

Karl Heller:

GEDANKEN ZUR VIVALDI-RENAISSANCE DER GEGENWART

Der Sachverhalt, der hier mit dem Begriff "Vivaldi-Renaissance" umschrieben wird, ist in seinen Grundzügen bekannt genug, als daß die einschlägigen Fakten nochmals dargestellt werden müßten¹: Antonio Vivaldi, noch vor reichlich einem halben Jahrhundert selbst für gut informierte Musiker und Musikfreunde kaum mehr als ein Name und eine entlegene "historische" Größe, ist in den zurückliegenden drei Jahrzehnten zu einem der populärsten Komponisten des 18. Jahrhunderts avanciert. Damit bietet Vivaldi eines der keineswegs zahlreichen Beispiele dafür, daß die Wiederentdeckung eines nahezu vergessenen Komponisten durch die Wissenschaft - die editorische Erschließung seines Werkes und die Erkenntnis seiner geschichtlichen wie künstlerischen Bedeutung - zugleich zum Ausgangspunkt einer so staunenswerten praktischen Wiederbelebung wurde. Um die Frage, welche Faktoren für diesen Vorgang maßgeblich waren und sind, kreisen die folgenden Überlegungen.

Zunächst ist davon auszugehen, daß die nach dem Zweiten Weltkrieg von Italien ausgehende, bald aber auf andere Länder übergreifende und sprunghaft anwachsende Vivaldi-Pflege zusammenfällt mit einer neuen Phase in der Renaissance-Bewegung alter Musik überhaupt und im besonderen der sogenannten "Barockmusik", was vor allem bedeutet: der Musik des frühen 18. Jahrhunderts. Nach einer Formulierung von Karl Grebe handelt es sich dabei um die zweite Phase in der "Erfolgsgeschichte der Alten Musik", jenes Kapitel, das er mit dem Stichwort "Expansion"² versieht und das, gekennzeichnet vor allem durch die bestimmende Rolle des in dieser Dimension neuen Faktors Schallplatte, zu Entwicklungen führte, die bald kritische Stimmen gegen die Überschwemmung mit alter Musik und namentlich gegen "zweit- und drittklassige Barockmusik"³ auf den Plan riefen. Die Verbindung zwischen diesem allgemeinen "Barock-Boom" und dem Wiederaufstieg Vivaldis übersehen zu wollen wäre abwegig; ebensowenig aber geht es an, die Renaissance der Vivaldischen Musik lediglich in einer allgemeinen Renaissance-Bewegung alter Musik aufgehen zu lassen und dabei das durchaus Exzeptionelle in der Wirkung dieses Komponisten auf die Gegenwart zu verkennen. Daß nach einer ersten Kulminationsphase der Umgang mit dem Werk Vivaldis ein Stadium der Konsolidierung erreicht zu haben scheint, kann einer sachlichen Beschäftigung mit diesen Fragen nur dienlich sein.

Unter den Argumenten, die kritische Wissenschaftler und Künstler in den 50er und 60er Jahren gegen die Barockmusik vorbrachten - die Musik Bachs blieb dabei immer als der große Sonderfall ausgenommen -, finden sich, wie bekannt, bevorzugt solche Vokabeln wie Anspruchs- und Harmlosigkeit, Konvention und handwerkliche Routine, Seriencharakter und Einförmigkeit bei fehlender künstlerischer Individualität u.ä.; gerade auf solche Eigenschaften aber und die aus ihnen erwachsende "mühevolle" Eingängigkeit gründe sich der Markterfolg dieser Musik bei einem durch kulinarisches Hör- und Musizierverhalten geprägten Publikum. So fragwürdig und anfechtbar derartige Pauschalurteile in ihrer Verabsolutierung sind, - sie berühren unzweifelhaft Züge, die zum Wesen und zum Bild dieser Musik gehören: Die zu Hunderten und Tausenden entstehenden Konzerte, Orchester-suiten, Sonaten und nicht zuletzt Opern waren ja in der Tat für den massenhaften täglichen Konsum bestimmt, und insofern korrespondiert die massenhafte Reproduktion und Verbreitung solcher Werke in der Gegenwart - namentlich durch die modernen Klangmedien - in hohem Maße mit der Rolle, die diesen zur Zeit ihrer Entstehung zukam, einer Rolle, die sich partiell derjenigen vergleichen läßt, die in späterer Zeit Erzeugnisse einer musikalischen Massenkultur erfüllten.

