

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 20 (1996)

**Rubrik:** [Virtuosität und Wirkung in der Musik]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## EINFÜHRUNG

1. Es ist wichtig, im schnellen Fluß der Veränderungen, der die sogenannte „Alte Musik“ dahinträgt, den eigenen Entwicklungs- und „Stand“-punkt jeweils neu zu bestimmen und zu überdenken. Besonders gut erkennbar sind die Wandlungen der letzten Jahrzehnte auf unserem Arbeitsgebiet unter den Aspekten der „Virtuosität“ und des Strebens nach „Wirkung“. Aus der Beschäftigung mit diesem Thema lassen sich diverse Konsequenzen für unsere eigene Haltung ziehen, sowohl gegenüber der jetzigen Situation des Musizierens als auch für die Ausbildung in Alter Musik heute.

Denken wir zurück an die Wurzeln der Praxis auf alten Instrumenten im frühen 20. Jahrhundert, nämlich an die Zeit der Jugendbewegung nach dem Ersten Weltkrieg: Da manifestierte sich in der Blockflöte, der „Gambe“, dem Cembalo bekanntlich eine Art Protest der jungen „Grünen“ nicht nur gegen den etablierten „Konzertbetrieb“ und gegen die in diesem Betrieb gebräuchlichen Instrumente, also auch gegen den großen Orchester- und Chor-„Apparat“ (den „Größenwahn der Zeit“ und die „Lüsternheit nach Massenwirkung“, wie Strawinsky es formulierte)<sup>1</sup>, sondern auch gegen jede Form der Virtuosität. Ein schönes Dokument dieser Zeit bildet das Programm der Kasseler Musiktage von 1933. Dort lesen wir: „Die Haus- und Kammermusik soll gemeinsamer Andacht und gemeinsamer Geselligkeit dienen. Die Wirkung auf nur zuhörende Dritte ist dabei nicht in erster Linie wesentlich. Dieser Haltung dienen Instrumente mit geschlossenem, gedecktem Ton, der in sich gekehrt, getragen, ruhig, hinsichtlich der Dynamik in gewisser Weise starr, aber doch von großer Gefühlstiefe und Innerlichkeit ist.“<sup>2</sup> An der Alten Musik interessierte jahrzehntelang gerade das Unvirtuose, ja sie interessierte überhaupt erst, *weil* sie unvirtuos und nicht auf Wirkung angelegt schien. Virtuosität erinnerte an „Romantik“ und war dadurch e ipso suspect. Wenn wir den geschichtlichen Bogen von hier bis zur Interpretationshaltung heutiger Ensembles wie „Musica Antiqua Köln“ oder „Sonatori de la Gioiosa Marca“ verfolgen, so stehen die tiefgreifenden Veränderungen in der Entwicklung der historischen Musikpraxis klar vor unseren Augen, – hat man doch heute zuweilen den Eindruck, als sei die „Wirkung auf nur zuhörende Dritte“ auch in der Alten Musik durchaus einer der wichtigsten Aspekte.

2. Tatsächlich teilt die Musik mit der Rhetorik generell die Absicht, eine Wirkung auf ihre Zuhörer auszuüben. Die zentrale Rolle der „rhetorischen Wirkungskategorien“ und ihren Einfluß auf Musik und Musiktheorie hat

<sup>1</sup> Strawinsky, Igor, *Musikalische Poetik*, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949, 77.

<sup>2</sup> zitiert nach Gutknecht, Dieter, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, Köln 1993, 223.

vor kurzem Andreas Liebert überzeugend dargestellt. In Anlehnung an die Tradition der Rhetorik umreißt er die drei „Grunddispositionsschemata“ mit den ihnen zugewiesenen „Wirkungsfunktionen“: 1. das „Pragma“, d.h. die den Verstand ansprechende Ebene mit ihrer Wirkungsform des „Docere“, 2. das „Pathos“ als Herz und Emotionen bewegende Ebene mit der Wirkungsform des „Movere“ und 3. das „Ethos“, d.h. die Ebene der Sinne mit der zugehörigen Wirkungsform des „Delectare“, wobei die Kategorien Nummer zwei und drei eher die irrationale Seite der Wirkung verkörpern gegenüber der rationalen des „Docere“. In einer Rede mußten alle drei Kategorien zum Einsatz kommen.<sup>3</sup>

Der von den Musikschriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts so oft angesprochene „Endzweck“ der Musik hatte, ebenfalls der rhetorischen Lehre entsprechend, zwei Seiten, nämlich 1. die christlich-moralische: Lob und Ehre Gottes und Förderung der Glückseligkeit und des Vergnügens der menschlichen Gesellschaft, 2. die musikalisch-emotionale: Erweckung von Gedanken und Regungen, die der Komponist selber empfand. „Wer eine Überschrift über das Bildnis der Ton=Kunst verlangte, dem könnte man fürs erste keine bessere, als diese geben: Laudando & Commovendo. D.i. Was Gott ein Lob erregt, und unser Herz bewegt“, definierte Johann Mattheson unter geschickter Verbindung beider Komponenten.<sup>4</sup>

Sehr klar geht aus den Quellen hervor, daß die drei Wirkungsformen höchst verschieden gewertet wurden. Die Geschichte der Prioritätensetzung verläuft auffallend parallel zum Wandel vom theozentrischen zum anthropozentrischen Weltbild. Der Wirkungsform des „Delectare“ begegnete man allgemein mit Skepsis, besonders da, wo noch christlich-moralische Kriterien überdauerten oder wo aufklärerisches Bedürfnis nach Verbesserung der menschlichen Gesellschaft herrschte. So lesen wir bei Sulzer: „Man kann die Werke der Kunst in Ansehung des Stoffes in drey Klassen abtheilen. Er ist nämlich 1. Ergötzend, oder unterhaltend; 2. Lehrend, oder unterrichtend; 3. Rührend, oder bewegend. Von diesen ist der ergötzende am Werth der geringste; doch deswegen nicht verächtlich.“<sup>5</sup> Der moralische „Beigeschmack“ an der Kritik des eher Unterhaltenden in der Musik und Musikausübung ist bereits vorhanden, aber noch nicht einseitig ablehnend.

Wieviele Autoren verwenden in der Folge das Klischee vom nur „ohrenkitzelnden“, oberflächlichen Vergnügen der Musik! Schon Mattheson geißelt „Sachen“, die den armen Zuhörern „nur die blossen Ohren“ kitzeln, nicht

<sup>3</sup> Liebert, Andreas, *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1993, Kap. II.

<sup>4</sup> Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, R Kassel etc. 1954, 37.

<sup>5</sup> Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig I 1771, II 1774, R der 2. Auflage Leipzig 1792–94, Hildesheim 1967–70, IV 728.

aber „Hertz und Nachdenken rege“ machen.<sup>6</sup> Und welche große Rolle spielt dieser Topos in der umfangreichen Literatur über die Verflachungstendenzen und den „Verfall“ der Musik! Auch hier ist eine auffällige Parallele festzustellen, und zwar zwischen der immer weiter zunehmenden „Verfalls“-Klage und der Entwicklung des Virtuositums: Je größer die „Öffentlichkeit“, die der Musiker anzusprechen hat, desto stärker ist generell der Grad des „Wirkenwollens“, und ein wesentliches Element der Wirkung auf der Ebene des „Delectare“ war zu allen Zeiten und ist in jeder Form professionellen Musizierens die Virtuosität.

3. Lange Jahre war das Thema „Virtuosität“ für die „alten Instrumente“ kein echtes Problem. Solange die Barock-Oper mit ihren zum Teil halsbrecherischen Arien, komponiert für die größten Sänger und Sängerinnen, die es gab, solange Vivaldis „Concerti per le Solennità“ mit ihren Kadenzen, die an Schwierigkeit den Paganini-Capricen nicht nachstehen, solange die Musik des 19. Jahrhunderts, die hochkomplizierten Diminutionen der Renaissance, die Madrigale des Trecento, die Musik der Ars subtilior nicht zum Repertoire der historischen Praxis gehörten, war es möglich, der alten Musik weiterhin in caecilianischer „Keuschheit“, in der geschmacklichen Atmosphäre der Thibautschen Suche nach der „Reinheit der Tonkunst“ zu begegnen. Thibaut hatte ja 1824 geeifert, „daß unter dem belobten Namen des Effects das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhafteste, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt, und am Ende den wahren musikalischen Sinn ganz zu tödten drohet.“<sup>7</sup> Viele bis heute wirksame Mißverständnisse und Mißinterpretationen – bis hin zu den langsamen, weihevollen Tempi in der Alten Musik – sind aus dem Bild des 19. Jahrhunderts von der Alten Musik erklärbar.<sup>8</sup> Und jene blutleeren, ledernen, langweiligen Aufführungen („bei Kerzenlicht“), die wir als Dokumente von Pionierleistungen zwar schätzen können, die aber die Alte Musik lange genug in Verruf gebracht haben, sind auf diese Vergangenheit zurückzuführen.

Zur vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung fehlten damals die Erfahrungen der Praxis. Franz Haböcks Arbeiten der zwanziger Jahre über das Kastratenwesen<sup>9</sup> etwa sind Meilensteine auf der großen Entdeckungsreise in die Alte Musik, aber sie führten die damalige Sängervelt weniger zum praktischen Umgang mit ihren Ergebnissen als daß vielmehr die heutige Praxis zur Rezeption Haböcks führt. Die musikwissenschaftli-

<sup>6</sup> Mattheson, op. cit., 20.

<sup>7</sup> Thibaut, Anton Friedrich Justus, *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824, Freiburg und Leipzig 7/1893, 49–50.

<sup>8</sup> Bessler, Heinrich, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 1–24: Alte Musik und Gegenwart.

<sup>9</sup> Haböck, Franz, *Die Gesangkunst der Kastraten*, Wien 1923, und ders., *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart etc. 1927.

che Literatur unserer eigenen Jahrzehnte, die ja den „Dialog mit der Praxis“ durchaus hätte einbeziehen können, hat sich zu den Themen „Virtuosität“ und „musikalische Wirkung“ weitgehend ausgeschwiegen.

Ab den 1960er Jahren trat eine Generation von Interpreten hervor, mit denen die historische Praxis unter dem Aspekt der Virtuosität und Artifizialität in ein neues Stadium trat, und zwar durchaus auf der Basis der Quellen: Man begann zu ahnen, daß Virtuosität einerseits und konsequent historische Einstellung andererseits einander nicht ausschließen müssen. Gustav Leonhardt führte das Cembalospiel auf noch nicht gehörte, kunstvolle Höhe, N. Harnoncourt und andere erforschten und erprobten die barocke Oper, Thomas Binkley gewann der mittelalterlichen Musik eine neue künstlerische Dimension ab. War die Alte Musik bis dahin etwas „Alternatives“, Marginales gewesen, geriet sie jetzt durch den Rundfunk und die Schallplatte in den Sog einer größeren Öffentlichkeit, in größere Säle, in die Hände größerer Ensembles und zu größeren kommerziellen Perspektiven.

Durch die wiederentdeckte Virtuosität kam zusätzlich zum höheren technischen Niveau eine neue „Note“ in die Alte Musik: Spielfreude, eine neue emotionale Komponente und (wie im Zeitalter des Virtuositums) eine „Freude am Schöpferischen in der Technik.“<sup>10</sup> Warum auch sollte die Virtuosität in der historischen Praxis heute eine andere Bedeutung haben als in jeder anderen Interpretationsart? Es ist Zeit, die Kriterien, unter denen sich die „alten Instrumente“ seinerzeit etabliert haben, hinter sich zu lassen und ein neues Bewußtsein zu entwickeln. Am Ende unseres Jahrhunderts bahnt sich endlich ein gesundes, nicht von Moral und Prüderie bestimmtes Verhältnis zu „Virtuosität und Wirkung“ in der Alten Musik an.

4. Seit Caccini und der Oper hat neben dem eher „Kollektiven“, vom Ensemble Bestimmten das spezifisch „Solistische“ in die Musik Einzug gehalten. Auch wenn es im 16. Jahrhundert mit der Laute bereits ein Soloinstrument par excellence gab, auch wenn man in der Renaissance das Musizieren für Oberstimme und Begleitung schon kannte, so spielt sich diese Musik doch im räumlich, publikums- und erwartungsmäßig begrenzten Rahmen ab und verfügt noch nicht über den genuin solistischen und technischen Anspruch wie etwa ein Solo-Madrigal der neuen Monodie oder gar die Gesangspartie einer Monteverdi-Oper. Es ist kein Zufall, daß wir von Beginn an die Persönlichkeiten des solistischen Gesangs (wie etwa den Sänger des „Orfeo“ bei der Uraufführung, „für“ den die Partie geschrieben worden ist, Francesco Rasi) mit Namen kennen. Das Persönliche und das Technische sind stets untrennbar auf einander bezogen.

Ebenso eng verbunden ist das Solistische mit dem Anspruch der subjektiven Auffassung und dem „Recht“, die Komposition mit Verzierungen,

<sup>10</sup> Weissmann, Adolf, *Der Virtuose*, Berlin 1918, 56.

Mimik und Gestik bei der Aufführung erst zu „komplettieren“.<sup>11</sup> Die Gesangsschulen belegen dies seit Pier Francesco Tosi (1723) eindrücklich. „Die italienischen Sänger“, schreibt Mattheson, „haben zwey Dinge, die nicht zum Text, sondern nur zur Auszierung der Melodie gehören, nemlich: ihr Trillo und die sogenannte Cadenz. Jenes schlagen sie ungemein stark, gewaltig, geschwinde und scheint viele Tacte lang zu seyn; solches thut in rasenden Arien eine ungemeyne Wirkung ... Und durch diese Künste bewegen sie die Zuhörer mehr als durch den Text ...“<sup>12</sup> Es scheint, als habe sich das Prinzip der Virtuosität anfänglich besonders auf dem Gebiet der Verzierungen entwickelt. Schon das Kolorierungs- und Diminutionswesen vorausgegangener Jahrhunderte weist in diese Richtung.

Der „Ausführende“ ist zum „Solisten“ geworden. Nach dem Ensemble blüht nun das Solo-Repertoire auf. Zum solistischen, individuellen Charakter gehört, quasi als ergänzendes Element, das Publikum. Es war D. G. Türk, der von „Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst“ sprach.<sup>13</sup> Nur für die Wirkung auf das Publikum, für den Beifall, den Erfolg lohnen sich die vielen Jahre der Ausbildung und die virtuosesten Künste auf der Bühne. Über die Reaktion des Publikums auf Farinelli lesen wir bei Burney: „In der berühmten Arie ‚Sono qual Nave‘, die sein Bruder gesetzt hatte, fing er die erste Note so sanft an, schwellte sie durch ganz unmerkliche Grade zu einer erstaunlichen Stärke und linderte sie auf ebendiese Weise wieder, daß man ihm völlig fünf Minuten klatschte ...“<sup>14</sup> Dem Publikum gegenüber gilt es für die Solisten, neben ihrem Können auch Eitelkeiten, Egoismen und Starallüren zu entwickeln. Nur vor dem Publikum kann man jene Haltung kultivieren, die man heute abschätzig als „Sich verkaufen“ bezeichnet. Der „Drang zur Öffentlichkeit“, den R. Wagner dem „Genie“ attestiert,<sup>15</sup> korrespondiert mit dem Bedürfnis des Publikums, „amüsiert“ zu werden,<sup>16</sup> auf daß es „zu einer Emotion komme, die man zu Haus bei Whist- und Dominospiele nicht hat“.<sup>17</sup>

Der „Solist“ hat sich zum „Virtuosen“ weiterentwickelt. Das Exzentrische, Atemberaubende, Normsprengende seiner Kunst, die Tatsache, daß das Publikum mehr aus Neugierde für den Virtuosen als für die Musik ins Konzert (und hauptsächlich in die Oper) geht, wird für viele, und gerade die Komponisten, ein Stein des Anstoßes. Derselbe Richard Wagner schreibt 1840/41 zwei Aufsätze mit dem Titel „Der Virtuos und der Künstler“ sowie

<sup>11</sup> Fritz, Hans, *Kastratengesang*, Tutzing 1994.

<sup>12</sup> Mattheson, Johann, *Critica Musica*, Hamburg 1722/1725, hier Mai 1722, R Amsterdam 1964, 331.

<sup>13</sup> Türk, Daniel Gottlob, *Clavierschule*, Leipzig und Halle 1789, R Kassel etc. 1962, 347.

<sup>14</sup> Burney, Charles, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772/1773, R Kassel etc. 1959, I 155.

<sup>15</sup> Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 4/1907, I, 182.

<sup>16</sup> op. cit., 182.

<sup>17</sup> op. cit., I, 175.

„Der Künstler und die Öffentlichkeit.“<sup>18</sup> Er vertritt darin den Standpunkt, der Virtuose lenke durch seine „persönlichen Eigenschaften“ vom Kunstwerk ab, das er – „der Repräsentant des schaffenden Meisters“ und lediglich „Durchgangspunkt für die künstlerische Idee“ – doch eigentlich, „durch völlige Verzichtleistung auf eigene Invention“, „sich innig zu eigen zu machen“ verpflichtet wäre. Ein anderer Komponist, Igor Strawinsky, wird später die gleiche Forderung erheben: Es solle nur noch „Ausführende“ geben und keine „Interpreten“. „Leider“, sagt Wagner, „verstößt nun aber diese so wohl berechtigt dünkende Forderung so sehr gegen alle Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunstproduktionen der Theilnahme des Publikums sich erfreuen. Dieses wendet sich zuerst mit Eifer und Neugierde nur der Kunstgeschicklichkeit zu; die Freude an dieser vermittelt ihm erst die Beachtung des Kunstwerks selbst. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es ist der Tyrann, den wir uns zu gewinnen suchen“.<sup>19</sup> Unmöglich kann für Wagner etwas „wirklich gut sein, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet“ sei.<sup>20</sup> Der Künstler „geht betteln. Er bettelt um eure (des Publikums) Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlecht-herzige, neidische, käufliche Rezensenten ...“<sup>21</sup> Dem „lächerlichsten Virtuosen“ stellt Wagner den „vollen Künstler“ gegenüber,<sup>22</sup> nicht ohne zuzugeben: „So giebt es doch große Künstler unter den Virtuosen, oder: auch der Virtuose kann ein großer Künstler sein.“<sup>23</sup>

Der Virtuose ist gegenüber dem „Künstler“ in Verruf geraten, das Virtuosen-tum wird moralisch als „Übertreibung“, „Mißbrauch“ und lasterhaft abgewertet.

5. Nicht von Anfang seiner Geschichte an wurde aber das Virtuose als geist- und sinnenleert verteufelt. Mattheson z.B. schränkt bei den „Sonaten fürs Clavier“ zwar ein, daß in ihnen „mehr gerühret wird“ (nämlich die Finger) als daß sie „rühren“ (nämlich die Herzen), aber er ist doch offen genug festzustellen, daß die „Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit“ auch eine „besondere Art der Gemüths=Bewegung“ bewirkt.<sup>24</sup> Und bei Sulzer heißt es im Artikel „Ergötzend“: „Nach diesem Grundsatz also schränken wir den Gebrauch des bloß Ergötzenden ein, ohne dasselbe aus dem Gebiet der Kunst wegzuweisen ... Das Ergötzende kann schätzbar,

<sup>18</sup> op. cit., I, 167–180 bzw. 180–186.

<sup>19</sup> op. cit., I, 170.

<sup>20</sup> op. cit., Publikum und Popularität, X 61–90, hier 63.

<sup>21</sup> op. cit., I, 182/3.

<sup>22</sup> op. cit., I, 173.

<sup>23</sup> op. cit., I, 180.

<sup>24</sup> Mattheson, op. cit. 1739, 233.

aber auch sehr verächtlich seyn.“<sup>25</sup> Daß der Aspekt der Virtuosität zur Zeit des musikalischen „Sturm und Drang“ einer solchen Ablehnung begegnete, liegt daran, daß bei diesen Komponisten und Theoretikern von C. P. E. Bach bis C. F. D. Schubart das Prinzip des „Rührens“ und der „Gemütsbewegungen“ so stark reaktualisiert worden ist. Wir Heutigen halten – besonders im deutschen Sprachraum – diese Äußerungen für die einzige und entscheidende Meinung jener Zeit, weil wir sie am besten kennen und einseitig überbewerten.

Ein ganz anderes Bild als im Sturm und Drang haben wir bei derjenigen Tradition vor uns, die zu Carl Czerny führt, der als Beethoven-Schüler und Lehrer Liszts eine besondere historische Bedeutung hat. In seiner 1839 erschienenen Lehre „Von dem Vortrage“ lesen wir über die Virtuosität einige Wertungen, die alles andere als „verächtlich“ klingen, um Sulzers Terminologie zu verwenden. Da wird etwa im Kapitel „Über das brillante Spiel“ erklärt, welche Spielweise „mehr Aufmerksamkeit erregen“ kann, und es wird unterschieden zwischen einer unbrillanten Art, die zwar „eine angenehme Stimmung, aber gewiss keine besondere Wärme oder gar Enthusiasmus erwecken“ kann, und einem brillanten Vortrag, der „die Wirkung zuverlässig aufregender und für den Spieler vorteilhafter“ gestaltet, „weil ein grösseres Publikum auf jeden Fall leichter zur Bewunderung als zur Rührung hingerissen werden kann.“<sup>26</sup> Das brillante Spiel in großen Sälen müsse einer Schrift gleichen, „die man auch in der Ferne lesen kann“.<sup>27</sup> „Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein grosses und folglich gemischtes Publikum durch etwas Ausserordentliches überrascht werden muss, und das sicherste, ja einzige Mittel dazu ist: vollendete Bravour mit gutem Geschmack vereinigt.“<sup>28</sup> In Domenico Scarlatti sieht Czerny den „Gründer des brillanten Bravourspiels“.<sup>29</sup> „Schwierigkeiten sind nicht der Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein nothwendiges Mittel. Denn sie bringen, wohlerfunden, und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellungen auf keine Weise erreichen könnte. Die Mühe, die man sich daher gibt, dieselben leicht und schön vorzutragen, wird demnach stets belohnt. Denn schon die Bewunderung, die man dafür vom Zuhörer einärntet, ist nicht zu verachten und wird vollends doppelt verdient, wenn man ihm auch durch überwundene Schwierigkeiten Vergnügen macht, ja sein Gefühl rührt...“<sup>30</sup> Was sich Czerny in seinem langen Pädagogenleben alles hat einfallen lassen, um die technischen Möglichkeiten der Pianisten zur Erreichung dieser

<sup>25</sup> Sulzer, op. cit., I 97.

<sup>26</sup> Czerny, Carl, „Von dem Vortrage“, Dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, Wien 1839, R nach 2/1846 Wiesbaden 1991, 58.

<sup>27</sup> op. cit., 60.

<sup>28</sup> op. cit., 63.

<sup>29</sup> op. cit., 72.

<sup>30</sup> op. cit., 52.

Wirkungen auszubilden, geht aus einem Blick auf die Liste seiner Etüden-Publikationen deutlich genug hervor.

6. Im Rahmen der Entwicklung der Oper hatte sich mit den berühmten Kastraten und Primadonnen ein Virtuosenstand herausgebildet, dessen atemberaubendes Können durch Beschreibungen und Lehrbücher des Bel canto hinreichend dokumentiert ist. Nicht nur die Theaterdirektoren, sondern auch die Komponisten mußten sich den Wünschen und Launen dieser Protagonisten unterwerfen. Und es ist uns von eifersüchtigen Zeitgenossen bestens überliefert, welche Honorare ein Farinelli, ein Senesino, ein Manzuoli, ein Caffarelli erzielten.

Auch den Aspekt des Wettbewerbs, besser gesagt des Wettkampfs finden wir bereits in dieser Virtuosenwelt: Farinelli mit dem Trompeter um den länger ausgehaltenen Ton,<sup>31</sup> Händels Opernunternehmen gegen die „Adelsoper“ Porporas in London, in Wahrheit ein Streit um die publikumswirksameren Kastraten, „the Rival Queens“ Faustina Bordoni gegen Francesca Cuzzoni, die ihre Eifersucht nicht nur mit sängerischen Mitteln auf offener Bühne austrugen, oder die Rivalität zwischen dem Kastraten Luigi Marchesi und der Sängerin Nancy Storace um die effektivere „bomba“ (eine besonders „bombige“ Verzierung), – eine Geschichte, die nur dadurch beendet werden konnte, daß die weniger berühmte Storace entlassen und der kommerziell unersetzliche Marchesi gehalten werden mußte, „so ungerrecht es war,“ wie der damalige Beobachter zugibt.<sup>32</sup> Die Sensationslust des Publikums hätte sicher gern beide Sänger neben- bzw. gegeneinander gehört, aber wenn es nur einen geben konnte, dann mußte es wenigstens der grössere Star sein, damit das Publikum, das zur entscheidenden Instanz geworden war, auf seine „Kosten“ kam.

Neben aller Bewunderung durch die Massen fehlen auch die zeitgenössischen negativen Bewertungen nicht. Bei Arteaga (1783, deutsche Übersetzung 1789) ist z.B. von der „unendlichen musikalischen Geschwätzigkeit“ durch „tausend Gurgeleyen“<sup>33</sup> zu lesen, vom „tausendfältigen Zerfetzen der Stimme“,<sup>34</sup> „von den singenden Automaten, die sich musikalische Virtuosen nennen“<sup>35</sup> und von der „Unwissenheit, Eitelkeit und den Vorurteilen der ‚Herren Virtuosen‘“:<sup>36</sup> „Die Sänger sind zufrieden, die Ohren mit einer meistens langweiligen Gurgelsonate in ihren Arien geküzzelt zu haben.“<sup>37</sup>

<sup>31</sup> Burney, op. cit., 153.

<sup>32</sup> zitiert nach Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*. Berlin 1993, 290.

<sup>33</sup> Arteaga, Esteban, *Geschichte der italiänischen Oper*. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789, R Hildesheim etc. 1973, 342.

<sup>34</sup> op. cit., 346.

<sup>35</sup> op. cit., 343.

<sup>36</sup> op. cit., 305.

<sup>37</sup> op. cit., 304.

7. Das Gegenstück zum Virtuositentum in der Oper waren im Konzertsaal die Virtuosenkonzerte, durchgeführt entweder in den örtlichen Liebhaber Konzerten oder auf eigenes finanzielles Risiko der Spieler. Auf diesem neuen „freien Markt“ konnte sich in der ebenfalls neuen Konkurrenzsituationen nur durchsetzen, wer sich durch außerordentliche instrumentale Fähigkeiten und Individualität hervortat. Ein spezielles Kriterium war in diesem Zusammenhang natürlich technische Brillanz, die hoch über den gängigen Normen stehen mußte. Auch das „Sich in Szene setzen“ der Solisten, das „Drum und Dran“ bei den Konzerten, das zum Teil ans Varietéhafte grenzte, war von großer Wichtigkeit für die Wirkung. Um das Publikum anzuziehen, d.h. die Einnahmen zu erhöhen, mußte das Neueste an Musik geboten und empfindliche Rücksicht auf die Wünsche der Zuhörer genommen werden. Ohne Opfer an den Kommerz ging es nicht ab.

Auch hier fehlt die zeitgenössische Kritik nicht. J.N. Forkel bewertet dieses Virtuosen-Konzertwesen im selben Jahr 1783 mit folgenden Worten: „In eine besondere Classe sind solche Concerte zu rechnen, die bloß zum Gelderwerbe gegeben werden. Gewöhnlich geschieht dieses von reisenden Musikern. Hier ist der Künstler wie ein Kaufmann zu betrachten, der solche Waaren zeigt, wonach am meisten gefragt wird. Mode und Geschmack seiner Zuhörer dienen ihm als Richtschnur. Hieraus läßt sich auf den Werth solcher Concerte mit ziemlicher Sicherheit schließen. Ehedem, da diese Concerte nur von wirklich geschickten Musikern gegeben wurden, waren sie ein bequemes Mittel, die Musicfreunde mit dem verschiedenen Geschmack und Vortrag aus mehreren Gegenden bekannt zu machen; jetzt aber, da sich jeder Stümper, und sogar Kinder ihrer als Mittel bedienen, ihre kleinen Künste an den Mann zu bringen, und in der halben Welt gleichsam damit hausiren gehen, ist ihnen auch dieser Werth benommen. Wenn auch noch bisweilen hierinn eine Ausnahme stat findet, so sind diese Concerte doch im Ganzen zu sehr verunedelt, und in den meisten Fällen viel zu unerheblich, als daß sie zur Aufnahme der Kunst, und zur Leitung des Geschmacks etwas wesentliches beytragen könnten.“<sup>38</sup>

8. Deutlich zu beobachten sind drei Ebenen von Wechselwirkung: einerseits zwischen Virtuositentum und Dilettantentum, andererseits zwischen Virtuositentum und Komposition, zum Dritten zwischen Virtuositentum und Entwicklung im Instrumentenbau. In Zeiten ausgebreiteten, hochstehenden Laienmusizierens blüht der Virtuosenstand, wie etwa – als ein Beispiel für viele – Roger North aus seinem Umfeld berichtet: Nur ein Kreis von „Connaisseurs“ und „Patroni“ kann einen Geigenvirtuosen wie Nicola

<sup>38</sup> Forkel, Johann Nicolaus, in: Cramer, Carl Friedrich, Ed., *Magazin der Musik*, 1/2, Hamburg 1783, R Hildesheim etc. 1971, 1071/72.

Matteis aus dem „Ausland“ attrahieren und ihm einen Rahmen für die Entfaltung bieten. „All his compositions are full of the most artfull harmony, and his fire exquisite“, lesen wir bei Roger North, „his manner of using his violin was much out of the comon road of handling, but out of it he made the utmost of sound, double, single, swift, and all manners of touch, which made such impressions that his audience was not onely pleased but full of wonder at him, and his way of performing ... (He) could hold an audience by the ears longer than ordinary ... In short the caracter of that man, to those who never saw or heard him, is incredible; but out of that awkwardness he taught the English to hold the bow by the wood onely and not to touch the hair, which was no small reformation.“<sup>39</sup> Selbstverständlich trägt ein solcher „Profi“ durch Unterricht und Aufführung umgekehrt vieles zur weiteren musikalischen Kultivierung der Dilettanten in geschmacklicher und technischer Hinsicht bei. Das war im aristokratischen Italien seit dem ausgehenden 14., besonders im 16. Jahrhundert nicht anders als im bürgerlichen Zeitalter der Klavier spielenden „höheren Tochter“.

Daß die Komponisten – zum Teil identisch mit den Virtuosen selber, die für ihr Instrument und für ihre eigenen Auftritte schrieben – diese Zusammenhänge in Charakter und Schwierigkeitsgrad ihrer Werke und in ihrer gesamten ästhetischen Ausrichtung reflektierten, ist naheliegend. Die Virtuosen eröffneten durch die Erweiterung der technischen Möglichkeiten auch für die Komponisten neue Bereiche des Ausdrucks. Und ebenso verständlich ist es, daß die Geschichte des Instrumentenbaus sehr oft eng verbunden ist mit dem Erscheinen großer Virtuosen und der entsprechenden Musik: Ohne die italienische Violinkultur hätte es keine Stradivaris gegeben, ohne die hervorragenden Bläser in Lullys Orchester keine neuen, konisch gebohrten, differenzierungsfähigen Holzblasinstrumente der Hotterres und Kollegen, ohne Pantaleon Hebenstreit kein Hackbrett, – eine Beispielreihe, die nach Belieben verlängert werden könnte.

9. Es lassen sich heute einige Tendenzen verfolgen, die eine Art „Kehrseite“ der sonst so begrüßenswerten Virtuosität in der Alten Musik bilden. Da ist zum einen der allenthalben laut erschallende Ruf der jungen Generation nach „Technik“, – oft einer selbstzweckigen, von der „Kunst“ allzu leicht abgetrennten „Kunstherrlichkeit“. Würde sich diese Technik historisch und logisch aus dem alten Instrument und der zugehörigen Musik ergeben, wäre wenig dagegen zu sagen. Zu oft aber begegnet bei den „Virtuosen“ der Alten Musik eine Technik, die einseitig vom modernen Instrument bestimmt und von ihm her entwickelt ist und dann, nach langjähriger „muskulärer“ und ästhetischer Gewöhnung, auf das alte Instrument über-

<sup>39</sup> *Roger North on Music* (ca. 1695–1728), Ed. Wilson, John, London 1959, 309, siehe auch dort Anmerkung 63.

tragen wird. Im Gesang ist diese Gefahr noch größer, weil das „Instrument“ immer das gleiche ist und nicht von sich aus sagt, wie es eingesetzt werden will.

Zweitens ist zu verfolgen, daß die Offenheit der Jungen für die Improvisation in der Alten Musik desto mehr abnimmt, je mehr man auf hohe technische Leistung, Wiederholbarkeit und perfekte Wiedergabe eines fixierten Notentextes ausgerichtet ist. „Dabei gibt es keine bessere und renditeträchtigere Investition für die Entwicklung spieltechnischer Fähigkeiten als das Improvisieren“, resümiert nach langer Erfahrung Volker Biesenbender, Virtuose und Improvisator auf der Geige.<sup>40</sup> Es steht noch aus – und die Ausbildung in Alter Musik müßte diesen Weg konsequent verfolgen –, daß die Virtuosität in die Improvisation *einbezogen* wird, damit Historie, Wissen, authentische Improvisationsmodelle auf der einen, die Lust am Spielerischen und das „Schöpferische in der Technik“<sup>41</sup> auf der anderen Seite irgendwann einmal mit einander verschmelzen anstatt sich auszuschließen. Wie sehr die Improvisation sogar ein Kriterium für die Definition des Virtuosen war, geht aus jener Geschichte vom Treffen zwischen Froberger und Weckmann hervor, die in Matthesons „Ehrenpforte“ wiedergegeben ist:

„Johann Jacob Froberger, Kaiser Ferdinandi Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein Kaiserliches Handschreiben. Mein Matthies, sprach der Churfürst heimlich zu Weckmann, wollet ihr mit Frobergern, um eine güldne Kette auf dem Clavier spielen? Von Hertzen gerne, antwortete Weckmann; aber, aus Ehrerbietigkeit für Ihro Kaiserliche Majestät, soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielet hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der Weckmann heißen sollte, der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt, und denselben mögte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein Matthies. Nach abgelegten Begrüßungen, spielte denn Weckmann auch, und führte ein Thema, daß er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich so wohl dieser, als der gantze Hof verwunderte, und Froberger zum Churfürsten mit den Worten herausbrach: ‚Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos.‘“<sup>42</sup>

„Bei Czerny heißt es etwas trockener: „Daher wird ein wahrer Virtuose stets, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu fantasieren im Stande sein...“<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Biesenbender, Volker, „Wieviel ‚Kreatur‘ braucht’s eigentlich zum Kreativsein?“ In: *Üben und Musizieren* 1995/3, 6–13, hier 11.

<sup>41</sup> Weissmann, op. cit., 56.

<sup>42</sup> Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, R. Kassel etc. 1969, 396.

<sup>43</sup> Czerny, op. cit., 91.

Drittens geraten bei stets fortschreitender Vorliebe der historischen Praxis für die Virtuosität logischerweise die Ensemblefähigkeit und der Wunsch, die eigene „Wirkung“ in den Dienst einer gemeinsamen Sache, d.h. eines Ensembles zu stellen, immer mehr in den Hintergrund. Es kann heute vorkommen, daß man etwa von jungen Gesangs-„Virtuosen“ auf die Anfrage zur Mitwirkung in einem Vokalconsort zu Antwort erhält, das sei nur von Interesse, wenn man auch solo singen könne, – als sei nicht das Ensemble-Musizieren schon deshalb anspruchsvoller als das „Solissimo“, weil es die Solo-Qualitäten voraussetzt und darüber hinaus noch andere Anforderungen stellt. Nicht zu vergessen ist allerdings, welche Verbesserung des Ensemble-Niveaus der starke Akzent auf die Entwicklung der Virtuosität auch in der Alten Musik gebracht hat, ganz gleich ob im Orchesterspiel, in der Barock-Oper, in der Mittelalterlichen Musik oder im Consortspiel.

Viertens trifft man heute mehr und mehr Virtuosen der Alten Musik, die vor lauter Freude an der frisch erworbenen technischen Vervollkommnung all das zur Seite stellen, worin sich die historische Musikpraxis einst von der gängigen Interpretationshaltung unterscheiden wollte: Wissen, Quellenkenntnis, Begründen-Können, „historische Tiefendimension“. Schon Jacob Adlung dachte über diese Zusammenhänge wie folgt: „...Virtus wird hier genommen vor die Stärke im Wissen, und vor die Geschicklichkeit in der Ausübung der Tonkunst ... Aber in diesem Verstande würden die Virtuosen weit weniger seyn, als ihrer seyn wollen. Man pflegt also dieses Wort im engern Verstande zu nehmen, von einem, so dieses oder jenes Instruments dem Wissen und Gebrauch nach vor andern mächtig. Wiewohl ein guter Sänger nicht ausgeschlossen wird. Wenn sie aber bey einer geschickten Ausübung sich auf das Wissen gar nicht legen, so scheint solcher Name eines Virtuosen vor sie allzuhoch.“<sup>44</sup>

Es scheint, als trafen Adolf Weißmanns 1918 für eine ganz andere Konstellation formulierten Worte achtzig Jahre später auf die Situation der historischen Praxis zu: „... es gibt manche, die sich von so viel ungeahnter Gescheitheit nach der Unbekümmertheit des Spielerischen zurücksehnen. Dies drängt sich auf: wenn nicht die Wiederkunft des Früheren, dem ja die naive Masse als Echo fehlt, so doch eine Neubelebung des Virtuosen für die Schicht der reinen Geniesser, die nicht ausstirbt und nicht auszusterben braucht. Seit Jahren kündigt sie sich an ...“<sup>45</sup>

So wäre also in der Alten Musik heute ungefähr wieder der Zustand erreicht, in dem einstmals, vor drei Generationen, mit den „alten Instrumenten“ eine Alternative herbeigerufen wurde. Virtuosität scheint immer

<sup>44</sup> Adlung, Jacob, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, R Kassel etc. 1953, 803/4.

<sup>45</sup> Weissmann, op. cit., 174.

wieder die Tendenz zu haben, sich aus Freude am „Fortschritt“, an noch besseren Instrumenten, an der Perfektion, an der „Wirkung auf nur zuhörende Dritte“ einseitig zu verselbständigen. Das dürfte stets von neuem dahin führen, daß Vielen „der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist“, wie E.T.A. Hoffmann sagte,<sup>46</sup> und daß Zustände sich wiederholen, wie sie Burney schon vor zweihundert Jahren angesprochen hat: daß nämlich „die Dosis der Schwierigkeiten“ laufend gesteigert werden muß, um im Verlauf der Zeit noch dieselbe Wirkung zu tun wie früher.<sup>47</sup>

Die Virtuosität als neuer Impuls und Ausdruckswert in der Alten Musik ist *ein* Aspekt (allerdings ein wichtiger) unter vielen, *ein* Ziel der Ausbildung und nicht *das* Ziel. Eine Art „Richtungsangabe“ für die junge Generation auf unserem Gebiet könnte folgende „Anekdote“ in Boßlers „Musikalischer Real-Zeitung für das Jahr 1789“ sein: „Jomelli sagte oft zum eingebildetsten Musiker: *Der Kerl kann nicht lesen*, und nach seinem Ideal vom Lesen hatte Jomelli recht. Wer eine Oper oder sonst ein Singstück gleich aus der Partitur auf'm Klavier wegspielt; die obligaten Stimmen überzutragen weiß; wie im Adlerblik die ganze Oekonomie des Satzes übersieht; mit dem Strom der Empfindung fortschwimmt; dem Sänger Ton, Takt und Empfindung angiebt; wer das Leichte ganz und das Schwere größtentheils wegspielt; wer eine einzelne Violinstimme gleich beim ersten Anblik mit Baß und Mittelstimmen zu begleiten weiß; wer sogar einem bloßen Baß aus dem Stegreif eine Melodie anzuschmiegen vermag; wer endlich seine eigene Phantasien schnell und leicht aufs Papier wirft, und was er spielt, mit Geschwindigkeit, Präzision, Rundung und Anmuth vorträgt, ist ein – Virtuos.“<sup>48</sup> Der mechanische Teil der Virtuosität ist demnach durchaus nicht der einzige und nicht immer der wichtigste (gewesen).

10. Die historische Praxis des 20. Jahrhunderts scheint in ihren Entwicklungsstadien die Geschichte der Musik früherer Jahrhunderte nachzuvollziehen: Der Weg ging vom „Gemeinschaftsmusizieren“ der Jugendbewegung, „fernab allem virtuosen Gepränge und allen Eitelkeiten sogenannter ‚Auffassungen‘“<sup>49</sup> über die Wiederentdeckung des Solisten und der Solo-Literatur bis hin zum Virtuositentum, zur großen Öffentlichkeit, zum Schallplattenboom, zu Kommerz, Konsum, „Globalisierung“. Lange Jahre wurden auch in unserer Zeit und gerade in der sogenannten „Alten Musik“ alle Elemen-

<sup>46</sup> Hoffmann, E.T.A., „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“, in: *Gesamtausgabe in 15 Bänden*, Ed. Harich, Walther, Weimar 1924, Band 12: „Die Schriften über Musik“, 3–13, hier 8 (= AMZ 16, 1814, Spalte 480 ff).

<sup>47</sup> vgl. Fritz, op. cit., 163.

<sup>48</sup> Boßler, Hinrich Philipp Carl, *Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1789*, R. Hildesheim etc. 1971, 48.

<sup>49</sup> Gutknecht, op. cit., 234.

te von „Virtuosität“ und „Wirkung“ als geschmackliche Verfehlungen und als Verfallserscheinungen abqualifiziert. Aber wir erleben heute eine der vielen Wandlungen, an denen die Entwicklung der historischen Musikpraxis so reich ist: eine Art Rehabilitierung des Virtuosen,– mit allem Gewinn und allen Problemen. Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens darf deshalb nicht ausbleiben.

All das war der Hintergrund dafür, daß wir uns an der SCB entschlossen, diesem Thema vom 27. bis 29. November 1995 ein Symposium zu widmen, auf das die Beiträge des vorliegenden Bandes zurückgehen. Mit ihm begeht unser „Jahrbuch“ das 20. Jubiläum. Und so gilt der herzlichste Dank nicht nur für dieses Buch, sondern für die ganze Reihe der Redakteurin, Frau Dr. Dagmar Hoffmann-Axthelm, dem Verleger, Herrn Bernhard Päuler sowie Herrn Dr. Paul Sacher und seiner Maja Sacher Stiftung. Wie stets sind auch die Autoren und die Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats in den Dank mit eingeschlossen.

Basel, im März 1997

Peter Reidemeister



## THE END OF THE ARS SUBTILIOR

by DAVID FALLOWS

This essay is dedicated to the memory of Tom Binkley, who had very clear ideas on virtuosity in medieval music. Those ideas were about professionalism and they were ultimately connected with his views on the *Studio der Frühen Musik* as being in the late 1960s the only fully professional early music group in the world. What he meant by that was that nobody in the *Studio* earned their living by any other means: no part-time teaching position to make financial ends meet (this was of course before their years here at the *Schola Cantorum*) and almost no outside professional engagements. To justify that claim of unique professionalism it seemed necessary constantly to face new challenges. That is part of the reason why they always performed from memory, part of the reason for their occasional extremes of tempo, and most particularly part of the reason for a certain concentration on the music of the ars subtilior. After all, the music of this late-fourteenth-century tradition is in many ways more intricate and harder to perform than any other music before the twentieth century. There is other music that can be used to display speed and agility, other music that can far more easily astonish and dazzle a large audience, but nothing else that quite so consistently draws the admiration of other professionals.

It is easy enough to suggest that the music of the ars subtilior arose itself from that same drive: a need for professional musicians to assert their superiority over a growing body of skilled musical amateurs. Machaut, in his *Voir dit*, expects his love Tutebelle to be able to sing his songs; the *Paradiso degli Alberti* reports three courtiers performing a song by Landini in the composer's presence; and *Il saporetto* reports how a young nobleman sang all kinds of music. These are fictional accounts, but they were surely intended to express at least a plausible reality of musical life in the late fourteenth century. There were now plenty of amateurs apparently able to perform sophisticated polyphony, and there was at the same time a growing tradition of fully professional performing musicians. There seems wide agreement that part of the reason for the more complex notational style known as the ars subtilior was that this was music that could be read and performed only by those with a thoroughly professional grounding.

There are six main features of exclusivity in this music. The first is quite specifically in the way it was written down. Quite often there are simpler ways of notating the music: the written symbol was to some extent a puzzle and a challenge. Perhaps the classic cases of this are the three diagrammatic pieces: Baude Cordier's heart-shaped *Belle, bonne, sage*, Cordier's circle-shaped *Tout par compas* and Senleches' *La harpe de melodie*

written in the shape of a harp. There are more straightforward ways of notating all three.

The second feature concerns the extremely complicated cross-rhythms of the repertory. Not just elaborate proportions, but densely complicated syncopations of a kind that can be performed only as a result of the most intensive rehearsal. Here the most famous examples are Ciconia's *Sus un' fontaine*, perhaps composed around 1390, Zachara da Teramo's *Sumite karissimi*, and Matteo da Perugia's *Le greygnour bien* perhaps from around 1410. It was, incidentally, *Sumite karissimi* that Apel described as „the acme of rhythmic intricacy in the entire history of music“.<sup>1</sup> He published that remark in 1942, when the world was yet to see the complexity of early Stockhausen and Boulez, let alone that of a Brian Ferneyhough; but it was true at the time.

A third feature of this repertory is the inclusion of sudden startling runs moving at astonishing speed that contrast with the relatively slow music around; again, one of the most famous examples is in *La harpe de melodie* by Senleches, though it was to be a more prominent feature of the probably later music in the French repertory known only from the manuscript copied in Cyprus.

A fourth matter is in the use of strange and perplexing chromaticism, as in the most famous of all late-fourteenth-century songs, Solage's *Fumeux fume*.

Related to that is the fifth feature, the use of poetic texts that are symbolic, allusive, descriptive or entirely incomprehensible. Again *Fumeux fume* could stand as an example of the text that is hard to understand. Of the descriptive texts, one might mention the way Baude Cordier's *Tout par compas* describes itself or how the text of Guido's ballade *Or voit tout en aventure* stands as a manifesto for the entire first generation of ars subtilior composers.

Finally, a sixth feature of these works is that in many cases the text seems entirely smothered in the music. It is hard to imagine any singer managing to convey even the words, let alone the form or the grammar, of a song like *Sus un' fontaine*. This presents an enormous challenge; but even in the most skilled performance the listener will need to return to the written music to get any clear sense of what is happening. As in much other music of the fourteenth century, the written document is an important part of its cultural resonance. That is, only the musically literate listener can gather more than a glimmer of what is happening.

And it is this last feature that seems particularly important for the next generation of songwriters in the early fifteenth century. It would be too simplistic to say that the Binchois generation was reacting specifically

<sup>1</sup> Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* (Cambridge MA, 1942), p. 432.

against the *ars subtilior* – too simplistic both because the chronology is more complex than that and because there was a tradition of extremely simple and more or less syllabic songs that runs through the full second half of the fourteenth century. But it is true that Binchois, Dufay and their contemporaries knew this music of the *ars subtilior*; and they knew all its notational techniques from the theory treatises; but in general they carefully avoided all six of the features I have just mentioned. Even from the manuscripts it is easy to see the new care with which words are matched to notes, the way every effort is made to project clearly the sense of the words, their grammar and their poetic form.

Features like this go in cycles. By the late fifteenth century composers were once again moving towards a far more melismatic setting of the words, returning more to a kind of song in which the music had an existence of its own. Obviously generalizations need to overlook specific cases. But most songs that seem to have been composed in the years between 1410 and 1440 have features that explicitly reject the style of the *ars subtilior*. They aim at clarity, elegance and lightness of touch.

My subject, however, is those few pieces that do not; the small tradition of works that carry on the *ars subtilior* through the whole fifteenth century and beyond. My title, 'The End of the *Ars Subtilior*', is obviously an allusion to Ursula Günther's famous article of 1963, 'Das Ende der *ars nova*', the article in which she proposed the term '*ars subtilior*' for the music previously known just as '*mannerist*'.<sup>2</sup> But my use of the word 'end' is different from hers. Professor Günther used it as a way of saying that the *ars nova* style had come to an end and was replaced by something else, the *ars subtilior*. On the contrary, I am saying that the techniques and style of the *ars subtilior* had a far longer history that continued for another hundred years and more.

First in that trickle is a piece by Hugo de Lantins, *Je suy exent*, which opens the last-copied fascicle of the Bodleian Library manuscript Canon. Misc. 213, copied probably in the early 1430s.<sup>3</sup> Starting with all voices marked cut-0, it has several mensuration changes in all voices (3, 0, reversed-C, C-dot, reversed-cut-C and 2), it has cross-rhythms (3-2, 4-3 of various kinds); and each line of the music has its own individual character. From a transcription it is easier to see other features. It has sudden changes of pace, and it has fast runs as well as jagged outlines: notational complexity, vocal virtuosity and expressive mannerism go hand in hand here. It is a most remarkable piece to find in the 1420s.

<sup>2</sup> Ursula Günther, 'Das Ende der *ars nova*', *Die Musikforschung* 16 (1963), pp. 105–20.

<sup>3</sup> The song is famous through the publication of a facsimile in Apel, *op. cit.*, p. 177, but a better facsimile of the entire manuscript is now available, ed. David Fallows (Chicago, 1995); the piece is published in C. van den Borren, *Pièces polyphoniques profanes de provenance Liégeoise* (Brussels, 1950), p. 53.

The recent discovery that Hugo spent much of the 1420s at the Malatesta court in Rimini<sup>4</sup> prompts one to put *Je suy exent* alongside Dufay's ballade *Resvelliés vous*, composed for a Malatesta wedding at Rimini in 1423. Taken by itself, *Resvelliés vous* could be seen as hinting gently back to the ars subtilior: rhythmic changes, but no more than many „grandes ballades“ of the early fifteenth century, short passages of extreme virtuosity, passing cross-rhythms. It is a dazzlingly resourceful work, but its most striking feature from an aesthetic point of view is that each line of the text seems to carry a new set of musical ideas. That is in some ways a feature that is harder to find in the true ars subtilior generation, but it is just as surely something that represents a bold and irrational approach to musical composition. It refreshingly challenges the notion that a work needs uniformity of style and economy of material to be satisfactory.

A few years ago I drew attention to several works that seem to show Dufay and Hugo working together either as colleagues or in direct competition: works by both marking Cleofe Malatesta's departure for Byzantium in 1419; motets by both celebrating St Nicholas of Bari; and, most strikingly, a Gloria by Hugo paired with a Credo on similar materials by Dufay, giving the strongest evidence of collaboration or even rivalry.<sup>5</sup> I now believe that the similarities between *Je suy exent* and *Resvelliés vous* can be added tentatively to that list: direct contact between the two pieces may go no further than their voice-ranges; but both refer back to the techniques of the ars subtilior in ways that are most unusual for their time.<sup>6</sup>

With Dufay and Hugo de Lantins working apparently together in Rimini and adopting elements of the ars subtilior style, the figure of Ugolino of Orvieto becomes interesting. A mere thirty miles from Rimini lies Forlì, where Ugolino lived from 1411 until political circumstances forced him to flee in 1430. He was a man of considerable local importance: he had represented the city of Forlì at the Council of Constance in 1415 (though it would be stretching a point to suggest that he could have encountered the

<sup>4</sup> Alejandro Enrique Planchart, „Guillaume Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy“, *Early Music History* 8 (1988), pp. 117–71, on pp. 124–5.

<sup>5</sup> David Fallows, *Dufay* (London, 1982), pp. 175–7, and the biographical entry for Hugo in the revised editions (London, 1987, and New York, 1988) p. 248.

