



BELGIEN.NET

**« IL AVAIT L’AIR D’UN NOTAIRE »**

**– HENRY VIEUXTEMPS UND DER BERUF DES VIRTUOSEN KOMPONISTEN**

Hugo Rodriguez, Université Libre de Bruxelles & Musée des Instruments de Musique Brüssel

(Vertaling: JA & SJ.)

---

Hoe dit document citeren/Dieses Dokument zitieren/Citer ce document:

RODRIGUEZ, Hugo, „Il avait l’air d’un notaire’ Henry Vieuxtemps und der Beruf des virtuosen Komponisten“, in: BelgienNet, 2023, URL:

<https://belgien.net/wp-content/uploads/Rodriguez-Henry-Vieuxtemps-DE.pdf>

Bitte setzen Sie beim Zitieren hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.

---

„Er sah aus wie ein Notar“

Henry Vieuxtemps und der Beruf des virtuosen Komponisten

– Hugo Rodriguez, Brüssel –

### **Abstract**

Dieser Aufsatz ist Teil einer verlängerten Würdigung des zweihundertsten Geburtstags des belgischen Geigers, Lehrers und Komponisten Henry Vieuxtemps, der 2020 gefeiert wurde. Er bewertet erstens den Stand der Forschung zu dieser wichtigen Figur des Musiklebens des neunzehnten Jahrhunderts. Zweitens versucht er Wege vorzuschlagen, um nachzudenken über die Besonderheiten des Werdegangs von Vieuxtemps als virtuoser Geiger und seine posthume Rezeption einerseits und über sein Werk als Komponist und Lehrer andererseits. Die Frage, die als roter Faden dienen wird, ist diese: Wie hat Vieuxtemps die Ressourcen seiner strengen Erziehung als Wunderkind mit den verschiedenen Möglichkeiten, Zwängen, Begegnungen und Möglichkeiten beruflicher und ästhetischer Entscheidungen kombiniert, die sich ihm boten, um das schwierige Gleichgewicht zwischen Planung und Unsicherheit zu verhandeln, das für den Beruf des Musikers charakteristisch ist – und Künstler im Allgemeinen, in der heutigen Zeit?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Bild 1: Henry Vieuxtemps, lithographie von C. P. Mazin, 1846 (Quelle gallica.bnf.fr / BnF)

## I. Einleitung<sup>1</sup>

Etwas mehr als zwei Jahrhunderte nach seiner Geburt ist das Bild, das wir uns von dem belgischen Violinisten, Komponisten und Pädagogen Henry Vieuxtemps (1820–1881) bewahren, das eines Künstlers, den man als romantisch, aber nicht romanesk beschreiben könnte. In vielen Punkten verfälscht dieses Bild nicht die Realität, sowohl das Leben als auch das Werk des aus Verviers stammenden Musikers betreffend. Die Frühzeitigkeit seines Talents, der hektische Rhythmus seiner Reisen, seine weltweite Berühmtheit, seine atemberaubende Virtuosität, die zahlreichen Ehrungen, die er erhalten hat, die sogenannte „französisch-belgische“ Geigerschule, von der er eine der Leitfiguren ist, der ebenso flammende wie lyrische Stil seiner musikalischen Handschrift, seine Violinkonzerte, besonders das 4. in d-Moll op. 31 und das 5. in a-Moll op. 37, seine anderen Meisterwerke, die Einzug in das Repertoire von Violinisten wie Bratschisten und Violoncellisten gehalten haben ... All diese Elemente bilden im Fall von Vieuxtemps eher die erwarteten Zutaten für eine meisterhafte Karriere als die epischen Antriebskräfte eines faszinierenden Schicksals. Und dies, obwohl eine

<sup>1</sup> Ich bedanke mich herzlich bei Marie Cornaz für ihr aufmerksames Korrekturlesen und ihre Vorschläge, die zur Verbesserung dieses Textes beigetragen haben.

ähnliche Kombination dieser Merkmale bei anderen virtuosen Komponisten seiner oder einer früheren Generation dazu beigetragen hat, sie zu Romanhelden mit einem Schicksal zu machen, das mit der Vorstellung der künstlerischen Bohème vergleichbar ist. Denken wir an Paganini, Liszt, Chopin, Schumann oder auch Mendelssohn, mit denen Vieuxtemps die bewusste Verbindung zum Klassizismus in seiner Musik teilt.

Kritiker und Musikliebhaber, ob bekannt oder unbekannt, stellten dieses auszeichnende (und ausgezeichnete) Merkmal des Violinisten aus Verviers schon früh heraus. Auf die Bekanntmachung seines Todes im Jahre 1881 hin schrieb der Journalist Georges Maillard, das Leben von Vieuxtemps sei „eines von fröhlichen Menschen, die keine Geschichte haben“. Den Vergleich mit Paganini nachziehend fährt er fort:

„Vieuxtemps war klein und sah aus wie ein Notar. Der eine [Paganini] mit seiner fantastischen Miene und seiner Virtuosität eines Clowns hätte mit dem Rücken des Bogens, mit einem Stock, mit einem Stuhlbein, mit irgendetwas gespielt; Vieuxtemps war korrekt, sorgfältig und unfähig zu all diesen Merkwürdigkeiten.“<sup>2</sup>

1841, vierzig Jahre zuvor, verglich ihn Richard Wagner auf ähnliche Weise mit Berlioz:

„Vieuxtemps macht genau dasselbe [wie Berlioz], aber von einem entgegengesetzten Extrempunkt aus, da er die Virtuosität reduziert, sodass ich, wenn ich ein Urteil über Vieuxtemps' letzte Werke fällen müsste, sagen würde, dass ihre Größe in dieser Rückkehr zu einem Zustand reiner Schönheit liegt. Vorwärtzuzugehen und zu vertiefen ist jedoch nicht das, was wir von ihm erwarten sollten, denn ihm fehlt die Leidenschaft: Obwohl er erst zwanzig Jahre alt ist, ist er bereits ein Mann, der keine Jugend hatte [...]. Für ihn ist immer alles klar.“<sup>3</sup>

Auf was beruht dieses Bild des „Berufsgenies“, das Vieuxtemps anhaftet, das des Musikers, der sich von der Bohème fernhält und für den „immer alles klar ist“, wie Wagner sagt, selbst lyrische Ergüsse? Um es mit allgemeineren Worten zu sagen: Wie lässt sich der Zusammenhang zwischen der brillanten Karriere Vieuxtemps' und das Urteil der Bewunderung ohne Verehrung erklären, das sowohl seine Zeitgenossen als auch die Nachwelt

---

<sup>2</sup> MAILLARD, Georges, „Vieuxtemps“, *Le Musée artistique et littéraire*, Paris/London, J. Rouam, 1881, t. 5, S. 411.

<sup>3</sup> Brief von Richard Wagner an Ferdinand Heine, 27. März 1841, in: WAGNER, Richard, *Sämtliche Briefe* (Ausgabe von Deutscher Verlag für Musik), Bd. I, Leipzig, 1979, S. 462-463.

über seine Persönlichkeit und seine Musik fällen? Man würde sich sehr schwertun, nach einer bereits verfügbaren Antwort zu suchen, denn, so ungewöhnlich es für eine Figur von seiner Bedeutung auch erscheinen mag, Studien über Vieuxtemps sind nicht sehr zahlreich. So gibt es zum Beispiel (noch) keine aktuelle und umfassende wissenschaftliche Biografie über ihn, wie es sie etwa über seinen wichtigsten Schüler Eugène Ysaÿe gibt.<sup>4</sup>

Ohne hier eine vollständige oder gar endgültige Antwort geben zu wollen, soll dieser Artikel einen Beitrag leisten, der dem aktuellen Stand der Forschung zu Vieuxtemps entspricht. Es soll eine nicht vollumfängliche Zusammenfassung unserer Kenntnisse über diese bemerkenswerte Figur im belgischen und internationalen Musikleben des 19. Jahrhunderts erstellt werden, verbunden mit einer Analyse seines künstlerischen Werdegangs, der als Ausübung eines besonderen und außergewöhnlichen (im wahrsten Sinne des Wortes) „Berufs“ verstanden wird: des Virtuosen-Komponisten. Wir gehen von der Arbeitshypothese aus, dass Vieuxtemps' Werdegang als „Berufsgenie“ und das daraus resultierende posthume Bild in der Beziehung zwischen zwei Elementen begründet liegen. Auf der einen Seite die Art und Weise, wie Vieuxtemps' einzigartige, intensiv disziplinierte Persönlichkeit die gemeinsamen Merkmale, die er mit seinen Zeitgenossen der Virtuosen und Komponisten teilte, beeinflusst haben könnte. Auf der anderen Seite die unterschiedlichen Gelegenheiten, Einschränkungen, Begegnungen und Möglichkeiten professioneller und ästhetischer Entscheidungen, die sich ihm auf seinem gleichermaßen straffen wie abenteuerlichen Weg boten, ein Produkt der schwierigen Mischung aus Planung und Ungewissheit, die dem Künstlerberuf in der Moderne eigen ist.

Um die ständige Verflechtung zwischen diesen beiden Elementen zu erfassen, von denen das eine mit Vieuxtemps' Person, seinen Vorlieben, Wünschen und Entscheidungen verbunden ist, das andere mit seinem sozialen und musikalischen Umfeld, soll die Entwicklung dieser Verflechtung in drei Etappen von der faktischsten zur am stärksten interpretativen nachgezeichnet werden.

Zuerst ein rein deskriptiver (und in Ermangelung einer wissenschaftlichen Biographie notwendiger) Abschnitt, bestehend aus einem Bericht über seine *carrière d'artiste*, über das, was Vieuxtemps persönlich und beruflich von seinen Anfängen als Wunderkind in Verviers bis

---

<sup>4</sup> CORNAZ, Marie, *À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe*, Turnhout, 2019.

zu seinem Rücktritt vom Brüsseler Konservatorium im Jahr 1879, zwei Jahre vor seinem Tod, erlebt hat.

Daraufhin, im Hinblick auf die im Vorfeld gewonnenen biografischen Erkenntnisse, wird eine Analyse seiner *künstlerischen Aktivitäten* folgen, anders ausgedrückt, was Vieuxtemps während seiner Karriere *gemacht* hat, indem er mehrere Rollen innerhalb des musikalischen Feldes übernahm: virtuoser Solist, Kammermusiker, Pädagoge und, eher zweitrangig, Dirigent.

Schließlich werden es in einem dritten Abschnitt die Elemente der zwei vorausgehenden Etappen ermöglichen, eine Definition dessen herauszuarbeiten, was der *Beruf des Virtuosen-Komponisten* war, wie Vieuxtemps ihn sowohl objektiv ausübte als auch subjektiv erlebte und damit einen Weg vertiefte, den viele Geigenvirtuosen des 20. und 21. Jahrhunderts auf weniger kompositionsorientierte Weise beschritten.

Es werden drei Arten von Quellen herangezogen: die musikalischen und nicht-musikalischen Archive Vieuxtemps', die in der Königlichen Bibliothek Belgiens (KBR) aufbewahrt werden, die wenigen musikwissenschaftlichen Arbeiten, die es über ihn gibt, unter denen sich einige unveröffentlichte Memoiren befinden und schließlich die Sekundärliteratur über die Geschichte und Ästhetik der Violine und der Virtuosität im 19., 20. und 21. Jahrhundert. Es ist anzumerken, dass die Königliche Bibliothek Belgiens das weltweit hauptsächliche Zentrum für die Bewahrung von Archiven in Bezug auf Henry Vieuxtemps ist, insbesondere dank einer Spende der König Badouin-Stiftung 2011 und 2012. Ein wichtiger Teil dieser Dokumente wurde digitalisiert und ist über den Onlinekatalog der KBR zugänglich.<sup>5</sup>

## II. Ein Bericht über die Karriere Vieuxtemps'

„Ich wurde am 17. Februar 1820 in Verviers (Belgien) geboren. Mein Vater war ein wenig musikkaffin, spielte Geige und beschäftigte sich mit dem Geigenbau.<sup>6</sup> So kam es, dass ich, soweit ich mich erinnern kann, Geige spielen sah und hörte. Als ich vier Jahre alt war, drückte mir mein Vater eine kleine Geige in die Hand, gab mir die ersten musikalischen Kenntnisse und lehrte mich, was er wusste. Da es nicht lange dauerte, wusste ich bald so viel wie er. Als er seine Unzulänglichkeit bemerkte, wollte er mich

---

<sup>5</sup> [https://opac.kbr.be/Library/home-fr.aspx?\\_lg=fr-BE](https://opac.kbr.be/Library/home-fr.aspx?_lg=fr-BE), (13. Februar 2023).

