser Stelle ein Ausschnitt zu Gehör, entnommen der von Thomas TRONDHJEM eingespielten Compact Disc *C. E. F. Weyse. Piano Sonatas* (Dacapo 8.224140).

⁵⁹ *AmZ* 2 (1799), Sp. 151: „Ein Werk von verschiedenen Kompositionen gleicht gewöhnlich einem zusammenge- rafften Bündel von Allerley, das so Niemandem viel hilft. Nicht allein, daß die so zusammen gestellten Instrumental- und Singesachen zufälliger Weise von sehr verschiedenem Werthe seyn können, weil es sich recht gut denken läßt, daß jemand z. B. für das Klavier gut und sogar vortreflich setzen kann, ohne grade dies auch für den Gesang zu können, und umgekehrt; so ist noch dabey das Unangenehme, daß durch die Vertheuerung eines solchen Werkes dem Liebhaber von einem oder dem andern, den aber das Eine davon gar nicht interessirt, oder das ihm seines mittelmässigen Werthes wegen gleichgültig ist, der Ankauf desselben erschwert wird. Man sollte daher wenigstens Instrumental- und Singstücke von einander scheiden, und jedes für sich bestehen lassen. Ob den grade immer Sonaten oder Variationen, oder was sonst allein gegeben würde, darauf käme so viel nicht an“.

⁶⁰ Ebenda, Sp. 151.

⁶¹ *Carl Philipp Emanuel BACH, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil*, Faks.-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Leipzig 1957,

Zu den von WEYSE in beiden Variationssätzen aufgegebenen Requisiten von Satzstruktur und Spieltechnik gehören im einzelnen

- die Wahl einer eingängigen, zuletzt nochmals in voller Länge erklingenden Melodie [1] als Variationsvorlage, die es dem Hörer erleichtern soll, die melodische Substanz bei ihrer Wiederkehr [2] und bei allem Verändern, Maskieren, Verstecken [3] oder nur Andeuten einzelner Derivate [4] in Erinnerung zu behalten,
- die Aufhebung der Taktordnung („senza tempo“), wodurch dem rezitativischen Vortrag [5], für den hier nur sein auftaktiger Beginn fixiert ist [6], gesondert Raum gegeben wird, dies in gezieltem Kontrast zu dem in Takte eingefassten „Presto“ [7],
- der aparte, für eine „freie Fantasie“⁶² essentielle trugschlüssige Harmoniewechsel nach Ges-Dur [8] und der nachfolgende harmonische Kulminationspunkt durch das Hineinsteuern und Auftürmen des Dominantseptnonenakkords in beiden Händen, danach dessen Auseinanderklappen in ein Arpeggio [9],
- das Auskosten von Crescendi [10], Sforzatoschlägen [11] und der kräftigen Schlußakkorde [12] zum einen und eines Diminuendo [13], des Verklingenlassens einzelner Töne, von Zwei- und Dreiklängen [14] oder von vollgriffigen Akkorden [15] zum anderen,
- das Aufbieten der Extreme von Sehr schnell [16] und Langsam („senza tempo“) [17], von Laut [18] und Leise [19] oder von Spitzenton [20] und Tiefstton [21] als den beiden Tönen, welche die Tastatur eines damaligen Klaviers gerade noch enthält,
- das Durchrasen der Tastatur mit zumeist fallenden Skalenläufen über vier Oktaven hinweg [22],
- das Präsentieren längerer einstimmiger Linien [23] oder chromatischer Gänge [24], profiliert durch den wechselnden Gebrauch von Triolen [25], Quintolen [26], Septolen [27] oder Nonolen [28] und das Ornamentieren einzelner Töne oder Figuren durch Vorschläge [29], Pralltriller [30], Doppelschläge [31] oder Trillerketten [32],⁶³
- das Aufbieten des konventionellen Schlußtrillers, um – wie bei der Konzertkadenz – unter seiner Decke [33] oder über seinem Teppich [34] nochmals die Melodie oder von ihr abgespaltene Partikel [35] zu intonieren, zuletzt das Schließen mit einem Dreifachtriller [36].

1. Teil, S. 131. – Vgl. hierzu ferner Daniel Gottlob TÜRK, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, Faks.–Nachdruck der 1. Ausgabe Leipzig und Halle 1789, hrsg. von Erwin R. JACOBI (= *Documenta musicologica* XXIII), Kassel 1962, S. 305–313; [J. Ph. KIRNBERGER], Art. *Cadenz (Musik)*, in: Johann Georg SULZER (Hrsg.), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1792, 1. Theil, S. 431–438; Günter KATZENBERGER, *Improvisatorische Elemente in Mozarts Kadenzen*, in: *Acta Mozartiana* XX/3–4 (1973), S. 55–59; Joseph S. SWAIN, *Form and Function of the Classical Cadenza*, in: *The Journal of Musicology* VI/1 (1988), S. 27–59; Philip WHITMORE, *Unpremeditated Art: the Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford 1991.

⁶² Peter SCHLEUNING, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973, S. 94, 159 ff.

⁶³ Folgt man seiner Autobiographie (S. 57 f.), dann hat sich WEYSE hinsichtlich der Ornamentik zunächst an C. Ph. E. BACHS *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753, 1762) orientiert, sich das „Kapitel von den Maniren“ sogar abgeschrieben. Vgl. hierzu ferner die beim Druck seiner *Klaviersonate Es-Dur*, op. 2 von J. A. P. SCHULZ mitgeteilten „Spiegazione dei segni“, auf welche sich die Neuausgabe der *Samlede Værker for Klavier* von WEYSE stützt.

Ausschnitt aus: Andante [mit 8 Variationen], gedruckt in: Blandede / Compositioner / af C.E.F. Weyse. / Kiøbenhavn. / Trykt hos S. Sønnichsen, / Kongl. privil. Node- og Bogtrykker [1799]

identisch mit 1. Satz von: Sonate / pour le Pianoforte / composée par / C.F.E. Weyse. / No.II, Copenhagen chez C.C. Lose [1818]

[1] *112* *Mor. 7 Senza tempo* [17]

[3] [7] [11] [15] [19] [23] [27] [31]

[5] [9] [13] [17] [21] [25] [29]

[3] [7] [11] [15] [19] [23] [27] [31]

The image displays a musical score for a piece titled "C. E. F. Weyse in Kopenhagen" by Schwab. The score is arranged in two columns of staves, with the right column on the left and the left column on the right. The right column contains six systems of staves, numbered 117 to 122. The left column contains six systems of staves, numbered 123 to 129. The notation includes piano (p) and violin (v) parts. Various musical notations are used, including slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions such as "Var. 8 Presto" and "Senza tempo" are present. Rehearsal marks are indicated by numbers in brackets: [20], [21], [22], [23], [24], [25], [26], [27], [28], [29], and [30]. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

The image displays a musical score for piano, consisting of 13 systems of music. Each system is numbered in a box at the beginning of the line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. Dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, *tr*, *dim.*, *rit.*, and *crac.* are used throughout. Performance markings include *poco cresc.*, *Tempo primo*, and *rit.*. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Some measures contain repeat signs or first/second endings. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

[20]

[21]

[22]

[23]

[24]

[25]

[26]

[27]

[28]

[29]

[30]

[31]

[32]

[33]

[34]

[35]

[36]

[37]

[38]

[39]

[40]

[41]

[42]

[43]

(Ausschnitt aus dem Neudruck *Dania sonans VIII/2*, S.59-64)

WEYSE hat keineswegs alle Möglichkeiten des improvisatorischen Spiels genutzt. Vermissen mag man beispielsweise, daß der Kontrapunktiker WEYSE hier nicht auch, wie sonst berichtet, bei seinem Stegreifspiel kanonische Künste eingewoben hat. Zu bedenken ist freilich, daß es sich bei diesen beiden Sätzen um Variationen handelt und nicht um eine Improvisation über spontan ausgeteilte Melodien oder Themen.

Dieses Faktum lenkt abschließend die Betrachtung noch kurz auf einen zu WEYSES Zeit festen Usus. Öffentlich praktiziert wurde er, wo sich Musiker in Konzerten als Improvisationskünstler zu beweisen suchten. Unter Musikern bildete er oft ein spezielles musikalisches Vergnügen. So berichtet WEYSE von dem privaten Besuch des Pianisten Carl VOLLWEILER und eines nicht näher bekannten Klarinettenisten namens Wilhelm WAGNER, die 1834 gemeinsam im Hoftheater ein Konzert gegeben hatten.⁶⁴

Endvidere har jeg gjort Bekjendtskab med to Virtuoser [...]; Begge ere meget brave og VOLLWEILER har særdeles Talent til at fantasere over opgivne Themas. De have da ogsaa besøgt mig adskillige Gange, og jeg har engang fantaseret for dem (Nicht sonderlich, men de syntes at være godt fornøiet). Jeg opgav ham det Thema:



hvorover han fantaserte temmelig længe, og virkelig ret interessant.

Als wahrer Meister des Klavierspiels hat sich in Kopenhagen vor allem Ignaz MOSCHELES präsentiert, von dem WEYSE neidlos erklärte, er sei der in höchstem Grade vollendete Pianist, den er jemals gehört habe.⁶⁵ Was nun seine Improvisationen anbelangt, so nutzte der vielgereiste böhmische Virtuose seine allorts gesammelten Erfahrungen und bediente sich, anders als WEYSE, nicht selten auch einer ausgeklügelten, auf die jeweilige Situation gerichteten Strategie, so daß der ihm entgegengebrachte, zumeist enthusiastische Beifall nichts anderes als eine zwingende Folge war. Den Verlauf einer derartigen Improvisation, dargeboten in Kopenhagen anlässlich einer Privateinladung bei Hofe, schilderte MOSCHELES seiner Frau wie folgt.⁶⁶

Ich hatte schon abwechselnd und zusammen mit GUILLOU [recte: Joseph GOUILLON] gespielt, als es zu meiner Improvisation kam. Die bejahrte Königin setzte sich unter tausend Entschuldigungen, ob sie mir auch nicht lästig falle, zu mir; König und Hofstaat folgten. Ich liess mich los wie ein racer (Rennpferd); alle Kraft, alles Feuer, ja sogar ein bischen Koketterie wendete ich an, um auf die königlichen Nerven zu wirken. Erst rossinirte ich ein bischen, weil ich weiss, dass dies Fieber auch hier bei Hofe grassirt, dann wurde ich gar ein Däne, und bearbeitete Volkslieder, endlich schloss ich, durch die lauten Bravo's übermüthig gemacht, mit dem dänischen ‚God save the King‘: ‚Kong Christian‘ [stod ved høien Mast; König Christian stand am hohen Mast]. Als ich geschlossen hatte – nun Du kannst Dir Alles denken – nur das war neu, dass der König bei den anwesenden Musikveteranen herumlief, um sein Erstaunen auszudrücken und sich bei ihnen Bestätigung zu holen.

⁶⁴ S. LUNN und E. REITZEL-NIELSEN, *Weyse Breve*, I, S. 102 f.; [dt. Übers.:] Des weiteren habe ich die Bekanntschaft zweier Virtuosen gemacht [...]; Beide sind sehr bieder, VOLLWEILER hat besonderes Talent, über ausgehändigte Themen zu fantasieren. Sie haben mich auch verschiedene Male besucht, und ich habe einmal für sie fantasiert (Nicht sonderlich, aber die meinten gut vergnügt worden zu sein). Ich übergab ihm [VOLLWEILER] das Thema, worüber er ziemlich lange und recht interessant fantasierte.

⁶⁵ Ebenda, I, S. 78: „den meest fuldendte Fortepianospiller jeg nogensinde har hørt“.

⁶⁶ *Aus Moscheles' Leben*, I, S. 218.

FRIEDHELM KRUMMACHER

**Saint-Saëns versus d'Indy –
Anmerkungen zu Sätzen für Streichquartett**

Welch unverhofften Zuwachs die französische Kammermusik vor dem Fin de siècle erhielt, wird im Rückblick erst dann deutlich, wenn man sich an den historischen Kontext erinnert. Zunächst könnte man meinen, die Gründung der *Société nationale de la musique* im Jahre 1871 sei der Impuls oder wenigstens ein Signal für den folgenden Aufschwung gewesen. Doch dauerte es immerhin fast zwei Jahrzehnte, bis das D-Dur-Quartett von César FRANCK 1890 eine Reihe bedeutender Beiträge eröffnete. Wie vielfach aber Kammermusik schon vor 1870 gepflegt wurde, hat Joël-Marie FAUQUET an einer Fülle von Belegen dargelegt.¹ Denn eine ansehnliche Reihe von Quartettgesellschaften, die auch anderen Besetzungen Raum gaben, sorgte für regelmäßige Aufführungen, die nächst MENDELSSOHNs und SCHUMANNs Werken ebenso die späten Quartette BEETHOVENS einschlossen. Selbst wenn so anspruchsvolle Musik nur begrenzte Resonanz fand, war sie jedenfalls für interessierte Musiker zugänglich. Kennt man aber die Quartette der Autoren, die bis zu dieser Zeit die französische Produktion vertraten, so wird eine eigentümliche Verspätung sichtbar, die zur Vorstellung von Paris als der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts quersteht.²

Quatre quatuors, die Alexandre BOËLY (1785–1858) schon 1824–27 geschrieben hatte, konnten postum noch um 1860 gedruckt werden, und ähnlich konservativ sind die 1840 erschienenen Beiträge op. 4–5 von Napoléon-Henri REBER (1807–1880).³ Edouard LALO (1823–1892) brachte sein Es-Dur-Quartett op. 19, das 1859 ausnahmsweise von Breitkopf publiziert wurde, noch 1886 als op. 45 in leicht revidierter Fassung erneut in Paris heraus. Und selbst Benjamin GODARD (1849–1895) ging 1876–77 in zwei Quartetten op. 33 und 36 (gedruckt 1882 und 1884) kaum über diesen Stand hinaus. Als Hauptvertreter darf jedoch Charles DANCLA (1817–1900) gelten, der zwischen 1839 und 1900 nicht weniger als 14 Werke lieferte, aber fast bis zuletzt an rudimentären Satzformen festhielt, in denen thematisch wenig gestütztes Figurenwerk die Überleitungs- und Durchführungspartien zu bestreiten hat. Weithin scheint hier immer noch die Tradition des Pariser *quatuor concertant* durch, dessen

¹ Joël-Marie FAUQUET, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870* Paris 1986, (Domaine musicologique, 1), S. 190–240, und die „Tableaux des programmes“ in Annexe V, S. 348–403.

² Zum gattungsgeschichtlichen Kontext vgl. Fr. KRUMMACHER, *Das Streichquartett, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 6,2), Laaber 2003. S. 182–209; eine knappe Charakterisierung der im folgenden untersuchten Werke ebd., S. 188 f. und 198 f.

³ Vgl. dazu ebd., S. 182–186, sowie J.-M. FAUQUET, *Le quatuor à cordes en France avant 1870: de la partition à la pratique*, in: *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, (Association Française pour le Patrimoine Musical), Paris 1995, S. 97–117, besonders S. 105 ff. zu den „quatuors de quartettistes“.

Blüte zu dieser Zeit freilich schon fast ein Jahrhundert zurücklag. Das gilt ähnlich für die fünf Werke von Louis-Théodore GOUVY (1819–1898), der immerhin lange in Deutschland gelebt hatte und dort mit maßgeblichen Musikern bekannt geworden war. Beispielhaft für dieses Repertoire ist eine Verlagsliste des Hauses Costallat, die schon DANCLAS letztes, erst um 1900 gedrucktes Werk enthält.⁴ Doch umfaßt sie neben dem Gattungskanon von HAYDN über BEETHOVEN bis zu MENDELSSOHN und SCHUMANN (aber ohne SCHUBERT) noch immer zahlreiche Werke von FESCA, HUMMEL, KROMMER, MAYSEDER, ROMBERG usw. Für sie bestand wohl noch zu dieser Zeit ein Bedarf in Paris, wogegen maßgebliche französische Zeitgenossen noch durchweg fehlen.

Daß die Repräsentanten einer als programmatisch begriffenen „ars gallica“ dem Quartett gegenüber so lange Abstinenz übten, ist kaum nur aus äußeren Umständen zu erklären. Gewiß stand die Oper – nicht anders als in Italien – im Brennpunkt des öffentlichen Interesses, und neben Klaviermusik war selbst mit Messen oder Orchesterwerken eher Aufmerksamkeit zu wecken als mit Kammermusik oder gar Streichquartetten. Daß sich die *Société nationale* auf Kammermusik konzentrierte, hatte weniger programmatische als pragmatische Gründe, denn die Mittel reichten offenbar kaum zur Finanzierung größerer Besetzungen aus.⁵ Verständlich wäre es hingegen, wenn in Paris Kammermusik, die als eine „germanische“ Spezialität erscheinen konnte, gerade nach 1871 nicht sonderlich en vogue war. Andererseits konnte aber die *Société nationale* ihr Vorhaben kaum recht einlösen, primär französische Werke zu bieten. Und weil die Produktion dafür viel zu schmal war, wurde der Ruf nach russischen, skandinavischen und selbst deutschen Werken laut.

Doch wurde erst das singuläre Streichquartett, das César FRANCK 1889–90 kurz vor seinem Tode schrieb, zum Katalysator einer genuin französischen Tradition, für die Romain ROLLAND später den Begriff des „renouveau“ geprägt hat.⁶ Erst danach entstanden nämlich nicht nur die Werke D'INDYS und weiterer Autoren, die man in Frankreich bald als „les Franckistes“ zusammenfaßte.⁷ In die Folgezeit vielmehr fielen auch die Beiträge von CHAUSSON, DEBUSSY und SAINT-SAËNS, und als einziges von vier Quartetten GOUNODS erschien sein a-Moll-Werk posthum erst 1896. Vergewahrtigt man sich, daß 1893 im Streichquartett von DEBUSSY, dem ein Jahrzehnt später das bedeutende Werk von RAVEL folgte, bereits ein Vorschein der Moderne aufleuchtet, dann wird wohl sichtbar, wie spät und im Grunde unerwartet die „klassische“ Phase des *Quatuor en France* einsetzte.

⁴ Vgl. das Faksimile bei Fr. KRUMMACHER, a.a.O. (wie Anm. 2), S. 185.

⁵ Vgl. dazu die Hinweise bei Katrin EICH, Die Kammermusik von César FRANCK, Kassel u. a. 2002 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 48), S. 62 f.

⁶ Zum „renouveau“ nach 1871 vgl. ebd., S. 59 f.

⁷ Jean GALLOIS, Les quatuors à cordes de l'école de FRANCK, in: Le Quatuor à cordes en France (wie Anm. 3), S. 119–129.

*

FRANCK'S D-Dur-Quartett ist zu komplex, als daß es sich in Kürze resümieren ließe. Nur soviel sei gesagt, daß Lento und Allegro im Kopfsatz – entgegen DAHLHAUS – keinen doppelten Sonatensatz bilden, sondern gemeinsam die Themenkomplexe in einer ambivalenten Formanlage darstellen.⁸ Ihre Funktion erweist sich erst im ambitionierten Finale, das zudem die Themen beider Binnensätze aufnimmt, um den Zyklus in komplizierter Transformation des gesamten Materials zu krönen.⁹ Auf dieses Werk und auf den späten BEETHOVEN berief sich Vincent D'INDY (1851–1931), als er 1909 in seinem *Cours de composition musicale* FRANCK zum eigentlichen Erbens BEETHOVENS proklamierte.¹⁰ Als Muster für sein eigenes Verfahren zog er sein zweites Quartett op. 45 heran, das 1897 erschien und von Herbert SCHNEIDER näher untersucht wurde.¹¹ Ihm ist ebenso wie dem ersten und dritten Werk ein „Epigraph“ vorangestellt, das die intervallische Substanz der Themen umschreibt und in op. 96 (1928–29) von einer ausführlichen „notice explicative“ ergänzt wird. SCHNEIDER hob zu Recht hervor, daß D'INDY das Themenmaterial „durch ein gemeinsames Ausgangsmotiv einheitlich“ habe, während „durch das allzu häufige Erklängen des zyklischen Themas“ zugleich „eine gewisse Eintönigkeit“ entstehe.¹² Das Urteil mag widersprüchlich klingen, es ist jedoch der Ausdruck des ambivalenten Vorhabens, höchste Einheit mit einem recht stabilen Material zu erreichen.

Weitaus flexibler verfuhr D'INDY 1890 in seinem ersten Quartett D-Dur, das offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck von FRANCK'S Modellwerk entstand. Wie variabel hier das „Epigraph“ gehandhabt wird, zeigt gleich der Beginn des Kopfsatzes (*NB Ia*):

⁸ Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Wiesbaden und Laaber 1980, S. 243 f.; vgl. dazu Sergej GUT und Danièle PISTONE, *La Musique de Chambre en France de 1870 à 1918*, Paris 1978, S. 107 ff.

⁹ K. EICH, a.a.O. (wie Anm. 5), zu den Ecksätzen S. 108–229 und 129–138 sowie zur zyklischen Anlage S. 139–146, ferner Wolfgang RATHERT, *Form und Zeit im Streichquartett César Francks*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolph STEPHAN*, hrsg. von J. KUCKERTZ u. a., Laaber 1990, S. 311–332, sowie Bernd WEGENER, *César Francks Harmonik, dargestellt am Streichquartett D-Dur*, in: *Revue belge de musicologie XLV*, 1991, S. 124–144.

¹⁰ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Bd. II, Paris 1909, S. 375–386. Vgl. dazu auch Stefan KEYM, *Der Rahmen als Zentrum. Zur Bedeutung von langsamer Einleitung und Coda in Vincent d'Indys Instrumentalmusik*, in: *Pluralismus wider Willen? – Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, hrsg. von Manuela SCHWARTZ und St. KEYM (Musikwissenschaftliche Publikationen, 19), Hildesheim u. a. 2002, S. 114–159; Renata SUCHOWIEJKO, *Auf der Suche nach dem Ideal. Vincent d'Indys zyklisches Prinzip zwischen Theorie und Praxis*, ebd., S. 260–275.

¹¹ Herbert SCHNEIDER, *Das Streichquartett op. 45 von Vincent d'Indy als Exemplum der zyklischen Sonate*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig FINSCHER*, hrsg. von A. LAUBENTHAL, Kassel u. a. 1995, S. 655–667.

¹² Ebd., S. 661 und 663.

[Motto:]



NB 1a: Einleitung

I. Vincent d'Indy, Op. 35.
(1890)

Lent et soutenu. (♩ = 52) Un peu plus vite. (♩ = 66)

1^{er} Violon.
2^d Violon.
Alto.
Violoncelle.

7

Denn das diatonische Motto, das Quartfall mit Sekundschrift und fallender Quinte verbindet, bewahrt im eröffnenden Lento nur die fallende Quarte, während sich ihr Pendant zum verminderten Quintfall verändert. Wiederholt sich der Vorgang – abermals im Unisono – von der Terz der Mollvariante aus, so wird nun auch der Quartfall verengt. Die diatonische Dur-Version erscheint erst im „Un peu plus vite“, in dem sie aber in den melodischen Strom der frei kanonischen Außenstimmen eingebunden ist. Der transponierten Wiederkehr beider Phrasen folgt als drittes Glied der Einleitung ein „Assez lent“ (NB 1b), in dem nun die Varianten des Mottos in Baßlage erklingen, bis es schließlich noch in die Viola eindringt (T. 39 und 43). Erst die akzelerierende Scharniergruppe, die in chromatischem Anstieg zum „Modérément animé“ in d-Moll führt, kommt ohne das Motto aus, während eine engräumige Motivzelle, die im Violoncello den Stimmverband stützt, zum Hauptsatz vermittelt.

Nur im Kopfmotiv des Hauptsatzes erscheint nochmals der Quartfall, doch wird er im weiteren intervallisch verändert und durch vorgeschalteten Leitton verdeckt. Von diesem Halbtonschritt geht das chromatische Potential aus, das die gearbeitete Überleitung ähnlich wie zuvor das Accelerando austrägt (NB 1c).