<sup>6</sup> Ursula Günther draws attention to further examples of mannerism and historical awareness in Dufay, see „Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay“, in Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner, eds., *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue* (Madison WI, 1990), pp. 75–108. In particular she notes that in Dufay's *Belle que vous ay je mesfait* the three simultaneous signatures O, C-dot and C appear to reflect the simultaneous C-dot, O and C in Machaut's *Quant ma dame les maus d'amer m'aprent* (which is also partly isorhythmic) as well as perhaps the C-dot, O and C in the *secunda pars* of Antonello da Caserta's *Dame d'onour c'on ne puet esprixier*. Moreover she in fact notes that Dufay's piece has similarities with his *Resvelliés vous* and proposes a similar date.

young Dufay among the tens of thousands present); and in 1427 he served as vicar while the Bishop of Forlì was away in Rome. Moreover, the recent discovery that a large quantity of Ugolino's compositions exists in the Florence manuscript, San Lorenzo 2211, copied by about 1420,<sup>7</sup> places Ugolino as perhaps one of the most senior and eminent composers in the decade after the death of Ciconia (1412), Matteo da Perugia (by 1418), Bartolino da Padova (after 1405), Zacara da Teramo (c1413) and Andrea da Firenze (c1415). San Lorenzo 2211 effectively contains the last examples of the Italian trecento style. Whether Dufay and Hugo actually met Ugolino is neither here nor there: what is important is that they were living so close to this distinguished figure and can hardly have been unaware of the fact. I am suggesting, in short, that their knowledge of Ugolino's proximity may have been one of the factors in their apparently joint decision to write music in this older and more florid style.

Unfortunately the Ugolino songs in San Lorenzo 2211 have been scratched away so that the parchment could be reused: they cannot be read. The only legible compositions by him are three two-voice songs that appear in an apparently later manuscript, Rome, Biblioteca Casanatense, 2151, at the end of a copy of his true claim to distinction, the extensive treatise *Declaratio musice discipline*. These three songs actually pose reading problems of their own: for one of them only the discantus line survives; for all three there are blotches on the paper that render large passages effectively untranscribable (the opening of his Latin song has been variously given as *Et videar*, *Si videar* and *Si et videar* by a single author); and at least one of them leaves reason to think that there should probably be a third voice deduced canonically (though I have not managed to find it). However, what can be said with confidence about all three pieces is that they use the most elaborate and complex rhythms.<sup>8</sup>

Three features of Ugolino's pieces are relevant here. The first is that their style hints back to the first quarter of the century: long and almost lazy phrases, an apparently open texture reminiscent of the late trecento, expansive opening melismas; all this along with the cross-rhythms and proportions that include constantly changing mensurations and the exploitation of four-against-three rhythms. The second, to which I shall return, is the use of a very rare mensuration sign, a circle with three dots inside. And the third feature is that in this apparently late fifteenth-century source – the theory treatise it contains was not finished before 1430 – the music is copied in full-black notation with red coloration. The only other conti-

<sup>7</sup> John Nádas, „Manuscript San Lorenzo 2211: some further observations“, *L'ars nova del trecento* 6 (Certaldo, 1992), pp. 145–168.

<sup>8</sup> The only full discussion of them is in Albert Seay, „Ugolino of Orvieto: theorist and composer“, *Musica disciplina* 9 (1955), pp. 111–66.

mental source from the second half of the century to use full-black and red is the manuscript now in Oporto, Biblioteca Pública Municipal, 714. I have proposed elsewhere that the notation of the Oporto manuscript, perhaps from the early 1460s, relates to the strong English influence in the large proportion of works there by English composers;<sup>9</sup> but I now feel inclined to think that there may also be some significance in the fact that it was almost certainly copied in Ferrara, where Ugolino was resident from 1430 until his death in 1457.

There is, however, an English composer who must have had some contact with Ugolino and may therefore have spent some time in Ferrara.<sup>10</sup> This is John Hothby, perhaps the strangest music theorist of the century. One of Hothby's treatises is a digest of Ugolino's *Declaratio*. The known compositions of Hothby now survive only in the Faenza codex, among the many additions made in 1473–4 by Johannes Bonadies. Although no archival documentation on Bonadies has been found, there are two hints: one is that he describes himself as a Carmelite; and the other is that the Faenza codex ended up in the Carmelite Abbey of St Paul in Ferrara. Nor is there any clear indication of Hothby's whereabouts before he was in Lucca as choir-master, though he states that he travelled widely and studied at Pavia.<sup>11</sup> Hothby was also a Carmelite; and Albert Seay has noted that there seems a chance that Bonadies had actually studied with Hothby: his additions to Faenza include not only nine pieces that he ascribes to Hothby but also five short theoretical passages by Hothby.<sup>12</sup> Briefly, then, there is a chance that Hothby was in Ferrara, that he in some sense studied with Ugolino, and that in turn he instructed the apparently younger Bonadies.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> David Fallows, „Robertus de Anglia and the Oporto song collection“, in Ian Bent, ed., *Source Materials and the Interpretation of Music: a Memorial Volume to Thurston Dart* (London, 1981), pp. 99–128.

<sup>10</sup> The hypothesis of Hothby having lived in Ferrara was originally proposed precisely on the basis of his prominence in the Faenza codex; it has been doubted (e.g. in Reaney's excellent MGG article on the composer), but seems worth reconsidering in the present context.

<sup>11</sup> The statement in NG and earlier editions of *Grove* that he had taught in Oxford is without foundation, as noted by Reaney in MGG and as confirmed in A. B. Emden, *A Biographical Register of the University of Oxford to A. D. 1500* (Oxford, 1957), p. 969. In fact a far more promising identification of the composer would be with the John Otteby, Carmelite Friar of the Oxford convent, who was ordained subdeacon on 18 December 1451, see Emden, *op. cit.*, p. 1409.

<sup>12</sup> Though not bearing directly on my argument here, it is intriguing to recall that Hothby's *Amor* (also in the Faenza codex) is one of the most subtle of all identified parodies based on Bedyngham's (I believe) *O rosa bella*.

<sup>13</sup> Unfortunately it remains hard to identify either Hothby or Bedyngham with the two English musicians at Ferrara called Johannes. Hothby appears to have been ordained deacon as late as 1451. Bedyngham could just be one of them: I am happy to concede that the biography of him I sketched out in NG (s.v.) hangs on a very thin thread indeed; but the likelihood that Bedyngham was in Ferrara and the fact that there were two Englishmen there with the commonest of all fifteenth-century first names hardly provide enough to break that thread.

One of Hothby's nine Faenza pieces also belongs in the mannerist tradition I have been discussing: *Ora pro nobis*.<sup>14</sup> Its notation is in fact void. The tenor line is notated on the top of the right-hand page initially in quadrupled note values with the signature 022; and at the bottom of the page is a renotation of that tenor in normal note-values to help the reader. This is plainly to some extent an example of notational complexity for its own sake. The discantus line begins fairly tamely, with some relatively simple proportions; and in general I would suggest that the work is hardly a masterpiece of riveting musical invention. But towards the end it includes 3-against-4, 4-against-6, 5-against-4, 9-against-4 and even 7-against-8.

ex. 1: John Hothby, end of „Ora pro nobis.“

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is the tenor line, the middle is the discantus, and the bottom is the bass line. The notation includes various rhythmic values and complex proportions indicated by numbers above the notes.

- System 1:** The tenor line features quadrupled note values (indicated by a '4' above the notes). The discantus and bass lines have simpler rhythmic patterns.
- System 2:** The tenor line includes triplets (indicated by a '3' above the notes) and quintuplets (indicated by a '5' above the notes). The discantus and bass lines continue with their respective patterns.
- System 3:** The tenor line features septuplets (indicated by a '7' above the notes) and nonuplets (indicated by a '9' above the notes). The discantus and bass lines conclude the piece.

<sup>14</sup> Albert Seay, ed., *John Hothby: Collected Musical Works*, Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 33 (1964), no. 2; there is a facsimile of the piece in MGG, s.v. „Hothby“.

At this point the story must move on to a manuscript copied just before 1600, the commonplace book of the singing-man John Baldwin, now in the British Library, R.M. 24.d.2.<sup>15</sup> It is entirely in the hand of John Baldwin, famous also for having copied three other important manuscript collections:<sup>16</sup> first, 'My lady Nevell's Book' (still in private hands), containing most of William Byrd's early keyboard music, apparently copied under the composer's own direction; second, a set of partbooks, Christ Church mss. 979–983, containing a wide range of English motets, particularly work by Byrd and John Sheppard; third, though, and strangest, he is the copyist of one partbook in the famous Forrest-Heyther partbooks, apparently from around 1530 – evidently Baldwin recopied a much earlier partbook that had fallen apart. That in itself shows that he had an unusual interest in music from the first half of his own century.

Baldwin's commonplace book contains three complex mensural pieces ascribed to 'Mr: Jo: Bedyngem'; and the question to be confronted is whether this could be the famous fifteenth-century composer John Bedyngem, composer of some of the most successful songs of the years around 1450, among them, as I have recently tried to prove, the most famous of all fifteenth-century songs, the setting of *O rosa bella* often thought of as by John Dunstable.<sup>17</sup> At first glance a source of the 1590s may not seem a very likely place to find music by a composer who died in 1460; after all, three-quarters of the book is taken up with music by Baldwin's contemporaries, among them Byrd, Tallis, Monte and Marenzio. But a second glance shows that this collection contains an extraordinarily wide range of music. It contains music by composers from the very earliest years of the sixteenth century, among them Taverner, Fayrfax and Dygon; and it also includes the only known motet of King Henry VIII, his *Quam pulchra es*. Stranger still, it ends with a piece that must have been copied directly from the Eton Choirbook of around 1500, in which it was also the last piece. Since Baldwin was a lay-clerk of St George's Windsor, just across the road from Eton College, it is easy to see how he gained access to the manuscript; what is strange is that he chose to copy the piece at all if it was ninety years old. This is the thirteen-voice canon *Jesus autem transiens* by Robert Wilkinson (fig. 1); and it seems likely that his reason for copying it – among all the pieces in the Eton Choirbook – was precisely because it was a thirteen-voice canon of some complexity. Now there are two more remarkable features about that copy. First, that Baldwin has copied it in

<sup>15</sup> This endlessly fascinating volume is now available in facsimile, ed. Jessie Ann Owens, in the series *Renaissance Music in Facsimile*, vol.8 (New York, 1987).

<sup>16</sup> See NG, s.v. „Baldwin“, by Norman Josephs.

<sup>17</sup> David Fallows, „Dunstable, Bedyngem and *O rosa bella*“, *Journal of Musicology* 12 (1994), pp. 281–305.



There is only one other calligraphic initial of this kind in Baldwin's manuscript, and this is on the perplexing puzzle piece *Holde faste*.

fig. 2: John Hothby, „Holde faste“ (London, BL, R.M.24.d.2., fol. 104).

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled "2. m. voc:—". The first staff begins with a large, ornate initial "H" that is integrated into the musical notation. Below this, the text "Holde faste:—" is written. The score consists of several staves of music, including a section labeled "Tenor:—" and a section with a large initial "S" that is also integrated into the notation. At the bottom, there are two lines of text: "Ste tenor cantet retortus per bemolle & diminuendo:—" and "per h & caucatis de pausacionibz in primis sz nō vltra:—".

I cannot offer a plausible transcription of the piece; and I repeat my old offer of a year's subscription to *Early Music* for anybody who can provide a convincing interpretation. Two features jump to the eye, though. First, the melodic style of the two transcribable voices is very much that of the mid-fifteenth century. Second, the puzzling tenor is plainly concerned with hexachords on unusual pitches. One of the oddest details in John Hothby's theoretical writings is the passage in his *Calliopea legale* where he proposes hexachords on A, B-flat, D, E-flat, F-sharp, A-flat, B, D-flat and E.<sup>18</sup> It is tempting to think that *Holde faste* is either by Hothby or intended as an exemplification of what he was describing. It is in any case clear that, apart from its baffling notation, this piece follows the *ars subtilior* tradition in having some very strange chromaticism.

Now the context of *Holde faste* within Baldwin's manuscript is important. On the very next page he copied the first of the three pieces ascribed to Bedyngham. The other two Bedyngham pieces appear on the next two openings; and, to judge from style, it looks very much as though all the music on folios 103v to 107 is from the mid-fifteenth century. Among the reasons are not only the melodic and contrapuntal style, the use of characteristic fifteenth-century mensural signs (including, on folio 103v the circle with three dots found earlier in the piece by Ugolino), but also the manner of the only other three-voice piece here, Bedyngham's *Salva Jesu*, in which the two lower voices occupy the same range, as happens in most music before about 1450 (including all the Bedyngham music in fifteenth-century sources) but very little music of the sixteenth century. Moreover the discantus and the tenor function precisely as in all mid-fifteenth-century music, making a complete contrapuntal unit between themselves and approaching cadences by step whereas the contratenor has more angular movement, bridging the gaps between phrases in the other voices and even including an octave-leap cadence.<sup>19</sup> Every detail of the musical syntax here points towards the middle years of the fifteenth century. And the *secunda pars* opens with one of those overlapping-triad moments that are so characteristic of Bedyngham's style. There is no question in my mind that all seven pieces on folios 103v–107 of the Baldwin manuscript are from the mid-fifteenth century and that the three ascribed to John Bedyngham are indeed by the fifteenth-century composer of that name.

A slightly broader context explains why they are here. The first 89 folios of the manuscript are filled with music in score. Then comes a group of two-voice pieces (fols. 89v–100), the last two of which are extremely florid: a textless piece by Baldwin himself and John Taverner's *In women is rest*, some seventy years old at the time. Then begins a group of four highly

<sup>18</sup> NG, s.v. „Hothby“.

<sup>19</sup> This voice is specifically marked „Contratenor“, a word found only once otherwise in the manuscript: for King Henry VIII's *Quam pulchra es*, where the label is attached somewhat halfheartedly: „Secundus: Contratenor“.

complex works: two by Baldwin and the others by his contemporaries Thomas Woodson and Nathaniel Giles, master of the children also at the chapel of St George's, Windsor; three of these are based on the hexachord sounded in long notes; the last is Giles's 'A lesson of descant of thirtie eghte proporcions of sundrie kindes', and it is a piece of baffling complexity and floridity. Then follows the group of fifteenth-century music, after which come further florid and proportional pieces, this time in three voices, by Baldwin and Giles; and the section closes with Thomas Tye's famous proportional exercise *Sit fast*. Apart from Woodson and Tye, all these sixteenth-century contributions are by Giles and by Baldwin himself; and their contrapuntal style is entirely different from that of the fifteenth-century group, in their use of imitation, in their contrapuntal techniques, in their linear movement, even though they all use the most outrageous proportions. It seems legitimate to suggest that Giles and Baldwin, while colleagues at St George's, Windsor, had a kind of friendly rivalry in writing such complex proportional music; and it is equally likely that an interest in these problems prompted Baldwin to copy out these fascinating examples from the fifteenth century. Perhaps, like Wilkinson's *Jesus autem transiens*, they were in the Eton College collection; if so, nobody has found them there today.

A closer look at Bedyngham's *Vide domine* (ex. 2; fig. 3) can help confirm the early date, albeit with a problematic twist. While the proportions and floridity are all in the upper voice, it is the lower voice, the tenor, that spells out the pattern. This has a perfectly standard ballade structure for the early years of the fifteenth century: three roughly equal sections, opening in major prolation, C-dot, then moving into duple time for a middle section before returning to the original mensuration to close. The main cadences are on B-flat (bars 17 and the end); the main subsidiary cadence is a half close on A and C (bar 35). Like so many songs of the early fifteenth century its first cadence is not on the final but a weak cadence on F (in bar 5); but the general tonality is endorsed by B-flat cadences in bars 10, 27 and 44; and the penultimate cadence is a step away from the final, on C in bar 53. Like most ballades, it has a musical rhyme: in both voices, bars 13–17 are the same as bars 54 to the end.

In fact, it may be unwise to exclude the possibility that the music was actually intended to carry text: there are plenty of ballades in the Turin repertory that are just as florid. An early fifteenth-century ballade would normally repeat back to the beginning shortly before the end of the first section, and that could easily be done from the middle of bar 12. Moreover, it is noticeable how many phrases have a rest soon after they start, as characteristically happens in early fifteenth-century songs with a ten-syllable line, which always has a caesura after the fourth syllable: see not just bars 1–3, but also 18–19 and 36–38. That would suggest that the ballade would have a normal first section of four ten-syllable lines, rhyming ABAB;

fig. 3: John Bedyngham „Vide domine“ (London, BL, R.M.24.d.2., fol. 104'-105).

a: duo: m: Jo: bedyngehm:—

Vide domine:—

sesquitercia. 4.3.    dupla. 12.6.    tripla. 9.3.

sesquitercia. 4.3.    dupla superbipectens. 8.3.

dupla. 2.1.    quadrupla. 4.1.

sesquialtera. 3.2.    dupla sesquiquarta. 9.4.

dupla. 2.1.    subsesquialtera. 3.4.

sesquioctava. 9.8.    sesquialtera. 9.6.

tripla. 9.3.

dupla sesquialtra. 4.6.

dupla. 2.1.    quadrupla. 4.1.

fins:—

ex. 2: John Bedyngham, „Vide domine.“

Musical score for measures 1-5. The piece is in B-flat major and common time. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a whole note chord of B-flat4, D5, and F5. The text "Vide domine" is written below the vocal line. The system concludes with a C-clef and a common time signature.

Musical score for measures 6-10. The vocal line features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note runs. The piano accompaniment provides a steady bass line with some harmonic support. The system ends with a C-clef and a common time signature.

Musical score for measures 11-15. The vocal line continues with eighth-note patterns and includes a sharp sign (F#4) in measure 12. The piano accompaniment remains consistent. The system ends with a C-clef and a common time signature.

Musical score for measures 16-19. Measures 16-18 feature a dense sixteenth-note texture in the vocal line. Measure 19 is a whole note chord. The piano accompaniment has a few notes in measure 19. The system ends with a C-clef and a common time signature.

Musical score for measures 20-22. Measure 20 is a whole note chord. The vocal line continues with quarter and eighth notes. The piano accompaniment provides a steady bass line. The system ends with a C-clef and a common time signature.

Musical score for measures 23-26. Measure 23 is a whole note chord. The vocal line features a series of eighth-note runs. The piano accompaniment continues with a steady bass line. The system ends with a C-clef and a common time signature.

26

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 26: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 27: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 28: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 29: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Chord symbols: C above measure 28, C with a circled dot above measure 29.

30

Musical notation for measures 30-33. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 30: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 31: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Measure 32: quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 33: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3. Chord symbols: C with a circled dot above measure 31, C above measure 33.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 36: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 37: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 38: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 39: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Chord symbols: C with a circled dot above measure 36, C with a circled dot above measure 38.

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 42: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Measure 43: eighth notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. Measure 44: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 45: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Chord symbols: C with a circled dot above measure 42, C with a circled dot above measure 44.

48

Musical notation for measures 48-51. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 48: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 49: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 50: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 51: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Chord symbols: C with a circled dot above measure 48, C with a circled dot above measure 51.

55

Musical notation for measures 55-58. Treble clef, key signature of one flat, 8/8 time. Measure 55: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 56: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 57: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 58: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Chord symbols: C with a circled dot above measure 55, C with a circled dot above measure 58.

the next section would carry a further two lines; and the final section perhaps three.

If so, the last line of the stanza, repeated in all three stanzas and perhaps containing some kind of a motto, would have been in the phrase that starts in bar 48. This is musically an impressive moment. The discantus line reaches the high A for the first time apart from bar 20, when its appearance had been very brief and almost decorative. And the voice then falls in a slow conjunct line in even notes, contrasting strongly with everything else in the piece. Moreover, the tenor does the same: it reaches its high C for the only time after its brief appearance at the end of bar 46; and it too falls conjunctly in even note-values, approximately imitating the discantus in augmented values.

What this all says is that the design of the piece is that of a ballade from the first quarter of the century, rather earlier than Bedyngham is likely to have been active – since I believe he was probably born in the early 1420s. Two possibilities follow from that: either the song is not by Bedyngham at all, but by some even earlier English composer (and in any case this analysis confirms that the piece copied just before 1600 by John Baldwin was indeed at least a century and a half old at the time); or, in my view more plausibly, John Bedyngham was consciously modelling himself on the style of the early fifteenth-century *ars subtilior* composers. But what lies beyond question, I suggest, is that all of these seven pieces are from no later than 1450 and that their survival in the much later Baldwin commonplace book gives important clues about the survival of the *ars subtilior* tradition.

Bedyngham was apparently rather older than John Hothby; and all his pieces in the Baldwin manuscript look earlier than Hothby's *Ora pro nobis*. That could mean that Bedyngham was also in Italy and influenced by Ugolino of Orvieto or that the florid and proportional style had a rather wider distribution than present sources now suggest. In any case, the very existence of these pieces in the Baldwin manuscript more than doubles the size of the late *ars subtilior* repertory between 1415 and 1480.

But Hothby's *Ora pro nobis* brings the story around to five pieces apparently by Johannes Tinctoris included in his *Liber de arte contrapuncti* of 1477. Most of his illustrative examples are in two voices and based on a borrowed chant. But there is a group of five three-voice pieces, all with devotional metrical Latin texts but showing no evidence of a chant basis and running to the characteristic length of a rondeau setting. In the event, they turn out to be fairly simple pieces, merely made to look difficult by the use of changing proportions. They have nothing in common with the general run of devotional pieces from those years: apart from their relative simplicity, they fit happily alongside the Latin song of Ugolino, the three Latin-titled pieces of Bedyngham, and that of Hothby. I suggest that they are all works that merit deeper knowledge and should not be left in the limbo of mere illustrations to a counterpoint treatise.

These examples in their turn provide the connection with the next generation of manneristic pieces, the elaborate duos that seem to find their first coherent collection in the Segovia Cathedral manuscript copied in the years around 1500.<sup>20</sup> Folios 200–205 (in a separate gathering that lacks its first and last leaves) contain a group of twelve pieces that meld together the proportional style with the florid ‘instrumental’ style of the time. All the pieces in this fascicle are in two voices; most of them are based on one voice of a well known polyphonic chanson; and all are surely from after 1480. In the list that follows I have not reported other sources for the pieces: several are found elsewhere, but the point here is that they appear together as a group.

f.200	[Gaudeamus ] Omnes in Domino: Agricola
f.200v	Regina celi letare: Obrecht
f.201	De tous biens plaine: Adam
f.201v	Comme femme desconfortee: Agricola
f.202	De tous biens plaine: Tinctoris
f.202v–203	De tous biens plaine: Roellkin
f.203v	Le souvenir: Tinctoris
f.204	D’ung aultre amer: Tinctoris
f.204	,Duo’: Tinctoris
f.204v–205	Tout a par moy: Tinctoris
f.205	Fecit potentiam (not mensural): anon.
f.205v	Comme femme desconfortee: Tinctoris

Six of them are by Tinctoris, who had described and briefly illustrated a large range of proportions in his *Proportionale*: whether he gained his interest in such exploits from Bonadies’s pupil Gafari, who spent 1478–80 in Naples and met Tinctoris at the time, must remain an open question, though the Segovia pieces are all likely to date from the 1480s.

Like all the mannerist works mentioned so far, these merit investigation far beyond the mere outline offered here. But three points could be made as an indication of their historical position. First, most of them show a kind of notational complexity that goes beyond the needs of the actual music – that is to say that there are usually much easier ways of writing them; they are games. Second, the piece by Obrecht – one of the most complex of all – may just be related to his visit to Ferrara in 1487–8, though the experiments with mensuration found in the apparently north-

<sup>20</sup> For a description, see *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, American Institute of Musicology: Renaissance Manuscript Studies, ser.1, 5 vols. (Neuhausen, 1979–88), 3, pp. 137–8, and iv, p. 475; see also Victor de Lama de la Cruz, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (Salamanca, 1994). There is a facsimile, ed. Ramón Perales de la Cal (Segovia, 1977).

ern music of Domarto and Busnoys have normally been considered the main influence on that aspect of Obrecht's work. Third, however, there may be some connection with Florence in the presence here not only of Agricola but of Roellkin – his famous *De tous biens plaine* setting in which the added voice has a range of three full octaves, a piece also found in two other sources of the time. 'Roellkin' could easily be 'Raulin' named as the composer of three songs in the Florentine manuscript, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX 176.

A further stage in this development appears mainly in the Perugia manuscript 1013, dated 1507 by its copyist Johannes Materanensis and in the slightly later manuscript Bologna A 71.<sup>21</sup> Both manuscripts contain a large number of the mensural examples from Tinctoris's *Liber de arte contrapuncti* alongside many other works of extreme complexity, the most complex of which is Tinctoris's own *Difficiles alios*. Sadly the piece by Gaffurius, *Nunc eat et veteres*, appears not to survive among them.<sup>22</sup> Since many of these pieces have been discussed extensively by both Albert Seay and Bonnie Blackburn<sup>23</sup> it is perhaps enough here to note that there is now a substantial number of such pieces in three voices and that – as in much of this repertory – there are many passages that could easily be notated much more simply than they are here. Like most of the pieces mentioned so far, they lack text but may well have been for singing. The only four-voice piece, the setting of *Conditor alme siderum* by Busnoys, easily carries its text, as can be seen from Richard Taruskin's recent edition.<sup>24</sup> Even so, their prime function was perhaps as notational exercises.

Yet the tradition continued in the sacred music of the early sixteenth century, most notably in the *Choralis constantinus* of Heinrich Isaac and in the Mass *Ave Maria* of the English composer Thomas Ashwell: both famously contain the most hair-raising proportions. It is important to recognize that these were not in any sense innovations. They grew out of a context and an apparently rich tradition. Moreover, in England at least, the tradition continued right through to the end of the sixteenth century. The complex pieces by Baldwin and Giles in Baldwin's commonplace book are not without context: there is a large group of them by Elway Bevin in another British Library manuscript; and perhaps the most famous example

<sup>21</sup> On both manuscripts, see Bonnie J. Blackburn, „A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered“, *Early Music History* 1 (1981), pp. 29–116.

<sup>22</sup> Bonnie J. Blackburn, et al., eds., *A Correspondence of Renaissance Musicians* (Oxford, 1991), p. 822.

<sup>23</sup> Blackburn, „A Lost Guide“; Albert Seay, „An ‚Ave maris stella‘ by Johannes Stochem“, *Revue belge de musicologie* 9 (1957), pp. 93–108; Albert Seay, „The *Conditor alme siderum* by Busnois“, *Quadrivium* 12 (1971), pp. 225–33.

<sup>24</sup> Richard Taruskin, ed., *Antoine Busnoys: Collected Works, Masters and Monuments of the Renaissance*, ser. 5, part 2: *The Latin-texted Works* (New York, 1990), p. 149.

of all is Thomas Morley's *Christes crosse be my speede*, printed in his *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London, 1597: pp. 46–53).

Now the main point that could be made about the tradition of notationally intricate music is that the two ends of the fifteenth century are represented by two sources each. From the years around 1400 our knowledge of the *ars subtilior* proper relies almost entirely on the Chantilly Codex and the one in Modena. Without those two sources there would not be enough music to suggest the existence of an *ars subtilior* at all. From the years around 1500, it is almost entirely the Perugia manuscript 1013 and the Bologna manuscript A 71, though we have a small fascicle of such pieces in the Segovia choirbook. It cannot be repeated often enough that the survival of early manuscripts is random and proportionately very small. For the florid tradition from the middle years of the fifteenth century we have only hints in the strangest places: three songs by Ugolino appended to only one copy of his *Declaratio musice discipline*; the single piece by Hothby again appended to a theory treatise, that in Faenza; and the group of seven pieces, three of them ascribed to Bedyngham, surviving miraculously but bizarrely in an English commonplace book copied at the very end of the sixteenth century, some 150 years after they had been composed. I suggest therefore that the tradition was more or less unbroken but that only these little scraps survive – iceberg tips of a repertory that once existed.

Given their difficulty these are less likely to be teaching pieces than ways in which one musician would amuse another. Several of them have a startling wayward beauty and may also have been successful in performance. But their notational essence is more important than in most works. It is a good example, nevertheless, of a music that is not courtly. Though its aim is to charm, though every detail of the repertory turns on graceful compliment, the core of these pieces is exploration for its own sake, intellectual titillation among experts.

There are two further strands to this kind of mannerism in the fifteenth century. One is associated with the isorhythmic motet and, after about 1450, with the cyclic Mass. Very often in these works complicated mensuration signs are used or implied, mainly to denote permutations of the tenor. In general the musical results are relatively simple, despite isolated moments of complexity, such as Dufay's use of four mensurations simultaneously for a very brief passage in his Mass *L'homme armé*.<sup>25</sup> Another trend is in the short musical examples given in proportional treatises,

<sup>25</sup> One further example of complex proportions in Dufay comes in his 3-voice Mass for St Anthony of Padua; could its incorporation there be somehow related to his return to the land of Ugolino after a twelve-year absence?

particularly. None of these lasts more than a few bars or leaves any evidence for believing that they are other than simply abstract demonstrations of how a particular proportion works. A final tradition is that of works that contain some other kind of puzzle: the most famous example is perhaps Ockeghem's *Prenez sur moy*, a clefless three-out-of-one canon of what seems to me quite astonishing intellectual elegance; but others include works such as Busnoys' *Maintes femmes*, which has puzzled many a critic.<sup>26</sup> All of these, too, seem to be symptoms of the efforts of musicians to tease one another.

But even in simplified modern transcriptions – where these are possible – all this music is extraordinarily difficult to perform. Some, like Ockeghem's *Prenez sur moy*, have often been performed in modern times though, in my experience, rarely at all well. Many of the others appear to have been ignored almost entirely.

Returning, then, to the theme of virtuosity, it is odd to note that students and performers of fifteenth-century music seem to have avoided these pieces. The works in the Baldwin manuscript are all still unpublished, as are several of those in Segovia and the later sources. So far as I know the only pieces that have been recorded are Dufay's *Resvelliés vous* and two of the Tinctoris pieces; nor have I ever heard of anybody attempting to perform the others. This is a little perplexing. They present the kind of technical and musical challenge that musicians need, even today.

<sup>26</sup> See my „Prenez sur moy: Ockeghem's Tonal Pun“, *Plainsong and Medieval Music* 1 (1992), pp. 63–75; Helen Hewitt, „The Two Puzzle Canons in Busnois's *Maintes femmes*“, *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), pp. 104–110.

„VIRTUOSISSIMA CONVERSAZIONE“  
KONSTITUENTEN DES SOLISTISCHEN VIOLINSPIELS  
GEGEN ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

VON THOMAS DRESCHER

„... Was aber in specie die violin anlanget / habe ich biß dato noch keinen Frantzosen gesehen / der ein Biberisches solo gespielt hätte“, schreibt Johann Beer im Jahr 1690,<sup>1</sup> als er die Eigenschaften der französischen, italienischen und deutschen Musiker voneinander abgrenzt. Er umreißt damit eine wohlbekanntere musikgeschichtliche Erscheinung, nämlich die Ausbildung eines besonders virtuosen<sup>2</sup> Repertoires für die Violine gegen Ende des 17. Jahrhunderts im süddeutsch-österreichischen und mitteldeutschen Raum. Hierfür stehen neben anderen besonders Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Heinrich Schmelzer in Österreich sowie Johann Jakob Walther und Johann Paul Westhoff in Dresden. Bisherige Untersuchungen galten vor allem den erstaunlichen technischen Fertigkeiten, die die überlieferten Drucke und Handschriften jener Spieler-Komponisten aufweisen, wobei besonders das neuartige anspruchsvolle Doppelgriffspiel bei Biber, Walther und Westhoff Aufmerksamkeit erregte.<sup>3</sup> Erst in jüngster Zeit setzt sich die Erkenntnis durch, daß dieses Phänomen nicht allein im Rahmen spieltechnischer Überlegungen betrachtet werden kann, sondern Teil einer langen Traditionslinie ist, deren Wurzeln im Bereich der angestammten, teils schriftlosen Musikpraxis in den Regionen nördlich der Alpen liegen.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, Reprint Leipzig 1982, 64. Wie aus Johann Beers überliefertem Tagebuch hervorgeht, hatte er die „Musikalischen Diskurse“ schon 1690 vollendet: „Im Novemb. dieses Jahres habe Musicalische Discurse geschrieben“ (Johann Beer, *Sein Leben von ihm selbst erzählt*, hrsg. v. Adolf Schmiededecke, Göttingen 1965, 31).

<sup>2</sup> Dabei sei „virtuos“ hier im heutigen umgangssprachlichen Sinn des Wortes als spieltechnische Qualifikation verstanden.

<sup>3</sup> Gustav Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918. Rudolf Aschmann, *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels*, Diss. Zürich 1962. Elias Dunn, *Heinrich Biber and the seventeenth-century violin*, Diss. Columbia University 1968.

<sup>4</sup> Manfred Hermann Schmid, „Elemente schriftlosen Musizierens in Violinwerken des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für das spätere Solokonzert“, *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 13 (1988), 23–43. Thomas Drescher, „Violinspiel und Geigenbau im Umkreis von Heinrich Ignaz Franz Biber. Ein Überblick“, *Barockberichte* 8/9, Salzburg 1994, 287–295. Ders., „Bierfiedler, Kunstgeiger, Virtuosen. Soziale Schichtung und Repertoirefragen bei Violinspielern zur Zeit Bibers“, [Bericht des Biber-Kongresses Salzburg 1994, im Druck]. Greta Moens-Haenen, „Violinisten und Brettlgeiger in Deutschland im 17. Jahrhundert. Etwas zu den technischen Voraussetzungen der Entwicklung einer deutschen Violinschule“, *Jahrbuch Alte Musik* 2 (1993) [Wilhelmshaven 1995], 44–60.

Im vorliegenden Zusammenhang soll die Aufmerksamkeit zunächst auf einige Aspekte des sozialen Bereichs gelenkt werden. Hiermit lassen sich dem „Virtuosen“ einige neue Facetten abgewinnen, die die musikalischen Gegebenheiten in etwas verändertem Licht erscheinen lassen.

Dies führt zu einer ersten These, die besagt, daß der solistischen Violinmusik im Bereich der mitteldeutsch/süddeutsch-österreichischen Überlieferung ein stark gesellschaftspolitischer Zug im Rahmen der ständischen Hierarchie anhaftet, der aus biographischem Material wie aus den zeitgenössischen Äußerungen zum Begriff „Virtuose“ erschließbar ist.

Darüber hinaus – und dies wäre eine zweite These – kommt der konkreten Aufführungssituation besondere Bedeutung zu, da in diesem Punkt alle Elemente virtuoser Art fokussiert sind. Einige Beobachtungen am überlieferten Notenmaterial gewähren Einblicke in diesen Akt momentaner klanglicher Realisierung.

### *Standesfragen*

Als Fallstudie sei eine Musikerpersönlichkeit gewählt, die gewöhnlich nur als „Lehrer von ...“ und „Vorläufer des ...“ wahrgenommen wird: Johann Heinrich Schmelzer in Wien. Gerade die Differenz zwischen seinem großen historischen Gewicht als Geiger, Komponist und Lehrer gegenüber der heute eher untergeordneten Bedeutung seiner tradierten Werke gibt Anlaß zu einem differenzierten Blick auf das überlieferte Bild und führt zur Frage, warum diese beiden Seiten so weit auseinanderklaffen.

Fest steht, daß Schmelzer einer der gefeiertsten Violinspieler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war. Gleichermaßen berühmt war er aber auch als Komponist von Ballettmusiken. 1660 bezeichnete man ihn „als den berühmten und fast vornehmsten Violisten in ganz Europa“.<sup>5</sup> 1683 nannte ein Ansbacher Geiger seinen vormaligen Lehrer in Wien – der mit ziemlicher Sicherheit Schmelzer war – einen „solchen Meister, dergleichen wenig in der Welt zu finden“.<sup>6</sup> Nicht mehr steigerungsfähig endlich ist ein Lob aus Linz des Jahres 1677, wo es heißt, daß man Schmelzer „nicht mehr wundersamb nennen darf / weil er allbereit auf seiner kunstreichisten Geigen den Welt-Wundern selbst verwunderlich geworden“.<sup>7</sup>

Als Schmelzer, zuletzt Hofkapellmeister von Kaiser Leopold I., im Jahr 1680 in Prag an der Pest verstorben war, wurde ein Inventar seines Nachlasses aufgenommen.<sup>8</sup> Der Gesamtwert des Besitzes belief sich auf statt-

<sup>5</sup> Johann Joachim Müller, *Reise-Diarium bey Kayserlicher Belehrung des Chur und fürstl. Hauses Sachsen*, Dresden 1660, zitiert nach Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, *StMw* 8 (1921), 123.

<sup>6</sup> Curt Sachs, „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, *SIMG* 11 (1909–10), 116.

<sup>7</sup> Adolf Kocirz, „Zur Lebensgeschichte Johann Heinrich Schmelzers“, *StMw* 26 (1964), 56.

<sup>8</sup> Wiedergabe ebd., 62–65.

liche 10650 Gulden. Schmelzer war also ein wohlhabender Mann. Einer der grösseren Posten dieser Liste ist das Verzeichnis der „Guldenen Ketten, Gnadenpfennige und Ring“, die der Verstorbene von fürstlichen Persönlichkeiten im Laufe seiner Karriere geschenkt bekommen hatte. Bei manchen Stücken ist der Geber auf der Liste hinzugesetzt. Es sind namentlich genannt:

- Kaiser Ferdinand III
- Kaiser Leopold, vertreten mit einer schweren goldenen Gnadenkette und zwei Gnadenpfennigen
- Kaiserin Eleonora
- Erzherzogin Anna
- der Kurfürst von Bayern
- die Kurfürsten von Köln und Mainz
- der Herzog von Braunschweig
- der Herzog von Württemberg
- der Herzog von Sachsen-Lauenburg (heute ein Teil Schleswig-Holsteins)
- die Fürstbischöfe von Olmütz und Salzburg
- der Bischof von Eichstätt

Diese veritable Sammlung deutscher und österreichischer Potentaten zeigt einen Ausschnitt aus der Wirkungsgeschichte eines „Virtuosen“, wie Schmelzer sicher einer war. Einerseits sagt sie etwas über das Publikum aus – in diesem Fall ist es der höchste Adel – andererseits etwas über Schmelzers überregionalen Bekanntheitsgrad, der Rückschlüsse auf die Rezeption seiner Werke zulässt. Jede dieser kostbaren Auszeichnungen signalisiert eine Aufführungssituation, denn gewöhnlich wurden solche Geschenke an eine unmittelbar erbrachte Leistung des Musikers geknüpft. Zu all den genannten Preziosen muß als zusätzlicher Gnadenerweis noch Schmelzers Erhebung in den Adelsstand im Jahr 1673 gezählt werden. Er erhielt dabei den schmeichelhaften Beinamen „von Ehrenrueff“.

Vermutlich ist es mehr als ein Zufall der Überlieferung, daß eine der frühesten Äußerungen in deutscher Sprache zum „virtuosen“ Spiel von einem österreichischen Zeitgenossen Schmelzers stammt und diese Passage sich überdies auf die Violine bezieht. Johann Jakob Prinner schreibt in seinem „Musikalischen Schlißl“ von 1677:

Die Violin ist ein künstliche Geigen, auf welcher man seine Virtu haubtsächlich erweisen khan, unangesehen sich auch die Bauren und Brätlgeiger darumb annehmen ihre Schniz darauf zu khrazen. Solcher Gestalt ist es freylich kheine Khunst, wan man wie solche Läuth die Violin in die linkhe völlige Faust leget, mit den flachen Fingern – oder mehr zusagen Bratwürschten – mit zwen Fingern einen Buechstab oder Griff zugleich greift, den Bogen in der rechten Handt gleich wie Fuhrmans Peütschen fasset und regieret.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Library of Congress, Washington, Music Division, Signatur ML 95.P 79, Kapitel 13, ohne Paginierung. Näher hierzu: Thomas Drescher, „Von allerhandt Geigen“. Johann Jakob Prinner zu Streichinstrumenten in Österreich (1677)“, *Glareana* 44 (1995), 4–21.

Die Violine ist, laut Prinner, ein Streichinstrument des kunstmusikalischen Bereichs – eine „khünstliche Geigen“ –, auf dem der Spieler seine „virtu“, also seine guten und kenntnisreichen Fähigkeiten als „Virtu-ose“, angemessen präsentieren kann.

In der scharfen Abgrenzung gegen die Bauern und Brätlgeiger<sup>10</sup> ist nicht nur eine musikalische Unterscheidung gemeint, sondern unterschwellig auch eine soziale Differenzierung getroffen, die den „Virtuosen“ von den Musikern niederen Standes abhebt. An anderer Stelle seines Traktats spricht Prinner dies noch deutlicher aus. In dieser Passage bezieht er auch die Zuhörerschaft in seine Überlegungen mit ein. In seiner bildhaften Art klagt er darüber, daß sich

vill Leith erfinden, welche der Khunst und Lieblichkheit gar nicht achten, dahero einen Brätlgeiger, welcher zu der Sakhpfeiffen aufspillen khan, und nur umb ein schlechtes Gelt [das bedeutet: gegen geringen Lohn, TD] aufspilt, höher achten als einen Virtuosen, welchen da billich schmerzen solle, daß dieses edle Perlein der funtamental Music für die Schwein geworffen würdt.<sup>11</sup>

Drastisch wird das ungebildete Publikum zur Schweinebande erklärt, wie die ungebildeten Musiker selbst. Da hält sich der Virtuose mit seiner „Fundamental-Musik“ lieber fern, um nicht mit in den Schmutz gezogen zu werden. Allerdings kann Prinner auf ein neidisches Schielen wegen der verlorenen Verdienstmöglichkeiten nicht ganz verzichten. Positiv formuliert heißt dies: um sich als Virtuose angemessen präsentieren zu können, braucht es ein sachverständiges und gleichermaßen gesellschaftlich hochstehendes Publikum. Und genau dies ist es, was Schmelzers Nachlaß-Inventar in aller Deutlichkeit bestätigt.

Kurze Zeit später diskutiert Johann Beer in seinen „Musikalischen Diskursen“ die gleiche Frage, wenn er anmerkt, manche würden glauben,

diese wären alleine virtuosi, die sich vor Könige und Kayser, Fürsten und Herren hätten hören lassen und von denenselben mit güldenen Ketten, Adelsbriefen, Schaupfenningen und dergleichen wären beschenket worden.<sup>12</sup>

Beer räumt dann allerdings ein, dieses Argument sei in derart generalisierender Weise nicht gültig, denn an den Höfen wäre es nichts Ungewöhnliches, daß mehr auf den Rang der Herrschaft des Musikers Rücksicht genommen werde als auf dessen eigentliche Kunst beim Vortrag.

Hinter dieser Anmerkung verbirgt sich die Rolle der Kunst im Beziehungsnetz absolutistischer Machtausübung der Zeit um 1700, ein Thema, das hier nur angeschnitten werden kann. Kunst, Architektur und Musik besitzen in der Adelskultur des Absolutismus bekanntermaßen einen hohen

<sup>10</sup> Braten hier als pars pro toto für ein Wirtshaus.

<sup>11</sup> Ebd., Anhang „Auslegung und Erklärung aller Namen derer sich die musici und componisten gebrauchen“ unter dem Stichwort „Abruptio“.

<sup>12</sup> Beer, *Diskurse*, 175.

Repräsentationsgrad, sowohl gegenüber der bäuerlichen und bürgerlichen Bevölkerung wie auch – und dies wird meist weniger beachtet – gegenüber dem Adel, den der Territorialherr durch Monopolisierungstendenzen immer versuchte in Abhängigkeit von sich zu halten.<sup>13</sup> Auch in der Musik durfte der Landesfürst sich von keinem Vasallen übertreffen lassen, ohne an Ansehen und damit an Machtmitteln einzubüßen. Die eingangs zitierten überschwenglichen Lobpreisungen Schmelzers sind in dieser Hinsicht nicht nur an die Person des Musikers gerichtet, sondern über ihn auch an den Kaiser selbst.<sup>14</sup>

Ein zusätzliches Mittel, die eigenen Musiker vor denen anderer Fürsten auszuzeichnen war die Nobilitierung, die allein in Händen des Kaisers lag und damit ein klassisches Instrument der Interessenpolitik darstellte. Im obigen Zitat Beers sind diese „Adelsbriefe“ bereits kurz angeklungen. Er widmet dem Thema in den *Musikalischen Diskursen* sogar ein eigenes Kapitel, freilich ohne die unterschwelligeren gesellschaftspolitischen Aspekte zu reflektieren.<sup>15</sup> Seine Argumentation geht vom Begriff des „Virtuosen“ aus, indem er fragt, ob sich ein Musiker im Hinblick auf seine „gute virtu“ nicht adeln lassen könne. Die Antwort fällt natürlich positiv aus, denn die Musik sei von sich aus eine „edle“ Kunst, der Künstler mithin also auch „edel“. Pointiert formuliert: ein „Virtuose“ besitzt die „virtus“ des Adels. Mit der offiziellen Nobilitierung werde aus einem solchen virtuellen Edelmann für alle Öffentlichkeit ein Adeliger gemacht. Ein Problem bleibe allerdings die nicht abzuleugnende bürgerliche Geburt des Musikers, die „unächte“ Geburt. Daß dies nicht nur eine theoretische Überlegung war, zeigt Johann Heinrich Schmelzers Ansuchen um den Adelsbrief an Kaiser Leopold. Dort geht er in aller Ausführlichkeit auf die militärischen Heldentaten seines Vaters ein und verliert kein Wort über seine eigenen musikalischen Verdienste.<sup>16</sup> Man wollte in der gesellschaftlichen Realität eben doch lieber Schwertadel als Kunstadel sein.

Ein Passage aus Georg Muffats Vorwort zum *Florilegium Secundum* von 1698<sup>17</sup> beweist, daß solche Überlegungen durchaus keine nachträglich auf-

<sup>13</sup> Beispiele für diese Machtspiele, die sich auch in den Regeln der höfischen Etikette niederschlugen, finden sich bei Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied 1969, aus etwas anderer Perspektive bei Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven – London 1992.

<sup>14</sup> Eine gute Darstellung dieser Mechanismen bietet Jürgen Freiherr von Krüedener, „Die Rolle des Hofes im absoluten Fürstenstaat am Beispiel des bayerischen Hofes zur Zeit des Kurfürsten Max Emanuel“, in: Hubert Glaser (Hg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700* [Ausstellungskatalog], München 1976, Bd. I, 113–124.

<sup>15</sup> Beer, *Diskurse*, Cap. L, 177–182: „Ob sich ein musicus, in regard seiner guten virtu, könne adeln lassen?“

<sup>16</sup> Wortlaut des Gesuchs bei Koczirz, „Zur Lebensgeschichte ...“, 50–51.

<sup>17</sup> Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium secundum ...*, Passau 1698. Die Vorrede separat bei Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg – Baden-Baden 1970, 44 ff. Ebenso in DTÖ Jg. II/2 – Bd. 4.

gepfropften Gesellschaftsbilder darstellen, sondern Konsequenzen bis in die Organisation der Musik selbst haben. Muffat gibt im Kapitel V mit dem Titel „Venustas. Von der zierlichen Manier“ folgende grundsätzliche Erklärung:

Auß denen Noten, die in der Composition vorkommen, werden etliche für edle, etliche für schlechte gehalten. Die edle seynd, welche nathürlicher Weise in dem Gehör scheinen zu verweilen; als da seynd die längere Noten, oder die einen Essential-Theil deß Tempo anfangen, oder die nach sich ein Punct haben; unter den gleich diminuierenden seynd, welche in ungleicher Zahl stehen, bey welchen der Bogen soll gezogen werden. Die schlechte seynd alle andere; nemblich so den Ohren nicht also genughun, sondern als weiter gehende ein Verlangen nach sich lassen. Besiehe Exempel Oo, in welchen ich die edle Noten auff Lateinisch Nobiles mit (n) die schlechten aber (viles) mit (v) übergezeichnet hab. Dises vermerckt, werden die folgende Regel besser verstanden werden.<sup>18</sup>

Oo

Allem Anschein nach beruhen also die heute noch üblichen Zeichen für den schweren, betonten Abstrich (n) auf den guten Taktzeiten und den leichten, unbetonten Aufstrich (v) auf den „schlechten“ (i. S. v. schlichten, einfachen, gewöhnlichen) Taktzeiten ursprünglich auf ständischen Qualifizierungen. Muffat benutzt diese Einteilung, um zu erklären, welche Verzierungen auf den „nobiles“, welche auf den „viles“ angebracht werden können. Bildhaft gesprochen trifft er mit diesen Verzierungen weitere soziale Differenzierungen in der Gesellschaft des Takt- und Melodiesystems. Bezeichnenderweise bezieht sich sein Text auf die Praxis der Streicher am französischen Hof unter Ludwig XIV. Unschwer ist dahinter die Idee einer hierarchischen Organisation auszumachen, die in Form der absolutistischen Strukturen unter Ludwig XIV. ihre bekannteste Ausprägung erhalten hat und im höfischen Leben von Versailles bis in die feinsten Verästelungen hinein stilisiert und praktiziert wurde.

Johann Beer indessen versucht alle sozialen Bezüge im Begriff „Virtuose“ beiseite zu schieben, indem er die Devise ausgibt:

<sup>18</sup> Kolneder, *Georg Muffat*, 82 / DTÖ, Bd. 4, 26. In der lateinischen Fassung des Textes heißt es zu Beginn noch etwas deutlicher: „... quaedam nobiliores, quaedam verò ignobiliores, seu viliores habentur“, in der französischen: „... les unes passent pour bonnes, nobles ou principales; & les autres pour chetives, ou viles.“

Kurtz darauf zu antworten, ist dieser ein virtuosus, welcher von andern vor einen gehalten wird und hat mit ihm die Beschaffenheit, wie mit denen, welchen man zuschreibet: Doctissimo Domino.<sup>19</sup>

Die Bildung, in jeder Variante ihrer Bedeutung, macht hier also einen Musiker zum Virtuosen. Mit dieser eher bürgerlichen Definition kann sich auch Johann Mattheson 30 Jahre später noch anfreunden. Er nimmt im ausführlichen Prolog zu seiner Sonatensammlung „Der Brauchbare Virtuoso“<sup>20</sup> von 1720 direkt Bezug auf Beer.<sup>21</sup> Mattheson fordert folgende Eigenschaften für einen „brauchbaren“ Virtuosen:

1. virtus practica, (praktische Fähigkeiten)

2. virtus theoretica (theoretische Kenntnisse: Kontrapunkt/Komposition)

Punkte 1 und 2 bilden zusammen die virtus intellectualis. Unabdingbar dazu gehört:

3. die virtus moralis.

Fehlt nur eine dieser drei Komponenten, kann der Betreffende wohl ein Virtuose sein, aber eben kein „brauchbarer“. An diesem Punkt zeichnet sich schon 1720 die Aufsplitterung des ursprünglich universalen „Virtuosen“-Begriffes ab. Überlebt hat weiterhin nur die „virtus practica“.

Zusammenfassend lassen sich die Eigenschaften eines Virtuosen im späten 17. Jahrhundert also folgendermaßen beschreiben:

- Er muß, um mit Beer zu sprechen, in seiner Profession unter die besten gezählt werden,
- er unterliegt den ethisch-moralischen Ansprüchen der besten Gesellschaft, mithin des Adels
- und schließlich implizit: er soll sich vor einer gebildeten, sachverständigen Gesellschaft hören lassen, und das ist in jener Zeit gewöhnlich eine höfische Gesellschaft.

### *Die Situation des Vortrags*

Über Auftritte eines „Virtuosen“ im späten 17. Jahrhundert liegen nur wenige Berichte vor. Am anschaulichsten sind vielleicht die Schilderungen Roger Norths über Nicola Matteis,<sup>22</sup> doch führt dies aus dem deutschsprachigen Kontext hinaus. Einen kurzen Einblick gewährt eine Passage

<sup>19</sup> Beer, *Diskurse*, 174.

<sup>20</sup> Der Titel lautet vollständig: „Der brauchbare Virtuoso, welcher sich (nach beliebiger Überlesung der Vorrede) mit zwölf neuen Kammer=Sonaten auf der Flute traversiere, der Violine und dem Klaviere bey Gelegenheit hören lassen mag; als wozu ihm hiemit völlige Erlaubniß gibt Joannes Mattheson“. – Man beachte hier schon den direkten Verweis auf den „Auftritt“ des Virtuosen.

<sup>21</sup> Wegen des postumen Erscheinungsdatums 1719 (siehe Anm. 1) waren Beers Diskurse – obwohl inhaltlich schon fast 30 Jahre alt – für Mattheson im Jahr 1720 noch taufrische Lektüre.

