

**DOCH FÜHL' ICH'S HIER WIE**

**FEUER  
BRENNEN**

„DOCH FÜHL' ICH'S HIER WIE FEUER BRENNEN“

# HITZE UND KÄLTE IN DER MUSIK VOR 1800

JOACHIM STEINHEUER

**„Dochühl' ich's hier wie Feuer brennen, soll die Empfindung Liebe sein?“ Wie in Taminos Bildnisarie in Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“ werden in der Kunst bereits seit der Antike Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Verzweiflung oder Hass gerne metaphorisch als Hitze, Feuer und Glut oder Kälte, Schnee und Eis dargestellt. Welche Möglichkeiten hat die Musik, Hitze und Kälte als metaphorisch dargestellte Empfindungen wie auch als tatsächliche Naturereignisse nachzuzeichnen oder sinnbildlich zu verdeutlichen? Ein Blick auf Beispiele der Musik vor 1800.**

# T

Tamino in Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“ ist ein Kind des 18. Jahrhunderts: Gerade erst vor der tödlichen Bedrohung durch die giftige Schlange errettet, beobachtet er mit geradezu aufgeklärt wissenschaftlichem Staunen, wie sich ihm angesichts von Paminas Bildnis das „Herz mit neuer Regung füllt“. Aufgrund der Neuartigkeit dieser Herzensbewegung vermag er „dies Etwas“ zwar zunächst nicht auf den Begriff zu bringen, doch da er es in seiner Brust „wie Feuer brennen“ fühlt, wagt er unverzüglich eine kühne Hypothese: „Soll die Empfindung Liebe sein?“ Nur um im nächsten Vers sogleich die ihm selbst unmittelbar evidente Antwort zu präsentieren, die keiner weiteren Verifizierung zu bedürfen scheint: „Ja, ja, die Liebe ist's allein!“ Der anschließend geäußerte Wunsch, Pamina finden zu können und leibhaftig vor sich stehen zu sehen, lässt den in Liebesdingen noch unerfahrenen Jüngling ein weiteres Mal für einen Moment fragend innehalten, was er dann tun würde? Doch dann ruft er sogleich mit Entschiedenheit aus, er werde sie „voll Entzücken / an diesen heißen Busen drücken“, worauf sie – auch dies weiterhin im Konjunktiv – ihm ohne Frage auf ewig angehören würde. Tamino lernt in dieser Situation rasch, er muss dabei nur seiner inneren Natur folgen, die ihn gleichermaßen Begrifflichkeit wie potenzielles Handeln lehrt, doch braucht es dann noch den ganzen Verlauf der von manchen Widrigkeiten und Prüfungen geprägten Opernhandlung, bis seine und, wie sich zeigen wird, auch Paminas Wünsche tatsächlich in Erfüllung gehen.

Lässt sich Taminos inneres Feuer auch musikalisch darstellen? Oder noch weitergehend gefragt: Inwieweit und in welcher Weise ist Musik imstande, Phänomene wie Hitze und Feuer oder umgekehrt auch Kälte und Eis nachzuzeichnen oder sinnbildlich zu verdeutlichen?

### Weitverbreiteter literarischer Topos

Im Falle der Bildnisarie („Dies Bildnis ist bezaubernd schön“) unternimmt Mozart in seiner Vertonung auf den ersten Blick keinen unmittelbar nachvollziehbaren Versuch einer mimetischen Darstellung des Feuers, das der Prinz in seiner Brust verspürt, er ist weit eher an der Zeichnung von dessen aufkeimender Liebe interessiert. Die Überraschung beim Anblick des Bildnisses unterstreicht Mozart, indem er den Sänger die ersten beiden Verse fast

# „Bereits bei Sappho sind Feuer sowie Kälte und Zittern als körperliche Manifestationen des von starker Eifersucht geprägten Außer-sich-Seins des lyrischen Ichs zu verstehen.“

unbegleitet vortragen lässt und durch einen Sextsprung in die hohe Tenorlage (von „dies“ zu „Bildnis“) nachdrücklich hervorhebt. Harmonisch steht die Passage klar in der Grundtonart Es-Dur, doch streift die Melodie der Singstimme den Grundton merkwürdigerweise nur einmal eher beiläufig, ganz so, als sei der Sänger ein Stück weit dem Boden der Tatsachen entrückt. Auf „Götterbild“ wird der Sprung in der Singstimme dann sogar noch zur kleinen Septime ausgeweitet und zusätzlich durch ein Orchester-Sforzato und einen Septakkord unterstrichen.

