



SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE

IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums

in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben

von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck

und Anselm Gerhard

EDITION ARGUS



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2011 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 3

SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE
IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums
in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben
von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard

Publiziert mit Unterstützung
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.
Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?
A comparative assessment of the two virtuosos with
particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleichklingend« – »trotz
unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf
der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil
der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader
in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der
Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of
the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

Vorwort

Durchaus mit einem gewissen Stolz präsentiert die Hochschule der Künste Bern (HKB) mit dem vorliegenden Band schon den zweiten Symposionsbericht innerhalb seines Forschungsfeldes Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts. Das Symposium war eingebettet in die internationale Saitenwoche der HKB, in der während acht Tagen zahlreiche Facetten der Streicherpraxis in Konzerten, Vorträgen, Workshops, Ausstellungen und Meisterkursen behandelt wurden. Zugleich bildete das Symposium den Abschluß einer Forschungsarbeit zur Streicherpraxis des 19. Jahrhunderts, welche von der Berner Fachhochschule unterstützt wurde. Für die sprachliche Unterstützung bei den Texten von Bacciagaluppi, Carbone und Meucci danken wir Laura Möckli und Susan Orlando.

Der vorliegende Symposionsbericht zeigt die Spannweite der Problematik auf, in der sich instrumentenbauerische, streichertechnische, biographische, ästhetische und repertoirebezogene Aspekte vermischen. Dabei schälten sich während des Symposions zwei entscheidende Übergangsphasen heraus: Die eine Phase zeigt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wo in einem vielverzweigten Prozeß die klassischen Klangideale und Formhaltungen abgestoßen wurden; die zweite zeigt sich ab den 1890er Jahren, während denen die entscheidenden Neuerungen des 20. Jahrhunderts vorbereitet wurden. Die erste Phase war geprägt durch ein Suchen in verschiedenste Richtungen, die zweite durch ein Streben nach Standardisierung und internationaler Durchsetzung der Interpretationshaltungen, das sehr bald durch die Reproduktionsmöglichkeit der Musik unterstützt wurde.

Es liegt in der Sache, daß die viel offenere erste Übergangsphase auch in diesem Band von äußerst unterschiedlichen Gesichtspunkten her angegangen wird. Lucio A. Carbone zeigt, wie in dieser Zeit mit starker Unterstützung von Fernando Sor sich der sechssaitige, dem romantischen Klangideal entsprechende Gitarrentyp durchsetzte, allerdings auch hier noch in Konkurrenz mit anderen heute vergessenen Modellen wie der Harfengitarre und der hohen Terzina. Marianne Rônez führt ähnliches anhand der Entwicklung des französischen Geigers und Violinpädagogen Pierre Baillot aus, dessen Schulen sie in allen Parametern analysiert.

Während Carbone und Rônez die Zeit eher nach vorne analysieren, indem sie die Änderungen fokussieren, gehen Renato Meucci und Claudio Bacciagaluppi ihren Gegenstand eher »von hinten« her an: Sie untersuchen, wie lange sich die alte Praxis noch erhalten hat. Renato Meucci zeigt auf, wie spät erst der moderne Dirigent insbesondere in Italien Fuß fassen konnte und wie lange noch der Konzertmeister mit spezieller Stellung zwischen Orchester und Bühne die musikalische Seite der Produktion kontrol-

lierte und führte. Claudio Bacciagaluppi seinerseits untersucht die Bedeutung des Cellos als Generalbaßinstrument im 19. Jahrhundert und postuliert damit eine radikal neue Interpretationspraxis bei der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts. Heinz Rellstab und Anselm Gerhard spüren Indizien auf, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts Akkorde im allgemeinen und Bachs Solokompositionen im Besonderen gespielt worden sind. Die Romantiker störten sich an arpeggierten Violinakkorden genauso wenig wie an arpeggierten Klavierakkorden – im Unterschied zu manchen Geigern des 20. Jahrhunderts, welche aus Gründen der sogenannten Texttreue die Musik so zu spielen trachteten, ›wie sie auf dem Papier steht‹. Wieviel ›Altes‹ auch beim innovativen Paganini mitgeschwungen hat, zeigt Rudolf Hopfner mit seinen Ausführungen zum Geigenbauer Nicolaus von Sawicki, mit dem Paganini eng zusammenarbeitete.

Die zweite Übergangsphase in den 1890 Jahren wird von Daniel Leech-Wilkinson vorerst mit einem pragmatischen Pessimismus betrachtet. Auch aus den allerersten Tonaufnahmen können wir nicht auf das 19. Jahrhundert zurückschließen. Akustisch bleibt uns die Musik des 19. Jahrhunderts verwehrt, und die Analogien zwischen Beschreibungen und effektiver akustischer Realität sind gering. Trotz dieser pessimistischen Ausgangsposition führt uns Leech-Wilkinson mit visualisierten Analysen vor, wie sich beispielsweise bei Kreisler das Vibrato innerhalb weniger Jahre veränderte beziehungsweise standardisierte und wie der Reichtum der allerersten akustischen Aufnahmen verschwand. Wie sich das Zurückdrängen von Extravaganzen, sogenannte ›unschönen‹ oder ›verspannten‹ Haltungen beim Violinspiel schon in der zweiten Jahrhunderthälfte beobachten lässt, führt Robin Stowell in seinem Vergleich zwischen Paganini und Henryk Wieniawski vor. Beatrix Borchards Ausführungen zum Geiger Joseph Joachim belegen nachdrücklich die ›Verwesentlichungen‹, für die seine Arbeit und sein Engagement stehen. Er symbolisiert geradezu den neuen Interpreten, der mit dem Virtuostentypus bricht und sich als Repräsentant der ganz Großen von Bach über Beethoven bis Brahms definiert und wesentlich das bürgerliche Konzertleben des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt. Wieviele Opfer diese ›Verwesentlichung‹ auch mit sich brachte und wie viele in Kraut geschossene Pflänzchen des 19. Jahrhunderts dabei auch vernichtet wurden, versucht mein eigener Text zu den verbrannten und von Holliger re-dekonstruierten Cello-Romanzen von Robert Schumann zu zeigen.

Das Forschungsfeld »Interpretation des 19. Jahrhunderts« wird von der HKB weiterhin sehr aktiv vorangetrieben. Neben der Erforschung der Blechblasinstrumente dieser Zeit (Ophikleiden, Cimbasso und Klappentrompete) sind momentan auch Erweiterungen in den Theaterbereich, in die Libretto-Arbeit und mittelfristig auch eine historisch informierte Operaufführung geplant.

Roman Brotbeck

Daniel Leech-Wilkinson

Early recorded violin playing: evidence for what?

Recordings of violin playing from around 1900 tell us something about how some people played the violin around 1900. But what do they tell us about playing in 1890, or 1880, or 1870, and so on? It is very tempting to try to argue backwards. But is it wise?

Two observations are especially relevant. First, we learn from 100 years of recorded music that performance styles change very quickly. They change fast enough and to a sufficiently great extent that over about twenty years or so general performance styles are recognisably different.¹ If that was also true before recordings then we cannot use them as evidence of playing from before about 1880. Secondly, comparing what musicians say about how to play their instrument with what recordings tell us about how they actually played shows absolutely clearly that written evidence is virtually useless as evidence of how people sounded and of how they made music. I cannot emphasise this strongly enough. There is no possibility, using only (for example) Leopold Auer's textbooks and things his contemporaries say about performance, or Lilli Lehmann's book *How to Sing* and the evidence from her contemporaries, of arriving at a performance style anything like what we hear from them on record.² Written evidence is not nearly enough. Put these two facts together and you have a very compelling argument, it seems to me, for the hopelessness of any attempt to reconstruct past performance styles not documented on record.

This is indeed a depressing note on which to begin a discussion of nineteenth-century string playing. But it seems wise to face facts right at the start. And now I have put it in those stark terms, let me offer in the rest of this article three ›crumbs of comfort‹ (Trostpflastern).

- 1 Consider, for example, Auer (born 1845), Rosé (1863), Hubermann (1882), Heifetz (1901), Stern (1920), Perlman (1945), Bell (1967). Or Adelina Patti (1843), Nellie Melba (1861), Lotte Lehmann (1888), Peter Anders (1908), Dietrich Fischer-Dieskau (1925), José Carreras (1945), Ian Bostridge (1964).
- 2 Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach it*, London 1921. Lilli Lehmann: *How to Sing*, New York 1914, revised edition cited here, 1924. I compare Auer's comments on vibrato with his recorded playing below. For Lehmann, compare her warnings to singers to avoid vibrato (pp. 140–145) with her own singing, whose vibrato is wide (see the CD ›Lebendige Vergangenheit‹ MONO 89185, issued 1999). My point is not that Auer and Lehmann were hypocrites, but rather that to understand their advice in our terms is seriously to mistake their meaning. Violin playing or singing that tried to reconstruct their sound from their words would be unrecognisably wide of the mark. Needless to say, all the sounds we make based on earlier treatises (including for example all those from the 18th century whether Couperin, Quantz, Leopold Mozart, or whoever) are certainly wildly different from the sounds those authors were describing.

First, I think there is some possibility that performance styles did not change as quickly before recordings as they did once recording was introduced. My reason for thinking that that might possibly be the case has nothing to do with music history: the apparent stability of the documentary evidence through the eighteenth and nineteenth centuries cannot be translated into a safe assumption that sounds and styles remained stable. Rather I offer an entirely theoretical argument that arises from an idea about how performance style may change.

It seems increasingly probable, although it would take a long article to explain the full reasoning, that there is a strong relationship between musical performance style and general styles of communication.³ By 'general styles of communication' I mean the ways people talk to one another, how they express their feelings, styles of acting, attitudes to the expression of emotion, and so on. For the twentieth century it may eventually be possible to demonstrate this using film, writings, and sound recordings. If the relationship between expressive communication in these different media can be better understood it ought to become possible to use surviving evidence in one domain to provide insights into undocumented practices in another. In that case, the ways in which, and the extent to which, emotional communication through writing changes during the nineteenth century ought to offer a clue to the way, and the extent to which, performance style changed as well. But it is a hugely complex task to show that relationship and it needs a vast amount of research: it will take many years (perhaps generations) to achieve. I mention the possibility, though, as something to think over. For now the main point to bear in mind is that musical performance style is not immune from other kinds of expressive styles, and therefore neither is it immune from the processes by which other kinds of style form, are transmitted, and change. In a separate study I attempt to sketch a very much simplified view of this process, on which the next few pages draw.⁴

For the sake of simplicity let us focus on just one way in which musical performance style must change. Presumably musicians develop in their student years through modelling themselves on players or singers whom they hear around them, and according to templates set out by their teachers. But by the end of their training certain individual characteristics will usually begin to become audible in the best musicians, characteristics that set them apart as special in some enjoyable way. There cannot be too many of these, nor can they depart by very much from the norm – otherwise the playing style will seem too strange, will be rejected by critics, work will dry up, and they will no longer be heard

3 I have discussed this in a little more detail in Daniel Leech-Wilkinson: Portamento and musical meaning, in: *Journal of Musicological Research* 25 (2006), pp. 233–261.

4 Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to studying recorded musical performances*, London 2009; www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html, chapter 7.

and be able to influence anyone else. Throughout their lives musicians are also hearing other players and are adopting from them, no doubt often without realising, features of personal style that they find particularly effective and wish to use in their own playing. Habits that seem useful to many players will spread quite fast, habits that do not will die out. How fast new habits are adopted depends on how many other players one hears, especially during one's early years. Hence hothouses of musical culture and education, where many famous players are heard by many young high-flyers (places like London, Berlin, Paris) will have a disproportionate effect in diversifying performance style. And when one looks at the large number of musicians who trained in a small number of institutions in the decades leading up to 1900, as music conservatories became established as the normal route into the music profession, it becomes less surprising that style changed so much at around that time.⁵

Recording must also have disseminated performance styles, but we need to consider rather carefully what its effect would have been. The common assumption at the moment is that it would have tended to homogenise playing by spreading a norm far and wide.⁶ But it is by no means clear that norms were being recorded in the early years. The equipment responded better to some musicians than to others, and so we have sounds only from those who recorded least badly (one can hardly say ›best‹ when the results are so imperfect). If recorded artists were chosen for their penetrative sound, rather than for their style, then that may help to explain why we hear such stylistic diversity represented on cylinders and early 78s.⁷ And because of this variety, early recordings probably diversified more than they reduced personal styles. But this would not have continued to be so for very long. As recording became more sensitive, which it did during the 1910s and 20s, very much so from the introduction of electrical recording in 1925, it became increasingly possible to choose recording artists on the basis of their perceived musicianship. It seems probable that that meant choosing artists whose style conformed more consistently to current norms of excellence, in other words to the current general style. And so recorded performances became stylistically more consistent. It is certainly the case that over a longer period of time, once listening to recordings became common – and very noticeably by the second half of the twentieth century – the mingling of styles, made possible by travel and recording, produced something very much more uniform overall. National and local styles, and even individual players, became less distinct.

5 See, for example, David Milsom's discussion of genealogies of violin playing in *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*, Aldershot 2003, pp. 13–28.

6 Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004; Mark Katz: *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkeley and Los Angeles 2004.

7 Philip: *Performing Music*, p. 28.

Even so – and this is the interesting point, not yet given enough emphasis in writings on this subject – performance style remained notably varied at the micro level (the note or below) and continued to change rapidly. In other words, although the general vocabulary of expressive gesture became more limited, the way those gestures were deployed from moment to moment continued to be extremely varied, so that ways of playing particular pieces did not become any more similar than before at the level of note-to-note detail. Lots of different ways of shaping details continued to be found. And it is evident to anyone who listens to a variety of recordings of the same piece from across the twentieth century that performance styles in general have changed hugely and quite quickly. Even after twenty years, playing and singing sound significantly different; after fifty only relatively gross features (slowing down at cadences, using loudness to create intensity, and so on) remain unchanged. To understand how this can be so, we need a theory that explains how detailed changes can occur, can be transmitted and can accumulate over time to form a new style. A genetic analogy provides a powerful heuristic to explain how this may work.

In small and isolated populations a few powerful individuals can ensure that their genes come to dominate. That population may be very different from others, but there will be little change within it except by chance mutation, which is much easier at the genetic level than in society, where artificial rules tend to inhibit change over time. An isolated musical society, therefore, would tend to maintain its traditions rather strictly, producing a recognisable 'school' of playing. But musical populations were never all that isolated. Musicians have always travelled in search of work. So even though a national or local tradition might be confined there is no reason to suppose that many such traditions became moribund or decayed, whatever that would mean in musical terms – perhaps a form of mannerism so extreme that no one outside the immediate circle would find it persuasively musical. Nevertheless, exchange would have been constrained: most musicians would be local in most traditions.

Recording, however, would function almost as effectively to cause musical styles to coalesce as did increased mobility. When migration leads gene pools to mingle, two things happen: on the large scale, features of both races mix and after a few generations it becomes increasingly hard to say whether an individual belongs to one or the other; but on the small scale, because the population is genetically more varied, a much wider range of mutations occurs than would have been possible with fewer and less genetically diverse individuals. Some of these mutations will be useful and will survive through natural selection, and over time there will be more rapid evolution than is possible in smaller groups. What this means for musical performance – though one cannot check this reliably against evidence, since before recording there is not enough – is likely to be that while general features of performance style have become homogenised, there is much more variation between individuals than there was before, and there is more rapid change

in performance style over time. Styles would be more similar from place to place at any one time, but they would change more quickly because, through recordings, individual mutations were disseminated so much more rapidly.

What little evidence there is suggests that this is so. We know that performance style has changed hugely during the past 100 years, because we can hear it on record. We cannot hear it any earlier, but scholars who have studied teaching manuals on musical performance have been arguing that there is much more consistency during the nineteenth and eighteenth centuries.⁸ There may be an element of wishful thinking there: it would certainly be very convenient for students of historical performance practice to be able to argue that recordings around 1900 tell us much about earlier performance. But if recordings and the democratisation of travel contributed to a pooling of performance styles then the genetic analogy suggests that scholars making this argument may have a point. Styles may have changed more slowly the earlier one goes back in time.

So that is my first crumb of comfort. It has at least one substantial flaw, however, and that is that the earliest recordings seem to suggest that in 1900 violin and singing styles had changed radically quite recently. The styles of singing and playing we hear from the oldest recorded musicians – such as Carl Reinecke (born 1824), Joseph Joachim (b. 1831), Sir Charles Santley (b. 1834), Adelina Patti (b. 1843) – are very different from those of their immediate followers. And one needs to know why. Mark Katz has proposed that it was caused by recording itself.⁹ His argument is interesting and worth serious attention. The difficulty with it is that the dates do not quite match up: this change had already happened before recording began. Only in the oldest performers, born before 1850, do we hear the old, much plainer style, characterised by fast and shallow vibrato, rubato at note level but less from bar to bar, a light and responsive tone. Among younger violinists (Auer, Viardot, Rosé) this older style was already disappearing, and the generation born after 1870 used it not at all.¹⁰ That generation (Flesch, Kreisler and their contemporaries) would have developed their own personal styles in the 1890s before commercial recording began, and long before recordings became common enough to influence players (which I would think was not until at least the 1920s). The more conventional explanation for the new more demonstrative style, and it may be correct, is that orchestras had become larger and louder and so ways had to be found for soloists to penetrate through these bigger sound

8 Robin Stowell: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge 1985; Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999; John Potter: *Beggar at the door: the rise and fall of portamento in singing*, in: *Music & Letters* 87 (2006), pp. 523–550.

9 Mark Katz: *The Phonograph Effect: The Influence of Recording on Listener, Performer, Composer, 1900–1940*, PhD dissertation, University of Michigan 1999.

10 For some statistics see Table 1 below.

textures: hence the strengthening of singer's formants and the widening of vibrato. That may be a good enough explanation (although orchestras had been getting larger and louder since Beethoven and Berlioz), but without recorded evidence covering the change we cannot know for sure.

All we can do – and this is my second crumb of comfort – is to look at the evidence of the earliest recordings and see what it may suggest. And that is what I should like to do for the rest of this article. Again I draw on the study-in-progress mentioned above.¹¹

Joseph Joachim was 73 when he recorded in 1903.¹² He had studied in Vienna in the late 1830s and early 40s, and then with Mendelssohn, later working with Liszt and most famously with Brahms. How he played is therefore of some historical interest. There is very limited vibrato; what there is is very light, and used only on longer notes. Portamento is used but mainly in pathetic passages, expressing character, not as a routine means of getting around the instrument. Rubato has two functions; at the level of the beat it is used only when it contributes to characterisation, marking the difference between more forceful passages (which are faster) and more pathetic passages (which are slower). From note to note, however, rubato is used continuously, stressing (by lengthening) notes of structural importance within a phrase, so that, for example, scales tend to be fast but may linger on melodically or harmonically significant pitches. In these senses Joachim's playing is not unlike the more expressive end of modern Historically Informed Performance (or HIP). But Joachim has a much wider range of sounds and styles than is common today (and I do not think this has been emphasised quite enough in the literature). His Bach playing is extremely clean and highly articulated, with very narrow and rather uneven vibrato on the long notes only; his Brahms (Joachim's arrangement of two of the Hungarian Dances) adopts a gipsy-style rubato; and in his own *Romanze* he uses far more portamento to bring out the sentimental character of the composition.¹³ In other words, Joachim's performance style varies in order to emphasise his notion of the composition style, something that happened much less in subsequent generations. To us his Bach playing may sound HIP – and he uses largely gut strings, as was still the norm – but his Brahms uses the Tourte bow to attack chords with passion, and his Joachim is as sentimental as anything from the 1920s. Some of these differences must have been evened out by the insensitivity of the recording technology – his relatively consistent loudness throughout may be misleading, therefore, maintained only for the sake of the recording

11 The following discussion of Joachim and Kreisler draws heavily on *The Changing Sound of Music*, chapter 5.

12 For an excellently documented study of Joachim see Beatrix Borchard: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Vienna 2005.

13 All these performances may be heard on *The Great Violinists: Recordings from 1900–1913*, Testament SBT2 1323 (issued 2003).

– but that so much comes through only emphasises just how powerful and varied his playing must have been. Later twentieth-century playing would have seemed monochrome by comparison.¹⁴

David Milsom has made a number of useful comparisons between Joachim and Adelina Patti,¹⁵ and indeed they have much in common in their limited and targeted use of vibrato, portamento and rubato; but one could equally appropriately compare Joachim to Santley or to other early recorded singers who have left more powerful performances, for example Lilli Lehmann (born in 1848). The unbroken melodic continuity managed so well by Patti is there in Joachim's *Romanze* but totally foreign to his Bach, and for a vocal analogue to his Brahms one would need to look to the most forceful operatic singing of his time. Equally, his attention to the character of the composition, and the range of expressive approaches he takes as a result, has no use for the consistency of expressive language that settled on violin playing as vibrato became continuous and universal over the next two decades. Responsiveness to changing characters was crucial, but it is above all his very limited vibrato that separates him out from violin playing over the next seventy years and that it is so tempting to suppose was characteristic of his unrecorded predecessors. But was it really characteristic of them? Without more of them on record I do not see how we can possibly know.

Let us move on a generation and see what else we can learn. Fritz Kreisler is always cited as the father of continuous vibrato, and while his recordings certainly offer very clear examples of its early use, it seems very unlikely that the cause can have been so simple. And indeed when we listen to a wider range of early recorded players it quickly becomes clear that there was an increasing use of vibrato by the generation that followed Joachim's; the differences, however, are nothing like as striking as some discussions have suggested. Table 1 sets out some rough figures for speed and width in a chronological sequence of players. The numbers are obtained by reading off the timings and frequencies in spectrograms, and since there is no practical way of measuring every vibrato cycle in a recording and averaging them it is not a very reliable set of numbers. It depends on one's ability to make accurate measurements by hand, and on one's patience to make enough of them. I do not make any great claims on either count, but it gives a rough idea, and I hope it is accurate enough for our purposes.

¹⁴ That Joachim's playing has been underestimated by commentators on his recordings is suggested by reviews of his earlier concerts. Eduard Hanslick: *Music Criticisms 1846–99*, translated by Henry Pleasants, revised edition Harmondsworth 1963, pp. 78–81. By 1890, however, George Bernard Shaw found him very variable, much more impressive in nineteenth-century repertoire than in Bach, which is just what we hear on the recordings. *Shaw's Music*, London 1981, vol. 1, pp. 933–934, vol. 2, pp. 11, 270, 844–846, vol. 3, pp. 137–138.

¹⁵ Milsom: *Theory and Practice*.

TABLE 1 Violin vibrato from Joachim to Kreisler

	Born	Plays	Rec.	Speed*	Depth*	Comments	Source
Joachim	1831	Brahms, Hungarian Dance	1903	0.12–0.15	0.2–0.4	Rare, very uneven	DVA I, disc 1, tr. 2
Auer	1845	Tchaikovsky, Melodie	1920	0.16	0.3	Continuous, narrow	DVA I, disc 1, tr. 5
Viardot	1857	Saint-Saëns, Prelude	1902	0.14–0.17	0.3–0.7	Uneven	DVA I, disc 1, tr. 6
Rosé	1863	Bach, Prelude	c1928	0.16	0.3	Very uneven	DVA I, disc 1, tr. 10
Powell	1868	Elgar, Salut d'amour	1913	0.15	0.6	Uneven	DVA I, disc 1, tr. 18
Flesch	1873	Tenaglia, Begl'occhi	1905	0.16–0.18	0.4–0.7	Varies with context	Symposium 1034
		Handel, Sonata	1936	0.16–0.18	0.4–0.7	Varies with context	DVA I, disc 2, tr. 1
Kreisler	1875	Smetana, Bohemian Fantasia	1910	0.12–0.16	0.4–0.6	Varies with context	RCA 09026 61649 2, disc 1, tr. 1, 11
		Kreisler, Liebesleid	1910	0.13–0.15	0.5–0.6	Varies with context	RCA 09026 61649 2, disc 1, tr. 8
		Bach, Gavotte	1910	0.14	0.4–0.5	Longer notes only	RCA 09026 61649 2, disc 1, tr. 19
		Kreisler, Liebesleid	1912	0.13–0.15	0.5–0.6	More rubato than 1910	RCA 09026 61649 2, disc 2, tr. 2
		Schubert, Ave Maria	1914	0.15–0.16	0.3–0.4	With McCormack	RCA 09026 61649 2, disc 2, tr. 14
		Bach, Adagio (concerto)	1915	0.13	0.5	With Zimbalist	RCA 09026 61649 2, disc 2, tr. 19
		Smetana, Bohemian Fantasia	1916	0.13	0.5–0.7	More rubato than 1910	RCA 09026 61649 2, disc 4, tr. 5
		Kreisler, Liebesleid	1926	0.13	0.5	Even	RCA 09026 61649 2, disc 7, trs. 19, 20
		Beethoven, Larghetto (concerto)	1926	0.15–0.16	0.3–0.5	More even than 1910s	Music & Arts CD 4290, tr. 2
		Beethoven, Concerto	1936	0.14–0.16	0.3–0.6	Varies with context	Naxos 8.110959, tr. 2
		Kreisler, Liebesleid	1942	0.14	0.5	Even	RCA 09026 61649 2, disc 11, tr. 4
Zimbalist	1889	Bach, Adagio (concerto)	1915	0.17	0.4	With Kreisler	RCA 09026 61649 2, disc 2, tr. 19

* Rough figures. Speed = length in seconds of one vibrato cycle; Depth = extent in semitones of one vibrato cycle.

Joachim's own palette, as I have suggested, included a wide range of sounds and styles, including light and infrequent vibrato in his Brahms playing. Leopold Auer, born in 1845, was recorded in 1920 playing Tchaikovsky. Of course by 1920 he may have absorbed the manners of younger players, but when he objected strongly to continuous vibrato in his textbook from 1921 I think we can assume that his own vibrato, which was continuous but narrow, was not the kind of vibrato he was talking about.¹⁶ Whatever he found objectionable, then, it is unlikely to have been the principle of continuous vibrato, but rather a recent practice more noticeable than his own, for example Kreisler's or even younger players born in the 1880s and 90s. His vibrato shows at least the beginnings of a tendency – perhaps, in fact, the continuation of a tradition. Certainly the next generation was using light but noticeable vibrato much of the time. Arnold Rosé, born in 1863, is sometimes said to have been one of the last orchestral leaders (of the Vienna Philharmonic) to insist on orchestral playing ›without vibrato‹;¹⁷ but it is clear from his recordings that ›without vibrato‹ is a comparative, not an absolute. And players born only a bit later

¹⁶ Leopold Auer: *Violin Playing as I Teach it*, New York 1921, quoted in Brown: *Classical and Romantic Performing Practice*, p. 522, and Milsom: *Theory and Practice*, p. 116.

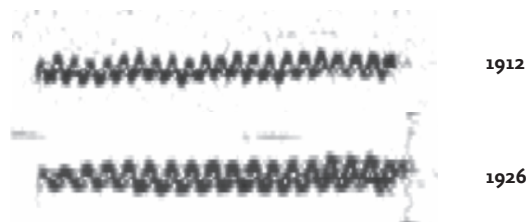
¹⁷ A famous statement of this claim is Roger Norrington's in: *Time to Rid Orchestras of the Shakes*, *New York Times*, Sunday February 16 2003, Late Edition – Final, Section 2, p. 32.

use it all the time, albeit still relatively lightly; examples include the American Maud Powell, born in 1868, and the immensely influential Carl Flesch, born in 1873.

There is one important difference, though, between the older players' continuous vibrato and that developed by the younger ones. Joachim, Auer, Viardot, and Rosé, have a vibrato that varies from cycle to cycle; it varies slightly in speed and considerably in depth, without any apparent cause related to the composition. But in Flesch and then Kreisler, followed by Hubermann and Heifetz, we begin to hear players varying vibrato according to changes in emotional temperature within a phrase. At high-points dynamics are louder and vibrato is deeper, at low points, especially phrase-ends, dynamics and vibrato both tail off. To judge by the *Violinschulen* of Spohr (1832), and later David (1864), the linking vibrato speed and loudness goes back a very long way,¹⁸ but both authors are discussing single notes requiring special treatment, not a continuous vibrato that varies from moment to moment as the melody changes in pitch and loudness, which seems to be a later development. Whether this generation of players born in the 1870s was really the first to adopt it we cannot tell without more and earlier recordings.

Because this continuous change happens in coordination with changes in the musical surface one hardly notices it in normal listening. This is a phenomenon comparable to perceptions of rubato: research by Bruno Repp has shown that people do not easily notice it in conventional locations (for example phrase-ends).¹⁹ But with visualisation tools, such as the spectrum analysis software used to gather the data in Tables 1 and 2, it is much easier to see. So while this apparently new approach to vibrato remains to an extent in the perceptual background, what seems most immediately obvious about the development of Kreisler's performances, as one listens to them in chronological sequence, is not so much their flexibility coordinated with the score, but rather the way in which his vibrato becomes a lot more even.

EXAMPLE 1



- 18 Louis Spohr: *Violinschule*, Vienna 1832, pp. 175–6, translated J. Bishop, London 1843, pp. 163–8. I am indebted to Robin Stowell for discussing with me the former, and to Abigail Dolan for a copy of the latter. See also Stowell: *Violin Technique*, pp. 206–7. I owe my first sight of Ferdinand David's extraordinarily revealing example 122 to Clive Brown. See Ferdinand David: *Violinschule*, Leipzig 1864, edition consulted Leipzig [1874], p. 43. Again, I am grateful to Stowell and Dolan for copies.
- 19 Bruno Repp: Probing the cognitive representation of musical time: Structural constraints on the perception of timing perturbations, in: *Cognition* 44 (1992), pp. 241–281.

Example 1 shows the same note from the 1912 and the first of the 1926 recordings of Kreisler's *Liebesleid*. The difference may not look great, but consider that the unevenness in the height of the cycles in the 1912 note differ by almost the depth of half a cycle, and the depth of the cycles themselves varies by almost the same amount, and you can see why the 1926 note sounds more regular.²⁰ The unevenness is never great enough to sound rough – on the contrary, it sounds rather colourful – but Kreisler does seem during his career to have developed the skill to be much more regular, and presumably he preferred the results. The downside, and of course this is a matter of opinion, is that the sound is just a bit less interesting, a bit more mechanical and perfect, rich but unvarying.

How reliable this sort of selective sampling is as evidence for the development of vibrato remains to be seen; a much more thorough study is required, one that takes account also of the research into the interaction of the Franco-Belgian with other national schools of violin playing.²¹ I think that because players' personal styles tend to remain fairly stable (though Kreisler is a partial exception) birth date is much more relevant for an understanding of their style than recording date, but it can only be one factor, and seems unlikely to be more important than teacher, or the years and place in which a student was first exposed to a range of other fine players. Clearly there were plenty of tendencies leading towards wider, more even, and continuous vibrato. But we simply do not have enough evidence to show that it became a norm as late as the early twentieth century, nor that Kreisler or even his generation was responsible for its universal adoption.

Table 2 provides some statistics for later players. Vibrato characteristics change far less clearly across Table 2 than one might have expected. If we compare Hubermann (b. 1882) with, for example, Mutter (b. 1963) it is hard to say who is the more ›modern‹. More interesting, if we want to trace developments, is Hubermann's varying use of vibrato, which tends to get deeper as a note becomes louder, and also as phrases rise towards a peak, while lower notes tend to have shallower vibrato, sometimes reduced to

²⁰ It is only fair to point out that Colin Gough has suggested to me that this difference may be no more than an artefact of the different recording processes, acoustic and electric. The possibility remains to be thoroughly tested by looking closely at many other players who recorded using both processes.

²¹ I am indebted to Clive Brown for fascinating discussion of this issue, and in particular for his thoughts on string quartet playing and comparisons between the Klingler (Berlin), Rosé (Vienna), and Capet (Paris) Quartets. As Robin Stowell points out in his contribution, Louis Lochner reports Kreisler's attribution of his vibrato style to the Franco-Belgian tradition, contrasting it with Joachim. How accurate Kreisler's little historical sketch may be remains to be determined. (Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler*, New York 1950, p. 21.) Lochner also reports a very early experiment by Eugene Redervill in 1916 in which he slowed down a Kreisler recording in order to study his vibrato (pp. 272–3).

TABLE 2 Violin vibrato in concerto playing from Flesch onwards

	Born	Plays	Rec.	Speed *	Depth*	Comments	Source
Flesch	1873	Beethoven, <i>Allegro ma n. tr.</i>	>1925	0.16	0.7–0.9		Symposium 1032, tr. 6
Kreisler	1875	Beethoven, <i>Allegro ma n. tr.</i>	1926	0.14	0.3–0.6	Steady speed, somewhat even depth, lots portam.	Music & Arts 290, disc 1, tr. 2
		Brahms, <i>Adagio</i>	1926	0.14–0.15	0.3–0.6	Steady speed, somewhat erratic depth	Ibid., disc 2, tr.2
Hubermann	1882	Brahms, <i>Adagio</i>	1944	0.17–0.18 typ	0.4–1.0 0.7–0.8	Depth varies with expressivity & pitch	Music & Arts 1122, tr. 2
Busch	1891	Brahms, <i>Adagio</i>	1943	0.15–0.17	0.3–0.7	Depth varies with expres.	Music & Arts 1107, tr 2
Szigeti	1892	Brahms, <i>Adagio</i>	1928	0.15	0.5–0.7	Depth varies with context	Naxos 8.110948, tr. 5
Kulenkampff	1898	Beethoven, <i>Allegro ma n. tr.</i>	1936	0.13	0.5–0.9	Steady speed, depth varies a lot with context, less portamento than Kreisler	Telefunken LP transf
Heifetz	1901	Brahms	1939	0.13–0.16	0.5–0.7	Both vary with pitch	Naxos 8.110936, tr. 5
		Beethoven	1940	0.13–0.16	0.3–0.9	Both vary	
Milstein	1903	Brahms	1954	0.14–0.15	0.3–0.9	Depth varies with express.	EMI 5 67584 2, tr. 5
		Beethoven, <i>Larghetto</i>	1955	0.14–0.15	0.3–0.8	Hairpin vibrato (often coordinated with dynamics)	Ibid. tr. 2
		<i>Allegro</i>					Ibid. tr. 3
Schneiderhan	1915	Beethoven, <i>Allegro ma n. tr.</i>	1962	0.14	0.5–0.8	Vibr. on shorter notes too, more dynamic fluctuation for expressivity, no portam.	Telefunken LGX 66017
Shumsky	1917	Beethoven, <i>Larghetto</i>	1988	0.15–0.17	0.3–0.7	Slower=deeper=more expr.	Sanctuary CD RSN 3032, tr. 2
		<i>Allegro</i>		0.15	0.2–0.8	Varies much with express.	Ibid. tr. 3
Neveu	1919	Brahms, <i>Adagio</i>	1946	0.14	0.5–1.1	Depth varies with express. uneven cf Kreisler.	Dutton CDBP 9710, tr. 2
			1949	0.15	0.5–1.1		Music & Arts 837, disc 2, tr. 2
Stern	1920	Tchaikovsky	1977	0.15–0.16	0.4–0.6	Depth varies with express.	Sony SMK 64127, tr. 5
		Brahms, <i>Adagio</i>	1959	0.14–0.16	0.4–0.7	Faster & deeper with more expression (very slow)	Sony SBK 46 335, tr. 2
Perlman	1945	Beethoven, <i>Larghetto</i>	1980	0.16–0.17	0.3–0.7	Depth var widely with expr. Hairpin notes > Milstein	EMI 5 66900 2, tr. 2 & 3
		<i>Allegro</i>		0.14–0.15	0.3–0.7	Semi-quavers have no vibrato	
Kremer	1947	Brahms, <i>Adagio</i>	1976	0.16	0.4–1.0	Depth varies with express.; vibrato hairpins	EMI 5 69334 2, tr. 2
Chung	1948	Beethoven, <i>Larghetto</i>	1979	0.14–0.19	0.3–0.8	Speed varies a lot with depth	
		<i>Allegro</i>		0.14–0.15	0.3–0.7	Speed steady, depth varies with expression	Decca 452 325–2, disc 1, tr. 5 & 6
Mutter	1963	Brahms, <i>Adagio</i>	1981	0.14–0.17	0.3–1.0	Slower = shallower	DG 445 515–2, tr. 5
Bell	1967	Beethoven, <i>Larghetto</i>	2000	0.16–0.17	0.2–0.7	Depth varies with express.	Sony SK 89505
		<i>Allegro</i>		0.15–0.16	0.3–0.7		
Shaham	1971	Brahms, <i>Adagio</i>	2000	0.14–0.16	0.4–1.0	Faster = deeper = higher = expressive. Loud long port. exceptional	DG 289 469 529–2, tr. 2
Vengerov	1974	Brahms, <i>Adagio</i>	1997	0.16–0.17	0.3–0.9	Depth varies with express.	Teldec 0630–17144–2, tr. 2
Barton		Brahms, <i>Adagio</i>	2002	0.15–0.18	0.2–0.8	Mostly 0.15 but depth varies with expression	CDR 90000 068, tr. 3
Hahn	1979	Beethoven, <i>Larghetto</i>	1998	0.15–0.17	0.3–0.6	Faster and deeper when louder	Sony SK 60584, tr.2 & 3
		<i>Allegro</i>		0.13–0.15	0.4–0.6		

* Rough figures. Speed = length in seconds of one vibrato cycle; Depth = extent in semitones of one vibrato cycle.
Speed: difference of 0.01 = constant; difference of 0.02 or more = varies.

almost none as phrase-ends complete. For Hubermann, then, there is a clear connection between vibrato depth and emotional weight; which is something we discerned on a considerably smaller scale in Joachim, and to some extent in Flesch, but only rarely in Kreisler. From Hubermann onwards, though, every player up to the present day makes this relationship absolutely consistently. Is it possible that the tying together of expressivity in loudness, vibrato and the composition's surface – which has seemed ever since so obvious to players that it was not questioned again until so-called ›Historically Informed Performance‹ – really did not happen before players born in the 1880s? It seems a little unlikely, though perhaps only because to us this relationship seems so ›natural‹, and it may be simply that the generations represented at the top of Table 1 recorded too little for us to hear examples of it, or that it temporarily fell out of use during a more ›puritan‹ phase in the history of performance style of which Joachim was a late representative. It is a question for further research.

What can we conclude? First of all, that vibrato changed a lot in the early twentieth century. It became regular in amplitude and rate (that is to say it became regular in pitch width and speed in cycles per second), and it became variable in use, deeper when higher or louder, shallower when lower or softer. In other words it became responsive to the changing musical surface. It became another means to expressivity. If we are content to take Joachim as our evidence for the whole of the later nineteenth century, we can also say that vibrato before these changes varied according to the character of a composition, but not so much from moment to moment, or in any regular way, within a piece. Later it became more regular, more controlled, and more important. I suggest below that this was linked to the decline of portamento, that as portamento became less acceptable vibrato became more expressive to fill the gap.²²

What does this tell us about the nineteenth century? Not very much, I am sorry to say. Joachim may not be representative. We cannot know whether he is or not, unless someone can produce documents from a range of nineteenth-century musicians all saying that Joachim sounds exactly like everyone else, which I think is unlikely. All we can do is point, as Milsom has done, to the similarities between some aspects of Joachim's playing and the singing of Patti, and suggest that the simplicity of their performing, compared to the more demonstrative music-making of the next generation, agree in pointing towards a generally simpler style.

I have not provided a similar table showing changes in portamento. It is harder to do because as well as length, and the pitch interval covered by a portamento slide, one would also have to include the shape of the curve, in other words the changing speed in relation to changing frequency, and perhaps also the changing loudness in relation to

22 Leech-Wilkinson, study in progress.

both. An efficient means of extracting such data has yet to be developed. It is also hard, when a slide joins notes with vibrato, to decide when the vibrato cycle stops and the portamento slide begins and vice versa. But if one could tabulate it one would see a decline in the use of portamento apparently related to (or at least coincident with) an increase in vibrato.

I have suggested in a recent article a reason why portamento declined.²³ Portamento, I suggest, calls up our naturally-selected responses to infant-directed speech, more widely known in the psychological literature as motherese (popularly, babytalk), a manner of loving vocal communication found between carer and infant in cultures across the world, and in both tonal and non-tonal languages, and characterised above all by wide pitch glides. As typically used by early recorded string players in slow movements, and by singers in sad or loving arias and songs, portamento brings with it, I suggest, sub-conscious memories of the sounds of our earliest loving relationship. In an age – such as the 1900s and 1910s – when music appears to have been enjoyed especially as a comfort, for its familiarity and sense of security, portamento made perfect sense: it felt at home. But the First World War and the rise of modernism, of new objectivity and neo-classicism, conflicted with those values: as sentimentality declined in artistic expression, so in the 1920s and 30s portamento began to be used less. The Second World War dealt it a death blow. After the horrors of the Nazi period, and especially after the discovery of the camps at the end of the war, it was impossible to see music, especially Austro-German classical music, as innocent entertainment. Performers and writers about music begin in the 1950s to find much darker meanings in music, especially in song which starts to be read psychologically – think of Dietrich Fischer-Dieskau and the range of sounds he makes to suggest deeper meanings than those apparent on the surface of Lieder that early in the twentieth century were read quite innocently. And commentators, Adorno outstandingly, increasingly saw a relationship between the breakdown of tonality and a fractured society. Portamento, with its strong associations of naivety, was impossible in that cultural context, and disappeared quite suddenly after 1945.

Vibrato, I suggest, took its place. Back in the 1910s and 20s, as portamento began a slow decline, vibrato began to widen and slow, in other words it became more noticeable. And after 1945 it quite suddenly became much more obvious. Think of the Amadeus Quartet who started at exactly that time. Expressive work that used to be done by portamento gradually came to be done instead by vibrato. Vibrato, calling up vocal responses (the tremor in one's voice at times of deep emotion) that were not specific to our childhood, was simply a more neutral representation of deep feeling, without the unacceptably naive associations of portamento. And so it cannot have been perceived in the same way.

23 Leech-Wilkinson: Portamento and Musical Meaning.

Vibrato in 1950 would not have felt equivalent to portamento in 1900: there had been a real change in the perception of expressive musical performance, not simply a translation of expression from one mode to another. And this is another reason for us to be very cautious about imagining that we can know anything about how music sounded to people before – or even after – recordings began. It is one thing to hear the noise it makes: it is another to know how that sound felt to listeners.

My third and final crumb of comfort can be offered quite briefly. Indeed, I have mentioned it already in passing. It is my impression, based on recorded performers of the twentieth century, that most musicians – not all, but most – develop a personal style in their youths, say by the end of their twenties, and retain it fairly unchanged throughout the rest of their lives. There are exceptions. The pianist Artur Schnabel is one. And some, like Kreisler, may continue to develop into their thirties and forties. But on the whole most players do not change their style hugely later in life. In that case, there is some chance that we can learn something from Joachim about playing that was newly fashionable around 1860, that Auer can tell us something about playing newly fashionable around 1870, Viardot around 1880, Rosé and Powell around 1890, and Flesch and Kreisler around 1900. I think that more or less squares with the evidence of the first two decades of recording. Kreisler, as we've seen, was still developing through the 1910s and into the 1920s. But most of the next generation of violinists who recorded in their twenties are recognisably the same players later in life.

I do not think we should get too carried away by this idea. I said that we could learn something from these players about the styles current in their younger days. But what? Knowing what stays the same and what changes is the difficulty. If recording had started in 1930 we should have a mistaken idea about how Kreisler sounded in his youth and about the earlier state of vibrato. The same could be true of all these older players.

So these really are no more than crumbs of comfort. We need to be very cautious indeed about reading backwards from the earliest recordings.

Marianne Rônez

Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.

Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835

Méthode de Violon 1803, in Zusammenarbeit mit Pierre Rode und Rodolphe Kreutzer entstanden, und *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode* 1835 – zwischen diesen zwei professionellen Lehrwerken desselben Geigers liegen spannende Jahre der Entwicklung im Violinspiel.¹ Den wichtigsten Schritten dieser Entwicklungen soll in großen Linien nachgegangen werden. Für hier nicht berührte Details sei auf Robin Stowell verwiesen, welcher die Schulen von Pierre Baillot in seinem Buch *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge 1985) umfassend dargestellt hat.

Am 3. August 1795 wurde das *Conservatoire national de musique* in Paris durch die *Convention nationale* gegründet. Schon bald übernahm diese Schule die Führung in der Ausbildung begabter junger Musiker und behielt sie bis heute neben den weiteren aufkommenden Konservatorien (wie zum Beispiel Brüssel) bei. Für das Violinspiel kommt dem *Conservatoire* besondere Bedeutung zu, war es doch dank hervorragender Lehrer wie dem geigerischen Dreigestirn (und zugleich musikalischen Freunden) Pierre Baillot

1 Zu diesen Lehrwerken: Die Orthographie wurde in allen Zitaten genau nach dem Original wiedergegeben. Alle Zitate und Abbildungen aus den beiden Werken von Baillot stammen aus den Exemplaren in meinem Privatbesitz: *Méthode de Violon* | Par | Les C.ens Baillot, Rode | et Kreutzer | Membres du Conservatoire de Musique. | Rédigée | Par | Le C.en Baillot | Adoptée par le Conservatoire, | Pour Servir à l'Etude dans Cet établissement | Gravée par M^{me} Le Roy | A Paris | Au Magasin de Musique, Faubourg Poissonniere, No. 152. | Propriété des Editeurs, d'après le Décret du 19 Juillet 1793 (im Folgenden zitiert als: 1803) und *L'Art du Violon* | Nouvelle Méthode | Dédié | À ses Élèves | par | P. Baillot | Membre de la Légion d'honneur, de la musique particulière du Roi | et Professeur au Conservatoire de musique. | Traduction allemande | par | J. D. Anton | No. 4260. Pr. 13 fl. 36 kr. | Mayence et Anvers | Chez les fils de B. Schott (im Folgenden zitiert als: 1835). Als Beispiel für die vielen Nachdrucke und fremdsprachige Editionen, die zum Teil gekürzt erschienen, sei eine Wiener Ausgabe angeführt (o. J.): *Neue theoretische und praktische Violinschule* | von | Rode, Kreutzer und Baillot | geordnet von Baillot, | und von dem Conservatorium der Musik zu Paris | zum Unterrichte angenommen. | Wien | bei S. A. Steiner und Comp. In dieser Ausgabe sind die Tonleitern ab der 2. Lage nicht mehr in allen Tonarten ausgeschrieben, »weil die Wiederholung das Werk sehr kostspielig machen würde.« Am Ende stehen noch drei »Übungsstücke« mit Akkordzerlegungen von Kreutzer; in der Originalschule sind diese als Lagenwechselübungen vor den Doppelgriffen eingestreut. Nach Louise Goldberg, welche *L'Art du Violon* ins Englische übersetzte, ist diese Schule nicht wie bisher angenommen 1834, sondern 1835 gedruckt worden (Pierre Baillot: *The Art of the Violin*, hg. von Louise Goldberg, Evanston 1991).

(1771–1842), Pierre Rode (1774–1830) und Rodolphe Kreutzer (1766–1831) die Wiege der französischen Violintechnik an der Schwelle zur Romantik, und damit eine der Wurzeln unseres heutigen Geigenspiels. Die drei Meister haben in Giovanni Battista Viotti (1753–1824) einen gemeinsamen »Stammvater«, aus dessen Wurzeln sich nicht zuletzt dank der langen Unterrichtstätigkeit Baillots und seines Nachfolgers Lambert Massart bis in das 20. Jahrhundert hinein eine Reihe von Geigern herleitet, in der sich so bedeutende Namen wie Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, George Enescu, Eugène Ysaÿe, Carl Flesch und Ivan Galamian finden.

Der 1771 in Passy bei Paris geborene Pierre Marie François Baillot de Sales wurde sowohl als Virtuose wie auch als Pädagoge hoch verehrt. Gleichzeitig weist der in seinem Spiel wesentlich konservativere Louis Spohr (1784–1859) in Deutschland den Weg zur neuen deutschen Spielweise und wird somit wie Baillot auf seine Weise ein Exponent der romantischen Violintechnik und ein Vorreiter der Moderne. Louis Spohr veröffentlichte seine umfassende Violinschule 1833, nur wenige Jahre vor Baillot. Eine Beurteilung Pierre Baillots durch Louis Spohr mag die Unterschiede im geigerischen wie musikalischen Verständnis dieser beiden großen Meister zeigen, die sich auch auf die von ihnen gegründeten Schulen auswirkten. In den *Lebenserinnerungen* schreibt Spohr:

»Vierter Brief, Paris, den 30. Januar 1821. Baillot ist im Technischen seines Spiels fast ebenso vollendet [als der französische Geiger Charles Philippe Lafont, 1781–1839], und seine Vielseitigkeit beweiset, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel [Virtuosengehabe] seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen eigenen Kompositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an diesem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Kompositionen von sich, ein Konzert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigentümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, sowie überhaupt sein Vortrag durch das scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck maniriert wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nuancen reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön [...] und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar.«²

1795 eröffnete zunächst Pierre Rode eine Violinklasse am neuen Pariser Conservatoire. Rode galt damals als der beste französische Geiger. Da er aber bereits nach wenigen Monaten Paris für Konzertreisen nach Russland verließ, übernahm sein Kollege und guter Freund Pierre Baillot diese Klasse als sein Stellvertreter. Erst 1799 wurde Baillot definitiv am Conservatoire als einer von sieben Geigenlehrern angestellt, wo er bis zu seinem Tod 1842 ganze 47 Jahre hindurch unterrichtete. Diese lange Zeit ermöglichte es Baillot, seine Spielweise sowie seine Gedanken zur Interpretation und zur Pädagogik einem großen Schülerkreis zugänglich zu machen. Zusammen mit seinem Nachfolger Lambert Massart (1811–1892) – einem Schüler Rodolphe Kreutzers – welcher sogar 48 Jah-

2 Louis Spohr: *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. 114.

re am Conservatoire unterrichtete, leitete Baillot eine einmalig lange und stabile Periode eines Violinstils und -unterrichts ein. Seine Lehrwerke sind dem Conservatoire (1803) und »seinen Schülern« (1835) gewidmet. Kein Lehrbuch kann aber trotz seiner Güte je den Lehrer völlig ersetzen. Dies gilt auch für Baillot, bei aller hohen Qualität der hier vorgestellten Werke.

Die *Méthode* von 1803 ist ein Gemeinschaftswerk der drei wichtigsten französischen Geiger um 1800. Pierre Baillot verfasste den Text, neun Übungsstücke (sieben für je eine Lage, eines mit Chromatik, eines mit Doppelgriffen) und fünfzig Etüden über die Tonleiter. Rodolphe Kreutzer finden wir mit fünf *Exercices* vertreten, die alle nicht zu den jedem Geiger bis heute geläufigen Etüden gehören (zwei zur Wiederholung sämtlicher Lagen, mit diatonischen und chromatischen Leitern; drei für die Lagenwechsel, mit Akkordzerlegungen). Sind Baillot und Kreutzer bei den Übungen namentlich erwähnt, so findet sich kein schriftlicher Hinweis auf eine Autorschaft von Pierre Rode; sein Beitrag zum Lehrwerk ist nicht fassbar. Die *Méthode* ist als Basis-Lehrwerk für angehende Geiger zu verstehen, auf dem sowohl technisch wie musikalisch weiter aufgebaut werden muß.

L'Art du Violon von 1835 hingegen, von Pierre Baillot allein verfasst, führt den Studenten wesentlich über die technischen Grundlagen hinaus, enthält mehr Text zur Interpretation und gibt pädagogische Ratschläge an den Lehrer. 1835 distanziert sich Baillot von seinem ersten Lehrwerk und schreibt im Vorwort, sie hätten damals noch »keine bestimmte Kunde über die Art das Spiel dieses Instruments zu studiren« gehabt. »Unsere Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Ueberlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen.« Die anderen Lehrbücher (wie etwa Leopold Mozart, Francesco Geminiani und andere) »waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel bieten zu können, welche die neueren Compositionen immer mehr und mehr erheischen.« So entstand diese Schule, welche »mit Beibehaltung der Grundlagen, gänzlich von uns umgearbeitet« wurde. Darin kommt »eine grosse Zahl neuer Gegenstände vor, welche nach unsrer Ueberzeugung, dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten.« Diese Gegenstände charakterisieren auch die geschichtlich-musikalische Entwicklung der dreißig Jahre zwischen 1803 und 1835, etwa neue Ansätze zur Geschichte der Violine, neue Stricharten, Erweiterung des Lagenspiels, Ausdrucksfingersätze, klangliche Effekte und Nuancen, Grundsätzliches zur Interpretation (darunter Verzierungen, Orgelpunkte und Kadenzen, *Préludes*) und Pädagogik, sowie in noch nie da gewesener Form die Einbeziehung alter und neuer Violinmusik als Anschauungs- und Studienmaterial. Für diesen Beitrag wurde die zweisprachige deutsch-französische Fassung verwendet, welche bei Schott in Mainz verlegt wurde.

Beide Lehrwerke sind in zwei Teile gegliedert, die 1835 aber umfangreicher ausfallen. Nach der Einleitung zu Fragen der Geschichte und dem Bau der Violine, dem musikalischen Ausdruck sowie Allgemeinem zum Künstler und der Technik folgen 1803 wie 1835 alle violintechnischen Probleme wie Haltung, Intonation, Tonleitern, Bogeneinteilung und -striche, Tongestaltung und Verzierungen. 1803 wird der erste Teil durch die fünfzig Etüden Baillots über die Tonleiter und die oben erwähnten Übungen Kreutzers abgeschlossen. In den kurzen, progressiven Etüden mit einer Baß-Stimme geht Pierre Baillot nochmals die ganze Technik durch. Es finden sich darin viele dynamische Angaben, besondere Striche wie etwa Martelé, Klangfarben wie »en effleurant la corde« (die Saite streifend, sehr leicht anstreichen), Arpeggien, Doppelgriffe, Spiel auf einer Saite, sowie Akkorde und Übungen für eine geschmeidige Bogenhand mit vielen Saitenwechseln und Bariolage. Es gibt kaum Fingersätze; diese muß der Schüler jetzt selbst finden. Der zweite Teil der Violinschulen ist jeweils interpretatorischen Fragen wie den Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks, dem Klang, Takt und Tempo, Stil und dem musikalischen Geschmack ganz allgemein gewidmet. Einen guten Überblick über diese wichtigen Lehrwerke bieten die genauen Inhaltsverzeichnisse, wobei das von 1835 besonders detailliert ist.

In der *Méthode* von 1803 bildet die Tonleiter das Übungsmaterial schlechthin. Es ist eine Lern-Methode, die auch andere Autoren um 1800 anwenden, wenn auch nicht so durchgearbeitet wie bei Pierre Baillot; so wird etwa 1803 die späte französische Bearbeitung von Francesco Geminianis Violinschule davon Gebrauch machen.³ 1835 dient die Tonleiter dem Schüler nur zu Beginn seines Studiums, ohne aber ihre prinzipielle, allgemeine Bedeutung als Studienmaterial zu verlieren. Pierre Baillot beauftragte seinen Kollegen am Conservatoire Luigi Cherubini, zu den Tonleitern seiner Lehrwerke eine zweite Stimme zu komponieren. 1803 ist dies eine Basslinie, die 1835 als Violinstimme adaptiert wurde. Begleitungen zu Übungen und Duette als Spielstücke für den Schüler sind ein wichtiger pädagogischer Bestandteil vieler Violinschulen des 18. und 19. Jahrhunderts, kann doch der Lehrer von der zweiten Stimme aus dem Lernenden nicht nur helfen, gut zu intonieren und rhythmisch zu spielen, sondern von allem Anfang an auch klanglich und interpretatorisch den »guten Geschmack« zu finden und zu erfahren; und nebenbei kann er ihm mitspielend stets eine richtige Violinhaltung und Bogenführung vor Augen halten. Louis Spohr setzt in seiner Violinschule sogar Violinkonzerte (Kreutzer und Spohr) als Solo mit Begleitung einer zweiten Geige. Der Schüler wird auch angewiesen, die zweite Stimme zu spielen und sich damit in der Begleitung zu üben.

3 Francesco Geminiani: *L'Art du violon, ou Méthode raisonnée pour aprendre à bien jouer de cet Instrument ... Nouvellement redigée, augmentée, expliquée et enrichie de nouveaux exemples, préludes, airs et duos*, Paris [1803?].

In *L'Art du Violon* werden alle Themen ausführlicher behandelt als in der *Méthode*, und es kommen neue Themen wie zum Beispiel die Orgelpunkte (Kadenzen) und Melodische und harmonische Vorspiele (*Préludes*) dazu. Neu sind auch die vielen Ausschnitte aus bekannten Violinwerken der Zeit und aus älterer Literatur (unter anderen von Johann Sebastian Bach), an denen technische Details und unterschiedliche Stile demonstriert werden. Damit beschreitet Pierre Baillot gegenüber früherer Zeit neue Wege, auch wenn er zwei Vorgänger hat: Michel Corrette bringt 1782 Sätze aus Werken für Violine (darunter auch Corelli und Vivaldi) quasi als Etüden für bestimmte technische Probleme, und Jean-Baptiste Cartier erweitert diese »Methode« zu einer reichen Sammlung an einzelnen Sätzen und ganzen Violinsonaten, darunter Johann Sebastian Bachs Fuge in C-Dur aus der dritten Solosonate als Beispiel für polyphones Solospiel. Dank Cartiers Sammlung überlebten auch mehrere Kompositionen, darunter als wohl wichtigste die »Teufelstriller-Sonate«, die fünfzig Variationen der *Arte dell'arco* und das *Traité des agréments* von Giuseppe Tartini (hier wird die Autorschaft Tartinis allerdings angezweifelt).⁴ Pierre Baillot geht 1835 jedoch in seiner Methodik einen Schritt weiter und bringt nicht einfach nur Musikstücke, sondern erklärt daran die technischen und musikalisch-klanglichen Probleme. 1803 finden sich keine Spielstücke; Interpretationsfragen werden nur im Text angesprochen (im zweiten Teil). Im Folgenden seien bestimmte Themenkreise in großen Zügen verglichen.

Bedeutung der Theorie, Geschichte der Violine Fast jedes Lehrwerk früherer Epochen enthält ein Kapitel zur Theorie mit den Grundlagen wie Noten- und Pausenwerte, verschiedene musikalische Zeichen und Kunstwörter, Tonarten, Takt und Tempo und so weiter. Auch ein Geiger sollte wenigstens die Grundelemente der Harmonie- und Kompositionslehre kennen, ohne welche er Schwierigkeiten beim Verzieren hätte und keine guten Kadenzen improvisieren könnte, wie es Francesco Galeazzi 1791 besonders eindringlich und bildreich schreibt.⁵ In beiden Schulen Pierre Baillots fehlen solche Anweisungen, denn die Schüler des Conservatoire hatten nun die Musiktheorie als gesonderte Fächer zu besuchen, und die Instrumentalschulen konnten sich ganz auf die Spieltechnik konzentrieren. Während in der *Méthode* von 1803 die Theorie mit keinem Wort erwähnt wird, schreibt Baillot aber gegen Ende der Schule von 1835 im Kapitel mit Ratschlägen an den Lehrer:

- 4 Michel Corrette: *L'Art de se perfectionner dans le violon*, Paris 1782, Nachdruck Genf 1972; Jean-Baptiste Cartier: *L'art du violon*, Paris 1798, Nachdruck der 2. Ausgabe Paris 1803, New York 1973.
- 5 Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rom 1791, Nachdruck der Ausgabe 1796, Courlay 2002.

»Bevor man sich dem Violinspiele widmet, ist es unerlässlich das Solfeggiren zu erlernen, welches in der Kenntniss der Noten, deren Geltung, des Taktes, der Schlüssel und aller Bezeichnungen, in der Anwendung dieser Kenntniss, bei dem Absingen oder Benennung der Noten, und in der Takteintheilung besteht [...].«⁶

Ferner schreibt er 1835 ausführlich zu Takt- und Tempofragen und gibt eine Liste von musikalischen Zeichen zum Bogen, den Fingern, den Notenwerten, den Oktaven, für das Orchester, den Ton und »für verschiedene Absichten«, eine Aufstellung, welche 1803 noch fehlt.⁷ Diese Ausführungen sind als Ausdruck einer neuen, aber im Alten noch fest verwurzelten Ästhetik der Musik allgemein, und der Violine im Besonderen zu sehen.

Zur Geschichte der Geige und der Musik wurde in Lehrwerken nie viel geschrieben. Umso interessanter sind unsere Beispiele. 1803 skizzierte Pierre Baillot die Entstehung der Violine noch nach alten Vorbildern aus der humanistischen Bildung, wie sie auch Leopold Mozart in seiner Violinschule vertritt. Demnach seien die Violine von Orpheus und der Bogen von der Dichterin Sappho erfunden worden, welche auch als erste »nach heutiger Art geigeigt hat.«⁸ In der Einleitung zu *L'Art du Violon* von 1835 nimmt diese These nur noch kürzesten Raum ein, um gleich einer neuen, von Jean-Baptiste Cartier entwickelten, etwas »wissenschaftlicheren« Deutung Platz zu machen, nach welcher die Geige den alten Griechen nicht bekannt war. Der Rebec des 9.–10. Jahrhunderts soll ihre Vorstufe gewesen sein, bevor sie im 14. Jahrhundert zum viersaitigen Instrument wurde.⁹ 1835 liest man weiter (S. 1):

»Unter der Regierung Karl IX. wurde die Violine in Frankreich eingeführt. Seit mehr als 260 Jahren hat man an ihrer Struktur nichts verändert, und man bewahrt ihr diese Einfachheit, welche den Wert ihres Ausdrucks vermehrt.«

L'Art du Violon ist das erste Lehrwerk, in welchem die baulichen Merkmale der »modernen« Geige beschrieben werden (S. 3): Am Bau des Instruments hat sich »im ganzen genommen zwar nichts verändert«; die »innern Verhältnisse« (Stimmstock, Bassbalken) jedoch wurden der höheren Stimmung und dem veränderten Hals angepasst. Pierre Baillot beschreibt innerhalb eines Lehrwerkes auch als erster den modernen Bogen und erwähnt in diesem Zusammenhang die früheren Bogenformen, wie vor ihm schon Michel Woldemar.¹⁰ Als erster Autor wird übrigens Louis Spohr in seiner Violinschule

6 1835, S. 241.

7 1835, S. 277–279.

8 Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Nachdruck Kassel u. a. 1995, S. 19, § 8.

9 Jean-Baptiste Cartier: *Dissertation sur le violon*, in: *Revue musicale* 3 (1828), S. 103–108. Diese Schrift blieb Fragment.

10 1835, S. 246; Michel Woldemar (1750–1815): *Grande Méthode ou Etude Elementaire Pour Le Violon*

nicht nur die moderne Bogenstange, sondern auch die Umwicklung beim Frosch erwähnen.