<sup>22</sup> John Wilson (Hg.), *Roger North on Music*, London 1959, 307–311.

aus Heinrich Ignaz Franz Bibers Gesuch um Erhebung in den Adelsstand von 1681. Er verweist darauf, daß „... der Kaiser anjezo auch widerum zu Lünz und Lampach seine [i.e. Bibers] Violino Solo, ins Kupfer ausgegeben, und andere Compositiones anzuhören allergnedigst beliebt ...“.<sup>23</sup> Man stelle sich also Herrn Biber mit Basso continuo vor dem allerhöchsten Kaiser und seinem kleineren oder größeren Gefolge seine „Soli“ spielend vor. Mattheson berichtet in der *Ehrenpforte* ebenfalls, Biber habe sich zweimal vor Kaiser Leopold hören lassen, „und ist erstlich mit dem Reichsadel unter dem großen Insiegel; hernach mit einem Gnadenpfeinngge, samt schwerer güldnen Kette, beschenckt worden“.<sup>24</sup> An gleicher Stelle wird mitgeteilt, er hätte zwei goldene Ketten von den bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria und Max Emanuel bekommen, vermutlich bei ähnlichen Auftritten. Von Nicolaus Adam Strungk, einem mitteldeutschen Virtuosen, wird ebenfalls berichtet, er habe mehrmals in Wien vor Kaiser Leopold gespielt und dabei goldene Ketten erhalten.<sup>25</sup> Auf die gleiche Weise wird auch Schmelzer seine eingangs zitierte Kollektion von Preziosen zusammengetragen haben.

Eine ähnliche Szene muß sich mit Johann Paul Westhoff, einem Dresdner Violinvirtuosen, vor Ludwig XIV. in Versailles abgespielt haben. Er trat 1682 vor dem französischen Hof mit so großem Erfolg auf, daß zwei seiner Werke unmittelbar darauf im *Mercure galante* abgedruckt wurden.<sup>26</sup> Ein Violin-„Solo“ konnte aber auch im kirchlichen Bereich am Platz sein. Pater Romanus Weichlein ließ sich 1688 im Passauer Dom vor der Fronleichnamsprozession „mit einer sonnata allein cum summa laude hören“.<sup>27</sup>

Der Katalog der Vorspiele und Ehrungen ließe sich mit wechselndem Personal fortsetzen. Was die zitierten Berichte aber zeigen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Produktion von Violin-„Soli“, d. h. Solosonaten mit oder ohne Basso continuo. Diese Werke sind eng an eine Auftrittssituation gekoppelt. Der Spieler mußte versuchen, sich in möglichst spektakulärer Weise in Szene zu setzen, um entsprechende Anerkennung zu erwerben. Umgekehrt dienten die Werke in veröffentlichter Form dazu, die Fähigkeiten des einzelnen Spieler-Komponisten bekannt zu machen, gewissermaßen für Werbezwecke in eigener Sache. Dies legt das Beispiel von

<sup>23</sup> Aus Bibers Eingabe um Erhebung in den Adelsstand vom 2. Mai 1681 an Kaiser Leopold I. Zitiert nach Guido Adler in der Einleitung zur DTÖ-Ausgabe der Sonaten, Wien 1898, Bd. 11, S. VIII.

<sup>24</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910/R 1969, 24, 354.

<sup>25</sup> Mattheson, *Ehrenpforte*, 353–354.

<sup>26</sup> Eine Sonate mit Basso continuo im *Mercure galant* von 1682, eine „Suite pour le violon sans basse“ im *Mercure galant* 1683.

<sup>27</sup> Helene Wessely-Kropik, „Romanus Weichlein. Ein vergessener österreichischer Instrumentalkomponist des 17. Jahrhunderts“, Erich Schenk (Hg.), *Kongreßbericht Wien*, Mozartjahr 1956, 691.

Bibers gedruckten Sonaten von 1681 nahe, die in seinem Ansuchen um Erhebung in den Adelsstand als Fähigkeitsnachweis genannt werden und die Verbindung zu den persönlichen Begegnungen mit dem Kaiser herstellen.

Wie Manfred Hermann Schmid zeigen konnte, läßt sich die konkrete Vortragssituation in manchen Stücken Bibers exemplarisch nachvollziehen, besonders deutlich in der ersten Sonate der Sammlung von 1681.<sup>28</sup> Der musikalische Ablauf gestattet folgende Einteilung, wobei die folgenden Punkte hier einen Schritt über Schmid's Schema hinausgehen (siehe Notenbeispiel 1 im Anhang):

1. „Stimmen/bzw. Prüfen der Stimmung, durch häufiges Anspielen der Töne a/a'/e'' (TT. 1–10)
2. Präludieren über einem Halteton, mit Einschub eines langsamen, auskomponierten Zwischenspiels („Adagio“, TT. 23–35), das den Wechsel der Figuration auf die Dominante vorbereitet (TT. 11–43)
3. Vorbereitung des Vortrags (TT. 44–46) und schließlich
4. Darbietung eines kontrapunktisch elaborierten Stückes, der „eigentlichen“ Komposition, im nachfolgenden Satz, „Presto“, mit imitatorischem Habitus.

Diese erstaunlichen Strukturen demonstrieren zweierlei sehr deutlich: Sie zeigen die Nähe des Solos zum extemporierten Spiel auf der Basis traditioneller Vortragsmuster,<sup>29</sup> zudem demonstriert dieses Repertoire die beiden später von Mattheson geforderten Fertigkeiten der *virtus intellectualis* des „brauchbaren Virtuosen“, nämlich die *virtus practica* im Vortrag und die *virtus theoretica* in der Komposition, pointiert getrennt in die praeludierenden Teile und den „gelehrten“ Kontrapunkt.

Das virtuose Repertoire auf einem Streichinstrument muß eine erhebliche Anziehungskraft auf Teile des Hochadels ausgeübt haben. Beispiele hierfür finden sich im mittelfränkischen Geschlecht der Grafen von Schönborn. Mitglieder dieser Familie hatten um 1700 bei Biber in Salzburg Violin-

<sup>28</sup> Manfred Hermann Schmid, „Elemente schriftlosen Musizierens ...“, 32.

<sup>29</sup> Analoge Verfahren konnten bei südslawischen Epensängern, die sich selbst auf der Gusle begleiteten, noch Anfang dieses Jahrhunderts beobachtet werden. Hierzu Walter Wünsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Brünn etc. 1934 (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität in Prag, 5), besonders S. 36: „Die moderne abendländische Musik hat die Präludien selbst zu durchgeformten Musikwerken gemacht. Einstimmen des Instruments, Einspielen des Spielers, Werbung um Aufmerksamkeit beim Hörer sind als unwürdig aus dem künstlerischen Rahmen herausverlegt worden. Der Guslar kennt solche zivilisierte Rücksichten nicht. Sein Vorspiel erfüllt nach ältester Tradition zunächst vorwiegend praktische Aufgaben. In der dafür geeigneten Weise wird der richtige Ton für die leere Saite gefunden und die Geschmeidigkeit der Finger ausprobiert. Eine plötzliche und heftige Steigerung der figurativen Spielweise sorgt dafür, daß sowohl der Sänger selbst, wie sein Publikum in die ‚h e r o i s c h e H o c h s p a n n u n g‘ kommen, die notwendig ist, beide Teile über den Alltag hinweg in die Wirklichkeit des Liedes zu tragen.“

unterricht.<sup>30</sup> Nach Bibers Tod führte offenbar sein Schüler Joseph Vilsmayer im Jahr 1705 die Lektionen noch einige Zeit weiter.<sup>31</sup>

Über die Schönborns lassen sich aber noch andere Verbindungen in die Szene der süddeutsch-österreichischen Virtuosen verfolgen. Im Jahr 1701 gibt nämlich der Violinvirtuose Johann Jakob Walther dem jungen Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn, der sich auf dem Violoncello hervortat, ein Empfehlungsschreiben an Musikerkollegen in der Wiener Hofkapelle mit. Rudolf Franz Erwein hatte eine militärische Stellung in Wien anzutreten und Walther war zu jener Zeit geheimer Sekretär des Mainzer Erzbischofs Lothar Franz von Schönborn, eines Onkels von Rudolf Franz Erwein. Die Verbindung Walthers mit dem jungen Grafen beruhte somit auf familiären Kontakten der Schönborns. Man bedenke aber die Umkehrung aller gewohnten gesellschaftlichen Hierarchien: Ein Musiker und Verwaltungsbeamter gibt dem Neffen seines hochadeligen Dienstherrn ein Empfehlungsschreiben an Berufsgenossen in Wien mit, unter denen sich übrigens auch ein Sohn Schmelzers befand. Er recommandiert im Januar 1701 den jungen Grafen den Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle zu einer „virtuosissima conversazione“.<sup>32</sup> Damit ist ein Begriff gefallen, der die Interessengemeinschaft, die sich zwischen Spieler und Publikum konstituiert, auf plakative Weise benennt und der als Schlüssel zu den Produktionen der deutschen Violinvirtuosen im ausgehenden 17. Jahrhundert dienen kann. In diesem konkreten Fall treffen sich Virtuosen und adeliges Publikum auf der einvernehmlichen Ebene einer intimen Kennerschaft. Auf ihr waren offenbar gewisse Regeln der höfischen Etikette außer Kraft gesetzt. Andererseits mag „conversazione“ darauf verweisen, daß es musikalisch-rhetorische Konventionen im Repertoire selbst gab, die beim Vortrag zu einem interaktiven Mitvollziehen der Darbietung von Seiten des Publikums provozierten.

### *Wanderndes Repertoire*

Die bisher beschriebenen Bedingungen, unter denen virtuose Auftritte stattfanden, erklären, warum von den zitierten Violinvirtuosen des deutschsprachigen Raums nur verhältnismäßig wenige Solosonaten im Druck erschienen sind. Sechs Sonaten von Schmelzer (1664), acht Sonaten von

<sup>30</sup> Fritz Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, Bd. 1, Tutzing 1967, IX.

<sup>31</sup> Fritz Zobeley, Artikel „Schönborn“ in *MGG*, Bd. 12, Sp. 27.

<sup>32</sup> „Per il Sig. Maestro di Capella Draghi, T. Richter, S. Schmelzer at altri S. Sri virtuosi, da quali hò l'honneur d'esser conosciuto confido di soggionger qui un affetuosi saluto, non dubitando io punto, che tutti faranno à gara di ambire e goder l'honneur della sua virtuosissima conversazione“ – Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege*, Würzburg 1949 (Neujahrsblätter hrsg. v. der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 21), 14.

Biber (1681), die beiden Drucke Johann Jakob Walthers (*Scherzi* 1676 und *Hortulus chelicus* 1688), sowie die beiden Werke Johann Paul Westhoffs (Sonaten von 1694 und die bekannten Solo-Suiten 1696). Nicolaus Adam Strungks Sonatendruck von 1691 ist heute verloren und Romanus Weichlein hat nie Violinsonaten publiziert.

Man gewinnt den Eindruck, als hätten die Geiger nur exemplarische Beispiele ihrer Kunst veröffentlicht – nicht immer ganz ohne strategische Absichten im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Karriere – wie etwa Bibers Gesuch um den Adelsbrief gezeigt hat. Im übrigen galt die Devise: wer wirklich wissen will, was die Herren Violin-Virtuosen können, der muß sie persönlich einladen – und entsprechend entlohnen. Eine kleine Episode soll diese Haltung illustrieren.

Der Wiener Vizekapellmeister Schmelzer stand in besonderem Kontakt mit dem Fürstbischof Carl von Liechtenstein-Castelcorno in Olmütz, bei dem für kurze Zeit um 1670 auch Heinrich Ignaz Franz Biber angestellt war. Schmelzer und Liechtenstein führten eine rege Korrespondenz miteinander, und der Bischof, als besonderer Liebhaber der Streichermusik, versuchte dem Wiener Virtuosen einige Stücke abzujagen. Über den Grafen Wenzelsberg in Wien ließ er Schmelzer die Noten abkaufen. Ganz besonders hatte es ihm ein sogenannter „Vogelsang“ angetan, offenbar eine Violinsonate mit Vogelstimmen-Imitation und anderen zoologischen Merkwürdigkeiten. Wenzelsberg schildert im Jahr 1669 Liechtenstein seine Bemühungen um dieses Stück folgendermaßen:

... hab ich dem herrn Schmeltzer zu mir zum Essen geladen und allen fleiss das beehrte Vogelsang zu überkhomben angewendt; so er vermeldt, daz er zwar in Noten die Arien habe [offensichtlich andere Werke, die Liechtenstein haben wollte; TD], die inbedeuten Vogelsang zwischen aller der Thier heillen gepell und geschrey, aber die stimb der Vögel und Geschrey der anderen thier müesten aus dem kopf studiert werden; überdas habe ich noch mehrer inhaerirt und habe ihm clar zu verstehen gegeben, dass ichs nicht glaube, daz nicht alles in Noten gesezt seye, ... Er hat daryber geschneuzt, und nichts darauf geantwortet, ich werde aber noch gleichwohl weiter inhaeriren und sehen, ob ichs von ihm noch bekhomen kan ...<sup>33</sup>

Soweit bekannt, hat Wenzelsberg keinen Erfolg gehabt. Liechtenstein hat sich daraufhin offenbar von seinem Musiker Biber ein ähnliches Stück aufschreiben lassen – die bekannte „Sonata representativa“, – das in der Bibliothek von Kroměříž (Kremsier) erhalten geblieben ist. Schmelzers Sonate hingegen scheint in Wien tatsächlich einige Berühmtheit erlangt zu haben, denn noch im Jahr 1676 berichtet dieser an Liechtenstein von den musikalischen Faschingsveranstaltungen:

<sup>33</sup> Wenzelsberg an Liechtenstein am 31. Januar 1669. Zitiert nach Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition ...“, 168.

Montag [gemeint ist der Rosenmontag; TD] war abends widerumb Camerdienst, bey welche ich die Animalien widerumb hab hervorziehen müssen, weilen solche Ihro Mt. die kaiserin noch nie gehört, welche ich auch gern einmal möchte producieren vor Ew. hf. Gn.<sup>34</sup>

Liechtenstein hatte die Sonate also noch immer nicht bekommen! Bezeichnenderweise bietet Schmelzer nicht die Niederschrift an, sondern einen persönlichen Vortrag des Stückes und damit genau jene Art virtuoser Präsentation, die bereits diskutiert wurde.

Andere Werke machte Schmelzer aber zu Geld. Für eine im Jahr 1673 gelieferte Ciaccona für „Violino solo ohne ferneres accompagnement“ erhielt er von Liechtenstein einen goldenen Gnadenpfennig<sup>35</sup> – vielleicht denjenigen, der noch in seinem Nachlaßinventar genannt ist. Im gleichen Jahr bekundet der Bischof seinen Wunsch nach Musiken für skordierte Violinen. Er begnügt sich nicht allein mit Notenmaterial, sondern schickt sogar einen Musiker seiner Umgebung zu Schmelzer in den Unterricht mit der Bitte, daß dieser sich „in Solo und zwar auch mit der verstimbten geigen exerciere“.<sup>36</sup>

An Schmelzers Beispiel läßt sich ein Stück weit nachvollziehen, wie die Verbreitung bestimmter Teile seines Solorepertoires in handschriftlicher Form gezielt gesteuert wurde. Leider sind weder der „Vogelsang“ noch seine Ciaccona erhalten geblieben.

Beobachtungen am überlieferten Material lassen indes einige wenige Sammelhandschriften mit Violinsonaten zu. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein Manuskriptband des Wiener Minoritenkonvents von etwa 1690, der 102 Werke enthält.<sup>37</sup> Etwa zur Hälfte handelt es sich um Abschriften bekannter Drucke, zur anderen Hälfte um einzelne Sonaten, darunter Unika von Schmelzer, Biber, Walther und anderen. Wer dieses Konvolut angelegt hat, ist heute nicht mehr auszumachen, doch darf man von einer Entstehung im süddeutsch-österreichischen Raum ausgehen.

Der spezielle Wert dieser Sammlung liegt darin, daß eine individuelle Rezeptions-Situation nachgezeichnet werden kann. Der Schreiber trug Musik aus den unterschiedlichsten Richtungen zusammen. Die mitteldeutschen Virtuosen sind mit Johann Jakob Walther prominent vertreten, die süd-

<sup>34</sup> Ebd., 172.

<sup>35</sup> Ebd., 170.

<sup>36</sup> Ebd., 171.

<sup>37</sup> Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV 726. Hierzu: Friedrich W. Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Katalog des älteren Bestandes vor 1784), Kassel 1963, 81–82. Ders., „Zur deutschen Violinsonate mit Generalbaß um 1680. Untersuchungen anhand des Kodex 726 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes“, in: Walter Salmen (Hg.), *Jakob Stainer und seine Zeit* (Tagungsbericht 1983), Innsbruck 1984, 123–133. Thomas Drescher, Katalogbeschreibung zu A-Wm Ms. XIV 726, in: Petrus Eder OSB und Ernst Hintermeier (Hg.), *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im Hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, Salzburg 1994, 218–219.

deutschen und österreichischen Meister mit Bertali, Viviani, Schmelzer, Biber, Albertin, Rupert Ignaz Mayr und anderen.

Ganz überraschend finden sich unter den zahlreichen Stücken einzelne variante Fassungen zu Sonaten, die auch aus anderen Quellen bekannt sind. Am spektakulärsten ist in dieser Hinsicht wohl die Sonata Nr. 80, im Wiener Manuskript mit „Schmelzer“ als Autor überschrieben. Es handelt sich um eine programmatische Schilderung der Türken Schlacht vor Wien im Jahr 1683, in Skordatur (siehe Notenbeispiel 2 im Anhang). Die begleitenden „Überschriften“ zu den einzelnen Abschnitten lauten:

- Adagio – „Der Türcken anmarsch“, TT. 1–18
- Aria. adagio – „Der Türcken Belägerung der statt Wien“, TT. 19–28.
- (Var. 1–2) – „Der Türcken stürmen“, TT. 29–48.
- (Var. 3) – „Anmarsch der Christen“, TT. 49–58.
- (Var. 4) – „Treffen der Christen“, TT. 59–68.
- (Var. 5) – „Durchgang der Türcken“, TT. 69–78.
- (Epilog) – „Victori der Christen“, TT. 79–86.

Die Sonate entpuppt sich als eine Adaption der zehnten, der sog. „Kreuzigungssonate“, aus Bibers *Rosenkranzsonaten*. Bibers Zyklus wird etwa auf die Mitte der 1670er Jahre datiert.<sup>38</sup> Das Stück ist in Wien von g-moll nach a-moll transponiert, durch die gleichzeitige Anhebung der Skordatur um einen Ganzton bleibt die Applikatur für den Spieler jedoch in beiden Versionen die gleiche. Nur geringe Differenzen im Notentext und vor allem der kleine achttaktige Anhang „Victori der Christen“ unterscheiden die beiden Fassungen voneinander<sup>39</sup> (siehe Notenbeispiel 3 im Anhang).

Bibers Zyklus existiert bekanntlich nur in einem einzigen Manuskript,<sup>40</sup> kann also auch bei den Zeitgenossen nicht sehr bekannt gewesen sein. Die

<sup>38</sup> Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor, MI, 1987 (Studies in Musicology, No. 95), 186. – Die von Chafe genannten Gründe für die Datierung sind nicht sehr überzeugend. Mehr Gewicht haben indessen Skordaturstudien aus der Bibliothek von Kroměříž (Kremsier), die Dagmar Neumann kürzlich beschrieben hat. In ihnen lassen sich Bezüge zu den Rosenkranzsonaten finden, die darauf verweisen, daß Biber den Zyklus in einem frühen Stadium seiner Karriere entworfen haben könnte. Näheres hierzu wird sich im Tagungsbericht des Salzburger Biber-Kongresses von 1994 finden (im Druck). Auf Grund dieser Indizien kann davon ausgegangen werden, daß die Wiener Fassung später als die Kreuzigungssonate entstanden ist, da das Jahr 1683 (Belagerung und Entsatz von Wien) in diesem Fall einen Terminus a quo darstellt.

<sup>39</sup> Die dreimalige Wiederholung („repete 3“) des Anhangs könnte als Triumphgeste (triumphare) verstanden werden. – Die Sonate wurde bereits bekannt gemacht durch Friedrich W. Riedel, „Musikalische Darstellungen der Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683“, in: Manfred Angerer et al. (Hgg.), *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, 457–483. Riedel gibt dort allerdings keinen Hinweis auf die Korrespondenz zu Bibers Sonate.

<sup>40</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 4123. Faksimile-Ausgabe vorgelegt von Ernst Kubitschek, Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, Bd. 1).

spannende Frage ist nun, wie ein solches Stück in die Wiener Sammlung geraten ist, noch dazu mit ganz anderem „Programm“ und unter „falschem“ Autor.

Im Lichte der zitierten Korrespondenz Schmelzers mit Liechtenstein kann angenommen werden, daß die virtuosen Geiger des 17. Jahrhunderts Teile ihres Repertoires besonders hüteten. Allenfalls kursierten einzelne Werke als handschriftliche Kopien in ausgewählten Zirkeln. Dabei konnte es natürlich auch zu einigen nicht autorisierten Abschriften kommen, die sich manche Kollegen für die eigenen Zwecke nutzbar machten. Im vorliegenden Fall war es wohl Andreas Anton Schmelzer, ein Sohn Johann Heinrichs, der Bibers Sonate für seine „Türkenschlacht“ heranzog.

An Hand dieses Beispiels ist zu verstehen, warum Vater Schmelzer seinen so erfolgreichen „Vogelsang“ nicht aus der Hand geben wollte. Das Stück steigerte seinen Marktwert und brachte ihm möglicherweise bei jedem Vortrag bares Geld im Sinn einer besonderen Gratifikation der hochfürstlichen Zuhörerschaft ein, das er nicht mit Nachahmern teilen wollte.

Im Wiener Manuskript gibt es Beispiele von Übernahmen, in denen die Eingriffe in den Notentext der Vorlage wesentlich stärker sind als im Fall der Sonate Nr. 80. Das virtuose Material wurde mit der Übertragung auf einen anderen Spieler offensichtlich dessen Fähigkeiten und Temperament angepaßt. Manchen Änderungen ist der stark improvisatorische Charakter noch deutlich anzumerken, wofür besonders Adaptionen von anderwärts gedruckten Sonaten von Bonaventura Viviani zu nennen sind.<sup>41</sup> Der Begriff „Bearbeitung“ würde für solche Stücke zu kurz greifen. Eher läßt sich darin ein Akt des Anverwandeln im Moment der Aufführung sehen.

Die „Türkenschlacht“ zeigt dies in aller Deutlichkeit. Der Unterschied ist in diesem Fall nicht einmal an einem divergierenden Notentext abzulesen, er manifestiert sich nahezu ausschließlich im Moment der Interpretation. Der Geiger verwandelt durch einen unterschiedlichen spielerischen Zugriff den Notentext von der Kreuzigungs- in eine Schlachtenszenarie. Es ließe sich kaum ein drastischeres Beispiel finden für die Bedeutung der Gestaltungskraft eines Virtuosen im Moment des Vortrags.

<sup>41</sup> Die Sonaten Nr. 90 und 94 greifen auf Material aus Vivianis Sonaten-Druck von 1678 zurück.

Anhang:

Notenbeispiel 1: H.I.F. Biber, Sonata Nr. 1 bis erste Takte des „Presto“

z.

The image displays a musical score for a sonata by Heinrich Isaac. It begins with a decorative initial 'S' and the word 'SONATA' in a stylized font. The score is written for two staves, likely lute or guitar, with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features intricate patterns, including sixteenth-note runs and complex rhythmic structures. A section marked 'Presto' begins with a tempo change to 6/8, indicated by the number '6' above the notes. The score concludes with a double bar line and a wavy line indicating the end of the excerpt.

4.

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each. The first system shows a complex melodic line in the treble clef and a simple bass line. The second system continues the melodic line. The third system features a tempo change to *Adagio* and includes a trill (*t.*) and a fingering sequence *6 5 6 7* with *x x x x* below it. The fourth system is marked *Presto* and contains several triplets and sixteenth-note patterns.

Notenbeispiel 2: A-Wm, Ms. XIV 726, Sonata Nr. 80, (vollständig) Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.

Handwritten musical score for Sonata Nr. 80, Scherzke. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines. The title "Sonata. Scherzke." is written in the left margin.

Handwritten musical score for Aria adagio. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is characterized by a slower tempo and a more melodic style. The title "Aria. adagio." is written in the left margin. Below the first system, there are two lines of text: "Das türkische Klagen der Maffachien." and "Das türkische Mienen."

163

Cantata des Chœur

Zwei des Chœur

Le dieu qui se lève

Victori des Chœur

repete

Sonata

Notenbeispiel 3: H.I.F. Biber, Beginn der „Kreuzigung“, Sonata 10 aus den *Rosenkranzsonaten*.

The image displays a page of handwritten musical notation for the beginning of the 'Crucifixion' from Sonata 10 by Heinrich Isaac Biber. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a bass clef staff below it for accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a circular illustration of the Crucifixion, showing Christ on the cross with the Virgin Mary and Saint John the Apostle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into several sections, each with a specific tempo or performance instruction: 'Preludium', 'Piano', 'Adagio', and 'Variatio'. The 'Preludium' section is marked with a '4' at the end of the first line. The 'Piano' section is marked 'Piano.' and the 'Adagio' section is marked 'Adagio.' The 'Variatio' section is marked 'Variatio.' and features a complex, rhythmic pattern. The page number '59' is visible in the bottom right corner.

11

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that this is essential for the proper management of the organization's finances and for ensuring compliance with relevant regulations.

2. The second part of the document outlines the various methods used to collect and analyze data. It describes how this information is used to identify trends and make informed decisions about the future direction of the organization.

3. The third part of the document focuses on the role of the management team in overseeing the organization's operations. It highlights the need for clear communication and effective leadership to ensure that all employees are working towards the same goals.

4. The fourth part of the document discusses the importance of maintaining a strong relationship with the organization's stakeholders. It explains how this can help to build trust and ensure that the organization is meeting the needs of its customers and other interested parties.

5. The fifth part of the document concludes by summarizing the key points discussed throughout the document. It reiterates the importance of maintaining accurate records, collecting and analyzing data, and maintaining a strong relationship with stakeholders.

6. The sixth part of the document discusses the importance of maintaining a strong relationship with the organization's stakeholders. It explains how this can help to build trust and ensure that the organization is meeting the needs of its customers and other interested parties.

7. The seventh part of the document concludes by summarizing the key points discussed throughout the document. It reiterates the importance of maintaining accurate records, collecting and analyzing data, and maintaining a strong relationship with stakeholders.

8. The eighth part of the document discusses the importance of maintaining a strong relationship with the organization's stakeholders. It explains how this can help to build trust and ensure that the organization is meeting the needs of its customers and other interested parties.

9. The ninth part of the document concludes by summarizing the key points discussed throughout the document. It reiterates the importance of maintaining accurate records, collecting and analyzing data, and maintaining a strong relationship with stakeholders.

10. The tenth part of the document discusses the importance of maintaining a strong relationship with the organization's stakeholders. It explains how this can help to build trust and ensure that the organization is meeting the needs of its customers and other interested parties.

# DER BEGRIFF DES WAHREN VIRTUOSEN IN DER MUSIKÄSTHETIK DES SPÄTEN 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERTS

VON ERICH REIMER

Der heutige Begriff des Virtuosen hat sich im 19. Jahrhundert herausgebildet. Inbegriff dieses Musikertyps ist der reisende Instrumentalvirtuose, der zwischen 1830 und 1850 eine zentrale Erscheinung der europäischen Musikkultur war. Repräsentanten dieses Typs sind Paganini und Liszt, aber auch Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) und Sigismund Thalberg (1812–1871). Schon die Nennung dieser Namen zeigt die für den Virtuosenbegriff charakteristische Ambivalenz: Je nach Kontext treten positiv oder negativ wertende Aspekte hervor. Macht man sich diesen historischen Hintergrund bewußt, so wird deutlich, daß der Begriff des Virtuosen nicht unreflektiert auf frühere musikgeschichtliche Epochen übertragen werden kann, vielmehr zunächst zu fragen ist, inwiefern eine Übertragung sinnvoll ist. Dies erscheint um so notwendiger, als der Begriff des wahren Virtuosen im deutschen Musikschrifttum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erörtert und vom umgangssprachlichen Virtuosenbegriff abgegrenzt worden ist. Bevor auf diese Erörterungen eingegangen wird, ist zur historischen Orientierung die Vorgeschichte des Virtuosenbegriffs in drei Punkten zu skizzieren:<sup>1</sup>

1. Das Substantiv *virtuoso* bezeichnet im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts einen an *virtù* Reichen, wobei sich *virtù* (Tüchtigkeit, Tugend) auf intellektuelle, künstlerische, physische oder ethische Fähigkeiten beziehen kann. Das Wort wird dementsprechend auch mit Bezug auf hervorragende Musiker, Komponisten und Musikgelehrte verwendet.

2. Hieran anschließend wird das Lehnwort *Virtuos/Virtuose* im deutschen Musikschrifttum des frühen 18. Jahrhunderts mit Bezug auf Musiker verwendet, die durch theoretische Kenntnisse, durch kompositorisches Können oder durch praktische Fähigkeiten hervorragen.

3. Nach 1730 zeichnet sich im deutschen Musikschrifttum eine Bedeutungsverengung ab: Als Virtuosen werden zunehmend nur noch ausführende Musiker bezeichnet, und zwar Solospieler und Solosänger. Voraussetzung für diese Bedeutungsverengung ist offensichtlich die Tatsache, daß die

<sup>1</sup> Vgl. die Nachweise in meinem Artikel „Virtuose“ (1972), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972ff.

Bezeichnung Virtuose häufig im Bereich der Hofmusik verwendet wurde. So heißt es in Zedlers *Universal-Lexicon* (1739), da es üblich sei, „die auf Hochzeiten und in den Dorff- und Bier-Schencken aufwartenden Stadt-Pfeiffer, und Bierfiedler“ als „Musicanten“ zu bezeichnen, ließen „die in Königlichen und Fürstlichen Capellen befindliche[n] Virtuosen sich nicht gerne unter die Classe der Musicanten rechnen; sondern [wollten] vielmehr lieber Musick-Verständige, Musici, Virtuosen etc. heissen.“<sup>2</sup>

Der auf Solospieler, gelegentlich auch auf Solosänger bezogene Begriff des Virtuosen liegt den deutschen Texten zugrunde, die im folgenden unter der Fragestellung besprochen werden, in welcher Weise die verschiedenen Autoren den Begriff des wahren Virtuosen reflektieren. Gemeinsame Grundlage dieser Reflexionen ist die Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts.

*Der Begriff des wahren Virtuosen in Sulzers Theorie der schönen Künste (1774)*

Ausgangspunkt für den theoretisch reflektierten Virtuosenbegriff des späten 18. Jahrhunderts ist der von Johann Abraham Peter Schulz verfaßte Artikel „Vortrag“ in Sulzers *Theorie der schönen Künste* (1774).<sup>3</sup> Die in diesem Artikel gebotene Vortragslehre hat „die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek“. Sie berücksichtigt dementsprechend ausschließlich den Vortrag einer Solostimme („Hauptstimme“). Und anders als Quantz (1752), Carl Philipp Emanuel Bach (1753) und Leopold Mozart (1756), die sich in den Vortragskapiteln ihrer Lehrwerke auf bestimmte Instrumente beziehen, behandelt Schulz nur „das Wichtigste, was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist“ und auf alle „Instrumente und die Singestimme angewendet werden“ kann.<sup>4</sup> Seine Vortragslehre umfaßt drei Hauptpunkte: Deutlichkeit, Ausdruck und Schönheit. Während er unter dem Stichwort „Deutlichkeit“ die technischen Anforderungen behandelt, die beim „Vortrag einer Hauptstimme“ zu beachten sind,<sup>5</sup> und im dritten Teil auf Tonschönheit, „Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages“ sowie auf Verzierungen eingeht,<sup>6</sup> stellt er in den Mittelpunkt seiner Darstellung den „Ausdruck.“ So betont er, die unter dem Stichwort „Deutlichkeit“ abgehandelte Vortragsart sei „gleichsam nur der Körper des guten

<sup>2</sup> Art. „Musicanten“, in: Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon* XXII, Leipzig u. Halle 1739, 1386f.

<sup>3</sup> Johann Abraham Peter Schulz, Art. „Vortrag“, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* IV, Leipzig [1774] 1794, 700ff.

<sup>4</sup> Schulz, 700a.

<sup>5</sup> Schulz, 706a.

<sup>6</sup> Schulz, 712a.

Vortrags, dem noch die Seele [fehle], wenn der Ausdruck nicht [hinzukomme],“ denn erst der Ausdruck gebe dem Vortrag „das wahre Leben“, und so lange er fehle, bleibe „der Zuhörer von Geschmack und Empfindung kalt und ungerührt.“ Dementsprechend ist für Schulz der ausdrucksvolle Vortrag das entscheidende Kriterium für die Bewertung des Virtuosen. Er stellt fest: „Auch ist es der Ausdruck allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stücks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.“<sup>7</sup>

Voraussetzung für den ausdrucksvollen Vortrag ist nach Schulz, daß der Sänger oder Spieler zum ausführenden Organ des kompositorischen Subjekts wird: „Jedes gute Tonstück hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck [...] diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele.“<sup>8</sup> In Anlehnung an Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart fordert Schulz dementsprechend, der Ausführende müsse sich in den Affekt des vorzutragenden Stücks versetzen: „Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruck giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stücks setzen.“<sup>9</sup> Im weiteren geht Schulz auf die Mittel ein, die der Spieler oder Sänger für den ausdrucksvollen Vortrag einzusetzen hat: „Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen.“<sup>10</sup> Unter den Vortragsmitteln nimmt nach Schulz die Modifikation der Dynamik eine hervorragende Stellung ein: „Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdrucks beruht auf den schicklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stücks. Oft verlangt der Ausdruck schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschickter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmähliche Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt [...] Diese Austheilung des Lichts und

<sup>7</sup> Schulz, 706b.

<sup>8</sup> Ebda.

<sup>9</sup> Schulz, 710b; vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* I, Berlin 1753, 108: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will“; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 253: „[...] man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist“.

<sup>10</sup> Ebda.

Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruck des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben.“<sup>11</sup> Wesentliches Merkmal des Virtuosen ist dementsprechend die Fähigkeit zum selbständigen Vortrag. Deshalb ist nach Schulz zu unterscheiden zwischen „solchen, die bloß einige auswendig gelernte Stücke, die ihnen von guten Meistern gelehrt worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben, und [...] solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind, alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfordert, deutlich, ausdrucksvoll und schön vorzutragen.“ Nur letztere sind wahre Virtuosen: „Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schule gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtú zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen.“<sup>12</sup>

Mit dem Begriff des wahren Virtuosen knüpft Schulz offensichtlich an Leopold Mozart an, bei dem dieser Begriff im Zusammenhang mit einer für den ausdrucksvollen Vortrag wichtigen Spielweise vorkommt: dem gebundenen Tempo rubato. In einem Passus, der sich an den begleitenden Cembalisten richtet, heißt es bei Mozart: „Viele [...] wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben [...] Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaase fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren lassen [...] Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen.“ In einer Anmerkung wird erläuternd hinzugefügt: „Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben.“<sup>13</sup>

*Der Virtuosenbegriff bei Schubart (1784), Heusinger (1797) und Triest (1801)*

Der bei Schulz mit der Lehre vom guten Vortrag verbundene Begriff des wahren Virtuosen wird im späten 18. Jahrhundert von anderen Autoren aufgegriffen. Doch tritt als neuer Aspekt hinzu, daß mit dem Virtuosenbegriff der Geniebegriff verbunden wird. Begründet ist diese Verbindung

<sup>11</sup> Schulz, 709f.

<sup>12</sup> Schulz, 714b.

<sup>13</sup> Mozart, 262f.

darin, daß „Schöpferkraft“ als Voraussetzung für den ausdrucksvollen Vortrag angesehen wird. Was bei Schulz damit umschrieben wird, daß der technisch korrekte Vortrag gleichsam nur der Körper sei, der durch die ausdrucksvolle Vortragsweise die Seele erhalte, findet z. B. in Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784) seine Entsprechung in der Forderung, die „mechanische Fertigkeit“ müsse beim Solospiel mit „Schöpferkraft“ verbunden sein. Schubart schreibt unter der Überschrift *Vom Solospielen*, dies könne „eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten.“ Seine Begründung hierfür lautet: „Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beyden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von *Bach* [d. h. Carl Philipp Emanuel Bach] vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet, und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten [...] weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und – ach, wenn er unfähig ist, *dem Geiste zu gebiethen* in allen zehn Fingern zu brennen.“<sup>14</sup>

Ebenfalls in Anlehnung an Schulz vergleicht J[ohann] H[einrich] G[eorg] Heusinger in seinem *Handbuch der Aesthetik* (1797) das Verhältnis zwischen Instrumentaltechnik und Ausdruck mit dem Verhältnis zwischen Körper und Seele, um anschließend den Akt der Beseelung mit dem Begriff des Genies zu verbinden: „Der ächte Virtuose wird nicht auf den Abweg gerathen, seine Virtuosität in die Behandlung des Instrumentes zu setzen [...] Daß ein Instrument vortrefflich gespielt werde, das muß dem Zuhörer gar nicht einfallen zu bemerken, das gehört nur zum Körper bei der Musik. Die Hauptsache ist der Geist, die Rührung, die mit den Tönen in den Zuhörer übergeht, und welche so stark ist, daß alles andere dabei vergessen wird.“<sup>15</sup> Ganz ähnlich betont er im weiteren: „An und für sich hat die Geschicklichkeit, ein Instrument gut zu spielen, gar kein Verdienst [...]. Nur das, daß nach errungener Fertigkeit von dem Kunstgenie Seele in dieses todte Machwerk gebracht werden kann, und daß ohne diese mechanischen Fertigkeiten keine musikalische Kunst existiren würde, das wirft auf jene selbst eine Würde, die aber alsbald verschwindet, wenn beides getrennt wird.“<sup>16</sup> Neben dem Geniebegriff greift Heusinger die Forderung auf, der Virtuose müsse sich als ausführendes Organ des Komponisten verstehen: „Es liegt dem albernem Spiele der meisten seynwollenden Virtuosen Unwissenheit über das, was sie seyn können, und Arroganz zu

<sup>14</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784), Wien 1806, 295.

<sup>15</sup> J[ohann] H[einrich] G[eorg] Heusinger, *Handbuch der Aesthetik I*, Gotha 1797, 177f.

<sup>16</sup> Heusinger, 180.

Grunde. Sie wollen nicht bedenken, daß sie sich zu dem Compositeur durchaus verhalten, wie der Declamator zu dem Dichter. [...] die Sache des Virtuosen ist es, daß er in seinem Vortrage das Werk des ersteren nicht verunstalte, daß er es gerade so gebe, wie es ist.“<sup>17</sup>

Ein anderer Ausgangspunkt für die Erörterung des Virtuosenbegriffs liegt in der Abhandlung *Ueber reisende Virtuosen* (1801) von Johann Karl Friedrich Triest vor, denn Triest verwendet das Wort *Virtuos* zunächst im „vulgären“, d. h. umgangssprachlichen Sinn,<sup>18</sup> um sich kritisch mit den reisenden Virtuosen seiner Zeit auseinanderzusetzen, und stellt anschließend die Frage „was ist ein *Virtuos*? – was soll er eigentlich seyn?“<sup>19</sup> Seine Reflexionen entsprechen insofern dem von Schubart und Heusinger vertretenen Virtuosenbegriff, als auch für ihn der *Virtuose* erst durch „Genie“ zum Künstler wird. In Abwandlung der bei Schulz vorliegenden Benennung der Vortragsarten heißt es bei ihm, der ausübende Künstler müsse „Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden,“ doch berechtigten ihn diese Qualitäten „noch nicht zum Namen eines *Virtuosen*,“ denn der „blos richtige Vortrag“ erhebe ihn noch nicht über den Handwerker; erst mit dem „schönen Vortrage“ trete der ausübende Musiker „in den Rang des Künstlers,“ denn hier komme es „auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thätigkeit und Genie an.“<sup>20</sup> Triest erhebt darüber hinaus die Forderung, der Vortrag des *Virtuosen* müsse als originell erscheinen: „Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als *Virtuos* auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht.“<sup>21</sup>

Die mit dem Begriff des wahren *Virtuosen* in der Ausdrucksästhetik des späten 18. Jahrhunderts verbundenen Grundgedanken finden durch Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818) Verbreitung über das Musikschrifttum hinaus. In einem Abschnitt, der sich auf die Reproduktion vollständig ausgearbeiteter Kompositionen bezieht, heißt es, der ausübende Künstler müsse zwar ganz ausführendes Organ des Komponisten sein, sich aber durch „seelenvolle Belebung“ des Werkes über den Handwerker erheben. Und in diesem Zusammenhang spricht Hegel von einer „Virtuosität [der] Beseelung,“ einer Fähigkeit, für die „Genialität“ Voraussetzung sei. Der Passus lautet: „Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzutun, sondern er darf es sogar nicht [...]. Er muß sich ganz

<sup>17</sup> Heusinger, 188.

<sup>18</sup> Johann Karl Friedrich Triest, „Ueber reisende Virtuosen“, *AmZ* 4 (1801/02) 735ff.

<sup>19</sup> Triest, 758.

<sup>20</sup> Triest, 759.

<sup>21</sup> Ebda.

dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein wollen. In diesem Gehorsam jedoch muß er auf der anderen Seite [...] nicht zum bloßen Handwerker heruntersinken [...]. Soll [...] noch von Kunst die Rede sein, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, [...] das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die *Virtuosität* solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen [...], so wie in geistiger Rücksicht die *Genialität* nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten zu lassen.“<sup>22</sup>

*Kritik der gegenwärtigen Virtuosen bei Heusinger (1797) und Triest (1801)*

Dem Ideal des wahren Virtuosen werden häufig die gegenwärtigen Virtuosen polemisch gegenübergestellt. Zentraler Topos für die Polemik ist das in verschiedenen Varianten auftretende Begriffspaar „Staunen und Verwunderung.“ Der immer wieder erhobene Vorwurf lautet: Während der wahre Virtuose durch seinen ausdrucksvollen Vortrag die Zuhörer rührt, zielen die gegenwärtigen Virtuosen nur darauf ab, durch Technik Staunen und Verwunderung zu erregen. Für ihre wirkungsästhetisch orientierte Kritik greifen die Autoren auf einen Topos zurück, der schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also noch zur Zeit der Affektenlehre, auftaucht, und zwar in Mizlers *Musicalischer Bibliothek* (1738). Bei einem Vergleich zwischen den „Virtuosen der alten Griechen“ und den zeitgenössischen Virtuosen glaubt Mizler feststellen zu können, hinsichtlich „Vollstimmigkeit“, „Geschwindigkeit“, „beständigen Veränderungen“ und „Nachdruck“ seien wohl die gegenwärtigen Virtuosen den Alten überlegen, doch die Kunst, „nach den Leidenschaften die Töne mit einander zu verbinden“, hätten die Alten wohl besser beherrscht. Mizler schreibt: „Unsere Virtuosen suchen uns nur zu belustigen, und durch ihre grose Fertigkeit in Verwunderung und Erstaunung zu setzen, aber die Alten haben ihre Zuhörer, traurig, munter, zornig, verliebt, ja gar rasend machen können.“<sup>23</sup>

Im Rückgriff auf diesen Topos heißt es bei Heusinger: „Zu [der] großen und erwünschten Wirkung der Musik könnten nun die Virtuosen, wenn sie [...] den Ruhm Künstler zu seyn, höher schätzten, als den Ruhm ihr Instrument hören zu lassen, sehr viel beitragen. Dadurch nemlich, daß sie ihre Stärke in der Kunst nicht nach dem Grade des Erstaunens abmessen, welches ihre Fertigkeit und Geschicklichkeit auf dem Instrumente den Zuhörern abfordert, sondern nach dem Eindrucke schätzten, welchen ihr

<sup>22</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, Frankfurt/M. 1970 (Werke, hrsg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. XV), 219f.

<sup>23</sup> Lorenz Mizler, *Musicalische Bibliothek* I/4, Leipzig 1738, 20.

Spiel auf das Gemüth ihrer Zuhörer macht.“ Heusinger fügt den Leitsatz an: „Nicht Staunen und Verwunderung der Zuhörer über besiegte Schwierigkeiten ist der Tribut, welcher dem Künstler gebührt, sondern der Beifall, der aus einem gerührten Herzen kömmt.“<sup>24</sup> In Entsprechung zu diesen Ausführungen betont Triest, vollendet sei der Virtuos nur dann, wenn er sicher sei, „seine Kunstzwecke, d. h. die Würkung derselben auf den Geist der [...] Zuhörer, nie zu verfehlen;“ deshalb müsse er „nicht nur den Charakter seiner vorzutragenden Stücke [...] zu würdigen wissen, sondern auch den Eindruck nie unbeachtet lassen, den sie auf den Verstand und das Gemüth der gebildeten Zuhörer hervorbringen können und sollen.“ Triest unterstreicht dies, indem er hinzufügt: „Hierzu [...] reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer [...] feineren innern Bildung, als man gemeinhin bey unsern Virtuosen antrifft. – Diese haben mehrenteils nur Einen Kunstzweck [...] vor Augen, nämlich: Bewunderung und Erstaunen zu erregen.“<sup>25</sup>

#### *Repräsentanten des wahren Virtuosen nach Junker (1791)*

Könnte man aufgrund der behandelten Texte den Eindruck gewinnen, der Begriff des wahren Virtuosen sei im späten 18. Jahrhundert ein unerreichbares Ideal gewesen, so zeigen andere Texte, daß der „Ehrentitel“ des Virtuosen zeitgenössischen Musikern durchaus zugesprochen wurde, so etwa dem Cellisten Bernhard Romberg (1767–1841), dem Begründer der deutschen Cellisten-Schule, oder dem jungen Beethoven. Ganz im Sinne der ausdrucksästhetischen Kriterien betont Carl Ludwig Junker in seinem Bericht über Mitglieder der Bonner Hofkapelle (1791), daß sich die Größe eines Virtuosen im ausdrucksvollen Vortrag erweise. In dem Bericht heißt es: „Hr. Romberg der jüngere verbindet in seinem Violonzellspiel eine ausserordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei deutlicher und bestimmter, als man ihn bey den meisten Violonzellisten zu hören gewohnt ist. [...] Nimmt man Rücksicht auf die Schwierigkeit des Instruments, so möchte man vielleicht sein durchaus bestimmtes Reingreifen [d. h. seine reine Intonation], bei dem so ausserordentlich schnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit; der Kenner hat einen andern Maßstab, wornach er die Größe des Virtuosen ausmißt, und dies ist Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks, oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle Adagio des Spielers erklären.“<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Heusinger, 176f.

<sup>25</sup> Triest, 759f.

<sup>26</sup> Carl Ludwig Junker, „Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester“, in: *Musicalische Correspondenz 1791*, zit. nach: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben I*, Leipzig <sup>3</sup>1917, 271.

Auch das für Junker ausschlaggebende Kriterium des Adagio-Spiels geht offensichtlich auf Leopold Mozart zurück. Denn nach Mozarts polemischer Darstellung scheitern unqualifizierte, sich aber als Virtuosen ausgebende Instrumentalisten beim Vortrag von Adagio-Sätzen, da sie weder den zugrunde liegenden Affekt richtig erfassen, noch die kantable Spielweise beherrschen: „Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die [...] von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tächten des ganzen Stücks.“<sup>27</sup>

Ganz im Sinne dieser Vorstellungen erweist sich der junge Beethoven nach Junkers Bericht als einer „der größten Spieler auf dem Klavier,“ da er ein ebenso guter Adagio- wie Allegrospieler ist. Junker schreibt, man könne Beethovens „Virtuosengröße [...] sicher berechnen, [...] nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt,“ und fügt zur Bekräftigung einen Vergleich an: „Ich habe Voglern [gemeint ist Georg Joseph Vogler, der sog. Abbé Vogler] auf dem Fortepiano [...] gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Bethofen ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler.“<sup>28</sup>

*Die Modifikation des Virtuosenbegriffs in der Musikästhetik E. T. A. Hoffmanns (1813)*

Eine gewisse Veränderung erfährt der Begriff des wahren Virtuosen im frühen 19. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit Beethovens Werken. Diese Modifikation, wie sie E. T. A. Hoffmann in einer seiner Beethoven-Rezensionen vollzogen hat, erscheint um so auffälliger, als frühe Werke Beethovens durchaus im Einklang mit dem zeitgenössischen Begriff des wahren Virtuosen gesehen wurden. So wie der junge Beethoven als Pianist

<sup>27</sup> Mozart, 252.

<sup>28</sup> Junker, 272.

dem ausdrucksästhetisch orientierten Virtuosenbegriff entsprach, so sein Drittes Klavierkonzert hinsichtlich der Kompositionsweise dem Begriff des wahren Virtuosen. In der einschlägigen Rezension der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1804/05 heißt es: „Das Konzert verlangt [...] einen tüchtigen Solospieler, der bey alle dem, was man gewöhnlich Virtuosität nennet, auch Kenntnisse im Kopfe und ein Herz im Busen hat – sonst wird, auch bey der ausgezeichnetsten Fertigkeit und Sicherheit, gerade das Vorzüglichste zurückbleiben. Ein solcher wahrer Virtuoso kann aber auch durch dies Konzert glänzen; denn so reich es besetzt und durch alle Instrumente ausgeführt ist, so hervorstechend und dankbar ist doch die Konzertstimme.“<sup>29</sup>

In größtem Kontrast hierzu steht die im gleichen Jahrgang der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienene Rezension der Kreutzer-Sonate (Violinsonate op. 47). Denn so wenig es dem Rezensenten möglich ist, diese Sonate vom Standpunkt der Ausdrucksästhetik zu verstehen, so wenig entspricht sie hinsichtlich ihrer spieltechnischen und interpretatorischen Anforderungen dem zeitgenössischen Begriff des wahren Virtuosen. Räumt der ratlose Rezensent einerseits ein, man müsse dies Werk als einen neuen Beweis von Beethovens „grossem Genie“ anerkennen, so meint er andererseits, man müsse schon „von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen“ sein, wenn man in diesem Werke nicht einen neuen Beleg dafür finde, daß sich Beethoven „seit einiger Zeit nun einmal [darauf] kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleisses nicht bloss aufs willkührlichste zu schalten, sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu seyn, wie andre Leute.“ Die Sonate überschreitet in einem Maße die herkömmlichen Vorstellungen, daß der Rezensent eine angemessene Aufführungsweise durch zwei Virtuosen nur mit Hilfe mehrerer Konditionalsätzen formulieren kann. Er schreibt: „[...] wenn zwey Virtuosen, denen *nichts* mehr schwer ist, die dabey so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, und die [...] durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden –: wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudiren, (denn das müssten *auch sie*;) wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag [...], und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben.“<sup>30</sup> Diese Ausführungen machen deutlich, daß die mit dem Begriff des wahren Virtuosen verbundene Vortragslehre, in der zwischen richtigem und ausdrucksvollem Vortrag unterschieden wurde, keine Anwendung mehr finden konnte.

<sup>29</sup> „Grand Concerto pour le Pianoforte [...] par Louis van Beethoven. Oeuvre 37“, *AmZ* 7 (1804/05) 457.

<sup>30</sup> „Recension [...] Sonata per il Pianoforte ed un Violino [...] par Louis van Beethoven. Op. 47“, *AmZ* 7 (1804/05) 769f.