Ohne Frage ist Vivaldi einer derjenigen Komponisten seiner Generation und Epoche, deren Schaffen, deren große quantitative Produktivität solche Gedanken in besonderer Weise provoziert. In einer Stadt beheimatet und wirkend, deren vom Kultur-Tourismus geprägtes Theater- und Musikleben bereits weitgehend von bürgerlichen Marktgesetzen beherrscht wird, folgt er den Zwängen und Verführungen dieses Marktes: er schreibt "trois opéras en moins de trois mois"⁴, ein andermal eine Oper "in 5 giorni" (wie er selbst in der Partitur des "Tito Manlio" vermerkt), oder er komponiert "expresse", nämlich in knapp drei Tagen, eine Serie bei ihm bestellter Konzerte⁵. Auch wenn dies Extrembeispiele sein mögen, so sind sie gleichwohl geeignet, gewisse Grundbedingungen und -stellungen in der Alltagspraxis eines Musikers zu erhellen, der diese Situation des Komponisten mit Gewißheit als normal angesehen hat. Ebenso hat es ihm aber auch als "normal" gegolten, daß z.B. seine Konzerte immer wieder dem gleichen Grundmodell folgten und in breitem Maße auf einen Bestand an geläufigen Ausdrucks- und Sprachmustern, Spielfiguren etc. zurückgriffen - im Sinne einer Kompositionspraxis, für die, wie Carl Dahlhaus dies für die Epoche der "funktionalen Musik" generell konstatiert hat, "die Abhängigkeit von Modellen selbstverständlich" war, in der "das einzelne Werk primär als Exemplar einer Gattung aufgefaßt wurde"⁶. Abgesehen davon, daß nur ein solches Vorgehen ein Schaffen in diesem Umfang ermöglichte, lag hier - im Festhalten an erfolgserprobten, die Erwartungshaltungen erfüllenden Modellen - ja auch eine der Rückversicherungen für die Gunst der Hörer und Spieler.

Daß Vivaldi diese Gunst über mindestens zwei Jahrzehnte hin in höchstem Grade besessen, mit seiner Musik - namentlich seinen Konzerten - nahezu im gesamten musikalischen Europa so etwas wie ein "Vivaldi-Fieber" ausgelöst hat, ist ein vielfach belegter Tatbestand, der keiner näheren Darstellung bedarf. Umso mehr sollte es Interesse finden, daß dieser Musiker, der die höchsten Stufen des Ruhmes erklommen hatte und der um 1720 gleichsam als die Symbolfigur des Komponisten "alla moda" galt⁷, mit seinen Kompositionen und mit seinem Vortrag als Virtuose zugleich immer wieder Irritation und kritisch-zwiespältige Reaktionen ausgelöst hat. Und die Ursachen dafür liegen darin, daß seine Musik und sein Vortrag an die Grenzen gewohnter Ausdrucksnormen stießen oder diese Grenzen überschritten. Johann Friedrich Armand von Uffenbach fühlt sich "erschreckt", als er Vivaldi 1715 eine "phantasie" spielen hört, er vermißt die "annehmliche und cantabile manir"⁸, Quantz spricht von der "Leichtsinnigkeit und Frechheit", in die Vivaldi "sowohl im Setzen, als Spielen" verfallen sei⁹, und John Hawkins nennt "the peculiar characteristic of Vivaldi's music, speaking of his Concertos, ... wild and irregular"¹⁰. All diese Urteile besagen letzten Endes, daß zu Lebzeiten des Komponisten und noch im späten 18. Jahrhundert das Vivaldi-Typische weder in der heute oft überbetonten stereotypen Formbehandlung noch überhaupt in einem maß- und erwartungsgerechten und deshalb besonders "eingängigen" Kompositionsstil erblickt wurde, sondern weit eher in einer Tendenz zur Überschreitung verbreiteter Erwartungswerte - solcher des Ausdrucks ebenso wie solcher der Sprachmittel und des Spielerisch-Virtuosen. In der Gegenwart waren es nach Fausto Torrefranca¹¹ u.a. Forscher wie Rudolf Eller¹², Francesco De-grada¹³, Michael Talbot¹⁴ und Wolfram Steude¹⁵, die diese Seite der Vivaldischen Kunst verstärkt ins Blickfeld gerückt haben.