NB 1b:

Musical score for NB 1b, measures 35-40. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with dynamics such as *sfz*, *dimin.*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *poco espr.*, *poco cresc.*, and *pp*. A section starting at measure 39 is marked *Solo a*. A box labeled 'b' highlights a passage in the bass clef staves from measure 35 to 38. Another box labeled 'a' highlights a passage in the upper staves from measure 39 to 40.

NB 1c: Hauptsatz

Musical score for NB 1c, measures 49-53. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Modérément animé (♩ = 132)*. The music is marked with dynamics such as *f*, *sfz*, and *p*. Performance instructions include *sfz*, *sfz*, *p*, *sfz*, and *p*. A section starting at measure 49 is marked *sfz*. A section starting at measure 50 is marked *sfz très marqué*. A section starting at measure 51 is marked *sfz*. A section starting at measure 52 is marked *p*. A section starting at measure 53 is marked *p*. A section starting at measure 54 is marked *soutenu et expressif*. A section starting at measure 55 is marked *soutenu*. A section starting at measure 56 is marked *soutenu*. A box labeled 'b' highlights a passage in the upper staves from measure 53 to 54.

Dagegen hat sich der Seitensatz vom Motto gelöst (NB 1d), an das die Schlußgruppe nur einmal noch mit Quartfall erinnert.

NB 1d: Seitensatz

Musical score for NB 1d, measures 98-103. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music is marked with dynamics such as *p* and *dim.*. Performance instructions include *p* and *dim.*. A section starting at measure 98 is marked *p*. A section starting at measure 99 is marked *dim.*. A section starting at measure 100 is marked *dim.*. A section starting at measure 101 is marked *dim.*. A section starting at measure 102 is marked *dim.*. A section starting at measure 103 is marked *dim.*.

NB 2c:

Coda: Motto

NB 2d:

Coda: Hauptsatz

Weitere Varianten begegnen im Mittelteil des langsamen Satzes, dessen Coda das Motto wiederum am klarsten zitiert. Es ist ebenso im Tanzsatz wirksam, sofern das eröffnende Thema zweifach den fallenden Quartraum umspielt, der dem eigentlichen Hauptthema ebenso wie einem Fugathema im Zentrum zugrundeliegt. Wie zu erwarten prägt das Motto auch das Rondofinale, dessen gestaffelte Einleitung die maßgeblichen Intervalle exponiert, wiewohl dazwischen weitere Töne eingeschaltet sind. Doch bestimmt das Motto nicht nur den Refrain, sondern ebenso die Couplets, die dem Quart-Quintraumen nur Dreiklangsbrechungen voranstellen. Und die krönende Kombination der Themen mit dem gedehnten Motto ist der Coda zugewiesen, die mit den Einleitungen beider Ecksätze den mehrfachen Tempowechsel teilt. Je weiter aber die chromatisch schweifende Harmonik durch diatonische Klärung in D-Dur ersetzt wird, desto mehr gewinnt das Motto fast überdeutliche Präsenz.

Das Prinzip wird 1897 im E-Dur-Quartett op. 45 einerseits konsequenter gehandhabt, indem das Motto weit weniger intervallischen Varianten ausgesetzt ist. Die Folge ist andererseits eine geringere Variabilität, deren heikle Auswirkung SCHNEIDER hervorhob. Starrer noch verfährt 1928–29 das späte Des-Dur-Werk op. 96, und der Gelehrsamkeit, die hier in der „notice explicative“ hervortritt, entsprechen kontrapunktische Techniken in historisch getönten For-

men, die fast als Kritik an den Entscheidungen der Moderne anmuten. Doch verstand D'INDY wohl BEETHOVEN wie auch FRANCK gleich einseitig, wenn er beide als Zeugen für sein Verfahren anrief, die Themen aller Sätze aus einer „cellule génératrice“ abzuleiten, die als „motif conducteur“ fungieren sollte. Denn BEETHOVENS IX. Symphonie bietet nur im Finale Themenzitate, die aber von keiner gemeinsamen Substanz zehren. Und die späten Quartetten teilen nur partiell intervallische Zellen, die aber nur ausnahmsweise verbindende Themen begründen, sondern eher für einen Zusammenhalt der äußerst konträren Partikel sorgen. FRANCK dagegen bezog nicht nur die Themen aller Sätze aus einem Substrat, sondern verband ihre Transformation mit einer übergreifenden „forme cyclique“. Auf D'INDY mag sich berufen, wer nach einem verborgenen Schlüssel zum späten BEETHOVEN sucht; wer dazu aber skeptische Distanz wahrt, darf sich immerhin damit trösten, daß auch bedeutende Komponisten nicht grundsätzlich vor Mißverständnissen geschützt sind.

Für Wissenschaftler könnten D'INDYS Beiträge interessanter sein als für Musiker, daß sie aber im Repertoire bislang keinen Stammplatz haben, ist freilich ein Geschick, das sie – aus freilich unterschiedlichen Gründen – mit den Quartetten von SAINT-SAËNS teilen.

*

Sein erstes Streichquartett in e-Moll op. 112 schrieb Camille SAINT-SAËNS (1835–1921) erst 1899 mit 64 Jahren, und fügt man hinzu, daß noch fast zwanzig Jahre später ein zweites Quartett in G-Dur (op. 153, 1918) folgte, so ließen sich zunächst wohl einigermaßen retrospektive Alterswerke erwarten.¹³ Demgemäß stehen die Quartette von SAINT-SAËNS im Ruf, nur die verspäteten Beiträge eines Autors zu bilden, der ohnehin als notorischer Klassizist gilt.¹⁴ Bei einem flüchtigen Blick scheinen sich solche Vorurteile in op. 112 zu bestätigen, denn man muß nicht einmal an DEBUSSY denken, um rasch festzustellen, daß Thematik, Rhythmik und Harmonik nicht recht auf der Höhe der Zeit zu stehen scheinen. Darin wollte sich SAINT-SAËNS offenbar nicht mit D'INDY messen, doch wahrte er skeptische Distanz nicht nur zu FRANCK und seinem Kreis, sondern noch auffälliger ist der Verzicht auf die Ambitionen einer „forme cyclique“. Souverän werden aber scheinbar konventionelle Requisiten benutzt, um mit ihnen ein höchst geistvolles Spiel ins Werk zu setzen.¹⁵

¹³ Sabina TELLER-RATNER, Camille Saint-Saëns 1835–1918. A Thematic Catalogue of His Complete Works, Vol. 1 The Instrumental Works, Oxford 2002, passim; vgl. S. GUT und D. PISTONE, La musique de Chambre (wie Anm. 8), S. 139 ff.

¹⁴ Vgl. dazu Le Quatuor à cordes en France (wie Anm. 3), S. 256, wo die Quartette nur im Anhang kurz erwähnt wurden. Offenbar fielen sie durch den Raster einer Disposition, die zwischen Werken vor 1870 und nach der Jahrhundertwende nur der „école de Franck“ breiteren Raum gönnte.

¹⁵ Welche Wertschätzung SAINT-SAËNS der Kammermusik entgegenbrachte, geht bereits aus einem Aufsatz hervor, der 1880 für die Gründung der Société nationale rückblickend das Ziel nannte, die Aufmerksamkeit „auf Kammermusik zu richten“, vgl. C. SAINT-SAËNS, Die Société nationale de Musique, in: ders., Musikalische Reminiszenzen, hrsg. von Reiner ZIMMERMANN, Leipzig 1877, S. 228–232, hier S. 229.

Im Kopfsatz intoniert die erste Violine allein das über sechs Takte gehaltene *fis''*, das sich bei Zutritt der Unterstimmen als *Sixte ajoutée* im subdominantischen Quintsextakkord erweist. Wiederholt sich der Vorgang erneut, so bleibt er über zwölf Takte in der Schwebung, bis sich ein wiederholter Viertakter herauslöst, der an die Konvention eines Liedsatzes im 6/8-Takt denken läßt.

NB 3a:

Musical score for *NB 3a*, measures 7-14. The score is in 6/8 time. The first violin part begins with a long note on *fis''* (F-sharp) in measure 7, which is sustained through measure 14. The dynamics are marked *p*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The lower strings (viola, violoncello, and double bass) provide harmonic support with chords and tremolos. The key signature has one sharp (F#).

Denn die Unterstimmen begnügen sich mit akkordischer Füllung, die am Ende zum Tremolo aufgelöst und dann wieder auf Haltetöne reduziert wird. Wiederholt sticht jedoch von der sparsamen Harmonik eine Wendung ab (*NB 3b (1)*), die im Wechsel von e- und d-Moll eine gleichsam modale Folge impliziert (T. 41f., 45 f. und 51 ff.) und sich am Ende modulierend öffnet (T. 57 ff.).

NB 3b (1):

Musical score for *NB 3b (1)*, measures 40-47. The score is in 6/8 time. The first violin part begins with a long note on *fis''* (F-sharp) in measure 40, which is sustained through measure 47. The dynamics are marked *pp* and *sf*. The lower strings (viola, violoncello, and double bass) provide harmonic support with chords and tremolos. The key signature has one sharp (F#).

Zu breit als Einleitung und zu kurz als eigener Satz, verlängert sich der Abschnitt auf 75 Takte, an seinem Schluß jedoch rücken erneut – nun dominantisch zur Durparallele gerichtet – die gehaltenen Akkorde ein, zu denen das fallende Kopfmotiv steigend umgekehrt wird (c'' – d'', d'' – e'').

NB 3b (2):

Mit seiner Sequenzierung setzt in synkopischer Diminution (e'' – f'') das „Più allegro“ zu einem Thema an, das als eigentlicher Hauptsatz erscheinen kann:

NB 4a:

Exposition: Hauptsatz

Recht unverhohlen lugt aus ihm der Beginn von BEETHOVENS op. 132 hervor, die synkopischen Vorhalte jedoch, die auf- oder abgleitend mit gekurvten Figuren zusammentreten, erweisen sich nun als verbindendes Glied in einem Prozeß, in dem die Funktionen der Themen und Teile konsequent umgedacht werden. Sie werden von einem Zwischensatz abgefangen, dessen Akkordgerüst in straffer Punktierung synkopisch verschoben und in rasche Tonrepetitionen aufgelöst wird, bis er kurz mit der thematischen Figuration zusammentritt. Konventioneller ist wieder der Seitensatz, der modulierend die Stimmen durchzieht und in einem entspannten Akkordfeld mündet, das der Eröffnung entspricht (*NB 4b und 4c*).

NB 4b: Zwischensatz

95

NB 4c: Seitensatz

118

Die Durchführung verbindet eingangs Vorhalte und Figuren des Hauptsatzkomplexes, um nach kurzer Reduktion auf den Zwischensatz zurückzukommen (T. 157–181). Sobald sie aber zum 12/4-Takt wechselt, setzt eine Variante des punktierten Zwischensatzes in der Viola wie ein Fugathema an (T. 182–191). Dazu tritt in der Oberstimme ein Kontrasubjekt, das nicht nur rhythmisch auf den Seitensatz zurückweist, sondern sich intervallisch als partielle Umkehrung seiner Teiglieder auffassen läßt (NB 5a).

NB 5a:

Durchführung – Zentrum

182 (♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩) (♩ = ♩)

184

Indem es zugleich die fallenden Vorhalte des Hauptsatzes aufnimmt, werden Zwischen- und Seitensatz derart transformiert, daß sich mit ihrer Gestalt zugleich die Funktion vormals nachgeordneter Glieder verwandelt. Und nachdem beide nochmals gerafft werden, schälen sich erneut figurative Fragmente und isolierte Vorhalte als thematischer Kern heraus, der schließlich noch jene Wendung aufnimmt, die in der Eröffnung durch quasi modale Färbung auffiel (T. 217–219). Der akkordischen Liquidation des Materials schließt sich ein Rekurs auf den Seitensatz an, seine leittönigen Implikationen erinnern nun deutlicher an den Hauptsatz, wonach sich mit Eröffnung, Seiten-, Haupt- und Zwischensatz eine äußerst gestraffte Reprise andeutet, in der die Themen umgestellt werden, nachdem sie ihre eigentliche Funktion erwiesen haben. Unmittelbar vor den Schlußakkorden treffen jedoch im Unisono nochmals die Töne e–f–e zusammen (T. 353 f.), die das gemeinsame Signum der Disposition bilden (*NB 5b*).

NB 5b: Satzende

The image shows a musical score for the end of a piece, starting at measure 352. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A box highlights a specific section of the music, likely the e-f-e sequence mentioned in the text.

In ihr mußte die Exposition die Funktion der Themen offen lassen, um sie erst in der kombinatorischen Transformation der Durchführung zu klären.

In gleicher Weise entwickeln die Binnensätze ein zunächst ganz schlichtes Material, das im Tanzsatz an zweiter Stelle nur von synkopierter Oberstimme zu akkordischer Begleitung ausgeht und rasch in flinken Triolen ausläuft. In einer kleinen Durchführung jedoch überlagern sich die rhythmischen Schichten, und das gravitatische Trio verwandelt sich in der Coda in E-Dur zur dezenten Anspielung auf BEETHOVENS *Thème russe* aus dem zweiten Rasumowsky-Quartett. Strikt periodisch ist das Thema des langsamen Satzes gebaut, der sich bei wachsender Ornamentierung schrittweise auffächert. Eigenartiger noch ist die Harmonik mit zahlreichen Vorhalten, die vielfach aber ihre konventionelle Auflösung verweigern. Trotz seines knappen Formats ist das Finale ein ausgewachsenes Sonatenrondo, dessen Refrain die Vorhaltbildungen aus dem Kopfsatz aufgreift. Bleibt das Couplet wieder ein selbständiges Formglied, so verwischen sich erst nach der Durchführung die Grenzen zwischen Refrain und Couplet. Unmittelbar vor der Coda schiebt sich indes ein Verweis auf die modale Klangfolge ein, die im Kopfsatz den Widerpart zum Netzwerk der Vorhalte darstellte (*NB 5c*).

NB 5c: Finale – Coda

129

So zeigt sich, daß SAINT-SAËNS die Verfahren der Transformation und der zyklischen Rückbindung vollauf beherrschte, ohne sich jedoch von der *idée fixe* eines intervallischen Substrats leiten zu lassen, womit D'INDY alle Sätze verbinden wollte. Anders als bei FRANCK erreicht die zyklische Transformation aber nicht den gesamten Zyklus, sondern beschränkt sich auf dezente Rückverweise im Finale. Dabei wahren alle Sätze mit ihrem Material auch ihren charakteristischen Tonfall, der ganz den früheren Traditionen der Gattung entspricht. Was sie aber in anderer Weise verbindet, das ist die Reflexion jener historischen Modelle, von denen sie ihren Ausgang nehmen. Darin erweist sich ein souveränes Spiel mit den Konventionen, das die Gattungstradition auf eigene Weise ernst nimmt.

Restriktiver noch wirkt das zweite Quartett, das sich 1919 mit nur drei Sätzen bescheidet und dennoch – wie hier nicht mehr zu zeigen ist – den Ansprüchen der Gattung vollauf Genüge tut. Zu dieser Zeit lagen schon maßgebliche Hauptwerke von BARTÓK und SCHÖNBERG vor, und den jungen HINDEMITH erwartete ein fulminantes Debüt in Donaueschingen, während ihm ein Musiker wie Ernst TOCH nacheiferte, der zuvor noch drei Quartette in später BRAHMS-Nachfolge geschrieben hatte. Daneben nimmt sich das Spätwerk von SAINT-SAËNS fast anachronistisch aus, im Unterschied zum letzten Werk D'INDYS bleibt es aber bei einem kühl reservierten Spiel, das in seiner Kargheit befremdlich wirken kann, ohne sich noch auf den zeitgenössischen Kontext einzulassen.¹⁶ In ihrer Transparenz, die jeden äußeren Effekt vermeidet, mag solche Musik für heutige Spieler wenig attraktiv sein, für einen Historiker jedoch, der die Pluralität der Positionen zu begreifen sucht, bleibt sie eine eigenartige Facette in der Vielfalt der Gattungsgeschichte.

*

¹⁶ So konnte 1995 festgestellt werden, das zweite Quartett sei „étrangère à son temps, mais si bien faite quelle ne peut manquer de séduire“, vgl. *Le Quatuor à cordes en France* (wie Anm. 3), S. 256.

Während sich D'INDY auf BEETHOVEN wie FRANCK bezog, um eine „forme cyclique“ mit aktueller Harmonik zu verbinden, hielt SAINT-SAËNS gelassenen Abstand, um auf seine Weise die Gattungstradition zu erfüllen. Wer ihn einen Klassizisten nennt, sollte nicht die historische Reflexion übersehen, die in seiner Musik im Spiele ist. Denn die Konsequenz, mit der SAINT-SAËNS die Satzprozesse umdachte, findet kein Gegenstück bei D'INDY, der hergebrachte Satzformen fast schulmäßig ausfüllte. Wer aber die Komplexität seiner Kompositionen bewundert, kann kaum den Preis bestreiten, der dafür zu begleichen war.

Als SAINT-SAËNS 1919 zu den „Idées de M. Vincent d'Indy“ öffentlich Stellung nahm, ging er von den fundamentalen Kategorien „Rythme, Mélodie, Harmonie“ aus, um sich im weiteren mit Fragen der Artikulations- und der Kontrapunktlehre zu befassen. Zielte die Kritik aber abschließend auf César FRANCK und die ihm durch D'INDY zugemessene Position, so blieben die Probleme einer „zyklischen“ Formstruktur sogar dort ungenannt, wo einmal FRANCK'S Violinsonate in A-Dur und zugleich die überragende Bedeutung von LISZT Erwähnung fand.¹⁷ Der anschließende Briefwechsel bezeugt jedoch, daß beide Musiker durchaus auf kollegial korrekte Kontakte bedacht blieben, selbst wenn ihre Meinungen und Vorlieben vielfach differieren mochten.¹⁸ So unterschiedlich aber ihre Werke sind, so sehr repräsentieren sie doch gemeinsam ein Stück der ungewöhnlichen Individualität, die insgesamt das „renouveau“ der Gattung in Frankreich charakterisiert hat.

¹⁷ Camille SAINT-SAËNS, *Les Idées de M. Vincent d'Indy*, Paris 1919, S. 11 ff., 23 ff. und 37 ff. (Renate GROTH verdanke ich freundliche Hinweise zu den Quellen dieser Auseinandersetzung).

¹⁸ Léon VALLAS, *Une discussion Saint-Saëns et d'Indy*, in: *La Revue musicale* 23, 1947, S. 79–87. Nachdem D'INDY brieflich nochmals zugunsten von FRANCK plädierte, bekannte SAINT-SAËNS in seiner Antwort nun offen: „je trouve sa musique sans grâces et sans charme; elle m'ennuie.“

SUSANNE RODE-BREYMANN

Anlaßbezogene Gattungsdifferenzierung.

Eine Skizze zu den Geburtstags- und Namenstagsopern von Kaiser Leopold I. und seiner Gattin Eleonore Magdalena Theresia

Angesichts der zentralen Rolle, die Arnfried Edler in Fragen der Gattungsgeschichte in der Musikwissenschaft einnimmt, ist es naheliegend, zu einem Festsymposium für ihn ein gattungsgeschichtliches Thema beizutragen. Aber nicht nur dieser wissenschaftliche, sondern auch ein persönlicher Grund bedingte diese thematische Entscheidung: Im April 1995 hielt ich einen Bewerbungsvortrag auf die damals neu und maßgeblich auf das Betreiben von Arnfried Edler hin in Hannover eingerichtete C 2-Hochschuldozentur. Glücklicherweise auf Platz 1 der Liste und noch glücklicher zum Sommersemester 1996 berufen, eröffnete mir Herr Edler, meine Habilitation müsse quasi stehenden Fußes noch im gleichen Semester erfolgen. Ein Kraftakt war die Folge, während dessen ich Herrn Edlers enorme Verlässlichkeit kennen- und schätzenlernte.

Zweifellos hätte mir nichts besseres in meinem wissenschaftlichen Leben passieren können als dieses Habilitationsverfahren. Es hat mich produktiv aus der Bahn geworfen und war ein kräftiger Impuls zur Neuorientierung, stoppte jedoch auch ein wissenschaftliches Vorhaben – nämlich meine eigentlich als Habilitationsschrift geplante Studie über die Oper am Habsburger Kaiserhof. Erstmal rückten andere Dinge in die vorderste Reihe – das volle Lehrdeputat, der Ruf an die Kölner Hochschule, eiligere Publikationen. Aber das Opern-Vorhaben wuchs doch irgendwie weiter, und es liegt guter Sinn darin, aus Anlaß des Arnfried Edler ehrenden Symposiums mit folgendem Beitrag Einblick zu geben, daß das Projekt nun tatsächlich wiederaufgenommen ist. Das entstehende Buch wird anders sein als es die Habilitationsschrift gewesen wäre. Auch insofern hat sich die Unterbrechung 1996 als höchst positiv erwiesen und ist Grund großer Dankbarkeit für die entscheidende Rolle, die Arnfried Edler an einer nicht ungefährdeten Weggabelung meines wissenschaftlichen Weges übernommen hat.

Was ich 1996 nicht geträumt hätte: Inzwischen ist ein Werk dieses Repertoires nach 300 Jahren erstmals wiederaufgeführt worden und zwar im Dezember 2003 Giovanni BONONCINIS *Festa per musica Il Ritorno di Giulio Cesare* unter Leitung von Konrad JUNGHÄNEL: Wird Vergessenes wieder zu Klang (und dann noch unter Leitung eines Interpreten wie Konrad JUNGHÄNEL), wächst – das ein großer Vorzug des Fachs Musikwissenschaft an Musikhochschulen – der Genuß wissenschaftlichen Nachdenkens darüber.

Als Einstieg in dieses Nachdenken sei mit einem archivarischen Befund begonnen: Arbeitet man am Notenmaterial der Musiktheaterwerke aus der Regierungszeit von Kaiser LEOPOLD I., stößt man auf ein merkwürdiges Phänomen. Die Benutzerblätter am Ende der in weißem Leder gebundenen Opernpartituren aus der sogenannten Leopoldinischen Schlafkammerbibliothek sind bei großdimensionierten musiktheatralen Werken recht gut gefüllt, bei kleindimen-

sionierten finden sich wenige Benutzerunterschriften. Wollte ich Mikrofilme von großdimensionierten Opern, waren diese schnell als Kopie bereits vorhandener Filme zu haben, wollte ich Mikrofilme einaktiger Opern, handelte es sich in aller Regel um Erstverfilmungen. In beidem dokumentiert sich ein selektives Forschungsinteresse, das nur Segmente des kulturellen Gesamtgefüges Oper am Habsburger Kaiserhof zu beschreiben sich angeschickt hat.

Daß sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts am Wiener Hof in Abhängigkeit von den Aufführungsanlässen, gleichsam in dynastischem Abbildungsverhältnis, eine Vielfalt von auch kleineren Gattungen herausbildete, fand seitens der Musikwissenschaft bisher wenig Beachtung. Man blieb auf der Spur der Denkmäler- und Meisterwerke-Orientierung, wie sie durch die Edition von *CESTIS Il pomo d'oro* (DTÖ 1896/97) und *FUX' Costanza e fortezza* (DTÖ 1910) vorgeprägt worden ist, und stellte bei der Suche nach weiteren Spitzenwerken enttäuscht fest, die unzähligen Opern aus LEOPOLDS jahrzehntelanger Regierungszeit hätten „ein nahezu alterslos einheitliches Gesicht“¹. Davon kann höchstens unter bestimmten, nämlich gattungs- und institutionengeschichtlichen Differenzierungen die Rede sein – und die stehen bisher aus, was angesichts der kaum studierten kleineren Gattungen nicht verwundert. Andererseits ist es allerdings doch frappierend, daß angesichts eines Gattungsfeldes, das sich wie die Oper am Wiener Kaiserhof so offensichtlich an repräsentativen Zwecken orientierte, nicht längst genauer nach den Gattungstraditionen, also den „normativ verfestigte[n] Zusammenhänge[n] zwischen außermusikalischen Funktionen und musikalisch-technischen Verfahrensweisen“² gefragt wurde.