Haltung Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich in Violinschulen Anleitungen und/oder Abbildungen zu diesem Thema.¹¹ Ein Grund für das Fehlen von Anweisungen zur Haltung mag die Schwierigkeit sein, diese nur theoretisch mit Worten zu beschreiben, ist es doch viel anschaulicher, wenn der Lehrer seinem Schüler die Körperhaltung mit dem Instrument in der Hand vorzeigt. »Die beste Stellung eines Geigers ist die natürlichste, oder diejenige, welche ein wohlgewachsener, artiger Mensch hat, der nicht Violine spielt, sondern ganz frey und ungezwungen da steht.« Soweit Samuel Petri 1782.¹² Eine bewusste, schöne Körperhaltung war abgesehen vom Instrumentalspiel auch Ausdruck des sozial gehobenen Adel- oder Bürgerstandes. Sowohl Anstandsbücher wie Tanztraktate der Zeit belehren uns über die »freie, ungezwungene« Haltung. Da sich die Violinschulen an die mittleren bis oberen Gesellschaftskreise wandten, müssen die grundsätzlichen Anweisungen zur Körperhaltung auch zum Teil dementsprechend gewertet werden. Die »edle Attitüde« muss die Bewegungen der Finger und des Bogens unterstützen und »die Anmut des Vortrags« fördern. Auch darf die Haltung weder etwas »Manieriertes und dadurch Lächerliches,« noch etwas »Nachlässiges« zeigen, wodurch der »Charme des ersten unter den Instrumenten degradiert würde.«¹³ Dies wird 1835 noch unterstrichen und dem Schüler empfohlen, seine Haltung anhand der Abbildungen und vor dem Spiegel zu kontrollieren, »damit man sehen kann, ob die Stellung schön und graziös sey und ob in der Gestalt und in den Gliedern keine Zusammenziehungen, als unfehlbare Beweise hemmender Steifheit sind.«¹⁴ Die für eine lockere Violintechnik so wichtige richtige Körper-Balance hängt stark von der Fußstellung ab. Wie manche andere Autoren beschreibt und bildet auch Pierre Baillot diese ab, allerdings erst 1835.¹⁵ Bei der damals gebräuchlichsten Körperstellung steht der linke Fuß leicht vor, der rechte ist etwas abgewinkelt. Das Körpergewicht liegt auf dem linken Fuß.

Contenant un grand nombre de Gammes toutes les Positions du Violon, et leur Doigter; tous les Coups d'Archet anciens et Nouveaux, L'Echelle, Paris 1798/99, Nachdruck der 2. Ausgabe 1802/03, Courlay 2001.

- 11 Solche Abbildungen finden sich etwa in den Violinschulen von L. Mozart (1756, 3. Ausgabe 1787, Fig. I–III), J.-B. Labadens (ca. 1797, Planche 2), Bartolomeo Campagnoli (1797, Tafel I), Ignaz Schweißl (1794, Titelbild mit Beschreibung), P. Baillot (1835, Planche I–III).
- 12 Johann Samuel Petri: Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1767, Nachdruck der 2. Ausgabe 1782, Giebing 1969.
- 13 1803, Article VIII. »Von der Haltung allgemein.« S. 8. Die Übersetzung ins Deutsche ist von der Verfasserin.
- 14 1835, Neunter Artikel, S. 18.
- 15 Die Tafeln I–III in 1835 zeigen alle Details zur Haltung. Weitere Abbildungen dazu, zum Beispiel

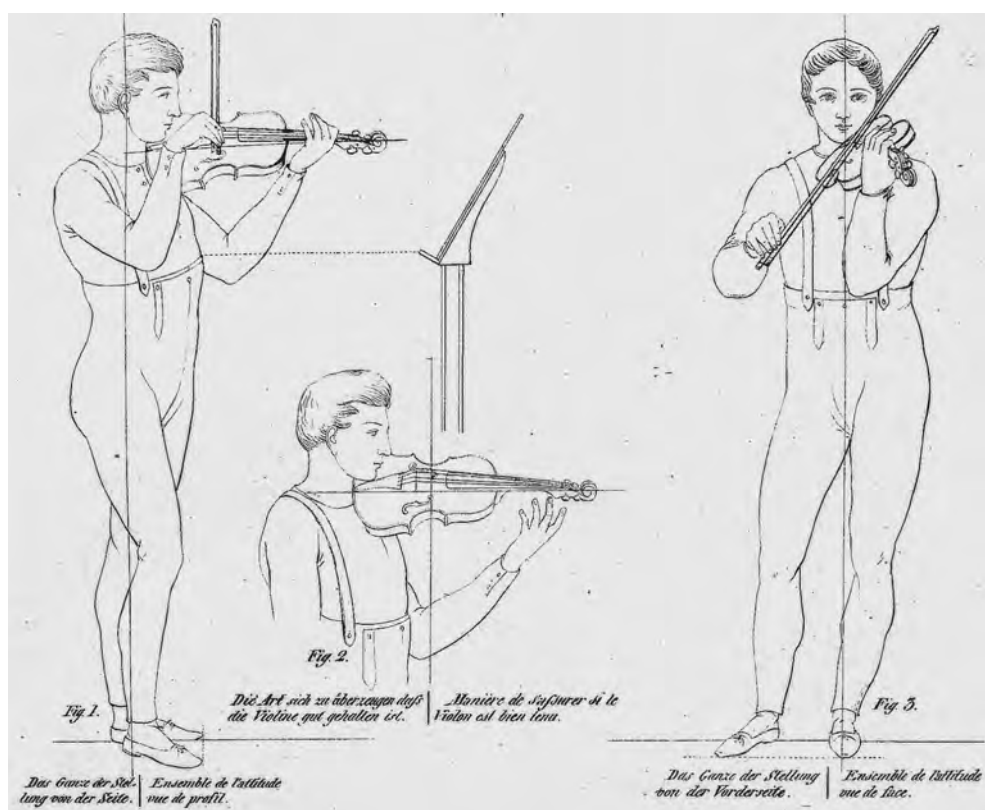


ABBILDUNG 1 Baillot: L'Art du Violon, planche 1, fig. 1–3

Die Positionierung des Instruments am Körper und die Stützfunktion des Kinns werden heute als wichtige Indizien der Entwicklung vom traditionellen Violinspiel des 17.–18. Jahrhunderts hin zur »modernen« Technik gewertet. Seit dem 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein wurde die Violine nicht im heute üblichen Maß vom Kinn festgeklemmt, sondern im Bereich der Brust oder des Schultergürtels angesetzt und mit der linken Hand unterstützt, wobei die genaue Position am Körper schwankte. Das Kinn konnte bei Bedarf – etwa beim Lagenwechsel – leicht aufgestützt werden. War zuerst die Stellung des Kinns rechts vom Saitenhalter vorherrschend, beginnt sich mit dem Übergang auf die linke Seite sachte eine neue Violintechnik zu regen. Die *Principes du Violon* (Paris 1761) des Joseph Barnabé Saint-Sevin, genannt L'Abbé le Fils, machen den ersten Schritt in diese Richtung; die unterschiedlichen Geigenhaltungen bleiben aber noch lange nebeneinander bestehen. Erst der in den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts von Louis Spohr erfundene Kinnhalter wird es erlauben, das Instrument völlig zu fixieren.

bei: Schweigl (1794), Campagnoli (1797), Labadens (1797), Antoine Nicolas Marie Fontaine (um 1835, nach dem Katalog der Library of Congress, Washington; möglicherweise gibt es einen früheren Druck, aber o. J.) und Louis Spohr (1832).

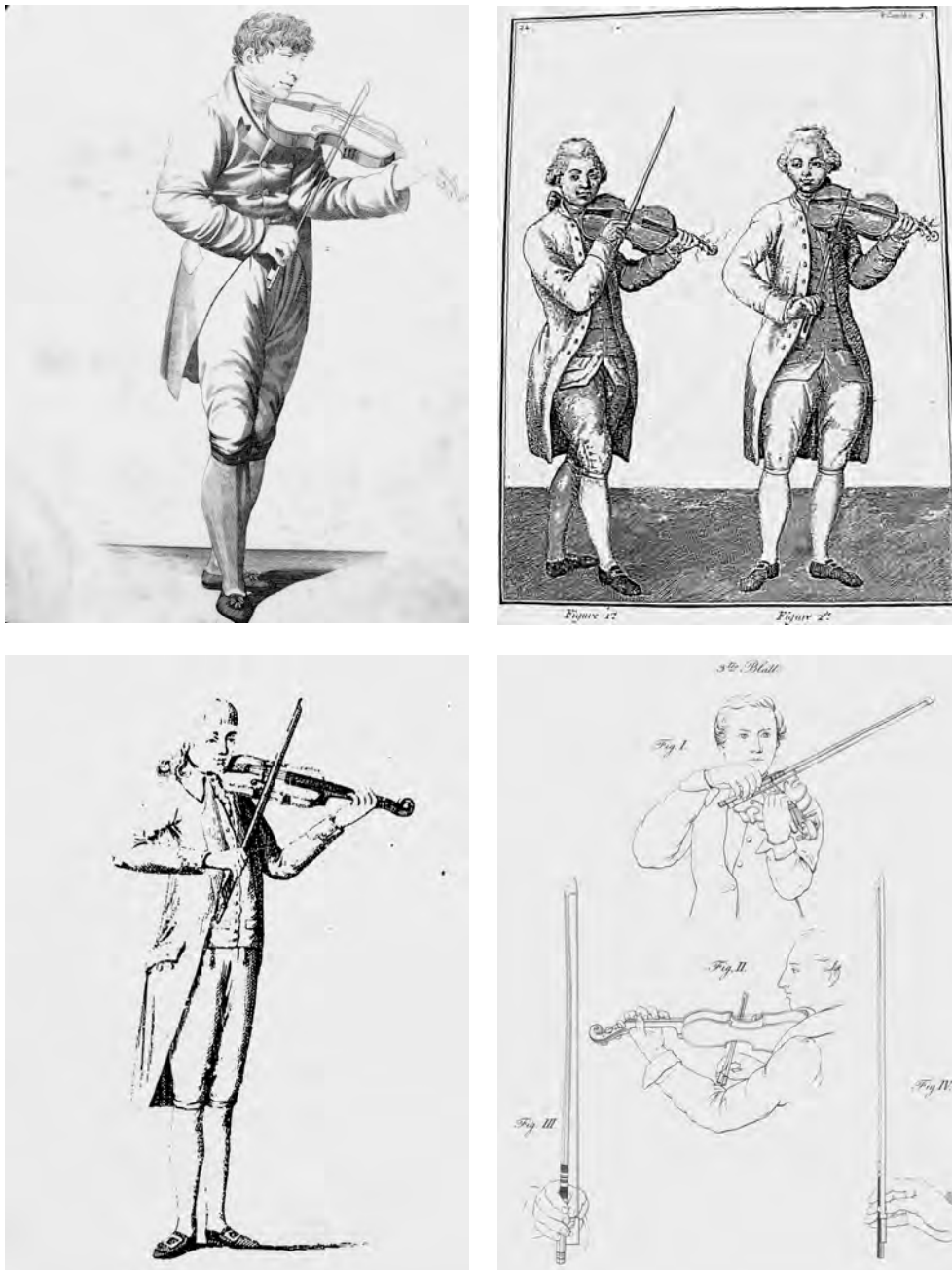


ABBILDUNG 2 Haltungen verschiedener Schulen: oben links Campagnoli 1797; oben rechts Labadens 1795, unten links Schweigl 1797 (?), unten rechts Spohr 1832

Pierre Baillot benutzte dieses Hilfsmittel jedoch wie viele seiner Zeitgenossen nicht; selbst Nicolò Paganini spielte »oben ohne«! Baillot ist noch der nicht ganz fixierten Haltung verbunden und schreibt: »Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester

halten muss.« Kann man in Baillots Bemerkung, Kinder und Damen sollen als Haltungshilfe auf der linken Schulter ein Tuch unter das Kleid schieben einen Vorläufer der Schulterstütze sehen? Zum Vergleich zu Pierre Baillot beachte man die Darstellungen aus einigen anderen Violinschulen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Abbildung 2.

Pierre Baillot befasst sich 1835 als erster Autor auch mit der Sitzposition des Orchester- und Quartettgeigers: dafür braucht es einen etwas höheren Stuhl, wodurch sich der rechte Arm freier bewegen kann; im Sitzen muss er etwas näher zum Körper gehalten werden als im Stehen. Die Stuhlhöhe wird durch einen Fußschemel unter dem linken Fuß ausgeglichen:

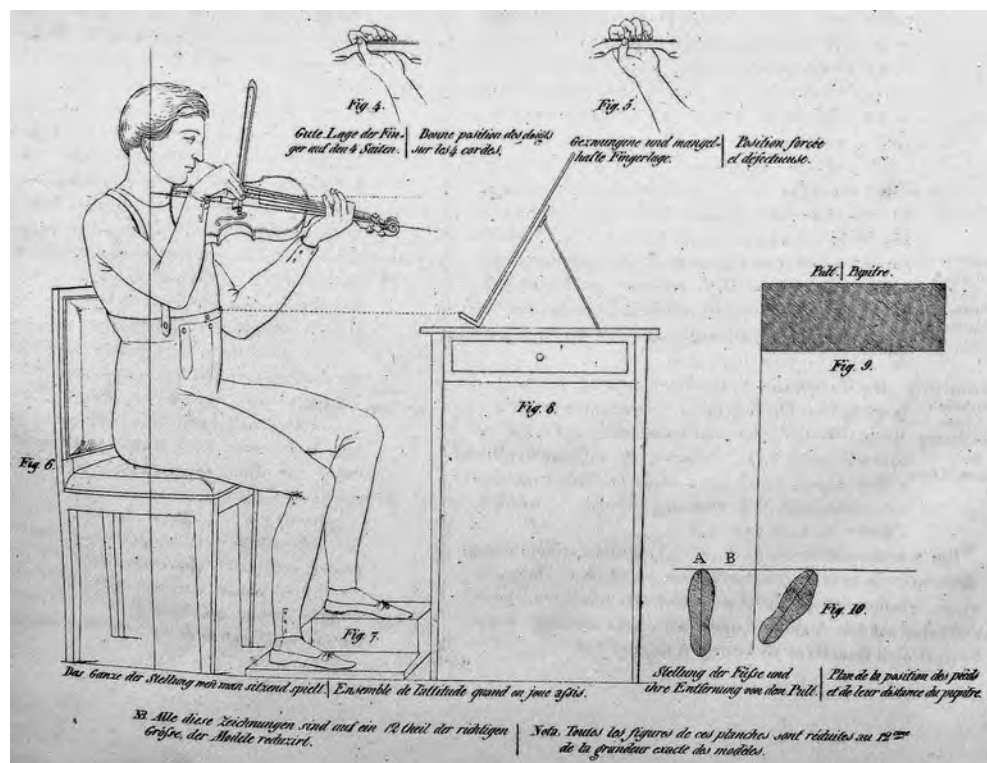


ABBILDUNG 3 Baillot: L'Art du Violon, planche 1, fig. 6–10

Anlass zu diesen Bemerkungen mögen einerseits die vermehrte Orchesterpraxis, die auf seine Schüler zukam und andererseits das von Baillot hochgeschätzte und selbst sehr gepflegte, allgemein im Trend der Zeit liegende Quartettspiel gewesen sein. Baillot spielte die Werke Joseph Haydns, studierte die späten Beethoven-Quartette ebenso wie die neuen Werke Felix Mendelssohns und Giambattista Viottis, und gründete 1814 das Quatuor Baillot.

In *L'Art du Violon* geht Baillot gegenüber der *Méthode* in Handlungsfragen weit mehr ins Detail. Einerseits kann der Schüler seine eigene Haltung anhand der Tafeln 1–3 vergleichen, und andererseits beschreibt er in 11 Punkten, was ihm wichtig erscheint:¹⁶

»GRUNDSÄTZE DES MECHANISMUS

ERSTER ARTIKEL

Die Stellung

- 1.) Körper und Kopf gerade.
- 2.) Die Brust offen und vorspringend.
- 3.) Die Schultern eingezogen.
- 4.) Man muss sich dem Notenpulte gerade gegenüber in eine Entfernung von beinahe einem Fuss, 8 bis 9 Zoll [ca. 22,5 cm, Mainzer Maß] stellen, aber etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] links, von A bis zu B, damit man, ohne den Hals der Violine zu verrücken, beide Notenblätter lesen könne. (Tafel 1, Fig: 9)
- 5.) Der untere Theil des Pultes auf welchem die Musik liegt, muss bis an die Höhe der Magenrube und noch etwas darunter reichen.
- 6.) Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Beine, ohne schiefe Neigung des Körpers.
- 7.) Der linke Fuss muss vor dem Pulte, das heisst vollkommen im rechten Winkel mit ihm stehen.
- 8.) Der rechte Fuss, steht auf derselben Linie und natürlicherweise etwas auswärts.
- 9.) Die Fersen müssen etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] von einander stehen. (Siehe Tafel 1, Fig: 10)
- 10.) Man muss so viel als möglich vermeiden dass die linke Hüfte vordringt.
- 11.) Der Leib sei etwas wenig einwärts gekrümmt und auf die Lenden gestützt.«

Die *Méthode* (1803) zeigt Baillot/Rode/Kreutzer bei der Haltung ganz als Vertreter ihrer Zeit. In Artikel I steht, die Violine solle auf dem Schlüsselbein und das Kinn links vom Saitenhalter liegen sowie das Instrument etwas nach rechts geneigt werden, und von der linken Hand in gerader Linie unterstützt sein, so daß die Schenkel sich gegenüber der Mitte der Schulter befindet. 1835 fügt Baillot noch zwei Anmerkungen bei:

- a) die Kinnposition soll sich nach der Körpergröße richten: Kinder legen das Kinn rechts, Erwachsene links am Geigenkörper auf (S. 16).
- b) In den »Allgemeinen Bemerkungen« (S. 147) kommt die Violinhaltung im Zusammenhang mit den Grundregeln des Fingersatzes nochmals zur Sprache:

»Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester halten muss, zu welcher Festigkeit die gegen das obere Brettchen [gemeint ist die Oberzarge] gestützte Hand beiträgt. Er verschafft dadurch seinem Spiele grössere Sicherheit und seinen Fingern mehr Freiheit; aber um mit Leichtigkeit und Grazie zu spielen, hüte er sich vor Uebertreibung. Eben so bleibt ihm die Entscheidung überlassen, wo Geschicklichkeit erfordert wird in Fällen die häufiger vorkommen, wo das Ausdehnen und Zurückziehen der Hand, die weiten Griffe und die Veränderung der Positionen (Lagen) so sehr begünstigt, dass die Unterstüt-

16 1835, S. 13.

zung des Kinnes beinahe unnötig wäre, wenn sie nicht die Ausführung schwerer Passagen sehr erleichterte.«

Nimmt man in *L'Art du Violon* (1835) das Beispiel auf Planche I, Fig. 2 wörtlich, so geht Baillot hier noch einen Schritt weiter: Zur Kontrolle, ob die Geige fest sitzt, lasse man die linke Hand aus. Dieser die moderne Haltung suggerierenden Abbildung steht jedoch der Text gegenüber, nach welchem das Kinn nicht zu fest aufliegen solle. Da der abgebildete Schüler keine Jacke trägt kann man hier nicht von einer Polsterung durch die Kleidung ausgehen, welche die Haltung der Violine durch das Kinn im Sinne eines Kinnhalters erleichtern würde. 1803 lehren Baillot/Rode/Kreutzer eine »natürliche Haltung« des linken Ellbogens, bei welcher das Handgelenk ohne Verkrampfung und ohne Berührung des Geigenhalses gehalten wird.¹⁷ Die Stellung der linken Hand wird 1803 und 1835 durch den »Geminianigriff« definiert.



NOTENBEISPIEL 1 Der sogenannte »Geminianigriff«

Zur Sicherung einer geraden, präzisen Fingerstellung soll man dabei je einen Finger auf und nieder bewegen, ohne die andern aufzuheben. Dieser Positionierungs-Griff wurde 1751 von Francesco Geminiani in *The Art of Playing on the Violin* eingeführt und wurde zu einer viel nachgeahmten Haltungshilfe.

Die unterschiedlichen Bogenformen vor 1800 verlangten unterschiedliche Haltungen. Traditionelle barocke Bögen und Übergangsmodelle haben in ihrer klanglichen Reaktion noch etliches gemeinsam. So werden beide aus Gründen der Balance nicht ganz unten, sondern etwas entfernt vom Frosch gefasst, derweil der Tourte-Bogen am Frosch, mit dem Daumen in der Vertiefung gehalten wird. Man sieht dies (die Bogenhaltung kurz vor Tourte) deutlich auf den Abbildungen in Bartolomeo Campagnolis *Metodo per Violino* (ca. 1797) und bei Jean-Baptiste Labadens, *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer du Violon et à lire la Musique* aus demselben Jahr (siehe die Bogenhaltungen auf den Abbildungen zur Haltung). Die neue Bogenhaltung funktioniert erst mit den bogenbaulichen Entwicklungen zu gleich hoher Spitze und Frosch und damit vermehrt ausgeglichener Balance und Eigendynamik. Dementsprechend erscheinen die ersten Quellen zu dieser Haltung frühestens Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich, wie die *Méthode Élémentaire Pour le Violon* von Constant Cadot (ca. 1789, S. 10, Art. 2.). Giuseppe Maria Cambini erinnert um 1800 ausdrücklich daran nicht zu vergessen, den Daumen in der

17 1803, Article II., S. 5.

Vertiefung des Frosches anzulehnen.¹⁸ Pierre Baillot fügt sich ganz in dieses Bild wenn er 1803 sagt, der Daumen solle »etwas seitlich gegen den Frosch« angelehnt werden und auf dem zweiten Glied des Zeigefingers aufliegen. 1835 wird die gleiche Haltung in Bild und Wort gezeigt. Aus diesem Text:

- »3.) Der Daumen darf nicht gekrümmt werden.
- 4.) Der Daumen muss so an den Frosch gelegt werden, dass er ihn ein wenig berührt, ohne dass er jedoch zu viel oder ganz in den hohlen Ausschnitt kommt; man hat diesen Grundsatz oft vernachlässigt u. zwar mit Unrecht. Die Hand ist auf diese Art zur Kraft u. Haltung des Bogens am geeignetsten, eine kleine Gewohnheit wird bald das Vorteilhafte davon erkennen lassen. Wenn die Hand, welche immer abzugleiten strebt, sich von dem Frosche entfernt, so darf man nicht versäumen, den Daumen immer wieder auf seinen Platz zu bringen.
- 5.) Wenn der Daumen, wie vorgeschrieben auf dem richtigen Platze ist, so lege man die 4 andren Finger sanft gerundet auf die Stange und zwar dergestalt, dass die Mitte der Spitze des Daumens der Linie zwischen dem Mittelfinger und dem 3^{ten}. Finger gegenüber kommt.
- 6.) Die Bogenstange muss in der Mitte des zweiten Gliedes des Zeigefingers stehen.
- 7.) Man trenne den Zeigefinger nicht von den andern, damit sie dadurch, wie schon gesagt weder gekrümmt noch ausgespannt werden, aber man lasse sie natürlich gerundet. (Taf: 2, fig: 14. Taf: 3, fig: 21.)¹⁹

Bei Punkt 3 mag erstaunen, daß der Daumen nicht gekrümmt werden soll; diese eher persönliche Haltung könnte auch mit dem relativ tief gehaltenen rechten Arm zusammenhängen. Laut Punkt 4 liegt der Daumen noch nicht ganz im Ausschnitt des Frosches wie bei der heutigen modernen Haltung. Man sieht die Position der rechten Hand leicht oberhalb des Frosches unter anderen auch deutlich bei Labadens und Campagnoli, denn in der Zeit Baillots bestehen die traditionelle und die moderne Bogenhaltung noch nebeneinander, auch wenn der Übergangsbogen (vor allem das so genannte »Cramer-Modell«) überwiegt.

Bogenführung »Der Bogen, als Beweger dieser Lyra der modernen Welt, beseelt sie mit einem himmlischen Hauche, er bewirkt Wunder und dient allen Affekten der Seele und allen Richtungen der Einbildungskraft als Vehikel. (Mittel)« Soweit Pierre Baillot in der Einleitung zur Violinschule 1835. In den seit Leopold Mozart (1756) in den Violinschulen allmählich genauer werdenden technischen Anweisungen zum Bogen, der Seele des Instruments, wird der Übergang von der traditionellen, kürzeren Bogenstange mit ihrem deutlichen dynamischen Gefälle vom schwereren Frosch zur leichteren Spitze hin zum neuen, längeren Typus mit ausgeglichenerem Klang erkennbar. Die Bogentechnik

¹⁸ Giuseppe Maria Cambini: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*, Paris ca. 1800, Nachdruck Genf 1974, S. 4, § 5.

¹⁹ 1835, S. 14–15.

variiert noch Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich, wie der italienische Autor eines anonymen Violin-Traktates von 1785 in Bezug auf sie zu verstehen gibt:

»Verschieden ist der Geschmack, verschieden die Gesangsarten der Nationen. Es gibt nicht nur merkliche Abweichungen zwischen der englischen und der französischen, der deutschen und der italienischen Art; sondern es gibt auch bedeutende Unterschiede unter den einzelnen Schulen desselben Landes.«²⁰

Stellvertretend für alle Autoren von Violinschulen sei auf Leopold Mozarts Forderung verwiesen, von Anfang an als beste Bogenübung einen durchgehend kräftigen Ton zu erzeugen, damit die Geige nicht »wie im Schläfe rede,« wie es Georg Simon Löhlein 1774 anschaulich ausdrückt. War dies zunächst als Übung gedacht, so lässt Johann Joachim Quantz 1752 deutlich einen stilistischen Grund dafür erkennen: »Die oben geforderte gleiche Stärke und Uebung des Hinaufstrichs so wohl als des Herunterstrichs, ist, bey der itzigen musikalischen Schreibart, höchstnötig.« Giuseppe Tartini und Francesco Galeazzi versuchen die bereits als Schwäche empfundenen dynamischen Eigenheiten des traditionellen Bogens zu umgehen, indem sie ihn nicht bis zur Spitze und zum Frosch gebrauchen wollen, denn, so Galeazzi: »die extremen Bogenstellen sind schlecht: an der Spitze zu schwach, am Frosch zu rauh.« Aus den drei Zonen: Frosch = laut; Mitte = mittelstark; Spitze = am schwächsten, kann ein geschickter Spieler jedoch größten Nutzen ziehen, wenn er sie gut einzusetzen weiß.²¹

In Frankreich führt die Entwicklung über L'Abbé le Fils (1761), C. [E]. R. Brijon (1763), Bornet l'aîné (1786) und J. B. Labadens (1797) zu Pierre Baillot.²² L'Abbé le fils erwähnt bei seiner kurzen, aber subtilen Beschreibung der Bogenführung keine Eigendynamik des Bogens mehr. Seine Ausführungen werden von Jean-Baptiste Cartier noch 1798 wörtlich in *L'Art du Violon* übernommen. Brijon beklagt, dass bis jetzt nichts zum Bogen geschrieben worden sei; dies holt er ausführlich nach, wobei er besonderen Wert auf die

20 Anonymus: *Trattato di violino*, in: *Giornale delle belle arti e della incisione, antiquaria, musica e poesia*, Rom 1784–1788; der violintechnische Traktat ist im Jahrgang 1785 in sechs Teilen erschienen, S. 239–240, 245–247, 253–255, 260–261, 269–271 und 276–278.

21 Die Zitate zum Bogenstrich sind aus Georg Simon Löhlein: *Anweisung zum Violinspielen*, Leipzig 1774, 2. Ausgabe 1781, S. 20, § 32; Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 17. Hauptstück, 2. Abschnitt: *Von den Ripienviolinisten insbesondere*, Berlin 1752, Nachdruck u. a. Kassel 1983, S. 192, § 10; Giuseppe Tartini: *Libro de regole, ed esempi necessari per ben suonare*, Manuskript, zwischen 1750 und 1755, Berkeley CA, Music Library, Ms. It. 987, Faksimile Courlay 2002; Galeazzi: *Elementi*, S. 100, Regola XIII, 143.

22 Joseph Barnabé L'Abbé le fils: *Principes du violon*, Paris 1761, Nachdruck Paris 1961, 2. Ausgabe 1772; C. [E]. R. Brijon (Vornamen nicht genau bekannt): *Réflexions sur la Musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le Violon*, Paris 1763, Nachdruck Genf 1974; Bornet l'aîné: *Méthode de violon*, Paris 1786; [Jean-Baptiste] Labadens: *Nouvelle Méthode Pour Apprendre à Jouer du Violon et à lire la Musique*, Paris ca. 1797, Nachdruck Courlay 2003.

Handgelenksbewegungen und die Bogeneinteilung legt. Labadens äußert sich vor Pierre Baillot 1835 am Differenziertesten und beschreibt unter anderem akribisch die fast unmerklichen Bewegungen der Finger für die Kantung, welche sich während des Strichs leicht verändert. Ähnlich verlangen es auch Baillot/Rode/Kreutzer in der *Méthode* und ergänzen, daß der kleine Finger am Frosch das meiste und an der Spitze fast nichts zu tun hat, sondern nur locker auf der Stange ruht. Die Kraft erhält der Bogen, welcher über seine ganze Länge gebraucht werden soll, ausschließlich durch den Zeigefinger, den Daumen und das Handgelenk. In einer Fußnote weist Baillot darauf hin, daß ein kleines Kind den Bogen nicht bis zur Spitze ziehen kann, ohne eine Armbewegung nach hinten zu machen. Der Lehrer muß daher auf die vernünftigste Bogenlänge achten und dem Kind eine seiner Größe entsprechende Geige und Bogen geben. 1835 übernimmt Baillot im Prinzip die Aussagen von 1803 und erweitert sie. Aus den ausführlichen Beschreibungen seien nur die wichtigsten Punkte herausgegriffen. So wird etwa die Funktion des kleinen Fingers noch genauer beschrieben. Neu sind 1835 die Aussagen zum rechten Daumen:

»3.) Wenn bei dem Spiele Kraftanwendung nöthig wird, so darf diese nur durch den Daumen, Zeigefinger u. das Handgelenk bewirkt werden, vorzüglich aber durch den Daumen. Der Vorderarm gehorcht dieser Kraft indem er von dem Oberarme ganz unabhängig bleibt.

4.) Die vier auf der Stange ruhenden Finger, die durch ihren Druck, (der oft stark ist) die Saiten in Schwingung setzen, würden dadurch die Saiten unfehlbar aufdrücken, wenn nicht der Daumen bei grossen, gezogenen Tönen, durch Gegendruck diese Kraft ins Gleichgewicht setzte. Soll man also den Bogen aufsetzen: so muss der Daumen die Stange von unten ebenso drücken, wie die Finger von oben.«²³

Pierre Baillot ist ein großer Verfechter von Klangschattierungen, für welche alle technischen Mittel eingesetzt werden müssen, wie etwa die richtige Bogenmenge:

»Die Länge des Bogens wird öfter mit der Breite des Spiels verwechselt. Diese Länge am unrechten Orte, gibt keine wahre Grossartigkeit sondern ein Hinderniss; da oft ein Bogenstrich von geringem Umfang, die erhabensten Gedanken durch die Breite auszudrücken vermag.«²⁴

Aus der Menge an Anweisungen zur Tongestaltung sei nur eine zu den Nuancen herausgegriffen: sie sind »dasjenige, was die Lichteffekte in der Malerei [...]. Einen Ton anhalten, eine ganze Note zu nüanciren und zu tragen, ist eine der grössten Schwierigkeiten auf der Violine.« Baillot stellt dafür Gaetano Pugnani als das große Beispiel vor und betont die Wichtigkeit, diese Nüancen zu üben.²⁵ Der feinfühlig und musikalisch gestaltende Geiger darf trotzdem die Mittel der Klanggestaltung nie übertreiben, denn:

²³ 1835, Artikel zur Bewegung des Bogens, der Hand und des rechten Armes, S. 17, 7.

²⁴ 1835, Ton. S. 124.

²⁵ 1835, Nüancen (Schattirungen), S. 141.

»Zu viel Feinheit verkleinert die Gegenstände; man muss sich bemühen sie grossartig zu behandeln und deren Züge und Eigenthümlichkeit kräftig zu zeichnen. Dieses Verfahren schliesst keinesweges Zartheit und Feinheit im Einzelnen aus, wenn die Richtigkeit des Ausdrucks solche verlangt.«²⁶

Man soll auch die gegenteilige Dynamik üben (crescendo zur Spitze, decrescendo zum Frosch), damit der Spieler allen Situationen gewachsen sei. Man erreicht diese Fähigkeit durch Übung aller dynamischen Schattierungen und den »Widerstrich.« Dieser soll das Stichwort zu den Strichregeln sein, die seit Anfang des Geigenspiels die Aufteilung von Ab- und Aufstrich im Dienst der richtigen Artikulation und Betonung innerhalb einer Melodie regeln und ihre Geltung – mehr oder weniger streng angewendet – auch im 19. Jahrhundert behalten. Die Anweisung Baillots 1803, man solle sie zwecks Vermeidung von Monotonie nicht sklavisch anwenden (S. 8), machen einen beginnenden Wechsel im Stilempfinden spürbar. 1835 ändert sich in Bezug auf die Strichregeln nicht viel, ihre Verbindung zum musikalischen Ausdruck wird aber stärker betont. Schon vor Pierre Baillot gab es Geiger, welche die Strichregeln nicht mehr so streng sahen. So schimpft Francesco Geminiani schon 1751 auf die »wretched rules«, und Giuseppe Tartini fordert von seinen Schülern, Passagen sowohl im Ab- wie im Aufstrich beginnend zu üben, um allen Situationen gewachsen zu sein.²⁷

Hier sei noch auf eine notationstechnische Neuheit in *L'Art du Violon* verwiesen: Darin werden in einem Lehrwerk erstmals unsere Zeichen für Ab- und Aufstrich angewendet. Sie sind in der französischen Art umgedreht. Bis dahin wurden die Bogenrichtungen, abgesehen von einigen individuellen Erfindungen von Zeichen, stets mit Worten und deren Abkürzungen bezeichnet.

NOTENBEISPIEL 2 Strichbezeichnung
bei Baillot: *L'Art du Violon*



Stricharten Francesco Galeazzi nennt in den *Elementi teorico-pratici* (1791) fünf Stricharten, aus deren Varietät Ausdruck und Wirkung einer Melodie entspringen: »Sciolto« (détaché), »legato, portato, pichettato, miste« (vermischte). Die Stricharten, zu denen auch die »Veränderungen« des Bogenstrichs gehören, wie sie Leopold Mozart in der *Violin-schule* 1756 als Artikulationsvarianten rascher gleicher Notenwerte zeigt, wurden in älteren Lehrwerken meist nur technisch, ohne Bezeichnung mit einem Namen, beschrieben. Ein kurzer Ausschnitt aus Mozarts Tabellen soll als Beispiel genügen:

²⁶ 1835, *Bogeneinteilung*, S. 85.

²⁷ Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*, London 1751, Nachdruck u. a. Courlay 2002; Giuseppe Tartini: *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino* [...] copiate da Giovanni Francesco Nicolai suo Scolaro, Nachdruck als Beilage in Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*, hg. von E. R. Jacobi, Celle 1961.



NOTENBEISPIEL 3 Veränderungen des Bogenstrichs.

Leopold Mozart: *Gründliche Violschule*, Augsburg 1756, 3. Ausgabe 1787, S. 132

Hierher gehört auch die aus heutiger Sicht verwunderliche Tatsache, daß mehrere Violschulen das Spielen von Synkopen im Kapitel zu den Stricharten behandeln, geht es bei diesen doch um die richtige Betonung und Akzentuierung der rhythmischen Verschiebung. Zu diesen Lehrwerken gehört auch Baillot 1835, welcher neben Mozart und Spohr als einziger dabei noch das *Tempo rubato* einfügt. Lange nicht alle Autoren verwenden in ihren Lehrwerken die uns heute geläufigen Namen der einzelnen Stricharten, sondern beschreiben einfach nur den Charakter verschiedener Bogenstriche und wie sie technisch ausgeführt werden sollen. Auch waren Bezeichnungen wie *Détaché* und *Staccato* früher in ihrer Bedeutung äußerst uneinheitlich. Stricharten sind eng mit der Bogenform verbunden und entstehen parallel zu deren Entwicklung. So unterscheiden sich das alte und moderne *Détaché* merklich: Während im Barock die einzelnen Noten klar von einander artikuliert erklingen und je nach Tempo sogar dem heutigen *Spiccato* nahe kommen und der genauen Wortbedeutung »absondern, losbinden« entsprechen, werden die Striche im modernen *Détaché* möglichst ohne Unterbrechung zwischen den beiden Strichrichtungen dicht aneinander gespielt. Neben *Détaché* ist *Staccato* die älteste, auch in Lehrwerken genannte, Strichart, wobei diese Worte ganz unterschiedliche Bedeutungen haben konnten. Der Begriff *Staccato*, beziehungsweise die Bezeichnung von Noten mit Punkten, war im 18. Jahrhundert vieldeutig. Drei ausgewählte Beispiele sollen dies zeigen:

1. Sébastien de Brossard fasst 1703 *spiccato*, *détaché* und *staccato* in einem Stichwort zusammen und erklärt das Abtrennen einzelner Noten gleich mit allen drei Begriffen: »SPICCATO. vom Verb *spiccare*, was trennen, auseinander nehmen bedeutet [...] sagt, daß man die Töne voneinander absetzen (*détacher*) oder trennen soll. Dies gilt vor allem für die Streichinstrumente. Es ist ungefähr dasselbe wie STACCATO.«

2. Michel Corrette beschreibt das besonders oft in Largo- und Adagio-Sätzen der Concerts vorkommende Absetzen einzelner Noten mit zwei für ihn gleichwertigen Begriffen: *Staccato* oder *Spiccato*.²⁸

Das Wort *Spiccato* wird noch lange als eine Art Synonym von *Staccato* gebraucht, bevor es mit dem neuen Bogentypus Ende des 18. Jahrhunderts eine völlig eigenständige Strichart werden wird, die im Barock in dieser Form noch nicht existiert.

3. Pierre Baillot umschreibt 1803 das liegende *Staccato* als: *Le staccato, ou détaché articulé*. Hier wird der Begriff »*Staccato*« als Strichart mit mehreren Noten auf einer Strichrichtung mit dem Wort »*Détaché*« als Strichart, bei der jeder Ton einzeln gespielt wird, vermischt. Womit wir wieder bei unserem Autor angelangt sind.

Viele Stricharten entstehen erst Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Pierre Baillot erklärt 1835 den langsamen, anhaltenden und den lebhaften Strich als Basis aller Stricharten, da sie die Saite auf unterschiedliche Weise in Vibration versetzen. Als Beispiel dafür stehen das Thema aus dem 26. Streichquartett von Joseph Haydn und eine Passage aus Giambattista Viottis Konzert Nr. 23.



NOTENBEISPIEL 4 Anhaltender Strich, aus Joseph Haydn: 26. Streichquartett (oben). Lebhafter Strich, aus Giambattista Viotti: 23. Konzert (unten). Baillot: *L'Art du Violon*, S. 91 und 92

28 Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Nachdruck der 2. Ausgabe 1705, Hilversum 1965; Michel Corrette: *L'École d'Orphée*, Paris 1738, Nachdruck Genf 1972, S. 43.

In der *Méthode* von 1803 wird erstmals das »Martelé« als fester Strich an der Spitze beschrieben – der Wechsel zum Übergangsbogen beziehungsweise dem Tourte-Modell ist vollzogen, denn diese Strichart wäre dem traditionellen Bogen fremd. Dreißig Jahre später findet man in *L'Art du Violon* alle Stricharten samt ihren Namen und ihrer technischen Ausführung. In Baillots Lehre zur Bogentechnik äußern sich sowohl die große Sorgfalt und Vielfalt in der Bogenbehandlung unseres Meisters, wie auch die neue Ästhetik der Frühromantik: Differenzierung der detachierten Striche, neue Stricharten wie »Perlstrich, Flötenstrich, Saccade« sowie neu bewertete Stricharten, wie die vielen Varianten des Martelé und der klangliche Aspekt der Bariolage. Ein weiteres Novum in dieser Violinschule sind die Metronomangaben. Sie geben nicht nur das Tempo einer Strichart an, sondern sollen auch Übehilfen zur Erlangung gleichmäßiger Striche sein.



NOTENBEISPIEL 5 Metronomangaben zu Übungen für verschiedene Stricharten. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 54, 96 und 94

Einige ausgesuchte Stellen aus dem überaus detaillierten Text Pierre Baillots zu den Stricharten sollen genügen:²⁹

»Die detachirten Striche sind wohl unter sich verschieden; aber diese Verschiedenheit ist nur relativ. Man muss sie als Grundbogenstriche betrachten, weil sie einen eigenthümlichen Charakter haben und bei der Bildung der gemischten Bogenstriche angewendet werden.

Matte Bogenstriche sind:

1) Der grosse Detachirte. 2) Der Martelirte. 3) Das Staccato.

²⁹ Zu den Bogenstrichen: 1835, S. 93 ff.

Allgemeine Art sie hervorzubringen.

Man lässt den Bogen leicht auf der Saite liegen.

Die Töne müssen durch eine mehr oder weniger ausgedehnte Bewegung des Handgelenkes u. des Vorderarmes gebildet werden.

Man benützt das Geschmeidige der Bogenstange bei jeder Art.

Die Haare auf der Saite gelassen, verhindern die völlige Freiheit der Vibration; dieser Mangel an Freiheit gibt den Tönen einen Ausdruck, welchen wir mit dem Namen MATTER Ausdruck belegen.

Elastische Bogenstrich sind:

1) Der leicht Detachirte. 2) Der Perlstrich. 3) Der Hüpfende, Springende. 4) Das ricochet oder geworfene u. hüpfende Staccato.

Die Art wie man sie im allgemeinen macht.

Mit mehr Spiel, mehr Elasticität des Bogens als bei den Vorhergehenden, wobei die Elasticität ein wenig gehemmt war.

Manchesmal hüpfend, springend genug um die Saite etwas zu verlassen, aber nur bei gewissen Passagen.

Gedehnte, geschleppte Bogenstriche sind:

1) Der mehr oder weniger aufliegend detachirte.

2) Der Flötenstrich.

Diese müssen als Gemischte betrachtet werden, weil der Bogen dabei lebhaft genug gezogen mithin sowohl dem langsamen als lebhaften Strich zugleich verwandt ist.«

Von den neuen Stricharten seien nur die folgenden typischen kurz angeführt:

Ricochet: Der für den neuen französischen Stil charakteristische Strich hat frühe Vorgänger: Heinrich Ignaz Franz Biber liebt einen ricochetartigen Strich bei schnellen Triolen auf längeren Passagen, die mit dem kurzen Bogen und der Technik seiner Zeit wirkungsvoll sind. Erst zweihundert Jahre später findet man einen ähnlichen Strich im fünften Caprice von Nicolò Paganini, welcher einen Übergangsbogen spielte. Man kann durchaus einen Zusammenhang zwischen den spieltechnischen Eigenheiten des Biber-Bogens und Paganinis Cramer-Bogen mit diesen ricochierten Stricharten sehen. Kein Virtuose des Hochbarock, wie etwa Pietro Locatelli, nützte dieses Ricochet, welches mit dem Bogen ihrer Zeit schlecht funktioniert. War es bei Biber (und später bei Paganini) im Abstrich zu spielen, so verlangt es Pierre Baillot im Aufstrich und benennt es auch als »Ricochet.«



NOTENBEISPIEL 6 Ricochetartiger Strich bei Heinrich Ignaz Franz Biber und Nicolò Paganini.
Ricochet bei Pierre Baillot (Ausschnitt aus Rodolphe Kreutzers Konzert Nr.10), *L'Art du Violon*, S. 100

(Concerto de Violon, par Beethoven.)

Sehr leicht in der Mitte des Bogens.
Très légèrement et du milieu de l'archet.

Delikate und mit
Leichtigkeit vorzu-
tragende Passage.
Trait délicat et léger.

Allegro ma non troppo.

Cres. - - - - - cen - - - - - do. Dimin.

NOTENBEISPIEL 11 Bindungen im ersten Satz von Beethovens Violinkonzert.

Baillot: *L'Art du Violon*, S. 110

»ein reiner und ruhiger Ausdruck, weil sie erstens, hauptsächlich nur bei langsamer moderirter Bewegung und auf leeren Saiten gemacht wird; oder zweitens, weil ein Finger während derselben auf der Saite fest liegen bleibt und so die Festigkeit und Reinigkeit des Tones bewahrt.«³¹

Die Bebung kann sowohl vom Bogen oder der linken Hand allein, als auch von beiden als Ausdruckssteigerung gleichzeitig gemacht werden. Damit ist die Beschreibung der Verbindung von Handgelenks- und Bogenvibrato eine weitere Neuheit in *L'Art du Violon*.

Fast jede professionelle Schule enthält einen Abschnitt zum Arpeggio. Die spieltechnischen Erklärungen beschränken sich normalerweise auf die Zusammenstellung von möglichen Brechungsarten, welche generell gesehen vor 1800 bunter und interessanter waren als danach; sie waren nicht zuletzt als Bogenübung gedacht. Bis um 1800 bleibt die Tabelle von dreißig Brechungsarten in Francesco Geminianis *Violinschule* das Vorbild für diese virtuose Spielmanier schlechthin.³² Beide Lehrwerke Baillots werten die Arpeggien als besonderen Bogenstrich. 1835 werden anstelle rhythmisch ausgeklügelter Brechungen einfachere Arpeggierungen mit unterschiedlichen Bindebögen an Beispielen aus der Literatur gezeigt und bewegungstechnisch kommentiert.³³ Das ausgestrichene Arpeggio nennt Baillot nun *Batterie*. Aus den technischen Hinweisen zum Arpeggio:

»I.) Die Arpeggien müssen im Allgemeinen in der Mitte, ja selbst im Anfange des Bogens gemacht werden, wenn ihr Charakter verlangt dass sie hüpfend sein sollen.

³⁰ 1803, S. 136.

³¹ 1835, S. 131.

³² Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*, S. 28–29.

³³ 1835, S. 116–119.

8. Mittel: »Man erhebt den aufsitzenden Finger langsam, ohne den Werth der Note zu stören. Dieses Mittel zu rechter Zeit angewendet, vermehrt den melancholischen und zärtlichen Ausdruck, der im langsamen Tempo den halben Tönen eigen ist.«

Noch nie vor Pierre Baillot 1835 wurde in einem Lehrwerk so klar auf die Bedeutung der Originalfingersätze als Ausdruck des Komponisten verwiesen wie hier. So soll Giambattista Viotti meistens den Verbleib in einer Lage bevorzugt haben, was mit mehr Saitenwechseln verbunden ist. Pierre Rode dagegen spielte lieber auf einer Saite mit mehr Lagenwechseln, und Rodolphe Kreutzer »veränderte häufig die Lagen auf allen Saiten, welches Verfahren den brillanten Gesängen und kühnen Gängen zusagt.«

Das Spiel »su una corda« ist ein weiteres vor 1800 aufkommendes Ausdrucksmittel, welches durch den gegenüber dem 18. Jahrhundert schlanker gewordenen Geigenhals erleichtert wurde. Pierre Baillot ordnet jeder Saite ihren ganz spezifischen Ausdruck zu. Ein Beispiel von 1835 mag zeigen, wie sehr sich das klangliche Empfinden im Laufe der Jahrzehnte veränderte: als Exempel für den Klang und das Spiel auf der G-Saite bringt Baillot den dritten Satz der Sonate in c-Moll für Violine und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach, BWV 1017. Heute wäre diese Art Interpretation vor dem Hintergrund der historischen Aufführungspraxis undenkbar!

Fassen wir Baillots Charakterisierungen der einzelnen Saiten zusammen:

Die E-Saite, in den hohen Lagen dem Piccolo ähnlich, eignet sich für brillante, auch leidenschaftliche Passagen. Im Kontrast zu ihr wirken A und D sanfter, und sie »erhebt die Schönheit des G.«

Die A-Saite hat »etwas sanftes und durchdringendes,« ist mit der Frauenstimme vergleichbar und imitiert – mit entsprechend etwas fester aufgelegtem Bogen – auch Oboe und Schalmel.

Das D hat den edlen und samtigen Charakter der »Contrealt-Stimme,« wenn man mit dem Bogen sehr leicht über die Saiten fährt. Will man Oboentöne imitieren, so muss der Bogen näher zum Steg geführt werden.

Die G-Saite »entscheidet die Herrschaft der Violine,« und wirkt mächtiger als tiefe Töne anderer Instrumente. Der besonders eindrückliche Text dazu sei hier teilweise wiedergegeben:

»Es ist die Tenorstimme in ihrer ganzen Schönheit. Diese Saite hält die consonirenden Töne der höheren Saite unter ihrer Botmässigkeit. Wenn sie von schlechter Beschaffenheit ist, so lähmt sie alles, was mit ihrer Stimme in Bezug steht, ist sie aber rein und klingend, so belebt und erhebt sie alles andre. Ihr kräftiger gewaltiger Ton ersetzt allein ein ganzes Instrument und je tiefer ihr Ton ist, um so mehr vermag sie den Ausdruck bis zum Erhabenen zu steigern.«

In ihren hohen Lagen imitiert sie »Trompetentöne.« Das Spiel »sul G« wurde zwar schon vor den Lehrwerken Pierre Baillots als Klangfarbe genützt und durch Fingersätze sowohl

in Violinschulen als auch in der Violinliteratur angezeigt; wiederum ist es aber unserem Meister vorbehalten, diesen Effekt mit Beispielen zu belegen und in Worten so schön auszudrücken.

Bei den Doppelgriffen müssen der Fingerwechsel und die Verbindung mit einer leeren Saite vermieden werden. Daraus resultieren uns heute fremde Fingersätze für die Terzen.

The image shows a musical score for a piece titled 'Maestoso (3. Concerto de Viotti)'. It features two staves of music with double stops. The first staff has a tempo marking 'Maestoso' and a key signature of one flat. The second staff continues the piece. Between the staves, there are two lines of text in German and French. The German text reads: 'Bei ähnlichen Passagen wie folgende, lässt man die Hand gegen den Körper der Violine anliegen und bedient sich der nämlichen Finger.' The French text reads: 'Laisser la main appuyée contre le corps du Violon dans les passages semblables à celui-ci et se servir des mêmes doigts.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

NOTENBEISPIEL 14 Fingersätze für Terzen. Baillot: L'Art du Violon, S. 79

Zum zweiten Beispiel steht: »Bei ähnlichen Passagen wie die folgende, lässt man die Hand gegen den Körper der Violine anliegen und bedient sich der nämlichen Finger.« 1803 werden Terzen kurz auf Tonleitern gezeigt, jedoch ohne Fingersätze. 1835 liest man zum mehrstimmigen Spiel: Zur Perfektionierung

»muss man die Doppelgriffe in den Musiken der alten Meister studieren, von welchen man zuerst die leichteren wählt und stufenweis zu den Stücken der Art in der neueren Musik übergeht, deren Complication (Verknüpfung) dem reinen und sicheren Spiele größere Schwierigkeiten macht.«

Schon Giuseppe Tartini sagte, Corellis Sonaten würden technisch alles enthalten, was ein Geiger braucht, auch die Doppelgriffe! Den Streckgriffen widmet sich Baillot nur 1835. Die »Ausspannung« wird bewegungstechnisch und an Beispielen dargestellt. Hier sei lediglich darauf verwiesen, daß L'Art du Violon die erste Violinschule ist, in der Fingersatzoktaven nicht nur als einzeln vorkommende Streckung, sondern als Passagen gelehrt werden.

Wie schon mehrmals angedeutet spielt Pierre Baillot wie vielleicht kein anderer mit den Klangfarben, und im Zusammenhang damit mit besonderen Effekten. Diese werden erst 1835 in liebevollen Details in einem noch nicht da gewesenen Maß aufgezählt und beschrieben:

»Die Besonderen bestehen:

- 1.) In den Gegensätzen der Tiefe und Höhe.
- 2.) In verschiedenartigen oder rhythmischen Bogenstrichen.
- 3.) In Nuancen, (Schattirungen) als z. B. crescendo, decrescendo, gemilderte oder gedeckte Töne, oder Töne von verschiedenen Klangfarben.
- 4.) In verlängerten Cadenzen.

- 5.) In Ueberraschungen.
 - 6.) In Vorausnahmen. (Anticipations.)
 - 7.) In Verschweigen. (Retiscences.)
 - 8.) In Störungen.
- Allgemeine oder ausgedehnte Effekte. Die allgemeinen oder verlängerten Effekte bestehen:
- 1.) In Unisono und Oktaven.
 - 2.) In Harmonika Tönen (Flageolet.)
 - 3.) In durch die Sourdine (Dämpfer) gedeckten Tönen.
 - 4.) In Pizzikato.
 - 5.) In dem dritten (mitklingenden) Ton.
 - 6.) In dem Spiele auf 4 Saiten (Quadruple Corde.)
 - 7.) In verschiedenen Arten die Violine zu stimmen.
 - 8.) In dem Rhythmus.«

Aus diesen reichen Klangschattierungen können hier nur wenige außergewöhnliche herausgenommen werden:

»1.) In Unisono und Oktaven.« Darunter versteht Baillot einerseits die klangliche Nuance des Unisono und der Oktaven ebenso wie die mächtige Wirkung des Unisono eines ganzen Orchesters oder Chores. Dazu kommt der Effekt der Oktavresonanz, bei welchem ein Finger in Oktav zum gegriffenen nur fest aufgesetzt, aber nicht gestrichen wird. Dasselbe kann man auch im Unisono mit der leeren Saite und dem gegriffenen Finger für die gleiche Tonhöhe machen. Mir ist die Beschreibung dieses »Tricks,« der noch in seiner Wirkung verstärkt werden kann, wenn der »stumme« Finger trillert, in der Literatur der Zeit sonst nur von Francesco Galeazzi und J. P. Billiard bekannt.³⁸

»6.) In dem Spiele auf 4 Saiten (Quadruple Corde.)« Damit stellt Pierre Baillot eine ungewöhnliche Art vor, vierstimmige Akkorde voll durchklingen zu lassen: Der Frosch wird abgeschraubt, die Bogenhaare über und die Stange unter die Geige gelegt – und schon kann man fast wie mit dem »Bachbogen« des 20. Jahrhunderts orgelartig spielen! Für diese ausgefallene Technik, welche laut Baillot selten angewendet eine große Wirkung erzeugt, gibt es Vorläufer: Die *Musikalische Realzeitung* bringt 1788 in Nr. 14 (S. 105) einen Bericht zu dieser Akkordtechnik mit abgeschraubtem Bogen, lehnt sie aber als nur für »Possenreißer« gut scharf ab. Nach Friedrich Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur*³⁹ soll auch ein gewisser »Heinrich (J.)« ein Adagio quasi als »Quartett für eine Violine« auf diese Art gespielt haben. Pierre Baillot komponierte eine Etüde für diese Akkordtechnik, deren erste Takte im folgenden Beispiel zu sehen sind:

³⁸ Galeazzi: *Elementi*, Articolo XI., »Von einigen Kunstgriffen, welche man anwenden kann«, S. 196–170. J. P. Billiard (Vornamen nicht genau bekannt): *Méthode de Violon*, Paris, vermutlich 1818.

³⁹ Leipzig 1824, Siebenter Nachtrag, S. 7.

VIERSTIMMIGES SPIEL
auf einer Violine allein.

QUADRUPLE CORDE,
pour un Violon seul.

Adagio.

Die Bassnoten lehennt.
La basse est tenue.

Segue.

NOTENBEISPIEL 15 Vierstimmiges Spiel. Baillot: L'Art du Violon, S. 223

Zu den Effekten der Klangfarben zählen 1835 auch die Flageolets und die Scordatur, deren Wirkung Baillot ausführlich beschreibt und mit etlichen Beispielen aus der Violinliteratur belegt. Er komponierte dafür auch eine Etüde, in welcher der Wirbel unter dem Spielen im melodischen Verlauf stufenweise von G nach D hinunter gezogen wird.

Zuletzt soll ein weiteres von Pierre Baillot gezeigtes Mittel im Dienste des Ausdrucks erwähnt sein: das Tempo rubato, zu welchem er sagt:

»Eine schöne Unordnung ist öfters eine Wirkung der Kunst. [...] Wir geben hier einige Beispiele über diese Art von Ausdruck, aber einzig nur in der Absicht ihren Gebrauch klar zu machen und allem Misbrauche dadurch vorzubeugen.«

Das folgende Beispiel ist aus dem 18. Konzert von Giambattista Viotti:

Presto $\text{♩} = 116$ (18. Concerto de Viotti.)

Beispiel wie diese Passage nach der Wiederholung bei dem Schluss gespielt werden kann.

Appercu de la manière dont ce passage peut être rendu la dernière fois qu'on le répète dans ce roitid.

Presto.

Ces.

NOTENBEISPIEL 16 Die Ausführung des Tempo rubato. Baillot: L'Art du Violon, S. 131

Verzierungen Viele Lehrbücher für Violine enthalten bereits seit dem 17. Jahrhundert zumindest die wichtigsten Verzierungen wie Triller, Vorschläge, Doppelschläge und so weiter, welche violintechnisch mehr oder weniger bis gar nicht behandelt werden. 1803 übernehmen Baillot, Rode und Kreutzer einen großen Teil der Verzierungen aus der

Méthode de Chant des kurz vorher gegründeten Pariser Conservatoire. Die Notenbeispiele mit den verschiedenen Appoggiaturen, Triller (Verzierungen des Gesangs) und Ornemens (freie Verzierungen) werden in ihrer Charakteristik, die Triller auch violintechnisch beschrieben. Zwischen die Manieren und die Diminutionen sind die Stricharten und Tongestaltungen eingestreut; durch diese Reihung werden diese quasi als eine Art »Verzierung« des Klanges gewertet.⁴⁰ 1835 nehmen die Verzierungen weit mehr Raum ein und werden durch höchst interessante Tabellen von Préludes und Kadenzen ergänzt. Gegenüber 1803 werden alle Verzierungen an Musikbeispielen gezeigt und gleich wie 1803 in »Verzierungen des Gesangs« und »Verzierungen« als freie Form geteilt. Gerade an diesen Ausführungen läßt sich klar der Stilwandel seit 1803 erkennen. So führt Pierre Baillot einen bis dahin undenkbaren Fingersatz für den Vorschlag ein, der an ausgewählten Stellen dem Ausdruck »mehr Anmuth« gibt, nämlich die Vorschlags- und die Hauptnote mit dem gleichen Finger zu spielen.

Lento.
Vorschlag mit dem Finger der torbergehenden Note
Appoggiature fait avec le doigt de la note précédente.
Diese letzteren Verzierungen sind selten angezeigt.
Ces derniers agréments sont rarement indiqués.
Ein anderer Art die haben den Vorschlag von unten zu machen.
Autre manière de faire l'appoggiature des deux les en dessous.

Adagio. (22. C. de Viotti.)

NOTENBEISPIEL 17 Fingersatz für Vorschläge. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 69

Zu den ersten beiden Beispiele schreibt Baillot: »Diese letzteren Verzierungen sind selten angezeigt.« Das dritte Beispiel ist aus dem 22. Konzert von Viotti; man beachte da auch den Portamento-Fingersatz und die genaue Dynamik des Trillers! Die Gestaltung des Trillers ist Pierre Baillot überaus wichtig. Bei den freien Verzierungen findet sich eine Tabelle von Trillerschlüssen, die wie kleine Kadenzen wirken, wie Notenbeispiel 18 zeigt.

Erstmals wird in einer Violinschule im Zusammenhang mit den Verzierungen auf die Stilunterschiede der alten Meister zu denen der aktuellen Zeit hingewiesen:

»Die Componisten haben ihre Musik auf zwei verschiedene Arten in Noten gesetzt. CORELLI und TARTINI, die ältesten Violinkomponisten, obgleich sie ihre Fugen und ihre Stücke in geschwindem Zeitmaas so geschrieben haben, wie man sie aufführen muss, (bis auf die Nüancen und Accente hin,) so schrieben sie doch auch nur den Entwurf (canevas) ihrer Adagios; man ersieht dieses aus einigen alten Ausgaben ihrer Sonaten, worin der verzierte Gesang unter den einfachen Gesang geschrieben

⁴⁰ 1803, S. 125–138.



NOTENBEISPIEL 18 Einige Beispiele aus der Tabelle mit den Trillerschlüssen.

Baillot: *L'Art du Violon*, S. 170

ist. Aber gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben HAYDN, MOZART und später BEETHOVEN ihre Absicht dadurch bestimmt, dass sie die Gesänge so geschrieben haben, wie sie dieselben wiedergegeben haben wollten. Diese Art zu schreiben verbreitete sich immer mehr, und die Komponisten notierten nicht nur gewünschte Verzierungen, sondern auch NÜANCEN, FINGERSÄTZE, BOGENSTRICHE, den CHARAKTER und alle Hauptelemente des Ausdrucks.⁴¹

Am ausführlichsten von allen bisherigen Violinschulen behandelt Pierre Baillot in *L'Art du Violon* alle Arten von Orgelpunkten, Kadenzen und Präludien, ein Thema, das 1803 überhaupt nicht vorkommt.⁴² Eine Anzahl Kadenzmuster finden sich vor den Violinschulen Baillots bei Carlo Tessarini in *Gramatica di Musica*, Libro II (Rom 1741), und am Schluß der *Regole* von Giuseppe Tartini (nach 1750). So interessant diese Beispiele auch sind, so kommen sie an die Reichhaltigkeit von Baillots Tabellen nicht heran. In *L'Art du Violon* folgen am Schluß des Textes Tabellen zu den Orgelpunkten (Kadenz) durch alle Tonarten. Pierre Baillot versteht sie jedoch nur als Beispiele; sie »können nicht als Muster genommen werden, weil diese Art Verzierung dem Geschmacke des Spielers überlassen bleibt.« In derselben Art sind die Beispiele zu den »Vorspielen« zu verstehen. Die Orgelpunkte sind teils rhythmisch frei, teils in einem klaren Metrum komponiert; die Präludien – systematisch durch alle Tonarten bis zu fünf Vorzeichen gehend – sind rhythmisch immer gebunden. Alle Beispiele stehen auf einem hohen geigerischen Niveau, sind sie doch nur dem Konzertisten zugeeignet. Pierre Baillot kennt außer Rodolphe Kreutzer niemanden, der diese Kadenzformen improvisieren kann, und auch dieser macht es nie öffentlich! Wenige Beispiele aus diesen außergewöhnlichen Tabellen müssen hier genügen (Notenbeispiel 19).

Genauso faszinierend sind die Tabellen zu den »Harmonischen Vorspielen« und das Beispiel eines von Pierre Baillot in der Art Viottis ausgezierten Adagio aus dem ersten Konzert von Giambattista Viotti (Notenbeispiel 20 und 21).

⁴¹ 1835, S. 155.

⁴² 1835: *Der Orgelpunkt*, S. 165–178; *Melodische und harmonische Vorspiele*, S. 179–187.

Four musical staves (19-22) showing violin cadenzas. Staff 19: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time. Staff 20: Treble clef, key signature of two sharps, common time, with markings 'Lento.' and 'Rall.'. Staff 21: Treble clef, key signature of two sharps, 2/4 time. Staff 22: Treble clef, key signature of two sharps, common time.

NOTENBEISPIEL 19 Einige Beispiele für Orgelpunkte (Kadenzen). Baillot: L'Art du Violon, S. 169

NOTENBEISPIEL 20 Einige Beispiele
für »harmonische Vorspiele«.
Baillot: L'Art du Violon, S. 186

Six musical staves (15-20) showing harmonic preludes. All staves are in treble clef and key signature of two sharps (F# and C#). Staff 15: Common time. Staff 16: Common time. Staff 17: Common time. Staff 18: Common time. Staff 19: Common time. Staff 20: Common time.