Eine Anpassung an Beethovens neuartige Musik erfährt der Begriff des wahren Virtuosen erst in der romantischen Musikästhetik E. T. A. Hoffmanns. Ihr zufolge bringt der wahre Virtuose nicht mehr – wie in der Ausdrucksästhetik – die im Werk auskomponierten Gefühle zum Ausdruck, um die Zuhörer zu rühren, vielmehr hat er die im Werk verschlossenen magischen „Bilder und Erscheinungen“ hervorzurufen, um die Zuhörer „in das ferne Geisterreich der Töne“ zu tragen. In der Rezension von Beethovens Klaviertrios Op. 70 (1808) verwendet Hoffmann 1813 die Gegenüberstellung „sogenannter Virtuoso – wahrhafter Virtuoso,“ um die neuartigen Anforderungen zu verdeutlichen, die Beethovens Werke an die Spieler stellen. Es heißt darin: „Mancher sogenannte Virtuoso verwirft die B.sche Flügel-Composition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar! Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen B.scher Compositionen nichts Geringeres, als dass man ihn begreife, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten [...] Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. [...] all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhaftige Virtuosen gibt, [...] ist ebenso gewiss, als dass man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen.“<sup>31</sup>

\*

Überblickt man die behandelten Texte, so wird deutlich, daß der Begriff des wahren Virtuosen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit der Forderung nach einer Synthese von Technik und Ausdruck verbunden war. Kritisiert wurde nicht musikalische Technik als solche, sondern deren Loslösung vom musikalischen Ausdrucksprinzip. Dementsprechend war der Begriff des wahren Virtuosen wirkungsästhetisch orientiert: Virtuosität als eine Technik und Ausdruck umfassende Fähigkeit sollte den Zuhörer „rühren,“ d. h. emotional bewegen. Der auf außergewöhnliche technische Fertigkeiten bezogene Virtuosenbegriff, der sich im 19. Jahrhundert trotz aller theoretischen Bemühungen um den Begriff des wahren Virtuosen letztlich durchgesetzt hat, ist somit der Rest eines ursprünglich umfassenderen Begriffs.

<sup>31</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Deux Trios [...] par Louis van Beethoven“, *AmZ* 15 (1813) 153f.

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher.

NICOLO PAGANINI (1782–1840)  
THE VIOLIN VIRTUOSO IN EXCELSIS?

by ROBIN STOWELL

Opinions are divided about both the historical stature of eighteenth- and early-nineteenth-century violin virtuosi and the artistic significance of their compositions. Critics have often been scathing in their denunciations, dismissing such musicians as charlatans completely lacking in musical taste, who composed with the sole objective of exhibiting their own technical proficiency or musical capriciousness. Such a frivolous side to the virtuoso phenomenon is corroborated by our knowledge that Jakob Scheller (1759–1803) and Antonio Lolli (c 1725–1802) were renowned as violinists for their imitations of other musical instruments and animals in their performances. Furthermore, Karl Stamitz (c 1745–1801) performed *A Musical Entertainment* in Hamburg in 1785, the first part played „in a serious manner“ and the second part „played ... in a pantomime style“;<sup>1</sup> and the second part of the concert in which Franz Clement (1780–1842) premiered Beethoven's Violin Concerto in Vienna (December 23, 1806) featured Clement playing a „sonata on a single string, holding the instrument upside down.“<sup>2</sup> While many reviewers have tended to place Paganini's performing style in a similar pantomime category, others have been more temperate in their views, acknowledging the Italian's achievements in raising the status of the solo instrumentalist to equal and even surpass that of the solo singer and in seizing the opportunities offered by the remarkable transformation of European musical life in the second half of the eighteenth century.

By the turn of the nineteenth century the stage was rapidly being set for the full flush of Romanticism to develop; „one of this period's most significant products was the itinerant virtuoso, one of the essential and corroding institutions in music history“ responsible for both the development and the debasement of the violin art.<sup>3</sup> Public concerts multiplied. Virtuosi became hero figures, symbols of post-revolutionary emancipation; they toured regularly and more widely than formerly. Audiences increased considerably and were not confined merely to the aristocracy. Music publishing spread; and Leipzig, Paris, Vienna and London far surpassed in activity the principal centres of Italy and Holland. Talented instrumentalists were

<sup>1</sup> Marc Pincherle, *Le Monde des Virtuoses*, Paris 1961, Eng. trans. London 1963, 20.

<sup>2</sup> „Wird Herr Clement auf der Violine phantasiren und auch eine Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violine spielen.“ The relevant concert poster is reproduced in Dominic Gill (ed.), *The Book of the Violin*, Oxford 1984, 166.

<sup>3</sup> Abraham Veinus, *The Concerto*, New York 1944, 154.

thus offered a wider range of opportunity to operate as independent, self-sufficient performers, instead of having to rely on the patronage of, for example, a prince or potentate, and Paganini is often considered the archetype, the paragon of the Romantic violin virtuoso.

Even if allowances are made for the rose-tinted memories of those who wrote about his playing, Paganini was a legend in his lifetime. No artist of his day, nor since so successfully and completely captured the imagination of his contemporaries. People of diverse rank and interests flocked to his concerts and avidly absorbed information about him, whether anecdote or rumour. Newspapers and journals vied with each other in presenting the latest news of his personal and musical life. He drew the attention of other Romantic composers, notably Liszt, to the significance of virtuosity as an „indispensable element“ in music,<sup>4</sup> and his unique personal and musical attributes prompted Jeffrey Pulver to describe him as the „violin virtuoso *in excelsis*“.<sup>5</sup> Two questions arising from Pulver's description form the basis of this investigation: Can the tag *in excelsis*, suggesting Paganini's pre-eminence as a violin virtuoso, be substantiated? And, if so, what special qualities set Paganini apart from his contemporaries and predecessors?

The various legends and mysteries concerning Paganini and the secrecy with which he guarded his own compositions and technical methods ensure that there is limited reliable evidence on which to base firm judgments regarding these questions. However, close study of his surviving compositions, contemporary reports of his performances and, in particular, Carl Guhr's (1787–1848) account of Paganini's performing style<sup>6</sup> provide us with vital information. Guhr's volume is dismissed as an unreliable source by, for example, Imbert de Laphalègue, who describes it as „a mystification conceived in a purely trading spirit;“<sup>7</sup> but this is one of few derogatory references, for Guhr was generally well respected by his contemporaries in his triple role as conductor, composer and violinist. He received praise from, among others, Wagner, Spontini and Berlioz, the latter commending his „musical intelligence and purpose.“<sup>8</sup> Although it would be dangerous to assume that everything notated by Guhr is without error, especially given the manner and circumstances in which his information was accumulated, it seems reasonable to accept that his treatise is *substantially* accurate.

<sup>4</sup> Owen Jander, „Virtuoso,“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 20, 12.

<sup>5</sup> Jeffrey Pulver, *Paganini the Romantic Virtuoso*, London 1936/R1970, 9.

<sup>6</sup> Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*, Mainz 1829.

<sup>7</sup> G. Imbert de Laphalègue, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Paris 1830, 16: „Malheureusement le livre de M. Guhr prouvera au public qu'il n'a rien découvert; c'est une mystification conçue dans un intérêt purement mercantile, et contre laquelle il est de notre devoir de prémunir les personnes qui cultivent la musique.“

<sup>8</sup> Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870, 236, trans. and ed. David Cairns, London 1969, 268: „... tout annonce en lui une intelligence et un volonté musicales!“

Although Paganini's virtuosic achievements represent arguably the summit of technical artistry in violin playing in the early nineteenth century, any description of him as a technical innovator could be hotly debated. Central to any such argument would be the special technical „system“ that Paganini claimed to have used partly in the teaching of his only violin pupil, Camillo Sivori (1815–94). Paganini told his close friend, Julius Schottky, that this „system“ enabled ten years' technical development to be achieved in three years; but he also revealed that only the cellist Gaetano Ciandelli fully knew his „secret.“ He [Ciandelli] had formerly been a very mediocre player on the violoncello, Paganini remarked. „... I communicated my discovery to him, with such beneficial effect that within three days he became an entirely different person, and people were lost in amazement over the sudden reformation of his playing.“<sup>9</sup> Paganini's „secret system“ has thus proved something of an enigma about which many have theorized.<sup>10</sup> However, although Paganini often spoke about writing a violin treatise, nothing of the kind has survived;<sup>11</sup> and the fact that he was still talking about it a few months before he died seems to prove conclusively that he neither accomplished it nor imparted any secret to his lawyer, confidant and closest friend, Luigi Geremi, or anyone else who might publish it for financial gain. Several documents also make clear his intention to publish his own works together with a commentary on their execution – for example, a „catalogue of pieces to be printed“ is preserved in the Library of Congress, Washington, in which Paganini lists 28 pieces ready for publication. However, few of his compositions were published during his lifetime, Geremi chiding him in 1836 for having engaged in other activities at a time when he might have prepared his manuscripts for their eagerly awaited publication.<sup>12</sup>

According to Guhr, Paganini's contribution to the development of violin technique lay in two main directions: first, in evolving a technical approach which was unique to his physique and which prompted some

<sup>9</sup> Julius Schottky, *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Prague 1830/R Prague 1977, 278: „Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine höchst mittel-mäßige Art, [so daß sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb] ... so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so vortheilhaft auf ihn wirkte, daß er in dem Zeitraum von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde, und man über die plötzliche Umschaffung seines Spiels Wunder über Wunder rief.“

<sup>10</sup> See, for example, Godefroi Anders, *Niccolò Paganini, sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret*, Paris 1831; Roberto Mantovani, *Le Secret de Paganini*, Paris 1922; Edgar Istel, *op. cit.*; Albert Jarosy, *Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes. Paganinis Lehre*, Berlin 1922; Carl Flesch, „Apropos of Paganini's Secret,“ *The Strad* 50 (1939) 205–207.

<sup>11</sup> See, for example, *Gazette Musicale*, January 23, 1840, in Edgar Istel, „The Secret of Paganini's Technique“, *Musical Quarterly* 16 (1930) 107.

<sup>12</sup> Letter from Geremi to Paganini dated May 4, 1836, preserved in the Muller Collection, New York Public Library.

unorthodox approaches, chiefly with regard to posture, the manner of holding the violin and bow and the use of certain bowstrokes; second, and more important, in formulating an imaginative performing style which revived and exploited to unprecedented degrees techniques long since introduced into the violinist's repertory by, for example, Pietro Locatelli (1695–1764), Heinrich von Biber (1644–1704), and immediate predecessors such as Michel Woldemar (1750–1815), Antonio Lolli and Giovanni Giornovich (c 1740–1804). The extraordinary technical demands of Locatelli's 24 caprices, issued in 1733 with his 12 concertos op. 3 under the title *L'Arte del Violino*, particularly inspired Paganini. Further inspiration emanated from the playing style of Viotti-pupil Auguste Durand (c 1770–1834), who visited Genoa in about 1794 and impressed Paganini with, amongst other things, his novel technique of accompanying a bowed melody with left-hand pizzicato, and the strong dramatic/operatic bias of Paganini's most influential composition teacher, Ferdinando Paër (1771–1839).<sup>13</sup>

Peculiarities of physique noted by Dr. Francesco Bennati set Paganini apart from his peers and account for many of his unorthodox approaches to technique, not least in matters of posture.<sup>14</sup> When standing upright, his left shoulder was apparently slightly higher than his right, a natural conformation favourable to the adoption of a relaxed stance. Although many contemporary illustrations and caricatures depict Paganini in rather ungainly attitudes, Guhr records that his posture was „unrestrained, although not so dignified as that of *Baillet*, *Rode* and *Spohr*. He also supports the weight of his body on his left side but he bends forward the left shoulder more.“<sup>15</sup> Guhr's conclusions are verified by several sources, including illustrations, which reveal that Paganini thrust his head and his right foot well forward and rested his body-weight on his left hip; his left elbow was brought close in towards the trunk, in front of the body, with the upper arm turned inwards, and his chin was positioned either on the tailpiece itself or slightly to its left. A „triangular“ stance and playing position thus resulted, doubtless helping him to stabilise the instrument with his upper arm, which constantly maintained contact with his trunk. Additional support came from the left hand and chin, but without the help of a shoulder- or chin-rest.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Interestingly, Paganini's violin teachers played a relatively insignificant role in shaping his career.

<sup>14</sup> Francesco Bennati, *Histoire Physiologique et Pathologique de Niccolò Paganini*, Paris 1831.

<sup>15</sup> Carl Guhr, *op. cit.*, 4.

*Paganinis Stellung des Körpers*: Dieselbe ist ungezwungen, wenn auch nicht so edel wie bei BAILLOT, RODE und SPOHR. Der Schwerpunkt des Körpers ist bei ihm ebenfalls auf die linke Seite gestützt, jedoch beugt er die linke Achsel mehr vor, als jene Meister es bei ihrem Spiel sich erlauben.

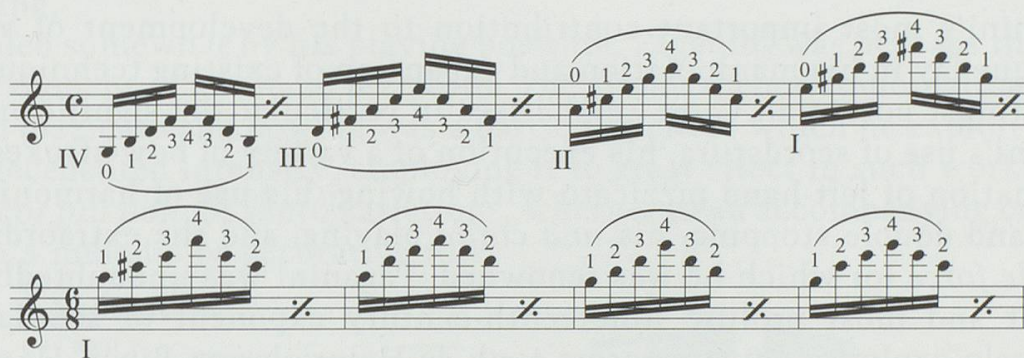
<sup>16</sup> The chin-rest is believed to have been introduced c.1820 by Louis Spohr, while the first reference to any kind of shoulder rest/pad is made by Pierre Baillet in his *L'art du violon*, Paris 1835.

Paganini's left-hand position was also somewhat unconventional, most sources confirming his adoption of an advanced thumb-position some distance along the neck from the scroll. Furthermore, the extraordinary flexibility of his thumb, fingers, wrist and other joints were apparently such that he could stop a span of three octaves with ease.



Ex. 1: Guhr, *op. cit.*, page 42.

Guhr provides examples of other remarkable extensions, many of which render practically impossible the recognition of a definite concept of positions.



Ex. 2: Guhr, *op. cit.*, page 43.

Contemporary reports even relate that Paganini sometimes executed an astonishing unison double trill, and there were few precedents for his occasional use of the left thumb to facilitate the execution of certain multiple-stopped chords. Such feats have led some medical specialists to conjecture that Paganini suffered from Marfan's Syndrome, a disease of the connective tissue which allows abnormal stretches of the hand, while others have concluded that the hyperextensibility of his joints points instead to the Ehlers-Danlos Syndrome.<sup>17</sup> Guhr's attribution of Paganini's enormous stretch to his abnormally flexible thumb and various anatomists' surprise at Paganini's ability to bend his left thumb backwards until it touched the little finger would appear to endorse the latter conclusion.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> In Harold C. Schonberg, *The Virtuosi*, New York 1988, 110.

<sup>18</sup> Carl Guhr, *op. cit.*, 42; John Sugden, *op. cit.*, 150.

Paganini's extraordinary physique and his unorthodox violin-hold naturally affected the position of his right arm, resulting in a somewhat cramped bowing style. Available illustrations are somewhat contrary concerning the bowing position depicted, but most reveal that Paganini held the bow some distance from the nut and confirm Guhr's observations:

His right arm lies quite close to his body and is hardly ever moved. He allows free play only to his very bent wrist, which moves extremely easily, and guides the flexible movement of the bow with the greatest rapidity. It is only in strong and drawn-out *chords*, for which the lower part of the bow near the heel is used, that he lifts his hand and lower part of his arm somewhat higher, and moves his elbow away from his body.<sup>19</sup>

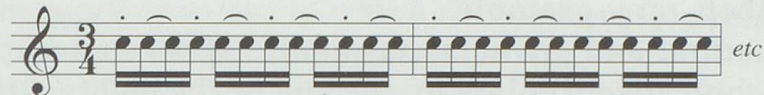
Such a bow grip facilitated the execution of the various thrown bowings for which Paganini was renowned, offering greater bow control and more subtle expressive effect within a limited dynamic range. However, along with his use of thin strings and his adoption of light, fast bow-strokes especially suitable for harmonic effects, it doubtless also adversely affected Paganini's tone, which by most contemporary accounts lacked fullness and volume.

Paganini's most important contribution to the development of violin technique lay in his manipulation and expansion of existing techniques to their utmost potential. Guhr emphasises in particular the significance of Paganini's use of scordatura; his execution of a variety of bow-strokes; his combination of left-hand pizzicato with bowing; his use of harmonics in single and double stopping; his *una corda* playing; and the extraordinary *tours de force* for which he was renowned. Paganini was undoubtedly the greatest and most prolific nineteenth-century exponent of scordatura, previously exploited by composers such as Heinrich von Biber. He often employed it to simplify his music and add brilliance to his tone and performing style. The solo part of his First Violin Concerto, for example, requires each string to be raised a semitone, thus giving the soloist a unique tonal colour and extra brilliance over the orchestra and facilitating certain bravura passagework. A similar tuning is employed, for example, in his *Il Carnevale di Venezia*, *I Palpiti* and *Le Streghe* variations, enabling him to reproduce on open strings harmonics which would normally have to be stopped and effectively extending the range of the instrument. His adoption of special tunings for his works for the G string only, generally raising that string a tone to A, a minor third to B flat or sometimes, evidently,

<sup>19</sup> Carl Guhr, *op. cit.*, 4: „Der rechte Arm liegt ganz fest am Körper, und derselbe bewegt sich beinahe niemals. Freien Spielraum hat bei ihm nur das sehr gekrümmte Handgelenk, welches sich äusserst leicht bewegt und mit der grössten Schnelligkeit die elastischen Bewegungen des Bogens leitet. Nur bei stark herausgerissenen *Accorden*, wobei der Untertheil des Bogens nahe am Frosch gebraucht wird, hebt er die Hand und den Vorderarm etwas höher und den Ellbogen vom Körper ab.“

even a major third to B natural, performed a similar function. He apparently used very thin strings for such remarkable applications of scordatura and had them stretched to the desired pitch prior to their being wound.

Paganini tapped the full extent of the contemporary repertoire of bow strokes in his compositions, his general bowing vocabulary ranging from the violinist's stock-in-trade to a wide variety of virtuosic effects involving complex string crossing, undulating bowing, staccato and legato playing, and such „spring“ bowings as *ricochet*, *spiccato*, and flying staccato. The only genuine novelty attributed to him is the so-called „Paganini bowing,“



Ex. 3: made up by Robin Stowell to illustrate the so-called „Paganini bowing“.

with its consistent alternation of one articulated and two slurred notes,<sup>20</sup> but the more virtuosic varieties, especially the „spring“ bowings, were exploited in far greater concentration and for longer passages than ever before. Paganini's First Caprice, for example, is based entirely on *ricochet* bowing.

Aided somewhat by his playing position, Paganini was perhaps the greatest exponent of left-hand pizzicato. The simultaneous combination of left-hand pizzicato and bowing was a particular effect which he exploited with unprecedented intensity, employing it to great effect in such works as the *Nel cor più non mi sento* variations, whether in an accompanying capacity, or in a melodic or decorative role.



Ex. 4: Guhr, op. cit., page 48.

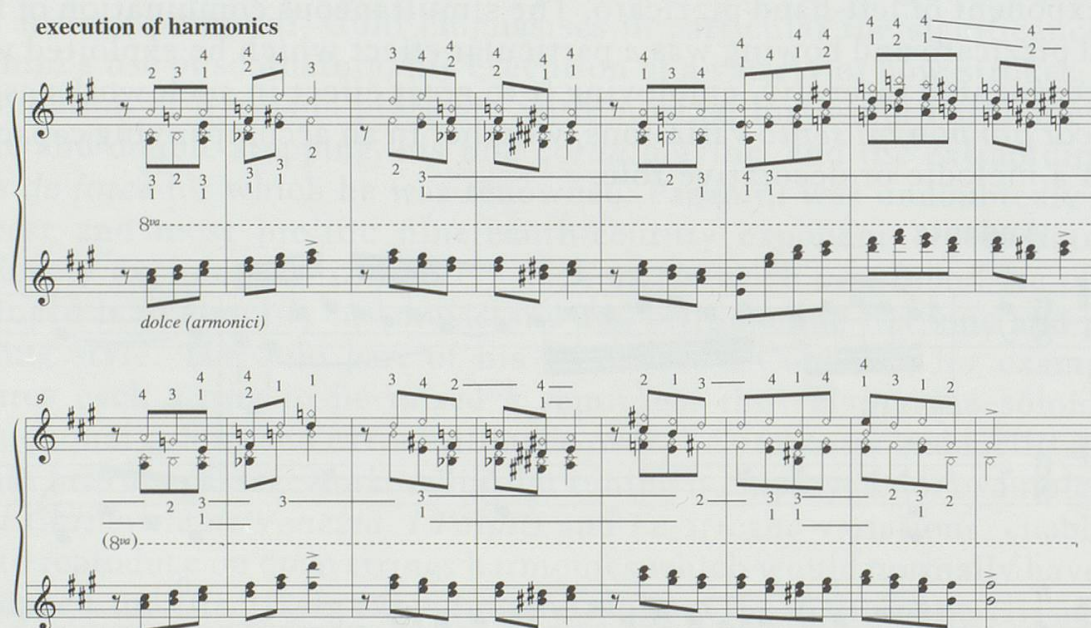
<sup>20</sup> This bowing is introduced by many editors in, for example, the first movement of Beethoven's Violin concerto, bars 139–41.



Ex. 5: Paganini, Variations on *Nel cor più non mi sento*, Theme, bar 7.

He sometimes even performed pizzicato passages with both left and right hands, the fifteenth variation of his *Il Carnevale di Venezia* providing an admirable, albeit rare, example.

Although natural and artificial harmonics were an accepted part of the violinist's technical vocabulary by the end of the eighteenth century, they were only rarely employed, principally for reasons of timbre uniformity.<sup>21</sup> Paganini, however, extended their use to the limits of their potential, uniting them effectively with normal playing. His introduction of artificial harmonics in double stopping, employing all four fingers simultaneously, was an innovation, the finale of the First Concerto, the Second Variation of *Il Palpiti*, and the Third Variation of *Le Streghe* incorporating arguably the most notable examples.



Ex. 6: Paganini, Violin Concerto No. 1, 3rd movement, bars 96–111.

Furthermore, in his compositions for G string only, he extended the range of that string to cover at least three octaves.

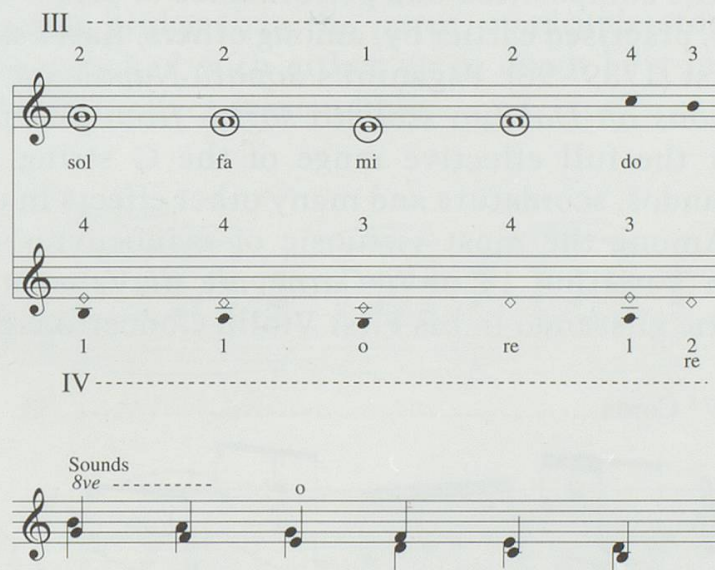
<sup>21</sup> See, for example, Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 106–7; Louis Spohr, *Violinschule*, Vienna 1832, 108; François-Joseph Fétis, *Notice biographique sur Nicolo Paganini*, Paris 1851, Eng. trans. London 1876, 74–5.



Ex. 7: Paganini, Variations on *Dal tuo stellato soglio* from Rossini's *Mosè*, Variation 2, bar 24.

Some contemporary reports even relate that he would suddenly tune a string to a different pitch during a performance, in order to gain a new range of harmonics, and then just as suddenly re-tune to the original pitch; frustratingly, the work or works to which this observation relates are never divulged, creating yet another Paganinian enigma.

Chromatic slides, single trills, trills in double stopping and double trills, all in harmonics, were included in his general repertoire, as well as a number of pseudo-harmonic effects, openly confessed by both Paganini, in an autograph document of c.1820 or earlier, and Guhr.<sup>22</sup> Part of this manuscript comprises a demonstration of the manner of performing continuous scales of artificial harmonics in double stopping in thirds. The four encircled notes are not harmonics, but make use of a trick not employed in legitimate violin playing: the string is pressed lightly at a non-nodal point and „squeaks“ to produce a note an octave higher than written.<sup>23</sup>

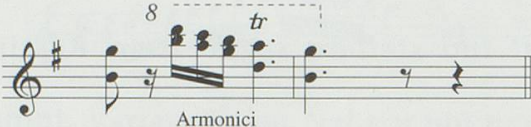


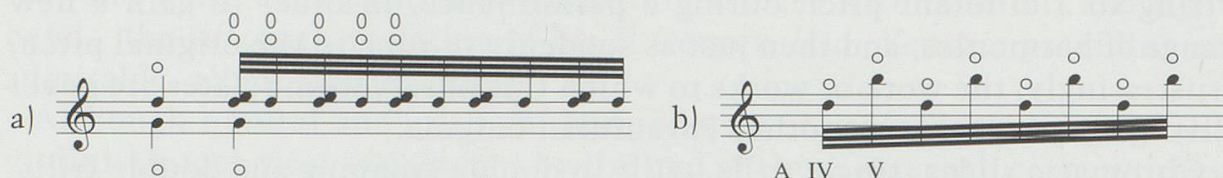
Ex. 8: Kirkendale, „Segreto Comunicato da Paganini“, *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), pages 396–97.

<sup>22</sup> Warren Kirkendale, „Segreto comunicato da Paganini,“ *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965) 394–407.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 395.

Guhr describes a similar artificial effect in his discussion of Paganini's use of an „overshot“ tone rather than a true harmonic in the double trill at the end of the Third Variation of *Nel cor più non mi sento*.

The trill  was performed thus by Paganini:



Ex. 9: Guhr, *op. cit.*, page 46.

Guhr explains Ex. 9a thus: „The first finger continues lightly resting on the d and the second finger forms the e, the auxiliary note of the trill ... Incidentally, Paganini here deceives the ear, as the note e and its underlying d do not give a pure interval of a major second B–A; and when this is the case, it is rather an *overshot* tone than a true harmonic. Occasionally,“ continues Guhr, „he executes the same trill on two strings“<sup>24</sup> (Ex. 9b).

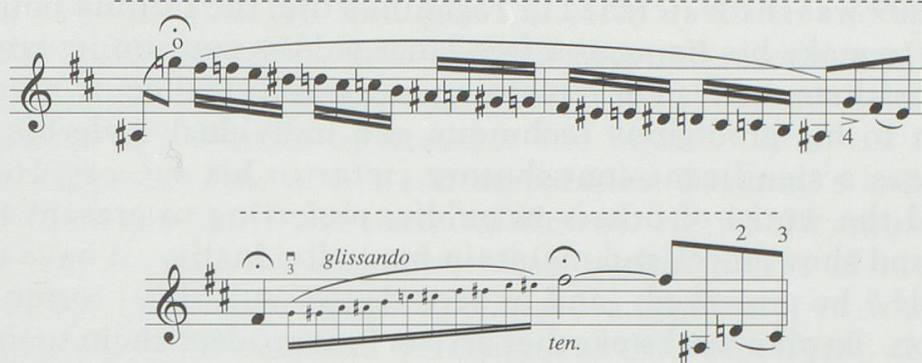
*Una corda* passages are common in Paganini's music and one of his specialities was the composition and performance of pieces specifically for the G string only, practised earlier by, among others, Karl Esser (1737–c 95) and Friedrich Rust (1739–96). Paganini's *Sonata Napoleone* and *Introduction and Variations on Dal tuo stellato soglio* from Rossini's *Mosè*, for example, exploit the full effective range of the G string, incorporating harmonics, glissandos, scordatura and many other effects in unprecedented concentration. Among the most virtuosic of manoeuvres is the type of shift required in Variation 14 of *Il Carnevale di Venezia*, whereas the unusual chromatic glissando in his First Violin Concerto is somewhat less problematic.

IV<sup>a</sup> Corda .....



Ex. 10: Paganini. *Il Carnevale di Venezia*, Variation 14 [bars 9–10].

<sup>24</sup> Carl Guhr, *op. cit.*, 46: „Hier bleibt fortwährend der 1te Finger auf dem d sanft liegen and der 2te bildet mit dem e den Hülfsston des Trillers. Uebrigens täuscht Paganini hier das Ohr, indem der Ton e mit seiner Unterlage d durchaus nicht rein das Intervall einer grossen Secunde b-a gibt, und ist dies der Fall, so ist es mehr ein *Ueberschlagen* des Tones, als reines Flageolet. Bisweilen führt er den nemlichen Triller auf zwei Saiten aus ...“



Ex. 11: Paganini, Violin Concerto No.1, 1st movement, bars 255–256 and 260–261.

Paganini developed his artistry in all these areas for financial gain, as his concert posters clearly show; and Spohr's presumably reliable observation that Paganini „for the purpose of imposing more upon the audience ... takes off the other three strings of the violin,"<sup>25</sup> serves to emphasise further his objectives as a showman.

Double stopping over a wide variety of intervals occurs in great profusion and concentration and in myriad contexts in Paganini's works, the effects produced ranging from the bravura to the ornamental, and even to some descriptive of mood. In his examples of passages in triple stopping, Guhr emphasises the force with which Paganini held the violin in the execution of such sustained passages as Ex. 12. Paganini was doubtless aided also by his use of a flatter bridge than the norm, quadruple-stopped chords most probably being attacked with either up or down bow in such a way that little or no arpeggio effect was audible.



Ex. 12: Guhr, op. cit., page 11.

<sup>25</sup> Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Kassel and Göttingen 1860–1861, 1, 299–300, Eng. trans. London 1865, 1, 279. „... wobei er, um noch mehr zu imponiren, die drei übrigen Saiten von der Geige herabzieht.“

The year 1809 was the watershed in Paganini's life, the turning-point when he decided to make his living as a free-lance soloist performing largely his own compositions, instead of remaining as a traditional court-musician.<sup>26</sup> In addition to his prodigious technique and individual style his unique repertory was a significant contributory factor to his success. He hardly ever played the works of others in public, preferring to present his own concertos and showpieces and maintain his individuality. „I have my own special style,“ he remarked, „and in accordance with this I formulate my composition. To play works of other artists I must adapt them to my style. I would much rather write a piece myself in which I can trust my own musical feelings entirely.“<sup>27</sup> Private music making with friends was a different matter; then he could enjoy the quartets of Haydn, Mozart and Beethoven, as he often did, without fear of criticism. Indeed, it is ironic that Paganini, so often cavilled as a superficial showman, possessed the artistic acumen to recognise the eminence of Beethoven's quartets while Spohr, that pillar of respectable musicianship, was among many who failed fully to appreciate them. Even when drawing up his organisational plan for his proposed Parma ducal orchestra towards the end of his career,<sup>28</sup> Paganini recommended among other suggestions that the string players should keep themselves „in shape“ by practising Beethoven's quartets.

When, on rare occasions, Paganini did perform other composers' works in public, he often treated them somewhat freely, embellishing or „improving“ them as he thought fit. On playing Kreutzer's Double Concerto with Lafont, Paganini said that he kept strictly to the written notes when the two violinists played together; but „in the solo passages“, he said, „I gave free rein to my imagination and played in the Italian manner that is really natural to me.“<sup>29</sup> And Wilhelm Speyer wrote to Spohr in 1829 regarding Paganini's performance of Beethoven's *Frühlings-Sonate* Op.24: „To tell you the most bizarre part of it: learn that after the repetition of the first section of the rondo he sounded the theme in harmonic double stops of the octave!“<sup>30</sup> Similarly, Peter Lichtenthal reported that in Milan in 1813

<sup>26</sup> He had, of course, served as such in Lucca 1805–1809 at the court of Napoleon's sister, Princess Elisa Baciocchi

<sup>27</sup> François-Joseph Fétis, *op. cit.*, 79, Eng. trans. London 1876, 75: „J'ai ma méthode personnelle: c'est d'après elle que je dispose mes compositions. Pour jouer celles des autres artistes, il me faudrait les arranger à ma manière; j'ai plus tôt fait d'écrire un morceau dans lequel je laisse pleine liberté à mon sentiment musical.“

<sup>28</sup> In fact, this orchestra never materialised.

<sup>29</sup> Julius Schottky, *op. cit.*, 297: „Wo beide Violinen zusammengeben, blieb ich dem ursprünglichen Satze Note für Note treu, so daß Lafond darauf wetten wollte, wir müßten aus ein und derselben Schule sein; in den Solo's aber überließ ich mich der Phantasie und spielte in meinem Genre als Italiener, das mir nun einmal naturgemäß ist.“

<sup>30</sup> Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790–1878*, Munich 1925, 103: „Um Ihnen das Wunderlichste davon zu erzählen, so vernehmen Sie, dass er nach der Wiederholung des ersten Teils des Rondos das Thema in Flageolett-Oktav-Doppelgriffen hören liess!“

Paganini did not play the Kreutzer Concerto at all in the spirit of the composer, but distorted much of it almost beyond recognition;<sup>31</sup> and Fétis confirms that in Paris Paganini „scarcely rose above mediocrity“ in his performances of concertos by Kreutzer and Rode.<sup>32</sup>

Unlike those of most of his contemporaries, Paganini's concerts combined entertainment with artistic fulfilment. He would amuse his audiences by imitating animal noises, often within pieces of more serious intent, as his „Fandango Spagnolo Variato e Capriccio, in which will be introduced various Humorous Imitations of the Farm Yard“ clearly testifies.<sup>33</sup> Boucher de Perthes considered that Paganini spoilt his playing „by buffooneries unworthy of the art and his fine talent;“ he continued, „I've heard him add a cadenza to a concerto of Viotti's in which he imitates a donkey, a dog, a rooster etc.“<sup>34</sup> Reports abound of similar examples of pantomime at other venues, and Paganini's objectives as an entertainer and his unashamed promotion of his own works to achieve those goals often led to criticism. One correspondent commented: „I could not avoid feeling pain, that so exquisite a master should have bestowed such time and talents on what may be termed the charlatanism of music.“<sup>35</sup> Spohr made similar criticisms: „In his compositions and his style of interpretation there is a strange mixture of consummate genius, childishness, and lack of taste, so that one is alternately charmed and repelled ...“<sup>36</sup> „The very thing by which he fascinates the crowd debases him to a mere charlatan, and does not compensate for that in which he is utterly wanting – a grand tone, a long bow-stroke, and a tasteful execution.“<sup>37</sup> However, this notion that Paganini's success owed most to charlatanry was a widespread misconception among foreign violinists, his contest with Charles Lafont (1781–1839) in 1816 proving that arguably the best French violinist of that period was no match for him.

<sup>31</sup> In Geraldine de Courcy, *Paganini the Genoese*, Norman 1957/R New York 1977, 1, 125

<sup>32</sup> François-Joseph Fétis, *op. cit.*, 79, Eng. trans. London 1876, 75: „Dans ses concerts, Paris, il crut devoir flatter le sentiment national en jouant un concerto de Kreutzer et un de Rode: il ne s'y éleva point au-dessus du médiocre.“

<sup>33</sup> This Fandango is an early work, the Ms. of which has not survived.

<sup>34</sup> In John Sugden, *Niccolò Paganini: Supreme Violinist or Devil's Fiddler?*, Tunbridge Wells 1980, 37.

<sup>35</sup> Correspondent of *The Times* about Paganini's performance in Paris on March 22, 1831.

<sup>36</sup> Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Kassel and Göttingen 1860–1861, 2, 180, Eng. trans. London 1865, 2, 168: „In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, [weshalb der Totaleindruck nach öfterem hören für mich nicht befriedigend war.]“

<sup>37</sup> *Ibid.*, 1, 299, Eng. trans. London 1865, 1, 280: „Die Kenner hingegen meinen, daß ihm zwar eine große Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von Passagen nicht abzusprechen sei, daß ihn aber gerade das, was den großen Haufen entzücke, zum Charlatan erniedrige und für seine Mängel – einen großen Ton, einen langen Bogenstrich und einen geschmackvollen Vortrag des Gesanges – nicht zu entschädigen vermöge.“

The qualities of clarity, genius, beauty and expression were highly prized among performers by late-eighteenth-century theorists and it is significant that critics often attached less importance to Paganini's technical feats and skills as an entertainer than to his musical artistry and expression. Adolf Bernhard Marx reported that Paganini's audiences were captivated more by his imaginative interpretation than his seemingly impossible tours de force;<sup>38</sup> similarly, Ludwig Rellstab was impressed by the Italian violinist's powers of expression such that he was able to make his instrument speak, weep and sing.<sup>39</sup> Furthermore, Friedrich Wieck, father and teacher of Clara Schumann, wrote: „Never“ had he „heard a singer who had touched him as deeply as an Adagio played by Paganini. Never before had an artist been born who was equally great and incomparable in so many genres;<sup>40</sup> and Schubert claimed, after hearing Paganini in Vienna, that he heard an angel sing in the Adagio.<sup>41</sup> Such admiration from so many suggests that it would be unjust to discriminate against Paganini's performing style and wrong to assess his compositions merely as vehicles for technical display. Their emphasis may well be on virtuosity, but Paganini skilfully allies technical and musical considerations – notably a wealth of melodic inspiration, a fine sense of structure and an intense dramatic awareness influenced by contemporary Italian opera – to artistic objectives, even if his works are sometimes found wanting in harmonic invention and thorough thematic development.

Paganini wrote a vast quantity of music for violin and orchestra, including sets of variations on Italian operatic themes, arrangements of folk tunes and at least six concertos. Not one of his concertos was published during his lifetime, for a vital ingredient of the Paganini myth was his inaccessibility. He always performed entirely from memory and ensured that the distribution of his orchestral parts was strictly controlled. His music thus relied on his exclusive advocacy for its popularity, and it seems likely that Paganini reinvented much of his solo contribution for each performance. Working with the musical language of Italian contemporaries such as Donizetti, Rossini and Bellini, and adopting the traditional design of the French violin concerto, Paganini created works of breath-

<sup>38</sup> In Geraldine de Courcy, *op. cit.*, 1, 317.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 1, 318.

<sup>40</sup> In Berthold Litzmann, *Clara Schumann: ein Künstlerleben*, Leipzig 1902–1908, 1, 16: „Nie‘ hatte er [Friedrich Wieck], schrieb er in Clara's Tagebuch, ‚einen Sänger gehört, welcher ihn so gerührt hätte, als ein Adagio von Paganini. Nie ist wohl ein Künstler geboren worden, welcher in so vielen Genre gleich groß und unerreichbar wäre.“

<sup>41</sup> In Otto E. Deutsch ed., *Franz Schubert: die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Munich 1914, 487: „Ich habe einen Engel darin singen gehört.“ Eng. trans. Eric Blom, London 1946, document 1095“ From a lost letter from Schubert to Anselm Hüttenbrenner“, 773.

taking bravura and warm intensity, their novelty lying in the content of their solo passagework rather than in their overall structure.

In keeping with Pulver's assessment, Paganini's individuality as a virtuoso projected far beyond his music and performing style, revealing itself also in his very personality, his self-confidence and his ability both to promote himself and to manipulate the press. Such qualities are first demonstrated in his youth, when, with his father's support, he arranged a benefit concert to defray the cost of his intended instruction with Alessandro Rolla at Parma. The following announcement appeared in the Genoese press on July 25, 1795:

There will be a concert in the Teatro di Sant' Agostino next Friday, July 31. It will be given by Niccolò Paganini of Genoa, a boy already known in his paese [native city] for his skill as a violinist. Having decided to go to Parma to perfect himself in his profession under the guidance of the renowned Professor Rolla, and not being in a position to defray the many necessary expenses, he has conceived this plan to give him courage to ask his fellow citizens to contribute towards his project, hereby inviting them to be present at this event which he hopes will prove enjoyable.<sup>42</sup>

The concert proved both an artistic and financial success and enabled Paganini to progress to the next stage in his career.<sup>43</sup>

Paganini's was a carefully calculated rise to fame. For some years his concert career was developed initially in Italy, reaching its first peak in 1827 when Pope Leo XII awarded him the Order of the Golden Spur; this honour proved a profitable addition to the Paganini publicity bandwagon and allowed him to be billed as „Il Cavaliere Paganini.“ The holdings of the Muller Collection of Paganiniana in the New York Public Library give some indication of the numerous other honours that were heaped upon him during his international career, thus setting him well apart from his peers. He was made a baron and was the recipient of various orders of nobility, and his many contacts with persons of high rank are reflected in the invitations he received to give concerts in their cities.<sup>44</sup>

Paganini's publicity campaign throughout most of his first major European tour (1828–34) was so effective that he was a celebrity practically everywhere on his arrival. Word of his breathtaking musical skills, as well as his notoriety as a malefactor, was proclaimed in advance of his arrival in Vienna (March 16, 1828) by the newspapers and scandalmongers such that the Viennese besieged him in the streets, displayed his portrait in their shop windows and gossiped interminably about him. Such „Paganini

<sup>42</sup> In Geraldine de Courcy, *op. cit.*, 1, 38.

<sup>43</sup> This did not, as it happened, involve his receiving instruction from Rolla.

<sup>44</sup> See Albert Mell, „Paganiniana in the Muller Collection of the New York Public Library,“ *Musical Quarterly* 39 (1953) 1–23.

fever“ naturally had a remarkable effect on concert attendances, and hence receipts, and ensured him the close attentions of the nobility.<sup>45</sup> Similarly, Paganini became a celebrity in Paris before he had played a note, thanks largely to the groundwork laid by friends such as Meyerbeer, Rossini and his former composition teacher, Paër. The manager of *L'Opéra* immediately engaged Paganini for ten concerts spread over five weeks, and the first-night audience included such nineteenth-century giants in literature, music and painting as Baillot, Bériot, Castil-Blaze, Delacroix, Donizetti, Gautier, Halévy, Heine, Liszt, de Musset and Rossini.

Paganini's manipulation of the press extended to encouraging and spreading, for box-office gain, many of the rumours and anecdotes disseminated about him. He is also suspected of persuading a friend to publish an anonymous derogatory report about his playing in order to kindle reaction and interest from the somewhat apathetic public in Prague. The resultant press reaction was to side with Paganini, thus reviving public curiosity in his remaining concerts and boosting concert receipts! He also used the press to pander to London audiences, publishing letters to all but apologise for the original, highly inflated ticket prices for his first concert<sup>46</sup> and notices comparing his income from various European cities to prove his popularity and enhance his appeal in the capital. It was only when matters went too far in Paris with gross exaggerations of his criminal record that he fell victim to his own press agency and felt moved to counter such inaccuracies by requesting Fétis to publish the true facts.

Paganini was also a past master at exploiting the farewell concert, often holding a number of valedictory events in a city before his actual departure. Most of his major concerts in the late 1820s and early 1830s involved an elaborate evening's entertainment with orchestra and at least one singer. The programme of his first concert in Vienna on March 29, 1828 is representative:

Beethoven: Overture, *Fidelio*  
Paganini: Violin Concerto No. 2 in B minor  
Paër: an aria sung by Antonia Bianchi<sup>47</sup>  
Paganini: Sonata militaire on the G string  
Rossini: an aria sung by Antonia Bianchi  
Paganini: Variations on Rossini's „Non più mesta“.

<sup>45</sup> The Viennese Imperial Court later paid Paganini the compliment of attending an intermezzo concert in full regalia at the Burg Theatre, conferring on him the title of *Kammervirtuoso* and presenting him with a gold snuff box with the Emperor's monograph in diamonds. Paganini was also awarded the St. Salvador medal in Vienna in 1828 for his aid to local charities.

<sup>46</sup> The high prices were caused, naturally enough, by his own financial demands.

<sup>47</sup> Paganini's then partner Antonia Bianchi and mother of his son, Achille; their affair broke up in 1828.

So long as he operated in large centres of cultural activity such as Vienna, Berlin, Paris and London, the organisation of concerts was reasonably straightforward. He sometimes dealt directly with theatre managers and a circle of musicians and friends was often available to assist him in such transactions. Nevertheless, his meteoric course across Europe proved to be a fairly cumbersome operation. Performers had to be engaged, parts provided, and advertising arranged in every city; and in some venues, more menial tasks had to be undertaken. The violinist Lipinski informs us that for an appearance in Padua in 1818, „Paganini himself sold tickets, following which he locked the door with a key so that no one could enter the concert hall without paying the entrance fee; only then did he come onto the stage. During the interval he sold tickets at half price.“<sup>48</sup>

In order to lessen the burdens on himself, including in some cases problems of language, Paganini employed various tour managers during the height of his career. Although this policy met with mixed success, his vision in employing such a management agency was a progressive step which placed him well ahead of his time. Chief among his managers were Lazzaro Rebizzo, Paul Couriol, George Harrys, Freeman and John Watson. Rebizzo, a friend of independent means, became Paganini's manager in Dresden in 1829, but Rebizzo's own business interests resulted in his association with Paganini lasting only six months. Couriol, an ex-army officer whose venture as a theatre impresario had ended in bankruptcy in 1827, replaced Rebizzo. Although he managed efficiently Paganini's tours of South and West Germany in the autumn of 1829, Paganini and Couriol eventually found themselves to be incompatible in business. Harrys took over in Hanover, but the partnership lasted less than a month.<sup>49</sup> Freeman arranged a tour of Ireland, Scotland and Northern England with varying degrees of success, but Paganini's meeting with the Watson family, in particular John and his attractive mezzo-soprano daughter Charlotte, led to Freeman's demise. Watson, whose contract as musical director at London's King's Theatre was about to terminate, persuaded Paganini to take him on as manager-accompanist, with unfortunate financial, musical and personal consequences.<sup>50</sup>

Paganini earned and spent money relatively easily throughout his international career. He had an astute business sense, at least as far as his income was concerned, and it is no surprise to discover that, in the midst of all his Parisian engagements, he was negotiating those over-generous terms with the impresario Laporte for a forthcoming visit to London. His hard bargain

<sup>48</sup> In Henry Roth, „The greatest violinist who ever lived,“ *The Strad*, 101 (1990) 461.

<sup>49</sup> During that time Harrys collected personal information for a book about Paganini: *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer*, Brunswick 1830.

<sup>50</sup> Furthermore, Paganini's planned elopement with Charlotte, about which her father was forewarned, led to the scandal being exposed in the press on both sides of the channel.

forced the impresario to double the prices at The King's Theatre for Paganini's first concert and led to a public uproar, the press, spearheaded by *The Times* of May 19, 1831, urging concert-goers to boycott the event. As it happened, Paganini had to postpone the concert, due to ill health; but the public won the day – Paganini and Laporte agreed a revised contract – and when the opening concert eventually took place, the normal admission prices applied, Paganini himself announcing such in an open letter in the press.

Paganini normally kept accurate accounts of his itineraries and concert receipts, mostly in his famous Red Book (from about March 1828 to March, 1831). For most of the concerts, there is a record of the total income, the expenses deducted and the net income to Paganini. Occasionally, other interesting details are provided, such as the cost of the orchestra or the admission prices. He was particularly astute at slotting in extra concerts for financial gain, sometimes to the frustration of his tour managers, and he was also sensitive enough to realise when he should move on. His immense wealth is mirrored, among other things, in his dealings in stringed instruments; at his death he owned twenty-two Cremonese instruments of high pedigree.<sup>51</sup> However, not all of Paganini's business dealings were successful, his disastrous involvement in a casino venture in Paris (1837), for example, injuring his pride as well as his wallet.

Paganini could be artistically generous, as he was to Lipinski, and financially generous, as in his numerous charity concerts and with his gift of 20,000 francs to Berlioz,<sup>52</sup> but he was often reproached for being mean and avaricious. His shrewdness led him carefully to cultivate the legends surrounding him for financial gain. For some years it suited him that the public believed that he had made some Faustian pact with the Devil; that he had been imprisoned for a long period, during which all his violin's strings broke except the G string, hence his extraordinary facility on that string; that he had murdered his mistress in an act of jealous rage; that he had spent years in the galleys. Stendhal, among others, believed these stories and in his biography of Rossini described how Paganini had developed his violin technique in a dungeon. Although attempts were made by his friends and associates – and by Paganini himself from about 1828 onwards – to discount these fabrications, some of the legends have lived on to discredit somewhat his reputation. That he possessed a strong psychical force, however, has become an integral part of the Paganini legend, and this has been given different shades of meaning and significance by various writers.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Paganini's collection included 11 Stradivari instruments, 2 Amati violins and 4 violins made by the Guarneri family, most notably his favourite violin known as „The Cannon.“

<sup>52</sup> Presented after attending a concert in Paris (December 16, 1838) in which Berlioz conducted a programme of his own works.

<sup>53</sup> See John Sugden, *op. cit.*, 40–41.

Paganini's appearance was as individual as his achievements. From the Spring of 1808 he evidently began to cultivate the image that posterity still has of him. He grew his hair long and always appeared in a somewhat shabby black frock coat and long trousers with a coloured waistcoat, his awkward, emaciated, spectral figure making an immediate impression on audiences. Colonel Maxwell Montgomery, who met Paganini in Genoa in 1814, describes him as „the most outré, most extravagant, and strangest character I ever beheld, or heard, in the musical line ... His long figure, long neck, long face and long forehead, his hollow and deadly pale cheek, large black eyes, hooked nose, and jet black hair, which is long and more than half hides his expressive Jewish face – all these rendered him the most extraordinary person I ever beheld. There is something scriptural in the ‚tout ensemble‘ of the strange physiognomy of this uncouth and unearthly figure.“<sup>54</sup> Descriptions such as this and the supernatural qualities attributed to him by others represented good box office to Paganini and the words, „magical,“ „spiritual,“ „bewitching“ and „demonic“ litter the reports of his concerts in German newspapers in 1828–29. In Berlin, for example, the two critics most highly respected for their scholarship, integrity and lack of sensationalism, Marx and Rellstab, each emphasised his supernatural qualities, Rellstab even comparing him with a vision of Goethe's Mephisto playing the violin.

Paganini's stage appearances gradually became more contrived, and he seems to have had a unique, effective ritual of creating audience expectancy and milking their rapt attention and applause. Audiences were kept waiting, apparently deliberately, so as to increase the air of expectancy, and when he finally appeared, the curtains parted to the sound of a drumroll. His entrance at one of his Liverpool appearances (1831) is described thus:

... he enters the orchestra, bending and smiling, (but what a ghastly smile!) – a sallow, haggard, ungraceful spectre, – with his instrument clutched, rather than held, in his lean, claw-like fingers, – you would as soon expect melody from a sepulchre. A few seconds elapse, the burst of applause subsides, and a change comes over the musician, so sudden, that you are already tempted to believe him a sorcerer. His figure grows erect, his attitude commanding, his features stern and thoughtful.<sup>55</sup>

Paganini's reaction to audience acclaim at the end of his concerts seems to have been calculated with similar objectives in mind. He is reported to have shed tears at his reception in Munich, while a reliable London witness comments:

... though he retired amidst a confusion of huzzas and bravos ... yet he was called for to receive the homage of the audience; and was so apparently affected, that he would have dropped had he not been supported by Laporte and Costa.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> In Henry Roth, *op. cit.*, 459.

<sup>55</sup> In John Sugden, *op. cit.*, 101.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 95.

This latter statement may be a genuine reflection of Paganini's poor health at that time. That he suffered chronic illness of some kind from about the age of thirty seems certain; what is not known – and probably never will be – is the nature of the disease or to what extent it was exacerbated by his succession of treatments, some prescribed by leading European doctors, others by inept quacks. Furthermore, although it brought him rich rewards, the travelling involved in his punishing concert schedule must also have taken its toll on his constitution. Amazingly, however, the stimulus of a concert seems to have been enough to rouse him from the bouts of depression associated with his weak condition to a state of euphoria.

