

Ingeborg Zechner (Salzburg)

Christoph Willibald Gluck in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts

Hans von Bülow's *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck* und Camille Saint-Saëns' *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*

Christoph Willibald Glucks Opern nehmen einen bedeutenden Platz in der modernen Musikgeschichtsschreibung ein. Die Zuschreibung dieser Bedeutung und die damit verbundene Aufnahme der Werke Glucks in musikgeschichtliche Kanonisierungsprozesse wurde maßgeblich am Ende des 18. bzw. vor allem im 19. Jahrhundert festgelegt.¹ Insbesondere ab Mitte der 1860er Jahre ist ein gehäuftes Vorkommen von Bearbeitungen bzw. Transkriptionen der Werke Glucks im virtuoson Instrumentalrepertoire – vornehmlich für das Klavier – zu beobachten.² Hier sind unter anderem Hans von Bülow's *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck*³ für Klavier, Johannes Brahms' auf Themen aus *Iphigénie en Tauride* basierende *Gavotte von Ch. W. Gluck*,⁴ Joachim Raff's Klaviertranskription der berühmten Arie „Che farò senza Euridice“ aus *Orfeo*⁵ oder eine Bearbeitung derselben Arie für Flöte von Theobald Böhm,⁶ aber eben auch Camille Saint-Saëns' *Menuet d'Orphée*⁷ und *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste* zu nennen. Instrumentale Bearbeitungen oder Transkriptionen beliebter Opernnummern spielten im Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts eine große Rolle, wobei sie gleichermaßen als virtuose Stücke im Konzertsaal wie auch als Transkriptionen für Klavierschüler oder als Hausmusikstücke beliebt waren.⁸ So vielfältig wie ihr Verwendungszweck waren auch die innerhalb dieses Genres verwendeten Gattungsbezeichnungen, die

- 1 Vgl. dazu u. a. Michele Calella, „Berlioz, Gluck und der Operndiskurs des Gluckismus“, in: *Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 11–28.
- 2 Die Analyse von Opernparaphrasen bzw. Opernbearbeitungen war in der Musikwissenschaft lange unterrepräsentiert, da ihnen der Werkcharakter abgesprochen wurde. Für einen Überblick über den Diskurs vgl. Michele Calella, „Norma' ohne Worte, oder: Wie ‚erzählen‘ Opernphantasien?“, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), Kassel 2011, S. 71–74. Zur Bedeutung des Klaviers als populäres Instrument der Hausmusik und im Konzertsaal vgl. u. a. Wolfram Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, in: *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, hrsg. von Gottfried Scholz (= Liszt-Studien 4), u. a. München 1993, S. 97 und Diether Presser, „Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 228–245.
- 3 Vgl. Hans von Bülow, *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck. Für Pianoforte bearbeitet*, 4 Hefte, München 1881.
- 4 Johannes Brahms, *Gavotte von C. W. Gluck. Für das Pianoforte gesetzt und Frau Clara Schumann zugeeignet*, Leipzig 1871.
- 5 Joachim Raff, *5 Transcriptionen nach Beethoven, Gluck, Mozart, Schumann, Spohr*, op. 68, Leipzig 1857.
- 6 Theobald Böhm, *Arie aus „Orpheus“ von Gluck*, Danzig 1860.
- 7 Camille Saint-Saëns, *Menuet d'Orphée*, Paris 1874.
- 8 Vgl. dazu u. a. Axel Beer, „Die Oper daheim. Variationen als Rezeptionsform“, in: *Jenseits der Bühne*,

von Paraphrase über Variation und Fantasie bis hin zu Capriccio reichten. Die terminologische Ambivalenz der Gattung ist allerdings historisch angelegt. Bereits im 18. Jahrhundert verstand man beispielsweise unter Stücken mit der Bezeichnung „Fantasie“ eine Vielzahl von Kompositionen, die abseits ihres improvisatorischen Charakters kaum gemeinsame formalstrukturelle Merkmale aufwiesen. Im 19. Jahrhundert beschäftigten sich u. a. Pianisten wie Anton Reicha und Carl Czerny durch das Verfassen von Kompositionsanleitungen mit Versuchen zur Charakterisierung dieser populären Gattung. Spezifische und allgemeingültige Definitionsmerkmale lassen sich allerdings auch in ihren jeweiligen Ausführungen nicht eindeutig bestimmen.⁹ Beispielhaft lässt sich dies anhand der von Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* explizierten Abgrenzung zwischen Capriccio und Fantasie illustrieren,¹⁰ die wie folgt charakterisiert ist: So ist das Capriccio „die freyeste Art des *Fantasierens*; nämlich ein willkührliches Aneinanderreihen *eigener Ideen*, ohne besondere Durchführung, ein launiges schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern, ohne weiteren Zusammenhang [...]. Das humoristische kann und muss also darin vorherrschen.“¹¹

So konkret diese Beschreibung erscheint, so unklar mutet die folgende Analyse Czernys an, dass „die wahren Muster dieser Gattung [...] nicht sehr häufig“ seien.¹² Als klärendes Beispiel führt er zudem Ludwig van Beethovens Fantasie op. 77 an, die er als Paradebeispiel für das Capriccio sieht. Im gleichen Zuge merkt Czerny aber auch an, dass viele Kompositionen, die mit der Bezeichnung Caprice oder Capriccio tituliert wären, die von ihm aufgestellten Kriterien eben nicht erfüllen würden. Gerade diese Feststellung zeichnet ein plastisches Bild der vorherrschenden Ambivalenz der Gattung und seiner Terminologien.¹³ Dementsprechend schwierig gestaltet sich auch die wissenschaftliche Beschäftigung damit. Charles Suttoni schlägt hier statt einer strikt terminologisch klassifizierenden Herangehensweise eine offenerere vor, die der Ambivalenz der Gattungsnamen gerecht wird und folgende Kriterien als gattungsbestimmend festsetzt: ein oder mehrere Opernthesen als Basis der Komposition, eine Unterteilung in klar ersichtliche Abschnitte und möglicherweise Variationen eines oder mehrerer Themen in seiner Struktur.¹⁴

Die Auswahl der musikalisch-thematischen Grundlage für Klavierbearbeitungen erfolgte meist aufgrund der Popularität der Opern im Repertoire des 19. Jahrhunderts.¹⁵ So hatten Bearbeitungen für den heimischen Haushalt meist die Aufgabe populäre Opernme-

Kassel 2011, S. 41 und Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, S. 95–99.

9 Für einen Überblick über den Diskurs zur begrifflichen und bedeutungsgeschichtlichen Ambivalenz des Terminus der „Fantasie“ vgl. Charles Suttoni, *Piano and Opera. A Study of the Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era*, Dissertation, New York 1973, S. 19–32.

10 Vgl. Suttoni, *Piano and Opera*, S. 31. Suttoni gibt auf S. 26 eine Übersicht über die von Czerny identifizierten Gattungskategorien.

11 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien 1829, S. 105.

12 Ebd.

13 Vgl. auch Suttoni, *Piano and Opera*, S. 31.

14 Vgl. ebd., S. 35. Suttoni verwendet den Terminus „Fantasy“ hier in einem begrifflich breiten Zusammenhang im Sinne des Terminus Opernbearbeitung. Für eine Kategorisierung des Terminus Opernbearbeitung bei Franz Liszt vgl. Diether Presser, „Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 230f.