<sup>6</sup> Vieuxtemps' Vater Jean-François, der aus einer Bauernfamilie stammte und ein ehemaliger Soldat der napoleonischen Kriege war, arbeitete als Scherer in Tuchfabriken. Die Geigenbaukunst war für ihn wie ein Hobby. Siehe Henry Vieuxtemps, [*Autobiographie de Henry Vieuxtemps*], handschriftliche Kopie von Mathilde Lejeune umgesetzt nach Henry Vieuxtemps versendeten Briefen, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 1-5.

von einem seiner Freunde unterrichten lassen, der jedoch nicht den väterlichen Glauben besaß und sich beeilte, nichts zu tun, vielleicht mit der berechtigten Begründung, dass ein vierjähriges Kind das nicht verstehen könne. Ein Musikliebhaber aus unserer kleinen Stadt, ein reicher und großzügiger Mann, Herr Genin, interessierte sich für das Wunderkind, von dem man ihm erzählt hatte, und ließ mich von Herrn Lecloux unterrichten, einem ernsthaften Lehrer mit echtem Wissen.“<sup>7</sup>

So beginnt die Autobiographie von Henry Vieuxtemps, so wie sie 1881 am Tag nach seinem Tod von dem Brüsseler Kritiker und zukünftigen Leiter des Opernhauses De Munt/La Monnaie Maurice Kufferath (1852–1919), Autor einer 1882 erschienenen und mit einer Reproduktion dieses Textes beginnenden Biographie des Violinisten,<sup>8</sup> veröffentlicht wurde. Wenn man sich jedoch auf eine zweite Version dieser Autobiografie verlässt, die dieses Mal handschriftlich verfasst wurde und in der Königlichen Bibliothek von Belgien (KBR) aufbewahrt wird,<sup>9</sup> stellt man fest, dass Vieuxtemps' Entdeckung der Geige noch früher datiert:

„Meine Mutter hat mir oft erzählt, dass sie mich nicht immer in ihren Armen halten konnte, da sie gleichzeitig Hausherrin, ihre Kammerfrau, ihre Köchin, ihre Kummerfrau und ihre Putzfrau war, und dass sie, um meine Schreie und meine Kinderschmerzen zu lindern und meine Tränen zu trocknen, eine Geige meines Vaters neben mich in die Wiege legte, auf der ich mit einem Bogen, der doppelt so lang war wie ich, stundenlang spielte. Das war für sie die einzige Möglichkeit, Frieden zu finden und ihren Haushalt zu führen.“<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> VIEUXTEMPS, Henry, „Henri [sic] Vieuxtemps (mort à Mustapha lez-Alger, le 6 juin 1881)“, Autobiographie veröffentlicht von Maurice Kufferath, in: *Le Guide musical*, 27. Jg., Nr. 24-25, 1881, S. 1.

<sup>8</sup> KUFFERATH, Maurice, *Henri Vieuxtemps: sa vie et son œuvre*, Brüssel, 1882.

<sup>9</sup> Tatsächlich sind zwei handschriftliche Versionen von Vieuxtemps' Autobiographie erhalten, die 1879 und 1880, also in den letzten Jahren seines Lebens, entstanden sind. Die erste befindet sich in einem autographen Manuskript, das im Brüsseler Konservatorium unter der Signatur 10310 aufbewahrt wird. Diese Version wurde von Maurice Kufferath für *Le Guide musical* und für sein Werk von 1882 (siehe vorherige Anmerkung) transkribiert. Die zweite Version, die wir verwenden, findet sich in einem Manuskript, das bei KBR unter der Signatur Mus. Ms. 172 auffindbar ist. Sie ist ausführlicher, aber das Manuskript ist nicht autograph. Es stammt aus der Hand von Mathilde Lejeune, einer Vertrauten aus Vieuxtemps' letzten Jahren und Tochter von Désiré Lejeune, einem der ersten Förderer Vieuxtemps'. Diese indirekte Herkunft des zweiten Manuskripts sowie das sehr späte Datum der Abfassung der beiden Versionen mahnen zur Vorsicht hinsichtlich der darin enthaltenen Informationen. Weitere Informationen zu diesen beiden Autobiographien, siehe Marie Cornaz, „Henry Vieuxtemps. Sur les traces d'un jeune violoniste virtuose“, *In Monte Artium*, vol. 1, 2008, S. 58.

<sup>10</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 6.

Der Rest des autobiographischen Berichts seiner ersten Jahre in Verviers ist dementsprechend gespickt mit einfachen und ehrlichen Erinnerungen eines ehemaligen Wunderkindes.<sup>11</sup> Man erfährt, wie sehr das soziale und emotionale Umfeld, in dem Vieuxtemps lebte, strenge Disziplin mit kompensatorischem Wohlwollen verband. Und das alles, um das Mindeste zu sagen, in einem Klima, das die Leidenschaft für die Geige fördert. Einem Weg „à la Mozart“ folgend, wird der kleine Henry schnell zum Hauptanliegen (und -wagnis) seiner Eltern, insbesondere seines Vaters. Begierig das Talent seines Sohnes bekannt zu machen, investiert Jean-François Vieuxtemps buchstäblich in seine Zukunft und macht sich auf die Suche nach Auftritten für ihn. Dank der Unterstützungen von Namhaften wie Henry Génin, Désiré Lejeune et François de Pouhon tritt Vieuxtemps, mittlerweile sieben Jahre alt, am 18. April 1827 im *Grand théâtre* von Verviers auf,<sup>12</sup> dann bis zum Winter 1828 in Lüttich, Brüssel, Antwerpen, Den Haag, Breda, Utrecht, Rotterdam und Amsterdam.<sup>13</sup> Die Presse lobte den jungen Paganini des Nordens in den höchsten Tönen und gab dem „gebürtigen Holländer“, wie er manchmal genannt wurde<sup>14</sup> (Belgien wurde erst 1830 unabhängig), bald die Öffentlichkeit, die er brauchte, um noch höhere Ziele zu erreichen.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Bereits zu Lebzeiten Vieuxtemps' kursieren Anekdoten über seine Jugend als Wunderkind in verschiedenen Publikationen mit mehr oder weniger Varianten. Siehe FÉTIS, François-Joseph, „Vieuxtemps (Henri)“, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Auflage mit Zusätzen, Paris, 2001 [Firmin Didot, 1865-1880], Jg. 4, S. 898-900 u. Jg. 5, S. 1126; DELHASSE, Félix, H. *Vieuxtemps: erratum de la biographie universelle des musiciens*, par M. Fétis, Brüssel, 1844 und RENIER, Jean-Simon, *L'enfance de Vieuxtemps*, Sonderausgabe von l'*Annuaire de la Société libre d'Emulation de Liège* (1867, p. 205-215), Lüttich, 1867.

<sup>12</sup> KUFFERATH, Henri, 1882, S. 55-56.

<sup>13</sup> Über seine ersten Konzerte, siehe RADOUX, Théodore, *Vieuxtemps. Sa vie, ses œuvres*, Lüttich/Paris, 1891, S. 5-11; GINSBURG, Lev, *Vieuxtemps* (herausgegeben von Herbert R. Axelrod, Übersetzung von I. Levin), Neptune City (New Jersey), 1984, S. 9-10.

<sup>14</sup> *Le Courrier de la Meuse*, 28. Januar 1828, S. 3; *Dagblad van 's Gravenhage*, 15. Februar 1828, S. 2; *Le Courrier des Pays-Bas*, 17. Februar 1828, S. 3.

<sup>15</sup> Zahlreiche Auszüge aus Presseartikeln, die über Vieuxtemps' erste Erfolge berichten, finden sich in GREGOIR, Édouard G.J., *Les artistes-musiciens belges au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Brüssel, 1885, S. 293-300.





Bild 2: Henry Vieuxtemps, lithographie von L. Vanden Wildenbergh nach Barthélemy Viellevoye (KBR, Musique, Mus. Ms. 161/231)

Mit diesem aufkeimenden Ruhm im Gepäck traf Vieuxtemps Anfang 1828 in Amsterdam auf den Mann, der, wie er selbst sagte, „über [seine] Karriere, [seine] Existenz, [seine] Zukunft entscheiden sollte“:<sup>16</sup> Charles de Bériot (1802–1870), einer der wichtigsten virtuosen Violinisten dieser Zeit, bekannt für sein Improvisationstalent und seine Rolle als Animateur im Musikleben Brüssels.<sup>17</sup> Bériot nimmt Vieuxtemps unter seine Fittiche und die gesamte Familie zieht 1829 nach Brüssel um, sie mieten das Haus Nr. 28 in der Koolstraat im Stadtzentrum. Bériot wohnt nicht weit von dort mit seiner späteren Ehefrau, der berühmten spanischstämmigen Opernsängerin Maria Malibran (1808–1836). Die Diva gibt dem jungen Geiger auch Unterricht, und dieser bewundert das liebevolle und, um den Begriff der damaligen Zeit zu verwenden, „fashionable“ Paar.<sup>18</sup> Bériot bringt Vieuxtemps für einen Auftritt 1829 erstmals nach Paris. Seine Auftritte resultierten in einem enthusiastischen Artikel von François-Joseph Fétis, der zweifelsohne den ersten tiefgehenden Kommentar zu dem

<sup>16</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 21.

<sup>17</sup> Zu diesen zwei Aspekten Bériots, siehe RICCIO, Renato, „Charles-Auguste de Bériot e l’improvvisazione virtuosistica per violino“, in Rudolf Rasch (Hrsg.), *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, 2011, S. 217-237; VANHULST, Henri, „Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842–1849)“, in Jean Gribenski et al. (Hrsg.), *La maison de l’artiste. Construction d’un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, 2007, S. 185-192.

<sup>18</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 45-48.

Künstler darstellt, der Vieuxtemps später werden würde.<sup>19</sup> Bériot brach anschließend mit La Malibran 1831 nach Italien auf, und ließ Henry und seinen Vater ohne Lehrer besorgt zurück. Nicht ohne seinem Schützling zuvor eine jährliche Rente bei König Wilhelm der Niederlande und nach der Unabhängigkeit Belgiens einen Zuschuss für eine Deutschlandtournee beim neuen belgischen König Leopold I.<sup>20</sup> gesichert zu haben, reagierte Bériot auf die väterlichen Sorgen auf eine gerechte und besonders moderne Weise:

„Geben Sie ihn zu niemandem, er soll allein arbeiten, sich ein Genre schaffen, seinen Weg suchen; achten Sie nur darauf, dass er sich keine Fehler zuzieht, dafür sind Sie kompetent genug, aber lassen Sie ihn von niemandem unterrichten! Glauben Sie mir, er soll seinen Weg selbst gehen.“<sup>21</sup>

Vieuxtemps hat tatsächlich nach 1831 nie mehr Geigenunterricht bekommen.<sup>22</sup> Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, die nächsten dreizehn Jahre damit zu verbringen, seine Ausbildung zu vervollkommen und seine Fähigkeiten als Künstler aufzubauen. Bis ins Jahr 1833 bleibt er in Brüssel. Er entdeckt dort mit Inbrunst die Kammerstücke von Haydn, Mozart, Schubert und Beethoven (zu einer Zeit, in der die weite Verbreitung und Wertschätzung der Werke von „Ludwig van“ in der französischsprachigen Welt gerade erst in Schwung gekommen war)<sup>23</sup> in Begleitung von mehreren Persönlichkeiten: eine gewisse Mademoiselle Ragué, die ihm Klavierunterricht gab,<sup>24</sup> der Sänger Guillaume, der ihm Unterricht in Komposition erteilte,<sup>25</sup> und schließlich die jüngere Schwester der La Malibran, die berühmte Pauline Garcia, spätere

<sup>19</sup> FÉTIS, François-Joseph, „Soirée musicale de M. de Bériot“, in: *Revue musicale*, Jg. 5, Nr. 7, 1829, S. 163-165. Fétis erinnert sich an diesen Artikel, als er die Notiz über Vieuxtemps in seiner *Biographie universelle des musiciens* verfasst (FÉTIS, „Vieuxtemps“, Jg. 4, S. 898-900).

<sup>20</sup> RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 16-17 und 23.

<sup>21</sup> Charles de Bériot zugeschriebene Äußerung, wiedergegeben in VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 52.

<sup>22</sup> VIEUXTEMPS, 1881 (Nr 24-25), S. 1.

<sup>23</sup> Für Frankreich, siehe Leo Schrade, *Beethoven in France: History of an Idea*, New Haven, 1942; Beate Angelica Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich: von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, 2001; AUDÉON, Hervé, „Pénétration et réception de l'œuvre de Beethoven en France autour de 1810“, in: *Napoleonica*, vol. 39 Nr. 1, 2021, S. 21-34. Für Belgien, siehe BORREN, Charles Vanden, „Les premières exécutions d'œuvres de Beethoven à Bruxelles“, in: *Revue musicale*, vol. VIII, 1927, S. 98-104; VANHULST, Henri und CORNAZ, Marie, „Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 46, 1992, S. 189-22 und Sandrine THIEFFREY, *L'édition musicale à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle. L'exemple de la maison Schott frères*, Brüssel, 2013, S. 77-81.

<sup>24</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 43-44.

<sup>25</sup> Brief von Jean-François Vieuxtemps an [?], 31. Dezember 1830, zitiert in BRIOLLE, Agnès, *Henri Vieuxtemps (1820-1881). Compositeur Virtuose, Virtuose Compositeur?*, Unveröff. Bachelorarbeit, Université d'Aix-Marseille, 1984, S. 40.