Despite the plaudits granted to him, Paganini was human and he did not always perform to his fullest potential. At his first concert in Strasbourg, we learn that he broke down twice and was forced to interrupt his performance until he regained his composure. His first concert in Brussels was a similar case in point, adding credence to Heine's remark that he had never heard anyone play better, or for that matter, worse than Paganini.<sup>57</sup> However, such occurrences were comparatively rare and the positive influence of his countless acclaimed performances on successive generations of musicians was considerable. His original and strikingly imaginative performing style – that amalgam of fine musicianship and that carefully calculated extension and unprecedented concentration of already extant techniques – was quickly absorbed by a number of touring virtuosi, particularly members of the Franco-Belgian school such as Heinrich Ernst, Charles-Auguste de Bériot, and Vieuxtemps. Pianists such as Franz Liszt and Fryderyk Chopin and executants of other instruments were also inspired to emulate him, establishing him in Robert Schumann's opinion as the turning-point in the history of virtuosity.<sup>58</sup>

Few will challenge Schumann's evaluation. Paganini was an original figure who inspired new attitudes and new expectations, creating the notion of the instrumentalist as hero, genius and superman, while at the same time personifying that notion and fulfilling it in a sensational way that few since have achieved. On comparing Paganini with the contemporary French virtuoso Alexandre-Jean Boucher (1778–1861), the correspondent of the *Dresdner Merkur* classified Boucher's art as charlatanism, while describing Paganini's as „the spirit of true genius expressed with daring.“<sup>59</sup> „He [Paganini] forms a class by himself“, reported *The Times*; and Chorley, the most

<sup>57</sup> Heinrich Heine, „Musikalische Saison in Paris,“ *Zeitungsberichte über Musik*, 140.

<sup>58</sup> In Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, London 1984, 181.

<sup>59</sup> In Julius Schottky, *op. cit.*, 134: „... dieser [Boucher] hatte gewiß auch viel Genialität, aber wie tief stand er unter Paganini! er wollte das scheinen, was dieser ist, darum war jenes Charlatanismus, wo hier ächter Genius sich auf die originellste und kühnste Weise ausspricht!“

celebrated English critic of his day, described him as „a solitary man in his art!“ He continued, „There is a relation between a unit and a million – none between him and his fellow men.“<sup>60</sup> Such views concerning the enormous gulf between Paganini, his predecessors and his contemporaries would appear to confirm the Italian’s stature as „the greatest instrumentalist the world of music has ever known.“<sup>61</sup> Although he was not the first violin virtuoso to win international fame and, indeed, may have been far from the best, he was received like no other. His art stood alone because he brought to its service a personal magnetism, technical expertise, freedom of expression, poetic appeal, commercialism and a dramatic and emotional impact that in the combination of its details was unique. Few can therefore justifiably call into question Pulver’s view of Paganini as „the violin virtuoso *in excelsis*;“ for, as Liszt remarked, „there will never be a second Paganini. ... The greatness of this genius, unequalled, unsurpassed, precludes even the idea of a successor. No one will be able to follow in his footsteps; no name will equal his in glory.“<sup>62</sup>

<sup>60</sup> In Geraldine de Courcy, *op. cit.*, 2, 55.

<sup>61</sup> In John Sugden, *op. cit.*, 80.

<sup>62</sup> In Albert Jarosy, *op. cit.* 9 and 10: „Kein zweiter Paganini wird auferstehn! ... Die Höhe dieses nie erreichten und nie überflügeln Genies schließt selbst die Nachahmung aus. In seine Fußstapfen wird keiner mehr treten, seinem Ruhm sich kein Ruhm mehr ebenbürtig zur Seite stellen.“

The following text is a scan of a document page. The text is extremely faint and appears to be a mirror image of the reverse side of the paper. It is mostly illegible but contains several paragraphs of text. The text is oriented vertically on the page.

BOTSCHAFTER DER *REINEN KUNST*  
– VOM VIRTUOSEN ZUM INTERPRETEN  
JOSEPH JOACHIM UND CLARA SCHUMANN

VON BEATRIX BORCHARD



Bild 1: Joseph Joachim auf der Weltkugel, Stammbuchzeichnung von John Callcott Horsley 1844 (London, British Library).

Ein Knabe steht geigespielend auf der Weltkugel, um ihn die Erdteile Afrika, Asien, Europa, Amerika. Europa ist durch eine bürgerliche Familie dargestellt, während die anderen Kontinente durch Ureinwohner symbolisiert werden. Alle lauschen dem Knaben, der mit beiden Beinen auf englischem Boden steht und auf Amerika herabsieht.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17.–19. Jahrhundert* (=Musikgeschichte in Bildern Bd.IV, Lieferung 2), Leipzig 1971, S. 5.

Eine Zeichnung des englischen Malers John Callcott Horsley für das Stammbuch eines Wunderkindes, des jungen Joseph Joachim. Anlaß der Zeichnung ist die umjubelte Aufführung des bis dahin als unspielbar geltenden Beethovenschen Violinkonzertes am 27. Mai 1844 durch den damals Dreizehnjährigen. Horsley entwarf mit seiner Zeichnung eine Zukunftsvision: Joachim bringt der Welt die Musik Beethovens. Die Nationalität des Künstlers spielt dabei keine Rolle, Joachim galt zunächst als ungarischer Geiger. Wichtig ist nur das Land, von dem aus der Siegeszug der europäischen Kunstmusik seinen Anfang nimmt: England. Nach London gebracht hatte ihn sein Mentor Felix Mendelssohn. Er war es, der ihm das Beethovensche Violinkonzert und die Bachschen Solosonaten verbunden mit dem Auftrag in die Hände gelegt hatte, nicht Virtuose, sondern Botschafter der *reinen* Kunst zu werden. Gleichzeitig aber hatte er ihm Mut gemacht zu komponieren. Aber was für einen Mendelssohn vereinbar war, sollte für den jungen Joseph Joachim zu einem Lebenskonflikt werden. Nach dem frühen Tode seines Mentors (1847) ging er 1852 auf der Suche nach einer neuen Orientierungsfigur nach Weimar zu Franz Liszt. Die Anstellung als Konzertmeister ließ ihm genug Zeit zu komponieren. Im Kreise Liszts begegnete er Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859). Als Künstlerin an die Öffentlichkeit getreten war sie erst nach dem Tode ihres Mannes Achim von Arnim (1781–1831), zunächst als Schriftstellerin, dann als Bildhauerin, schließlich als Komponistin, und um sie herum hatte sich ein Kreis von Künstlern und „Weltverbesserern“, wie ihre Tochter Maxe die Freunde ihrer Mutter spöttisch nannte, gebildet. Anders als in Franz Liszt fand er in ihr eine Gesprächspartnerin, von der er sich in seiner Suche nach einem Weg jenseits eines Virtuosen-daseins verstanden und geleitet fühlte. Seine Briefe aus dieser Zeit sind geprägt von seinen inneren Auseinandersetzungen zwischen den Erwartungen nicht nur seiner Familie an eine große Karriere und einem Musikleben wie in London, das ihm zu sehr an kommerziellen Interessen orientiert schien, und dem Traum von einem ganz der kompositorischen Arbeit gewidmeten Leben. Bettine von Arnim nahm den Heimlosen, der sich von seiner Familie (einer ungarisch-jüdischen Kaufmannsfamilie) entfremdet fühlte, als Benjamin, wie sie ihn nannte, also als jüngsten Sohn in ihre Familie auf. *Bei Bettine* wurde seine geistige Heimat. In seinem Konkurrenten um die Liebe ihrer jüngsten Tochter Gisela, Herman Grimm (1828–1901), dem Sohn von Wilhelm, fand er einen Bruder, in der mit der Mutter eng verbundenen Gisela (1827–1889), die sich ebenfalls als Schriftstellerin verstand, eine Schwester und zugleich sein Ideal einer Frau. Und so kam er, so oft wie möglich, von Hannover, wo er seit 1853 Konzertmeister war und sich künstlerisch isoliert fühlte, nach Berlin, um *bei Bettine* zu spielen.

Das Aquarell von Carl Johann Arnold (1829–1916) aus dem Jahr 1854 oder 1856 ist eines der zahlreichen Bilder des 19. Jahrhunderts, die das Musikleben der Zeit dokumentieren. Die Sujets reichen vom großen öffentlichen



Bild 2: Quartettabend bei Bettine, Aquarell von Carl Johann Arnold 1854/56 (Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum)<sup>2</sup>

Konzert bis zum intimen Vierhändigspielen im häuslichen Kreis.<sup>3</sup> Arnolds Bild wirkt auf den ersten Blick wie eine Momentaufnahme von einem privaten Quartettabend. Man glaubt fast, die Musik, die da gespielt wird, hören zu können. Bestimmend für den Gesamteindruck des Bildes: die Lichtverhältnisse. Während die Quartettspieler und die wenigen Zuhörer im Halbdunklen sitzen, fällt das Licht auf eine Art Altar, der im Hintergrund des Raumes aufgebaut ist, und auf drei antike Büsten, die von der Höhe des Raumes auf das Quartett hinabschauen. Die Musiker scheinen mitten im Spiel, alle blicken in die beleuchteten Noten. Nur das Gesicht des Cellisten ist zu erkennen. Der Primgeiger dagegen wendet uns den

<sup>2</sup> Vgl. ausführliche Beschreibung bei Borchard, Beatrix, „Quartettabend bei Bettine,“ in: *Töne, Farben, Formen, Über Musik und die Bildenden Künste*, Festschrift Elmar Budde hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Mathias Brzoska, Regensburg 1995.

Für den Hinweis auf dieses Bild und seine Bedeutung danke ich Norbert Meurs sowie dem Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum für die Publikations-Genehmigung.

<sup>3</sup> Vgl. das reiche Bildmaterial zu diesem Thema in: Schwab, Heinrich W., *Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd.IV, Lieferung 2) Leipzig 1971.

Rücken zu, aber auf seinem Bogen liegt Licht, so daß bildnerisch ein Zusammenhang zwischen Büsten, Altar und Geigenbogen entsteht. Und die Zuhörer? Einige kehren dem Betrachter den Rücken zu, andere sind nur schemenhaft zu erkennen. Die einzige, auf die Licht fällt, ist eine Frau im Profil, offenkundig eine ältere Frau. Sie sitzt im Gegensatz zu den anderen in einem Sessel, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Ihre Augen sind geschlossen, sie hört nicht zu, sondern in sich hinein. Über der ganzen Szene liegt eine Aura der Andacht, des Sakralen.

Der Titel, den Arnold seinem Aquarell gegeben hat, verweist auf einen Ort: ‚Bei Bettine‘, einen privaten Ort, für die informierten Zeitgenossen mit einer Berliner Adresse verbunden: In den Zelten Nr. 5, Tiergartenviertel – keine vornehme, und doch eine wichtige Adresse für Künstler, Wissenschaftler und politisch Verfolgte aus ganz Europa. Seit Ende 1847 bewohnte nämlich Bettine von Arnim, geb. Brentano mit ihren drei Töchtern Maxe, Armgard und Gisela dieses für die damaligen Verhältnisse weit vor den Toren der Stadt gelegene Haus.

Hier lebte Bettine von Arnim bis zu ihrem Tode, ging nur noch selten aus, arbeitete intensiv an ihren Werken. Bezeichnenderweise nennt jedoch der Künstler sein Bild weder *In den Zelten Nr. 5* noch *Quartettabend bei Bettine von Arnim*, sondern *Quartettabend bei Bettine* und bezeichnet damit neben einem konkreten vor allem einen geistigen Ort. Im Gegensatz zu ihrem bürgerlichen Namen, der sie als Frau eines Schriftstellers und als Mutter von sieben Kindern kennzeichnet, steht der Vorname *Bettine* nicht nur für eine Person, sondern auch für einen Mythos, für den Mythos eines spezifisch weiblichen Genies,<sup>4</sup> wie ihn Schlegel in seinem 1799 zum erstenmal erschienenen Roman *Lucinde* literarisch entfaltet hatte, und in dessen Geist Clemens von Brentano (1778–1842) seine Schwester als Personifikation natürlicher Genialität mit ihren beiden Momenten *Kindlichkeit* und *Weiblichkeit* stilisiert hatte. Bettine hatte sich dieses Bild zu eigen gemacht und als Grundlage ihrer Lebensinszenierung weiterentwickelt.

In Arnolds Aquarell steht für denjenigen, der weiß, was der Name *Bettine* bedeutet, alles in Bezug zu Bettine von Arnim als Künstlerin: Der Altar ist das Modell ihres Gegenentwurfs zu dem von Christian Daniel Rauch für Frankfurt entworfenen Goethe-Denkmal,<sup>5</sup> Ausdruck nicht nur ihrer Goethe-, sondern auch ihrer Schinkel-Verehrung (die Einflüsse Schinkels sind auch hier auf dem Bild deutlich an dem altarartigen Unterbau zu erkennen) und Zeugnis selbständiger künstlerischer Auseinandersetzung mit den Werken beider.

<sup>4</sup> Vgl. Ausstellungskatalog „Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen...“, *Bettine von Arnim (1785–1859)*, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 1985, S.10 (im folgenden abgekürzt: Katalog).

<sup>5</sup> Vgl. Ludwig Baron Döry, „Der lange Weg zum Goethe-Denkmal“, in: *100 Jahre Historisches Museum*, Frankfurt/Main 1978, S.289–302. Vgl. auch Petra Maisak, „Das Goethe-Denkmal“, in: Katalog S. 214–220.

Die Zeitgenossen konnten sich auch vorstellen, welche Musik auf diesem Bild gleichsam erklingt: ein Beethoven-Quartett. 1810 hatte Bettine Brentano, wie sie damals noch hieß, Beethoven besucht und ihm 1812 eine Begegnung mit Goethe vermittelt – sie wollte Goethe von Beethovens Bedeutung überzeugen – vergeblich. So nutzte sie ihr Goethe-Buch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, um von der Musik Beethovens zu sprechen.<sup>6</sup> Dieses Buch ist ein Zeugnis früher Beethovenrezeption, das m.E. bisher viel zu wenig beachtet worden ist. Wenn der Maler also *bei Bettine* ein Streichquartett vor ihrem Goethe-Denkmal *spielen* läßt, dann kann es sich eigentlich nur um ein Beethovensches Werk handeln.

Bildende Kunst (Büsten und Denkmal), Literatur (Goethe) und Musik sind also auf diesem Bild vereint. Sichtbar wird dies jedoch nur für den Wissenden, kann man doch das Denkmal nur als Goethe-Denkmal identifizieren, wenn man weiß, wer Bettine ist. Ansonsten hätte Arnold nur ein Buch mit dem Namen Goethe auf dem Rücken malen müssen, um Literatur als Literatur ins Bild zu bringen. So aber ist sie nur vermittelt *anwesend*, ebenso die Musik, eine Kunst, die eigentlich bildlich nicht darstellbar ist. Sie bedarf der Anwesenheit von Musikern, die sie *darstellen*. Welche Musik sie hier auf diesem Bild darstellen, kann man nur *hören*, wenn man weiß, wer *Bettine* ist, und gleichsam automatisch Beethoven assoziiert. Daß hier Beethoven als Inbegriff von absoluter Musik *erklingt*, wird in der bildlichen Darstellung dadurch thematisiert, daß durch das Licht nicht die Spieler im Zentrum stehen, sondern das Werk, hier symbolisiert durch das Goethe-Denkmal. Außerdem hat der Maler Bettine im Gegensatz zu den anderen Zuhörern so nah an das Quartett gesetzt, daß sie selber als Mitspielerin gelten könnte, wenn nicht ihre Körperhaltung und die Tatsache, daß sie in einem Sessel und nicht auf einem Stuhl sitzt, sie als Hörende charakterisieren würde. Daß dies ein bewußtes Arrangement ist, zeigt ein Vergleich des Aquarells mit einer Beschreibung der Quartettabende in den Erinnerungen der ältesten Tochter Maxe:

Ihr Liebstes war die Musik, die ihr die treuen Freunde boten, die wohl wußten, welche Wohltat sie ihr damit erwiesen: Joachim, der oft von Hannover herüberkam, Flemming mit seinem Cello, der hochbegabte Pianist Ernst Rudorff ... u.a. Zuweilen kam auch ein Quartett zustande. Dann saß die Mutter nahe der Tür in ihrem dunklen Zimmer und lauschte den Tönen im Saal, während ihre Gedanken um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. besonders ihre Beschreibung des Besuchs bei Beethoven, Brief vom 28. Mai, in: *Bettina von Arnims Sämtliche Werke*, hrsg. von Waldemar Oehlke, Berlin 1920, Bd. 3: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 2. Teil, S. 454–461.

<sup>7</sup> *Maxe von Arnim, Tochter Bettinas/Gräfin Oriola, 1818–1894, Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Prof. Dr. Johannes Werner*, Leipzig 1937 (im folgenden abgekürzt: Maxe), S. 219.

Bettine von Arnim saß demnach nicht im Saal unter den Spielern, sondern in einem angrenzenden Raum, ihrem Wohnzimmer. Sie saß im Dunklen, Ausdruck höchster Hörkonzentration, nur im Zwiegespräch mit dem Komponisten und seiner Musik, durch nichts abgelenkt und unsichtbar, nur durch die Intensität ihres Hörens anwesend. Wenn Arnold sie in seinem Bild in den Kreis der Quartettspieler rückt, ist dies also keine realistische Darstellung einer oft gesehenen Szene, sondern eine symbolische. Offenkundig wollte er Bettine von Arnim als geistiges Zentrum eines Raumes darstellen, in dem sich im Namen Beethovens und Goethes Gleichgesinnte treffen, kein öffentlicher Raum, auch kein privater, wie z.B. ihr Wohnzimmer, sondern ein Raum zwischen Öffentlichkeit und privater Sphäre, für den es heute keine Entsprechung mehr gibt. In diesem Raum ist sie nicht Publikum wie die anderen Zuhörer, sondern gleich den Musikern Interpretin, denn sie vermittelt als Schriftstellerin (sie hat Wesentliches geschrieben über Beethoven, Goethe und Schinkel) zwischen den Kunstgöttern (hier Goethe und Beethoven) und dem Publikum. So hört sie auf diesem Bild nicht zu, sondern in sich hinein, sie kommuniziert mit dem Komponisten und seinem Werk, ist selber Teil des Werkes. Während sie sich in ihrem Hören auf das bezieht, was erklingt, beziehen sich die anderen Zuhörer auf die Spieler, sie folgen einer Darbietung, schauen zu. Charakteristisch die Körperhaltung des Zuhörers vorne rechts, er hat die Beine übereinandergeschlagen und seine Arme verschränkt. Bettine dagegen steht für Erlebtes, sie hat teil an den Idealen.

Carl Dahlhaus unterscheidet in seiner Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts zwei Formen des Hörens: ästhetische Kontemplation eines Werks als Form der Andacht und Selbstvergewisserung des Hörers durch Musik im Sinne einer Gefühlsästhetik und sieht in dem Arnoldschen Aquarell einen Beleg für die erstgenannte Haltung.<sup>8</sup> Sicher thematisiert der gesamte Bildaufbau die Haltung der ästhetischen Kontemplation, aber wenn man den Unterschied zwischen der Haltung Bettines und der der anderen Zuhörer betrachtet, schließen sich diese beiden Haltungen offenbar nicht aus. Zugespielt formuliert: Bettine hört in sich hinein, vergewissert sich ihrer selber in der ästhetischen Kontemplation. Dem Maler ging es offenkundig um einen anderen Unterschied: Zuhören im Sinne von Folgen einer Darbietung im Gegensatz zu Zuhören als innere Zwiesprache mit dem, was erklingt. Und nicht zufällig hat Arnold die Gestalt Bettine von Arnims wie aus anderen Zeiten ins Bild gerückt und bildnerisch mit einer anderen Person in Verbindung gebracht, die hier die Zukunft verkörpert, auch wenn sie in die Vergangenheit schaut und uns den Rücken zuwendet: der junge Joseph Joachim.

<sup>8</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden 1980, besonders S. 73–79.

Warum zeigt der Maler ihn nicht von vorne? 1854 war Joseph Joachim zwar erst 23 Jahre alt, aber, wie bereits erwähnt, weltberühmt. Wie der ihrige war auch sein Name mit dem Namen Beethoven verbunden. Indem der Maler dennoch Joseph Joachim nicht von vorn zeigt, macht er ihn namenlos. Nur die Eingeweihten wissen, wer da spielt. Kann es einen stärkeren Ausdruck für die Unterordnung des Einzelnen unter das Kunstwerk geben? Beleuchtet aber ist sein Bogen, das „Instrument“, um das Kunstwerk lebendig zu machen. Indem Arnold in diesem Arrangement Bettine von Arnim und Joseph Joachim zusammenbringt, verknüpft er nicht nur die drei Künste Bildhauerei, Musik und Literatur miteinander, sondern auch die Zukunft mit dem längst verschwundenen klassisch-romantischen Zeitalter. Noch lebt Bettine von Arnim, aber sie verkörpert in einer Zeit der Restauration das verlorene romantische Zeitalter, in einer Zeit der Aufspaltungen und Spezialisierungen die Verbindung der einzelnen Künste mit dem Ziel der Poetisierung der Welt, in einer Zeit der nach der 48er Revolution resignierten Entpolitisierung die Forderung nach sozialem Engagement. In Arnolds Bild wird ein Kunstideal weitergegeben, das ein Lebensideal ist.



Bild 3: Clara Schumann und Joseph Joachim, Adolph Menzel 1854 (Zwickau, Robert Schumann-Haus)

Zwei Menschen – zwei Instrumente: Geige und Klavier. Der Raum, in dem die beiden spielen, wird, anders als auf dem Arnoldschen Aquarell, nicht dargestellt, auch die Zuhörer sind nur implizit anwesend. Nur aus der Bekleidung (Frack und angedeutetes Konzertkleid) und der Haltung des Geigers läßt sich indirekt entnehmen, daß hier eine Konzertsituation ab-

gebildet ist und nicht ein Musizieren im häuslichen Rahmen. Der Geiger spielt zu einem imaginären Publikum gewendet. Beider Aufmerksamkeit ist ganz auf die unhörbare Musik konzentriert, die Pianistin schaut in die Noten, er lauscht in sich hinein. Auch auf diesem Bild ist also die Musizierhaltung nicht auf Selbstpräsentation der Künstler gerichtet, es geht nicht um die Darstellung eines Konzerts als gesellschaftliches Ereignis. Identifizierbar werden die beiden Musiker durch die Bildunterschrift: *Clara Schumann und Joseph Joachim*. Die Widmung durch den Maler A. M. *Erinnerung 20 Dec. 54* ordnet darüberhinaus die Zeichnung einem konkreten Ereignis zu, das nicht genannt wird, also nur vom Wissenden der dritten der ersten gemeinsamen öffentlichen Kammermusikveranstaltungen von Clara Schumann und Joseph Joachim in der Berliner Singakademie zugeordnet werden kann. Clara Schumann in ihrem Tagebuch:

... herrliches Programm, nur Bach, Beethoven und Robert. Joachim war so innig beglückt, daß wir Robert mit diesen beiden ausschließlich zusammengebracht; ich war auch recht selig dabei. Joachim spielte ganz herrlich.<sup>9</sup>

Diese Programmzusammenstellung, für uns heute so selbstverständlich, war damals ganz ungewöhnlich. Offenkundig war dem Maler Adolph Menzel, berühmt durch seine Historienbilder, bewußt, daß er Zeuge eines außerordentlichen Ereignisses war. Warum hätte er es sonst im nachhinein bildnerisch wie in einer Momentaufnahme festgehalten. So steht denn dieses Bild für einen historischen Wendepunkt: ein bestimmtes Kunst- und Künstlerideal wird aus dem Zwischenbereich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, wie ihn *Bei Bettine* repräsentiert, in die Öffentlichkeit getragen. Das Private wird nun vor Hunderten von Zuhörern, die gegen Geld eine Eintrittskarte erworben haben, zum Öffentlichen, und das öffentliche Konzert zum „Gespräch unter Eingeweihten“. Das Interesse der Zuhörer soll nicht mehr dem Künstler, dem Virtuosen oder der Virtuosa, gelten, sondern dem Werk. Zwei berühmte Künstler, Clara Schumann und Joseph Joachim – eine Frau und ein Mann – im Dienste der Werke anderer.

Dezember 1854 – der Zeitpunkt, zu dem Clara Schumann gemeinsam mit Joseph Joachim vor das Publikum trat, war kein beliebiger:

Clara Schumann, die unvergleichliche Künstlerin, spielte Beethovens Es-Dur Konzert. Was es in der Frauennatur Achtungsgebietendes, Bewunderungswürdiges, Hohes gibt, hier ist es vereinigt. Selbst das Unglück mußte hinzutreten, ihr die letzte Weihe zu geben. Das liebende und geliebte Weib eines großen Künstlers, die Mutter seiner zahlreichen Familie und als Virtuosa die verkörperte Poesie, steht sie als Priesterin am Altare der Kunst.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Tagebucheintragung vom 20.12.1854 zit. nach Litzmann, Berthold, *Clara Schumann*, Bd. II, Leipzig 1910, S. 359f.

<sup>10</sup> Viertes Konzert des Sternschen Orchestervereins, Berlin, *Neue Zeitschrift für Musik* November 1855.

Mit dem Unglück ist Schumanns Selbstmordversuch im Februar des Jahres gemeint. Der Zeitpunkt des gemeinsamen Auftretens ist also auch ein Wendepunkt im Leben Clara Schumanns, Beginn einer dritten Lebensphase nach der Ehe und einer frühen Virtuosenkarriere. Der Rezensent entwirft in seiner Konzertbesprechung von ihr ein spezifisch weibliches Künstlerbild. Einzig das Epitheton „Priesterin“ ist geschlechtsneutral, denn auch z.B. Joseph Joachim und viele andere Künstler und Künstlerinnen vor allem dann der 70er und 80er Jahre wurden „Kunstpriester“ genannt. Das Bild der Priesterin soll vielmehr den Gegensatz zu reiner Virtuosität, einer Virtuosität, die nur der Demonstration der eigenen spieltechnischen Fähigkeiten dient, charakterisieren. Zugeschnitten allein auf die Figur Clara Schumann ist die Verbindung mit zwei weiteren Rollen, die nicht das Verhältnis der Künstlerin zum Werk kennzeichnen, sondern zum Komponisten, zum Schöpfer des Werkes, und dieses Verhältnis ist ein geschlechtsspezifisches: *Weib* – und zwar „liebend“ und „geliebt“ – eines großen Künstlers, „Mutter“ seiner „zahlreichen Kinder“ und „als Virtuosa die verkörperte Poesie“. Das Bild der „verkörperten Poesie“ läßt sich ebenfalls nicht auf einen männlichen Künstler übertragen und stammt bezogen auf Clara Schumann aus früheren Jahren, aus der Zeit ihrer Auftritte in Wien 1837/38, einem ersten Höhepunkt ihrer Karriere,

Eine halb erblühte Rose mit allen Reizen des Knospens und dabei mit dem vollen Duft einer entfalteten Centifolie! Kein Wunderkind – und doch noch ein Kind und schon ein Wunder. Es war wieder eine neue ungeahnte Ansicht der Virtuosität: nachdem diese in Thalberg als liebenswürdig vornehme Salonerscheinung aufgetreten war, erschien sie jetzt in Clara Wieck als mädchenhafte Unschuld und Poesie.<sup>11</sup>

– so der berühmte Wiener Kritiker Eduard Hanslick in seinem Rückblick auf das Virtuosenzeitalter. Mädchen und auch Frauen als Blumen zu denken, hat Tradition und füllt Bände um Bände Gedichte und Lieder, spiegelt sich auch in bildlichen Darstellungen, wie z.B. in der Darstellung der neunjährigen Clara Wieck:



Bild 4: Clara als Blume  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)

<sup>11</sup> Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869/70, S. 332.

Es spricht viel dafür, daß Wieck seine Tochter bewußt zu einem weiblichen Virtuositentypus prägen wollte – weiblich und deutsch.<sup>12</sup> In Wien war Clara Wieck kein Kind mehr gewesen, sondern ein junges Mädchen, sie war 18. „Naivität, Kindlichkeit, Mädchenhaftigkeit, Poesie“ als Kennzeichen „weiblicher Natur“ verbunden mit einer bestimmten Spielweise, deren Hauptkennzeichen nach allen Zeugnissen ein „schöner, gesanghafter Ton“ und „seelenvolles Spiel“ war – diese Verbindung ist kein Zufall, sondern entspricht ganz dem Weiblichkeitsbild der Zeit, wie es sich auch in Grillparzers Gedicht mit der Überschrift *Beethoven und Clara Wieck* niederschlagen hat:

#### Beethoven und C.W.

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt  
Schloß seine Zauber grollend ein  
In festverwahrtem, demanthartem Schrein,  
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.  
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab,  
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß  
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister

Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,  
Sieht zu der hastig unberufenen Jagd.  
Sinnvoll-gedankenlos wie Mädchen sind  
senkt sie die weißen Finger in die Fluth,  
Und faßt, und hebt, und hat's. – Es ist der Schlüssel!  
Auf springt sie, auf mit höhern Herzensschlägen,  
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen,  
Der Schlüssel paßt. Der Deckel fliegt. Die Geister,  
Sie steigen auf und senken dienend sich  
der anmuthsreichen, unschuldsvollen Herrin,  
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.<sup>13</sup>

Clara Wieck war eine der ersten, die den Mut hatte, öffentlich eine Beethoven-sonate mit allen Sätzen zu spielen. Ihre Aufführung der f-moll-Sonate op. 57, die Grillparzer zu seinem Gedicht inspirierte, war also eine musikgeschichtliche Pioniertat. Sein Gedicht jedoch thematisiert in erster Linie den Schein kindlicher Naivität – Clara Wieck – das Kind – das Naturwesen, das nicht durch Wissen den Zugang findet zur Geisterwelt der Musik, sondern in unbewußtem Spiel. Damit entspricht sie dem Frauenideal der Restaurationszeit. Das also, was das Publikum der damaligen Zeit an Wunderkindern faszinierte, der „Zauber der Unschuld und Anmut“

<sup>12</sup> Vgl. dazu Borchard, *Beatrix, Clara Wieck und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel 1985, 2. Aufl. Kassel 1992 und Borchard, *Beatrix, Clara Schumann, Ein Leben*, Berlin 1991.

<sup>13</sup> Zit. nach Litzmann, Bd. 1, S. 240.

(Schwab), die Assoziation von Kunst mit Spiel statt mit Arbeit als höchstem Ausdruck von Zweckfreiheit schien in Clara Wieck ins Erwachsenenalter hinübergerettet. Kinder wurden als *vorgeschlechtliche* Wesen angesehen, deswegen widersprach ein Mädchen auf dem Podium nicht der Vorstellung von einem weiblichen Geschlechtscharakter, der eine öffentliche Kunstausbübung ausschloß. Erst die Pubertät verwandelte das *unschuldige* Kind in ein Geschlechtswesen.

Wenn in den Augen der Öffentlichkeit im Falle Clara Wiecks kein Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Virtuosität entstand, dann nicht zuletzt, weil sich schon sehr früh ihre besonderen Fähigkeiten im Spiel der Werke anderer zeigten:

D. Clara Wieck hat unser musikalisches Publikum in einem 5ten Concert entzückt; das Erscheinen dieser Künstlerin kann als Epoche machend betrachtet werden, denn die höchste Kunstfertigkeit mit der größten Genialität vereint wie dies hier der Fall war, dürften sich nur selten vorfinden. D. Wieck zeigt auch da, wo sie fremde Compositionen spielt, ihre eigene Genialität, ihr Auffassungsvermögen, mit dem sie in das innerste Mark jeder Composition einzudringen weiß. Unter ihren schöpferischen Händen gewinnt die gewöhnlichste Passage, das alltöglichste Motiv eine höhere Bedeutung, eine Färbung, wie sie nur die höchste Vollendung in der Kunstwelt zu geben vermag.<sup>14</sup>

In ihrem Spiel schienen sich also, zumindest aus dem Blickwinkel bzw. „Hörwinkel“ dieses Rezensenten, die Gegensätze zwischen eigenschöpferisch und nachschöpferisch aufzuheben.

Bekanntlich gehörte Clara Wieck zu den zahllosen Virtuosen, die auch komponierten. Nicht nur als Pianistin, auch als Komponistin galt sie als Wunderkind. Sie war noch keine elf, als der Vater sie in Dresden zum erstenmal öffentlich vorführte. Friedrich Wieck an seine Frau Clementine:

Daß sie komponieren könnte, wollte aber niemand glauben, weil es bei Frauenzimmern von dem Alter noch nie dagewesen. Als sie aber über ein aufgegebenes Thema fantasiert hatte, so war alles außer sich.<sup>15</sup>



Bild 5: Clara Wieck 1835  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)

<sup>14</sup> *Wiener Morgenblatt* vom 11.1.1838.

<sup>15</sup> Brief vom 19.3.1830, in: Wieck, Friedrich, *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, hrsg. von Käthe Walch-Schumann, Köln 1968, S. 27.

So ist es kein Zufall, daß Wieck seine Tochter 1835 nicht nur als Pianistin, sondern auch als Komponistin von Julius Giere malen ließ. Auf dem Klavierpult sichtbar ist der Beginn des 3. Satzes ihres a-moll Klavierkonzertes op. 7, das erst nach Entstehung dieser Lithographie uraufgeführt wurde, nämlich am 9. November 1835 unter Mendelssohns Leitung im Leipziger Gewandhaus.

Der vom Vater gewiesene Weg hieß also: Pianistin und Komponistin ganz im Sinn des Virtuosenideals des 18. Jahrhunderts. Das galt für Clara Wieck, der Name Clara Schumann jedoch steht nicht für ihr eigenes Werk, sondern für das Werk ihres Mannes, Robert Schumann, den sie nach langen Kämpfen gegen den Vater 1840 geheiratet hatte. Besonders deutlich wurde dies vor allem nach Schumanns Tod, z.B. anlässlich ihres 50. Künstlerjubiläum. Anders als das 50. Künstlerjubiläum z.B. von Joseph Joachim wurde es nicht ein Fest ihrer Schüler, sondern eine Clara und Robert Schumann-Feier, in der ausschließlich Werke von Robert Schumann zur Aufführung kamen. An dem Titelblatt des Konzertprogramms läßt sich dies deutlich ablesen:



Bild 6 a: 50. Künstlerjubiläum Clara Schumann (Frankfurt/M., Universitätsbibliothek)

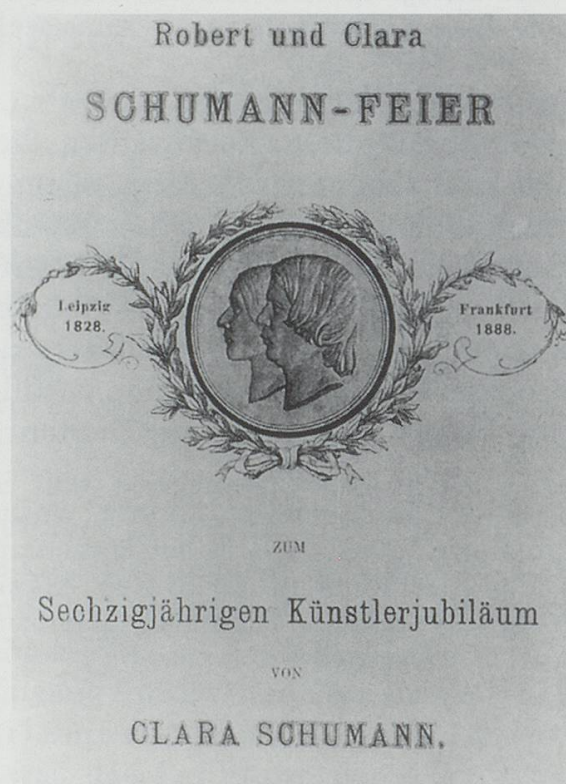


Bild 6 b: 60. Künstlerjubiläum Clara Schumann Leipzig, Universitätsbibliothek)

An den Seiten werden die Eckdaten der pianistischen Laufbahn von Clara Schumann aufgeführt, 1828 und 1878. Die Überschrift jedoch bezieht sich nicht nur auf sie, sondern auf das Künstlerpaar, ebenso das Medaillon. Obwohl die Künstlerin Schumann bereits als Kind kennengelernt hatte, bei ihrem Debüt war er noch nicht dabei, und im Jahre 1878 war er schon über zwanzig Jahre tot.

Das 3. Abonnementkonzert am 21. Oktober hatte die Gewandhausdirektion zu glänzenden Jubelfeier für Clara Schumann gestaltet. Ihr zu Ehren, wie zu Ehren ihres großen Gatten wurden lauter Schumannsche Werke aufgeführt, um das fünfzigjährige Jubiläum ihres ersten Auftretens im Gewandhause zu feiern. Am 20.10.1828 erschien sie als neunjährige Clara Wieck zum 1. Male in dieser Konzertsäle und wurde bald in der ganzen zivilisierten Welt als Wunderkind bekannt und gepriesen. In reiferen Jahren ward sie die beste Interpretin Chopinscher und Schumannscher Werke; und das ist sie bis heute, bis zu ihrem 59. Jahre geblieben. Sie hat sich seitdem stets auf gleicher Höhe zu halten gewußt und das Virtuositentum von der besten Seite kultiviert. Ihr wurde nun auch ein festlicher Abend bereitet, wie er noch keinem Künstler, keiner Künstlerin in Leipzig zu Teil geworden. Mit Tusch und Applaus empfangen, mit zahlreichen Bouquets wahrhaft überschüttet, an den Wänden die Namenszüge von Clara und Robert Schumann, die beiden Jahreszahlen 1828 und 1878. Es währte lange Zeit, bevor die Manifestationen der Freude verhallten und sie mit ihres Gatten a-moll Konzert beginnen konnte.<sup>16</sup>

Die Rezension des Jubiläumkonzertes bestätigt, daß für die Zeitgenossen ihr Name nicht nur für sich selber stand, sondern zugleich für das Werk ihres Mannes. Clara Schumann als Stellvertreterin ihres Mannes, diese Rolle erlaubte ihr, nahezu ein Jahrhundert lang öffentlich aufzutreten, obwohl sie eine Frau war und sieben Kinder hatte. Ihr öffentliches Wirken stand nicht im Widerspruch zum Frauenbild der Zeit, sie verkörperte vielmehr die ideale Verbindung zwischen Geschlechtsrolle, Spielweise und Haltung gegenüber dem Werk. In der Figur der Clara Schumann trafen sich also eine allgemeine musikhistorische Entwicklung, nämlich die Trennung zwischen Komposition und Interpretation, mit einer zufälligen biographischen Konstellation. Denn Schumann – anders als andere Komponisten seiner Zeit – hatte aufgrund einer Handverletzung nicht sein eigener Interpret sein können. Ihr war also gleichsam natürlich die Aufgabe zugefallen, seine Interpretin zu werden. Die Außenwelt sah in der Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpretin eine ideale Verbindung, eine gleichwertige Ergänzung verschiedener Fähigkeiten.

<sup>16</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* vom 24. Oktober 1878.

1846 entstand das Gipsrelief der Bildhauers Ernst Rietschel mit Schumanns Profil im Vordergrund. Der Komponist Ferdinand Hiller, ein guter Freund des Schumannschen Ehepaares berichtet, daß der Bildhauer ursprünglich Clara Schumanns Profil in den Vordergrund stellen wollte, Schumann habe jedoch mit der Begründung, der produzierende Künstler sei wichtiger als der reproduzierende, darauf bestanden, daß er im Vordergrund abgebildet werden müsse.<sup>17</sup>



Bild 7: Doppelmedaillon  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)

Die Eintragung Schumanns in sein Haushaltsbuch: „Streit über Rietschels Bild“<sup>18</sup> zeigt, daß es bei diesem Streit nicht nur darum ging durchzusetzen, daß seine Frau nicht Klavier üben durfte, während er komponierte. Robert Schumann war bekanntlich einer der wichtigsten Verfechter und Propagandisten der Vorstellung eines autonomen Kunstwerkes. Er verstand Komponieren als gottgleichen, *männlichen* Schöpfungsakt, während interpretieren aus seiner Sicht eine nachschöpferische, *weibliche* Tätigkeit war und an den Augenblick gebunden. Für ihn standen beide Tätigkeiten in einem hierarchischen Verhältnis zueinander.

Franz Liszt dagegen, der selber Interpretation, Virtuosität und eigenständiges Schöpfertum in einer Person vereinigte, sah dies im Blick auf das Schumannsche Ehepaar anders:

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre ‚erhabenen gleichen‘ Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben; und dieses Paar war bestimmt vielleicht das vortrefflichste Beispiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Diese soeben ausgesprochene Ebenbürtigkeit der künstlerischen Verdienste dieser beiden behaupten wir nicht auf das Geratewohl hin. Wir lehnen im voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Thätigkeit das Virtuositentum, welches hier von der Frau repräsentiert ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Nicht ein Auswuchs sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität. ... Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerks ab.

<sup>17</sup> Vgl. Hiller, Ferdinand, *Briefe an eine Ungenannte*, Köln 1877, S. 87f. und Borchard, Beatrix, *Clara Wieck und Robert Schumann*, S. 277.

<sup>18</sup> Schumann, Robert, *Tagebücher* Bd.III, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, Eintragung vom 24.1.1846, S. 187.

Sein Resumée in einem Artikel über Clara Schumann:

Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuositin.<sup>19</sup>

Clara und Robert Schumann – das Künstlerpaar, ein Bild, das mit jedem Auftritt Clara Schumanns nach dem Tode Robert Schumanns in den Zuhörern und Zuschauern wieder wach wurde. In der Figur der Clara Schumann vereinten sich also Kunst- und Lebensideal im Sinne einer geschlechtsspezifischen Rolle.

Und Joseph Joachim?

Johannes Brahms ließ sich verschiedentlich mit Freunden photographieren. Ein frühes Photo zeigt ihn mit Joseph Joachim. 1853, als sie einander kennenlernten, war Joachim 22, Brahms 20 Jahre alt, Joachim bereits ein berühmter Mann, Brahms dagegen ein vollkommen Unbekannter. Die Freundschaft zwischen den beiden Freunden war zu Beginn durchaus noch nicht eine Freundschaft zwischen Komponist und Interpret, sondern zwischen zwei Komponisten. Schon Mendelssohn hatte, wie erwähnt, Joseph Joachim auf den Weg der Komposition gewiesen, und auch Liszt und Schumann hatten in ihm nicht nur den Interpreten, der sie zu zahlreichen Werken anregte, begrüßt, sondern auch den Komponisten. Joachim selber aber begann zunehmend an seiner Berufung zum Komponisten zu zweifeln.

So schrieb er an Gisela von Arnim:

Ach, warum soll ich Dir's nicht sagen, meine liebe einzige Freundin, mehr als je fühle ich oft Zweifel, ob ich zum schaffenden Künstler geboren, ob meine ganze Natur nicht eine so schwerfällige sei, die sich begnügen sollte zu verstehen, und in sich aufzunehmen, was andere Köstliches biethen. Alle meine Arbeiten erscheinen mir oft so mühsam, unfrei, kummervoll, peinlich – statt erquickend freudigen Muth auszuströmen. O, ich ahne sie wohl, jene glückliche, beschwing-



Bild 8: Photographie: Joseph Joachim und Johannes Brahms 1867 (Göttingen, Privatbesitz)

<sup>19</sup> Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, Bd.4, S. 196.

te Gottseligkeit, die ein immer von innerm Leben getragener Mensch empfinden muß, den nicht Unruhe, aber begeisterte Erkenntnis zur Mittheilung drängt – ich ahne sie die glutvolle Wärme, die auch dem kleinsten gönnt in ihrem Schein sich wohl zu fühlen – aber wie weit bin ich davon entfernt! Wie unwerth bin ich deiner, immer belebte, reiche Natur – göttliche Gisel.<sup>20</sup>

Gisela von Arnim war die eine, der er sich unterlegen fühlte, der andere war Johannes Brahms. Auch wenn er immer wieder eigene Stücke auf seine Programme setzte, allen voran sein Violinkonzert in ungarischer Weise, ein Stück, das seinerzeit in eine Reihe mit den Violinkonzerten von Mendelssohn und Brahms gestellt wurde,<sup>21</sup> Joseph Joachim verstummte als Komponist immer mehr, je ausschließlicher er sich auf die Interpretation dessen, was wir heute als klassisch-romantisches Repertoire begreifen, konzentrierte. Die Trennung zwischen Autor und Ausführendem war seit Beethoven kaum mehr aufzuhalten, und nicht zufällig verbindet sich mit dem Weg vom Virtuosen zum Interpreten sowohl Clara Schumanns als auch Joseph Joachims der Name Beethoven. Für beide stand diese Trennung als unmittelbare Konsequenz romantischer Musikästhetik außer Frage und bedeutete dennoch ein existentielles Problem; beide empfanden die Beschränkung auf die Rolle des Interpreten, des sich unterordnenden Dieners am Werk als Ausdruck eines schöpferischen Defizits. Für beide bot sich zur *Erklärung* dieses Defizits ein gesellschaftliches Denkmuster an: Frauen können nicht komponieren oder, um eine eigene Formulierung Clara Wiecks aufzugreifen: „Ein Frauenzimmer muß nicht componiren wollen, es konnte noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein...“<sup>22</sup> Ergo: Sie versagte nicht persönlich, sondern hatte nur das falsche Geschlecht. Auch für Joachim gab es ein *Erklärungsmuster*, er war zwar keine Frau, aber Jude, und da konnte er z.B. bei Richard Wagner nachlesen, daß Juden qua Rasse nicht eigenschöpferisch sein könnten. Der Unterschied liegt nur darin, daß die Entscheidung für die Rolle des Interpreten, also des nachschöpferischen Parts, für Clara Schumann eine positive Rollenidentifikation ermöglichte, während Joachim dieses *Erklärungsmuster* nicht annehmen wollte. Und anders als bei ihr, deren Leben unlösbar mit einer problematischen Ehekongstellatation verquickt war, wurde Joseph Joachim viel stärker als Partner anerkannt. Zahllose Werke regte er durch sein Spiel an, und seine überragende Bedeutung als Interpret war nicht zuletzt darin begründet, daß er im unmittelbaren Austausch mit fast allen richtungsweisenden Komponisten seiner Zeit stand, wie Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms,

<sup>20</sup> Joseph Joachim an Gisela von Arnim, Hannover ca. 21.10.1854, in: *Briefe Joseph Joachim an Gisela von Arnim*, hrsg. von Johannes Joachim, Göttingen 1911, S. 67f.

<sup>21</sup> Zur Entwicklung von Joseph Joachim vgl. Borchard, Beatrix, „Joseph Joachim – Vom Wunderkind zum Hohenpriester der deutschen Musik – Ein kulturhistorischer Weg“, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Neue Berlinische Musikzeitung Beiheft 2/95*.

<sup>22</sup> Tagebuch Clara Wieck, Eintragung vom 11.11.1839, zit. nach Litzmann Bd. I, 377.

später dann auch z.B. Max Bruch oder Antonin Dvořak. Er wurde zum Mitschöpfer vieler Werke, gerade weil er sich als Interpret verstand, der sich dem Autor unterordnet, und nicht mehr als Virtuose, der seine eigenen spieltechnischen Fähigkeiten in den Vordergrund stellt. Wie viel weniger selbstverständlich seine Haltung angesehen wurde als die von Clara Schumann, spiegelt sich in vielen zeitgenössischen Kritiken aus den sechzig Jahren seiner Laufbahn, so anlässlich seines Auftretens 1860 in Dresden:

Joachims unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahre Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers ... Was ... diesen ersten aller lebenden Violinisten ... so hoch über das jetzige Virtuosen-tum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern in der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es – ein bei seiner absolut dominierenden Stellung um so nachahmenswerteres Beispiel für alle jene, die vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen immer nur ihr langweiliges ‚Ich‘ zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht.<sup>23</sup>

Diese Haltung war es auch, die ihn zum Kammermusiker prädestinierte, und so ergaben sich nach Schumanns Selbstmordversuch die gemeinsam von ihm und Clara Schumann veranstalteten Kammermusik-konzerte wie selbstverständlich. Vor allem aber sein Quartett, 1869 gegründet, stand in wechselnden Besetzungen vier Jahrzehnte lang für vollendete Ensemblekunst.



Bild 9:  
Ferdinand Schmutzer, Radierung 1904 (Frankfurt/M., Privatbesitz<sup>24</sup>)

<sup>23</sup> Vgl. Wasieliewski, Wilhelm J., Selbstzitat einer Kritik vom November 1860, in: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1910, S. 498f.

<sup>24</sup> Mit freundlicher Genehmigung des Besitzers. Das Negativ stammt aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Vom Jahre 1869 ab sah Berlin etwas ganz Neues, Unerhörtes: einen vollen Konzertsaal, dessen Estrade sich ebenfalls bald füllte. Ein Tempel der Kunst war entstanden, und in hellen Scharen strömten die Gläubigen hin, um aus dem Munde eines Priesters die neue Lehre zu vernehmen. Ich spreche von den Joachimschen Quartettabenden in der Singakademie. Am 31. Oktober 1869 trat Joachim mit seinen Genossen Schiever, de Ahna, Müller vor eine Gemeinde, die in demselben Augenblicks e i n e Gemeinde ward. ... Der Priester auf dem Podium kündigte nicht eine neue Lehre, wohl aber die alte durch neue, herrliche Tat. Wohl lockte vor allem Joachim in die Singakademie, er aber mit seiner hohen Auffassung von der Kunst wählte seine Genossen mit Sorgfalt und tat alles, um die Darstellung der klassischen Kammermusik über alle Zweifel zu erheben. Gewiss hatte man in den letzten Jahren gelegentlich von dem Florentiner Quartett ein Quartettspiel vernommen, das fern von der breiten Straße der Mittelmäßigkeit lag. Aber etwas anderes war es doch, wenn eine feste Institution mit einem Künstler an der Spitze, der ein Stück lebendiger klassischer Tradition verkörperte, die planmäßige künstlerische Erziehung der Masse übernahm. Das bedeutete nichts mehr und nichts weniger als die bisher entbehrte unentbehrliche Grundlage für ein innerlich starkes, im Charakter der Stadt begründetes Musikleben.<sup>25</sup>

So Adolph Weissmann in seinem 1911 erschienenen Buch *Berlin als Musikstadt*. Das Bild hat sich gewandelt: aus „Bei Bettine“ ist eine öffentliche, fest institutionalisierte Konzertreihe geworden. Der Primgeiger, der uns *bei Bettine* den Rücken zuwendet, wird nun 1905, am Ende seines Lebens als Führer eines Quartetts dargestellt. Gleichsam erleuchtet muß er (im Gegensatz zu seinen Mitspieler) nicht mehr in die Noten sehen. Sie fallen hinab. Das Licht rückt die Noten, die hier für das Werk stehen, und das Gesicht Joachims ins Zentrum, so als wäre der Geist des Komponisten über seinen Interpreten gekommen. Stand „Bei Bettine“ das Werk im Vordergrund, ist es hier der Spieler, jedoch nicht als Virtuose sondern als Stellvertreter des Komponisten. Und die Zuhörer? Man sieht sie nicht und sie sind auch überflüssig, wird hier doch Kunst um der Kunst willen lebendig. Dennoch sind sie viel stärker anwesend als auf dem Aquarell von Menzel, denn der Cellist (Robert Hausmann) sieht den Betrachter des Bildes direkt an. Warum spielt der Cellist nicht? Auch der Raum ist nur angedeutet. Ist es ein Privatraum oder ein öffentlicher Konzertsaal? Edith Stargard Wolff, Tochter des berühmten Berliner Konzertagentenpaares Louise und Hermann Wolff in ihren Erinnerungen:

Ich habe Joachim nur noch selten als Solisten gehört und ihn nur ein einziges Mal dirigieren sehen, ohne jedoch einen bleibenden Eindruck davon empfangen zu haben. Wenn auch die Technik seiner linken Hand allmählich zu schwinden begann und jüngere Geiger ihm an Virtuosität bereits überlegen sein mochten, so empfand man doch die Stilreinheit und die geistige Erfassung seines Spiels als etwas Einzigartiges.

<sup>25</sup> Vgl. Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, Berlin und Leipzig 1911, S. 311.