15 Franz Liszt verwendete als thematische Vorlage für seine Paraphrasen ausschließlich Motive aus populären Opern (vgl. dazu Suttoni, „Opera paraphrases“, in: *The Liszt Companion*, hrsg. von Ben Arnold, Greenwood 2002, S. 180.

lodian in den häuslichen Kontext zu transferieren und dienten somit auch zur Erweiterung des musikalischen Repertoires. Zusätzlich ermöglichte die übliche Anlage dieser Werke als Variationsform die Möglichkeit einer differenzierten musikalischen Auseinandersetzung mit dem Opernmateriale und die Erprobung der eigenen musikalischen Virtuosität.¹⁶ Durch die breite Zielgruppe der Amateurmusiker, an die viele dieser Bearbeitungen außerhalb des Konzertsaals gerichtet waren, stellte die Edition derartiger Kompositionen folglich eine wichtige Einnahmequelle für die Musikverlage dar.¹⁷

Da die Werke Glucks allerdings als kein regelmäßiger Bestandteil im Opernrepertoire des 19. Jahrhunderts gelten können, scheint die Popularität seiner Werke in diesem Repertoire als ausschlaggebender Grund für das gehäufte Entstehen von Klaviertranskriptionen über musikalisches Material seiner Opern auszuscheiden. Die Ausnahme bildet die Orpheus-Arie „Che farò senza Euridice“ und die daraus entstehenden Instrumentalbearbeitungen, die in diesem Popularitätskontext gesehen werden können. Schließlich fand sich die Arie im 19. Jahrhundert in den Konzertprogrammen führender Prime Donne (u. a. Giuditta Pasta, Maria Malibran oder Pauline Viardot-García)¹⁸ und eignete sich aufgrund ihrer einfachen musikalischen Anlage auch gut für den Amateurbereich. Die Themen, die Bülow oder Saint-Saëns in ihren Bearbeitungen verwendeten, besitzen allerdings keine derartigen „Gassenhauer“-Qualitäten, die mit denen der Orpheus-Arie vergleichbar wären. Außerdem ist auffällig, dass sich das kompositorische Phänomen der Klaviertranskriptionen Gluck'scher Musik vornehmlich im deutschen bzw. französischen Raum ausbreitete, was einen Einfluss der im 19. Jahrhundert in beiden Ländern eminenten Gluck-Rezeption vermuten lässt.

In diesem Sinne soll dieser Aufsatz versuchen, mögliche ideologische Hintergründe für die Aufnahme der Musik Glucks in die Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und in Frankreich aufzudecken. Als Beispiele werden hier Hans von Bülows *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck* und Camille Saint-Saëns' *Caprice sur les airs de ballet d'Alceste* herangezogen und als zwei unterschiedliche Ausformungen von Opernbearbeitungen für das Klavier gegenübergestellt. Saint Saëns' *Caprice* stellt zudem in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit dar: Zunächst ist Saint-Saëns' Autograph der *Alceste-Caprice* dem thematischen Katalog zufolge verschollen,¹⁹ konnte aber vor Kurzem in der Musiksammlung der Wienbibliothek wieder ausfindig gemacht werden.²⁰ Außerdem kommt Saint-Saëns innerhalb der französischen Gluck-Rezeption, die durch Berlioz in den 1840er Jahren angestoßen wurde, eine große Bedeutung zu. Vor diesem Hintergrund wird

16 Vgl. dazu Suttoni, *Piano and Opera*, S. 3, Huschke, „Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840“, S. 95–99, Beer, „Die Oper daheim“, S. 41 und Calella, „Norma‘ ohne Worte“, S. 74.

17 Vgl. u. a. *Verzeichnis des Musikalien-Verlags Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1860, S. 41–49 und Beer, „Die Oper daheim“, S. 39.

18 Giuditta Pasta verwendete die Arie auch häufig als Einlage in Opern (vgl. *Revue contemporaine* 79 [1865], S. 639). In den *Concerts of Ancient Music* in London zählte die Arie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den populärsten Stücken, die vor allem von Prime Donne der italienischen Oper gesungen wurden (vgl. dazu u. a. G. Wilding, *Concerts of Ancient Music*, London 1834, und John Carnelley, *George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life*, u. a. Suffolk 2015, S. 93 und S. 265).

19 Vgl. Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns, 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Vol. 1, Oxford 2012, S. 456.

20 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [MH-16430]. An dieser Stelle sei Thomas Aigner für den Hinweis auf das Autograph herzlich gedankt.

dann die kompositorische Ausformung der *Alceste-Caprice* vor allem in Bezug auf die vor kommenden Motive und Themen musikanalytisch behandelt und der Transkription Bülows gegenübergestellt.

Hans von Bülows Klavierbearbeitung der Ballette aus Opern Glucks (*Orpheus, Iphigénie in Aulis, Alceste* und *Armide*)²¹ fällt mit ihrer Kompositionszeit zwischen 1879 und 1880 in eine Phase, in der Bülow seine kompositorischen und editorischen Tätigkeiten im Begriff war aufzugeben und sich hauptsächlich auf seine Tätigkeit als Konzertpianist und Dirigent konzentrierte. In den Jahren 1875 bis 1876 unternahm er eine Amerika-Tournee als Pianist, nach der er 1878 die Stelle als Hofkapellmeister in Hannover annahm, bevor er 1880 als Hofmusikdirektor an den Hof Herzog Georgs II. von Sachsen-Meiningen wechselte. Bekanntermaßen war diese Zeit von den höchst erfolgreichen Tourneen der Meininger Hofkapelle in Zusammenarbeit mit dem Agenten Hermann Wolff geprägt.²² Bülows Anstellung am Meininger Hof schien sich auch auf die Bearbeitung der Gluck'schen *Tanzweisen* ausgewirkt zu haben: So war Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen als überaus kunstsinnig bekannt und förderte das Kulturleben in Meiningen in hohem Maße – im Besonderen allerdings seine Hofkapelle, die durch die Bemühungen Georgs II., prominente Musiker der Zeit, wie Richard Wagner, Johannes Brahms und Richard Strauss, als Gastdirigenten zu engagieren, internationalen Ruhm erlangte.²³

In diesem Kontext ist auch die Widmung der *Tanzweisen* „dem erlauchten Reformator der dramatischen Darstellungskunst“²⁴ Georg II. zu verstehen, wobei die sich aufdrängenden Bezüge zum „Opernreformer“ Gluck wohl als höfisches Kulturmarketing intendiert waren. Georg II. wurde auf eine Ebene mit Gluck gestellt und erfuhr somit eine Aufwertung im künstlerischen und musikgeschichtlichen Sinn. Das Bild Glucks als Opernreformer, das Bülow hier aufgreift, wurde vor allem durch die 1863 erschienene Gluck-Biographie von Adolph Bernhard Marx²⁵ gezeichnet, die sich in Bülows Nachlass befand und von der er dementsprechend Kenntnis hatte.²⁶ Mit Glucks Werken hatte sich Bülow zudem bereits geraume Zeit durch die Herstellung von Klavierauszügen beschäftigt, darunter der Klavierauszug der Wagner-Bearbeitung der *Iphigénie in Aulis* aus dem Jahr 1847, wobei diese natürlich die Ballette nicht enthielt.²⁷

Als weiterer ideen- und gattungsgeschichtlicher Einfluss für die spezifische Klavier-

21 Für eine Aufstellung der einzelnen Nummern vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= BzAfMw 46), Stuttgart 1999, S. 391.

22 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 25 und S. 145.

23 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Daß die beste Republic ein kunstsinniger, kunstverständiger Fürst ist“. Georg II. und die Meininger Hofkapelle in der „Ära Bülow“, in: *Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914). Kultur als Behauptungsstrategie?*, hrsg. von Maren Goltz, Werner Greiling und Johannes Mötsch, u. a. Köln 2015, S. 415–426. Dieser Sammelband gibt einen umfassenden Überblick über die soziokulturelle Situation des Meininger Hofes.