Interpretation Der gute Vortrag wird nach 1750 in allen professionellen Violinschulen mehr oder weniger ausführlich behandelt. 1835 faßt Baillot die Quintessenz der Interpretation gültig zusammen:

»Im Adagio ist die Violine nicht mehr ein Instrument, sondern eine klingende Seele. Im Presto wechselt sie unvermittelt die Charaktere und überrascht durch ihre Kühnheit. Glücklich derjenige, welchem die Natur alle diese Gaben schenkte, durch die er jede Leidenschaft der Melodie durch ihre Freundin, die Interpretation, auszudrücken vermag. Sie gibt ihm die reinste aller Freuden: das Geheimnis, alle seine Gefühle mitzuteilen und weiterzugeben.«

Auch ein genialer Musiker muß jedoch seinen musikalischen Geschmack bilden, um wirklich ein Künstler zu werden, der die Herzen rührt. Dafür muß er sich auch von den



NOTENBEISPIEL 21 Der Anfang des Adagio aus G. B. Viottis Konzert Nr. 1 mit Baillots Verzierungen. Baillot: *L'Art du Violon*, S. 157–158

andern Künsten wie Malerei und Dichtung ergreifen lassen und einmal mehr die alten Meister studieren, bevor er zu den modernen weiter schreitet. Kurze Ausschnitte aus dem reichen Text in der Violinschule mögen die Reichhaltigkeit von Pierre Baillots Ausführungen ahnen lassen:

»Vom Stil: Jeder Komponist hat seine unverwechselbare Ausdrucksweise, die seinen Stil definiert. Der angehende Geiger soll sich nie scheuen zu imitieren und die Werke und die Art der besten Meister nachzuahmen, bis dass er selbst zu seinem ureigensten Stil findet.

Vom Geschmack. Er kommt vor der Überlegung und entscheidet instinktiv immer richtig. Es ist die Aufgabe des Lehrers, seinen Schüler auf diesem Weg zu begleiten.

Von der Betonung: Es genügt nicht, einfach im Takt zu spielen um die richtige Betonung zu haben, sondern man muss jede Zählzeit eines Taktes präzise spielen und das Tempo eines Satzes durchhalten. Ein gelegentliches, geschmackvoll eingesetztes Rubato ist aber erlaubt oder gar erwünscht. Das Tempohalten ist mit der Intonation zusammen etwas vom schwierigsten.«

Baillot kommt auch auf Änderungen »in einigen Theilen des Mechanismus im Lauf der Zeiten« zu sprechen; aber: »Was die Anlage zu einer guten Ausführung betrifft, wer wird bezweifeln dass sie auf alle Systeme und Zeiten anwendbar bleibt?«⁴³

Der »Musikalische Charakter« kann in vier Hauptcharaktere geteilt werden: »1. Einfach: Naiv. 2. Leer: Unentschieden. 3. Leidenschaftlich: Dramatisch. 4. Ruhig: Religiös.« Das »Materielle des Ausdruckes« besteht neben den Schattierungen auch in den Bogenstrichen, im »Tragen der Töne« und im Fingersatz. Voraussetzungen des guten Vortrags sind »Reinheit, Taktfestigkeit, Zierlichkeit.«

Nur Francesco Galeazzi (1791) und Pierre Baillot widmen dem Konzertspielen ein Kapitel mit praktischen Ratschlägen, welche 1835 in sechs Punkten erläutert werden und den erfahrenen Solisten Baillot offenbaren. Sie beginnen mit der Prüfung von Bogen und Geige, welche einige Tage vor dem Konzert neu bezogen werden müssen. Dann soll man so viel Üben, bis die Finger geschmeidig sind und der Strich so gut sitzt, daß man jede Dynamik machen kann:

»Diese Uebung muss mit voller Stärke an einem nicht schallenden Ort vorgenommen werden. [...] Sammlung der Gedanken ist vonnöthen, um sich von dem, was man mit vollkommener Sicherheit vorzutragen hat, innig durchdringen zu lassen.«

Durch das Mitspielen im ersten Tutti kann man dem Orchester die Richtung angeben und dem Instrument Zeit gönnen, sich an die Luftfeuchtigkeit im Saal zu gewöhnen. Auswendig darf man erst bei völliger Sicherheit und Gewöhnung ohne Publikum spielen. Nachteile des Auswendigspielens sind, dass man sich durch die dafür notwendige intensive Übung mehr »auf das Gedächtnis der Finger, als auf das innerliche verlässt,« und man »aus Furcht sich der Begleitung zu entziehen und irre zu werden« nicht mehr spontane Gestaltungen und kleine Änderungen wagt, die der Ausführung das Feuer geben. Alle diese Nachteile gibt es aber nicht, wenn man ohne Begleitung spielt, denn da ist man ungebunden für geschmackvolle Freiheiten. Auch die Wahl des Stückes ist entscheidend, soll es doch dem Temperament des Interpreten entsprechen. Francesco Galeazzi (1791) ergänzt dies mit dem Rat, das Konzertstück auch dem Geschmack des zu erwartenden Publikums anzupassen, wenn man einen garantierten Erfolg möchte!⁴⁴

Wichtig ist auch die Stellung des Geigers vor seinem Publikum: 1.) Man kann sich seitlich zum Publikum stellen, so daß die Saiten direkt absprechen. 2.) Man stellt sich dem Publikum gerade gegenüber. Pierre Baillot zieht die zweite Art als die natürlichere vor, da sie für den Zuhörer angenehmer und für den Kontakt zum Orchester besser ist. Man wird den Geiger trotzdem gut hören, besonders wenn das Orchester »am Fusse des

43 Zitate zur Interpretation: 1835, S. 3; alle Ausführungen zur Interpretation S. 158–164.

44 Galeazzi: *Elementi*, S. 232, §311.

Theaters« spielt, und der Solist allein oben auf der Bühne steht – eine Aufstellung, welche heute nicht mehr denkbar wäre. Beim Quartettspiel hingegen müssen die Zuhörer immer rechts von der ersten Geige sitzen, damit sie zum Künstler direkten Kontakt haben und man die Hauptstimme vor allen andern besonders gut hört. Baillot gibt anschließend Ratschläge, wie ein Programm zu gestalten sei und dem Publikum Hörhilfe durch genaue Angaben eventueller Titel eines Werkes, wie zum Beispiel »symphonie militaire, d'Haydn« und durch die Satzangaben wie »allegro, mesto, vivace« etc. geboten werden kann. Ebenso wirkt ein kurzer Vortrag mit Zeit- und Ortsangaben, sowie mit Ausführungen zu kleinen historischen Begebenheiten rund um das aufzuführende Werk.

Pädagogik Pierre Baillot schenkt dem Unterricht mit Kindern besondere Aufmerksamkeit, die man nie körperlich überfordern darf. Dazu gehört die Wahl der richtigen Größe des Instruments ebenso wie die dem Alter angepasste Haltung oder die Weisung, Kinder nicht über die vierte Lage hinaus spielen zu lassen, da ihre Hände noch zu klein und zart sind. Alles das Wachstum störende muß vermieden werden, nur so können sich die Fähigkeiten ruhig und gleichmäßig entwickeln und zum großen Ziel führen. Am Ende von *L'Art du Violon* berührt Baillot neuerlich ein bis dahin nicht erwähntes Thema: die frühreife Begabung als Ausnahme des langsamen und stufenweisen Ganges der Natur. Sie ist an und für sich durchaus nichts Unnatürliches, muß aber entsprechend sorgfältig gelenkt werden. Eine Gefahr sieht unser Meister aber in den künstlich hoch gezüchteten Talenten, »denn dies ist nicht mehr die Organisation des Kindes, welche dem Unterricht voraneilte, sondern menschlicher Wille, welcher zur Unzeit an die Stelle einer Ordnung getreten ist, die man nicht ungeahndet verletzt.« Der Lehrer hat hierin größte Verantwortung, denn überfordert man das Kind in dieser Weise, so ist nicht nur seine körperliche, sondern auch seine geistige Entwicklung gefährdet.

Noch vieles wäre zu berichten, wie zum Beispiel die Empfehlungen des Lehrers an den Schüler, sein Ziel als Konzert-, Kammermusik-, Orchester- oder Tanzgeiger zu wählen, wobei stets die positiven Seiten all dieser Berufsgattungen betont werden. Trotzdem sollen Worte aus der Einleitung von *L'Art du Violon* nun das Schlußwort bilden, die für jeden Musiker aller Zeiten gültig bleiben und den steten Wandel musikalischer Stile und instrumentaler Technik ansprechen:

»Obgleich die Grundlage der Kunst unwandelbar ist, so sind doch ihre Formen im Laufe der Zeit manchen Veränderungen unterworfen und zwingen dadurch den Mechanismus, welcher nothwendig ein Sklave derjenigen seyn muss, welche Meister ihres Talenten werden wollen, zu Modificationen. [...] Die Zeit allein lehrt uns den wahren Werth neuer Dinge kennen, sie ist ein unfehlbarer Lehrer für ihren aufmerksamen Schüler. [...] Lasset uns, indem wir das Bessere suchen, den Spuren des Guten folgen, sonst würden wir den uns dahin leitenden Compas verlieren.«

Rudolf Hopfner

Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien

Paganini ist das unter den Violinspielern, was einst in seiner glänzenden Epoche Napoleon unter den Feldherren Europas war.

MATHIAS PERTH, 1828¹

Niccolò Paganinis (1782–1840) bevorzugtes Konzertinstrument, eine Giuseppe Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1743, zählt zu Recht zu den bedeutendsten und am besten dokumentierten Violinen weltweit. Paganini, ein Meister nicht nur im Geigenspiel, sondern auch in der Selbstvermarktung, versah sie mit dem Beinamen *il cannone*, ein Epitheton, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Bis zum heutigen Tag fasziniert das Instrument, das Paganinis letztem Willen entsprechend seit 1851 im Rathaus von Genua ausgestellt ist, durch seine Ausstrahlung und seine schier unglaubliche klangliche Potenz.² Wenig bekannt ist allerdings die Tatsache, daß diese Geige bis vor einigen Jahrzehnten ein Griffbrett trug, das von Nicolaus von Sawicki anlässlich Paganinis Aufenthalt in Wien im Jahr 1828 angefertigt wurde.

Diese Reise nach Wien dürfte Paganini als cleverer Geschäftsmann von langer Hand geplant haben. Er richtete es gerne so ein, daß er in Italien in Städten konzertierte, in denen gerade wichtige Staatsempfänge stattfanden. So hielt er sich gerade in Rom auf, als 1819 Kaiser Franz I. zu Besuch bei Papst Pius VII. weilte.³ Anlässlich eines Konzerts im Palazzo von Graf Kaunitz, der damals österreichischer Botschafter in Rom war, wurde Paganini von Staatskanzler Fürst Clemens von Metternich, der selbst Geige spielte, in die Kaiserstadt eingeladen.⁴ Warum neun Jahre verstrichen, bis er dieser Einladung nachkam, ist nicht bekannt; jedenfalls langte Paganini erst am 16. März 1828 in Wien ein und bezog sein Quartier im Trattnerhof am Graben.⁵ Dank mehrerer Quellen sowohl privater als auch öffentlicher Natur sind wir über diesen Aufenthalt und über Paganinis Wirkung auf das Wiener Publikum gut informiert.⁶

1 Mathias Perth, unveröffentlichtes Tagebuch, Eintragung vom 6. Juni 1828, zit. nach Alice M. Hanson: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987, S. 128.

2 Nur am Rande sei bemerkt, daß dieses Instrument, das über Jahrzehnte nicht oder nur sporadisch gespielt wurde, dadurch nicht seinen Klang verloren hat und damit jene immer wieder kolportierte Meinung widerlegt ist, daß ein Konzertinstrument unbedingt regelmäßig gespielt werden muß.

3 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Neuauflage, Kassel 2004, Bd. 12, Sp. 1547.

4 Edward Neill: *Niccolò Paganini*, München 1990, S. 332.

5 Ebd., S. 193.

6 F. Löbl und E. Hänfling: *Paganini in Wien. Eine Dokumentation*, Xerokopie, 1987, und Gerhard Croll: *Paganinis Konzerte in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 37 (1982), S. 675–684.

Die erste Serie von Konzerten fand im Großen Redoutensaal statt und wurde von Paganinis Agent, dem Verleger und Geschäftsmann Domenico Artaria (1775–1842), unentgeltlich organisiert. Dessen Assistent Anton Gräffer (1786–1852) hatte sich als Komponist, Schriftsteller und Kunstsachverständiger einen Namen gemacht und hielt in einem Tagebuch Details über Paganinis erstes Konzert in Wien fest, das am 29. März 1828 mittags stattfand.⁷ Ausgehend von Eduard Hanslick⁸ wurde in der Literatur bis in die jüngste Zeit festgestellt, das Interesse an Paganinis Auftritten wäre zunächst nicht sehr groß gewesen. Demnach wäre das erste Konzert nur mäßig besucht und der Große Redoutensaal, nicht zuletzt wegen der ungewöhnlich hohen Eintrittspreise, halb leer gewesen. Dem steht Gräffers Augenzeugenbericht gegenüber, der hier in wesentlichen Ausschnitten zitiert werden soll:

»Der Redoutensaal war zu dieser [ersten] Probe von allen Seiten unzugänglich gemacht worden und strenger Befehl gegeben worden, niemand als die zum Orchester nothwendigen Personen dabei gegenwärtig seyn zu lassen. Bei den ersten Proben hatte Paganini seine Soli zum Theil ausgelassen, oder anders, ganz wie ein gewöhnlicher Spieler, oberflächlich und nur der Tutti, der Begleitung und des Zeitmaßes wegen vorgetragen, so daß die Mitglieder des Orchesters gar nichts Besonderes, noch weniger Ausgezeichnetes von ihm bei der Production erwarteten. Jetzt bei der Generalprobe trug er jedoch seine Soli so vor, wie es bei der Production und bei allen folgenden Concerten geschah. Die Überraschung der Begleiter beim ersten Solo war daher so groß, daß sie in ihrem Spiele nicht fortfahren konnten. Sie legten die Instrumente weg, brachen sämmtlich in ein Jubelgeschrei aus, warfen die Hüte hoch in die Luft und riefen unaufhörlich: Vivat Paganini! Vivat Paganini! [...] Das Gerücht, von den unerhörten Leistungen dieses Menschen, verbreitete sich durch [...] die Orchestermitglieder nun in ganz Wien, und der große Redoutensaal war bei der Production so voll, daß weder ein Billet mehr zu bekommen, noch Platz für jemand vorhanden war.«⁹

Wie kam nun das Gerücht vom halb leeren Saal zu Stande? Als scheinbarer Beleg wird die Anzahl der verkauften Eintrittskarten herangezogen, wobei sich folgendes Bild ergibt: Während beim ersten Konzert nur 1338 Karten abgesetzt wurden, konnten beim zweiten 2348 verkauft werden. Dies bedeutet aber gleichzeitig, daß dieses Konzert weit überbucht war, viele Zuhörer keinen Einlaß fanden und das Konzert von umliegenden Räumen aus verfolgen mußten! Aus diesem Anlaß schritt die Polizei ein und begrenzte in der Folge den Kartenverkauf.¹⁰ Trotz der enorm hohen Eintrittspreise waren auch die folgenden

7 Die mit Paganini in Verbindung stehenden Passagen wurden erstmals veröffentlicht im Artikel: Rita Steblin: Anton Gräffer's Reminiscences of Paganini's Viennese Concert Tour of 1828: An Inside View of the First Performance and the Break with Antonia Bianchi, in: *Ad Parnassum* 3 (2005), H. 6, S. 7–32.

8 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, Nachdruck Hildesheim 1979, S. 241 f.

9 Steblin: *Anton Gräffer's Reminiscences*, S. 11 f.

10 Ebd., S. 19.

Konzerte ausverkauft, und Paganini hielt sich wesentlich länger als vorgesehen in Wien auf. Aus den ursprünglich fünf geplanten Konzerten wurden schließlich vierzehn. Beim zweiten Konzert am 13. April war auch der Wiener Hof, allerdings ohne Kaiser Franz I., anwesend. Auf dessen ausdrückliches Verlangen fand allerdings am 13. Mai ein weiteres Konzert im Hofburgtheater statt, bei dem der gesamte Hofstaat anwesend war. Paganini wurde anschließend zum »Kammer-Virtuosen« ernannt und erhielt vom Kaiser eine goldene Dose im Wert von 200 Gulden.¹¹

Anschließend bestritt Paganini fünf Konzerte im Kärntnertortheater, was insofern bemerkenswert ist, als dieses Haus über ein eigenes, gutes Orchester verfügte und Paganini bei diesem Anlaß mit der Wiener Geigerelite in Kontakt kam. Unter den zwölf Tuttisten befanden sich Georg Hellmesberger (1800–1873) und Joseph Mayseder (1789–1863), und als Konzertmeister fungierte Ignaz Schuppanzigh (1776–1830). Dieser war sowohl als Solist als auch als Quartettspieler weit über die Grenzen hinaus bekannt, und Paganini lud ihn mit seinem Quartett zu sich ein. Bei dieser Gelegenheit lernte Paganini die späten Beethoven-Quartette kennen, die er in einem Brief an seinen Verwalter Luigi Guglielmo Germa als »una musica molto stravagante« bezeichnete.¹²

Bei einigen der Konzerte wirkte als Solistin auch Paganinis Lebensgefährtin, die Sängerin Antonia Bianchi, mit. Deren Zusammenarbeit war allerdings zu diesem Zeitpunkt alles andere als harmonisch, da sich das Paar im Sommer 1828 trennte und in der Folge ein erbitterter Streit um das Sorgerecht für den damals dreijährigen Sohn Achille ausbrach.¹³

An dieser Stelle soll auch kurz auf Paganinis Programmgestaltung eingegangen werden. Im Gegensatz zu anderen Virtuosen setzte er nicht ausschließlich auf die Wirkung der eigenen Stücke und auf Bearbeitungen, sondern ließ auch Orchesterkompositionen vor allem von Haydn, Mozart und Beethoven spielen. Neben Ouvertüren waren dies vor allem Einzelsätze aus Sinfonien, wobei er nur ein Werk, nämlich Mozarts Jupitersinfonie, komplett auf das Programm setzte und dabei die Sätze 2 und 3 vertauschte. Neben den eigenen Violinkonzerten op. 6 (Es-Dur) und 7 (h-Moll) erklangen auch solche von Kreutzer und Rode, wobei er allerdings bei diesen Konzerten die Mittelsätze durch eigene Adagios ersetzte. Die Höhepunkte jedes Konzerts bildeten die eigenen Variationenkettensätze und Bearbeitungen, bei denen Paganini sein virtuosos Feuerwerk wirkungsvoll abschießen konnte.

Obwohl die potpourrihafte Programmgestaltung Paganinis mit Sicherheit nicht dem musikalischen Gewicht der klassischen Orchesterkompositionen gerecht wurde,

11 Croll: Paganinis Konzerte, S. 678.

12 Ebd., S. 679.

13 Siehe dazu Steblin: Anton Gräffer's Reminiscences, S. 24–32.

sollte man bedenken, daß im Vordergrund all dieser Konzerte das Überraschungsmoment stehen mußte. Paganini setzte also auf den Kontrast zwischen gehaltvoller, sinfonischer Musik und virtuosen Nummern mit bisher ungehörten geigerischen Effekten. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang auch die cantablen Passagen, die Paganini laut dem Urteil von Zeitzeugen unvergleichlich zu gestalten verstand. Stellvertretend sei hier Franz Schubert zitiert, der bei einem der Konzerte, vermutlich war es das vierte am 4. Mai 1828, zugegen war und anschließend bekannte, er habe »im Adagio einen Engel singen gehört«. Paganinis Konzerte in Wien markierten den Höhepunkt seiner Karriere, da sich danach seine gesundheitlichen Probleme mehrten und sich seine Laufbahn ab 1832, nach den Konzerten in Paris und England, dem Ende zu neigte.

Es ist davon auszugehen, daß Paganini bei all diesen Auftritten sein favorisiertes Konzertinstrument, nämlich seine Guarneri del Gesù von 1743, verwendete. Wie Paganini in den Besitz der Geige kam, ist nicht eindeutig zu klären, da die Quellen, die teilweise auf den Geiger selbst zurückgehen, widersprüchliche Informationen bieten. In den 1828 zusammengestellten autobiographischen Skizzen finden wir dazu:¹⁴

»Als er [Paganini] sich einmal zu seinem Vergnügen, ohne Instrument, in Livorno befand, lieh ihm ein Mr. Livron eines, damit er ein Konzert von Viotti spielen konnte; und er machte es ihm dann zum Geschenk.«¹⁵

Neill erwähnt in diesem Zusammenhang das Jahr 1802, ohne eine Quelle zu zitieren. Im Gegensatz dazu stellt Paganini in einem Brief an Luigi Guglielmo Germa aus dem Jahr 1839 fest, das Instrument von einem gewissen General Pino aus Mailand erhalten zu haben. Als dritte Quelle ist Graf Cozio di Salabue zu nennen, der 1804 Paganini mit einer Guarneri von 1743 in Verbindung bringt, die der Geiger in Mailand von einem gewissen Monzino gekauft haben soll.¹⁶ Wie auch immer Paganini zu seiner Geige gekommen sein mag, die Guarneri blieb sein bevorzugtes Konzertinstrument, und er spielte sie bis an sein Lebensende.

Paganinis Guarneri hat einige bauliche Besonderheiten, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Das Instrument besitzt noch den originalen Hals,¹⁷ der allerdings mittels eines Keils etwas verlängert und höher gesetzt wurde. Der oder die ursprünglich angebrachten Nägel wurden entfernt und durch neue ersetzt. Üblicherweise wird bei einem derartigen Umbau auch der Halswinkel verkleinert, um die nötige Steghöhe zu

14 Diese sogenannte »Autobiographie Paganinis« wurde von Peter Lichtenthal zusammengefaßt und 1853 veröffentlicht. Sie findet sich übersetzt im Anhang von Neill: *Niccolò Paganini*.

15 Neill: *Niccolò Paganini*, S. 331.

16 Peter Biddulph: *Giuseppe Guarneri del Gesù*, London 1998, S. 125.

17 Außer der »Cannone« hat von all den Geigen Guarneris nur mehr die »Alard« von 1742 bis heute den originalen Hals behalten.

erreichen, ohne daß zwischen Hals und Griffbrett ein Keil geleimt werden muß. Dies ist hier nicht der Fall; der Halswinkel beträgt bei der ›Cannone‹ sogar $91,5^\circ$.¹⁸ Im Zuge des erwähnten Umbaus wurde auch das Halsprofil nachgeschnitten, wodurch die Nagel­löcher im Halsfuß freigelegt wurden. Die Halslänge beträgt nun nach diesem Umbau 128,5 mm, was geringfügig unter der heute üblichen Länge von 130 mm liegt. Die Deckenmensur beträgt 197,5 mm und ist somit um einige Millimeter länger als es der »Norm« entspricht. Aus diesen beiden Maßen resultiert die beträchtliche Saitenlänge von 330 mm. Für jeden Konzertgeiger unserer Generation sind diese Maße, vor allem die Relation von Halslänge und Deckenmensur, für die Orientierung auf dem Griffbrett von entscheidender Bedeutung. Bedingt durch die erwähnten Abweichungen liegt die Position der höheren Lagen bei Paganinis Geige spürbar höher als dies der Norm entspricht, was für die Geiger, die nun in gewissen Abständen das Instrument spielen dürfen, eine Umgewöhnung erfordert.

Das Instrument ist flach gewölbt und zeigt die für die späten Arbeiten Guarneris typischen langgezogenen und etwas exzentrischen f-Löcher. Typisch ist auch die Schnecke: mit schneller Hand geschnitzt, etwas asymmetrisch und mit Voluten, deren Breite nicht kontinuierlich abnimmt sondern $2\frac{1}{2}$ Windungen hindurch fast gleich bleibt. Dies sind optische Merkmale, die für Guarneris Stil relevant sind, nicht jedoch für den Klang.

Klanglich relevant sind die Stärkenverhältnisse von Boden und Decke, wobei vor allem der Boden mit einem Maximum von 6,2 mm auffallend stark ist. Dies dürfte für das ungewöhnliche Klangvolumen mitverantwortlich sein. Es ist davon auszugehen, daß Guarneri vor allem die Böden seiner Instrumente generell relativ dick ausarbeitete, die meisten seiner Instrumente jedoch leider im Laufe der Zeit auf ein fiktives »Idealmaß« ausgedünnt wurden.

Als letztes auffallendes Merkmal sei abschließend noch ein Siegel erwähnt, das die Rückseite des Wirbelkastens ziert. Dieses wurde von Achille Paganini, dem Sohn des Virtuosen, anlässlich der Übergabe an die Stadt Genua zusammen mit einem grünen Band am Boden des Instruments angebracht. Es zeigt das Wappen Paganinis und sollte ein Vertauschen des Instruments unmöglich machen.¹⁹ Am Boden, schräg unterhalb des Bodenblättchens, sind bis heute die unschönen Spuren des Siegels, das in späterer Zeit an den nunmehrigen Platz versetzt wurde, zu sehen.

Über die Hintergründe, warum Paganini gerade in Wien und bei Nicolaus von Sawicki die Griffbrettreparatur durchführen ließ, ist nichts bekannt. Tatsache ist aller-

¹⁸ Eine detaillierte Dokumentation des Instruments findet sich in Peter Biddulphs Buch *Giuseppe Guarneri del Gesù*.

¹⁹ Neill: *Niccolò Paganini*, S. 354.

dings, daß sich Paganini ab 1826 immer wieder mit dem Instrumentenhandel beschäftigte und sich im Geigenbau gut auskannte.²⁰ Wir dürfen daher davon ausgehen, daß er den Meister, dem er seine Geige anvertraute, mit Bedacht auswählte.

Nicolaus von Sawicki († 1850) entstammte einem polnischen Adelsgeschlecht und wurde am 8. Dezember 1793 in Stanislau (Stanisławów), in Galizien zwischen Lemberg und Czernowitz gelegen, geboren. Über seine Lebensumstände ist nur wenig bekannt, die authentischste Quelle stellt ein Artikel in der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung* aus dem Jahr 1843 dar.²¹ Demnach besuchte der junge Adelige in Lemberg das Gymnasium, Kost und Quartier genoß er bei einem dort ansässigen Geigenbauer. Ohne Wissen des Vaters begann er sich mit dem Geigenbau zu beschäftigen und übersiedelte schließlich nach Wien, wo er das Handwerk bei Franz Werner (1777–1820) und Franz Geissenhof (1753–1821) lernte. Dieser Hinweis ist insofern von Bedeutung, als Geissenhof das Verdienst zukommt, als erster Wiener Meister konsequent nach Stradivari gearbeitet zu haben. Während allerdings bei Geissenhof der ›wienerische‹ Ursprung immer präsent bleibt, stellen Sawickis beste Arbeiten echte Stilkopien dar, bei denen alle Einzelheiten des Originals, bis zur Lackschattierung, nachgeahmt werden.

Eines der wichtigsten frühen Werke von Sawicki dürfte eine 1818 gefertigte, so genannte »Kunstgeige« gewesen sein, welche laut dem erwähnten Zeitungsbericht, »mit den geschmackvollsten Verzierungen sehr künstlich eingelegt« war und »nicht nur durch die schöne Ausstattung, sondern auch durch inneren Gehalt alle Kunstkenner, worunter auch Paganini bei seiner Anwesenheit in Wien im Jahre 1828, in große Verwunderung setzte.« Über den Verbleib dieser »Kunstgeige«, die übrigens auch Kaiser Franz I. präsentiert wurde, ist leider nichts bekannt. Sawicki stellte 1835 anlässlich der ersten in Wien veranstalteten ›Gewerbsprodukten-Ausstellung‹ sechs seiner Instrumente aus, und zwar je ein Violoncello und eine Violine nach einem eigenen Modell, zwei Violinen nach Guarneri und zwei Violinen »mit einigen Veränderungen der Form und der inneren Eintheilung des Joseph Guarneri.«²² Die Instrumente fanden große Anerkennung und wurden mit einer Silbermedaille ausgezeichnet.

Nicolaus von Sawicki muß auch als Reparatteur einen ungewöhnlich guten Ruf genossen haben, wobei man allerdings in Betracht ziehen muß, daß Restaurierethik in der damaligen Zeit nicht bekannt war beziehungsweise diese Thematik in einem ganz anderen Licht gesehen wurde. Eingriffe, von denen der Autor das Artikels in der *Allgemeinen*

20 MGG, Bd. 12, Sp. 1548.

21 Walde (?): Gallerie von Meistern, welche sich um die Musik-Instrumente verdient gemacht haben. I. Nicolaus von Sawicki, in: *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 3 (1843), S. 282 f.

22 Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukten-Ausstellung im Jahre 1835, Wien o. J., S. 327 f.

Wiener Musikzeitung mit einer gewissen Hochachtung berichtet, jagen uns heute eher Schauer über den Rücken:

»So hat derselbe [Sawicki] erst kürzlich eine vorzügliche Guarneri vergrößert und zur Stradivariform umgebildet. [...] Vorzugsweise muß hier eine neapolitanische Viola (von Alexander Gagliano vom Jahre 1715) erwähnt werden, welche Sawicki auf Verlangen des Eigenthümers zu einer Violine umstaltete, die nunmehr durch die meisterhaft gelungene Metamorphose jeder noch so ausgezeichneten italienischen Geige würdig zur Seite steht.«

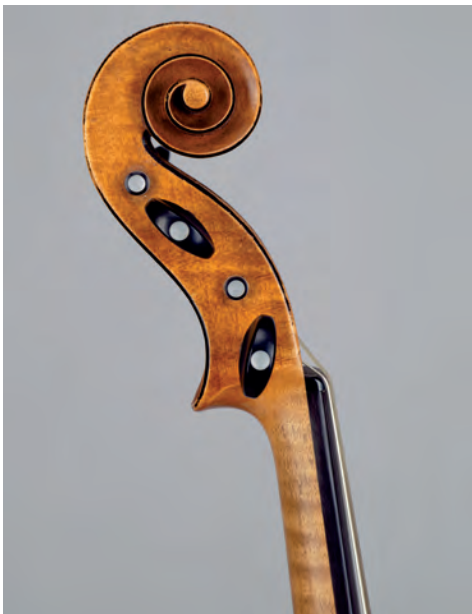
Sawicki war sich natürlich bewußt, daß seine Arbeit an Paganinis ›Cannone‹ werbewirksam zu vermarkten war. Dementsprechend verfaßte der Virtuose für ihn die etwas holprig klingenden Zeilen:

»Io sottoscritto confesso, che il Signore Sawicki è un genio straordinario per fabbricare i violini, non chè per arrangiare maravigliosamente tutti gl'Istrumenti musicali. Io che ho veduti e scrupolosamente esaminati tanto i suoi, che quelli d'altri dello Stesso accomodati, mi compiacio di potere attestare, che il prelodato è il primo Artista del mondo e più gli affidai il mio Violino, che di qualunque altro Artista non mi sarei fidato. Vienna 10 Agosto 1828. Nicolo Paganini.«²³

Da das Griffbrett ein Monturteil ist, das in Verbindung mit dem Schnitt des Halses auf das Spielverhalten einer Geige großen Einfluß hat, soll nun auf einige Baudetails näher eingegangen werden. Das frühe 19. Jahrhundert war eine Zeit, in der der Übergang von der klassischen Bauweise zur modernen vollzogen wurde. Sawicki lernte vermutlich bei Werner und Geissenhof noch die althergebrachte Methode, bei der der Hals durch einen Nagel im Oberklotz fixiert wurde und das Griffbrett aus einem Kern aus Nadelholz bestand, der mit Ebenholz furniert war. Sawicki verzichtet bei seinen Instrumenten auf den Nagel im Oberklotz, und seine Griffbretter bestehen bereits aus massivem Ebenholz. Dadurch wird das Instrument zwar etwas schwerer, ein massives Griffbrett hat allerdings den Vorteil, daß es, sobald die Oberfläche abgespielt und uneben wird, einige Male abgerichtet werden kann.

Um die Entwicklung der spieltechnischen Anlage deutlich zu machen, sollen nun zum Vergleich tabellarisch die relevanten Maße gegenüber gestellt werden, wobei folgende Instrumente herangezogen werden:

23 Walde (?): Gallerie von Meistern. Übersetzung: »Der Unterschriebene bestätigt, daß Herr Sawicki nicht nur ein außerordentliches Genie in der Herstellung von Violinen ist, sondern auch im Restaurieren aller Arten von Musikinstrumenten. Nachdem ich alle seine Instrumente gesehen und genauestens geprüft, sowie seine Reparaturen von Instrumenten von anderen Herstellern gesehen habe, kann ich bezeugen, daß der Hochgelobte der herausragendste Künstler der Welt ist, und mehr noch, daß ich ihm meine Violine anvertraut habe, die ich keinem anderen Künstler anvertraut habe. Wien, am 10. August 1828. Nicolo Paganini.«



Violine, Nicolaus Sawicki,
Wien, ca. 1835, SAM 535

- Violine von Franz Geissenhof, Wien 1817 im Originalzustand
- Violine von Giuseppe Guarneri, Cremona 1743, ›il Cannone‹, originaler Hals, aber teilweise modernisiert
- Violine von Nicolaus von Sawicki, Wien, ca. 1835 im Originalzustand
- Violine von Giuseppe Guarneri, Cremona 1739, ›ex Ebersholt, Menuhin‹ in modernem set-up

Da mir Sawickis Griffbrett nicht zugänglich war und es sich nicht mehr auf dem Instrument befindet, sind einige Maße nicht mehr eruierbar beziehungsweise mußten die Angaben einem Artikel von Alberto Giordano in *The Strad* entnommen werden.²⁴

	Geissenhof 1817	Guarneri 1743	Sawicki SAM	Guarneri 1739
Halswinkel	83°	91,5°	84°	~86°
Überstand	2	~2	2	6,5
Halsmensur	130	128,5	130	130
Deckenmensur	194	197,5	193	191/195
Saitenlänge	324	330	325	327

Griffbrett

	Geissenhof 1817	Sawicki	Sawicki SAM	Guarneri 1739
Material	furniert	Ebenholz	Ebenholz	Ebenholz
Länge	253	262	261	270
B Obersattel	23,5		23,5	25
B Steg	44		44	42
H über Decke	18,2		17,5	19
Steghöhe	35		32	32,5
r Obersattel	26		30	45
r Steg	50		45	40

Die auffallendsten Unterschiede ergeben sich einerseits in der Griffbrettlänge, andererseits beim Krümmungsradius am oberen beziehungsweise unteren Griffbrettende. Die Krümmung des Griffbretts am Stegende steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Stegkrümmung und wird durch den Freiraum vorgegeben, den der Bogen für das Anstreichen der einzelnen Saiten braucht. Dadurch ergibt sich beim Krümmungsradius nur ein geringer Spielraum, der von 50 mm (Geissenhof) bis 40 mm (modernes set-up) reicht. Für den Spieler bedeutet dies, daß er bei einem Instrument von 1817 mehrstimmige Akkorde leichter spielen kann (vor allem mit Darmsaiten, die eine geringere Span-

²⁴ Alberto Giordano: A fitting conclusion, in: *The Strad* 115 (2004), Nr. 1374, S. 1046–1052.

nung aufweisen als moderne Stahlsaiten) als auf einer modern eingerichteten Geige. Andererseits erhöht sich die Gefahr, ungewollt eine Nachbarsaite zu ›treffen‹. Anders als am Stegende waren die frühen Griffbretter beim Obersattel stärker gekrümmt als dies heute der Fall ist. Der Radius bewegte sich bei den untersuchten Griffbrettern des 19. Jahrhunderts zwischen 26 und 30 mm und liegt bei modernen Exemplaren mit 45 mm über dem Radius beim Stegende. Während das Griffbrett des 19. Jahrhunderts im Prinzip einem Ausschnitt aus dem Mantel eines Kegelkörpers gleicht, bildet es heute eine komplexe, dreidimensional gewölbte Fläche.

Paganini beließ Sawickis Griffbrett bis an sein Lebensende, und daran änderte sich auch in den folgenden Jahrzehnten nichts. Das Instrument wurde keinen Veränderungen unterzogen, und Photos aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigen es noch immer in dem Zustand, in dem es von Paganini hinterlassen wurde. Im Vorfeld der großen Ausstellung in Cremona 1937 wurde der Bologneser Geigenbauer Cesare Candi (1869–1947) mit einer umfassenden Restaurierung betraut. Er öffnete das Instrument und behandelte offene Verleimungen, wobei vor allem der Halsfuß wieder konsolidiert wurde.²⁵ Das Griffbrett und der Steg blieben unangetastet, wie auf den Fotos des Ausstellungskatalogs zu sehen ist.²⁶ Als Nachfolger von Cesare Candi wurden dessen Schüler Giuseppe Lecchi (1895–1967) und danach Lorenzo Bellafontana (1906–1981) mit der Betreuung der Guarneri beauftragt. Zu einem heute nicht mehr feststellbaren Zeitpunkt wurden der Saitenhalter, das Griffbrett und die Wirbel ersetzt. Die alten Monturteile wurden zwar aufbewahrt, gerieten aber in Vergessenheit und konnten erst 2002 von Alberto Giordano wieder zugeordnet werden. Da Sawicki das Griffbrett an der Unterseite signierte, ist die Identifizierung eindeutig möglich.

Zusammen mit den Monturteilen wurden ein Steg und ein Bund Saiten aufgefunden. Im Vergleich mit anderen, teilweise sogar früher entstandenen Wiener Stegen, wirkt der in Genua überlieferte eher altmodisch, und ich bezweifle, daß er von Sawicki stammt. Möglicherweise hat Sawicki die Griffbretthöhe und -rundung an einen bereits vorhandenen, älteren Steg angepaßt.

Als weiteres Monturteil fand sich ein Saitenhalter unbekannter Herkunft. Neill gibt, wiederum ohne Nennung einer Quelle an, auch der Saitenhalter stamme von Sawicki.²⁷ Im Gegensatz dazu vermutet Giordano eine französische Herkunft. Übereinstimmend wird festgehalten, daß er mit 113,5 mm relativ lang ist und es dadurch unmöglich ist, den heute üblichen Abstand von etwas über 50 mm zwischen Saitenhalter und Steg zu erreichen.

25 Ebd., S. 1047.

26 L'Esposizione di Liuteria Antica a Cremona nel 1937, Katalog, Nachdruck Cremona 1987, S. 52.

27 Neill: Niccolò Paganini, S. 353.

Seit 2000 wird Paganinis ›Cannone‹ in geigenbauerischer Hinsicht von Bruce Carlson betreut.²⁸ Dieser hobelte zunächst das auf der Geige befindliche Griffbrett ab und ersetzte den vorhandenen Steg durch ein etwas weniger gewölbtes Modell. Nach der Entdeckung der alten Monturteile fertigte Carlson Kopien an, wobei er allerdings das Griffbrett auf die heute üblichen 270 mm verlängerte. Der Artikel in *The Strad* gibt über diese Maßnahmen Auskunft, enthält allerdings keine Informationen über die Art der Griffbrettverrundung. Neu angefertigt wurden ferner zwei Stege, einer mit der heute üblichen Verrundung und ein etwas flacheres Modell. Carlson fertigte weiters eine ›Kopie‹ des aufgefundenen Saitenhalters an, reduzierte allerdings die Länge aus den oben genannten Gründen.

Abschließend sei die Frage erörtert, wie sich Sawickis Bekanntschaft mit Paganinis Guarneri del Gesù auf sein Schaffen auswirkte. Soweit dies an Hand der relativ wenigen gesicherten Instrumente beurteilt werden kann, muß Sawicki zu den ganz großen Geigenbauern des 19. Jahrhunderts gezählt werden.²⁹ Aus dem oben zitierten biographischen Zeitungsartikel geht hervor, daß Henri Vieuxtemps (1820–1881), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) und Ole Bull (1810–1880) sowie andere namhafte Geiger der Zeit Instrumente von Sawicki besessen und regelmäßig bei ihren Solokonzerten eingesetzt haben.

Die Mehrzahl der mir bekannten Sawicki-Instrumente sind Kopien nach Stradivari.³⁰ Eine der in der Sammlung alter Musikinstrumente in Wien aufbewahrten Geigen zeigt Merkmale von Guarneri del Gesù, ohne daß sie nach heutigen Begriffen als Kopie anzusprechen wäre. Es handelt sich um ein sehr großes und breites Geigenmodell mit einer Korpuslänge von 359 mm. Anscheinend wollte Sawicki auf der Suche nach noch mehr Klang die Grenzen bis zum Extrem ausloten. Unwillkürlich denken wir beim Betrachten des Instruments an die beiden Geigen der Ausstellung von 1835, bei denen Sawicki einige »Veränderungen der Form und der inneren Eintheilung des Joseph Guarneri« vorgenommen hat.

Das wohl interessanteste mir bekannte Instrument ist mit 1829 datiert und entstand vermutlich unmittelbar nach Paganinis Besuch in Wien. Es befindet sich derzeit in amerikanischem Privatbesitz und kann mit Recht als Kopie der ›Cannone‹ angesehen werden. Sawicki übernahm hier sowohl den extravaganten Schnitt der f-Löcher als auch das Design der Schnecke und die Lackschattierung. Außergewöhnlich ist der Klang der

²⁸ Bruce Carlson: True original, in: *The Strad* 115 (2004), Nr. 1374, S. 1054–1057.

²⁹ Einige seiner Instrumente werden in Rudolf Hopfner: *Franz Geissenhof und seine Zeit*, Bergkirchen 2009, mit Fotos und ausführlichen Beschreibungen vorgestellt.

³⁰ Die Sammlung alter Musikinstrumente besitzt ein Quartett von Sawicki-Instrumenten (Violinen SAM 534, 535, Viola SAM 536 und Violoncello SAM 537).

Geige, der in seiner Tragfähigkeit, seiner samtigen Tiefe und der Brillanz der Höhe den besten italienischen Instrumenten nicht nachsteht.

Wenn in der Geigenliteratur bis heute Jean-Baptist Vuillaume als derjenige genannt wird, der als erster Kopien nach Paganinis ›Cannone‹ angefertigt hat, so ist das zu korrigieren. Bereits fünf Jahre vor dem großen Pariser *luthier* entwickelte Sawicki sein Guarneri-Modell, ohne allerdings, wie Vuillaume, den Rückhalt einer großen, international ausgerichteten Werkstätte zu besitzen. Es scheint hoch an der Zeit, daß Nicolaus von Sawickis Name nun wieder jenen Stellenwert erhält, der ihm auf Grund seiner Qualität als Geigenbauer zweifellos zusteht.

Robin Stowell

Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?

A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices

Few will dispute Robert Schumann's evaluation of Nicolò Paganini (1782–1840) as »the turning point in the history of virtuosity.«¹ The paragon of the Romantic violin virtuoso, Paganini built on the technical bravura and musical capriciousness of predecessors such as Jakob Scheller (1759–1803), Antonio Lolli (c. 1725–1802) and Carl Stamitz (1745–1801). He inspired new attitudes and expectations, bringing to his performances not only a combination of personal magnetism, technical expertise and expressive freedom but also a commercialism that was unique. His technical effects were integral to his artistic aspirations and he was foremost amongst his peers in raising the status of the solo instrumentalist to equal, and even surpass, that of the solo singer. He grasped the opportunities offered by the explosion in concert activity of his times and paved the way for talented instrumentalists to operate independently, without relying on patronage. People of diverse rank and interests flocked to hear him and avidly absorbed anecdote and rumour about him. According to Franz Liszt, Paganini raised the significance of virtuosity to »an indispensable element of musical composition.«²

Paganini's reception by his musical peers was mixed. While Louis Spohr considered the Italian virtuoso's compositions »a strange mixture of consummate genius, childishness and lack of taste,« he informed Wilhelm Speyer that he was alternately »charmed and repelled« by his style of playing, praising Paganini's left-hand facility and intonation while criticising his showmanship.³ The views of, for example, Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann and Peter Lichtenthal were equally contrary, but François-Joseph Fétis reassessed Paganini as a great violinist, having initially described him as a »charlatan.«⁴ Liszt went so far as to suggest that Paganini's »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 [...] there will never be a second Paganini.«⁵

In his early biography of Henryk Wieniawski (1835–1880), published in 1856, the Belgian writer Achille Desfossez described his subject as »the true successor of Paganini-

1 In: Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin*, London 1984, p. 181.

2 Owen Jander: »Virtuoso«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 vols., London 2001, vol. 26, p. 789.

3 In: Geraldine de Courcy: *Paganini the Genoese*, 2 vols., Norman OK 1957, vol. 1, p. 392.

4 G. Imbert de Laphalègue: *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Paris 1830, p. 61.

5 In: Albert Jarosy: *Nouvelle théorie du doigté (Paganini et son secret)*, Eng. trans., Paris 1922, p. 19.

ni.«⁶ Wieniawski evidently possessed Desfossez's »three conditions of success which determine the triumph of an artist: surprise, admiration, enthusiasm,« qualities which Paganini himself considered pre-requisites for a virtuoso and demonstrated in abundance – he once remarked to his friend Luigi Germinelli following a performance by Charles Lafont in Milan (1816), »He plays well, but does not astonish.«⁷ Encouraged by the Polish violinist Apollinary Katski, himself a fanatical Paganini admirer, Wieniawski was lauded in 1859 for his »lightning execution, in which the strict instruction of Viotti and Kreutzer, handed down to him by his teacher Lambert-Joseph Massart, blends with the unusual traditions of Paganini.«⁸ Anton Rubinstein considered Wieniawski »without doubt the greatest violinist of his time,« while Leopold Auer went one step further to describe him as »one of the greatest masters of his instrument in any age.«⁹ Sam Franko, a violinist in the orchestra when Wieniawski played his Second Violin Concerto in Paris in 1878, recalled:

»I was electrified by Wieniawski's playing. I have never heard anyone play the violin as he did, either before or since. His wonderfully warm tone, rich in modulation, his glowing temperament, his perfect technique, his captivating élan – all threw me in a kind of hypnotic trance [...]. No other violinist gave me such a thrill as did Wieniawski.«¹⁰

Although at least a generation apart, Paganini and Wieniawski thus stand as the archetypes of the virtuoso, combining charisma, technical proficiency and musicality to a supernal degree.

From the spring of 1808 Paganini cultivated the image that posterity has of him. His long hair, shabby formal concert attire and his awkward, emaciated, spectral figure made an immediate impression on audiences. His image was variously described as »Satanic« or »ghostly«, and Ludwig Rellstab likened him to a vision of Goethe's »Mephisto« playing the violin.¹¹ All this proved excellent for box-office receipts. Paganini took advantage of the public demand for something of the demonic in its heroes, of whom the principal model was Napoleon, and he contrived an effective ritual of creating audience expectancy – he was introduced by a drum roll in Liverpool in 1831 – and milking its rapt attention and acclaim.¹² He largely perpetuated rather than denied publicly the controversial

6 Achille Desfossez: *Henri Wieniawski*, The Hague 1856, p. 6.

7 *Ibid.*, p. 16; in: Philippe Borer: *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini*, Zurich 1997, p. 49.

8 *Revue et Gazette Musicale de Paris* 26 (1859), no. 1 (2 January), p. 2.

9 In: Israil Yampolsky: *Genrik Wieniawski*, Moscow 1955, pp. 15–16; Leopold Auer: *My Long Life in Music*, New York 1923, p. 242.

10 Sam Franko: *Chords and Discords*, New York 1938, p. 46.

11 In: John Sugden: *Niccolò Paganini: Supreme Violinist or Devil's Fiddler?*, Tunbridge Wells 1980, p. 42; François-Joseph Fétis: *Notice biographique sur Niccolò Paganini*, Eng. trans., London 1852, p. 59.

12 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, Leipzig 1868, vol. 2, pp. 210–212.

stories surrounding him, informing George Harrys, »I've never found it worth my while to deny publicly all the silly nonsense circulated about me. If I please people as an artist, then they can believe all the romantic tales they like.«¹³ Paganini had an astute business sense, at least as far as his income was concerned. He normally kept accurate accounts in his famous Red Book (from about March 1828 to March 1831) of his itineraries, total concert receipts, the expenses deducted and his net income, as well as some other interesting details.¹⁴ However, not all of his business dealings were successful; his involvement in a Paris casino venture (1837), for example, injured his pride as well as his wallet.¹⁵

While Wieniawski did not stage-manage his concert appearances with the detail of Paganini, his performance practice was not dissimilar. Auer records that Wieniawski was »as entirely different from any of the other violinists of his day in outward appearance as he was in his manner of playing [...] a tall figure with black hair hanging down upon his neck [...] great dark eyes full of expression.«¹⁶ Furthermore, facetious anecdotes about his life by far outweigh penetrating analysis of his work in Polish literature, notably about the Polish violinist's gambling addiction and poor overall health, problems that he had in common with Paganini. Wieniawski remained relatively poor in contrast with Paganini's massive wealth.

Both Paganini and Wieniawski made their first public appearances at a tender age. Paganini played his »Carmagnola variations« in a concert in Genoa as a twelve-year-old; at the same age, Wieniawski composed and performed in public his *Grand Caprice Fantastique*, dedicated to his teacher Lambert Massart (1811–1892). Both violinists toured widely, Wieniawski more so than Paganini. Wieniawski left Poland early as a child and spent much of his life on concert tours, his travels extending to Russia and America. He performed frequently in Poland but never lived for an extended period in his native country and, unlike his brother Józef, made no direct contribution to the development of its contemporary musical life. Paganini's travels outside Italy started as late as his visit to Vienna in 1828 and were restricted to Europe.

To reduce his administrative burdens during the height of his career, Paganini employed a variety of tour managers, including Lazzaro Rebizzo, Paul Curiol, George Harrys, Freeman, Pierre Laporte and John Watson; their assistance largely proved progressive in his promotion but was not without problems. Wieniawski appears to have managed his own affairs, sometimes with mixed success.

13 In: Sugden: *Niccolo Paganini*, p. 88.

14 Leslie Sheppard and Herbert Axelrod: *Paganini*, Neptune NJ 1979, pp. 495–498, 511, 518, 522.

15 *Ibid.*, pp. 436–440; Alan Kendall: *Paganini: a biography*, London 1982, pp. 120–122.

16 Auer: *My Long Life in Music*, p. 242.

Paganini was never exposed to the strict conservatoire curriculum enjoyed from an early age by Wieniawski in Paris, chiefly with Kreutzer-pupil Massart, resulting in the award of the *premier prix* at the age of eleven. Apart from his initial training in Warsaw under Jan Hornziel and Stanislaw Serwaczynski, the Polish musical world formed neither Wieniawski's violin playing nor particularly his identity as a musician. Furthermore, Serwaczynski, in common with many of his compatriots, aligned his musical instruction with that of the French ›school‹ of violin playing based at the Paris Conservatoire, especially the *Méthode de violon* (Paris 1803) of Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer and Pierre Rode and Kreutzer's 42 [40] *Études ou caprices*.¹⁷ Nevertheless, his individual style incorporated a distinctive Slavonic colouring, notably his quotation and imitation of folk melodies and stylisation of features of Polish dances (e.g. mazurkas, polonaises), demonstrating the influence of Stanislaw Moniuszko and Fryderyk Chopin.

Paganini was raised musically in the Italian *bel canto* tradition, with violin instruction from Cervetto and Giacomo Costa and training in music theory and composition from Gasparo Ghiretti and Ferdinando Paër. He based his creative art on the study of works by Italian composers such as Viotti, Lolli, Pugnani, Giornovich and especially Locatelli. The latter's twenty-four caprices for his twelve concertos *L'Arte del Violino* op. 3 (1733) were highly influential, inspiring Paganini to experiment with and emulate their virtuoso technical demands. Viotti-pupil August Durand (Duranowski) was another notable influence. As one writer put it, Paganini »is a characteristically prodigal son of the Viotti family, but undeniably a kinsman.«¹⁸

Unlike Wieniawski, Paganini cultivated two contrasting performing ›personalities‹, one for music making with friends and the other for public performance. Spohr reports Paganini's claim that »his style was calculated for the general masses and never failed in its effect; but if he were to play something for me, he would have to adopt a different style and he was now far too little in practice for this.«¹⁹ In fact, on the rare occasions when Paganini publicly performed the works of others, he treated them somewhat freely, embellishing them as he thought fit. When performing a concerto for two violins by Kreutzer with Lafont, for example, he maintained that he adhered strictly to the score

17 A Polish translation of the *Méthode de violon* (by J. Bielawski) was published in Warsaw in 1821. See Malgorzata Wozna-Stankiewicz: *Compositions of the Franco-Belgian School of Violin Music in the Concert Repertoire of 19th-Century Poland*, in: *Henryk Wieniawski: Composer and Virtuoso in the Musical Culture of the XIX and XX Centuries*, ed. by Maciej Jablonski and Danuta Jasinska, Poznan 2001, p. 216. Nos. 13 and 24 of Kreutzer's 42 *Études* were added in the 1850s by a French reviser.

18 William Mann: *The Nineteenth Century*, in: *The Book of the Violin*, ed. by Dominic Gill, Oxford 1984, p. 124.

19 Louis Spohr: *Selbstbiographie*, Eng. trans., 2 vols., London 1865, vol. 1, p. 280.

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.«²⁰ And in a performance of Beethoven's Sonata in F op. 24 (»Spring«) in 1829, Paganini is reported to have played the rondo theme of the finale at one point »in harmonic double stops of the octave!«²¹ He seems to have courted criticism when playing works other than his own and openly admitted that he did so against his better judgement. Charles Dancla recalls, »It was when he played his own music that he was inimitable. The works of Viotti, Rode, and Kreutzer were less suited to his nervous and even feverish nature.«²² Private music making with friends was different; then he could enjoy the quartets of Haydn, Mozart and Beethoven without fear of criticism. Indeed, it is ironic that Paganini recognised the eminence of Beethoven's quartets while many of his contemporaries, including Spohr, failed fully to appreciate them.

While Wieniawski may have been at his most effective when playing his own compositions, he did not shirk from performing the standard repertory in public, sometimes with some »additional« virtuoso trimmings. Parisian critics disapproved of the »caprices of style, concessions made by the master to the audience« in his performance of Beethoven's F major Romance op. 50 in 1875 and his Violin Concerto op. 61 in the following year.²³

Both Paganini and Wieniawski composed works principally for their own use as virtuosos, but their compositions are by no means vacuous; they exploit the violin's technical and expressive potential and lyricism and demonstrate an intense awareness of drama. Paganini's dramatic awareness stemmed doubtless from his theoretical instruction from opera composer Paër, while Wieniawski was associated with the opera when in St Petersburg and was variously influenced by that experience.²⁴

Wieniawski's compositions are modest in number – 24 works with opus numbers, some unnumbered and some unpublished works – and are devoted almost entirely to the violin. Paganini tapped similar musical genres – concertos, variations, arrangements and pots-pourris – but produced a larger portfolio, involving a wider range of instrumentation and including chamber music for violin and guitar.

20 Julius Schottky: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch*, Prague 1830, pp. 300–301.

21 Edward Speyer: *Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790–1878*, Munich 1925, p. 103.

22 Charles Dancla: *Notes et Souvenirs*, Paris 1893, pp. 9–10. Dancla's view is supported by Peter Lichenthal (in: de Courcy: *Paganini the Genoese*, vol. 1, p. 125) and François-Joseph Fétis (in: Fétis: *Notice biographique*, Eng. trans., p. 75).

23 *Revue et Gazette Musicale de Paris* 42 (1875), no. 2, 10 January, p. 15; *Revue et Gazette Musicale de Paris* 43 (1876), no. 10, 5 March, p. 76.

24 See Janina Tatarska: *Henryk Wieniawski's Relationships with Opera*, in: *Henryk Wieniawski: Composer and Virtuoso*, pp. 143–56.

Paganini left at least six violin concertos. None was published during his lifetime, for a vital ingredient of the myth surrounding him was his inaccessibility; even copies of the orchestral parts were strictly controlled. Paganini's music relied on his exclusive advocacy; and, in true Italian style, he doubtless re-invented much of the solo line for each performance. Structurally, Paganini's concertos find their origins in the works of the French violin school and they incorporate the musical language of his Italian peers, such as Donizetti, Rossini and Bellini. Of Wieniawski's two violin concertos, his eclectic First op. 14, composed in the early 1850s, mirrors largely the pattern of Viotti's »Paris« concertos (nos. 1–19 inclusive) but incorporates elements assimilated from Bériot, Vieuxtemps, Paganini, and especially Ernst. His Second Concerto op. 22 (1862) is of more Romantic content; its finale is in the style hongrois.

Both Paganini and Wieniawski were opportunistic in composing pieces to curry favour with foreign audiences. Paganini's »God Save the King« variations were written to endear him to the British, while Wieniawski's »Yankee Doodle« variations were written for his American following, and his *Romances sans paroles* op. 9 no. 1 and *Souvenir de Moscou* op. 6 for his Russian audiences. His *Le Carnaval Russe* was his response to the popularity of Paganini's *Carnival of Venice*.

Most significant among Paganini's various didactic works involving the violin are his *Caprices* op. 1.²⁵ Although Paganini undertook little violin teaching during his career, his claim to having employed a secret technical »system«, partly in the instruction of his only violin pupils, Camillo Sivori and Catterina Calcagno, has since caused much theoretical speculation.²⁶ He told 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 (*recte* Ciaudelli) fully knew his »secret« and that it had positively reformed his playing.²⁷ Paganini evidently planned to write a violin treatise, but no such work has survived.

By contrast, Wieniawski gained considerable distinction as a pedagogue. Following the lead of Vieuxtemps, he furthered the traditions of the Franco-Belgian violin school in Russia, teaching at the Russian Music Society (from 1860) and later (from 1862–1868)

25 He also composed a *Sonata a Violino e Viola*; a *Capriccio a Quattro Corde*; *Sei Preludij* for two violins and cello; a *Preludio per Violino*; and a *Cantabile e Valtz*. See Borer: *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini*, p. 6.

26 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: *The Secret of Paganini's Technique*, in: *Musical Quarterly* 16 (1930), pp. 101–116; Jarosy: *Nouvelle Théorie du Doigté*; Carl Flesch: *A propos of Paganini's Secret*, in: *The Strad* 50 (1939), pp. 205–207.

27 Istel: *The Secret of Paganini's Technique*, p. 107.

at the conservatoire in St Petersburg and exercising a lasting influence. He also deputised for the indisposed Vieuxtemps at the Brussels Conservatoire between 1874 and 1877. Among his pupils were the young Eugène Ysaÿe, Leopold Lichtenberg and Karol Gregorowicz. His technical vocabulary is summarised in his early *Grand Caprice Fantastique* op. 1, the studies comprising *L'école moderne* op. 10, and the eight *Etudes-caprices* op. 18.

Paganini's Caprices were probably composed over a lengthy period before being submitted for publication in November 1817 and eventually appearing in 1820. His plan was to follow-up their publication with performances abroad; but poor health intervened. Not until 1828, when he 'conquered' Viennese audiences, did he perform outside Italy. Meanwhile, the caprices were disseminated to violinists throughout Europe, assisted by the publication of editions in Leipzig (1823) and Paris (1826). While Ole Bull remarked that they had no equal »either in beauty, originality or difficulty of performance,« Spohr alleged that they were »unplayable« and »against the nature of the instrument.«²⁸

There is scant evidence to confirm that Paganini actually performed his caprices in public; if he did, he doubtless played them as encores. Wieniawski, meanwhile, performed his caprices in salon concerts and as encores.²⁹ Significant to the eventual successful reception of Wieniawski's caprices was Fritz Kreisler's 1913 edition, in which he elaborated the accompaniments to several works. Kreisler included two of Wieniawski's caprices (op. 18 nos. 2 and 4), along with three of Paganini's (nos. 13, 20 and 24) in his collection *Meisterwerke der Violine*.

Wieniawski upheld the traditions of his Parisian training both in his teaching and in his pedagogical works. The origins of his *Prelude* op. 10 no. 6, for example, are traceable to the last of Kreutzer's 42 [40] *Etudes ou caprices* and further to the fugue of Bach's First Solo Sonata, while Wieniawski's »La cadenza« op. 10 no. 7 resembles Kreutzer's *étude* no. 23 [22].³⁰ Wieniawski's op. 10 mirrors largely Kreutzer's overall plan and most of his caprices adopt a ternary outline. His op. 18 opts for a violin duo texture, the parts mirroring the kind of pupil-teacher relationship employed in various eighteenth-century violin treatises. However, the solid Paris Conservatoire tradition was infused with virtuososo ingredients inspired by Lipinski and Paganini. Wieniawski's variation set, »Les Arpèges«, has much in common with Lipinski's *Caprice* op. 27 no. 2, while Lipinski's op. 29 no. 3 exploits *sautillé* throughout, in similar vein to Wieniawski's »Le Sautillé« op. 10 no. 1.

28 In: A. Crosby: *The Art of Holding the Violin and Bow as exemplified by Ole Bull*, London 1909, pp. 37–38. Fétis: *Notice biographique*, Eng. trans., p. 79.

29 See Andreas Moser: *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, p. 429.

30 See fn. 17.

There are some striking parallels, too, between Paganini's and Wieniawski's caprices. Most were composed in early career, Paganini composing his from about the age of 13 onwards and Wieniawski writing his *Grand caprice fantastique* at aged 12 and his *L'école moderne* by aged 18. Both violinist-composers integrate technical bravura with poetic expression, using the harmonic vocabulary of their times, abrupt modulations to distant keys, tonal ambiguity, timbral variety and sudden mood changes. Similarities of structure also prevail, ternary form being predominant, although both *L'école moderne* and Paganini's caprices conclude with a set of variations.

Focussing largely on their caprices, it is also possible to pinpoint some striking areas of commonality, as well as contrast, between Paganini's and Wieniawski's respective technical equipment. Although there is limited reliable evidence on which to base firm judgements regarding Paganini's performances, study of his works, contemporary reports of his performances, and particularly Karl Guhr's *Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen* (Mainz 1829 [?]), provide important information. Guhr's volume is dismissed as an unreliable source by, for example, Imbert de Laphalèque, but the German conductor, composer and violinist was generally well respected by his contemporaries, particularly Wagner, Spontini and Berlioz.

Guhr claims that Paganini's contribution to the development of violin technique lay in two main directions: first, he developed a technical approach unique to his physique, prompting unorthodoxies of posture, the violin- and bow-holds and the use of certain bowstrokes; second, he formulated 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, Heinrich von Biber, and more immediate predecessors such as Scheller, Lolli and Durand. The latter particularly impressed Paganini with, amongst other things, his novel technique of accompanying a bowed melody with left-hand pizzicato. The strong dramatic/operatic bias of Paganini's most influential composition teacher, Ferdinando Paër was also influential; however, unlike Wieniawski's violin teachers, Paganini's played a relatively insignificant role in shaping his career.

Peculiarities of physique recorded by Dr Francesco Bennati probably account for many of Paganini's technical unorthodoxies, especially those relevant to posture.³¹ When standing upright, Paganini's 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 ungainly attitudes, Guhr records that Paganini's posture was »unrestrained, although not so dignified as that of Baillot, Rode and Spohr. He also supports the weight of his body on his left side but he

31 Francesco Bennati: *Histoire Physiologique et Pathologique de Niccolò Paganini*, Paris 1831.

FIGURE 1 A sketch of Nicolò Paganini playing in a concert in Germany, c. 1830. Library of Congress, Washington, Music Division



bends forward the left shoulder more.³² Guhr's conclusions are verified by a range of 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 maintained constant contact with his trunk (Figure 1). Additional support came from the left hand and chin, but without the help of a shoulder- or chin-rest.³³ By contrast, Wieniawski closely modelled his posture and playing position on that of the French violin school, as illustrated by Baillot in his *L'art du violon: nouvelle méthode* (Paris, 1835).³⁴

Paganini was able to execute wide stretches and extensions, as required, for example, in his *Second Caprice*. Some medical specialists have conjectured that he had a disease of the connective tissue called Marfan's Syndrome and that this may have facilitated this capability. However, measurements taken from a cast of Paganini's hands have discounted this and the medical opinions of Drs. Richard D. Smith and John W. Worthington point instead to Ehlers-Danlos Syndrome.³⁵ Guhr claims that Paganini could easily stop

³² Karl Guhr: *Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, Mainz 1829 [?], p. 6.