Das schwer überblickbare Repertoire von mehreren hundert theatralen Werken mag einer genaueren Untersuchung entgegenstehen, die Bedrückung durch die schiere Quantität groß sein, dennoch muß das Repertoire unter dieser Fragestellung systematisiert werden, denn das ungeheure Anwachsen von Opern insbesondere zu den Geburts- und Namenstagen am Wiener Hof ist ein auffälliges Charakteristikum der dortigen imperialen Opernproduktion. Zunächst gab es jährlich nur zum Geburtstag des Kaisers und seiner Stiefmutter, Kaiserin-Witwe ELEONORA, eine neue Oper. Im Umfeld von LEOPOLDS erster Heirat mit MARGARITA TERESA setzten Operaufführungen anlässlich auch von Geburtstagen anderer Hofmitglieder ein, während die Namenstage noch nicht theatralisch, sondern nur musikalisch begangen wurden. Szeneische Aufführungen anlässlich der Namenstage gab es erst in LEOPOLDS dritter Ehe mit ELEONORE MAGDALENA THERESIA VON PFALZ-NEUBURG – und um diese Phase, die Jahre 1677–1705, soll es im folgenden gehen.

¹ Silke LEOPOLD: Antonio Draghis *Leonida in Tegea*, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheater, Bd. 2, S. 66

² Carl DAHLHAUS: Was ist eine musikalische Gattung?, in: NZfM 135, 1974, S. 622

Nachdem Kaiser LEOPOLDS zweite Gattin – ohne Thronerben – am 8. April 1676 im Alter von nur 23 Jahren an Schwindsucht gestorben war, begann ein hartes Heiratsgeschäft, denn in der dritten Ehe mußte unbedingt ein männlicher Nachkomme geboren werden: ELEONORE MAGDALENA THERESIA VON PFALZ-NEUBURG war schon für die zweite Ehe von LEOPOLD im Gespräch gewesen, aber ihre Vater, Pfalzgraf PHILIPP WILHELM VON NEUBURG war seinerzeit noch profranzösisch gewesen und hatte dem Kaiser erst nach mehreren Enttäuschungen durch Frankreich in einem Vertrag vom 16. Juli 1674 „seine Unterstützung im Krieg gegen Frankreich“ zugesichert und versprochen, „die kaiserliche Politik am Reichstag zu befördern.“³ Der neuburgische Hof ließ nichts unversucht: Bereits „in den letzten Tagen der sterbenden Kaiserin“ CLAUDIA FELICITAS ließ man sich laufend „über deren Gesundheitszustand“ informieren und arbeitete in einer „sorgsam geplanten und mit List und Energie durchgeführten diplomatischen Operation“⁴ erfolgreich auf die Heirat von Kaiser LEOPOLD I. und ELEONORE MAGDALENA THERESIA am 14. Dezember 1676 in Passau hin.

In ihrer langen, 28jährigen Ehe bis zu LEOPOLDS Tod im Mai 1705 bestand am Hof ein recht einheitlicher Festkalender, der Opern zu den Geburtstagen der Kaiserin am 6. Januar und des Kaisers am 9. Juni und – das neu am Hof – zu den Namenstagen der Kaiserin am 22. Juli und des Kaisers am 15. November umfaßte. 1677 wurde erstmalig am Namenstag der Kaiserin eine Oper gegeben, und das noch bevor es nach 1679 üblich wurde, den Namenstag auch des Kaisers mit einer Opernaufführung zu begehen. Unklar bleibt angesichts dieser Tatsache die beharrlich fortgeschriebene biographische Einschätzung, LEOPOLDS dritte Gattin habe der Opernliebe ihres Mannes gegenüber ablehnend gestanden. Die Aufführungsg Gepflogenheiten sprechen dagegen, denn keine der Opernkunst gänzlich abholde Kaiserin hätte sich mit jährlich zwei neuen Opern feiern lassen, während anfangs noch nicht einmal ihr opernnärrischer Gatte dieses Vorrecht für sich in Anspruch nahm. Möglicherweise (obwohl auch daran Grund zu zweifeln besteht⁵) verstand sie von Musik weniger als vor allem die zweite Frau LEOPOLDS, zumindest aber dem repräsentativen Sinn der expandierenden Opernpflege und deren Ereignischarakter gegenüber scheint sie durchaus aufgeschlossen gewesen zu sein.

³ Hans SCHMIDT: Zur Vorgeschichte der Heirat Kaiser Leopold I. mit Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg, in: ders.: Persönlichkeit, Politik und Konfession im Europa des Ancien Régime: Aufsätze und Vorträge zur Geschichte der frühen Neuzeit, Hamburg 1995, S. 259–302 (=Beiträge zur deutschen und europäischen Geschichte; Bd. 13), hier: S. 270

⁴ ebd., S. 274

⁵ vgl. dazu ebd., wo es auf S. 289 f. heißt: Der neuburgische Rat Andreas SCHELLER, Agent und später Resident am Kaiserhof ließ den dortigen Hofkanzler Paul HOCHER „wissen, daß er ein von Eleonore komponiertes *Regina Coeli* in Händen habe, daß man bei Gelegenheit dem musikliebenden und selbst sehr gute Kompositionen schaffenden Kaiser zuspielden könne. Der Hofkanzler bezeichnete dieses Idee Schellers zwar als sehr gut, meinte aber doch“ daß sie „eher schade als nütze. Denn als man seinerzeit dem Bild der nun verstorbenen Kaiserin ein von dieser komponiertes Lied beigeheftet habe, da sei ein großer Widerstand am Hofe gegen sie erwachsen aus Angst, sie möchte den Kaiser zu häufigem Theaterbesuch und ähnlichem verführen.“

Wie unmittelbar der Aufführungsreigen von der gesellschaftlichen Organisation abhängig war, wird im Blick auf Jahre ohne Geburtstags- und Namenstagsopern deutlich: Unterbrechungen gab es aufgrund kriegerischer Situationen, etwa der Türkenbelagerung, oder aufgrund der Pestgefahr (1683/84), derentwegen der Hof Wien verließ. Die meisten Unterbrechungen aber sind Folge von Hoftrauer, von der das Zeremoniell – das für uns Nachgeborene frappierend – im Kindesalter verstorbene Mitglieder des Kaiserhofes ausnahm. In Zeiten der Hoftrauer trat Kammermusik an die Stelle von theatralen Aufführungen. Je nach Termin und Verwandtschaftsgrad jedoch lockerte man diese Regelung und spielte entweder dramatische Kompositionen, ohne sie szenisch zu realisieren, oder entschied sich für diskrete szenische Aufführungen in Räumen der Hofburg, „auff geheimer Schau=Bühne“. Auch Geburten, nach denen die Kaiserin erst zu bestimmten Zeiten wieder in der Öffentlichkeit auftreten durfte, hatten solche szenischen Aufführungen in privaten Räumen zur Folge. Ob gespielt wurde, in welcher Räumlichkeit gespielt wurde, ob und welche Zuschauer zugelassen wurden und auch in welcher Façon gespielt wurde, hing also vollständig von den durch die Zeremonie geregelten Rahmenbedingungen ab, auf die hin die verschiedenen künstlerischen Gewerke die Produktion zuzuschneiden hatten. Façon meint dabei in erster Linie den szenischen Aufwand, den man bei Hofe liebte, allerdings (wohl eher schweren Herzens) einschränkte, um etwa in der Zeit des Türkenkriegs (im Falle von *Tullio Hostilio, Aprendo il Tempio di Giano* 1684) die Sparsamkeit des Hofes zu demonstrieren.

Opern zum Geburtstag oder zum Namenstag – macht das einen Unterschied? Silke LEOPOLD will uns Glauben machen, man könne beides über einen Kamm scheren, indem sie beiden gleichermaßen „heroische Themen aus der klassischen Historie, bisweilen mit Anspielungen auf den Kaiser“⁶ zuordnet. Davon kann nun ganz und gar nicht die Rede sein. Vielmehr ergeben sich schon auf den ersten äußeren Blick Korrespondenzen zwischen Anlaß und Gattung [siehe Tabelle, S. 67]:

An den Namenstagen wurden überwiegend einaktige Werke gespielt, an den Geburtstagen hielten sich Einakter und Dreiakter ungefähr die Waage. Als häufige Gattungsbezeichnungen der Namenstagsoper finden sich *Festa musicale* (8), *Introduzione ad un balletto* (7) und *Drama per musica* (4), bei den Geburtstagsopern sind es *Drama per musica* (17), *Introduzione ad un balletto* (5), *Festa musicale* (4) sowie *Festa teatrale* und *Trattenimento musicale* (je 3), bei den Namens- und Geburtstagsopern gibt es je 9 nur einmal gewählte Gattungsbezeichnungen, wobei eine Schnittmenge nur für drei Bezeichnungen, nämlich *Festa per musica*, *Comedi* und *Compositione per musica*, besteht, während sonst die Opern zu den verschiedenen Anlässen auch verschiedene Gattungsbezeichnungen tragen. Die zunächst nur quantitativ hergeleitete

⁶ ebd., S. 66

Differenzierung läßt sich über die Anlässe hinaus bezüglich der Geschlechter fortsetzen: Die Festa musicale ist ganz offenbar „die“ Namenstagsgattung der Kaiserin (8) gewesen und begegnet (als Festa teatrale⁷ oder Festa musicale) gehäuft (4) auch anlässlich ihrer Geburtstage, während für den Kaiser eine Drama per musica-Häufung (8) an den Geburtstagen zu konstatieren ist, und diese Gattung auch an seinen Namenstagen (4) vorn an steht. Weiter fällt auf, daß sich für beide Geschlechter zwei gehäufte Namenstags-Gattungsbezeichnungen und vier gehäufte Geburtstags-Gattungsbezeichnungen ergeben, daß sich jedoch bezüglich der einmaligen Gattungsbezeichnungen für die Kaiserin in beiden Fällen weniger Varianten (3) finden, für den Kaiser das Spektrum mit je 8 Varianten wesentlich weiter ist.

Bleibt man zunächst bei den Namenstagsopern [siehe Tabelle, S. 68], so wird auch inhaltlich eine Gender-Differenzierung der Zwecksetzung erkennbar: Die Musiktheaterwerke für die Namenstage der Kaiserin tragen die Gattungsbezeichnung „Festa musicale“ und „Introductione d’un balletto“, zielten also entweder auf allegorische Huldigung oder räumten dem Tanz durchaus auch von verschiedenen Hofmitgliedern, unter ihnen JOSEPH I., Erzherzog KARL sowie die Erzherzoginnen MARIA ELISABETH, MARIA ANNA und MARIA THERESIA (bereits im Kindesalter⁸), großen Stellenwert ein (und wie bekannt, kapituliert die Musikwissenschaft rasch, wenn es um Tanz geht).

Außerdem legte der Sommertermin Freilichtaufführungen nahe, so daß beinahe systematisch sämtliche Habsburger Schloßgärten als Aufführungsorte durchwandert und Schauplatz eindrucksvoller Szenerien wurden: Anfangs wurde im Garten von Schloß Schönbrunn gespielt (1677, 78, 82). Schönbrunn, nach 1655 Witwensitz von ELEONORA, die die alte Katterburg durch einen 16achsigen Neubau erweitern ließ, wurde während der Türkenbelagerung im Sommer 1683 schwer verwüstet. Späterhin fanden die Aufführungen bevorzugt im Garten der Favorita im heutigen IV. Wiener Gemeindebezirk statt (1691, 92, 95, 98). 1693 nutzte man die dortige Grotte, 1701 errichtete man auf dem dortigen Teich eine Bühne. Aber auch der Garten von Schloß Frohsdorf (1681), der Garten der Hofburg (1686) oder die Bellaria (1687) waren Aufführungsorte. Natürlich blieb der Ort nicht ohne Auswirkungen: Hirten, Nymphen, Jäger

⁷ Ebenfalls zu Ehren der Kaiserin wurde in Wien erstmals eine Festa teatrale aufgeführt, und zwar 1671 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin die Festa teatrale *La Gara dei Genij*. „Obwohl sie nur aus einem Akt bestand, war sie mit sechs Szenenbildern, je zwei Balletten und Kampfscenen und nicht weniger als sieben Bühnemaschinen ausgestattet. Es ist dies die erste mit der Gattungbezeichnung *Festa teatrale* versehene Oper am Kaiserhof, und MINATO ist sich der Neuheit dieser Form bewußt, wenn er in der Vorrede an den Leser sagt: ‚*Eccoti una forma di Scenica Compositione, che dalla Mia Musa più non vedesti.*‘ Dieses Werk ist dadurch gekennzeichnet, daß bis auf einige Gestalten aus der antiken Mythologie lauter Allegorien auftreten und von Anfang an der Kaiserin huldigen.“ Herbert SEIFERT: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985, S. 72

⁸ Anlässlich der Aufführung von *La più generosa Spartana* 1685 schrieb ELEONORA II. „an ihren Schwiegersohn, den Herzog Karl V. von Lothringen, sie sei sehr galant gewesen, der Erzherzog Joseph [geboren 1678] habe das Wenige, das ihm übertragen war, gut ausgeführt, und auch das Ballett sei gut gelungen.“ zitiert nach: SEIFERT, Kaiserhof, S. 97

und Jägerinnen bevölkerten die Naturkulisse, es dominierten mythologische Begebenheiten und einfache Allegorien. Anders als in den Geburtstagsopern, in denen es um eine Tugendlehre ging, stand bei den Namenstagsopern die Unterhaltung, der Schauwert und das Pittoreske im Vordergrund, was stellvertretend der folgende Bericht über *Le Fonti della Beotia* 1682 verdeutlichen mag, den Justus PASSER an die Landgräfin ELISABETH DOROTHEA VON HESSEN-DARMSTADT schickte:

„Am Verwichenen Dienstag [...] haben Ihre M[ajestät] die Verwittibte Kayserin die generalprobe der zu Ehren der regierenden Kayserin M[ajestät] Nahmenstags angestellten Italienischen kostbaren comoedi, in dem großen Lustgarten zu Schönbrunn halten lassen, alwo an statt deß theatri, auf einem grünen Platz, Zwischen grünen Spallier Vnd Bindwerken, hohe Berge perspectivisch Vfgerichtet, darauf Häußer gebaut, in der mitten gantz offen, Vff Beeden seiten 2. frische Brunnquellen, Vnd hin Vnd wider mit schön grünenden Bäumen gezieret war.

Loco interludij kamen Bähren Vnd Löwen aus den Wäldern Vnd Büschen, welche rechte Menschen, Vnd nur in der wilden Thieren häute eingenehet, Vnd alßo von den Jägern gefället wurden; [...] Wie nun alles Vnter freyem Himmel agirt vnd bald geendigt wurde, kompt ein Vnvermerkter Sturmwind, Vnd Vnversehenes Gewitter Vnd Regen, daß [...] der große Sturmwinde das Vfgerichtete theatrum Zur rechten Seite Zerknackte Vnd Theils vbern hauffen risse, dahero auch die rechte comoedi, der ordre nach, gestern nicht, sondern heut erstlich hat können agiret werden.“⁹

Weiter beschreibt PASSER, wie alle sich „aus dem Garten ins Truckene zu salviren“ versucht hätten. Ein Thor, der unter solchen Bedingungen tiefschürfendes Musiktheater hätte planen wollen. Das gilt auch für die Werke mit römischen Stoffen: Im Musiktheater des Habsburger Hofes stand es hoch im Kurs, römische Großtaten zu zeigen, um im Analogieschluß dazu den eigenen Stellenwert und die eigene Bedeutung herauszustellen. Auch in den Namenstagsopern für den Kaiser ist dies ein Strang: Unter Verwendung vor allem von Titus LIVIUS‘ Geschichtswerk *Ab Urbe condita Libri* oder VALERIUS MAXIMUS‘ *Facta et dicat memorabilia* greifen sie römische Geschichte auf. Anders akzentuiert sind die Namenstagsopern für die Kaiserin: Römische Begebenheiten tauchen ebenfalls auf, gehäuft in der Festa musicale-Trias der Jahre 1697 bis 1699 über römische Stoffe (*La Tirannide abbuta dalla Virtù, Il delizioso Ritiro di Lucullo* und *Le Finezze dell’Amicizia, e dell’Amore*), sind aber seltener, werden rhapsodischer aufgegriffen und stützen sich auf einen anderen antiken Autor – nämlich PLUTARCH¹⁰, d. h. auf Abschnitte aus seinen Parallelbiographien oder Abschnitte wie über die Frauentugenden aus seinen ethischen Schriften. Mehrmals geht es dabei um *Cornelia*, die edle Römerin, die nach dem Tod ihres Gatten die Hand des ägyptischen Königs *Ptolemäus* zurückwies. *Cornelia* zählt zu den wegen ihrer moralischen Stärke hochangesehenen Frauen: *Lukrezia*, keusch bis

⁹ Justus Eberhard Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt, 30. Juli 1682, zitiert nach: SEIFERT, Kaiserhof, S. 788 f.

¹⁰ Die Plutarch-Häufung ist so auffällig, daß zu prüfen ist, inwieweit es in den späten 1690er Jahren am Wiener Hof eine Plutarch-Mode gab. Plutarch war im 17. und vor allem 18. Jh. der meistgelesene antike Autor.

zum Tode, *Antigone*, *Andromache*, *Penelope*, *Cornelia* [...], die Sabinerinnen, welche kriegsführende Länder zum Frieden zwangen: Das alles waren Beispiele klassischer Heldinnen, die neben *Debora* und *Judith* bestehen konnten. Es waren mutige Frauen, aber ihr Mut war von besonderer Art, er manifestierte sich hauptsächlich als Duldsamkeit: Sie blieben fest bei ihrer Vorstellung des Guten, blieben treu, rein und unbeirrbar angesichts der Mühsal und Versuchung.¹¹

Anfangs wurden auch die Namenstage des Kaisers, sieht man einmal von der Ausnahme des Sprechtheaters *Die vermeinte Brueder und schwesterliebe* 1680 mit Musik von LEOPOLD ab, mit einer Introductione ad un balletto begangen, 1688 bis 1698 ändert sich jedoch das Bild: Es gibt einige dreiaktige Werke mit entsprechend vielen Bühnenbildern (fünf bis acht im Gegensatz zu den ein bis zwei in den Opern der Kaiserin) sowie verschiedenen Gattungszeichnungen, und der Bezug auf antike Autoren rückt in den Vordergrund. Es ist eine deutliche Akzentverschiebung, die sich mit Vorsicht auf die äußeren Bedingungen beziehen läßt. In der Zeit zwischen Türkenkriegen und Spanischem Erbfolgekrieg und unter der Beruhigung hinsichtlich der gesicherten Erbfolge – JOSEPH I. war 1687 zum König von Ungarn und 1690 zum römisch-deutschen König gekrönt worden – eröffnete sich kulturell ein größerer Spielraum. In der Hofburg wurden Kassettendecken durch Deckengemälde ersetzt, der Gartenarchitekt und Tapisserie-künstler Jean TREHET¹² wurde 1686 „aus Paris nach Wien berufen, um Tapisserien in den kaiserlichen Residenzen zu reparieren“ und „verschiedene Gartenplanungen [...] (Augarten, Favorita, Schwarzenberg-Garten)¹³ zu übernehmen. Man hatte Muße für antike Autoren, und selbst im Musiktheater kam es zu personellen Veränderungen: Johann Joseph HOFFER löste 1693 Andreas Anton SCHMELZER für die Ballettmusik ab, und Francesco TORTI wurde Nachfolger des 1695 verstorbenen Domenico VENTURA, was eine gewisse Öffnung hin zum französischen Ballett mit sich brachte. 1694 wurden Donato CUPEDA als Librettist und Carlo Agostino BADIA als Komponist in kaiserliche Dienste genommen, gefolgt von Giovanni BONONCINI 1697, Johann Joseph FUX 1698 und Marc'Antonio ZIANI (1700).

Sind die Kräfte außenpolitisch gebunden, haben Neuerungen im Innern keine hohe Priorität. Erst wenn nach außen eine gewisse Konsolidierung erreicht ist, rückt das Hauswesen in den Blick. Auch auf diese beiden Pole hin müssen die Opern am Kaiserhof differenziert werden – und das gilt zeitlich wie funktional. Zeitlich ist eine Wellenbewegung erkennbar, die

¹¹ Olwen HUFTON: *Frauenleben. Eine europäische Geschichte. 1500–1800.* Aus dem Englischen von Holger FLEISSBACH und Rena PASSENTIEN, Frankfurt/Main 1998, S. 73

¹² TREHET (1645–1740) arbeitete 1695–1699 an der Neuanlegung des Gartens von Schloß Schönbrunn

¹³ Beatrix HAJÓÓ: *Die Schönbrunner Schloßgärten. Eine topographische Kulturgeschichte,* Wien usw. 1995, S. 23

auf die zunehmende Bedrohung durch die Türken zu Beginn der 1680er Jahre mit einer Anspruchs- und Aufwandsreduzierung (weniger Bühnenbilder und Wechsel von Drei- zu Einaktern) der Geburtstagsopern und einer Unterbrechung der Namenstagsopern reagierte und sich dann ab Mitte der 1680er Jahre, erkennbar auch an veränderten thematischen Schwerpunkten, neu aufschwingt. Funktional heben sich zudem die Opern zu Heiraten, Krönungen, Siegesfeiern, die staatspolitische Funktion hatten und eine zentrale Rolle innerhalb der kalkulierten kulturellen Konkurrenz zu Frankreich spielten, grundsätzlich von den Opern des Hauswesens zu den Geburts- und Namenstagen ab, in denen es um die innere Verfasstheit, um das Verhalten, die Gesinnung und Gesittung der höfischen Menschen ging.

In den Geburtstagsopern [siehe Tabelle, S. 69] war die Spanne der Sujets groß: Mal folgt eine verlassene Frau verkleidet ihrem treulosen Mann, den sie schlußendlich wieder auf ihre Seite ziehen kann (*L'Industrie amorose in Filli di Tracia* 1695), mal wird ein König auf die Bühne gestellt, der sich blind stellt, um die Verräter unter seinen Ministern zu erkennen (*La finta Cecità di Antioco il Grande* 1695). Letztlich läßt sich all das jedoch bündeln: Die Geburtstagsopern arbeiteten der Einübung in die Sprache der Tugend und der Liebe zu. Dieser Themenbereich drängte sich, darin synchron mit den Namenstagsopern, in den Vordergrund, als außenpolitisch das Schlimmste überstanden war. Schon aus den Titeln springt nun das neue Thema entgegen: *Fedeltà e Generosità* 1692, *La Forza dell'Amicizia* 1694, *L'Amare per Virtù* 1697, *Lo Studio d'Amore* 1686, solche Titel finden sich unter den Namenstagsopern kaum: Es geht in den Geburtstagsopern ab 1685 um Liebe und nochmals um Liebe, um Glück, Freundschaft, Treue, Beständigkeit, Großmut und Tugend von Frauen und Männern. Dabei fungierten sie eindeutig als Vermittler eines Anpassungsvorgangs an die „Regeln darüber, was als schicklich für das jeweilige Geschlecht angesehen werden konnte [...], was angemessen und unangemessen, was ehrbar und unehrenhaft, was annehmbar und was verboten, was zulässig war und was nicht erlaubt werden konnte“¹⁴, d. h. man kann sie als Zeugnisse einer „historischen Konstruktion von Verhaltensmustern“¹⁵ lesen.

