

**ACHIM AURNHAMMER**

Johann Friedrich Reichardts Teilhabe am Zweiten  
Petrarkismus

## II. Partner von Schriftstellern

ACHIM AURNHAMMER

### *Johann Friedrich Reichardts Teilhabe am Zweiten Petrarkismus*<sup>1</sup>

In der Renaissance gehörte Francesco Petrarca's *Canzoniere* zu den beliebtesten Texten der Madrigalkomponisten. Seit dem 16. Jahrhundert nahm das Interesse der Komponisten und Dichter an Petrarca dagegen kontinuierlich ab, um nach 1700 fast zu versiegen. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer neuerlichen ästhetischen Orientierung an Petrarca. Sie intensivierte sich sukzessive bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Dieses Phänomen des sogenannten ‚Zweiten Petrarkismus‘ oder ‚Neupetrarkismus‘ blieb lange vernachlässigt und ist erst in jüngster Zeit – allerdings ausschließlich als literaturgeschichtliches Datum – genauer gemustert worden.<sup>2</sup> Die internationalen Bezüge wie interdisziplinären Aspekte des Zweiten Petrarkismus liegen noch weitgehend im Dunkeln. Abgesehen von der veralteten Untersuchung von Mechthild Caanitz<sup>3</sup> finden sich

---

<sup>1</sup> Überarbeitete Fassung meines Vortrags, gehalten am 23. November 2002 anlässlich des von der Goethe-Gesellschaft in Weimar veranstalteten Symposions „Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und die Literatur“. Frau Dr. Christine Martin (Neue Schubert-Ausgabe, Editionsleitung Tübingen) schulde ich Dank für musikwissenschaftlichen Rat.

<sup>2</sup> Vgl. Katrin Korch: *Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Aachen 2000. Der von Jörg-Ulrich Fechner: *Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik*. Heidelberg 1966 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, III, 2), S. 170, vorgeschlagene Name „Neupetrarkismus“ konnte sich nicht durchsetzen.

<sup>3</sup> Mechthild Caanitz: *Petrarca in der Geschichte der Musik*. Freiburg/Br. 1969, bes. S. 157–165. Der philosophische Essay von Wolfgang Osthoff: *Petrarca in der Musik des Abendlandes. Eine Betrachtung zum Sprachethos der Musik*. In: *Castrum Peregrini* 20 (1954), S. 5–36, ersetzt keine historische Abhandlung.

kaum Einzelstudien zur musikalischen Petrarca-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert (Joseph Haydn, Franz Schubert, Franz Liszt). Johann Friedrich Reichardts Vorliebe für Petrarca und die romanischen Literaturen kam bislang allenfalls am Rande zur Sprache.<sup>4</sup> Im folgenden soll die Petrarca-Rezeption Reichardts erstmals systematisch dargestellt, exemplarisch analysiert und in den Kontext des Zweiten Petrarkismus gerückt werden.

### 1. Reichardts Konzept der ‚musikalischen Poesie‘

Nachdem Klopstock „Petrarca und Laura“ (1748) enthusiastisch gefeiert und die Erhabenheit des *Canzoniere* gepriesen hatte, wurde Petrarca zu einem Idol der Empfindsamkeit und Gefühlskultur. Diese enthusiastische Fundierung des Zweiten Petrarkismus ist der Hintergrund, vor dem Johann Friedrich Reichardt in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts den Begriff der ‚musikalischen Poesie‘ neu bestimmt. Zwar orientiert sich Reichardt durchaus zeittypisch an der Musikalität der italienischen Sprache, relativiert aber die harmonische Lautgestalt zugunsten des Ausdrucks: „Die Sprache des musikalischen Dichters sey überhaupt die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften.“<sup>5</sup> Die zunehmende Entkoppelung von Musik und Liedtext zeigt sich in den *Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (1774–1776). Darin entwickelt Reichardt sein Konzept weiter, wenn er etwa den italianisierenden Daniel Schiebler als einen „der besten musikalischen Dichter“ würdigt: „ich meyne hier den Dichter, dessen Poesie zu unsrer Musik bequem ist, nicht den, dessen Verse Musik oder Harmonie und Wohlklang haben, welches himmelweit von einander unterschieden ist.“<sup>6</sup> Musikalisch dem Ideal der ‚Empfindungseinheit‘ eines Carl

<sup>4</sup> Walther Pauli: *Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes*. Berlin 1908, S. 192, erwähnt immerhin Reichardts Vorliebe für fremdsprachige Dichter (Boileau, Rousseau, Petrarca, Metastasio) und würdigt knapp ebd., S. 215, Petrarca-Vertonungen Reichardts. Dessen Vokalkompositionen auf Petrarca katalogisiert hat Florian Flößner: *Beiträge zur Reichardt-Forschung*. Diss. Mainz 1928, S. 16–71 [Alphabetisches Verzeichnis der Dichter], hier 53.

<sup>5</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*. Hamburg: C. E. Bohn 1774, S. 112 (Faksimile-Neudruck mit einem Nachwort und einem Register von Walter Salmen. München 1974).

<sup>6</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*. Zwei Theile. Frankfurt und Leipzig 1774–1776, hier II, S. 13. Daß aber auch hier die italie-

Philipp Emanuel Bach verpflichtet, illustriert Reichardt die literarische Entsprechung seiner neuen Liedästhetik durch den kontrastiven Vergleich spielerisch-anakreontischer Empfindsamkeit und erhabener Empfindung:

„Die größte Zahl der Leser wählt lieber die Gedichte eines Jacobi [...], selten, daß einer nach Kant, Mendell[s]sohn, Rousseau, oder unter den Dichtern nach Ramler, Klopstock, Utz oder Young greift.

Solche verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtentheils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt, oder sonst sanft eingewiegt seyn; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht.“<sup>7</sup>

Somit propagiert die Ästhetik der ‚musikalischen Poesie‘ sowohl eine auf *Ausdruck und Empfindung* angelegte Vertonung erhabener Dichtung als auch eine Autonomie der Liedkomposition, die die Musik aus der rein begleitenden Funktion befreit und ihr eine eigenständige und einheitliche Empfindung zuschreibt.<sup>8</sup>

Wann Reichardt den *Canzoniere* entdeckte und wie er in Petrarca sein Ideal ‚musikalischer Poesie‘ verwirklicht fand, läßt sich nur hypothetisch rekon-

---

nische Sprache und Literatur noch maßgeblich bleiben, zeigt der Fortgang der Passage: „er [Schiebeler] hat auch einige Stücke gemacht, die eines Metastasio würdig sind: besonders gilt dieses von einzelnen Arien und Stellen. Er ist auch diesem grossen Dichter nicht unbekannt, sondern hat sich durch einige italiänische Poesien, die viel | Kenntniß der Sprache verrathen, seine Freundschaft und Achtung erworben“ (ebd., II, S. 13 f.).

<sup>7</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L. v. Sch. in M. Hamburg*: C. F. Bohn 1775, S. 11. Die neue Ästhetik der „musikalischen Poesie“ bleibt bei Reichardt kategorial noch relativ unbestimmt und beschränkt sich auf eine antonomastische Opposition: „Klopstocks und Ramlers Poesie recht zu lesen, dazu gehört eine andere Deklamation als Gleims und Jacobi's Lieder zu lesen: [C. Ph. E.] Bachens seinē Arbeiten recht vorzutragen, dazu gehört ein anderes Orchester, als Wagenseil und Collizzi zu spielen“ (ebd., S. 13).

<sup>8</sup> Die Zwillingsformel „Ausdruck und Empfindung“ verdrängte in Reichardts musikästhetischem Vokabular den früheren Terminus „Affekt“; vgl. Hans-Günter Ottenberg: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*. Leipzig 1978, bes. S. 68 ff., und ders.: *Reichardt und Carl Philipp Emanuel Bach*. In: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit*. Hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Gert Richter und Götz Traxdorf. Halle 1992 (Schriften des Händel-Hauses in Halle, 8), S. 43–52, hier 48. Zum klassizistischen Ideal der „Empfindungseinheit“ vgl. Paul Sieber: *Johann Friedrich Reichardt als Musikästhetiker. Seine Anschauungen über Wesen und Wirkung der Musik*. Straßburg 1930, S. 90 ff., sowie Walter Salmen: *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*. [Freiburg und Zürich 1963] Zweite erw. und erg. Aufl. Hildesheim 2002, S. 314 ff.

struieren.<sup>9</sup> Mittelbar nahegebracht wurde ihm Petrarca durch Gleim und Jacobi, da der Halberstädter Dichterkreis den italienischen Dichter rühmte und propagierte,<sup>10</sup> befördert und bestärkt in seiner literarischen Vorliebe für Petrarca wurde Reichardt auch durch den schon früh schwärmerisch verehrten Jean Jacques Rousseau,<sup>11</sup> der – nicht zuletzt wegen der dichten Petrarca-Rezeption in der *Nouvelle Heloise* – ganz entscheidend an der Aufwertung Petrarcas zum enthusiastischen Dichter mitwirkte. Bezeichnenderweise besaß Reichardt auch einen französischen Druck des *Canzoniere*.<sup>12</sup> Erst seit 1780 finden sich in Reichardts Werk deutliche Spuren einer produktiven Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* im Sinne ‚musikalischer Poesie‘. Reichardts Petrarkismus verläuft in drei Phasen von einer instrumentalen zu einer vokalen Rezeption.

