



Sarah-Denise Fabian

Christian Cannabich. Electra
Johann Stamitz. Klarinettenkonzert B-Dur

Einführungsvortrag gehalten am 24. Februar 2019
in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart
zum Konzert
der Hofkapelle Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius

Vortragsmanuskript



Schwetzingen
Forschungsstelle ›Südwestdeutsche Hofmusik‹
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
2019

Sehr geehrte Damen und Herren,

mein Name ist Sarah-Denise Fabian und ich bin wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsstelle ›Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert‹ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Ich freue mich, Ihnen als Einstimmung auf das Konzert ein wenig über die sogenannte Mannheimer Schule und das Musikleben am Hof Carl Theodors, über die zwei Hofmusiker Johann Stamitz und Christian Cannabich sowie die beiden Werke, die Sie heute Abend hören werden, zu erzählen.

»Dadurch unterschied sich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein grosser Meister den Ton angab, so hallte er fort – bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft besass, den vorigen zu verdrängen. Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit [...] Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, [...], Gluck, Schweizer – wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Componisten seiner eigenen Meister ab, so dass es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Manheim.«¹ – So schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart, der Journalist, Dichter und Musiker aus Württemberg, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* über die Musik am kurpfälzischen Hof und attestiert ihr im Vergleich zu den anderen Hofkapellen der Zeit eine bemerkenswerte »Mannigfaltigkeit«.

In der Tat gab es am Hof von Kurfürst Carl Theodor um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein erstklassiges Musikleben, eine Musik ganz eigener Prägung. Gemeinhin wird dies heute meist unter dem Begriff ›Mannheimer Schule‹ gefasst – genau genommen müsste man eigentlich von einer ›kurpfälzischen Schule‹ sprechen, denn der Hofstaat und damit auch der Großteil der Hofmusiker waren während der Sommermonate Mai bis Oktober nicht in Mannheim, sondern sie hielten sich in der Sommerresidenz Schwetzingen auf. Ob in Mannheim oder in Schwetzingen – das Orchester der Hofkapelle unter Kurfürst Carl Theodor zählte jedenfalls im 18. Jahrhundert zu den berühmtesten und kompositionsgeschichtlich fortschrittlichsten in ganz Europa. Zum einen war es eine der größten musikalischen Institutionen des Jahrhunderts – in den Jahren 1773 und 1774 spielten dort sogar 89 Musiker. Zum anderen – und das war das Entscheidende – zeichnete sich das Mannheimer Hoforchester durch eine bemerkenswerte Qualität aus. Die Grundlage dafür stellte eine fundierte und kontinuierliche Ausbildung der

¹ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 129f.

Musiker am Hof dar. So gab es zahlreiche Musikerfamilien, die über mehrere Generationen am Hof blieben. Die Kinder der Hofmusiker waren also von klein auf mit der Musizierpraxis vertraut, wurden dort von den führenden Hofmusikern unterrichtet und erhielten dann meist Stellen in der Hofkapelle.

Begünstigt wurde diese Verbundenheit mit dem Hof auch durch die finanzielle Situation: Anna Maria Luisa de' Medici, die Frau von Johann Wilhelm von der Pfalz, hatte nach dem Tod ihres Mannes festgelegt, dass jedes Jahr ein großer Geldbetrag der Hofkapelle zustand. Diese sogenannte Mediceische Stiftung stellte eine finanzielle Sicherheit dar – die Hofmusiker konnten mit einem festen Gehalt rechnen und erhielten im Alter auch eine Rente, was damals keinesfalls die Regel war.

Neben der gründlichen Ausbildung führten außerdem die gute Organisation und Disziplin des Orchesters sowie die große Anzahl von exzellenten Musikern – ungewöhnlich viele Orchestermusiker waren herausragende Solisten und Komponisten – zu der bemerkenswerten Qualität der Mannheimer Hofkapelle. Der Musikgelehrte Charles Burney, der auf seiner Europareise auch das Orchester des Kurfürsten Carl Theodor hörte, beschreibt dies ebenfalls in seinem Tagebuch: »Ich kann diesen Artikel nicht verlassen, ohne dem Orchester des Churfürsten Gerechtigkeit zu erweisen, welches mit Recht durch ganz Europa so berühmt ist. Ich fand wirklich alles daran, was mich der allgemeine Ruf hatte erwarten lassen. Natürlicher Weise hat ein stark besetztes Orchester grosse Kraft. Die bey jeder Gelegenheit richtige Anwendung dieser Kraft aber muß die Folge einer guten Disciplin seyn. Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa.«²