Es geht dabei einmal um eine Eigenart, die verschiedentlich und überaus treffend mit dem Titel einer Konzertsammlung Vivaldis, des opus 4, als "La Stravaganza" umschrieben worden ist: eine Neigung, in den melodisch-rhythmischen, harmonisch-klanglichen und spielerischen Sprach- und Ausdrucksmitteln dem Ungewöhnlichen, Irregulären, Befremdlichen Raum zu geben. Jähe Kontrastwirkungen, bizarre melodische Wendungen (u.a. durch weite Intervallsprünge oder unerwartete Alterationen), ungewöhnliche Modulationen,

widerhaarige rhythmisch-metrische Akzente, ein die "anehmliche und cantable manir" (Uffenbach) verletzender virtuoser furore - das sind die hauptsächlichlichen Äußerungsformen dieser Tendenz, für die sich Beispiele in beliebiger Fülle anbieten.

Ein zweites Moment, das es hier anzusprechen gilt, ist entschieden schwieriger zu fassen. Es weist in die Richtung des Ambivalenten, Hintergründigen, Doppelbödigen und drückt sich in Stimmungen des Schwebend-Unentschiedenen, Diffizilen, Gebrochenen aus¹⁶, aber auch darin, daß ein eindeutig "positiver", klarer Affekt jederzeit "umkippen" kann, wobei das Ergebnis dieses Umkippens nicht schlechthin ein Kontrast (schon gar nicht ein äußerer) ist, sondern sich als ein Bruch im inneren musikalischen Fluß darstellt¹⁷.

Wenn ein Musiker wie Luigi Nono davon spricht, daß beim heutigen Umgang mit Vivaldi zu einseitig nur bestimmte Seiten seiner Musik betont würden, daß gerade namhafte Spitzenensembles Vivaldi in einer falschen, dessen wirklicher Bedeutung nicht adäquaten Interpretation spielten¹⁸, so mag er dabei vor allem das häufig zu beobachtende "Überspielen" solcher hier berührten Qualitäten im Auge haben. Vivaldi gerät dann zu ebemäßig-harmonisch und glatt, die Kühnheiten, das Exzentrische und das Vielschichtige, Facettierende seines Stils werden harmonisiert und gleichsam unter Wohllaut zugedeckt.

Sicher bezeichnen solche Ausdruckselemente, wie sie hier andeutungsweise skizziert wurden, nur e i n e Komponente in der Kunst Vivaldis, und als dominant werden mit Gewißheit zunächst ganz andere Seiten registriert: der große impetuose Zug seiner Musik bei unüberhörbarer Dominanz des rhythmischen Elements, eine überströmende Sinnhaftigkeit, Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Satzes, eine frei und großräumig sich entfaltende Virtuosität, eine Klangphantasie, die bis in die Bezirke impressionistischer Stimmungskunst vorstößt, und eben eine jederzeit plastische, klar durchschaubare Formgebung. Zu den Stilmomenten, die das Unverwechselbare, die "Originalität" des Vivaldischen Idioms ausmachen, dürfte aber gerade auch jenes besondere Spannungsverhältnis gehören, das man als eine Balance zwischen einem gleichsam selbstverständlichen Komponieren nach Normen und relativ feststehenden Mustern und Übereinkünften, kurz: zwischen der Konvention, und ganz spezifischen Formen des "Verletzens" dieser Konvention beschreiben könnte.