## 2. Instrumentalmusikalische Rezeption („Ein Klavierstück über eine Petrarchische Ode“ [1782])

Im Jahre 1782 liefert Reichardt eine genaue produktionsästhetische Beschreibung für seine – sicher an den Fantasien von Carl Philipp Emanuel Bach

<sup>9</sup> Eine Äußerung auf der Wiener Reise läßt auf einen biographischen Anlaß schließen: „Doch erfüllt es mich jederzeit mit tiefer Wehmut, wenn ich an die edle, hohe Seele dabei gedenke, die mich dazu begeisterte“ (Johann Friedrich Reichardt: *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Osterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz. 2 Bde. München 1915, hier Bd. 1, S. 258). Gugitz (ebd.) vermutet hinter der „hohen Seele“, die Reichardt Petrarcas *Canzoniere*-Vertonungen veranlaßte, „seine erste Gattin Juliane, geb. Benda“ (1752–1783). Das Sterbejahr würde zu den ersten Vokalkompositionen passen.

<sup>10</sup> Vgl. Korch (Anm. 2), S. 71, zu Gleims *Petrarchischen Gedichten* (1764) und Klamer Eberhard Karl Schmidts *Phantasien nach Petrarka's Manier* (1772).

<sup>11</sup> Vgl. Pauli (Anm. 4), S. 176. Reichardt wird sogar die Übersetzung von *Rousseau's musikalischem Wörterbuch* (1782) zugeschrieben; vgl. Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1903, s. v. „Reichardt“, S. 162–172, hier S. 164 s. d. 1782a. Rousseaus Bedeutung für den Zweiten Petrarkismus in Deutschland ist bislang noch nicht gewürdigt worden.

<sup>12</sup> Vgl. Anm. zu R 10 in *J. F. Reichardt – J. W. Goethe. Briefwechsel*. Hrsg. und kommentiert von Volkmar Braunbehrens, Gabriele Busch-Salmen und Walter Salmen. Weimar 2002, S. 200. Reichardt besaß auch die Petrarca-Biographie: [Jacques-François de Sade:] *Nachrichten zu dem Leben des Franz Petrarca aus seinen Werken und den gleichzeitigen Schriftstellern* [*Mémoires*, dt. von Lorenz Benzler, Wilhelm Heinse und Klamer Schmidt]. 3 Bde. Lemgo 1774–1779. Vgl. dazu Korch (Anm. 2), S. 40–49.

orientierten – *Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung*. Während die meisten „aus eignem überwallenden Gefühl“ hervorgingen, regte dazu manchmal auch die Lektüre musikalischer Poesie an. So inspirierte Petrarca's Canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Canzoniere* Nr. 129) Reichardt zu einem Klavierstück, das er im *Kunstmagazin* 1782 erstmals veröffentlichte.

Petrarca's Canzone malt in fünf dreizehnversigen Strophen und einer siebenversigen Coda die Einsamkeitswonne des menschen scheuen Liebenden aus, der in der reinen Natur die Geliebte wiederzuerkennen wähnt. Die Projektionen des Liebenden, den Wechsel von Illusion und Desillusion, schildert exemplarisch die dritte Strophe. Ebendiese Strophe inspiriert Reichardt zu einer instrumentalen ‚Fantasie‘, die das Wechselspiel der Gefühle musikalisch übersetzt:

„Ich gab letzt einige Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eignem überwallenden Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andre aber auch bisweilen durch Lesung großer oder schöner Dichterstellen. Ich lege von solcher Stelle erfüllt das Buch bey Seite, gerathe wohl ans Clavier, fantasire, bleibe dann in bestimmten Bewegungen, und schreibe hernach, was so fest gehaftet hat, auf.

So ist folgendes Clavierstück durch die Stelle aus dem Petrarch entstanden, die ich hier herschreiben will.

Ove porge ombra un pino alto, od un colle,  
 Talor m'ar[r]jesto: e pur nel primo sasso  
 Disegno con la mente il suo bel viso.  
 Poich' a me torno, trovo il petto molle  
 De la pietate; et allor dico: Ai lasso,  
 Dove se' giunto! et onde se' diviso!  
 Ma mentre tener fiso  
 Posso al primo pensier la mente vaga,  
 E mirar lei et obliar me stesso;  
 Sento amor sì dappresso,  
 Che del suo proprio error l'alma s'appaga:  
 In tante parti, e sì bella la veggio,  
 Che, se l'error durasse, altro non chiegio<sup>13</sup>.

Denen zu Gefallen die das Italiänische nicht verstehen, will ichs wagen diese herrlichen Verse zu übersetzen.

Im Schatten jener hohen Fichte und jener Hügel  
 verweil' ich oft' und in dem nächsten Felsen  
 gräbt meine Seel' ihr schönes Bildniß ein.

<sup>13</sup> Der Wortlaut unterscheidet sich nur orthographisch von einschlägigen kritischen Editionen; vgl. Francesco Petrarca: *Canzoniere* Nr. 129 (Canzone 13). In: *Canzoniere*. Hrsg. und komm. von M. Santagata. Mailand 1996, S. 625 f.

Aber dann erwach' ich wieder und finde meinen Busen  
 von Klagen naß: dann seufz' ich: ach Elender!  
 wo bist du hingekommen? von wo getrennt? —  
 Aber so lange die herumirrende Seele  
 den ersten Gedanken fest zu halten vermag,  
 sie nur sieht, sich selber vergißt;  
 O da ist mir die Liebe so nah,  
 die Seel' in ihrem Wahne so selig,  
 so ganz, so schön steht sie dann vor mir  
 daß, bliebe der süsse Wahn, all meine Wünsche schwiegen.“<sup>14</sup>

Petrarcas Canzonestrophe gliedert sich inhaltlich in vier Teile:

1. Illusion der Geliebten im Schatten der Natur (V. 1–3);
2. Desillusion und Klage (V. 4–6);
3. Beharren auf Illusion, da sie Liebe provoziert (V. 7–11);
4. Wunsch nach Dauer des Liebeswahns (V. 12–13).

Reichardts versgetreue, freirhythmische Übersetzung macht daraus eine Dreigliederung. Unverändert übernimmt Reichardt die ersten beiden Teile; dabei spezifiziert er Petrarcas unbestimmte Landschaft zum bedeutsamen Andachtsort und intensiviert die schöne Illusion der Geliebten, indem er das Zeitadverb „talor“ („manchmal“) durch „oft“ ersetzt. Ein adversatives „Aber“ verstärkt den Kontrast zur Desillusion in der anschließenden dreiversigen Klage. Dagegen hat Reichardt das Beharren des liebenden Ichs auf der selbstgewählten Illusion in den Versen 7 bis 13, das in der italienischen Vorlage zweiteilig ist, zu einem einzigen Satz zusammengefaßt. Indem er Petrarcas Polysyndeton („E mirar lei, ed obbliar me stesso“ [V. 9]) asyndetisch wiedergibt („sie nur sieht, sich selber vergißt“), intensiviert Reichardt die Erregung des Sprechers ebenso wie durch den zusätzlichen Ausruf „O“ (V. 10) und die Verdopplung der Modalpartikel („so“). Reichardt qualifiziert die Illusion, die Geliebte wäre gegenwärtig, als „süßen Wahn“. Damit wertet er die amouröse Projektion zur schöpferischen Einbildungskraft auf; dem Liebeswahn von Petrarcas lyrischem Ich entspricht die dadurch angeregte Phantasietätigkeit des Komponisten Reichardt. Dieser Zusammenhang von erotischer Einbildungskraft und enthusiastischer Inspiration ist ein typisches Merkmal des Zweiten Petrarkismus.

<sup>14</sup> Johann Friedrich Reichardt: *Ein Klavierstück über eine Petrarchische Ode*. In: *Musikalisches Kunstmagazin*. 8 Bde. Berlin (Selbstverlag) 1782–1791, hier Bd. 1, 2. Stück, S. 64–68, hier 64 [s. v. „Instrumentalmusik“] (S. 65–68 folgen die Noten).