³³ The chin-rest is believed to have been introduced c. 1820 by Louis Spohr, while the first reference to any kind of shoulder rest or pad is made by Pierre Baillot in his *L'art du violon: nouvelle méthode*, Paris 1835.

³⁴ See the illustration in Marianne Rônez' article in the present volume.

³⁵ In: Harold C. Schonberg: *The Virtuosi*, New York 1988, pp. 108–110.

a span of three octaves (Example 1); furthermore, double trills in octaves and unisons are required in *Caprice* no. 3 (Example 2). There were few precedents for Paganini's occasional use of the left thumb to facilitate playing some multiple stopping, because of his advanced thumb-position and unusually flexible thumb. He was evidently able to bend his thumb backwards until it touched his little finger and Fétis records witnessing Paganini »pass his thumb across the fingerboard to reach a note on the E-string.«³⁶ According to Desfossez, there was nothing unusual about Wieniawski's hands, hand span or left-hand position.³⁷



EXAMPLE 1 Guhr: Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen



EXAMPLE 2 Paganini: *Caprice* no. 3

Despite his conservatoire-based instruction, Wieniawski matched many of Paganini's unorthodox fingerings. The use of a single finger for several consecutive notes in imitation of the singer's portando, glissandos with one finger, unusual extensions, multiple stopping, *una corda* and the various other techniques to be discussed provide testimony. Wieniawski's fingering motto was »Il faut risquer [one should take risks].«³⁸ Joachim described his left-hand facility as »incredible« and called him »the wildest daredevil I've ever met.«³⁹ A chromatic glissando, initially using one and the same finger (Example 3), was one of his favourite manoeuvres (it appears also in his op. 18 no. 6) and has much in common with Paganini's performance practice (Example 4).

Both Paganini and Wieniawski were sensitive to string timbres and often indicated *una corda* in their music. One of Paganini's specialities was the composition and performance of pieces specifically for the fourth [G] string only, practised earlier by, among others, Karl Esser (1737–c. 1795) and Friedrich Rust (1739–1796). His »Napoleon Sonata«

36 In: Renée de Saussine: *Paganini le Magicien*, Eng. trans., London 1953, p. 176.

37 Desfossez: *Henri Wieniawski*, pp. 20–21.

38 In: Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Eng. trans., 2 vols., New York 1924–30, vol. 2, p. 106.

39 In: Moser: *Geschichte des Violinspiels*, p. 267.



EXAMPLE 3 Wieniawski: Etude-Caprice no. 6

EXAMPLE 4 Paganini: Violin Concerto no. 1, 1st movement

and »Moses Variations«, for example, exploit the full effective range of that string, incorporating harmonics, glissandos, scordatura and many other effects in unprecedented concentration. Paganini developed his artistry in 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,« emphasises his showmanship further.⁴⁰ Among the most virtuosic *una corda* manoeuvres in the caprices is that shown in Example 5, extracted from the central *sul G* section of no. 19, while specific string timbres are crucial to the flute and horn imitations in caprice no. 9. Wieniawski also exploited *una corda* to great effect across the range of the violin (see Example 6), but he did not compose whole pieces for execution only on the G string.

Double stopping over a wide variety of intervals occurs in great profusion and concentration and in myriad contexts in both Paganini's and Wieniawski's works, the effects produced ranging from the virtuosic to the ornamental (as in Paganini's no. 3) or even to one descriptive of mood – the main section of Paganini's no. 21 is headed »Amoroso«. The triplet scales in thirds and tenths, the episode in demisemiquavers and the rapid succession of thirds, sixths and tenths in Paganini's no. 4 combine to challenge the

40 Spohr: *Selbstbiographie*, Eng. trans., vol. 1, pp. 279–280.

EXAMPLE 5 Paganini: Caprice no. 19

EXAMPLE 6 Wieniawski: Etude-Caprice no. 4

violinist's facility and stamina (Example 7), as does the widely-spaced double and triple stopping in the same caprice and in no. 20. Wieniawski matches Paganini in practically all areas of double/multiple stopping, but there is no parallel in Wieniawski's oeuvre for either the unison trills of Paganini's no. 3 or the »entire lyrical phrases« in unisons.⁴¹

Guhr emphasises in particular the force with which Paganini held the violin in the execution of such sustained passages in triple stopping as Example 8. In these passages and in quadruple stopping Paganini was possibly aided by his reported use of a flatter

41 Imbert de Laphalègue: Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini, p. 17.

The image shows the first four staves of Paganini's Caprice no. 4. The music is written for violin and viola. The first staff is marked 'Maestoso' and 'p'. It features a series of sixteenth-note patterns. The second staff continues with similar patterns, marked 'f'. The third and fourth staves contain more complex passages with many sixteenth notes and some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some 'Fr.' markings and dynamic changes.

EXAMPLE 7 Paganini: Caprice no. 4

The image shows two staves of music from Guhr's 'Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen'. The top staff is marked 'Allegro' and 'ff'. It features a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff is marked 'Allegro' and 'ff'. It features a series of sixteenth-note patterns. There are also some 'tirò' markings and dynamic changes. The music is written for violin and viola.

EXAMPLE 8 Guhr: Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen

bridge than the norm.⁴² Only such a set-up could have facilitated Paganini's unusual capability of executing *sostenuto* passages on all four strings, as in his *Capriccio per violino solo*, or chords of up to twelve notes in his *Largo*.⁴³

Paganini extended the use of harmonics to the limits of their potential, uniting them effectively with normal playing.⁴⁴ His development of artificial harmonics in double stopping, his combination of harmonics and ordinary stopped notes and his trills in

42 Alberto Giordano discovered the fingerboard, bridge, pegs and tailpiece of the ›Cannon del Gesù‹ in the archive of the Palazzo Rosso in Genoa. Evidently, the bridge ›is not typical of the period, with its feet close together and wide string spacing.‹ See News and Events, in: *The Strad* 113 (2002), p. 1048 and Alberto Giordano: A fitting conclusion, in: *The Strad* 115 (2004), pp. 1046–1051.

43 See Borer: *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini*, pp. 125–126, 128–129.

44 The fact that the string length of Paganini's ›Cannon‹ Guarnerius was 5 mm more than the normal modern string length would have assisted him in the execution of harmonics. See Rudolf Hopfner's article in the present volume.

harmonics were innovatory and lauded by cognoscenti, including Baillot.⁴⁵ Chromatic slides, single trills, trills in double stopping and double trills, all in harmonics, formed part of Paganini's technical armoury, as well as some deceptive pseudo-harmonic effects, and his use of harmonics in *una corda* compositions for the G string enabled him to extend the range of that string to cover at least three octaves.⁴⁶ 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 to which these observations relate is never divulged, creating yet another Paganinian enigma.

Oddly, harmonics do not feature in Paganini's caprices, but some editors have introduced double harmonics in the final ritornello of no. 9, possibly basing their decision on accounts of those who heard Paganini play. Wieniawski's espousal of harmonics was less intense overall than that of his Italian predecessor, although he used them to excellent effect, particularly in the second variation of his »Les Arpèges« (Example 9).

Paganini was inspired by Durand's perfection of the technique of accompanying a tune played with the bow on the upper strings with left-hand pizzicato on the lower ones. Assisted somewhat by his playing position, Paganini became perhaps the greatest exponent of the simultaneous combination of left-hand pizzicato and bowing, as represented in his caprices by the ninth variation of no. 24. He exploited it with unprecedented intensity, employing it to impressive effect in, for example, his *Nel cor più non mi sento* variations, whether in an accompanying capacity, or in a melodic or decorative role. He



EXAMPLE 9 Wieniawski: *L'école moderne*, »Les Arpèges«, var. 2

45 Pierre Baillot: *L'art du violon: nouvelle méthode*, Paris 1835, Eng. trans., Evanston Illinois 1991, p. 404.

46 See Warren Kirkendale: *Segreto comunicato da Paganini*, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), pp. 394–407. Guhr: *Ueber Paganinis Kunst*, p. 54.

sometimes even performed pizzicato passages with both left and right hands, the fifteenth variation of his *Il Carnevale di Venezia* providing an example, albeit rare. Wieniawski's adoption of left-hand pizzicato was less common, but it features particularly in the third variation of «Les Arpèges» in *L'école moderne* (Example 10).

The image shows a musical score for the third variation of «Les Arpèges» by Wieniawski. It consists of two systems of staves. The top system is for the violin, with the right hand playing arco and the left hand playing pizzicato. The bottom system is for the piano, also with the left hand playing pizzicato. The score includes tempo markings like 'Poco più lento.' and specific tuning instructions like 'Sul D' and 'Sul G'. Fingerings are indicated with numbers 1-4 above the notes.

EXAMPLE 10 Wieniawski: *L'école moderne*, «Les Arpèges», var. 3

Paganini was undoubtedly the greatest and most prolific nineteenth-century exponent of scordatura. 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, intensity and extra brilliance over the orchestra and facilitating some of the bravura passagework. A similar tuning is employed in his *Il Carnevale di Venezia*, *I Palpiti* and *Le Streghe* variations, enabling the reproduction on open strings of 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 even a major third to B natural, performed a similar function.⁴⁷ However, scordatura plays no part in either Paganini's or Wieniawski's caprices.

Paganini's unusual physique and his unorthodox manner of holding the violin naturally affected the position of his right arm, resulting in a somewhat cramped-looking bowing style. Available illustrations depict Paganini using a variety of bow types and bowing positions but reveal with some semblance of consistency that Paganini held his

47 The B natural tuning is used, for example, in Paganini's *Maestosa sonata sentimentale* (otherwise known as «La Preghiera») for violin and orchestra.

bow (most commonly a transitional Cramer-type bow) some distance from the nut in the manner described by Guhr:

»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.«⁴⁸

Such a bow grip facilitated the execution of the various ›thrown‹ bowings (for example *balzato* in caprice no. 1, *sautillé* in no. 5) 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.

Wieniawski developed a higher right-arm and elbow position than those of Paganini, Baillot and other members of the ›classical‹ French violin school; this position was also in direct contrast to the German school's perseverance with a low right elbow into the early twentieth century. Joachim and Moser independently criticised the stiffness of the bow arm resulting from Wieniawski's method and claimed that it ›had a ruinous effect on many violinists.«⁴⁹ The counter-argument is, of course, that Wieniawski's method freed players from the constrictions of the low-elbow position. For Wieniawski, too, the stiff upper arm facilitated a more relaxed right-hand position and fluent execution of his ›devil's staccato‹, a rapid staccato played by raising and tensing his right shoulder and creating a tremble in the arm which, thanks to the looseness of forearm and hand, was transmitted to the bow (Example 11). The natural speed of the arm tremble dictated that of the staccato.

EXAMPLE 11 Wieniawski: *L'école moderne*, »Les Arpèges«, var. 1

48 Guhr: *Ueber Paganinis Kunst*, p. 6.

49 Joseph Joachim and Andreas Moser: *Violinschule*, 3 vols., Berlin 1902–1905, vol. 1, pp. 13–14.

With the raising of the elbow came a change in the bow grip and a consequent increase in tonal power, attack and articulation via the weight of the arm. While the fingers were close together and roughly at right angles to the bow in the ›German grip‹, the newer ›Franco-Belgian‹ grip required the hand to be tilted more towards the index finger, which was therefore separated from the other fingers. The extreme development of this tendency was Wieniawski's so-called ›Russian grip‹, in which the hand was further tilted, so that the index finger curled around the bow and contacted it above the second joint.

Paganini tapped the full extent of the contemporary repertory of bow strokes in his compositions, his general bowing vocabulary in the caprices ranging from the violinist's stock-in-trade to a wide variety of legato effects (for example the long phrases in caprice no. 3, the melody accompanied by *tremolando* in no. 6); *brisure* with complex string crossing (no. 2); *martelé* (nos. 10, 22), undulating bowing (no. 12); staccato (nos. 15, 22) and such ›spring‹ bowings as *ricochet* (no. 9), *sautillé* (no. 5), and flying staccato (nos. 7, 15, 21). However, the only genuine novelty in his armoury of bowings was the so-called ›Paganini bowing‹, with its consistent alternation of one articulated and two slurred notes. The more virtuosic varieties, especially the ›spring‹ bowings, were exploited in far greater concentration than ever before in order to achieve brilliance of effect. Wieniawski, if anything, expanded upon Paganini's lead, exploiting an even wider range of bow strokes in line with the technical and organological developments of his times.

Commentators who describe Paganini's playing style consistently refer to its depth of feeling and infinite tonal variety. Friedrich Wieck, Adolf Marx, Ludwig Rellstab and Franz Schubert particularly admired Paganini's lyricism, expressiveness and communication with his audience – as Marx put it, »the inward poetry of his imagination.«⁵⁰ Wieck never heard a singer who affected him as profoundly as »an Adagio played by Paganini. Never was there an artist who was equally great and incomparable in so many genres.«⁵¹ Rellstab recorded of Paganini's performances that he »spoke, he wept, he sang!« and a critic for *The Times* claimed, »If the instrument could be said to speak and to feel, it does so in his [Paganini's] hands.«⁵²

Analogies between violin playing and singing are commonplace in violin treatises through history. In a letter to Luigi Germin (30 August 1830), Paganini expressly refers to the importance of cultivating »playing that speaks« (*suonare parlante*).⁵³ Philippe Borer

50 *Berliner musikalische Zeitung*, in: de Courcy: *Paganini the Genoese*, vol. 1, p. 317.

51 In: Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 vols., Leipzig 1902–1908, vol. 1, p. 16.

52 *Vossische Zeitung*, in: de Courcy: *Paganini the Genoese*, vol. 1, p. 318; in: Jeffrey Pulver: *Paganini: The Romantic Virtuoso*, London 1936, pp. 240–241.

53 See Borer: *The Twenty-Four Caprices*, p. 105.

focuses on this concept, highlighting in particular Paganini's implied tempo fluctuation, tempo rubato and unique prosodic inflection, while largely maintaining overall respect for the pulse.⁵⁴ Wieniawski was likewise renowned for his »passionate, rapturous lyricism,« the »wealth and feeling« in his playing and »the inner ardour with which every phrase is permeated.«⁵⁵ He touched the hearts of his audience and was especially renowned for the subtle shadings and intensity of his tone, nurtured by both his assertive bowing technique using the high right elbow and his increased use of vibrato as an element of tone production rather than as an ornament.

While Fritz Kreisler is often considered the first violinist to popularise a continuous vibrato, the influence of his (and Wieniawski's) teacher, Massart, should not be ignored. And although the continuous vibrato may not have been a Franco-Belgian invention, French taste was a significant factor in its development. Kreisler provides a clue when describing his studies at the Paris Conservatoire:

»I believe Massart liked me because I played in the style of Wieniawski. You will recall that Wieniawski intensified the vibrato and brought it to heights never before achieved, so that it became known as the ›French vibrato‹. Vieuxtemps also took it up, and after him Eugène Ysaÿe, who became its greatest exponent, and I. Joseph Joachim, for instance, disdained it.«⁵⁶

It is tempting to infer from Kreisler's comment that Wieniawski and Vieuxtemps developed a continuous vibrato, but it would be dangerous to do so, not least because Kreisler never heard either violinist. It is possible, though, that another pupil of Wieniawski, Ysaÿe, influenced Kreisler's assessment, but there is no concrete evidence to prove that Wieniawski's ›French vibrato‹ was continuous, or even unusually prominent for the period. As Robert Philip comments, »Ysaÿe's vibrato was much less prominent than Kreisler's, and not continuous even in cantabile passages.« As Vieuxtemps was Ysaÿe's teacher, »the likelihood is [...] that his vibrato was at least as restrained as Ysaÿe's and probably more so.«⁵⁷ Nevertheless, Wieniawski's role in the development of vibrato should not be ignored or underestimated; furthermore, he is known to have developed special vibrato exercises, which he passed down to Isadore Lotto, Vieuxtemps and others.⁵⁸

Guhr makes no mention of Paganini's vibrato usage; but it is doubtful if, even in his *suonare parlante* style, his was as consistent or continuous as Wieniawski's. Adila Fachiri

54 Ibid., pp. 131–133.

55 S.-Peterburgskiyе vedomosti, no. 76, 1860, in: Lev Ginsburg: *Vieuxtemps: His Life and Times*, Neptune New Jersey 1984, p. 178.

56 In: Louis Paul Lochner: *Fritz Kreisler*, London 1951, p. 21.

57 Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge 1992, pp. 210–211.

58 Henry Roth: *Violin Virtuosos from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles 1997, p. 5; Franko: *Chords and Discords*, p. 46.

confirms that a surviving copy of Paganini's caprices annotated by the composer indicates vibrato usage, suggesting that »where such a direction is absent, vibrato is not wanted.«⁵⁹

Nineteenth-century writers lead us to believe that national styles of violin playing existed, each differing in its characteristics. David Milsom argues that the genealogies of violinists and their pupil/pedagogue relationships often bring into doubt such a crude concept, since many of the most prominent nineteenth-century violinists connect in some way or other with Viotti.⁶⁰

Strictly speaking, Paganini cannot be attached to a specific school of violin playing other than be considered as the culmination of the Italian tradition, exploiting and amplifying existing techniques, reviving forgotten ones, and assimilating en route some of the developments made by French violinists after Viotti. Two principal national »schools« were distinguished post Paganini – »Franco-Belgian« and »German«. The German School of Spohr, Joachim et al. was the more conservative, »classical«, even old-fashioned, yet tasteful. The Franco-Belgian school, led primarily by Charles de Bériot, was the more progressive and technically ambitious and its »members«, partly through the influence of Paganini, eagerly assimilated into their repertory the numerous technical developments of the left-hand and bow, especially spring bowings. Bériot's pupil, Vieuxtemps, continued his lead, acknowledging Paganini as a major inspiration.

Milsom notes that there was a perception of »dichotomy and antithesis« between the German and Franco-Belgian schools and brings into question the whole concept of schools of violin playing as a model for stylistic differentiation.⁶¹ The following extract from Joachim and Moser's treatise illustrates this rivalry:

»The French and Belgian virtuosi, although possessed of an astonishing technique of the left hand, have not only entirely forgotten that natural method of singing and phrasing which originated in the bel canto of the old Italians [...] but they even continue to repudiate it. Their bowing and tone production merely aim at the sensuous in sound.«⁶²

Similarly, negative critiques of German works and performers were common in Franco-Belgian and other circles. As Jenő Hubay wrote after a concert given by Wieniawski in Budapest (1877):

»Wieniawski is far removed from the Puritanism of, for instance, Joachim, who plays with the peace of a demi-god, astounds and compels one to kneel before him, yet lacks warmth. Wieniawski is equally far removed from German sentimentality and Italian exaggerated sweetness of which Paganini himself

59 In: *Music and Letters* 31 (1950), p. 283.

60 David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*, Aldershot 2003, p. 15.

61 *Ibid.*, pp. 25–27.

62 Joachim and Moser: *Violinschule*, vol. 3, p. 32.

was not free. Even in moments of highest emotion and ardour he never transgresses elegance of style and noble taste.«⁶³

Whatever the reasons for such conflict between the two camps, Milsom concludes that ›Franco-Belgian‹ violinists such as Ysaÿe, Sarasate or the Paris-trained Kreisler, with their more regular espousal of vibrato, were more influential on the emergent style of the early twentieth century than the likes of, for example, Joachim, Auer or Rosé.⁶⁴ Milsom might even have included Wieniawski in this context. And some may think it strange that Milsom's ›Key Genealogical Relationships in Nineteenth-century Violin Pedagogy‹ do not extend to Wieniawski's (and Vieuxtemps') contribution to the very different character of the USSR school, given the groundwork teaching he performed in St Petersburg as mentor of Auer and others.

Paganini's dedication of his caprices ›alli artisti‹ confirms his intention that these works should combine both musical substance and didactic technical content. A further point of interest involves a copy of the first edition of Paganini's opus owned by Albi Rosenthal.⁶⁵ Bearing Paganini's name and dating from between 1834 and 1840,⁶⁶ this copy includes the name of a musician in brown ink at the head of each caprice, as if in dedication. These dedicatees are mostly violinists, and they endorse Lipinski's statement that the caprices were written for Paganini's friends or close acquaintances:⁶⁷ ›Proprietà di Niccolò Paganini‹ (property of NP) and ›A Parigi l'inverno‹ (In Paris, in winter); 1. Henri Vieuxtemps; 2. Giuseppe Austri; 3. Ernesto Camillo Sivori; 4. Ole Bornemann Bull; 5. Heinrich Wilhelm Ernst; 6. Karol Jóseph Lipinski; 7. Franz Liszt; 8. Delphin Alard; 9. Herrmann; 10. Theodor Haumann; 11. Sigismond Thalberg; 12. Dhuler; 13. Charles Philippe Lafont; 14. Jacques Pierre Rode; 15. Louis Spohr; 16. Rodolphe Kreutzer; 17. Alexandre Artôt; 18. Antoine Bohrer; 19. Andreas Jakob Romberg; 20. Carlo Bignami; 21. Antonio Bazzini; 22. Luigi Alliani; 23. [no name]; 24. ›Nicolò Paganini, sepolto pur troppo‹.

The jury is out regarding any question of a particular caprice reflecting its dedicatee's playing style, particularly in relation to national schools. However, it seems reasonable to align no. 16 with what we know about Kreutzer's powerful tone and broad bowing style, as well as the characteristics of some of his etudes, while Ole Bull's experience with Norwegian Hardanger violin playing makes him an appropriate dedicatee for the richly

⁶³ In: Mario Witkowski: *The Art of Henry Wieniawski*, in: *The Strad* 81 (1971), p. 565.

⁶⁴ Milsom: *Theory and Practice*, p. 26.

⁶⁵ See Albi Rosenthal: *An intriguing copy of Paganini's Capricci*, in: *Nicolò Paganini e il suo tempo*, Genoa 1982, pp. 235–246.

⁶⁶ It is believed that Paganini and Vieuxtemps first met prior to a concert in London on 27 April 1834. See Borer: *The Twenty-Four Caprices*, p. 55.

⁶⁷ See Borer: *The Twenty-Four Caprices*, pp. 52, 57.

polyphonic no. 4. No. 1 may certainly reflect Vieuxtemps' »complete mastery of [...] elegant ›bouncing‹ strokes.«⁶⁸ However, no. 15 only relates in part to Spohr's noble, broad style and the bold double and multiple stopping of no. 14, including some fingered unisons, does not seem to align well with Rode's style of performance, if reviews and anecdotes are to be believed.

John Daverio acknowledges Paganini's powerful contribution to »the rise of an ultra-virtuoso idiom whose heyday extended from the years around 1830, when Paganini took continental Europe by storm, to 1847, when Liszt retired from the concert stage.«⁶⁹ However, he concedes that »for seriously minded composers born in and around 1810, the virtuoso manner of Paganini and his successors was at once a blessing and a curse.«⁷⁰ Spohr's opposition to Paganini arguably retarded the progress of German violin playing. And although Joachim studied and played Paganini's caprices in his youth, the German school remained intrinsically opposed to the virtuoso trend, refusing to acknowledge shallow display and encouraging a balance between technical brilliance and musical substance.

Wieniawski achieved just that balance in his compositions and performing style. Moniuszko praised Wieniawski's combination of »the widely acclaimed power of Lipinski, the tenderness of Ernst, and the humour of Paganini. And as for technique,« he continued, »Vieuxtemps alone seems to be a match for him.«⁷¹ Hubay refused to compare Wieniawski with other violinists. Although he acknowledged parallels with Paganini, Ernst, Vieuxtemps, Laub and even Joachim, he states that Wieniawski »is ultimately himself, has a distinct physiognomy [...] possesses his own value [...] and is the most ideal representative of the Franco-Belgian school.«⁷² Despite the claims of Ernst, whose polyphonic studies bear close comparison with Wieniawski's caprices, Desfossez's assessment of Wieniawski as »the true successor of Paganini« does not seem misplaced. A critic of *L'Indépendance Belgique*, who regarded Wieniawski technically »of the first rank«, confirms that, »since Paganini, hardly any virtuoso has appeared of such ability.«⁷³

68 In: Ginsburg: *Vieuxtemps*, p. 62.

69 John Daverio: *Crossing Paths*, Oxford 2002, pp. 200–201.

70 *Ibid.*, p. 201.

71 *Kurier Wilenski* no. 35 (1851), in: Wladyslaw Duleba: *Wieniawski: His Life and Times*, Eng. trans., Neptune New Jersey 1984, p. 38.

72 In: Witkowski: *The Art of Henry Wieniawski*, p. 565.

73 In: Desfossez: *Henri Wieniawski*, frontispiece.

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard

»Möglichst zugleicherklingend« – »trotz unsäglicher Mühe«.

Kontroversen um das Akkordspiel auf der Geige im langen 19. Jahrhundert

»Die Geige ist ein homophones Instrument, Akkorde sind ihrer Natur entgegengesetzt und werden nur als Ausnahme verwendet. Regel ist der homophone Satz, wo das gleichzeitige Erklingen des harmonischen oder modulatorischen Fundaments zugunsten des Nacheinandererklingens der einfachen Linie aufgegeben ist.«¹

Was Carl Flesch 1928 in seiner *Violinschule* über die »Bachschen Solosonaten« schreibt, ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: Zum einen behauptet der bedeutende Violinpädagoge – unter ausdrücklicher Berufung auf die musiktheoretische Studie über den »linearen Kontrapunkt« von Ernst Kurth, des Begründers des Berner Instituts für Musikwissenschaft,² – das Akkordspiel sei in Bachs Solokompositionen die Ausnahme, eine These, die man nicht für überzeugend halten muß. Dem 1873 in Ungarn geborenen und später in Paris ausgebildeten Geiger dient aber diese überzogene Behauptung dazu, eine Banalität herauszustellen, nämlich die Tatsache, daß die Violine zum Akkordspiel nicht besonders gut geeignet ist.

Wir meinen, es lohnt sich, diese ebenso banale wie allzuoft vergessene Beobachtung gleichsam im Hinterkopf zu behalten, wenn im folgenden gezeigt werden soll, daß der Versuch, – in Fleschs Worten – gegen die »Natur« der Geige zu komponieren, eine Konstante der Violinliteratur darstellt, und wenn dabei genauer zu betrachten ist, wie das »lange« 19. Jahrhundert mit dieser violintechnischen Herausforderung umgegangen ist.

Widersprüchliche Quellenzeugnisse Charles de Bériot, um mit einem der einflußreichsten Violinisten der Musikgeschichte zu beginnen, widmete 1857 in seiner *Méthode de violon* dem Akkordspiel einen ganzen Abschnitt: Unter dem Titel »Des accords« (»Über die Akkorde«) lesen wir:

»Les accords dont nous voulons parler ici ne sont pas des notes simultanées pour faire de l'harmonie soutenue, mais des articulations énergétiques comme celles qui servent de terminaison à un morceau. Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu

- 1 Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, Berlin 1928, S. 108; Hervorhebungen im Original. Vgl. auch ganz ähnlich bei Fleschs Lehrer Leopold Auer: *Violin playing as I teach it*, New York und London 1921, S. 82: »The violin is still a homophone instrument, a melody instrument, a singing instrument.« (»Die Violine ist noch ein homophones Instrument, ein Melodieinstrument, ein singendes Instrument.«)
- 2 Vgl. Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917.

arpégés pour en obtenir la clarté et la force voulues. [...] Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au Violon. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses n'[en] soient pour ainsi dire, que la préparation.³

(»Die Akkorde, von denen wir hier sprechen wollen, sind nicht gleichzeitige Noten, die die Harmonie bekräftigen sollen, sondern energetische Artikulationen wie jene, die als Abschluß eines Stücks dienen. Es gibt ein für alle Instrumente geltendes Prinzip, nämlich daß die Akkorde ein wenig arpeggiert werden müssen, um die erforderliche Durchsichtigkeit und Kraft zu erhalten. [...] Diese Art des Akkordspiels, unseres Erachtens die einzig richtige, muß vor allem auf der Violine angewandt werden. Es wäre unmöglich, gleichzeitig drei oder gar vier Saiten in Schwingungen zu versetzen, ohne den Akkord zu zerquetschen, was ihm die Runde und Weiche nehmen würde, das immer den Schwung begleiten muß. Die ganze Energie des Akkords muß auf die höchste Note gerichtet sein und auf die starke Taktzeit fallen, so daß die tieferen Noten sozusagen nur die Vorbereitung darstellen.«)

NOTENBEISPIEL 1 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 86

Entschiedener als Bériot könnte man die ästhetische Überzeugung von der Häßlichkeit eines eigentlichen Akkordspiels auf der Violine kaum formulieren, wobei der Hinweis auf ein allen Instrumente gemeinsames Prinzip einen weiteren Beleg dafür darstellt, daß in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf dem Klavier die meisten Akkorde arpeggiert wurden.⁴ Aber wie so oft, wenn es darum geht, das zu rekonstruieren, was wir »historische Aufführungspraxis« nennen, ist die Sache offensichtlich alles andere als eindeutig.

3 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 86; Hervorhebung im Original.

4 Vgl. hierzu ausführlich Anselm Gerhard: Willkürliches Arpeggieren – ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27 (2003), S. 121–132; Anselm Gerhard: »You do it!« – Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 2), S. 159–168.

Bériots Violinschule ist vollgepfastert mit selbst komponierten Übungsstücken, in denen es um das drei- und vierstimmige Akkordspiel geht.

PRÉLUDES

EN ACCORDS SUR TROIS ET QUATRE CORDES



NOTENBEISPIEL 2 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 165

Bei einem weiteren konkreten Beispiel schreibt der belgische Violinpädagoge übrigens nicht nur fortissimo vor, sondern sogar das Spiel ganzer Akkordfolgen mit immer neuem Abstrich.

EXERCICE DU TALON SUR TROIS CORDES A LA FOIS.

Metr: $\text{♩} = 108$

Allegretto.

NOTENBEISPIEL 3 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 163

Die Titelformulierung »Exercice du talon sur trois cordes à la fois« (»Etüde für den Frosch beim gleichzeitigen Spiel auf drei Seiten«) läßt mit großer Sicherheit annehmen, daß hier Bériot dieselbe Spieltechnik angewandt wissen wollte, die schon Louis Spohr in seiner Violinschule von 1833 gefordert hatte:

»Die Accorde in Vierteln [...] werden alle im Herabstrich, dicht am Frosch, mit starkem Druck des Bogens und breit liegenden Haaren und möglichst zugleichklingend herabgerissen und der Bogen bey jedem von neuem angesetzt. Doch dürfen die Striche nicht zu kurz zu seyn, weil sonst die Accorde scharf und trocken werden würden.«⁵

Aber was bedeutet das nun? Sollen die Akkorde doch »zugleichklingend« ausgeführt, gar als »écrasés«, als »zerquetscht« präsentiert werden? Einiges scheint dafür zu sprechen, daß es Bériot und Spohr hier um eine Spielart ging, die – trotz der Warnung vor zu »scharfen« und zu »trockenen« Akkorden – nicht weit von heute vertrauten Standards entfernt ist. Allerdings sollte man unserer Überzeugung nach immer in Rechnung stellen, daß die Formulierung »möglichst zugleichklingend« selbstverständlich einkalkulieren dürfte, daß ein leichtes Arpeggio bei der Ausführung nicht vermieden werden soll.

5 Louis Spohr: *Violinschule*, Wien 1833, Nachdruck München 2000, S. 147.

Genau dies deutet Spohr an, wenn er in seiner *Violinschule* zum eröffnenden Vierklang *b - f' - d'' - b''* im konkreten Beispiel schreibt:

»Obgleich die beiden tiefsten Noten als Viertel geschrieben sind, so darf der Bogen doch nicht auf ihnen verweilen und ihre Dauer höchstens die eines Sechzehntels betragen.«⁶

Auch bei Bériot macht eine konkrete Formulierung den heutigen Leser stutzig. Wenn er in einem »*Dernier conseil de la seconde partie*«, einem »letzten Ratschlag in diesem zweiten Abschnitt« die Wichtigkeit des Präludierens, also der improvisatorischen Vorbereitung einer eigentlichen Komposition im Konzert, ausführlich hervorhebt, führt er unter anderem aus:

»Son imagination [de l'artiste] livrée à elle-même ne connaît bientôt plus de bornes; ce n'est plus un violon qui parle, mais un orchestre tout entier. Sa fougue entraîne l'archet obéissant qui parcourt, impétueux les cordes frissonnantes, d'où s'échappent des flots d'harmonie et des torrents d'arpèges«.

(»Die sich selbst überlassene Einbildungskraft des Künstlers kennt bald keine Grenzen mehr; das ist keine Violine mehr, die spricht, sondern ein ganzes Orchester. Dessen Schwung reißt den gehorsamen Bogen mit, der stürmisch die zitternden Saiten durchstreift, aus denen sich ein Schwall von Harmonien und Sturzbäche von Arpeggien befreien«).⁷

Was für uns nun doch wie ein Plädoyer für fortissimo-Spiel mit maximalem Bogendruck klingen mag, ist offensichtlich gerade nicht als solches gemeint. Denn Bériot spricht ausdrücklich von »*torrents d'arpèges*«, von »*Sturzbächen von Arpeggien*«; die mächtige, orchesterähnliche Klangentfaltung soll also nicht mit eigentlichem Akkordspiel erzielt werden, sondern mit möglichst klangvollem Arpeggieren im Sinne einer schon im 17. und 18. Jahrhundert selbstverständlichen Tradition.⁸

Dennoch bleiben Zweifel. Denn bereits 1791 hatte in Rom Francesco Galeazzi das möglichst schnelle Arpeggieren gefordert, um wenigstens die Illusion eines Zusammenklangs zu erzeugen:

»Non contenti i Violinisti d'aver ridotto a perfezione tale il loro strumento, che eseguir potesse comodamente due parti nel tempo stesso; cercarono ancora la strada di eseguirne tre, e quattro; ma un'invincibile ostacolo lor si frapponeva, la curvatura cioè, indispensabilmente necessaria del ponticello: questa fa sì, che l'arco non possa toccare più di due corde per volta, e chi ne volesse pur toccare tre, bisognerebbe calcasse in sì fatto modo l'arco sopra le corde, da eccitarne un suono stridulo, aspro, ed insoffribile. Pensarono supplirvi in qualche modo, col passare rapidamente da una corda all'altra,

6 Ebd.

7 Bériot: *Méthode de violon*, S. 175.

8 Vgl. hierzu Marianne Rônez: *Das Arpeggio in der Violinmusik*, in: *Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts*. XXIII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Michaelstein, 16. bis 18. Juni 1995, Michaelstein 1998 (Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 53) S. 104–115.

cosicchè l'orecchio si avvedesse appena della successione de' suoni, e li giudicasse presso che equitemporanei.«⁹

(»Da die Violinisten nicht zufrieden damit waren, ihr Instrument zu einer solchen Perfektion gebracht zu haben, daß man auf bequeme Weise zwei Stimmen zur selben Zeit ausführen konnte, suchten sie einen Weg, um drei und sogar vier auszuführen. Aber ein unüberwindliches Hindernis stellte sich ihnen entgegen, nämlich die unausweichlich erforderliche Krümmung des Stags: Diese hat ja zur Folge, daß der Bogen nicht mehr als zwei Saiten auf einmal berühren kann, und wer dennoch drei berühren wollte, müßte den Bogen in einer solchen Art auf die Saiten pressen, daß ein schriller, rauher und unerträglicher Klang herausgepeitscht würde. Sie dachten, diesem Umstand irgendwie mit dem schnellen Übergang von einer Saite zur anderen abzuweichen, so daß das Ohr die Abfolge der Töne kaum bemerken und sie als fast gleichzeitig beurteilen würde.«)

Freilich ist der distanzierende Tonfall dieser Ausführungen unüberhörbar – nicht von ungefähr schließen sich die zitierten Sätze an eine Auslassung über das »Unerträgliche« von hart gestrichenen Dreifachgriffen an. In derselben Schrift ist auch schon von möglichst kurzem Strich, also vermutlich stark erhöhtem Bogendruck die Rede:

»Il modo di fare la Botta, o Tricordo è di appoggiar forte l'arco sopra la corda più bassa, e quindi tirando pochissimo arco, abbassarlo tutto ad un tratto, e percuoter le tre, o quattro corde con un colpo forte, vibrato, staccato, e risoluto«.

(»Bei der Manier, den ›Schlag‹ oder ›Dreisaiter‹ auszuführen, geht es darum, den Bogen kräftig auf die unterste Saite zu drücken, und ihn nach einem ganz kurzen Strich, plötzlich niederzudrücken und den drei oder vier Saiten einen kräftigen, geschwungenen, staccato ausgeführten und entschiedenen Schlag zu versetzen«).¹⁰

Ganz ähnlich äußert sich auch Baillot vier Jahrzehnte später zu einer möglichen Alternative zwischen einem harfenartigen und einem an Tasteninstrumenten orientierten Akkordspiel:

»Nous avons dit, dans l'introduction, que le violon se prêtait tellement à l'harmonie qu'il pouvait rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés, comme le piano, les premiers, au moyen des arpèges, les seconds, par les accords plaqués.«

(»Wir haben in der Einleitung gesagt, daß sich die Violine derart für die Harmonie eignet, daß sie die Akkorde mit aufeinanderfolgenden Noten wie die Harfe ausführen kann, und die gleichzeitigen

- 9 Francesco Galeazzi: *Elementi teorici-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettaanti, e professori di violino*, Bd. I, Rom 1791, S. 181.
- 10 Ebd., S. 182; vgl. auch schon Thomas Mace: *The musick's monument, or, a remembrancer of the best practical musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world: divided into three parts*, London 1676, Nachdruck New York 1966, S. 249: »Therefore I advise, ever when you come to a Full Stopp, be sure to give the Lowest String a Good Full Share of your Bow.« (»Deshalb empfehle ich: Jedesmal wenn Du zu einem vollen Akkord kommst, versichere Dich, der untersten Saite eine gute volle Ladung Deines Bogens zu geben.«)

Akkorde wie das Klavier, die ersteren mit dem Mittel der Arpeggien, die letzteren durch hingeworfene Akkorde.«¹¹

Dem heutigen Leser drängt sich also der Eindruck auf, daß im Orchester-Tutti oder auch beim Präludieren im Einzelfall durchaus »accords plaqués«, »hingeworfene Akkorde« eingesetzt wurden – trotz aller ästhetischer Vorbehalte gegen deren harten Klang. So schreibt Baillot ausdrücklich zum improvisierenden Prélude:

»Quelques accords plaqués avec résolution suffiront de même pour décider le ton et commander le silence: tel doit être le prélude harmonique«.

(»Einige mit Entschiedenheit hingeworfene Akkorde werden genügen, um die Tonart zu bestimmen und das Schweigen einzufordern: so muß das harmonische Präludium beschaffen sein.«)¹²

Aber zurück zu Bériot: Was sollen wir davon halten, daß Bériot nicht bei Präludien, sondern in einer Fuge »à l'imitation des anciens maîtres«, »in der Art der alten Meister« in schneller Folge dreistimmige staccato-Akkorde mit der Vortragsanweisung fortissimo und »Energico« notiert? Und damit noch nicht genug: Die Metronom-Angabe verlangt das halbsbrecherische Tempo von 80 Vierteln pro Minute (Notenbeispiel 4). Wie das zusammengehen soll damit, daß im Titel der Etüde ausdrücklich »clarté et pureté de son dans les accords«, »Klarheit und Klangreinheit in den Akkorden« gefordert wird, wissen wir nicht.

Akkordspiel im pizzicato Mit Bériots barockisierender Stilkopie sind wir mitten in der beginnenden Bach-Rezeption auch unter den Geigern.¹³ Die sechs Sonaten und Partiten Johann Sebastian Bachs lagen bereits seit 1802 in einem bei Simrock in Bonn verlegten Druck vor, der erste französische Teildruck war sogar schon 1798 erschienen: Jean-Baptiste Cartier hatte die Fuge aus der C-Dur-Sonate BWV 1005 in seine Anthologie *L'Art du violon* aufgenommen und so erwähnte noch Baillot Bachs Kompositionen ganz selbstverständlich in seiner *Violinschule* von 1834.¹⁴ Bevor wir aber Fragen des Spiels dieser herausragenden Solokompositionen genauer behandeln, sei noch ein Seitenblick auf einen Sonderfall des Akkordspiels geworfen, auf das Spiel von pizzicato-Akkorden.

Auch hierzu äußert sich Bériot und es ist ihm dabei besonders wichtig, von einer offensichtlich durchgängig eingeführten Praxis abzuraten:

11 Pierre Marie François de Sales Baillot: *L'Art du violon. Nouvelle méthode*, Paris 1834, S. 183.

12 Ebd., S. 184.

13 Vgl. ausführlicher zur Publikationsgeschichte von Bachs Solokompositionen für Violine Robin Stowell: *Bach's violin sonatas and partitas: building a music library: 5*, in: *Musical times* 128 (1987), S. 250–256.

14 Vgl. Baillot: *L'Art du violon*, S. 183.

ÉTUDE DE BÉRIOT.
À L'IMITATION DES ANCIENS MAÎTRES.

Accent rythmé de la fugue. Clarté et pureté de son dans les accords Gradation jusqu'à l'apogée.

Métr. $\text{♩} = 80$.

Moderato.

NOTENBEISPIEL 4 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 252

»Beaucoup de violonistes croient trouver plus de facilité en tenant le Violon comme une guitare et en faisant le Pizzicato du pouce; mais le seul exemple qui précède démontre l'impossibilité de changer la position du Violon en un si court espace de temps, et d'ailleurs on n'obtient jamais du pouce un Pizzicato aussi ferme et aussi articulé que de l'index. Nous conseillons donc de ne jamais changer la position du Violon.«¹⁵

(»Viele Violinisten glauben es sich leichter zu machen, indem sie die Violine wie eine Gitarre halten und das Pizzicato mit dem Daumen ausführen; aber allein das voranstehende Beispiel zeigt, daß es unmöglich ist, die Position der Violine in einem so kurzen Zeitraum zu wechseln, und im übrigen erhält man mit dem Daumen niemals ein genauso festes und genauso nuanciertes Pizzicato wie mit dem Zeigefinger. Wir empfehlen deshalb, niemals die Position der Violine zu wechseln.«)

NOTENBEISPIEL 5 C[harles] de Bériot: *Méthode de violon* [op. 102], Paris 1857, S. 158

Wieder staunen wir über die Widersprüchlichkeit von Bériots Anweisungen. Derselbe Lehrer, der gerade »rondeur« et »moëlleux«, »das Runde und Weiche« als wünschens-

15 Bériot: *Méthode de violon*, S. 180.

werte Klangqualitäten des Akkordspiels gefordert hatte, möchte jetzt etwas, das »ferme« und »articulé«, »fest und nuanciert« klingen.

Wie dem auch sei: Die Geiger haben offensichtlich nicht auf Bériot gehört; Flesch empfiehlt noch 1925 für den langsamen Satz von Robert Schumanns *Zweiter großer Sonate* für Violine und Klavier in d-Moll opus 121, die Geige nicht auf, sondern unter den Arm zu nehmen – wenn auch mit unüberhörbaren Skrupeln und sich hinter seinem Lehrer, dem belgischen Joachim-Schüler Martin Pierre Marsick (1847–1924) versteckend:

»Marsick pflegte die pizz. des Hauptthema[s] mit der Geige unterm Arm, gewissermaßen gitarrenmäßig zu spielen. Die pizz. müssen dann ausnahmslos mit dem Daumen angerissen werden, was infolge der breiteren Angriffsfläche die Klangwirkung qualitativ verbessert, quantitativ verstärkt. Ich glaube daher, daß diese Haltung genügend klangliche Vorteile gewährt, um ihre Anwendung zu rechtfertigen.«¹⁶

Leise, einfach. (♩ = 74.)

NOTENBEISPIEL 6 Robert Schumann: opus 121 (1853), Beginn des dritten Satzes

»Gewissermaßen gitarrenmäßig« – der Verweis auf ein anderes Saiteninstrument, für das (wie für die Laute) das Akkordspiel immer die Regel gewesen war, kommt ganz nebenbei, ist jedoch offensichtlich von entscheidender Bedeutung – unter anderen hatten auch Quantz, Spohr und Berlioz ausdrücklich diese Parallele zur Geige gezogen.¹⁷ Bedenkt man, wie selbstverständlich es bis ins 19. Jahrhundert hinein gewesen ist, daß dieselben Virtuosen die Geige und ein Zupfinstrument spielten – Francesco Geminiani und noch Nicolò Paganini waren beide auch als Gitarristen aktiv –, bedenken wir überdies, daß es in der französischen oder italienischen Sprache bis heute keine Möglichkeit gibt, zwischen Geigen- und Lautenbau zu unterscheiden (es heißt immer »lutherie« beziehungsweise »liuteria«), dann spricht dies für eine selbstverständliche Nachbarschaft verschiedener Saiteninstrumente, die mit höchster Wahrscheinlichkeit auch für die Spielart Folgen gehabt haben dürfte.

¹⁶ Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, Bd. 2, S. 197.

¹⁷ Vgl. Robin Stowell: *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and the early nineteenth centuries*, Cambridge 1985, S. 222.

Dabei sollte man sich gewiß nicht vom optischen Erscheinungsbild der Partitur in die Irre führen lassen. Wenn in solistischer Violinmusik (oder eben auch in Schumanns Sonate) zwei-, drei- und vierstimmige Akkorde wahllos miteinander abzuwechseln scheinen, handelt es sich in aller Regel um eine Entscheidung, die von den Außentönen des mehrstimmigen Satzes konditioniert ist: Liegen Melodie- und Baßton so nahe beieinander, daß sie sinnvollerweise auf benachbarten Saiten gegriffen werden, dann bleibt eben kein Platz für einen dritten oder vierten Harmonieton. Können die beiden Außentöne nicht auf benachbarten Saiten gegriffen werden, ist es dagegen unumgänglich, der dazwischenliegenden Saite einen zur Harmonie passenden Ton zuzuweisen. Grundlage dieser Satzstruktur ist also weder ein Zufallsprinzip noch die Absicht, mit verschiedenen Niveaus von Klangfülle zu spielen. Bedenkt man diese satztechnischen Voraussetzungen, ergibt sich noch ein zusätzliches Argument für ein »gitarrenmäßiges«, nicht überhastetes Arpeggieren, gleichsam in der Fortsetzung des »style brisé« in der Lautenmusik.

Bachs Akkorde als Prüfstein und Stein des Anstoßes Flesch nahm freilich in seine Violinschule nicht nur den langsamen Satz aus Schumanns Violin-Klavier-Sonate, sondern auch Bachs berühmte Chaconne als »Probestück« auf, überdies mit genauesten Angaben zum Spiel einzelner Akkorde.¹⁸ Gerade an dieser »pièce de résistance« der Violin-Literatur läßt sich besonders eindrucksvoll zeigen, wo die Probleme liegen, die sich am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts beim Akkordspiel stellten. Zwar hat Joseph Joachim diesen langen Einzelsatz nie auf Grammophon eingespielt, aber glücklicherweise liegt eine Tonaufnahme des ebenfalls sehr akkordischen »Tempo di Bourrée« aus der Partita I in h-Moll BWV 1002 aus dem Jahre 1903 vor.¹⁹ Dort versucht Joachim, die Doppel-, Dreifach- und Vierfachgriffe so schnell wie möglich anzureißen, fast in der Art des Standards, der in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Violin-Ausbildung vorherrschte.

Bei aufmerksamen Zeitgenossen stieß dieses teilweise forcierte Spiel mit sehr hohem Bogendruck durchaus nicht nur auf Gegenliebe. Eduard Hanslick faßte seine Eindrücke von einem Konzert Joseph Joachims im Jahre 1867 wie folgt zusammen:

»Auch für die Violin-Solostücke von Sebastian Bach vermag ich mich nicht zu erwärmen, wenigstens nicht für ihre Vorführung in Concerten, wo dem Virtuosen begleitende Instrumente zu Gebote stehen. Die Wonne, die für den Spieler selbst darin liegt, unabhängig von jedem Accompagnement,

¹⁸ Flesch: Die Kunst des Violinspiels, Bd. 2, S. 137.

¹⁹ Die wiederholt reproduzierte Aufnahme ist auch in der Audio-CD greifbar, die dem Buch von David Milsom: *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850–1900*, Aldershot 2003, beiliegt.

die Geige wie ein k[ll]eines Orchester zu handhaben, begreift sich vollkommen. Weniger das Entzücken der Hörer über ein nothwendigerweise musikalisch unvollkommenes Resultat.«²⁰

Ganz ähnlich äußerte sich auch, wie Hanslick an dieser Stelle mit Genugtuung vermerkt, der enthusiastische Bach-Verehrer Moritz Hauptmann:

»Das sind aber doch nicht geigenmäßig-dankbare Sachen. Die Geige ist doch von Natur aus nicht vierstimmig; die mehr als Zweistimmigkeit ist ihr nur abgezwungen und abgerungen auf Kosten natürlich schönen Vortrags; wie geschickt es gemacht werde, so würde es immer mit ein paar andern Instrumenten zur Begleitung viel natürlicher und schöner sein. Das würde Jeder zugeben, wenn er nicht befangen wär' das schön finden zu sollen – solche über das ganze Geigengesicht gerissene Accorde, die immerwährend die Cantilene zerschneiden und zerreißen um einen Baß hineinzubringen; man kann ja immer die große Geschicklichkeit, mit der es gemacht ist, anerkennen, als ein Surrogat der Polyphonie.«²¹

Noch schärfer fiel dann Hanslicks Urteil im Jahre 1875 aus:

»Wir haben ebensowohl die große Geschicklichkeit Joachims bewundert, womit er nacheinander drei solche polyphone Geigenstücke von Bach [...] herausbrachte, und dennoch trotz unsäglicher Mühe und Kunst nicht so rein und präcis herausbrachte, als es zwei mittelmäßige Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Es erinnert mitunter an die Ausführung eines Clavierstückes mit der linken Hand allein.«²²

Und solchen Polemiken die Krone aufgesetzt wurde von George Bernard Shaw anlässlich eines Londoner Gastspiel Joseph Joachims im Jahre 1890:

»I was lucky in looking in to hear Joachim. [...] [H]e played Bach's sonata in C [...]. The second movement of that work is a fugue some three or four hundred bars long. Of course you cannot really play a fugue in three continuous parts on the violin; but by dint of double stopping and dodging from one part to another, you can evoke a hideous ghost of a fugue that will pass current if guaranteed by Bach and Joachim. That was what happened on Tuesday. Joachim scraped away frantically, making a sound after which an attempt to grate a nutmeg effectively on a boot sole would have been as the strain of an Eolian harp. The notes which were musical enough to have any discernible pitch at all were mostly out of tune. It was horrible – damnable! Had he been an unknown player, introducing an unknown composer, he would not have escaped with his life. Yet we all – I no less than the others – were interested and enthusiastic. [...] The dignified artistic career of Joachim and the grandeur of Bach's reputation had so hypnotized us that we took an abominable noise for the music of the spheres.«²³

20 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Berlin 1896, S. 157; Hervorhebung im Original.

21 Brief vom 20. Februar 1865, in: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig, an Franz Hauser*, hg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 249.

22 Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen*, S. 158.

23 [Corno di Bassetto]: On the subject of fiddling, in: *The star* vom 28. Februar 1890, zit. nach [George Bernard Shaw]: *Shaw's music: the complete musical criticism in three volumes*, hg. von Dan H. Lawrence, London, Sydney und Toronto 1981, Bd. 1, S. 933 f.

(»Ich hatte das Glück, beim Hereinschauen Joachim zu hören. [...] Er spielte Bachs C-Dur-Sonate [...]. Der zweite Satz jenes Werks ist eine um die drei- oder vierhundert Takte lange Fuge. Natürlich kann man nicht wirklich eine Fuge in drei durchgehenden Stimmen auf der Violine spielen; aber mit Hilfe von Doppelgriffen und mit dem Springen von einer Stimme zur anderen kann man ein abscheuliches Gespenst von einer Fuge heraufbeschwören, das als akzeptabel durchgeht, wenn es von Bach und Joachim beglaubigt ist. Das war das, was am Dienstag geschah. Joachim kratzte wie wahnsinnig und erzeugte einen Klang, im Vergleich zu dem der Versuch, eine Muskatnuß erfolgreich auf einer Schuhsohle zu schaben, als Leistung einer Äolsharfe erschienen wäre. Die Noten, die musikalisch genug waren, um überhaupt irgendeine erkennbare Tonhöhe zu haben, waren überwiegend falsch intoniert. Es war entsetzlich – verdammungswürdig! Wäre er ein unbekannter Musiker gewesen, der einen unbekanntem Komponisten vorgestellt hätte, wäre er nicht mit dem Leben davongekommen. Statt dessen waren wir alle? ich nicht weniger als die anderen – interessiert und begeistert. [...] Die ehrwürdige Karriere Joachims und die Größe von Bachs Ruhm hatten uns derart hypnotisiert, daß wir einen abscheulichen Lärm für Sphärenmusik hielten.«)

Auch wenn Hanslicks und Shaws Argumentationen vor allem auf Intonationsmängel zielen – ganz offensichtlich hatte das 19. Jahrhundert seine liebe Mühe mit Bachs Komponieren für das »homophone« Instrument Geige. Ferdinand David, der drei Jahre später die Bachschen Sonaten und Partiten in einer eigenen Ausgabe vorlegen sollte, spielte sie dem Vernehmen nach im Konzertsaal dennoch nur mit Klavierbegleitung. Von der vermutlich ersten Aufführung der Chaconne im Konzertsaal berichtete Robert Schumann am 1. März 1840:

»David spielte eine Ciaconna von J. S. Bach, ein Stück aus jenen Sonaten für Violino solo, von denen Jemand einmal verkehrt genug geäußert, »es ließe sich keine andere Stimme dazu denken«, was denn Mendelssohn Bartholdy in bester Weise dadurch widerlegte, daß er sie auf dem Flügel accompagnirte und zwar so wundervoll, daß der alte ewige Cantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien.«²⁴

Aufgrund dieser Hörerfahrung machte sich über zehn Jahre später – also sechs Jahre nachdem Felix Mendelssohn Bartholdy seine 1840 offensichtlich improvisierte Klavierbegleitung der Chaconne im Druck vorgelegt hatte²⁵ – auch Schumann selbst daran, für sämtliche sechs Sonaten und Partiten eine Klavierbegleitung zu erstellen; am 4. Januar 1853 schrieb er dem Leipziger Verleger Härtel:

24 Konzertbericht in *Allgemeine Zeitung* vom 1. März 1840, zit. nach Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von F. Gustav Jansen, Bd. 2, 4. Aufl., Leipzig 1891 (1854), S. 524f.

25 Vgl. John Michael Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach*, in: *Zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Berlin 1997 (*Mendelssohn-Studien*, Bd. 10), S. 157–180, hier S. 163f.

»Ich hörte neulich die Ciacona von Bach mit der Begleitung von Mendelssohn, sah mir darauf auch die andern Sonaten an und fand eine Menge Stücke, die durch eine Clavierbegleitung bedeutend gehoben, einem größeren Publikum zugänglich gemacht würden.«²⁶

Bereits im Dezember 1853 erschien diese neue Ausgabe von Bachs Sonaten bei Breitkopf&Härtel – arrangiert nun nicht für »zwei mittelhute Geiger«, aber doch für zwei Musiker, denen im Zusammenspiel das Gelingen sollte, was für einen Geiger allein zu heikel schien. Aber wir sollten Schumanns Brief genau lesen: Ihm ging es nicht nur darum, diese Musik »einem größeren Publikum zugänglich« zu machen, er ist überdies der Meinung, sie würde »durch eine Clavierbegleitung bedeutend gehoben«.

Was soll das nun bedeuten? Aus unserer heutigen Sicht wird das Einzigartige, Charakteristische, Unglaubliche von Bachs Violin-Soli durch die Hinzufügung eines Tasteninstrumentes ja geradezu ruiniert. Aber vielleicht sollten wir uns überlegen, wie um 1850 ein solches Stück gespielt worden sein dürfte – gewiß mit arpeggierten Klavierakkorden²⁷ und einer Spielweise der Violine, die den eingangs zitierten Forderungen Bériots entsprechen haben dürfte, also mit Akkordbrechungen, die ohne übertriebene Eile ausgeführt werden.

Aus dieser Perspektive beschränkt sich die Rolle des Klaviers nicht auf Hilfen fürs Intonieren; Ziel ist ein Mischklang, der auf »rondeur« et »moëlleux«, der auf das »Runde und Weiche« gerade auch in den Akkorden zielt, die nun von vier auf bis zu sieben und acht Stimmen erweitert sind. Aber nicht nur um ein sozusagen positives Klangideal geht es, auch um die objektiven Schwierigkeiten, mit Bachs ungewöhnlichen Kompositionen größere Konzertsäle zu füllen. Denn das Geigenspiel des mittleren 19. Jahrhunderts verfügte offensichtlich nicht über die technischen Voraussetzungen für diese akustische Problematik.

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein waren Bögen erheblich leichter gebaut, als dies heute üblich ist. Und vor allem war auch der sogenannte »Tourte«-Bogen in der damals gebräuchlichen Bauart weit weniger stark gebogen als heutige Fortentwicklungen. Es ist kaum vorstellbar, daß mit diesen technologischen Voraussetzungen ein Bogendruck erzielt hätte werden können, für den Bériots Wort von den »accords écrasés«, von den »zerquetschten Akkorden« wohl noch zu schwach gewesen wäre.

Genau ein solches Spiel sollte aber Carl Flesch im Jahre 1923 fordern:

»Gleichzeitiges Anstreichen dreier Saiten erfordert verstärkten Druck in der Nähe des Steges. [...] Dieser erfolgt in Form einer der Attacke vorausgehenden Druckakzents bzw. einer Druckpause.«²⁸

26 Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, hg. von F[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 381.

27 Vgl. die oben in Anm. 4 nachgewiesenen Publikationen.

28 Carl Flesch: Die Kunst des Violinspiels, Bd. I, Berlin 1923, S. 61; Hervorhebung im Original.

Mit den Bögen des 19. Jahrhunderts konnte sich eine einzelne Solo-Violine vermutlich nur als Melodieinstrument, das gleichsam über dem Orchester lag, hörbar machen. Beim Akkordspiel in der Art Bériots oder bei den vierstimmigen Akkorden in Bachs Solokompositionen dagegen dürften die ›unteren‹ Töne eines Mehrklangs kaum noch in der letzten Reihe eines größeren Konzertsaals angekommen sein.

Der Orgelklang als Ideal Auch wenn es letztlich unmöglich ist, präzise zu rekonstruieren, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts Akkorde im allgemeinen und Bachs Solokompositionen im Besonderen gespielt worden sind: Vieles spricht dafür, daß sich die Zeitgenossen Schumanns und Bériots an arpeggierten Violinakkorden genausowenig störten wie an arpeggierten Klavierakkorden.

Wie beim Akkordspiel auf dem Klavier kam es dann an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einem radikalen Paradigmenwechsel. Während auf dem Klavier nach dem Ersten Weltkrieg das Brechen der Akkorde nach allem, was wir historischen Tonaufnahmen entnehmen können, bereits als veraltet galt, mußte Flesch 1923 noch gegen solche Spielweisen auf der Geige polemisieren. In seiner *Kunst des Violinspiels* lesen wir:

»Schon der Name ›Akkord‹ setzt das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne voraus. Während die Mißachtung dieser Grundregel im Klavierspiel mit Recht einen Pianisten als minderwertig stem-pelt, hat sich nicht nur der größte Teil der Geiger, sondern auch der Zuhörer daran gewöhnt, das Arpeggieren von Akkorden als selbstverständlich und höchstens als notwendiges Übel zu betrachten. Daß es bei richtiger Bogentechnik unnötig ist, dreistimmige Akkorde in nicht zu langsamem Zeitmaß zu arpeggieren, wurde bereits [...] auseinandergesetzt.«²⁹

Im weiteren 20. Jahrhundert setzte sich aber eine völlig neue Spielweise durch, die das Arpeggieren nur noch auf die Fälle beschränkt sehen wollte, wo dies aus instrumententechnischen Gründen unumgänglich ist. Die Einschätzung Max Rostals aus dem Jahre 1973 könnte apodiktischer nicht ausfallen: »Mehrstimmige Musik, die immerfort arpeggiert wird, ist und bleibt eine Absurdität.«³⁰

Hinter dieser Meinung wird aber nicht nur ein anderes Verständnis der technischen und klanglichen Möglichkeiten der Violine erkennbar, im speziellen Fall scheint eine solche Äußerung auch einer für die Bach-Rezeption typischen Denkfigur geschuldet. Denn der Leipziger Musikdirektor wurde ja spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer als Kantor, als »Erzkantor« gar, als »fünfter Evangelist« wahrgenommen. Das in der öffentlichen Wahrnehmung übermächtige geistliche Werk warf seinen Schatten auf alle Kompositionen, die nicht für die Kirche bestimmt waren. Der vielseitige

²⁹ Ebd.; Hervorhebungen im Original.

³⁰ Max Rostal: Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 59 (1973), S. 72–78, hier S. 75.

Instrumentalvirtuose Bach wurde vor allem als Organist verstanden, weniger als Cembalist und kaum als Geiger. In seiner monumentalen Bach-Biographie schrieb Philipp Spitta – offenbar unter dem Eindruck von Joseph Joachims Spiel³¹ – schon 1873 über den längeren D-Dur-Abschnitt in der Chaconne:

»Golden fließt es durch die Luft, golden ziehen die Wellen des Stroms und werfen das Bild der Himmelskuppel zurück, der majestätischen, ins Unermeßliche aufragenden! Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu den unglaublichsten Aeußerungen; am Schlusse des Dur-Satzes strömt es wie Orgelklang.«³²

Was lag da näher, als das Klangideal des polyphonen Instruments par excellence, der Orgel, auch auf die Violine zu projizieren. Mit tatkräftiger publizistischer Unterstützung des Theologen und Organisten Albert Schweitzer wurde ein Rundbogen entwickelt, der es erlaubte, Akkorde auf der Violine nicht mehr »möglichst gleichzeitig«, sondern in vollkommener Gleichzeitigkeit zu spielen. Die zum Teil erbittert geführte Kontroverse um die Frage, ob ein solcher Rundbogen eine Spielerei des 20. Jahrhunderts darstellt oder aber irgend etwas mit den Realitäten von Bachs Zeit zu tun hat, kann zwar längst als geklärt gelten: Es gibt kein einziges Indiz dafür, daß das 18. Jahrhundert solche Bögen kannte.

Trotzdem gibt es weiter Adepten dieser orgelmäßigen Aufführung von Bachs Solokompositionen, trotzdem erscheinen weiter Manifeste, die die Überlegenheit eines solchen schlackefreien Akkordspiels anpreisen wollen – nun ausdrücklich nicht mehr um historische Legitimität bemüht, sondern eine ästhetische Überlegenheit behauptend.³³ Motiv ist ein Unbehagen, das Albert Schweitzer 1933 am Prägnantesten formuliert hat:

»Jeder von uns hat schon darunter gelitten, daß wir die herrlichen polyphonen Partien aus der Chaconne oder anderen Werken für Violine solo von Bach nie so hören, wie sie auf dem Papier stehen.«³⁴

Diese Formulierung sollte man sich auf der Zunge zergehen lassen. Musik soll also klingen, »wie sie auf dem Papier steht«! Das läßt sich klanglich demonstrieren mit dem Griff zur Audio-CD, die einer der Propagandisten des Rundbogens, Rudolf Gähler, seinem Buch beigelegt hat.³⁵

31 Vgl. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005, S. 504.

32 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, S. 705–706.

33 Vgl. Rudolf Gähler: *Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?*, Regensburg 1997.

34 Albert Schweitzer: *Der runde Violinbogen*. Zum Bach-Konzert von Konzertmeister Rolph Schroeder im Tonkünstlerverein zu Straßburg, am 24. Januar 1933, in: *Schweizerische Musikzeitung* 73 (1933), S. 197–203, auszugsweise auch in Gähler: *Der Rundbogen*, S. 39.

