



RAUM
KLANG

INSTRUMENTARIUM LIPSIENSE

6



Musikalische Morgenunterhaltung

Kammermusik der Romantik auf Originalinstrumenten
Chamber Music of the Romantic Era on Period Instruments
Musique de chambre romantique sur instruments originaux

F. Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann, C. Wieck, B. H. Romberg,
N. Gade, J. G. Tromlitz, C. M. von Weber



INSTRUMENTARIUM : LIPSIENSE

Nº 6

Musikalische Morgenunterhaltung

Kammermusik der Romantik auf Originalinstrumenten
Chamber Music of the Romantic Era on Period Instruments
Musique de chambre romantique sur instruments originaux

**F. Mendelssohn Bartholdy,
R. Schumann, C. Wieck, B. H. Romberg,
N. Gade, J. G. Tromlitz,
C. M. von Weber
u. a.**



LEIPZIG 2012

Kammermusik der Romantik auf Originalinstrumenten

Chamber Music of the Romantic Era on Period Instruments

Musique de chambre romantique sur instruments originaux

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)	[1] Tema con variazioni – Andante sostenuto 6:31 aus: Fragmenten für Streichquartett op. 81
Nils Gade (1817–1890)	[2] Andantino con moto 2:38 [3] Allegro vivace 2:26 aus: Fantasiestücke für Clarinette und Pianoforte op. 43
Robert Schumann (1810–1856)	[4] Romanze Nr. 1 3:53 aus: Drei Romanzen für Klarinette op. 94
Carl Maria von Weber (1786–1826)	[5] Der arme Minnesänger 1:16 [6] Mein Schicksal 3:03 aus: Fünf deutsche Lieder mit Begleitung der Gitarre op. 25
Heinrich Marschner (1795–1861)	[7] Bagatelle Nr. 1, Andantino 2:11 aus: Bagatelles für Gitarre op. 4
Johann George Tromlitz (1725–1805)	[8] Adagio 4:37 aus: Sonate für Clavier und Flöte in G-Dur
Heinrich Backofen (1768–1830)	[9] Rondo–Allegretto (gekürzt) 4:28 aus: Sonate für Harfe
Clara Wieck (1819–1896)	[10] Ballade d-Moll für Pianoforte 6:37 aus: Soirées musicales op. 6 Nr. 4
Robert Schumann	[11] Adagio und Allegro 5:15 für Horn und Pianoforte op. 70
Gotthelf Heinrich Kummer (1774–1857)	[12] Variationen für Ophikleide und Pianoforte 7:27

Johann Sebastian Bach (1685–1750) / Ignaz Moscheles (1794–1870)	[13] Präludium Nr. 3 2:49 aus: Zehn Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier mit hinzugefügter Stimme für Violoncello op. 137a
Felix Mendelssohn Bartholdy	[14] Lied ohne Worte in D-Dur 4:02 für Violoncello und Pianoforte op. 109
Bernhard Heinrich Romberg (1767–1841)	[15] Albumblatt E-Dur für Pianoforte 1:04 Maestoso – Allegretto
Carl Maria von Weber	[16] Motiv aus der Ouvertüre 2:18 aus: Der Freischütz, Bearbeitung von Anton Diabelli für Csakan mit Begleitung des Pianoforte
Clara Schumann	[17] Sie liebten sich beide op. 13 Nr. 2 1:34 (Bearbeitung für Glasharmonika und Pianoforte)
Robert Schumann	[18] Thema: leise, innig. 1:46 aus: Thema mit Variationen, Es-Dur für Pianoforte, WoO 24 (Geistervariationen) (Bearbeitung für Glasharmonika)
Carl Ferdinand Becker (1804–1877)	[19] An das kleine Hännchen 0:53 [20] Die Göttin der Blumen 0:53 aus: Zwei Lieder für Singstimme und Pianoforte
Bernhard Heinrich Romberg	Variationen und Rondo für Harfe oder Pianoforte, mit Begleitung von Violine, Viola und Violoncello op. 18 (gekürzt) [21] Prelude 1:40 [22] Andante 5:54 [23] Rondo 4:12
Total	77:28

Leipziger Concert und Gäste

Leipziger Concert and guests

Leipziger Concert et invités

Tasteninstrumente

keyboard instruments / instruments à claviers

Hammerflügel / pianoforte / piano-forte:

Tobias Koch (Nr. 8, 10, 12, 15, 21–23),

Eckhart Kuper (Nr. 2–4, 11, 13, 14),

Franns von Promnitz (Nr. 17)

Orphika / orphica: Tobias Koch (Nr. 19, 20)

Streichinstrumente

string instruments / instruments à cordes

Violine / violin / violon:

Rahel Mai (Nr. 1), Claudia Mende (Nr. 1, 21–23)

Viola / alto: Christine Trinks (Nr. 1, 21–23)

Violoncello / violoncelle:

Balázs Máté (Nr. 13, 14), Siegfried Pank (Nr. 1, 21–23)

Zupfinstrumente

plucked instruments / instruments à cordes pincées

Gitarre / guitar / guitare: Andrzej Mokry (Nr. 5–7)

Harfe / harp / harpe: Johanna Seitz (Nr. 9)

Lyragitarre / lyre-guitar / guitare-lyre:

Bettina Hennig (Nr. 16)

Blasinstrumente

wind instruments / instruments à vent

Klarinette / clarinet / clarinette:

Jochen Seggelke (Nr. 2–4)

Ophikleide / ophicléide: Bernd Angerhöfer (Nr. 12)

Ventilhorn / valve-horn / cor chromatique:

Thomas Hauschild (Nr. 11)

Csakan / czakan: Antje Sehnert (Nr. 16)

Querflöte / flute / flûte traversière: Dóra Ombódi (Nr. 8)

Glasharmonika

glass harmonica / armonica de verre: Bruno Kliegl
(Nr. 17, 18)

Gesang / *voice / chant*: Julla von Landsberg (Nr. 5, 6,
19, 20)

Transkription der Klavierstimme für Gitarre:

Bettina Hennig (Nr. 15)

Transkription der Singstimme und der Klavierstimme

für Glasharmonika: Bruno Kliegl (Nr. 17, 18)

Quellen für die Ersteinstrumente:

Sächsische Landesbibliothek Dresden,

Mus. 4689-F-26a (Nr. 15)

Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig
(Nr. 19, 20)

Mit herzlichem Dank an Heinrich Kubitschek für die
Leihgabe der Viola für diese Aufnahme sowie an Elmar
Hofmann, Instrumentenbauer des Csakan.