Reichardts in Es-Dur komponiertes Klavierstück folgt auf den ersten Blick Petrarcas Viergliederung der Canzonestrophe. Denn vier Tempobezeichnungen strukturieren die Komposition: 1. „Adagio con molta espressione“ im 6/8-Takt, 2. „Andantino“ im 2/4-Takt, 3. „Adagio“ im 6/8-Takt, 4. „Allegretto“ im 3/4-Takt.

Möglicherweise alludiert die Gattungsbezeichnung „Rondo“ in späteren Ausgaben<sup>15</sup> den zeitgenössischen vokalmusikalischen Typus der ‚Rondo-Arie‘<sup>16</sup>. Denn wie die ‚Rondo-Arie‘, die üblicherweise ein stimmungsgebendes Adagio eröffnet, das in einem schnelleren zweiten Teil erläutert wird, gliedert sich Reichardts Klavierstück ungeachtet der vier Tempobezeichnungen in zwei große Teile. Auch das zweitaktige überleitende Adagio vor dem Allegretto-Teil entspricht der Rondo-Arie, wo oft dem zweiten schnelleren Teil eine Solokadenz vorausgeht. Für Reichardts Orientierung an diesem Vorbild aus der Vokalmusik spricht schließlich der ‚redende‘ Charakter des Klavierstücks, das fast dazu einlädt, den Text der Canzonestrophe zu unterlegen. Zwar lassen sich die einzelnen Verse kaum bestimmten Taktgruppen zuordnen, doch imitieren die arpeggierenden Forte-piano-Wechsel im Andantino (Takt 34–46) unverkennbar die Seufzer des zwischen Illusion und Desillusion hin- und hergerissenen Liebenden, während das Allegretto in seiner Motivkonstanz das Glück illustriert, welches das Trugbild der Geliebten dem Liebenden gewährt. Kurz: Das Klavierstück ist eine Arie ohne Gesang. Reichardts Phantasie sucht die Stimmung eines Gedichts instrumental wiederzugeben. Wenn das Klavierstück den Widerspruch von Illusion und Desillusion ebenso präsentiert wie das Glück der selbst induzierten Projektion, dann wertet es die Kunst in doppelter Hinsicht zur autonomen Erlebnissphäre auf.

<sup>15</sup> Vgl. die Bezeichnung des Notenbeispiels im „Thematischen Verzeichnis“ von Hanns Dennerlein: *Johann Friedrich Reichardt und seine Klavierwerke*. Münster 1930 (Universitäts-Archiv: Musikwissenschaftliche Abteilung 4), Nr. 43. Demzufolge soll eine Abschrift in Mariottinis *Miscellaneae musicali* (Dresden 1783) als „Sonate“ bezeichnet sein. In späteren Ausgaben wird der kurze „Andantino“-Abschnitt meist weggelassen (Caanitz [Anm. 3], S. 58 Anm. 1, spricht irrtümlich von „Allegretto“). Auch Almut Feltz: *Johann Friedrich Reichardts Stellung zur Musikausübung am preußischen Hof im Wandel seiner Kunstauffassung*. In: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)* (Anm. 8), S. 53–62, hier 59, geht von der Dreiheit „Adagio – Andantino – Allegretto“ aus.

<sup>16</sup> Zum Typ der „Rondo“-Arie vgl. Helga Lühning: *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert: dramatischer Gehalt und musikalischer Bau*. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5 (1981), S. 219–246, und Don Neville: *Rondò (It.)*. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Bd. 21. London<sup>2</sup>2001, S. 656.

### 3. Erste Proben einer vokalmusikalischen Petrarca-Rezeption („Kleine Klavier- und Singestücke“ [1783])

Im Jahre 1783 erschienen Reichardts *Kleine Klavier- und Singestücke*, eine Sammlung, die, wie der Titel sagt, instrumentale und vokale Stücke mischt. In nahezu zyklischer Position rahmen zwei Petrarca-Lieder die Sammlung: das Sextett des Sonetts „Perch’io t’abbia guardato di menzogna“ (*Canzoniere* Nr. 49 [Sonetto I 49]) mit einer pathetischen Tränenapostrophe findet sich an zweiter Stelle, an drittletzter Stelle der Sammlung (Nr. 32) die Eingangstrophe der bereits instrumental übersetzten Canzone: „Di pensier in pensier, di monte in monte“ (*Canzoniere* Nr. 129). Beide Vokalkompositionen erregten die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Kritik. Die Rezension des Kieler Klopstock-Verehrers und Petrarca-Kenners Carl Friedrich Cramer im *Magazin der Musik* bekundet neben superlativischer Bewunderung ästhetische Reserven gegenüber einer vokalen Petrarca-Rezeption:

„Eine italiänische Strophe aus Petrarca, den der Verfasser zu seinen Lieblingsdichtern zu rechnen scheint; und der, so vortreflich bearbeitet, als dieses höchst wehmüthige, mit der klagendsten Melodie und gedachter Harmonie gesezte Stück ist, noch eine reiche Fundgrube für die Tonkünstler abgeben könnte. [...] Man möchte [...] zu der Anzeige dieser Fundgrube wohl auch hinzufügen, daß man bey Petrarca denn doch sehr behutsam in der Wahl seyn müsse. Denn es wimmelt in der That in seinen Gedichten auch von metaphysischen Liebesspizfindigkeiten, schief und halbausgedrückten Gedanken: rohe und ungeformte Embryonen einer überschnappenden Empfindsamkeit!“<sup>17</sup>

Cramers ambivalente Kritik läßt die Irritation erkennen, die die Petrarca-Versuche bei den Zeitgenossen hervorriefen.<sup>18</sup> Aber wohl gerade die neue ästhe-

<sup>17</sup> Carl Friedrich Cramer: [Rezension] *Kleine Klavier- und Singestücke von Johann Friedrich Reichardt*. In: *Magazin der Musik*. Hrsg. von Carl Friedrich Cramer. I, 2 (1783/2) (Hamburg 1783) Hildesheim und New York 1971, S. 1328–1338, hier S. 1329 f. Die „italiänische Strophe aus Petrarca“, auf die sich Cramers Äußerung bezieht, ist das Sextett. Cramer teilt eine deutsche Übersetzung mit: „Traurige Thränen, ihr begleitet mich die ganze Nacht, wenn ich allein seyn will; und dann entflieht ihr vor meiner Ruhe. Und ihr, so bereit mir Jammer und Schmerz zu geben, ihr Seufzer, dann zieht ihr euch schleppend und leer! Nur mein Anblick des Herzens schweigt nicht“ (ebd., S. 1329). Cramer seinerseits hatte bereits im Jahre 1773 in einer Ode über „Petrarca’s Wiedererinnerung in Vaucluse“. In: *Musenalmannach*. Göttingen 1773, S. 49–54, Petrarcas Canzone „Chiare, fresche e dolci acque“ (*Canzoniere* Nr. 126 [Canzone I 11]) nachgedichtet; vgl. Korch (Anm. 2), S. 134–140.

<sup>18</sup> Die Ambivalenz gibt Cramer zwar in seiner ungewöhnlich detaillierten Kritik von Reichardts Vertonung der Canzonestrophe „Di pensier in pensier“ auf, das als „der wahre Lecker-

tische Herausforderung, die hohe Empfindung („höchst wehmütig“) und die paradoxe Amplitude der Gefühle, reizten Reichardt an Petrarca. Doch dauerte es fast zwanzig Jahre, bis Reichardt – nach eigenem Bekunden – die schwierige Aufgabe meisterte, Petrarcas absolute Empfindungen in Musik zu setzen.