Komponistin, Sängerin und Komponistin die später unter dem Namen Pauline Viardot bekannt sein wird.<sup>26</sup> 1833 bricht Vieuxtemps in Begleitung seines Vaters zu einer Tournee in den deutschsprachigen Ländern auf. Hier vollbringt er seine erste Glanzleistung am 16. März 1834 in Wien, im Domizil des Brüsseler Barons Édouard de Lannoy: nur 15 Tage nachdem er die Partitur zum ersten Mal sieht, interpretiert er dort auf brillante Art und Weise das *Concerto pour violon* in D-Dur op. 61 von Beethoven, er führte das Stück zum ersten Mal seit dem Tod des Meisters auf.<sup>27</sup>

Noch in Wien studiert Vieuxtemps die Kontrapunktik bei Simon Sechter (1788–1867), ehemaliger Schüler von Antonio Salieri und späterer Lehrer von Anton Bruckner. Nach seinem Aufenthalt in Wien begibt sich Vieuxtemps nach Leipzig wo er mit Robert Schumann verkehrte, der einen lobenden Artikel über ihn verfasste.<sup>28</sup> Er tritt im Juni 1834 in London auf und hat das Glück, auf sein anderes Idol neben Bériot zu treffen: Niccolò Paganini (1782–1840). Ein extrem wertvolles Dokument, aufbewahrt in der Königlichen Bibliothek Belgiens, zeugt von diesem Treffen. Es handelt sich hierbei um ein Heft, das Vieuxtemps immer bei sich trägt, eine Art goldenes Buch, das Autogramme zahlreicher Persönlichkeiten enthält, die seinen Weg zwischen 1834 und 1840 kreuzten.<sup>29</sup> Dieses Notizbuch ist eine wahre Fundgrube an Informationen über diesen Lebensabschnitt und an sich schon ein Dokument von hohem patrimonialen Wert. Paganini ist der erste Künstler, der hier eine Widmung einträgt. Darin enthalten ist auch ein Brief des tschechischstämmigen französischen Komponisten und großen Pädagogen Anton Reicha (1770–1836), bei dem Vieuxtemps 1835 in Paris einige Monate lang Harmonie und Komposition studierte. Dieses Heft birgt auch einen Schatz, der sich einige Seiten weiter hinten befindet: zwei eigenhändig angefertigte Manuskripte von Stücken für Flötenuhr (eine Variante der mechanischen Orgel) von Joseph Haydn, die Vieuxtemps am 11.

<sup>26</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 57-58.

<sup>27</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 62-64 und RADOUX, *Vieuxtemps*, 1891, S. 27-30. Ein Brief vom Baron von Lannoy versendet an Vieuxtemps auf das Konzert folgend wurde reproduziert in BRIOLLE-VIEUXTEMPS, Agnès, *Symphonie en lac majeur. Henry Vieuxtemps, l'âme du violon*, Dison, 2020, S. 55-58.

<sup>28</sup> SCHUMANN, Robert [Florestan], „Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe [Konzert im Saal des Leipziger Gewandhauses]“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1, Nr. 8, 1834, S. 31-32. Es existiert keine französische Übersetzung. Eine Übersetzung ins Englische ist verfügbar in Fanny R. Ritter (Hrsg.), *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, London, 1891, S. 125-128

<sup>29</sup> Dieses Heft wurde im Detail studiert in CORNAZ, „Henry“. Es wurde digitalisiert und kann über den Onlinekatalog unter der folgenden Adresse konsultiert werden: [*Carnet de dédicaces de Henry Vieuxtemps*], B-Br Mus. Ms. 4157, <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/17795701>, (19. Januar 2023).

Mai 1837 von Auguste Artaria, dem Sohn des großen Verlegers Domenico Artaria, geschenkt wurden.<sup>30</sup>

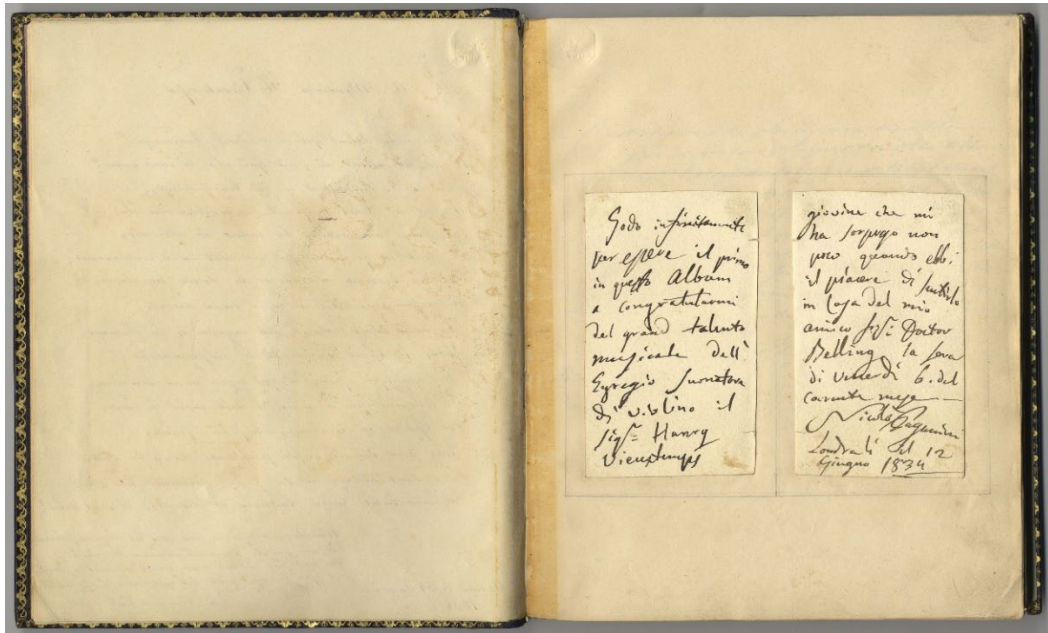


Bild 3: Widmung von Niccolò Paganini im Notizheft von Henry Vieuxtemps (KBR, Musique, Mus. Ms. 4157)

Von 1837 bis 1844 führte Vieuxtemps ein Wanderleben, das mit Erfolgen und denkwürdigen Begegnungen durchsetzt war, wie das eben erwähnte Signierbuch belegt. Louis Spohr, Mendelssohn oder sogar Wagner kreuzten seinen Weg. Zwischen 1837 und 1840, geht er mehrmals in Russland auf Tournee, dort kreierte er auch sein *Concerto pour violon n° 1 op. 10* anlässlich eines Konzerts in St. Petersburg am 4. März 1840.<sup>31</sup> Während seiner Dienste in Russland wird er oft von dem belgischen Virtuosen Adrien François Servais (1807–1866) begleitet, sein alter ego am Violoncello mit dem er zusammen das *Grand Duo sur des motifs de l'Opéra Les Huguenots de G. Meyerbeer* komponierte.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> CORNAZ, Marie, „The Discovery of Joseph Haydn’s Original Manuscript of the Pieces Hob. XIX:1 and Hob. XIX:2“, in: *Haydn-Studien*, Jg. X, Nr. 1, 2010, S. 17-24.

<sup>31</sup> Über seine ersten Reisen nach Russland, siehe die Beschreibung von GINSBURG, *Vieuxtemps*, S. 146-156.

<sup>32</sup> Ein Manuskript dieses vierhändig geschriebenen Stücks wird in der KBR aufbewahrt und kann über den Online-Katalog unter folgender Adresse eingesehen werden: <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/15979836>, (19. Januar 2023). Über die Beziehungen zwischen Servais und Vieuxtemps, siehe FRANÇOIS, Peter, *Ah! Le métier de donneur de concerts! Adrien François Servais (1807-1866) als rondreizend cellovirtuoos*, Halle, 2007, S. 25-27, 119, 121, 123; ders., *Adrien François Servais 1807-2007. Halse cellist met wereldfaam. Catalogus of de tentoonstelling van 5 mei tot 6 juni 2007*, Halle, 2007, S. 30-38.

Etwa ein Jahr später, am 10. Januar und am 6. Februar 1841, reist Vieuxtemps zum ersten Mal ohne seinen Vater.<sup>33</sup> Er tritt in Paris vor überfüllten Sälen auf und feierte einen Triumph, über den Hector Berlioz in zwei hymnischen Artikeln berichtete.<sup>34</sup> Er spielt in London im Juni 1841 mit vergleichbarem Erfolg. Im selben Jahr wird er in die Brüsseler Freimaurerloge *Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis* aufgenommen und folgt damit seinem Meister Bériot, der ebenfalls Freimaurer ist.<sup>35</sup> 1843 und 1844 führt Vieuxtemps eine riesige Tournee in den Vereinigten Staaten von Amerika, Mexico und Kuba durch. Auch wenn er hier nur mäßige Erfolge erzielt,<sup>36</sup> hinterlässt er in zweierlei Hinsicht einen bleibenden Eindruck: zum einen als einer der ersten europäischen Musiker, die in der Zeit, als die Eisenbahn und das, was man gerade begann, Musikindustrie zu nennen, noch in den Kinderschuhen steckte, eine große US-Tournee unternahm;<sup>37</sup> zum anderen, indem er sich mit Kompositionen, die von der lokalen Musik inspiriert waren, wie dem burlesken Caprice *Yankee Doodle Souvenirs d'Amérique* op. 17 für Violine und Klavier, die dauerhafte Sympathie des amerikanischen Publikums sicherte.<sup>38</sup>

Die Jahre 1844 bis 1868 sind relativ wenig frenetisch im Vergleich mit der vorangegangenen Periode. Zu Beginn heiratet Vieuxtemps am 15. Oktober 1844 Joséphine Eder (1815–1868), eine österreichische Pianistin, die er bei seinen früheren Konzertreisen kennenlernte. Wie er ist sie ein ehemaliges Wunderkind, gibt aber nach der Heirat ihre vielversprechende Karriere als Solistin auf. Sie beschränkt sich auf die Rolle der Begleitung ihres Ehemannes. Das Paar, stark verbunden, bekommt zwei Kinder: Julie (1846–1882) und Maximilien (1848–1926).

---

<sup>33</sup> RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 47-48.

<sup>34</sup> BERLIOZ, Hector, „Premier concert du Conservatoire“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14. Januar 1841 und „Concerts - Soirées de MM. Herz et Labarre“, in: *Journal des débats*, 14. Februar 1841, in: BERLIOZ, Hector, *Critique musicale* (édition d'Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai), Paris, 2003, S. 424, 452-454. Siehe auch BRIOLLE, *Henri Vieuxtemps*, S. 128-130.

<sup>35</sup> Luc Nefontaine (Hrsg.), *Illustres et franc-maçons*, Brüssel, 2004, S. 63-68; „Henri Vieuxtemps“, in: O.A., « Henri Vieuxtemps », *Musée virtuel de la musique maçonnique*, URL: <http://mvmm.org/m/docs/vieuxtemps.html>, (19. Januar 2023); VERGAUWEN, David, *Kolommen van harmonie. Muziek en vrijmetselarij in het Brussel van de negentiende eeuw*, Brüssel, 2015, S. 120-122, 176-185, 357-369.

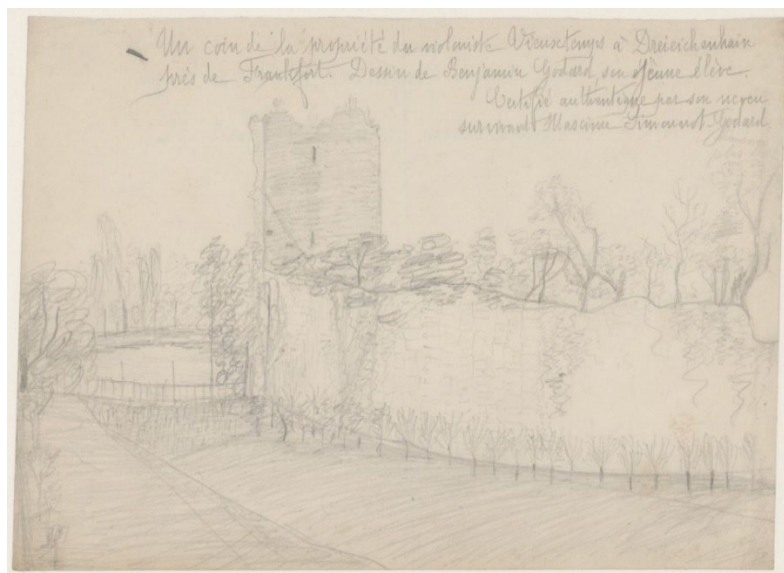
<sup>36</sup> Vieuxtemps äußert sich zu diesen mäßigen Erfolgen in VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 24-25), S. 3.

<sup>37</sup> Diese erste Amerikatournee von Vieuxtemps wird kontextualisiert in CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, Doktorarbeit, Université Lille 3-Charles de Gaulle/Université de Genève, 2018, S. 93-95. Zu den Konzerten in Mexiko und Kuba siehe MÁYNEZ CHAMPION, Samuel, „USA y México. Variaciones burlescas“, in: *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, Jg. 21, Nr. 84, 2014, S. 48-49.

<sup>38</sup> Über die Aneignung lokaler amerikanischer Musik durch Vieuxtemps und europäische Virtuosen, insbesondere *Yankee Doodle*, siehe BARON, John H., „Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans“, in: *American Music*, Jg. 8, Nr. 2, 1990, S. 210-226; GIBBONS, William, „'Yankee Doodle' and Nationalism, 1780–1920“, in: *American Music*, Jg. 26, Nr. 2, 2008, S. 246-274.

Zuerst leben sie in Paris, dann lässt sich die Familie 1846 in Sankt Petersburg nieder, wo Vieuxtemps der Posten als Violinist am Hof von Zar Nicolas I. und als Lehrer an der Musikschule der Stadt angeboten wird. Er verbringt seine Urlaube damit, zahlreiche Konzerte im Ausland zu geben, von Paris bis Konstantinopel, wo er 1848 mit großem Prunk von dem osmanischen Sultan Abdülmeceid I. empfangen wird.