*We would like to thank Heinrich Kubitschek for lending
the viola for this recording and Elmar Hofmann, who
made the czakan.*

*Avec nos sincères remerciements à Heinrich Kubi-
tschek pour le prêt de l'alto, ainsi qu'à Elmar Hof-
mann, facteur d'instruments qui a réalisé le csakan.*

Instrumente

Hammerflügel: Johann Nepomuk Tröndlin, um 1830
(Inv. Nr. 3191)*

Orphika: Carl Leopold Rölling, Wien, um 1810

(Inv. Nr. 168)

Violenen: Johann Christoph Leidolff, Wien 1718 /

Sebastian Mende, Potsdam 2004

Viola: Johann Christoph Leidolff, Wien 1764

Violoncello: nach Montagnana, G. Kovács,

Budapest 2003 / Joanes Keffer, Ramsau anno 1730

Gitarre: J. G. Langerwisch, Leipzig 1817 (Inv.-Nr. 5036)

Harfe: Einfachpedalharfe von Godefroy Holtzman,

Paris 1775

Lyragitarre: deutsch, um 1820 (Inv.-Nr. 584)

A- und B-Klarinetten: nach Heinrich Grenser, Dresden,
um 1810, Jochen Seggelke, Bamberg 1998

Querflöte: nach J. G. Tromlitz, Leipzig, Ende 18. Jh.,
Rudolf Tutz, Musikhaus Tutz GmbH, Innsbruck 2011
(Inv.-Nr. 5576)

Csakan in as: nach Ferdinand Hell, Brünn, um 1820,

Elmar Hofmann, Nürnberg 1993

Ophikleide: nach Georg Saurle, München, Mitte 19. Jh.,
Friedbert und Frank Syhre, Leipzig 2007

Ventilhorn: J. G. Kersten, Dresden, um 1845

(Inv.-Nr. 4949)

Glasharmonika: nach dem Modell von B. Franklin,
1761, Sascha Reckert, 1997

* Instrumente aus dem Museumsbestand sind mit
Inventarnummern gekennzeichnet

Zwischen Zerstreuung und Kennerschaft: Musikalische Morgenunterhaltungen im Leipzig der Romantik

Während sich das Musikleben heute fast nur noch im öffentlichen Raum abspielt und der Konzertbetrieb auf der fast vollständigen Trennung von seriöser und populärer Sphäre („E“- und „U“-Musik) beruht, war die Epoche Mendelssohns und Schumanns von einer viel offeneren Aufführungslandschaft geprägt. Zwar setzten sich bedeutende Institutionen wie das Leipziger „Große Concert“ mehr und mehr an die Spitze einer Entwicklung, die zur Herausbildung der modernen Berufsorchester und eines sinfonisch dominierten Repertoirekanons führte. Dennoch fand ein großer Teil der Aufführungen weiterhin im privaten oder halboffiziellen Rahmen statt. Betuchte Honoratioren und ihre musikliebenden Frauen baten regelmäßig zu Soireen und Matineen in ihre Salons und Häuser, versierte Dilettanten spielten selbstverständlich mit ortansässigen Musikern und durchreisenden Virtuosen zusammen. Selbst Persönlichkeiten wie Schumann und Mendelssohn luden – nicht selten per handschriftlicher Mitteilung auf vorgedruckten Karten – zu Musik und Konversation in ihre Musikzimmer ein, die sich in den restaurierten Leipziger Komponistenhäusern noch heute besichtigen lassen. Über den Pianisten Ignaz Moscheles hieß es 1853, dass er „in seinem Hause fast allwöchentlich einen kleinen kunstverständigen Kreis durch ausgewählte Claviervorträge“ erfreue. Und noch im Jahr 1909 erinnerte sich der greise Dirigent Carl Reinecke mit Wärme an die lebendige Musikkultur der 1840er Jahre und die Pflege des Mendelssohnschen und Schumannschen Liedgutes in den Leipziger Bürgerhäusern: „Da hörte man in jeder Abendgesellschaft, sei es im Fregeschen, Dörrienschen, Härtelschen oder Carl Voigtschen Hause, unweigerlich diese Lieder von trefflichen Künstlerinnen und Dilettanten singen.“

Diese vielgestaltige Musikpflege erzeugte einen immensen Markt gerade für die qualitätsbewussten und innovativen Leipziger Musikverlage. Denn ein großer Teil der Kammermusik und des Liedschaffens der Romantik war nicht für die großen Konzertbühnen gedacht, sondern entstand für die spezifischen Bedürfnisse einer wachsenden kulturellen Trägerschicht, die aus Industriellen, Kaufleuten, Gelehrten, kommunalen und landesherrlichen Beamten, Publizisten und mancherorts auch Adligen bestand.

Die musikalisch-kulinarische Gleichsetzung von „Tafel“ und „Tafelklavier“ mag für etliche dieser Aufführungskontexte zutreffen haben, bei denen die Grenzen von gesellschaftlicher Repräsentation, feuchtfröhlicher Geselligkeit und eigentlicher Musikausübung eher durchlässig waren. Im intimen Rahmen derartiger Privatkonzerte erklang jedoch keineswegs nur gehobene Unterhaltungsmusik. Vielmehr erwies er sich angesichts der Anwesenheit bedeutender Kenner und Virtuosen als Erprobungsraum sowohl für neue Kompositionen als auch für die Wiederbelebung und Pflege der öffentlich noch kaum durchsetzbaren Werke Bachs, Haydns und anderer „Klassiker“. Gerade Bachs anspruchsvolle Sonaten für Violine und Violoncello solo wurden – teils mit den ergänzten Klavierbegleitungen von Mendelssohn, Moscheles und anderen – zunächst im kleineren Kreis vorgestellt, bevor man sich an die öffentliche Darbietung wagte. Nicht selten mit musikhistorischen Vorträgen verbunden, entwickelten sich Veranstaltungen, wie sie etwa der Leipziger Musikverein „Euterpe“ mit seinen „Winter-Versammlungen“ anbot, zu beliebten Foren einer praxisbezogenen Verständigung über Stile und Werke und damit zu erstrangigen Instanzen einer musikalischen (Geschmacks-) Bildung. Typisch für Salonabende und Matineen war dabei eine große formale Vielfalt, die von Liedern und Solosonaten über Quartette und Quintette bis hin zu Oratorien in Kammerbesetzung reichte. Neben bewährten Standardbesetzungen konnten dabei auch

aparte Klangkombinationen wie etwa Horn und Klavier oder Harfe und Violine ein dankbares Publikum finden.

Wie eng private Initiative und öffentliche Ausstrahlung miteinander verbunden waren, zeigt sich daran, dass es im Zusammenspiel von Veranstaltern, Komponisten und ausführenden Musikern immer wieder gelang, den musikalischen Entdeckergeist und die informelle Atmosphäre des Salons auch in die etablierten Institutionen zu tragen. So trat neben die regulären Abonnementskonzerte des Gewandhauses, die in der Wintersaison jeweils donnerstags stattfanden, vor allem nach 1840 eine ganze Reihe von Sonderveranstaltungen. Dazu gehörte mit den sogenannten Quartettunterhaltungen eine ausgewachsene Sonderreihe, die als Vorläufer der modernen Kammermusikzyklen gelten kann. Von Zeit zu Zeit fanden jedoch auch außerplanmäßige Konzerte statt, die als „Musikalische Morgen- oder Abendunterhaltungen“ angekündigt, den gewöhnlichen Programmen an Qualität keineswegs nachstanden. Gerade wenn anerkannte Komponisten und Musiker an derartigen Veranstaltungen mitwirkten, fanden die dabei dargebotenen Werke und Leistungen ein überregionales publizistisches Echo. Allein 1840/41 veranstaltete Mendelssohn u. a. zu Ehren des anwesenden Franz Liszt sowie anlässlich des Besuches seines Bruders Paul Mendelssohn Bartholdy mehrere derartiger Sonderaufführungen, bei denen sogar Konzerte für Klavier und Orchester und chorsinfonische Werke erklangen. Vorbereitende Leseproben dafür fanden teilweise im Hause der Schumanns statt. Zwei der berühmtesten „Morgenunterhaltungen“ ereigneten sich am 8. Januar 1843 sowie am 8. Dezember 1844 im Gewandhaussaal. Dabei stellte das einladende Ehepaar Schumann neben Roberts Streichquartett a-Moll und seinem ebenfalls neuen Klavierquartett und Klavierquintett auch Lieder von Clara sowie Originalwerke und für Klavier eingerichtete Orgelkompositionen Beethovens, Chopins, Mendelssohn und Bachs vor – exquisite Zusammenstellungen, die man den zahlenden