Die Antwort auf Taminos Frage in der zweiten Strophe, ob die unbekannt empfundene Liebe sei, lässt Mozart motivisch durch die Klarinetten und Fagotte zweimal vorwegnehmen; sie wird dem Sänger damit gleichsam in den Mund gelegt. Die gesamte dritte Strophe ist dann durch einen vorwärtsdrängend pulsierenden Orgelpunkt auf der Dominante B geprägt, die Singstimme füllt nun in einem stufenweisen Gang aufwärts melodisch die gleiche Septime aus, die schon bei „Götterbild“ als Sprung erklingen war. Dabei unterstreichen die ersten Violinen das Vorwärtsdrängen dieser Passage noch, indem sie den Septimgang in doppelt so rascher Zweiunddreißigstel-Bewegung umspielen und auch hier das Motiv bereits einmal vor Einsatz der Singstimme vorwegnehmen. Für die Frage „Was würde ich?“ verwendet Mozart noch einmal den gleichen dominantischen Septakkord wie schon bei „Götterbild“, doch lässt er hier im Anschluss daran einen ganzen Takt Generalpause folgen, bevor

nun mit der Rückkehr in die Grundtonart Tamino sich ausmalt, wie er Pamina entzückt an sich drücken würde. Mozart greift hier nicht nur den pulsierenden Orgelpunkt aus der dritten Strophe auf, sondern lässt zusätzlich in den Bratschen vier Takte lang ein eintaktiges Ostinato in Zweiunddreißigstel-Bewegung erklingen, das vielleicht an dieser Stelle sogar das von den hohen und tiefen Streichern gleichsam umschlossene „Feuer“ im „heißen Busen“ des Jünglings andeuten soll. Doch zeigt sich dieses Feuer musikalisch nicht plakativ, sondern ist eher subkutan im Orchestersatz verborgen.

Mit der Metapher des Feuers, das Tamino im heißen Busen brennt, greift Mozarts Librettist Emanuel Schikaneder auf einen seit der Antike weitverbreiteten literarischen Topos zurück. Hitze, Feuer und Glut wie auch Kälte, Schnee und Eis wurden nicht nur als faktisch wahrnehmbare Begebenheiten mit messbaren Temperaturen und physikalischen Gesetzmäßigkeiten angesehen, sondern häufig ebenso metaphorisch für psychische Erfahrungen verwendet. Bereits im 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung verwendete die Dichterin Sappho in einem ihrer berühmtesten Gedichtfragmente, das in der poetischen Abhandlung des Autors Pseudo-Longinus „Über das Erhabene“ überliefert ist, am Anfang der dritten und vierten Strophe die Gegenüberstellung von Feuer sowie Kälte und Zittern. Diese sind hier als körperliche Manifestationen des von starker Eifersucht geprägten Außer-sich-Seins des

lyrischen Ichs zu verstehen, die durch die Beobachtung des Gesprächs einer begehrten jungen Frau mit einem Mann ausgelöst wurden. In der Übersetzung von Walter Jens lautet die zweite Gedichthälfte wie folgt:

Ein Feuer zuckt unter der Haut, / brennt und brennt, /  
und prickelt jäh und süß. / Über die Augen sinken, /  
schwarz und dicht, / Schleier, / die Ohren dröhnen, /  
Sturmwind braust, / und ich bin taub.