35 Vgl. Gähler: *Der Rundbogen für die Violine*.

Damit haben wir allerdings das 19. Jahrhundert endgültig verlassen und uns gleichzeitig von der Frage nach dem Umgang vergangener Zeiten mit dem Akkordspiel auf der Geige weit entfernt. Die Debatte um den Rundbogen scheint weit mehr aus der Perspektive der Bach-Rezeption von Interesse als in einem Kontext, in dem es um den Versuch geht, historische Spielweisen so weit wie möglich zu rekonstruieren. Dennoch: Ein derart exzentrisches Klangbeispiel zeigt auf schlagende Weise, welche klangästhetischen Vorlieben und welche Hörerfahrungen uns vom Akkordspiel auf der Geige im 19. Jahrhundert trennen, das für uns in weite, fast unerreichbare Ferne gerückt ist. Denn was wir ›romantische‹ tenuto-Spielweise nennen, ist ganz offensichtlich ein Klangideal, das sich erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Um eine Spielart wiederzuentdecken, die tatsächlich im 19. Jahrhundert gepflegt worden sein dürfte, müssen wir also zunächst von den Prägungen durch Generationen abstrahieren, die sich selbst als ›romantisch‹ verstanden und doch in einer Weise einem technologischen Fortschrittsdenken verhaftet waren, das sie nicht eben empfindlich machte für die Feinheiten des Violinspiels in vormodernen Zeiten.

Beatrix Borchard

Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim

Wer über Streicherpraxis im 19. Jahrhundert forscht, denkt normalerweise an spieltechnische Fragen, an Instrumentenbau, Stimmungsfragen und so weiter. Als aufführungspraktische Quellen dienen alte Schulen, bezeichnete Ausgaben, Dirigierpartituren oder Stimmen mit Eintragungen, ästhetische Schriften, schließlich Aufnahmen, wenn es welche gibt. Selten miteinbezogen werden Rezensionen, musikpolitische Polemiken oder auch etwa in Briefen überlieferte Äußerungen. Die Problematik der Heranziehung solcher Quellen scheint augenfällig: In Briefen überlieferte Äußerungen sind Zufallsäußerungen, in jedem Falle adressierte Äußerungen, und Rezensionen, Essays, musikpolitische Polemiken und so weiter bis zu öffentlichen Stellungnahmen zumeist der Tagesaktualität geschuldet. Was jedoch ist mit dem Repertoire eines Künstlers, einer Musikerin, mit ihren beziehungsweise seinen Spezifika etwa in der Programmgestaltung und Konzepten der Konzertinszenierung? Und was mit seinem oder ihrem Image? Gehören diese Aspekte mit zur historischen Aufführungspraxis?

Wie wir wissen, besteht das, was wir heute im Zeitalter der Massenmedien einen international bekannten Star nennen, aus einer Mischung aus biographischer Person und einer Art Überbau. Dieser Überbau wird umgangssprachlich auch Image genannt.¹ Der amerikanische Soziologe Orrin Klapp sieht die Basis starbezogener Bedeutungen in dem Rückgriff auf Symbolsysteme.² Die biographische Person eines Künstlers, einer Künstlerin wird in ein Symbol transformiert, das heißt in etwas Wahrnehmbares, das auf etwas nicht unmittelbar Wahrnehmbares verweist und dieses repräsentiert.³ Nur als Symbol – so Klapp – kann eine herausragende Persönlichkeit den jeweiligen kulturellen und sozial-politischen Umständen angepaßt und für unterschiedliche kommunikative Zwecke nutzbar gemacht werden.

Auch im Bereich der Kunstmusik ist ein Image Produkt einer bewußten oder auch unbewußten Auswahl und Kombination von Symbolen, die im musikalischen Handeln

- 1 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Silke Borgstedt: ›Maria‹ als Geschäftsmodell. Die Inszenierung eines kulturellen Stereotyps am Beispiel der Sängerinnen Jenny Lind und Madonna, in: *Modell Maria*, Hamburg 2007, hg. von Martina Bick, Beatrix Borchard, Katharina Hottmann und Krista Warnke, S. 223–236.
- 2 Orrin E. Klapp: *Heroes, Villains and Fools*, Englewood Cliffs NJ 1962, S. 11.
- 3 Vgl. Gabriele Köhler: Symbol, in: *Grundbegriffe der Soziologie*, hg. von Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen 1995, S. 356.

des Künstlers, der Künstlerin, im Bühnenverhalten, im Verhältnis zum Publikum und so weiter Gestalt gewinnen. Sie konkretisieren sich zudem in Texten über den Künstler, die Künstlerin, seien es Rezensionen, Biographien, Interviews. Zunächst also die Frage: Was symbolisierte ein Künstler wie Joseph Joachim?

Joseph Joachim (1831–1907) Künstlerjubiläen, Nachrufe und Gedächtnisreden, auch Photos und Gemälde zeugen vom Blick der Zeitgenossen auf eine Persönlichkeit. Als der Geiger, Komponist, Dirigent, Konzertorganisator, Hochschuldirektor, Pädagoge im August 1907 starb, galt er als Verkörperung der gedachten Traditionslinie Bach, Beethoven und Brahms, als *Priester der Kunst*, dessen Arbeit selbstlose Hingabe kennzeichnet, als ein Künstler, der »alle Klüfte, die zwischen Ländern und Völkern sonst bestehen, [...] für die Musik durch seine Kunst überbrückt.«⁴ Diese letzte Charakterisierung ist im Laufe der Jahrzehnte so sehr zu einem Gemeinplatz heruntergekommen, daß es uns schwer fällt, uns in eine Zeit zu versetzen, wo dieser Gemeinplatz noch keiner war, sondern zur Imageentwicklung einer ganz bestimmten Person gehörte. Der Pfarrer, der Joachims Grabrede hielt, verknüpfte die Weltgeltung der Kunstmusik deutscher Provenienz mit einem kulturellen Hegemonieanspruch:

»Ja, nennt es, wie ihr wollt, dieses wunderbare Etwas, ohne das auch die höchste Kunstfertigkeit, wie alles Menschenthum hohler Klang bleibt, nennt es: Liebe zur Sache, Liebe zur Idee – es ist doch im tiefsten Grunde Gottesliebe. Darum: ein deutscher Künstler war's. Es ist wohl keine Überhebung, sondern auch nur dankbare Anerkennung dessen, was unserem Volke von oben herab gegeben wurde, wenn wir sagen: diese völlige Versenkung in die innere Welt ist deutsche Art. Er hatte sie. Auf fremden Boden erwachsen, auf deutschen verpflanzt, hat er auch jene andere deutsche Gnadengabe bewährt: zu allen Völkern allverstehend und allverständlich zu reden in der Weltsprache der Töne.«⁵

Auffällig zunächst die Charakterisierung Joachims als »deutsch«. Bekanntlich war Joachim nicht deutscher, sondern österreichisch-ungarisch-jüdischer Herkunft, deswegen die Formulierung »auf deutschen Boden verpflanzt«. Was in dem Bild des Pflanzens als ein quasi naturhafter Vorgang erscheint, war einer teils bewußten, teils durch die Art der Ausbildung bedingten Entscheidung geschuldet. Von der kulturell gemischten ungarischen Hauptstadt der Dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts führte der Weg für ein sogenanntes Wunderkind gleichsam automatisch nach Wien, in die Hauptstadt des damaligen Kaiserreiches und damit in den deutschen Kulturraum. Die anschließende

4 Vgl. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, 2. Aufl., Wien 2007 (12005) (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6), bes. S. 57–63.

5 Zitiert aus der Rede anlässlich der Beisetzung Joseph Joachims am 19. August 1907, gehalten von Wilhelm Nithack-Stahn, Pfarrer an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin, zit. nach Borchard: *Stimme und Geige*, S. 58.

Entscheidung, nicht nach Paris, damit in einen anderen Kulturraum zu gehen, um sich von dort aus als Solist durchzusetzen, sondern nach Leipzig, bedeutete einen weiteren Schritt in Richtung auf das Image eines deutschen Geigers und verdankte sich wiederum der jüdischen Herkunft Joseph Joachims. Denn Leipzig hieß damals Felix Mendelssohn Bartholdy und dieser war seinen Weg stellvertretend für das aufgeklärte Judentum seiner Zeit gegangen. Die Krönung von Joachims weiterer Entwicklung, die über die Stationen Weimar, dann Hannover nach Berlin und damit in die preußische, bald deutsche Hauptstadt führte, war ab 1868 bis zum Tode die Funktion des Leiters der einzigen staatlichen Musikhochschule auf deutschem Boden. Verknüpft mit dieser Funktion war seine Mitgliedschaft in der Musiksektion der Akademie der Künste, der höchsten Musikbehörde des Wilhelminischen Kaiserreiches. Dieser Aufstieg machte den Geiger zum national und international anerkannten Repräsentanten einer Musikkultur, die sich als spezifisch deutsch verstand. Sie war verbunden mit einer Ausgrenzung von allem, was nicht »ins Bild« paßte.⁶

Die drei B's Von Bach zu Beethoven und zu Brahms, so auch das Motto der Nachrufe auf Joseph Joachim. Hans von Bülow hatte diese drei Namen als ästhetische Formel erfolgreich durchgesetzt.⁷ Von Bülow war als Pianist, Dirigent, Herausgeber und Rezensent ein streitbarer Politiker, Joachim hingegen weder ein intellektueller Künstler noch ein Redner. Als Musiker stand er jedoch durch seinen Interpretationsstil, seine Programmgestaltung sowie seine pädagogische Arbeit, deren subkutane Wirkung nicht hoch genug einzuschätzen ist, wie von Bülow für die Idee einer Vorherrschaft der deutschen Instrumentalmusik mit Beethoven als »Centralsonne der modernen Tonwelt« (Hans von Bülow) und Brahms als legitimen Beethoven-Erben. Was angeblich Brahms und Beethoven über ihren Rang als Komponisten hinaus miteinander verband, war aus der Sicht beispielsweise eines so tonangebenden Musikkritikers wie Eduard Hanslick eine ähnliche Persönlichkeitsstruktur, die sich im »strengen ethischen Charakter« ihrer Musik niederschläge, der »das Große und Ernste, Schwere und Komplizierte« gemeinsam sei.⁸ Der Schritt von dieser Bestimmung zu einer geschlechtsspezifischen Zuordnung war

6 Vgl. Beatrix Borchard: Groß – deutsch – männlich? Groß – männlich – deutsch? Zur Rolle Joseph Joachims für das deutsche Musikleben der Wilhelminischen Zeit, in: *Die Tonkunst* 1 (2007), H. 3, S. 218–231.

7 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), bes. S. 92–106.

8 Auf den Spuren Beethovens: Johannes Brahms – der legitime Nachfolger Ludwig van Beethovens?, in: Michael Ladenburger und Otto Biba: *Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven. Zeugnisse einer künstlerischen Auseinandersetzung*, Beethoven-Haus in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausstellungskatalog, Bonn 1997, S. 5–7.

klein. So galt als männlichster aller männlichen Komponisten bereits seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Beethoven.⁹ Genie als Wesensmerkmal der schöpferischen Person rückte Beethoven in die Nähe des Göttlichen, machte ihn zum gottgleichen Tonschöpfer.¹⁰ Gott jedoch konnte nur männlich gedacht werden.

Die Namen Bach-Beethoven-Brahms stehen also auch für eine männliche Reihe, und zum Attribut des Männlichen trat bereits bei Adolf Bernhard Marx das des Nationalen.¹¹ Beethoven wurde zum ersten »National-Helden der deutschen Musik«. ¹² Bald folgte Bach, schließlich Brahms.¹³ Die Beispiele für die Verknüpfung von ästhetischen, ethischen, nationalen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen sind zahllos. Bleiben wir jedoch beim Image der deutschen, damit männlichen, sachlichen Vortragsart als einer der wesentlichen Zuschreibungen, die sich auf Joseph Joachim als Interpreten richteten.

Während der Virtuose als Typus etwa von Adolph Weissmann als eine theatralische und geschlechtsambivalente Figur präsentiert wird,¹⁴ wurde der Name Joseph Joachim schon früh mit einer Gegenwelt zur Welt des Schauspiels verknüpft. Sein Spiel stand für das Geistige der Musik statt für die Präsentation des Körpers, für das Hören statt des Sehens, für »intensive Mitarbeit« des Einzelnen statt für die Verführung der Massen. So heißt es etwa in einem Gedenkartikel zehn Jahre nach Joachims Tod:

»Denn sein Spiel berauschte nicht und machte nicht trunken, aber es machte froh und glücklich und ließ alles Erdschwere weit hinter sich: daher war es ein Erlebnis, ein hoher geistiger Gewinn. [...] Der gebildete Zuhörer will und muß selbst an dem Aufbau des Werkes beteiligt sein; für ihn ist Musikhören ein Akt intensiver Mitarbeit, nicht bloßen passiven Genusses. Die größte Forderung an den reproduzierenden Künstler der Gegenwart und der Zukunft heißt, so zu spielen, daß dieses aktive Zuhören möglich ist. Die Erfüllung dieser Forderung ist die schwerste Aufgabe für den Künstler, denn das Werk soll nicht in der Verzerrung erscheinen, sondern rein und klar wie im Spiegel. Und ein

- 9 Vgl. Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart und Weimar 1992.
- 10 Vgl. Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a. M. 1986, bes. S. 82–91.
- 11 Vgl. Helmut Kirchmeyer: Ein Kapitel Adolph Bernhard Marx. Über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830, in: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 73–102, bes. S. 85f.
- 12 Vgl. Bauer: *Beethoven*, S. 173–200. Vgl. auch Rainer Cadenbach: *Mythos Beethoven*, Ausstellungskatalog, Laaber 1986.
- 13 Vgl. Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen: Der »deutsche« Bach. Bach, Beethoven und ..., in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 2, Laaber 1999, S. 22–28.
- 14 Adolph Weissmann: *Der Virtuose*, Berlin 1918. Vgl. dazu Beatrix Borchard: *Der Virtuose – ein »weiblicher« Künstlertypus?*, in: *Musikalische Virtuosität*, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhüller, Mainz 2005, S. 63–76.

Spiegel soll das Spiel des echten Musikers sein, wie es das Spiel Joachims war. Joachims Beispiel wird daher noch in weiter Zukunft wirksam sein und anregend auf jeden Künstler, der gleich ihm das Höchste erreichen und die Zeichen der Zeit verstehen will.«¹⁵

Schaut man sich die Kritiken aus den über sechzig Jahren Konzertiertätigkeit an, dann fällt auf, wie früh bereits bestimmte Epitheta mit Joachims Spielweise und -haltung verbunden wurden. Als ein Beispiel unter unzähligen sei Wilhelm Joseph von Wasielewski zitiert:

»Joachims unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahre Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers [...]. Was [...] diesen ersten aller lebenden Violinisten [...] so hoch über das jetzige Virtuositum, 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 nachahmenswertheres 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.«¹⁶

Ein moralischer Unterton ist nicht zu überhören. Wilhelm von Wasielewski war selbst Geiger, erster Schumann-Biograph und Autor einer Geschichte des Violinspiels, in der er Joseph Joachim als Überwinder eines ihm als überholt geltenden Virtuosenideals situiert.

Der Geiger Carl Flesch schließlich akzentuierte in seinem Nachruf mit dem Titel »Was bedeutet uns die Erinnerung an Joseph Joachim?« nicht nur implizit die moralisch-ästhetischen Aspekte von Joachims Image:

»Nun er dahingegangen, ist uns sein Name mehr als die Erinnerung an den großen Geiger und Menschen: er bedeutet für uns ein Programm fürs Leben – das der künstlerischen Würde und Ehrlichkeit.«¹⁷

Echtheit, Wahrheit, Würde, Ehrlichkeit – diese Begriffe fallen etwa auch bei Eduard Hanslick, der nicht müde wurde in zahllosen Rezensionen Joseph Joachim als einen »durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen vollendeten Musiker« zu preisen.¹⁸

Die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, das ›Opfer des Ichs‹ – diese Forderungen erscheinen heute im Bereich der klassischen Musik als selbstverständlich.

15 Joseph E. Müller: Joseph Joachims Wirken im Lichte der Gegenwart, in: *Neue Musik-Zeitung* 38 (1917).

16 Selbstzitat einer Kritik vom November 1860 in: Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*, 8. Aufl., Leipzig 1927 (1868), S. 498.

17 *Die Musik* 7 (1907/08), H. 1 (1. Oktoberheft), S. 45.

18 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre (1870–1885)*. Kritiken, Berlin 1886, S. 153.

Denn zur Vorstellung einer absoluten Musik gehört notwendig die Rolle des Priesters als Vermittler zwischen Gott/Komponist, dem Tonschöpfer, und dem Volk/den Zuhörern/der Gemeinde. Seine Arbeit darf nicht Selbstdarstellung, sondern muß Dienst sein. Dennoch erhalten diese Formulierungen im politischen Kontext der Nationalstaatsbildung, die sich in Abgrenzung gegen andere Kulturen vollzog, einen anderen Klang. Für diesen Prozeß wurde Joseph Joachim zum Symbol, nicht zuletzt auch durch seine, dank seiner Funktion und Ausstrahlung als Berliner Musikhochschuldirektor und Lehrer ganze Generationen von Geigern und Geigerinnen prägende Repertoirepolitik.

Solorepertoire Überblickt man die Programme aus Joachims über sechzigjähriger Konzertiertätigkeit, so stößt man auf ein zunächst überraschendes Phänomen: Während er als Quartettspieler in seiner Abonnementreihe in der Berliner Sing-Akademie nicht ein Programm wiederholte, konzentrierte er sich als Solospieler im wesentlichen auf wenige Werke. Das am häufigsten gespielte Stück war Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo (BWV 1004). Der *Chaconne* entspricht im Bereich der Konzertliteratur Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61. Beide Werke begleiteten ihn sein ganzes Künstlerleben.

Bei den Solostücken ohne Orchester stellt sich die Situation entsprechend der Konzertliteratur dar. In großem Abstand zur *d-Moll-Chaconne* (BWV 1004) folgen Tartinis *Teufelstriller-Sonate*, die beiden Violinromenzen von Beethoven und ab Anfang der 1870er Jahre als Paradestücke einzelne der von ihm selbst für Violine bearbeiteten *Ungarischen Tänze* von Johannes Brahms.¹⁹ Als Zugabe werden in den Kritiken am häufigsten einzelne Sätze aus Bachs Soloviolinsonaten oder Joachims Bearbeitung des Schumannschen *Abendlied* op. 85,2 genannt.²⁰

Daß der Geiger bestimmte Stücke bewußt nicht in der Öffentlichkeit spielte, weil er, modern formuliert, ein bestimmtes Image aufrechterhalten wollte, darauf verweist eine briefliche Bemerkung seiner Frau gegenüber dem Musikschriftsteller Adolph Kohut, der sie als Grundlage für eine Veröffentlichung über Joseph Joachim²¹ schriftlich befragt hatte:

- 19 1871 erschienen die ersten beide Hefte bei Simrock. Sie enthalten Bearbeitungen der *Tänze* Nr. 1–5 (Heft 1) und der Nr. 6–10. Die Hefte 3 und 4 erschienen 1880 mit den *Tänzen* Nr. 11–16 und 17–21.
- 20 Ursprünglich für Klavier zu vier Händen komponiert, bearbeitete Joachim das Stück 1862 zunächst für Violine und Orchester, dann auch für Violine und Klavier und spielte es in beiden Versionen je nach Konzertzusammenhang.
- 21 Adolph Kohut: *Josef Joachim. Ein Lebens- und Künstlerbild. Festschrift zu seinem 60. Geburtstag*, am 28. Juni 1891, Berlin 1891.

»Ich glaube daß man jetzt oft genug J. nicht so hoch u. groß hält, als er in Wahrheit ist. Unparteiische Richter welche genug von Violine verstünden müßten ihm auch als Techniker die erste Stelle zuweisen. Ich habe oft genug ihn, seine Art einzelne Stellen zu spielen mit der Art Sarasate's u. Anderer vergleichen können u. stets gefunden, daß er alles größer, kühner u. feuriger vorträgt – auch ›Virtuosentückchen‹ kühner u. eleganter spielt, als die andern, wenn er dies freilich nur für sich allein in seinem Studierzimmer vollbringt – weil er öffentlich sich nur als Priester des Allerschönsten u. Höchsten zeigen will.«²²

Bach Geprägt durch Felix Mendelssohn Bartholdy, seinen Theorielehrer Moritz Hauptmann, den Geiger Ferdinand David sowie durch Robert und Clara Schumann rühmte man Joseph Joachim schon früh als einen der wichtigsten Bach-Interpreten seiner Zeit. So verwundert es nicht, daß er bei der Eröffnung des Bach-Hauses in Eisenach im Jahre 1907 als erster das Haus betreten durfte. Dabei beruhte sein Ruhm im wesentlichen auf der Interpretation eines einzigen Stückes von Bach, eben der *Chaconne*.²³ Gerade dieses Stück wurde im Sinne romantischer Musikästhetik als tönende Philosophie gehört.²⁴ Ein Geiger als Philosoph? Konnte es einen größeren Gegensatz zu der dämonischen Figur des Teufelsgeigers Paganini auf der einen Seite und der einer eher handwerklich orientierten Gestalt eines Louis Spohr auf der anderen Seite geben?

In den Kontext der Frage nach dem, was Joseph Joachim symbolisierte, gehört auch, dass sich Joseph Joachim lange Zeit weigerte, eine bezeichnete Ausgabe der *Chaconne* herauszugeben. Seine Gründe erläuterte er ausführlich in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 6. Mai 1879:

»Gehrter Herr Dörffel!

Ihr Herr Sohn hat mir Ihren Wunsch, die *Chaconne* betreffend übermittelt. Vor allen Dingen muß ich Ihnen da meinen warmen Dank für die herzlich anerkennende Art, in der Sie mir aussprechen daß Sie an meiner Wiedergabe Bachscher Sachen Freude hatten, ausdrücken. Schon um Ihnen dafür auch etwas angenehmes zu erweisen, möchte ich nun Ihrem Verlangen nachkommen, die *Chaconne* nach meiner Art zu ›bezeichnen‹ und namentlich die *Arpeggien* auszuschreiben. Aber wenn ich darüber nachdenke, so muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: denn was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektierten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das

²² Zit. nach Borchard: *Stimme und Geige*, S. 502.

²³ Vgl. zur Sonderstellung der *Chaconne*: *Bach-Lexikon*, hg. von Michael Heinemann, S. 136 f. Neben der *Chaconne* als Einzelnummer nahm Joachim im Laufe der Jahre nach und nach auch die C-Dur-Sonate (BWV 1005) und andere Solosonaten in sein Repertoire auf. Unter den Violinkonzerten spielte er, wie erwähnt, das a-Moll-Konzert (BWV 1041) und das d-Moll-Doppelkonzert (BWV 1043) öffentlich sowie einzelne Sätze aus verschiedenen Suiten, wie etwa aus der E-Dur-Suite (BWV 817).

²⁴ Vgl. Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 705 f. Zum Begriff ›tönende Philosophie‹ vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

andere Mal nüancierte, nicht an sich trug. Die Wirkung der Arpeggien z. B. liegt für mich darin, ein breit angelegtes Crescendo derartig auszuführen, daß mit Steigerung der Tonstärke sich gegen Ende hin allmählich 5 und dann 6 Noten aus den vier 32steln entwickeln, bis die sechs Noten die Oberhand behalten, wo dann auch der Baß markierter hervortritt. Wann ich anfangs mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: er wird je nachdem ich einmal früher oder später crescendire wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im piano oder im forte ansprechen, dünneren oder dickeren Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Täte man's in einer oder der anderen Manier, so würde der Bachsche Text zu subjektiv gefärbt dastehn. – Und da sind wir leider an dem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir (ich darf es Ihnen an dieser Stelle gestehen) z. B. schon Davids in vieler Hinsicht höchst verdienstliche Arbeit bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern Exemplaren als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man arrangiert heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen – (die eigenen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!). Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die Composition hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eigenem Verständnis ergibt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht – indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressieren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzuleiten, wobei gewiß manches von David Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kann, der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. Aber in Bausch und Bogen führt unser modernes für Conservatorien »zum Gebrauch herzurichten« zur Manier. Schon deshalb, weil manche oft gerechtfertigte leise Vortragsregung durch aufschreiben geradezu vernichtet wird – ein gestochenes cresc:[endo] mf, f, ff sieht Einen gar derb an, und hört sich noch härter und aufdringlicher an in Ton übersetzt! – Aber nun habe ich nicht nur Ihnen Ihren schmeichelhaften Wunsch nicht erfüllt, sondern auch noch eine Art langweiliger Vorlesung gehalten, und ich habe nichts zu meiner Entschuldigung vorzubringen, als daß wenigstens Ihnen gegenüber meiner Gesinnung unrecht geschehen würde, wenn Sie sagten: qui s'excuse s'accuse. Ich hätte gern willfahrt.

In vorzüglicher Hochachtung Joseph Joachim«²⁵

Der Name Bülow fällt hier nicht, doch impliziert dieser Brief die Ablehnung von Phrasierungsausgaben und zeigt, wie vorsichtig man mit den Ausgaben, die wir von Joachim haben, umgehen muß, wenn es um aufführungspraktische Fragen geht. Hans von Bülows Ziel war es, die Interpretation eines Notentextes so genau wie möglich festzulegen.²⁶ Joachim hingegen konnte und wollte nicht seine Deutung – er spricht von »subjektiver Färbung des Textes« – und ihre immer wieder andere technische Umsetzung festschreiben und damit kraft seiner Autorität kanonisieren. Der Brief an Dörffel zeigt, wie prägend die Vorstellung der Unwiederholbarkeit des musikalischen Ereignisses für Joachims Selbstverständnis war. Aus seiner Sicht entstand das musikalische Kunstwerk während

²⁵ Georg Kinsky: Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach, in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), S. 98 ff.

²⁶ Vgl. Hinrichsen: *Interpretation*, S. 156–230.

einer Aufführung immer wieder neu. Deswegen konnte eine Notenausgabe bestenfalls Dokument einer Realisierungsmöglichkeit unter anderen sein. Wenn sich Joachim gleichwohl am Ende seines Lebens doch noch von Andreas Moser zu einer Interpretationsausgabe bestimmen ließ, ist dies kein Beweis für einen Sinneswandel in dieser Frage. Vielmehr trieb ihn wie von Bülow und viele andere Interpreten das Bedürfnis, Spuren zu hinterlassen. So heißt es im Vorwort zu der mit Moser herausgegebenen Violinschule:

»Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat, und die von mir komponierten Kadenzen zur Verfügung erhält.«²⁷

Auch diese Ausgabe kann folglich nur eingeschränkt als Basis für aufführungspraktische Rekonstruktionsversuche herangezogen werden.

Entsprechendes gilt, wenn auch aus anderen Gründen, für die wenigen Aufnahmen, die Joachims Spiel dokumentieren. Zwar spielte Joachim noch einige Stücke ein, aber die technischen Möglichkeiten waren begrenzt und die *Chaconne* wäre allein wegen ihrer Länge nicht aufzunehmen gewesen. Unter den wenigen erhaltenen Tondokumenten von Joachims Spiel finden sich zwei Bach-Aufnahmen: das Adagio aus der g-Moll-Violinsonate (BWV 1001) und die *Bourrée* aus der h-Moll-Solopartita (BWV 1002). Joachim spielte die beiden Stücke im Jahre 1903 ein, als er bereits 72 Jahre alt war. Trotz des Rauschens hört man deutlich den am Gesang orientierten Vortragsstil mit Portamento und sparsam eingesetztem Vibrato, das im Sinne einer Verzierung zu verstehen ist. Kennzeichnend ist seine Tongebung: Joachim zeichnete sich, zeitgenössischen Urteilen zufolge, vor allem in späteren Jahren nicht durch einen sinnlichen Ton aus, wie beispielsweise seine Konkurrenten Pablo Sarasate oder auch Fritz Kreisler. So klingt sein Spiel weniger virtuos als verinnerlicht, die Phrasierung ist bis ins letzte ausgefeilt. Sie ist ganz auf die Belebung des Details gerichtet, auf den plastischen Ausdruck der Melodie und

27 Joseph Joachim und Andreas Moser: *Violinschule. Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von Joseph Joachim*, 3 Bände, Berlin 1905, Vorwort.

die Durchsichtigkeit des Stimmgeflechts. Das von den Zeitgenossen so gerühmte kontrastreiche Spiel, die scharfe Rhythmik und die elastische Kantilene²⁸ hingegen sind kaum zu hören. Der freie Umgang mit Zeit jedoch ist frappierend und bestätigt Otto Klemperers Bemerkung, daß auch der alte Joachim seine ungarischen Wurzeln nicht leugnete.²⁹ Bezogen auf Joachim als Bach-Interpreten haben wir es also mit höchst heterogenem Quellenmaterial zu tun.

Beethoven Beethovens Violinkonzert blieb seit seinem Londoner Auftritt mit 13 Jahren am stärksten mit Joachims Namen verknüpft, schien doch das Stück dank seines Spiels erstmals für die Hörer in seiner Logik nachvollziehbar. Diese musikalische Logik war offenkundig eine Logik des Gefühls.³⁰ Viel mehr wissen wir nicht, da kein aufführungspraktisches Material im engeren Sinne erhalten ist. Man kann sich nur fragen, ob es vielleicht einen Zusammenhang zwischen der historisch-biographischen Kontextualisierung dieses Werkes wie sie in der Kommentierung des Werkes innerhalb der Joachim/Moserschen Violinschule vorgenommen wurde³¹ und dem Umstand gibt, daß allen Beschreibungen zufolge, das Publikum Joachims Spiel nicht nur als Darstellung eines Stückes erlebte. Joachim wurde, um mit Carl Dahlhaus zu sprechen, nicht nur als Statthalter des ästhetischen Subjekts des Werkes wahrgenommen.³² In Joachim schien vielmehr der Komponist auch biographisch präsent.³³ So schreibt der nicht eben zur Emphase neigende Johannes Brahms im Jahre 1855 an Joachim:

- 28 Vgl. dazu auch den Joachim-Artikel in der alten MGG von Wolfgang Boetticher in: MGG, Bd. 7, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1958, Sp. 56–64.
- 29 Peter Heyworth: *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974, S. 36. Vgl. auch Joachim W. Hartnack: *Große Geiger unserer Zeit*, Zürich 1983, S. 97f. Hartnack rühmt Joachims »männlich-energiegeladenes, außerordentlich temperamentvolles und bei aller Lyrik unsentimentales Spiel.« Martin Elste geht in seiner Veröffentlichung *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Kassel und Stuttgart 2000, trotz Joachims stilprägender Rolle als Bach-Interpret nicht detailliert auf die beiden Aufnahmen ein.
- 30 Der Begriff der musikalischen Logik wurde von Johann Nikolaus Forkel geprägt. Vgl. Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788.
- 31 Wie im Vorwort zu der gemeinsam mit seinem Schüler Andreas Moser herausgegeben Violinschule: Joachim und Moser: *Violinschule*.
- 32 Carl Dahlhaus: *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 307f. Vgl. auch Danusers Vorwort in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), Abschnitt »Interpretensubjektivität«, S. 34ff.
- 33 Vgl. Mosers Beschreibung der Feiern zum 50. Künstlerjubiläum in: Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearb. und erw. Ausgabe in zwei Bänden, Berlin 1908–1810, hier Bd. 2, S. 273 und 344ff.

»Immer und immer erinnert mich das Konzert an unsere erste Bekanntschaft, von der Du freilich nichts weißt. Du spieltest es in Hamburg, es muß viele Jahre her sein, ich war gewiß Dein begeistertster Zuhörer. Es war eine Zeit, in der ich noch recht chaotisch schwärmte und es mir gar nicht darauf ankam, Dich für Beethoven zu halten. Das Konzert hielt ich so immer für Dein eigenes.«³⁴

In dieselbe Richtung geht etwa Hans von Bülow's Äußerung nach einem Auftritt Joachims in Berlin: »Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven hat selbst gespielt.«³⁵ An dieser Bemerkung wird der Unterschied zwischen Joachim und heutigen Solisten hinsichtlich Rolle und Selbstverständnis des Instrumentalisten vor der Erfindung der Schallplatte deutlich. Gleichzeitig zeigt sich, daß es keinen Widerspruch zwischen Joachims Image der Sachlichkeit und der von dem Musiker in seinem Brief an Dörffel formulierten notwendigen Subjektivität und Situationsgebundenheit jeder seiner Aufführungen gibt. Entscheidend ist vielmehr, daß Produktion und Reproduktion in diesem Kontext nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen.³⁶

Joachim trug durch seine Arbeit wesentlich zur Verbreitung von Beethovens Werken wie auch zum Beethoven-Kult bei. Abgesehen vom Violinkonzert war es vor allem sein Einsatz für die späten Quartette, der seine europaweite Geltung als Beethoven-Spieler begründete.³⁷ Daß ihm wie unter den Bach-Interpreten auch unter den Beethoven-Interpreten ein besonderer Platz eingeräumt wurde, wurde besonders deutlich anlässlich seines 50. Künstlerjubiläums, als ihm als »dem berufensten Kündler Beethovenscher Kunst, die Übernahme der Ehrenpräsidentschaft« des Vereins Beethovenhaus in Bonn angetragen wurde.³⁸ Während des zweiten Bonner Kammermusikfestes,³⁹ im Rahmen dessen ausschließlich Werke von Beethoven zur Aufführung kamen, spielte das Joachim-Quartett in Beethovens Geburtszimmer die *Cavatine* aus op. 130 und das *Adagio* aus dem *Harfenquartett* op. 74 auf den Streichinstrumenten des Komponisten. Monumentalisie-

34 Johannes Brahms an Joseph Joachim, ca. 22. 2. 1855, abgedruckt in: Andreas Moser: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, 2 Bände, Berlin 1908, hier Bd. 1, S. 91f.

35 Adolph Weissmann: *Berlin als Musikstadt*, Berlin und Leipzig 1911, S. 250. Vgl. auch Eduard Hanslick über Joachims ersten Auftritt in Wien mit Beethovens Violinkonzert im Frühjahr 1861, in: Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898, S. 166–170.

36 »Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerks ab,« so Franz Liszt im Kontext eines Aufsatzes über Clara Schumanns Rolle für das Werk ihres Mannes. Franz Liszt. *Gesammelte Schriften*, hg. von Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 196.

37 Nicht die späten Quartette spielte Joachim am häufigsten, sondern vor allem op. 130, 95 sowie 59,1 und 2.

38 Vgl. Rainer Cadenbach: Joseph Joachims Programme. Die große Zeit seiner Bonner Kammermusikfeste von 1890 bis 1907, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 10 (1995), H. 2, S. 40–57 (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft).

39 Das erste Kammermusikfest fand vom 11. bis zum 15. 5. 1890, das zweite vom 10. bis zum 14. 5. 1893 statt.

rung und Biographisierung des Werkes gingen bei dieser Inszenierung Hand in Hand. Die immer neue Blüten treibende Heldenverehrung, die man Beethoven im 19. Jahrhundert angedeihen ließ, warf auch einen Abglanz auf Joseph Joachim als dessen Stellvertreter auf Erden. Beim dritten Kammermusikfest, das kurz nach dem Tode von Johannes Brahms⁴⁰ vom 23. bis zum 27. Mai 1897 stattfand, standen auch Werke von Brahms als legitimum Nachfolger von Beethoven auf dem Programm.

Brahms Joachims Autorität als Hochschulleiter beruhte wesentlich auf seiner künstlerischen Freundschaft mit Johannes Brahms. Seine Rolle bei der Entstehung verschiedener Konzerte, vor allem des Violinkonzertes op. 77 und des Doppelkonzertes op. 102, soweit sie sich in Handschriften und Briefen nachweisen läßt, ist aufgearbeitet und muß hier nicht weiter erläutert werden.⁴¹ Im vorliegenden Kontext ist jedoch entscheidend, wie Joachim durch seine Programmpolitik Johannes Brahms in die Reihe der klassischen Meister gleichsam klingend einschrieb, sind doch die Joachimschen Quartettabende in der Berliner Singakademie ein Musterbeispiel für gezielte Programmpolitik.⁴² In wechselnden Besetzungen, aber stets mit Joachim als Primarius, trat das nach ihm benannte Quartett 36 Jahre lang jeweils achtmal pro Saison auf, spielte also insgesamt 288 Programme, ohne auch nur eines zu wiederholen.⁴³ Die einzelnen Stücke erklangen nicht in chronologischer Reihenfolge, und wurden in immer wieder neue musikalische Konstellationen gebracht. Das den Programmen zugrunde liegende Konzept zeigt, daß Joachim mit seinen Quartettabenden einen kammermusikalischen Kanon etablieren wollte. Dieser bestand nicht aus einigen wenigen (Meister-)Werken, sondern umfaßte cum grano salis das gesamte Streichquartettsschaffen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms.

Neben den Werken der genannten Komponisten, die bis heute zur klassischen Streichquartettliteratur zählen, gehörten für Joachim noch das Es-Dur-Quartett und das d-Moll-Quartett von Cherubini zu dem zu etablierenden Repertoire. Louis Spohr berücksichtigte er hingegen als Komponisten in diesem Bereich nicht mehr, obwohl er sich

⁴⁰ Johannes Brahms starb am 3. April 1897.

⁴¹ Otto Schnirlin-Berlin: Brahms und Joachim bei der Entstehung des Violin- und des Doppelkonzertes von Johannes Brahms, in: *Die Musik* 21 (1928), S. 101–110, und Boris Schwarz: Joseph Joachim and the Genesis of Brahms' Violin Concerto, in: *Musical Quarterly* 69 (1983), S. 503–523. Günther Weiss-Aigner: Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms, in: *NZfM* 135 (1974), S. 29–41. Vgl. auch ders.: *Johannes Brahms Violinkonzert D-Dur*, München 1979 (Meisterwerke der Musik, H. 18).

⁴² Vgl. Borchard: *Stimme und Geige, Kanonisieren und Tradieren: Quartettsoireen*, S. 618 f.

⁴³ Vgl. Borchard: *Stimme und Geige, Anhang, Repertoireauswertungen*, hier besonders die Quartettprogramme.

in seinem Solorepertoire nach wie vor intensiv für dessen Werke einsetzte. Außer Cherubini, Dvořák und Rubinstein, und diese auch nur sehr vereinzelt, waren nur deutsche Komponisten in diesen Programmen vertreten. Joachims Programme waren eindeutig historisch orientiert. Bis auf Werke von Brahms wurden zeitgenössische Kompositionen zumeist nur einmal und teilweise auch nur im Rahmen reiner *Novitätenabende* erprobt. Quartette süddeutscher Komponisten wie Rheinberger, Raff, Goldmark, der Brüder Lachner, aber auch von Max Bruch oder Carl Reinecke fehlen dagegen gänzlich.

Offenkundig betrachtete es Joachim nicht als seine Aufgabe, sich für die Weiterentwicklung der Quartettliteratur zu engagieren. Seine Programme stehen in ihrer historisierenden Tendenz vielmehr für das »zum Dogma versteinerte offizielle Bild der Gattung«. ⁴⁴ Der einzige zeitgenössische Komponist im Bereich der Kammermusik, für den sich Joachim konsequent einsetzte, war sein Freund Johannes Brahms. Alle Brahms-Werke wurden mehrfach aufgeführt und immer wieder in andere historische und musikalische Zusammenhänge gestellt. Damit ordnete Joachim Johannes Brahms von vornherein unter die Musterautoren der Streichquartettliteratur ein. Damit können die Joachimschen Quartettabende – wie bereits erwähnt – als ein Beispiel für gezielte, auf Ausgrenzung von allem nichtdeutschen und anderen zeitgenössischen Komponisten beruhende Programmpolitik dienen, die für die Rezeption von Brahms als *Klassiker* der Kammermusik und als spezifisch *deutscher* Musiker schon zu Lebzeiten entscheidend wurde. ⁴⁵

Konzertinszenierung Der Satz auf den Programmzetteln der Joachimschen Quartettabende in der Singakademie »Während der Musik bleiben die Türen geschlossen« zeigt, daß das Publikum gewohnt war, nach eigenem Gutdünken zu kommen und zu gehen. Erst ab dem 15. Oktober 1903 fehlt er auf den Abendzetteln – ein bestimmtes Verhaltensmuster hatte sich also durchgesetzt. Ein besonders aufschlußreicher Hinweis auf das Selbstverständnis Joachims ist die Angabe, »Kleine Partitur-Ausgaben an der Kasse«: ⁴⁶ Wer in die Noten schaut, blickt nicht auf die Musiker, die sich in diesem Konzertarrangement nur als Vermittler zwischen dem Werk und den Hörern und Hörerinnen ver-

⁴⁴ Vgl. Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel u. a. 1974, S. 301.

⁴⁵ Vgl. Arnold Schering: *Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering*, hg. und eingel. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 284–303.

⁴⁶ Ab 16. 10. 1886: »Kleine Partitur Ausgaben vorstehend genannter Quartette sind an der Kasse zu haben: No. 1 und No 2 à 40 Pf., No 3 à 70 Pf.« Ab 15. 12. 1888 heißt es nur noch: »kleine Partitur-Ausgaben an der Kasse«.

stehen. Die Zuhörer sollten den Notentext mitverfolgen und die Interpretation der einzelnen Werke bewußt nachvollziehen: Der idealtypische Besucher dieser Abende setzte sich mit den aufgeführten Werken auseinander, indem er zu Hause selbst Quartett oder eines der verbreiteten Arrangements für Klavier zu zwei oder vier Händen spielte. Außerdem lag fast die gesamte klassische Quartettliteratur in Taschenformat vor.

»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. 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.«⁴⁷

Die Worte, die Edith Stargardt-Wolff, Tochter der Konzertagenten Louise und Hermann Wolff in ihren Erinnerungen wählt, um die Atmosphäre der Quartettabende einzufangen, sind aufschlußreich: Sie spricht nicht von Publikum, sondern von Gemeinde und Kirche. Anders jedoch als die Wagner-Gemeinde, einem bürgerlichen Massenpublikum, bildeten die Besucher und Besucherinnen der Quartettabende eine ausgesprochene Bildungselite, »um die gemeinsam ein Band der Begeisterung geschlungen war.«⁴⁸ Das Quartett als Inbegriff der Ausgewogenheit von musikalischen Gedanken und musikalischem Ausdruck setzte Wissen voraus.⁴⁹

Die Aura des Religiösen, die speziell das Quartettspiel umgab, war alles andere als neu. Ungewöhnlich war nur die gesellschaftliche Relevanz, die diesen Konzerten beigegeben wurde: Rasch gehörte es in den führenden Berliner Gesellschaftskreisen zum guten Ton, die Quartettabende zu besuchen. Da von Anfang an ein Abonnement pro Zyklus aufgelegt wurde, kam ein großer Teil der Plätze für mehr als dreißig Jahre nicht mehr in den freien Verkauf. Das hohe Bildungsniveau des Publikums war für Berlin charakteristisch. Seit Beginn des Jahrhunderts gab es eine ungebrochene musikalische Bildungstradition, die auf dem ausgeprägten privaten Musikleben und dem pädagogischen Impetus von Musikern und Musikkritikern basierte.

47 Edith Stargardt-Wolff: *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 149.

48 Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922, S. 145.

49 Vgl. dazu Elmar Budde: *Richard Wagner in Berlin*, Vortrag gehalten am 14. 2. 1983 in der Reihe »Wagner zur Diskussion« in der Deutschen Oper Berlin, Abdruck in: *Deutsche Oper Berlin. Spielzeit 1982/83*, Berlin 1983, S. 213–225 (Beiträge zum Musiktheater, Bd. 2), hier bes. S. 223 f.

Vom Selbstverständnis des Publikums als *Gemeinde* war bereits die Rede. Doch auch Joachim verhielt sich auf dem Podium der Sing-Akademie wie zu Hause und als ob die Zuhörer seine persönlichen Gäste wären: Nach Andreas Mosers Zeugnis unterhielt Joachim sich vom Podium aus mit dem einen oder anderen, gab zur Begrüßung die Hand, plauderte und scherzte, so daß das Quartettspiel wie eine Fortsetzung der Unterhaltung mit dem Publikum wirkte, nun mit Musik.⁵⁰ Gleichzeitig standen die Konzerte des Quartetts in engem Bezug zu Joachims eigener häuslichen Musizierpraxis wie auch zu derjenigen seiner Zuhörer: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es überall zahllose Hausquartette, die teilweise auch in den Ferien nicht auf das Quartettspiel verzichten wollten und sich an der Ostsee oder wo auch immer sie hinreisten, Musikpavillons errichteten. Die einzelnen Mitglieder des Joachim-Quartetts spielten regelmäßig in privaten Kreisen in anderen Formationen und Proben fanden in verschiedenen Privatwohnungen statt.

Kulturpolitische Implikationen In den Akten zur Hochschulgründung im Jahre 1869 ist nachzulesen, daß die Veranstaltung öffentlicher Quartettabende nicht nur erwünscht, sondern sogar im Statut der Hochschule verankert wurde. Parallel zur Gründung der Berliner Musikhochschule eingerichtet, sollten die Konzerte des Joachim-Quartetts nicht nur als »Vorbild für die Schüler und zum Genuß des Publicums dienen, sondern gleichzeitig als Mittel zur Bildung der Nation«. ⁵¹ Der Nationalgedanke hatte in unterschiedlicher Ausprägung bei allen europäischen, überwiegend aus privater Initiative entstandenen Hochschulgründungen des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle gespielt. Die Berliner Hochschule jedoch ging auf staatliche Initiative zurück und mit ihrer Gründung war ausdrücklich der Auftrag verbunden, zur »Festigung des deutschen Nationalcharakters« beizutragen.⁵² Denn – so die Argumentation –

»es ist eine psychologische Tatsache, daß die tiefstnigsten Denker auch im Gemüthsleben die reichsten, unendlichsten sind; und das deutsche Volk, welchem vorzugsweise die Arbeit des Gedankens beschieden ist, hat von jeher in schwärmerischster Empfindung und jenseitigem Sehnen alle anderen übertroffen. Und ebendarum ist bei ihm die Musik einheimisch und nirgend die wahre Tiefe dieser unsäglichen Kunst so ausgekostet, wie bei dem deutsche Volke.«⁵³

Das dieser Zuweisung zugrunde liegende gedankliche Muster verdankt sich einer Verbindung zwischen der Bestimmung des spezifisch »Deutschen« in Abgrenzung zu allem »Nicht-Deutschen« im Sinne von »Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit« und der Bestim-

⁵⁰ Moser: *Joseph Joachim*, 2. Ausg., Bd. 2, S. 205.

⁵¹ Vgl. Borchard: *Stimme und Geige*, S. 542–545.

⁵² Vgl. Borchard: *Stimme und Geige*, S. 369 f.

⁵³ Eduard Krüger: *Hegel's Philosophie der Musik*, in: *NZfM* 7 (1842), S. 30.

mung des »Deutschen« als des Universellen, der großen Synthese.⁵⁴ Die Quartettabende Joseph Joachims stehen für die kulturpolitische Dimension dieser Idee: Hier findet sich ein feststehendes Ensemble, das unabhängig von Marktgesetzen über Jahrzehnte zusammenarbeiten konnte. Das Publikum bestand aus Kennern, vor denen sich die Erweiterung des bereits bestehenden Kanons vollzog; und zwar um noch unbekannte Quartette bereits anerkannter Autoren und um neue Komponisten wie Schubert, Schumann und Brahms. Die Erweiterung führte durch die Konzentration auf eine Gattung gleichzeitig zu einer Verengung, die mit einer Nationalisierung und Hierarchisierung innerhalb der Gattung und gegenüber anderen musikalischen Ausdrucksformen einherging.

Joachim symbolisierte demnach nicht nur die »Weltsprache« der deutschen Instrumentalmusik, sondern auch den Universalanspruch des Deutschen, gerade weil er zwar in sprachlicher Hinsicht und in Fragen seiner ästhetischen Haltung als Deutscher galt, nicht jedoch im nationalen und ebensowenig in dem, was die Nationalsozialisten später dann im rassistischen Sinne deutsch nannten. Daß er zum Symbol wurde, bestimmte sowohl Joachims eigenes kulturelles Handeln als auch die Rezeption seiner künstlerischen Arbeit. Somit ist das, was er symbolisierte, Teil seiner Aufführungspraxis und für diese entscheidender als etwa Fingersätze und Phrasierungen.

54 Vgl. dazu Bernd Sponheuer: Zur Kategorie des ›Deutschen‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, in Zusammenarbeit mit der Staatsoper unter den Linden hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.

Renato Meucci

Changes in the role of the leader in 19th-century Italian orchestras

In a paper on Italian operatic orchestras of the 18th and early 19th century I dealt in some length with the role then played by the leader of the ensemble.¹ This involved the twofold practice of performing and conducting at the same time, a function called here-after ›leader/conductor‹, customary in Italy throughout the 18th century and well into the first half of the following one.² Beginning in the 1830s, however, a significant change began to develop which ultimately left conducting in the hands of one person, a conductor in the modern sense of the term. In Italy this was only fully achieved in the 1860s and 70s, much later than in most other countries.³

In discussing this process the primary texts to be considered are: Galeazzi (1791), Scaramelli (1811), Paganini (1835/36), Belgiojoso (1840 ca.), Biscottini (1846) and Folegatti (1874). The first two are acknowledged sources, yet deserve a brief commentary and the last is an unknown text while the others are less familiar, having been examined only once in modern studies.

To this evidence must be added a number of archival documents,⁴ in particular those related to the orchestra of La Scala which increasingly assumed the leadership among opera houses in Italy.⁵

Observations will be limited to 1) opera orchestras (traditions were very different for the two other performance venues, private halls and churches), 2) instrumental ensembles

- 1 Renato Meucci: *La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini*, in: *Gioachino Rossini 1792–1992. Il testo e la scena*, ed. by Paolo Fabbri, Pesaro 1994, pp. 431–464. An international perspective is offered by Daniel J. Koury: *Orchestral performance practice in the nineteenth century*, Ann Arbor 1986 and, for the preceding period, by Neal Zaslaw and John Spitzer: *The birth of the orchestra. History of an institution, 1650–1815*, Oxford 2004.
- 2 On the subject of violin-conducting see also Spitzer and Zaslaw: *The birth of the orchestra*, pp. 291–393.
- 3 Adam Carse: *The orchestra from Beethoven to Berlioz*, New York 1949, reprint 1969, p. 317. An invaluable contribution is also found in Gregory W. Harwood: *Verdi's reform of the Italian Opera orchestra*, in: *19th-Century Music 10* (1986), pp. 108–134.
- 4 These sources have been investigated by a group of five researchers, whose findings were published under the editorship of Franco Piperno in: *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, in: *Studi Verdiani 11* (1996), pp. 119–221.
- 5 The archival material related to La Scala orchestra is preserved at the Archivio Storico Civico in Milan. It was with great surprise that I found there in 1986 a huge unknown documentation, unsuccessfully sought after beforehand by many scholars, and even considered destroyed during the riots of 1848.

of major theatres, contemporary practices in smaller opera houses having been too unstable to be representative for this study.

With the sole exception of the Florentine theatre La Pergola,⁶ the practice of ›double direction‹ adopted abroad from the beginning of the 19th century, was nowhere common in Italy. It implied the sharing of responsibility between a *Kapellmeister* and the leader, with the former involved in training and conducting singers and choir and the latter dealing with the orchestral members.⁷ Rather, in Italy the first three performances of a work were usually under the leadership of the composer (generally a keyboard player). Further performances were usually taken over by the leader/conductor.

The apparent delay with which the latter's office was transformed in Italy with respect to other countries, must not be judged, however, as a conservative or regressive attitude. A more likely interpretation is that Italian operatic habits depended mainly, if not entirely, on what was best suited to an Italian *melodramma*, that is to say what was appropriate for singers and staging.

Let us begin with the role of the ›leader/conductor‹ in the late 18th century based on descriptions found in the two older sources.⁸

The most careful description is that of Francesco Galeazzi, *Elementi di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (1791).⁹ Galeazzi speaks with great admiration and praise of the orchestra of the Royal Opera House of Turin, then directed by Gaetano Pugnani, and gives a detailed seating plan of the establishment (figure 1).¹⁰

The author further lists some 15 musical skills which the leader/conductor must have: a good ear, an expert knowledge of counterpoint and other rules of composition, a superb rhythmic sense, an authoritative control over orchestral members, the ability to sight-read several measures at once, and, should the singer suffer a memory loss, the capability of leading the orchestra to the appropriate point without the public noticing. In order for these abilities to be fully satisfactory, the leader/conductor must have near him »some skilled bassi [cellos and double basses], an able leader of the second violins, and a well-trained violinist«. ¹¹

6 Gloria Staffieri, in: *Le orchestre dei teatri d'opera*, pp. 196–197.

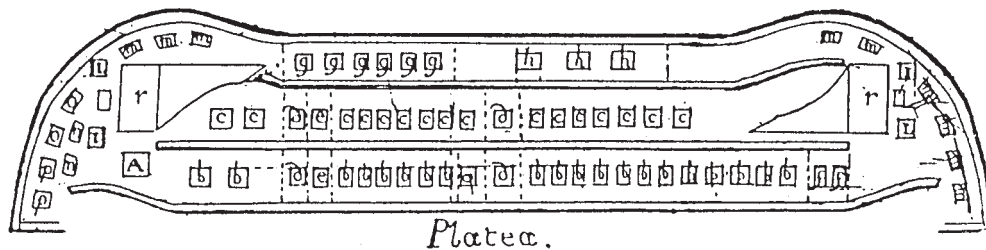
7 Koury: *Orchestral performance practice*, pp. 63–65.

8 Their remarks are summarized here, a closer examination being contained in my study already mentioned.

9 Vol. 1: Rome, Pilucchi Cracas, 1791; vol. 2: Rome, Puccinelli, 1796; reprint Courlay 2002.

10 This well-known document deserves closer study; apart from the normal seating plan for the instrumentalists one can see dashes which specify the seating for players and conductor when performing for ballets (*balli*), usually given between each act of the opera.

11 Galeazzi: *Elementi di musica*, § 301, pp. 224–227.



A	Sito del Direttore dell'orchestra più elevato degli altri	Num. 1	L	Controbassi primi	2
b	Violini Primi	20	m	Bassi; cioè Violoncelli, e Controbassi	9
c	Violini Secondi	16	n	Altri Corni da Caccia	2
d	Oboe	4	o	Timpano	1
e	Clarineti	2	p	Trombe	2
f	Corni da Caccia	2	q	Primo Violino de' Balli	1
g	Viole	6	r	Cembali	2
h	Fagotti	3			
i	Violoncelli primi	2		Totale	75

FIGURE 1 Seating plan of the Turin orchestra, from Galeazzi: *Elementi di musica*, Rome 1791

In the larger theatres in the 18th century it was the practice to have two continuo sections, complete with two harpsichords. A Neapolitan source clearly explains that it served »the comfort of the singers, whenever they are required to be on the opposite side of the stage«. ¹² However, by the early 19th century this practice was falling into disuse as testified by Giuseppe Scaramelli in 1811. In his *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, he remarks: »In some larger theatres it is common to have a [second] cembalo at the end of the violins, but since it is of no value, many have dismissed it«. ¹³ Further evidence can be observed in an early 19th-century drawing of the San Carlo orchestra in Naples by the theatre's architect, Antonio Niccolini (figure 2; see also figure 3).

The leader/conductor can be seen in the more modern central position, as underlined by the accompanying text (1818 ca.), which reads as follows:

»The leader, first violinist conductor, is in the center of an amphitheatric setting, so as to be visible at a glance by the entire ensemble. They are entirely dependent, as a group and individually, on the motion of his bow, their focus being on that unique point, as illustrated by the dotted lines«. ¹⁴

¹² This remark, by the composer Pasquale Cafaro, is reported in an essential article by Ulisse Prota-Giurleo: *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento (da documenti inediti)*, Napoli 1927, p. 27.

¹³ Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, Weiss, 1811, p. 14, note 1.

¹⁴ Complete Italian text in Meucci: *La trasformazione dell'orchestra*, p. 447.

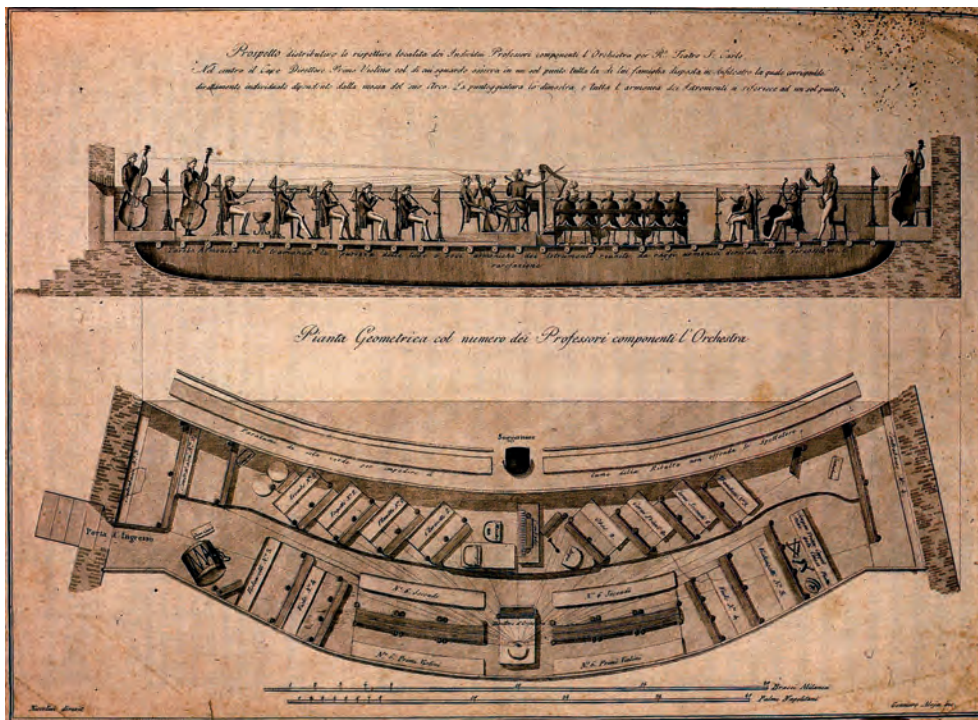


FIGURE 2 Antonio Niccolini: Seating plan of the S. Carlo theatre orchestra, 1818 ca., Naples, Museo Nazionale di S. Martino; anonymous painter



FIGURE 3 View of the interior of San Carlo theatre, 1818 ca., Chantilly, Musée Condé

The transformation of the conducting role By the beginning of the 1830s, however, the need for a further modification became apparent. The first step in this process was that of relocating the groups of string players, then still seated in parallel rows. The orchestra of La Scala – soon to become the leading orchestra in Italy – made this first step in 1833, at the instigation of its leader/conductor, Eugenio Cavallini. The strings were re-positioned in groups of two per each music-stand, with the two front-players of each section seated beside one another.¹⁵ Cavallini's initiative and modification gained the enthusiastic approval of Donizetti whose comments also confirm the continuing practice of assigning the leadership of a work to the composer for the first three performances.

»The principal quartet of the orchestra located in the centre can lead more easily the rest of the instruments; and the composer in the middle of them can (if this be the case) communicate to the leader beside him, both with voice and motion, his preferred tempos, a seating favorable to today's present style.«¹⁶

In a commentary, addressed to the impresario Visconti, Donizetti advises perseverance in maintaining the new orchestral configuration:

»If you have enough wisdom to disregard those who slander, and if you are certain of the advantages, leave the orchestra as it now stands; thus, the followers of antediluvian ideas will eventually discover that the present age too is capable of enlightening improvements in cultivated arts«.

In the same period the piano, which had by then superseded the harpsichord, was also dismissed, and the accompaniment of the thorough bass was thenceforth entrusted to a cello soloist, a practice discussed elsewhere in the present volume by Claudio Bacciagluppi.¹⁷

Two essential documents describe the subsequent stage of the renewal. The first is the project for the Ducal theatre orchestra in Parma (1835/36) by Nicolò Paganini; the second a pamphlet written a few years later by a certain »A. B.«, identifiable as the violin enthusiast Count Antonio Belgiojoso (1801–1858).

The renowned Ducal orchestra was in a state of decline (Galeazzi had considered it one of the »best orchestras in the world«) and in the mid-1830s, Paganini was temporarily engaged in its renewal. Appointed by the sovereign Maria Luigia, Paganini aimed to effectively adapt the orchestra to performing practices as espoused in other countries. The project was perfectly feasible but came to a standstill on a point which Paganini held

¹⁵ Meucci: *La trasformazione dell'orchestra*, p. 451.

¹⁶ Guido Zavadini: *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo 1948, pp. 343–344.

¹⁷ See his article in this volume, pp. 138. An invaluable comment on this continuo practice by the cello player, is to be found in Ottmar Schreiber: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland*, Berlin 1938, pp. 272–274.

of great importance – the actual role of the conductor.¹⁸ Re-reading the preliminary plan envisaged by the celebrated violinist, it is apparent just how far behind Italian performance was from the rest of Europe in 1835:

»In all major orchestras in Vienna, Munich, Berlin, Paris, and London there is a conducting kapellmeister (*maestro di cappella*) located in such a position as to communicate his thoughts to the singers and to the players. He has the score under his eyes on a square piano, which he plays with the left hand, standing if necessary. He gives the different tempos. He marks the measures, like a chronometer. He warns with his eyes, and is therefore the core of the musical ensemble. For many reasons, the first violin cannot take on the demanding requirements of the musical direction, both vocal and instrumental. It is only requested from him to have the quality of an excellent executor of the prescriptions given by the kapellmeister, the sole leader of the orchestra. A conductor at the square piano near the double bass[es] is of little use, because the leadership shared by him and the leader turns out to be detrimental for the unity of conducting [...] From the moment in which a kapellmeister effectively takes over the direction, the leader, like every other instrumentalist of the group, has nothing else to do than follow to the rhythmic prescriptions of the conductor.«

Notwithstanding these introductory remarks, the final text of the *Progetti di regolamento per la ducale orchestra di Parma* drawn up by Paganini in the following year (1836) left unchanged the role of the first violinist/conductor, who »will lead the orchestra, supervising it in all functions at court, at the ducal theatre, or at the church services«. Paganini's project also included the role of »*maestro di cappella* of the ducal theatre«, a musician which was required to »rehearse both operas and concerts given in the theatre« and to »introduce any changes necessary in the scores to be performed«. Nothing more is specified in the job description except for the qualification as »a distinguished musician«, a qualification also requested in the event that a substitute was to be named.

The theatre of Parma was not yet ready to radical changes in conducting, as were not other orchestras elsewhere in Italy.¹⁹ Abroad these changes had been adopted, consequently allowing orchestral forces to keep up with the increasing complex demands in orchestral writing. If Italians continued to procrastinate this was not due to a conservative

18 See Meucci: *La trasformazione dell'orchestra*, pp. 452–453. All documentation can be found in Gian Paolo Minardi: *L'orchestra di Parma. Un prestigio europeo e il suo progressivo declino*, in: *Orchestre in Emilia-Romagna nell'Ottocento e Novecento*, ed. by Marcello Conati and Marcello Pavarani, Parma 1982, pp. 75–144: the passages quoted are at pp. 94 and 137.