Abonnenten in dieser konzentrierten Form noch kaum hätte zumuten können. Wie es in einem Zeitungsbericht aus dem Jahr 1836 hieß, versprach man sich von der begehrten Einladung zu derartigen Konzerten zu Recht „Genüsse, die uns unvergesslich bleiben werden und die uns zu ganz besonderem Nachrufe verpflichten“.

Anselm Hartinger

Hammerflügel (1)

Johann Nepomuk Tröndlin (1790 – 1862)

Leipzig, um 1830 · Inv.-Nr. 3191

Der Flügel stand ursprünglich in Frohburg in der Nähe von Leipzig, einst im Besitz der Familie Falkenstein, in deren Haus Mendelssohn öfters spielte. J. N. Tröndlin begann eine Lehre in Süddeutschland, danach arbeitete er in Wien bei verschiedenen Meistern als Tischler und Klavierbaugeselle, wohl auch bei Matthäus Andreas Stein. Seit 1821 war er Leiter der Instrumentenbauabteilung bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und für die Intonation sowie Abnahme der fertigen Instrumente verantwortlich. Am 1. April 1824 gründete er eine eigene Firma, in welcher mit 10–14 Gesellen jährlich etwa 40–60 Instrumente hergestellt wurden. Tröndlins Arbeit wurde von Felix Mendelssohn Bartholdy sowie von Robert und Clara Schumann geschätzt, die zu den häufigen Besuchern seiner Werkstatt gehörten.

Flügel von ihm standen bis 1860 auch im Gewandhaus und waren wegen ihres fein abgestimmten, weichen Tones sehr beliebt.

Ventilhorn in F1 und E1 (2)

Johann Gottfried Kersten (1786 – 1861)

Dresden, um 1845 · Inv.-Nr. 4949

Das schöne Instrument mit drei Drehventilen und zwei Aufsteckbögen ist in einem mit Hirschleder gefütterten Originaltui untergebracht. Es wurde von dem herausragenden Dresdner Instrumentenbauer J. G. Kersten



hergestellt und steht beispielhaft für die damals hoch geschätzte Sächsische Instrumentenbaukunst. Die Ausführung und die Auslegung des Instruments für zwei Grundstimmungen deuten auf einen professionellen Orchestermusiker als Auftraggeber hin. Möglicherweise war es ein Mitglied einer der mitteldeutschen Hofkapellen, die Kersten regelmäßig belieferte. Während Carl Maria von Weber den Einsatz des Ventilhorns in den 1820er Jahren im Orchester ablehnte, war der Wechsel um 1850 in fast allen Orchestern vollzogen. Felix Mendelssohn Bartholdy war einer der ersten, der das Ventilhorn in seinen Kompositionen einsetzte, ebenso verlangte Robert Schumann bei der Uraufführung des Konzertstückes für vier Hörner und Orchester op. 86 ein Ventilhorn.

Querflöte (3)

Rudolf Tutz, Kopie nach Johann George Tromlitz
Inv.-Nr. 5576

Geschenk des Musikhauses Tutz GmbH, Innsbruck
Der im thüringischen Reinsdorf geborene Johann George Tromlitz besuchte zunächst in Gera die Schule und studierte ab 1750 an der juristischen Fakultät der Universität Leipzig. Über seine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt, aber 1754 trat er als Soloflötist in das Leipziger „Große Concert“ ein, die Vorläuferversammlung des Gewandhausorchesters. Konzertreisen führten ihn als Solist bis nach St. Petersburg. Unzufrieden mit den klanglichen und intonatorischen Problemen der einklappigen Quantz'schen Traversflöte beschäftigte sich Tromlitz seit seiner Studienzeit mit dem Flötenbau. Am Ende seiner rund 40-jährigen Tätigkeit stand eine mit acht Klappen versehene Querflöte, die als Vorstufe der von Theobald Böhm entwickelten, heute gebräuchlichen Instrumente gelten kann. Auch der Dichter Eduard Mörike besaß eine Ebenholzflöte mit C- und D-Fuß und drei Mittelstücken für verschiedene Stimmtonhöhen von J. G. Tromlitz, welche als Vorlage für diese Kopie diente.

Bildnis Johann George Tromlitz (4)

Daniel Caffé, Leipzig, um 1800

Inv.-Nr. 5515

Geschenk der Ernst von Siemens Kunststiftung

Gitarre (5)

Johann Georg Langerwisch (1780 – nach 1838)

Leipzig 1817 · Inv.-Nr. 5036

J. G. Langerwisch ließ sich im Jahre 1807 in Leipzig nieder. Fortan befasste er sich mit dem Streich- und Zupfinstrumentenbau sowie Instrumentenhandel. Er nahm auch Lauten zur Reparatur an, um sie dann dem neuen Zeitgeschmack entsprechend zu einer Gitarre umzubauen. Schließlich galt Sachsen zusammen mit Böhmen und insbesondere Leipzig mit seiner Universität bis in die 1780er Jahre als eine Hochburg für das Lautenspiel, erst danach rückte allmählich die Gitarre in den Vordergrund. Seit ca. 1800 traten regelmäßig reisende Gitarrenvirtuosen im Gewandhaus auf, so zum Beispiel Jan Nepomuk Bobrowicz, der auch Variationen, Potpourris und Tänze bei Breitkopf & Härtel publizierte und in den Jahren 1832 und 1833 mit Clara Wieck konzertierte.

Lyragitarre (6)

Deutsch, um 1820 · Inv.-Nr. 584

Bereits im Jahre 1801 berichtet die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung über ein neues Instrument. Es wurde Lyragitarre genannt und wurde vor allem vom schönen Geschlecht hoch geschätzt. Heinrich Christoph Koch schreibt 1807 in seinem Handwörterbuch: „Dieses Instrument, welches ungefähr vor sechs Jahren zu Paris erfunden worden ist, hat die Form der alten griechischen Lyra, die man, um einen grössern Umfang der Töne hervorzubringen, mit einem Griffbrette verbunden hat, wodurch das Traktement desselben dem Traktement der Guitare ähnlich wird.“ Die Form der Lyragitarre war ein Ausdruck der Antikenverehrung jener Zeit. Sie wurde bis in die Mitte der 1820er Jahre von mehreren Instrumentenbauern in Mitteldeutschland,

so beispielsweise in Gotha, Weimar, Halle und Dresden gebaut. Abnehmer für dieses dekorative, aber für die Musizierpraxis weniger geeignete Instrument fanden sich, ebenso wie für die Orphika oder den Csakan (eine in einen Spazierstock eingebaute Flöte), unter den Musikliebhabern.