Vieuxtemps verbringt sechs Jahre in Russland. Die Stabilität, die seine Positionen mit sich bringen, erlaubt es ihm mehrere bedeutende Werke zu komponieren, wie seine *Élégie* für Bratsche und Klavier op. 30 et le *Concerto pour violon* n° 4 in D-Moll op. 31.<sup>39</sup> 1852 jedoch, als er dieser Situation überdrüssig wurde, in der er „angenehm dahinvegetierte“.<sup>40</sup>, verlässt Vieuxtemps seinen Posten. Nach 4 Jahren, in denen er in Paris lebt, wie vor seinem Aufenthalt in Russland, lässt er sich 1856 mit seiner Familie in dem Dorf Dreieichenhain in der Nähe von Frankfurt am Main nieder. Er bleibt dort für zehn Jahre, „die schönsten Jahre meines Lebens“, wie er angab.<sup>41</sup>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Bild 4: Benjamin Godard, „Eine Ecke vom Eigentum des Geigers Vieuxtemps in Dreieichenhain nahe Frankfurt“, Zeichnung, s. d. [ca. 1850] (Quelle gallica.bnf.fr / BnF)

Dieser neue Fixpunkt hindert ihn trotzdem nicht daran, seine internationalen Konzertreisen fortzusetzen, darunter eine zweite Tournee in Amerika 1857–1858 mit seiner Frau. Diese

<sup>39</sup> VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 24-25), S. 4. Über die *Élégie* für Bratsche und Klavier, siehe CORNAZ, Marie, „Préface“, in VIEUXTEMPS, Henry, *Élégie for Viola and Piano* (Ausgabe von Peter Jost et al.), München, 2014, S. IV-V.

<sup>40</sup> VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 24-25), S. 4

<sup>41</sup> *Ibid.*

zweite Tournee, mit einem ganz klar finanziellen Ziel, wurde gelenkt von Bernard Ullman (1817?–1885), einem der einflussreichsten Impresarios seiner Zeit. Seit seiner Kollaboration mit dem französischen Pianisten und Geschäftsmann Henri Herz (1803–1888) Ende der 1840er Jahre<sup>42</sup>, gilt Ullman als Pionier im Management von Tourneen gebildeter Künstler. Er engagierte Künstler wie Vieuxtemps und grenzte sich offen von seinem Konkurrenten Phineas T. ab. Barnum (1810–1891) und seinem berühmten Zirkus Barnum, der als vulgär und quacksalberisch galt.<sup>43</sup> Unter der Schirmherrschaft von Ullman trat Vieuxtemps mit zwei anderen großen *businessmen* der gelehrten und „legitimen“ europäischen Musik auf: Sigismund Thalberg (1812–1871, der große Rivale von Liszt) und Alfred Musard (1818–1881, Sohn von Philippe Musard und, wie er, Meister der Fest- und Tanzmusik in Paris).<sup>44</sup>

Die folgenden Jahre verliefen im selben fleißigen Rhythmus von Konzerten und Reisen, unterbrochen von Zeiten, die dem Komponieren gewidmet waren, und wohlverdienten Aufenthalten in Dreieichenhain. Vieuxtemps war jedoch 1866 gezwungen, die von ihm geliebte Region aufgrund des preußisch-österreichischen Krieges zu verlassen. Er lässt sich erneut in Paris nieder. Im selben Jahr verliert er seinen Vater, bevor ihm zwei Jahre später das größte Drama seines Lebens widerfahren wird: der Tod seiner Ehefrau Joséphine, seiner Lebensgefährtin und Kollegin in der Musik an den Folgen einer Choleraerkrankung am 21 Juni 1868.<sup>45</sup> Ebenso aus Verzweiflung wie aus Überlebenswillen stürzt sich Vieuxtemps mit vollem Einsatz in das, was er am besten kann: Konzerte und Reisen. Seine musikalische Tätigkeit in der ganzen Welt wird nun geradezu frenetisch und tröstet ihn, soweit es möglich ist, mit den beachtlichen Erfolgen, die sie ihm einbringt.

Auf der Rückkehr von seiner dritten Amerika-Tournee 1870–1871 nimmt Vieuxtemps, um dem französisch-preußischen Krieg zu entfliehen, die Stelle als Geigenlehrer am Brüsseler

---

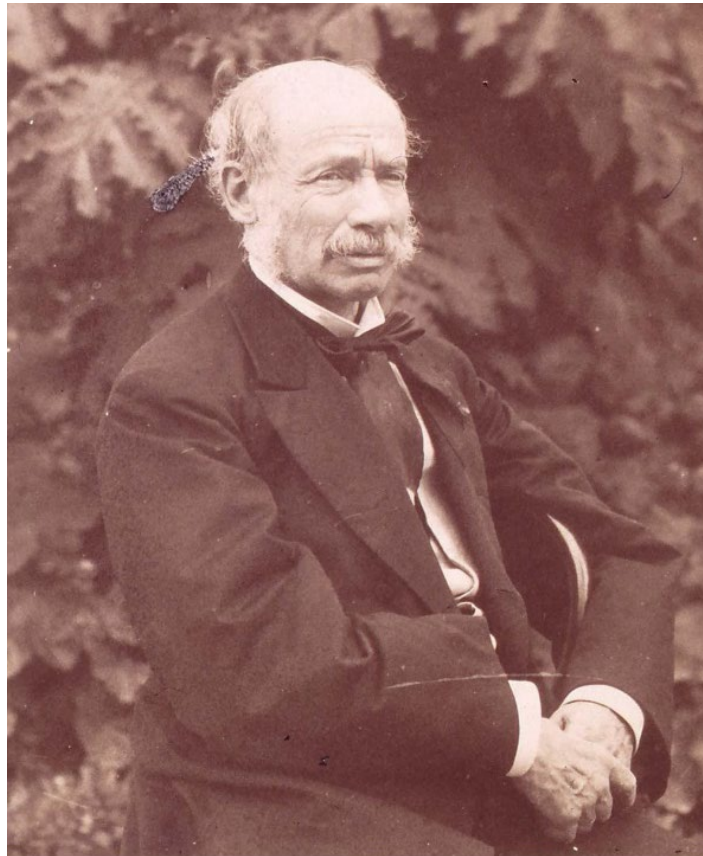
<sup>42</sup> SCHNAPPER, Laure, „Bernard Ullman-Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship“, in: William Weber (Hrsg.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*, 2004, S. 130-144.

<sup>43</sup> CORBIÈRE, *Du concert*, S. 124-125.

<sup>44</sup> VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 24-25), S. 4. Über die zweite Amerika-Tournee, siehe LOTT, R. Allen, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford, 2003, S. 147-159; GODLBERG, Bethany S., „Bernard Ullman and the business of orchestras in Mid-Nineteenth-Century New York“, in John Spitzer (Hrsg.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, 2012, S. 225-246; BARON, „Vieuxtemps“, S. 217-220 und CORBIÈRE, *Du concert*, S. 110-112 und *passim*.

<sup>45</sup> VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 26-27), S. 1. Eine Biografie von Josephine Eder findet sich in KUFFERATH, *Henri*, S. 125-132. Ein fotokopiertes Exemplar von Kufferaths Werk in KBR, Mus 1857 c enthält jedoch eine handschriftliche Anmerkung am oberen Rand der Seite 125: „Tout ce qui va suivre est rempli d’erreurs!“ („Alles, was jetzt kommt, ist voller Fehler!“). Da es keine neueren wissenschaftlichen Arbeiten über Josephine Eder gibt, kann man nur zur Vorsicht mahnen.

Konservatorium an, die ihm François-Auguste Gevaert (1828–1908) anbot, dieser wurde zu diesem Zeitpunkt nach dem Tod von François-Joseph Fétis (der, wir erinnern uns, einer der ersten war, der 1828 einen Artikel über den jungen Vieuxtemps verfasste) frisch zum Direktor des Konservatoriums ernannt. Knapp zwei Jahre später erlitt Vieuxtemps zwei Schlaganfälle, die ihn linksseitig lähmten. Gezwungen, seine Karriere als interpretierender Virtuose zu beenden, komponiert und unterrichtet er weiterhin in Paris und Brüssel, da seine Kündigung am Konservatorium zurückgewiesen wird. Erst nach einem weiteren Schlaganfall 1879, der durch Blindheit verschlimmert wurde, wurde sein Rücktritt akzeptiert. Vieuxtemps verlässt das Land um im kolonisierten Algerien, in Mustapha Supérieur (heute Sidi M'Hamed, ein Stadtteil von Algier) zu leben, wo auch sein Schwiegersohn, der Arzt Édouard Landowski lebt. Dort stirbt er am 6. Juni 1881.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

*Bild 5: Porträt von Vieuxtemps einige Wochen vor seinem Tod, 1881, Algerien, Mustapha Supérieur (Sidi M'Hamed),  
(Quelle gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)*

### **III. Eine Analyse der Tätigkeiten Vieuxtemps'**

*Violonist* (Solist und Kammermusiker) und *Komponist*. Das sind die beiden Tätigkeiten, denen Vieuxtemps fast sein gesamtes Leben gewidmet hat, von seinen Anfängen als Wunderkind bis



ihn die Krankheit daran hinderte und seine Aktivität als Solo-Violinist nach seinem ersten Schlaganfall 1873 werden musste. Zu diesen beiden langfristig ausgeübten Tätigkeiten kamen zwei weitere hinzu, die zeitlich begrenzter ausgeübt wurden: *Dirigent* und *Lehrer*.

Auf das Dirigieren wird dieser Text nicht näher eingehen. Vieuxtemps dirigierte nur kurz während der Saison 1872–1873 als er an der Spitze der *Concerts populaires de Bruxelles* steht, gegründet 1865 von Adolphe Samuel (1824–1898). Nach allgemeinem Eingeständnis, einschließlich seines eigenen (das er halbherzig zum Ausdruck brachte), war diese Erfahrung als Dirigent sowohl ein künstlerischer Misserfolg als auch eine anstrengende Erfahrung, die seine ohnehin schon angeschlagene Gesundheit noch weiter schwächte.<sup>46</sup>

Seine Lehrtätigkeit hingegen, die er von den Anfängen seines Aufenthalts in Russland 1846 bis kurz vor seinem Tod 1881 ausübte,<sup>47</sup> war ein großer Erfolg und platziert ihn unter den wichtigsten Geigenlehrern seiner Zeit. Das am häufigsten mit dem Pädagogen Vieuxtemps assoziierte Stereotyp ist, dass er sowohl aufgrund seiner Bekanntheit als Virtuosen-Komponist als auch aufgrund der Anzahl und des Ansehens seiner Schüler als Anführer der (*franko-*) *belgischen Violinschule* angesehen werden sollte. Manche fassen diese Bezeichnung als eine echte Schule im eigentlichen Sinne auf, ähnlich der französisch-flämischen Schule der Polyphonie in der Renaissance.<sup>48</sup> Das heißt also eine Interpretationstradition mit identifizierbaren stilistischen und ästhetischen Merkmalen, die über die Zeit hinweg relativ stabil sind und von denjenigen, die sie verkörpern und weitergeben, bewusst wahrgenommen werden. Besagte „(franko-)belgische Schule“, deren Lebenszeit streng genommen von etwa 1800 bis etwa 1950 reichen würde, wäre an der Wende zum 19. Jahrhundert das Ergebnis des Zusammentreffens zwischen der französischen Violinschule, deren Ursprung einerseits auf die

---

<sup>46</sup> [Ernest Closson et al.] *Les Concerts Populaires de Bruxelles*, Bruxelles, 1927, S. 9-10. Für eine Liste der Konzerte, die von Vieuxtemps geleitet wurden, siehe S. 71-74. Siehe auch VIEUXTEMPS, 1881 (Nr. 26-27), S. 1; Kufferath, 1982, S. 82-84 und RADOUX, *Vieuxtemps*, 1891, S. 117-121.

<sup>47</sup> Wenn man dem in RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 146-148 zitierten Brief seiner Tochter Julie Glauben schenkt, soll Vieuxtemps noch kurz vor seinem tödlichen Schlaganfall eine Geigenstunde gegeben haben.