Verschiedentlich lassen sich (absichtsvoll oder nicht) Bezüge zwischen den Werken ausmachen, wenn die Opern eines Jahres Phänomene des Verhaltenscodex von verschiedenen Seiten aus betrachten, wie die 1695er Geburtstagsopern *L'Industrie amorose* und *La finta Cecità* den untreuen Ehemann und den untreuen Minister der vergleichenden Betrachtung anheimstellen. Manchmal scheint es regelrechte Diskursreihen zu geben, die sich wie die Akademien bestimmten Themen von allen Seiten nähern: Eine solche beginnt 1685 mit *I Varii Effetti d'Amore*. Wird hier zunächst die Wirkung der Liebe auf Verliebte dargestellt, führt

¹⁴ HUFTON, Frauenleben, S. 16

¹⁵ ebd. S. 15

Amor im Jahr drauf Prinz, Höfling, Soldat, Philosoph, Hirtin, Fischerin in die Kunst der Liebe ein (*Lo studio d'Amore*). Dann wagt man sich (in *La Vendetta dell'Honestà*) bis zur Darstellung der schlimmsten Gewalt zwischen den Geschlechtern vor: Eine Thebanerin wird von einem Hauptmann *Alexander des Großen* vergewaltigt. Sie stößt ihn in einen Brunnen, steinigt ihn, wird jedoch nicht von *Alexander* verurteilt, weil er in ihrer Tat die Rächung ihrer Ehre sieht. Nachdem der Exzess vorgeführt und die Beschäftigung mit dem Thema bis zum Extrem geführt ist, liefern die Werke des folgenden Jahres abrundend das Idealbild der ehelichen Liebe. In *Il Marito ama più* geht es um die Römerin *Cornelia* und ihren Mann *Tiberius Gracchus*, die „von einem Schlangenpaar gepeinigt“ werden und sich davon nur befreien können, indem „eine der Schlangen getötet“¹⁶ wird. Obwohl *Tiberius Gracchus* weiß, „daß er dann früher als seine Frau sterben“ muß, läßt „er das Männchen töten. Dem Titel nach ein Pendant zu diesem Werk ist *La Moglie ama meglio*. Darin wird am Beispiel von *Cleonima*, die ihrem Gatten *Cleombroto* in das von ihrem Vater *Leonida* verordnete Exil folgt, im Gegenzug gezeigt, daß „auch Frauen selbstlos handeln können.“¹⁷

Die allermeisten dieser Opern komponierte Antonio DRAGHI, und stilistisch ergibt sich insgesamt (darin ist Silke LEOPOLD zuzustimmen) sicher ein recht einheitliches Bild. Aber Vorsicht; es bedarf noch eines gründlichen Studiums, dessen Leitfrage dem Zusammenhang zwischen Anlaßbezug und Arienform zu gelten hat, denn der scheint doch im Spektrum zwischen Da-capo-Arien und strophischen Formen, zwischen Artifizialität und schlichter Liedhaftigkeit differenziert gewesen zu sein. Als Arbeitshypothese sei die Behauptung gewagt, daß in den Opern des Hauswesens strophische Formen häufiger sind und deren Melodik sich eher dem Schlichten zuwendet.

Dazu ein Blick auf die 1. Szene von *Il Marito ama più*¹⁸, in der sich *Tiberius Gracchus* und *Cornelia* ihrer gegenseitigen Liebe versichern. *Tiberius* beginnt mit einer zweistrophigen A–B–A-Aria: Die ganze Welt ist für ihn durch die Liebe zu *Cornelia* verklärt. *Cornelia* antwortet in einem Rezitativ eigenen Gepräges: Sie preist den Genius ihres von ihr so sehr bewunderten Gatten und subordiniert sich vollständig seiner Liebe. Nach einem rezitativischen Dialog zwischen den gänzlich füreinander eingenommenen Ehepartnern mündet die Szene in ein Duett, in dem sich beide abermals ihrer gegenseitigen reinen Liebe versichern.

¹⁶ SEIFERT, Kaiserhof, S. 239 f.

¹⁷ ebd. S. 240

¹⁸ Antonio DRAGHI / Niccolò MINATO: *Il Marito ama più*. Festa musicale, A-Wn Mus. HS. 18.839

Ein Blick auf den schwingenden A-Teil von *Tiberius'* Aria

zeigt zunächst nichts ungewöhnliches. Bis auf minimale Varianten in der Schlußbildung und die oktavierte Baßstimme ist der wiederaufgegriffene A-Teil identisch, und gleiches gilt ebenfalls für die nach einem instrumentalen Ritornell folgende zweite Strophe:

Ganz anders jedoch der B-Teil, der in erster und zweiter Strophe stark voneinander abweicht. In der ersten Strophe verläßt DRAGHI die schlichte tanzliedartige Melodik zum Wort „risplendi“, das er im Wortsinne in einer glanzvollen Koloratur ausgestaltet:

Bei der Wiederholung dieses Abschnitts baut er eine klangsinnig die wechselseitige Liebeshematik umsetzende dialogische Variante ein, indem die Baßstimme das in der Singstimme begonnene Melisma fortsetzt:

Dem folgt der B-Teil der zweiten Strophe nicht. Unter Verzicht auf Melismatik werden die identisch aufgegriffenen ersten vier Takte in schlichte, jeweils verschiedene Schlußbildungen geführt:

Tiberius' Aria ist eine Exempel für DRAGHIS Arien-Kombinatorik, die sich verschiedener sängerischer Ausdruckslagen versichert und Formteile zweier Arientypen keineswegs stereotyp miteinander verknüpft.

Und einheitlich singen auch Mann und Frau nicht, denn *Cornelia* repliziert nicht in einer Arie, sondern in einem viel bescheideneren Rezitativ, aus dem sich dann aber plötzlich ein kleiner liedhafter Gesang herauschält:



Dreimal, in der Mitte transponiert und von leicht variiertem Baß gestützt, singt sie diesen schlichten Gesang, den sie ritornellartig nach dem nächsten Rezitativ-Abschnitt nochmals aufgreift. Das mag als Indiz dafür genügen, daß die Geschlechter durchaus auch musikalisch verschieden repräsentiert wurden.

Gattungsbezeichnung	Namenstage			Geburtstage		
	Summe	♂	♀	Summe	♂	♀
Drama per musica	4	4	-	17	8	9
Festa musicale	8	-	8	4	2	2
Introduzione ad un balletto	7	4	3	5	2	3
Festa teatrale	1	1	-	3	1	2
Trattenimento musicale	1	-	1	3	2	1
Poemetto drammatico per musica	2	1	1	-	-	-
Festa per musica	1	1	-	1	1	-
Comedi	1	1	-	1	-	1
Composizione per musica per servito di camera	1	1	-	1	1	-
Festa	1	1	-	-	-	-
Opera in musica	1	1	-	-	-	-
Scherzo musicale	1	1	-	-	-	-
Inventione per una serenata	1	-	1	-	-	-
Operetta in musica	-	-	-	1	-	1
Festa musicale con un real balletto	-	-	-	1	1	-
Capriccio poetico per introduzione d'un balletto	-	-	-	1	1	-
Favola boschereccia	-	-	-	1	1	-
Azzione scenica	-	-	-	1	1	-
Rappresentazione musicale	-	-	-	1	1	-

N a m e n s t a g e

Leopold, 15. November

Eleonore, 22. Juli

- 1677: *Le Maghe di Tessaglia*
Festa musicale **1**
- 1678: *Il Tempio di Diana in Taurica*
Festa musicale **1**
- 1679:
- 1680: *Die vermeinte Brueder und schwesterliebe*
Comedi **3**
- 1681: *L'Albero del Ramo d'Oro*
Introduzione d'un balletto **1**
- 1682: *Le Fonti della Beotica*
Festa musicale **1**
- 1683:
- 1684:
- 1685: *Il Rissarcimento della Ruota della Fortuna*
Introduzione ad un balletto **1**
- 1686: *La Grotta Vulcano*
Introduzione d'un balletto **1**
- 1687: *La Fama addormentata e risvegliata*
Introduzione ad un balletto **1**
- 1688: *Il Silentio di Harpocrate*
Drama per musica **3**
- 1689: *Il Telemaco, ovvero Il Valore coronato*
Composizione per musica **1**
- 1690:
- 1691: *Le Attioni fortunate di Perseo*
Festa **1**
- 1692: *Il Vincitor magnanimo T. Q. Flaminio*
Drama per musica **3**
- 1693: *I'Imprese dell'Achille di Roma*
Festa per musica **1**
- 1694: *Pelopida Tebano in Tessaglia*
Festa teatrale **1**
- 1695: *La Magnanimità di Marco Fabrizio*
Opera in musica **3**
- 1696:
- 1697: *Sulpitia*
Drama per musica **3**
- 1698: *La Forza dell'Amor Filiale*
Drama per musica
- 1699: *Le Finezze dell'Amicizia, e dell'Amore*
Festa musicale **1**
- 1700: *La Congiura del Vizio contro la Virtù*
Scherzo musicale **1**
- 1701: *Gli Ossequi della Notte*
(Serenata) **1**
- 1702: *La Clemenza d'Augusto*. Poemetto
drammatico per musica **1**
- Le Ninfe ritrose*
Introduzione d'un balletto **1**
- La Vittoria della Fortezza*
Introduzione d'un balletto **1**
- Il Pellegrinaggio delle Gratie all'Oracolo*
Invenzione per una serenata **1**
- Le Merito uniforma i Genii*
Introduzione d'un balletto **1**
- La Madre degli Dei*
Festa musicale **1**
- La Chioma di Berenice*
Festa musicale **1**
- La Tirannide abbuta dalla Virtù*
Festa musicale **1**
- Il Delizioso Ritiro di Lucullo*
Festa musicale **1**
- L'Arianna*
Poemetto drammatico per musica **1**

G e b u r t s t a g e

Leopold, 9. Juni

- 1677: *Adriano sul Monte Casio*
Drama per musica **3**
- 1678: *Leucippe Phestia*
Drama per musica **3**
- 1679:
- 1680:
- 1681: *Temistocle in Persia*
Drama per musica **3**
- 1682: *Il Sogno delle Gratie*
Introduzione d'un balletto **1**
- 1683: *La Lira d'Orfeo*
Trattenimento musicale **1**
- 1684: *Tullio Hostilio, Aprendo il Tempio di Grano*
Festa musicale **1**
- 1685: *La più generosa Spartana*
Introduzione ad un balletto **1**
- 1686: *Il Nodo Giordano*
Festa teatrale **1**
- 1687: *La Vendetta dell'Honestà*
Rappresentazione musicale **1**
- 1688: *La Moglie ama meglio*
Festa musicale **1**
- 1689: *Le Corone Trionfali*. Compositione per
musica per servizio di camera
- 1690: *Non si può*. Capriccio poetico per
introduzione d'un real balletto **1**
- 1691: *Il Ringiovenito*
Festa musicale con un real balletto **1**
- 1692: *Le Varietà di Fortuna in L.I. Bruto*
Festa per musica **3**
- 1693: *L'Amore in Sogno: ovvero, Le Nozze d'Odati,
e Zoriadre*. Drama per musica **3**
- 1694:
- 1695: *La finta Cecità di Antioco il Grande*
Drama per musica **3**
- 1696:
- 1697: *L'Amare per Virtù*
Drama per musica **3**
- 1698: *L'Arsace, Fondatore dell'Imperio de'Parthi*
Drama per musica **3**
- 1699: *Il Narciso*
Favola boschereccia **3**
- 1700: *La Costanza d'Ulisse*
Drama per musica **1**
- 1701: *Temistocle*
Azzione scenica **3**
- 1702:
- 1703:
- 1704: *Caio Popilio*
Trattenimento musicale **1**

Eleonore, 6. Januar

- Creso*
Drama per musica **3**
- Baldracca*
Drama per musica **3**
- I Vaticinj di Tiresia Tebano*
Festa teatrale **1**
- Li Tributi*
Introduzione ad un balletto **1**
- Gli Strategemi di Biante*
Drama per musica **3**
- Il Giardino della Virtù*
Operetta in musica **1**
- Gl'Elogii*
Comedi **1**
- I varii Effetti d'Amore*
Introduzione ad un balletto **1**
- Lo Studio d'Amore*
Introduzione ad un balletto **1**
- Il Marito ama più*
Festa musicale **1**
- Pigmaleone in Cipro*
Festa musicale **1**
- La Regina de'Volsci*
Drama per musica **3**
- Fedeltà e Generosità*
Festa teatrale **1**
- La Forza dell'Amicizia*
Drama per musica **3**
- L'Industrie amorose in Filli di Tracia*
Drama per musica **3**
- Iphide Greca*
Drama per musica **3**
- Le Piramidi d'Egitto*
Trattenimento musicale **1**
- La Fede Publica*
Drama per musica **3**
- L'Amore vuol Somiglianza*
Drama per musica **3**

AXEL FISCHER

»Phantasien und Leidenschaften« –

Anmerkungen zu Wilhelm Friedemann Bachs Göttinger Orgelkonzert

Spätestens seit Albert Emil BRACHVOGELS ebenso wundervollem wie fatalem Friedemann Bach-Roman aus dem Jahr 1858 hält sich beharrlich das Zerrbild des einerseits charakterlosen, verkommenen Trunkers, der sich nicht im geringsten um Herkunft und Familie scherte und das heilige väterliche Erbe leichtfertig verschleuderte, und des andererseits exzentrischen, von der Welt verkannten Genies zwischen den Zeiten, der aber in Wahrheit als einziger zur Fortführung der Familientradition fähig und berufen war, und verstellt damit den freien und unbefangenen Blick auf eine jenseits aller Klischees bedeutende und interessante Musikerpersönlichkeit und deren Werk.¹ Die ernsthafte musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wilhelm Friedemann BACH, die immerhin zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzte und sich immer noch gegenüber der, die sich mit seinem Bruder Carl Philipp Emanuel beschäftigt, recht bescheiden ausnimmt, hat bis heute unter diesen Verzerrungen zu leiden und erhebliche Mühe, ein neues, von pseudomusikologischen Altlasten befreites Bild des ältesten Bach-Sohnes zu entwerfen und zu lancieren. Nun wollen und können wir das Bild Wilhelm Friedemanns heute nicht ultimativ restaurieren, sondern lediglich eine kurze Episode aus seinem Künstlerleben herausgreifen, die einige der Arbeitsschwerpunkte Arnfried Edlers zumindest von Ferne streift: Das Göttinger Orgelkonzert Wilhelm Friedemann BACHS im Sommer 1773. Ein Orgelkonzert, das in den zeitgenössischen Quellen kaum Niederschlag gefunden hat und über das bislang bestenfalls sehr vage Darstellungen durch die Literatur geisterten und weiter fortgeschrieben wurden, das aber in vielerlei Hinsicht über das vermeintlich rein lokalhistorische Interesse hinaus bemerkenswert und folgenreich war.

I

Göttingen 1773. Das städtische Leben war in allen Belangen untrennbar verknüpft mit der 1737 gegründeten Universität, die sich unter der klugen und umsichtigen Führung ihres Kurators, des Freiherrn Gerlach Adolph von MÜNCHHAUSEN binnen kurzem zur größten und wichtigsten Universität Deutschlands entwickelt hatte. Das hervorragende Renommee der Göttinger Professoren übte auf die akademische Jugend in ganz Europa eine geradezu magische Anziehungskraft aus, so dass die Universität einem Schmelztiegel gleichkam, wo Stu-

¹ Albert Emil BRACHVOGEL: *Friedemann Bach*, Berlin 1858. Zum aktuellen Stand der Wilhelm Friedemann Bach-Forschung vgl. allgemein Peter WOLLNY: Art. »*Wilhelm Friedemann Bach*«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe, hrsg. von Ludwig FINSCHER, Personenteil, Bd. 1, Kassel/Stuttgart 1999, Sp. 1536–1547; dort auch zahlreiche Literaturhinweise.

denten verschiedenster Länder und Mentalitäten zusammentrafen, die Grundsteine ihrer Karrieren legten und nebenbei Kontakte knüpften, die weit über die Studienjahre Bestand hatten.

Es war die Zeit des Hainbundes um die Literaten HÖLTY, VOß und LEISEWITZ, die in schwärmerischer, ja religiöser Verehrung den Dichtungen KLOPSTOCKS und RAMLERS nacheiferten. Während die Aktivitäten und Produkte des Bundes von den arrivierten Professoren (z. B. HEYNE und LICHTENBERG) zumeist mehr belächelt als geschätzt wurden, beobachtete die breitere Öffentlichkeit die lokalen Entwicklungen mit regem Interesse. Dies war durch den *Göttinger Musenalmanach* möglich, der seit 1770 deutschlandweit erschien, bald zum literarischen Forum des Hainbundes und später zum publizistischen Zentralorgan der jungen Dichtergeneration überhaupt avancierte, und durch den der kleine Ort für einen Moment in das Blickfeld des literarischen Publikums rückte.² In diesem Almanach war der Student Johann Nikolaus FORKEL gerade mit seinen ersten Kompositionsversuchen an die Öffentlichkeit getreten, mit schlichten Clavierliedern nach Texten von THOMSEN und – natürlich – KLOPSTOCK.

Johann Nikolaus FORKEL (1749–1818) war seit nunmehr vier Jahren in der Stadt und studierte an der juristischen Fakultät, die nicht zuletzt durch die enorme Prominenz des Staatsrechtlers Johann Stephan PÜTTER eine solide Wissensbasis für eine Vielzahl späterer Berufe und Berufungen garantierte. Seine akademische Karriere begann als hochgeschätzter Universitätsorganist. Im September 1770 wurde FORKEL von der kurhannoverschen Landesregierung ausgewählt, später wurde die zunächst auf zwei Jahre befristete Anstellung aufgrund seiner »ausnehmende[n] Geschicklichkeit in der Musik und vorzüglich auch in der Theorie derselben« um ein weiteres Jahr verlängert.³

Bereits im Zuge der Universitätsgründung war nach dem Muster der Universitäten Halle, Jena und Leipzig ein besonderer akademischer Gottesdienst in Göttingen installiert worden.⁴ Zum Predigtraum hatte man die größte Kirche der Stadt bestimmt, die Paulinerkirche.⁵ Sie diente zugleich als repräsentatives Auditorium für akademische Feierlichkeiten, und so fand bereits die offizielle Inauguration der Universität am 17. September 1737 in der Paulinerkirche statt.

² Vgl. hierzu Hans GRANTZOW: *Geschichte des Göttinger und des Vossischen Musenalmanachs*, Berlin 1909 (=Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie, Bd. 35) und York-Gothart MIX: *Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts*, München 1987.

³ Universitätsarchiv Göttingen: Kur. 10 b 3, Nr. 1, fol. 100–102.

⁴ Vgl. Konrad HAMMANN: *Universitätsgottesdienst und Aufklärungspredigt: die Göttinger Universitätskirche im 18. Jahrhundert und ihr Ort in der Geschichte des Universitätsgottesdienstes im deutschen Protestantismus*, Tübingen 2000 (=Beiträge zur historischen Theologie, Bd. 116), S. 179–180. Dort weiterführende Untersuchungen zur Geschichte des Universitätsgottesdienstes im 19. und 20. Jahrhundert (ebd., S. 179–211).

⁵ Die Paulinerkirche war 1331 als Bethaus des Dominikanerordens geweiht worden und erhielt nun einen Altar, eine Sakristei, eine Kanzel, Seitenemporen und auf der Westseite gegenüber dem Altar eine geräumige Orgelempore; vgl. Elmar MITTLER (Hrsg.): *700 Jahre Pauliner Kirche: vom Kloster zur Bibliothek*, Göttingen 1994, S. 96–97.

II

Wilhelm Friedemann BACH, 1710 in Weimar geboren, hatte im Mai 1764 sein Organistenamt an der Liebfrauenkirche in Halle aufgegeben und bestritt seinen Lebensunterhalt nun durch Unterricht und vereinzelte Konzerte. Nach seiner Übersiedlung nach Braunschweig 1770 führte er von dort aus ein recht unstetes Wanderleben als Orgelvirtuose.⁶ Eine dieser Konzertreisen führte ihn im Sommer 1773 nach Göttingen. Die Universitätsstadt war zwar als Wissenschaftsstandort hinlänglich bekannt, in musikalischer Hinsicht war sie jedoch ein unbeschriebenes Blatt. Das öffentliche Konzertleben wurde von den sogenannten »Akademischen Winter-Concerten« dominiert, die allerdings unter dem derzeitigen Konzertmeister Georg Philipp KRESS (1719–1779) stark an Niveau verloren hatten.

Nun könnte man daraus folgern, dass weitberühmte reisende Virtuosen in Göttingen mit offenen Armen empfangen worden seien, um dieses Vakuum auszufüllen – doch das Gegenteil war der Fall. Der Grund liegt in der strengen moralischen Überwachung der Studentenschaft durch das Universitätskuratorium, das kulturelle Angebote oder gar Freizeitvergnügungen, die vermeintlich nur Zeit und Geld vergeudeteten und zur Bildung der Studenten nichts beitrugen, rigoros reglementierte. Nicht von ungefähr erwarb die »Georgia Augusta« dadurch den Ruf einer reinen Arbeitsuniversität. Anfragen von reisenden Schauspielergesellschaften mit der Bitte um Privilegien wurden in aller Regel abschlägig beschieden, so dass Theater- oder gar Musiktheateraufführungen in der Stadt höchst selten waren. Ebenso wurden reisende Virtuosen meist am Auftreten gehindert.

Auch Wilhelm Friedemann BACHS Orgelkonzert setzte selbstverständlich eine schriftliche Genehmigung des Universitätskuratoriums voraus, und so entspann sich ein bürokratisches Verfahren, das im Göttinger Universitätsarchiv dokumentiert ist.⁷ Es begann mit einer Eingabe des Theologieprofessors und Musikliebhabers Gotthelf Traugott ZACHARIAE (1729–1777) vom 9. Juli 1773 an die Universitätskirchendeputation:

»Der Organist an der Universitaetskirche, H. FORCKEL, bittet um die Erlaubnis, daß er eine Subscription für den berühmten Orgelspieler, H. BACH, welcher sich ietzt hier aufhält, veranstalten, und ihn eine Probe auf der Orgel der Universitätskirche machen laßen dürfe. Er will dazu die Stunden von 5 bis 7 Uhr auf nächstkommenden Donnerstag bestimmen. Ein jeder soll die Freiheit haben, zu subscribiren, wie viel er will, nur nicht unter 1 Rthlr. Ich glaube, daß die Probe an sich kein Bedenken habe, und es der Mühe werth sey, einen solchen *Maitre* zu hören.«⁸

⁶ Aktenkundig geworden sind Konzerte Wilhelm Friedemanns am 22. August 1773 in Braunschweig sowie am 15. Mai 1774, am 10. Juni 1776 und am 3. Dezember 1776 in Berlin.

⁷ Universitätsarchiv Göttingen: Universitätskirchendeputation, K, Nr. 27.

⁸ Ebd., fol. 3.