Diese Disziplin, die Burney nennt, und gute Organisation waren es auch, die für den typischen ›Mannheimer‹ Klang sorgten: Dynamische Effekte (wie Orchestercrecendo oder Lautstärke-Kontraste in schnellem Wechsel) und typisierte Eröffnungswendungen gab es auch anderen Orts, am Hof Carl Theodors waren sie aber deswegen in aller Munde, weil sie dort – da das Orchester spieltechnisch perfekt aufeinander abgestimmt war – eine besonders große Wirkung entfalteten.

Die Ausbildung der Orchestermusiker stand anfangs unter der Leitung von **Johann Stamitz**. Schon zu Lebzeiten galt er vielen als der geistige Kopf der ›Mannheimer Schule‹, sein Zeitgenosse Johann Adam Hiller sprach sogar bei der Mannheimer Violin- beziehungsweise Orchester- und Kompositionsschule von der ›Steinmetzischen‹ Schule – Steinmetz war eine damals übliche Variante des Namens Stamitz. Wann genau Johann Stamitz am kurpfälzischen

² Charles Burney: *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, 2. Bd., aus dem Englischen übersetzt, Hamburg 1773, S. 73.

Hof angestellt wurde, ist nicht bekannt, vermutlich kam er 1741 nach Mannheim. Auch wissen wir über seinen vorherigen Lebensweg nicht viel: Geboren wurde Johann Stamitz am 19. Juni 1717 im heutigen Deutschbrod in Böhmen, er besuchte in Iglau das Jesuitengymnasium und wohl ein Jahr die Prager Universität – bis zu seinem Engagement am Mannheimer Hof weist Stamitz' Biographie an dieser Stelle eine erstaunliche Lücke auf.

Carl Theodor betraute Stamitz jedenfalls mit der Aufgabe, ein voll funktionsfähiges Orchester aufzubauen. Offensichtlich tat er dies zur vollsten Zufriedenheit des Kurfürsten: Nachdem Johann Stamitz bereits im Sommer 1743 zum Konzertmeister ernannt worden war, wurde er schließlich am 27. Februar 1750 zum Instrumentalmusikdirektor befördert – einem Amt, das in Mannheim erstmals vergeben wurde. 1751 und vor allem 1754/1755 war Stamitz für längere Zeit in Paris – Konzertreisen ins Ausland wurden den Virtuosen vom Kurfürsten genehmigt, so konnten sie auch auf diesem Weg zum Ansehen des Hofes beitragen. In Paris trat Stamitz als Solist in den sogenannten Concerts spirituels auf – einer öffentlichen, kommerziellen Konzertreihe – und seine Kompositionen wurden dort gespielt, außerdem durfte er das Privatorchester des königlichen Generalsteuerpächters de la Pouplinière leiten und er erhielt ein königliches Druckprivileg, sodass fortan seine Werke in Paris gedruckt werden durften.

Musikhistorische Bedeutung kommt Johann Stamitz vor allem auch als Instrumentalkomponist zu: Mit seinen rund 60 Sinfonien leistete er einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung des Genres. Er löste sie von der dreisätzigen italienischen Opern-Sinfonia und etablierte die Sinfonie zu einer selbstständigen, viersätzigen Konzertsinfonie im Sinne einer repräsentativ-unterhaltenden Orchestermusik.

Das **Klarinettenkonzert in B-Dur**, das Sie heute Abend hören werden, kann mit ziemlicher Sicherheit Johann Stamitz zugeschrieben werden. Es ist in einer Handschrift überliefert, die heute in Regensburg aufbewahrt wird. Dort steht, dass es sich um ein Konzert für sieben Instrumente (Stimmen) handelt – Solo-Klarinette, zwei Violinen, zwei Hörner, Bratsche und Basso, allerdings fehlen die Hornstimmen in der Quelle. Daneben ist notiert, dass das Konzert »Del Signor Stamitz« (also von Herrn Stamitz) stamme. Jedenfalls handelt es sich wohl um das erste Konzert für Klarinette – für das jüngste der Holzblasinstrumente, dessen Ton sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts vom Trompetenhaften zum Gesanglichen, Empfindsamen wandelte.