24 Vgl. Hans von Bülow, *Tanzweisen aus Opern von Ritter von Gluck. Für Pianoforte bearbeitet*, 4 Hefte, München 1881.

25 Adolph Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863.

26 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 222 und Christoph Henzel, „Von der preussischen Nationaloper zum wahren Musikdrama. Zur Gluck-Rezeption in Berlin im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hrsg. von Irene Brandenburg (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 296–297.

27 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 151. Als weitere Bearbeitung Gluck'scher Musik von Bülow kann auch die Orchesterfassung der Ouvertüre aus *Paride ed Elena* aus 1864 gelten. Für eine Übersicht der Bülow'schen Gluck-Bearbeitungen vgl. ebd., Anhang B, S. 390–391.

bearbeitung der *Tanzweisen* kann auch Bülow's durchaus ambivalente Brahms- und Liszt-Verehrung gesehen werden.²⁸ Johannes Brahms' 1871 komponierte Klavierbearbeitung der Gavotte aus Glucks *Iphigenie in Tauris* blieb dahingehend sicherlich nicht ohne Einfluss auf Bülow, obwohl, oder gerade weil, die Gavotte in Bülow's Bearbeitung ausgespart wurde. Offenbar war ihm daran gelegen, nicht in direkte Opposition zu seinem hochgeschätzten Kollegen zu treten.

Franz Liszt's prägende Funktion im Hinblick auf die Gattung der Opernparaphrase im 19. Jahrhundert beeinflusste fraglos auch Bülow's Kompositionen dieser Gattung, der Liszt's Paraphrasen als voll von „sehr erbauliche[n] und nützliche[n] Andeutungen und Belehrungen über die Ausbeute des Stoffes“ beschrieb.²⁹ Die dramaturgischen Raffinessen der Paraphrasen Liszt's lassen sich allerdings bei Bülow's Bearbeitung der Gluck'schen *Tanzweisen* nicht feststellen, obgleich sie dennoch über eine bloße Transkription, wie sie die *Iphigenie-Gavotte* von Brahms repräsentiert, hinausgehen. Hans-Joachim Hinrichsen sieht in den *Tanzweisen* eine „Transformation des Gluckschen Orchestersatzes in den modernen Klavierstil“³⁰, u. a. durch eine Modernisierung der Harmonik, die Verstärkung der Akkorde und die Oktavierung des Basses.³¹ Die Methodik einer modernisierenden Transkription lässt sich auch für die *Tanzweisen aus Alceste* feststellen, die teilweise auf die gleichen Vorlagen wie die *Alceste-Caprice* von Saint-Saëns rekurren – die musikalische Bearbeitung derselben fällt allerdings höchst unterschiedlich aus. Die Überschneidungen zwischen beiden Werken sind in Tabelle 1 durch die grau unterlegten Bereiche ersichtlich.

Satzbezeichnung	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart	Vorlage
Priestermarsch	<i>Moderato dolce</i>	G-Dur	4/4	1. Akt, 3. Szene, Pantomime (<i>Moderato</i>): GGA I/7, S. 64–65.
Opferhandlung	<i>Moderato</i>	c-Moll	3/4	1. Akt, 4. Szene, Pantomime pour le Sacrifice: GGA I/7, S. 92–93.
Divertissement	<i>Allegretto grazioso</i>	G-Dur	2/4	2. Akt, Ballett (1) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141.
	<i>Allegro con brio</i>	G-Dur	4/4	2. Akt, Ballett (2) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141–145.
	<i>Andante moderato</i>	g-Moll	3/4	2. Akt, Ballett (3) <i>Andante</i> : GGA I/7, S. 146–147.
	<i>Allegro vivace</i>	G-Dur	3/4	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–151.
Gigue	<i>Andante con moto</i>	G-Dur	4/4	Vgl. GGA/7, Krit. Bericht, Teil C, S. 428 und Anhang V, S. 468. ³²

28 Die Verehrung beider Komponisten schlägt sich auch in der Konzeption der Konzertprogramme Bülow's nieder (vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, S. 22). Für einen Überblick über das durchaus ambivalente Verhältnis von Bülow zu Brahms vgl. Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, Tutzing 1994, S. 9–26.

29 *Bülow-Schriften* 1, S. 47, zitiert nach: Hinrichsen, *Hans von Bülow*, S. 141.

30 Hinrichsen, *Hans von Bülow*, S. 152.

31 Für eine Übersicht der Bülow'schen Adaptionen der Tanzweisen aus *Iphigenie in Aulis* vgl. ebd., S. 151–152.

32 Dem kritischen Bericht zufolge wurden im Autograph (A) die T. 63–250 durch den Instrumentalsatz, den Bülow unter der Bezeichnung „Gigue“ für seine Transkription verwendet, ersetzt. Die Musik findet sich in Anhang V der GGA I/7.

Satzbezeichnung	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart	Vorlage
Festmarsch	<i>Allegro brillante</i>	D-Dur	4/4	Divertissement, Marche: GGA I/7, S. 365–367.
Sarabande	<i>Andantino grazioso</i>	A-Dur	3/4	Divertissement, <i>Andante</i> : GGA I/7, S. 368–369.
Gavotte	<i>Allegro leggiere</i>	A-Dur	4/4	Divertissement, Gavotte: (<i>Légerement</i>), GGA I/7, S. 373–374.

Tabelle 1: Übersicht über die Vorlagen der *Tanzweisen aus Alceste* von Hans von Bülow

Neben einer Ausgabe von Brahms' *Gavotte* befand sich auch eine Ausgabe der zehn Jahre zuvor komponierten *Caprice* von Saint-Saëns in Bülows Besitz.³³ Saint-Saëns reüssierte wie Bülow als Pianist und hatte ebenfalls ein positives Verhältnis zu Gluck als Komponist.³⁴ Nach der durch Berlioz Mitte der 1840er Jahre angestoßenen Reetablierung der Werke Glucks im Pariser Musikleben,³⁵ führte Saint-Saëns Berlioz' hohe Wertschätzung des Komponisten fort und war bemüht eine möglichst „authentische“ Interpretationskultur für Glucks Werke, wie auch im Allgemeinen für die „alte Musik“, zu etablieren.³⁶ So meinte er auch, dass sich eine falsche öffentliche Wahrnehmung von Glucks Musik etabliert hätte, die den Intentionen des Komponisten nicht folgen würde. Einem im *Ménestrel* gebrachten Vorwurf, dass Glucks Musik „large, pompeux et solennel“ sei, wobei Rameau hier als Gegenpart dazu mit den Adjektiven „mouvementé, tourmenté, plein de vigueur et d'action“ bedacht wurde, entgegnete er: „Depuis quelques années, avec les meilleurs intentions du monde, par suite de l'oubli des traditions, d'une interprétation inexacte des indications de l'auteur, on nous a donné des oeuvres de Gluck une idée si différente de leur nature véritable, que le public, en les admirant de confiance, n'admire que l'ombre des chefs-d'oeuvre qu'il croit connaître, Gluck n'est ni large, ni pompeux, ni solennel; Gluck, c'est la vie, c'est la passion, c'est le sentiment dramatique dans ce qu'il a de plus intense.“³⁷

Berlioz' Version des *Orphée* aus dem Jahr 1859 mit Pauline Viardot-García in der Titelpartie war für Saint-Saëns das Ideal der Gluck-Interpretation.³⁸ Dieses Bestreben wirkte auch in Saint-Saëns' Mitarbeit im Rahmen der von Fanny Pelletan initiierten ersten Gluck-

33 In welcher Ausgabe sie Bülow genau vorlag – Mayens-Couvreur (1867), Durand (1880) oder Fürstner (1883) – ist hier unerheblich, da alle Ausgaben bis auf einige minimale Differenzen in den Artikulationsbezeichnungen und ein fehlendes Kreuz in der Coda der Fürstner-Ausgabe identisch sind.