Aus dem Schreiben geht hervor, dass die Initiative zur Einladung des berühmten Orgelspielers von Johann Nikolaus FORKEL ausgegangen war, der seinerzeit unmittelbar vor dem Ende seiner Amtszeit als Universitätsorganist stand. Da das Absendedatum auf einen Freitag fiel, war das Orgelkonzert Wilhelm Friedemanns offenbar auf Donnerstag, den 15. Juli 1773 terminiert worden.⁹

Die massiven Ressentiments der Professorenschaft gegen solcherlei Konzertveranstaltungen lassen sich unschwer an der Stellungnahme des Philosophieprofessors Otto David Heinrich BECKMANN (1722–1784) ablesen, der meinte, »daß es am besten wäre, wenn den herumreisenden Musicis sich in Goettingen vor Geld hören zu lassen nie verstattet würde«.¹⁰ Dies ist aus heutiger Perspektive umso verwunderlicher, als das Konzert in einem sakralen Rahmen stattfinden sollte und die Paulinerkirche obendrein über eine exzellente Orgel verfügte. Sie wurde 1738 bis 1740 von dem jungen Northeimer Meister Johann Wilhelm GLOGER (1702–1760) erbaut, der sich in einem langwierigen und erbitterten Ausschreibungsverfahren gegen seinen einstigen Lehrherrn, den SCHNITGER-Schüler und erfahrenen Hoforgelbauer Christian VATER (1679–1756) aus Hannover, durchgesetzt hatte.¹¹ GLOGER schuf eine Orgel mit 24 Registern auf Hauptwerk, Brustwerk und Pedal.¹² Während die äußere Gestaltung die typischen Merkmale eines »Hamburger Prospektes« zeigt, wie sie sich etwa in St. Jacobi Hamburg (Arp SCHNITGER, 1693) beispielhaft ausgeprägt finden, spiegelt die Disposition GLOGERS den Wandel zur Vorherrschaft der mitteldeutschen Orgelbautradition eines Gottfried SILBERMANN oder Zacharias HILDEBRANDT. Das Abnahmegutachten vom 28. November 1740 befand, dass das ganze Werk »vortrefflich gerathen und nichts dabey auszusetzen« sei.¹³ Da die Orgel zu FORKELS Amtsantritt als Universitätsorganist einer gründlichen Renovierung unterzogen worden war, wird sie sich 1773 in einem allgemein zufriedenstellenden Zustand befunden haben.¹⁴

⁹ Über das Datum von Wilhelm Friedemanns Orgelkonzert, das hiermit eindeutig zu fixieren ist, kursierten bislang differierende Angaben; vgl. etwa Percy M. YOUNG: Art. »Göttingen«, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley SADIE, Bd. 7, London 1980, S. 569 sowie Percy M. YOUNG / Bernd WIECHERT: Art. »Göttingen«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, hrsg. von Stanley SADIE, Bd. 10, London 2001, S. 198, die das Jahr 1771 nennen.

¹⁰ Universitätsarchiv Göttingen: Universitätskirchendeputation, K, Nr. 27, fol. 3.

¹¹ Zu GLOGER und dem Orgelneubau der Göttinger Universitätskirche vgl. MITTLER: *700 Jahre Pauliner Kirche: vom Kloster zur Bibliothek* (1994), S. 97–99, HAMMANN: *Universitätsgottesdienst* (2000), S. 40–42 sowie vor allem Liselotte SELLE: *Die Orgel der St.-Stephanus-Kirche zu Wittingen*, Wittingen 1966 und dies.: *Die Orgelbauerfamilie Gloger* (2), in: *Acta organologica* 5 (1971), S. 31–86.

¹² Ein Prospektentwurf von Johann Wilhelm GLOGER aus der Zeit um 1735/36 findet sich im Universitätsarchiv Göttingen: Kur. 13 a 6, Nr. 3. Zur Disposition der Orgel vgl. ebd., Nr. 2; vgl. auch die im wesentlichen gleichlautende Disposition ebd., Universitätskirchendeputation, K, Nr. 20, fol. 28.

¹³ Universitätsarchiv Göttingen: Universitätskirchendeputation, K, Nr. 20, fol. 64.

¹⁴ Die Orgel wurde 1806 an die Kirchengemeinde St. Stephanus in Wittingen verkauft, zumindest der originale Prospekt hat sich dort bis heute erhalten.

III

Dass Wilhelm Friedemanns Konzert an dieser Orgel die Hürden des Genehmigungsverfahrens letztlich passiert hat und Realität geworden ist, geht aus den handschriftlich überlieferten Lebenserinnerungen des späteren Bremer Domkantors, Musikhistorikers und Pädagogen Wilhelm Christian MÜLLER (1752–1831) hervor, der seinerzeit in Göttingen studiert hatte und Zeuge des Konzertes geworden war. Erwartungsgemäß akzentuiert MÜLLER vor allem Wilhelm Friedemanns Improvisationskunst:

»Die Kirche war jedesmal voll von Zuhörern. Man fühlte da, was die Orgel für ein Wunderinstrument ist, wie mächtig sie Phantasien und Leidenschaften darstellen kann; seine Produktionen standen weit über vielen niedergeschriebenen, ausgearbeiteten Kompositionen.«¹⁵

Manches ist an MÜLLERS knapper Schilderung bemerkenswert: Die Darstellung von Phantasien und Leidenschaften war in dieser Zeit eigentlich dem Clavichord oder allenfalls dem Pianoforte vorbehalten. Dass die Orgel dazu gleichermaßen in der Lage sei, bedurfte folglich besonderer Erwähnung. Anders als sein jüngerer Bruder Carl Philipp Emanuel, dessen Domäne stets das Clavichord war, scheint Wilhelm Friedemann früh eine besondere Affinität zur Orgel entwickelt zu haben. Bereits in den Leipziger Jahren fokussierte er seinen Ehrgeiz auf das virtuose Orgelspiel, namentlich die Improvisation, was sich auf der anderen Seite in einem relativ schmalen kompositorischen Œuvre niederschlug. Leider bietet auch MÜLLERS Bericht keine näheren Informationen zur Programmfolge des zweistündigen Konzerts. Wir können daher nur mutmaßen, dass sowohl Orgelwerke des Vaters als auch eigene Werke und vor allem Improvisationen erklingen sein werden.

Parallel zu den mehr und mehr sich auffächernden Repertoires der verschiedenen Tasteninstrumente gewann die Fähigkeit zur jeweils instrumentenspezifischen Spielweise an Bedeutung. Bezeichnend dafür ist die Tatsache, dass sich FORKEL gleich mehrfach über die charakteristische Orgelspielweise Wilhelm Friedemanns äußerte. Im Verzeichnis der vorzüglichsten Organisten seines *Musikalischen Almanachs für Deutschland* (1782) führte FORKEL aus, was nach seiner Überzeugung einen Organisten auszeichnete. Dort bedauerte er zunächst, dass sein Verzeichnis »ungemein klein ausgefallen« sei, da nur diejenigen Organisten aufgenommen seien, die die Orgel »in ihrer eigenthümlichen Art« zu spielen wüssten. Wer nur »Flügel- oder Clavierstücke« auf die Orgel übertrage, sei eben kein »wahrer« Organist.¹⁶

¹⁵ Wilhelm Christian MÜLLER: *Erinnerungen aus meinem Leben*, 4 Teile, Bremen, ca. 1826 (D-BMs: Brem. b. 652), Kapitel 74, fol. 29. Dass Wilhelm Friedemann »einigmal« in Göttingen konzertiert hätte, wird lediglich in dieser Quelle überliefert.

¹⁶ Johann Nikolaus FORKEL: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1781, S. 122.

Wilhelm Friedemann verkörperte nach FORKELS Überzeugung das Ideal des wahren Organisten. In dem besagten Verzeichnis stellte er unmissverständlich fest – und diese Einschätzung deckt sich mit der Mehrzahl der zeitgenössischen Quellen –, dass Wilhelm Friedemann »gewiß der stärkste Orgelspieler unserer Zeit« sei und erläuterte weiter:

»Die Hoheit, Würde und Macht seines Spiels, erregt beym Zuhörer heiligen Schauer, und seine Phantasie ist so reich, neu und fremd, daß auch öfters der geübteste Harmonist Mühe hat, ihm in seinem Schwunge zu folgen.«¹⁷

Später, in seiner Bach-Biographie, formulierte FORKEL diese Einschätzung weiter aus und hob erneut Wilhelm Friedemanns spezifische Behandlung von Clavichord und Orgel hervor:

»Das Clavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beyder Instrumente ist so verschieden, als ihre beyderseitige Bestimmung verschieden ist. Was auf dem Clavichord klingt oder etwas sagt, sagt auf der Orgel nichts, und so umgekehrt. Der beste Clavierspieler, wenn er nicht die Unterschiede der Bestimmung und der Zwecke beyder Instrumente gehörig kennt und zu beobachten weiß, wird daher stets ein schlechter Orgelspieler seyn, wie es auch gewöhnlich der Fall ist. Bis jetzt sind mir nur zwey Ausnahmen vorgekommen. Die eine macht Joh. Sebastian selbst, und die zweyte sein ältester Sohn, Wilh. Friedemann. Beyde waren feine Clavierspieler; sobald sie aber auf die Orgel kamen, bemerkte man keinen Clavierspieler mehr. Melodie, Harmonie, Bewegung etc. alles war anders, das heißt: alles war der Natur des Instruments und seiner Bestimmung angemessen. Wenn ich Wilh. Friedemann auf dem Clavier hörte, war alles zierlich, fein und angenehm. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfiel mich ein heiliger Schauer. Dort war alles niedlich, hier alles groß und feyerlich.«¹⁸

Auffallend ist hier wiederum die randscharfe, durch die ungleiche »Bestimmung« legitimierte Trennung von Clavier- und Orgelkunst, aber auch die Tatsache, dass FORKEL nur zwei Ausnahmen gelten lässt, dass Carl Philipp Emanuel also nicht erwähnt wird. Und überhaupt zog FORKEL Wilhelm Friedemann dessen jüngerem Bruder als Musiker vor. Das Kapitel über Johann Sebastians Schüler in FORKELS Bach-Biographie schließt mit einer klaren Hierarchie, nach der Wilhelm Friedemann »in der Originalität aller seiner Gedanken seinem Vater am nächsten« kam.¹⁹

Ein weiteres Zeugnis über den Besuch Wilhelm Friedemann BACHS in Göttingen verdanken wir dem Braunschweiger Pädagogen und Bach-Verehrer Friedrich Conrad GRIEPENKERL (1782–1849), der 1805 bis 1808 in Göttingen studierte und in dieser Zeit FORKELS Schüler war. GRIEPENKERL besorgte 1819 eine erste Druckausgabe der damals immer noch bekannten

¹⁷ FORKEL: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, S. 119–120.

¹⁸ Johann Nikolaus FORKEL: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Reprint hrsg. von Axel FISCHER, Kassel u. a. 1999, S. 18.

¹⁹ FORKEL: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben* (1802), S. 44. Carl Philipp Emanuel folgt erst an zweiter Position.

und häufig gespielten *Zwölf Polonoisen für das Pianoforte* (Fk. 12).²⁰ Im Vorwort »Ueber den Vortrag der Polonoisen von Wilhelm Friedemann Bach« schrieb GRIEPENKERL:

»Zur Rechtfertigung der auf dem Titel angegebenen Tradition ihres Vortrags ist hier noch zu bemerken, das W. F. BACH FORKELN in Göttingen besuchte, als dieser dort schon Musikdirektor war, und ein paar Monate sich bei ihm aufhielt. FORKELS Begeisterung für ächte Kunst, und besonders für Bachische Kunst, machte, dass er in den wenigen Wochen mehr von Friedemann lernte, als jemals ein anderer in so kurzer Zeit, was er auch gern und oft erzählte mit glänzenden Augen und liebenswürdiger Bescheidenheit.«²¹

Wenn es nicht noch einen zweiten Besuch Wilhelm Friedemanns in Göttingen gegeben hat, von dem wir sonst nichts wissen, dann irrt GRIEPENKERL, wenn er den Besuch aus der Erinnerung in die Zeit FORKELS als Akademischer Musikdirektor datiert – also mindestens sechs Jahre zu spät. Doch sind andere Aspekte dieser Zeilen weit bemerkenswerter: Zunächst die Tatsache, dass GRIEPENKERL den Göttinger Konzertaufenthalt in seiner Schilderung auf »ein paar Monate« bzw. »wenige Wochen« ausdehnt. Einen demnach nicht allzu flüchtigen Besuch in Göttingen untermauert womöglich eine Anmerkung Johann Joachim BODES zu seiner Übersetzung des zweiten Teils von BURNEYS *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen* (Hamburg 1773), in der es gar heißt, Wilhelm Friedemann sei »wie ich eben erfahren nach Göttingen gezogen«.²² Bekanntlich ist das nicht geschehen. Gleichwohl ist interessant, dass GRIEPENKERL in seinem Vorwort von einem unmittelbaren Lehrer-Schülerverhältnis zwischen Wilhelm Friedemann und FORKEL spricht.²³ Augenscheinlich zielte er darauf ab, eine durchgängige Traditionslinie zwischen Wilhelm Friedemann und ihm selbst zu zeichnen, um sich damit als Herausgeber der *Zwölf Polonoisen* zu legitimieren.

Wilhelm Friedemann und FORKEL blieben nach ihrem persönlichen Zusammentreffen in Kontakt. In der Vorrede seiner Bach-Biographie berichtet FORKEL, er habe die beiden ältesten Söhne Johann Sebastians nicht nur persönlich gekannt, sondern darüber hinaus »lange Jahre hindurch« mit ihnen in »beständigem Briefwechsel« gestanden.²⁴ Nur wenige Monate nach Wilhelm Friedemanns Göttinger Orgelkonzert datiert der früheste von insgesamt einund-

²⁰ Wilhelm Friedemann BACH: *Zwölf Polonoisen für das Pianoforte von Wilhelm Friedemann Bach. Mit einer Beschreibung und Bezeichnung des wahren Vortrags, wie derselbe von Friedemann Bach auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler übertragen worden*, Leipzig [1819]. Wilhelm Friedemann hatte bereits nach der Komposition um 1765 eine Druckausgabe dieser Polonoisen angekündigt, die aber nie erschienen ist.

²¹ Ebd., Vorwort von Friedrich Conrad GRIEPENKERL.

²² Charles BURNEY: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770–1772*, Wilhelmshaven 1980 (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 65), S. 466.

²³ Bislang findet man sporadische Hinweise auf ein Lehrer-Schülerverhältnis nur zwischen Carl Philipp Emanuel und FORKEL, etwa bei FORKELS Schüler Karl von RAUMER: *Geschichte der Pädagogik vom Wiederaufblühen klassischer Studien bis auf unsere Zeit*, Teil 3, Stuttgart 1852, S. 221 und Teil 4, Stuttgart 1854, S. 75 sowie ders.: *Karl von Raumer's Leben von ihm selbst erzählt*, Stuttgart 1866, S. 16.

²⁴ FORKEL: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben* (1802), S. X.

dreißig erhaltenen Briefen von Carl Philipp Emanuel an FORKEL, was eine Vermittlung des Kontaktes durch Wilhelm Friedemann wahrscheinlich macht. Von Wilhelm Friedemann sind zwar lediglich zwei vereinzelt Briefe an FORKEL (vom 1. Februar 1775 und 16. Mai 1778) erhalten, doch lässt der vertraute Tonfall ein enges freundschaftliches Verhältnis und eine ursprünglich weit umfangreichere Korrespondenz vermuten.²⁵ In dem ersten Brief – knapp anderthalb Jahre nach dem Göttinger Orgelkonzert – ließ Wilhelm Friedemann aus Berlin Grüße an einige Göttinger Familien bestellen, die er vermutlich während seines dortigen Aufenthaltes kennen gelernt hatte. FORKELS enthusiastische Bewunderung für Wilhelm Friedemann blieb bis zu dessen Tod 1784 und darüber hinaus konstant.

IV

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass sich Wilhelm Friedemann BACHS Göttinger Orgelkonzert zunächst als singuläres, für sich allein gültiges musikalisches Ereignis darstellt. Bei genauerem Hinsehen und Beachtung der Details sowie gleichzeitiger Berücksichtigung des historischen Kontextes lassen sich daraus jedoch einige bedeutsame und weitreichende Konsequenzen ableiten. Erstens ist die Einladung Wilhelm Friedemann BACHS nach Göttingen der früheste und zugleich einzige verbürgte Nachweis einer persönlichen Begegnung zwischen einem der Bach-Söhne und FORKEL. Zweitens zeigt sich an dem Orgelkonzert, dass FORKELS Wertschätzung Wilhelm Friedemanns im Vergleich zu dessen jüngerem Bruder im Ganzen größer und das persönliche Verhältnis vertrauter gewesen zu sein scheint, als bisher vermutet. Mehr noch: An diesem Orgelkonzert (und nur daran!) lässt sich ein unmittelbares Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Wilhelm Friedemann und Johann Nikolaus FORKEL dingfest machen. Dies bedeutet weiter, dass sich eine durchgängige Traditionslinie zwischen Johann Sebastian BACH und FORKEL zeichnen lässt, die vor allem über Wilhelm Friedemann und eben nicht, wie seither angenommen, über Carl Philipp Emanuel führt. Drittens scheint dieses Orgelkonzert den Schlüssel zu liefern für die immer wieder aufgeworfene, aber nie zufriedenstellend beantwortete Frage, wo denn eigentlich der Ursprung von FORKELS bekanntlich so folgenreichem Bach-Engagement anzusiedeln sei. Die Einladung Wilhelm Friedemanns und die persönliche Bekanntschaft hat für den seinerzeit vierundzwanzigjährigen Jurastudenten FORKEL ganz offensichtlich die Initialzündung geliefert für die langanhaltende systematische Sammlung von Werken und biographischen Details über die Bach-Familie, die ihren Kulminationspunkt schließlich ein Vierteljahrhundert später in der ersten Bach-Biographie fand.

²⁵ Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: Mus. ep. Wilhelm Friedemann Bach 1–2. Inhaltlich sind beide Briefe sehr ähnlich: Wilhelm Friedemann bittet um die Rücksendung einiger Werke seines Vaters, die er Forkel geliehen hatte. Forkel revanchierte sich dafür in einer etwas eigentümlichen Währung, nämlich mit Göttinger Mettwürsten.

JOACHIM KREMER

Zeugnis eines Mißverständnisses?

Henri Collets ‚Manifest‘ für den Groupe de Six von 1920 als Plädoyer für den musikalischen Folklorismus

1. Collet als „Theoretiker“ des Neoklassizismus?

Am 16. und 23. Januar 1920 erschienen in der Zeitschrift *Comœdia* zwei Artikel Henri COLLETS, die in die Musikgeschichte eingingen.¹ Am 16. Januar wurde „Un livre de RIMSKY et un livre de COCTEAU – Les cinq Russes et les six Français et Erik SATIE“ gedruckt, eine Woche später „Les ‚Six‘ Français: Darius MILHAUD, Louis DUREY, Georges AURIC, Arthur HONEGGER, Francis POULENC et Germaine TAILLEFERRE“. In seinem ersten Artikel vergleicht der Autor die sich um Jean COCTEAU bildende Gruppe von Komponisten mit dem sich in den 1860er Jahren formierenden sog. ‚Mächtigen Häuflein‘, bezeichnet die französischen Komponisten als Hoffnungsträger für die französische Musik und attestiert ihren Werken klassische Einfachheit. Ab diesem Moment wurden diese sechs Komponisten in der Öffentlichkeit als Gruppierung wahrgenommen und COCTEAU galt als deren spiritus rector. Die Rolle, die die Musikgeschichtsschreibung dem Autor Henri COLLET für die später als neoklassizistisch bezeichnete Ästhetik zuerkennt, ist maßgeblich an diese beiden Artikel gebunden, die gewissermaßen als Gründungsdokumente des Groupe de Six gelten. Diese Sicht ist heute einigermaßen etabliert, und Ornella VOLTA stellte in diesem Sinne fest, daß COLLET – quasi von COCTEAU ferngesteuert – der Gruppe und einer „französischen Musik“ den Weg gebahnt habe.²

Gleichwohl muß diese Eindeutigkeit hinterfragt werden, da bei näherer Betrachtung empfindliche Schiefagen zwischen COCTEAU und COLLET erkennbar werden. Dies liegt daran, daß COLLET konzeptionell weniger dem Antirromantismus COCTEAUS nahestand als einer anderen Bewegung, die seit ca. 1906 in der französischen Musikpresse als zukunftssträchtiger Weg für die französische Musik gesehen wurde, nämlich dem *régionalisme musical*. Dessen shooting-

¹ Henri COLLET: Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau – Les cinq Russes et les six Français et Erik Satie, in: *Comœdia* (16.1.1920), S. 3 und Henri COLLET: Les „Six“ Français: Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, in: *Comœdia* (23.1.1920), S. 3.

² Ornella VOLTA: Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnisse, Hofheim 1994, S. 55. Ähnliches gilt auch für die spanische Musik, deren prominenten Vertreter de FALLA, TURINA und RODRIGO als im Fahrwasser des Neoklassizismus beschrieben werden, wie er auf Jean COCTEAU und seinem *Coq et l'Arlequin* zurückgeführt wird. „Spanish music was still searching for its own identity as its affinities with nineteenth-century Romanticism continued to be evident. By 1920, however, the new French aesthetics as defined by Jean Cocteau in *Le coq et l'arlequin* began to have influence, first in Barcelona then in Madrid.“ Gérard BÉHAGUE: The Hispanic World, 1918–45, in: Robert P. MORGAN (Hrsg.): *Modern Times (= Music and Society)*, Englewood Cliffs 1993, S. 251.

stars waren in den Augen Jean MARNOLDS und Camille MAUCLAIRS zwei Komponisten, zu denen auch COLLET Kontakt hatte, nämlich der junge Maurice RAVEL und Déodat de SÉVERAC. Zu fragen ist deswegen, inwieweit die Begegnung zwischen COCTEAU und COLLET mehr ein Zeugnis von Zufälligkeiten und vielleicht sogar von Mißverständnissen war als der Ausdruck oder gar der gezielt lancierte Gründungsakt einer neoklassizistischen Ästhetik.

2. Zur Entstehungsgeschichte von Collets Artikeln: Die persönlichen Kontakte

Die Entstehungsgeschichte der beiden Artikel COLLETS weist auf eine nur lockere Verbindung des Autors zu der Komponistengruppe und zu COCTEAU im Jahre 1920 hin: MILHAUD berichtet 1923, daß COLLET damals dem Kreis kaum bekannt gewesen sei und daß die sechs Komponisten mit Erstaunen den ersten Artikel in *Comœdia* zur Kenntnis nahmen, der auf Informationen basierte, die COLLET kurz zuvor von COCTEAU erbeten hatte.³ Zwar bedankten sich MILHAUD, POULENC und COCTEAU bei dem „cher ami“, der von POULENC höflich kühl „cher monsieur“ genannt wurde,⁴ doch waren die Six sichtlich bemüht, in einer Erklärung vom 1. April 1920 in *Le Coq parisien*, dem dadaistisch sich gebärdenden kurzlebigen Hausorgan COCTEAUS, die Flüchtigkeit der Bekanntschaft zu unterstreichen: „Quant à Henri COLLET, nous le connaissons à peine. Ses articles furent une surprise et nous le remercions de sa clairvoyance.“ Mit dieser artigen Höflichkeit war der gemeinsame Weg beendet.⁵

COLLETS Interesse an den Six mag vielleicht von COCTEAUS Artikel im Paris-Midi vom 28. Juli des Vorjahres angeregt worden sein, wo dieser bereits die Namen der Komponisten genannt hatte. Der Vergleich mit dem ‚Mächtigen Häuflein‘ geht aber offenbar auf ihn selbst zurück, zumindest belegt MILHAUDS Bericht über die Entstehung des Artikels nicht die geringste Anregung durch einen der sechs Musiker oder COCTEAU. Auf den ersten Blick mag dieser Vergleich der Six français mit den Cinq Russes erstaunen, selbst wenn man die kontinuierlich zunehmende Präsenz russischer Literatur und Musik in Frankreich seit den 1880er Jahren bedenkt.

³ „Un soir, à l’entracte des Ballets russes, un monsieur s’approche de nous et nous dit qu’il suivait nos petits concerts avec la plus grande attention, qu’il était critique à Comœdia et qu’il désirait avoir la liste de nos œuvres et quelques renseignements biographiques. C’était Henri Collet. Quelques jours après nous lisons dans Comœdia un article intitulé ‚Les Cinq Russes et les Six Français‘.“ Darius Milhaud: The evolution of modern music in Paris and Vienna, in: North American Review, N° 35, April 1923; zit. n. Jean GALLOIS: Henri Collet ou L’Espagne impériale, Drize 2001, S. 40. GALLOIS rekonstruiert die Kontaktaufnahme zwischen COLLET und COCTEAU; vgl. ebd.

⁴ Vgl. GALLOIS, Henri Collet, S. 43ff.

⁵ Zitiert nach: GALLOIS, Henri Collet, S. 46. – Zu klären bleiben die Entstehungszusammenhänge der Photographie, die COCTEAU mit den Six ablichtet, die aus den letzten Lebensjahren COLLETS stammen muß und die folgende Widmung POULENCs trägt: „a [!] H. Collet qui a trouvé ‚LE MOT‘: ‚Les six‘ F. Poulenc“; vgl. die Abbildung im CD-Booklet: Henri Collet: Cantos de Espana, Claves CD 50–9506, Thun 1995, S. 27.