<sup>48</sup> Neben klassischen Autoren der Geigengeschichte wie Lionel de La Laurencie, Marc Pincherle, Alberto Bachmann, Clive Brown oder Boris Schwarz, die alle diese Idee aufgreifen, zitieren wir aus QUITIN, José, „Introduction“, in: Bernard Huys (Hrsg.), *L'École belge de Violon*, Brüssel, 1978, S. VII-XXXI; SCHUENEMAN, R., *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, and Their Contemporaries*, 2002; PENESCO, Anne, „Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon“, in: Anne Bongrain et al. (Hrsg.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, 1999, S. 91-99; MIISOM, David, „The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850–1925“, in: *Ad Parnassum*, Jg. 11 Nr. 21, 2013, S. 1-20; MORALY, Stéphanie, „La présence belge dans l'âge d'or de la 'sonate française' pour violon et piano“, in: *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, Nr. 37-38, 2018-2019, S. 45-72.

berühmten, um 1570 eingerichteten *Vingt-Quatre Violons du Roi* zurückgeht, und andererseits auf die Violinpraxis des Ancien Régime in den Gebieten des späteren Belgiens.<sup>49</sup> Charles de Bériot, der von Vieuxtemps verehrte Mentor, sei der Dreh- und Angelpunkt einer solchen Verschmelzung von französischer Schule und belgischer Tradition. Diese „(franko-)belgische Schule“ wurde bis Mitte des 20. Jahrhunderts fortgesetzt, bevor sie mit anderen „Schulen“ (insbesondere der „Deutschen Schule“, die auf Louis Spohr und Joseph Joachim zurückgeht) verschmolz und seit den 1960er Jahren Platz für einen „internationalen Stil“ machte, der sich aus einem modernen Teil (dem post-Beethoven Repertoire) und einem alten Teil zusammensetzt, der seinerseits aus zwei Teilen besteht (dem Repertoire vor Mozart und der Strömung der historisch bekannten Interpretation, die im 21. Jahrhundert zunehmend auf das moderne Repertoire übertragen wird).<sup>50</sup>

Es stimmt, dass mehrere Geiger, die gemeinhin mit der „(franko-)belgische Schule“ in Verbindung gebracht werden, behaupten konnten, einer solchen Schule anzugehören, darunter auch Vieuxtemps, der sich selbst den zentralen Platz in ihr zuwies.<sup>51</sup> Die Behauptung, einer Tradition anzugehören (deren Existenz dann vorausgesetzt wird), gegebenenfalls ergänzt durch beobachtbare, aber begrenzte ästhetische und stilistische Ähnlichkeiten, ist jedoch keineswegs ein Beweis für die Zugehörigkeit zu dieser vermeintlichen Tradition. In dieser Angelegenheit sind die Beweise heute unzureichend. Wie die bereits zitierten Experten auf diesem Gebiet einräumen, könnten nur gründliche historische, soziologische und stilistische Analysen, die den Rahmen dieses Artikels sprengen würden, diese starke Version ernsthaft bestätigen oder widerlegen.

Dennoch bleibt eine unbestreitbare Feststellung, nämlich die eines Bewusstseins der Zugehörigkeit zu einer „Schule“, die von einer nicht zu vernachlässigenden Anzahl ihrer

---

<sup>49</sup> LAURENCIE, Lionel de la, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Paris, 1922-1924, 3 volumes und QUITIN, „Introduction“.

<sup>50</sup> MILSOM, David, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance 1850-1900*, Aldershot, 2003, S. 15; ders., *Romantic Violin Performing Practices. A Handbook*, Woodbridge, 2020, S. 190 und WAGNER, Izabela, *Producing Excellence. The Making of Virtuosos*, New Brunswick, 2015, S. 13-23.

<sup>51</sup> „Auf diese Weise werde ich die Welt mit meinen Anhängern überziehen und meine Art und Weise, meine Schule verbreiten, die, wie ich glaube, die einzig wahre, die richtige ist.“ [über die neuen internationalen Schüler]. Brief von Henry Vieuxtemps an Mathilde Lejeune, 27. Mai 1878, B-Br Mus Ms. 170/224. Eugène Ysaÿe schrieb über seinen Lehrer: „Ich besitze ein Porträt, das mir der Meister 1876 gab, auf dem das Wort Schüler durchgestrichen und durch das Wort Jünger ersetzt wurde.“ (YSAÏE, Eugène, *Henri Vieuxtemps mon maître* (Les Cahiers Ysaÿe, Nr. 1), Brüssel, 1968, S. 28.

vermeintlichen Mitglieder, angefangen bei Vieuxtemps selbst, beteuert wurde, mindestens zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und der Mitte des 20. Jahrhunderts. Was könnten Persönlichkeiten wie Vieuxtemps motiviert haben eine solche Zugehörigkeit für sich zu beanspruchen? Hier sind drei Motivationen zu nennen, die im Übrigen keineswegs miteinander unvereinbar sind.

Zuerst eine *Strategie der (Selbst-)Förderung* des Geigers, der versucht, „Schule zu machen“, indem er die Einbettung seiner Tätigkeit als Geiger in eine Tradition verkündet, in der seine Rolle offensichtlich als wichtig oder sogar essentiell erscheinen muss. Dies ist wie zuvor erwähnt auch der Fall bei Vieuxtemps.

Zweitens, eine *politische und identitäre Konstruktion*, die in Diskursen und Darstellungen von Geigern selbst, aber auch von Impresarios, Werbefachleuten, Kritikern und Institutionen im Zuge der zahlreichen „nationalen Schulen“ für Musik und andere Künste, die im 19. Jahrhundert florierten, elaboriert wurde.<sup>52</sup> Der Geiger, einmal der „*école (franco)-belge*“ zugehörig, wird zu einem nationalen Erbe, das es zu ehren gilt, und die „Schule“, deren Träger er sein soll, wird zu einer Tradition, die es fortzuführen gilt. Vieuxtemps' posthume Bekanntheit in Belgien, insbesondere anlässlich seines 100. Geburtstages im Jahr 1920, veranschaulicht diese doppelte Patrimonialisierung, sowohl in seiner Individualität als Künstler als auch in seiner Position als angeblicher Anführer der „(franko-)belgischen Schule“ für Violine.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> PONIATOWSKA, Irena, „La virtuosité et les éléments nationaux dans la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, S. 99-113 und WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008, S. 104.

<sup>53</sup> Die Begeisterung für das Kulturerbe von Vieuxtemps anlässlich der Hundertjahrfeier 1920 muss vor dem Hintergrund des nationalen Wiederaufbaus nach dem Ersten Weltkrieg und darüber hinaus der Initiativen gesehen werden, die direkt von der Stadt Verviers ausgingen, die ihr "enfant du pays" aufwerten wollte. Als Beispiel für die Kombination dieser beiden nationalen und lokalen Beweggründe für die Aufwertung von Vieuxtemps im Jahr 1920 sei die offizielle Broschüre zur Hundertjahrfeier genannt, die von der Stadt Verviers in Zusammenarbeit mit Ysaÿe und niemand geringerem als der belgischen Königsfamilie erstellt wurde: Stadt Verviers und Eugène Ysaÿe, *Célébration du centenaire de Henry Vieuxtemps (1820–1920), sous le haut patronage de Sa Majesté la Reine des Belges et de l'Administration communale de Verviers*, Verviers, 1920. Ein Exemplar dieses Dokuments wird im KBR unter der Signatur Mus. 1.175 A geführt.

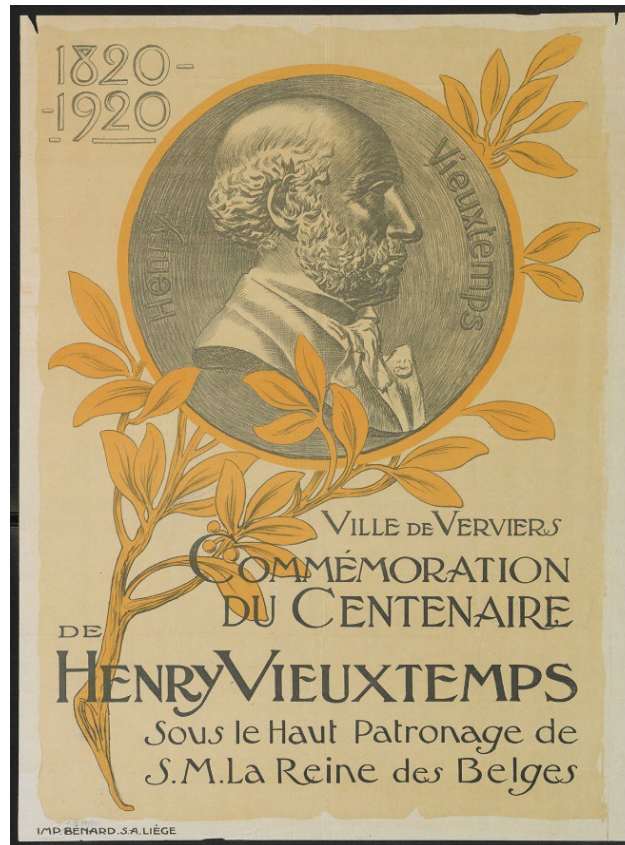


Bild 6: Stadt Verviers, Feier anlässlich des hundertsten Geburtstages von Henry Vieuxtemps, anonymes Plakat, (KBR, Estampes, AFF M° - Affiches Belges: Anonymes - S.III 24974)

Die dritte mögliche Motivation liegt im *Einfluss von Texten mit pädagogischer Ausrichtung* (Methoden, Abhandlungen), die von Persönlichkeiten veröffentlicht wurden, die als Unterstützer oder Angehörige dieser „(franko-)belgischen Schule“ identifiziert wurden, und deren konkreter Einfluss auf die Geigenpraxis in der Tat *erwiesen* ist, sowie gleichzeitig (beide Bedingungen sind gemeinsam erforderlich) von den betroffenen Personen als ein Einfluss der „Schule“ oder der französisch-belgischen „Tradition“ als solcher *bezeichnet* wird. Tatsächlich gibt es solche einflussreichen „(franko-)belgischen“ pädagogischen Texte, und ihr konkreter Einfluss wurde in mehreren Arbeiten untersucht, die sich unter anderem mit einer wichtigen *Méthode de violon* beschäftigen, die 1858 von Charles de Bériot veröffentlicht wurde.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Für das Beispiel Polen siehe RUT, Magdalena, „The Influence of the Franco-Belgian Violin School on Violin Didactics in Poland from the Mid- 19th to the Mid-20th Century“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Jg. 60, 2006, S. 131-140. Siehe auch MANICOL, David, „The French School of Violin Playing between Revolution and Reaction“, in: *Nineteenth-Century Music Review*, Jg. 18, 2021, S. 359-388; TERRIEN, Pascal, „Une histoire de l’enseignement du violon à travers ses méthodes“, in: Claudia Fritz und Stéphanie Moraly (Hrsg.), *Le violon en France du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 2022, S. 89-111. Für eine Liste der Abhandlungen über die Violine im 19. Jahrhundert, siehe MILSOM, David, „Appendix 3: A Chronological List of Selected Violin Treatises of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries“, in: ders., *Romantic Violin*.

Diese Feststellungen verlangen von uns, diese zu starke Version nicht vorschnell zugunsten einer zu schwachen, ebenso unklugen Version zu verwerfen: die einer simplen geografischen Verortung. „Die (franko-)belgische Schule“ reduziere sich danach allein auf die Gemeinschaft der Violinisten, die ihre Kunst komplett oder teilweise in Belgien oder Frankreich erlernt hatten und dies ohne dass sie notwendigerweise selbst belgisch oder französisch waren, wie die Beispiele Wieniawski, Sarasate, Enesco oder Menuhin zeigen.

In Ermangelung beweiskräftiger Forschung zu dieser Frage besteht die angemessene Hypothese darin, eine Mischform der Idee der „(franko-)belgischen Violinschule“ anzunehmen und davon auszugehen, dass sie weder eine klar identifizierbare ästhetische und stilistische Tradition, der möglicherweise eine identitätsstiftende und/oder nationalistische politische Erzählung zugrunde liegt, noch eine vage geografische Lokalisierung bezeichnet. Sie wird vielmehr durch zwei miteinander verbundene Faktoren definiert: *ein etabliertes soziales Netzwerk von Violinisten* und *eine „gemeinschaftliche“ Vorstellungswelt* in Verbindung mit diesem Netzwerk. Mit anderen Worten, das Phänomen hat einen sozialen und einen kulturellen Aspekt. Der soziale Aspekt offenbart sich in einer Gemeinschaft aus Violinisten, die zahlreiche und komplexe Beziehungen pflegten (Lehre, Freundschaften, Liebesbeziehungen, Familie, Rivalitäten und/oder musikalische und/oder institutionelle Kollaborationen), mehr oder weniger direkt und tiefgehend (mit oder ohne Vermittler), die sich über mehrere Generationen erstrecken und in einem gemeinsamen räumlichen und zeitlichen Kontext stattfinden, dessen Epizentrum in Frankreich und/oder Belgien liegt. Der kulturelle Aspekt bezieht sich auf die Gesamtheit der Repräsentationen, Diskurse, Orte, Einstellungen und Veranstaltungen (Zeremonien, Publikationen, Ikonographie, Museen, Ausstellungen, Archive, etc.) in der die Idee einer „(franko-)belgischen Schule“ mindestens bekannt, wenn nicht sogar bestätigt oder entwickelt wurde hinsichtlich der gefeierten, kritisierten oder einfach bestätigten Zugehörigkeit eines oder mehrerer Geiger zu einer einzigen „musikalischen Gemeinschaft“, die als „(franko-)belgisch“ bezeichnet wird, einer Gemeinschaft, die von einem gemeinsamen Ideal angetrieben und gebildet wird, das mindestens musikalischer und ästhetischer, gegebenenfalls auch politischer und identitätsstiftender Natur ist.