Als ein produktives Spannungsverhältnis läßt sich noch ein weiterer Wesenszug der Musik Vivaldis begreifen. Wie im Werk kaum eines zweiten Komponisten seiner Generation weht in Vivaldis Kunst der weite und freie Atem, pulsiert in ihr das dynamische Lebensgefühl des anbrechenden neuen Jahrhunderts; zugleich aber offenbart sich in ihr etwas von einer venezianischen Kultur, die nur allzu deutlich die Zeichen einer Spätzeit in sich trug, und von der Persönlichkeit eines Künstlers, der selbst als eine exemplarische Verkörperung dieses widerspruchsvollen Kräftespiels erscheinen will: beherrscht von raffiniertem Geschäftssinn und von einer "furie de composition"¹⁹, getrieben durch "un'inquietudine esistenziale che sarà dei libertini e dei grandi avventurieri settecenteschi"²⁰. So wird er zum Schöpfer einer Kunst, die die ganze Fülle, Bewegtheit und Farbigkeit des venezianischen Lebens einfängt, aber auch schon dessen Hang zu Übersteigerung, zum Überspannten und Abnormen und - dies gewiß eher unterschwellig - eine Ahnung von Sinnentleerung und Morbidität, Anzeichen für einen "spürbaren Verfall positiven Lebens- und Kunstgefühls"²¹. Und gerade in dieser Verbindung wird Spezifisches, werden singuläre "Reizwerte" der Musik Vivaldis greifbar: daß sie - eine Musik voller Eingängigkeit und Spontaneität, voller vitaler Diesseitigkeit und sinnlicher Leuchtkraft - neben den klaren Konturen auch das fahle Dämmerlicht und die Nuance schwebender Übergänge kennt, daß in ihr Raum ist für das Bizarre und für Nervös-Fluktuierendes, für das Erregende nächtlicher Traumvisionen, für Melancholie und Verlassenheit, und daß

Elementares, Ursprüngliches sich paart oder paaren kann mit artistischem Raffinement.

Die Faktoren, die Vivaldis Stellung im Musikleben der Gegenwart bestimmen, sind so komplexer und vielfältiger Natur, daß die Betonung einzelner dieser Faktoren immer nur Teilerklärungen beinhalten kann und zudem die Gefahr der Überakzentuierung bestimmter Aspekte mit sich bringt. Im Bewußtsein dessen, daß dies in vollem Umfange auch für die hier skizzierten Überlegungen gilt, schien es dennoch angebracht, die Aufmerksamkeit einmal vorrangig auf diese Seite im Wirkungspotential Vivaldischer Musik und damit zugleich auf immer noch vorhandene Defizite in der ästhetischen Forschung über den Komponisten zu lenken. Wenn die Musik Vivaldis - und zwar doch wohl insgesamt durch ihren "Ton", nicht nur durch einzelne favorisierte Werke²² - als ein Ausdrucksphänomen für die Gegenwart "interessant" ist, wenn es, ungeachtet auch kritisch-ablehnender oder ambivalenter Haltungen, den Anschein hat, als werde durch diese Musik "ein empfindlicher Nerv unserer Zeit getroffen"²³, so müssen dahinter ja Qualitäten stehen, die über ihre vordergründigen und spontan erfassbaren Eigenschaften hinausreichen.