Aber was COLLET an den Russen lobt, ist deren Eigenschaft „être de sa race“ zu sein, zudem einen revoluzzerhaften Impetus, ihren Antiwagnerismus und – übrigens sehr grob in seiner Wahrnehmung und den Sachverhalt verkennend, daß hier die Fähigkeiten innerhalb des ‚Mächtigen Häufleins‘ sehr unterschiedlich verteilt waren – ihre Orchestrierungsfähigkeiten, insgesamt also Eigenschaften, die für die Suche nach einer „französischen Musik Frankreichs“, nicht ungeeignet waren.

COLLETS Interesse an russischer Musik kann nicht ursächlich von der kurz zuvor im Jahre 1914 erfolgten Publikation von RIMSKI-KORSAKOFFS *Ma vie musicale* initiiert gewesen sein. Schon seit etwa 1900 hatten die sogenannten „Apaches“ solch ein Interesse an russischer Musik gepflegt, also die sich im Hause des Malers Paul SORDES und danach bei Maurice DELAGE treffende Vereinigung, zu der RAVEL, CALVOCORESSI, VUILLERMOZ, de SÉVERAC, CAPLET und Ricardo VIÑES gehörten, später auch Manuel de FALLA. Die Mitglieder interessierten sich stark für das sog. ‚Mächtige Häuflein‘ und nicht für den ‚Westler‘ TSCHAIKOWSKY, den RAVEL den Worten VIÑES’ zufolge sogar „verabscheute“.⁶ Zugleich waren die spanischen Mitglieder des Kreises an spanischer Volksmusik interessiert, so etwa der PEDRELL-Schüler de FALLA, VIÑES oder auch RAVEL, dessen ‚Spanisches Jahr‘ 1907 ein kompositorisches Ergebnis dieser Apachenjahre darstellt.⁷

Die Hintergründe für diese spanisch-russische Orientierung scheint COCTEAU nicht wahrgenommen, offenbar auch nicht gekannt zu haben. Zu willkommen war es ihm, daß COLLET die Six als Inbegriff der neuen nationalen Kunst bezeichnete und zu willkommen war es seinem starken Bedürfnis nach Selbstdarstellung, daß COLLET ihn als das inspirierende und konzipierende Zentrum der neuen Musik bezeichnete, ein Sachverhalt, den COCTEAU auch gerne selbst inszenierte, etwa mit seiner um 1920 entstandenen Zeichnung⁸ oder mit seiner Dankesgabe an COLLET, auf der er sich als „Dirigent“ der Gruppe bezeichnete.⁹ COLLET war also im rechten Moment am rechten Ort, und dem selbsterklärten „chef d’orchestre“, nämlich COCTEAU, kam dieser Publizist äußerst willkommen, ohne daß er nachdrücklicher nach dessen ästhetischer Herkunft fragte.¹⁰ Um so mehr also stellt sich aufgrund dieser tendenziösen Wahrnehmung COCTEAUS die Frage nach den konzeptionellen Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

⁶ Vgl. die Schilderung Désiré-Émile INGHELBRECHTS in: Roger NICHOLS: Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeit – Portraitiert von Zeitgenossen, Zürich/St. Gallen 1990, S. 134f. und ausführlich: Hans Heinz STUCKENSCHMIDT: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk, Frankfurt a. M. 1966, S. 72ff. und 78ff.

⁷ Zu Ravel und den „Apaches“ vgl. Cornelia PETERSEN: Die Lieder von Maurice Ravel (= Europäische Hochschulschriften XXXVI/132), Frankfurt a. M. [u. a.] 1995, S. 24ff. Ins ‚Spanische Jahr‘ fallen Ravels *Vocalis-étude (en forme d’habanera)*, *L’Heure espagnole* und die *Rhapsodie espagnole*. – Zu de Fallas Beziehung zu Pedrell vgl. Eckhard WEBER: Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper (= Perspektiven der Opernforschung 7), Frankfurt a. M. [u. a.] 2000, S. 89ff.

⁸ Wiedergabe in: Theo HIRSBRUNNER: Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert, Laaber 1995, S. 95.

⁹ Wiedergabe in: GALLOIS, Henri Collet, S. 44.

¹⁰ Dies formuliert Gallois unter Hinweis auf die ähnliche Sicht Jean ROYS in: GALLOIS, Henri Collet, S. 43.

3. Collet und der *régionalisme artistique*¹¹

In seinem ersten Artikel erteilt COLLET dem Folklorismus eine gewisse Abfuhr, indem er unterstreicht, daß die Volksliedbegeisterung der Russen nicht auf die Six zu übertragen sei. Demgegenüber unterstreicht er deren klassische Einfachheit und Klarheit. Dies überrascht, wenn man sich COLLETS Werdegang vergegenwärtigt: 1885 in Paris geboren, studierte er zunächst am Konservatorium in Bordeaux, danach Literatur in Barcelona und Komposition bei Federico OLMEDA und Felipe PEDRELL, später in Paris bei Déodat de SÉVERAC, Gabriel FAURÉ und Manuel de FALLA.¹² Danach promovierte er mit einer Studie über die spanische Musik des 16. Jahrhunderts und nahm auch mit seinem Buch über VICTORIA PEDRELLS Interesse an diesem PALESTRINA-Zeitgenossen auf.¹³ 1920 hatte er bereits zahlreiche Kompositionen vollendet, etwa seine *Cinq Poèmes* op. 17–21 nach Texten des als Muster eines südfranzösisch-regionalen Künstlers geltenden Dichters Francis JAMMES¹⁴ (komponiert 1909/ 1910) und eine *Cantique de Racine* op. 12 (1908/1909?).

Vergegenwärtigt man sich den Stand der Diskussion um die Qualitäten und die Zukunft der französischen Musik zwischen 1905 und 1920, dann wird erkennbar, daß nach dem zwiespältig-begeisterungsproduzierenden wagnérisme und einer eintretenden kritischen Distanz zum debussysme auch antideutsche Töne wieder zunahmen: Geradezu beispielhaft ist dies an der zunehmend kühler werdenden Bewertung von Richard STRAUSS in der französischen Presse zwischen 1900 und 1907 nachzuvollziehen. Eine der vielfältigen Reaktionen in dieser Diskussion war die sich ab 1900 intensivierende Beschäftigung mit der nationalen Musiktradition, zu auch der *régionalisme artistique* gehörte. Er propagierte den Rückgriff auf die regionale Kultur als Quelle der nationalen Kultur und forderte zu deren Verwirklichung eine *décentralisation* des Musiklebens. Vor allem seit der bürgerkriegsähnlichen Niederschlagung des südfranzösischen Winzeraufstands 1907 kann diese literarische, volksmusikalische und folkloristische Bewegung auch als politisch motivierte Suche nach einer regionalen Identität verstanden werden. Der D’INDY-Freund Octave MAUS erkannte dieses Anliegen schon im Jahre 1901, als er feststellte,

¹¹ Darstellung nach: GALLOIS, Henri Collet, und Joachim KREMER: „Régionalisme artistique“? Zur Bedeutung der Volksmusik für das Schaffen Vincent d’Indys, in: Manuela SCHWARTZ / Stefan KEYM (Hrsg.): *Pluralismus wider Willen? – Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d’Indys* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 19), Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 176–202.

¹² „Je fis éditer maints musiciens, jouer des milliers d’œuvres et traduisis les principales œuvres vocales de nos artistes espagnols édités à Paris sur ma recommandation.“ So berichtet Collet in seinen *Mémoires*; zit. n. GALLOIS, Henri Collet, S. 41.

¹³ Zu Collet vgl. ausführlich GALLOIS, Henri Collet, und François-Gildas TUAL: Artikel „Collet, Henri“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 4, Sp. 1387–1389 sowie: Henri COLLET: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris 1913 und ders. *Victoria*, Paris 1914.

¹⁴ Über Jammes und Cézanne äußert sich de Séverac wie folgt: „La meilleure façon de convaincre les simples et les hésitants serait, à notre avis, de se décentraliser soi-même [...] L’exemple d’un Mistral, d’un Cézanne ou d’un Francis Jammes est d’un effet autrement plus puissant que les éloquents théories.“ Déodat de SEVERAC, *Ecrits sur la musique*, hrsg. v. Pierre GUILLOT, Liège 1993, S. 70.

daß de SÉVERAC sich wohl an NIETZSCHES Wort „Il faut méditerraniser la musique“ anlehne, also gerade zu einer Zeit, als sich die Nietzsche Rezeption in Frankreich mit der Übersetzung der Geburt der Tragödie inhaltlich intensiviert und so zum Gegenschlag gegen WAGNER benutzt werden konnte.

Der *régionalisme musical* wird meist auf D'INDY und seine *Symphonie cévénole* zurückgeführt, aber auch viele andere Kompositionen hatten seit den 1880er Jahren zahlreiche Kompositionen mit volksmusikalischen Themen oder regional inspirierten Sujets verfaßt.¹⁵ Vor diesem Hintergrund bleibt also zu klären, warum der freundschaftlich und konzeptionell regionalistisch verankerte COLLET, in seinem Text von 1920 die Ausrichtung an der Volksmusik eine Abfuhr erteilte. Die soeben scheinbar willkürlich genannten Kompositionen COLLETS, seine Lieder nach Francis JAMMES und die *Cantique de Racine* op. 12, weisen dabei den Weg, werfen sie doch die Frage auf, ob es sich bei der regionalen Ausrichtung an JAMMES und der Orientierung an einem Hauptvertreter des französischen *siècle classique*, an RACINE, um zwei gänzlich unterschiedliche Ausrichtungen handelt, oder ob es eine Beziehung gab, gewissermaßen eine für COCTEAUS Antirromantismus geeignete Schnittstelle zwischen Regionalismus und (Neo-)Klassizismus.¹⁶

4. Das Mittelmeer als regionale und historische Konstante im Konzept des régionalisme: Folklorismus und Klassizismus

Der literarische Regionalismus war in Frankreich stark vom Schaffen Frédéric MISTRALS bestimmt.¹⁷ Aufgrund dieser okzitanischen Akzentuierung ist es wenig erstaunlich, daß der Protagonist des Regionalismus, der in St. Felix Lauragais geborene Déodat de SÉVERAC, sich nach seinen Pariser Studien 1907 in Céret im Vallespir niederließ, wo sich 1910 die sog. „École de Céret“ gebildet hatte, zu der zeitweise auch PICASSO und BRAQUE gehörten. Damit realisierte er die zentrale Forderung des Regionalismus nach *décentralisation* gewissermaßen in Form einer ‚Selbstdezentralisierung‘, wie sie später auch Joseph CANTELOUBES Oper *Le Mas* (1910–13, Uraufführung 1929) propagierte: Mit einem Bauern, der den Verlockungen der Großstadt entsagt und sich in seine Heimat zurückzieht, bietet sie ein geradezu programmatisches Beispiel der ‚Selbstdezentralisierung‘, gegen die Hauptstadt und ihre kosmopolitische Prägung gerichtet.

¹⁵ Walter Salmen wies am Beispiel der Rhapsodie auf solche folkloristisch-nationale Belegungen hin; vgl. Walter SALMEN: Geschichte der Rhapsodie, Freiburg i. Br. 1966, S. 72 ff.

¹⁶ Insgesamt scheint der südfranzösische Regionalismus weit stärker als der nordfranzösische, z. B. der bretonische, ein eigenes Profil entwickelt zu haben.

¹⁷ Neben dem *Félibrige* ist noch die um Louis-Xavier de RICARD gescharte Gruppe *La Lausetto* zu nennen. Die südfranzösischen Regionalismusbestrebungen gaben als „kulturelles Anliegen [...] mehr Selbstbewußtsein, als es wirtschaftliche und soziale Fragestellungen je geben können.“ Reinhard SPARWASSER: Zentralismus, Dezentralisation, Regionalismus und Föderalismus in Frankreich (= Schriften zum Öffentlichen Recht 511), Berlin 1986, S. 99.

Auch in zahlreichen Kompositionen bezog sich de SÉVERAC auf Okzitanien; beispielhaft sei sein Klavierzyklus *Sous les lauriers roses ou Soir de Carnaval sur la Côte Catalane* (1919) genannt. Er weist die folgende Satzfolge auf:

DÉODAT DE SÉVERAC: Sous les lauriers roses ou Soir de Carnaval sur la Côte Catalane (1919)	
La banda minicipal	Pour Charles Bordes
Petite valse de carabiniers	Pour Emmanuel Chabrier (Scherzo-Valse)
La naïade de Banyuls	Alla barcarola
Quasi sardana: Prélude de fluviol	L'ombre charmante du vieux Daquin
Tempo de Sardana (Comme un chant populaire)	Les coucous (Petite fuguette folichonne)

In schumannesk-aphorismenhafter Weise¹⁸ nimmt diese Komposition auf südfranzösische Sujets Bezug, dazu tombeauartig auf Charles BORDES, den seit 1892 tätigen Volksliedforscher, der zudem mit Editionen und Aufführungen – etwa der ersten Wiederaufführung von RAMEAUS *Castor et Pollux* – für die Wiederbelebung Alter Musik eintrat, und sie paraphrasiert zudem ein mechanisches Klavier, wie es damals in den kleinen Kaffeehäusern des Ampurdum, der nordkatalanisch-spanischen Gegend um die antike Stadt Ampurias, zu hören war.¹⁹ Diese Komposition führt somit ins Zentrum unserer Fragestellung, indem sie Hinweise auf das Verhältnis von Folklorismus und Klassizismus gibt: Die vorhin genannten Werke COLLETS – Lieder nach JAMMES und Rückgriff auf RACINE –, das Eintreten Charles BORDES' für die Volksliedforschung und die Alte Musik und de SÉVERACS gleichzeitiger Rückverweis auf Louis-Claude DAQUINS *Le Coucou* und auf die mechanischen Klaviere der Kaffeehäuser weisen auf ein enges und sich keineswegs ausschließendes Verhältnis zwischen Folklorismus und einer – wie auch immer gearteten – Ausrichtung an der Vergangenheit hin. Als das Verbindende wurde das Mittelmeer gesehen:

„Quelle admirable région! Quelle mer divine! Quel soleil! ... Les autres mers ont peut-être de plus hautes vagues mais elles ne portent pas au front une auréole pareille: le génie éternel des Latins nos pères.“²⁰

¹⁸ Zu Schumanns op. 2, 4 und 9 als „Aphorismen“-Werke vgl. Arnfried EDLER: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 1982, S. 122.

¹⁹ An seinen Freund Castéra schreibt er 1919: „Parmi les musiciens que j'aime le mieux sont Chabrier et Albéniz. Cette petite œuvre leur est dédiée; aussi ai-je essayé d'écrire de la musique qui, me semble-t-il, aurait dû leur convenir. C'est une fantaisie où il y a des turlututus de banda militaire espagnole, des danses de carabiniers, une sardana, un petit scherzo à la Chabrier, des rythmes basques pour Charles Bordes, des coucous pour Daquin et une petite ‚fugue folichonne‘ ... et même un piano mécanique!“ Zitiert nach: Jean-Bernard CAHOURS-D'ASPRY: Déodat de Séverac (1872–1921). Musicien du soleil méditerranéen, Anglet 2001, S. 113f.

²⁰ Zit. n. CAHOURS-D'ASPRY, Déodat de Séverac, S. 68. Dieser Mediterraneismus zeigt bezüglich einer nationalen Belegung eine Offenheit; dies bewahrte ihn aber nicht davor, das Interesse der nationalistischen Action française zu finden. – Canteloube äußerte sich 1941 in der gleichnamigen Zeitschrift Action française zur Frage der Orchesterbegleitung und der Integration volksmusikalischer Instrumente, wie sie beispielsweise de Séverac vornahm; vgl. Joseph CANTELOUBE, *L'utilisation des chants populaires*, in: *Action Française*, 9/10 mars 1941.

Dieser Regionalismus ist geographisch und zeitlich relativ indeterminiert. Er ist vor allem okzitanisch-mediterran, weswegen prinzipiell zwischen den unterschiedlichen Regionen kein Unterschied besteht: Sie alle werden – wie es auch der Julien TIERSOT mit dem Volkslied tat – als Erbe einer griechisch-römischen, aber auch christlich-mittelalterlichen und neuzeitlichen Vergangenheit gesehen. Kaum erstaunlich sind deshalb Überschneidungen zwischen französischem und spanischem Regionalismus, die den gedanklichen Hintergrund für die iberischen Einflüsse in de SÉVERACS oder RAVELS Werken bilden. Auf diese Weise wirkte der Hispanismus und der Regionalismus in Frankreich wie GLINKAS Hispanismus in Russland, nämlich als eine – wie Boris ASSAFJEW sagte – „exotische Frischzellenkur“.²¹

In COLLETS Wirken ist auch die klassizistische Tendenz nachweisbar: Seine Bearbeitung von Liedern aus dem 16. Jahrhundert, seine Studien über die Cantigas von *Alphons dem Weisen*, VICTORIA oder über spanische Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts²² zeigen sein Interesse an der Geschichte der spanischen Musik, das sich – in der Tradition PEDRELLS stehend – am 13.–16. Jahrhundert orientiert.²³

Aber dennoch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen allen französisch-spanischen Regionalisten und dem ‚Mächtigen Häuflein‘, der am Beispiel von Modest MUSSORGSKIS Lied *Der Klassiker* erkennbar wird. Während nämlich die französisch-spanischen Komponisten in der institutionell vermittelten Ausbildung und der Volkskultur keinen Gegensatz sahen,²⁴ hegte und pflegte das ‚Mächtige Häuflein‘ der 1860er Jahre grundsätzliche Vorbehalte gegen die Konservatorien; ihnen galt jeglicher Klassizismus als verkrusteter und fremdimportierter Akademismus. Der Volksmusik kam deshalb die Funktion eines Gegenmodells zur klassisch geprägten Kunstmusik zu. COLLET wies folglich darauf hin, daß das ‚Mächtige Häuflein‘ eine Gruppe gewesen sei, „se contentant de mépriser le passé“.²⁵ MUSSORGSKIS Lied zeigt diese

²¹ Boris ASSAFJEW: Die Musik in Rußland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917), Entwicklungen – Wertungen – Übersichten (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 9), Berlin 1998, S. 213.

²² *14 Chants polyphoniques du XVIe siècle* für gemischten Chor (Eschig 1935), seine *Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphone Le Savant* (1911), seine *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle* (1912), seine Studie *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* (1913) sowie seine Monographie über *Victoria* (1914)

²³ Henri COLLET / Luis VILLALBA: *Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphone Le Savant*, in: Bulletin hispanique N^o 13, 1911; *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle*, in: L'Année musicale N^o 2, 1912, S. 1–63; *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, Paris 1913; *Victoria*, Paris 1914. – Roberto GERHARD wies in einer Rundfunksendung (um 1940) darauf hin, daß schon am Ende des 18. Jahrhunderts Antonio EXIMENO die Vorstellung ausgedrückt habe, daß „every country ought to base its art-music on its own folk-song“; Meirion BOWEN (Hrsg.): Gerhard on Music. Selected writings, Aldershot [u. a.] 2000, S. 39. Gerhard nahm damit Pedrells Interesse an Eximeno auf, das zu einer Monographie geführt hatte: Felipe PEDRELL: P. Antonio Eximeno, Valencia 1920.

²⁴ „Spanish neo-classicism, however, was idiosyncratic in that it referred partly to Spanish eighteenth-century music and partly to Spanish folk music“ Robert P. MORGAN (Hrsg.): *Modern Times* (= Music and Society), Englewood Cliffs 1993, S. 253.

²⁵ COLLET, Un livre de Rimsky, S. 3.

Verachtung, indem der Klassiker selbstgefällig sich in klassisch gebärenden, aber einfältigen Floskeln bewegt. In seiner Ablehnung des Volkslieds kann COLLET deshalb 1920 nicht pauschal jede volksmusikalische Rückbindung gemeint haben, sondern – der ‚Abrechnung‘ RIMSKI-KORSAKOFFS in seiner ‚Chronik‘ folgend – die Ungebildetheit der russischen Autodidakten, die letztlich die Inspirationen der Volksmusik nicht hätten dauerhaft nutzen können.

5. Die Konzeptionelle Nähe und Differenz zwischen Collet und Cocteau

Versucht man abschließend die Ansatzpunkte COCTEAUS und COLLETS in Beziehung zu setzen, dann werden zwischen Regionalismus und Klassizismus konzeptionelle Überschneidungen erkennbar, die sich sogar mit der Bewertung der exotischen Musik und des Jazz decken können.²⁶ „Etre de sa race“ zu sein und Ursprünglichkeit bzw. „sincérité“ befinden sich gewissermaßen im Zentrum dieser Schnittmenge, deren Kategorie „sincérité“ COLLET bei den Russen wie auch den Franzosen sieht. COLLET und COCTEAU sehen aber in den Six ein musikalisches Ideal verwirklicht, das von „simplicité classique“ bestimmt ist, nur liegt es für COCTEAU in der antiromantischen Linearität der Klassik, während es für COLLET nicht zwingend dort, sondern auch in der scheinbar historisch wenig wandelbaren Volksmusik gesehen wurde.

COLLETS Regionalismus deckt sich nicht selbstredend mit dem Antiromantismus wie ihn COCTEAU forderte: Wie nämlich der Exotismus auch in romantischer Salonmanier bearbeitet werden kann oder auf der anderen Seite in antiromantischer Weise das traditionelle Tonsystem sprengen kann, so resultiert auch aus dem Regionalismus nicht zwingend ein Antiromantismus. COLLETS *Jota chanté* aus dem Jahre 1942 zeigt dies deutlich, weil sie mitnichten mit der Ästhetik des *Coq* zusammengebracht werden kann. Kompositionen wie diese *Jota* weisen darauf hin, daß der *régionalisme* mit Tendenzen aus dem politisch und ästhetisch konservativen Lager zu verbinden war. Aufgrund dieser Eigenschaft wurde 1911 die von ihm nicht zu trennende Forderung nach einer *décentralisation musicale* in *Comœdia* als bestes Mittel („meilleure façon“) bezeichnet, „de lutter contre la fameuse concurrence des music-halls et des cinématographes (Filmkunst).“²⁷ Eine solche Ablehnung der music-hall war aber mitnichten das Ziel COCTEAUS, wie er es kurz zuvor in seinem *Coq et l'Arlequin* beschrieben hatte.

²⁶ Dahlhaus wies schon darauf hin, daß Exotismus, Folklorismus und Klassizismus in der Musik des 19. Jahrhunderts die selben Funktionen als Zitat oder ästhetisches Modell haben können, deshalb unterscheidet sich der „musikalische Folklorismus nicht prinzipiell vom Exotismus und vom Historismus“; Carl DAHLHAUS: *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München 1974, S. 83.

²⁷ G. LINOR: *Pour la décentralisation musicale. Vers la réalisation*, in: *Comœdia*, 5^e Année, N^o 1261 (Quotidien), Mardi 14 Mars 1911, S. 3.

Schillernd heterogen wie der *régionalisme artistique* überhaupt sich darstellt, kann es bei den kompositorischen Lösungen aber auch zu Berührungen zwischen dem Neoklassizismus des Groupe de Six und dem Folklorismus kommen: COLLETS *Pito*, der Schlußsatz aus seinen *Cantos de Castilla* op. 42 von 1920 ist ein Beispiel hierfür:



Das penetrante Insistieren auf einem mechanisch-ostinaten Begleitmodell, das sich tonartlich nicht bewegt, entspricht dem, was Theo HIRSBRUNNER am Beispiel STRAWINSKYS als „demolierte Mechanik der Musik“ und als „Reduktion der musikalischen Mittel“ beschrieben hat.²⁸ Die bausteinhafte Gliederung und die latente Bitonalität, die hier wie auch in seiner zweiten Sammlung der *Cantos de Castilla* – insbesondere der *Ronda* und der *Humorada* – auf ähnliche bei SATIE und den Six zu findende Verfahren hinweist, steht den antiromantischen klassizistischen Stücken dieser Komponisten ziemlich nahe. Aber selbst dieser *Pito* kann auch auf eine volksmusikalische Anregung zurückgeführt werden, skizziert er doch die in der spanischen Volksmusik weit verbreitete Flöten-Trommel-Besetzung. Damit ist er zugleich dem Umfeld der Volksmusikrezeption wie auch der „demolierten Mechanik“ der 1920er Jahre zuzurechnen²⁹ und Zeugnis der konzeptionellen Überlappung von Regionalismus und Klassizismus.