19 As a further confirmation, one may cite a similarly unsuccessful attempt made at the San Carlo theatre in Naples by Julius Benedict, its conductor from 1825 to 1828, under the impresario Barbaja. He too failed in imposing modern concepts in conducting. Thereafter the function was reassumed by Giuseppe Maria Festa, its celebrated leader/conductor from 1805 to 1839; see Cesare Corsi: *L'orchestra dei teatri reali di Napoli nell'età di Donizetti, 1820–1840*, in: *Donizetti, Napoli, l'Europa*, ed. by Franco Carmelo Greco and Renato di Benedetto, Napoli/Roma 2000, pp. 337–350, in particular pp. 348–349.

attitude, however, but was rather a reflection of their devotion to one repertoire in particular, operatic music.

The changes in the role of the first violin proposed by the music-lover Antonio Belgiojoso were, however, much more up-to-date.²⁰ His project of reformation was published in 1845 in the volume *Il Mentore teatrale* by Francesco Avventi, whose editorial notes suggest that the pamphlet was written by the end of the 1830s.²¹

In his plan Count Belgiojoso carefully describes the new role of the conductor and two distinguished violinists in the orchestra, clearly defining three main violin roles: a ›dedicated conductor‹, a violin soloist called *concertino*, and a *spalla* or ›leader of the ranks‹. While clarifying the nature of the said offices, he also explains the unexpected origin of the puzzling term *spalla* (shoulder), still in use in present-day Italian orchestras to designate the leader.

Belgiojoso stresses the necessity of a ›dedicated‹ conductor, a violinist who does not play his instrument but rather conducts the orchestra in our modern sense of the term. The other two principal violinists take on, in turn, those responsibilities formerly assumed by the leader/conductor. The *concertino* assumes all virtuoso requirements and, of course, performs all the solo passages. The *spalla* plays continuously, guiding the other orchestral players throughout, a responsibility still held today by the first violin, though the role now also includes the function of soloist:

»For those who are not artists or are untrained we will explain the necessity of the *concertino*. In order to perform solo passages perfectly all the physical and mental skills of the player need to be dedicated to that goal. In fact, the human mind cannot follow two different ideas or concepts at the same time! Now, if the conductor acts as a *concertino* who will guide the orchestra? Some will say the *spalla*! I disagree because the *spalla* needs to attend to the ›continuity‹ and cannot simultaneously undertake the entire leadership. The same axiom is valid for him as well, that no man can successfully take on two roles at once! Therefore, when a conductor does not have a *concertino*, either the solos of the violin will not be very well-performed, his mind being engaged in conducting the orchestra, or it will easily happen (for there is no one conducting), that the orchestra will be rhythmically unstable or will not accompany appropriately. Thus, either the solo played by the conductor will be poor or the orchestra out of tempo«.²²

20 On this man, see Francesco Regli: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti ... che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino 1860, pp. 47–48.

21 [Antonio Belgiojoso]: Sulla importanza dell'elezione del primo violino nelle principali città d'Italia. Lettera scritta dal lago di Como a Bologna da un instruito dilettante di violino, e di composizioni musicali, 1840 ca., in: Francesco Avventi: *Mentore teatrale. Repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melo-drammatici e per chiunque abbia ingerenza e interesse in affari teatrali*, Ferrara, Negri, 1845, pp. 264–281. I would like to thank Biancamaria Antolini for having drawn my attention to this source and Agostina Zecca Laterza for help in identifying its author.

22 [Belgiojoso]: Sulla importanza dell'elezione del primo violino, p. 279, note 10.

Of course, the term *concertino* has a loose connection with the earlier, homonymous role of the Concerto Grosso, the respective player being entrusted with the performance of virtuoso passages. In Belgiojoso's opinion this role should be assigned to »young players, who have already manifested undoubted and reiterated public proofs of their excellence in this fascinating artistic role«.

It may be noted incidentally that the term *concertino* was also used for designating the music part of this player, as documented by Lichtenthal in 1826:

»In some regions of Italy this name is given to the written part of the First Violin, leader of the orchestra, on which, for his convenience, the obbligato passages of the other instruments are notated.«.²³

Thus, by the end of the 1830s the major Italian orchestras were feeling a need for a proper conductor, while the roles of soloist and »leader of the ranks« were taken over by two other outstanding players. This division of roles went hand in hand with a constant increase in orchestral forces and performance requirements in opera. There was in fact a constant increment in setting and performing requirements of contemporary operas.

A final quote from Belgiojoso on the many talents the new conductor should possess may be appropriate:

»We now arrive to the most sublime class of the violin profession, the most complete one, as it sums up the mentioned skills [those of solo player and teacher] with the knowledge of counterpoint, at least in regard to scoring for full orchestra with accompanied voices or for instruments only. He must immediately understand if a low, a high, or a middle part contain errors, so that he can promptly correct those mistakes. He must also know the nature of wind, percussion and bowed instruments with respect to that of the violin; in addition, he must know the chorus »par excellence«, namely that formed by male and female singers, and that of the principal singers, when they perform together. Further, he should direct the military band, today frequently used on the stage. His main goal is that of obtaining homogeneity between the situation represented on the stage and the role of every performer, so that one does not overpower the other. Thus the audience, if educated, may perceive that all things fit together logically and seem natural; if the audience is not musically trained they will feel their senses captured by the whole enjoyable experience. And both parties would commend the performance as being to their complete satisfaction.«.²⁴

While attesting to the personal views of Belgiojoso, this document also confirms the principal concerns that were facing many of Italy's opera houses. The distribution of tasks between conductor, violin soloist (*concertino*) and »leader of the ranks« (*spalla*) clearly derived from the increasing demands in operatic performance. However, the adoption of these new roles was by no means rushed into or universally accepted. Examples like that of the Apollo Theatre in Rome are clear evidence of this point. There, as late as 1859,

²³ Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, vol. 1, p. 183.

²⁴ [Belgiojoso]: *Sulla importanza dell'elezione del primo violino*, pp. 269–270.

The image displays a handwritten musical score for a concertino. The top section contains vocal parts with Italian lyrics: "Lodovichi hai cor ne temi", "Ebben de kjo si adunque il nostro fato io del tiranno", "mai non sarò giurami giurami che giammai d'altri tu non farai", "Ah mio dolce tesoro la tua vita", and "come m'accorgece in core e costanza e valore". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *Allegro*, *Andantino*, *allegro*, *ffor*, *p*, *f*, and *ffor*. The bottom section features instrumental parts for "Corni" (Horns) and "Inglese" (English Horn), with dynamic markings like *pp*, *f*, and *leggiere*. The score is written in a clear, legible hand with some corrections and annotations.

FIGURE 4 Parts for Concertino from J. S. Mayr's Lodoiska, Milan, Conservatorio «G. Verdi»



FIGURE 6 Raised chair for the conductor from the middle of the 19th century, Florence, La Pergola Theatre; after Marcello de Angelis: *La musica del Granduca*, Florence 1978, ill. 39

maestro Emilio Angelini conducted Verdi's opera *Un ballo in maschera* seated on a raised chair and playing the violin, thereby attending to all his duties in a *melodramma* whose performing complexities, especially in the finale of the 3rd Act, are well known to any who have some experience of its staging.²⁵

In any event, the process of change had irreversibly begun. With the advent of Meyerbeer's Parisian operas, which enjoyed enormous success in Italy as elsewhere, Italian orchestras and their leaders were confronted with unprecedented difficulties in operatic performance and conducting. This became apparent with the first Italian performance of *Robert le diable* in 1844, which was criticized in an in-depth review in the *Gazzetta Musicale di Milano*. The reviewer, Alberto Mazzucato, who was not a violinist, was to be charged, in 1854, with the pioneering role in Italy of training and conducting the orchestra of La Scala with modern principles.

In his review Mazzucato tackles with the Milanese performances of *Robert le Diable*, given first at the Carcano Theatre in 1844 and then at La Scala in 1846.²⁶ Of the former performance he complains about the inadequacy of the opera house and of human forces with respect to a dramatic work of such complexity:

25 The fact is reported in Tancredi Mantovani: *Angelo Mariani*, Roma 1921, pp. 17–18.

26 On the Milanese representations of operas by Meyerbeer and unconventional reuse of his music, see Anna Tedesco: *Opere a macchina. La fortuna di Giacomo Meyerbeer in Italia*, PhD Dissertation, Bologna University, 1998, pp. 42–47.

»The performance succeeded better than prior rumours had predicted but remained, however, far from what could be expected and what it should have been. This was partly due to the paucity of string instruments. Windinstruments, particularly brass, have an important and continuous role requiring a threefold increase in the number of strings: a need which the impresario could have at least partially coped with. The same was also true for the lack of male and female voices, for the paucity of some needed instruments (for example four timpani instead of two), for the suppression of the piston cornets, whose absence, however, cannot be attributed to the impresario, as this instrument has not yet been adopted here. Apart from all these things, there was still the impossibility for this work to be adequately performed in a theatre as small as the Carcano«. ²⁷

The première of *Robert* at La Scala is in turn commented by Mazzucato in a detailed report on contemporary Italian operas and the customs of Italian orchestras. It was his opinion that the easiness and ›popularity‹ of Verdi's works had made orchestras and their players lazy and consequently unable to perform complex compositions.

»Much good intention on the part of some of the instrumentalists and chorus singers; a praiseful attitude too; but the other performers are incapable of doing the same. Thus, a continuous oscillation of the tempo, not less than in all the performances of Italian operas; with the difference that in the latter all proceeds nonetheless intelligibly; whereas, in *Roberto il Diavolo* the slightest oscillation or the smallest uncertainty leads to confusion and chaos«. ²⁸

Francesco Antonio Biscottini, supervisor of La Scala orchestra, has left us another invaluable piece of information concerning the orchestra's situation in 1846. ²⁹ In this text Biscottini criticises the fact that the seating had been changed three times in thirteen years. This happened again at the insistence of the leader/conductor Eugenio Cavallini (see above), ³⁰ but, according to Biscottini,

»with this he only obtained the disapproval of most of the best players, especially the principals from whom I repeatedly heard strong complaints. I reported the fact to the impresario (*appaltatore*), who instead approved of it. Relying on the assertion of maestro Verdi, who had assured him that the orchestra was well distributed, he gave no value to my own objections. I am convinced, however, that the *appaltatore* misunderstood the comment of the foretold maestro. From reliable sources who spoke

²⁷ Alberto Mazzucato: *Critica melodrammatica I: Roberto il Diavolo*, in: *Gazzetta musicale di Milano* 3 (1844), p. 83.

²⁸ Alberto Mazzucato: *A proposito di Roberto il Diavolo*, in: *Gazzetta musicale di Milano* 5 (1846), pp. 154–156, 163–164, 209–212. See also Antonio Rostagno: *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad Aida*, and Gloria Staffieri: *Un'altra esecuzione è possibile. Robert le Diable e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta*, in: *Studi Verdiani* 16 (2002), pp. 157–216 and 219–246 respectively.

²⁹ Renato Meucci: *Osservazioni del m.^o Francesco Antonio Biscottini sull'orchestra scaligera del 1846*, in: *Il flauto dolce. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* 17/18 (1987/88), pp. 41–44. This document is mentioned in the two studies by Rostagno and Staffieri cited in the preceding note.

³⁰ A further document on Cavallini's reforms was recently discovered, and is currently being studied by Emmanuel Hervé of the University François Rabelais of Tours (France).

with Verdi on this issue, I was told he appreciated not the distribution of the present orchestra, but the fact that its leader had grouped all the cellos, who had previously been separated, into a unique section as Verdi wished.³¹

Cavallini's changes, undertaken shortly before Biscottini wrote his objecting report, followed a controversy that arose between Verdi and the *appaltatore* over the revival of *I lombardi* and the first performance of *Giovanna d'Arco*. The composer had numerous disagreements with the theatre management, and on 22 December 1844 had a serious quarrel over the insufficient number of violins and double basses in the orchestra. As a consequence of this disagreement Verdi gave up writing new operas for La Scala for nearly 24 years.³²

The road was however opened towards a new ›direction‹ – both meanings of the word being fitting here – which exempted the (former) violinist from having to perform and thus opening the way to the role of the modern conductor. This function, subsequently called *maestro concertatore e direttore dell'opera* (coach and opera conductor) was first assumed at La Scala in 1854 by Alberto Mazzucato. He was engaged in the same role the following year for an opera by Meyerbeer, *Il profeta*.³³

Date	Title	Coach	Conductor
7 May 1846	Roberto il diavolo		Eugenio Cavallini
23 May 1855	Il profeta	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
31 December 1855	Il profeta	?	Eugenio Cavallini
15 January 1857	Gli ugonotti	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
5 March 1859	Il crociato in Egitto		
24 November 1859	Gli ugonotti	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
31 August 1861	Roberto il diavolo	Alberto Mazzucato, Francesco Pollini	Eugenio Cavallini
12 February 1863	Il profeta	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
23 February 1864	Gli ugonotti	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
1 March 1866	L'africana	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
7 November 1866	L'africana	Alberto Mazzucato	Alberto Mazzucato
1867	L'africana	?	?
1868	Gli ugonotti	?	Eugenio Terziani
1869	Gli ugonotti	Eugenio Terziani	Eugenio Terziani
26 January 1870	Dinorah	?	Eugenio Terziani
16 February 1870	Gli ugonotti	Eugenio Terziani	Eugenio Terziani
5 April 1870	Roberto il diavolo	Franco Faccio	Franco Faccio
1870	L'africana	Eugenio Terziani	Eugenio Terziani

FIGURE 6 Operas by Meyerbeer at La Scala in the 19th century, and the respective coaches and conductors

- 31 Meucci: Osservazioni del m.^o Francesco Antonio Biscottini, p. 43.
 32 The situation is fully described in Harwood: Verdi's reform, pp. 108–134 (the episode is discussed at p. 113). See also Rostagno: La Scala verso la moderna orchestra, p. 163.
 33 Giampiero Tintori: Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778–1977, Milano 1979, p. 399. See also fig. 6.

Therefore, Mazzucato was the first Italian conductor in the modern sense, having preceded by several years Angelo Mariani, who is usually cited as the founder in 1860 of modern conducting in Italy.³⁴

The concluding step in the process was clearly summarized in an enlightening pamphlet written by Ercole Folegatti in 1874. Here the old role of leader/conductor is totally ignored and, as for the ›supreme‹ conductor described by Belgiojoso, all the leading tasks are taken over by a director in the modern sense.

»To lead the orchestra today a conductor must have a thorough knowledge in music; and though he is not actually teaching he must be learned in counterpoint, understand voices and the handling of both string and windinstruments, including those of the band which often has to play on the stage. He must be acquainted with history and costumes in order to verify period clothing. He should amend any disharmony, lack of intonation, false notes or mistakes that may be found in the parts of instrumentalists, singers or chorus singers. In the event of a mishap by the performers, the conductor must have his eye ready to help the principal parts. In a word, he is responsible for all that happens in the orchestra and on the stage in the course of the performance.«³⁵

But the list of skills required of the ›new‹ conductor continues:

»He must have in mind the equal balance of the vocal forces with the instruments and the place where the music is being performed. Taking into account the ability of each player, the conductor should put a few skilled performers close to him: a first violin player, first of the second violins, first viola and double bass. It is he who chooses a good balance in the number of woodwinds and brass, as well as the so-called Turkish music (*bassa musica*). Once the appropriate number of performers has been decided on he must know how to distribute them since a good distribution of the orchestra members has much influence on the performance, and thus one admires or blames the good or bad skills of the conductor.«³⁶

At last, the duties of the ›supreme conductor‹ had been codified and have remained so ever since. There was still one relevant difference however: the conductor remained seated throughout: »The conductor then seats in the middle of the orchestra, and the musicians must never cease watching him.«³⁷ In addition, Folegatti's treatise also reports the first known mention in Italy of the distinctive conductor's tool:

34 This assumption is first found in a series of six biographical articles on Mariani published by Antonio Ghislanzoni in the *Gazzetta Musicale di Milano* 22 (1867) starting with the issue 30, pp. 36–37. The same claim was repeated by Filippo Filippi: *Schizzi biografici. Direttori e compositori contemporanei. Angelo Mariani*, in: *Il mondo artistico* 2 (1868), issue 23, and taken over by Mantovani: *Mariani*. It is still assumed in Luke Jensen: *The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera*, in: *Performance Practice Review* 4 (1991), pp. 34–63 (mostly dealing with Mariani's activity).

35 Ercole Folegatti: *Il violino esposto geometricamente nella sua costruzione*, Bologna, Fava e Garignani, 1874, p. 76.

36 Folegatti: *Il violino*, p. 77.

37 Both this and the following quote are from Folegatti: *Il violino*, p. 79.

»He will hold in his hands a white baton 55 centimetres long, supporting it with the first, second, and third fingers, and shaking it as little as possible since if the director beats unseemly one has the impression that he is not leading the players appropriately«.

The transformation imposed by modern conducting technique also implied a change in the layout of the full score. The top staff, previously assigned to the leader/conductor, was reattributed to the highest instrument of the orchestra, so that the first violins found their part just above the other strings, as ever since.

Finally, comparing orchestral leadership in former times with that of his own time, Folegatti emphasizes the strict respect of the composer's intent and imagination in previous times whereas he offers a cutting description of the new-found ›conductor's freedom‹:

»As everything is concentrated in the hands of a unique conductor, he tries, in order to be original, to obtain effects that the composer never intended so that the audience will applaud him. In this way he is compensated for the responsibility in every performance of its good or bad outcome«.

Appendix From Ercole Folegatti: *Il violino*, Bologna, Fava e Garignani, 1874, pp. 75–80

Del Direttore d'Orchestra

Ogni qual volta ci fu dato di udire spettacoli e prove di essi nei teatri, non mai abbiamo sentito una perfetta unione del primo Violino direttore col maestro Concertatore, del che crediamo essere cagione l'attendere l'uno a comparire a preferenza dell'altro, lo che chiamassi gelosia di mestiere.

L'unico vantaggio, che presentava un Maestro, ed un primo Violino direttore, era quello, che concertando ambidue, od almeno il Maestro, il palco scenico, ed il Violino, l'orchestra, nei tempi e nell'interpretazione della musica, veniva molto di più rispettata la volontà del compositore. Oggi poi, che tutto è concentrato nel direttore ed è padrone assoluto, per farsi distinguere, cerca di ottenere degli effetti, che il maestro giammai immaginò, affinché il pubblico l'applauda, per contrabilanciare la responsabilità del bene o del male, a cui esso è esposto nell'esito dello spettacolo.

Se il Violino era oltre essere direttore, anche concertista, come in passato usava, era ben difficile che potesse essere addentro nelle moltissime cognizioni, che occorrono ad un direttore. Basta pensare a tutte le ore, che impiegò nell'esercitarsi nel suo strumento, che posto il caso che abbia studiato dieci anni, non possono essere meno di ore 18,300 [footnote: Si calcola che Camillo Sivori abbia sonato circa 80.000 ore], e tutto questo tempo [p. 76] sarebbe stato utilizzato al rovistamento di molte partiture ed opere classiche. Perciò dovendosi occupare dell'orchestra con li requisiti che diremo più abbasso, conviene abbandonare il suono dello strumento, perchè il tempo non rimane; ed in allora resta, od eccellente violinista, o discreto maestro, o viceversa; ma eccellente in tutte due le materie, e rinvenire un tal uomo, è cosa ben di pochi e rarissima.

Per la direzione dell'orchestra, come oggi è ammessa, il direttore conviene che sia enciclopedico in musica; e sebbene non tutto sia materialmente da lui fatto apprendere, pure è troppo necessario, che ei sappia di contrappunto, che conosca alla perfezione le voci, e così il maneggio di tutti li stromenti da corda e da fiato, ed anche diversi strumenti della Banda, dovendo spesso concertare sul palco scenico. Conviene sia istruito nella storia e costumi, per potere qualche volta rimediare a certi sconci di epoca troppo palmari. Deve inoltre provvedere agli sconci, alle disunioni, alle stonazioni, correggere li sbagli, che rinvenir si

possono nelle parti dei singoli sonatori, cantanti e coristi. E caso qualunque inavvertenza negli esecutori, deve aver l'occhio pronto ad unirsi alla parte principale, in una parola esso è responsabile di tutto ciò, che accade nell'orchestra e palco scenico nel corso dello spettacolo.

Da questa breve descrizione ognuno può formarsi un'idea di quanto devono essere estese le cognizioni in un direttore, che sostiene sì luminoso posto.

Ora esaminiamo da vicino tutti questi vari soggetti. [p. 77]

Prima di tutto un Direttore deve saperne molto di più di un cantante, perchè prima di giungere a quel posto, deve avere molto faticato nello studio della musica; ma il compenso che viene retribuito sta in proporzione di 5 al direttore, e 100 al cantante, e ciò non è una proporzione troppo consolante per un uomo, che conviene abbia, come sopra dissi, nozioni estesissime acquistate con fatica e studio.

Le cure poi, che il direttore deve avere presenti sono. La proporzione dei coristi, cogli stromenti, o il luogo dove devesi eseguire la musica. Intorno alla qualità e bravura dei sonatori, dovrà il direttore assicurarsi d'aver vicino un bravo 1.° Violino, 1.° dei Secondi, 1.a Viola e Contrabasso, e sapere bene proporzionare il numero delli stromenti da fiato e di legno, e quindi quelli da fiato d'ottone e bassa musica. Formato il numero proporzionato degli esecutori, è necessario saperli ben situare, e conviene persuadersi assai ad attuare una perfetta esecuzione, e così si ammira o si biasima il buono e il cattivo ingegno del Direttore. La disposizione dei sonatori e cantanti deve esser relativa al luogo, ove viene eseguita la musica.

Fatto quanto abbiamo detto, esaminiamo i doveri del direttore.

I.° Deve essere un buon leggitore di spartiti, ed un buon accompagnatore, per poter subito a colpo d'occhio far comprendere la musica ai cantanti o sonatori sottoposti alla sua direzione.

II.° Deve avere una battuta a piombo e sicura da sapere regolare il tempo, e mantenerlo eguale dal principio al fine di ciascun pezzo, maneggiando la bacchetta non col braccio; ma bensì col polso. [p. 78]

III.° Converrà sappia la musica da eseguirsi quasi a memoria, ed abbia buona vista, onde potere coll'occhio fissare quei dati stromenti, che devono essere pronti nelle sortite; così li cantanti o coristi quando devono entrare.

IV.° Collocherà vicino a sè un bravo Violino da potersi ben fidare, acciocchè in caso possa prestarsi in quello, che può occorrere rispetto alli cantanti ed orchestra.

V.° Deve avere un orecchio finissimo e sensibile, per accorgersi di ogni minimo disordine; avvisare riguardo all'espressione, giacchè esso più di ogni altro deve intendersi, e conoscere li momenti di adoperarla.

VI.° Ad ogni pezzo od atto di opera, che dà principio, onde evitare il frastuono dell'accordatura degl'istrumenti da fiato e da corda, dovrebbe dare due colpi sulla latta, la quale deve avere un suono morto e non oscillante; ed il primo significa che tutti devono cessare di preludere, od accordare lo strumento, e dopo tre minuti di silenzio, dare la seconda battuta per l'attacco.

VII.° Deve il direttore adattarsi per quanto lo comporta la musica, a mettersi d'accordo coi cantanti [cantanti]: quanto poi alla musica istrumentale, quando non sia marcata coi numeri del Metronomo, toccherà a lui staccare quei tempi, che crederà opportuni, prima per penetrare nel pensiero del maestro, secondo per ottenere l'effetto, che troppo richiesto è necessariamente dalla musica.

VIII.° Per qualunque composizione, che si debba da quasi tutti improntare, converrà prendere il tempo un poco lento in sul principio, per poi, quando è avviato, terminare con brio ed effetto. [p. 79]

IX.° Deve pensare a far accordare l'orchestra dal 1.° Violino, e meglio sarà se a mezzo dell'opera nel riposo di nuovo si farà accordare.

X.° Il direttore poi siede in mezzo all'orchestra, tutti li professori all'atto dell'esecuzione non devono abbandonare coll'occhio un momento il direttore. Esso, come sopra abbiamo detto, terrà nelle mani una bacchetta bianca della lunghezza di 55 centimetri, sostenuta dalle tre dita; pollice [sic], indice e medio, e maneggerà il meno possibile la bacchetta. Poichè, se il direttore batte scomposto, sembra che abbia sotto

alla sua direzione dei professori poco capaci, invece che se tutti gli prestano attenzione, esso coll'occhio ed un piccolo movimento di bacchetta dà il segno per le entrate, e tutti entrano, e così tutti li concerti e convenzioni prese nelle prove riguardo la musica vengono eseguite.

XI.° Convieni che il direttore consideri che le voci cantano a mente, e sono inoltre frastornate dall'azione e dalla pantomima, e perciò fa mestieri che il direttore sia sempre alla vedetta, se alcun cantante esce di tempo, secondarlo quanto può, e quindi se occorre saltare quarti, battute e righe, e tosto comunicarlo a tutta l'orchestra [sic] se è possibile; in una parola fare il meglio, affinché gli spettatori non se ne avvedano.

XII.° In fine il direttore deve sapere che l'esito buono o cattivo dello spettacolo tutto viene rimesso a lui; stonano i cantanti, uno strumento sorte prima del tempo, li tempi al pubblico non sembrano giusti, si fa qualche taglio che non a tutti accomoda, si ammala un cantante, i cori, la banda escono di tempo, subito si dice è il direttore che non sa il suo conto. [p. 80]

Le scene, il vestiario non sono troppo adattati è il direttore che non sa di costumi e di storia.

Dopo tutto ciò vi dico che vi sono moltissimi maestri di musica [footnote: La città di Bologna abbonda di moltissimi professori e rinomati maestri di musica]; ma di tali uomini enciclopedici si difetta assolutamente, e ciò eziandio perchè le cognizioni, che con massima fatica e studio si richiedono per trasmettere agli altri, mancano a loro stessi.

O viva Dio, arrossiscano li magistrati, quando cercano di spilorchiare pochi franchi al mese, quando vogliono fare acquisto di tali persone, che gli apportano lustro e decoro nel paese e fuori. Finchè il vero merito non avrà giusto compenso, e preferenza sul nullismo e sul illusorio, niente di utile ne verrà, e sarebbe pochezza di mente lo sperarne. Dunque perchè vi affannate per volere le cose a questo punto? Risponderò che gli uomini conviene prenderli come sono, non come dovrebbero essere ma intorno le cose, è ben egoista colui, che non tende a quel meglio, che potrebbe e dovrebbe esser, e che se al presente non è, lo potrà essere un giorno, mentre le circostanze d'oggi in specie tendono all'avanzamento di qualunque migliorata arte a condurre l'arte alla possibile perfezione.

Claudio Bacciagaluppi

Die »Pflicht« des Cellisten und der Generalbaß in der Romantik

Der Violoncellist, welcher im Recitativ nur die Bassnoten herunterstreicht, versteht die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler, dem der Generalbass terra incognita ist.

AMZ 2 (1799/1800), Sp. 35

1. Einführung Auf der Gambe ist das mehrstimmige Spielen üblich, und eine Realisierung des Generalbasses auf diesem Instrument ist nichts Ungewöhnliches. Rezitative mit obligater oder ausdrücklich vorgesehener Gambenbegleitung finden sich beispielsweise in Bachs und Händels Werken. Es gibt aber zahlreiche Hinweise dafür, daß auch das Cello im Continuospiel eine harmonisierende Rolle übernahm. Im 18. Jahrhundert war das in Kammermusik und Ensemblespiel üblich: Corelli, Tartini und Veracini veröffentlichten Sonaten für Violine und »violone o cembalo«. Dazu sei auf die Studien von David Watkin oder John Lutterman verwiesen. Zum Ensemblespiel meint Johann Baumgartner in seiner 1774 veröffentlichten Cello-Schule:

»Il est bon de prendre les chiffres, lorsqu'on accompagne une Symphonie, ou un chœur. Lorsque vous accompagnés une Symphonie ou autre Musique pleine, il faut prendre les Notes dans l'octave d'en bas, s'il n'y a point de Contre-basse, & s'il y a occasion, prenez en aussi les accords, mais il faut savoir choisir«.¹

Weniger bekannt ist vielleicht, daß im 19. Jahrhundert diese Praxis noch lange weiterlebte, allerdings fast ausschließlich auf das einfache Rezitativ der *opera buffa* beschränkt.

- 1 Johann Baptist Baumgartner: *Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncello*, Den Haag [1774], S. 31. Vgl. David Watkin: Corelli's Op. 5 Sonatas: »Violino e violone o cimbalo«?, in: *Early Music* 24 (1996), S. 645–663; John Lutterman, University of California, Davis: »Cet art est la perfection du talent«: Improvised Solo Performance, the Accompaniment of Recitative, and Chordal Thoroughbass Realization on the Viol and Cello, unpublizierter Kongreßbeitrag, 12th Biennial International Conference on Baroque Music, Warschau 2006. Die Quellen für eine speziell auf das Akkordspiel ausgerichtete improvisatorische Praxis auf dem Cello reichen bis ins 19. Jahrhundert, wie die Lehrbücher von John Gunn und Bernardo Zaccagna zeigen: John Gunn: *An Essay, theoretical and practical, with copious [...] examples, on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation, to the Violoncello*, London 1802; Bernardo Zaccagna: *Metodo pratico per violoncello di accordi*, 2. Ausg., Firenze o. J. Eine erste Fassung dieses Beitrages wurde am 13. Kongreß der Società italiana di musicologia, Turin, 20.–22. Oktober 2006 gelesen. Ich danke Danilo Costantini, Anselm Gerhard, Rudolf Hopfner und Renato Meucci für die wesentlichen inhaltlichen Bereicherungen und die vielen zusätzlichen Quellenhinweise, die in den vorliegenden Artikel eingeflossen sind.

Dem Continuospiel auf dem Cello bei Rezitativen haben verschiedene Autoren ihre Aufmerksamkeit geschenkt: Arnold Schering (für Leipzig um 1900), Rudiger Pfeiffer und Gerhart Darmstadt (für deutsche Quellen aus dem 18. Jahrhundert), Erich Tremmel (für das 19. Jahrhundert in Deutschland), Clive Brown und Valerie Walden (Überblicke für das 19. Jahrhundert). Zur Situation in der italienischen romantischen Oper hat vor allem Adriano Cavicchi wichtige Beiträge geleistet.² Philip Gossett kann somit in seinem bemerkenswerten Buch zur Aufführungspraxis dieses Repertoires die Cello-Begleitung zwar nur kurz erwähnen, aber als anerkannte Tatsache schildern, während in einem jüngst erschienenen Überblick zur italienischen Continuo-Praxis auf Tasteninstrumenten Giulia Nuti nirgends das benannte Gebiet verläßt, mit der Begründung, daß um 1800 die Continuo-Realisierung bereits als eine abgestorbene Kunst gilt.³

Ich möchte hier einen Überblick über die Quellen zur Rezitativbegleitungspraxis auf dem Cello geben und anschließend einige aufführungspraktische Fragen besprechen. Ich wähle eine spezifisch italienische Perspektive, denn eine wichtige Annahme dieser Arbeit ist, daß diese Praxis ihren Ursprung sowie ihre spätesten Blüten in Italien gehabt hat.

2. Schriftliche Belege Bezeichnenderweise geriet die Erinnerung an einer Übertragung der Aufgabe der Continuo-Realisierung von der Gambe zum Cello nach 1800 in Vergessenheit. Während ein anonymen Beitrag der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine solche Amtsübernahme 1799 noch als selbstverständlich angibt, schweigen die Quellen im 19. Jahrhundert darüber, und Luigi Forino gesteht 1905 offen, daß er nicht weiß, ob und wie im 18. Jahrhundert das Continuo auf dem Cello realisiert wurde. Erst mit den

- 2 Arnold Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, Nachdruck Wiesbaden 1968, bes. S. 108–112, 196–205; Rudiger Pfeiffer: *Harmomisierende Rezitativ-Begleitung durch das Violoncello*, in: *Generalbassspiel im 17. und 18. Jahrhundert. Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985*, Blankenburg 1987, S. 39–43; Gerhard Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts: Eine Dokumentation*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 19* (1995), S. 75–158; Erich Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung im 19. Jahrhundert*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 4* (1995), S. 99–107; Clive Brown: *Classical and Romantic performing practice, 1750–1900*, Oxford 1999, S. 601–607; Valerie Walden: *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840*, Cambridge 1998, S. 260–269; Adriano Cavicchi: *Per una nuova drammaturgia rossiniana*, in: *Tancredi*, Programmheft, Pesaro 1982, S. 86–90; ders.: *Fortepiano, violoncello per accordi e contrabbasso: la versione autentica del »recitativo secco« rossiniano*, in: *La pietra del paragone*, Programmheft, Bologna 1986, S. 28–36.
- 3 Philip Gossett: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago 2006, S. 440–442; Giulia Nuti: *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Alsdershot 2007, S. 127–132.

musikwissenschaftlichen Untersuchungen von Schering und später Watkin und Lutterman wird die historische Kontinuität wieder postuliert.⁴

Im 19. Jahrhundert selber wurde aber meistens das akkordische Cellospiel damit erklärt, daß das Cembalo um 1800 aus dem Theaterorchester verschwunden war. Ich konnte nur drei zeitgenössische Berichte von simultaner akkordischer Ausführung des Continuos auf Cello und Tasteninstrument finden: 1. Karl Spazier 1792 für eine italienische Oper in Berlin, 2. G. L. P. Sievers 1824 für italienische Aufführungen allgemein, und 3. Bernhard Štiastny um 1832 mit einem Bericht aus Prag. Die meisten Zeugen erwähnen eine Cellobegleitung als Ersatz oder in Abwechslung mit dem Tasteninstrument. Quarenghi und Forino implizieren jedoch auch, daß vor etwa 1820 Cembalo und Cello zugleich die Akkorde spielten. Michele Rutas Schilderung läßt leider diesbezüglich keine eindeutige Interpretation zu:

»Die Begleitung [des Rezitativs im 18. Jahrhundert] war äußerst mager, und beschränkte sich auf eine Kadenz am Cembalo lediglich um die Stimmen am Ton zu halten. Später, als das Cembalo im Orchester nicht mehr in Gebrauch war, überließ man die Begleitung des Rezitativs nur dem Cello und dem Baß; diese Instrumenten behielten den Namen 1^o cembalo.«⁵

- 4 »Mit diesem Amte hat die verstorbene Gambe dem Violoncello ein Legat vermacht«; Christoph Schetky der Violoncellist, in: AMZ 2 (1799/1800), Sp. 35. »Doveva il violoncello armonizzare o si richiedeva l'aggiunta del clavicembalo armonizzante? Su questo punto non siamo illuminati. Probabilmente il violoncello doveva armonizzare precisamente come nell'accompagnamento dei recitativi«; Luigi Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, 2. Ausg., Milano 1930 (1905), S. 333. Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 107–110 (seine Annahmen zu Bach sind unhaltbar, jedoch gibt Schering wichtige Einblicke in die Leipziger Praxis um 1900); Watkin: *Corelli's Op. 5 Sonatas*, S. 650 (mit dem wahrscheinlich frühesten Beleg für die Ausführung des Continuo auf dem Cello, aus einem Reisebericht aus Italien 1657); Lutterman: »Cet art est la perfection du talent«.
- 5 »L'accompagnamento era meschinissimo, e ristretto a semplice cadenza al cembalo tanto da mantenere le voci in tono. Più tardi essendosi disusato il cembalo nella orchestra, fu affidato l'accompagnamento del recitativo solamente al violoncello ed al contrabasso, restando a questi strumenti il nome di 1^o cembalo«; Michele Ruta: *Ricordi pe' giovani compositori: Il Recitativo*, in: *La Musica* 2 (1877), H. 5, S. 2 f.: 2. Diese Erklärung bieten im 19. Jahrhundert verschiedene Autoren (die vollständigen Angaben zu den historischen Quellen sind im Anhang zu finden): 1847 Nicolai, 1877 Ruta, 1868 Gugler, 1870 *Recitativo secco*, 1883 Rockstro, S. 85, 1905 Forino, S. 334; aber auch in neuerer Zeit Ottmar Schreiber: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938, S. 272–274, Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs*, S. 136 und Brown: *Classical and Romantic performing practice*, S. 602. Zur Gleichzeitigkeit von Cello und Tasteninstrument: 1792 Spazier, 1824 Sievers, S. 226 f., [1832] Štiastny, S. 23, sowie 1877–79 Quarenghi, S. 331 und 1905 Forino, S. 334. Zum Cello als Ersatz oder in Abwechslung mit dem Tasteninstrument: 1803 *Zustand der Musik in Mannheim*, 1807 [Rochlitz], 1810 *Beste und zweckmäßigste Art*, 1811 Weber, 1824–1836 *Recitativ*, 1844 Gassner, S. 117–119, 1847 Nicolai, 1868 Gugler.

War also die Realisierung des Continuo beim Rezitativ auf dem Cello eine Praxis, die erst am Ende des 18. Jahrhunderts auftauchte?

Michel Corrette hält 1741 das Cello gerade deswegen für ein besseres Begleitinstrument als die Gambe, weil dank seinem obertonreichen Klang eine akkordische Begleitung nicht nötig sei; dies gilt auch für das Rezitativ. Robert Lindley, der englische Spezialist dieser Praxis nach 1800, hatte aber die Kunst der Rezitativbegleitung von seinem Lehrer Giacobbe (oder Jacopo) Cervetto gelernt, der seit 1739 in London wohnte und von dem es hieß, er sei darin unübertrefflich. Das ist vielleicht ein Hinweis darauf, daß sich diese Spielart früh und von Italien aus verbreitet hatte.⁶

Weitere Studien zu dieser Praxis im 18. Jahrhundert wären noch wünschenswert, um die Vorgeschichte zur hier besprochenen Zeitspanne erhellen zu können. Zahlreiche Quellen, vor allem gedruckte Schulen und Zeitungsberichte, belegen nämlich eine Realisierung des Continuo auf dem Cello bei Rezitativen in einer Zeitspanne von etwa hundert Jahren, zwischen 1770 und 1870.⁷ In dieser Zeitspanne sind drei Abschnitte zu unterscheiden. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts tauchen erstmals in Deutschland explizite Belege zur akkordischen Rezitativbegleitung auf. Sie erscheinen in einer Zeit, wo kaum von einem Verschwinden des Tasteninstrumentes aus dem Opernorchester die Rede sein kann, und geben kein Hinweis darüber, daß die akkordische Begleitung auf dem Cello eine Neuigkeit wäre. Diese Praxis ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa belegt: in Großbritannien mit Lindley und Schetky, in Frankreich schon mit der Cello-Schule des Conservatoire, und auch in Italien, allerdings mit einer auffälligen Verzögerung sowohl im praktischen Nachweis als auch in der Theoriebildung. Die Belege aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts konzentrieren sich eindeutig auf Italien und auf ein älteres Repertoire und verschwinden schließlich ganz nach 1900. Eine italienische Perspektive ist insofern zweifach relevant: einerseits, weil seit der Restauration bezifferte Continuo-Stimmen fast nur für einfache Rezitative der italienischen *opere buffe* und *semiserie* überhaupt neu komponiert wurden; andererseits, weil sich da offenbar am längsten die Spieltradition erhalten hat.

6 »Ceux qui savent la Composition ont beaucoup plus de facilité pour accompagner le récitatif, quand même il seroient médiocres pour l'Execution car icy il n'est pas question de broder ou doubler et tripler les basses: il faut au contraire joüer les notes telles qu'elles sont écrites et que l'oreille soit attentive a l'harmonie«; Michel Corrette: *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, Paris 1741, Nachdrucke Genf 1980 und Courlay 2001, S. 46. 1786 hieß es im *Public Advertiser*, daß »for the Accompaniment of the Recitative, no Violoncello could be more perfectly excellent than Cervetto's«; zit. nach Walden: *One Hundred Years of Violoncello*, S. 260.

7 Vgl. das Quellenverzeichnis im Anhang.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die Beziehung zwischen *opera buffa* und Cello-Begleitung bietet Richard Wagners eigenwillige Annäherung an das Genre der komischen Oper, das *Liebesverbot* aus dem Jahre 1835. Neben zahlreichen begleiteten Rezitativen und gesprochenen Dialogen finden sich im zweiten Akt zwei Rezitative, welche nach Angabe der Partitur »auch bloß gesprochen werden« können, die jedoch für eine ausgeschriebene akkordische Cellobegleitung vorgesehen sind: die Dialoge zwischen Isabella und Dorella »Dorella, sieh'« (nach Nr. 8) und zwischen Isabella und Pontio »Vernimm, mein Freund« (nach Nr. 9).

Recitativ. (gesprochen)

Isabella.

Vernimm, mein Freund, um was ich dich jetzt bit.te: Vor heu.te Nacht wird Friedrich ein Patent, das meinen Bruder Claudio be-

Pontio.

trifft, hie.her be.stel.len; verschweig' es meinem Bru.der, such' mich dann auf dem Cor.so auf und gib mir's. Ver-

Isabella (wirft ihm eine Börse zu). Pontio (steckt die Börse ein). Isabella.

heim.li.chen? Das geht nicht! War.um nicht, Narr? O ja, es geht! Nun denn, be.acht' es wohl! Signor, lebt

(ab) Folgt der Dialog.

wohl!- Ich seh' euch die.se Nacht!

ABBILDUNG 1 Richard Wagner: *Das Liebesverbot* (Richard Wagners Werke, Bd. 14), Leipzig 1922, S. 429

Eine scheinbare Ausnahme bildet die Tradition, die anscheinend auf Mendelssohn zurückgeht und bis zum Ersten Weltkrieg weiterlebte, Rezitative in Bachs *Matthäuspassion* mit zwei Celli zu realisieren. Diese Praxis wurde in Leipzig für die *Matthäuspassion* noch unter Arthur Nikisch aufrechterhalten; 1904/05 konnte Arnold Schering sie dort erleben. Wenn er jedoch die Tradition auf Stimmen zurückführt, die er der Zeit von Julius Rietz (1812–1877) zuschreibt, der in Leipzig in den 1850er Jahren aktiv war und früher in Darmstadt Mendelssohn begegnet war, irrt er sich vielleicht, denn Mendelssohn selber hatte 1841 auf diese Art die *Matthäuspassion* in Leipzig aufgeführt (für die Leipziger Aufführung enthielt die Orgelstimme überhaupt keine Rezitative). Mendelssohn setzte diese Begleitung auch in seiner Ausgabe von Händels *Israel in Egypt* ein. Dort läßt er noch die

Möglichkeit der Improvisation in den vier von ihm für zwei Celli gesetzten Rezitativen offen. Nicht nur in *Israel in Egypt* (die einzige gedruckte Händel-Bearbeitung Mendelssohns), sondern auch im *Solomon*, den er beim niederrheinischen Musikfest in Köln bereits 1835 aufführte, waren vermutlich zwei Celli am Continuo beteiligt (die Orgelstimme in Berlin beinhaltet nämlich keine Rezitative). Dies war vermutlich auch im 1838 aufgeführten *Joshua* der Fall, dessen Orgelstimme leider verschollen ist. Mendelssohns Continuo-Instrumentierung gehört zu seinen Bestrebungen, mit den Worten von Klaus Niemöller, entgegen romantischen Bearbeitungen »die historische Originalgestalt Händelscher Oratorien wieder in ihre Rechte einzusetzen«. Ich vermute also, daß Mendelssohn, ganz im Gegenteil zu Scherings Annahme, diese Art der Begleitung bewußt einsetzte, um dem Stück eine gewisse altertümliche Patina zu verleihen. Ähnlich dürften Marcells Rezitative in *Les Huguenots* von Meyerbeer getönt haben, wo die akkordische Stimme eines Cellisten (mit Kontrabaß-Begleitung) ausgeschrieben ist.⁸

Es scheint mir, daß gerade aus dem Wunsch, eine historische Praxis wieder herstellen zu wollen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine unhistorische Continuo-Realisierung auf einem Tasteninstrument (das heißt auf einem modernen Flügel) allein eingeführt wurde. Eine Klavierbegleitung der Rezitative wurde 1863 bei Oratorienaufführungen durch Otto Goldschmidt in London eingeführt. 1879 war in Deutschland eine solche Begleitung in der Oper eine Neuigkeit:

»Die früher allgemein übliche, von den Italienern niemals ganz aufgegebene, Weise, das ›parlirende‹ Recitativ nicht mit Akkorden der Violinen [also mit einer hinzugefügten tutti-Streicherbegleitung], sondern mit denen des Klaviers zu begleiten, wurde auch beobachtet, als die Patti unlängst in Hamburg in Rossini's *Barbier* auftrat. [...] Herr Kapellmeister Sucher begleitete die Original-Secco-Recitative oder Parlandos am Klavier und zwar ohne Fundament der Orchesterbässe.«⁹

- 8 »There are also two Violoncello parts for the accompaniments of the Recitatives to be found in the organ parts; I have written them likewise, in order to indicate to the performers (should they not choose to follow their own fancy) the manner in which I would place the chords«; Vorwort zu Georg Friedrich Händel, *Israel in Egypt*, hg. von Felix Mendelssohn, London 1845/46, zit. nach Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung*, S. 102–103. Ich zitiere aus Klaus W. Niemöller: *Felix Mendelssohn Bartholdy und das Niederrheinische Musikfest 1835 in Köln*, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes*, Bd. 3, Heinrich Hüschen zum 50. Geburtstag, hg. von Ursula Eckart-Bäcker, Köln 1965, S. 46–64: 52–53; vgl. Hellmuth Christian Wolff: *Mendelssohn and Handel*, in: *Musical Quarterly* 45 (1959), S. 175–190: 184–186. Für diese Hinweise danke ich herzlich Samuel Weibel (Bern). Für die Quellen zur Aufführungstradition in Leipzig vgl. Brown: *Classical and Romantic performing practice*, S. 603–605 (auch zu Meyerbeers Stelle in *Les Huguenots*), und Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 118.
- 9 »Its Accompaniment [of recitativo secco] never has changed. [...] The only modification of the original idea which has found favour in modern times has been the substitution of Arpeggios, played by the principal Violoncello, of the Harmonies formerly filled in upon the Harpsichord, or Organ – and we believe we are right in asserting that this device has never been extensively

Somit wurde langsam die Praxis des Tasten-Continuospiels wieder auf die (italienische) Oper angewendet, aber aus einem historischen Mißverständnis heraus wurde die Begleitung der Celli als ein reiner Ersatz für das fehlende Klavier betrachtet und dementsprechend verdrängt.

Daß diese Verurteilung der Cello-Begleitung als unzeitgemäß nicht der historischen Tatsachen entspricht, war den italienischen Musikschriftstellern und Cellisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch bewusst.

»Die Ausführung des *recitativo secco*, wie man einst das *recitativo semplice* bezeichnete, war in der komischen Oper leicht, lebendig, reizvoll, durch die arpeggierten Akkorde des Cellos und Kontrabasses *al cembalo* unterbrochen, die deswegen diesen Namen trugen, weil sie bei dem *maestro* waren, die an diesem Instrument saß. Der Cellist und der Bassist *al cembalo* waren des bezifferten Basses kundig, was ihnen erlaubte, die Modulationen am Schluß jeder Rezitativphrase mit eleganten Verzierungen zu schmücken [...]. Sind die Sänger, die Rezitativ ausführen können, so selten wie weiße Fliegen, ebenso rar sind *violoncellisti partimentisti*. Mit der heutigen instrumentalen Polyphonie haben die Spieler eine rein mechanische Aufgabe, und niemand von ihnen glaubt es mehr nötig, Harmonie und Generalbaß zu lernen [...]. Elegante und berühmte Rezitativbegleiter waren die neapolitanischen Cellisten Zeffirino [Zefirino Cerami], Ciandelli [Gaetano Ciaudelli], Lovero [Carlo? Loveri] und [Domenico] Labocchetta, unvergleichlich in der Kunst, das Publikum mit varierten und geschmackvollen harmonischen Flüge zu amüsieren. Eine weitere Sparte italienischer Kunst, die heute weder blüht noch wächst.«¹⁰

adopted in any other country than our own. Here it prevailed exclusively for many years. A return has however lately been made to the old method by the employment of the Piano, first by Mr. Otto Goldschmidt at a performance of Handel's *L'Allegro* in 1863«; William S. Rockstro: *Recitative*, in: *A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450–1889) by eminent writers, English and foreign*, hg. von Sir George Grove, 4 Bände, London 1898/99, Bd. 3, S. 83–86: 85. Zur Hamburger Rossini-Aufführung vgl. Begleitung der *Secco-Recitative* auf dem Clavier, in: *Leipziger AMZ* 14 (1879), Sp. 798. Die Begleitung durch Tasteninstrument und Streichbässe zugleich wurde in kirchenmusikalischen Werke beibehalten: »In älteren Oratorien, welche zum Heil der wahrer Kunst unsterblich fortleben, wird auch jetzt noch verlangt, daß die Rezitative in Verbindung mit dem Pianoforte und Kontrabass vom Violoncell begleitet werden«; Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und *Accompagnateurs*, in: *AMZ* 43 (1841), Sp. 129–133: 133.

- 10 »La esecuzione del *recitativo secco*, come altra volta si denominava il *recitativo semplice*, era nell'opera giocosa leggiadra, vispa, aggraziata, interpolata dagli accordi arpeggiali del violoncello e del contrabasso detti *al cembalo* perché stavano accanto al maestro che sedeva a questo strumento. Il violoncellista e il contrabassista *al cembalo* erano addottrinati nello studio del basso numerato, il che loro permetteva di adornare le modulazioni, ricorrenti al termine di ciascuna frase del recitativo, con eleganti fioriture [...]. Se i cantanti idonei ad eseguire il *recitativo secco* sono rari come le mosche bianche, altrettanto deve dirsi dei *violoncellisti partimentisti*. Coll'odierno polifonismo strumentale, i suonatori sono ridotti ad un ufficio meramente meccanico, e nessuno di essi trova più necessario lo studio dell'armonia e del partimento [...]. Eleganti e celebri accompagnatori del *recitativo secco* furono i violoncellisti napoletani Zeffirino, Ciandelli, Lovero e Labocchetta, incomparabili nel ricreare gli uditori coi più svariati e gustosi svolazzi armonici. È un altro ramo dell'arte italiana che ormai non mette più né fronde, né fiori«. Amintore Galli: *Forme liriche*:

Es wäre vielleicht einer weiterführenden Studie wert, die Cellisten Carlo Loveri, Zeferino Cerami, Gaetano Ciaudelli und Domenico Labocetta näher zu untersuchen. Luigi Forino gibt zu ihnen in seinem Cello-Handbuch nur spärliche Informationen (Zeffirino wird nicht einmal erwähnt). Kommt hier vielleicht eine spezifisch neapolitanische Tradition zum Vorschein? Gaetano Ciaudelli, den Forino als Cello-Lehrer in S. Pietro a Majella um die Mitte des 19. Jahrhunderts angibt, hat eine vielleicht mehr als zufällige Ähnlichkeit im Namen zu Gaetano Ciaurelli, einer der allerersten Cello-Lehrer im Conservatorio S. Maria di Loreto. Neapel hatte auf jeden Fall eine lange eigenständige Tradition im Streichinstrumentenspiel.¹¹ Familienbindungen und Hinweise auf aufführungspraktische »Schulen« bestätigen *longue durée* Phänomene, die aus dem 18. Jahrhundert mindestens bis 1850 weiterleben, als Schlüssel für eine aufführungspraktische Erforschung der Romantik.

3. Musikalische Quellen und indirekte Belege Wegen der verbreiteten Orchesteraufstellung, bei der die gesamte Continuo-Gruppe aus einer und derselben Stimme beziehungsweise aus der Partitur des Cembalisten gespielt hat, besitzen wir nur wenige musikalische Quellen, die als Belege für das besprochene Phänomen angeführt werden können.¹²

Haydns eigenhändige Partitur seiner Oper *Lo speciale* (1768) weist in einigen Rezitativen fremde Zusätze mit einer eigenartigen Generalbaß-Kurzschrift auf; diese typisch ungarische Partiturschrift verwendet Striche und Punkte, um Alt und Baß anzugeben.

Saggio storico e tecnologico: Recitativo semplice, in: *Il Teatro illustrato* 2 (1882), S. 122–123, 131–132, 148–151; 131–132.

- 11 Zu Ciaudelli siehe auch Robin Stowells Beitrag im vorliegenden Band, S. 70 ff. Gaetano Ciaudelli war Professor in S. Pietro a Majella 1844–1865 (Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, S. 383), Gaetano Ciaurelli wurde 1787 Cello-Lehrer ernannt, nach Michele Gallucci (1776–1779 und 1785–1787) und Domenico Franciscone (1779–1785); Michael F. Robinson, *The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, in: *RMA research chronicle* 10 (1972), S. 1–97: 96. Zeferino Cerami war Cellist im Theater S. Carlo zu Rossinis Zeit, vgl. Cesare Corsi: *Un'armonia stupefacente. L'orchestra nei teatri reali di Napoli nell'Ottocento*, in: *Studi verdiani* 16 (2002), S. 21–96: 56, Anm. 147. Zur neapolitanischen Tradition vgl. Guido Olivieri: *Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani's »Principij da imparare a suonare il violoncello«*, unpublizierter Kongreßbeitrag, 12th Biennial International Conference on Baroque Music, Warschau 2006.
- 12 Zum gemeinsamen Partiturlernen der Streichbässe mit dem Cembalisten vgl. zum Beispiel für Italien zahlreiche Abbildungen von Pier Leone Ghezzi; Giancarlo Rostirolla: *Il »Mondo novo« musicale di Pier Leone Ghezzi*, mit Beiträge von Stefano La Via und Anna Lo Bianco, Milano 2001, S. 87, 209, 237; auch Joseph Fröhlich erinnert seine Leser daran, daß »der begleitende Bassspieler, in der Regel der erste Contra Bassist und Violoncellist, gewöhnlich aus der Partitur« spielt; Joseph Fröhlich: *Vollständige Theoretisch-Praktische Musikschule*, Bonn [1810/11], IV. Abtheilung, S. 89.

Georg Feder erklärt dies damit, daß bei der konzertanten Aufführung der Oper in Wien 1770 ein Violoncello vielleicht die Akkorde arpeggierend gespielt hat (unter der Annahme, daß Cello und Kontrabaß *al cembalo* aus der Partitur zusammen mit dem Cembalisten spielten).¹³ Gerade wegen der Verwendung in einer konzertanten Situation könnte vielleicht die Partitur-Kurzschrift jedoch auch als Vorlage für einen Kopisten zur Ausschreibung der Stimmen für eine Quartettbegleitung angesehen werden. In diesem Falle wäre dies eine sehr frühe Quelle für eine solche Verarbeitung der einfachen Rezitative, wie sie sonst im 19. Jahrhundert anzutreffen ist.

Ausgeschriebene Cello-Stimmen finden wir im 19. Jahrhundert nur in den besprochenen Fällen von Wagner, Mendelssohn und Meyerbeer. Wenn direktes, musikalisches Beweismaterial hier, wie oft bei aufführungspraktischen Fragen, selten ist, dann wird die Erschließung aller schriftlichen Quellen umso wichtiger. Die Erwähnungen in Cello-Schulen und Zeitungsberichten sind ausdrückliche Belege für die akkordische Continuo-Realisierung auf dem Cello. Aber wenn einzelne Wortwendungen aus diesen Aussagen auch in einem anderen Kontext wieder auftauchen und die Möglichkeit solcher Aufführungsbedingungen als Interpretationsschlüssel verwendet wird, so können zahlreiche weitere Quellen als indirekte Belege hierfür gebracht werden.

In Wilhelm Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* unterrichtet Kapellmeister Lockmann seine privilegierte Gesangsschülerin Hildegard über die Kunst der Begleitung. Harsche Worte hat er für die schwere Continuo-Realisierung der Deutsche: »Wir Deutsche schweifen [in der Begleitung] oft aus. Es ist nichts unerträglicher, als das unaufhörliche Einhacken mit den Accorden«. Er preist als geeignete Instrumente »Lauten, Gitarren, Harfen und Flügel oder Fortepianos«. Nicht geeignet findet er die Orgel »mit ihrem anhaltenden Gepfeife« und behauptet schließlich: »Nichts ist ferner unerträglicher, als wenn die Violoncelle sich dabey hervorthun wollen, und den Zuhörern das Gehör zerhacken«. Die Kritik wird erst verständlich, wenn eine akkordische Realisierung auf dem Cello angenommen wird. Auch der Wortlaut der Cello-Definition nach Pietro Gianellis Musikwörterbuch von 1801 (in zweiter Ausgabe 1820) läßt uns aufhorchen:

»Questo strumento è più d'ogni altro atto all'accompagnamento di diversi pezzi tanto vocali, che istromentali, le qualità dei suoni, e i varj arpeggi che si praticano su di questo rendono un'armonia la più grata e piacevole.«¹⁴

- 13 Georg Feder: Zur Generalbaßschrift, in: Joseph Haydn. *Lo speciale* (Gesamtausgabe, Bd. 25.3), hg. Helmut Wirth, Kritischer Bericht, München 1962, S. 11 f.; und Helmut Wirth: Vorwort, in: Joseph Haydn. *Lo speciale* (Gesamtausgabe, Bd. 25.3), hg. Helmut Wirth, München 1958, S. VII f.
- 14 Wilhelm Heinses: *Hildegard von Hohenthal*; *Musikalische Dialogen*, unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 128–129. Ich danke Klaus Pietschmann (Bern) für den Hinweis. Pietro Gianelli: *Dizionario della musica sacra e profana*. Seconda edizione corretta ed accresciuta dall'autore, 7 Bände, Venezia 1820 (1801), Bd. 7, S. 108–109.

Adolphe Ledhuy spendet 1836 ironische Worte für die harmonische Nachlässigkeit bei der Begleitung durch Bässe »jeglicher Art« – bestimmt sind in erster Linie die Celli gemeint –, die sich geradezu rühmen, immer Dur zu spielen, wenn Moll angebracht wäre und umgekehrt. In München verlangten 1838 der erste Kontrabassist und der erste Cellist eine zusätzliche Entschädigung für die Aufführung von einfachen Rezitativen in den italienischen Opern. Wir können mit Erich Tremmel annehmen, daß der Cellist dabei die Akkorde realisiert hat. Auch Manuel García impliziert eine Realisierung auf dem Cello, wenn er in dem Kapitel über Rezitative seiner Gesangsschule schreibt, der *maestro al cembalo* oder die Bässe sollen die Dominantseptime bei der Kadenz erklingen lassen.¹⁵

4. Zur Technik der Begleitung Neben den Besetzungsfragen lassen sich, anhand der ausdrücklichen Anweisungen und der in Cello-Schulen und anderen Quellen abgedruckten Beispiele mit ausgeschriebenener Aussetzung der Cello-Stimme, einige weitere Fragen der Aufführungspraxis auflisten. Durfte der Cellist, um eines bequemen Griffs willen, den Akkord mit einem anderen Baßton als dem notierten bringen? Die Möglichkeit ergibt sich überhaupt erst aus der ständigen Mitwirkung des ersten Kontrabasses neben dem Cello, eine Besetzung, die heute selten anzutreffen ist.¹⁶

Wer auf den notierten Baßton besteht, gibt dem Spieler allerdings die Freiheit, den Ton eine Oktave tiefer zu bringen, um auf dem Instrument genug Raum für den Akkord zu haben.¹⁷

Baßton beibehalten, eventuell Oktavversetzung [1774] Baumgartner, 1792 Spazier, 1799 [Rochlitz], 1877–79 Quarenghi

Freie Wahl des Baßtones 1784 Wolf, 1788 Kauer, 1804 Baillot, 1811 Fröhlich, 1827 Baudiot, [1832] Štiastny, [1876] Furino

- 15 »À l'égard des basses de toutes espèces, ils sont exhortés à imiter l'exemple édifiant de l'un d'entr'eux qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné une mélodie dans le ton et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur«; [Adolphe Ledhuy oder Jérôme Meifred]: *Dictionnaire burlesque, oder Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale: dans lequel on trouve des digressions sur l'hippiatrique, la gastronomie et la philosophie hermétique et concentrée [...]* publié en lanternois par Kri-sostauphe Clédeçol, Paris 1836, S. 104–105. Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung*, S. 102, Anm. 4. Manuel García: *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, Nachdruck Genf 1985, 2. partie, S. 63: »le maestro al cembalo ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance [la 7e de la dominante]«.
- 16 Eine Ausnahme bildet eine Aufführung von Rossinis *La scala die seta* in Lugano (1. 5. 1983) mit Danilo Costantini, Fortepiano, Antonio Mosca, Cello, und Umberto Ferrari, Kontrabaß. Zu den technischen Fragen vgl. auch Walden: *One Hundred Years of Violoncello*, S. 264–267, und Watkin: *Corelli's Op. 5 Sonatas*, S. 658–661.
- 17 Vollständige bibliographische Angaben sind im Anhang zu finden.

Die zweite Frage betrifft die Notwendigkeit, beim ersten Akkord dem Sänger die Note anzugeben. Nach Franz Joseph Fröhlichs Musikschule von 1811 wird diese Anweisung nicht mehr ausdrücklich wiederholt, jedoch gibt noch Guglielmo Quarenghi beim Anfangsakkord dem Sänger die Note an.

»Worauf [der Violoncellspieler] vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen muß, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Übung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreifen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, so zu sagen, in den Mund zu legen.«¹⁸

Note dem Sänger angeben [1774] Baumgartner, 1788 Kauer, 1799 [Rochlitz], [1813] Schetky, 1811 Fröhlich, 1864 Phillips, 1877–79 Quarenghi

Freie Wahl der Noten im Akkord 1804 Baillot, 1827 Baudiot, [1876] Furino

The image shows three systems of musical notation for voice and cello. Each system consists of a vocal line and a cello line. The vocal line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The cello line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line. The first system is marked 'ROS.' and 'FIG.' and contains the lyrics: 'mo. ra. E il no. me? Ah il no. me an. co. ra?... Il no. me?... Ah che bel'. The second system is also marked 'ROS.' and 'FIG.' and contains the lyrics: 'no. me... Si chia. ma... Eb. ben? si chiama? Po. ve. ri. na! Si chiama. er. r, o'. The third system contains the lyrics: 'ro... es. si si Ro. si... enne a na Ro. si. na.' The cello line provides harmonic support with various chords and melodic lines, including some triplets and slurs.

ABBILDUNG 2 Guglielmo Quarenghi: Metodo di violoncello, Milano 1877–1879, S. 337

18 Fröhlich: Musikschule, IV. Abtheilung, S. 89.

Dies ist allerdings eine Anweisung, die zu den allgemeinen Prinzipien der Generalbaßbegleitung zählt; ebenso der folgende Punkt. Die meisten Quellen betonen, daß der Akkord so einfach wie möglich realisiert werden muß. Anscheinend versuchten jedoch viele Spieler, sich bei dieser Gelegenheit durch Improvisation zu profilieren. Wie in der Generalbaßpraxis überhaupt, sind hier die Italiener verzierungs- und improvisationsfreudiger als die Deutschen oder die Engländer, die ihre Aufmerksamkeit eher auf die harmonische Korrektheit lenken.¹⁹

»In Paris begnügt sich der, das einfache, mit dem Flügel begleitete Recitativ unterstützende, Violoncellist, bloß den Grundbass anzugeben; in Italien hingegen benutzen diese Leute die Gelegenheit (welche sich ihnen sonst selten, oder nie, darbietet), den Accord dieser Recitative zum Grunde zu legen und ihn, während der Sänger spricht, zu concertirenden Variationen zu verarbeiten, so, daß der Sänger, wohl oder übel, nicht selten gezwungen ist, mit der Rede inne zu halten, um dem Violoncellisten Zeit zur Beendigung seiner Passage zu lassen.«

Die fünfte Ausgabe von Grove's Dictionary gab, leider ohne Quellenangabe, ein Beispiel für die phantasievolle Begleitung von Robert Lindley, der in der italienischen Tradition geschult worden war.