Die weihevollere Stimmung jener Quartettabende in der Singakademie läßt sich mit Worten kaum beschreiben. Andachtsvoll, wie die Gemeinde einer Kirche, lauschte das Publikum dem Spiel der Vier. Kannte man auch seinen Nachbarn und die Umsitzenden nicht mit Namen, so fühlte man sich doch mit ihnen zu einer Gemeinschaft verbunden durch die regelmäßige Begegnung an dieser, edelster Kunst geweihten Stätte. Hörer waren darunter, die von weither kamen und oft erst lange nach Mitternacht ihren Wohnsitz in irgendeinem Nachbarort erreichen konnten.<sup>26</sup>

Der Konzertsaal eine Kirche, das Publikum eine Gemeinde, der Künstler nicht nur ein Priester, sondern ein Volkserzieher. Bekanntlich wurde Joseph Joachim 1869 nach Berlin berufen, um dort eine Musikhochschule aufzubauen. Daß ein ausübender Künstler mit einer solchen Aufgabe betraut wurde, war durchaus umstritten, und es war vor allem seine Freundschaft mit Brahms, dessen Kammermusik er zum größten Teil in Berlin uraufführte, die ihm die Legimität gab. So hatte er nahezu vierzig Jahre lang die Gelegenheit, sein Verständnis von Kunstausbübung auch auf seine Hochschularbeit zu übertragen.<sup>27</sup> Nicht im spieltechnischen Sinne machte er Schule, aber im ästhetischen, im Verständnis vom Kunst und der Rolle des Künstlers. Entsprechend präsentiert Schmutzer ihn auf seiner Radierung. Durch seine Unterrichtsweise, durch seine Berufungspolitik, durch seine Konzertreihen prägte er das Musikverständnis mehrerer Generationen in seinem Geiste.

Ein entsprechendes Bild von Clara Schumann existiert nicht.

Clara Schumann konnte, auch wenn sie in späten Jahren eine Anstellung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main als Klavierlehrerin übernahm, nicht Öffentlichkeit prägen. Als Frau konnte sie keine Repräsentantin des Staates sein, nicht wie Joachim als Hochschulleiter, als Mitglied der Preußischen Akademie der Künste weder die deutsche Instrumentalmusik, noch die Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs repräsentieren. So wurde sie denn, als sie im Jahre 1896 starb, unter dem Motto „welche Künstlerin diese Frau, welche Frau diese Künstlerin“ nicht als schulebildend, sondern als einzigartige Erscheinung gerühmt, während der Tenor der Nachrufe auf den Tod von Joseph Joachim lautete, mit ihm ginge eine Ära zuende, eine Ära des Wandels des deutschen Konzertlebens und der Verständnisses von Kunstausbübung.

<sup>26</sup> Stargardt-Wolff, Edith, *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 149.

<sup>27</sup> Borchard, Beatrix, „Im Dienst der echten, wahren Kunst‘ – Joseph Joachim und die Hochschule für Musik“, in: *„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“*, 300 Jahre Akademie der Künste, Berlin 1996.



Bild 10: Clara Schumann im Alter (Photographie der Gräfin Oriola; Freiburg, Privatbesitz)

# VIRTUOSITÄT, BRAVOUR UND POETIK DES AUSDRUCKS: DIE IMPROVISATORIN CLARA SCHUMANN-WIECK

VON CLAUDIA DE VRIES

Der Begriff Improvisation läßt, bezieht man ihn auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Assoziationen zu Virtuosität, Bravour und publikumswirksamen „Produzieren“ entstehen. „Freyes Fantasieren“ bildet zu jener Zeit keineswegs nur eine eigene Art der Musikausübung, sondern ist als schöpferisches Moment noch eng verbunden mit dem sogenannten „schönen Vortrag“ und der Komposition. In Czernys 1839 erschienenem Lehrwerk *Von dem Vortrage*<sup>1</sup> wird der Leser, die Leserin konfrontiert mit einem Idealbegriff des „musicus“, der nach Möglichkeit die Tätigkeiten des Vortragens, des Komponierens und des Fantasierens in einer Person vereinigen soll. Damit steht der Vortragende dieses Zeitalters als kundiger, breit ausgebildeter und fähiger „musicus“ gleichberechtigt neben dem Komponisten.

Zum eben beschriebenen Musiker-Typus ist auch Clara Wieck-Schumann zu rechnen. Ihre Ausbildung durch Friedrich Wieck zeigt von allem Anfang an die Merkmale breit angelegten, vielumfassenden Virtuositäts auf. Vortragskunst und musikalischer Ausdruck entstehen weitgehend im Zusammenhang mit der Ausbildung in virtuoser Klaviertechnik, in der Komposition und in der Kunst der „freyen Fantasie.“ Darüber hinaus ist die Vorbereitung auf die klaviersolistische Tätigkeit geprägt von einem Gleichgewicht zwischen ästhetischen und der Publikumsrealität angepassten pragmatischen Motivationen.

Am Werdegang der Komponistin Clara Wieck-Schumann<sup>2</sup> läßt sich nachvollziehen, wie ein zunächst selbstverständliches Überlappen der Tätigkeiten der Virtuosa einerseits – als Vortragende und als Improvisatorin – und der Komponistin andererseits in der künstlerischen Partnerschaft mit Robert Schumann allmählich in Frage gestellt wird. Denn in diesem auf künstlerische Ganzheit zielenden Anspruch entsteht – vorerst aus äußerlichen Gründen – eine Spaltung, in deren Folge Robert Schumann vermehrt das schöpferische, Clara Wieck-Schumann hingegen zunehmend die sogenannte reproduktive Tätigkeit ausübte. Diese Aufteilung künstlerischer Reviere ist bezeichnend für die allgemein sich vollziehende Entwicklung des Auseinandergeratens von Produktivem und Reproduktivem im Künstlerkonzept der Zeit. Clara Schumann hört ziemlich genau zum Zeitpunkt von Schumanns Tod auf zu komponieren und bekennt sich von da an aus-

<sup>1</sup> Carl Czerny, *Von dem Vortrage*, op. 500, dritter Teil (Wien 1839/21842), hrsg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991.

<sup>2</sup> Vgl. Janina Klassen, *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosa als Komponistin*, Kassel 1990 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 37).

schließlich zu ihrer reproduktiven Aufgabe als Interpretin. Das Fantasieren hingegen bildet weiterhin einen wichtigen Pfeiler ihres Künstlertums, bei dem es in der Folge vor allem um eine individuelle Stilfindung und um die Konsolidierung eines persönlichen Interpretationsideals geht,<sup>3</sup> dem nicht nur die Texttreue und das „Divinieren“ des Geistes einer musikalischen Komposition oberstes Anliegen ist, sondern das auch interpretationsgeschichtlich eine neue Ära einläutet.

Die Stationen von Clara Wieck-Schumanns Weg zum Virtuositentum lassen sich folgendermaßen skizzieren: Zunächst ist da Friedrich Wiecks aus der Arbeit mit Clara entstandenes *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht*,<sup>4</sup> in dem die vielfältigen Übungen in freiem Spiel in allen Tonarten als ein sinnvoller Auftakt zum Fantasieren am Klavier dargestellt sind. Die ebenfalls später von Claras Bruder Alwin Wieck herausgegebenen *Materialien zu Friedrich Wiecks Pianoforte-Methodik*<sup>5</sup> bilden in den nächsten Jahren den „Gradus ad Parnassum“ zu Virtuosität und Bravour bei gleichzeitiger Ausbildung einer äußerst vielfältigen, verfeinerten, der Poetik des Ausdrucks dienenden Anschlags- und Tonbildung. 1829/30 erscheint in Wien Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200. Als einer der letzten Didaktiker, die sich mit dem Lernen und Lehren von Improvisation befassen, betrachtet Czerny noch 1830 das Fantasieren als „eine besondere Pflicht und Zierde“ für den Klaviervirtuosen. 1839 hingegen findet in seiner *Pianoforteschool* op. 500 dieser Punkt keine Erwähnung mehr. Der Grund: Das Fantasieren gerät aus der Mode, ist nicht mehr gefragt. Spätere Schulen konzentrieren sich durchweg auf das Üben von „Stücken vortrefflicher Meister“ und enthalten keine Anweisungen mehr zum Improvisieren.

Wie zur Komposition so gehören auch zum Fantasieren – so Czerny in seiner Einleitung zur *Systematischen Anleitung* – neben der „natürlichen Anlage“ diejenigen Fertigkeiten, die auch Wieck anzuregen und auszubilden versucht, nämlich „Erfindungsgabe“, „lebhaftige Einbildungskraft“, ein „großes musikalisches Gedächtnis“, „gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre“ und ein „vollkommen ausgebildetes Spiel.“<sup>6</sup>

1831 beginnt Clara mit dem Studium der *Anleitung*:<sup>7</sup> Sie fantasiert täglich zu ihr gegebenen Themen und übt die von Czerny empfohlenen Musterbeispiele aus der Klavierliteratur, sofern diese sich nicht schon in

<sup>3</sup> Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld zwischen Tradition und Individualität*, Mainz 1996 (Schumann Forschungen 5).

<sup>4</sup> Alwin Wieck, *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht. Nach Friedrich Wieck's Methode*, Leipzig o.J. [1880].

<sup>5</sup> Ders., *Materialien zu Friedrich Wiecks Pianoforte-Methodik*, Berlin 1875.

<sup>6</sup> A.a.O., 3 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Clara Wieck, *Tagebücher (1824–1831)*, Robert Schumann-Haus, D-Zwickau (Archiv-Nr. 48771–A3), Druck in Vorbereitung.

ihrem Repertoire befinden. Unter diesen Beispielen finden sich Czernys *Decameron*, Variationen von Ries sowie größere Variationswerke über Opern-themen von Herz, Hüntten, Kalkbrenner und Pixis. Aber sie studiert auch Chopins Variationen über „Là ci darem la mano“ aus Mozarts *Don Giovanni* und Beethovens 1833 veröffentlichte *Chorphantasie* op. 80. Dazu komponiert sie in dieser Periode ihre *Variationen über ein Tyrolerlied* (1830), Variationen über ein Originalthema (1830), ihre *Romance variée* op. 3 (1833) und ihre *Konzertvariationen* op. 8 und op. 9 (1837 und 1838).<sup>8</sup> In diesen Kompositionen schlägt sich die intensive Auseinandersetzung mit Czernys Anleitung nieder, deren wichtigste Schwerpunkte sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- kurzes Präludieren als Einspielübung auf fremden Instrumenten
- längeres Präludieren als eine zum nachfolgenden Stück gehörige, dem Charakter angemessene „Introduction“ (auch „Vorspiel“ genannt)
- Kadenz im Sinne einer „Geschmacksverzierung“ über einem Quartsext- oder Septimenakkord, wobei feinste Delikatesse des Gefühls wie auch Kraft und Bravour gezeigt werden können
- Konzertkadenz
- Stegreif-Fantasieren über ein oder mehrere Themen unter Einbezug musikalischer Tagesneuigkeiten, beliebter Motive aus Opern und Gesängen usw.
- Variationen
- Fantasieren im „gebundenen Styl“ (Fugieren).

Einige Beispiele aus der Kompositionswerkstatt der jungen Clara Wieck sollen ihren Improvisations-Stil veranschaulichen. Die 1833 entstandene *Romance variée* op. 3 ist ein Musterbeispiel „fantasierender“ Kompositionspraxis – hier schreibt die fantasierende Virtuosin. Davon zeugt vor allem die „Introduzione“, welche – gemäß Czerny – den Charakter des augenblicklichen Einfalls wiedergibt:

Clara Wieck  
Op. 3

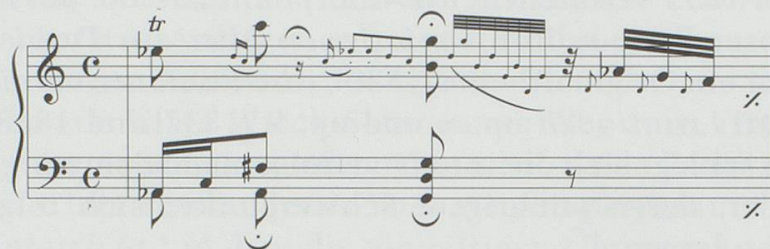
Introduzione  
Moderato a piacere

Bsp. 1: op. 3-1<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908/31919, 615–624.

<sup>9</sup> Aus: *Clara Schumann, Romantische Klaviermusik* (Hrsg. Franzpeter Goebels), Bd. 2. Heidelberg 1977.

Von dieser fantasierenden Kompositionspraxis zeugen auch die als freie Improvisationen wirkenden Überleitungen zwischen den verschiedenen Variationen und die zeitlich frei zu gestaltende „a piacere“-Stelle am Ende der fünften Variation:



Bsp. 2: op. 3, T. 96

Gleichzeitig sind für die interessante Vielfalt und den Effekt des „improvviso“ eine vielfältige Abwechslung der Passagenbildung und der Ausdrucks- und Anschlagsmittel sowie ein gelegentlicher Tonart- und Taktwechsel verantwortlich.

In den Bellini-Variationen op. 8 (über die Cavatina aus *Il Pirata*) bedient sich Clara Wieck der von Czerny erwähnten „unendlichen Formen,“ über die der Improvisator/die Improvisatorin von Variationen verfügen kann; es finden sich vielfältige Arten von „Passagen und Figuren,“ Triolen, Sextolen, Sprünge, Arpeggien, chromatische Passagen, vielfältige Gestaltung eines kantablen Baß-Motives in der 3. Variation, kontrastierende Gegenüberstellung verschiedener Tempi, Tonartwechsel und dergleichen mehr.

Trotz einer Vielzahl virtuoser Klischees macht sich in diesen Variationen das Bedürfnis der Virtuosa bemerkbar, auch ausdrucksmäßig zu brillieren. Hier kann die Spielerin zeigen, was sie – auch im Bereich der vielfältigen und sehr verfeinerten pianistischen Klanggestaltung – kann. Das Stück, komponiert aus Anlaß der ersten Konzertreise nach Berlin 1837, hatte großen Podiumserfolg und wurde vom dort tätigen italienischen Kapellmeister Gasparo Spontini als „das größte und schönste Musikstück der Bravura der neuesten Zeit“ bezeichnet.<sup>10</sup>

Das Klavierkonzert op. 7 (1833–35) weist, abgesehen von den komponierten Aspekten seiner Anlage, als virtuose Schöpfung mit der eminenten Funktion der „Produktion“ Merkmale auf, die Czernys Feststellung der Nähe von Komposition und Fantasie vergegenwärtigen. Aufgrund der weitgehenden Dominanz des Soloparts in allen Sätzen liegt die Annahme eines „pragmatischen“ Ansatzes nahe. Vermutlich wurde das Konzert auf Konzerttourneen von Clara gelegentlich auch ohne Orchesterbegleitung als Solostück aufgeführt. Die Sätze sind durch improvisiert wirkende Über-

<sup>10</sup> Käthe Walch-Schumann, Friedrich Wieck, *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, Köln 1968 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 74), 68.

gänge aneinandergelagert und formen sich dadurch zu einem einheitlichen und doch abwechslungsreich gestalteten Stück, das sich nicht nach konventionellen Regeln analysieren lässt. Die vielen figurativen Elemente und die Diversität der Passagenbildung unterstützen den Eindruck, es liege hier ein Werk vor, in dem sich die Komponistin gerade aufgrund des funktionell-pragmatischen Ansatzes – wiederum zitiere ich Czerny – von rednerischer „Zierlichkeit und Anmuth, Klarheit, geschmackvollen Wendungen, Besonnenheit und Rücksicht auf die Fassungskraft des Zuhörers, Eleganz und passenden Verzierungen“<sup>11</sup> ebenso wie von großzügigen formal-konstitutiven Gedanken<sup>12</sup> leiten lässt.

Adagio  
a piacere senza tempo  
mf p pp  
red. \*

Bsp. 3: op. 7 Allegro maestoso. T. 146

61  
Pk. tr. pp <> pp <>  
Klav. a piacere poco a poco riten. mf p p p p  
Vc. Solo ritard. sf marc. pp <> pp <>  
red. red.

Bsp. 4: op. 7, Romanze, T. 61–66<sup>13</sup>

In diesem Zusammenhang möchte ich die Aufmerksamkeit auf die Rolle des Fantasierens in den Konzertprogrammen der Virtuosin lenken: Pragmatisches Vorgehen sowie das Streben nach Publikumswirksamkeit waren

<sup>11</sup> Czerny, a.a.O., 1829/1830, 36.

<sup>12</sup> Diese soll nach Czerny ein guter Improvisator immer berücksichtigen.

<sup>13</sup> Aus: Janina Klassen (Hrsg.), *Konzert für Klavier und Orchester a-moll*. Orchesterpartitur, Wiesbaden 1990.

bei den für den eigenen Konzertgebrauch komponierten frühen Werken ausschlaggebend. Dazu paßt es, daß Clara Wieck auf den ersten Konzertreisen eine eigene Komposition und eine Improvisation als Festpunkte des Programmes konstellierte. Dazu kamen Werke von Komponisten, die gerade in Mode waren. Aber bereits nach den ersten Podiumserfolgen – z.B. schon auf dem Berliner Tournee 1837 – kommen Bach, Beethoven und Chopin aufs Programm. Die bravourmäßige, publikumswirksame, „brillante Production“ eigener Improvisationen und besserer Salonstücke aus eigener Werkstatt oder von Komponisten wie Pixis, Henselt, Liszt und Thalberg weicht in Claras Programmen gegen Ende der Dreißiger Jahre der „Reproduktion“ kurzer „gediegener“ Piècen, die sicherlich auch unter dem Aspekt des Salonmäßigen, einer gewissen Intimität gewählt wurden, wie Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, Schuberts *Moments musicaux*, Chopins Etüden, Nocturnes und Mazurken, Schumanns Phantasiestücke, Noveletten, Romanzen usw. Dies ist zudem ein Weg, gleichzeitig zwei Ziele zu verwirklichen: zum einen, das Publikum virtuos zu unterhalten und es zum anderen durch die Vermittlung „guter“ Musik ästhetisch zu bilden.

Auf ausgedehntes öffentliches Fantasieren hat Clara Wieck-Schumann, im Gegensatz zu manchen ihrer Zeitgenossen, offensichtlich bereits früh verzichtet. Jedoch dürfte sie laut einer Aussage ihrer Halbschwester, der Pianistin Marie Wieck, in öffentlichen Konzerten zwischen Stücken mit nicht verwandten Tonarten eine Art Verbindungskadenz improvisiert haben: „Klara spielte vor den Stücken nur einige schöne Akkorde, Bülow und andere dagegen fantasierten nicht nur über das kommende Stück, sondern auch noch nachträglich über das Vorhergehende, so daß sie immer sehr lange aus dem Präludieren gar nicht herauskamen. Damit will ich aber nicht sagen, daß man ohne jeden Übergang aus einer in die andere nicht-verwandte Tonart übergehen soll.“<sup>14</sup>

Um nochmals zu Clara Wieck-Schumanns fantasierender Kompositionspraxis zurückzukommen, so sind ihre Konzertkadenzen zu Mozarts und Beethovens Klavierkonzerten weit bekannter als die gerade erwähnten frühen Kompositionen. Sie entstanden später: Zwei Kadenzen zu Beethovens G-dur-Konzert op. 58 wurden 1846 geschrieben, und eine Kadenz zu seinem c-moll-Konzert op. 37 entstand im Jahre 1868. Wann die beiden Kadenzen zu Mozarts d-moll-Konzert K. 466 komponiert wurden, ist unklar; sie erschienen erstmals 1891. Die gattungsspezifisch durchaus als Fantasien zu betrachtenden Kadenzen sind als Zeugen veränderten ästhetischen Bewußtseins zu verstehen.<sup>15</sup> Durch den Spiegel der Kadenzen bietet sich die Gelegenheit, Clara Schumanns Mozart- und Beethoven-

<sup>14</sup> Marie Wieck, *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, Dresden/Leipzig 1912/21914, 348.

<sup>15</sup> Vgl. Günter Katzenberger, „Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und Beethovenauffassung“, in: *Festschrift Erich Valentin*, Regensburg 1976, 61–77.

verständnis näherzukommen. Dieses scheint einerseits von spontanem künstlerischem Empfinden, andererseits vom Respekt vor dem Quellenwert des überlieferten Werkes bestimmt gewesen zu sein. Von Mozarts Klavierkonzerten lernte Clara Wieck-Schumann einen wichtigen Teil erst um 1850, also relativ spät kennen.

Abschließend möchte ich die Aufmerksamkeit auf die ein ganzes Künstlerinnenleben lang lebendige Funktion des Improvisierens in Clara Wieck-Schumanns Werdegang von der Virtuosin zur Interpretin und Schumann-Autorität richten. In der Staatsbibliothek zu Berlin finden sich die Autographe der unveröffentlichten Präludien und Vorspiele der Künstlerin. Auf ein Einlageblatt schrieb Marie Schumann 1929: „In ihren letzten Lebensjahren schrieb unsere Mutter auf unsere Bitten die Uebungen nieder wie sie sie in ihre Tonleitern, mit denen sie täglich ihr Studium begann, einflocht, sowie einige Vorspiele, wie sie sie vor ihren Stücken zu improvisieren pflegte, ganz frei dem Moment hingegeben; auch öffentlich tat sie dies u. man konnte aus der Art wie ihr die Harmonien zuströmten, ermes- sen wie sie disponiert war. Nun meinte sie zwar es sei ihr nicht möglich diese Art von freiem Phantasieren festzuhalten, doch gab sie endlich unsern Bitten nach und so entstanden diese kleinen Vorspiele.“ Unter den Vorspielen befinden sich einige als „frei“ bezeichnete Fantasien und einige Vorspiele zu Stücken Robert Schumanns, so zur f-moll-Sonate und zu einigen seiner *Phantasiestücke* op. 12, darunter „Des Abends,“ „Aufschwung“ und „Schlummerlied.“



Bsp. 5: Vorspiel zu „Aufschwung“ (op. 12/2).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Aus: Präludien und Vorspiele (ausgeschriebene Improvisationen), wahrscheinlich um 1895 von Clara selbst aufgeschrieben. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Mus. Ms. Autogr. C. Schumann 9).

Aus diesen Vorspielen werden zwei wichtige Funktionen deutlich, die das Improvisieren bis zuletzt für die Künstlerin erfüllte, nämlich das Präludieren als finger- und anschlagstechnische Übung einerseits, andererseits aber auch das freie Improvisieren eines Vorspiels als „Ausdrucksbild,“ als eine aus dem Moment heraus gestaltete Stimmungs- und Interpretationsvorbereitung. Beide Arten des Fantasierens entsprachen in ihrer Zielsetzung weitgehend Czernys Ausführungen zum Präludieren, wurden aber durch die Jahre von Clara Wieck-Schumanns ganz persönlichem Stil und – besonders, was die hier erwähnte Gruppe der ausgeschriebenen Vorspiele betrifft – von einem veränderten ästhetischen Verhältnis zur Interpretationspraxis geprägt. Als vorbereitendes Eintauchen in die Atmosphäre des zu spielenden Werkes erfüllte das Vorspiel offenkundig die Funktion der freien Einstimmung auf die ernste Aufgabe der „werktreuen“ Interpretation, bei der es darum ging, in das Werk wie auch in sich selbst einzudringen, um sich die Musik auf diese schöpferische Weise „zu eigen zu machen.“

Auf dem Boden einer außerordentlich gründlich ausgebildeten Virtuosität und über, ja durch eine perfekte Beherrschung der Kunst der „freyen Fantasie“ vollzog sich in Clara Wieck-Schumanns Werdegang die Genese eines neuen, persönlichen und epochemachenden Interpretationsstils, der vor allem der Poetik des Ausdrucks und dem lebendigen inneren Kontinuum eines musikalischen Kunstwerks dienen wollte.

„LA HAUTE GYMNASTIQUE MUSICALE“  
– APPARATE ZUR AUSBILDUNG DES KÖRPERS AM KLAVIER  
IM 19. JAHRHUNDERT

VON MARTIN KIRNBAUER

Da, wo das bloße Virtuosenenthum anfängt, und sei es noch so bedeutend, da hört der Geist auf. [...] Die Finger der heutigen Virtuosen sind vortrefflich eingölt, da stockt nichts, da knarrt nichts; ein Rad, ein Finger will ich sagen, greift in den andern ein, daß es eine Freude ist, aber Welch' dürftige Musik geben sie! [...] Weg mit den Genfer Uhrwerken! Die Maschinen und Räderwerke sind ganz vortrefflich, aber die Musik taugt zum Teufel nichts.<sup>1</sup>

Dieser anschauliche Bericht über in Maschinen mutierte Musiker in Robert Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* von 1843 ist vielleicht mehr als nur ein starkes Bild für klavierspielende Virtuosen. Er könnte sogar wörtlich zu nehmen sein, visualisiert er doch zugleich die Apparate und Gerätschaften, die im ganzen 19. Jahrhundert und noch bis in die 1930er Jahre hinein zum Ausbilden, Trainieren und Disziplinieren von KlavierspielerInnen eingesetzt wurden. Während diese Klavierspiel-Maschinen heute fast vergessen und nurmehr wegen ihrer Kuriosität oder im Zusammenhang mit Schumanns Lähmung der rechten Hand bekannt sind, waren sie seinerzeit keineswegs außergewöhnlich und hatten ihren festen Platz in der Klavierpädagogik.

Es hat seine Gründe, warum die meisten dieser Apparate gerade im 19. Jahrhundert und besonders für PianistInnen konstruiert wurden. Mit einigen Stichworten möchte ich zunächst einen Hintergrund skizzieren, vor dem anschließend eine kleine Geschichte der „handanlegenden“ Erziehungsmethoden am Klavier erzählt werden kann.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „Dblr.“ [=Davidsbündler], „Briefe aus Paris“, in: *NZfM* 18 (1843), 82–83.

<sup>2</sup> Eine eigentliche Geschichte ist noch zu schreiben, hingewiesen sei aber auf folgende Literatur, die Beiträge zu unterschiedlichen Aspekten bietet: Paul Raspé, „Pianos, virtuoses et instruments de torture à l'époque romantique“, in: *Clés pour la musique* Nr.31/32 (1971), 11–14; David B. Huron, *Physiology and music in the late Industrial Revolution: A catalogue of sources*, Waterloo 1981 (maschschr.); Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele - Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert* (= Materialität und Zeichen) München 1989 (zugleich Diss. Freiburg 1988); Andreas Ballstaedt & Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= BzAfMw 28), Wiesbaden & Stuttgart 1989; Martin Gellrich, „Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: Werner Pütz (Hg.), *Musik und Körper* (= Musikpädagogische Forschungen 11), Essen 1990, 107–138; Robert E. Sheldon, Eintrag „Keyboard practice and exercise aids“, in: Robert Palmieri (Hg.), *Encyclopedias of keyboard instruments 1: The piano*, New York & London 1994, 194–202.

Das Klavier avancierte vom Ende des 18. Jahrhunderts an zum wichtigsten Musikinstrument einer bürgerlichen Musikkultur, präsent nicht nur in den Konzertsälen, sondern auch in den Privatwohnungen. Dort befriedigte es den täglichen Bedarf an Verfügbarkeit der in Konzerten zu hörenden Musik, die große Musik konnte in reduzierter Form wie Klavierauszügen und Bearbeitungen im eigenen Heim reproduziert werden.

Die Aufgabe der häuslichen Aufführung fiel vornehmlich der „höheren Tochter“ zu, in deren Erziehungsprogramm das Klavierspiel seinen festen Platz einnahm.<sup>3</sup> Marie d'Agoult, Schriftstellerin und Lebensgefährtin Franz Liszts, bemerkte scharfsinnig, daß es bei diesem obligatorischen Klavierunterricht nicht so sehr um die Musik ging als um das Abrichten der jungen Mädchen:

On sait qu'en France les leçons de piano considérées comme le complément de toute bonne éducation, n'ont aucunement pour but d'initier une jeune fille au grand art de la musique, mais seulement de faire d'elle une machinale, une insipide exécutante, capable, en attendant le mariage, de divertir pendant une heure l'ennui des soirées de famille, de jouer en mesure, ou à peu près, une contredanse pour faire danser les voisines, à la campagne, d'accompagner au besoin quelque virtuose de sa force, exercée celle-là, aux arpèges de la harpe, ou bien à la romance.<sup>4</sup>

Das Klavier diente der Sozialisation und wurde als ein zentraler Ort der Menschenformung und -bildung entdeckt. Das Erlernen des Instrumentes verlangte das Beherrschen des Körpers wie auch der Empfindungen und fesselte die SpielerInnen täglich für längere Zeit an ihr Instrument. Besonders drastisch wird dieser Zusammenhang von Klavierspiel und Körperdisziplinierung in einer Abbildung aus Jacques Delpechs *De l'orthomorphie* von 1828 ausgedrückt:

<sup>3</sup> Siehe u.a. Arthur Loesser, *Men, women, and pianos. A social history*, New York 1954 (3/1990); Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M. & Leipzig 1991 (Habil.-Schrift Oldenburg 1987); Richard Leppert, *The sight of sound. Music, representation, and the history of the body*, Berkeley, Los Angeles & London 1993.

<sup>4</sup> Daniel Stern [= Marie d'Agoult], *Mes Souvenirs 1806–1833*, Paris 1877, 114: „Bekanntlich sollen in Frankreich die Klavierstunden – notwendig zur Vervollständigung einer jeden guten Erziehung – ein junges Mädchen keineswegs in die Kunst der Musik einweihen; sondern sie machen aus ihr eine maschinenhafte und fade Ausführende, die, wartend auf die Ehe, die Langeweile der Familienabende für eine Stunde zerstreuen, für den Tanz der Nachbarinnen auf dem Land eine Contredanse mehr oder weniger im Takt spielen, und, wenn nötig, irgendeine in Harfenarpeggien oder Romanzen geübte Virtuosin nach Kräften begleiten kann.“

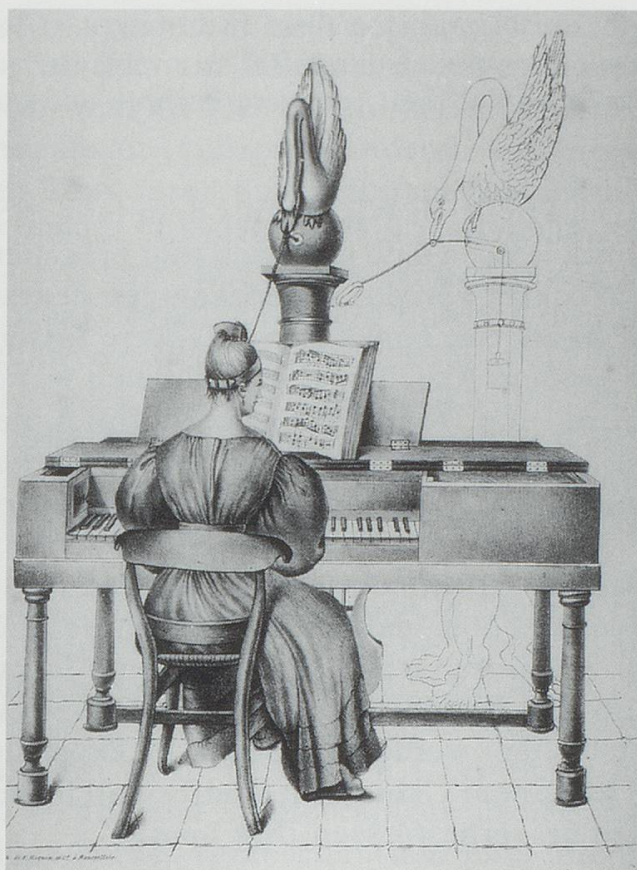


Abb. 1 Jacques Delpech, *De l'orthomorphie ou de l'art appelé orthopédique*, Paris 1828, planche LXVIII: „colonne à contre-poids, pour l'étude du piano, de la harpe, du dessin, etc.“

Schauplatz der Vollstreckung ist der Platz vor dem Instrument, der dort angebundene (weibliche) musizierende Körper lässt sich beiläufig bilden und formen.<sup>5</sup>

Die technische Entwicklung der Klavierinstrumente und – damit verbunden – ihrer Spieltechnik und Musik liefert konkrete Gründe für die im 19. Jahrhundert in Mode kommenden mechanischen Übehilfen:

Zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die alten berühmten, dünnen, bescheidenen Silbermannschen Claviere und Kielflügel von 5 Octaven, worauf Mozart und Haydn spielen mussten, den Hammerklavieren von 6 Octaven und ersten An-

<sup>5</sup> *De l'orthomorphie, par rapport à l'espèce humaine; ou recherches anatomico-pathologiques sur les causes, les moyens de prévenir, ceux de guérir les principales difformités, et sur les véritables fondemens de l'art appelé orthopédique*, Paris 1828, planche LXVIII: „colonne à contre-poids, pour l'étude du piano, de la harpe, du dessin, etc.“ – Der in der Abbildung durch den Schwan angedeutete sexuelle Subtext soll hier nicht weiter verfolgt werden, genauso wenig wie der wichtige Kontext der Androïden des 18. Jahrhunderts wie z.B. in Julien Offroy de Lamettries *L'homme machine* und der zeitgenössischen pädagogischen Vorstellungen etwa eines Daniel Gottlob Moritz Schreber.

fängen unserer grossen Pianoforten Platz machten, entwickelte sich auch das sogenannte Bravourspiel, was sich durch Vollstimmigkeit, schnell abwechselnde Harmoniefolgen, Brillanz, Keckheit, grössere Technik und ganz neue Klangeffekte auszeichnete.<sup>6</sup>

Diese Beobachtungen Friedrich Wiecks aus dem Jahr 1853 zur veränderten Bau- und Spieltechnik liessen sich ergänzen und präzisieren, wie z.B. durch Hinweise auf den Wechsel von der leichtgängigen deutschen zur schwereren englischen Mechanik, die zunehmend stärkere Saitenspannung und die dadurch benötigte größere Anschlagskraft, die sich wandelnde und zunehmend normierte Arm- und Handstellung beim Spiel, den sich verändernden Fingersatz, die wachsenden musikalisch-technischen Anforderungen, die Systematisierung der Spieltechnik in Einzelelemente etwa in Form von Etüden etc.<sup>7</sup>

Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende industrielle Produktion von Klavieren hatte zur Folge, daß die Firmen immer größere Stückzahlen von Instrumenten an einen stetig wachsenden Markt von Abnehmern liefern konnten.<sup>8</sup> Im gleichen Maße mußte dieser Markt von Klavierlehrern und Klavierschulen bedient werden. Diese rasche Expansion und Oekonomisierung hinterließ auf einem Gebiet mit traditionell persönlichen und übersichtlichen Unterrichtsverhältnissen ihre Spuren.

\*

Der früheste Beleg für ein mechanisches Hilfsmittel im Klavierunterricht findet sich in François Couperins *L'Art De toucher Le Clavecin* (Paris 1717). Couperin stellt fest, daß Kinder zwischen sechs und sieben Jahren wegen der besseren Möglichkeit der Handformung zur Unterrichtung am geeignetsten wären,<sup>9</sup> und er beginnt mit dem peniblen Adjustieren des

<sup>6</sup> Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang – Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, 104; ganz ähnlich äußerten sich François-Joseph Fétis & Ignatz Moscheles, *Méthodes des Méthodes de Piano ou Traité de l'Art de jouer de cet Instrument ...*, Paris s.a. [1840] (Reprint Genève 1973), 1–2.

<sup>7</sup> Siehe Roland Häfner, *Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente* (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München 2), München 1937; Kurt Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierspiel. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Diss. Berlin 1952); Elizabeth Norman McKay, *The impact of the new pianofortes on classical keyboard style: Mozart, Beethoven and Schubert*, West Hagles 1987; Martin Gellrich, a. a. O.

<sup>8</sup> Siehe z.B. Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle. Des artisan face à l'industrialisation* (= Faculté de Philosophie et Lettres XCIV), Bruxelles 1985.

<sup>9</sup> „... naturellement, pour mouler; et former des Mains à L'exercise du Clavecin, le plutot, est le mieux“, *L'Art De toucher*, 3.

Körpers vor der Klaviatur. Um die Haltung der Hände in die richtige Höhe zu korrigieren, empfiehlt er ein Stöckchen, das zwischen beide Arme des Spielenden geschoben und als Hebel vom Lehrer bedient wird.<sup>10</sup>

Zur Kontrolle einer absolut ruhigen Handstellung legten Muzio Clementi und Daniel Gottlob Türk ihren SchülerInnen Gewichte oder Münzen auf den Handrücken;<sup>11</sup> Johann Nikolaus Forkel hängte Gewichte an die Handgelenke;<sup>12</sup> es wird auch von einem Glas Wasser berichtet, das „im Falle“ eines Fehlers deutlichere Spuren auf dem Körper hinterließ.<sup>13</sup> Das Grundprinzip eines zusätzlichen Gewichtes wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts weiter verfolgt, allerdings mit der vornehmlichen Absicht der Kräftigung der Muskulatur in Fingern und Händen. Entwickelt wurden schwere Manschetten für die Handgelenke,<sup>14</sup> Schmuckstücken vergleichbare Fingerringe und Armreifen<sup>15</sup> oder Handschuhe mit eingenähten Gewichten an den Fingerkuppen.<sup>16</sup>

Eine andere und neue Qualität findet sich in kleinen Geräten, die unter Namen wie „Digitorium“, „clavier de poche“ oder „Piano muet portatif“ bekannt wurden. Es handelt sich im Prinzip um ein handliches Gehäuse mit einer Tastatur begrenzten Umfangs, deren Tastendruck regulierbar ist. Die seitlichen, teils mit Samt bezogenen Überstände des „Digitoriums“ (s. Abb. 2) dienen Dehn- und Spreizübungen der Finger. Eine Anekdote über Johann Nikolaus Forkel veranschaulicht eine mögliche Benutzung:

Bisweilen ritt ich mit Forkel spazieren; er nie anders als Schritt vor Schritt. Wenn ich dann ihn verlassend in gestrecktem Galopp vorwärts und wieder zu ihm zurückritt, fragte er: „Sind Sie nun weiter gekommen wie ich?“ Meiner nahe liegenden Entgegnung fügte ich die Frage hinzu: „Aber was haben Sie denn unter der Zeit gemacht?“ – „Klavier gespielt.“ – „Klavier gespielt? Wie das?“ –

<sup>10</sup> „Sy vne personne a un poignet trop hault en jouant, le seul remède que j'aye trouvé, est de faire tenir vne petite baguette=pliante par quelqu'un; laquelle sera passée par dessus le poignet défectueux; et en mêmetems par dessous L'autre poignet. Sy le déffaut est opposé, on fera le Contraire. Il ne faut pas, avec cette baguette, contraindre absolument celui, ou celle qui joüe. Petit=à=petit ce déffaut se corige; et cette invention m'a seruie tres utilement.“ *L'Art De toucher*, 4.

<sup>11</sup> Siehe Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel etc. 1983, 158.

<sup>12</sup> Nach Georg Pügner, *Johann Bernhard Logier – Leben und Werk, Ein Beitrag zur Entwicklung des musikalischen Gruppenunterrichts* (Diss. Leipzig 1959), 47.

<sup>13</sup> Eugenio Pirani, *Die Hochschule des Klavierspiels op.88*, 2 Teile, Berlin 1905, 7; Kurt Schubert, *Die Technik des Klavierspiels*, Berlin 1931, 129.

<sup>14</sup> Von August P. Scheurman 1885 und von Julius Caesar 1886 (David B. Huron, *Physiology and music*, AA & AB).

<sup>15</sup> „Agili-Main“ von François-Jules Monestier 1857 oder ein ähnliches „Muscle-Developing Finger-Band“ von Samuel Hosfeld, 1904 (David B. Huron, *Physiology and music*, AC & AD).

<sup>16</sup> Von Immanuel Liebich 1867 (David B. Huron, *Physiology and music*, AE).

Hierauf zog er ein Griffbrett von c, cis, bis g aus der Tasche, dessen Klaves zugleich dem Finger- und Federndruck unterlagen. „In dieser Weise,“ fügte Forkel hinzu, „thue ich vieles zu gleicher Zeit: ich mache mir reitend eine gesunde Bewegung, erfreue mich an der Natur, beobachte das Wetter, und übe mich bald mit dieser, bald mit jener Hand.“<sup>17</sup>

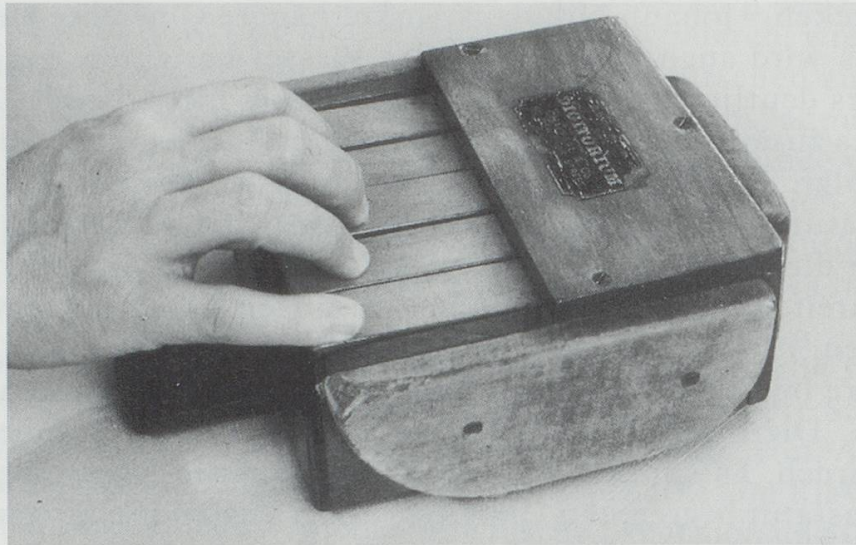


Abb. 2 „Digitorium“ von Chappel & Co., London 19. Jahrhundert. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1989.412.

Dieser Gebrauch eines „Digitoriums“ erinnert an die zur gleichen Zeit beliebten Spazierstockinstrumente, nur handelt es sich hier um ein amusikalisches Trainingsgerät. Zweck ist neben dem unablässigen Fingertraining fernab des Musikinstrumentes die optimale Oekonomisierung der privaten Zeit, die stets gewinnbringend zu nutzen ist. Dieser Aspekt wird in den Patenten einiger Apparate auch explicit formuliert: „... to economize the time and patience of pianoforte and harp players, by rendering unnecessary so much practice on those instruments as is now required to attain a given amount of proficiency in fingering.“<sup>18</sup>

Den tragbaren Miniaturklaviaturen – die es auch kombiniert mit abgestimmten Glöckchen zum gleichzeitigen Einprägen von absoluten Tonhöhen gab<sup>19</sup> – gleichen im Prinzip die weit verbreiteten „stummen Klaviaturen.“ Sie sollen den Kontakt mit der Tastatur auch „im Wagen und sogar im Bette“ gewährleisten.<sup>20</sup> Einige – wie z.B. die von Liszt benützten –

<sup>17</sup> Friedrich von Raumer, *Lebenserinnerungen und Briefwechsel*, Leipzig 1861, 42.

<sup>18</sup> So William Prangley in seinem British Patent No. 114 vom 16. Januar 1856, zit. nach *Patents for inventions. Abridgements of specifications relating to music and musical instruments. A.D. 1694–1866*, London 2/1871 (Reprint London s.a.), 232.

<sup>19</sup> Adolph Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, 412–413.

<sup>20</sup> So Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains, ...* (op.108), Paris & Leipzig o.J. [1831], 28.

waren so eingerichtet, daß sie gleichzeitig die Muskelkraft der Hände trainierten. Schon Robert Schumann bemängelte, „von Stummen kann man nicht sprechen lernen,“<sup>21</sup> und folgerichtig brachte man den „stummen Klaviaturen“ das Sprechen bei, indem ein Klicken jede Tastenbedienung begleitete und eine akustische Kontrolle des Anschlags ermöglichte. Diese auch als „legato monitor“ bezeichneten Systeme kamen z.B. bei den um die Jahrhundertwende sehr weit verbreiteten „Virgil keyboards“ oder „Techniphones“ zur Geltung.<sup>22</sup>

Die weit reichende Konsequenz dieser vergleichsweise simplen Gerätschaften darf nicht gering geschätzt werden. Obwohl eigentlich ein klingendes Musikinstrument erlernt werden soll, sind Tonerzeugung und Klang von der Betätigung der SchülerInnen getrennt. Zugleich ist das Üben am Gerät aus der konkreten Unterrichtssituation herausgelöst und zunehmend einer selbständigen Kontrolle überlassen. So findet eine Instanzverlagerung vom unterrichtenden Lehrer an den übenden Schüler statt, vermittelt über eine Maschine; der Lehrer kontrolliert nurmehr in Abständen das Ergebnis. Zu dem Argument des (Er-)Sparens von Übzeit am Instrument tritt die Ersparnis von zu bezahlender Unterrichtszeit. Der Lehrer hingegen kann mehr SchülerInnen ausbilden. Später wird von Befürwortern einiger Apparate auch noch das Schonen der teuren Klaviere durch den Gebrauch von mechanischen Hilfen angeführt werden.<sup>23</sup>

Zu einem anderen Typus gehören Systeme, die am Klavier montiert werden und zumeist die Arm- und Handstellung der SpielerInnen kontrollieren. Sehr weit verbreitet war der „Chiroplast“ – oder „Handdirector to Piano-forte“ – von Johann Bernhard Logier (s. Abb. 3, folgende Seite): Dieses 1814 patentierte Gerät besteht aus einem längs oberhalb der Klaviatur montierten Rahmen, in dem horizontal beweglich sogenannte „Finger Guides“ angebracht sind; zusätzlich gibt es metallene Führungen für die Handgelenke. Diese Teile fixieren die Hand- und Fingerstellung über der Tastatur und verhindern beim Spiel jede nutzlose und falsche Bewegung.

Der „Chiroplast“ war nur Teil eines umfassenden Klavierunterrichts-systemes mit über der Tastatur angebrachter Notentafel zum raschen Einprägen von Noten und den dazugehörigen Tasten, Gruppenunterricht (auch

<sup>21</sup> „Musikalische Haus- und Lebensregeln“ (ca. 1848), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 5/1914, Bd. 1, 163. Mit einem ähnlichen Bild – „marcher sur la tête pour faire une promenade“ – wandte sich Frédéric Chopin gegen Übehilfen; Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, hg. von Jean-Jacques Eigeldinger (= Harmoniques-Séries: Écrits de musiciens), Mayenne 1993, 40.

<sup>22</sup> Siehe Dorothea A. Nahm, *The Virgil keyboard and keyboard pedagogy method* (Music Diss. Catholic University of America) Washington D.C. 1983.

<sup>23</sup> Camille Pleyel in seinem Empfehlungsschreiben in: Casimir Martin, *Méthode de chirogymnaste, ou Gymnase des doigts*, Paris 1843, 15–6; Thomas Giddings weist 1884 in seinem Patent für einen „Arm and Finger Guide“ auf die Schonung des „polished surface of the frame-work in the rear of the key-board“ hin, zit. nach David B. Huron, *Physiology and music*, FD.

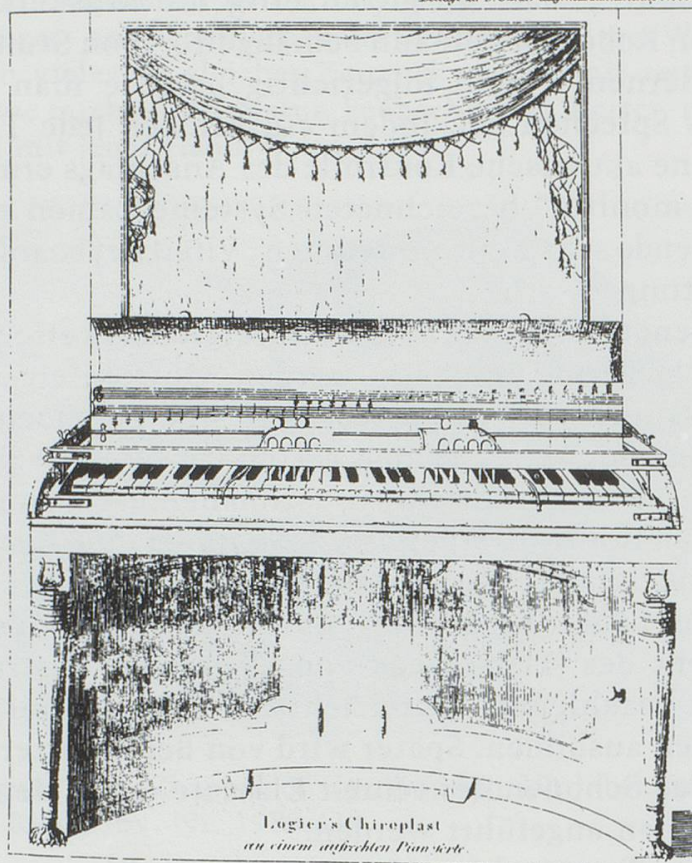


Abb. 3 „Chiroplast“ von Johann Bernhard Logier, Beilage zur AMZ 29 (1818), Nr. 52 vom 30. Dezember.

auf stummen Klaviaturen), einem höchst modernen Vermarktungssystem mit Lizenzvergabe und Clubgründungen etc.<sup>24</sup> Logiers System wurde seinerzeit viel diskutiert, in Preußen sollte es sogar nach Vorstellungen der Regierung das offizielle staatliche System des Musikunterrichts werden. Der in diesem Zusammenhang geprägte Begriff von einer „Klavierspielfabrik“ charakterisiert sehr anschaulich das Vorhaben.

Der „Chiroplast“ wurde häufig kopiert und variiert, z. B. in dem „guide-mains“ oder „Handleiter“ des Klaviervirtuosen Friedrich Kalkbrenner von 1831: Es handelt sich nurmehr um eine längslaufende Leiste, die ein Absinken der Hände verhindern und durch das Auflegen eine Stärkung der Fingermuskulatur erreichen soll; auch die besonders bei Anfängern hinderliche Steifheit der Finger würde so vermieden. Kalkbrenner propagierte dieses Gerät in seiner Klavierschule mit dem Versprechen: „Mon secret le voici.“<sup>25</sup> Gemeinsam mit diesem Schulwerk wurde es auch vertrieben; offenbar erfolgreich, denn allein innerhalb des ersten Jahres wurden in Paris 800 Geräte abgesetzt, und sie waren noch bis weit in die zweite Jahrhundert-

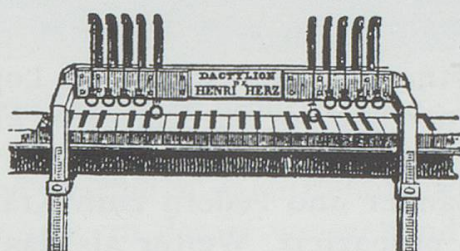
<sup>24</sup> Georg Pügner, *Johann Bernhard Logier*, a.a.O.

<sup>25</sup> *Méthode*, 1.

hälfte hinein erhältlich.<sup>26</sup> Zu den zufriedenen Kunden gehörte auch Friedrich Wieck, der mit den „guide-mains“ handelte und auch seine Tochter Clara damit schulte.<sup>27</sup>

Eine u. a. von Charles Gounod, Clara Schumann, Hans von Bülow, Camille Saint-Saëns positiv besprochene Variante stellt der „guide-mains automatique pour le jeu legato“ von Wilhelm Bohrer dar.<sup>28</sup> Hier liegen die Handgelenke auf Stützen auf, die auf einer Schiene längs der Tastatur gleiten können: Ist der Druck der Arme zu groß, blockieren sie, hebt sich die Hand zu hoch, fallen die Stützen klappernd herunter. Das Attribut „automatique“ bezieht sich auf die dadurch überflüssige Kontrolle durch einen Lehrer.

Das Konkurrenzprodukt zum Kalkbrennerschen „guide-mains“ war das „Dactylion“ von dem Klaviervirtuosen Heinrich Herz (s. Abb. 4). Dieses



## DACTYLION,

### Vorrichtung

mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Clavierspieler die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen,

genehmigt durch das Institut Frankreichs,

erfunden  
von

Henri Herz.

In Frankreich, England und Deutschland patentirt.

Einzige Niederlage in Deutschland,

bei B. Schott's Söhnen,  
in Mainz.

Abb. 4 „Dactylion“ von Heinrich Herz, Anzeige in *NZfM* 4 (1836), Nr.40 vom 14. Juni, 202.

<sup>26</sup> Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 25), Hamburg 1983, 199.