4. *Vokalmusikalischer Durchbruch zu Beginn des 19. Jahrhunderts* („*Sonnetti e Canzoni di Petrarca*“ [1801?] und „*Le Troubadour italien, français et allemand*“ [1806])

Am 9. November 1801 schreibt Reichardt aus Giebichenstein Goethe „von Petrarchischen Sachen“ und bekennt:

„Bei all meiner Vorliebe für Petrarck, den ich von jeher unter allen großen Dichtern, nach Ihnen am herzlichsten liebte, wollt' es mir immer nicht mit seinen Versen gelingen. Diesen Sommer ging mir über deren Behandlung mit Eins ein Licht auf und von dem Augenblick an empfangen sie willig den gefälligen italiänischen Gesang neben der strengsten Wahrheit der Declamation. Eine Menge seiner Sonetten und Canzonetten hab' ich mit seltnem Glück bearbeitet.“<sup>19</sup>

Die Formel *Sonnetten und Canzonetten* bezieht sich sicherlich auf Reichardts einschlägige petrarkistische Sammlung mit dem Titel: *Sonnetti e Canzoni di Petrarca posti in Musica*, die Wittich in Berlin verlegte.<sup>20</sup> Der Druck läßt sich mit diesem Brief auf das Jahr 1801 datieren.<sup>21</sup> Gewidmet hat Reichardt die in der Forschung bislang kaum beachteten *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* der preußischen Prinzessin Wilhelmine Frederike Luise (1774–1837).<sup>22</sup> Mehr noch als in

---

bissen der Sammlung“ gepriesen wird, „werth, daß man allein darum die Sammlung kaufe“ (ebd., S. 1335 f.). Doch allein die Tatsache, daß der Petrarkist Cramer (vgl. Anm. 17) die Canzonestrophe als „Petrarchisches Sonett“ verkennt, verrät die zeittypische Dissonanz zu den romanischen Strophenformen, die in der Aufklärung und Empfindsamkeit als „unnatürlich“ geächtet waren.

<sup>19</sup> Vgl. Brief „R 10“ in: *J. F. Reichardt – J. W. Goethe. Briefwechsel* (Anm. 12), S. 128, und Kommentar S. 200.

<sup>20</sup> *Sonnetti e Canzoni di Petrarca posti in Musica e dedicati alla Sua Altezza Reale la Principessa di Prussia Guglielmina Federica Luisa Principessa di Nassau Orania etc. etc. da Gio[anni] Feder[ico] Reichardt*. Libro I. Berlin: L. W. Wittich o. J. [1801?].

<sup>21</sup> Diese Datierung scheint mir wahrscheinlicher als der Datierungsvorschlag „1795“, den die Hochschule der Schönen Künste in Berlin für ihr Exemplar vermerkt.

<sup>22</sup> Die Widmung ist in italienischer Sprache verfaßt: *Sonnetti e Canzoni di Petrarca [...] dedicati alla Sua Altezza Reale la Principessa di Prussia Guglielmina Federica Luisa Principessa di Nassau Orania etc. etc.* Zur Widmungsempfängerin, die seit 1791 mit dem niederländi-

Berlin fanden „diese petrarchischen Kanzoneiten und Sonetten“ in Wien „das rechte Gehör, und“ – so berichtet Reichardt von seiner Reise nach Wien (1808/09) – „ich habe sie seit ihrer Entstehung nicht so oft gesungen, als ich sie hier schon singen mußte“.<sup>23</sup>

Die *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* enthalten acht Vokalkompositionen, bestehend aus drei Canzonenstrophen, einer Ballata und vier Sonetten. Da Reichardt sich in seinen Canzonenvertonungen ausschließlich auf Einzelstrophen beschränkt, sogar einmal lediglich eine Teilstrophe unterlegt, handelt es sich um acht durchkomponierte Stücke. Dies entspricht einer Abkehr vom harmonischen Strophenlied und erhellt den Goethe gegenüber geäußerten Kompromiß zwischen dem „gefälligen italienischen Gesang und der strengsten Wahrheit der Declamation“.

Die *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* hat Reichardt mit eigenen Übersetzungen versehen, die in der Geschichte der deutschen Petrarca-Rezeption bislang unbeachtet blieben. Es handelt sich um versgetreue, ja fast silbengetreue, durchaus poetische Eindeutschungen ohne Reimbindung. Die Aufgabe des Reims zeigt Reichardts Auffassung von Petrarcas Liebeslyrik: er rückt sie in die Nähe der heterometrischen reimlosen Hymne und schätzt sie vorrangig wegen ihres enthusiastischen Ausdrucks und ihrer erhabenen Empfindung.

Im Jahre 1806 veröffentlichte Reichardt eine weitere Liedersammlung mit Petrarca-Kompositionen. Allerdings beschränkt sich *Le Troubadour italien, français et allemand* nicht auf Petrarca allein, sondern integriert ihn in eine Kollektion internationaler Lieder: vertont sind neben Petrarca deutsche Dichter wie Goethe, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, französische Dichter wie Rousseau

---

schen Erbprinzen Wilhelm von Oranien verheiratet war, vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Hrsg. von U. Thieme und F. Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 35. Leipzig 1942, S. 346, sowie *Lexikon der Frau*. Hrsg. von G. Keckeis. Bd. 2. Zürich 1954, S. 533. Die Sammlung blieb in der Reichardt-Forschung weitgehend unbeachtet. Walter Salmen (Anm. 8), S. 299, Z. 19 (vgl. Corrigenda et addenda, S. 370) vermischt sogar die *Son[n]etti* mit den *6 Canzonette con accompagnamento de pianoforte o arpa*. Inhaltlich registriert hat lediglich Flößner (Anm. 4), S. 53, die Sammlung; summarisch kritisiert sie Pauli (Anm. 4), S. 215, der zwar die vielen „feingeschwungenen, prachtvollen Melodien“ lobt, aber die mangelnde Varianz bemängelt: „wie oft findet man in verschiedenen Stücken dieselben Melodiephrasen!“ Doch verkennt Paulis Kritik an der „ewig gleichen Klavierbegleitung“ Reichardts Ideal der „Empfindungseinheit“.

<sup>23</sup> Vgl. Reichardt: *Vertraute Briefe* (Anm. 9), Bd. 1, S. 258. Reichardt freut sich besonders, daß Gräfin Erdödy und die anwesenden Damen in Beethovens Gegenwart „meinen Goethe und Petrarca hören wollten“. Diese Reminiszenz zitiert auch Dennerlein (Anm. 15), S. 43.

und Moncrif und italienische Dichter wie Pietro Metastasio oder der preußische Hofdichter Filistri.<sup>24</sup> Entsprechend der programmatischen polyglotten Internationalität der Sammlung druckt Reichardt alle Lieder nur in der Originalsprache ab. Sämtliche Petrarca-Kompositionen erscheinen in italienischer Sprache, selbst wenn es sich um Übernahmen aus den zweisprachigen *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* handelt. Tatsächlich stammt die Hälfte der acht Petrarca-Vertonungen im *Troubadour italien*, wie aus beiliegender Liste hervorgeht, aus dieser Sammlung. Allerdings hat Reichardt die Kompositionen nicht einfach übernommen, sondern modifiziert. Möglicherweise ist die eindeutige Ausrichtung auf die italienische Sprache ein Grund dafür. Außerdem verschiebt sich das Gewicht leicht zu Gunsten des Sonetts: Im *Troubadour* vertont sind fünf Sonette, eine Sestinenstrophe, eine Canzonestrophe und erstmals auch eine mehrstrophische Canzone Petrarcas. Die Tendenz zum Sonett entspricht dem romantischen Zeitgeschmack.

Für die insgesamt zwölf Petrarca-Lieder aus beiden Sammlungen Reichardts gilt: sie stammen alle aus dem *Canzoniere*, und zwar sämtlich – mit einer einzigen Ausnahme (Nr. 7) – aus dem ersten Teil (*In vita di Madonna Laura*). Dies läßt darauf schließen, daß sich Reichardt viel mehr für den amourösen Petrarkismus als für den geistlichen Petrarkismus (*In morte di Madonna Laura*) interessierte. Tatsächlich zeigen die vertonten Stücke eine besondere Vorliebe für die petrarkistischen Antithesen. Es sind die hyperbolischen Paradoxien aus Petrarcas Liebesdichtung, die Reichardt bevorzugt.

Während Reichardt sämtliche Sonette und die Ballata durchkomponiert, handelt es sich bei den Canzonervertonungen wie bei der Sestinenvertonung um durchkomponierte Stücke auf eine einzige Strophe oder gar eine Teilstrophe; lediglich eine einzige Canzon-Vertonung ist strophisch komponiert, wobei Reichardt Petrarcas sechsstrophige Canzone um drei Strophen kürzt.

Um Reichardts Petrarca-Kompositionen in den beiden Sammlungen, den *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* und dem *Troubadour italien*, literar- wie musikästhetisch zu würdigen, seien exemplarisch drei Liedtypen vergleichend

---

<sup>24</sup> Eine genaue Aufstellung der Texte in *Le Troubadour italien, français et allemand*. 36 Hefte. Berlin: Henry Frölich 1806, bietet der Musikalienkatalog des Goethe-Museums Düsseldorf. Unter den 125 Dichtern, die Reichardt vertont hat, finden sich nur wenige Italiener: Antonio Filistri, Pietro Metastasio, Francesco Petrarca, Leopold von Villatti sowie mehrere anonyme italienische Lieder; vgl. Flößner (Anm. 4), S. 72–78.