Orphika (7)

Carl Leopold Rölling

Wien, um 1810 · Inv.-Nr. 168

Dilettanten aus dem Bürgertum erfreuten sich gern an außergewöhnlichen Klanggeräten. Das kleine tragbare Klavier oder ein Spazierstock-Instrument taten gute Dienste, wenn der romantische Wanderer auf Vogelgesang oder beim Erlebnis eines Sonnenuntergangs unmittelbar und in musikalischer Form reagieren mochte. Um die Schulter gehängt oder auf den Schoß bzw. im Zimmer auf einen Tisch gelegt, ermöglichte die Orphika die Wiedergabe einfacherer Musikstücke und diente auch der Gesangsbegleitung. Den antikisierenden Namen gab ihm sein Erfinder Carl Leopold Rölling aus Wien, der sein neu erfundenes Liebhaber-Instrument im Jahre 1795 vorstellte. Es sind nur wenige Werke ausschließlich für Orphika komponiert worden. Die zwei neu entdeckten Lieder des Leipziger Organisten und Musikschriftstellers Carl Ferdinand Becker waren auf jeden Fall für ein solches oder ähnlich kleines Klavier gedacht.

Eszter Fontana



Dóra Ombódi



Tobias Koch



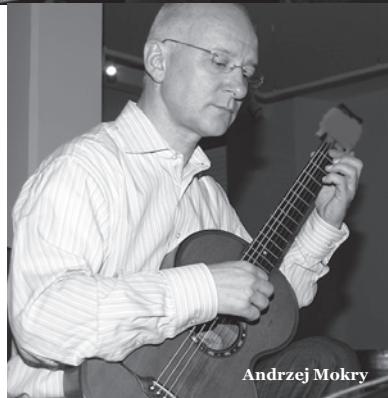
Jochen Seggelke



Antje Sehnert



Eckhart Kuper



Andrzej Mokry



Bruno Kliegl



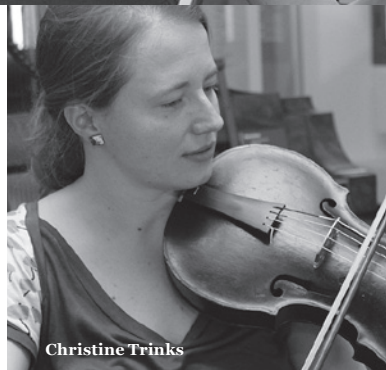
Johanna Seitz



Balázs Máté



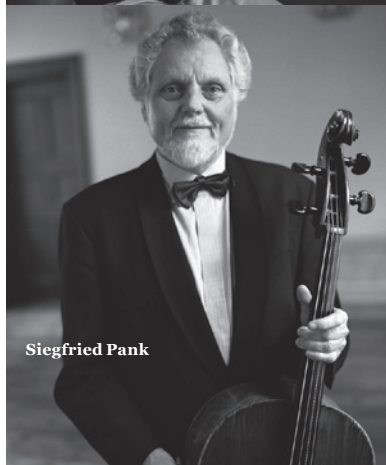
Claudia Mende



Christine Trinks



Rahel Mai



Siegfried Pank

Between Entertainment and Connoisseurship: Musical Matinees in Leipzig of the Romantic Era

While today's musical life takes place almost exclusively in public venues, and the concert business is based on a nearly complete separation of serious and popular music, the epoch of Mendelssohn and Schumann was marked by a much more open performance landscape. To be sure, important institutions such as Leipzig's "Grosse Concert" increasingly took their place in the vanguard of a development that led to the formation of the modern professional orchestras and a symphonically dominated canon of repertoire. Nevertheless, a large proportion of the performances still took place in private or semi-official contexts. Well-to-do dignitaries and their music-loving spouses invited friends and acquaintances to soirées and matinées on a regular basis, and talented amateurs played together as a matter of course with local musicians and traveling virtuosos. And even personalities such as Schumann and Mendelssohn issued invitations – not infrequently by means of handwritten announcements on preprinted cards – to music and conversation in their music rooms, rooms that can be visited even today in the composers' restored homes in Leipzig. In 1853, it was said of the pianist Ignaz Moscheles that "almost weekly in his house" he delighted "a small, artistically inclined circle with exquisite piano performances." And even in 1909, the aged conductor Carl Reinecke recalled with warmth the lively musical culture of the 1840s and the cultivation of Mendelssohn's and Schumann's art songs in Leipzig's town houses: "At every soirée, whether in the house of the Freges, the Dörriens, the Härtels, or of Carl Voigt, one invariably heard these songs sung by splendid artists and amateurs."

This manifold cultivation of music created a huge market for Leipzig's quality-conscious and innovative music publishing houses. For indeed, a large propor-

tion of the chamber music and art songs of the Romantic era was not intended for the large concert podium, but rather was created for the specific requirements of a growing cultural fundement made up of industrialists, merchants, academics, communal and state officials, writers, and, in some places, even aristocrats.

The musical-culinary equation of "Tafel" (table) and "Tafelklavier" (square piano) may have been appropriate for some of these performance contexts at which the boundaries between social representation, merry conviviality, and actual music-making were quite permeable. However, not just upscale popular music was to be heard in the intimate settings of such private concerts. Rather, in view of the presence of important connoisseurs and virtuosos, this proved to be a testing ground both for new compositions as well as for the revival and cultivation of works by Bach, Haydn, and other "classics" that would hardly have appealed to the general public. For example, Bach's demanding sonatas for violin solo and violoncello solo were initially presented – sometimes with the added piano accompaniments by Mendelssohn, Moscheles, and others – in smaller circles before one ventured a public performance. Frequently in conjunction with music-historical lectures, these events, such as those offered by the Leipzig musical society "Euterpe" with its "winter gatherings," developed into popular forums for a practice-oriented cultivation of styles and works, and thus to principal authorities for the development of musical taste. Typical for soirées and matinées was a great formal variety that ranged from art songs and solo sonatas through quartets and quintets to oratorios in chamber music formation. In addition to tried and tested standard formations, unusual combinations such as horn and piano or harp and violin were also able to find an appreciative audience.

How closely private and public presence were connected with one another can be seen from the fact that, in the interplay between organizers, composers, and

performing musicians, it was time and again also possible to bring the musical spirit of discovery and the informal atmosphere of the salons into the established institutions. Thus, besides the Gewandhaus' regular subscription concerts, which took place during the winter season on Thursdays, there was a whole series of special events, especially after 1840. Among these was, with the so-called Quartettunterhaltungen ("quartet entertainments"), a full-fledged special series that can be considered the precursor of the modern chamber music cycle. From time to time, however, extraordinary concerts also took place, announced as "musical matinées or soirées," which in terms of quality were in no way inferior to the usual programs. It was particularly when recognized composers and musicians participated in such events that the presented works and performances found a nationwide echo. In 1840/41 alone, Mendelssohn organized a number of such special performances – including one in honor of Franz Liszt, who was in attendance, and on the occasion of a visit by his brother, Paul Mendelssohn Bartholdy – in which even concertos for piano and orchestra and choral-symphonic works were heard. Some of the preparatory reading rehearsals were held at the home of the Schumanns. Two of the most famous matinées took place on 8 January 1843 and 8 December 1844 in the hall of the Gewandhaus. Besides Robert Schumann's String Quartet in A Minor and his likewise new Piano Quartet and the Piano Quintet, the Schumanns also presented songs by Clara and original works by Beethoven, Chopin, Mendelssohn, as well as organ compositions – exquisite compilations that paying subscribers could hardly have been expected to subject themselves to in such concentrated form. As a newspaper report from 1836 put it, from the coveted invitation to such concerts one rightly expected "pleasures that will remain unforgettable to us, and that obligate us to entirely exceptional appreciation."