Anmerkungen

- 1) Der geschichtliche Hergang der Wiederentdeckung und "Renaissance" des Komponisten im 20. Jahrhundert wird in nahezu allen Vivaldi-Büchern der letzten Jahrzehnte geschildert. An speziellen Abhandlungen seien genannt: Roland de Candé, *Histoire d'une résurrection*, in: *Vivaldiana*. Publication du Centre International de Documentation Antonio Vivaldi, Bruxelles 1969, S. 13-20; Jean-Pierre Demoulin, *Chronologie des principaux événements qui ont marqué la résurrection d'Antonio Vivaldi, au vingtième siècle*, ebenda, S. 21-28; Michelangelo Abbado, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*. Antonio Vivaldi. Numero speciale in occasione del terzo centenario della nascita (1678-1978), Gennaio/marzo 1979, S. 75-112; Roger-Claude Travers, *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, in: *Vivaldi Veneziano Europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze 1980, S. 333-346.
- 2) Vgl. Karl Grebe, *Alte Musik als ein Phänomen im Musikleben unserer Zeit*, in: *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, Kassel und Basel 1968, S. 9-24, bes. S. 14ff.
- 3) Für Hanns Eisler gibt es "nichts Langweiligeres und Geistloseres ... als zweit- und drittklassige Barockmusik"; vgl. Hanns Eisler, *Über die Dummheit in der Musik*. Gespräch auf einer Probe, in: *Hanns Eisler, Musik und Politik*, Schriften 1948-1962. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982, S. 388-393, Zitat S. 388. - Zu den Diskussionen um die Bewertung der "Barockmusik" und deren Renaissance vgl. u.a. Theodor W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen ²/1958, S. 62-101; Ludwig Finscher, *Der angepaßte Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns*, in: *MUSICA* 1969, S. 549ff.; Georg von Dadelsen, *Telemann und die sogenannte Barockmusik*, in: *Musik und Verlag*. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1968, S. 197-205.
- 4) Dies berichtet Abbé Conti in einem Brief vom 23. Februar 1727 aus Venedig an Madame Caylus; zitiert nach Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Wilhelmshaven 1979, S. 178 bzw. 235.

- 5) Vgl. die Tagebuch-Eintragung Uffenbachs vom 9. März 1715, abgedruckt in: Eberhard Preußner, Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716, Kassel und Basel 1949, S. 71.
- 6) Vgl. Carl Dahlhaus, Analyse und Werturteil, Mainz 1970 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre, hrsg. von Sigrid Abel-Struth, Bd. 8), bes. S. 19 ff., Zitat S. 31.
- 7) Bekanntlich ist Vivaldi, anagrammatisch verschlüsselt als "Aldiviva", eine der Schlüsselfiguren in Benedetto Marcellos 1720 (anonym) erschienener Opersatire "Il Teatro alla moda"; Vivaldi verkörpert darin gleichsam den K o m p o n i s t e n alla moda.
- 8) Tagebuch-Eintragungen vom 4. Februar bzw. 6. März 1715, abgedruckt bei Preußner, a.a.O., S. 67 bzw. S. 71.
- 9) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752; zitiert nach dem Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 1953, S. 309.
- 10) John Hawkins, A General History of Science and Practice of Music, London 1776, Bd. 5, S. 214.
- 11) Fausto Torrefranca, Problemi Vivaldiani, in: Kgr.-Ber. der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel 1949, Basel o.J., S. 195-202, bes. S. 196f.
- 12) Rudolf Eller, Antonio Vivaldi. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages am 4. März, in: Musik und Gesellschaft, 28. Jahrgang 1978, S. 174-177.
- 13) Francesco Degrada, Attualità di Vivaldi, in: Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano 1978, S. 80-89.
- 14) Michael Talbot, Vivaldi, London, Toronto and Melbourne 1978 (The Master Musicians Series); ders., Ungewöhnliche Tonleiterformen bei Vivaldi, in: Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums. Mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke. Sächsische Landesbibliothek Dresden 1981, S. 73-80.
- 15) Wolfram Steude, Ein Lehrer seiner Generation. Zum 300. Geburtstag Antonio Vivaldis, in: Weg und Zeit, Beilage zu "Die Union" vom 11. März 1978.
- 16) Zur Veranschaulichung solcher Ausdruckssphären wurden während des Vortrages Klangbeispiele aus dem Schlußsatz des g-Moll-Konzerts für zwei Violoncelli RV 531 und aus dem "Concerto funebre" RV 579 geboten.
- 17) Kennzeichnend dafür etwa das Ritornell aus dem ersten Satz des Fagottkonzerts e-Moll RV 484 mit dem strömenden Gesang des Beginns und dem merkwürdigen In-sich-Zusammensinken der darauffolgenden Partie. Dieses Ritornell wurde während des Vortrages als Klangbeispiel dargeboten.
- 18) Vgl. Luigi Nono, Texte. Studien zu seiner Musik, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 276.
- 19) Charles de Brosses in seinem vielzitierten Bericht vom 29. August 1739 aus Venedig an Herrn von Blancey; vgl. Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles de Brosses, annotée et précédée d'un

Essai sur la vie et les écrits de l'auteur, par M.R. Colomb. Bd. 1.2, Paris 1858, Bd. 1, S. 215.