# Canzone di Petrarca.

Bsp. 1

182

Achim Aurnhammer

*Andantino e dolce.*

Chi-re, fre-sche e dól-ce ac-que, o-ve le bel-le mem-bra pose co-lei che so-la me par don-na.

Gen-til ra-mo, o-ve piac-que, (con so-spir mi ri-membra) a lei di la-re al bel fan-co co-lon-na.

Er-ba e fior, che la gon-na leg-gia-dra ri-co-ver-se con l'an-ge-li-co se-no. A er sa-cro sé-re-no.

*poco cresc.*

Ov' A - mor co' be - gli oc - chi il cor m'a - per - se; da - te u - dien - za in - sie - me da - te u - dien - za

dim. *pp*

sie - me al - le do - len - te mie pa - ro - le e - stre - me.

*cresc.*

Da' be' rami scendea,  
 Dolce nella memoria,  
 Una pioggia di fior sovra'l suo grembo:  
 Ed ella si sedea  
 Umile in tanta gloria,  
 Coperta già dell' amoroso nembo:  
 Qual fior cadea sul lembo,  
 Qual sa le trecce bionde;  
 Ch'oro forbito, e perle  
 Eran quel di a vederle:  
 Qual si posava in terra e qual su l'onde:  
 Qual con un vago errore  
 Girando pareva dir, qui regna Amore.

Quante volte diss'io  
 Allor pien di spavento,  
 Costei per fermo nacque in paradiso!  
 Così carico d'oblio  
 Il divin portamento,  
 E'l volto, e le parole, e'l dolce riso  
 M'aveano, e si diviso  
 Dall' imagine vera;  
 Ch'ï dicea sospirando,  
 Qui come venn'io, o quando?  
 Credendo esser in ciel, non là do'vera.  
 Da indi in qua mi piace  
 Quest' erba sì, ch'altrove non ho pace.

analysiert: zunächst wird die einzige mehrstrophige Canzonen-Vertonung erörtert, dann eine durchkomponierte Canzonenstrophe und schließlich ein durchkomponiertes Sonett.

a) *Strophenlied: „Canzoniere“ Nr. 126 (Canzone 11)*

Petrarcas Canzone besteht aus fünf heterometrischen (Sieben- und Elfsilbler) gleichgebauten, dreizehnversigen Strophen und einem dreiversigen ‚Geleit‘ („coda“, Bsp. 1). Die an Naturphänomenen reiche, „kaum übersetzbare“ Canzone ist nach Anruf an Teile der Landschaft, wo das lyrische Ich einmal seine Herrin geschaut hatte, als „innerer Monolog des Liebenden angelegt“<sup>25</sup>. Es sind die ‚letzten Worte‘ („le dolenti mie parole estreme“) des liebenden Ich. Sie vergegenwärtigen in der Erinnerung eine Liebesbegegnung mit der ‚Herrin‘ in einem Locus amoenus. In der Apostrophe der Landschaft fließen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander.<sup>26</sup>

Die fünf Strophen lassen sich folgendermaßen charakterisieren:

(I) Beschwörende Apostrophe an Landschaft in Form einer Distributio, die Teile der Natur jeweils mit einem Teil der Herrin verbindet (Wasser/Glieder, Baum/Gestalt, Gräser und Blumen/Kleid, Luft/Liebesblick).

(II) Todesahnung und klagende Apostrophe an Landschaft, hier in dieser Landschaft bestattet zu werden.

(III) Imaginierter Grabbesuch der Herrin.

(IV) Erinnerung an Verschmelzung von Landschaft und Herrin im Blütenschnee.<sup>27</sup>

(V) Reflexion über projektive Überformung der *immagine vera* (V. 60).<sup>28</sup>

(VI) Kokettierende Anrede an die Canzone.

<sup>25</sup> Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/M. 1964, S. 257.

<sup>26</sup> „Die zeitliche und räumliche Unbestimmtheit ist die Voraussetzung zur lyrischen Intensität“ (ebd.).

<sup>27</sup> Friedrich bezeichnet das Einswerden von Natur und Frau und Liebendem in der vierten Strophe als einen „Höhepunkt europäischer Lyrik“ (ebd., S. 258).

<sup>28</sup> In der Forschung ist umstritten, ob sich die „immagine vera“ auf die irdische Laura oder auf das „wahre Bild“ der Landschaft bezieht; vgl. ebd., S. 258.

Chiare, fresche e dolci acque,  
 ove le belle membra  
 pose colei che sola a me par donna;  
 gentil ramo ove piacque  
 (con sospir' mi rimembra)  
 a lei di fare al bel fiancho colonna;  
 herba e fior' che la gonna  
 leggiadra ricoverse  
 co l'angelico seno;  
 aere sacro, sereno,  
 ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:  
 date udienza insieme  
 a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,  
 e' l'cielo in ciò s'adopra,  
 ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,  
 qualche grazia il meschino  
 corpo fra voi ricopra,  
 e tomi l'alma al proprio albergo ignuda.  
 La morte fia men cruda,  
 se questa spene porto  
 a quel dubbioso passo;  
 ché lo spirito lasso  
 non poria mai 'n più riposato porto  
 né in più tranquilla fossa  
 fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà ancor forse  
 Ch'a l'usato soggiorno  
 tomi la fera bella et mansueta,  
 et là, 'v'ella mi scorse  
 nel benedetto giorno,  
 volga la vista disiosa et lieta,  
 cercandomi: et, o pietà!  
 già terra infra le pietre  
 vedendo, Amor l'inspiri  
 in guisa che sospiri  
 sì dolcemente che mercé m'impetre  
 e faccia forza al cielo  
 asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea  
 (dolce ne la memoria)  
 una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;  
 et ella si sedea

Ihr hellen, kühlen, sanften Fluten,  
 Daren die schönen Glieder einst  
 Sie tauchte, die mir einzig Herrin ist;  
 Holdselig zarter Baum, woran –  
 Aufstöhn' ich, wenn ichs wiederdenke –  
 Sie ihre herrliche Gestalt gem lehnte;  
 Ihr Gräser und ihr farb'gen Blumen,  
 Darauf das zierliche Gewand  
 Den engelreinen Bausch gebreitet;  
 Du heilige heitre Luft, wo Amor  
 Aus ihren Augen mich ins Herze traf:  
 Gehör schenkt alle meiner Klage,  
 Der letzten, die mein endend Leben spricht.

Denn sollte mir das Los verhängen –  
 Und schon schickt sich der Himmel an –,  
 Daß Amor mein verweintes Auge schließt,  
 Dann möge eine Gnade walten,  
 Daß ihr den armen Leib bedeckt,  
 Indes die Seele nackt zur Heimat kehrt.  
 Der Tod wird minder bitter sein,  
 Wenn eine solche Hoffnung mich  
 Bei diesem bangen Schritt begleitet.  
 Der müde Geist vermöchte nie  
 In einem abgeschiedeneren Hort,  
 In einem ruhigeren Grabe  
 Der abgemühten Hülle zu entfliehen.

Vielleicht kommt auch der Augenblick,  
 Daß zu der altgewohnten Stätte  
 Die schön und zahme Wilde wiederkehrt;  
 Und hier, wo sie mich damals fand  
 An jenem benedeten Tage,  
 Möge sehnsüchtig hell ihr Blick  
 Mich suchen und, erbarmend, sehen,  
 Wie ich schon Erde unter Stein, –  
 Und Amor mög' sie so durchströmen,  
 Daß sie mit innigem Erbeben  
 Gnade für mich erfleht, auf daß Gewalt  
 Das Himmelreich erleide, – sie indes  
 Die Tränen mit dem schönen Schleier stillt.

Von diesen Zweigen schwebte einst –  
 O wie so süß gedenkt es mir –  
 Ein Blütenschnee ihr in den Schoß.  
 Demütig stille saß sie da

humile in tanta gloria,  
 coverta già de l'amoso nembro.  
 Qual fior cadea sul lembo,  
 qual su le treccie bionde,  
 ch'oro forbito et perle  
 eran quel dì a vederle;  
 qual si posava in terra, et qual su l'onde,  
 qual con un vago errore  
 girando, pareo dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io  
 allor pien di spavento:  
 Costei per fermo nacque in paradiso.  
 Così carco d'oblio  
 il divin portamento  
 e'l volto e le parole e 'l dolce riso  
 m'aveano, et si diviso  
 da l'immagine vera,  
 ch'ì dicea sospirando:  
 Qui come venn'io, o quando?;  
 credendo esser in ciel, non là dov'era.  
 Da indi in qua mi piace  
 questa herba sì, ch'altrove non hò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,  
 porresti arditamente  
 uscir del boscho e gir in fra la gente.<sup>29</sup>

In solcher großen Glorie,  
 War von der Liebeswolke dicht umhüllt.  
 Und eine Blüte sank zum Saum,  
 Und eine auf das blonde Haar,  
 Das wie von reinstem Gold, wie Perlen  
 Zu schauen war in jener Stunde;  
 Zur Erde, auf die Wogen schwebten andre,  
 Und eine kreiste, ziellos taumelnd,  
 Und war, als spräche sie: hier waltet Liebe.