34 Dies wird durch Saint-Saëns' Memoiren deutlich, in denen Gluck als Komponist mehrfach als Referenzpunkt für seine Beschreibungen von französischen Komponisten wie Hector Berlioz oder Charles Gounod fungiert. Besonders hebt Saint-Saëns die Wort-Musik-Behandlung von Gluck hervor (vgl. u. a. Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris 1900, S. 89).

35 Vgl. dazu Gabriele Buschmeier, „Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la Musique“. Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption“, in: *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hrsg. von Irene Brandenburg (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 301–314 und Calella, „Berlioz, Gluck und der Operndiskurs des Gluckismus“, in: *Von Gluck zu Berlioz*, Würzburg 2015, S. 11–28.

36 Vgl. Marie-Gabrielle Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la musique ancienne“, in: *Noter, annoter, éditer la musique. Melanges offerts à Catherine Massip*, hrsg. von Herbert Schneider und Cécile Reynaud (= Hautes études médiévales et modernes 103), Genf 2012, S. 551–556.

37 *Le Ménestrel* 75/26 (1909), S. 464.

38 Vgl. dazu Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la musique ancienne“, S. 552–553 und Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, S. 148–155.

Edition.³⁹ Nach dem Tod des bisher für die Edition zuständigen Berthold Damcke im Jahr 1875 wurde Saint-Saëns von Pelletan mit der Weiterführung der Edition beauftragt. Tragischerweise verstarb aber auch Fanny Pelletan im darauffolgenden Jahr, weshalb *Armide* erst 1890 unter der Mitarbeit von Julien Tiersot erschien. Bis zur Publikation von *Orphée ed Eurydice* (1898) und *Echo et Narcisse* (1902) sollten noch weitere Jahre vergehen.⁴⁰ Saint-Saëns übte während des Editionsprozesses, vor allem vor dem Hintergrund des von ihm angestrebten authentischen Interpretationsideals, harsche Kritik an der Edition und den bereits vorliegenden Vorarbeiten Damckes.⁴¹

Die Komposition der *Caprice sur les airs de ballett d'Alceste* stand für ihn offenbar nicht im Widerspruch zu der von ihm angestrebten Interpretation der Werke Glucks, obwohl es sich, durch die Übertragung auf ein anderes Instrument und in den konzertanten Rahmen, um eine deutliche Bearbeitung und Variation der Gluck'schen Motive in Abhängigkeit des virtuosen Klavierstils des 19. Jahrhunderts handelte.

Allerdings lag die Interpretation selbst zunächst vor allem in Saint-Saëns' Hand, da er die *Alceste-Caprice* seit 1868, dem Jahr der Komposition, konstant in seinem Repertoire als Konzertpianist behielt und sie bei Konzerten in Frankreich, Deutschland, den Niederlanden und England spielte.⁴² Die Aufnahme beim Publikum war allerdings äußerst gespalten und griff Kritikpunkte auf, die Parallelen zur von Saint-Saëns kritisierten Gluck-Interpretation erkennen lässt. Diesmal galten sie jedoch ihm und der *Alceste-Caprice*, wie aus der Kritik seines Konzerts im Jahr 1868 am Leipziger Konservatorium zu sehen ist: „Die vom Künstler noch vorgetragene Fantasie über Motive aus Gluck's ‚Alceste‘ gleicht einem vom Scheitel bis zur Sohle gepanzerten Krieger, dessen Brust einer weicheren Empfindung unzugänglich ist. Die fortwährende Anwendung von Kraft und Wucht wirkt auf die Länge betäubend und lässt den Wunsch nach einer Ergänzung durch Milde und Anmuth zurück.“⁴³

Offenbar forcierte Saint-Saëns in seiner Interpretation die in seiner Bearbeitung angelegte Virtuosität zusätzlich noch, was dem Kritiker offenkundig missfiel: Pomp und Theatralik waren Saint-Saëns zufolge keine Attribute, mit denen Glucks Schaffen konnotiert sei. Dennoch schien er hier in Anbetracht der Gattung der Klaviercaprice und seiner eigenen pianistischen Tätigkeit im Konzertsaal, die eine gewisse Virtuosität forderte, zu Anpassungen „gezwungen“ worden zu sein, die dementsprechend seine propagierte Meinung über die

39 Für eine bedeutungsgeschichtliche Betrachtung der Pelletan-Edition vgl. Gabriele Buschmeier/Thomas Betzwieser, „Ein Monument für Gluck und Berlioz. Die erste kritische Werkausgabe von Fanny Pelletan“, in: *Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 263–285.

40 Vgl. William Gibbons, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-siècle Paris*, Rochester 2013, S. 94.

41 Vgl. Gibbons, *Building the Operatic Museum*, S. 95–96. Gibbons vermutet hinter Saint-Saëns' Kritik auch nationalistische Beweggründe, wonach ein Deutscher wie Damcke keine zufriedenstellende Edition des „französischen“ Komponisten Gluck herstellen könne. Die von Gibbons aus der englischen Übersetzung der Memoires von Saint-Saëns durch Edwin Gile Rich gebrachten Zitate lassen eine solche Interpretation als höchst unwahrscheinlich erscheinen, da Saint-Saëns sich hier nie explizit über derartige Vorbehalte äußert. Plausibler erscheint es, die Kritik aus Sicht der von Saint-Saëns gewünschten „authentischen“ Edition „alter Musik“ zu erklären (vgl. dazu auch Soret, „Regards de Saint-Saëns sur la Musique Ancienne“, S. 552).

42 Vgl. dazu die Übersicht in Ratner, *Saint-Saëns, A Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 458. Allerdings wird hier fälschlicherweise als erste Aufführung der *Caprice* der 21. März 1865 (Lyon) aufgeführt, was zwei Jahre vor dem Kompositionsbeginn 1867 liegt.

43 *Die Tonhalle* (1868), 30. November, S. 572.

richtige Interpretation von Glucks Werken als weit weniger absolut erscheinen lassen. Dass für Saint-Saëns die „indications de l’auteur“ im Zeitkontext flexibel handhabbar waren, zeigt auch seine Wertschätzung der Viardot-Interpretation des *Orphée*, dem durch die Einführung effektvoller Kadenz ebenfalls zeitgenössische Virtuosität zugeeignet wurde. Damit wurde folglich Glucks historische Oper in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts transferiert. Saint-Saëns zeichnete im Übrigen für die Orchestration der ausladenden Kadenz am Ende der Arie „L’espoir renaît dans mon âme“ mitverantwortlich.⁴⁴

Aus der Rezension von Saint-Saëns’ Konzert in Leipzig wird ferner die zeitgenössische terminologische Ambivalenz in Bezug auf Opernparaphrasen deutlich, die hier nicht zwischen Fantasie und Caprice unterschied und diese Begrifflichkeiten flexibel handhabte. Inkonsistente Benennungen ein und derselben Komposition lassen sich im Übrigen auch zwischen unterschiedlichen Notenausgaben von Musikverlagen feststellen sowie auch zwischen Äußerungen von Komponisten, Notenausgaben und Konzertrezensionen.⁴⁵