Kalter Schweiß bedeckt meinen Leib, / Zittern erfasst  
mich, / ich schaue mich an: / Bleicher als Gras, das ver-  
welkt, / ist das Spiegelgesicht. / Ganz nah der Tod. / Ich  
liebe / und glaube zu sterben. / Und muss es ertragen.

Bereits Pseudo-Longinus rühmte die Intensität der dargestellten Emotionen und wie Sappho einander widersprechende Wahrnehmungen hier gezielt miteinander verbindet. Den Zustand des lyrischen Ichs benannte er in seinem Kommentar zudem dezidiert als Liebeswahnsinn. Catull nahm dieses Gedicht zum direkten Vorbild für sein eigenes, nun an seine Muse Lesbia gerichtetes „Carmen 51“, und zwar sowohl formal im Aufgreifen der sapphischen Odenstrophe wie auch in der konkret verwendeten poetischen Metaphorik. Ganz unmittelbar auf Sapphos Vorlage bezog sich auch Theokrit in seiner zweiten Ekloge, in der die eifersüchtige Simaitha den untreuen Delphis mit Zaubermitteln zurückzugewinnen sucht. Hier wird in einer Passage die von Eros entzündete Liebesglut sogar dezidiert als noch heißer als jene reale Glut beschrieben, mit welcher der Feuer- und Schmiedegott Hephaistos umzugehen pflegt.

#### Wirkungsvolle musikalische Chiffren

Verschiedene Übersetzungen von Sapphos Gedicht sind zu unterschiedlichen Zeiten in Musik gesetzt worden, die zitierte Übersetzung von Walter Jens legte etwa Aribert Reimann im zweiten der „Drei Gedichte der Sappho“ für Sopran und neun Instrumente zugrunde, die bei der Expo in Hannover im Jahre 2000 uraufgeführt wurden. Schon 300 Jahre zuvor veröffentlichte der englische Komponist John Blow (1649–1708) in seinem „Amphion Anglicus“ aus dem Jahre 1700 seine Vertonung einer anonymen englischen Textfassung mit dem Anfangsvers „Happy the man who languishing does sit“, deren beide letzten Strophen wie folgt lauten:

4. Oh! now I burn; the subtle flame does rise  
thro' ev'ry Vein, and fixes in my Eyes;  
the day to me seems but a misty light;  
My hearing, as confus'd too, as my sight:

5. Now a cold sweat my trembling limbs bedew;  
and like a wither'd plant my Visage shews;  
pale, cold and speechless, without breath I lye,  
in the sweet transports of my soul, I die.

4. Oh, wie ich brenne nun! Die kaum merkliche Flamme steigt / hinauf durch jede Ader, und hält dann in meinen Augen inne. / Der Tag erscheint mir bloß als ein verschwommenes Licht, / mein Hören, es ist ebenso verwirrt wie auch mein Sehen.

5. Als Tau bedeckt nun kalter Schweiß die zitternden Glieder, / und wie eine welke Pflanze zeigt mein Antlitz sich. / Bleich, kalt und sprachlos liege ich darnieder ohne Atem, / und in den süßen Verzückungen meiner Seele muss ich sterben.