<sup>27</sup> „Der alte Clavierschulmeister“ [= Friedrich Wieck], „Beiträge zum Studium des Pianofortespiels, 1. Ueber den Handleiter“, in: *NZfM* 1 (1834), 5–6 & 9–10; Franz Brendel, *Geist und Technik im Clavierunterricht. Andeutungen zur methodischen Gestaltung desselben unter technischen, pädagogischen und künstlerischen Gesichtspunkten. Für Lehrer und Lernende, Eltern und Erzieher*, Leipzig o.J. [1867], 43. Wiecks zurückhaltendere bis kritischen Äußerungen gegenüber mechanischen Übehilfen datieren aus einer späteren Zeit.

<sup>28</sup> David B. Huron, *Physiology and music*, FQ; Martin Gellrich, „Die Disziplinierung des Körpers“, 122–123.

1836 nur nach Rechtsstreitigkeiten patentierte System – Herz soll bereits bekannte Geräte kopiert haben – besteht aus zehn Ringen für die Finger, die an Fäden über der Tastatur herabhängen. Durch Federn an den Befestigungspunkten der Fadenenden sollen „die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig machen, dem Clavierspiele die gehörige Gleichheit geben“ und „helfen, sich einen schönen Vortrag anzueignen.“<sup>29</sup> Begleitend gab Herz *1,000 Übungen für das Dactylion* heraus, ein fast unerschöpflicher Fundus für das tägliche Trainingsprogramm. In der für die russische Pianistenschule einflußreichen Klavierschule von Antoni Kontski, *L'Indispensable du Pianiste*, wird empfohlen, diese mechanischen Übungen mit dem „Dactylion“ je 75mal zu repetieren.<sup>30</sup> Der stupiden Mechanik des Gerätes entspricht eine stupide Mechanik des Übens.

Eine verfeinerte Variante des „Dactylions“ stellt der Apparat mit dem sprechenden Namen „Nolimetangere“ von 1849 dar: Es handelt sich eigentlich um eine Kombination der Systeme von Logier und Herz, nur stecken in der unteren Frontleiste vor der Klaviatur kleine Nägel, die bei falscher Handhaltung schmerzhaft korrigieren.<sup>31</sup>

Die Idee einzelner Bänder und Federn zum Kräftigen und Dehnen der Finger wurde vielfach propagiert. Weiter als das „Dactylion“ geht eine unabhängig vom Klavier anzuwendende automatische Trillermaschine, die Leonhard Mälzl 1837 vorstellte:<sup>32</sup> Die zu übenden Finger werden auf zwei Tasten aufgelegt, die mit der jeweils freien Hand mittels einer Kurbel abwechselnd angehoben werden. Die je nach Kurbelgeschwindigkeit hohe passive gegenläufige Bewegung der Finger soll ihnen Kraft geben und zugleich den „ohrenzerfleischenden Schall der Trillerübung“ vermeiden, ein akustisch-hygienisches Argument, das öfter für Übemechaniken reklamiert wurde.<sup>33</sup> Mälzl nannte seine Erfindung „Fingerschneller,“ vergleichbare spätere Erfindungen trugen die eleganteren Namen „flexomanus“<sup>34</sup> oder „Ochydactyl“<sup>35</sup>.

Technisch ausgetüftelt sind die sogenannten Fingerturnbretter, die eine ganze Reihe von unterschiedlichen Übeeinrichtungen versammeln. Prototyp hierfür ist der „Chirogymnaste,“ eine Erfindung des Pariser Klavierbauers Casimir Martin aus dem Jahre 1841.

<sup>29</sup> So die Werbung in *NZfM* 4 (1836), Beilage zu Nr. 40.

<sup>30</sup> *L'Indispensable du Pianiste. Exercices quotidiens, op.100*, Leipzig 1851, 2; zit. nach Martin Gellrich, *Üben mit Lis(z)t. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt der Klaviervirtuosen*, Frauenfeld 1992, 41.

<sup>31</sup> Robert E. Sheldon, „Keyboard practice and exercise aids“, a. a. O. 196.

<sup>32</sup> Joseph Fischhof, „Ueber die Art des Gebrauches der von Leonhard Mälzl neu erfundenen k. k. privil. Maschinen: des Fingerschnellers und Fingerspanners“, in: *NZfM* 6 (1837) Nr.30, 115–116 & 119–120.

<sup>33</sup> Vgl. Tobias Widmaier, „In Pianopolis. Der Kampf gegen die ‚Clavierseuche‘ im Kaiserreich“, in: *NZfM* 151/6 (1990), 16–20.

<sup>34</sup> Von Norace A. Nathan aus Philadelphia von 1857 (David B. Huron, *Physiology and music*, CD).

<sup>35</sup> Von Georges Rétif 1923–6 (David B. Huron, *Physiology and music*, CF).

Abb. 5–8: „Chirogymnaste“ von Casimir Martin, Paris 1843. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1916.243.

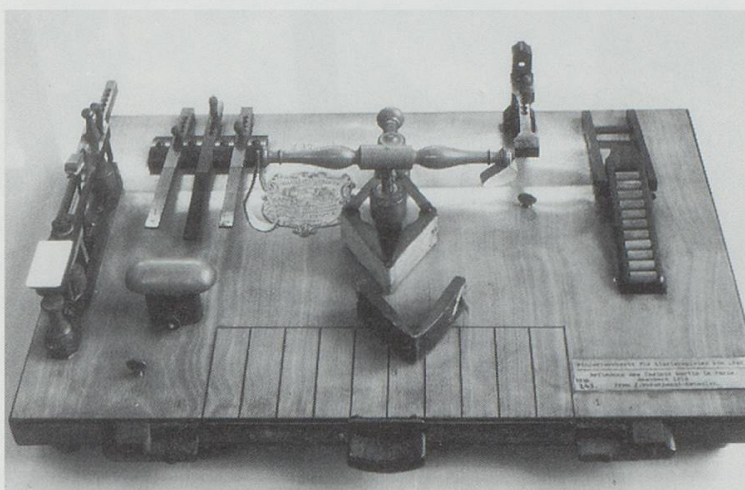


Abb. 5

Auf einem Brett sind neun Stationen montiert, die – ähnlich einem „Trimm-Dich-Pfad“ – täglich morgens und abends je fünf Minuten hintereinander zu absolvieren sind. Den Leitfaden dazu liefert eine von Martin verfaßte *Méthode de Chirogymnaste*, in der er weitgehend anatomisch argumentiert.<sup>36</sup>

Die 1. Station hat die Spreizung der Finger bis zur Dezime zum Ziel. Dabei liegt der Daumen auf einem Vorsprung auf, während der kleine Finger auf einem Schlitten gleitend die anvisierte Dehnung ausführt. Für die Bewältigung der 2. Station (s. Abb. 6) müssen hölzerne Schutzplättchen zwischen zwei Finger geklemmt werden. Diese werden dann mit Kraft gegen den fest montierten Keil geführt, dessen Winkel über eine Schraube sukzessive zu steigern ist. Zur Entspannung des Greifmuskels dient das 3. Gerät (s. Abb. 7, folgende Seite): Besonders der für das Klavierspiel anatomisch problematische vierte Finger wird über kleine Rollen gleitend steil nach oben gedehnt. Nach etwa drei Monaten sollte der steilste ein-

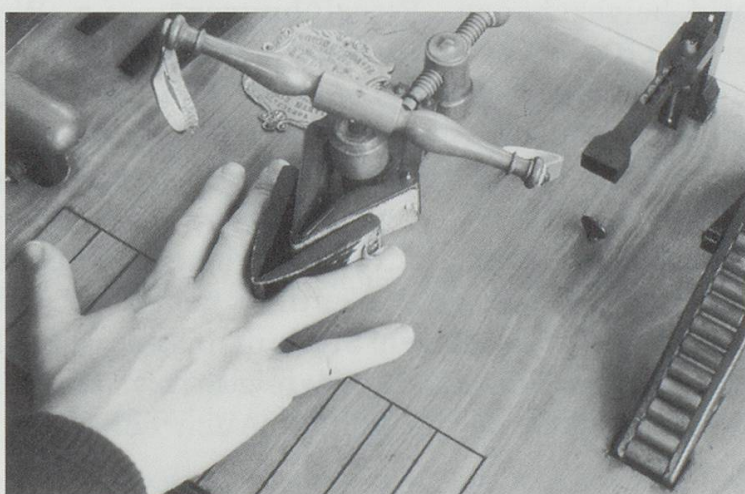


Abb. 6

<sup>36</sup> Casimir Martin, *Méthode de chiro-gymnaste*.

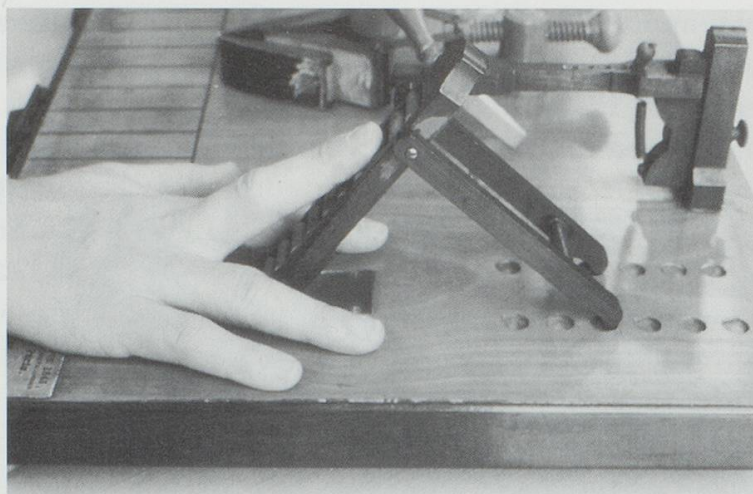


Abb. 7

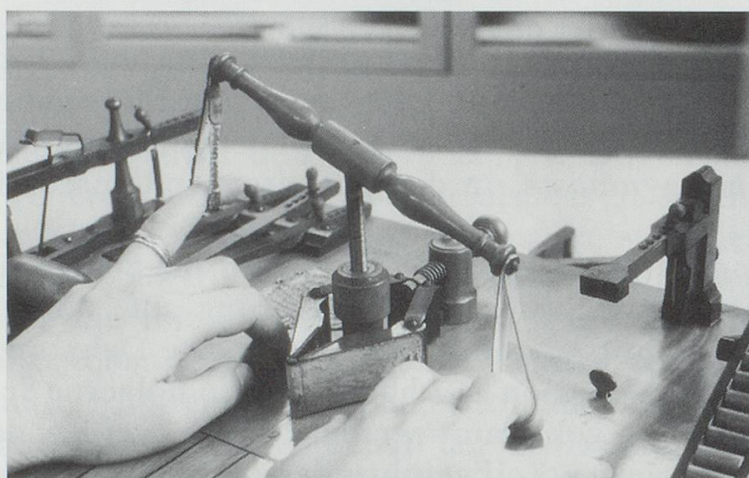


Abb. 8

stellbare Winkel mühelos bewältigt sein. Die 4. Station (s. Abb. 8) ist eine Art Wippe, die jeweils komplementär einzelne Glieder beider Hände stärken und dehnen hilft. Die 5. Station ist eine primitive stumme Tastatur; die im Notenbild beigegebenen „Fesselübungen“ – i.e. Wechselübungen nur eines Fingers bei fixiertem Akkordgriff – sind vielfach zu wiederholen. Die 7. Station in Form eines Galgens beabsichtigt, durch Gegendruck von oben die über eine Schraube springenden Finger zu kräftigen. Eine schwergängige Tastenmechanik als letzte Station dient zum Trainieren der Repetition.

Die sich ausdrücklich auch an „tous les instrumentistes en general“ richtende *Méthode de Chirogymnaste* enthält neben der Gebrauchsanweisung zur Hälfte Briefe mit positiven Stellungnahmen und Empfehlungen berühmter Pianisten und Klavierlehrer wie z.B. von Louis Adam, Johann Baptist Cramer und Sigismund Thalberg.<sup>37</sup> Auch bekannte Instrumental-

<sup>37</sup> Auch von Lehrerinnen, die aber entgegen der angekündigten „ordre alphabétique“ erst am Schluß aufgeführt werden.

lehrer aus Paris, Brüssel und London wie z.B. die Flötisten Jean Louis Tulou und Aristide Farrenc oder der Geiger Charles-Auguste de Bériot, an deren Konservatorien das Gerät approbiert war, finden positive Worte.

Franz Liszt sieht die besondere Eigenschaft des „Chirogymnasten“ darin, daß die Mehrheit der Pianisten damit in die Lage versetzt würde, gewisse zeitgenössische Kompositionen überhaupt spielen zu können; er würde deshalb nicht überrascht sein, wenn in Zukunft die Verleger von Chopin, Thalberg, Henselt etc. deren Kompositionen einen „Chirogymnasten“ als Gebrauchsanweisung beifügen würden.<sup>38</sup> Trotz des hier ironischen Untertons, Liszt unterschrieb häufiger solche Empfehlungsbriefe. Noch ein Jahr vor seinem Tode empfahl er eine gleichfalls weit verbreitete Kraftmaschine, das „Technikon“,<sup>39</sup> allerdings mit dem Hinweis, er wäre mittlerweile zu alt, um noch davon profitieren zu können.<sup>40</sup>

Die Liste solcher Apparate könnte noch um einiges verlängert werden. Bislang konnte ich etwa 100 verschiedene Geräte und Systeme nachweisen, die alle eine mechanische Körperbildung beim Klavierspielen zum Ziel haben. Die meisten variieren nur eines der hier bereits vorgestellten Systeme, führen es in ein skuriles Extrem oder simplifizieren es.

Die ultimative Steigerung aller dieser Methoden aber ist die „digital tenotomy“, die operative Durchtrennung der störenden Bänder am vierten Finger.<sup>41</sup> In einigen Fällen wurde bei Apparaten eigens darauf hingewiesen, die Hand würde bei Anwendung „nicht im geringsten entstellt, zum Troste der schönen Damen sei es beigefügt.“<sup>42</sup> Bei diesem Eingriff ist nicht nur die schöne Dame über solche Sorgen hinaus: Es ist die Kapitulation vor dem falsch konstruierten Körper, und nur ein chirurgischer Eingriff kann die Hand für die technischen Anforderungen des (virtuosen) Klavierspiels noch retten.<sup>43</sup>

\*

Alle diese Geräte und Methoden blieben natürlich nicht ohne Kritik und Widerspruch. Ihr Für und Wider wurde diskutiert, doch blieben sie unübersehbarer und letztlich unbestrittener Teil einer „haute gymnastique musicale.“<sup>44</sup>

<sup>38</sup> Casimir Martin, *Méthode de chiro-gymnaste*, 28.

<sup>39</sup> Von James Brotherhood 1885 (David B. Huron, *Physiology and music*, EE).

<sup>40</sup> Zit. nach Robert E. Sheldon, „Keyboard practice and exercise aids“, 198.

<sup>41</sup> Zur reichhaltigen Literatur siehe die Bibliographie bei David B. Huron, *Physiology and music*, 74–127.

<sup>42</sup> Joseph Fischhof, „Ueber die Art“, 119.

<sup>43</sup> Die Chirurgie verweist auch auf den Ort, wo ähnliche Geräte wie die hier vorgestellten bis heute überlebt haben: in der Rehabilitation nach Handoperationen oder auch in der Ergotherapie.

<sup>44</sup> So eine kritische Umschreibung Johann Baptist Cramers; zit. nach Harold C. Schonberg, *Die grossen Pianisten – Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern, München & Wien 1965, 65.

Daß aber diese Apparate schließlich ganz aus dem Repertoire von SpielerInnen und LehrerInnen verschwanden, hat vermutlich andere Gründe. Wolfgang Scherer hat darauf hingewiesen, wie sich die jeweiligen Modelle vom Körper auch in den Vorstellungen der Klavierpädagogik wiederfinden lassen, und er beschrieb diesen Wandel für das 19. Jahrhundert.<sup>45</sup>

Logier konnte sein Gerät und die davorstehende Spielerin als zwei umgekehrt funktionierende Hebelsysteme beschreiben, entsprechend den noch mechanistischen Körpervorstellungen seiner Zeit.<sup>46</sup> Ausdrücklich begründet Kalkbrenner die Idee seines „guide-mains“ 1831 damit, „dass alles auf dem Mechanismus des Instruments Bezügliche wohl mit Hilfe eines mechanischen Mittels erlernt werden könnte.“<sup>47</sup> Parallel zur Einführung des Telegraphenapparates ab der Jahrhundertmitte konnte der Vorgang im Körper in Analogie zur elektrischen Übertragung dargestellt werden; das Mechanische beschränkte sich auf die Enden der Gliedmaßen als ausführende Organe eines Reizes:

Die scheinbar nur die Finger angehende Thätigkeit ist also schliesslich doch eine Übung des ganzen Apparates von dem denkenden Geist bis in die Fingerspitzen. Das übersieht man nur zu leicht, wo es erklärlich wird, dass man die Technik meint durch gewaltsame Bewegung der Finger (durch Maschinen) fördern zu können. Trillermaschinen und Ausrenkmaschinen sind werthlos, weil es unmöglich ist, die Geläufigkeit anders auszubilden als durch Übung des Telegraphenapparates vom Hirn bis zu den Muskeln. Die Bewegung von innen heraus ist durch nichts zu ersetzen.<sup>48</sup>

Aber selbst für diese elektrische Modellvorstellung ersannen findige Konstrukteure ein komplementäres Gerät, das bei jeder Tastenberührung einen schwachen Stromschlag in die Hand des Spielenden leitet.<sup>49</sup>

Mit dem Fortschreiten der Gehirnforschung und der Psychologie ab dem Ende des 19. Jahrhunderts traten vollends die Vorgänge im Inneren des Körpers in den Vordergrund und wurden zum Objekt der pianistischen Schulung. Mit den sich wandelnden Vorstellungen von diesem Inneren veränderten sich auch die angebotenen Unterrichtsmethoden. Die Apparate und mechanischen Übehilfen wurden schließlich durch die heute noch im Musikunterricht gebräuchlichen Therapien wie Yoga, Alexandertechnik, Feldenkrais-Methode, Atemtechniken etc. weitgehend verdrängt.

Zwar richteten sich diese Maschinen für das Klavierspiel in erster Linie an die unzähligen SchülerInnen, für ihre Verbreitung und ihren Erfolg aber

<sup>45</sup> Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele*. a. a. O.

<sup>46</sup> Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele*, a. a. O., 121.

<sup>47</sup> Friedrich Kalkbrenner, *Méthode*, a. a. O., 3.

<sup>48</sup> Hugo Riemann, *Vergleichend theoretisch-praktische Klavier-Schule*, Hamburg e. a. 1883, Bd. 2 24 f.; zit. nach Wolfgang Scherer, *Klavier-Spiele*, a. a. O., 195.

<sup>49</sup> Von William Willeringhaus 1893 (David B. Huron, *Physiology and music*, LC).

spielten im 19. Jahrhundert die gleichzeitig in Mode kommenden Virtuosen eine hervorragende Rolle. Nicht nur erfanden sie diese Apparate, benutzten sie (oder gaben es zumindest vor) und schrieben Empfehlungen dafür, vor allem durch ihre Kunst demonstrierten sie das für das Gros der KlavierspielerInnen unerreichbare Ziel allen Trainierens. Sogar wenn sich die Virtuosen einer regelwidrigen Technik (Haltung, Fingersatz, mangelnde Affektkontrolle etc.) bedienten, stellten sie die zur Kompensation der Sehnsüchte notwendige Gegenwelt zum Alltag der SpielerInnen dar. Und die Klavierspiel-Maschinen versprachen die automatische Vermittlung zwischen den beiden Welten – ein ebenso verführerisches wie auch uneinlösbares Versprechen.



# DAVID UND SAUL – ÜBER DIE TRÖSTENDE WIRKUNG DER MUSIK\*

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

1.

„Der Graf [Keyserlingk] kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm zu Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten etwas aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten mit Variationen erfüllen zu können ...“.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten erzählt Johann Nikolaus Forkel die nachmals berühmt gewordene Geschichte von der Entstehung der „Goldberg-Variationen.“ Ganz nebenbei formuliert er in seinem Bericht einen „Urgedanken der Menschheit:“<sup>2</sup> den Gedanken, daß Schlaflosigkeit, dunkle Stimmungen, Schwermut, daß also Krankheitsbilder, die zusammengefaßt werden unter dem Begriff der Melancholie, beeinflußt oder sogar geheilt werden können durch die beruhigende, tröstende oder auch aufheiternde Wirkung der Musik. Graf Keyserlingk wurde zwar weiter von Schlaflosigkeit verfolgt, aber er vergaß sie, wenn er hingerissen Bachs Musik zuhörte. Forkel berichtet, er habe das Werk später nur noch „*seine* Variationen“ genannt: „Er konnte sich nicht satt hören, und lange Zeit hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen.“

Unter tiefer Melancholie litt eine Pariser Dame, von deren wunderbarer Heilung durch die Musik um 1650 Jean Denis in seinem Cembalo-Traktat berichtet. Nachdem man alles nur Mögliche ohne Erfolg versucht hatte, bestellte der Ehemann der Dame das berühmte Streichensembel des Königs, *Les vingt-quatre violons du roi*, zu sich ins Haus und bat die Musiker, sich leise hinter einer Tapetenwand aufzustellen, hinter der seine Frau im Bett lag. Denis erzählt: „Alle Violinen begannen zusammen. Die 24 Männer spielten auf ihren Instrumenten mit großer Kraft und Intensität. Die Wirkung, die sie damit erzielten, überraschte die Dame aufs

\* Angeregt wurde ich zu diesem Thema durch das Symposium „Music images and the Bible“, das vom Department of Musicology der Bar-Ilan-University in Zusammenarbeit mit dem Israel Museum und der AIMCC Study Group zur Jahreswende 1994/95 in Jerusalem abgehalten wurde.

<sup>1</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Nachdruck Kassel etc. o.J., 89.

<sup>2</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, dt. Ausgabe Stuttgart 1992, 98 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1010).

höchste – denn *das* hatte sie zu allerletzt erwartet. Diese Harmonie beeindruckte sie so nachhaltig, daß augenblicklich ihre schlimme Melancholie verschwunden war. Sie wurde wieder so gesund und fröhlich wie früher.“<sup>3</sup>

Beide Geschichten folgen dem „Urgedanken“ von der Heilkraft der Musik auch in einem weiteren Aspekt. Wo immer ein schlafloser, gemütskranker oder auf andere Art bedrückter Mensch durch Musik getröstet wird, geschieht dies, wenn nicht durch Gesang, durch ein besaitetes Instrument – nie durch ein Blasinstrument. Eine frühe Gestaltung findet dieser Urgedanke in der biblischen Geschichte von David und Saul. Die Erzählung vom jungen David, der mit seinem Cithara-Spiel König Saul vorübergehend von der Schwermut befreit, wurde durch die Jahrhunderte und bis in unserer Tage oft – und mit sich wandelnder Gewichtung – in Malerei, Theologie, im musiktheoretischen Schrifttum, in der musikalischen Praxis und in der Medizin rezipiert. Meist galt sie als exemplarischer Casus dafür, ob, wie und warum dem Melancholiker durch die Musik geholfen werden kann. Hier möchte ich versuchen, die Kontinuität dieses Topos an Hand von Samuel 1, 16 und 18 sowie einige seiner Wandlungen bis in die Zeit des Barock zu skizzieren, und dies auf den genannten Ebenen: durch Bildwerke, durch Texte und durch „Davids-Musik.“

Der Topos, daß die Melancholie beeinflußbar oder sogar heilbar ist durch Saitenspiel, findet seine theoretischen Grundlagen im ganzheitlichen, harmonie-orientierten Menschenbild, das die antike Philosophie und Medizin entwickelt haben und das bis in die frühere Neuzeit Gültigkeit besaß. Über mehr als 2000 Jahre galt die hippokratische „Vier-Säfte-Lehre“ oder „Humoraltherapie“ als verbindliches medizinisches System, auf dessen Basis Gesundheit und Krankheit sowie mehr oder weniger gesunde oder pathologische Charaktersteigenschaften der Menschen definiert wurden. Diese Definitionen erfolgten in Analogie zum antiken Weltbild: So, wie man annahm, daß der Kosmos von den vier Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft zusammengehalten werde, so galt für den Menschen, daß er durch vier Säfte seine Lebensimpulse erhalte: durch das Blut, durch gelbe und schwarze Galle – zwei bittere Säfte – und durch das Phlegma, einen saueren Saft. Diese Säfte sollten sich im menschlichen Körper idealiter im Ausgleich miteinander befinden – in diesem Fall hätte man es mit einem harmonischen, psychisch und physisch gesunden und gleichmäßig begabten Menschen zu tun. Realiter aber dominiert – so die Theorie – im einzelnen Menschen jeweils „ein ganz besonderer Saft,“ und diese Erkenntnis führt, analog zu den vier kosmischen Elementen, auf mikrokosmischer Ebene zur Einteilung in die vier Temperamente. Bei der Sanguinikerin überwiegt das Blut. Sie wird dem Element der Luft zugeordnet und zeich-

<sup>3</sup> Zit. nach Neal Zaslaw, „The origins of the classical orchestra“, *BJbHM* 17 (1993) 15.

net sich durch Leichtsinn und Hochmut aus. Beim Choleriker dominiert die gelbe Galle. Er ist feurig und charakterlich aggressiv. Die Melancholikerin, die zu viel vom bitteren Saft der schwarzen Galle in sich trägt, ist ein schwermütiger Erdenmensch. Der Phlegmatiker ist ein Wassertyp von ruhiger, etwas langweiliger Wesensart. Und weil nach Platonischer Anschauung nichts Lebendiges isoliert dasteht, sondern sich alles miteinander in Bezug befindet, spiegeln sich die vier Temperamente auch in den vier Jahreszeiten. Der blutvolle und fröhliche Sanguiniker ist ein kindlicher Frühlingsmensch, die gelbgallige Cholerikerin eine jugendliche Sommernatur, die schwarze Galle des Melancholikers gehört zur herbstlichen Reife des alternden Menschen und das Phlegma entspricht der Winterzeit und damit dem Greisenalter.<sup>4</sup>

Auf der Welt herrscht – folgt man der Auffassung der Humoraltherapie – nur dann Harmonie, wenn sich die Qualitäten der einzelnen Elemente entweder im Ausgleich befinden oder, analog zu den vier Jahreszeiten, zwar dominieren, in ihrer Dominanz die anderen Elemente aber nicht zerstören. Überwältigt ein Element die anderen, so ist der Kosmos „krank“, es ereignet sich eine Naturkatastrophe. Analog ist ein Mensch dann im wesentlichen gesund, wenn alle vier Säfte trotz Überwiegens des charakteristischen „Humor“ spürbar sind. Ein solcher Mensch wird von seinem „Temperament“ im Sinne einer maßvollen Mischung bestimmt, die ihn charakterlich prägt, aber nicht über ein normales Maß leiden läßt oder andere Menschen leiden macht. Im folgenden wird es, dem Thema entsprechend, um die Mischung der schwarzen Galle – der Melancholie – gehen.

Ein antiker Schriftsteller – seine Schrift ist unter dem Namen des Aristoteles überliefert – beschreibt den Melancholiker als ausgesprochen ambivalent. Seine schwarze Galle sei zwar von Natur aus kalt und feucht, aber in besonderem Maße der Einwirkung von Kälte und Hitze unterworfen. Folgerichtig könne dieser Mensch – bei kalter Beschaffenheit der schwarzen Galle – zurückgezogen, lethargisch und stumpfsinnig sein, aber auch – ist die schwarze Galle erhitzt – zornig, lebhaft, erotisch, aufbrausend und scharfsinnig. Bei einem ausgewogenem Quantum schwarzen Saftes sei der Melancholiker zu hervorragenden Leistungen imstande und habe einen zwar besonderen, aber prinzipiell gesunden Charakter. Müsse er demgegenüber mit einem Übermaß an schwarzer Galle zurechtkommen, dann schлüge das Hervorragende ins Negative um: Aus Melancholie würden Starrkrämpfe, Lähmung, Depression, Angstzustände oder auch jede Art von Unbeherrschtheit: Raserei, Jähzorn, Irrsinn.<sup>5</sup> In einem solchen Fall müsse der Mediziner tätig werden. Im Hinblick auf die ärztliche Behandlung setzt der römische Enzyklopädist Celsus<sup>6</sup> um 40 n. Chr. vor allem auf psycho-

<sup>4</sup> Klibansky et alii, op. cit., 114.

<sup>5</sup> Klibansky et alii, op. cit., 55–92.

<sup>6</sup> Er rezipiert Asklepiades von Bithyniern, einen Freund Ciceros.

hygienische und psychische Heilfaktoren: Er empfiehlt für den erkrankten Melancholiker helle Räume, Massagen, Bäder, Reisen, Ablenkung durch heiteres Gespräch, Eingehen auf Wahnvorstellungen, plätscherndes Wasser bei Schlaflosigkeit und – als nahezu wichtigstes Therapeutikum zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes – die Musik.<sup>7</sup>

Es kann sich dabei allerdings nicht um eine beliebige Musik handeln. Hilfreich ist nur ein Musizieren, das einfühlsam und beruhigend auf die Bedürfnisse des Kranken abgestimmt ist. Denn Musik, so lehrt Platon in der *Politeia*, dringt von allen Künsten am tiefsten in die Seele ein, und das kann je nachdem eine wohltuende oder auch schädliche Wirkung auf die Innenwelt des Hörers haben. Wohltuend ist die Musik, wenn sie das Gute und das Schöne bewirkt, und das tut sie, wenn sie auf der harmonischen Maß- und Zahlhaftigkeit beruht, die die Pythagoreer in ihr aufgespürt und nachgewiesen haben. Deswegen ist es nach sokratisch-platonischer Auffassung für die Bildung aufrechter Charaktere unverzichtbar, diejenigen Tonarten, Rhythmen und Instrumente zu meiden, die die Seele zu Laszivität, zu Feigheit, Hochmut, Faulheit und Tollheit verleiten können. Statt dessen sollen Klänge gewählt werden, die Mut, Klarheit, Ordnung sowie Harmonie zwischen Leib und Seele bewirken. Im Hinblick auf die Musikinstrumente bedeutet dies, daß Instrumente mit zu vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten im platonischen Staat nicht zugelassen werden: Während die Hirten auf dem Felde sich an der Syrinx erfreuen mögen, sind die Bewohner des Stadtstaates nach Meinung des Sokrates auf lediglich zwei Saiteninstrumente zu beschränken – auf Lyra und Kithara. In dieser Auffassung fühlt Sokrates sich durchaus im Einklang mit den Göttern. Dem Glaukon gegenüber verweist er auf einen berühmten Wettstreit zwischen Aulos und Kithara: „Wir tun da übrigens nichts Außergewöhnliches, mein Freund, ... wenn wir dem Apollon und seinen Instrumenten den Vorzug geben vor Marsyas und seinen Instrumenten.“<sup>8</sup>

Es ist also die Ordnung und Harmonie spiegelnde und damit auch stiftende Wirkung, die das Saiteninstrument zum musikalischen Medikament für rast- und schlaflose Melancholiker disponiert. Das meint auch – 1000 Jahre nach Platon – ein großer Melancholiker der Renaissance, der Neuplatoniker Marsilio Ficino (1433–1499). Seinem Freund, dem Historiker Giovanni Cavalcanti berichtet er über den Trost, den er durch die Musik findet: „Mercurius [als der Erfinder der Cithara DHA], Pythagoras und Plato heißen, das verstimmte Gemüt durch das Spiel der Kithara und durch den Gesang wieder aufzurichten und in Einklang zu bringen. Auch David, der heilige Dichter, hat ja durch Harfenspiel und Psalmengesang Saul von seiner Krankheit befreit. Auch ich, wenn ich mich nennen darf, habe oft erfahren, was die Süßigkeit der Lyra und der Gesang gegen die schwarze

<sup>7</sup> Klibansky et alii, op. cit. 97f.

<sup>8</sup> Platon, *Der Staat*, übersetzt von Rudolf Rufener, Zürich und München 1974, 180 und 379.

bittere Melancholie vermögen.“<sup>9</sup> Auch für Albrecht Dürer, den Schöpfer des berühmten „Melencolia“-Stiches von 1514, ist das harmoniestiftende Saitenspiel eine wesentliche Gegenmaßnahme gegen das Übermaß des schwarzen Saftes: Falls sich ein Lehrjunge in der Malerei „zu viel übte, davon ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzweilig Saitenspiel zu lehren davon gezogen werde zu Ergetzlichkeit seins Geblüts.“<sup>10</sup>

2.

Musik – im besonderen Maße das Saitenspiel – kann einem durch ein schweres Gemüt belasteten Menschen Trost spenden. Dieser gedankliche Archetypus ist schon bei den Sumerern belegt.<sup>11</sup> In der jüdisch-biblischen Tradition ist er in der Geschichte vom jungen Hirten David gestaltet, der den schwermütigen König Saul durch sein Spiel auf dem Kînôr, also auf einem Lyra-Instrument, beruhigt.

Die Vulgata übersetzt Kînôr mit Cithara,<sup>12</sup> was in der Bildüberlieferung unterschiedlich, meistens mit einer Harfe, immer aber im Sinne eines Saiteninstrumentes umgesetzt wird. Ich halte mich im folgenden an den Sprachgebrauch der Vulgata und zitiere aus dem 1. Buch Samuel, Kapitel 16, Vers 14–23:

Der Geist Gottes war von Saul gewichen, und es beunruhigte ihn ein böser Geist, den Gott geschickt hatte. Die Knechte Sauls sprachen zu ihm: „Siehe, es erschreckt dich ein böser Geist Gottes. Unser Herr braucht nur zu reden – deine Knechte stehen zu deinen Diensten. Sie werden jemanden suchen, der sich auf das Saitenspiel versteht. Sooft dann der böse Geist Gottes über dich kommt, spiele er mit seiner Hand. Dann wird dir wohl zumute.“ Saul befahl seinen Knechten: „Seht euch um nach jemandem für mich, der sich auf das Saitenspiel versteht, und bringt ihn her zu mir.“ Da antwortete einer von den jungen Männern: „Ich kenne einen Sohn Isaïs aus Bethlehem, der gut spielen kann. Er ist auch sonst ein Held, kriegstüchtig, redegewandt, von schöner Gestalt und Gott ist mit ihm.“ Saul sandte Boten zu Isai und ließ ihm sagen: „Schicke mir deinen Sohn David, der die Schafe hütet.“ Isai nahm einen mit Brot beladenen Esel, einen Schlauch Wein und ein Ziegenböcklein und schickte sie mit seinem Sohn David zu Saul. Als David zu Saul kam und vor seinem Angesicht stand, faßte dieser so große Zuneigung zu ihm, daß er ihn zu seinem Waffenträger machte. ... Sooft nun der böse Geist Gottes über Saul kam, nahm David die Cithara und spielte. Saul wurde es leichter zumute, sein Zustand besserte sich, und der böse Geist wich von ihm.

<sup>9</sup> Zit. nach Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen 1960, 31f.

<sup>10</sup> Klibansky et alii, op. cit., 403.

<sup>11</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Prof. Dr. Anne Kilmer, Berkeley.

<sup>12</sup> Die insgesamt 42 Nennungen des Kînôr im Alten Testament übersetzt die Vulgata 37 mal mit Cithara; vgl. Joachim Braun, Artikel „Biblische Instrumente“, in: *Neue MGG*, Bd 1, Kassel etc. 1994, Sp. 1516.

Zunächst also ist die Therapie erfolgreich. Der junge David, auf dem sichtbar Gottes Segen ruht, kann mit seinem Saitenspiel den bösen Geist vertreiben. Dieser Heilungsprozeß ist jedoch nicht von Dauer – im Gegenteil: das Übel verschlimmert sich. David als der Auserwählte Gottes tötet Goliath und ermöglicht dadurch einen gloriosen Sieg der Israeliten über die Philister. Dafür wird er vom ganzen Volke Israel geliebt und umjubelt. Die Frauen singen: „Saul hat seine Tausend erschlagen, David aber seine Zehntausend.“ Je mehr Davids Glanz erstrahlt, desto dunkler und böser wird Sauls von Gott verlassener Geist; 1. Samuel 18, 8–16 heißt es:

Saul ergrimmete sehr, denn diese Worte mißfielen ihm. Er sagte: „Zehntausend hat man dem David gegeben, mir aber nur Tausend; ihm fehlt nur noch das Königtum.“ Von diesem Tag an betrachtete er David nur noch mit Argwohn. Am nächsten Tag kam ein böser Geist Gottes über Saul, und er benahm sich in seinem Haus wie ein Rasender. David aber spielte die Cithara, wie er es täglich tat. Saul hatte eine Lanze in der Hand, schleuderte sie gegen David und dachte: „Ich will David an die Wand speißen.“ David aber wich ihm zweimal aus.

Die biblischen Autoren sind in ihrer Diagnose recht klar: Gott, der Saul einst zum König auserwählt hatte, hat seinen Segen von ihm genommen und läßt sein Licht nun auf einen Jüngeren scheinen. Anders als später Hiob will Saul dieses Unheil jedoch nicht annehmen und wird in seiner Gottverlassenheit fast zum Mörder an David. Dem Kînôr-Spiel geben die Autoren die Funktion eines beruhigenden und tröstenden Medikamentes, das aber keinerlei überirdische Wirkungskraft besitzt. Ist der Kranke zu heftig in seine inneren Kämpfe verstrickt, dann kann auch das Saitenspiel nicht mehr helfen.

Im ersten nachchristlichen Jahrhundert erzählt der Historiker Josephus das Ereignis in seiner *Geschichte des jüdischen Volkes* mehr oder weniger in diesem Sinne. Für ihn ist Saul ein klinischer Fall, der ärztlicher Unterstützung bedarf. Folglich werden in seiner Erzählung aus den Knechten, die Saul das Saitenspiel als therapeutische Maßnahme raten, Ärzte, die einen Patienten zu betreuen haben, der unter einer Krankheit des Geistes leidet. Ausdrücklich gibt Josephus im übrigen an, daß die „Musiktherapie“ nicht nur durch Saitenspiel, sondern durch das vom Kînôr begleitete Singen frommer Lieder vonstatten gehen soll. Er schreibt: „Den Saul aber plagten allerhand Unruhen und böse Geister, die ihn ersticken und erwürgen wollten. Hiergegen wußten die Ärzte keinen besseren Rat, als daß man einen erfahrenen Sänger und [Kînôr-] Spieler suchen müsse, der, sobald den Saul sein Übel befallte und die bösen Geister ihn heimsuchten, sich zu seinen Häupten hinstellen, den ... [Kînôr] spielen und Lieder singen sollte.“<sup>13</sup>

<sup>13</sup> „... λέγων τε τοὺς ὕμνους καὶ ψάλλον ἐν τῇ κινύρᾳ“; Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae* VI, 8, 2, hg. von Benedict Niese, Bd. 2, Berlin 1885, 40. Diesen wie auch viele der folgen-

Diese realitätsbezogene jüdische Sichtweise wird im Mittelalter christlich ausgestaltet. Schon früh setzt sich hier die Lesart durch, nach der aus Davids Citharaspiegel Gottes überirdisches Wirken zu erkennen sei. Im vierten Jahrhundert verbindet der griechische Kirchenvater Basilius von Caesarea die antik-platonische Auffassung von der harmonisch proportionierten Musik mit christlich adaptiertem Psalmengesang. Schlechte, unethische Musik wirke verderblich auf die Seele, während sich Davids heilige Lieder segensreich auf das verdunkelte königliche Gemüt ausgewirkt hätten: „Denn Leidenschaften, unfrei und niedrig, pflegen aus [schlechten Melodien] zu entstehen. Dagegen müssen wir die andere Art von Musik aufsuchen, die besser ist und zum besseren führt, der sich David, der Dichter der hl. Lieder, bediente, um den König ... von der Schwermut zu befreien.“<sup>14</sup>

Spätere Autoren folgen Basilius darin, daß sie die antike Sicht vom ordnenden Musikethos mit spezifisch christlichen Inhalten verbinden. Für Isidor von Sevilla ist im 7. Jahrhundert der wohlgeordnete musikalische Klang ein Sinnbild für die Einheit der Kirche und die Cithara ein formal und klanglich das Leiden Christi am Kreuz symbolisierendes Instrument. Aber er und andere Kirchenväter setzen einen neuen Akzent, wenn sie Saul nicht mehr nur als hilfebedürftigen Kranken, sondern als einen von Teufeln und Dämonen Besessenen deuten. Folgerichtig ist nun auch nicht mehr die Qualität von Davids Spiel, sondern die aus Kreuzessymbolik und christlichem Ordnungsprinzip erwachsene Mystik dafür verantwortlich, daß der böse Geist von Saul weicht. Keineswegs reichen hierfür die Kräfte der Musik oder die Möglichkeiten des Instruments aus. Die Cithara, so Isidor, „hatte diese Wirkungsmacht nicht aus sich heraus, sondern darum, weil sowohl die Form des Kreuzes Christi, die sich auf mystische Art aus dem Holz und dem Verlauf der Saiten ergab, als auch das Leiden, das aus ihr klang, die Geister des Dämons unterdrückte.“<sup>15</sup>

Der zweite Teil der Geschichte – Sauls Haß gegen David respective das Scheitern der „Musiktherapie“ – wird im frühen Mittelalter dazu benutzt, polemisch den christlichen Glauben, die „fides christiana“ gegen die „perfidia

medizinhistorischen Hinweise entnahm ich dem Aufsatz von Werner Kümmel, „Melancholie und die Macht der Musik. Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion“, in: *Medizinhistorisches Journal* 8 (1969) 189–209.

<sup>14</sup> Zit. nach Johannes Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930, 192. Spätere Autoren, die gleichfalls den platonischen Ordnungsgedanken pflegen, sind u.a. Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina* (GS 1, 30a), Regino von Prüm, *De harmonica institutione* (GS 1, 235b f.) und Guido von Arezzo, *Micrologus* (ed. Smits van Waesberghe, 161).

<sup>15</sup> „Iste adhuc puer in cithara suaviter, imo fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, jam tunc spiritus daemonis oprimebat.“ J.-P. Migne, *PL* 83, Paris 1850, 401.

iudaica“, die „Blindheit und Verstocktheit der Juden“ abzugrenzen: David steht – umgedeutet zum präfigurierten Christus – für die Gnade Gottes und Saul als jüdischer König für die Blindheit und Verstocktheit der Juden. Beda Venerabilis setzt in seiner Exegese des 18. Kapitels den speerwerfenden Saul gleich mit den Juden, die Christus ans Kreuz geschlagen haben. Demgegenüber steht David, der sich wehrlos den Angriffen Sauls aussetzt, weil er ihm helfen will, für Christus, der sich freiwillig dem Feind ausliefert und unschuldig leidet und stirbt.<sup>16</sup>

Im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte finden sich andere Polarisierungen. Während David nach wie vor mit der Sphäre Christi verbunden bleibt, wird Saul vermehrt als Symbol für Tod und Teufel gesehen. Er wird also in die christliche Symbolwelt aufgenommen als dämonischer Widersacher Christi. Bei Honorius von Autun heißt es im Kommentar zu Psalm 51 in diesem Sinne kurz und schlicht: „Per Saul significatur mors, per David vita Christi ...“ – „Durch Saul wird der Tod benannt, durch David das Leben Jesu.“<sup>17</sup>

Die frühchristlichen und mittelalterlichen Künstler, die die David-Saul-Geschichte gestalten, greifen diesen Gedanken auf. Das früheste erhaltene Bildzeugnis stammt von der Eingangstür der Kirche S. Ambrogio in Milano, auf der ein Davids-Zyklus dargestellt ist. Die Tür ist aus Holz und wird in das 4. Jahrhundert datiert. In einem der Türfelder sitzt Saul auf seinem Thron und David spielt die Cithara, die hier noch als Lyra, also als ein dem Kînôr verwandtes Instrument dargestellt ist. Der böse Geist ist in Gestalt einer Schlange zugegen, die sich um ein Stuhlbein windet.<sup>18</sup>

Ähnlich wird auch in hoch- und spätmittelalterlichen Psalter-Illustrationen der „spiritus malus“ durch Reptilien oder schwarze Teufelchen dargestellt, die dem Saul böse Einflüsterungen machen.

In diesen Miniaturen ist sichtlich die Episode von Samuel 16 dargestellt; David ist noch nicht der Held, der den Goliath erschlagen hat; er ist gerade mit Esel und Ziegenböcklein vom Feld gekommen und vertreibt nun mit seiner Cithara Sauls teuflischen Dämon. Der Musiktheoretiker Lambertus faßt diese Episode um 1270 in den Vers:

„Sic David in Saule sedavit daemonis iram  
Ostendens citharae virtutem carmine miram.“  
„David dämpfte in Saul des Dämons Wut,  
sein Lied erweist die Wunder, die die Cithara tut.“<sup>19</sup>

<sup>16</sup> J.-P. Migne, *PL* 91, Paris 1862, 627f. Weitere Stellen bei Kümmel (1969), 191.

<sup>17</sup> Zit. nach Martin van Schaik, *The harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument*, Amsterdam 1992, 104.

<sup>18</sup> Die Tür wurde im Laufe der Jahrhunderte mehrfach überarbeitet. So sind Sauls Kopf und Turban, der Schlangenkopf und die meisten der Architekturelemente spätere Ergänzungen. Vgl. Adolph Goldschmidt, *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand*, Straßburg 1902, 13. Abb. bei Bandmann, a.a.O.

<sup>19</sup> GS III, 189b f.

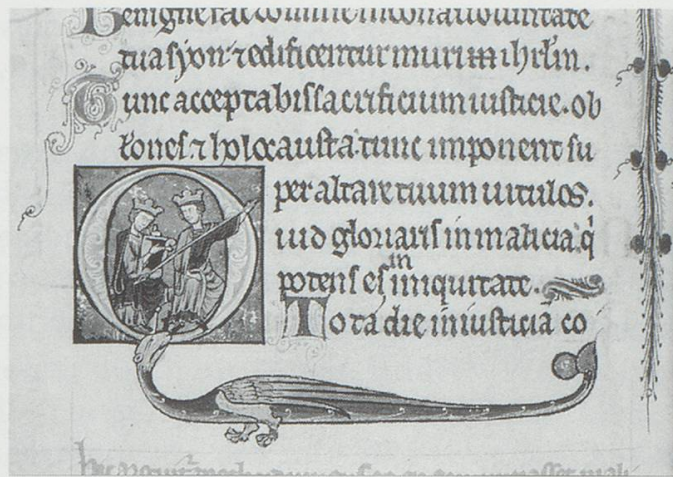


Abb. 1: Quid-Initiale zum 51. Psalm „Quid gloriaris in malitia“ „Was rühmst du dich der Bosheit, Tyrann“. Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Lewis Collection, E185, fol. 77. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.<sup>20</sup>



Abb. 2: Beatus-Seite des Psalters der englischen Königin Isabella aus dem frühen 14. Jahrhundert. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall 16, fol. 8. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ein Psalm, den David nach seiner erfolgreichen Flucht aus dem Hause des Ahimelech singt. Der Wort-Bild-Zusammenhang ist hier also klar. Der Gut-Böse-Gegensatz ist durch Sauls Speer symbolisiert. In zeitlicher Verschiebung sind die beiden Kontrahenten als gekrönte Könige dargestellt, Saul ist mit dem Speer und dem Reptil zu seinen Füßen als Exponent des Todes gekennzeichnet, David mit der Cithara demgegenüber als von Gott Gesegneter.

<sup>21</sup> Ein anderes Beispiel: Ein Blatt aus dem Psalterium der englischen Königin Mary aus dem frühen 14. Jh. London, British Library, Royal Ms. 2B.BII, fol. 51'. Abb. bei Kümmel, a.a.O., 195. Andere Miniaturen haben Samuel 18 zum Thema. Hier ist kein Teufel mehr nötig, die Verworfenheit Sauls zu zeigen. Der König, sichtlich vom bösen Geist besessen, schleudert den Speer gegen den unbewaffneten, aber unter Gottes Schutz stehenden Musiker David, so im Titelfolio zum *Buch der Könige* aus einer verlorenen Bibel des späten 12. Jahrhunderts, die stilistisch in die Tradition der berühmten Winchester-Bibel gehört. Saul will David mit dem Speer „an die Wand speißen“, doch dieser entflieht „auf Wolken“. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 619, 12. Jh.; Abb. in P. d'Ancona/E. Aeschlimann, *Die Kunst der Buchmalerei*, Köln-Marienburg 1969, 217. Dasselbe Motiv findet sich in einer D-Initiale zum 52. Psalm „Dixit insipiens in corde suo non est Deus“ – „Die Toren sprechen in ihrem Herzen: ‚Es ist kein Gott‘“. Der Text-Bild-Zusammenhang besteht vielleicht darin, daß der Illuminator Saul in seiner Gottverlassenheit als einen „Toren“ deuten wollte. Oxford, Bodleian Library, Ms. Liturgical 407, fol. 77'. Abb. bei van Schaik, a.a.O., 218, 8. Vgl. auch die Quid-Initiale in London, British Library, Add. Ms. 50 000, fol. 83, 2. Hälfte 13. Jh. Der Gut-Böse-Gegensatz ist hier aggressiv zugespitzt: Saul zieht das Schwert – sichtlich in der Absicht, den harfespielenden David zu durchbohren. Ein Knecht – vielleicht Doeg, der Mörder des Ahimelech – hat ihn beim Schopf gepackt und macht damit das Macht-Ohnmacht-Gefälle umso deutlicher. Abb. bei van Schaik, a.a.O., 233, 36.

Die Cithara hat hier also magische Kraft, sie ist in dieser Interpretation ein eigentliches Exorzismus-Instrument und ein Symbol für Gottes wunderbares Wirken.

Knapp 200 Jahre später taucht der Vers des Lambertus in dem Traktat *Complexus effectuum musices* wieder auf, in dem Johannes Tinctoris zwanzig Wirkungsweisen der Musik beschreibt. Eine dieser Wirkungsweisen ist: „Musica diabolum fugat“ – „Die Musik treibt den Teufel aus“ – und in diesem Zusammenhang zitiert der Autor Samuel 16 und den genannten Merkvers.<sup>22</sup>

3.

Die Melancholie wurde im Mittelalter im Zusammenhang mit Saul als Walten finsterner Mächte gedeutet, gegen das es sich zu behaupten galt. Saul gelang dies nicht, und so sah man in ihm ein Geschöpf des Todes. Die Auffassung, Saul sei von einem bösen Dämon besessen gewesen, der sich im überreichlich vorhandenen schwarzen Gallensaft festgesetzt und wohlgeföhlt habe, hält sich bis weit ins 18. Jahrhundert.<sup>23</sup>

Gleichwohl hört man bereits im Spätmittelalter auch andere Stimmen, nach denen es nicht unbedingt nur Gottes Segen oder die mystische Kreuzeswirkung der Cithara gewesen sei, die zu Sauls vorübergehender Beruhigung geführt hätten. Vielmehr sei dieser Erfolg – und hier folgen diese Autoren der platonischen Perspektive – auf die Qualität der Musik zurückzuführen. So rückt Marchettus von Padua im frühen 14. Jahrhundert die Geschichte unter der Kapitelüberschrift „De utilitate musicae“ – „Vom Nutzen der Musik“ in sein *Lucidarium* ein und läßt keinen Zweifel daran, daß es Davids Cithara-Spiel war, das Saul Linderung verschaffte: „David schlug die Cithara. Saul wurde weniger vom bösen Geist geplagt, und dies geschah wegen der Süße des musikalischen Tones.“<sup>24</sup>

Vermeehrt knüpfen Denker der Renaissance am Wissen der Antike um die Heilkraft der Musik an und werten damit sowohl die Melancholie als auch die Persönlichkeit Sauls auf. Marsilio Ficino arbeitet im 15. Jahrhundert heraus, daß die Melancholie gegebenenfalls eine niederdrückende, lähmende, selbstschädigende Krankheit ist;<sup>25</sup> daß sie sich aber, nimmt der betrof-

<sup>22</sup> Thomas A. Schmid, „Der COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES des Johannes Tinctoris“, *BjBHM* 10 (1986) 150f.