Anselm Hartinger

Pianoforte (1)

Johann Nepomuk Tröndlin (1790–1862)
Leipzig, ca. 1830 · Inv. Nr. 3191

This grand piano was originally located in Froburg, near Leipzig, and was once in the possession of the Falkenstein family, in whose house Mendelssohn frequently played. J. N. Tröndlin began an apprenticeship in Southern Germany, then worked in Vienna as a cabinet-maker and journeyman piano builder, probably also for Matthäus Andreas Stein. From 1821 he was head of the instrument making department at Breitkopf & Härtel in Leipzig, and responsible for the voicing and inspection of the finished instruments. On 1 April 1824 he founded his own company that, with ten to fourteen workers, produced forty to sixty instruments annually. Tröndlin's work was highly regarded by Felix Mendelssohn as well as by Robert and Clara Schumann, who numbered among the frequent visitors to his workshop. Grand pianos by Tröndlin stood until 1860 in the Gewandhaus, and were very popular on account of their finely balanced and mellow sound.

Valve-horn in F and E (2)

Johann Gottfried Kersten (1786–1861)
Dresden, ca. 1845 · Inv. Nr. 4949

This beautiful instrument with three rotary valves and two terminal crooks is preserved with its original, deer-skin-lined case. It was made by the outstanding Dresden instrument maker J. G. Kersten, and is an exemplary representative of the then highly regarded Saxon art of brasswind instrument making. The design and the construction of the instrument for two fundamental tunings allows the supposition that it was ordered by a professional orchestral musician, possibly a member of one of the Central-German court orchestras that Kersten supplied on a regular basis. While in the 1820s Carl Maria von Weber rejected the use of the valve horn in the orchestra, by 1850 it had supplanted the natural

horn in almost all orchestras. Felix Mendelssohn was one of the first to use the valve-horn in his compositions. Robert Schumann likewise demanded a valve-horn for the premiere of the *Konzertstück* for four horns and orchestra, op. 86.

Transverse flute (3)

Rudolf Tutz, copy after J. G. Tromlitz
Inv. Nr. 5576

Donated by Musikhaus Tutz GmbH, Innsbruck

J. G. Tromlitz, who was born in Reinsdorf, Thuringia, initially attended school in Gera and, starting in 1750, studied at the law school of Leipzig University. Nothing is known about his musical training, but in 1754 he joined the Leipzig "Grosse Konzert," the predecessor organization of the Gewandhaus Orchestra, as solo flutist. Concert tours as a soloist led him as far afield as St. Petersburg. Discontent with the timbral and intonational problems of Quantz's one-key transverse flute, Tromlitz occupied himself from the time of his studies with flute making. The result of his nearly forty-year endeavor was a transverse flute equipped with eight keys, which can be considered the preliminary stage of the instrument developed by Theobald Böhm and still in general use today. The poet Eduard Mörike also owned an ebony flute with C and D foot joints, and three middle joints for different pitches, by Johann George Tromlitz, which served as the model for this copy.

Johann George Tromlitz (4)

Daniel Caffé, Leipzig, ca. 1800
Inv. Nr. 5515

Donated by the Ernst von Siemens Art Foundation

Guitar (5)

Johann Georg Langenwisch, (1780–after 1838)
Leipzig, 1817 · Inv. Nr. 4631

J. G. Langenwisch took up residence in Leipzig in 1807. From this time on he occupied himself with the making

of bowed and plucked string instruments, as well as with buying and selling instruments. He also accepted commissions to repair lutes, converting them, in accordance with the tastes of the time, into guitars. After all, Saxony, along with Bohemia and, in particular, Leipzig with its university, was considered a stronghold of lute playing into the 1780s; only after that did the guitar gradually come to the fore. Starting ca. 1800, traveling guitar virtuosos appeared regularly in the Gewandhaus, for example, Jan Nepomuk Bobrowicz, who also published variations, potpourris and dances, issued by Breitkopf & Härtel, and who concertized in 1832 and 1833 with Clara Wieck.

Lyre-guitar (6)

German, ca. 1820
Inv. Nr. 584

In 1801 the Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung reported about a new instrument. It was called the lyre-guitar, and was greatly appreciated especially by the fair sex. In 1807 Heinrich Christoph Koch wrote in his *Handwörterbuch* (concise dictionary): "This instrument, which was invented approximately six years ago in Paris, has the form of the ancient Greek lyre that, in order to produce a larger compass of tones, has been combined with a fingerboard by means of which its playing technique becomes similar to that of the guitar." The form of the lyre-guitar was an expression of that era's veneration of Antiquity. The instrument was built until the mid-1820s by a number of instrument makers in Central Germany, for example, in Gotha, Weimar, Halle, and Dresden. Customers for this decorative instrument, which was however not very suitable for musical use, were found – just as for the orphica or for the czakan, a flute built into a walking stick – among music-lovers.

Orphica (7)

Carl Leopold Rölling

Vienna, ca. 1810 · Inv. Nr. 168

Amateurs from the middle classes took great delight in extraordinary sound devices. The small, portable piano or a walking-stick instrument were quite serviceable when the romantic wanderer desired to respond immediately in musical form to the songs of the birds or the experience of a sunset. Hung over the shoulder, or placed on the lap or on the table in a room, the orphica made possible the rendition of simple pieces of music and also served to accompany singing. It received its quasi-antique name from its Viennese inventor, Carl Leopold Rölling, who presented his newly invented amateur instrument in 1795. Only a very few works were composed exclusively for the orphica. The two recently discovered songs by the Leipzig organist and writer on music Carl Ferdinand Becker were in any case intended for a small piano of this or a similar kind.