Saint-Saëns fügte sich ganz in diese Zeittradition ein, wie anhand des folgenden Auszugs aus einem Brief an den Verleger Jacques Durand zu sehen ist, in dem er ihm 1901 über sein Konzert in der St. James Hall in London berichtete. Die „fantaisie sur *Alceste*“ wurde angeblich begeistert aufgenommen: „Le crime est consommé! J’ai paru, seul [...] sur l’antique scène de St. James’s hall, où une foule compacte m’a fait un accueil enthousiaste, et j’y ai joué une non moins antique fantaisie sur *Alceste*. Dans tout le commencement, je n’ai pas retrouvé le charme d’autrefois; et cependant toutes les notes y furent, alors qu’autrefois elles n’y étaient pas toujours; mais il y avait un ‚je ne sais quoi‘ qui n’y est plus. Le final est plutôt meilleur, parce que je me possède mieux et ne m’emporte plus au delà des mouvements possibles. Gros succès, il a fallu ajouter un bis [...]“⁴⁶

Saint-Saëns positioniert hier die Caprice in einen „antiken“ Kontext, indem er angibt, besonders am Anfang des Stückes, eine bestimmte an frühere Zeiten gemahnende Stimmung nicht wieder gefunden zu haben. Das Finale hingegen sei ihm dann aber wieder besser von der Hand gegangen. Interessanterweise handelt es sich beim Beginn der Caprice, wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, um eine Klaviertranskription des Orchestersatzes ohne modernisierende Elemente, wie dies beispielsweise bei Bülow der Fall ist. Das Finale hingegen, auf das Saint-Saëns hier mit hoher Wahrscheinlichkeit anspielt, weist Merkmale einer Bearbeitung im Sinne der virtuoson Klaviermusik des 19. Jahrhunderts auf. Offenbar ging Saint-Saëns dieser zweite Teil, dessen Duktus er als Konzertpianist gewohnt war, wesentlich leichter von der Hand.

Doch nicht nur in das Konzertrepertoire des Komponisten selbst, sondern auch in das allgemeine pianistische Virtuosenrepertoire fand die *Alceste-Caprice* schließlich ab den 1880er Jahren Eingang.⁴⁷ Der Grund dafür ist wohl der virtuoson und von der motivisch-

44 Vgl. dazu Joël-Marie Fouquet, „Berlioz’s version of Gluck’s ‚Orphée‘“, in: *Berlioz Studies*, hrsg. von Peter Bloom, Cambridge 1992, S. 211–214. Saint-Saëns ging zunächst, wie auch Berlioz, fälschlicherweise davon aus, dass es sich bei der Arie „L’espoir renaît dans mon âme“ am Ende des ersten Akts um eine eingelegte Komposition von Ferdinando Bertoni handelte, weshalb eine virtuose Kadenz seiner Ansicht nach legitim gewesen wäre.

45 Vgl. dazu Suttoni, *Piano and Opera*, S. 34.

46 Brief von Camille Saint-Saëns an Jacques Durand, 1. November 1901, zitiert nach: Ratner, *Camille Saint-Saëns A Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 459.

47 Im deutschsprachigen Raum können hier u. a. Alfred Grünfeld (vgl. u. a. *Die Presse* 44 (1891), 4. März, S. 2), Annette Essipoff – eigentlich Anna Jessipowa – (vgl. *Prager Abendblatt* (1881), 18. Oktober, S. 2) und Bruno Eisner (vgl. *Die neue freie Presse* (1903), 22. November, S. 21) genannt werden.

thematischen Arbeit her ansprechenden Qualität des Finales (Satzbezeichnung *molto allegro*)⁴⁸ zuzuschreiben. Das wird auch anhand einer Rezension der 1883 erschienenen Fürstner-Ausgabe der *Alceste-Caprice* im *Musikalischen Centralblatt* ersichtlich, die die Caprice als „eine sehr beachtenswerthe Erscheinung auf dem Gebiete der Klavierliteratur“ und „eine brillante, für den Interpreten lohnende Concertpièce“ lobt.⁴⁹

Tatsächlich verfügt Saint-Saëns' *Caprice* über einen erheblichen virtuoson Anteil, der sich allerdings erst im Laufe des Stücks manifestiert. Das Werk lässt sich in vier Abschnitte unterteilen, die durchwegs einen ähnlichen, nämlich schnellen Charakter besitzen, wie die Tempobezeichnungen zeigen (vgl. Tabelle 2). Die gemeinsame musikalische Grundlage der Bearbeitungen Bülows und Saint-Saëns' erscheint hier, wie in Tabelle 1, grau unterlegt.

Tempo	Tonart	Taktart	Anzahl Takte	Vorlage
<i>Allegro</i>	G-Dur	3/4	62 T.	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–149.
<i>Allegretto</i>	G-Dur/g-Moll/G-Dur	3/8	222 T.	2. Akt, Chor mit Tanz: „Parez vos fronts“: GGA I/7, S. 193–200.
	G-Dur		93 T.	
	g-Moll		52 T.	
	G-Dur		77 T.*	
<i>Molto allegro</i>	G-Dur	2/2	251 T.	2. Akt, Ballett (2) <i>Légerement</i> : GGA I/7, S. 141–145.
*Coda: <i>Allegro</i>	G-Dur	3/4	20 T.	2. Akt, Ballett (4) <i>Allegro</i> : GGA I/7, S. 148–149.

Tabelle 2: Übersicht über die formale und motivische Gestaltung basierend auf der Ausgabe von Durand aus dem Jahr 1880

Beim ersten *Allegro* (S. 1–3)⁵⁰ handelt es sich um eine unbearbeitete Klaviertranskription der Orchesterstimmen des *Allegros* aus der Ballettsuite vom Beginn des zweiten Akts der *Alceste*.⁵¹ Die Grundtonart der *Caprice* wird hier gleich zu Beginn durch mehrfaches Wiederholen des G-Dur-Akkords in halben Noten festgelegt, wobei der darunter sequenzierte prägnante Rhythmus ebenfalls die Akkordtöne aufgreift. Der Rhythmus bestehend aus einer Viertelnote auf der Takteins und einer Achtelkette bleibt bestimmend für das ganze *Allegro* und verstärkt den Duktus des 3/4-Takts. Saint-Saëns belässt die typische Harmonik für Ballettsätze des 18. Jahrhunderts, ohne sie an moderne Ansprüche zu adaptieren. Vermutlich stand für ihn die unmittelbare Präsentation der Gluck'schen Vorlage im Vordergrund.

Diese Tendenz zur Transkription setzt sich auch im folgenden *Allegretto* (S. 3–5) fort, das weitgehend mit dem „Choeur avec la danse“ („Parez vos fronts de fleurs nouvelles“)⁵²

48 Am Ende des *Allegrettos* besteht für den Interpreten die Möglichkeit gleich zur Coda zu gehen und das *Molto allegro* auszulassen. Dieser Möglichkeit trägt die Existenz einer verkürzten Version der *Caprice* Rechnung, die ebenfalls 1867 bei Mayens-Couvreur erschien.

49 *Musikalisches Centralblatt* 4/1 (1884), S. 5.

50 Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Durand-Ausgabe (vgl. Camille Saint-Saëns, *Caprice pour le piano sur les airs de ballet d'Alceste*, Paris 1880). Die Erstausgabe von Mayens-Couvreur aus dem Jahr 1867 ist identisch mit der Durand-Edition.

51 Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, hrsg. von Rudolf Gerber (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke [GGA] I/7), u. a. Kassel 1957, S. 148–149, T. 177–204.

52 Vgl. GGA I/7, S. 193–200.

korrespondiert. Da es sich hier nun nicht mehr um einen reinen Instrumentalsatz handelt, sondern um einen Chor mit Tanz, nimmt sich Saint-Saëns in seiner Transkription etwas größere Freiheiten heraus als im Allegro des Beginns. Auffällig ist zunächst, dass Saint-Saëns die originale Tempobezeichnung *Andante* in *Allegretto* abändert und die Notenwerte der Vorlage auf Sechzehntelnoten verkürzt und mit Pausen durchsetzt. Dies dient der Übertragung des *Pizzicato*-Spiels der Streicher in die Klaviertranskription.