In seiner den fünf Textstrophen korrespondierenden fünfteiligen Vertonung für eine Singstimme mit Generalbassbegleitung arbeitet John Blow zur Zeichnung der vielfältigen, oft rasch wechselnden Affekte mit häufigen Kontrasten von Tonart beziehungsweise Tongeschlecht, der Änderung von Tempovorzeichnungen und Satzcharakteren sowie vor der letzten Strophe zusätzlich mit einem Wechsel der Taktart. So wendet sich der mit der Vorschrift „Slow“ zweimal vortragene erste Halbvers der vierten Strophe „Oh! now I burn“ von der Haupttonart F-Dur nach f-Moll, die Umsetzung der folgenden anderthalb Verse besteht demgegenüber aus rasch deklamierten C-Dur-Dreiklangsbrechungen mit der Tempovorschrift „Brisk“, während die nächsten beiden Verse wieder „Slow“ zu singen und unerwartet nach A-Dur gewendet sind. Für die abschließend noch einmal insgesamt zu wiederholende, hochexpressive letzte Strophe schreibt Blow dann erstmals im Stück einen langsamen Dreiertakt vor. Durch die Wahl einer durchgehenden Viertelbewegung in der Continuostimme mit überwiegend absteigendem Gestus, erneute harmonische Ausweichungen nach c-Moll, f-Moll und b-Moll, chromatische Einfärbungen auf „cold“ sowie eine zweitaktige, irregulär punktierte Achtelkette auf „trembling“ erfindet er hier wirkungsvolle musikalische Chiffren für die Umsetzung der Strophe insgesamt wie auch einzelner hervorgehobener Worte, nicht zuletzt für die Kälte und das dadurch ausgelöste Zittern. Mit diesen häufigen, flexibel auf den Text reagierenden Änderungen in den unterschiedlichsten Parametern näherte John Blow, durchaus in Übereinstimmung mit der Einschätzung des Pseudo-Longinus, dass hier Liebeswahnsinn dargestellt sei, seine Vertonung von Sapphos Gedicht dem Typus des sogenannten Mad Songs an, wie er im späten 17. Jahrhundert in England eine Blüte erlebte.

#### Vielfältige Metaphern

Ein weiteres Beispiel hierfür bildet auch Henry Purcells „Let the dreadful engines of eternal will“, komponiert im Todesjahr des Komponisten (1695) für den Anfang des vierten Akts in Thomas D'Urfey's „The Comical History of Don Quixote“, einer sehr freien, dramatisierten Version des Romans von Cervantes. Das Stück ist ein Monolog des aus Liebe wahnsinnig gewordenen Edelmanns Cardenio, dem Don Quixote und Sancho Pansa im Gebirge begegnen.



**DR. JOACHIM STEINHEUER** forscht und lehrt seit 1996 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, seit 2007 als Akademischer Direktor. Zuvor war er nach einem Studium der Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Heidelberg und Paris (Frankreich) und einem anschließenden Musikwissenschaftsstudium in Berlin und Paderborn ab 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der italienischen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sowie Aspekten der europäischen und amerikanischen Musikkultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seit 20 Jahren leitet er am Musikwissenschaftlichen Seminar die „Marionettenoper“, bei der Studierende gemeinsam mit Lehrenden auf einer eigenen Bühne mit selbst gebauten Figuren jährlich wechselnde Stücke aufführen. Joachim Steinheuer ist zudem seit 2011 künstlerischer Leiter des Musikfestivals „Musica Insieme Panicale“ in Umbrien (Italien).

Kontakt: joachim.steinheuer@zegk.uni-heidelberg.de

Cardenio glaubt fälschlich, die von ihm geliebte Lucinda habe ihn verraten und sei die Ehe mit einem Grafensohn eingegangen, der einmal sein engster Freund war. Seitdem lebt er als wilder Mann im Gebirge, und nichts und niemand ist vor seiner unberechenbaren Raserei sicher – fraglos hatte für die Figur des Cardenio schon bei Cervantes der Liebeswahnsinn des rasenden Roland bei Ariosto Pate gestanden. Über weite Strecken arbeitet d'Urfeys umfangreicher Text für Cardenios Monolog mit vielfältigen Metaphern, die durchgängig auf der Gegenüberstellung von Hitze und Kälte beruhen, so exemplarisch bereits im ersten Textabschnitt:

*Let the dreadful engines of eternal will,  
the thunder roar and crooked lightning kill,  
my rage is hot as theirs, as fatal too,  
and dares as horrid execution do.  
Or let the frozen North its rancour show,  
within my breast far greater tempests grow;  
despair's more cold than all the winds can blow.*

*Lass die schrecklichen Waffen des ewigen Willens, / den Donner brüllen und den zackigen Blitz töten, / meine Wut ist heiß wie ihre, und ebenso verhängnisvoll, / sie ist so kühn wie die fürchterlichste Vollstreckung! / Lass andernfalls den eisigen Nordwind seinen Groll zeigen, / in meiner Brust entstehen noch weit heftigere Stürme, / denn die Verzweiflung ist kälter, als alle Winde blasen können.*