Eszter Fontana



Thomas Hauschild



Bernd Angerhöfer



Bettina Hennig



Tobias Koch

Entre distraction et érudition : les matinées musicales dans le Leipzig de l'époque romantique

Tandis qu'aujourd'hui, la vie musicale se déroule presque exclusivement en public et que les concerts s'appuient sur la séparation quasi complète du domaine de la musique dite savante et de celle dite populaire, l'époque de Mendelssohn et de Schumann se distinguait par un paysage de représentation bien plus ouvert. D'importantes institutions, telles que le « Großes Concert » de Leipzig, se plaçaient certes de plus en plus à la tête d'un développement qui allait conduire à la formation des orchestres de métier modernes et à un canon de répertoire dominé par la symphonie, toutefois, une grande partie des représentations continuaient d'avoir lieu dans un cadre privé ou semi-officiel. Des notables aisés et leurs femmes éprises de musique invitaient régulièrement à des soirées ou des matinées dans leurs salons ou leurs demeures ; des amateurs doués jouaient le plus naturellement du monde aux côtés des musiciens établis et des virtuoses de passage. Et même des personnalités telles que Schumann et Mendelssohn conviaient – souvent par quelques lignes manuscrites sur des cartes imprimées – à un concert et une conversation dans leurs salons de musique, salons que l'on peut encore voir aujourd'hui à Leipzig dans les maisons restaurées des compositeurs. On raconte du pianiste Ignaz Moscheles qu'en 1853, il régalaient « chez lui, presque toutes les semaines, un petit cercle d'amateurs d'art d'une sélection de compositions pour piano ». Et en 1909, à un âge avancé, le chef d'orchestre Carl Reinecke parle encore avec chaleur de la culture musicale vivante des années 1840 et combien était entretenue la richesse du lied de Mendelssohn et Schumann dans les maisons bourgeoises de Leipzig : « On y entendait chanter inévitablement à chaque soirée, que ce soit dans la maison des Frege, Dörrien, Härtel ou de Carl Voigt, ces lieder par d'excellentes artistes et de brillants amateurs. »

Cet entretien de la musique revêtant divers aspects créait un vaste marché pour les maisons d'édition musicale leipzigoises qui faisaient preuve de qualité et d'innovation. Car une grande partie de la musique de chambre et de la création de lied de l'époque romantique n'était pas seulement destinée aux grandes scènes de concert, mais virent le jour pour les besoins spécifiques d'une classe croissante de sponsors culturels, constituée d'industriels, de négociants, d'érudits, de fonctionnaires communaux et hauts fonctionnaires, de publicistes et, en certains lieux, de la noblesse également.

La comparaison musicale et culinaire qui s'impose en allemand pour « Tafel » (table) et « Tafelklavier » (littéralement : piano de table) pourrait s'avérer exacte en ce qui concerne nombre des contextes de concerts, au cours desquels les limites entre prestige social, convivialité copieusement arrosée et véritable pratique musicale étaient plutôt souples. Dans le cadre intime de tels concerts privés, ce n'était pas uniquement de la musique légère de haut niveau qu'on entendait. Il se révélait bien plus être un espace de répétition, autant pour de nouvelles compositions que pour la renaissance et la culture d'œuvres difficiles à imposer, qu'elles soient de Bach, Haydn ou d'autres musiciens « classiques », face à la présence de connaisseurs et virtuoses importants. Précisément les sonates exigeantes pour violon et violoncelle seul de Bach ont été tout d'abord présentées – en partie avec l'accompagnement au piano complété par Mendelssohn, Moscheles et d'autres – dans un cercle plus étroit, avant d'oser les produire en public. Il n'était pas rare que ces manifestations, associées à des conférences ayant trait à l'histoire de la musique, comme les proposait le Cercle musical leipzigois « Euterpe » avec ses « réunions d'hiver », deviennent des forums appréciés de compréhension des styles et des œuvres, avec pratique à l'appui, et ainsi, des instances de premier rang quant à la formation à la fois musicale et du goût. Typique de ces soirées de salon et matinées était une

grande diversité de formes, qui allait des lieder et des sonates en soliste jusqu'aux oratorios en distribution de chambre, en passant par les quatuors et les quintettes. Outre les distributions standard affirmées, des combinaisons sonores originales, telles que, par exemple, cor et piano ou harpe et violon, pouvaient aussi rencontrer un public reconnaissant.

À quel point des initiatives privées et le rayonnement public étaient étroitement liés se révèle dans le fait que l'interaction d'organisateur, de compositeurs et d'interprètes réussit aussi sans cesse à transporter l'esprit de découverte musicale et l'atmosphère informelle du salon jusque dans les institutions affirmées. Ainsi, outre les concerts réguliers de l'abonnement du Gewandhaus, qui avaient lieu tous les jeudis au cours de la saison d'hiver, toute une série de concerts spéciaux se déroula surtout après 1840. En faisaient partie, avec les concerts pour quatuors dits « Quartettunterhaltung » une série affirmée, qui peut passer pour la pionnière des cycles modernes de musique de chambre. De temps à autre toutefois, des « matinées ou soirées musicales » supplémentaires étaient prévues, concerts dont la qualité ne cédait en rien aux programmes habituels. Lorsque des compositeurs et interprètes reconnus participaient à ce genre de manifestations, ce sont précisément les œuvres qui y étaient jouées et la prestation des musiciens qui suscitaient un écho répercuté au-delà de la région par la critique. Rien qu'en 1840–1841, Mendelssohn organisa, entre autres en honneur de la présence de Franz Liszt ainsi qu'à l'occasion de la visite de son frère Paul Mendelssohn-Bartholdy, plusieurs concerts hors série de cet ordre, au cours desquels résonnèrent même des concertos pour piano et orchestre et des œuvres symphoniques avec chœur. Les répétitions eurent lieu en partie chez les Schumann. Deux des plus célèbres « Matinées » se déroulèrent le 8 janvier 1843 et le 8 décembre 1844 dans la salle de concerts du Gewandhaus. Le couple Schumann, qui avait convié à ce concert, y présenta, outre le *Quatuor à cordes en la mineur* de

Robert et ses nouveaux quatuor pour piano et cordes et quintette pour piano, également des lieder de Clara ainsi que des œuvres originales et des compositions pour orgue arrangées pour le piano de Beethoven, Chopin, Mendelssohn et Bach. Des programmes exquis, que l'on aurait à peine pu imposer dans cette forme concentrée aux abonnés payants. Comme l'évoque un article de journal de l'année 1836, cette invitation convoitée à de tels concerts promettait, à juste titre, « des plaisirs qui resteront inoubliables et qui nous incitent à une critique particulièrement élogieuse. »

Anselm Hartinger

Piano-forte (1)

Johann Nepomuk Tröndlin (1790–1862)

Leipzig, vers 1830 · N° inv. 3191

Le piano se trouvait à l'origine à Frohburg près de Leipzig, autrefois en possession de la famille Falkenstein, dans la maison de laquelle Mendelssohn joua souvent. J. N. Tröndlin commence un apprentissage en Allemagne du Sud, travaille ensuite à Vienne chez différents maîtres en tant que menuisier et compagnon facteur de pianos, également chez Matthäus Andreas Stein. À partir de 1821, il dirige un département de fabrication d'instruments chez Breitkopf & Härtel à Leipzig et il est responsable de l'intonation et la réception des instruments achevés. Le 1^{er} avril 1824, il fonde sa propre entreprise dans laquelle, en compagnie de 10 à 14 compagnons, il fabrique environ 40 à 60 instruments. Le travail de Tröndlin était estimé par Felix Mendelssohn Bartholdy ainsi que par Robert et Clara Schumann, qui comptaient parmi les fréquents visiteurs de sa manufacture.

Des pianos dus à Tröndlin se trouvaient également au Gewandhaus jusqu'en 1860, étant très appréciés en raison de la fine justesse et du moelleux de leur timbre.