Die erneute Änderung der Besetzung mit Übernahme des *Allegretto*-Themas durch den Chor (S. 3, *Allegretto*, T. 16)⁵³ löst Saint-Saëns durch die Tempoanweisung „*cantabile*“ und das Einführen des *Legato*bogens. Die nach wie vor *Pizzicato* spielenden Streicher sind hier unverändert durch das aus im *Staccato* intonierten Sechzehnteln bestehende *Allegretto*-Thema vertreten. Die Melodie des Chorsatzes setzt Saint-Saëns hingegen einstimmig in die linke Hand. Durch die aufgrund der Pausen luftigere Bearbeitung des Streichersatzes gestaltet Saint-Saëns den Einsatz des Chores äußerst transparent und hebt ihn dadurch auch in der Klavierbearbeitung vom Orchestersatz ab. Mit Ende des Chores (S. 4, T. 8)⁵⁴ folgt Saint-Saëns weiterhin der musikalischen Struktur der Vorlage: Nach einer Wiederholung des Themas im *Pizzicato* (bei Saint-Saëns kommen wieder die mit Pausen durchgesetzten Sechzehntel zur Anwendung) spaltet sich aus dem Chor ein Gesangssolo ab. Die Gesangslinie entspricht der in der rechten Hand erscheinenden Melodielinie der *Caprice*. Adaptierung erfährt die Melodielinie nur bei einem Halteton auf *d*“ (S. 4, T. 32–34)⁵⁵, den Saint-Saëns, um das Moment des Haltetons zu verstärken, oktaviert, mit einem Triller versieht und mit einem virtuosen Sechzehntellauf (S. 5, T. 1–3) beendet.

Das repetitive Moment, das im weiteren Verlauf des Chors mit Tanz zwangsläufig durch die Aneinanderreihung motivisch gleichartigen Materials entsteht und in der Oper durch den variierten Text und die unterschiedliche Besetzung weniger monoton erscheint, vermeidet Saint-Saëns durch eine Verkürzung der Nummer. Anstatt des nach dem Sologesang folgenden Chors entscheidet er sich, dieses erneute kantable Element durch das kontrastierende, das *Pizzicato* der Streicher imitierende *Staccato* aufzulösen und somit das wechselweise Vorkommen von Chor- und Instrumentaleinwürfen zu verkürzen. Dabei greift er auf die absteigenden Skalenbewegungen mit punktiertem Rhythmus in den Oboen zurück⁵⁶ und schreibt ein *Ritardando* vor, um zur Tonika G-Dur zu gelangen. Davon ausgehend wird nochmals das achttaktige *Allegretto*-Motiv im *Staccato* wiederholt.

Korrespondierend zur Vorlage wendet sich die *Caprice* nach g-Moll (S. 6),⁵⁷ wobei die formale Struktur der Nummern beibehalten wird. Aufgrund des schnelleren Tempos der *Caprice* wurden allerdings die Notenwerte von Achtel auf Sechzehntel verkürzt. Die Behandlung des vokalen Einsatzes der Protagonistin *Alceste* (S. 6, T. 10)⁵⁸ geschieht analog zur bereits beschriebenen Bearbeitung des Chors und des Sologesangs in dieser Szene. Zusätzlich verstärkt Saint-Saëns durch das Vorschreiben der Artikulationsanweisung „*molto espressivo e marcato*“ den expressiv-dramatischen Duktus dieser Stelle. Davon ausgehend entfernt sich die *Caprice* sukzessive auch musikalisch von ihrer Vorlage: Zwar folgt sie der groben formalen Struktur des g-Moll-Abschnitts, beispielsweise durch die Analogie in der

53 Vgl. GGA I/7, S. 193, T. 135.

54 Vgl. GGA I/7, S. 195, T. 156.

55 Vgl. GGA I/7, S. 196, T. 179–183.

56 Vgl. GGA I/7, S. 198 in T. 218–220.

57 Vgl. GGA I/7, S. 201, T. 262 ff.

58 „Oh Dieux“, GGA I/7, S. 201, T. 271.

Wiederholung des Abschnitts („Ah! Malgré [...]“)⁵⁹, wird aber durch das verdichtete Setzen der Akkorde in der Klavierbearbeitung modernisiert. Auch wird die Transkription der Gesangslinie von Alceste teilweise in parallelen Sexten geführt und erfährt eine Variation in der vom Original übernommenen Wiederholung durch einen Wechsel von der linken in die rechte Hand (vgl. u. a. S. 6, T. 25–30 und S. 7, T. 8–10). Daran wird deutlich, dass Saint-Saëns sich nunmehr dem modernen Klavierstil des 19. Jahrhunderts annähert, den er für den Rest des Allegrettos beibehält und zusätzlich auf eine virtuose Ebene hebt. Das geschieht vor allem nach dem Ende des Moll-Teiles auf S. 7 ab T. 23 bei der Rückkehr nach G-Dur: Das Allegretto-Thema (Tempobezeichnung „a tempo un poco animato“) erscheint hier in hoher Lage in der rechten Hand und wird mit Arpeggien und Läufen unterlegt und durch Oktavierungen weiter hervorgehoben (S. 7–12). Glucks Thema findet sich hier nun plötzlich in ein zeitgenössisches Virtuosenstück transformiert. An dieser Stelle räumt Saint-Saëns dem Interpreten die Möglichkeit ein, direkt zur Coda zu gehen und das „Molto allegro“ zu überspringen. Durch den virtuosierten Schlussteil des Allegrettos scheint diese Lösung im Sinne der Gattungskonvention des virtuosierten Klavierstücks auch plausibel.

Dennoch repräsentiert das „Molto allegro“ vor dem Hintergrund der bislang zunehmenden Bearbeitungsdichte der *Caprice* aus thematischer Sicht die Klimax des Stücks, was anhand der Anfangstakte als Folge des pianistischen Bravourteils zunächst jedoch nicht offensichtlich ist. Hier tritt nämlich in der rechten Hand ein einstimmiges achttaktiges Thema auf, das dem zweiten Teil der Ballettsuite am Beginn des zweiten Aktes entnommen wurde (S. 13, T. 1–8).⁶⁰ Neben der Einstimmigkeit und der tiefen Lage kontrastiert es zum Schluss des Allegrettos durch seine repetitive, auf Terzen basierende Anlage und die rhythmische Beschleunigung (Halbnoten → Viertelnoten → Achtelnoten). In den folgenden Takten 9 bis 12 (S. 13) erscheinen weitere motivische Partikel der Vorlage,⁶¹ die hier aber nicht im Sinne einer genauen Transkription verwendet, sondern paraphrasiert werden. Diese werden nach einer kontrapunktisch gesetzten Umkehrung des Themas fugenartig verarbeitet. In den Takten 22 bis 23 (S. 13) erscheint ein aus Achtelnoten und einer Halbenote bestehendes Motiv, das wiederum mit der Vorlage korrespondiert.⁶² Die formale Struktur des Ballettsatzes wird hier durch das Einbringen der motivischen Bausteine folglich erstmals aufgebrochen und einer freieren Bearbeitung unterworfen. Dass die Themenverarbeitung in Form einer Fuge geschieht, entlehnt Saint-Saëns ebenfalls aus dem Ballettsatz,⁶³ obgleich sie hier nicht im selben motivischen Rahmen fungiert, sondern vielmehr als eine Paraphrase.