Gemäß dieser Mittelhypothese, die die „(franko-)belgische Violinschule“ als ein soziales Netzwerk von Violinisten mit einem entsprechenden kulturellen Imaginären definiert – eine

Hypothese, die bereits 1922 von Marc Pincherle skizziert wurde,<sup>55</sup> ist Vieuxtemps aufgrund der Strahlkraft seines Unterrichts und seines Werks unbestreitbar die wichtigste Figur seiner Generation in der „franko-belgischen Violinschule“. Nützliche Belege für die zentrale Stellung Vieuxtemps' in der (französisch-)belgischen Violinschule finden sich in den Reden, die anlässlich der beiden Gedenkfeiern 1920 (100. Geburtstag) und 2020 (200. Geburtstag) über ihn gehalten wurden.<sup>56</sup> Die Königliche Bibliothek Belgiens (KBR) bewahrt eine umfangreiche Pressemappe über Vieuxtemps auf, die elf Bände umfasst und von 1898 bis 1925 reicht; darin finden sich zahlreiche Artikel, die anlässlich des 100. Jahrestags seiner Geburt 1920 veröffentlicht wurden.<sup>57</sup>

Neben der Frage nach dem Platz Vieuxtemps' als Pädagoge innerhalb einer Tradition des Violinspiels und -unterrichts, stellen sich weitere Fragen in Bezug auf den Inhalt seiner Unterrichtsstunden und der Profile seiner Schüler. Wie unterrichtete Vieuxtemps? Wie waren die Beziehungen zu seinen Schülern? Wer waren sie? Wie lange haben sie bei ihm gelernt? Unter welchen Bedingungen? Mit welchem Einfluss auf ihre Karriere, auf ihr Spiel und auf die Idee der „(franko-)belgischen Schule“ selbst? Eine solche Untersuchung würde wiederum den Rahmen dieses Artikels sprengen und eine ebenso umfangreiche Arbeit erfordern wie die, die bereits für die Schüler von Eugène Ysaÿe durchgeführt wurde.<sup>58</sup> Nur ein Punkt sei hier erwähnt: Aus mehreren Zeugenaussagen geht hervor, dass Vieuxtemps keinen einfachen Charakter im Umgang mit seinen Schülern hatte, eine mögliche Folge der sehr rigiden Erziehung, die er von seinem Vater erhalten hatte.<sup>59</sup> Er konnte von einem Zustand großer Bewunderung und selbstloser Großzügigkeit zu spektakulären Wutausbrüchen übergehen, wenn die Dinge nicht so liefen, wie er es wollte, was manchmal zum endgültigen Bruch und einer eindeutigen Verurteilung des Schülers führte. Solche impulsiven und aggressiven

---

<sup>55</sup> PINCHERLE, Marc, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, 1922, S. 112-115. Pincherle spricht von „Kommunikation“ zwischen Belgiern und Franzosen, die durch die Verbindung zwischen Viotti (französische Schule), André Robberechts (belgischer Schüler des Franzosen Viotti) und Bériot (belgischer Schüler des Belgiers Robberechts) eingeleitet wurde.

<sup>56</sup> *Coupures de presse sur la réception posthume de Henry Vieuxtemps, 1898-1925*, B-Br Mus. Ms. 4731, 11 volumes; Stadt Verviers et Ysaÿe, *Célébration*; YSAÿE, Henri, 1968; JANSSENS, Claude P., *Henry Vieuxtemps (1820–1881). Lettres et notes aux Lejeune (1837–1880)*, Bachelorarbeit, Université libre de Bruxelles, 1980, S. 147-154 und BRIOLLE-VIEUXTEMPS, *Symphonie*.

<sup>57</sup> *Coupures de presse sur la réception posthume de Henry Vieuxtemps 1898-1925*, B-Br Mus. Ms. 4731, vol. 11.

<sup>58</sup> CORNAZ, À la redécouverte, S. 300-333. Siehe auch O.A., „Liste d'élèves d'Eugène Ysaÿe“, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_d%27%C3%A9l%C3%A8ves\\_d%27Eug%C3%A8ne\\_Ysa%C3%BF](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BF), (6. Februar 2023).

<sup>59</sup> KUFFERATH, *Henri*, S. 84-91 und JANSSENS, *Henry*, S. 174-177.

Verhaltensweisen hinderten die Geigenschüler jedoch nicht daran, diese Entgleisungen zu ignorieren, indem sie sich immer wieder darum bemühten, von demjenigen unterrichtet zu werden, den sie als Meister – um nicht zu sagen als Leiter der Schule – betrachteten.

Neben den Zeugnissen über diese wechselhaften Beziehungen zwischen Vieuxtemps und seinen Schülern wurden einige sehr nützliche Daten in der leider unveröffentlichten Abschlussarbeit von Claude Janssens gesammelt.<sup>60</sup> Wenn seinen Ausführungen gefolgt wird, kann man sehr grob drei Gruppen von Vieuxtemps' Schülern unterscheiden: 1) die Schüler, die er während seines Aufenthalts in St. Petersburg zwischen 1846 und 1852 hatte, 2) die Schüler des Brüsseler Konservatoriums zwischen 1871 und 1873 und von 1877 bis 1879, und schließlich 3) die Privatschüler, mit denen er an seinen zahlreichen Wohnorten (Brüssel, Paris, Dreieichenhain usw.) zu tun hatte. Aus diesen drei Gruppen kristallisieren sich einige Namen heraus. Sie vermitteln einen Eindruck von Vieuxtemps' Einfluss als Lehrer:<sup>61</sup>

- Eugène Ysaÿe (1858–1931): belgischer Violinist, Pädagoge und Komponist, Privatschüler von Vieuxtemps in Paris von 1876 bis 1878, sicherlich sein wichtigster „franko-belgischer“ Nachfolger und einer der größten Musiker seiner Zeit;
- Jenő Hubay (1858–1937): ungarischer Violinist, Lehrer und Komponist, zugleich Schüler von Vieuxtemps und Joseph Joachim. Er trat 1882 die Nachfolge von Vieuxtemps und Henryk Wieniawski am Brüsseler Konservatorium an und kehrte 1886 nach Budapest zurück;
- Benjamin Godard (1849–1895): französischer Musiker, vor allem als Komponist von Opern, Melodien und symphonischer Musik bekannt. Godard lernte das Geigenspiel bei Vieuxtemps in Dreieichenhain zu Beginn der 1860er Jahre;
- Joseph Hollman (1852–1927): niederländischer und international renommierter Violoncellist und Komponist, Widmungsträger des zweiten *Concerto pour violoncelle*

---

<sup>60</sup> JANSSENS, Henry, S. 168-177. Ein Exemplar dieser Abschlussarbeit ist in KBR unter der Signatur B-Br Mus. 3.040 B verfügbar.

<sup>61</sup> Abgesehen von der Abschlussarbeit Janssens, wurden die folgenden Informationen diesen Werken entnommen: CAMPBELL, Margaret, *Dolmetsch: The Man and his Work*, London, 1975; STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Lüttich, 1990; SLONIMSKY, Nicolas, KUHN, Laura und MCINTIRE, Dennis, „Yousoupoff, Prince Nikolail Borisovich“, in Nicolas Slonimsky et al. (Hrsg.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Centennial Edition*, New York, 2001, vol. 6, S. 4009; CORNAZ, Marie, *Les Princes de Chimay et la musique*, Tournai, 2002, S. 141-158; CORNAZ, À *la redécouverte*, S. 22-23; FREBAULT, Henri, „Nikolai Borisovich Yusupov“, in: *Geneanet*, URL: <https://gw.geneanet.org/frebault?lang=fr&pz=henri&nz=frebault&p=nikolai+borisovich&n=yusupov&oc=> (6. Februar 2023).

von Saint-Saëns und Star von Welttourneen bis nach China und Japan. In den 1870er Jahren studierte er bei Vieuxtemps und trat häufig mit ihm und/oder seinem guten Freund Ysaÿe auf Konzerten auf;

- Isaac B. Poznanski (1840–1896): russischer Violinist, Pädagoge und Komponist, der in die USA emigrierte und dort eine wichtige Karriere verfolgte,
- Der Prinz Nikolai Borisovitch Ioussoupov (1827–1891): Vize-Direktor der kaiserlichen Bibliothek in Sankt Petersburg, Erbe einer der mächtigsten Familien Russlands. Er war auch Amateurgeiger, Komponist und Musikwissenschaftler. Er lernte bei Vieuxtemps während dessen Russlandaufenthalt. Die Königliche Bibliothek Belgiens (KBR) erhielt kürzlich einen Satz Briefe in Verbindung mit der Familie Vieuxtemps, die mehrere Briefe von Prinz Ioussoupov und Jenő Hubay an Vieuxtemps enthalten, die die Beziehung des Geigers zu diesen beiden ehemaligen Schülern beleuchten könnten;<sup>62</sup>
- Der Prinz Joseph de Chimay (1836–1892): belgischer Diplomat und Industrieller, Mitglied einer der eminentesten Familien des europäischen Adels. Er war ebenfalls Organisator von Konzerten, glühender Musikliebhaber und Amateurgeiger. Er erhielt Unterricht von Bériot und Vieuxtemps, der ihm zwei Stücke widmete: die Zusammenstellung der *Feuilles d'album* op. 40 und ein Werk, das handschriftlich blieb;
- Arnold Dolmetsch (1858–1940): französisch-schweizerischer Violinist, Pädagoge und Instrumentenbauer mit britischer Staatsbürgerschaft. Nachdem er Privatschüler bei Vieuxtemps an der Violine war, lernte er ab 1881 Klavier am Brüsseler Konservatorium bei Arthur De Greef (1862–1940).<sup>63</sup> Später wurde er zu einer wichtigen Figur bei der Wiederbelebung der Alten Musik, indem er sich für die Restaurierung alter Instrumente und die Organisation historischer Konzerte einsetzte. Er war ein Pionier dessen, was später als historisch informierte Interpretation bezeichnet wurde. Dolmetschs Interesse an alter Musik wurde vielleicht teilweise durch Vieuxtemps angeregt, der ebenfalls, wenn auch auf weniger „gelehrte“ Weise, barocke Werke aufführen wollte.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Diese Briefe werden unter der Signatur B-Br Mus. Ms. 4985 aufbewahrt.

<sup>63</sup> O.A., „Liste des élèves d'Arthur De Greef“, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_d%27C3%A9l%27C3%A8ves\\_d%27Arthur\\_De\\_Greef](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27C3%A9l%27C3%A8ves_d%27Arthur_De_Greef), (6. Februar 2023).

<sup>64</sup> JANSSENS, *Henry*, S. 154-157; WEBER, *The Great Transformation*, S. 182-183.



Trotz dieses beeindruckenden Bildes bleibt festzuhalten, dass das Prestige von Vieuxtemps als Lehrer niemals ohne das grundlegendere Prestige von Vieuxtemps als Virtuose und Komponist existiert hätte. Über den bloßen Titel als Violinvirtuose wurde bereits viel gesagt, sodass im Folgenden nur kurz die Spezifika erwähnt werden sollen, die in Verbindung mit drei Elementen stehen: sein *Spiel*, sein *Repertoire* und seine *Tätigkeit als (Co-)Organisator von Konzerten* einschließlich seiner eigenen Teilnahme.

Das Spiel Vieuxtemps' war bekannt für das, was die „(franko-)belgische Schule“ wahrscheinlich ausmachte. Man kann diesen Stil auf eine Art internationalen Synkretismus zurückführen, der vier Merkmale aus den wichtigsten europäischen Musiktraditionen der zeitgleichen oder unmittelbar vorangegangenen Generationen kombiniert:<sup>65</sup> der *brillante Stil* (die ausdrucksstarke und interpretatorische Klarheit der instrumentalen Virtuosität, die aus dem galanten Stil hervorgegangen ist, z. B. Clementi am Klavier oder Viotti an der Violine), der *fantastische/improvisierte Stil* (spektakuläre Kunststücke à la Paganini und das Schreiben im improvisierten Stil, das die Grenzen des Instruments überschreitet und beim Publikum das Gefühl des Erhabenen hervorruft),<sup>66</sup> der *lyrische Stil* (die deklamatorische und zugleich sehr melodische Vokalität, die aus dem (post-)rossinischen Belcanto und dem Unterricht von Bériot stammt)<sup>67</sup> und der *symphonische Stil* (eine „Beethovenisierung“ der solistischen und konzertanten Komposition, die darauf bedacht ist, der orchestralen oder pianistischen

---

<sup>65</sup> Dass die „(franko-)belgische Schule“ aufgrund ihres Synkretismus als direkter Vorfahre dessen gilt, was ab Mitte des 20. Jahrhunderts als „internationaler Stil“ des Geigenspiels bezeichnet wurde, ist nicht so überraschend. Siehe WEBER, *The Great Transformation*, S. 104; MILSOM, „The Franco-Belgian School“; ders., *Romantic Violin*. Inspiration findet sich ebenfalls bei PENESCO, Anne, „Henri Vieuxtemps“, in: Joël-Marie Fauquet (Hrsg.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, S. 1279-1280 und Janssens' Analyse anhand eines zugegebenermaßen kleinen Korpus von Musikkritiken, die das Spiel von Vieuxtemps analysieren. JANSSENS, Henry, S. 145-154.

<sup>66</sup> Zum „improvisierten Stil“, siehe BARTOLI, Jean-Pierre und ROUDET, Jeanne, *L'essor du romantisme: la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, 2013. Zum Einfluss des Spiels Paganinis auf das anderer Violinisten, siehe PENESCO, Anne, „L'estro paganiniano et son empreinte jusqu'à nos jours“, in Anne Penesco (Hrsg.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, 1997, S. 165-177.