Gleich der Beginn dieses Konzerts in B-Dur klingt typisch »Mannheimerisch«: Am Anfang ist ein Tutti-Akkordschlag notiert, der durch eine exakte Ausführung, wie dies in Mannheim damals Standard war, eine große Wirkung entfaltet, und sogleich hört man kontrastierend eine

ruhigere seufzerartige Motivik. Die Klarinette greift wenig später mit ihrem Einsatz das thematische Anfangsmaterial auf, allerdings stehen relativ bald virtuose Figurationen im Vordergrund. Dies ist typisch für ein Solokonzert und so erklingen auch im Schlusssatz immer wieder Passagen, bei denen der Solist die tiefen und hohen Register durchschreitend mit raschen Sechzehntel- oder triolischen Bewegungen virtuos hervortritt. Auch das *Adagio*, der langsame Mittelsatz, ist von ausgedehnten Solo-Abschnitten geprägt, wobei hier insgesamt ein kantablerer Gestus vorherrscht.

Ein Schüler von Johann Stamitz war **Christian Cannabich** – Cannabich zählt also zur zweiten Generation der ›Mannheimer Schule‹, zu den Musikern die während der Glanzzeit der Hofmusik, als sich das Orchester wirklich zu einem modernen, leistungsstarken Orchester wandelte, in Mannheim und Schwetzingen wirkten. Als Sohn des Hofmusikers Matthias Franciscus Cannabich, der sogar den Kurfürsten im Flötenspiel unterrichtete, ist Christian Cannabich sozusagen ein ›Gewächs‹ der Mannheimer Schule. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er bei seinem Vater, wie dies für die Kinder der Hofmusiker üblich war. Früh wurde jedoch seine Begabung auf der Violine erkannt und so bekam er bereits mit zehn Jahren Unterricht bei Johann Stamitz. Nur drei Jahre später (1744) wurde Cannabich dann als Scholar in die Hofkapelle aufgenommen und 1746 erfolgte schließlich die Ernennung zum Hofmusiker.

Im Oktober 1752 gestattete ihm Kurfürst Carl Theodor zu Studienzwecken einen dreijährigen Italienaufenthalt. So reiste er zunächst nach Rom, wo zu dieser Zeit Niccolò Jommelli wirkte. Ihn begleitete Cannabich auch 1753 nach Stuttgart, da Jommelli dort ein Engagement am württembergischen Hof unter Herzog Carl Eugen annahm. Cannabich wiederum ging erneut nach Italien, um sich in Mailand wohl bei Giovanni Battista Sammartini weiterzubilden.

Ende 1756 oder Anfang des Jahres 1757 kehrte Cannabich nach Mannheim zurück und wurde dort 1758 nach Stamitz' Tod zum Konzertmeister ernannt. 1773 wurde er schließlich – wie Johann Stamitz Jahre vorher – zum Instrumentalmusikdirektor befördert. In diesen Funktionen war er vor allem für die Instrumental- und Ballettmusik zuständig. So komponierte er rund 70 Sinfonien, mehr als 40 Ballette und – in geringerem Umfang – kammermusikalische Werke. Die Zeitgenossen schätzten ihn vor allem als einen der führenden Ballettkomponisten.

Wie auch andere Mannheimer Hofmusiker reiste er mehrfach nach Paris. Bereits Anfang der 1760er Jahre wurden dort Sinfonien von ihm gedruckt und 1772 gewann Cannabich bei einem Pariser Kompositionswettbewerb mit einer Sinfonia concertante.

Nach dem Tod des bayerischen Kurfürsten Max II. Joseph siedelte der Mannheimer Hof aufgrund der Wittelsbacher Erbverträge nach München um. Cannabich folgte dem Kurfürsten dorthin, wo er seine Position in der Hofmusik behielt. Er war für die Einstudierung der Opern zuständig, leitete die wöchentlichen Hofakademien und veranstaltete ab 1783 sogenannte Liebhaberkonzerte, die eine Art bürgerliches Musikleben in München begründeten. In den 1790er Jahren wurde sein Gehalt wie dasjenige aller Hofmusiker gekürzt, was dazu führte, dass Cannabich einige Konzertreisen unternahm. Er verstarb schließlich am 20. Januar 1798 in Frankfurt am Main.