In den ersten vier Versen vergleicht Cardenio seine Wut mit den zerstörerischen Gewalten von Donner und Blitz, denen sie sowohl hinsichtlich ihrer Hitze als auch ihrer tödlichen Wirkungen vergleichbar sei. Die Verse 5 bis 7 stellen dagegen den eisig kalten Nordwind vor, der noch von den Stürmen in Cardenios Innerem übertroffen werde, da die Verzweiflung („despair“) noch kälter sei als alle Winde zusammengenommen. Durchgängig ordnet Purcell in seiner Vertonung dem Bereich der Hitze die Dur-Tonarten F-Dur und C-Dur, dem Bereich der Kälte insbesondere die Moll-Tonart f-Moll zu. Dies wird mehrfach durch expliziten Wechsel der Tonartenvorzeichnung für einzelne Abschnitte deutlich gemacht, so erstmalig nach den ersten vier Versen in F-Dur, wo ein kurzes Zwischenspiel in der Continuostimme zum ersten f-Moll-Abschnitt für die drei Folgeverse hinleitet. Mit vielfältigen Mitteln sucht Purcell darüber hinaus, den Text in ganz plastischer Weise umzusetzen: mit ausgedehnten, raschen melismatischen Passagen auf hervorgehobenen Einzelworten wie „thunder“, „crooked“, „rancour“ oder „greater“, einem durchweg großen Ambitus der Singstimme mit häufigem Wechsel der Lage und gelegentlich großen Sprüngen wie etwa dem Dezimsprung zwischen „horrid“ und „and dares“, häufigem Wechsel im Deklamationstempo und Vielfalt der rhythmischen Gestaltung sowie nicht zuletzt gezieltem Einsatz von dissonanten Wendungen, insbesondere auf den Worten „fatal“ und „despair“. Auch die anschließenden Teile von Cardenios

Monolog sind in ähnlich prägnanter Weise vertont, so dass insgesamt eine höchst vielgestaltige Komposition entsteht, die den unkontrollierten Wechsel der Affekte und damit den Wahnsinn Cardenios eindrucksvoll hervortreten lässt.

Neben den bereits dargestellten Beispielen ließen sich noch weitere Linien jener literarischen Tradition nachzeichnen, in der Hitze und Kälte, Feuer und Eis als Metaphern für Liebeserfahrungen eingesetzt wurden. In Francesco Petrarcas „Canzoniere“ wie auch bei den italienischen und europäischen Petrarkisten des 16. und 17. Jahrhunderts spielt dieser metaphorische Komplex eine wichtige Rolle und führt zu vielfältigen, nicht selten gezielt antagonistischen oder auch paradoxen Formulierungen, noch pointierter dann sogar bei Giovanni Battista Marino und seinen konzeptistischen Nachfolgern. Trotz der intensiven musikalischen Rezeption vieler dieser Gedichte in einer großen Zahl von Madrigalen und Arien scheint es kaum zur Herausbildung einer konkret greifbaren musikalischen Topik hierfür gekommen zu sein: Für Kälte und Eis findet sich häufig verlangsamte Bewegung, nicht selten in Verbindung mit dissonanten Vorhaltbildungen oder Chromatik, für Hitze und Feuer dagegen umgekehrt rasche, zum Teil ausgedehnte melismatische Bewegung. Doch konnten Vorhaltbildungen wie auch Melismen in durchaus vergleichbarer Weise noch in einer Vielzahl von anderen semantischen Kontexten eingesetzt werden, insofern handelt es sich dabei nicht um wiedererkennbare, vom Kontext einer bestimmten Komposition unabhängige und damit feststehende Motivbildungen.