<sup>67</sup> Es sei daran erinnert, dass Vieuxtemps einen großen Teil seiner musikalischen Ausbildung drei Sängern aus der Belcanto-Tradition verdankte: Guillaume Cassel, Maria Malibran und Pauline Garcia-Viardot. Bériot wiederum hatte eine Vorstellung von der Interpretation auf der Violine als einem dem Ausdruck von Gefühlen gewidmeten Wort, die von der rhetorischen Auffassung von Musik beeinflusst war, die im 18. Jahrhundert vorherrschte. Siehe SUCHOWIEJKO, Renata, „‘Toutes les passions rapprochent les hommes’ : le jeu du violon en tant qu'art oratoire et langue des sentiments“, in: *Ad Parnassum*, Jg. 11, Nr. 21, 2013, S. 43-55.

Begleitkomposition einen ausreichenden Reichtum zu verleihen und einen echten Dialog mit der Solovioline zu gewährleisten).<sup>68</sup>

Wie bei lyrischen Tenören oder anderen anpassungsfähigen und gleichzeitig kräftigen Stimmen ermöglichten es diese vier Eigenschaften in Kombination Vieuxtemps, eine Vielzahl von Repertoires zu bewältigen, wie eine zusammenfassende Aufstellung von Claude Janssens belegt:<sup>69</sup> Tartini, Bach, Haendel, Beethoven, Berlioz, Paganini, Mozart, Spohr, Ries, Mendelssohn, Bériot, Schumann, Rubinstein, Haydn, Schubert, Onslow, Raff, Cherubini, Hummel, Brahms, etc. Einen Dämpfer gibt es allerdings: Vieuxtemps, der mehr *Ancien* als *Moderne* war, um die Kategorien der gleichnamigen Kontroverse aufzugreifen, blieb hermetisch gegenüber der „Musik der Zukunft“ von Wagner und Liszt, den er mit halb eifersüchtiger, halb puritanischer Verärgerung „den Monopolisten der Klaviere“ nannte.<sup>70</sup> Diese klassizistische Haltung sowohl in seinem Spiel als auch in seinem Geschmack ist in Verbindung mit der klaren Unterstützung zu sehen, die er von Eduard Hanslick, dem brilliantesten Gegner der „Zukunftsmusik“, erhielt.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Zu Vieuxtemps' mühsamem Erlernen des Orchesterschreibens siehe sein eigenes Zeugnis in VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 75-78 und SCHINGEN, Élise van, *La Marche aux flambeaux pour orchestre d'harmonie composée par Henry Vieuxtemps*, unveröff. Masterarbeit, Katholieke Universiteit van Leuven, 2014.

<sup>69</sup> JANSSENS, Henry, S. 155-157.

<sup>70</sup> Die Persiflage auf Liszt, die mindestens ebenso moralisch wie musikalisch bedeutsam ist, findet sich in einem Brief, der in Vieuxtemps' handgeschriebener Autobiografie enthalten ist, die im KBR aufbewahrt wird: Brief von Henry Vieuxtemps an Désiré Lejeune, 20. April 1841, retranskribiert in VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 113-118. Siehe auch BRIOLLE, Henri, S. 73-80 und BONG, Barbara, „‘La Fiancée de Messine.’ Un opéra inédit d'Henry Vieuxtemps“, in: *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, Nr. 37-38, 2018-2019, S. 43, URL: <https://popups.uliege.be/1371-6735/index.php?id=2850>, (6. Februar 2023).

<sup>71</sup> Siehe die zahlreichen Erwähnungen von Vieuxtemps in HANSLICK, Eduard, *Sämtliche Schriften* (Herausgegeben von Dietmar Strauß), 7 Bde. erschienen, Wien, 1993-.



Bild 7: Henry Vieuxtemps, Carlotta Piatti und Carl Alfredo Piatti, foto, [ca. 1860],  
(KBR, Musique, Mus. Ms. 161/9)

Ein weiteres bemerkenswertes Element von Vieuxtemps' Tätigkeit als Violinist sind seine Bemühungen um die Verbreitung seiner Werke als Interpret und Komponist, die man heute „Kommunikationsstrategie“ nennen würde. Während er seine Beziehungen zur Musikpresse und zu Mäzenen pflegte,<sup>72</sup> konzentrierte Vieuxtemps seine Bemühungen um Verbreitung vor allem auf eine intensive Tätigkeit als Organisator von öffentlichen und privaten Konzerten. Dies ist besonders im Bereich der Kammermusik der Fall, deren Vorzüge er schon früh in Begleitung von Pauline Garcia-Viardot entdeckte. Mal das Violinpult, mal das Bratschenpult haltend (ein Instrument, das er sehr liebte), sind die Spuren von Vieuxtemps als Kammermusiker an vielen Orten, die der Kammermusik gewidmet sind, zu finden.<sup>73</sup> Er trat regelmäßig bei öffentlichen oder privaten Konzerten auf, in ständigen oder kurzfristigen

<sup>72</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 59, 104-105, 121-123.

<sup>73</sup> Zu den Virtuosen der Kammermusik siehe FAUQUET Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, 1986, S. 211-237 und CVEJIĆ, Žarko, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815–c. 1850*, Newcastle Upon Tyne, 2016, S. 204-209.

Formationen: das Trio, das er mit dem Pianisten Louis Brassin (1840–1884) und dem Violincellisten Joseph Servais (185–1885) zwischen 1871 und 1873 im *Cercle artistique et littéraire* Brüssels bildete (direkter Nachfolger des *Cercle des Arts* gegründet von Bériot 1844 bei dem Vieuxtemps ebenfalls auftrat<sup>74</sup>), die Konzerte, die er im Rahmen seiner freimaurerischen Tätigkeiten in Belgien gab,<sup>75</sup> die Konzerte in den französischen Provinzen wie Orléans mit César Franck<sup>76</sup> oder in Nizza beim Grafen von Cessole.<sup>77</sup> Zu erwähnen sind ebenfalls die Konzerte im Pariser Beethovensaal (späteres *Théâtre Moderne*), im *Salle Herz* und in seinem Domizil in der Rue Chaptal 31,<sup>78</sup> die Konzerte in Mustapha Supérieur in seinen letzten Jahren<sup>79</sup> und zweifellos noch viele andere, die zu beleuchten späteren Arbeiten überlassen werden soll.

Oft nutzte Vieuxtemps die von ihm (mit-)organisierten Konzerte, um selbst komponierte Werke einzubauen. Dieser letzte Teil seiner Aktivitäten, der aus heutiger Sicht der langlebigste ist, ist in Wirklichkeit untrennbar mit seiner Tätigkeit als Violinist verbunden, da Vieuxtemps' kompositorische Entscheidungen massiv von den Vorrechten seines Instruments bestimmt werden, im doppelten Sinne eines Musikinstruments und eines Arbeitsinstruments, das ihm die Möglichkeit bietet, *sich selbst zu spielen* und somit von seinen Kompositionen ebenso wie von seinem Instrument zu leben. Zwar gibt es keinen veröffentlichten thematischen Katalog von Vieuxtemps' Werken, aber es gibt mehrere umfassende Listen, von eine ziemlich vollständige auf Wikipedia zu finden ist.<sup>80</sup> Eine rasche Analyse dieser Liste reicht aus, um festzustellen, dass von seinen 106 ihm zugeschriebenen Werken, 93 für eine Besetzung

<sup>74</sup> Vanhulst, „Les concerts“, S. 191; HAINE, Malou, „Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 68, 2014, S. 91-120.

<sup>75</sup> VERGAUWEN, *Kolommen*, 2015; ders., „Freemason and Philanthropist: The Case of Edouard Jonniaux and the Masonic Concerts in Brussels (1861–86)“, in: *Journal for Research into Freemasonry and Fraternalism*, vol. 6 nr. 1, 2017, S. 68-93 und FORNHOF-LEVITT, Michèle, „Sociabilité juive et musique en Belgique (1830-1930)“, in: *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, Jg. 13, 2018, S. 13-54.

<sup>76</sup> FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, 1999, S. 249.

<sup>77</sup> ADELSON, Robert, *Autographes musicaux du XIX<sup>e</sup> siècle. L'album niçois du comte de Cessole*, Nice, 2020, S. 90f.

<sup>78</sup> KUFFERATH, *Henri*, S. 79; JANSSENS, *Henry*, S. 158-160; FAUQUET, *Les sociétés*, S. 236-237; BONG, Barbara, „Rue Chaptal 31: der Salon des Künstlerehepaars Henry Vieuxtemps und Josephine Eder im Paris der 1860er und 1870er Jahre“, in Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck und Maiko Kawabata (Hg.), *Exploring virtuosities : Heinrich Wilhelm Ernst, nineteenth-century musical practices and beyond*, Hildesheim, 2018, S. 167-192.

<sup>79</sup> RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 135 und JANSSENS, *Henry*, S. 159-160.

<sup>80</sup> O.A., „Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps“, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_%C5%93uvres\\_de\\_Henry\\_Vieuxtemps](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps), (6. Februar 2023); KUFFERATH, *Henri*, S. 135-139; RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 173-174 und JANSSENS, *Henry*, S. 183-194.

bestimmt sind, die entweder eine Solovioline (82), eine Solobratsche (9) oder ein Soloviolincello (2) enthält.<sup>81</sup> 88 % der Gesamtzahl, davon 77 % für die Violine allein.

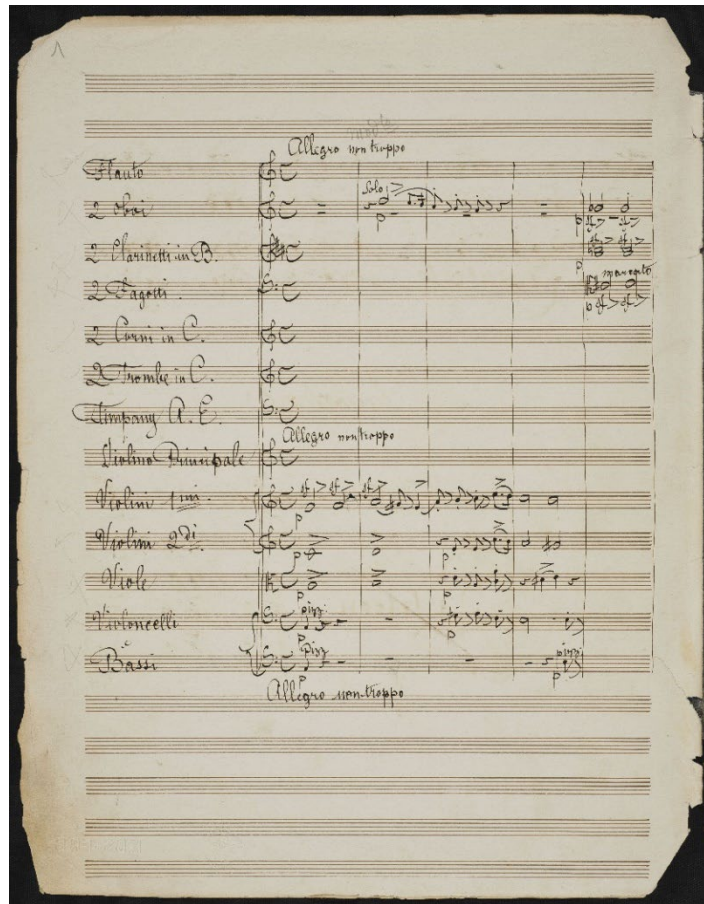


Bild 8: Henry Vieuxtemps, Violinconcerto Nr. 5 op. 37 in la mineur, erste Seite des Manuskripts, (KBR, Musique, Mus. Ms. 4346)

Dieses Ungleichgewicht ist bemerkenswert, aber nicht so beträchtlich, wie man meinen könnte, wenn man den noch höheren Anteil an Werken bedenkt, die der Stimme bei Wagner und vor allem dem Klavier bei Chopin (dessen Werke buchstäblich *alle* für oder mit Klavier komponiert sind) gewidmet sind. Diese relative „Mäßigung“ in Vieuxtemps' Exklusivität für die Violine könnte (hierbei handelt es sich um eine Vermutung) auf Vieuxtemps' Bestreben zurückzuführen sein, seine Tätigkeit als Komponist von seinen übrigen, auf die Violine konzentrierten Aktivitäten zu autonomisieren. Tatsächlich versuchte Vieuxtemps im Laufe der Jahre, ähnlich wie Liszt, aber in weitaus geringerem Umfang, sich von seinem

<sup>81</sup> Die „Zählung“ erfolgt nach „bevorzugtem“ Instrument: Wenn ein Werk als Solo-Violine und Solo-Bratsche verfügbar ist (zum Beispiel die *Fantaisie-caprice* op. 11), wird es nur als Werk für Solovioline gezählt. Dasselbe gilt für ein Werk in der Version Viola solo, das auch in der Version Violoncello solo verfügbar ist. (zum Beispiel die *Élégie* op. 30). Dies soll dazu dienen, Doppelungen zu vermeiden. Ausgeschlossen sind nicht-konzertante Kammermusikwerke wie die drei Streichquartette, von denen nur das erste (op. 44) zu Vieuxtemps' Lebzeiten veröffentlicht wurde.