Wie viele Male muß' ich da  
 Aus tiefem Schrecken zu mir sagen:  
 Fürwahr, sie ist im Paradies entsprungen!  
 So sehr belud mich mit Vergessen  
 Dies hohe, göttliche Gebaren,  
 Dies Antlitz, diese Worte, dieses Lächeln,  
 So weit hatt' ich das Bild verloren,  
 Wie es in seiner Wahrheit war,  
 Daß ich mich angstvoll fragen mußte:  
 Wie kam ich denn hierher, und wann?  
 Im Himmel glaubt' ich mich, und nicht auf Erden.  
 Seither ist mir dies Land so lieb,  
 Daß andernorts mir nie mehr Frieden würde. –

Ach hättest du doch all die Kunst, die du  
 Gewünscht, dann dürftest du getrost  
 Aus meiner Wildnis unter Menschen gehen.

Im *Troubadour italien* kürzt Reichardt Petrarca's Canzone um die Strophen 2 und 3 sowie um die poetologische Coda.<sup>30</sup> Seine Version hebt die Vermischung von Natur und Geliebter hervor, während Todesahnung und Zukunftsvision entfallen. Damit wird das Gedicht zu einem romantischen Natur-Liebesgedicht. Reichardts Kürzung verdiesseitigt die Anrede an die Natur, da die religiösen, christlich-platonischen Bezüge entfallen und die Paradies-Allusionen in der fünften Strophe als erotische Hyperbolik verstanden werden können. Diese textlichen Eingriffe entsprechen der Warnung des Kri-

<sup>29</sup> Italienischer Text nach Petrarca: *Canzoniere* (Anm. 13), S. 583–585. Vgl. dazu die deutsche Übersetzung von Hugo Friedrich (Anm. 25), S. 254–259.

<sup>30</sup> *Le Troubadour italien, français et allemand* (Anm. 24), 24. Heft, S. 94–95. Eine metrische Analyse des italienischen Originals bietet Mario Fubini: *Metrica e Poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. Bd. 1: *Dal Duecento al Petrarca*. Mailand 1962, S. 311 ff.

tikers Carl Friedrich Cramer vor den „metaphysischen Spitzfindigkeiten“ in Petrarcas Lyrik.

Petrarcas Canzonestrophen sind metrisch zweiteilig aufgebaut, in einen Aufgesang und einen Abgesang. Der Aufgesang besteht aus der Reimfolge: *a b c a b c c*, der Abgesang aus der Reimfolge: *d e e d f f*. Syntaktisch überspielt Petrarca diese zweiteilige Reimgliederung jedoch und betont die strophische Einheit. Reichardt gliedert die Strophe musikalisch in vier Teile, die jeweils durch Kadenzen und durch Pausen verdeutlicht werden. Auch er akzentuiert den syntaktischen Zusammenhang stärker als die vom Reimschema vorgegebene Ordnung, indem er bereits nach dem sechsten Vers kadenziert. Zum siebten und achten Vers wiederholt Reichardt die Anfangstakte der Canzone, hebt also zum Abgesang neu an und betont zugleich den strophischen Zusammenhang. In jeweils sieben Takte faßt Reichardt die Verse 1 bis 3, 4 bis 6 und 7 bis 10, während er die drei Schlußverse auf elf Takte dehnt. Diese Dehnung zeigt sich besonders zum Schluß, der die „letzten Worte“ des lebensmüden Ich auf fünf Takte verteilt und sukzessive verlangsamt. Zunächst wird der vorletzte Vers als einziger auf einer höheren Tonstufe wiederholt, und die beiden Schlußsilben nehmen jeweils einen ganzen Takt für sich in Anspruch.

Die Vortragsbezeichnung „Andantino e dolce“ und der 6/8-Takt vermitteln die pastorale Grundstimmung, welche die Vertonung ohne spürbare Dynamisierung prägt. Reichardt gestaltet also eher eine einheitliche Empfindung aus, als daß er eine breite Gefühlsamplitude in Musik setzt. Zur Einfachheit paßt, daß der Ambitus der Singstimme kaum mehr als eine Oktave umfaßt. Selbst die musikalische Spannung, die daraus resultiert, daß Reichardt die Erzählgegenwart von Petrarcas A-parte-Sprechen mit der Erlebnisgegenwart kontrastiert, beeinträchtigt die pastorale Gesamtstimmung nur unwesentlich.

Die Dominanz der Singstimme wird durch die einförmige Begleitung noch hervorgehoben. Mit malerischen Mitteln geht Reichardt hier sparsam um: zu den Ausnahmen gehört der „Liebesaugenblick“, in dem die schönen Blicke das Herz des lyrischen Ichs öffnen (V. 11). Diesen Augenblick hebt Reichardt musikalisch durch eine gewagte harmonische Ausweichung hervor. Und doch wirkt unter Reichardts Petrarca-Vertonungen diese mehrstrophische Komposition am konventionellsten. In ihrer textlichen und musikalischen Verharmlosung rückt Reichardt sie in die Strophenlied-Tradition und entfernt sie von seiner sonstigen Petrarca-Rezeption.

b) *Vertonung einer Canzonestrophe* („*Canzoniere*“ Nr. 71 [Canzone 6: Strophe III, V. 7–11])

Aus Reichardts Petrarca-Vertonungen im *Troubadour italien, français et allemand*, XXXI, S. 124, fällt das als „Canzone di Petrarca“ bezeichnete Lied mit dem Incipit „O poggi, o valli, o fiumi“ insofern heraus, als es sich um ein Strophenfragment handelt aus der großen Canzone „Perché la vita è breve“ (*Canzoniere* Nr. 71 [Canzone-Nr. 6]); darin singt Petrarca das Lob von Luras schönen Augen und beklagt zugleich die Unmöglichkeit eines angemessenen Lobs (Bsp. 2). Reichardt beschränkt sich auf fünf Verse aus der dritten fünfzehnversigen Strophe (III, 7 bis 11):

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,  
 O testimon de la mia grave vita,  
 Quante volte m'udiste chiamar Morte!  
 Ahi dolorosa sorte!  
 Lo star mi strugge, e 'l fuggir non m'aita.

Diese Verse hat Reichardt selbst folgendermaßen ins Deutsche übertragen:

Ihr Berge, ihr Thäler, ihr Flüsse, ihr Wälder, ihr Felder,  
 ihr Zeugen meines schwermuthvollen Lebens!  
 Tausendfältig erscholl euch Ruf dem Tode,  
 Ach jammervolles Schicksal!  
 Beharr'n vernichtet, und die Flucht bringt nicht Rettung.<sup>31</sup>

Reichardt isoliert hier eine Klage aus der hyperbolischen Unmöglichkeit des Lobes. Dermaßen aus dem Kontext gelöst, werden Petrarcas fünf Verse zum selbständigen Extrakt der Hoffnungslosigkeit. Während der Anfang ‚durchkomponiert‘ ist, forciert Reichardt ab der Mitte des Fragments durch Wiederholungen die Verzweiflung des lyrischen Ichs: Die aufsteigende Sequenz des Anfangs von Vers 3 („quante volte, quante volte!“) betont die Klage, die vollständige Wiederholung von Vers 4 („Ahi dolorosa sorte“) intensiviert

<sup>31</sup> Das italienische Lied wird zitiert nach dem *Troubadour italien, français et allemand* (Anm. 24), XXXI, S. 124, die deutsche Übersetzung nach den *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* (Anm. 20), S. 12–13.

# Canzone di Petrarca.

*Larghetto.*

Bsp. 2

Johann Friedrich Reichardt's Teilhabe am Zweiten Petrarkismus

189

O pog-gi, o val-li, o fiu-me, o sel-ve, o cam-pi, o te-stimon del-la mia gra-ve vi-ta! Quante  
vol-te m'u-di-ste chia-mar mor-te, quan-te vol-te! quan-te vol-te! Ah! dolorosa sor-te  
ahi dolorosa sor-te! lo-star mi trug-ge el fug-gir non m'a-i-ta los-star mi strug-ge el fug-gir non m'a-  
i-ta. non -- m'a-i -- ta.

his

den Schmerz. Auch den Schlußvers wiederholt der Klagende ganz, bevor er ein drittes Mal das Verb repetiert („non m'aita“).