Von seinen Zeitgenossen wurde Cannabich vor allem als der beste Orchestererzieher seiner Zeit gerühmt. So schreibt kein geringerer als Wolfgang Amadeus Mozart während seines Aufenthalts in Mannheim 1778 über ihn: »die subordination, die in diesem orchestre herrscht! – die auctorität die der cannabich hat – da wird alles ernsthaft verrichtet: Cannabich, welcher der beste Director ist den ich je gesehen, hat die liebe und forcht von seinen untergebenen«³ Auch Schubart bestätigt dies: Er schreibt, Cannabich besitze »die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes, und Zucken des Ellenbogens, das größte Orchester in Ordnung zu halten«. Christian Cannabich trug also zum herausragenden Ruf des kurpfälzischen Hoforchesters bei, indem er die vorbildliche Spieldisziplin weiter vorantrieb. Er soll es sogar gewesen sein, der den einheitlichen Bogenstrich einführte.

Neben Sinfonien, Kammer- und Ballettmusik komponierte Cannabich aber auch ein Melodram – das Bühnenwerk **Electra**, das Sie heute Abend hören werden. Er schrieb es 1781, also nach dem Umzug des Hofes nach München, aber für eine Aufführung in Mannheim. Cannabich vertonte dabei einen Text von Reichsherrn Wolfgang Heribert von Dalberg, den Kurfürst Carl Theodor als Intendant des neu gegründeten Nationaltheaters eingesetzt hatte. Von 1775 bis 1777 war nämlich im Zuge der Bestrebungen um ein deutschsprachiges Musiktheater das alte Zeughaus in Mannheim zur deutschen National-Schaubühne umgebaut worden. Entsprechend wurden dort vor allem deutschsprachige Schauspiele und Singspiele aufgeführt, aber auch Melodramen standen prominent auf dem Spielplan.

Es handelte sich dabei um ein neues Genre, dessen Anfänge zwar in Frankreich lagen, das sich aber vor allem im deutschsprachigen Raum in den 1770er Jahren als eigenständige musikdramatische Gattung etablierte. Das Melodram verband auf neuartige Weise gesprochene Sprache mit Instrumentalmusik, wobei die Musik mit der Deklamation abwechselte oder sie auch gleichzeitig untermalte. Dass dies im deutschsprachigen Raum auf

³ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert v. Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, Bd. 2. Kassel u.a. 1962, S. 395.

Begeisterung stieß, verwundert nicht: Die Bemühungen um das Etablieren einer deutschsprachigen Oper hatten immer wieder mit der Meinung zu kämpfen, dass die deutsche Sprache schwerfällig und damit nur schlecht zum Singen geeignet wäre. Das Verwenden gesprochener und eben nicht gesungener deutscher Sprache im Melodram kam diesem ›Problem‹ entgegen.

Im Zentrum steht dabei meist eine Protagonistin (in der Regel eine mythologische Figur der griechisch-römischen Antike), die in ihrem deklamierten Prosamonolog zwischen verschiedenen, schnell wechselnden extremen Emotionen hin- und herschwankt, und das Ganze spitzt sich schließlich zur Katastrophe zu. Auch Wolfgang Amadeus Mozart äußerte sich, nachdem er in Mannheim *Medea* von Georg Anton Benda, dem Komponisten von Melodramen im 18. Jahrhundert, gehört hatte, enthusiastisch über das neue Genre. So schreibt er 1778 an seinen Vater: »in der that – mich hat noch niemals etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut.«⁴

Bei von Dalbergs und Cannabichs Melodram steht im Zentrum Electra, die Tochter Agamemnons und Klytämnestras. Der mythologischen Überlieferung nach wurde König Agamemnon von seiner Frau Klytämnestra und ihrem Liebhaber Ägisth ermordet; Electra brachte ihren Bruder Orest in Sicherheit und dieser nahm als junger Mann Rache, indem er seine Mutter tötete. Electras Rolle wird von den Tragikern unterschiedlich dargestellt – bei Aischylos wird die Ermordung von beiden Geschwistern getragen, bei Sophokles ist Electra aufgrund ihrer Verzweiflung über den vermeintlichen Tod ihres Bruders bereit, die Tat selbst auszuführen, und bei Euripides treibt sie Orest zum Mutttermord.