Der Verarbeitungsprozess (u. a. mittels Modulationen und Verzerrungen) wird auf S. 15, T. 24 durch den Eintritt des repetierten Tons *b* unterbrochen. Der Rezensent der Fürstner Ausgabe im *Musikalischen Centralblatt* sieht hier „Anklänge [...] an den Chor der Geister der Unterwelt in Gluck's ‚Alceste‘ oder wohl noch mehr an den Orakelspruch im ersten Acte dieser Oper.“⁶⁴ Die Tonrepetitionen und die statischen leeren Oktavklänge auf den Ton *g* veranlassten den Rezensenten wohl zu diesem Schluss. Diese kommen tatsächlich an beiden Stellen vor, besitzen aber rhythmisch keine Entsprechung zu der Stelle in Saint-Saëns' *Caprice*. Der Rhythmus der Stelle stammt hingegen eindeutig vom *Molto allegro*-Thema

59 Vgl. GGA I/7, S. 202, T. 281.

60 Vgl. GGA I/7, S. 141, T. 63–70.

61 Vgl. GGA I/7, S. 142, T. 70–71 (korrespondierend mit S. 13, T. 8–9) und ebd., S. 142, T. 78 (korrespondierend mit S. 13, T. 11).

62 Vgl. GGA I/7, S. 142, T. 86.

63 Vgl. GGA I/7, S. 144–145, T. 122–142.

64 *Musikalisches Centralblatt* 4/1 (1884), S. 5.

am Beginn dieses Teils und auch die tiefe Lage und die einstimmige Intonation lassen hier Ähnlichkeiten erkennen. Am Beginn von S. 17 kombiniert Saint-Saëns die vorgestellten Themen – Terzen und Tonrepetitionen – bei gleichzeitigen Sequenzierungen. Nach dieser motivisch-thematisch intensiven Verarbeitungsphase finden sich wieder die typischen virtuosen Skalenläufe und Tonumspielungen, in die aber erneut motivisches Material der Vorlage (S. 18, T. 8.) verwoben wird. Es finden sich am Ende dieses Teils auch Anklänge an den Halteton aus der Gesangsstimme des G-Dur-Anfangsteiles des *Allegrettos* (S. 4), der als Triller ausgeführt und mittels Imitation klanglich verdichtet wird. Kontrastierend dazu ist die Coda, die dem Allegro entspricht und dementsprechend die Caprice wieder zur Schlichtheit der Transkription der Musik Glucks zurückführt.

Die Druckeditionen (Mayens-Couvreur, Durand und Fürstner) orientieren sich eng an dem Autograph der Caprice,⁶⁵ das sich aktuell im Bestand der Wienbibliothek befindet: Es wurden sämtlich Artikulations- und Tempobezeichnungen, Bögen und Schlüssel ohne Adaptionen direkt in die Druckvorlagen übernommen. Die Voraussetzung hierfür bildete sicherlich der gute Zustand des Autographs und dessen klares Schriftbild, in dem kaum Striche oder Korrekturen vorhanden sind. Auch die übersichtliche Setzweise mit einer exakten Positionierung der Dynamikbezeichnungen unterstützt diesen Eindruck. Hinweise auf die verwendeten Themen oder Ausweisungen der transkribierten Teile der Ballettsuite finden sich nicht im Notentext.

Deshalb liegt der Schluss nahe, dass es sich hier bereits um die Reinschrift der Komposition handelt, die als Vorlage für die Drucklegung diente. Zusätzlich ist aus der Art der vorhandenen Korrekturen klar ersichtlich, dass es sich um klassische Transkriptionsfehler handelt. Beispielsweise kopierte Saint-Saëns irrtümlicherweise Takte doppelt, bekam Schwierigkeiten mit dem Platz zwischen den einzelnen Systemen oder verschrieb sich bei einzelnen Noten. Jeder Schreibfehler hatte zur Folge – wohl auch aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit für den Verleger –, dass Saint-Saëns immer den gesamten fehlerhaften Takt strich, dies aber in einer äußerst kunstvollen Form tat. In einem Erstentwurf sind derartige Bemühungen um ein schönes Schriftbild wohl kaum zu erwarten (vgl. Abbildung 1).

Die Kompositionszeit der Caprice fiel wahrscheinlich mitten in die Arbeiten am dritten Akt der Opéra fantastique *Le Timbre d'Argent* im Jahr 1867.⁶⁶ Dies ist aus dem Titelblatt ersichtlich, auf dem zunächst im oberen Teil der Seite der Titel der Oper sowie diverse Zeichnungen ohne dramatischen Bezug zum Inhalt der Oper wie der Caprice prangen. Der Titel *Caprice sur les airs de ballet d'Alceste de GLUCK* mit der Widmung an einen gewissen Jean Truffot⁶⁷ befindet sich hingegen im unteren Abschnitt der Seite. Dem „antiken“ Charakter der Vorlage trägt Saint-Saëns – durchaus mit kreativer Verve – durch die Zeichnung einer griechischen Lyra Rechnung (vgl. Abbildung 2). Unklar bleibt allerdings, wieso Saint-Saëns für die Titelseite des höchstwahrscheinlich als Stichvorlage fungierenden Autographs quasi Konzeptpapier verwendete und nicht auf einer neuen Seite mit dem Titel begann. Die

65 Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung [MH-16430]. Das Autograph ist auf der Homepage der Wienbibliothek online verfügbar <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016.

66 Die Aufführung von *Le Timbre d'Argent* war mit Schwierigkeiten verbunden. Mit ersten Arbeiten an der Oper begann Saint-Saëns bereits 1864. Die Uraufführung sollte allerdings erst im Jahr 1877 erfolgen (vgl. *Thematic Catalogue*, Vol. 2, S. 62).

67 Beim Widmungsträger Jean Truffot handelt es sich mutmaßlich um den Bruder von Saint-Saëns' Gattin Marie-Laure (vgl. *Thematic Catalogue*, Vol. 1, S. 457).



Abb.1: Camille Saint-Saëns' – *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*, Autograph; online verfügbar unter <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016