The image displays three musical staves from a recitative passage in Mozart's *Don Giovanni*. Each staff consists of a vocal line and a cello line. The first staff is for Don Giovanni, with the lyrics "Per la mano essa al-lo - ra me". The second staff shows Leporello and Don Giovanni, with the lyrics "prende An-co-ra meglio Macca-". The third staff continues with the lyrics "- rez - za, mi abbraccia etc.". The cello line in the second and third staves shows arpeggiated chords and sustained notes, illustrating the phantasievolle (fantasy) accompaniment mentioned in the text.

ABBILDUNG 3 Nicholas Comyn Gatty: Recitative, in: Grove's Dictionary of Music and Musicians, ed. by Eric Blom, 5. Auflage, London 1954 (1. Auflage 1898/99), Bd. 7, S. 72

¹⁹ G. L. P. Sievers: Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, in: *Caecilia* 1 (1824), S. 201–260: 226f. Die improvisatorische Freude des Cellisten wird unter anderem von Wilhelm Heinsie in einer weiter oben zitierten Stelle aus Hildegard von Hohenthal gerügt; Heinsie: Hildegard von Hohenthal, S. 129. Vielleicht kommt auch die Verzierungsfreude von Robert Lindley (siehe unten) von seinem italienischen Lehrer Cervetto: Lindley »used to accompany recitatives at the London opera house elegantly and fancifully, with brilliant arpeggio chords and delicately sustained notes«; E. Homes: *A Ramble among the Musicians of Germany*, o. O., 1828, zit. in Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung*, S. 102, Anm. 5. Zu Lindley vgl. auch Gossett: *Divas and Scholars*, S. 440–442.

Möglichst einfache Begleitung	1774 Baumgartner, 1792 Spazier, 1796 Heinse, [1802] Raoul, 1811 Weber, 1824 Sievers
Improvisationen und Arpeggien befürwortet	1784 Schubart, 1804 Baillot, 1811 Fröhlich, 1827 Baudiot, [1832] Štiastny, 1882 Galli

Eine letzte Frage zur Generalbaßtechnik betrifft die Aufmerksamkeit, die der Cellist der Stimmführung widmen sollte. John Gunn schrieb 1802 eine – soviel ich weiß – einzigartige Harmonielehre und Generalbaßschule für Cellisten. Kein Zufall war es zudem, wenn der englische Übersetzer der *Méthode* von Baillot eine kurz gefaßte Harmonielehre vorausschickt. Sie ist wahrscheinlich nicht als Teil der allgemeinen Musiktheorie gedacht, sondern als spezifische Anweisung für Cellisten. Das französische Original schreibt seinerseits dem Begleiter vor, er soll »éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords«. In den Beispielen aus der Schule von Ferdinando Furino, entgegen der relativen Freiheit bei Quarenghi, sind die Akkorde etwas schulmeisterhaft fast durchgängig dreistimmig aufgeschrieben (Abbildung 4).²⁰

In folgender tabellarischen Aufstellung werden die wichtigsten Hinweise auf die Notwendigkeit ausreichender Tonsatzkenntnisse zusammengestellt, die in den verschiedenen theoretischen Quellen zu finden sind.

Der begleitende Violoncellist muß den Generalbass gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann.	1784 Schubart, S. 301
Für einen solchen Violoncellisten ist eine genauere Kenntnis des General Basses nothwendig.	[1788] Kauer ²¹
Der Violoncellist, welcher im Rezitativ nur die Bassnoten herunterstreicht, versteht die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler, dem der Generalbass terra incognita ist.	1799 Christoph Schetky der Violoncellist, Sp. 35
Vor allem muß [der Violoncellist] von der Harmonie und seinem Instrumente eine vollkommene Kenntniß haben. Ersteres ist um so nothwendiger, als öfters in solchen unbegleiteten Recitativen der bloße Baß, ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben ist.	1811 Fröhlich, S. 89
Für jeden Musiker sind theoretische Kenntnisse höchst zweckmässig, vorzüglich aber für den Violoncellisten; denn ein Rezitativ, wie es früher bei der italienischen Oper üblich war, durch Akkorde zu begleiten, erheischt wenigstens die nöthigste Wissenschaft der Harmonie.	1841 Einiges über die Pflichten des Violoncellisten, Sp. 133

²⁰ Gunn: *An Essay, theoretical and practical*. Pierre Baillot u. a.: *Exercises for the Violoncello, in all positions of the thumb; being a supplement to the method for that instrument by Baillot, Levasseur, Catel & Baudiot [...] Translated [...] by A. Merrick. To which is added a short introduction to harmony or thorough bass by the translator [sic], London [1832].* Pierre Baillot u. a.: *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement*, Paris 1804, Nachdrucke Genf 1974 und Courlay 2006. Ferdinando Furino: *Metodo completo per Violoncello*, 2. Ausg., Milano [1887] (1876), S. 101–105. Ich danke Gaetano Stella für die Anregung, dieser Frage nachzugehen.

²¹ Abgebildet in Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs*, S. 138.

Wo [diese Praxis] eingeführt ist, muß der Celloist einen bezifferten Baß zu spielen vermögen, was in früherer Zeit auch von jedem tüchtigen Celloisten verlangt wurde. 1844 Gassner, S. 118 in der Fußnote

Sotto questo titolo [dell'accompagnamento del recitativo] intendiamo trattare del basso cifrato o numerato che si trova ne' recitativi di alcune musiche tanto antiche quanto moderne. Il Violoncellista non deve ignorarle ed è perciò che non possiamo dispensarci dal parlarne. [...] Lo studio dell'Armonia sarebbe in vero un dotto fondamento, ed indispensabile allo studio dell'accompagnamento, ma pur troppo alcuni professori eseguono tali recitativi con la pura e semplice pratica. [1876] Furino, S. 101

[Mit der heutigen Orchestermusik] nessuno di essi [suonatori] trova più necessario lo studio dell'armonia e del partimento. 1882 Galli, S. 131

Eine grundlegende Erkenntnis unserer Untersuchung ist, daß die Rolle des Cellisten als Teil des Continuos und als harmoniefähiges Begleitinstrument eine grundsätzlich andere ist als das heute verbreitete Bild des Cello als Melodieinstrument. In den Schulen finden sich seitenweise Akkordtabellen, die jeder Generalbaßschule entnommen sein könnten. Die Methode von Raoul ist diesbezüglich ein gutes Beispiel: Trotz der Knappheit seiner Beschreibung, bringt er als Übungsbeispiele gerade einige Oktav-Harmonisierungen und Kadenz in den gebräuchlichsten Tonarten, die eine Quintessenz der Generalbaßpraxis vermitteln.²²

5. Abschließende Bemerkungen Die letzte Frage, die ich hier ansprechen möchte, ist die nach dem Repertoire, wofür sich eine solche Begleitung der Rezitative eignen würde. Während wir wenige Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert haben, sind hingegen die Beispiele aus den Quellen im 19. Jahrhundert meist gerade der älteren Literatur entnommen. Dies erklärt sich jedoch aus der retrospektiven Natur von Lehrbüchern und kann nicht als Beleg für die Praxis im 18. Jahrhundert genommen werden. Der kleinste Zeitabstand zwischen Komposition und Übernahme in einer Cello-Schule ist die Spanne von 33 Jahren zwischen der Premiere von Josef Myslivečeks *Gran Tamerlano* (1771) und der Schule des Conservatoire (1804). Die Anfänge der akkordischen Rezitativbegleitung im 18. Jahrhundert bleiben aber damit leider noch unklar. Štiastnys Beispielsammlung, meines Wissens die größte überhaupt, besteht leider gänzlich aus *exempla ficta* (oder aus Zitaten, die aber wegen des ausgelassenen Textes schwer zu identifizieren sind).²³

²² Vgl. Jean-Marie Raoul: *Méthode de violoncelle*, Paris [1802], Nachdrucke Genf 1972 und Courlay 2001, S. 41.

²³ Bernhard Štiastny: *Méthode pour le violoncelle. Deuxième partie*, Mainz [1832], Nachdruck Courlay 2006, S. 23–50. Für die vollständigen bibliographischen Angaben siehe Anhang.

PORPORA

CANTO

Credimi si mio sole che date vien là luce agli occhi miei

Violoncello e Basso

pen - sa pen - sa che sol tu sei del ca - den - te mio cor

vita e sostegno né ritrosia né sdegno potran far ch'io non t'ami ch'io ti

segna e ti chiami che vi cino e lonta no a te mag giri e che per

te per te . bel I. dol mio sos - pi - ri

ABBILDUNG 4 Ferdinando Furino: Metodo completo per Violoncello,
2. Ausgabe, Milano [1887] (1. Auflage 1876), S. 101f.

1804	Baillot	Pergolesi, <i>Serva padrona</i> (1733); Mysliveček, <i>Gran Tamerlano</i> (1771)
1811	Fröhlich	Holzbauer, Günther von Schwarzburg (1777)
1827	Baudiot	Mozart, <i>Don Giovanni</i> (1787)
[1832]	Štiastny	16 Beispiele (<i>exempla ficta</i> oder unidentifizierte Zitate)
1844	Gassner	Graun, <i>Tod Jesu</i> (1755), ohne Aussetzung
[1876]	Furino	Pergolesi, <i>Serva padrona</i> (1733); Porpora, »Queste che miri, o Nice« (<i>Cantate</i> op. 1, 1735); Cimarosa, <i>Giannina e Bernardone</i> (1781)
1877–79	Quarenghi	Rossini, <i>Barbiere di Siviglia</i> (1816)

Wenn wir die Aussage Baudiots wörtlich nehmen, können wir aber das Repertoire aus der napoleonischen Zeit hinzuzählen, mit Komponisten wie Fioravanti, Paisiello, Mayr, Cimarosa, Paer und Zingarelli. Otto Nicolai bemerkt 1847, daß die Rezitativbegleitung

»zu Mozart's Zeiten durch den Kapellmeister auf dem Clavier ausgeführt [wurde ...] Seitdem aber das Clavier aus dem Orchester verschwunden ist, wird diese Begleitung zweckmäßig durch einen Violoncell, der den Accord anschlägt (und also Generalbass verstehen muß) mit Verstärkung eines Contrabasses in der Grundnote, ausgeführt. [...] Auch Rossini im »Barbier von Sevilla«, Donizetti im »Elisir d'amore« und überhaupt Alle, die italienische Buffo-Opern geschrieben haben, wenden für die Recitativi secchi nur den bezifferten Baß (also dormalen das Violoncell) an«.

Und spätestens damit ist ein noch heute sehr wichtiger Teil des lebendigen Repertoires genannt.²⁴

Es werden sich bestimmt noch mehrere Beispiele und Belege zur akkordischen Rezitativbegleitung auf dem Violoncello in weiterer Forschung finden lassen. Ich kann mich damit begnügen, ein allgemeines Panorama skizziert zu haben. Ich möchte aber auch den Wunsch äußern, daß sich vermehrt »historisch« orientierte Interpreten praktisch mit dieser Möglichkeit der Besetzung für einen wichtigen Ausschnitt des italienischen Opernrepertoires auseinandersetzen.

Anhang Chronologisches Verzeichnis der gedruckten textlichen Quellen zur akkordischen Rezitativbegleitung auf dem Violoncello

Datum bibliographische Angabe | Wirkungsort | Anmerkungen

1771	Johann Georg Sulzer/[Johann Philipp Kirnberger]: <i>Allgemeine Theorie der schönen Künste</i> , Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 484–485 Berlin Enzyklopädie-Eintrag »Harpeggio«
[1774]	Johann Baptist Baumgartner: <i>Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncello</i> , Den Haag [1774] Den Haag, Eichstätt Cello-Schule

²⁴ Vgl. die Tabelle zum Repertoire des napoleonischen *théâtre de cour* in Louis-Henry Lecomte: *Napoléon et le monde dramatique*, Paris 1912, S. 494 f. 1847 Nicolai, S. 133. Michele Ruta nennt 1877 ebenfalls Rossinis und Donizettis Opern: »Senza rimandare i giovani alle antiche partiture, potranno anche nelle moderne avere idea di questa specie di recitativi, i quali son quelli del Rossini nel *Barbiere*, nella *Cenerentola* ed in tutti i lavori semiseri e buffi del medesimo autore, come ancora nell'*Elisir d'Amore*, nella *Figlia del Reggimento*, ed in simili lavori del Donizetti«; Ruta: *Il Recitativo*, S. 2.

- 1781 Georg Joseph Vogler: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3 Bände, Mannheim 1778–1781, zit. in: *Magazin der Musik*, hg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783–1786, Nachdruck 1971–1974, 1. Jg., 2. Hälfte, S. 791 | Mannheim | gegen die als italienisch bezeichnete Praxis
- 1784 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 300–301 | Ludwigsburg | langer und »harpetschirender« Bogenstrich bei Rezitative
- 1784 Ernst Wilhelm Wolf: *Auch eine Reise aber nur eine kleine musikalische in den Monaten Junius, Julius und August 1782 zum Vergnügen angestellt und auf Verlangen beschrieben und herausgegeben* von Ernst Wilhelm Wolf, Herzogl. Sächs. Weimar. Kapellmeister, Weimar 1784, S. 52 | Weimar, Braunschweig | Cello und Kontrabass sollen nahe beim Cembalo sitzen
- 1788 Ferdinand Kauer: *Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen*, Wien [1788] | Wien | Cello-Schule
- 1792 Karl Spazier: *Noch etwas über die Oper »Darius« von Alessandri*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1792, Nachdruck Hildesheim 1992, S. 145–147 | Berlin | einfacher Akkord, ohne Arpeggio
- 1796 Wilhelm Heinsse: *Hildegard von Hohenthal; Musikalische Dialogen*, unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 128–129 | Mainz | Kritik an aufdringlichen Cellisten
- 1799 [Friedrich Rochlitz]: *Über die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern*, in: *AMZ* 2 (1799/1800), Sp. 17–20 | Leipzig | Fortepiano dem Cello vorgezogen
- 1799 Christoph Schetky der Violoncellist, in: *AMZ* 2 (1799/1800), Sp. 35–37
- 1802 John Gunn: *An Essay, theoretical and practical, with copious [...] examples, on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation, to the Violoncello*, London 1802 | London | Erinnerung an einem nicht genannten Musiker (Cervetto?)
- [1802] Jean-Marie Raoul: *Méthode de violoncelle*, Paris [1802], Nachdrucke Genf 1972 und Courlay 2001 | Paris | Übungen zur Oktavregel und mit verschiedenen Kadenzen
- 1803 Beschluss des Auszugs aus dem Briefe eines Reisenden über den jetzigen Zustand der Musik in Mannheim, in: *AMZ* 6 (1803/04), Sp. 221f. | Mannheim | zu Peter Ritter, Fortepiano als Cello-Ersatz
- 1804 Pierre Baillot u. a.: *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement*, Paris 1804, Nachdrucke Genf 1974 und Courlay 2006 | Paris | Cello-Schule mit ausgeschriebenen Rezitativ-Beispiele
- 1807 [Friedrich Rochlitz]: *Praktische Bemerkungen*, in: *AMZ* 9 (1806/07), Sp. 805–811 | Leipzig | das »Geschäft« gehört zunächst dem Cellisten
- 1810 Welche ist für die Bässe die beste und zweckmäßigste Art, das einfache Recitativ zu begleiten?, in: *AMZ* 12 (1809/10), Sp. 969–974 | Leipzig | Cello und Fortepiano nicht zugleich
- 1811 Joseph Fröhlich: *Vollständige Theoretisch-Praktische Musikschule*, Bonn [1810/11], IV Abtheilung | Würzburg | Cello-Schule, die Beispiele teilweise der Schule von Baillot entnommen
- 1811 Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811 | Triest | Warnung gegen allzu großer Freiheit bei der Rezitativ-Begleitung
- 1811 Gottfried Weber: *Begleitung des Recitativs*, in: *AMZ* 13 (1810/11), Sp. 93–97 | Leipzig | Cello geeigneter als Fortepiano zur Rezitativ-Begleitung
- [1813] Johann Georg Christoph Schetky: *Practical and progressive lessons for the violoncello*, London [1813] | London | Cello-Schule mit ausgeschriebenen Rezitativ-Beispiele
- 1824 G. L. P. Sievers: *Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom*, in: *Caecilia* 1 (1824), S. 201–260 | Rom | in Italien, nicht in Frankreich, Cello und Klavier zugleich
- 1824–36 *Recitativ*, in: *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, 4. Auflage, 19 Bände, Altenburg 1857–1866 (†1824–1836), Bd. 13, S. 897 | Altenburg | Enzyklopädie-Eintrag, Klavier oder Cello
- 1825 Rachele, Pietro: *Breve metodo per imparare il violoncello*, Milano [1825] | Schule, ohne Beispiele

- 1826 Charles Nicolas Baudiot: *Méthode de Violoncelle*, Paris 1827, Nachdruck Courlay 2006 | Paris | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Rezitativ-Beispiele
- 1827 Frederick William Crouch: *A compleat treatise on the Violoncello*, London [1826] | London | Cello-Schule (basiert auf Baillot)
- 1828 Edward Holmes: *A Ramble among the Musicians of Germany*, [London] 1828, Nachdruck New York 1989 | London | zu Lindley
- [1832] Bernhard Štiastny: *Méthode pour le violoncelle. Deuxième partie*, Mainz [1832], Nachdruck Courlay 2006 | Prag | Cello-Schule; Cello und Klavier zugleich
- 1832 J. J. Friedrich Dotzauer: *Violonzell-Schule*, Mainz [1838] (1832), Verlagsnummer 2014, Nachdruck Courlay 2006 | Dresden | Cello-Schule, für das Rezitativ auf Baillot basiert
- 1841 Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und Accompagnateurs, in: *AMZ* 43 (1841), Sp. 129–133 | Leipzig | für Opern veraltete Praxis, aktuell für ältere Oratorien
- 1844 Ferdinand S. Gassner: *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, Nachdruck Straubenhardt 1988 | Karlsruhe | Cello und Fortepiano nicht zugleich
- 1847 Otto Nicolai: Über die Instrumentierung der Recitative in den Mozart'schen Opern, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 7 (1847), S. 133–135, und ders.: Antwort auf die Erwiderung des Hrn. P. T. J. P. Schmidt in Berlin, betreffend die von ihm instrumentirten Recitative in den Mozart'schen Opern, ebd., S. 233–234, 237–239 | Wien | als italienische Praxis
- 1864 Henry Phillips: *Musical and personal recollections, during half a century*, 2 Bände, London 1864, Bd. 1, S. 128 | London | Erinnerungen an Lindley, angeblich einziger Cellist, der die Praxis beherrschte
- 1868 Bernhard Gugler: Über die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opern, in: *Leipziger AMZ* 3 (1868), S. 283–285 | Stuttgart | Cello als Klavier-Ersatz
- 1870 *Recitativo secco*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, begr. von Hermann Mendel, fortges. von August Reißmann, 11 Bände, Berlin 1870–1879, Bd. 8, S. 259 | Berlin | Enzyklopädie-Eintrag, veraltete Praxis
- [1876] Ferdinando Furino: *Metodo completo per Violoncello*, 2. Ausgabe, Milano [1887] (1876) | Neapel, Rom | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Beispiele
- 1877 Michele Ruta: *Ricordi pe' giovani compositori: Il Recitativo*, in: *La Musica* 2 (1877), H. 5, S. 2 f. | Neapel, Mailand | für Rossini und Donizetti geeignet
- 1877–79 Guglielmo Quarenghi: *Metodo di violoncello*, Milano 1877–1879 | Mailand | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Beispiele, für Rossini geeignet
- 1882 Amintore Galli: *Forme liriche: Saggio storico e tecnologico: Recitativo semplice*, in: *Il Teatro illustrato* 2 (1882), S. 122 f., 131 f., 148–151 | Mailand | veraltete Praxis, Namen hochgeschätzter Cellisten aus Neapel
- 1883 William S. Rockstro: *Recitative*, in: *A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450–1889) by eminent writers, English and foreign*, hg. von Sir George Grove, 4 Bände, London 1898/99, Bd. 3, S. 83–86 | London | veraltete, typisch englische Praxis
- 1889 Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte*, 2. durchgearb. und verm. Auflage, Leipzig 1911 (1889) | Deutschland | Cello-Begleitung in Gebrauch in Italien 1873 für ältere Opern, in Deutschland »seit Dezennien abgeschafft«
- 1905 Luigi Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, 2. Ausgabe, Milano 1930 (1905) | Rom | Erinnerungen an eigene Aufführungen
- 1922 Isaia Billé: *Nuovo metodo per contrabbasso*, Milano [1922] | Mailand | Kontrabaßschule; noch aktuell für das historische Repertoire

Lucio A. Carbone

Fernando Sor and the Panormos: an overview of the development of the guitar in the 19th century

Introduction Between the end of the 18th and the beginning of the 19th century, the guitar experienced a sudden development from marginality to great fortune and finally to decadence all within a few decades. As a result lutherie followed a similar course and the guitar itself changed in many ways during these years. The number of strings, as well as the shape, design and playability of the instrument evolved in parallel with the process of looking for a sound identity which it did not find in a univocal way until the birth of the guitar of Antonio de Torres in the second half of the 19th century.

Reasons for this transformation can be found in the changing of musical aesthetics, in the evolution of performing practice and in the changing relationship between the player and his public. Mauro Giuliani and Fernando Sor are the most representative guitarists of the 19th century. Their names are associated with the two main compositional currents of their time: the first is related to the Italian school in Vienna; the second to the Spanish school which developed in Paris. Thus lutherie straddled classicism and romanticism following these two different trends. In this context the collaboration between player and luthier had an important impact on the future development of the instrument. The relationship between Sor and Panormo is one of the first examples of this new period.

An age of transition The end of the 18th century and the beginning of the 19th century is an age of great transition for the guitar. The instrument transformed from the little five-stringed baroque instrument to the modern six-stringed one. Understanding this evolution is helpful for many reasons. First of all for musicians and musicologists who need to interpret the composers' intentions, recognize the aesthetic changes in the music of this period and understand how the taste of the audience developed. But also when luthiers and owners of historical instruments restore an instrument, they need to know how these changes occurred in order to decide what can be destroyed and what is to be preserved in terms of previously executed repairs or customizing.

Two very evident changes appear in guitar construction of this period. The main change was in the stringing of the instrument. We know that in Spain the addition of the sixth course took place before the obsolescence of the double string. This can be seen in the guitars made by José Benedit and Juan Pages in Cadiz, by Lorenzo Alonso and

Manuel Muñoa in Madrid, by José Martínez in Malaga, and others.¹ In Italy, and then in the rest of Europe, the single string was introduced before the use of the added bass. Using single strings rather than double strings, leaves some pegs ready for an extra bass. In any case, we know of a guitar by Giovan Battista Fabbricatore (Naples) built in 1794² for six single strings.³

At the same time, there are also some evident changes in guitar design: over a few years most of the rich decorations that were typical of the baroque guitars of Tielke, Voboam, Matteo and Giorgio Sellas, and others disappeared, leaving the instrument simple and unadorned.⁴ The back was now made of two nearly flat book-matched pieces of wood with no inlays. No more parchment rose in the sound hole, no more ivory-tortoise inlays on the body, and later, no moustache shaped decorations at the sides of the bridge. This is partly because the idea of beauty itself was changing, but also because the luthier's purpose was to build a good musical instrument, not only a craftsman's masterpiece.⁵

Playability also became important in this period. In fact the development of technology in string manufacturing allowed musicians to have better quality basses on an appreciably shorter scale (this was another reason why it was possible to add the sixth string in the bass range).⁶ Moreover the player could now rely on higher-tension strings, which could be plucked more strongly and, with the added use of nails, produced a louder sound (on lower-tension strings the use of nails produces an unpleasant and harsh sound).

For these reasons the fingerboard evolved after 1820 into a piece of hardwood glued on top of the neck. The soundboard (see illustration 5 and 6) increased the stiffness of the whole instrument, making it easier for the luthier to create a good set-up of playing

- 1 Bruno Marlat: *Fernando Sor et la lutherie de guitare de son temps: une étude organologique*, and Eusebio Rioja: *Datos sobre los guitarreros malagueños apreciados por Sor*, in: *Estudios sobre Fernando Sor*, ed. by Luis Gásser, Madrid 2003, p. 531–552 and 553–566.
- 2 In: Giovanni Accornero: *Rosa sonora*, Savigliano 2003, p. 57; see the illustration on p. 56.
- 3 1792 is marked by James Westbrook as the date of the first 6-string guitar of which there can be no doubt in: *The Century That Shaped The Guitar*, [Hove, East Sussex] 2005, p. 42.
- 4 See for example the illustrations of a chitarra battente made by Magno Streggher in Venice in 1621, its table inlaid with ivory, ebony and mother-of-pearl (in: N. Freeth and C. Alexander: *The Acoustic Guitar*, Godalming 1999, p. 19); or the back of a five-course guitar made by René Voboam in Paris in 1641 in tortoiseshell, with ebony and ivory inlays (p. 21); and a six-course guitar by José Pagés of Cadiz, made in 1813 (p. 35). More illustrations in: Harvey Turnbull: *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, London 1974.
- 5 All photographs are by the author.
- 6 Mimmo Peruffo: *Le corde per chitarra tra il Settecento e l'avvento del nylon*, part 2, in: *Il Fronimo* 30 (2002), p. 60.

action and for the player to reach the higher positions with the left hand. This in turn allowed more playing room for the fingers of the right hand. Furthermore metal frets and machine-heads solved many tuning and intonation problems (see illustration 4, 7 and 8).

The background for the development There are two main reasons behind these developments. The first is the end of baroque aesthetics. The richness of harmonics due to the simultaneous vibration of the double strings creates a reverberating effect: this is effective for polyphony, but absolutely detrimental when striving for clarity in a melodic line. In the Renaissance this had already affected the first string of the lute, but in the 19th century the melodic use began to involve all the notes on the fingerboard of the guitar. Better quality of gut strings on the market also encouraged the use of single instead of double strings.⁷ This also helped solve a series of tuning problems.⁸

The second reason is the need for technological improvement. In order to explain this however some introductory remarks are required. The great popularity of the guitar in this period produced a chain of effects. The travelling virtuoso guitarists visiting the greatest capitals in Europe met and shared information about playing technique and compared the quality of their instruments. This brought about a better understanding of what could be improved. The guitar became a fashionable instrument in the parlours of middle-class people and that in turn affected guitar makers and their market. They now needed to produce instruments in greater quantities and some of them soon established factories that supplied the big music shops in London, Paris, Vienna, Naples and other European centres. At the same time productive settlements were created involving whole cities (Mirecourt in France, Markneukirchen in Germany). Often these instruments left the factory without the maker's label to be sold with each shop's own label. The luthier, determined to keep his high-quality low-number production of guitars, was forced to offer technologically improved instruments in order to stay in the business.

Musical performances and how they were conceived can be seen as another important factor of development. In the past, recitals were mostly organized by members of the aristocracy as a form of home entertainment. Now, following the French Revolu-

7 Peruffo: *Le corde per chitarra*, p. 50–61.

8 Tuning problems for lutes and other double-stringed instruments were really remarkable, so that we read as follows: »Now Herr Mattheson hits the nail on the head when he writes: »We pay twice for the best lute piece, for we have to hear the eternal tuning that goes with it. If a lutenist lives to be eighty years old, surely he has spent sixty years tuning. The worst of it is that among a hundred (especially non-professional), scarcely two are capable of tuning accurately«; Ernst Gottlieb Baron: *Study of the Lute (Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727)*, translation by Douglas Alton Smith, Redondo Beach, California 1976.

tion, the European middle classes attended numerous benefit concerts or concerts organized by a manager, or by the musicians themselves. They bought tickets to listen to a performance, thus giving rise to a business. In just few years the size of concert halls began to grow.

In this new environment the guitar suffered from a lack of volume when compared to the piano or the bow instruments and sound projection became a real problem for virtuoso guitarists. So a new and productive relationship developed between the player, who demanded an improvement of his guitar, and the luthier, who wanted to win the competition with the factories and maintain his reputation.

The relationship between the guitarist Legnani and the luthier Stauffer in Vienna is one of the first examples of artist endorsement in the history of lutherie. They introduced the Legnani-Stauffer model in 1820. Legnani himself was probably a non-professional luthier who collaborated with Stauffer in constructing this guitar model. The main remarkable improvement concerned the neck which was joined to the body of the instrument with a screw that allowed the player to adjust playing action easily and quickly with a key. Moreover, the part of fingerboard below the twelfth fret was separated from the soundboard, thus increasing its vibration surface.⁹ This building technique influenced Viennese and East European lutherie for more than 50 years (see illustration 9).

Another famous collaboration of this kind was that between Fernando Sor and Joseph Panormo, one of the members of a renowned family of craftsmen.¹⁰ Vincenzo Panormo was born in Palermo (Sicily) in 1734. He moved to Paris when he was nineteen and then settled in London because of the French Revolution. He built guitars and violins inspired by the work of the Italian makers Bergonzi and Stradivari. Three of his four sons Joseph, George and Louis also became luthiers.

Fernando Sor moved to London and became friends with Joseph. We really don't know much about their relationship, but surely it had a strong influence on Joseph and his brothers in their approach to guitar building. Sor showed him his Spanish guitar made by José Martínez in Malaga and communicated his ideas on how to improve the efficiency of the instrument starting from the Spanish model. We can remind ourselves that, in the first chapter of this *Méthode pour la guitare*, Sor demonstrated deep knowledge about lutherie and guitar building technique:

»De même que je ne dirai jamais au lecteur: Voilà ce qu'il faut faire, mais voilà ce qu'il m'a fallu faire, je ne dirai pas non plus comment une guitare doit être faite, mais comment il m'en faut une, et par quelles raisons. Pour que la table d'harmonie soit suffisamment mise en oscillation par l'impulsion que la corde lui communique étant attaquée, il faut qu'elle soit mince et d'un bois très léger; mais étant

9 Westbrook: *The Century That Shaped The Guitar*, p. 66–67.

10 Stuart W. Button: *La famiglia Panormo in Inghilterra*, in: *Il Fronimo* 22 (1994), p. 35–42.

aussi mince qu'il le faut pour la prolongation du son, la tension forte et continue du chevalet l'obligerait à céder au bout de très peu de temps, et elle s'enfoncerait. Pour l'empêcher de fléchir, les luthiers ont imaginé d'y mettre des barres intérieures [...]. Je crois pouvoir assez démontrer qu'un chevalet de la forme indiquée fig. I et construit d'une seule pièce, et un tasseau intérieur construit de telle sorte [...], remplissent le but que je désire. L'expérience l'a prouvé à Londres, où M. J. Panormo a fait quelques guitares sous ma direction, ainsi que M. Sroedere à Pétersbourg. Mais ces faits ne peuvent nullement me dispenser de la démonstration.¹¹

From that moment on a collaboration began that eventually brought Louis (the most famous of the Panormo brothers) to proclaim himself »the only guitar maker in the Spanish style« and to have this claim immortalized on his labels (see illustration 10–13).

Two aesthetics of sound We can now point out two different directions in the development of the idea of the sound of the 19th-century guitar. The first, born in the middle-European area, resulted in an instrument reminiscent of the sound of the viola. It is a little instrument with a shallow sound box and a rather thick stiffened soundboard supported by three or more transverse bars (sometimes slanted). It has a clear, well-focused voice, great balance, and a strong presence in the midrange just like a little *fortepiano* (see illustration 14). These are instruments such as those built by Fabricatore in Naples, Guadagnini in Turin and Stauffer in Vienna.¹²

The second, born in Spain, has a sound texture closer to the cello. It has deeper ribs and a thinner soundboard with typical fan bracing. The voice is warm and melancholic, with a little less volume but with a lot of melodic appeal. It evokes the »cante jondo« (see illustration 15). Guitars of this kind were built by Spanish makers such as Martínez in Malaga or by Panormo in London.¹³

If the first type of guitar is eminently suitable for the classical aesthetics, the second one met with enthusiastic acceptance in the romantic environment. These two »souls« co-existed for many years, exactly as it happened for the guitar composers of that period; supposedly classical, they often wrote pages strongly inspired by a romantic aesthetic.

In Vienna, Italian guitarists found their fortune (Giuliani, Legnani and others) and the middle-European instrument was favoured, while in Paris and in London the Spanish style was more popular also due to the presence of Spanish players such as Sor and Aguado.

11 In: Ferdinand Sor: *Méthode pour la guitare*, Paris 1830, reprint Genève 1981, p. 7.

12 See also a guitar by Gaetano II Guadagnini, Torino 1836, in Accornero: *Rosa sonora*, p. 14.

13 Marlat: Fernando Sor; José L. Romanillos Vega and Marian Harris Winspear: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar, A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain* (1200–2002), Guijosa 2002; *La Guitarra Española – The Spanish Guitar*, exhibition catalogue, New York and Madrid, Madrid 1991.



ILLUSTRATION 1 Guitar by Antonio Monzino, Milano 1826



ILLUSTRATION 2 Back of Monzino's guitar, 1826



ILLUSTRATION 3 French guitar by Marcard



ILLUSTRATION 4 Headmachines on a Panormo guitar

ILLUSTRATION 5 An example of a fingerboard not overlaying the soundboard



ILLUSTRATION 6 An example of overlay fingerboard

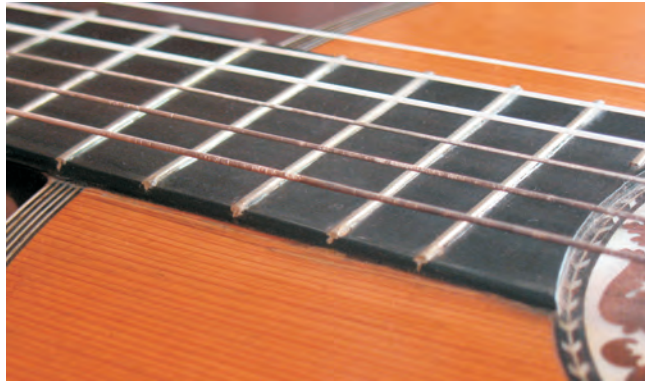


ILLUSTRATION 7 Playing action on a guitar with fingerboard not overlaying the soundboard; the guitar is made by A. Monzino



ILLUSTRATION 8 Playing action on a guitar with overlay fingerboard; the guitar is made by L. Panormo





ILLUSTRATION 9 Fingerboard separated from the soundboard on a Stauffer model guitar



ILLUSTRATION 10 A guitar by Louis Panormo, built in London in 1838



ILLUSTRATION 11 A guitar by Louis Panormo, built in London in 1857

ILLUSTRATION 12 Label of the
1838 guitar by Louis Panormo



ILLUSTRATION 13 Bridge of a
guitar by Louis Panormo



ILLUSTRATION 14 Transverse bars
bracing on a 19th-century guitar
(picture taken during
restoration)



ILLUSTRATION 15 Fan bracing on a
Panormo copy (copy by the author)



We can assume that these different conceptions of sound are responsible for the lack of a common guitar design, when compared to the family of the bowed instruments. In fact, when the popularity of the guitar began to wane (just after 1830), guitarists and luthiers followed many different directions. Some (for example Giuliani) thought that the guitar of the future would be the *terzina* (G-guitar), a higher-pitched instrument with a more focused sound.¹⁴ Giuliani wrote several pages of music and a concerto for this instrument.¹⁵

Others thought that the solution was to add more strings in the bass range (harp guitar). This kind of instrument can be found in the hands of so-called romantic guitarists, such as Kaspar Mertz and Napoleon Coste. But the *terzina* didn't have a great fortune and harp guitars were soon only adopted for use in popular music.¹⁶ Also the French makers of Mirecourt who, after Lacôte's guitar, developed a straight-braced instrument with a sweeter voice, survived in the market supplying shops in the whole of Europe, but mostly for popular use.

It was through the genius of the Spanish luthier Antonio de Torres¹⁷ that the second half of the 19th century saw the birth of a guitar that perfectly suited the music of the late Romantic period. He built an instrument based on the Spanish design but of larger dimensions, lighter in weight, with a very deep response in the bass range and a clear

14 Matanya Ophee: *La chitarra terzina*, in: *Il Fronimo* 6 (1978), p. 8–24. Mauro Giuliani in a letter sent from Naples on 16 January 1824 to Domenico Artaria, his friend and publisher in Vienna, wrote »[...] Quest'ultima opera n. 36 [the second concerto for guitar and orchestra] tutta nuova rimoderata da me, oltreché si trova con l'accompagnamento del quartetto, è ancora fatta in modo che può eseguirsi con tutta piena Orchestra, ma con l'antica Chitarra, ma ridotta con la moderna Terza, a me protetta«.

15 These are the works for *terzina* guitar written by M. Giuliani: Op. 66, *III Rondo per due Chitarre*, Vienna, Steiner, 1816. Op. 67, *Grand Pot-Pourri per due Chitarre*, Vienna, Mechetti qm Carlo, 1816. Op. 69, *La Lira Notturna* *Continente 20 prescelti pezzi i più favoriti e aggradevoli, parte tradotti e parte originalmente composti per Due Chitarre*, Vienna, Mechetti qm Carlo, 1816. Op. 70, *Troisième Grand Concerto pour la Guitarre avec accompagnement de Grand Orchestre*, Vienna, Cappi e Diabelli, 1822. Op. 80, *12 Laendler per Due Chitarre*, Vienna, Weigl, 1818. Op. 92, *12 Neue Laendler fuer Zwey Guitarren*, Vienna, Mollo, 1818. Op. 94, *XII Laendler per Due Chitarre*, Vienna, Weigl, 1819. Op. 101, *Variazioni sulla Cavatina favorita (Deh! calma o ciel) dell'Opera Otello per Chitarra [terzina] con accompagnamento de due Violini, Viola e Violoncello*, Vienna, Diabelli, 1820. Op. 102, *Introduction et Variations sur un Valse favori pour la Guitare [terzina] avec accompagnement de deux Violons, Alto, et Violoncelle*, Vienna, Diabelli, 1826. Op. 104, *Tema Con Variazioni Sull'Aria favorita »Partant pour la Syrie« Per Piano-Forte e Chitarra*, Milano, Ricordi, 1840. Op. 126, *Gran Pot-Pourri Per Flauto o Violino e Chitarra [terzina]*, Milano, Ricordi, 1827. WoO, 2G-2. WoO, 2G-3, *Auswahl der beliebtesten Deutschen vom Apollo Saal gesetzt fuer Zwey Guitarren*, Vienna, Artaria, 1812.

16 See a picture of a guitar by Ren e Lacôte, Paris 1824 in: Accornero: *Rosa sonora*, p. 38.

17 José L. Romanillos: *Antonio de Torres guitar maker – his life and work*, Shaftesbury 1987.

human-like singing voice in the trebles. There's no doubt that the beauty and the allure of its sound impressed the contemporary players so that, from that moment on, the instrument made by Torres came to be recognized as the only type of guitar suitable for classical music.

Roman Brotbeck

Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier¹

1893 war kein sonderlich ereignisreiches Jahr. In Neuseeland wurde das Frauenstimmrecht eingeführt und in Deutschland der deutsche Frauenverein gegründet. Im selben Jahr wurden wichtige Repräsentanten des späteren III. Reiches geboren: der Außenminister Joachim von Ribbentrop, der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe Hermann Göring, der NS-Chefideologe Alfred Rosenberg, der Präsident des Volksgerichtshofes Roland Freisler, und der NS-Pädagoge und Kurator der Ausstellung zur Entarteten Musik 1938 Ernst Severus Ziegler.

Auch wichtige Gegner des Nationalsozialismus wurden 1893 geboren, zum Beispiel Walter Ulbricht und Mao Zedong.

Auf musikalischem Gebiet sind in diesem Jahr vor allem die Uraufführungen von Verdis *Falstaff* in Mailand und Humperdincks *Hänsel und Gretel* in Weimar zu vermerken. Gustav Mahler baut sich in diesem Jahr sein »Komponierhäuschen« am Attersee, Debussy beginnt mit der Komposition von *Pelléas und Mélisande*, Johannes Brahms schreibt seine letzten Werke, die Klavierstücke op. 118 und 119 und die 51 Klavierübungen, und Clara Schumann lebt zurückgezogen in Frankfurt am Main. Ihre Lehrtätigkeit am Hoch'schen Konservatorium mußte sie wegen eines Ohrenleidens aufgeben. Sie wird von Schwermuttschüben heimgesucht, leidet an Gicht. Zu Beginn dieses Jahres verwandelt sie das Manuskript der Romanzen für Violoncello und Klavier, welche Robert Schumann vierzig Jahre zuvor vom 2. bis 4. November 1853 komponiert hatte, in Asche.

1853 brach der Krimkrieg aus, der Energiebegriff wurde in die Thermodynamik eingeführt, die Pinakothek München wurde gegründet, und die Romanzen für Cello und Klavier von Robert Schumann, vom 2. bis 4. November komponiert, wurden schon neun Tage nach ihrer Vollendung erstmals im Familienkreis in Bonn *prima vista* gespielt. Clara Schumann schreibt dazu im Tagebuch:

»13. November früh zu Heimsoehts, musicierten da mit Reimers Roberts interessante Romanzen für Klavier und Violoncell und den ersten und zweiten Satz der Dmoll-Sonate mit Wasielewski. Robert fühlte sich aber plötzlich unwohl, daß wir gingen, ohne ausgespielt zu haben.«²

- 1 Eine Übersetzung dieses Beitrags in französischer Sprache erschien in: Heinz Holliger. *Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*. Nouvelle édition augmentée, éd. Philippe Albèra, Genève 2007, S. 295–316.
- 2 Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984, S. 55.

Unmittelbar vor der für Clara triumphalen Holland-Tournee schickt Robert Schumann die Romanzen an Joseph Joachim. Am 29. November 1853 kommt dessen wichtiger Brief:

»Ein Brief von Ihnen ist für Johannes [Brahms] und mich immer ein Fest, zumal wenn er, wie der letzte, von so herrlichen Klängen begleitet ist. [...] Sehr haben uns auch die Romanzen erlabt, und die 3te davon mit der tiefsinnigen Melodie und dem contrastierenden, lebhaft schalkischen Trillersatze mußten wir unwillkürlich noch einmal spielen, wie den feierlichen A dur-Satz der letzten, und überhaupt Alles mehrere Male.«³

Zur Jahreswende 1853/54 spielt der Cellist Christian Reimers nochmals die Romanzen. Mitte Januar werden sie im kleinen Kreis mit Violine in Hannover aufgeführt.

Kurz darauf folgt Schumanns völliger gesundheitlicher Zusammenbruch und die von Schumann selber gewünschte Überweisung – er fürchtete, seiner Frau Clara etwas anzutun – in die Nervenheilstätte in Endenich. Die Cello-Romanzen sind vergessen.

1855 erreicht David Livingstone die Victoria-Fälle, Franz Liszt bringt in Weimar unter der Leitung von Hector Berlioz sein erstes Klavierkonzert zur Uraufführung. Und ziemlich genau ein Jahr nach seiner Überweisung in die Heilstätte Endenich bekommt Schumann am 7. März 1855 Post von Brahms, die einen Teil der *Signale an die musikalische Welt* enthält. Brahms hatte die Zustellung der Zeitschrift bewußt erst unterbunden und dann zensuriert, um Schumann nicht zu stark zu erregen. Die Informationen über das deutsche Musikleben lösen beim von der Umwelt völlig abgeschotteten Schumann aber einen förmlichen Tätigkeitsschub aus. Im Krankheitsbericht steht am 8. März 1855:

»Erhielt gestern Briefe von Hause, war sehr munter, freundlich, gesprächig und verständlicher. Aß und schlief gut. Stuhl keinen. Heut bei der visite etwas trübe, wolle weg. habe hier keine Abwechslung.«⁴

Am 10. März schreibt Schumann an Joachim; er äußert sich begeistert zu den Veränderungen im deutschen Musikleben. Am 11. März schreibt er an den Verleger Peter Joseph Simrock und an Brahms, wobei er sich mißtrauisch über den unvollständigen Jahrgang der *Signale an die musikalische Welt* äußert und zugleich auf die Cello-Romanzen zu sprechen kommt, an deren Titel er sich nicht mehr genau zu erinnern scheint:

»Wie kommt's, daß gerade der jetzige Jahrgang / 1855 so unvollkommen ist? Nur die Nto 6. 8. 10. 11. und eben bekomme ich durch Kreuzcouvert 12.

Ich habe die Absicht, so bald als möglich an Dr. Härtel zu schreiben und ihm Einiges anzubieten. Ich weiß nicht genau, ob die Stücke für Violoncello und Pianoforte ›Phantasiestücke‹ heißen. Ueber eines, das letzte, bin ich im Zaudern, obgleich es mir das Bedeutendste scheint; es geht aus D-dur, das 1ste

3 Ebd.

4 Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz 2006, S. 224.

Trio in A dur mit wunderbaren Bässen (das Violoncell klang sehr gut, die Violine aber nicht). Ich wollte Euch bitten, mir das Stück von Fuchs abschreiben zu lassen und mir zu schicken.«⁵

Im gleichen Brief will er noch anderes zur Veröffentlichung bringen und bittet um Notenpapier und die Paganini-Capricci, die er bearbeiten möchte.

Schumann scheint gehant zu haben, daß seine ganze Korrespondenz nicht nur von der Anstalt gesichtet und kontrolliert wurde, sondern auch von Johannes Brahms (»wir müssen doch alles sehr vermeiden, was Ihn krank heißt, so das Erbrechen der Briefe. Es war auch recht unverschämt vom Kreisler«⁶). Im Krankenbericht steht am Ende dieses Tages:

»In der Nacht plötzlich aufspringend, ging ans Bett des Wärters, laut schimpfend, er sey auch ein Schurke, wie die anderen, legte sich später ruhig hin, schlief.«⁷

Brahms hat mit Bestimmtheit nichts unternommen, um die Publikationswünsche Schumanns zu unterstützen, denn er schreibt am 14. März 1855 an Clara Schumann, die er nach dem 1854 ausgesprochenen Du nun wieder siezt:

»Noch eins! Haben Sie wohlgedacht, ob Sie Ihrem Mann schreiben wollen, daß Sie ihm das Schreiben an Verleger abnehmen wollten, er möge nur die Werke durchsehen und in Ordnung bringen. Es ist doch manches, was mich das wünschen läßt. Ihr Mann könnte doch einmal übereilt etwas schreiben, das Sie nicht gut schicken könnten, Bedenken oder Abschlagen der Verleger könnten ihn auch aufregen etc. etc. Sie müßten vielleicht anfügen, wenn er etwas vergessen; es ist doch nicht gut, jene so offen seinen Zustand sehen zu lassen. Wollen Sie sich das nicht überlegen.«⁸

Anstatt den neuen Arbeitsdrang zu fördern und die Publikation der Cello-Romanzen zu unterstützen, rät Brahms im Brief, der Roberts Bestrebungen kommentiert, Clara Schumann explizit dazu, den Briefverkehr ihres Mannes mit den Verlegern zu kontrollieren. Und die Bemerkung, es sei da manches, was ihn das wünschen lasse, kann fast nur als implizite Kritik der entsprechenden Werke verstanden werden. So hat Clara Schumann in der Folge denn auch den Kontakt zu den Verlegern unterbrochen und auch keinem der Publikationswünsche Robert Schumanns entsprochen.

Das war bis 1971 das letzte, was zu den Romanzen für Cello und Klavier nachweisbar und bekannt war.

Sie wurden in den von Clara Schumann betreuten Nachlaß-Katalogen nicht erwähnt und galten als verschollen. Erst 1971 veröffentlichte Erinnerungen von Richard Heuber-

5 Ebd., S. 227f.

6 Brief von Brahms an Clara Schumann vom 14. März 1855. »Kreisler« ist ein Pseudonym für Brahms, das er sich selbst im Briefwechsel an Clara Schumann gibt. Ebd., S. 233.

7 Ebd., S. 227.

8 Ebd., S. 233.

ger an Johannes Brahms belegen, daß Clara das Manuskript zu Beginn des Jahres 1893 vernichtet hat. Brahms schreibt nämlich 1893 an Heuberger:

»Schade, daß die Meister nicht mehr von ihren schwachen Sachen vertilgt haben! Freilich war seinerzeit die erst in den fünfziger Jahren entstandene Editions- und Sammelwut nicht sehr groß. Schumann hat da allerlei hinterlassen, was keineswegs herausgebenswert war. Sachen aus der ersten und aus der letzten Zeit. Frau Schumann hat erst vor ein paar Wochen ein Heft Cellostücke von Schumann verbrannt, da sie fürchtete, sie würden nach ihrem Tode herausgegeben werden. Mir hat das sehr imponiert.«⁹

Christian Reimers Im Jahre 1893 lebte der Cellist Christian Reimers schon in Australien, höchstwahrscheinlich in Edithburgh auf der York Peninsula bei seinem Schwager mit Namen Gottschalk, der als Architekt tätig war. Verlustreiche Patentgeschäfte in England 1882 führten zu dieser Auswanderung. Zwei Jahre zuvor schrieb er am 9. Mai 1880 aus London an Clara Schumann:

»Mein trauriges Nervenleiden hat allerdings leider meine Hände von öffentlichen Kundgebungen meines musikalischen Strebens zurückgedrängt aber mein ganzes Inneres ist mehr der Musik – u. natürlich unserem geliebten Meister zugewendet wie je und Sie dürfen mein scheinbares Verschollensein nicht mißverstehen und sich versichert halten daß ich mit steigendem Antheil alles verfolgte, was den verehrten Namen trägt u. Ihr Besuch diesen Herbst in London ist mir jetzt eine erquickende Hoffnung, bessere Erinnerungen wieder zu beleben und ihr Licht auf die Zukunft fallen zu lassen.«

Und in einem Postskriptum fügt Reimers an:

»Sie erinnern wohl, daß ich drei Cellostücke von Dr. Schumann besitze in seiner Handschrift als Weihnachtsgeschenk. Sollten Sie diese nicht einem Verleger anvertrauen? – Ich mußte lächeln über die Schwierigkeit, die ich unlängst fand, die Noten zu entziffern. Während ich es an jenem Weihnachtsabend mit Ihnen vom Blatt spielte – unter dem mir über alles theuren Beifallslächeln des Componisten. Wenn Sie meine Anfrage billigen, sende ich Ihnen das, für mich allerdings kostbare Manuskript zu für die erforderliche Zeit des Reinschreibens, welche natürlich unter Ihrer Obhut geschehen sollte.«¹⁰

Diesen Hinweis verdanken wir dem Musikwissenschaftler Thomas Synofzik, der in einer akribischen Arbeit alles Material gesammelt und ausgezeichnet kommentiert hat, welches er zur erstaunlichen Biographie von Christian Reimers finden konnte. Als begabter Karikaturist und Cellist hat Reimers seine Karriere angefangen. Schon in der Düsseldorfer Zeit, in der er mit Schumann zusammentraf, hat er sich mit spiritistischen Versuchen, zum Beispiel dem legendären ›Tischerücken‹ beschäftigt, was Schumann und offenbar

9 Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, S. 561 f.

10 Thomas Synofzik: Cellist, Spiritist und Karikaturist. Christian Reimers und seine Beziehungen zu Robert Schumann, in: Robert Schumann. Das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit, hg. von Bernhard R. Appel und Matthias Wendt, Mainz 2007, S. 133 f.

auch Brahms sehr interessierte. In Schumanns erstem Endericher Jahr muß der damals in Bonn wohnende Reimers Robert Schumann oft besucht und von dort an Clara Schumann geschrieben haben. In seinen späteren Schriften, die vom Spiritismus völlig umhüllt sind, schrieb er zu seiner letzten Begegnung mit Schumann:

»My last sight of Schumann will never leave my memory. A disposition for disturbing the equilibrium of his mind was noticeable in his early age and broke out into insanity accelerated, no doubt, by barbarous illogical scepticism crossing his experiences of now established realities and confirmed in the Bible. He was confined in a private asylum near Bonn, from where I wrote almost daily to his wife, Clara. It was strictly forbidden for him to meet his friends, and his promenades early in the morning were under escort of his warders. It so happened that I came across his path; I felt a shock, as he saw and recognised me, and slipped quickly behind a hedge and peeping through the leaves found him transfixed, spying me with his eye-glass until the warders pushed him on. Would I had known then what I know at present, I might have changed the course of his melancholy end.«¹¹

Die entscheidende Frage ist: Was hat Reimers mit dem Manuskript, das noch 1880 in seinen Händen war und offenbar nur drei Romanzen enthielt,¹² gemacht? War ihm die Tatsache, daß er die Romanzen in Anwesenheit von Robert Schumann uraufgeführt hatte, wichtig genug, um das Manuskript nach Australien mitzunehmen? Dann könnte man es vielleicht heute dort noch finden. Thomas Synofzik gibt aber auch zu bedenken, daß der in Geldnöte geratene Reimers das Manuskript verkauft haben könnte, am ehesten nach Deutschland. Der schlimmste Fall wäre, daß Clara Schumann das Manuskript während ihrer Londoner Konzerte, wo sie Reimers mit großer Wahrscheinlichkeit getroffen hat, an sich genommen hätte. Dann wäre sicher auch dieses Manuskript 1893 dem Feuer übergeben worden.

Verbrennungen Was mag in diesen Noten gestanden haben, daß Brahms 1855 die mögliche Veröffentlichung zum Anlaß nimmt, Clara Schumann zu raten, ihrem Mann den Kontakt mit Verlegern zu untersagen? Was muß darin versteckt gewesen sein, daß Clara Schumann eine relativ unverdächtige Gattung wie Cello-Romanzen im hohen Alter in Asche verwandelt und quasi mit sich ins Grab nimmt? Hat der in Anagrammen und Notenrätseln erfahrene Schumann in die Noten Botschaften, zum Beispiel bezüglich der Liebe zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann geschrieben, die der Nachwelt vorenthalten werden sollten? Wir können nur rätseln.

¹¹ Ebd., S. 124.

¹² Den einzigen Hinweis, daß es ursprünglich fünf Romanzen waren, findet sich im sogenannten »Projectenbuch«, wo »5 Nummern« vermerkt sind. Es könnte sein, daß Schumann nur vier Romanzen komponierte, nämlich jene drei, die er Reimers zueignete, und die vierte, von der er in seinem Brief aus Enderich an Brahms als »das letzte« schreibt, über die er »im Zaudern« ist, obgleich sie ihm »das Bedeutendste scheint«.

In jedem Fall kann der Verbrennungsakt als Symbol für viele Verfälschungen, Umdeutungen und Vernichtungen gelten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts stattgefunden und vor allem viele Erscheinungen und Begebenheiten aus der ersten Jahrhunderthälfte betroffen haben. Der allenthalben hochgehaltene Heroismus drängte die individuellen Lebensweisen, Krisen aller Art, das Unstete und Bebende vieler Künstlerinnen und Künstler und die Uneinheitlichkeit in Ausdruck und Form in der ersten Jahrhunderthälfte in den Hintergrund. Das forderte – wie in jedem heroischen Zeitalter – seine Opfer: Im Bereich der Interpretation wurden die Instrumente zunehmend vereinheitlicht und standardisiert, die vielfach differenzierte Spielpraxis des frühen 19. Jahrhunderts wurde emotional auf zunehmendes Vibratospiele eingeschränkt, Widersprüchliches wurde weg retouchiert, Briefausgaben zensuriert und vieles verbrannt. Einer der ganz großen Pyromanen war Johannes Brahms, der größte Teile seines Jugendwerkes, die persönlichen Briefe und das meiste Skizzenmaterial dem Feuer übergab – das Werk sollte quasi rein und ohne persönliche oder biographische Anspielungen oder Zugriffsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit stehen. Erst langsam wird heute klar, wie grundlegend gerade die Veränderungen in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts waren und wie manche verheerende Entwicklung unter der Flagge des Heroismus hier ihren Anfang nahm. Aus diesem Heroismus heraus entwickelte sich zum Beispiel auch jenes unmenschliche Ferment, mit dem Houston Stewart Chamberlain 1896 – drei Monate vor Clara Schumanns Tod – die 1200 Seiten umfassenden *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* zu schreiben begann, die er 1897 – drei Monate nach Brahms' Tod – vollendete. Diese enorm erfolgreichen *Grundlagen* von Chamberlain, der 1923 in Bayreuth von seinem Krankenbett aus den jungen Adolf Hitler zum Retter der deutschen Kultur weihte, zeigen wie ein Seismograph, welche Wandlungen gerade in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Neben dieser späteren Art von verbrannten »Romanzen« nehmen sich die von der greisen Clara Schumann vorgenommenen Einäscherungen durchaus harmlos aus, aber ihre Rauchzeichen passen doch verblüffend in die nach Vollkommenheit und Reinheit strebenden neuen Zeit.

Clara Schumann und Johannes Brahms haben nach 1858 ihre Leben diesem Heroismus unterstellt. Ihr Liebesverhältnis brachen sie spätestens dann ab. Die Dokumente ihrer gemeinsamen Liebe verbrannten sie beide zu größten Teilen. Sie verwandelten sich in alte Menschen: Die 39 Jahre alte Clara Schumann trat nur noch als reife entsexualisierte Frau auf, und Brahms ließ sich mit 25 Jahren wie ein großbürgerlicher Patron einen langen Bart wachsen, so als müßte er mit einem virilen Aussehen seine hohe Stimme kompensieren, die auf einer Phonographen-Ansage wahrscheinlich noch überliefert ist. Der Liebe entsagten sie. Brahms entledigte sich dieses Problems bei gelegentlichen Bordellbesuchen. Er komponierte wie ein Angestellter im festgelegten Tagesrhythmus,

Clara konzentrierte sich auf ihre Konzertkarriere und ertrug mit fast schon heroischer Kraft die schwersten Schicksalsschläge. Im aufschlußreichen Briefwechsel mit Emilie und Elise List kommt zum Ausdruck, wie viele Lebenskrisen, Gicht- und Schwermutsanfälle, die sie manchmal sogar hinderten, an den Beerdigungen ihrer Kinder teilzunehmen, Clara Schumann zu überwinden hatte.

2003 bricht der Dritte Golf-Krieg aus, in Oman wird das Frauenstimmrecht eingeführt, der Sommer gilt in Europa als der heißeste seit 1540, und Heinz Holliger komponiert im Auftrag des Lucerne Festivals die *Romancendres* für Violoncello und Klavier.

Das Werk ist eine mehrschichtige und äußerst komplexe Reflexion der Cello-Romanzen von Robert Schumann. Die Komplexität zeigt sich darin, daß dieses Werk so vieles darstellt: Es sind – erstens – Romanzen, mit aller Fantasie, allem Weltschmerz, aber auch der ihnen eigenen Leichtigkeit und Überschwenglichkeit. Es sind – zweitens – radikale Neukompositionen, die innovative klangliche Verstrebnungen zwischen Cello und Klavier zeigen und sowohl das Cello als Melodie- sowie das Klavier als Begleitinstrument neu definieren. Es sind – drittens – aber auch Rekonstruktionen von Schumanns Romanzen, in denen die Freunde, Gefährten und Lieben, gewissermaßen Schumanns zunehmend fiktiv gewordener, ursprünglich gegen das Philistertum gerichtete Davidsbund seiner Jugend teils assoziativ, teils geradezu wissenschaftlich genau nachgebildet wird. Es ist – viertens – eine fast schon programmatische Nachbildung der Einäscherung der Cello-Romanzen durch Clara Schumann. Es ist – fünftens – ein Rachegefang auf den Zerstörungsakt und auf den ihn belobigenden Johannes Brahms, der als tiefes grummelndes B immer wieder präsent ist. Es sind – sechstens – allegorisch mehrfach verschlüsselte Funksprüche eines quasi stummen Zeugens aus der Nervenklinik Endenich alias Heinz Holliger, der – wie der stumme Angelo in Schumanns *Genoveva* – das begangene Unrecht beobachtet, es aber nicht in Sprache fassen kann. Und es ist – siebtens – doch auch eine späte Versöhnung dieses im Leben so diabolisch verstrickten Trios von Robert und Clara Schumann und Johannes Brahms in der kompositorischen Einlösung. Ähnlich wie Mozart gerade in den Ensembles die größten dramatischen Gegenspieler zusammenbringt, so werden in *Romancendres* die Figuren von Robert und Clara Schumann sowie Johannes Brahms in der Qualität von Holligers Musik auch befriedet.

Heinz Holliger erklärte mir vieles zu diesem verschlüsselten Werk und ermöglichte mir den Zugang zum reichen Skizzenmaterial, welches neben Durchlaufskizzen vor allem auch eine Sammlung verschiedener Übersetzungscodes enthält, die sich teilweise überlagern. Für eine seriöse Überprüfung und Identifikation des Skizzenmaterials ist hier nicht der Raum, aber gewisse Hinweise werde ich geben, ohne allerdings – dies ist der Wunsch des Komponisten – die Hauptverschlüsselungen preiszugeben. Das macht

in Zusammenhang mit diesem rätselhaften Werk auch durchaus Sinn, denn die allegorischen Codierungen sind nur eine neben zahlreichen anderen Ebenen.

Vorarbeiten Der Komposition ging eine reichhaltige Beschäftigung mit dem verfügbaren Quellenmaterial voraus. Eine wichtige Hilfe war die Studie von Michael Struck,¹³ der die späten Instrumentalwerke untersucht und 1984 eine grundsätzliche Neubeurteilung von Schumanns Spätwerk eingeleitet hat.

Die 2006 erschienene Sammlung aller Dokumente der Endenicher Zeit¹⁴ lag Heinz Holliger bei der Komposition noch nicht vor, und es ist erstaunlich, wie viel der Komponist auch ohne diese Publikation ahnte und wie viel Material er eingearbeitet hat. Diese Publikation räumt mit vielen Vorurteilen auf, etwa der Fama, Clara Schumann habe Robert nach Endenich abgeschoben, um sich mit Johannes Brahms ungestört vergnügen zu können. Aber sie weist gleichzeitig andere Verantwortlichkeiten nach: Es ist erstaunlich, wie gerade diese in ihren Wertungen vorsichtig kommentierte Sammlung viele Vermutungen von Heinz Holliger stützt, daß nämlich Johannes Brahms und Clara Schumann den kranken Schumann kontrollierten, seine Kompositionen vernichteten (nicht nur die Cello-Romanzen!) und den Zugang zu den Verlegern sperrten. Daß schließlich doch ein wichtiger Teil der letzten Werke überlebt hat, ist teilweise glücklichen Zufällen zu verdanken, zum Beispiel der Tatsache, daß Joseph Joachim das Manuskript des Violinkonzertes nicht herausgab, oder der Schlauheit von Robert Schumann selbst, der die Publikation der *Gesänge der Frühe* noch kurz vor der Einweisung nach Endenich vorantrieb. Auffallend in der erwähnten Publikation ist auch ein Aufsatz des Psychiaters Uwe Henrik Peters, der die These, Schumann sei an Syphilis erkrankt, in einer akribischen Analyse des vorliegenden Materials widerlegt, eine eigene Diagnose von Schumanns Erkrankung leider aber nur in Aussicht stellt.

Aus dem Briefmaterial, das eingangs dieses Textes dargelegt ist, leitete Holliger musikalische Elemente ab, die er für die Nachkonstruktion verwenden konnte, zum Beispiel die »schönen Bässe« oder den »schalkischen Trillersatz«. Teilweise wird dieses Textmaterial direkt in die Musik übersetzt.

Für die Titel der Stücke griff Holliger auf Schumanns eigene Texte zurück, die er kombinierte und teilweise permutierte.

Zitate Das Mittel, zu dem wohl viele andere bei einem Werk über ein solches musikalisches Netzwerk gegriffen hätten, nämlich die geschickte Einbindung von Zitaten der Komponistin Clara Schumann und der Komponisten Johannes Brahms und Robert

13 Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns.