### Tonrepetitionen als Zittern

Nur in einem einzigen Fall der Darstellung von Kälte und Frost wurde eine konkrete musikalische Idee von unterschiedlichen Komponisten aufgegriffen und damit zu einer Art von musikalischem Topos. In Jean-Baptiste Lullys tragédie en musique „Isis“ auf ein Libretto von Philippe Quinault aus dem Jahre 1677 steigt auf Befehl Junos eine Furie aus der Unterwelt empor, die den Auftrag erhält, die verhasste Rivalin Isis aus Rache für ihre Liebe zu Jupiter an die schrecklichsten Orte der Welt zu führen. Zu Beginn des vierten Aktes gelangen beide an den eisigsten Ort in Skythien („l'endroit le plus glacé de la Scythie“), wie es im Libretto heißt, wo sie von einem Chor frierender Einwohner mit den Worten begrüßt werden:

*L'hiver qui nous tourmente  
S'obstine à nous geler,  
Nous ne sçaurions parler  
Qu'avec une voix tremblante.*

*Der Winter, der uns peinigt,  
beharrt darauf, uns frieren zu lassen.  
So können wir nicht sprechen  
als mit zitternder Stimme.*

Lully verwendet für das im Text angesprochene Sprechen mit zitternder Stimme eine musikalische Chiffre, die aus repetierten, auf einer Silbe zu singenden Achtelnoten besteht und im ganzen Stück eingesetzt wird. In dem gänzlich homophonen Satz überwiegen Gruppen von je zwei repetierten Achteln pro Silbe, doch kommt es besonders an Versenden auch zu Wiederholungen von vier oder fünf Noten. Dadurch entsteht eine sehr ungewöhnliche, zwar gleichmäßige, aber gewissermaßen ständig stockende Art der Deklamation, durch die das von der Kälte verursachte Zittern sinnbildlich verdeutlicht wird. Lully war nicht der Erfinder solcher Tonrepetitionen für Zittern – einzelne Stellen finden sich nicht selten auf bestimmten Worten in unterschiedlichsten Kompositionen vor allem in Italien, wie etwa auf „et tremebat“ im einstimmigen „Stabat mater“ von Giovanni Felice Sances aus dem Jahre 1638. Doch war Lully der Erste, der dieses Stilmittel für einen wenn auch kürzeren vollständigen musikalischen Satz verwendete. Auch bei folgenden knappen Einwüfen des Chores im weiteren Verlauf der Szene setzte Lully diese Technik als Mittel der Charakterisierung ein, so dass die ganze Szene dadurch geprägt war.

Henry Purcell muss diesen Chor aus Lullys „Isis“ gekannt haben, denn als er 1691 seine Bühnenmusik für „King Arthur“ von John Dryden komponierte, griff er in „The Frost Scene“ in der zweiten Szene des dritten Aktes gezielt darauf zurück. Der Zauberer Osmond lässt einen „Prospect of Winter in Frozen Countries“ auf der Insel Island erscheinen, vor dem Amor auftritt und den allegorischen Cold Genius dazu auffordert, aufzuwachen und sich seiner Macht zu unterwerfen. Es folgt eine der berühmtesten musikdramatischen Szenen des 17. Jahrhunderts: Das langsame Erwachen des Cold Genius wird vorbereitet von einem Prelude in c-Moll, bei dem alle Streicher zunächst Gruppen von vier repetierten, mit sogenanntem Bogenvibrato auszuführenden Achteln spielen. Nach acht Takten setzt die vokale Bassstimme mit einem ebenfalls auf acht Takte ausgedehnten, fast durchgängig chromatischen Oktavgang aufwärts ein, der das allmähliche Erwachen und Aufstehen der Figur symbolisiert. Dabei werden die ersten drei der folgenden Verse vorgetragen und in Anlehnung an Lully meist zwei oder drei, an einer Stelle sogar sieben repetierte Achtel auf einer Textsilbe gesungen.