Von Dalbergs Melodram besteht aus fünf Szenen, wobei die erste Szene einen langen Monolog Electras umfasst. Es ist der Tag der Hochzeit von Klytämnestra und Ägisth – Electra ist von Hass getrieben, würde einerseits gerne fliehen, andererseits hält sie die Erinnerung an die glückliche Zeit mit ihrem Vater zurück. Schließlich erscheint ihr der Schatten ihres Vaters und Electra fasst den Entschluss, dass der Mord gerächt werden müsse und auch sie selbst dies vollziehen würde. In der zweiten Szene überbringt ein Soldat die Nachricht, Orest wäre tot. In größter Verzweiflung lässt Electra sich nicht von Chiron und sanften Chorstimmen trösten (dritte Szene). Sie ist gefangen in Trauer, Hass und Wut, fleht

⁴ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert v. Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch, Bd. 2, Kassel u.a. 1962, S. 506.

die Götter um Rache an und beschließt, zum Hochzeitsfest zu gehen. In der vierten Szene befindet sich Electra im Tempel, wo alles sonderbar ruhig ist. Dann verkündet eine Stimme, dass Electra Rache erhalten wird. Schließlich hört sie die klagende Stimme ihrer sterbenden Mutter, woraufhin Electra zu ihr stürzt und ihren Bruder mit einem von der Tat blutigen Dolch sieht (fünfte Szene). Electra ist glücklich, dass ihr Bruder lebt. Obwohl er ausführte, was sie herbeigesehnt hatte, ist Electra nun angesichts der geschaffenen Tatsache zutiefst bestürzt und fleht zum Schluss die Götter um Erbarmen und Mitleid an. So endet das Melodram mit folgenden Worten Electras: »Armes Geschlecht Agamemmons! – o allmächtige Götter! Habt Mitleid! – Erbarmen!«

Von Dalberg zeichnet hier also eine Electra, die zunächst zwischen Hass auf ihre Mutter und schöner Erinnerung an die glückliche Zeit mit ihrem Vater schwankt, sich dann dazu entschließt, den Mord am Vater zu rächen, und schließlich – nachdem dies geschehen ist – in größter Verzweiflung zurückbleibt.

Cannabich geht auf die verschiedenen Handlungsmomente und unterschiedlichen Facetten des emotionalen Zustandes Electras in seiner Vertonung genau ein. Das Bühnenwerk beginnt mit einer *Introduzione* in c-Moll, die in ihrer dreiteiligen Anlage mit dem Tempowechsel langsam–schnell–langsam an eine französische Overtüre erinnert und einen reinen musikalischen Satz ohne gesprochene Sprache darstellt. In ihrem Charakter stimmt sie auf die folgende Handlung ein – vor allem weil musikalisches Material erklingt, das im weiteren Verlauf des Melodrams immer wieder aufgenommen wird. So komponierte Cannabich punktierte und synkopische Rhythmen, Sechzehntelketten und chromatische Linien, die nach der *Introduzione* immer wieder bei, vor und nach den von Hass und Rache getriebenen Passagen Electras erklingen.

Nach der Overtüre findet dann die für das Melodram typische neuartige Kombination von gesprochener Sprache und Instrumentalmusik statt. Cannabich komponierte dabei mehrere Sätze (und auch Sätze, die noch einmal von Tempowechseln geprägt sind), wobei die einzelnen Szenen unterschiedlich viel Raum einnehmen. Wie bei von Dalbergs Dichtung erhält die erste Szene aufgrund ihrer Länge ein großes Gewicht – Cannabich verstärkt dies noch, indem zwischen den gesprochenen Abschnitten auch längere Abschnitte Instrumentalmusik erklingen. Die Vertonung der zweiten Szene wiederum ist von einem raschen Wechsel zwischen Text und Musik geprägt, was der Aufgewühltheit Electras angesichts des vermeintlichen Todes ihres Bruders entspricht. Die fünfte Szene hingegen schließt Cannabich sofort an die vierte Szene an: Electra hört die Stimme ihrer sterbenden

Mutter und stürzt dort hin, wo sie ihren Bruder mit dem Schwert sieht – musikalisch wird dies verbunden, indem dies in einem Satz vertont wird.