Daß es also zwischen COCTEAU und den Six und COLLET 1920 Berührungspunkte gab, liegt in solchen Überschneidungen begründet. Während der Regionalismus aber in Frankreich nach dem frühen Tod de SÉVERACS 1921 weitgehend an Bedeutung verlor und trotz ideologischer Reaktivierungsversuche der rechtsgerichteten Action française vorwiegend im Werk Joseph CANTELOUBES weiterlebte, ist er in der spanischen Musik auch noch nach OLMEDA, PEDRELL und GRANADOS von elementarer Bedeutung, etwa für die Komponisten de FALLA, RAVEL, OBRADORS, Joaquin NIN, Joaquin RODRIGO, Eduardo TOLDRÀ (1895–1962), Jaime OVALLE (1894–1955) und auch den Schönbergsschüler Roberto GERHARD. Bis zum Wirken der ‚Jugendudes Musicales‘ in Madrid und Barcelona in den 1950er Jahren, der 1960 gegründeten ‚Música Abierta‘ oder der 1964 gegründeten im Fluxus-Umfeld anzusiedelnden Gruppe ‚Zaj‘ und deren bewußten Anschluß an die internationale Musikentwicklung³⁰ war er eine bestimmende Größe für die spanische Musik.

²⁸ Theo HIRSBRUNNER: Igor Strawinsky in Paris, Laaber 1982, S. 65 ff. und 99 ff.

²⁹ Josep MARTÍ: Artikel „Spanien“, Absatz VI.4., in: MGG 2, Sachteil Bd. 8, Sp. 1673.

³⁰ Ángel MEDINA: Artikel „Spanien“, Absatz V.3., in: MGG 2, Sachteil Bd. 8, Sp. 1664 f.

SABINE MEINE

Caecilia ohne Heiligenschein. Musikalische virtus im Wandel¹

Die genderorientierte Forschung verliert ihre Sonderstellung, gewinnt an Zugänglichkeit und Transparenz, wenn man sie als eng verschwistert mit den Kulturgeschichtswissenschaften begreift. Gerade die Darstellung des weiblichen Körpers erweist sich in der abendländischen Geschichte als Reflex der jeweiligen Gesellschaftsstrukturen, da er nicht nur „das Andere der ‚Norm‘, sondern zugleich auch den Gemeinschaftskörper an sich symbolisierte“², wie etwa Christina von BRAUN darlegt. Im Zuge der längst etablierten Erkenntnis der kulturellen Konstruktion von Geschlecht werden Körper-Phänomene als Abbild der Normierung und Modernisierung des gesellschaftlichen Lebens erforscht. So wie genderspezifische Aspekte per se nicht von kulturgeschichtlichen trennbar sind, vielmehr in Inhalten und Methoden ineinander greifen sollten, muss es auch im Fall Caecilia darum gehen, hinter den Darstellungen der weiblichen Gestalt Perspektiven freizulegen, die zu einem weiteren und kritischen Verständnis von Musik in sozialen Strukturen beitragen.

Caecilia ist fast so alt wie das Denken über Musik selbst, erlebte aber ihre große Zeit in der aufbrechenden Neuzeit zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert. Dabei verändert sich die Darstellung der christlichen Märtyrerin und späteren Schutzgöttin der Musik. Dass sie sich dabei auch ihres Heiligenscheins entledigen kann, lässt Rückschlüsse auf ein neues Kunstverständnis zu.

Norbert ELIAS hat in seinen soziologischen Studien über den Prozess der Zivilisation begründet, dass sich individuelle Ziele und Wünsche, somit auch Kunstprodukte, nie allein aus den einzelnen Menschen heraus erklären.

„Die Wahrscheinlichkeit ist gering, daß ein Einzelner ganz abseits zu stehen vermag, ohne sich in irgendeinem Sinne an den Konkurrenzkämpfen um Chancen zu beteiligen, von denen er denkt und fühlt, dass sie auch von anderen für wert gehalten werden. [...] Diese Wertinterdependenz verringert mit anderen Worten die Möglichkeit, daß ein einzelner Mensch heranwächst, ohne daß solche gesellschaftlichen Werthaltungen ein Teil seiner selbst werden.“³

¹ Die Thematik ist von mir in Bezug auf die Darstellung musikalischen Virtuositums weiterentwickelt worden. Vgl. S. M.: „Caecilia without halo. The changing musical virtus“. In: Musik in art, hg. v. Research Center für Music Iconography, City University New York, 2004, Druck in Vorbereitung.

² Christina von BRAUN: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Gender-Studien (2000), S. 16–58, S. 27.

³ Norbert ELIAS: *Die Höfische Gesellschaft*. Darmstadt 1969, 1979⁴, S. 116.

Auch heute werden Frauenbilder nach außen getragen, die nicht unbedingt für sich selbst oder für gelebte Wirklichkeiten stehen, sondern grundsätzliche Fragen nach einer Neuorientierung von Gesellschaft, auch nach den Aufgaben ihrer Künste und Wissenschaften anstoßen. Immer wieder entstehen für den Musikhistoriker Parallelen zu heutigen Perspektiven, die dazu anregen, Geschichte als Argumentationspool für Fragen von Heute zu begreifen.

So wie wir alle die sozialen Werte unserer Zeit internalisiert haben, liefern historische Musik, Bilder, Texte Einblicke in andere oder auch ähnliche Strukturen, relativieren den Blick auf das Heute und können uns über die Distanz das nötige „standing“ im Umgang mit Umbrüchen verschaffen.

Ursprung und Hintergründe

Ursprung und Tradition des Caecilia-Kultes wirken paradox: Ausgerechnet sie, die sich der Legende nach von Musikinstrumenten abwandte, um einer himmlischen Vision zu folgen, wurde Schutzpatronin der Musik.

Dazu seien kurz die Hintergründe erinnert: Die Legende geht auf das 5. oder 6. Jahrhundert zurück und steht in der sogenannten *Passio Sanctae Caecilia*. Demnach ist Caecilia eine christliche junge Frau aus vornehmen römischen Kreisen, die mit dem heidnischen Patrizier Valerian verlobt ist, diesen heimlich zum Christentum bekehrt, wonach später beide den Märtyrertod erleiden, woraufhin sie zur Heiligen erklärt wird. Die Schlüsselworte für die musikalischen Folgen dieser Hochzeit sind folgende:

„ ... cantantibus organis illa (Caecilia) in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar“.

Während also Instrumente spielten, wendete sich Caecilia von diesen ab, sang allein ihrem Gott zu und bat ihn darum, dass ihr Herz und Körper rein bleiben mögen.

In der Literatur hat man oft gefolgert, dass eine fehlerhafte Übersetzung des Satzes den Ausschlag für die entscheidende Uminterpretation der Legende gegeben hat. Warum aber Caecilia seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auf einmal selbst am Instrument, und zwar meist an der Orgel, sitzt, ist tatsächlich schwierig zu erklären. Einen Grund dafür sieht Reinhold HAMMERSTEIN darin, dass Heiligenkulte populärer wurden und man darum auch Caecilia mit einem sichtbaren Attribut ausstatten wollte. Aus der Sprache der Zeit heraus gab man ihr für die Übersetzung des Wortes „organa“ ein Orgelportativ in die Hand, das aber der Legende folgend negativ konnotiert war, die kleine Orgel als Marterinstrument sozusagen.⁴ In diesem Sinn ist das wohl bekannteste Caecilia-Bild zu interpretieren, das eine Flut weiterer Darstellungen auslöste.

⁴ Vgl. Reinhold HAMMERSTEIN: „Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers“. In: Begegnungen: Festschrift für Peter Anselm RIEDL zum 60. Geburtstag, Worms 1993, S. 69–79, S. 74.

Modellbildung bei Raffael: Caecilia als Ikone der himmlischen *virtus*

Um 1514 malte RAFFAEL für eine Kirche in Bologna ein Altarbild mit dem Titel *l'estasi di Santa Cecilia* (Abb.1). In einem entzeitlichen Rahmen sehen wir hier die christliche Botschaft der Legende:

Die heilig gesprochene Caecilia – man beachte ihren Heiligenschein – steht im Zentrum eines Halbkreises anderer Heiliger⁵ und ist in himmlischer Andacht begriffen. Sie hört auf die *musica coelestis* singender Engel, die die höchste Ebene des Bildes darstellt. Als Antithese dazu liegt die sinnlich real erklingende Musik am Boden zerstört, im Bildaufbau verstärkt durch Paulus' Blick links und durch das „organetto“, das Caecilia in ihrer Verzückung aus dem festen Griff gerutscht ist. Walter SALMEN rückte zurecht, dass ein solches Orgelportativ damals bei den Gebildeten einen ähnlich schlechten Ruf hatte wie das am Boden liegende Unterhaltungsinstrumentarium, nämlich „Musica quae amusa sunt“, als da wären Tamburin, Triangel, Becken, Pauken mit zerrissenem Fell, Blockflöten und das „Streichinstrument mit zerrissenen Saiten“, und bis 1520 eben nicht in Kirchen, sondern zur Tanzbegleitung und Tischmusik benutzt wurde⁶. In dieselbe Richtung zielt HAMMERSTEIN und bemerkt die offenbar bewusst seitenverkehrte, „falsche“ Anordnung der Orgelpfeifen, die großen rechts, die kleinen links⁷ – das organetto also als Fingerzeig nach unten auf die verkehrte Welt der *musica mundana*, von der sich Caecilia durch Blick und Haltung abwendet.



Abb. 1: Raffaello Sanzio, gen. Raffael: „L'estasi di Santa Cecilia“ (um 1514), Pinakothek Bologna

Da RAFFAEL an der Legende festhält, erfüllt er mit dem Bild eine Norm, die er zugleich weiter verarbeitet, indem er die Legende nicht dem „Buchstaben nach“ darstellt, sondern in ihrer Kernaussage interpretiert. Dabei ist nicht in erster Linie ein Bild über die Musik entstanden,

⁵ Von links sieht man Paulus, den Evangelisten Johannes, Augustinus und Maria Magdalena.

⁶ Walter SALMEN: „Raffael und die Musik“. In: Freiburger Universitätsblätter vol. 36, Hft. 136, Juni 1997, S. 43–56, S. 51.

⁷ Vgl. Reinhold HAMMERSTEIN: Raffaels Heilige *Caecilia*. Bemerkungen eines Musikhistorikers. In: Begegnungen: Festschrift für Peter Anselm RIEDL zum 60. Geburtstag. Worms 1993, S. 69–79.

sondern diese diene nur als Anschauungsobjekt, um eine Antithese von Reinheit und Unreinheit zu gestalten, aus der Caecilia als Ikone der Reinheit hervorgeht.⁸ Sie verweist auf die Himmelsmusik, behält dabei aber die kleine Orgel in der Hand, die folglich ebenso fest mit ihr assoziiert wird wie ihre Tugendhaftigkeit. Hier wird der anfangs zitierte Gedanke anschaulich, dass die weibliche Gestalt gleichermaßen für einen Fluchtpunkt der Gesellschaft steht, für das unerreichbare Ideal der Reinheit, und für die Norm der Frömmigkeit und Sittenstrenge, die sich aus diesem Ideal ableitet und nicht etwa auf die Frau reduziert ist.

Was ist dabei für die weitere Caecilia-Rezeption festzuhalten? Musik spielt hier eine Rolle, insofern sie Tugend, *virtus*, und deren Gegenteil, also Sünde veranschaulicht. Umgekehrt gibt die Art der dargestellten Musik Auskunft über die gesellschaftliche Norm, die hinter der jeweiligen Forderung nach Tugendhaftigkeit steht.

Hier richtet sich die Tugend zum Himmel, verkörpert durch Engelsgesang, und ist das Gegenteil weltlicher Sinnlichkeit, verkörpert durch die Musikinstrumente am Boden. Die weibliche Gestalt der Caecilia ist dabei das Gefäß, in dem das Tugendbild transportiert wird.

Es darf also nicht verwundern, dass Caecilia in ihrer ursprünglichen Koppelung an den Tugendbegriff weiterhin für die Darstellung moralischer Maximen eingesetzt wird, die sich seit der Gegenreformation verstärkt an der Kirche orientieren. Anders als die antike und unfromme *Musica*, die ebenfalls weibliche Allegorie der Musik, garantierte Caecilia christliche Evokationen – ein Grund für die Flut an Darstellungen der Gestalt nach 1550. Caecilien-Kulte für die Schutzgöttin der Kirchenmusik und der Kirche schlechthin florierten seit Ende des 16. Jahrhunderts in ganz Europa und werden auch heute noch gefeiert.

Caecilia an den Tasten

Interessant werden die Bilder dort, wo sie die durch die Legende vorgegebene Norm überschreiten, und für unsere Perspektive besonders, wenn sie dabei Zusammenhänge von musikalischem und sozialem Verhalten veranschaulichen. Dies möchte ich an wenigen Beispielen zeigen, gehe dafür aber noch einen Schritt zurück zu einem Bild, das auf paradigmatische Art die Norm der Legende erfüllt⁹.

⁸ Vgl. ebd. S. 79.

⁹ Mein Dank gilt Franz GÖTZ, M.A., für die freundliche Unterstützung bei Recherchen in der Arbeitsstelle München des RIDIM an der Bayrischen Staatsbibliothek München.

In einem Cäcilien-Bild des deutschen Malers Anton WOENSAM von Worms (Abb. 2) aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts¹⁰, also etwa zeitgleich zu dem von RAFFAEL, liegt der Schwerpunkt der Legende auf der Hochzeitsszene zwischen dem Bräutigam Valerian, der Caecilia die Ehe anbietet und ihrer keuschen Antwort darauf:

Sie zeigt auf den Engel über ihnen, der Lorbeerkränze für beide bereit hält. Deutlich fungiert hier das Orgelportativ am rechten Bildrand allein als Attribut zur Kennzeichnung der Heiligen. Denn mit der weißen Hand demonstriert Caecilia in geradezu didaktischer Klarheit, worauf es hier ankommt: *Virtus* kommt vom Himmel und diese dominiert das menschliche Anliegen des Bräutigams. Dabei weiß die Engelsmission dieses Mal nichts von musikalischer Harmonie. Der Bildaufbau, die prächtige Kleidung der Personen und typische Attribute wie der Hund im Vordergrund oder das Paar mit Hund im Hintergrund kennzeichnen das Bild als fromme Variation eines Hochzeitsbildes.



Abb. 2: Anton Woensam von Worms (vor 1500 –1541): „Die Heilige Caecilia und Valerian“, Wallraff-Museum Köln

Den Vergleich zu dieser Darstellung fordert eine Paarszenerie des flämischen Malers Coques GONZALES von 1640 heraus (Abb. 3), die – gut 100 Jahre später entstanden – in der Geometrie der Raum- und Personengestaltung, der Zuschreibung von Attributen Parallelen zur vorigen Caecilia-Darstellung aufweist, auch wenn der Titel des Bildes, das bürgerliche Interieur und das dadurch weltliche Ambiente das Bild in einem anderen Kontext verorten. Auch wenn es hier nicht darum gehen kann, direkte Einflüsse zu recherchieren, ist interessant zu verfolgen, wie weit sich christlich konnotierte Tugenden in weltliche Bereiche integrieren, zumal in den sittenstrengen Niederlanden des 17. Jahrhunderts.

Über die Ähnlichkeiten der Bilder, vom Schoßhund vorne, der symmetrischen Aufteilung des Raums für sie und ihn mit entsprechenden Attributen und die prächtige, in den Farben aufeinander abgestimmte Kleidung des Paares rückt das Bild in die Nähe des Hochzeitsbild-Genres.

¹⁰ Anton WOENSAM von Worms ist vor 1500 geboren und vor 1541 gestorben.

Die Frau am Cembalo ist hier Pendant und Hintergrund ihres Mannes, dessen extrovertierte rechte Hand den Blick des Betrachters einfängt und dessen selbstbewusste Pose zum Zentrum des Bildes macht. So auch der aus heutiger Sicht defiziente und bezeichnende Titel des Bildes *Der junge Gelehrte zu Hause*, der nicht nur die Präsenz der Frau zu einem sekundären Attribut des männlichen Protagonisten reduziert, sondern ebenso wenig der auffällig symmetrischen Anlage des Bildes gerecht wird.

Dass die Frau hier Cembalo spielt, bildet einerseits reale Gepflogenheiten ab, demnach es sich für eine Frau in höfischen und bürgerlichen Kreisen seit der Renaissance ziemte, im häuslichen Rahmen ein sittlich adäquates Instrument auszuüben. Unter dem Gesichtspunkt des relativ dezenten Klangs und der zurückgenommenen Körperhaltung – es reicht, nur die Hände zu bewegen – etablierten sich besonders Spinette, Cembali oder Clavichorde als weibliche Instrumente. Andererseits hat die Praxis einen allegorischen Hintergrund, da die „zart besaiteten Instrumente“ das Ideal der Züchtigkeit suggerierten, und dies an den Frauen demonstriert wurde, unabhängig davon, wie die Praxis tatsächlich aussah.¹¹ In dem Zusammenhang verwies wiederum Walter SALMEN darauf, dass „auf den meisten Musizierbildern niederländischer Provenienz Damen oder Mädchen, nicht hingegen Herren vor dem Klavierinstrument [...] abgebildet werden.“¹² Unter den Tasteninstrumenten war das Virginal mit dem Wortspiel um „virgo“ in der Hinsicht bekanntermaßen besonders populär.¹³



Abb. 3: Coques Gonzales:
„Der junge Gelehrte zu Hause“
(1640), Gemäldegalerie der
Kunstsammlung Kassel

¹¹ Wie wenig die sittengeschichtliche Bedeutung eines bestimmten Instrumentariums von Frauen in der frühen Neuzeit ohne die mythologischen und etymologischen Hintergründe der Verbindungen von Weiblichkeit und Musik zu verstehen ist, zeigt etwa Karsten Erik OSE: „Die Frau, das zartbesaitete Wesen. Ikonographie als Sittengeschichte (16. –18. Jahrhundert)“. In: *Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa*. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21. bis 23. November 1997. Michaelstein 2000, S. 111–126.

¹² Walter SALMEN: *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (=Musikgeschichte in Bildern) 4*, Leipzig 1982, S. 42.

¹³ Vgl. OSE: *Die Frau, das zartbesaitete Wesen*, S. 114/115.

Den ersten Caecilia-Bildern ähnlich, geht es auch hier um die Demonstration von Tugenden, jetzt um solche, die dem gehobenen Bürgertum der Niederlande entsprachen. Schon allein, da Hände und Tasten hier unsichtbar sind, ist das Cembalospiel der Frau weniger ein künstlerisches, musikalisches Attribut als ein moralischer Garant für weiblichen Anstand. Die sinnliche Ebene des musikalischen Spiels wird allein durch die bacchantische Konzertszene auf dem Innendeckel des Cembalos evoziert. Dagegen ist dem unbewegten Blick der Frau keine Gefühlsregung anzumerken, obwohl sie gleichwohl den Gegenpart zur verstandesgeleiteten Pose des Gelehrten verkörpert.

In entsprechenden Darstellungen kann es zu Überlagerungen mit der Caecilia-Tradition kommen, da allegorische, didaktische und realistische Darstellungen nicht immer voneinander trennbar sind. Seit dem 16. Jahrhundert sind Bilder keine Seltenheit, in der Caecilia als Solistin erscheint, dabei die „Heiligendarstellung“, wie Wolfgang DÖMLING schreibt, „eher ein[en] fromme[n] Mantel“ darstellt, um auf die Musikerin und deren Attribute abzielen¹⁴.

Völlig verweltlicht in Kleidung und Gestus, geradezu mondän wirkt die Protagonistin der „Heiligen Cäcilie“ des Dresdner Malers Johann KELLERTHALER von 1599 (Abb. 4). Blick und Hände sind auf ein reges Tastenspiel an einer Orgel gerichtet, die unspezifisch bleibt. Die Engelsattribute wirken nur noch wie eine vorgeschobene Fassade für die Darstellung weltlicher Themen. Die Zeichnung ist eher ein beiläufig entstandenes Produkt ohne Anspruch auf besondere ästhetische Qualitäten, gibt dabei aber Beispiel ab vom Wechselspiel zwischen einem veräußerlichten Tugendbegriff und der Popularisierung repräsentativer Musik, da die gesellschaftliche Elite immer stärker auf stete Selbstdarstellung angewiesen war.



Abb. 4: Johann Kellerthaler (* 1530?):
„Die heilige Cäcilie“ (1599).
Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen
Preußischer Kulturbesitz, Berlin

¹⁴ Wolfgang DÖMLING: „Die Heilige an der Orgel. Caecilia – Musica – Musa“. In: *Zürcher Zeitung* Nr. 277, 26.11.1994, S. 70.

Ab dem 16. Jahrhundert war der offizielle Rang, der aus Besitz oder Adelstiteln herrührte, kein Garant mehr für eine tatsächliche Eliteposition, nachdem der Hof ab dem späten 15. Jahrhundert auch neuen, bürgerlichen Schichten seine Pforten geöffnet hatte. Im neuen Spiel der Kräfte entschieden von jetzt an höfische Tugenden – Eloquenz, Bildung, Geschmack – über Macht und Ansehen. Um so zwingender für jeden Einzelnen wurde es, im Urteil anderer zu bestehen. Wie man sich verhielt, so wurde man beurteilt. Allerdings ist das Urteil, das jemand von der Tugendhaftigkeit eines anderen hat, ein höchst subjektiver Faktor, der – einem modernen Marketingprozess ähnlich – ständig erneuert werden muss, um am Puls der Zeit zu bleiben. So beschreibt die Historikerin Arlette JOUANNA Ehre im 16. Jahrhundert als „«l’effet produit dans la conscience autrui par le spectacle d’une qualité ou d’une action conforme à un modèle socialement approuvé.»”.¹⁵ Die Künste profitierten von dem neuen Repräsentationszwang und unterlagen entscheidenden Paradigmenwechseln. Man denke nur an die florierende Gattung des Porträts, aber eben auch an weltliche Kammermusik, für die das Gesehen- und Gehörtwerden von auffälliger Kunstfertigkeit vor einem Publikum im Laufe des 16. Jahrhunderts konstitutiv wurde.¹⁶ Frauen sind in diesem elitären Diskurs zunehmend präsent und spielen eine Schlüsselrolle für den Verfeinerungsprozess, an dem sich auch der ursprünglich militärisch geprägte Begriff der *virtus* orientiert.¹⁷ Dabei darf die häufige Darstellung von Frauen im Zusammenhang mit Musik aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich dabei um Projektionen der früh modernen Gesellschaft handelt, in der das Sehen als genuin männliche Eigenschaft, das Hören hingegen als rezeptive weibliche Qualität konnotiert war, worauf etwa Linda AUSTERN aufmerksam macht:

“... vision has been associated with the mal hegemony of string, silent power, and hearing with the integrative and relational elements that dominate culturally constructed femininity.”¹⁸

¹⁵ Arlette JOUANNA: „La notion d’honneur aus XVI^e siècle“. In: *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 15 (1968), S. 607–8.

¹⁶ Entscheidende Impulse für die Erforschung neuer Hör- und Rezeptionsweisen in der frühen Neuzeit, die mit der Entwicklung von Publikum und Hörschaft einher gehen, sind den Beiträgen des Symposiums “Music as Heard: Listeners and Listening in Late-Medieval and Early Modern Europe (1300–1600)” an der Princeton University 1997 zu entnehmen. In: *The Musical Quarterly* Vol. 68, 1998, S. 614–653.