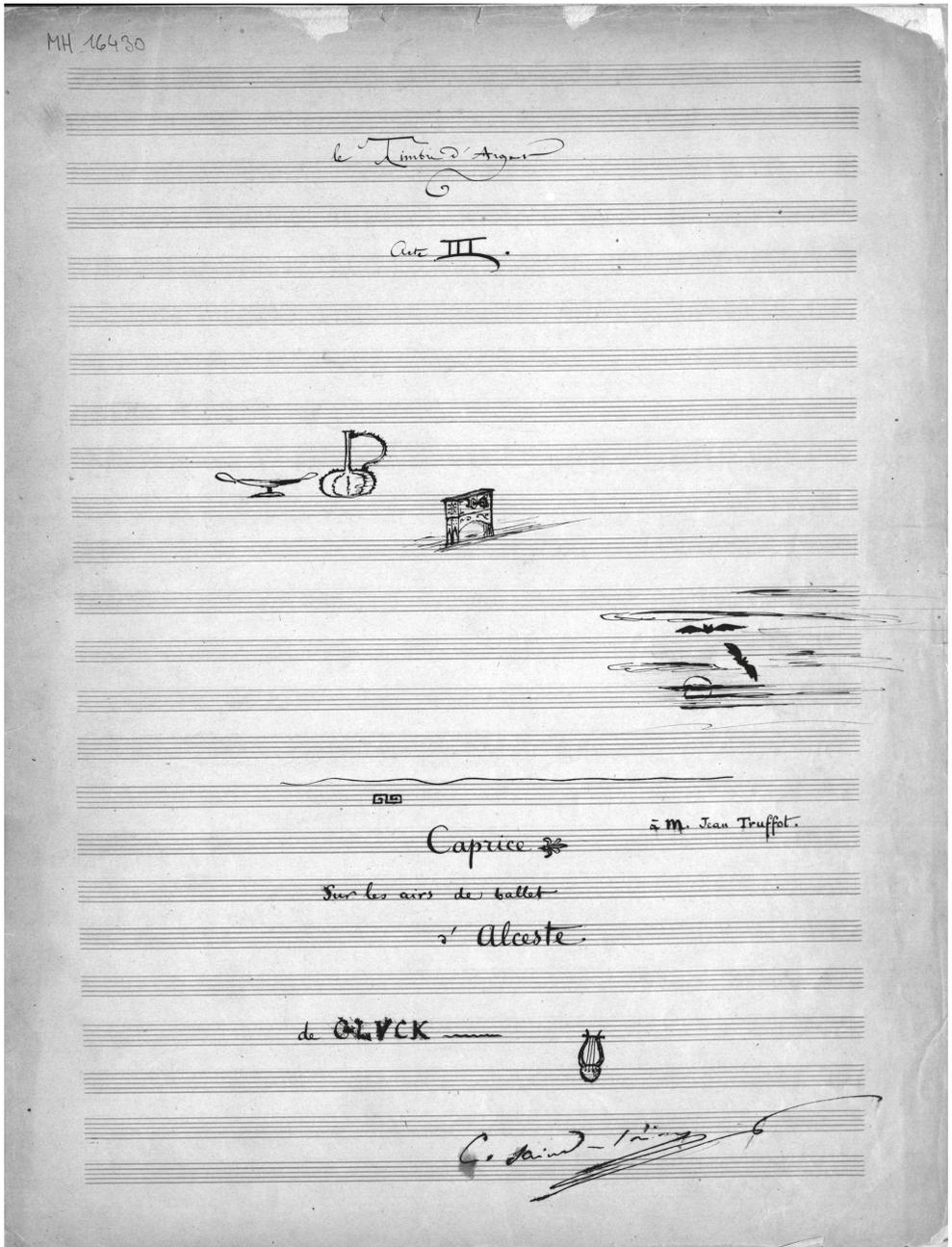


Abbildung 2: Titelblatt des Autographs zu Camille Saint-Saëns' – *Caprice sur les airs de Ballet d'Alceste*; online verfügbar unter <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1917049>; 11.9.2016

optischen Reize der Titelseite aufgrund der Illustration sind allerdings nicht von der Hand zu weisen.

Es bleibt jedenfalls festzuhalten, dass die Klavierbearbeitungen von Hans von Bülow und Camille Saint-Saëns vor dem Hintergrund zeitgenössischer ideologischer wie gattungsgeschichtlicher Strömungen gesehen werden müssen: Zum einen ist hier die lange Tradition virtuoser Opernparaphrasen, aber auch die von Klaviertranskriptionen von Opernmusik zu nennen. Die Aufnahme von Glucks Werken in dieses Repertoire ist allerdings nicht, wie in den meisten Fällen, durch ihre Popularität im Opernrepertoire der Zeit, sondern durch das ideologisch-motivierte Geschichtsbild Glucks begründet. Sowohl Bülow als auch Saint Saëns waren stark vom historisierenden Gluck-Diskurs beeinflusst: Bülow durch die Gluck-Biographie von Marx (dieser verankert Gluck im deutschen musikhistorischen Bildungskanon), Saint-Saëns durch die von Berlioz angestoßene „Gluck-Renaissance“. Beide Komponisten arbeiteten zusätzlich an Editionen der Opern Glucks, weshalb für beide wohl die Bedeutung Glucks für die Musikgeschichte außer Frage stand. Dadurch ist auch die Auswahl der weniger populären und nicht in das Bild des „Opernschlagers“ passenden Motive aus den Tanzsätzen der Opern verständlich, die eben nicht der Popularität Glucks, sondern dessen musikgeschichtlicher Bedeutung Rechnung tragen wollte. Der Vorteil der Übertragung eines Instrumentalsatzes ist zusätzlich aufgrund editorisch-praktischer Gründe gegeben, dennoch wirkte bei der Wahl der Vorlage vor allem die Integration des Komponisten Gluck in den musikgeschichtlichen Bildungskanon der Zeit.

Durch die Adaptierung der Musik Glucks für das Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts befindet sich der Komponist jedenfalls in einem Spannungsfeld zwischen der Beibehaltung der musikalischen Vorlage und einer Anpassung und Modernisierung an die Gattungskonventionen innerhalb der zeitgenössischen Klaviermusik. Dieses Spannungsfeld wirkte besonders in den Fällen Bülows und Saint-Saëns' durch ihre Tätigkeiten als Komponist, Interpret und Editor. Jede dieser Professionen verfügt schließlich über unterschiedliche Prämissen und Erwartungen an eine musikalische Komposition. Steht für den Interpreten u. a. die Darstellung seines technischen Könnens im Vordergrund, so sind es für den Komponisten formale und musikalische Fragen in seinem individuellen Verständnis, wogegen der Editor das Ziel eines möglichst „authentischen“ und interpretatorisch sinnvollen Werkes verfolgt. Abhängig vom persönlichen Hintergrund beider Komponisten ist auch die höchst unterschiedliche Ausformung ihrer Bearbeitungen zu erklären: Entschied sich Saint-Saëns im Hinblick auf seine eigene Konzerttätigkeit für die Einbeziehung virtuoser Variationstechniken bei der Verarbeitung von Glucks Themen, so präferierte Bülow, vor dem Hintergrund einer nicht für den Konzertsaal intendierten Bearbeitung, eine modernisierte Klaviertranskription. Gerade bei Bülow spielten, wie illustriert wurde, die Faktoren seiner Anstellung in Meiningen in Zusammenhang mit der in doppelter Hinsicht repräsentativen Widmung an Georg II. maßgeblich mit.

Bei Saint-Saëns wird hingegen das interpretatorische Spannungsfeld, das in diesem Fall alle drei Interessen umfasst, deutlich: So steht am Beginn die „authentische“ Vermittlung der Musik Glucks im Vordergrund. Dem trägt Saint-Saëns durch die Transkription der musikalischen Vorlage Rechnung. Sukzessive wird die Transformation der „historischen“ Welt in die moderne zunächst durch die Transformation der Satzweise und der musikalischen Struktur erreicht. Die Bearbeitungsdichte nimmt auch im Laufe der Caprice weiter zu und erreicht schließlich im „Molto allegro“ die Welt der virtuoseren Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. In diesem neuen Kontext wird auch mit dem motivischen Material der Vorlage entsprechend variabel umgegangen, wodurch nicht von ungefähr Parallelen zu den Opernparaphrasen

Liszts aufkommen. Damit befindet sich Saint-Saëns folglich in der Sphäre des Komponisten wie auch des Interpreten. Anstatt allerdings an diesem Punkt der musikalischen Gegenwart des 19. Jahrhunderts die *Caprice* zu beenden, setzt Saint-Saëns mit der Coda einen historisierenden Schlusspunkt, der als Rückkehr in die Sphäre des Editors gesehen werden kann.

Wie sich anhand dieser ideologischen und persönlichen Einflussfaktoren auf die Klavierbearbeitungen der Werke Glucks ersehen lässt, vereinen diese unterschiedliche zeitgenössische Strömungen, die nicht nur die unmittelbaren lokalen Faktoren miteinschließen, sondern zeigen, dass es sich bei den Klavierbearbeitungen der Werke Glucks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um eine internationale Erscheinung handelte. Der unter nationalistischen Prämissen geführte Diskurs über die Bedeutung Glucks für die deutsche oder französische Musikgeschichte stellte folglich vor diesem Hintergrund ein eher verbindendes als trennendes Element dar, das Glucks Musik als integralen Bestandteil des musikgeschichtlichen Bildungskanons sah – und dieser fand unter anderem in den Klavierbearbeitungen der Werke Christoph Willibald Glucks Niederschlag.