What Power art thou, who from below,  
Hast made me Rise, unwillingly and slow,  
From Beds of Everlasting Snow!  
Sees't thou not how stiff, and wondrous old  
Far unfit to bear the bitter Cold,  
I can scarcely move, or draw my Breath:  
Let me, let me Freeze again to Death.

Was für eine Macht bist Du, die Du mich aus der Tiefe /  
hast aufstehen lassen, ganz gegen meinen Willen und  
langsam, / aus einer Bettstatt von immerwährendem  
Schnee? / Siehst Du nicht, wie ich, steif und wundersam

„Für Kälte und  
Eis findet sich häufig  
verlangsamte  
Bewegung, für Hitze  
und Feuer dagegen  
umgekehrt rasche,  
zum Teil ausge-  
dehnte melismatische  
Bewegung.“

gealtert, / ganz ungeeignet, die bittere Kälte zu ertragen,  
mich kaum rühren oder Atem holen kann? / Lass mich,  
lass mich doch wieder gefrieren zu Tode!

In den beiden mittleren Abschnitten für die drei Folgeverse erreicht die Singstimme sogar die kleine Terz über der Oktave in hoher Lage, doch schließt sich für den letzten Vers ein stufenweiser Dezimgang abwärts an, mit dem der Cold Genius wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Dieselbe Technik der Tonrepetitionen verwendet Purcell noch ein weiteres Mal im weiteren Verlauf der Szene für den Chorus of Cold People, und sogar der anschließende Tanz basiert auf den gleichen Figurationen.

#### Wiederverwendbarer musikalischer Topos

Ob Antonio Vivaldi Lullys „Isis“ oder Purcells „King Arthur“ gekannt hat, ist mehr als fraglich. Dennoch findet sich zu Beginn des ersten Satzes seines bekannten Violinkonzerts mit dem Titel „L'inverno“, dem vierten Konzert aus „Le quattro stagioni“, eine Passage, die deutlich macht, dass

in der Zwischenzeit die bei Lully und Purcell anzutreffende Motivik zu einem wiederverwendbaren musikalischen Topos für Zittern in der Kälte geworden war, wie der Anfangsvers des zugehörigen programmatischen Sonetts unmissverständlich deutlich macht.

Agghiacciato tremar tra nevi argenti  
Al Severo Spirar d' orrido Vento,  
Correr battendo i piedi ogni momento;  
E pel Soverchio gel batter i denti;

Frostiges Zittern im eiskalten Schnee,  
dabei bläst streng ein schrecklicher Wind,  
beim Laufen schlagen die Beine ständig gegeneinander  
und vor bitterer Kälte klappern die Zähne.

Der erste Vers schildert das durch den eisigen Frost hervorgerufene Zittern im tiefen Schnee, und Vivaldi ordnet diesen Worten das Anfangsritornell des ersten Satzes für die Tutti-Gruppe der Streicher zu. Zunächst setzt der Bass auf dem Grundton von f-Moll mit repetierten, staccato auszuführenden Achtelnoten allein ein, doch mit den Folgeinsätzen der anderen Stimmen baut sich ein herb dissonanter Sekundakkord auf, der durch die zusätzlichen Triller auf jeder Note in der Solovioline ab Takt 4 klanglich zusätzlich verfremdet wird. Besonders die Unterstimmen bewegen sich dabei in einem sehr engen Ambitus, der Bass nur in Halbtonschritten, und die fortlaufenden Dissonanzketten werden erst in Takt 12 für den Einsatz des ersten Solos mit einer regelrechten Kadenz abgeschlossen. Dieses Eingangsrifornell erklingt im weiteren Verlauf des Satzes zwischen den verschiedenen Soloepisoden nur bruchstückhaft und wird im Schlussritornell, wo nun statt des Zitterns das im vierten Vers benannte Klappern der Zähne vor Kälte dargestellt werden soll, zu Sechzehntel- beziehungsweise Zweiunddreißigstelrepetitionen beschleunigt, so dass es nun in stark transformierter Form erklingt. Auch in den weiteren Sätzen des Konzerts werden winterliche Szenen musikalisch geschildert, so etwa das Schlittschuhfahren auf dem Eis, das Ausrutschen und Hinfallen und sogar das Einbrechen des Eises, doch scheint Vivaldi sich primär mit dem Anfang bewusst in eine zum Topos gewordene Tradition einzureihen.