Von den düsteren Passagen rund um Hass, Wut und Verzweiflung hebt sich beispielsweise deutlich die Musik um die glücklichen Erinnerungen der Protagonistin ab: In der ersten Szene erklingt ab der Stelle, an der Electra von »Wonnevoller Ort, wo Jugendjahre einst selig dahinflossen« spricht, eine kantable Melodie in den Flöten, die diese Stimmung – die schöne Erinnerung an vergangene Jahre – widerspiegelt. Der musikalische Abschnitt ist immer wieder von kurzen lautmalerischen Abschnitten durchsetzt. So hört man etwa bei dem Vers »Vögel brachten dir Lieder zum Willkomm« zur Imitation des genannten Vogelgesangs rasche Bewegungen in den Piccolo-Flöten und bei »Zephyr wehten dir liebliche Düfte zu« ist eine Aufwärtsbewegung vorgesehen, die dynamisch, also in der Lautstärke, gesteigert werden soll.

Charakteristikum des Melodrams ist eigentlich die gesprochene Sprache. Dennoch finden sich in *Electra* auch kurze Abschnitte mit gesungenem Text, die deswegen umso mehr auffallen. Dies ist schon von von Dalberg im Libretto so angelegt: In der dritten Szene sieht er drei Mal einen lieblichen, sanften Chorgesang vor, der Electra in ihrer Verzweiflung angesichts des vermeintlichen Todes ihres Bruders trösten soll. Cannabich vertont die Chorpässagen in einem $\frac{3}{4}$ -Takt, der Gesang erklingt in hoher Lage (Sopran- und Altstimmen) und wird kombiniert mit einer kantablen Melodie in den Klarinetten. So kontrastiert dies deutlich zu den Abschnitten mit Electras Sprechtext, die zudem von Tonrepetitionen und dynamischen Gegensätzen geprägt sind – Electra ist in Wut und Hass gefangen; Positives kann sie nicht an sich heranlassen. Lediglich die Klarinettenmelodie wird in einem Abschnitt Electras als musikalische Idee aufgegriffen – nämlich als sie von einem »traurig Grablied« spricht.

Auf das schreckliche Geschehen am Ende geht Cannabich in seiner Vertonung ebenfalls subtil ein: Zum Schluss nach dem Tod der Mutter erklingen wieder ein synkopischer Rhythmus und chromatische Bewegungen, aber zugleich auch dynamische Kontraste, abwärts gerichtete, seufzerartige Motive und melodische Wendungen in den Klarinetten (und später Bassinstrumenten), die die Verzweiflung Electras wegen des Muttermords, den sie sich erst wünschte und der ihr dann angesichts der geschaffenen Tatsache die Grausamkeit vor Augen führt, geradezu hörbar macht.

Text und Vertonung sind also beim Melodram *Electra* eng verzahnt, sie stehen in einer permanenten Wechselwirkung. Und der zum Teil sehr rasche Wechsel zwischen gesprochenem Text und Instrumentalmusik – manchmal sogar in halbtaktigem Abstand – erfordert eine äußerst konzentrierte Ausführung der Musiker – vermutlich hatte Cannabich

beim Komponieren das disziplinierte Orchester des Kurfürsten Carl Theodor vor Augen – so wie der Komponist es nach Aussagen der Zeitgenossen selbst geleitet haben soll.

Nun bedanke ich mich für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen viel Vergnügen im Konzert!

Literatur zur kurpfälzischen Schule, Christian Cannabich und Johann Stamitz (Auswahl):

Finscher, Ludwig; Pelker, Bärbel; Thomsen-Fürst, Rüdiger: Art. »Stamitz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 1301–1314.

Hörner, Stephan: Art. »Cannabich«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Kassel u.a. 1999, Sp. 87–96.

Leopold, Silke: »Die ›Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst‹. Carl Theodor und die Mannheimer Hofmusik«, in: *Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa. Begleitband zur 2. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen*, hg. v. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg durch Alfried Wiczorek, Bernd Schneidmüller et al, Regensburg 2013 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim 60), S. 297–303.

Pelker, Bärbel: »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Schwetzingen 2014, (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), S. 195–366, Online-Publikation: <http://www.hof-musik.de/PDF/SSH1.pdf>.

Dies.: »Ein ›Paradies der Tonkünstler? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor«, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?. Kongressbericht Mannheim 1999*, hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt 2002, (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8), S. 9–33.

Dies.: »Mannheimer Schule«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1645–1662.

Schwarz-Danuser, Monika: Art. »Melodram«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 67–99.