¹⁷ Richard WISTREICH veranschaulicht am Beispiel des berühmten italienischen Bassisten BRANCACCIO im Kontext des berühmten Ferrareser *Concerto delle donne*, wie sehr die erfolgreiche Repräsentation des ursprünglich militärisch geprägten Tugendbegriffs – BRANCACCIO war auch Soldat – im Verlauf des 16. Jahrhunderts im Hofleben zu einer diffizilen Gratwanderung wurde. Im Verfeinerungsprozess spielten weibliche Modelle auch für männliche Verhaltensnormen sehr wohl eine Rolle, im musikalischen Bereich eben z. B. die *musica secreta* der Sängerninnen in Ferrara, andererseits drohte dem Höfling gesellschaftliche Stigmatisierung, wenn er sich zu stark weiblichen Verhaltensweisen anpasste. Vgl. Richard WISTREICH: “‘Real basses, real men’ – virtù and virtuosity in the construction of noble male identity in late sixteenth century Italy”, in: Nicole SCHWINDT: *Gesang zur Laute, Singing to the lute*. (= Trossinger Jahrbuch zur Renaissanceforschung 3), Kassel 2003, S. 59–81.

¹⁸ Vgl. Linda Phyllis AUSTERN: “‘For, Love’s a Good Musician.’: Performance, Audition, and Erotic Disorders in Early Modern Europe.” In *MQ* Vol. 68 1998, S. 614–653, S. 637. Sie bezieht sich dabei auf John SHEPHERD: *Music as social text*, Cambridge/Oxford 1991, S. 156–159.

Neue Souveränität

Es ist somit bezeichnend, dass die christlich geprägte Norm der Caecilia-Legende eine entschieden weitere Entgrenzung durch eine weibliche Künstlerin erfuhr. In den seltenen Fällen, in denen eine Frau zu dieser Zeit ein künstlerisches Metier professionell ausübte, bewegte sie sich meist in einer sozialen Nische, die es ihr vorenthielt, Männern vergleichbar repräsentative Positionen zu übernehmen, ihr aber auch Freiraum gab, sich über Konventionen hinweg zu setzen. Artemisia GENTILESCHI, Ende des 16. Jahrhunderts in Rom geboren, ist in der Malerwerkstatt ihres Vaters ausgebildet worden und hat sich dadurch profiliert, traditionelle, meist biblische oder mythologische Themen auf irritierende Weise umzudeuten.

GENTILESCHIS Porträt der *Santa Cecilia* wäre ohne den Titel des Bildes nicht als Heilige identifizierbar (Abb. 5). Vor dem Betrachter sitzt eine weltliche Künstlerin, die sich über das Spiel ihrer Hände auszeichnet. Da von der „Königin der Instrumente“ nur eine unspezifische Tastatur geblieben ist, haben sich Machtattribute ganz auf *Caecilia* selbst verlagert, die auf einem thronähnlichen Stuhl sitzt und statt eines Heiligenscheins eine vergängliche Blumenkrone trägt, die nicht aus christliche Keuschheit suggerierenden Lilien, sondern frühlingshaften Röschen und Narzissen besteht.¹⁹ Der fein gemusterte, helle Mantel mit dem großzügigen Faltenwurf bettet Kopf und Hände in das Gesamtbild einer beweglichen Lichtgestalt ein, die



Abb. 5: Artemisia Gentileschi (* 1598): „*Santa Cecilia*.“ Privatbesitz Trient

keineswegs selbstvergessen agiert, sondern durch den auffordernden Blick zum Betrachter diesen auf ihre Person und den Akt des Miteinanderkommunizierens selbst lenkt. Als ungewöhnlich fällt das caravaggesk angeleuchtete Tastenspiel Caecilias auf, das in der gespreizten Handhaltung dem Ideal der *sprezzatura* nachgezeichnet sein mag. Die aristokratisch hochmütige Lässigkeit gehörte seit CASTIGLIONES *Buch vom Hofmann* zur unabdingbaren Begleitgeste eines tugendhaften Höflings und zog Konsequenzen für das Musizieren, auch das von Hofdamen nach sich. Die frühesten Beispiele professionellen weiblichen Musizierens in den geheimen „concerti delle donne“ der 1580er Jahre in Ferrara belegen, wie eng die Demonstration höfischer *virtù*, der scheinbar lässigen Überwindung von Schwierigkeiten, zur Ausprä-

¹⁹ Vgl. Roberto CONTINI: „*Santa Cecilia*“. In: *Artemisia*. Katalog der Ausstellung Rom/Florenz 1992, hg. v. Roberto CONTINI und Gianni PAPI, Rom 1991, S. 140.

gung von musikalischer Virtuosität führte – der Brillanz von Koloraturen, der Überwindung des strengen Madrigalstils und der körperhaft sinnlichen Wirkung der Musik auf den Zuhörer. Während CASTIGLIONE mit der Forderung von *sprezzatura* aber noch auf ein Gleichgewicht geistiger und körperlicher Tugenden drängte, um Künstlichkeit und Heuchelei vorzubeugen²⁰, ist die Vorstellung von Tugend im von religiösen und politischen Konflikten korrumpierten Hofleben der Gegenreformation äußerlicher und artifizieller geworden. Es galt als *meraviglia*, diese künstliche Lässigkeit vorzuführen, womit damit zugleich das Schlüsselwort für die manieristische Bewegung gefallen ist, der auch GENTILESCHIS *Cecilia* zuzuordnen ist.²¹ Die isolierte Überzeichnung der Hände und die Profanisierung ihrer Heiligen-Attribute sind Indizien einer ebenso extravaganten wie veräußerlichten Gestik²². GENTILESCHI stellt die Selbstverständlichkeit religiöser Hintergründe in Frage, um letztlich die besonderen Qualitäten des Künstlers ins Licht zu rücken.

Dass sich weibliches Selbstbewusstsein auf diese Art manifestieren kann, ist dem biographischen Sonderfall zuzuschreiben. Gleichwohl ist die Entgrenzung vom Ursprungstext der Legende als Indiz für das generell erstarkende Selbstverständnis des Künstlers am Beginn der Moderne lesbar. KANTOROWICZ folgend, erfährt der Status des Künstlers in der Renaissance eine Säkularisierung, er präsentiert sich als „neuer Souverän“ des Stils und Geschmacks in einer Art und Weise, die früher ausschließlich dem König zuzuschreiben war.²³

Hier beginnt die Geschichte des musikalischen Virtuositums, die im Fall Caecilia als ein Säkularisierungsprozess zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert anschaulich wird. Die ursprünglich moralpädagogischen Machtattribute der Heiligen Caecilia verschieben sich hin zur Machtillustration einer weltlichen Künstlerin. Dabei ist das Spiel der Hände das Indiz dieser Entwicklung; sie weisen anfangs auf außerweltliche Tugenden und sind später selbst am Werk.

²⁰ „Ma avendo io già piú volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l’hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutto le cose umane che si facciano o dicano piú che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si da e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.“

„Aber da ich mich schon oft gefragt habe, woher diese Anmut kommt, wobei ich die der Sterne außer acht lasse, finde ich zu einer allgemeingültigen Regel, die mir unter allen menschlichen Dingen, die getan oder gesagt werden, höher scheint als jede andere, und das ist, so sehr man es vermag, die Gekünsteltheit wie den rauhesten und gefährlichsten Felsen zu vermeiden, und um vielleicht ein neues Wort zu sagen, in jedem Fall eine gewisse Lässigkeit zu benutzen, die das Handwerk/die Kunst verbirgt und zeigt, dass das, was man tut und sagt, ohne Mühe geschieht und wie ohne darüber nachzudenken.“ In: *Il Cortigiano*, 1. Buch, Kap. XXVI, S. 59.
Übersetzung S. M.

²¹ Vgl. John SHEARMAN: *Mannerism. Style and Civilization*. Harmondsworth 1967, S. 21, 144–46. Vgl. Auch Maria Rika MANIATES: *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Chapel Hill/Manchester 1979, S. 214–15.

²² Vgl. Erich REIMER: „Virtuose“ (1972). In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. v. Hans-Heinrich EGGBRECHT, Stuttgart 1972, S. 1.

²³ E. H. KANTOROWICZ, „The Sovereignty of the Artist. A note on legal maxims and Renaissance Theories of Art“, in ders.: *Selected Studies*, New York 1965, S. 363 u. S. 364. „The general line [...] leading from the legislator and his *plenitudo potestatis* to the poet and further to the artist“ und „a legal prerogative due to the sovereign *ex officio* has been passed on to the true Renaissance sovereigns, the artists and the poets, who ruled *ex ingenio*.“

Register

A

Albeniz, Isaac	83
Albertsen, Leif Ludwig.....	20
Anderson (Gebrüder).....	27
André, Johann.....	22
Assafjew, Boris	84
Auric, Georges.....	78
Austern, Linda Phyllis.....	94

B

Bach, Carl Philipp Emanuel.....	20, 21, 28, 37, 38, 70, 74, 75, 76, 77
Bach, Johann Sebastian	20, 21, 22, 28, 30, 36, 75, 76
Bach, Wilhelm Friedemann.....	70, 72, 73, 74, 75, 76, 77
Badia, Carlo Agostino	63
Bartók, Béla.....	55
Beckmann, Otto David Heinrich	73
Beethoven, Ludwig van	26, 28, 29, 35, 43, 44, 45, 50, 52, 54, 56
Béhague, Gérard	78
Bendemann, Eduard.....	12
Bennett	13
Bochner.....	10
Bode, Johann Joachim	76
Bodsch, Ingrid.....	14
Boëly, Alexandre.....	43
Bohnen, Klaus	20
Bononcini, Giovanni.....	57, 63
Borch (Forst.).....	25
Bordes, Charles.....	83
Bowen, Meirion.....	84
Brachvogel, Albert Emil.....	70
Brahms, Johannes	14, 15, 55
Brancaccio, Giulio Cesare	94
Braque, Georges	82
Braun, Christina von.....	87
Bredal, Iver Frederik.....	25
Buonarotti, Michelangelo	<i>Siehe:</i> Michelangelo
Burney, Charles	76
Busk, Gorm	22, 27, 30, 33, 36

C

Cahours-d'Aspry, Jean-Bernard.....	83
Calvocoressi, Michel Dimitri	80
Canteloube, Joseph.....	82, 83, 86
Caplet, André	80
Caroline, Kronprinzessin von Dänemark	23
Casorti, Louis	10
Castéra, René de	83
Castiglione, Baldassare.....	95, 96
Cesti, Marc' Antonio	58
Cézanne, Paul	81
Chabrier, Emmanuel.....	83
Chausson, Ernest.....	44
Chopin, Frédéric.....	15, 19

Claudia Felicitas, Kaiserin von Österreich	59
Clementi, Muzio	21, 33
Cocteau, Jean	78, 79, 80, 82, 85, 86
Collet, Henri.....	78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86
Contini, Roberto	95
Cramer, Carl Friedrich.....	21, 35
Cupeda, Donato.....	63

D

Dahlhaus, Carl.....	36, 45, 58, 85
Dancla, Charles	43, 44
Daquin, Louis-Claude.....	83
David, Ferdinand.....	13
Debussy, Claude	44, 50
Delage, Maurice	80
Deutsch, Walter	15, 16
d' Indy, Vincent	<i>Siehe:</i> Indy, Vincent d'
Dömling, Wolfgang.....	93
Dohler (Isenkr.).....	25
Draghi, Antonio	58, 65, 66, 67
Draheim, Joachim	17
Durey, Louis	78
Dvorák, Antonin	16

E

Eckersberg, Christoffer Wilhelm.....	25
Edler, Arnfried	5, 7, 36, 57, 70, 83
Eggebrecht, Hans-Heinrich	96
Eich, Katrin	44, 45
Eismann, Georg.....	9
Eleonora, Kaiserin von Österreich.....	58, 61
Eleonora II.....	61
Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg	58, 59, 68
Elias, Norbert	87
Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt.....	62
Eximeno, P. Antonio.....	84

F

Falla, Manuel de.....	78, 80, 81, 86
Fauquet, Joël-Marie	43
Fauré, Gabriel.....	81
Fesca, Friedrich Ernst.....	44
Field, John.....	35
Finscher, Ludwig.....	45, 70
Fischer, Axel.....	75
Flehsig, Emil	11
Fliessbach, Holger.....	63
Fog, Dan.....	22
Forkel, Johann Nikolaus	71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
Franck, César	43, 44, 45, 50, 55, 56
Frederik VI., König von Dänemark	29
Freger	13
Freinsheim.....	25
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen.....	10
Frøhlich, Johannes Frederik.....	25, 30

Funck (Funcke?), Frederik (Cellist).....25, 26, 27
 Fux, Johann Joseph.....58, 63

G

Gade, Niels W.....13
 Gähler, Caspar Siegfried.....20, 21
 Gallois, Jean.....44, 79, 80, 81
 Garlichs, Marie.....28
 Geißler (Hotelier).....12
 Gentileschi, Artemisia.....95, 96
 Gerhard, Roberto.....84, 86
 Giede.....25
 Glinka, Michail Iwanowitch.....84
 Gloger, Johann Wilhelm.....73
 Gluck, Christoph Willibald Ritter von.....29
 Godard, Benjamin.....43
 Gonzales, Coques.....91
 Götz, Franz.....90
 Gouillon, Joseph.....42
 Gounod, Charles.....44
 Gouvy, Louis-Théodore.....44
 Granados y Campiña, Enrique.....86
 Grantzow, Hans.....71
 Griepenkerl, Friedrich Conrad.....75, 76
 Grønland, Peter.....36
 Groos.....13
 Groth, Renate.....56
 Gstrein, Rainer.....16
 Guillot, Pierre.....81
 Gut, Sergej.....45, 50

H

Haa, Søren.....25, 26
 Hajoós, Beatrix.....63
 Hammann, Konrad.....71, 73
 Hammerstein, Reinhold.....88, 89
 Händel, Georg Friedrich.....33, 34
 Härtel, G. C.36
 Hartmann, Johan Peter Emilius.....25, 26, 29
 Hatting, Carsten E.20, 21, 22, 23, 30, 32, 36
 Haydn, Joseph.....26, 27, 28, 44
 Helmke, Friedrich Eduard.....10, 16, 18, 19
 Hempel, Moritz Friedrich.....10, 11
 Hempel, Liddy.....11
 Heyne, Christian Gottlob.....71
 Hildebrandt, Zacharias.....73
 Hiller, Ferdinand.....13
 Hindemith, Paul.....55
 Hirsbrunner, Theo.....80, 86
 Hoher, Paul.....59
 Hoffer, Johann Joseph.....63
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus.....19
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar.....37
 Hölty, Ludwig Heinrich Christoph.....71
 Honegger, Arthur.....78
 Hufton, Olwen.....63, 64
 Hummel, Johann Nepomuk.....35, 44

I

Indy, Vincent d'.....44, 45, 50, 55, 56, 81, 82
 Inghelbrecht, Désiré-Émile.....80

J

Jacobi, Erwin R.38
 Jammes, Francis.....81, 82, 83
 Jean Paul (Richter).....19
 Jensen, Niels Martin.....22
 Jørgensen, Sven-Aage.....20
 Joseph, Erzherzog.....61
 Joseph I., Kaiser von Österreich.....61, 63
 Jouanna, Arlette.....94
 Junghänel, Konrad.....57

K

Kantorowicz, Ernst H.96
 Karl, Erzherzog.....61
 Karl V. von Lothringen.....61
 Katzenberger, Günter.....38
 Kellerthaler, Johann.....93
 Keym, Stefan.....45, 81
 Kirnberger, Johann Philipp.....22, 38
 Klopstock, Friedrich Gottlieb.....71
 Kremer, Joachim.....81
 Kress, Georg Philipp.....72
 Kreutzer, Léon.....29
 Krommer, Franz.....44
 Krummacher, Friedhelm.....43, 44
 Kuckertz, Josef.....45
 Kuhlau, Friedrich.....25, 26, 27, 36
 Kunzen, Friedrich Ludwig Æmilius.....22

L

Lalo, Edouard.....43
 Larsen, Jens Peter.....22
 Laubenthal, Annegrit.....45
 Leisewitz, Johann Anton.....71
 Leopold, Silke.....58, 60, 65
 Leopold I., Kaiser von Österreich.....57, 58, 59, 63, 68
 Lichtenberg, Georg Christoph.....71
 Lindemann, Marie von.....17
 Linor, G.85
 Liszt, Franz.....18, 28, 29, 30, 56
 Litschauer, Walburga.....15, 16
 Livius, Titus.....62
 Lose, C. C.23, 28, 39
 Lunn, Sven.....23, 28, 30, 32, 42

M

Maniates, Maria Rika.....96
 Margarita Teresa, Kaiserin von Österreich.....58
 Maria Anna, Erzherzogin.....61
 Maria Elisabeth, Erzherzogin.....61
 Maria Theresia, Erzherzogin.....61
 Marnold, Jean.....79
 Marpurg, Friedrich Wilhelm.....22
 Marstrand, Wilhelm.....24, 25

Martí, Josep	86
Matthison-Hansen, Hans	25, 26
Mauclair, Camille	79
Maus, Octave	81
Mayseder, Joseph	44
Medina, Ángel	86
Meine, Sabine	87, 96
Mendelssohn Bartholdy, Felix	28, 29, 30, 43, 44
Michelangelo	29
Milhaud, Darius	78, 79
Minato, Niccolò	61, 65
Mistral, Frédéric	81, 82
Mittler, Elmar	71, 73
Mix, York-Gothart	71
Morgan, Robert P.	78, 84
Moscheles, Ignaz	23, 27, 28, 30, 31, 32, 42
Mozart, Wolfgang Amadeus	22, 26, 28, 29, 30, 38
Müller, Minchen	11
Müller, Wilhelm Christian	74
Münchhausen, Gerlach Adolph von	70
Mussorgski, Modest	84

N

Nägeli, Hans Georg	33
Nauhaus, Gerd	14, 28
Nichols, Roger	80
Nietzsche, Friedrich	82
Nin, Joaquin	86
Nørregaard	25
Nyegaard (Prokurator)	25

O

Obradors, Fernando	86
Oehlenschläger, Adam Gottlob	27
Olmeda, Federico	81, 86
Olsen, Peter Vilhelm	25, 26, 28, 29
Ose, Karsten Erik	92
Ovalle, Jaime	86

P

Palestrina, Pierluigi da	29, 81
Papi, Gianni	95
Passenthien, Rena	63
Passer, Justus	62
Pedrell, Felipe	80, 81, 84, 86
Petersen, August	25
Petersen, Cornelia	80
Petersen, Niels (Flötist)	25, 26
Philipp Wilhelm Pfalzgraf von Neuburg	59
Picasso, Pablo	82
Pistone, Danièle	45, 50
Plutarch	62
Poulenc, Francis	78, 79
Preußner, Gustav Louis	13
Pütter, Johann Stephan	71

R

Racine, Jean	81, 82, 83
Raffael Santi (Raffaello Sanzio)	29, 89, 91

Rahbek, Knud Lyne	20
Rameau, Jean-Philippe	83
Ramler, Carl Wilhelm	71
Rasumowsky, Graf Alexej Cyrillowitsch	54
Rathert, Wolfgang	45
Raumer, Karl von	76
Ravel, Maurice	44, 79, 80, 84, 86
Ravnskilde, Svend	20
Reber, Napoléon-Henri	43
Reichardt, Johann Friedrich	32
Reimer, Erich	96
Reitzel-Nielsen, Erik	23, 28, 30, 32, 42
Ricard, Louis-Xavier de	82
Riedl, Peter Anselm	88, 89
Rimski-Korsakoff, Nikolaj Andrejewitsch	78, 80, 84, 85
Rodrigo, Joaquin	78, 86
Rolland, Romain	44
Roller, Franz Anton	16
Røllum-Larsen, Claus	20
Romberg (Andreas und Bernhard)	44
Rosen, Gisbert August	10
Rossini, Gioacchino Antonio	29
Roy, Jean	80
Rubens, Peter Paul	29

S

Sadie, Stanley	73
Saint-Saëns, Camille	44, 50, 55, 56
Salmen, Walter	12, 16, 19, 82, 89, 92
Santi, Raffael (Sanzio, Raffaello)	<i>Siehe:</i> Raffael
Satie, Erik	78
Scavenius, Bente	20
Schall, Claus	25
Scheller, Andreas	59
Schiller, Friedrich	19
Schilling, Gustav	13
Schleuning, Peter	38
Schmelzer, Andreas Anton	63
Schmidt, Hans	59
Schneider, Herbert	45, 49
Schnitger, Arp	73
Schönberg, Arnold	55
Schubert, Franz	15, 16, 17, 18, 19, 44
Schulz, Johann Abraham Peter	21, 38
Schumann, Emilie	10
Schumann, Eugenie	14
Schumann, Julius	12
Schumann, Robert	9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 28, 34, 35, 36, 43, 44, 83
Schumann-Wieck, Clara	9, 13, 14, 17, 26, 28
Schwab, Heinrich W.	21, 28, 30
Schwartz, Manuela	45, 81
Schwindt, Nicole	94
Seeburg, August Moritz	13
Seifert, Herbert	61, 62, 65
Selle, Liselotte	73
Séverac, Déodat de	79, 80, 81, 82, 83, 84, 86
Shearman, John	96
Shepherd, John	94
Silbermann, Gottfried	73

Smidt, Claus M.	24, 25
Sordes, Paul	80
Sparwasser, Reinhard	82
Stegmayer, Ferdinand	13
Stephan, Rudolph	45
Strawinsky, Igor	86
Strauß, Johann	15
Strauss, Richard	81
Stuckenschmidt, Hans Heinz	80
Suchowiejko, Renata	45
Sulzer, Johann Georg	22, 38
Swain, Joseph S.	38

T

Tailleferre, Germaine	78
Teller-Ratner, Sabina	50
Thiemroth (Concertmeister)	21
Thomsen, Johann Heinrich	71
Thomsen, Carl	22
Thorvaldsen/Thorwaldsen, Bertel	29
Tiersot, Julien	84
Tjeneren (Diener)	25
Toch, Ernst	55
Toldrà, Eduardo	86
Torti, Francesco	63
Trehet, Jean	63
Trondhjem, Thomas	37
Trosky, Oberst von	10
Tschaikowsky, Peter	80
Tschütter, Gotthelf	10
Tual, François-Gildas	81
Turina, Joaquín	78
Türk, Daniel Gottlob	22, 38
Tutein, Julie	23, 30
Tutein, Peter	23

V

Valerius Maximus	62
Vallas, Léon	56
Vater, Christian	73
Ventura, Domenico	63
Victoria, Tomás Luis de	81, 84

Villalba, Luis	84
Viñes, Ricardo	80
Vogler, Georg Joseph Abbé	30
Vollweiler, Carl	42
Volta, Ornella	78
Voß, Johann Heinrich	71
Vuillermoz, Emile	80

W

Waagepetersen, (Frau) A.	25
Waagepetersen, Adelaine	25
Waagepetersen, Christian	24, 25, 26, 27
Waagepetersen, Fritz	25
Waagepetersen, Lorentz Ludvig Mozart	25, 26
Waagepetersen, Victor	25, 26
Wagner, Richard	82
Wagner, Wilhelm	42
Weber, Carl Maria von	15
Weber, Eckhard	80
Wegener, Bernd	45
Wexschall, Frederik	25, 26
Weyse, Christoph Ernst Friedrich	20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42
Whitmore, Philip	38
Wiechert, Bernd	73
Wiener, C. W.	16
Wistreich, Richard	94
Woensam, Anton	91
Wollny, Peter	70

Y

Young, Percy M.	73
----------------------	----

Z

Zachariae, Gotthelf Traugott	72
Ziani, Marc'Antonio	63
Zimmermann, Reiner	50
Zinck, Ludvig	25
Zöllner, Carl Friedrich	15