Während Reichardt die Klage in den *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* mit „Adagio“ überschrieben hatte, wandelte er im *Troubadour* die Vortragsbezeichnung zu dem etwas belebteren „Larghetto“ ab.<sup>32</sup> Trotz der Tempobezeichnung „Larghetto“ erinnert die kleine Form an den Gefühlsausbruch einer Cavatine: in abgerissenem Sprechen, emotiven Ausrufen und intensivierenden Wiederholungen präsentiert das Stück ein dichtes Stimmungsbild. Das ungewöhnlich lange Nachspiel des Klaviers unterstreicht die Hoffnungslosigkeit: das Stück endet in f-moll, einer besonders dunklen Tonart. Indem die Klavierbegleitung die Klage der verstummten Oberstimme aufnimmt und fortführt, verselbständigt sich die elegische Stimmung – die Klage wird Musik. Dieses Petrarca-Fragment zeigt exemplarisch Reichardts Konzentration eines Ausdrucks und Isolation einer erhabenen Empfindung.

c) *Sonett-Vertonung: „Canzoniere“ Nr. 134 (Sonett 90: „Pace non trovo“)*

Außergewöhnlich sind Reichardts durchkomponierte Sonettvertonungen. Während man lange das Sonett als asymmetrische Form mied, weil es sich einer Vertonung nach Art eines Strophenliedes widersetzt, reizte wohl gerade die formale Widerständigkeit Reichardt.<sup>33</sup>

An „Pace non trovo“ läßt sich die besondere Kühnheit von Reichardts Sonettvertonung zeigen (Bsp. 3). Wie beliebt sie seinerzeit war, erfuhr Reichardt auf seiner Reise nach Wien (1808/09). Der Komponist Muzio Clementi etwa „erklärte das Petrarchische Sonett: ‚Pace non trovo‘ für seinen Liebling. Schon mehrmalen hat er's mich, wo er mich wiederfand, singen

<sup>32</sup> Die beiden Versionen unterscheiden sich nicht: die Singstimme ist lediglich anders geschlüsselt. Im folgenden beziehe ich mich auf die spätere Version des *Troubadour italien, français et allemand* (Anm. 24), S. 124. Möglicherweise sind manche kleine Änderungen durch die eindeutige Entscheidung für das Italienische statt der zweisprachigen Darbietung in den *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* (Anm. 20) bedingt. So hat Reichardt etwa im 11. Takt die erste Hälfte des Verbs „chia-mar“ auf zwei Achtelnoten verteilt, während in der Bilingue eine ganze Note der italienischen Intonation zuwiderlief und eher dem deutschen Pendant „Ruf“ angepaßt schien.

<sup>33</sup> Vielleicht orientierte sich Reichardt bei seinen Sonett-Vertonungen an der Arien-Tradition der italienischen Oper. Wie in der „Aria parlante“, die Leidenschaften ohne Koloraturen ausdrückt, dominiert ganz die expressive Singstimme.

lassen.“<sup>34</sup> In Petrarca's Sonett ruft das lyrische Ich seine Geliebte Laura zurück, damit sie den elenden Zwiespalt erkenne, in den sie den Liebenden gestürzt hat. Ein polysyndetisches Eingangsquartett illustriert in sechs Antithesen die paradoxe Liebessymptomatik, das zweite Quartett malt die Qual des Liebenden zwischen Tod und Leben aus. Eine Antimetabole eröffnet das Sextett, in dem die Gleichgültigkeit der Gegensätze die Liebesnot ausdrückt, bis der Schlußvers – in der Apostrophe der ‚Donna‘ – nachträglich das ganze Sonett als Klage an die Geliebte auflöst.

Pace non trovo et non ho da far guerra;  
 e temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;  
 e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;  
 e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.  
 Tal m'ha in prigion, che non m'apre nè serra;  
 nè per suo mi riten, nè scioglie il laccio;  
 et non m'ancide Amor' e non mi sferra;  
 nè mi vuol vivo nè mi trae d'impaccio.

Veggio senz' occhi e non ho lingua, e grido;  
 e bramo di perir e cheggio aita;  
 ed ho in odio me stesso et amo altrui.  
 Pascomi di dolor, piangendo rido;  
 Eguamente mi spiace morte e vita.  
 In questo stato son, donna, per vui.

Reichardt hat dieses Sonett in reimlose Verse übertragen, die trotz ihres jambischen Tons freirhythmisch wirken. Die Stropheneingänge sind durch Anfangsbetonungen markiert. Statt des Polysyndeton der Eingangsstrophe sind nur die Gegensatzpaare durch „und“ verbunden, so daß der antithetische Charakter der Gefühle konzentriert wird. Indem Reichardt kühne Inversionen wie den Gedichteingang beibehält, gewinnt seine reimlose Sonettübertragung mit zahlreichen Doppelsenkungen eine fast antikische Faktur:

Friede nicht find' ich, und darf mit niemand streiten,  
 ich fürchte, und hoffe, ich glühe, und ich erstarre!  
 Ich fliege hoch zum Himmel, und kriech' am Boden,  
 ich hang' an niemand, und möcht die Welt umarmen.

<sup>34</sup> Reichardt: *Vertraute Briefe* (Anm. 9), Bd. 2, S. 25.

# Le Troubadour.

XXIII.

Sonetto di Petrarca.

*Allegro agitato.*

Pa - ce non tro - vo, e non ho da far guer-ra; e te - mo, e spe-ro, ed ar - do, e son'un-

*p*

This system contains the first two staves of the musical score. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic.

ghiac-cio; e vo - lo so - pra' cie - lo, e ghiac - cio in ter-ra; e nul - la surin - go, e tut-to'lmon-do ab-

*cresc. pf dim. p cresc.*

This system contains the second two staves. The piano part features dynamic markings: *cresc.*, *pf*, *dim.*, *p*, and *cresc.*

brac cio. Tal m'ha in pri - gion, che non m'a-pre, nè

*f cresc. ff*

This system contains the final two staves. The piano part features dynamic markings: *f*, *cresc.*, and *ff*.

So fesselt mich, der nicht löset, nicht bindet,  
 nicht zum Sklaven mich will, nicht lößt die Fesseln,  
 die Liebe tödtet nicht, und giebt nicht Freiheit,  
 will mich nicht lebend, nicht die Last mir nehmen.

Seh ohne Augen, und ohne Zunge ruf' ich,  
 ich wünsche mir den Tod, und ruf nach Hülfe  
 verhaßt bin ich mir selber und Andre lieb' ich!

Weide mich nur an Schmerz, und weinend lach' ich,  
 gleich verhasset ist Sterben mir und Leben,  
 in solchen Jammer stürzt, Liebe, mich Armen!<sup>35</sup>

Reichardts Klavierbegleitung beschränkt sich, abgesehen vom eigenständigen Nachspiel, weitgehend auf arpeggierte Akkorde. Durch diese gleichförmige Begleitung, die sich deutlich von Reichardts Goethe-Vertonungen unterscheidet, konzentrieren sich die Ausdrucksqualitäten auf die Stimme. Um so auffälliger ist die diskontinuierliche, stark figurierte Melodieführung. Hingewiesen sei nur auf charakteristische Madrigalisten wie die Seufzer oder Himmelsflug (Takt 8–10) und Erdnähe (Takt 10–12).

Zwar markieren Kadenzen die Strophengrenzen im Sonett, aber im Gegensatz zum strophischen Prinzip dominiert das Prinzip der Fortführung. So werden im zweiten Quartett und im ersten Terzett die Motive der Takte 1 bis 19 musikalisch fortgesponnen und verarbeitet. Während Reichardt in seinen übrigen Sonett-Vertonungen meist zu Beginn des Sextetts oder des zweiten Terzetts wieder auf den Anfang zurückgreift, zögert er hier die Reprise hinaus. Musikalischer Höhepunkt ist die Fermate „*ed amo altrui*“. Kühnerweise beruhigt sich aber die ‚Liebe‘ nicht in einer Kadenz, sondern moduliert weiter. Erst mit „*Egualmente*“, dem Eingang des vorletzten Verses, der die Antithese von ‚Frieden und Krieg‘ zu ‚Haß und Liebe‘ fortführt, greift – möglicherweise durch den Wortsinn motiviert – die Melodie wieder auf den Anfang zurück. Der verzögerte Rückgriff wird jedoch nicht harmonisch zu Ende geführt, sondern endet mit einer effektvollen ‚*cadenza troncata*‘: mit „*Donna per vui*“ bricht die Singstimme ab, ohne den Grundton zu erreichen. Erst das Nachspiel des Klaviers führt zur Grundtonart zurück.