Eine Darstellung von Hitze und Kälte, von Feuer und Eis für psychische Zustände wie auch für Naturschilderungen haben Komponisten in der Musik vor 1800 immer wieder unternommen, doch überwiegend kam es dabei zu Einzellösungen bei der Vertonung eines bestimmten Texts, wie in den dargestellten Beispielen bei Mozart, Blow und Purcell. Nur für das Zittern vor Kälte scheint sich für einen kürzeren Zeitraum ein bestimmter musikalischer Topos mit charakteristischer Motivik herausgebildet zu haben, der von so verschiedenen Komponisten wie Lully,

**„Nur in einem einzigen Fall der Darstellung von Kälte und Frost wurde eine konkrete musikalische Idee von unterschiedlichen Komponisten aufgegriffen und damit zu einer Art musikalischem Topos.“**

Purcell und Vivaldi in jeweils unterschiedlicher Gestalt eingesetzt wurde. In der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts sollte es dann eine große Vielfalt an höchst unterschiedlichen Werken geben, in denen vor allem Schnee und Eis eine zentrale Rolle spielen, genannt seien hier nur Franz Schuberts „Die Winterreise“ und Ralph Vaughan Williams' „Sinfonia antarctica“. ●

"I FEEL IT BURN LIKE FIRE WITHIN ME"

# HEAT AND COLD IN PRE-19TH CENTURY MUSIC

JOACHIM STEINHEUER

Ever since Antiquity, heat, fire and embers, like cold, snow and ice, have been viewed not just as factual conditions with measurable temperatures that are subject to the laws of physics, but – especially in portrayals of love – metaphorically as a literary topos for emotional experiences that was widely used in many different forms throughout history.

Composers of pre-19th century music also used heat and cold, fire and ice to describe emotional states as well as natural conditions, but they used their own particular devices to set a specific text to music. When Tamino sings his aria “Dies Bildnis ist bezaubernd schön” in Mozart’s “The Magic Flute”, there is a single passage alluding to the fire in the prince’s breast, and even there the allusion is brief. In contrast, the musical depiction of love’s madness in compositions of John Blow and Henry Purcell, whose lyrics thematise the antagonism of heat and cold, use strong contrasts of key and melody, which nevertheless represent unique compositional solutions.

Only the state of trembling with cold was apparently represented for a brief period by a musical topos with a characteristic motif: in the sung frost scenes of “Isis” and “King Arthur”, both Jean-Baptiste Lully and Henry Purcell use tone repetitions on individual syllables in an eighth-note movement as the musical equivalent of such trembling. At the beginning of his “L’inverno” concert from “The Four Seasons”, Antonio Vivaldi uses the same motif in his instrumental music and makes reference to it in the first verse of the accompanying programmatic sonnet. ●

DR JOACHIM STEINHEUER has been a faculty member of Heidelberg University's Department of Musicology since 1996, and in 2007 became its academic director. He studied philosophy and art history at the universities of Heidelberg and Paris (France), and musicology in Berlin and Paderborn; in 1993 he accepted a position as research assistant at the Department of Musicology Detmold/Paderborn. His research interests are the history of 16th and 17th century Italian music, 17th and 18th century French music and aspects of European and American music culture in the first half of the 20th century. For the past 20 years, he has directed the "Puppet Opera" at the Department of Musicology, in which students and teachers perform a new piece every year on their own stage using self-made puppets. In 2011 Joachim Steinheuer also became the artistic director of the "Musica Insieme Panicale" festival in Umbria (Italy).

Contact: joachim.steinheuer@zegk.uni-heidelberg.de

**“Cold and ice are often represented by slowed movement, while heat and fire are brought to life by fast, sometimes extensive melismatic passages.”**