20) Degrada, a.a.O., S. 84.

21) Steude, a.a.O.

22) Der Umstand, daß in der Publikumsgunst einzelne Werke - so vor allem die mehr als hundertmal auf Schallplatte eingespielten Jahreszeiten-Konzerte - eine weit herausgehobene Sonderposition einnehmen und daß es überdies ein relativ starkes Gefälle von Gattung zu Gattung gibt, kann diese Aussage nicht im Grundsätzlichen entkräften. Die Bevorzugung einzelner Schaffensbereiche, ganz besonders des Instrumentalkonzerts, gegenüber anderen, noch kaum zu einer wirklichen "Renaissance" gelangten Werkgruppen (etwa vokale Kammermusik und Oper), hängt außer mit Gründen, die beim Komponisten selbst zu suchen sind, mit vielerlei übergreifenden Fragen zusammen, die hier nicht erörtert werden können.

23) Rudolf Eller, Zwischen Strenge und Kalkül. Zum 300. Geburtstag von Antonio Vivaldi, in: Neue Zeit, 4. März 1978.

Michael Stegemann:

ATTIZISMUS UND MODERNITÄT - CAMILLE SAINT-SAËNS UND DIE WIEDERBELEBUNG DER ALTEN MUSIK

Unter den französischen Komponisten des Fin de siècle läßt sich deutlich ein immer größer werdendes Interesse an der eigenen Vergangenheit beobachten, insbesondere an den Werken der Clavecinisten Couperin und Rameau. Die Musikgeschichte hat zwar Claude Debussy das Verdienst zugesprochen, diese Rückwendung ad fontes angeregt zu haben¹, tatsächlich aber hat sich Camille Saint-Saëns wenigstens in demselben Maße (und zum Teil schon sehr viel früher) für eine Wiederbelebung der Alten Musik eingesetzt. Um freilich sein Bekenntnis zur "Alten Musik als ästhetischer Gegenwart" angemessen würdigen zu können, bedarf es einer kurzen Skizzierung des historischen Hintergrunds.

Anders als etwa in Deutschland oder Österreich ist die national-musikalische Entwicklung vom 18. zum 20. Jahrhundert in Frankreich nicht kontinuierlich verlaufen. 1774 - genauer gesagt mit der Pariser Premiere von Glucks "Iphigénie en Aulide" (am 19. April) - beginnt eine fast hundert Jahre währende Zeit, in der die französische Musik dem Stildiktat ausländischer Komponisten gehorchte. Auf der Bühne der Opéra ging das Zepter des Erfolgs von Gluck und seinem Gegenspieler Piccini auf Cherubini und Rossini über, auf Bellini und Donizetti, auf Meyerbeer und Wagner - die Liste der Namen ließe sich ebenso beliebig erweitern wie die der Instrumental-Virtuosen, die derweil in den Salons der Bourgeoisie und des Adels um die Krone des Ruhms fochten: Kalkbrenner und Moscheles, Thalberg und Liszt, Herz und Chopin. Abseits dieser beiden zentralen Schauplätze des Musiklebens - Oper und Salon - führten Formen und Gattungen wie die Sonate, die Sinfonie, das Streichquartett oder das Kunstlied ein kaum beachtetes Schattendasein². Sicher gab es immer wieder Stimmen, die - wie Hector Berlioz³ - ein Ende der tonkünstlerischen Fremdherrschaft forderten und dazu aufriefen, die französische Musik solle sich um den Anschluß an die klassische Tradition bemühen und so zu einer nationalen Identität zurückfinden; doch eine Wende zeichnete sich erst durch die von