<sup>35</sup> Italienischer Text (offensichtliche Druckfehler stillschweigend verbessert) und Musikanalyse nach: *Le Troubadour italien, français et allemand* (Anm. 24), S. 89–91. Übersetzung nach: *Sonnetti e Canzoni di Petrarca* (Anm. 20), S. 6–9. Der italienische Text beider Ausgaben unterscheidet sich sehr in orthographischer Hinsicht. Beide Kompositionen differieren leicht. So hat Reichardt auch hier die Tonhöhe abgesenkt.

Was für „Pace non trovo“ im besonderen gilt, trifft für Reichardts Ver-tonungen von Sonetten Petrarcas im allgemeinen zu: sie zielen auf die Ein-heit einer Empfindung, intensivieren das ‚reine‘ Gefühl und suchen den ho-hen Stil des *Canzoniere* noch zu erhöhen.

### 5. Zusammenfassung

Wir haben verfolgt, wie Johann Friedrich Reichardt Petrarcas *Canzoniere* als Modell für seine enthusiastisch tingierte Auffassung ‚musikalischer Poesie‘ entdeckte und in Musik zu setzen suchte. Zunächst erprobte er eine in-strumentalmusikalische Übersetzung, bevor er 1783 zwei Vokalkomposi-tionen in eine Sammlung mit Instrumentalmusik mischte. Erst nach 1800 fand Reichardt wohl in Anlehnung an die Tradition der Cavatine die passen-de Form, Petrarcas Worte in Musik zu setzen. Eine bislang unbeachtete Sammlung von Petrarca-Kompositionen und weitere Kompositionen, die mit der polyglotten Aneignung romantischer Vorbilder einhergehen, sind die rei-che Frucht dieses musikalischen Petrarkismus. Deutlich später einsetzend als der durch Rousseau geförderte Neupetrarkismus in der Literatur, holt Rei-chardt in den drei Stadien der Aneignung rasch auf und arbeitet der ro-mantischen Petrarca-Verehrung zu, die mit August Wilhelm Schlegel nach 1802 einsetzt. Die textnahen, reine Empfindungen isolierenden Komposi-tionen zeugen von einem poetisch-musikalischem Feingefühl, das dem ho-hen Stil des *Canzoniere* gerecht wird, neue Nuancen zutage fördert und ver-deckte Bedeutungsschichten freilegt.

**Anhang: Verzeichnis von Reichardts Petrarca-Vertonungen**

*Musikalisches Kunstmagazin*. 8 Bde. Berlin (Selbstverlag) 1782–1791, hier Bd. 1, 2. Stück, S. 64–68 [s. v. „Instrumentalmusik“]  
{Reprint Hildesheim: Olms 1969}

- [1] *Ein Klavierstück über eine Petrarchische Ode* (*Canzoniere* Nr. 129 [Canzone I 13: Inc.: „Di pensier i n pensier, di monte in monte“]), hier S. 64 [Text und Übersetzung der dritten Strophe der sechsstrophigen Canzone] und S. 65–68 [Noten].

*Kleine Klavier- und Singestücke von Johann Friederich Reichardt* [20 Lieder, 15 Klavierstücke]. Königsberg: K. G. Dengel 1783

{Exemplar Staatsbibliothek München: Mus. pr. 3254}

- [2] „Làgrime triste, e voi tutte le notti“ (*Canzoniere* Nr. 49 [Sonetto I 49: Inc.: „Perch’io t’abbia guardato di menzogna“]), S. 2 [Reichardt setzt nur das Sextett in Musik].
- [3] „Di pensier in pensier, di monte in monte“ (*Canzoniere* Nr. 129 [Canzone I 13], S. 36–38 [Eingangsstrophe der bereits instrumental übersetzten Canzone]).

*Sonnetti e Canzoni di Petrarca posti in Musica e dedicati alla Sua Altezza Reale la Principessa di Prussia Guglielmina Federica Luisa Principessa di Nassau Orania etc. etc. da Gio[anni] Feder[ico] Reichardt*. Libro I. Berlin (L. W. Wittich) o. J. [1801?]

{Exemplar Beethovenhaus Bonn: C 252i/8}

- [4] „Canzon, s’al dolce loco“ / „Mein Lied, am lieben Orte“ (*Canzoniere* Nr. 37 [Canzone I 3: Inc.: „Si è debile il filo“]); S. 1–3 [Schlußstrophe der achtstrophigen Canzone: die Canzone wird als Bittstellerin des Liebenden apostrophiert].
- [5] „Dico ch’ad ora ad ora“ / „In mancher seelgen Stunde“ (*Canzoniere* Nr. 71 [Canzone I 6: Inc.: „Perchè la vita è breve“]), S. 4–5 [Sechste Strophe der achtstrophigen Canzone].
- [6] „Pace non trovo“ / „Friede nicht find ich“ (*Canzoniere* Nr. 134 [Sonett I 90]); [auch in *Troubadour italien, français et allemand*, XXIII, S. 89–91]), S. 6–9.
- [7] „Erano i capei d’oro a l’aura sparsi“ / „Das schöne goldne Haar flog in den Lüften“ (*Canzoniere* Nr. 90 [Sonett I 61]; [auch in *Troubadour italien, français et allemand*, XXIX, S. 113–114]), S. 10–11.
- [8] „O poggi, o valli, o fiume“ / „Ihr Berge, ihr Thäler, ihr Flüsse“ (aus *Canzoniere* Nr. 71 [Canzone I 6: Inc.: „Perchè la vita è breve“]; [auch in *Troubadour italien, français et allemand*, XXXI, S. 124]), S. 12–13 [Reichardt komponiert aus der dritten fünfzehnversigen Strophe die Verse 7 bis 11].
- [9] „Or che ‘l cielo e la terra e ‘l vento tace“ / „Wenn der Himmel, die Erd’ und Winde schweigen“ (*Canzoniere* 164 [Sonett I 113]), S. 14–19.
- [10] „Più volte già dal bel sembiante humano“ / „Schon öfter gab ihr menschenfreundlich Antlitz“ (*Canzoniere* Nr. 170 [Sonetto I 118]; [auch in *Troubadour italien, français et allemand*, XXVII, S. 105–107]), S. 20–22.
- [11] „Di tempo in tempo mi si fa men dura“ / „Von Zeit zu Zeit scheint sie mir wen’ger strenge“ (*Canzoniere* Nr. 149 [Ballata I 6]), S. 23–24.

*Le Troubadour italien, français et allemand. Par Jean Frederic Reichardt.* Berlin (H. Frölich) o. J. [1806]

{Exemplar Goethe-Museum Düsseldorf}

- [12] „Pace non trovo” (*Canzoniere* Nr. 134 [Sonett I 90]) (ital./dt. auch in *Sonnetti e Canzoni di Petrarca*, S. 6–9), XXIII, S. 89–91.
- [13] „Chi[a]re, fresche e dolci acque” (*Canzoniere* Nr. 126 [Canzone I 11]), XXIV, S. 94–95 [3 statt 6 Strophen].
- [14] „Più volte già del bel sembiante humano” (*Canzoniere* Nr. 170 [Sonetto I 118]) [ital./dt. auch in *Sonnetti e Canzoni di Petrarca*, S. 20–22]), XXVII, S. 105–107.
- [15] „Pien di quella ineffabile dolcezza” (*Canzoniere* Nr. 106 [Sonetto I 80]), XXVIII, S. 110–112.
- [16] „Erano i capei d’oro a l’aura sparsi” (*Canzoniere* Nr. 90 [Sonetto I 61]) [ital./dt. auch in *Sonnetti e Canzoni di Petrarca*, S. 10–11]), XXIX, S. 113–114.
- [17] „O poggi, o valli, o fiume” (*Canzoniere* Nr. 71 [Canzone I 6: Inc.: „Perché la vita è breve”]) [ital./dt. auch in *Sonnetti e Canzoni di Petrarca*, S. 12–13]), XXXI, S. 124 [Reichardt komponiert aus der dritten fünfzehnversigen Strophe die Verse 7 bis 11].
- [18] „Mia benigna fortuna e ‘l viver lieto” (*Canzoniere* Nr. 332), XXXII, S. 125 [Reichardt vertont von der Doppel-Sestine lediglich die poetologische erste Strophe].
- [19] „Pien d’un vago pensier che me desvia” (*Canzoniere* Nr. 169 [Sonetto I 117]), XXXV, S. 138–139.