Cor chromatique (2)

Johann Gottfried Kersten (1786–1861)

Dresde, vers 1845 · N° inv. 4949

Ce bel instrument, avec trois valves rotatives et deux corps de rechange, est protégé par son étui original, à la doublure en cuir de cerf. Il a été fabriqué par le remarquable facteur d'instruments de Dresde, J.G. Kersten, et représente le savoir-faire saxon dans la fabrication des cuivres, autrefois hautement estimé. La réalisation de l'instrument et le fait qu'il soit prévu avec deux tonalités de base témoignent que le commanditaire devait être un musicien d'orchestre professionnel, probablement de l'un des orchestres de cour d'Allemagne centrale que Kersten pourvoyait régulièrement. Tandis que Carl Maria von Weber refusa dans les années 1820 l'emploi du cor à valves rotatives dans l'orchestre, vers 1850, le changement était accompli dans presque tous les orchestres. Felix Mendelssohn Bartholdy fut l'un des premiers à avoir employé le cor à valves rotatives dans ses compositions, tout comme Robert Schumann exigea pour la création de sa *Pièce de concert pour quatre cors et orchestre* op. 86 un cor à pistons.

Flûte traversière (3)

Rudolf Tutz, copie d'après J.G. Tromlitz

N° inv. 5576

Don de la maison Tutz GmbH, Innsbruck

Johann George Tromlitz, né à Reinsdorf en Thuringe, effectue tout d'abord sa scolarité à Gera avant de suivre des études à la Faculté de droit de Leipzig à partir de 1750. On ne sait rien de sa formation musicale, si ce n'est qu'en 1754, il se produit en tant que flûtiste soliste au « Großes Konzert » de Leipzig, l'institution qui précéda l'orchestre du Gewandhaus. Des tournées le mènent en tant que soliste jusqu'à Saint-Petersbourg. Mécontent des problèmes de tonalité et de justesse d'intonation qu'il rencontre sur la flûte traversière à une clé de Quantz, Tromlitz se penche depuis la période de ses études sur la fabrication des flûtes. La fin des 40 années

qu'il y consacra débouchera sur une flûte traversière à huit clés qui peut être considérée comme un prototype des instruments développés par Theobald Böhm, et que l'on rencontre encore aujourd'hui. Le poète Eduard Mörike possédait lui aussi une flûte traversière de J. G. Tromlitz, un ancêtre de Clara Schumann : en ébène avec une patte d'ut et de ré, elle disposait de trois corps pour obtenir différentes hauteurs de son. C'est cet instrument qui servit de modèle à la copie.

Johann George Tromlitz (4)
Daniel Caffé, Leipzig, vers 1800
N° inv. 5515
Don de la Fondation pour l'Art Ernst von Siemens

Guitare (5)
Johann Georg Langerwisch (1780 – après 1838)
Leipzig 1817 · N° inv. 4631
S'installant en 1807 à Leipzig, J. G. Langerwisch se consacra dorénavant à la fabrication d'instruments à cordes et à cordes pincées, ainsi qu'à la vente d'instruments. Il prenait également des luths en réparation afin de les transformer en guitare pour répondre au nouveau goût de l'époque. La Saxe et la Bohême, et en particulier Leipzig avec son université, passaient jusque dans les années 1780 pour le bastion du luth, ce n'est que plus tard que la guitare le détrôna peu à peu. À partir d'environ 1800, des virtuoses de la guitare se produisirent régulièrement au Gewandhaus, comme par exemple Jan Nepomuk Bobrowicz, qui publia également des variations, des potpourris et des danses chez Breitkopf & Härtel, et donna des concerts au cours des années 1832 et 1833 avec Clara Wieck.

Guitare-lyre (6)
Allemagne, vers 1820
N° inv. 584

En 1801 déjà, le journal musical *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* rapporte qu'un nouvel instru-

ment, la guitare-lyre, jouit de popularité, surtout auprès des jeunes femmes. Heinrich Christoph Koch le décrit ainsi dans son dictionnaire de poche en 1807 : « Cet instrument, qui a été inventé il y a environ six ans à Paris, a la forme de l'antique lyre grecque que l'on a associée à une touche afin d'obtenir une plus grande tessiture, le jeu s'approchant alors de celui de la guitare. » À travers la forme de la guitare-lyre s'exprimait le culte de l'Antiquité de l'époque. Elle fut construite jusqu'au milieu des années 1820 par plusieurs facteurs d'Allemagne centrale, établis, par exemple, à Gotha, Weimar, Halle et Dresde. C'est parmi les « dilettantes » que se trouvaient des acquéreurs de cet instrument décoratif, mais tout aussi peu adapté à la pratique musicale que l'orphica ou la flûte montée dans une canne, le csakan.

Orphica (7)
Carl Leopold Rölling
Vienne, vers 1810 · N° inv. 168

Dans les rangs de la bourgeoisie, des « dilettantes » prenaient plaisir à des instruments inhabituels. Lorsque le promeneur romantique voulait répondre séance tenante sous une forme musicale au chant d'un oiseau ou à un coucher de soleil, un petit piano portable ou une canne-flûte faisait bien son affaire. Accroché à l'épaule, placé sur les genoux ou sur une table dans une pièce, l'orphica permettait de reproduire des morceaux simples et servait aussi d'accompagnement. Le nom aux consonances antiques lui a été attribué par son inventeur, le Viennois Carl Leopold Rölling, qui présenta en 1795 son instrument, nouvellement créé et destiné aux passionnés de musique. Il existe peu d'œuvres composées exclusivement pour orphica. Les deux chants redécouverts de l'organiste et critique musical de Leipzig, Carl Ferdinand Becker, étaient en tout cas destinés soit à un tel petit piano, soit à l'un du même genre.

Eszter Fontana

Das Ensemble **Leipziger Concert** – gegründet 1997 – verfolgt ein nach heutigen Erkenntnissen denkbare Klangbild zurückliegender Epochen. Seine Mitglieder sind vornehmlich Dozenten und Absolventen des Studiengangs Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. Höhepunkte stellen Konzerte im Rahmen des MDR-Musiksommers und zu den Leipziger Bachfesten sowie eine CD-Produktion für das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig im Bachjahr 2000 (Raumklang) und eine Koproduktion des MDR mit Kammermusik von Johann Ludwig Krebs (Querstand) dar.

The ensemble **Leipziger Concert** – founded in 1997 – attempts to capture the sound of past epochs by means of today's insights. Its members are primarily teachers and graduates of the Early Music department of the Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. Highlights: Concerts within the framework of the MDR Music Summer and the Leipzig Bach Festival, as well as CD productions for the Music Instrument Museum of the University of Leipzig in Bach Year 2000 (Raumklang) and, as a co-production by MDR and the querstand label, chamber music by Johann Ludwig Krebs.

L'ensemble **Leipziger Concert**, fondé en 1997, travaille à créer, à partir des connaissances actuelles, une image sonore du passé qui soit concevable. Ses membres sont en majorité des professeurs et des diplômés des études de Musique Ancienne de la Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy de Leipzig. Les grands moments qui ponctuent leur activité sont des concerts dans le cadre du MDR-Musiksommer, du festival Bachfest de Leipzig, ainsi que des productions discographiques pour le Musée des instruments de musique de l'Université de Leipzig lors de l'année Bach en l'an 2000 (Raumklang) et en coproduction avec MDR / label querstand, de la musique de chambre de Johann Ludwig Krebs.