<sup>23</sup> Nachweise bei Kümmel, op. cit., 202ff. Vgl. 1706 die Äußerung des Arztes Christian Franz Paullini, der beschreibt, wie der böse Geist dank „andächtig schöner Lieder“ und Harfenspiels ausgetrieben wurde. „Natürlicher Weise aber wurden durch den anmuthigen Harffenklang die melancholischen Humoren, worin der böse Geist seine Badstuben hatte, mercklich verändert und auffgewieget.“ Zit. nach Kümmel, op. cit., 206.

<sup>24</sup> „David citharam percutiebat. Saul minus vexabatur, & hoc erat ob dulcedinem musicalis soni.“ GS III, 66b.

<sup>25</sup> Diese Variante, die „Melancholia adusta“, wird als Geisteskrankheit scharf gegen die „Melancholia naturalis“ als die Fähigkeit zu tieferer Einsicht abgegrenzt. Vgl. Klibansky et alii, 377.

fene Mensch sie als einen Teil seiner Persönlichkeit an, als „einzigartige und göttliche Gabe“<sup>26</sup> erweisen kann. Denn der Saft der schwarzen Galle nötigt, so Ficino, trotz gefährdeter Gemütslage „das Denken, forschend ins Zentrum seiner Gegenstände einzudringen, weil die schwarze Galle selbst dem Zentrum der Erde verwandt ist. Ebenso erhebt sie das Denken zum Verständnis des Höchsten, weil sie dem Höchsten unter den Planeten [sc. Saturn] entspricht.“<sup>27</sup> Der charismatische Denker Ficino war selbst das beste Beispiel für diese Sichtweise. Seinem Freund Cavalcanti berichtet er über den Trost, den er durch die Musik findet: „Wegen meiner allzu großen Furchtsamkeit, die Du gelegentlich an mir tadelst, klage ich mein melancholisches Temperament an, das mir als etwas äußerst Bitteres erscheint und das ich nur durch häufiges Lyra-Spiel ein wenig lindern und versüßen kann.“<sup>28</sup>

Die Melancholie wird von Ficino nicht nur ent-dämonisiert und ent-teufelt, sondern nach antikem Vorbild als eine besondere, schöpferische Charaktereigenschaft verstanden. Davon ist auch die Einschätzung Sauls betroffen. Anknüpfend an Josephus ist für Ficino wie für andere Autoren Sauls Melancholie die Krankheit eines besonderen, grüblerischen Menschen. Und die Saiten-Musik, mit der man dem Kranken zu helfen sucht, gilt als eine Art klingendes Antidepressivum. Ähnlich sieht der Musiktheoretiker Adam von Fulda um 1490 Saul einerseits zwar vom teuflischen „daemonium“ besessen.<sup>29</sup> Andererseits aber führt er ihn als Beispiel eines königlichen Melancholikers an, der, wie andere große Herren auch, schwer an der Bürde der auf ihm lastenden Verantwortung zu tragen hat und deswegen mit Musik auf andere, heitere Gedanken gebracht werden soll.<sup>30</sup> 1531 attestiert der Theologe und Luther-Gegenspieler Thomas Cajetanus Saul mit seiner Melancholie eine „natürliche Krankheit,“ sieht in ihm also eher einen medizinischen als einen theologischen Fall. Cajetanus schreibt in gut aristotelischer Manier, es sei keineswegs erstaunlich, daß die Musik bei solchen Menschen „die Bewegung des melancholischen spiritus nicht nur dämpft, sondern auch völlig zur Ruhe bringt. Denn die körperliche Erkrankung greift auf die Geistestätigkeit über, wohlgeordnete Musik erquickt den Geist und beruhigt die erregten Bewegungen des Geistes und des Körpers.“<sup>31</sup>

Diese Haltung bestätigt sich in Bildzeugnissen der Zeit. Eine Miniatur aus der berühmten Bibel des Borso d'Este aus der Mitte des 15. Jahrhunderts illustriert den Text Samuel 16. Saul wird hier nicht mehr als von Dämonen Besessener mit Teufeln, Schlange oder Fabel-Reptilien darge-

<sup>26</sup> Klibansky et alii, op. cit., 373.

<sup>27</sup> Klibansky et alii, op. cit., 374.

<sup>28</sup> Klibansky et alii, op. cit., 372.

<sup>29</sup> GS III, 334b.

<sup>30</sup> GS III, 336b.

<sup>31</sup> Zit. nach Kümmel, op. cit., 194.

stellt, sondern denkbar unspektakulär als bettlägeriger Kranker, wobei David im gegebenen Fall nicht als Harfen- sondern als Lautenspieler erscheint. Der Illuminator bedient sich einer Bildformel, die keinerlei magischen oder dämonischen Beigeschmack hat und die schon von Künstlern des Spätmittelalters im Zusammenhang mit Schlaf und Schlaflosigkeit entwickelt wurde.<sup>32</sup>



Abb. 3: David und Saul. Bibbia di Borso d'Este, Modena, Bibl. Estense, fol. 119 verso. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Estense Universitaria su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

<sup>32</sup> Beispiele finden sich: Erfurt, Bibliotheca Amploniana, Ms. CA 2°.32, fol. 47', zwischen 1260 und 1290, unbekannt Provenienz: Eine D-Initiale zum Prolog einer lateinischen Fassung von Buch 1 des Werkes *De somno et vigilia* des Aristoteles: Ein König wird mit Weihrauch umräuchert und mit Fidelklängen in den Schlaf gespielt. – Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. Cent. V 59, fol. 23: Dasselbe Motiv, das ebenfalls *De Somno et vigilia* einleitet, findet sich in dieser französischen Handschrift. Hier ist es ein Schlafloser, den ein Fidel-Spieler in den Schlaf zu geleiten sucht. – Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Codex Vindobonensis S.N. 2644, Tacuinum Sanitatis in Medicina: Dasselbe Motiv aus dem berühmten Hausbuch der Cerruti aus dem späten 14. Jahrhundert: Wieder macht ein Viellaspieler Begleitmusik zum Schlaf. Im kommentierenden Text wird darauf hingewiesen, daß ausreichender Schlaf wichtig für die Phlegmatiker und die Melancholiker sei: „Schlaf. Natur: Unbeweglichkeit der Sinne, macht warm und feucht, aber wenn er mäßig ist. Vorzuziehen: acht Stunden lang schlafen, zwischen den ersten beiden und letzten beiden der Nacht. Nutzen: um die Sinne und den Körper wiederherzustellen und die Speisen zu verdauen. Schaden: wenn er allzu lange dauert, trocknet er den Körper aus und löst die Kräfte auf, hauptsächlich weil der Magen leer bleibt. Verhütung des Schadens: mit befeuchtenden Speisen. Besonders zuträglich für Phlegmatiker, nach anderen für Melancholiker und besser für Geschwächte, zu jeder Jahreszeit, in allen Gegenden.“ Zit. nach Franz Unterkircher (Hg.), *Das Hausbuch der Cerruti*, Dortmund 1979, 197.

Auch spätere Darstellungen der David-Saul-Geschichte deuten den „spiritus malus“ als inneres, pathologisches Geschehen. In einem Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem frühen 16. Jahrhundert möchte man tatsächlich eher einen kranken, „zwischen Haß und Liebe“ – wie Günter Bandmann sagt – hin- und hergerissenen Mann sehen als ein von Dämonen besessenes Werkzeug des Teufels.



Abb. 4: Lucas van Leyden, David spielt vor Saul. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Bd. M 19, fol. 6. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer. Foto: M. Bühler.

4.

Wenig später ist das früheste mir bekannte musikalische Zeugnis überliefert, das explizit im Sinne einer Davidsmusik komponiert zu sein scheint.<sup>33</sup> Schon im späten 14. Jahrhundert hatte Jacob de Senleches in seiner „Harpe de melodie“ darauf hingewiesen, daß dieses Harfenstück *ohne* Melancholie gefertigt worden sei und daß es jeden Hörer auf dreierlei Art erfreuen sollte: durch das Hören, das Spielen und das Sehen der Harmonie dieses Saiteninstrumentes:<sup>34</sup> „Die *harpe de mélodie*, ohne Melancholie zur Freude gemacht, soll jeden damit aufs höchste erfreuen, die Harmonie zu hören, sie erklingen zu lassen und sie zu sehen.“<sup>35</sup>

Senleches hatte mit der Erwähnung der „Melancholie“ nur indirekt auf die David-Saul-Geschichte verwiesen. Explizit tut dies zwei Generationen später Alfonso Mudarra, der spanische Vihuela-Spieler, der 1546 sein Kompendium der Vihuela-Musik veröffentlichte – *Tres libros de musica en cifras para vihuela*.<sup>36</sup> Die ansonsten nur für Vihuela solo und Vihuela mit Singstimme komponierte Sammlung schließt mit einem kleinen Werk „para

<sup>33</sup> Ich verdanke diesen Hinweis Anne und Anthony Bailes sowie Heidrun Rosenzweig.

<sup>34</sup> Freundlicher Hinweis von Ralf Mattes, Basel. „La harpe de mélodie / Faite saunz mirancholie / Par plaisir doit bien cescun resjoir / Pour l’harmonie oir, sonner et veir.“ Vgl. Reinhard Strohm, „La harpe de mélodie oder Das Kunstwerk als Akt der Zueignung,“ in: *Das musikalische Kunstwerk, Fs. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, 311.

<sup>35</sup> Nach Richard H. Hoppin (Hg.), *Anthology of Medieval music*, New York 1978, 171.

<sup>36</sup> Ein Faksimile erschien 1980 in den Editions Chanterelle in Monaco.

Harpa u órgano.“ Auf der der Tabulatur gegenüberliegenden Seite ist David dargestellt, als König einsam auf einem Hügel sitzend und die Harfe spielend – eher also dem Typus des Psalmisten als dem des jugendlichen David vor Saul folgend. Aber überschrieben ist die Darstellung mit dem Text aus Samuel 16, Vers 23: „Igitur quandocumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et leuius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus.“

I. Regum Caput XVI.  
 C Quidocumq[ue] sp[iritus] d[omi]ni malus arripiebat Saul, David tollebat citharam et percutiebat manu sua: & refocillabatur Saul: & leuius habebat. Recedebat enim ab eo sp[iritus] malus.



CIFRAS PARA HARPA Y ORGANO.

Las rayas y los espacios de las cuerdas de la Harpa: y el luego del Organo: El espacio primero de aquí abaxo es la cuerda mas grave, y mas baxa, y allí es se fau, y en la raya primera que se sigue ganaut. &c. Las claves y los bemoles muestran bien que fino sea cada cuerda y el tono que a de tener, el remple que a qui tiene es el comu para tañer por el sexto tono. y si alguna cuerda o cuerdas eran menester mudar pa tañer por otras partes señalas en el libro que dicho tengo con una mano, o manos poniendo las en derecho de cada cuerda para que con un dedo la señalasen y dexis allí subese o abaxese. Para formar los semi tonos se ponen estas dos señales, b. & c. en la cuerda que qualquiera de las citadas sea de poner el dedo sobre de las clavijas.

Bsp 1: Alonso Mudarra, Cifras para harpa y organo.

Im 17. Jahrhundert wird die Diskussion über Sauls Übel und die Heilkraft der Musik auf breiter Basis geführt – neben der Dämonen-Theorie behauptet sich der medizinische Standpunkt. Den einen ist Davids Musik Symbol der übernatürlichen Einwirkung Gottes, den anderen ein brauchbares Medikament.<sup>37</sup>

Aus dieser Materialfülle möchte ich hier nur einen niederländischen, unorthodox calvinistischen Theologen zitieren. Um 1650 gibt Johannes de Mey als Grund für Sauls Melancholie eine differenzierte psychologische Deutung: Saul sei durch den Verlust seines Königtums in eine schwarzgallige Krankheit, in Traurigkeit und Wut geraten, die durch sein schlechtes Gewissen noch vermehrt worden sei. Durch heftige und plötzliche Angst habe sich eine schwere melancholische Verstimmung des Körpers entwickelt, auf die die Musik auf Grund des engen wechselseitigen Zusammenhanges zwischen Seele und Körper eine starke, beruhigende Wirkung ausgeübt habe.<sup>38</sup>

Nach dieser Deutung verursacht also das schwere Schicksal Sauls sein Leiden, und die Musik vermag tröstenden Einfluß darauf zu nehmen. Diese Auffassung hat offenbar auch den großen Rembrandt geleitet, der sich in zwei Werken mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Kunsthistoriker haben den geistigen Boden erforscht, aus dem diese Bilder wahrscheinlich erwachsen sind. Danach diente Rembrandt als Textvorlage eine deutsche Ausgabe der *Antiquitates Judaicae* des Josephus, die sich in seinem Besitz befand.<sup>39</sup> Nach Josephus ist Sauls Leiden durch sein schweres Schicksal verursacht worden, und die Musik vermag tröstenden Einfluß darauf zu nehmen.<sup>40</sup> Im früheren der beiden Werke von 1630 wählt Rembrandt dasselbe Stimmungsmoment wie Lucas van Leyden. Der König und der Musiker sind denkbar weit voneinander entfernt, die Musik Davids erreicht das Gemüt Sauls nicht. Steif und angespannt, abgewandt von Spieler und Harfe, den Speer umklammernd, denkt Saul offenbar gerade den Gedanken aus Samuel 18: „Ich will David an die Wand speißen.“

Ganz anders das spätere Bild, das um 1655 in Rembrandts Werkstatt entstand. Nach dem derzeitigen Stand der Forschung wurde es von Rembrandt wohl konzipiert, wahrscheinlich aber von einem Schüler ausgeführt. Es zeigt König und Musiker eng aufeinander bezogen. Die Musik hat Saul in seinem Inneren erreicht und sein versteinertes Gemüt gelöst. Er kann sich der Trauer öffnen und trocknet seine Tränen an einem schweren, dunklen Samtvorhang.<sup>41</sup> Oder, um mit Josephus zu sprechen – ich zitiere die deut-

<sup>37</sup> Eine in ihrer Vielfalt bewundernswerte Quellenübersicht gibt Werner Kümmel in seinem genannten Aufsatz über David und Saul im *Medizinhistorischen Journal*.

<sup>38</sup> Kümmel, op. cit., 205 und Anm. 58.

<sup>39</sup> Christian Tümpel, *Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Zwolle 1994, 194ff.

<sup>40</sup> Vgl. oben, S. 66 und Anm. 13. Zur deutschen Josephus-Ausgabe vgl. Tümpel, op. cit., 419.

<sup>41</sup> Vgl. die schönen Ausführungen zu diesem Bild von Günter Bandmann, op. cit., 14.



Abb. 5: Rembrandt: „David, vor Saul die Harfe spielend“, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/M. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer. Foto: U. Edelmann.



Abb. 6: Rembrandt-Schule, David und Saul, Den Haag, Mauritshuis. Mit freundlicher Genehmigung der Besitzer.

sche Ausgabe aus dem frühen 17. Jahrhundert, die Rembrandt gekannt hat: „Sooft nun Saul vom Teuffel geplaget ward / konte ihm niemand besser helffen / den David mit seinem Gesang und Psalterspiel / dadurch er widerumb zu sich selber kam.“<sup>42</sup>

5.

Neben der Frage, welcher Ursache die Musik ihre tröstende Wirkung verdankt, richtet sich das Interesse im 17. Jahrhundert vermehrt auch darauf, wie eine Musik beschaffen sein sollte, die einen Melancholiker zu erreichen und zu berühren vermag. Die Meinungen sind unterschiedlich. Der berühmte Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) – ein Zeitgenosse Rembrandts – führt aus, daß die Davids-Musik ihre Wirkung zwei Umständen verdankt: Zum einen kannte David Sauls charakterliche Eigenarten und seinen Säftehaushalt genau. Zum anderen war er ein hervorragender Musiker, der es verstand, seine Musik der jeweiligen Verfassung des Kranken anzupassen, und dies unter anderem durch die Verwendung bestimmter „Rhythmen, die Saul liebte.“<sup>43</sup> Hier folgt er Platon, der den Rhythmus als auf die Seele wirkendes Ordnungsprinzip beschrieben hatte.

Die ordnungsstiftende Kraft des Rhythmus ist auch für Wolfgang Caspar Printz um 1690 ein ausschlaggebender Faktor für die Wirksamkeit der Davidsmusik auf den melancholischen Geist Sauls, wobei man sich den Charakter der Musik als „lustig“ vorstellen sollte. Printz schreibt: „Denn weil die Diener des Sauls wohl wußten / daß die Melancholey durch die Music vertrieben werden kunte: so haben sie ihrem Herrn gerathen / daß er eine lustige Music hören solte. Es ist aber gewiß / daß ohne gewisse Abmessung der Zeit jeglicher *Sonorum* keines Weges eine lustige Melodey zu wege gebracht kan werden ... Dahero erscheinet aus der Würckung dieser Music / daß David solche Lieder spielen können / in welchen jegliche *Soni* ihre gewisse und lustige *Quantitatem temporalem* gehabt haben.“<sup>44</sup>

<sup>42</sup> *Flavij Josephi ... Historien und Bücher: Von alten jüdischen Geschichten zwanzig ... mit ... schönen Figuren gezieret [von] T[obias] S[timmer]*, Strassburg: Theodosius Rihel 1617, 156. Die wörtliche Übersetzung lautet: „Sobald nun Saul aufgeregt und von den bösen Geistern behelligt wurde, sang David, der sein einziger Arzt war, Lieder und spielte die Harfe, wodurch er den Saul wieder zu sich brachte.“ *Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer*, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Dr. Heinrich Clementz, Bd. 1, Berlin 1923, 349. Über Rembrandts Rezeption von Flavius Josephus vgl. Tümpel, op. cit.; darin: Die Rezeption der *Jüdischen Altertümer* von Flavius Josephus in den Holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts.

<sup>43</sup> Kümmel, op. cit., 202; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 2, Rom 1650, Nachdruck Hildesheim 1970, 215.

<sup>44</sup> *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst ... von Wolfgang Caspar Printzen von Waldthurn*, Dresden: Johann Georg 1690, Nachdruck Graz 1964, 37.

Andere Autoren favorisieren die Theorie des Josephus, es sei die Ruhe und Andacht bewirkende musikalische Faktur von Davids Liedern gewesen, die Saul zu sich gebracht habe. So führt im Jahre 1604 der württembergische Hofprediger Balthasar Bidembach Davids Heilerfolg auf das Repertoire und seinen geistlichen Inhalt zurück. Keine Tänze, keine zotigen Liedlein habe David gespielt, sondern er habe die Harfe geschlagen und dazu „einen Psalm oder ein Lied von Gottes Allmacht, Güte und gnädigen Verheißungen“<sup>45</sup> gesungen. 1690 weiß ein sächsischer Theologe namens Heinrich Pipping aus dieser Tradition heraus, daß David Saul durch „pia sacrarum precum hymnorumque devotorum modulatione aut recitatione“, „durch das fromme Singen oder Rezitieren der heiligen Gebete und Hymnen“ wieder zu sich selbst gebracht habe.<sup>46</sup>

Das führt zu der Frage, wie die Komponisten der Zeit mit der Herausforderung umgingen, Musik zu schreiben, die tröstend auf ein verdunkeltes Gemüt wirkt.<sup>47</sup> Im Jahre 1700 veröffentlichte der Thomaskantor Johann Kuhnau seine Sammlung *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in sechs Sonaten*. Bei der Komposition reizte ihn vor allem die Herausforderungen, Geschehnisse und Affekte nicht durch wortgebundene Musik, sondern rein instrumental auszudrücken.<sup>48</sup> Die zweite Sonate trägt den Titel „Der von David vermittelt der Music curirte Saul.“ Zur Verdeut-

<sup>45</sup> Kümmel, op. cit., 201.

<sup>46</sup> Heinrich Pipping, *De Saule per musicam curato*, Wittenberg: Christian Schrödter 1688, 59. Den Hinweis auf diese Quelle wie auch manche andere Anregungen verdanke ich dem Aufsatz von Dorothea Schröder, „Johann Kuhnaus ‚Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien‘. Versuch einer Deutung“, *HJbMw* 6 (1983) 31–45.

<sup>47</sup> Eine Übersicht über komponierte „Davids-Musik“ bietet Hans Joachim Zingel, *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst*, Köln 1968, 39ff.

<sup>48</sup> Zur Verdeutlichung stellt Kuhnau jeder Sonate bekanntlich eine Art Programm im Sinne eines deutenden Vorwortes voran. Hier beschreibt der Thomaskantor, als strenger Lutheraner dem mittelalterlich-fundamentalistischen Standpunkt von Satan und Christus näher als der aufklärerischen Perspektive eines Johannes de Mey, in kräftigem Barock-Deutsch Sauls Leiden als Krankheit und Davids Spiel als ein Wunder Gottes: „Wo Gott abwesend, und der boese Feind gegenwaertig ist, da muß freylich eine Behausung alles Ubels seyn. Man kan sich den haefßlichen Anblick dieses Mannes bei seinem Paroxysmo fast einbilden. Die Augen verkehren sich, und springet, so zu reden, ein Feuer Funcke nach dem andern heraus: Das Gesichte siehet zerzerret, daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennt: Das Hertz wirfft als ein ungestuemes und wuetendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen, Eiffer, Neid, Haß und Furcht stuermen hefftig auf ihn zu ... In Summa: Seine Gemueths-Kranckheit ist so groß, daß sich die Spur aller hoellischen Quaalen gar deutlich mercken laasset ... Dieweil aber Gott bißweilen durch Menschen Wunder zu thun pflaget; So schicket er ihm einen herrlichen Musicum, den vortrefflichen Koenig David, und leget auff sein Harffen-Spiel eine ungemeyne Krafft. Denn wenn Saul, so zu reden, in der heissen Bad-Stube der Traurigkeit schwitzet, und David nur ein Stuckgen musiciret, so wird der Koenig gleich wieder erquicket, und zur Ruhe gebracht.“ Vgl. die Faksimile-Ausgabe, hg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1973, 22f. sowie *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, hg. von Karl Päsler, Wiesbaden 1958 (DDT 4) 134ff.

lichung der angestrebten Wirkung versieht Kuhnau jeden Satz mit einer eigenen, die biblische Historie umschreibenden Satzüberschrift: 1. Satz: „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit.“ 2. Satz: „Davids erquickendes Harffenspiel“ und 3. Satz: „Des Koenigs zur Ruhe gebrachtes Gemueth.“

Darüber hinaus gibt er seinen Sätzen jeweils auch italienische Charakterisierungen, die keine reinen Übersetzungen sind. Den zweiten Satz „Davids erquickendes Harffenspiel“ umschreibt er: „La canzona refrigerativa dell'arpa di Davide“ – eine erfrischende Harfencanzone also. Das Stück ist freilich keine Canzona in der formalen Tradition von Frescobaldi oder Froberger. Kuhnau will mit seiner Wortwahl wohl eher deutlich machen, daß er sich die tröstende Musik als eine liedhafte Komposition vorstellt, und in der Tat kann man das Stück hören wie einen von Harffenspiel begleiteten Wiegenlied-Refrain. In dem mit 192 Takten längsten aller in den *Biblischen Sonaten* enthaltenen Sätze passiert auch sonst eher wenig. Es gibt nur ein einziges – eben jenes liedhafte – „Wiegenlied“-Thema im 3/4-Takt, eine Vier-Takt-Periode, unterbrochen von Davids Harffenspiel, das vom Cembalo fast durchweg mit sequenzierenden Vierteln und in der Oberterz nachschlagenden Achteln imitiert wird.<sup>49</sup> Vom Vier-Takt-Thema erklingen zunächst nur zwei Takte, als wolle der Spieler dem Kranken nicht zu viel zumuten. Dann erscheint das Thema mal zur Hälfte, mal vollständig, mal in der Dominante verdoppelt, dann wieder nur zur Hälfte, schließlich wieder vollständig. Harmonisch wandert es von der Haupttonart B-Dur zur Moll-Parallele, von dort aus zum c-moll der Subdominant-Parallele, dann zur Dominante und kehrt zum beruhigenden Schluß in die Haupttonart zurück. Auch die rhythmische und melodische Gestaltung ist formal auf Übersichtlichkeit und affektiv auf Ruhe angelegt. Rhythmisch ist das Thema an Einfachheit nicht zu übertreffen – durchlaufend gleichmäßige Viertel –, und melodisch sind zwei abwärtsgerichtete Terzsprünge das aufregendste Ereignis. Die Terz, die *kleine Terz*, wählt Kuhnau allerdings nicht von ungefähr. In seiner Vorrede zum gesamten Werk schreibt er im Zusammenhang mit unterschiedlichen Affekten, die einzelne Intervalle auslösen können: „Sonderlich ist die *Difference* zwischen denen *Tonis* mit der *Tertia majore*, und denen mit der *minore* gar sehr empfindlich / indem jene etwas vollkommenes / und lustiges / diese aber etwas trauriges / melancholisches / und wegen des Mangels eines halben *Commatis* ohngefahr / oder andern kleinen Theilgens / was sehnliches vorstellt.“<sup>50</sup> Anders als Printz geht es Kuhnau also weniger darum, Davids Musik einen „lustigen“ als einen „sehnlichen,“ tröstenden Charakter zu verleihen.

<sup>49</sup> Wolfgang Reich, op. cit. und nach ihm Jochen Arbogast, *Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau (1660–1722)* Regensburg 1983, haben darauf hingewiesen, daß diese Klangfigur auch in anderen Werken das „Schwinden eines niederdrückenden Affekts“ symbolisiert.

<sup>50</sup> Ed. Reich, op. cit., Cf. und Päsler, op. cit., 122.

Willi Apel bemerkt in seiner *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* zu diesem Satz eher unwirsch, Kuhnau ergehe sich nach schon acht Takten in so endlosen Wiederholungen, „daß man ihm höchstens die Heilkraft der Langeweile zubilligen kann.“<sup>51</sup> Vielleicht wollte Kuhnau genau das. Er wird gewußt haben, daß es Zeit braucht, einen in Dunkelheit und Verwirrung gefangenen Geist zu erreichen, und es wird ihm klar gewesen sein, daß hierfür eine einfache, übersichtliche Struktur nötig ist. Im Vorwort erklärt er seinem „geneigten Leser“ seinen altehrwürdigen, pythagoreischen Standpunkt: „Die Musik gehöret unter die Mathematischen Wissenschaften / und hat folgendlich unfehlbare *Demonstrationes*. Niemand wird mir dieses läugnen / es sei denn / daß er von dem *Monochordo* nichts wisse. Dieses weiset ja die *Genesis* der *Harmonie* nebst allen musikalischen *Intervallis* handgreiflich und zur Verwunderung.“<sup>52</sup> Im übrigen habe die Musik, so Kuhnau an anderer Stelle, „die Herzen zu bewegen“ und „nach dem Himmel zuzuführen.“<sup>53</sup> Damit bewegt sich Kuhnau mit den Stilmitteln seiner Zeit exakt in den Grenzen des Topos: Er sieht für den verwirrten Melancholiker eine Musik als seelenöffnendes Heilmittel vor, die strukturell auf gottgewollte Harmonie und Ordnung und affektiv auf Einfühlung und Trost hin angelegt ist.

Bsp. 2: Johann Kuhnau, „Der von David vermittelt der Musik curirte Saul.“

<sup>51</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, 649.

<sup>52</sup> Ed. Reich, op. cit., B2 verso und Päsler, op. cit., 121.

<sup>53</sup> Letzteres in Kuhnau's Roman *Der musikalische Quacksalber*; zit. nach Arbogast, op. cit., 203.

Ein späteres Beispiel dieser Art begegnet bei Georg Friedrich Händel, der die Kontinuität des Topos mit *seinen* Stilmitteln ausdrückt. Im Jahre 1738 schrieb er sein Oratorium *Saul*. Das Libretto von Charles Jennens übergeht die Episode Samuel 16, nimmt aber die Szene Samuel 18 – den Speerwurf – auf. Saul wütet über den Lobpreis, den das Volk Israel David nach dem Sieg über Goliath darbringt, dermaßen, daß seine Tochter Michal David in großer Sorge bittet, Saul zu beruhigen. Er möge ihn mit seinem Harfenspiel besänftigen, wie er es schon so oft getan habe, woraufhin David ein schlichtes Lied singt, das Gottes Güte preist und das mit einer typischen Psalm-Formel beginnt: „Oh Lord, whose mercies numberless / O'er all thy works prevail ...“

Nach einem kurzen, klanglich durch Terzparallelen und Vorhalte dominierten Vorspiel folgt Händel dem einfachen Bau des Textes musikalisch mit einem Strophenlied. Er gliedert die Textstrophen in zwei gleichtaktige Perioden, deren erste auf der Dominante und deren zweite in der Grundtonart schließt. Die Singstimme ist eingebettet in die gleichmäßige, reich mit Vorhalten versehene Achtelbewegung, die schon aus dem Vorspiel bekannt ist. Klanglich überwiegen auch hier die „beruhigenden“ Terz- bzw. Dezimen-Parallelen. Es ist darüber hinaus bemerkenswert, daß dieses *Air* im gesamten umfangreichen Oratorium das einzige Stück ist, das als reiner Streichersatz ohne Cembalo-, Orgel- oder Fagott-Continuo gesetzt ist. Händel tut noch ein weiteres, um den Saitenspiel-Charakter der Musik hervorzuheben. Dem *Air* folgt – überschrieben als „Symphony“ – nochmals die Melodie, jetzt ohne Text von der Soloharfe gespielt.<sup>54</sup> Damit läßt sich dieses Stück also recht gut als Händelsche Ausformung des musikalischen Urgedankens deuten, nach dem Melancholie beeinflussbar ist durch geordnetes und harmonisches Saitenspiel.

Händel war, wie Percy Young – der Herausgeber des *Saul* – anmerkt, zwischen 1737 und 1738 „Opfer heftiger Depressionen und physischer Unpäßlichkeiten, und die Schatten der Geistesgestörtheit ließen ihn die Tiefe der Leiden Sauls ermessen.“<sup>55</sup> Er hatte sich einem gnadenlosen Konkurrenzkampf mit der Adelsoper ausgesetzt und mußte nun erleben, wie sein

<sup>54</sup> Im Autograph fehlt dieses Harfensolo. In der frühesten Londoner Partitur-Ausgabe, die 1773 bei William Randall erschien, ist es jedoch vorhanden. Friedrich Chrysander nahm es nicht in die Gesamtausgabe auf, und dies mit der Begründung, daß das Stück „nichts ist als die einfache Wiederholung der Melodie in der höheren Octave, auch garnicht von Händel sondern von dem ersten Verleger der Gesänge herrührt und von den späteren Herausgebern gedankenlos nachgedruckt ist.“ Percy Young, der den *Saul* in der Hallischen Händel-Ausgabe neu herausgegeben hat, zeigt demgegenüber, daß die *Symphony* zwar im Autograph nicht enthalten ist, wohl aber in sieben der insgesamt neun handschriftlich überlieferten Partituren, so daß er es als authentisch in der neuen Gesamtausgabe abdruckte. Vgl. Percy M. Young, *Hallische Händel-Ausgabe, Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Bd. 13: Saul: Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1964, 11.

<sup>55</sup> *Hallische Händel-Ausgabe*, Bd. 13, Kassel etc. 1962, VI.

eigenes Opernunternehmen langsam bankrott ging. Sein erster Biograph John Mainwaring schreibt – ich zitiere nach der Übersetzung Matthesons: „Sein Verlust erstreckte sich nicht nur über sein Geld und Gut, sondern auch über seinen Verstand und seine Gesundheit. Sein rechter Arm war vom Schläge unbrauchbar geworden, und wie sehr ihm zu gewissen Stunden, auf lange Zeit, die Sinne verrückt gewesen, davon sind hundert Beyspiele vorhanden, die sich besser zum Verschweigen, als zum Berichten, schicken. ... Während dieses melancholischen Zustandes war es ihm platterdings unmöglich, auf neue Wege, zur Verbesserung seines Glücks, bedacht zu seyn. Seine vornehmste Sorge ging also auf die Schwachheiten seines Leibes.“<sup>56</sup>

Gegen jede Erwartung und wie durch ein Wunder erholte Händel sich von diesem Zusammenbruch. Zehn Monate nach seiner Genesung begann er mit der Komposition des *Saul*, dessen Libretto schon mehr als drei Jahre lang auf seinem Schreibtisch gelegen hatte.<sup>57</sup> Er mag jetzt besser als zuvor gewußt haben, wie eine Musik beschaffen sein sollte, die einen von Anerkennung und Erfolg verlassenen und ins Dunkel der eigenen Hilflosigkeit gestürzten König – oder Komponisten – tröstend zu berühren vermag.

Bsp. 3: Georg Friedrich Händel, „Oh Lord, whose mercies numberless...“

**Largo**

Violino I

Violino II

Viola

DAVID

Bassi  
Violoncello,  
Violone)

<sup>56</sup> John Mainwaring, *G.F. Händel*. Nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761 mit anderen Dokumenten herausgegeben von Bernhard Paumgartner, Zürich 1947, 95f.

<sup>57</sup> Christopher Hogwood, *Georg Friedrich Händel*, Stuttgart etc. 1992, 185.

8

O Lord, whose Mer - cies num - ber - less O'er all thy  
 \*) If yet his Sin - be not too great, The bus - y  
 O Herr, des Gü - te end - los ist, der Ta - ten  
 Wenn sei - ne Sün - den nicht zu schwer, so füh - le

14

Works \_\_\_\_\_ pre - vail \_\_\_\_\_  
 Fiend \_\_\_\_\_ con - troul \_\_\_\_\_  
 größ - - - - - te dein \_\_\_\_\_  
 sei - - - - - nen Schmerz \_\_\_\_\_

, O'er all thy Works pre -  
 , The bus - y Fiend con -  
 , der Ta - ten größ - - - te dein,  
 , so füh - le sei - - - ne Schmerz,

## ABSTRACTS

DAVID FALLOWS

### The end of the ars subtilior

The tradition of the ars subtilior is generally considered to have ended in the early 15th century, but its techniques continued to be discussed by theorists for another 200 years. Moreover, there is a small but apparently connected series of works that continue to exploit the style: music by Ugolino of Orvieto, Hugo de Lantins, Dufay, Bedyngham, Hothby, Tinctoris and others provide a direct link between the ars subtilior and various examples of mensural mannerism in the 16th century. Particular emphasis is given to the group of 15th-century mannerist pieces that survive uniquely in John Baldwin's commonplace book, copied in England in the early 1590.

### Das Ende der Ars subtilior

Man geht im allgemeinen davon aus, daß die Tradition der Ars subtilior mit dem frühen 15. Jahrhundert abgeschlossen war, aber ihre Techniken boten für die Theoretiker der nächsten 200 Jahre noch Diskussionsstoff. Darüber hinaus ist eine kleine, aber offenkundig stilistisch miteinander verbundene Anzahl von Werken überliefert, in denen diese Techniken zur Anwendung kommen: Stücke von Ugolino von Orvieto, Hugo de Lantins, Dufay, Bedyngham, Hothby, Tinctoris und anderen stellen ein direktes Verbindungsglied zwischen der Ars subtilior und zahlreichen Beispielen für mensuralen Manierismus im 16. Jahrhundert dar. Besondere Aufmerksamkeit wird denjenigen manieristischen Stücken gewidmet, die in John Baldwins „Commonplace book“ überliefert sind, einem Sammelbuch, das in den 1590er Jahren in England kopiert wurde.

THOMAS DRESCHER

### „Virtuosissima conversazione“. Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts

Die süddeutsch-österreichischen und mitteldeutschen Violinvirtuosen des ausgehenden 17. Jahrhunderts (Schmelzer, Biber, Walther, Westhoff u.a.) waren eingebettet in eine Aufführungskultur, in der der höfische Kontext für die Präsentation des virtuosen Solospielers von zentraler Bedeutung ist. Die sozialen Strukturen lassen sich bis in Strichregeln hinein verfolgen (Georg Muffat). Die Stellung des Virtuosen und seine Präsentation werden vor allem an Hand von überlieferten biographischen Daten Johann Heinrich Schmelzers exemplifiziert. Einige handschriftlich fixierte Violinsonaten zeigen, wie jeder Spieler sich sein eigenes Repertoire schuf, in der Praxis

offenbar nicht selten auf der Basis von Kompositionen eines Kollegen. In der Organisation der Musik lassen sich tradierte Vortragsmuster einerseits nachweisen sowie die große Bedeutung spontaner improvisatorischer Praktiken im Moment der Aufführung. Unter diesen Aspekten zeigen selbst gedruckte Werke noch starke Elemente usueller Vortragstechniken, die ganz auf die Interaktion von Spieler und Publikum angelegt waren.

„Virtuosissima conversazione.“ Exponents of soloistic violin playing toward the end of the 17th century

South German-Austrian and Middle German violin virtuosos of the late 17th century (Schmelzer, Biber, Walther, Westhoff et al.) were embedded in a performance culture in which courtly context was of central importance for the presentation of the virtuosic soloist. Social structures are traceable down to the level of bowing rules (Georg Muffat). The place of the virtuoso and his presentation are exemplified above all in the biographical data of Johann Heinrich Schmelzer. Several manuscript sonatas show how each player created his own repertory, often apparently based in practice on compositions of a colleague. Evident in the music's organization are traditional patterns of execution but also the great importance of spontaneous improvisational practices at the moment of performance. Among these aspects even printed works retain strong elements of performance practice aimed entirely at interaction between player and public.

ERICH REIMER

Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Ausgehend von den Forderungen der Ausdrucksästhetik ist der Begriff des Virtuosen im deutschen Musikschrifttum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erörtert und vom umgangssprachlichen Virtuosenbegriff abgegrenzt worden. Mit dem Begriff des wahren Virtuosen wurde die Forderung nach einer Synthese von Technik und Ausdruck verbunden. Kritisiert wurde nicht musikalische Technik als solche, sondern deren Loslösung vom Ausdrucksprinzip. Virtuosität als eine Technik und Ausdruck umfassende Fähigkeit sollte dementsprechend nicht Staunen und Verwunderung hervorrufen, sondern den Zuhörer emotional bewegen.

The concept of the true virtuoso in late 18th and early 19th century music aesthetics

Using the postulates of expressional aesthetics as point of departure, the concept of the virtuoso in late 18th and early 19th century German literature

is discussed and differentiated from colloquial use of the term. The concept of the true virtuoso was connected with the postulate of synthesis of technique and expression. Not musical technique per se but rather its dissociation from musical expression was criticized. Virtuosity as technique and as expression of comprehensive ability was supposed to elicit not astonishment and wonder but rather to move the hearer's emotions.

ROBIN STOWELL

Nicolo Paganini: the violin virtuoso *in excelsis*?

This paper takes as its starting-point Jeffrey Pulver's description of Nicolo Paganini as „the violin virtuoso *in excelsis*“, suggesting that the Italian violinist was pre-eminent among virtuosi both of his time and formerly. It sets out to examine whether Pulver's assessment of the Italian virtuoso can be substantiated and, if so, to discover what special qualities set Paganini apart from his contemporaries and predecessors. Aspects of technique and performing style are considered along with the peculiarities of Paganini's physique and his role in expanding existing techniques (for example, scordatura, harmonics, pizzicato, bowings etc.) to their utmost potential. Due account is also taken of Paganini's artistic objectives, his compositions, his appearance, his personality, his stage-presence and other qualities embraced by Pulver's description, as well as the opinions of prominent contemporary musical figures such as Franz Liszt, Hector Berlioz, Louis Spohr and François-Joseph Fétis.

Nicolo Paganini: Der Violin-Virtuose *in excelsis*?

Ausgangspunkt des Aufsatzes ist Jeffrey Pulvers Charakterisierung von Nicolo Paganini als dem „Violin-Virtuosen *in excelsis*“, womit der Autor anregt, in dem italienischen Geiger die überragende Gestalt unter den zeitgenössischen und allen früheren Virtuosen zu sehen. Es wird untersucht, ob Pulvers Feststellung berechtigt ist und was es ggf. war, was Paganini gegenüber seinen Vorläufern und Zeitgenossen so sehr auszeichnete. Aspekte der Technik und des Vortrags werden ebenso betrachtet wie einige Besonderheiten von Paganinis Körperbau und seine Weiterentwicklung vorhandener Techniken bis zu ihren äußersten Grenzen (z.B. Scordatura, Harmonisierung, Pizzicato, Strich etc.). Ferner wird Paganinis künstlerischen Zielen ebenso Rechnung getragen wie seinen Kompositionen, seinem Aussehen, seiner Persönlichkeit, seiner Bühnenpräsenz und anderen, Pulvers Charakterisierung entsprechenden Qualitäten. Schließlich werden Zeugnisse von Zeitgenossen genannt, z. B. von Franz Liszt, Hector Berlioz, Louis Spohr und François Fétis.

Botschafter der reinen Kunst – Vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann

Clara Schumann und Joseph Joachim haben gemeinsam, aber auch auf unterschiedliche Weise das Konzertleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt. Als beispielhafter Interpret wurde Joseph Joachim 1869 nach Berlin berufen, um dort eine Musikhochschule aufzubauen. Nicht im spieltechnischen Sinne machte er Schule, aber im ästhetischen, im Verständnis von Kunst und der Rolle des Künstlers. – Clara Schumann hingegen konnte, auch wenn sie in späten Jahren eine Anstellung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main als Klavierlehrerin übernahm, nicht Öffentlichkeit prägen, konnte als Frau keine Repräsentantin des Staates sein. Sie konnte weder wie Joachim die deutsche Instrumentalmusik, noch die Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs repräsentieren. So wurde sie denn, als sie im Jahre 1896 starb, unter dem Motto „welche Künstlerin diese Frau, welche Frau diese Künstlerin“ nicht als schulbildend, sondern als einzigartige Erscheinung gerühmt.

Tidings of the pure art – from virtuoso to artist. Joseph Joachim and Clara Schumann

Together but each in his or her own way, Clara Schumann and Joseph Joachim left their mark on late 19th century concert life. In 1869 Joachim the artist par excellence was invited to Berlin to set up a conservatory. His greatest impact there was not in terms of playing technique, though, but rather in the realm of aesthetics, in the understanding of art and of the artist's role. – Clara Schumann on the other hand, even though in later years she taught piano at the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main, could not play a big public role or, as a woman, serve as representative of state. Unlike Joachim she could neither represent German instrumental music nor imperial German society. Thus, at her death in 1896, she was celebrated under the motto „what an artist this woman, what a woman this artist“ not as precedent setting but rather as a unique phenomenon.

CLAUDIA DE VRIES

Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks: Die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck

Von Friedrich Wieck von allem Anfang an zur Universal-Virtuosin – d.h. in Vortragskunst, Komposition und „freyer Fantasie“ – ausgebildet, konzentrierte sich Clara Wieck im Verlauf ihrer Karriere zunehmend (vor allem

nach dem Tod Robert Schumanns) auf die reproduktive Aufgabe der Interpretation. Ihre Kompositionen bis ca. 1838 geben einen Einblick in ihre „fantasierende“ Kompositionspraxis. Als Interpretin nutzte sie noch in hohem Alter – dies zeigen ihre unveröffentlichten „Vorspiele“ zu Klavierwerken Robert Schumanns – die Improvisation als freie Vorbereitung auf die ernste Aufgabe der „werktreuen“ Interpretation.

Virtuosity, bravura, and the poetics of expression: Clara Schumann-Wieck as improvisator

Educated from the very start by Friedrich Wieck as universal virtuosa – i.e. in the art of performance, composition, and „free fantasy“ – , Clara Wieck in the course of her career concentrated increasingly (especially after Robert Schumann's death) on the reproductive task of interpretation. Up until 1838 her compositions give an impression of her „fantasizing“ compositional practice. As performing artist she used yet in old age – as shown by her unpublished „preludes“ to Robert Schumann's works for piano – improvisation as free preparation for the serious task of „faithful“ interpretation.

MARTIN KIRNBAUER

„La haute gymnastique musicale“ – Apparate zur Ausbildung des Körpers am Klavier im 19. Jahrhundert

Wenn sie heute auch aus unserem Bild von der Musik des 19. Jahrhunderts fast verschwunden sind, so waren seinerzeit und noch bis in die Dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts mechanische Übehilfen besonders für das Klavierspiel fester Bestandteil der Instrumentalpädagogik. Der Beitrag versucht, die Geschichte dieser technisch teilweise hochkomplexen Klavierspiel-Maschinen, ihre Hintergründe und Konsequenzen nachzuzeichnen. Deutlich wird dabei zweierlei: Erstens eine Abhängigkeit der Konstruktionen von jeweils vorherrschenden Modellen des menschlichen Körpers; zweitens ein Zusammenhang mit den gleichzeitig in Mode kommenden Virtuosen, die als Werbeträger dieser Apparate funktionierten.

„La haute gymnastique musicale“ – apparatuses for body training at the piano in the 19th century

Although they have largely disappeared from our view of 19th century musical culture, in their day and as late as the 1930s mechanical practice-aids – especially for the pianist – were an enduring component of instrumental pedagogy. The purpose of this paper is to trace the history, background, and consequences of these technically often highly-complex

piano-playing machines. Two things become clear in the process. First, dependence of the devices' construction on predominant models of the human body. Secondly, a connection with the virtuosos then coming into fashion who functioned as advertisements for the apparatuses.

DAGMAR HOFFMANN-AXTHEIM

#### David und Saul – Über die tröstende Wirkung der Musik

Musik – im besonderen Maße „wohlgeordnetes“ Saitenspiel – kann einen durch ein schweres Gemüt belasteten Menschen trösten und dadurch heilkräftig auf seine Seele wirken. Dieser gedankliche Archetypus läßt sich schon bei den Sumerern belegen und findet in der jüdisch-christlichen Tradition mit der biblischen Geschichte vom jungen David, der mit seinem Kînôr-Spiel den gemütskranken Saul zu beruhigen sucht, eine Gestaltung von großer Ausstrahlungskraft. Durch die Jahrhunderte wird diese Erzählung in Malerei, Theologie, Medizin, Musiktheorie und musikalischer Praxis rezipiert und als Beleg für die Heilkraft der Musik angeführt. Ferner dient sie als Ausgangspunkt für Erörterungen, welche (theologischen oder musikalischen) Mittel die trostreiche Wirkung herbeiführen. Neben anderen Komponisten schrieben Kuhnau und Händel „Davids-Musik,“ die bei ganz unterschiedlicher stilistischer Ausrichtung gleichwohl die archetypischen Merkmale trostbringender Musik aufweist: rhythmisch, melodisch und harmonisch „geordnete“ Saitenmusik.

#### David and Saul – On the consoling effect of music

Music – and especially „well-ordered“ string music – can console a person laden with a heavy heart and thus exert a healing power on his soul. This conceptual archetype can be found as early as Sumerian times; in Judeo-Christian tradition it attains radiant form in the biblical story of the young David who with his kînôr playing tries to pacify the melancholic Saul. This story has been received through the centuries in painting, theology, medicine, music theory, and practical music and has been cited in evidence of music's healing power. Furthermore it serves as point of departure for discussions as to which (theological or musical) means bring about the consoling effect. Among other composers, Kuhnau and Händel wrote „David's Music“ which, although composed in fully different styles, nevertheless demonstrates the archetypal characteristic of consoling music: rhythmically, melodically, and harmonically „ordered“ string music.

## Die Autorinnen und Autoren

BEATRIX BORCHARD (geb. 1950 in Lingen/Ems) studierte in Bonn und Berlin Musikwissenschaften, Germanistik und Geschichte und promovierte über *Clara und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (1983). Seitdem sind ihre wissenschaftlichen und publizistischen Arbeitsschwerpunkte: Musikalische Sozialgeschichte, Komponistinnen und Interpretinnen gestern und heute, Frauenbilder in Literatur und Musik, Musik der NS-Zeit, Regionalforschung. Letzte Buchveröffentlichung: *Clara Schumann. Ein Leben*, Frankfurt/M. und Berlin 1991. Zur Zeit ist sie Dozentin an der Hochschule der Künste Berlin und arbeitet an ihrer Habilitation über den Geiger und Gründer der Berliner Musikhochschule Joseph Joachim und seine Frau Amalie, eine der bedeutendsten Lieder- und Konzertsängerinnen ihrer Zeit (*Vom Virtuosen zum Interpreten*).

CLAUDIA DE VRIES (geb. 1959 in Zeist, NL) studierte Klavier am Konservatorium Utrecht und Musikwissenschaft an den Universitäten von Utrecht und Zürich. Sie promovierte 1993 bei Ernst Lichtenhahn mit der Arbeit *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (Mainz 1996). Seit 1988 unterrichtet sie an der Musik-Akademie der Stadt Basel Klavier.

THOMAS DRESCHER (geb. 1957 in München) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in München und Basel. Seit 1989 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis. Neben Arbeiten zur Instrumentenkunde (besonders zu Streichinstrumenten) sowie zur Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts beschäftigt ihn seit längerem die Violinmusik des 17. Jahrhunderts, deren spezielle Idiomatik er neben den traditionell analytischen Methoden mit organologischen und sozialhistorischen Ansätzen zu beschreiben versucht. 1990 erschien ein von ihm erstellter Nachtragsband zum Lexikon der „Lauten- und Geigenmacher“ von Willibald Leo von Lütgendorff.

DAVIS FALLOWS (born 1945 in Buxton, Derbyshire) studied at Jesus College, Cambridge (BA 1967), King's College, London (MMus 1968), and the University of California at Berkeley (PhD 1978). He has held teaching positions at the University of Wisconsin-Madison, the University of North Carolina at Chapel Hill, and the University of Manchester, where he is a Reader in Music; he has also taught at the École Normale Supérieure (Paris) and the University of Basel. He is author of *Dufay* (1982, revised 1987), *The songs of Guillaume Dufay* (1995), *Songs and musicians in the fifteenth century* (1996) and many articles about fifteenth-century music. In earlier days he worked closely with *Musica Reservata* (London) and the *Studio der frühen Musik* (München), performing with both. Although he contributed some 250 articles in *New Grove Dictionary* (1980) on a wide variety of subjects,

his research has become increasingly confined to the fifteenth century song repertoires, on which he is currently preparing an extended study.

DAGMAR HOFFMAN-AXTHEIM (geb. 1945 in Perleberg/Brandenburg) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Archäologie in Berlin, Wien und Freiburg/Br. (Dr. phil. 1970) und später Psychologie in Zürich (lic. phil. 1980). Sie ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Schola Cantorum Basiliensis. Daneben arbeitet sie als Psychotherapeutin in eigener Praxis. Interessenschwerpunkte: Musikikonographie und Musikanschauung des Mittelalters sowie Zusammenhänge zwischen tiefenpsychologischen Prozessen und künstlerischer Gestaltung. Hierzu diverse Veröffentlichungen, zuletzt: *Robert Schumann – „Glücklichsein und tiefe Einsamkeit“*, Stuttgart 1994.

MARTIN KIRNBAUER (geb. 1963 in Köln) war nach einer Ausbildung zum Holzblasinstrumentenmacher und Musikstudien Restaurator für Historische Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Studium der Musikwissenschaft an den Universitäten Erlangen und Basel, Lizentiat 1993; seither Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. In Vorbereitung ist eine Dissertation zu Fragen der Rezeption eines internationalen Chansonrepertoires im sogenannten Schedelschen Liederbuch.

ERICH REIMER (geb. 1940 in Menden/Sauerland) studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Schul- und Kirchenmusik in Freiburg i. Br.; Promotion 1969; 1970–1976 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*; 1976–1980 Dozent, 1980–1986 Professor für Musikgeschichte an der Universität Giessen, dort 1986 Habilitation; seit 1991 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln; Veröffentlichungen zur mittelalterlichen Musiktheorie, zur musikalischen Terminologie, zur musikalischen Sozialgeschichte (*Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*) und zur Geschichte musikalischer Gattungen (Konzert, Oratorium).

ROBIN STOWELL [born 1949 in Exeter, Devon, UK] studied at the University of Cambridge and the Royal Academy of Music. Currently a Professor of Music at the University of Wales, Cardiff, he is also a professional violinist, music editor and author, and he has written extensively about the violin and its repertory, violinists, and the conventions of performing early music. The author of *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* and editor of *The Cambridge Companion to the Violin* and *Performing Beethoven* (all Cambridge University Press), he has also contributed articles/chapters to several music journals and collaborative volumes. He is currently engaged in fulfilling commissions for a book on Beethoven's Violin Concerto and a major study of the violin and its repertory.