



Sarah-Denise Fabian

**Christian Cannabich. Electra**  
**Johann Stamitz. Klarinettenkonzert B-Dur**

Programmhefttext für das Konzert

am 24. Februar 2019

in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart  
der Hofkapelle Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius



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

### **Christian Cannabichs Melodram *Electra* (1781)**

»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 wirckung thut«<sup>1</sup> – So schreibt Wolfgang Amadeus Mozart aus Mannheim am 12. November 1778 an seinen Vater Leopold Mozart begeistert über das damals neue Bühnengenre ›Melodram‹. Nachdem in Mannheim das alte Zeughaus von 1775 bis 1777 zur deutschen National-Schaubühne, dem Nationaltheater, umgebaut und 1778 der Reichsherr Wolfgang Heribert von Dalberg als Intendant der neuen Bühne von Kurfürst Carl Theodor eingesetzt worden war, standen dort nämlich prominent auch die neuen Melodramen auf dem Spielplan. 1778 wurde unter anderem Georg Anton Bendas *Medea* in Mannheim gespielt, deren Aufführung Mozart von dem neuen Genre überzeugte.

Mit seinen Anfängen in Frankreich etablierte sich das Melodram vor allem im deutschsprachigen Raum in den 1770er Jahren als eigenständige musikdramatische Gattung. Die damals neuartige Verbindung von gesprochener Sprache mit Instrumentalmusik traf hier den Nerv der Zeit: 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. Benda setzte dabei mit seinen Melodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* im Prinzip die Erwartungen an die neue Gattung fest: Die Protagonistin (meist eine mythologische Figur der griechisch-römischen Antike) schwankt in ihrem deklamierten Prosamonolog zwischen verschiedenen, schnell wechselnden extremen Emotionen hin und her und das Ganze spitzt sich schließlich zur Katastrophe zu. Die Musik wechselt dabei mit der Deklamation oder untermalt sie gleichzeitig.

Auch Christian Cannabich – zunächst Konzertmeister, dann Instrumentalmusikdirektor am Hof Carl Theodors – setzte sich mit dem neuen Genre des Musiktheaters auseinander. Cannabich, der sonst vor allem Sinfonien, Kammer- und Ballettmusik komponierte und unter den Zeitgenossen insbesondere den Ruf eines herausragenden Orchestererziehers genoss, vertonte 1781 mit dem Bühnenwerk *Electra* einen Text des Mannheimer Intendanten von Dalberg. Wie schon der Titel verdeutlicht, steht im Zentrum *Electra*, Tochter des Agamemnon

---

<sup>1</sup> 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.

und der Klytämnestra. 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 – als treibende Kraft bis hin zur Tat Mittragende.

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

Cannabich geht darauf in seiner Vertonung genau ein: Schon in der *Introduzione*, der Ouvertüre, in c-Moll klingen punktierte und synkopische Rhythmen, Sechzehntelketten und chromatische Linien an, die im weiteren Verlauf immer wieder bei, vor und nach den von Hass und Rache getriebenen Passagen Electras erklingen. Davon hebt sich beispielsweise deutlich die Musik rund um die glücklichen Erinnerungen der Protagonistin ab: Eine kantable Melodie in den Flöten spiegelt diese Stimmung wider – durchsetzt von kurzen lautmalerischen Abschnitten wie etwa dem Imitieren des genannten Vogelgesangs durch rasche Bewegungen in den Piccolo-Flöten. 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 geradezu hörbar machen.

### **Johann Stamitz' Klarinettenkonzert in B-Dur**

Etwas Neues stellt auch das Klarinettenkonzert in B-Dur dar. Es wird nämlich als das erste Konzert für Klarinette angesehen – für das jüngste der Holzblasinstrumente, dessen Ton sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts vom Trompetenhaften zum Gesanglichen, Empfindsamen wandelte. Das Klarinettenkonzert in B-Dur kann mit ziemlicher Sicherheit Johann Stamitz zugeschrieben werden, dem Konzertmeister und späteren Instrumentalmusikdirektor am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Er galt schon zu Lebzeiten vielen als der geistige Kopf der sogenannten ›Mannheimer Schule‹ und ihm kommt vor allem durch das Etablieren der Konzertsinfonie im Sinne einer repräsentativ-unterhaltenden Orchestermusik musikgeschichtliche Bedeutung zu.

Typisch Stamitz, typisch ›Mannheimerisch‹ ist auch der Beginn des Klarinettenkonzerts: Das *Allegro* beginnt mit einem Tutti-Akkordschlag, der sofort die Aufmerksamkeit fesselt. Dem klangstarken Anfangsmotiv folgt dann kontrastierend eine deutlich ruhigere seufzerartige Motivik. Die Klarinette greift wenig später mit ihrem Einsatz das thematische Anfangsmaterial auf, allerdings stehen relativ bald virtuose Figurationen im Vordergrund. Wie für ein Solokonzert typisch gibt es sowohl im Kopfsatz als auch im Finalsatz (*Presto*) immer wieder Passagen, bei denen der Solist mit raschen Sechzehntel- oder triolischen Bewegungen, die meist die tiefen und hohen Register durchschreiten, virtuos hervortritt. Auch das *Adagio* ist von ausgedehnten Solo-Abschnitten geprägt, wobei hier insgesamt ein kantablerer Gestus vorherrscht.

### **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.