14 Siehe Appel: Robert Schumann in Endenich (1854–1856).

Schumann, wird von Holliger nur selten gebraucht. Von Brahms zitiert er keine einzige Note, Clara Schumanns Musik klingt manchmal mehr im Sinne von Assonanzen und in den Bewegungsverläufen des Klaviers an. Und von Robert Schumann bringt er drei kaum markierte, das heißt als solches sich nicht vom Kontext abhebende und deshalb nur schwer hörbare Zitate, und zwar alle in den beiden ersten Romanzen. Die verwendeten Zitate sind in sich selber äußerst vieldeutig.

Im Klavierbaß erscheint das erste Stück aus *Gesänge der Frühe* op. 133, jene Komposition, die Schumann ursprünglich Hölderlin gewidmet hatte. Weil aber Joachim und Brahms nicht wußten, wer Hölderlin war, und Joseph Joachim im gleichen Brief, in dem er Schumann für die Cello-Romanzen gratulierte,¹⁵ Brahmsens und sein eigenes literarisches Banausentum offenbarte, änderte Schumann die Widmung. Die Komposition wird nun der Dichterin Bettina von Arnim Brentano zugeeignet. Es ist jene Frau, die wie eine Schicksalsgöttin an den Wendepunkten zum Wahnsinn im Leben von Friedrich Hölderlin und Robert Schumann auftaucht. Bettina von Arnim Brentano besucht Schumann später in Eendenich, und sie schreibt über ihn ähnlich Berührendes, wie sie es 39 Jahre früher aufgrund von Zeugnissen über den erst vor kurzem erkrankten Hölderlin getan hat.

Das zweite Zitat ist das Motiv aus dem »Geisterbannfluch« von Schumanns *Manfred*. Auch dies ist ein assoziationsreicher Bezug, weil Schumann im *Manfred* gleichsam sich selbst spiegelte. Zudem betrachtete Lord Byron, der Autor des *Manfred*-Textes, sich als verrufenen Wesen. Aber dieses Zitat bei Holliger ist in Wirklichkeit ein Zitat eines Zitates eines Zitates.

Am Anfang steht ein Flötenkonzert des Vaters von Ernestine von Fricken, mit der sich Schumann verlobt hatte. Dieses Flötenkonzert von Hauptmann von Fricken aus Asch¹⁶ (Böhmen) sollte Schumann korrigieren und verbessern. Schumann selbst zitierte das Thema dieses Flötenkonzertes in seinen *Sinfonischen Etüden* Opus 13, wo er es zum Thema der Etüden machte. Als Robert Schumann realisierte, daß seine Verlobte Ernestine die erhoffte Finanzkraft nicht mitbrachte, da sie nur die Adoptivtochter des Hauptmanns von Fricken war und also nach damaligem Gesetz nicht erbberechtigt, löste er die Verlobung auf. Im Melodram *Manfred*, in dem der Protagonist auch eine geliebte Frau verläßt, zitiert Schumann das Thema der *Sinfonischen Etüden* zu Beginn des »Geisterbannfluchs«. Der gesungene Text verdeutlicht den biographischen Bezug:

»Von deinen Tränen kocht' ich Saft,
In ihm wohnt sich're Todeskraft.

15 Siehe Struck: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns, S. 55.

16 Im *Carnaval* op. 9 hat Schumann den Namen Asch (mit As-C-H) und seinen eigenen Namen Schumann (mit Es-C-H-A) in Motive verwandelt.

Aus deinem Herzen zapft' ich Blut,
 Aus schwarzer Quelle tiefschwarzer Flut,
 Ich fing des Lächelns Schlange weg,
 Die lauernd dort lag ihm versteckt;
 Ich nahm der Lippen Reiz dir ab,
 Der stärkste Giftkraft allen gab;
 Ich prüfte jedes Gift: allein
 Ich fand, das giftigste war dein.«

Der Zusammenhang ist klar: Seines schlechten Gewissens wegen ob der aus Geldsucht geschlossenen wie gebrochenen Verlobung, zitiert Schumann das Thema jenes Werkes, das er ursprünglich Ernestine hatte widmen wollen und über ein Thema ihres Vaters komponiert hatte, und verschiebt das Zitat tonartlich von cis-Moll in »seine eigene« Tonart es-Moll, gespielt von den bei Schumann so oft den Tod ankündigenden Posauern.

Holliger nun zitiert dieses Zitat des Zitats, um in »Aurora« allegorisch auch Schumanns dunkle Seiten aufscheinen zu lassen.

Das dritte Zitat ist ebenfalls ein Zitat eines Zitates: Das Cello spielt dabei in Flageolett-Doppelgriffen das auffällige, weil wie ein Findling dastehende Überleitungsthema zur Romanze in Schumanns Cello-Konzert. Es steht befremdlicherweise in g-Moll, obwohl die Musik eigentlich nach f-Moll zielen sollte. Auch dieses Thema ist ein verstecktes Zitat, und zwar aus der 2. Klaviersonate in g-Moll [sic], welche Schumann nicht Clara, sondern der frühverstorbenen Henriette Voigt gewidmet hatte, was Clara zu Eifersuchtsanfällen herausforderte. Wie schon beim Manfred-Zitat taucht auch mit diesem Zitat im Cello-Konzert ein erotischer Schatten Schumanns auf, den Holliger nun in *Romancendres* ebenfalls zitiert, und zwar in Flageolett-Doppelgriffen des Cellos, die in ihrer untemperierten Klanglichkeit wie aus einer anderen Welt klingen.

Schon die Hinweise auf diese drei Zitate zeigen, in welchem verdichteten allegorischen Netzwerken diese Romanzen komponiert sind.

Einäskerungen Im Gegensatz zum Symbol oder zur Metapher ist die Allegorie nur für jenen verständlich, der sie kennt. Sie ist so stark auch immer Begriff, daß sie sich nicht unmittelbar aus dem Kontext der Zeichen erschließt. Man muß wissen, daß eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand »Gerechtigkeit« bedeutet. Dieses notwendige Vorwissen ist der Nachteil der Allegorie und macht zugleich doch ihre Stärke aus, denn eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage in der Hand, von der ich nicht weiß, was sie bedeutet, kann enorm stark wirken. Ich spüre nämlich deutlich, daß dies etwas bedeutet, kann die Bedeutung aber nicht aufschlüsseln.

Dies ist eine wiederkehrende Erfahrung beim Hören von *Romancendres*. Ich höre, daß hier Funksprüche aller Art übermittelt werden, ich verstehe sie aber nicht. Das gibt

der Musik eine einmalige Kraft des Verweises. Holliger beläßt es aber nicht bei dieser allegorischen Schicht, sondern wie Claude Debussy und Alban Berg, die in ähnlicher Weise allegorische Enigmen in die Musik hineinwoben, komponiert er auch eine unmittelbar verständliche symbolische Ebene: die Einäscherung der Partitur der Cello-Romanzen. Dies war auch Holligers primäre musikalische Idee, nämlich eine Aschenmusik zu schreiben, eine Musik, die schon tot ist, so leicht und grau, aber doch auch so extrem ziseliert und differenziert wie Asche, die die Struktur des Verbrannten bei aller Zerstörung auch in den kleinsten Partikeln noch nachweist.

Deshalb komponierte Holliger eine oft verwischte Musik, mit leicht gepreßten Klängen, extremen Flageolets, dumpfen Schlägen, die wie die wankenden Schritte der alten Clara Schumann wirken. Es drängt sich wenig in den Vordergrund, alles muß aus dieser Musik wie das Lesen in der Asche gleichsam herausgehört werden.

Diese Klangverärscherung führt zu einer in der Musikgeschichte mir bisher unbekanntem Verschmelzung zwischen Klavier und Cello und damit zu einer neuen Form des Duos. Auch hier spielt Holliger an den revolutionären und auf hohe Verschmelzung angelegten Klaviersatz in Schumanns Kammermusik und Liedern an. Ohne Partitur sind die Klänge des Klaviers von jenen des Cellos oft nicht zu unterscheiden. Für das Klavier entwickelte Holliger eine neue Form kombinierter Spieltechniken auf den Tasten und im Flügel, und zwar so, daß oft nicht mehr zu unterscheiden ist, welche Klänge im Flügel und welche mit den Tasten realisiert werden.

Die Verbindung der beiden Instrumente und ihre Vermischung im Aschenklang führt auf einer höheren Ebene die Welt von Clara Schumann, die stark mit dem Klavier assoziiert ist, mit der von Robert Schumann zusammen, die mindestens im ersten Stück eher dem Cello zugeordnet ist.

Hinter dieser konkreten, fast schon programmmusikalischen Schicht eignet der verweisenden Welt der Allegorien eine geradezu gespenstische Energie. Ich höre, daß dies alles bis ins Kleinste mit Bedeutung aufgeladen ist, muß mich aber mit dem bloßen Verweis auf diese Bedeutung begnügen, genauso wie wir es in Bezug auf Schumanns verbrannte Cello-Romanzen tun müssen. Auch hier verbleibt uns nur der Verweis darauf, daß es das Werk einmal gegeben hat oder daß es irgendwo in einem Estrich oder in einer Bibliothek unentdeckt ruht.

Übersetzungen Diese allegorische Schicht hinter der ziemlich direkt nachvollziehbaren Anlage der Stücke und den Einäscherungsprozessen besteht aus einem komplexen Geflecht von in Töne übersetzten Texten, Namen, permutierten Wörtern und Wortgruppen. Eine Skizze zum zweiten und dritten Stück zeigt, wie Holliger die Wörter »Asche«, »Feuer«, »Flamme« mit musikalischen Termini kombiniert. Er benützt dazu zwei verschiedene Tonhöhenalphabete und in der weiteren Ausarbeitung auch ein

Tondauernalphabet, die er teilweise kombiniert. So sind alle Motive und Rhythmen in den *Romancendres* in Musik übersetzte Wörter oder – vor allem in den beiden Kondukten, welche die vier Romanzen wie statische Trauermärsche umrahmen – am Anfang und am Schluß auch in Musik übertragene Geburts- und Todesdaten oder andere wichtige Daten und Jahreszahlen. Die Metronomzahlen lassen sich größtenteils aus den Lebensdistanzen zwischen den drei Menschen ableiten. Man sieht übrigens bei der Skizze Nr. 1, daß Heinz Holliger auch schon auf dieser Ebene die Verantwortung für die Brandstiftung festmacht, nämlich bei »Brahms«, der aus »Brand« abgeleitet wird.

Es ist abzusehen, daß bald einmal ein fleißiger Musikwissenschaftler die verschiedenen Codes der Übersetzung knacken und quasi die gesamte Partitur beschriften wird. Er wird damit wenig gewinnen, dafür den grandiosen Verweischarakter des Werkes entzaubern. Es wird ihm dann so ergehen wie mir als Knabe, als mir der Vater erklärte, daß diese Frau auf dem Brunnen, die mich wegen der verbundenen Augen und des Schwertes – die Waage hatte ich übersehen – so faszinierte und der ich schon so viele Geschichten zgedacht hatte, die *Justitia* bedeute, deshalb trage sie ja auch eine Waage! Für Jahre verlor ich daraufhin das Interesse an dieser Frau.

Bei einer Stelle darf der Vorhang aber ein wenig gelüftet werden. Es ist die Stelle in der vierten Romanze, bei der Holliger Teile von Brahms' Brief aus dem Jahre 1893 an Heuberger in Musik setzt. In der Skizze Nr. 2 ist eine erste Übersetzungsstufe skizziert, auch das Jahr 1893 ist in einen Rhythmus übersetzt, am unteren Rand des Skizzenblattes stehen die Tondauern-Übersetzungen von »Schumann« und »Endenich«. In der eigentlichen Komposition ist die Stelle nochmals anders übersetzt.

Gerade die Konkretisierung in der Partitur zeigt, wie Holliger die in Töne übersetzten Worte so umsetzt, daß sie »verstanden« werden können. Holliger läßt nämlich die Worte von Brahms in der Tiefe des Klaviers wie flüstern oder besser: rumpeln. Er zeigt Brahms' Geist als dumpfen Einflüsterer. Man achte zum Beispiel in der Mitte des untersten Systems auf die Stelle »Das hat mir imponiert«! Da schlägt Holligers Zorn auf Brahms mit dem *Fortissimo* voll durch, und zwar in jenem Satz, in dem Holliger am deutlichsten und sehr direkt den musikalischen Hinweis von Joachim auf den »schalkischen Trillersatz« umsetzt. Wenn man daran erinnert, wie viele sogenannten »schalkische« Sätze bei Schumann ins Bittere changieren, ist Holliger auch hier nur seinem Vorbild entgegengekommen.

Titel und Großform Am Haupttitel des Werkes hat Holliger lange herumlaboriert. Das geht aus den Skizzen klar hervor. Zuerst dachte er an einen deutschen Titel, zum Beispiel an *Aschen-Romanzen* oder *Romanzaschen*. Als sich dann aber zeigte, daß eine französische Variante es auch ermöglicht, »Endenich« und die Initialen von Robert Schumann

mindestens teilweise einzubinden, entschied er sich für *Romancendres*. Die entsprechende Studie in den Skizzen sieht wie konkrete Lyrik aus:

R o m a n c e n d r e s
e n d e n i c h t
R S
e n d e

Die Titel der einzelnen Romanzen hat Heinz Holliger zu großen Teilen aus frühen Texten und aus wichtigen Bezeichnungen Schumanns entlehnt. Zudem sind immer wieder Anspielungen an die Asche angedeutet:

- Kondukt I (C. S. – R. S.)
- I Aurora (Nachts) [»langsam«]
 - II (R)asche(s) Flügelschlagen
 - III Der Würgengel der Gegenwart [»(r)asch und mit Feuer«]
 - IV »heiter bewegt« (»Es wehet ein Schatten darin«)
- Kondukt II (»Der bleiche Engel der Zukunft«)

Die beiden Kondukte haben einen vorwiegend rituellen Charakter und sind von den Romanzen in ihrem entsubjektivierten Charakter deutlich abgesetzt. Man denkt an die Bezeichnung des ersten Satzes von Mahlers Fünfter: »Trauermarsch – In gemessenem Schritt – Streng – Wie ein Kondukt«. Der erste Kondukt verarbeitet die Töne der Namen von Robert und Clara Schumann. Der zweite Kondukt ist die Musik der Grabmale und ihrer Inschriften. In den Tonhöhen erscheinen die Namen, in den Tondauern die Todesdaten der Beteiligten. Gewertet und interpretiert wird nun nicht mehr, sondern es erklingt jenes bei Holliger so oft am Schluß seiner Werke stehende Haus, das – wie Robert Walser es sagte – allen Platz bietet und in das alle – egal, was sie getan oder gelassen haben – einmal aufgenommen werden.

Fast jedes der Stücke endet mit einer kurzen Coda, welche die Bewegungen der Romanze wie im Zeitraffer auf einen extremen Punkt zuführt. Beim ersten Kondukt sind es die dumpfen Schläge der Handflächen auf die untersten Klaviersaiten. Bei der ersten Romanze erfolgt in der Coda die Auflösung in den aufsteigenden Regenbogenklang der Flageolets von Cello und Klavier; bei der zweiten Romanze wird die Coda durch einen hämisch quengelnden Zupfhoquetus gebildet. Die dritte Romanze hat keine Coda, dafür aber einen fulminanten Schluß, und bei der vierten Romanze wird in der Coda nach einer Verkreuzung von Griffhand und Bogen beim Cello ein schwarzes Tuch über die Klaviersaiten gezogen, so als würde die Musik mit einem Leichentuch überdeckt. Der zweite Kondukt schließlich hat eine Kürzestcoda, in der Holliger in das Spiel der Namen und Todesdaten ganz am Ende die Tonübersetzung von ENDEN ICH stellt, die schon im

Cello nach der Kreuzbewegung in der eben erwähnten vierten Romanze ein erstes Mal erklingt. Auf diese Art hat jedes der Stücke sein spezielles Ende.

Was sich schon in Holligers Violinkonzert (nach dem Geiger und Maler Louis Soutter), im Liederzyklus *Beiseit* (auf Texte Robert Walsers) und anderen Kompositionen beobachten läßt, findet sich auch hier, wenn auch nicht so deutlich: Die Stücke bilden in ihrer Abfolge ein gesamtes Leben ab, in diesem Fall das Leben Schumanns. In *Aurora* erscheint die Jugendzeit, die aber schon das ganze Alter enthält. Der Titel *Aurora* ist auch eine Anspielung an die *Gesänge der Frühe*, eine der letzten Kompositionen Schumanns, die ebenfalls an die *Frühe* anspielen und doch den Tod ankündigen und die Holliger in *Aurora* zitiert. »Nachts« schreibt Holliger in einer Klammer in den Titel. Nachts hat der kranke Schumann nach eigenem Zeugnis jeweils ganze Engelschöre und wunderbare ätherische Musik gehört. Jeweils am Morgen verwandelte sie sich in Dämonenmusik. So erscheint denn in *Aurora* in den komplexen Flageolett-Klängen von Cello und Klavier auch eine Art himmlischer Regenbogenklang.

In der zweiten Romanze wird die enge Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann, aber auch schon teilweise die Krankheit artikuliert, an die Holliger mit dem Flügelschlag erinnert. Wie ein langsamer und fluguntüchtiger Vogel soll Schumann am Ende über die Erde gehüpft sein, und dieser gebrochene Flügelschlag wird im Stück hörbar. Das Flügelschlagen ist aber auch ganz konkret gemeint, indem das Innere des Flügels in unterschiedlichster Weise geschlagen wird. Zusammen mit den Schlägen auf den Cello-Korpus entsteht zwischen den Instrumenten eine taktile und unmittelbar körperliche Verbindung. In dieser Romanze kommt es auch zur größten Verschmelzung der beiden Instrumente, die hier wirklich zu einem einzigen Superinstrument werden. Die dritte Romanze ist ganz in Schumanns ungestümem Gestus gehalten und repräsentiert quasi jene musikalische Welt, die ihm über die Krankheitsschübe immer wieder hinweghalf. Und die vierte Romanze ist die Triller-Romanze, in die Johannes Brahms als Schatten hineinkomponiert ist und die in der symbolischen Veraschung der Musik endet.

2007 sind die Folgen des zweiten Golf-Krieges immer noch groß, das Erdklima hat sich weiter erwärmt, der erste möglicherweise bewohnbare Exoplanet in 20 Lichtjahren Erdentfernung wurde entdeckt, und wenn es mit rechten Dingen zugegangen wäre, dann würden wir in diesem Jahr die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert hören können. Unter der Bedingung, das Werk frühestens 100 Jahre später aufführen zu lassen, hatte Joseph Joachims Sohn Johannes 1907 die Handschriften des Violinkonzertes der Preußischen Staatbibliothek Berlin verkauft. Aber Schumanns Geist, der dem Spiritisten Christian Reimers 1880 leider nicht erschien, tauchte wenigstens 1933 fristgerecht bei zwei Nichten von Joseph Joachim, den Geigerinnen Jelly D'Arányi und Adila Fachiri, in

einer spiritistischen Sitzung auf. Auch Joachims Geist ist dort erschienen, und beide Geister befürworteten die Aufführung des Konzertes. Jelly D'Arányi war eine der wichtigsten Geigerinnen des frühen 20. Jahrhunderts. Sie war eine Jugendfreundin Bartóks und die Widmungsträgerin von dessen 1. und 2. Sonate für Violine und Klavier. Auch Maurice Ravels *Tsigane* ist ihr gewidmet; eine Komposition, die maßgeblich inspiriert wurde von D'Arányis Improvisationskunst und ihrem ungarischen Stil.

Die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert sollte eigentlich in New York stattfinden, wo sie durch Yehudi Menuhin unter Leitung von Sir John Barbirolli verantwortet worden wäre. Goebbels hatte von diesen Plänen erfahren und überstürzt die Uraufführung in Berlin organisiert, um ein paar Tage vor dem New Yorker Konzert jenes Violinkonzert in Deutschland zu zeigen, das, so hoffte er, das beliebte Violinkonzert des Juden Felix Mendelssohn verdrängen sollte. So kam es im Juli 1937 an einer nationalsozialistischen Feier zur Uraufführung des Schumann-Konzertes, in der Fassung von Georg Schünemann und Paul Hindemith durch den Geiger Georg Kulenkampff unter der Leitung des nationalsozialistischen Erfolgsdirigenten Karl Böhm.

Ob einer solchen rassenpolitischen und auf die Verunglimpfung und Verdrängung von Mendelssohn gerichteten Uraufführung wurde in der Folge eines der wichtigsten Violinkonzerte der Musikgeschichte als nationalsozialistischer Propagandacoup verdächtigt und lange Zeit unterschätzt.

Der Eingriff der Geister Schumann und Joachim gegen die Verfügung von Johannes Joachim hat also nicht nur Positives bewirkt, und eine Uraufführung des Violinkonzertes im Jahre 2007 wäre wohl auf größeres Verständnis gestoßen. Schade bleibt es indessen, daß der Geist Schumann inzwischen so verstummt ist und in keinem Zirkel etwas zu den Cello-Romanzen preisgegeben hat. Vielleicht wird er von den Geistern von Clara Schumann und Johannes Brahms daran gehindert. Heinz Holligers *Romancendres* werden nicht helfen, die beiden gnädiger zu stimmen. So müssen wir auch hier alle unsere spiritistischen Ambitionen auf den Geist Reimers konzentrieren, der hoffentlich aus seinem australischen Himmel bald mal in einem spiritistischen Zirkel aufkreuzt und den Aufenthaltsort des ihm von Schumann zugeeigneten Manuskriptes bekannt gibt.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Namen von mythologischen und literarischen Figuren sind nicht verzeichnet.

- Abbé** le Fils, siehe Saint-Sevin, Joseph Barnabé
Accornero, Giovanni 157n, 160n, 165n
Adorno, Theodor Wiesengrund 21
Aguado, Dionisio 160
Alard, Delphin 89
Albèra, Philippe 167n
Alexander, Charles 157n
Alliani, Luigi 89
Alonso, Lorenzo 156
Anders, Godefroi 75n
Anders, Peter 9n
Angelini, Emilio 131
Antolini, Biancamaria 128n
Appel, Bernhard R. 168n, 170n, 174n
d'Arányi, Jelly 180f.
Arnim Brentano, Bettina von 175
Artaria, Domenico 59, 165n
Artôt, Alexandre 89
Aš (Asch) 175
Auer, Leopold 9, 13, 16f., 22, 71f., 89, 91
Austri, Giuseppe 89
Avventi, Francesco 128
Axelrod, Herbert 72n
Bacciagaluppi, Claudio 7f., 92n, 126, 138
Bach, Johann Sebastian 8, 14–16, 27, 48, 50, 76, 91, 96, 99–105, 107–109, 111–116, 138–140, 142f., 173, 180
 Adagio 16
 Cavotte 16
 Matthäuspassion BWV 244 142
 Prélude 16
 Partita d-Moll für Violine BWV 1004, Chaconne 99, 101f., 111–113
 Partita h-Moll für Violine BWV 1002, Bourrée 99, 114
 Sonate C-Dur für Violine BWV 1005 27, 96, 100f.
 Sonate c-Moll für Violine und Cembalo BWV 1017 48
 Sonate g-Moll für Violine BWV 1001 76, 114
Baillot, Pierre 7, 23–57, 73, 77f., 83, 85, 95f., 147f., 150, 153–155
 L'art du violon 23, 25–29, 30, 32–35, 37–41, 44–49, 51–54, 56, 78, 83n, 95f.
 Méthode de violon 23, 25–29, 33–35, 37f., 40f., 44–47, 49, 51–53, 73
 Méthode de violoncelle 147f., 150, 153–155
Barbaja, Domenico 127n
Barbirolli, John 181
Baron, Ernst Gottlieb 158n
Bartók, Béla 181
 Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 181
 Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 181
Barton, Rachel 19
Baudiot, Charles Nicolas 147f., 150, 153, 155
Bauer, Elisabeth Eleonore 109n
Baumgartner, Johann Baptist 138, 147f., 150, 153
Bayreuth 172
Bazzini, Antonio 89
Beethoven, Ludwig van 8, 14, 16, 19, 32, 44f., 53, 60, 74, 107–109, 111, 115, 116f., 122
 Romanze F-Dur op. 50 74, 111
 Romanze G-Dur op. 40 111
 Sonate F-Dur für Violine und Klavier op. 24 74
 Streichquartett B-Dur op. 130, Cavatine 116
 Streichquartett Es-Dur op. 74, Adagio 116
 Violinkonzert D-Dur op. 61 16, 19, 44, 45, 74, 111, 115f.
Belgiojoso, Antonio 122, 126, 128f., 134
Bell, Joshua 9n, 19
Bellafontana, Lorenzo 67
Benedict, Julius 127n
Benedid, Josef 156
Bennati, Francesco 77
Berg, Alban 177
Bergonzi, Carlo 159
Bériot, Charles de 75, 88, 91–94, 96–98, 102f.
Berlin 11, 18n, 107–109, 111, 116f., 119f., 127, 140, 143, 153–155, 180f.
 Deutsche Oper 140
 Musikhochschule 111, 120
 Sing-Akademie 111
 Staatsbibliothek zu Berlin (Preußische Staatsbibliothek) 180
Berlioz, Hector 14, 77, 98, 168
Bern 143n, 146n
 Universität, Institut für Musikwissenschaft 91
Bianchi, Antonia 60
Biba, Otto 108n
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 42, 44, 77
Bick, Martina 106n

- Biddulph, Peter 61n, 62n
 Bielawski, J. 73n
 Bignami, Carlo 89
 Billé, Isaia 155
 Billiard, J.P. 50
 Biscottini, Francesco Antonio 122, 132 f.
 Bishop, J. 17n
 Blom, Eric 149
 Blume, Friedrich 115n
 Boccherini, Luigi 24, 43
 Streichquintett Es-Dur op. 47 Nr. 6 43
 Boetticher, Wolfgang 115n
 Böhm, Karl 181
 Bohrer, Antoine 89
 Bologna 67, 137
 Bonn 96, 116, 167, 171
 Borchart, Beatrix 8, 14n, 104n, 106–109, 112n,
 117n, 120n
 Borer, Philippe 71n, 75n, 82n, 86, 89n
 Borgstedt, Silke 106n
 Bornet (l'Ainé) 36
 Bostridge, Ian 9n
 Brahms, Johannes 8, 14–16, 19, 107–109, 111,
 115–118, 121, 167–175, 178, 180 f.
 Klavierstücke op. 118 167
 Klavierstücke op. 119 167
 51 Klavierübungen 167
 Konzert D-Dur für Violine und Orchester
 op. 77 19, 117
 Konzert a-Moll für Violine, Cello und Orchester
 op. 102 117
 Ungarische Tänze 14, 16, 111
 Braunschweig 154
 Brijon, C. E. R. 36
 Brossard, Sébastien de 40
 Brotbeck, Roman 8, 92n, 167
 Brown, Clive 13n, 16–18n, 139 f., 143n
 Bruch, Max 118
 Budapest 88
 Budde, Elmar 119n
 Bull, Ole 68, 76, 89
 Bülow, Hans von 108, 113 f., 116
 Buonaparte, Napoleone siehe Napoléon
 Busch, Adolf 19
 Button, Stuart G. 159n
 Byron, George Gordon (Lord Byron) 175
Cadenbach, Rainer 109n, 116n
 Cádiz 156, 157n
 Cadot, Constant 34
 Cafaro, Pasquale 124n
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 16, 19
 Melodie 16
 Calcagno, Catterina 75
 Cambini, Giuseppe Maria 34 f.
 Campagnoli, Bartolomeo 29n, 31, 34 f.
 Candi, Cesare 67
 Carbone, Lucio A. 7, 156
 Carlson, Bruce 68
 Carreras, José 9n
 Carse, Adam 122n
 Cartier, Jean-Baptiste 27 f., 36, 96
 Cavallini, Eugenio 126, 132 f.
 Cavicchi, Adriano 139
 Cerami, Zeferino 144 f.
 Černivci 63
 Cervetto, Giovanni 73
 Cervetto, Giacobbe (Jacopo) 141, 149n, 154
 Chamberlain, Houston Stewart 172
 Chantilly
 Musée Condé 125
 Cherubini, Luigi 26, 117 f.
 Chopin, Fryderyk 73
 Chung, Kyung Wha 19
 Ciaudelli (Ciandelli), Gaetano 75, 144, 145
 Ciaurelli, Gaetano 145
 Cimarosa, Domenico
 Giannina e Bernardone 153
 Comyn Gatty, Nicholas 149
 Conati, Marcello 127n
 Cooper, John Michael 101n
 Corelli, Arcangelo 27, 49, 52, 138
 Corrette, Michel 27, 40, 141
 Corsi, Cesare 127n, 145n
 Costa, Giacomo 73
 Costantini, Danilo 138n, 147n
 Coste, Napoléon 165
 Couperin, François 9n
 Courcy, Geraldine de 70n, 74n, 86n
 Cozio di Salabue, Ignazio Alessandro 61
 Cramer, Carl Friedrich 154
 Cremona 66 f.
 Croll, Gerhard 58n, 60n
 Crosby, A. 76n
 Crouch, Frederick William 155
 Curiol, Paul 72
 Czernowitz siehe Černivci
D'Arányi, Jelly siehe Arányi
 Dahlhaus, Carl 112n, 115
 Dancla, Charles 74
 Danuser, Hermann 115n, 121n

- Darmstadt 142
 Daverio, John 90
 David, Ferdinand 17, 101, 112 f.
 de Angelis, Marcello 131
 Debussy, Claude 167, 177
 Pelléas et Mélisande 167
 Den Haag 153
 Desfossez, Achille 70 f., 79, 90
 Dhuler (Musiker) 89
 Di Benedetto, Renato 127n
 Dolan, Abigail 17n
 Donizetti, Gaetano 75, 126, 153, 155
 L'elisir d'amore 153
 La fille du régiment 153n
 Dörffel, Alfred 112 f., 116
 Dotzauer, Friedrich 155
 Dresden 155
 Duleba, Wladyslaw 90n
 Durand (Duranowski), August 73, 77, 83
 Düsseldorf 170
 Dvořák, Antonín 118
Eckart-Bäcker, Ursula 143n
 Eckermann, Johann Peter 71n
 Edithburgh 170
 Eichstätt 153
 Elgar, Edward 16
 Salut d'amour 16
 Elste, Martin 115n
 Elvers, Rudolf 101n
 Endenich 168, 171, 173–175, 178 f.
 Enescu, George 24
 Ernst, Heinrich Wilhelm 68, 75, 89 f.
 Esser, Karl 79
Fabbi, Paolo 122n
 Fabbricatore, Giovan Battista 157, 160
 Faccio, Franco 133
 Fachiri, Adila 87, 180
 Feder, Georg 146
 Ferrari, Umberto 147n
 Festa, Giuseppe Maria 127n
 Fétis, François-Joseph 70 f., 74n, 76n, 79
 Filippi, Filippo 134n
 Finscher, Ludwig 118
 Fioravanti, Valentino 153
 Firenze
 Teatro »La Pergola« 123, 131
 Fischer-Dieskau, Dietrich 9n, 21
 Flesch, Carl 13, 16 f., 19 f., 22, 24, 75n, 79n, 91, 98 f.,
 102 f., 110
 Florenz siehe Firenze
 Folegatti, Ercole 122, 134–137
 Fontaine, Antoine Nicolas Marie 29n
 Forino, Luigi 139, 140, 145, 155
 Forkel, Johann Nikolaus 115n
 Franciscone, Domenico 145n
 Frankfurt am Main
 Hoch'sches Konservatorium 167
 Franko, Sam 71, 87n
 Franz I. (Kaiser von Österreich) 58, 60, 63
 Freeman (Musikagent) 72
 Freeth, Nick 157n
 Freisler, Roland 167
 Fricken, Ernestine von 175
 Fricken, Ignaz Ferdinand von 175
 Fröhlich, Joseph 145n, 147 f., 150 f., 153 f.
 Furino, Ferdinando 147 f., 150–153, 155
Gagliano, Alessandro 64
 Gähler, Rudolf 104
 Galamian, Ivan 24
 Galeazzi, Francesco 27, 36, 38, 50, 56, 94 f.,
 122–124, 126
 Galli, Amintore 144, 150 f., 155
 Gallucci, Michele 145n
 García, Manuel 147
 Gässer, Luis 157n
 Gassner, Ferdinand S. 140, 151, 153, 155
 Geissenhof, Franz 63 f., 66
 Geminiani, Francesco 25 f., 34, 38, 45, 98
 Genova 58, 62, 67, 72, 82n
 Gerhard, Anselm 8, 91, 92n, 138n
 Germi, Luigi Guglielmo 60 f., 71, 86
 Ghezzi, Pier Leone 145n
 Ghiretti, Gasparo 73
 Ghislanzoni, Antonio 134n
 Gianelli, Pietro 146
 Gill, Dominic 73n
 Ginsburg, Lev 87n, 90n
 Giordano, Alberto 66 f., 82n
 Giornovichi, Giovanni Mane 73
 Giuliani, Mauro 156, 160, 165
 Goebbels, Joseph 181
 Goethe, Johann Wolfgang von 71
 Goldberg, Louise 23n
 Goldmark, Karl 118
 Goldschmidt, Otto 143, 144n
 Göring, Hermann 167
 Gossett, Philip 139, 149n
 Göthel, Folker 24n
 Gough, Colin 18n
 Gräffer, Anton 59

- Graun, Johann Gottlieb
 Der Tod Jesu 153
- Greco, Franco Carmelo 127n
- Gregorowicz, Karol 76
- Grove, George 144n, 149, 155n
- Guadagnini, Gaetano II 160
- Guarneri del Gesù 58, 61–64, 66–69, 82n
- Gugler, Bernhard 140n, 155
- Guhr, Karl 77–79, 81–83, 85, 87
- Gunn, John 138n, 150, 154
- Hahn**, Hilary 19
- Handel siehe Händel
- Händel, Georg Friedrich 16, 138, 142 f., 144n
 L'Allegro, il pensieroso ed il moderato 144n
 Israel in Egypt 142 f.
 Joshua 143
 Solomon 143
 Sonata 16
- Hänfling, Edith 59n
- Hannover 108, 168
- Hanslick, Eduard 15n, 59, 99, 100 f., 108, 110, 116n
- Hanson, Alice M. 58n
- Harris Winspear, Marian 160n
- Harrys, George 72
- Härtel (Verlegerfamilie) 101, 168
- Hartnack, Joachim W. 115n
- Harwood, Gregory W. 122n, 133n
- Haumann, Theodor 89
- Hauptmann, Moritz 70, 100, 112
- Haydn, Joseph 24, 32, 40, 53, 57, 60, 74, 117, 145 f.
 Sinfonie G-Dur Hob. I:100 ›Militaire‹ 57
 Lo Speciale 145 f.
 Streichquartett g-Moll Nr. 26 Hob. III:33 40
- Heifetz, Jascha 9n, 17, 19
- Heimsoeth (Familie) 167
- Heinemann, Michael 109n, 112n
- Heinrich, J. 50
- Heinse, Wilhelm 146, 149n, 150, 154
- Hellmesberger, Georg 60
- Herrmann, Gottfried 89
- Hervé, Emmanuel 132n
- Heuberger, Richard 169 f., 178
- Heymorth, Peter 115n
- Hindemith, Paul 181
- Hinrichsen, Hans-Joachim 108n, 109n, 113n
- Hitler, Adolf 172
- Hofmeister, Friedrich 50
- Hölderlin, Friedrich 175
- Holliger, Heinz 8, 167, 173–181
 Beiseit 180
- Romancendres 173–181
 Violinkonzert 180
- Holmes, Edward 155
- Holzbauer, Ignaz
 Günther von Schwarzburg 153
- Homes, E. 149n
- Hopfner, Rudolf 8, 58, 68n, 82n, 138n
- Hornziel, Jan 73
- Hottmann, Katharina 106n
- Hubay, Jenö 88, 90
- Huberman (Hubermann), Bronisław 9n,
 17–20
- Humperdinck, Engelbert
 Hänsel und Gretel 167
- Imbert** de Laphalèque, Georges 70n, 77, 81n
- Istel, Edgar 75n
- Jablonski**, Maciej 73n
- Jacobi, Erwin Reuben 38n
- Jander, Owen 70n
- Jansen, Friedrich Gustav 101n, 102n
- Jarosy, Albert 70n, 75n
- Jasinska, Danuta 73n
- Jensen, Luke 134n
- Joachim, Johannes 180 f.
- Joachim, Joseph 8, 13–18, 20, 22, 79, 85, 87–90,
 98–101, 104, 106–121, 168, 174 f., 178, 180 f.
 Romanze 14 f.
- Karlsruhe** 155
- Katski, Apolinary 71
- Katz, Mark 11n, 13
- Kauer, Ferdinand 148 f., 150, 154
- Kaunitz, von (österreichischer Botschafter in
 Rom) 58
- Keil, Werner 146n, 154
- Kendall, Alan 72n
- Kinsky, Georg 113n
- Kirchmeyer, Helmut 109n
- Kirkendale, Warren 83n
- Kirnberger, Johann Philipp 153
- Klapp, Orrin E. 106
- Klein, Hans-Günter 101n
- Klemperer, Otto 115
- Köhler, Gabriele 106n
- Kohut, Adolph 111
- Köln 143
- Komma, Michael 118n
- Koury, Daniel J. 122n, 123n
- Kreisler, Fritz 8, 13–20, 22, 24, 76, 87, 89, 114
 Liebesleid 16, 18
- Kremer, Gidon 19

- Kreutzer, Rodolphe 23–26, 33 f., 37, 42, 44, 48, 51,
53, 60, 71, 73 f., 76, 89
42 [40] *études ou caprices* 73, 76
Exercices 25
Konzert d-Moll für Violine und Orchester Nr. 10
op. 10 42
Krüger, Eduard 120n
Kulenkampff, Georg 19, 181
Kurth, Ernst 91
La Via, Stefano 145n
Labanens, Jean-Baptiste 29n, 31, 34–37
Labocetta, Domenico 144f.
Lachner, Franz Paul und Theodor 118
Lacôte, René François 165
Ladenburger, Michael 108n
Lafont, Charles Philippe 24, 71, 73, 89
Laporte, Pierre 72
Laub, Ferdinand 90
Lawrence, Dan H. 100n
Lecchi, Giuseppe 67
Lecomte, Louis-Henry 153n
Ledhuy, Adolphe 147
Leech-Wilkinson, Daniel 8, 9, 10n, 20n, 21n
Legnani, Luigi 159f.
Lehmann, Lilli 9, 15
Lehmann, Lotte 9n
Leipzig 76, 101, 103, 108, 139f., 142 f., 154f.
Lemberg siehe L'viv
Lichtenberg, Leopold 76
Lichtenthal, Peter 61, 70, 74, 129
Lindley, Robert 141, 149, 155
Lipiński, Karol Józef 76, 89f.
List, Emilie und Elise 173
Liszt, Franz 14, 70, 89f., 116n, 168
Klavierkonzert Es-Dur Nr. 1 168
Litzmann, Berthold 86n
Liverpool 71
Livingstone, David 168
Livorno 61
Livron (französischer Kaufmann) 61
Lo Bianco, Anna 145n
Löbl, Franz 59n
Locatelli, Pietro Antonio 42, 73, 77, 126f.
L'Arte del Violino op. 3 73
Lochner, Louis Paul 18n, 87n
Löhlein, Georg Simon 36
Loesch, Heinz von 109n
Lolli, Antonio 70, 73, 77
London 11, 89n, 100, 115, 127, 141, 143, 149n,
154f., 158–160, 163, 170f.
Lotto, Isadore 87
Loveri, Carlo [?] 144f.
Ludwigsburg 154
Lugano 147n
Lutterman, John 138, 140
Luzern 173
L'viv 63
McCormack, John 16
Mace, Thomas 95n
Madrid 157
Mahler, Gustav 167, 179
Sinfonie cis-Moll Nr. 5 179
Mahlert, Ulrich 109n
Mailand siehe Milano
Mainz 25, 33, 43, 154
Málaga 157, 159f.
Mann, William 73n
Mannheim 154
Mantovani, Roberto 75n
Mantovani, Tancredi 131n, 134n
Mao Zedong 167
Marcard (Instrumentenbauer) 161
Maria Luigia (Herzogin von Parma) 126
Mariani, Angelo 134
Markneukirchen 158
Marlat, Bruno 157n, 160n
Marsick, Martin Pierre 98
Martínez, José 157
Marx, Aldof Bernhard 86, 109
Massart, Lambert-Joseph 24, 71–73, 87
Mattheson, Johann 158n
Mayr, Johann Simon 130, 153
Lodoiska 130
Mayseder, Joseph 60
Mazzucato, Alberto 131–134
Meifred, Jérôme 147n
Melba, Nellie 9n
Mendel, Hermann 155
Mendelssohn Bartholdy, Felix 14, 32, 101f., 108,
112, 117, 142 f., 146, 181
Klavierbegleitung zu Bachs Chaconne 101f.
Menuhin, Yehudi 181
Merrick, A. 150n
Mertz, Johann Kaspar 165
Metternich, Clemens von 58
Meucci, Renato 7, 122, 124n, 126n, 127n, 132n,
133n, 138n
Meyerbeer, Giacomo 131, 133, 143, 146
L'africaine 133
Il crociato in Egitto 133

- Meyerbeer, Giacomo (Fortsetzung)
 Dinorah 133
 Les huguenots 133, 143
 Le prophète 133
 Robert le diable 131–133
- Milano 61, 71, 122, 126, 131–133, 155, 161, 167
 Archivio Storico Civico 122n
 Biblioteca del conservatorio »G. Verdi« 130
 Teatro alla Scala 122, 126, 131–133
 Teatro Carcano 131f.
- Milsom, David 11n, 15f., 20, 88f., 99n
- Milstein, Nathan 19
- Minardi, Gian Paolo 127n
- Mirecourt 158, 165
- Möckli, Laura 7
- Moniuszko, Stanislaw 73, 90
- Monzino (Geigenbauerfamilie) 61
- Monzino, Antonio 161f.
- Mosca, Antonio 147n
- Moscheles, Ignaz 70
- Moser, Andreas 76n, 79n, 85, 88, 114–116, 120
- Mozart, Leopold 9, 25, 28f., 35f., 38f.
- Mozart, Wolfgang Amadé 47, 53, 60, 74, 117, 153, 173
 Don Giovanni 149, 153
 Symphonie C-Dur KV 551 »Jupiter« 60
 Streichquintett D-Dur Nr. 7 KV 593 47
- Müller, Joseph E. 110n
- München 127, 147, 167
- Munich siehe München
- Münkler, Herfried 121n
- Muñoz, Manuel 157
- Mutter, Anne-Sophie 18f.
- Mysliveček, Josef
 Gran Tamerlano 151, 153
- Naples** siehe Napoli
- Napoléon I. (Kaiser von Frankreich) 58, 71, 153
- Napoli 124f., 127n, 145n, 157f., 160, 165n
 Conservatorio »S. Maria di Loreto« 145
 Conservatorio »S. Pietro a Majella« 145
 Museo Nazionale di S. Martino 125
 Teatro »S. Carlo« 124f., 145n
- Neill, Edward 58n, 61f., 67
- Neumann, Eckhard 109n
- Neveu, Ginette 19
- New York 181
- Niccolini, Antonio 124f.
- Nicolai, Otto 140n, 153, 155
- Niemöller, Klaus W. 143
- Nikisch, Arthur 142
- Nithack-Stahn, Wilhelm 107n
- Norrington, Roger 16n
- Nuti, Giulia 139
- Ochs**, Siegfried 119n
- Olivieri, Guido 145n
- Ophee, Matanya 165n
- Orlando, Susan 7
- Paër**, Ferdinando 73f., 77, 153
- Paganini, Achille 60, 62
- Paganini, Nicolò 8, 31, 42, 58–64, 67–90, 112, 122, 126f., 169
 Cantabile e Valtz 75n
 Capricci op. 1 42, 76–84, 86, 88f., 169
 Capriccio a quattro corde [?] 75n
 Capriccio per violino solo [?] 82
 Konzert Es-Dur für Violine und Orchester Nr. 1 80
 Konzert Es-Dur für Violine und Orchester Nr. 6 60
 Konzert h-Moll für Violine und Orchester Nr. 7 60
 Largo 82
 Maestosa sonata sentimentale (La preghiera) 84
 Präludium für Violine 75n
 6 Präludien für zwei Violinen und Cello 75n
 Sonate für Violine und Viola 75n
 Variationen über die »Carmagnole« 72
 Variationen über »Il carnevale di Venezia« 75, 84
 Variationen über »God save the King« 75
 Variationen über »I palpiti« 84
 Variationen über »Le streghe« 84
- Pagés, José 156, 157n
- Paisiello, Giovanni 153
- Palermo 159
- Panormo (Familie) 156, 159, 160
- Panormo, George 159
- Panormo, Joseph 159f.
- Panormo, Louis 159–164
- Panormo, Vincenzo 159
- Paris 11, 18n, 23f., 46, 52, 61, 69, 71–76, 87, 89, 91, 108, 127, 131, 138n, 149, 154–160
 Conservatoire national de musique 23f., 46, 52, 73, 76, 87
- Parma
 Teatro ducale 126f.
- Passy 24
- Patti, Adelina 9n, 13, 15, 20, 143
- Pavarani, Marcello 127n
- Pergolesi, Giovanni Battista
 La serva padrona 153
- Perlman, Itzhak 9n, 19
- Perth, Mathias 58
- Peruffo, Mimmo 157n, 158n

- Peters, Uwe Henrik 174
 Petersbourg siehe Sankt Petersburg
 Petersen, Bettina 146n, 154
 Petri, Johann Samuel 29
 Pfeiffer, Rudiger 139, 140n, 150n
 Philip, Robert 11n, 87
 Phillips, Henry 148, 155
 Pietschmann, Klaus 146n
 Pino, Domenico 61
 Piperno, Franco 122n
 Pius VII. (Papst) 58
 Pleasants, Henry 15n
 Pollini, Francesco 133
 Porpora, Nicola
 Cantate op. 1 152f.
 Potter, John 13n
 Powell, Maud 16f., 22
 Praha 140, 155
 Prota-Giurleo, Ulisse 124n
 Pugnani, Gaetano 37, 73, 123
 Pulver, Jeffrey 86n
Quantz, Johann Joachim 9n, 36, 98
 Quarenghi, Guglielmo 140, 147f., 150, 153,
 155
Rachelle, Pietro 154
 Raff, Joachim 118
 Ramann, Lina 116n
 Raoul, Jean-Marie 150f., 154
 Ravel, Maurice
 Tsigane 181
 Rebizzo, Lazzaro 72
 Redervill, Eugene 18n
 Regli, Francesco 128n
 Reimers, Christian 167f., 170f., 180f.
 Reinecke, Carl 13, 118
 Reißmann, August 155
 Rellstab, Heinz 8, 91
 Rellstab, Ludwig 71, 86
 Repp, Bruno 17
 Rheinberger, Joseph 118
 Ribbentrop, Joachim von 167
 Rietz, Julius 142
 Rioja, Eusebio 157n
 Ritter, Peter 154
 Robinson, Michael F. 145n
 Rochlitz, Friedrich 140n, 147f., 154
 Rockstro, William S. 140n, 144n, 155
 Rode, Pierre 23–25, 33f., 37, 43f., 48, 51, 60, 73f.,
 77, 89f.
 Konzert A-Dur für Violine und Orchester Nr. 4 43
 Roma 58, 94, 129, 154f.
 Teatro »Apollo« 129
 Romanillos Vega, José Luis 160n, 165n
 Romberg, Andreas Jakob 89
 Rônez, Marianne 7, 23, 78n, 94n
 Rosé, Arnold 9n, 13, 16–18, 22, 89
 Rosenberg, Alfred 167
 Rosenthal, Albi 89
 Rossini, Gioachino 75, 143, 145n, 147n, 153, 155
 Il barbiere di Siviglia 143, 153
 Cenerentola 153
 La scala di seta 147n
 Rostagno, Antonio 132n, 133n
 Rostal, Max 103
 Rostirolla, Giancarlo 145n
 Roth, Henry 87n
 Rubinstein, Anton 71, 118
 Rubinstein, Artur 22
 Rummenh oller, Peter 109n
 Rust, Friedrich 79
 Ruta, Michele 140, 153n, 155
Sadie, Stanley 70n
 Saint-Saëns, Camille 16
 Saint-Sevin, Joseph Barnabé (!Abbé le Fils) 30,
 36
 Salmen, Walter 109n
 Sankt Petersburg 74, 76, 89, 160
 Santley, Charles 13, 15
 Sappho 28
 Sarasate, Pablo de 24, 89, 112, 114
 Saussine, Ren e de 79n
 Sawicki, Nicolaus von 8, 58, 62–69
 Scaramelli, Giuseppe 122, 124, 154n
 Schäfers, Bernhard 106n
 Scheller, Jakob 70, 77
 Schering, Arnold 118n, 139f., 142f.
 Schetky, Johann Georg Christoph 141, 148, 154
 Schneiderhan, Wolfgang 19
 Schnirlin-Berlin, Otto 117n
 Schonberg, Harold C. 78n
 Schöne, Alfred 100n
 Schottky, Julius 74n, 75
 Schreiber, Ottmar 126n, 140n
 Schröder (Instrumentenbauer) 160
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 150, 154
 Schubart, Ludwig 154
 Schubert, Franz 16, 61, 86, 117, 121
 Ave Maria (Ellens Gesang) 16
 Schumann (Wieck), Clara 112, 116, 167–177,
 179–181

- Schumann, Robert 8, 70, 98f., 101–103, 110–112, 116f., 121, 167–171, 173–181
 Abendlied op. 85,2 III
 Begleitung zu Bachs Sonaten und Partiten für Violine wo02 101f.
 Carnaval 175n
 Genoveva 173
 Gesänge der Frühe 174f., 180
 Konzert a-Moll für Cello und Orchester op. 129 176
 Konzert d-Moll für Violine und Orchester wo023 180f.
 Manfred 175f.
 Romanzen für Cello und Klavier (verschollen) 8, 167–174
 Sinfonische Etüden op. 13 175
 Sonate d-Moll für Violine und Klavier op. 121 98f., 167
 Sonate g-Moll für Klavier Nr. 2 op. 22 176
 Schünemann, Georg 181
 Schuppanzigh, Ignaz 60
 Schwarz, Boris 70n, 117n
 Schweigl, Ignaz 29n, 31
 Schweitzer, Albert 104
 Sellas, Matteo und Giorgio 157
 Serwaczynski, Stanislaw 73
 Shaham, Gil 19
 Shaw, George Bernard 15n, 100f.
 Sheppard, Leslie 72n
 Shumsky, Oscar 19
 Sievers, G. L. P. 140, 149n, 150, 154
 Signoretti, P. 46f.
 Simrock, Peter Joseph 168
 Sivori, Camillo 75, 89, 135
 Smetana, Bedřich 16
 Bohemian *fantasie* 16
 Smith, Douglas Alton 158n
 Smith, Richard D. 78
 Sor, Fernando 7, 156, 157n, 159f.
 Soutter, Louis 180
 Spazier, Karl 140, 147, 150, 154
 Speyer, Edward 74n
 Speyer, Wilhelm 70
 Spitta, Philipp 104, 112n
 Spitzer, John 122n
 Spohr, Louis 17, 24, 26, 28, 30f., 39, 47, 70, 73f., 76–78, 80, 88–90, 93f., 98, 112, 117
 Sponheuer, Bernd 121n
 Spontini, Gaspare 77
 Sroedere siehe Schröder
 Staffieri, Gloria 123n, 132n
 Stamitz, Carl 70
 Stanislawów (Stanislaw) 63
 Stargardt-Wolff, Edith 119
 Št'astný, Bernard 140, 147, 150f., 153, 155
 Stauffer, Johann Georg 159f., 163
 Steblin, Rita 59n, 60n
 Stella, Gaetano 150n
 Stern, Isaac 9n, 19
 Štiastny, Bernhard siehe Št'astný, Bernard
 Stowell, Robin 8, 13n, 17n, 18n, 23, 70, 96n, 98n, 145n
 Stradivari, Antonio 63, 68, 159
 Stregher, Magno 157n
 Struck, Michael 167n, 170n, 174f.
 Stuttgart 155
 Sucher (Kapellmeister in Berlin) 143
 Sugden, John 71n, 72n
 Sulzer, Johann Georg 153
 Synofzik, Thomas 170f.
 Szigeti, Joseph 19
Tartini, Giuseppe 27, 36, 38, 49, 52f., III, 138
 L'arte dell'arco 27
 Libro de regole, ed esempi necessari per ben suonare 53
 Sonata g-Moll für Violine und Continuo ›Il trillo del diavolo‹ 27, III
 Traité des agréments (zugeschr.) 27
 Tatarska, Janina 74n
 Tchaikovsky siehe Čajkovskij
 Tedesco, Anna 131n
 Tenaglia, Antonio
 Begl'occhi 16
 Terziani, Eugenio 133
 Tessarini, Carlo 53
 Thalberg, Sigismond 89
 Tielke, Joachim 157
 Tintori, Giampiero 133n
 Torino 123f., 138n, 160
 Torres, Antonio de 156, 165f.
 Tours
 Université ›François Rabelais‹ 132n
 Tremmel, Erich 139, 143n, 147, 149n
 Trieste 154
 Turin siehe Torino
 Turnbull, Harvey 157n
Ulbricht, Walter 167
Venezia 157n
 Vengerov, Maksim 19
 Veracini, Antonio 138

- Verdi, Giuseppe 131–133, 167
 Un ballo in maschera 131
 Falstaff 167
 Giovanna d'Arco 133
 I lombardi alla prima crociata 133
- Viardot, Paul 13, 16, 17, 22
- Vienna siehe Wien
- Vieuxtemps, Henri 68, 75f., 87–90
- Viotti, Giovanni Battista 24, 32, 40, 44, 48, 51–53, 55, 61, 73–75, 88
 Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 53, 55
 Konzert für Violine und Orchester Nr. 18 51
 Konzert für Violine und Orchester Nr. 22 52
 Konzert für Violine und Orchester Nr. 23 40
- Visconti di Modrone, Carlo 126
- Vivaldi, Antonio 27
- Voboam, René 157
- Vogler, Georg Joseph 154
- Vuillaume, Jean-Baptiste 69
- Wagner, Richard** 77, 119, 142, 146
 Das Liebesverbot 142
 Walde (Vornamen unbekannt) 63n, 64n
 Walden, Valerie 139, 141n, 147n
 Walser, Robert 179f.
 Walther, Johann Jakob 44
 Warnke, Krista 106n
 Washington 78
 Library of Congress 78
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von 110, 155, 167
- Watkin, David 138, 140, 147n
- Watson, John 72
- Weber, Gottfried 140n, 150, 154
- Weibel, Samuel 143n
- Weimar 108, 154, 167f.
- Weiss-Aigner, Günther 117n
- Weissmann, Adolph 109, 116n
- Wendt, Matthias 170n
- Werner, Franz 63f.
- Westbrook, James 157n, 159n
- Wieck, Clara siehe Schumann, Clara
- Wieck, Friedrich 86
- Wien 14, 16, 18n, 58–68, 72, 76, 107, 116, 127, 146, 154–156, 158–160, 165n
 Hofburgtheater 60
 Kärntnertortheater 60
 Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente 65, 66, 68
 Redoutensaal 59
 Trattnerhof 58
- Wieniawski, Henryk 8, 70–81, 83–90
 L'école moderne (Capricci op. 10) 76f., 83, 85
 Études-caprices (Capricci op. 18) 76f., 79f.
 Grand caprice fantastique 72
 Romance sans paroles op. 9,1 75
 Souvenir de Moscou 75
 Variationen über Yankee Doodle 75
 Violinkonzert Fis-Dur Nr. 1 op. 14 75
 Violinkonzert d-Moll Nr. 2 op. 22 71, 75
- Wieniawski, Józef 72
- Wirth, Helmut 146n
- Witkowski, Mario 89n, 90n
- Woldemar, Michel 28
- Wolf, Ernst Wilhelm 154
- Wolff, Hellmuth Christian 143n
- Wolff, Louise und Hermann 119
- Worthington, John W. 78
- Wozna-Stankiewicz, Malgorzata 73n
- Würzburg 154
- Yampolsky, Israil** 71n
- Ysaÿe, Eugène 24, 76, 87, 89
- Zaccagna, Bernardo** 138n
- Zaslaw, Neal 122n
- Zavadini, Guido 126n
- Zecca Laterza, Agostina 128n
- Zedong, Mao siehe Mao Zedong
- Ziegler, Ernst Severus 167
- Zimbalist, Efrem 16
- Zingarelli, Nicola Antonio 153

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

CLAUDIO BACCIAGALUPPI Geboren 1971 in Mailand, Studium der Musikwissenschaft und Romanistik in Zürich. 2008 Promotion bei Prof. Luca Zoppelli an der Universität Freiburg (Schweiz). 2002–2009 arbeitete er an der Hochschule der Künste Bern, zur Zeit ist er Forschungsassistent an der Universität Freiburg (Schweiz) und Mitarbeiter der Arbeitsstelle Schweiz des RISM.

BEATRIX BORCHARD Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin, promovierte über Clara und Robert Schumann. *Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (2. Auflage Kassel 1992) und habilitierte sich zum Thema *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim* (2. Auflage Wien 2005). Ihre wissenschaftlichen und publizistischen Arbeitsschwerpunkte liegen vor allem in den Bereichen Interpretationsgeschichte, Geschlechterforschung, Regionalgeschichte, Musik als Akkulturationsmedium, Musikvermittlungsforschung. Sie ist seit dem Sommersemester 2002 Professorin für Musikwissenschaften an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, baut dort eine Forschungsplattform zum Thema Musik/Musikvermittlung und Gender auf (<http://mugi.hfmt-hamburg.de>) und leitet ein DFG-Forschungsprojekt zur Rolle von Musik für den europäischen Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. Außerdem arbeitet sie musikpublizistisch für Rundfunk und Fernsehen und moderiert regelmäßig Konzerte.

ROMAN BROTBECK Studium der Musikwissenschaft und Literaturkritik sowie Promotion in Zürich. Musikredaktor und -produzent bei DRS 2, großer Forschungsauftrag des Schweizerischen Nationalfonds und längere Aufenthalte in Mittel- und Nordamerika, Frankreich und der UdSSR. Von 1996 bis 2002 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Von 1999 bis 2003 Direktor der HMT Bern/Biel, seit 2003 Fachbereichsleiter Musik der Hochschule der Künste Bern. Konzeption und Organisation kultureller Großveranstaltungen, zum Beispiel Holliger/Walser Woche in Biel 1996, 2. Fest der Künste im Engadin 2000, Biennale Bern.

LUCIO ANTONIO CARBONE 1959 in Mailand geboren, baut Lucio Antonio Carbone seit den 80er Jahren klassische Gitarren. Er war immer an der historischen Entwicklung des Instruments interessiert und hat einen Teil seiner Arbeit der Beschaffung, Untersuchung, Restaurierung und dem Nachbau von Gitarren aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert gewidmet. Er gab Gastvorträge am Mailänder Politecnico und am Conservatorio »Giuseppe Verdi« und schrieb Beiträge für *Il Fronimo*, *Amadeus* und andere Zeitschriften. Er ist Inhaber eines auf Gitarren spezialisierten Musikgeschäfts in seiner Heimatstadt.

ANSELM GERHARD Geboren 1958 in Heidelberg. Studium in Frankfurt am Main und an der Technischen Universität Berlin. 1985 Promotion an der Technischen Universität Berlin. 1992 Habilitation am Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seit Oktober 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft und Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Bern.

RUDOLF HOPFNER 1954 geboren in Neunkirchen, Niederösterreich. Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien und an der Universität Wien. 1989 Promotion mit einer Dissertation über den Renaissancekomponisten Egidius Bassengius. 1992 Wissenschaftler an der Sammlung alter Musikinstrumente. Schwerpunkt: Geschichte des Streichinstrumenten-

tenbaus. 2000 Bestellung zum Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums. Autor zahlreicher Bücher und Publikationen zum Thema Musikinstrumente und Instrumentenbau.

DANIEL LEECH-WILKINSON studierte Komposition, Cembalo und Orgel am Royal College of Music und spezialisierte sich darauf am King's College auf die Musik des 15. Jahrhunderts. Promotion in Cambridge über Kompositionstechniken des 14. Jahrhunderts, Fellow am Churchill College. Er unterrichtete an den Universitäten Nottingham und Southampton und kehrte im September 1997 an die Musikabteilung des King's College zurück. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der französischen Musik des 14. Jahrhunderts. Publikationen auch zur Aufführungspraxis, zur Renaissance, zur Analyse von französischer Barockmusik und zur Musik nach 1945; sein letztes Buch ist *The Modern Invention of Medieval Music* (Cambridge 2002).

RENATO MEUCCI Geboren 1958. Studierte an den Musikhochschulen Rom und Mailand Gitarre und Horn und an der Universität Rom Altphilologie; spezialisierte sich auf die Geschichte, Archäologie, Ikonographie und Aufführungspraxis der Musikinstrumente sowie auf die Aufführungsbedingungen der Musik in Italien in den vergangenen Jahrhunderten. Darüber veröffentlichte er Beiträge in Sammelbänden und Zeitschriften in Italien, Deutschland, England, Österreich, der Schweiz und den USA. Er war Lehrbeauftragter an der Universität Parma (1994–2000) und für »Geschichte der Musikinstrumente« an der Universität Mailand (seit 2001).

HEINZ RELLSTAB Unterrichtet nach staatlichen Diplomabschlüssen (Violine, Alexander-Technik, Schulmusik) als Dozent für Violine, Viola, Schulmusik und Alexander-Technik an der Hochschule Luzern, der Pädagogischen Hochschule Luzern und am Pädagogischen Ausbildungszentrum Musegg. Nach seiner violinistischen Weiterbildung bei Eva Zurbrügg, Max Rostal, Arthur Grumiaux, Fredrik Grinke und Johanna Martzy führte seine intensive Auseinandersetzung mit Instrumenten historischer Bauweise zu Studien bei Simon Standage. 2006 Abschluß des Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Bern mit dem Lizentiat.

MARIANNE RÔNEZ Studierte Violine in ihrer Heimatstadt Bern und erwarb als Schülerin von Ulrich Lehmann das Lehrdiplom. Nach einer kurzen Zeit als Geigerin im Berner Sinfonieorchester vervollständigte sie ihre Studien an der Hochschule für Musik in Wien, die sie bei Josef Sivo mit dem Konzertdiplom abschloß. Bereits in dieser Zeit begann sie sich intensiv mit der historischen Spielweise und der Literatur des Barock sowie mit der Viola d'amore zu beschäftigen. Wegweisend dafür waren besonders Prof. Josef Mertin und Nikolaus Harnoncourt, ebenso wie ihr Mann Ernst Kubitschek (Blockflöte, Orgel, Musikwissenschaft), mit welchem sie das Kammermusikensemble »Affetti Musicali« gründete. Die Entwicklung des Violinspiels und die Geschichte der Viola d'amore sind die zentralen Themen ihrer Arbeit. Eine Quellensammlung zur Entwicklung der Violintechnik ist in Vorbereitung und wird 2011 in Wien erscheinen.

ROBIN STOWELL Professor und Direktor der Musikabteilung an der Cardiff University (Wales). Sein Buch *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge 1985) war eine Pionierarbeit auf diesem Feld. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Fragen der Aufführungspraxis, der Instrumentenkunde und zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, über Geiger, Kammermusik und Streichermusik allgemein. Seine wichtigsten Buchpublikationen: *The Early Violin and Viola: a Practical Guide* (Cambridge 2001), *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge 1998) und ein Band in Zusammenarbeit mit Colin Lawson über historische Aufführungspraxis (Cambridge 1999), der erste einer Reihe, die er mitherausgibt.



Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-83-3