5. Der arme Minnesänger

Text: August von Kotzebue

Lass mich schlummern Herzlein, schweige,
sei nicht immer so laut, so wach,
horch, es säuselt durch die Zweige,
horch, es zwitschert im grünen Dach.

Liebe! Liebe! Zirpt die Grille,
Liebe, zwitschert das Vögelein,
drum sei still mein Herzlein stille,
still, Sang der Liebe wiege dich ein.

6. Mein Schicksal

Siehst du ein Glück, das deinem Herzen
unendlich schätzbar ist,
so klage nicht, wenn unter Schmerzen
dein Leben dir verfließt.
Wann du das süße Gift zu meiden,
den Wunsch nicht schnell verschleichst,
so tu Verzicht auf alle Freuden,
wenn du ihn nicht erreichst.

Im Innern deiner Seele wütet
der Gram, der dich verzehrt
und über jede Freude brütet
der Wurm, der sie zerstört.
Noch einen Trost will ich dir sagen:
Leg deine Hand aufs Herz.
Hört dieses Herz einst auf zu schlagen,
dann endet sich dein Schmerz.



Julla von Landsberg

5. The Poor Minnesinger

Text: August von Kotzebue

Let me slumber, little heart, be silent,
do not always be so loud, so awake,
Hark! it murmurs through the branches,
Hark! it twitters in the green roof.

Love! Love! chirpt the cricket,
love twitters the little bird,
therefore be quiet, my little heart, quiet,
quiet, let the song of love lull you to sleep.

6. My Destiny

If you see a happiness that is
infinitely cherishable to your heart,
then do not lament when with pain
your life passes from you.
If to eschew the sweet poison,
you do not drive the wish away quickly,
then forego all joys,
if you do not attain it.

Within your soul rages
the affliction that consumes you,
and over every joy broods
the worm that destroys it.
Yet a word of comfort I will tell you:
Place your hand on your heart.
If this heart stops beating one day,
then your sorrow will end.

5. Le pauvre minnesinger

Texte : August von Kotzebue

Laisse-moi sommeiller, mon petit cœur, tais-toi,
Ne sois pas toujours aussi bruyant, si vif,
Écoute, le murmure dans les branches,
Écoute, le gazouillis dans la voûte verte.

Amour ! Amour ! Chante le grillon
Amour gazouille l'oiselet,
Voilà pourquoi sois muet mon petit cœur muet,
Muet, le chant de l'amour te berce.

6. Mon destin

Vois-tu un bonheur qui, à ton cœur,
Est infiniment précieux,
Ne te plains pas, lorsque sous les douleurs
Ta vie te fuit.
Si tu ne chasses sans délai le souhait
D'éviter le doux poison,
Ainsi renonces-tu à toutes les joies
Si point tu ne l'atteins.

Dans ton âme sévit
Le chagrin qui te consume
Et sur chaque joie niche
Le ver qui la détruit.
Une consolation je veux encore te donner :
Mets ta main sur ton cœur.
Si ce cœur arrête un jour de battre,
Alors ta douleur prendra fin.

19. An das kleine Hannchen

Text: „F.“

Hüpfe mit fröhlichem Sinn
immer durchs Leben dahin!
Freude umflüstre mit Flötengekose
dich in dem Glanze der lieblichen Rose.
Hüpfe mit fröhlichem Sinn
immer durchs Leben dahin!

Unschuld, und himmlisches Glück.
Lächle dein freundlicher Blick!
Pflege im kindlichen zarten Gemüte
sorgsam die Reinheit, die Zucht und die Güte!
Unschuld, und himmlisches Glück.
Lächle dein freundlicher Blick!

20. Die Göttin der Blumen

Text: Christiane Vulpius

Es blühen der Blumen so viele,
im Garten, erduftet und schön!
Oft hab' ich die lieblichen Blumen,
in herrlicher Schöne geseh'n.
Doch unter den duftenden Blumen,
gefällt mir die Rose allein;
so sollt sie, die liebliche Rose,
die Göttin der Blumen uns sein.

19. To Little Hanny

Text: "F."

Always hop through life
with cheerful spirit!
May joy surround you with the flute's caresses
in the luster of the lovely rose.
Always hop through life
with cheerful spirit!

Innocence and celestial happiness.
Smile your friendly glance!
Foster carefully in the childlike, gentle soul
purity, culture, and kindness!
Innocence and celestial happiness.
Smile your friendly glance!

20. The Goddess of the Flowers

Text: Christiane Vulpius

In the garden are blooming
so many flowers, fragrant and beautiful!
Often I have seen the lovely flowers
in splendid beauty.
Yet among the fragrant flowers,
the rose alone pleases me;
thus shall it, the lovely rose,
be our goddess of the flowers.

19. À la petite Hanne

Texte : « F. »

Sautille toujours de bonne humeur
à travers la vie !
Dans un murmure de câline flûte t'enveloppe
La joie dans l'éclat de la suave rose.
Sautille toujours de bonne humeur
à travers la vie !

Innocence, et bonheur céleste.
Souris de ton aimable regard !
Soigne dans ton enfantine et tendre humeur
Avec précaution la pureté, la vertu et la bonté !
Innocence, et bonheur céleste.
Souris de ton aimable regard !

20. La déesse des fleurs

Texte : Christiane Vulpius

Il y a dans le jardin tant de fleurs
Qui s'épanouissent, parfumées et belles !
Souvent j'ai vu les suaves fleurs
Dans leur magnifique beauté.
Mais parmi les fleurs parfumées,
La rose, seule, me charme ;
Ainsi devra-t-elle, la douce rose,
Être pour nous la déesse des fleurs.

Die CD entstand im Rahmen des Kooperationsprojektes Bach-Mendelssohn-Schumann, einem Zusammenschluss von Bach-Archiv, Schumann-Haus, Mendelssohn-Haus und dem Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig.

Förderung:

Kooperationsprojekt Bach-Mendelssohn-Schumann
Das Projekt Bach-Mendelssohn-Schumann wird gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages und durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst.

Förderkreis Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig e.V.



Impressum

Die Tonaufnahmen entstanden vom 25. bis 28. Mai 2011 im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig.

Tonaufnahme/Schnitt/Produktion: Sebastian Pank
Tonaufnahme/Schnitt (Nr. 17/18): Tobias Finke

Stimmung der Tasteninstrumente: Markus Brosig
Restaurierung der Instrumente: Markus Brosig, Thea Pawula, Volker Friedemann Seumel
Stimmtonhöhe: 415 und 427 Hz
Redaktion, Organisation, wissenschaftliche und künstlerische Betreuung: Eszter Fontana, Anselm Hartinger, Thomas Kauba, Ute Lieschke, Siegfried Pank
Fotos: Markus Brosig, Rosa Frank, Ute Lieschke; Janos Stekovic, Marion Wenzel (Musikinstrumente des Museums)
Titelbild: Lithographie, Wien, um 1840 (Museum für Musikinstrumente, Inv. Nr. 5075)

Translation: Howard Weiner
Traduction: Laurence Wullemmin
Gestaltung: Andreas Stötzner

Best.-Nr.: RK 3107

© und ® Raumklang 2012