Lieblingsinstrument zu entfernen (zu befreien?), indem er Kammermusik ohne Solovioline, Vokalmusik oder rein orchestrale Musik komponierte. Seine Hauptwerke in diesem Bereich sind die drei *Quatuors à cordes*, der *Marche funèbre* für Streichquartett op. 58, die *Cinq mélodies* für weiblichen Gesang und Klavier, die *Ouverture et hymne national belge* für Orchester und Chor op. 44,<sup>82</sup> der *Marche aux flambeaux* für Harmonieorchester und Percussions,<sup>83</sup> und vor allem *La Fiancée de Messine*, eine Oper nach Schillers gleichnamigem Drama, die 1868 begonnen, die wegen Vieuxtemps' Tod aber unvollendet und unveröffentlicht blieb.<sup>84</sup>

Allerdings waren diese Ausflüge außerhalb des Violinbereichs, so interessant sie auch sein mögen, zu schwach, um einen ausreichenden Autonomieeffekt von „Vieuxtemps als Komponist“ zu bewirken. Sie änderten jedoch nichts an der massiv geigenbetonten Tendenz seines Werks. Im Gegensatz zu anderen Virtuosen, wie dem älteren Franz Liszt oder den jüngeren Benjamin Godard und Georges Enesco, blieb Vieuxtemps eher ein komponierender Geiger, als ein Komponist, der nebenbei Violine spielte.<sup>85</sup>

Gleichzeitig war Vieuxtemps von Anfang an darauf bedacht, dass sich seine beiden Tätigkeiten als Geiger und Komponist gegenseitig bereicherten. Vielleicht erinnerte er sich an den Rat von Bériot, der ihn dazu anhielt, „seine Richtung zu finden“, sodass Vieuxtemps bewusst erreichen wollte, einen „persönlichen Stil“ seiner Komposition zu etablieren. Er erklärt sich in seiner Autobiographie, in der man, nebenbei erwähnt, die Rolle versteht, die seine Entdeckung der Kammermusik für die Entwicklung seiner kompositorischen Ambitionen spielte:

„Als ich aus Paris zurückkam, komponierte ich mein erstes ernsthaftes Stück: Es war in Brüssel in der Rue Royale.<sup>86</sup> Bis dahin war ich in der Spur der Zeit gefahren, die ganz auf *Air varié* über bekannte und unbekannte Themen ausgerichtet war. (...) Aber nachdem ich in Wien viele Quartette gespielt, in London Paganini gehört und selbst

<sup>82</sup> RADOUX, *Vieuxtemps*, S. 102-104.

<sup>83</sup> SCHINGEN, *La Marche*.

<sup>84</sup> BONG, „‘La Fiancée de Messine’“.

<sup>85</sup> YSAÏE, *Henri*, S. 28-29; WEBER, *The Great Transformation*, S. 103-104, 249 und CORNAZ, *À la redécouverte*, S. 22, note 67.

<sup>86</sup> Vieuxtemps erwähnt hier sein *Concerto pour violon en mi majeur* op. 5, dessen kritische Ausgabe kürzlich von Olaf Adler veröffentlicht wurde: VIEUXTEMPS, Henri [sic], *Violinkonzert E-Dur op. 5* (Ausgabe von Olaf Adler), Adliswil, 2022 Dieses Concerto darf nicht mit dem *Concerto pour violon n° 1* op. 10 in E-Dur verwechselt werden, dessen handschriftliche Version ebenfalls in KBR unter der Signatur B-Br Mus. Ms. 4342 aufbewahrt wird.

das Beethoven-Konzert, Musik von Spohr und anderen studiert hatte, war ich des Genres müde geworden und fragte mich, ob es nicht möglich wäre, den modernen Mechanismus der Violine, ihre großen Effekte, ihren Adel und ihre Kraft mit der ernstesten Musik zu verbinden und so ein neues, höheres Genre zu schaffen, das uns endlich aus der *Air varié* herausführen sollte?...“<sup>87</sup>

Vieuxtemps' Musikauswahl verlagerte sich allmählich auf edlere Genres, die von einem erfahrenen Musikliebhaber eher akzeptiert wurden: Konzerte, Sonaten, Genrestücke (Balladen, Polonaisen) und Programmmusik statt Arien und Fantasien über Melodien aus Opern oder Volksmusik. Der Geiger Olaf Adler hat in den letzten Jahren eine bewundernswerte Arbeit zur kritischen Herausgabe von Vieuxtemps' nie oder nur selten veröffentlichten Werken geleistet, insbesondere der berühmten *Aries variées* und Fantasien über Opernmotive.<sup>88</sup> Ohne näher auf die Analyse einzelner Stücke einzugehen, sei darauf hingewiesen, dass sich in Vieuxtemps' anspruchsvollsten Kompositionen ein halb klassischer, halb romantischer Schreibstil findet, der sich anhand der vier stilistischen Merkmale seines Geigenspiels charakterisieren lässt: brillant, fantastisch/improvisiert, lyrisch und symphonisch. Die oben zitierte Aussage von Vieuxtemps belegt dies eindeutig, und Kritiker wie Henri Blanchard und Eduard Hanslick haben sich darin nicht geirrt:

„Der neue Aspirant [Vieuxtemps im Jahr 1841] besitzt ein sehr bemerkenswertes Talent auf der Violine: Zunächst einmal hat er das, was ihn von seinen Konkurrenten unterscheidet, dass er, wie Viotti und Kreutzer, wirklich ein Violinist und Komponist ist. In dem Konzert, das er uns am vergangenen Samstag im Saal von Herrn Herz vorgespielt hat, spielt das Orchester eine wesentliche, dramatische, farbige Rolle. (...) Das Bemerkenswerte an diesem Konzert ist, dass es, was immer man darüber gesagt hat, vollkommen in der klassischen Form ist, abgesehen von dem Reichtum der

---

<sup>87</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 74-75.

<sup>88</sup> Die Partituren wurden vom Herausgeber Kunzelmann veröffentlicht. Die Referenzen sind verfügbar unter O.A., „Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps“, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_%C5%93uvres\\_de\\_Henry\\_Vieuxtemps](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps), (6. Februar 2023). Man findet sie auch auf der Seite des Herausgebers: [https://www.kunzelmann.ch/en\\_chf/](https://www.kunzelmann.ch/en_chf/), (6. Februar 2023). Der Henle Verlag hat zuletzt ebenfalls mehrere Ausgaben von Vieuxtemps' Werken herausgebracht: <https://www.henle.de/fr/>, (9. Februar 2023).

Modulationen, die dem Autor erlaubt haben, den Soli etwas mehr Raum zu geben, aber nur im ersten Teil.“<sup>89</sup>

„[Vieuxtemps] ist auch einer der besten modernen Komponisten für sein Instrument. Seine Konzerte sind einfallsreich, anmutig, gut gemacht und mit großer technischer Kenntnis konzipiert, insbesondere was die Instrumentalbesetzung betrifft. (...) Das Auffälligste an der Musik beinhaltet immer eine gewisse Abweichung von der reinen Schönheit, und solche Abweichungen - manchmal bis zum Äußersten getrieben - finden sich in all seinen Werken. Seine Kompositionen vermitteln einen ausgeprägten Eindruck von Künstlichkeit. Die musikalische Erfindung ist echt, aber nicht besonders reich; die handwerkliche Arbeit ist unvergleichlich bemerkenswerter. (...) Wenn man Spohr ausklammert, kann man ihn als den besten Komponisten unter den zeitgenössischen Geigern und den besten Geiger unter den zeitgenössischen Komponisten bezeichnen.“<sup>90</sup>

#### IV. Zu einer Definition des Berufsbildes des Virtuosen-Komponisten



Bild 9: Karikatur von Henry Vieuxtemps, lithographie von Charles Baugniet, s.d.,  
(KBR, Estampes, EST P° - Baugniet (Ch.) - S.I 34622)

Da sich dieser Überblick über das Leben und die Aktivitäten von Vieuxtemps nun dem Ende zuneigt, wollen wir zu den etwas bissigen Kommentaren von Georges Maillard und Richard

<sup>89</sup> BLANCHARD, Henri, „Concerts de MM. Herz, Labarre et Vieuxtemps“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, Jg. 8, Nr. 15, 1841, S. 118.

<sup>90</sup> HANSLICK, „Vieuxtemps“, in: ders. *Sämtliche Schriften*, 1994 [1854], Bd. 2, S. 382-383.



Wagner zurückkehren, mit denen wir begonnen hatten. Was ist von der Idee zu halten, dass Vieuxtemps „wie ein Notar aussah“, für den „immer alles klar ist“? War er wirklich, wie Henri Blanchard in dem eben zitierten Artikel meint, dieses „breite und strenge Talent“, dem „das Feuer, die Verve, das heilige Feuer, das sich in einem Auditorium ausbreitet und dort Begeisterung hervorruft,“ fehlt?<sup>91</sup>

Wie man sich denken kann, stehen wir dem Versuch, diese Fragen mit „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten, skeptisch gegenüber. Ob es sich nun um das „Ja“ handelt, Vieuxtemps in den Rang eines durchschnittlichen oder gar mittelmäßigen Komponisten zu verbannen, der einfach nur talentiert ist, während andere genial sind (Paganini vielleicht, Liszt und Chopin sicher). Oder das „Nein“ zur Rehabilitierung des „zu Unrecht vergessenen Komponisten“, des Schöpfers, dessen Reichtum und Tiefe des „heiligen Feuers“, um Blanchards Wort zu verwenden, durch Vergessen oder rückblickende Blindheit aus den Augen verloren wurde. Solche Stellungnahmen evaluativer Natur sind natürlich legitim. Sie scheinen uns jedoch nicht in der Lage zu sein, die Bedeutung dessen zu erfassen, was hinter dem halbherzigen Tonfall der epochalen Kritiken à la Blanchard oder Wagner steckt, deren Tragweite im Übrigen im Rahmen der eigenen Erwartungen und Vorurteile dieser Komponisten und Kritiker des 19. Jahrhunderts gesehen werden muss, die von Ironie, Lyrik, der Ästhetik der „reinen Musik“ und dem typisch romantischen Geniekult durchdrungen waren. Blanchard spricht von Vieuxtemps' „breitem und strengem“ Talent, einige Jahre bevor sein Kollege Paul Scudo auf Vieuxtemps' „breiten und strengen Stil“ hinweist...<sup>92</sup> Heinrich Heine, von dem man nicht erwarten würde, dass er sich dieser Art von Floskeln hingibt, folgt in seiner Kritik an Vieuxtemps auf Umwegen derselben Linie, indem er elegant kleine Anekdoten über obskure „holländische“ Geiger aneinanderreihet, die hintergründig ein verheerendes Porträt von Vieuxtemps zeichnen, von dem er uns raten lässt, ob er ihn für „einen wahren König des Tierreichs oder einfach nur einen armen kleinen Bündner“ hält.<sup>93</sup>

Diese Urteile höhnischer Bewunderung drücken mit Worten aus, was uns die Untersuchung von Vieuxtemps' Werdegang durch Fakten gezeigt hat: die Banalität und relative

---

<sup>91</sup> BLANCHARD, „Concerts“, S. 118.

<sup>92</sup> SCUDO, Paul, „M. Vieuxtemps et l'art du violon“, in: *L'Art ancien et l'Art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale*, Paris, 1854 [1851], S. 200.

<sup>93</sup> HEINE, Henri [Heinrich], *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (Ausgabe von Patricia Baudouin), Paris, 2008, S. 249. Der Artikel ist am 20 April 1841 anonym auf Deutsch in *La Gazette d'Augsbourg* erschienen, bevor er von Heine selbst für die Sammlung *Lutèce* übersetzt wurde.

Vorhersehbarkeit des Außergewöhnlichen an ihm, seine Unsicherheiten, seine Hindernisse, seine Unterstützung, seine Erfolge und Misserfolge bei seinen Leistungen als Virtuose-Komponist. Mit anderen Worten, die Tatsache, dass Vieuxtemps vor allem das getan hat, was jeder Mensch im Leben mit mehr oder weniger Glück tut: einen Beruf ausüben, in diesem Fall den Beruf des virtuosen Komponisten. Was bedeutet es also, von „Beruf“ zu sprechen, wenn es um die Lebenswege von Virtuosen und Komponisten geht? Zwei Fallbeispiele aus der neueren Literatur zeigen uns, wie wichtig es für zukünftige Forschungen ist, die Figur Vieuxtemps als Beruf zu betrachten.

Auf der einen Seite der Vergleich von Vieuxtemps und Henryk Wieniawski (1835–1882), einem weiteren eminenten Mitglied der „(franko-)belgischen Violinschule“, obwohl Wieniawski polnischen Ursprungs war. In ihrem Artikel zu diesem Thema zeigt Renata Suchowiejko auf überzeugende Weise auf, dass, ungeachtet des Altersunterschieds (15 Jahre) und der unterschiedlichen Herkunft (Belgien-Polen), eine große Mehrheit der Lebensabschnitte sowie die von den zwei Virtuosen-Komponisten durchgeführten Aktivitäten, darunter wird auch der Stil ihrer Komposition gefasst, eine frappierende Ähnlichkeit aufweisen. Dies, obwohl eine solche Ähnlichkeit des sozialen und musikalischen Schicksals offensichtlich nicht das Ergebnis einer apriorischen Planung seitens Vieuxtemps, Wieniawski oder eines Dritten sein kann.<sup>94</sup>

Parallel dazu erzählt Izabela Wagner in ihrem Werk *Producing Excellence: The Making of Virtuosos* im Detail das Ergebnis langjähriger Feldforschungen, die zwischen 1997 und 2004 in ganz Europa bei 90 virtuosen Geigenlehrlingen und mehr als 100 Personen aus ihrem Umfeld durchgeführt wurden (Eltern, Lehrer, Musikerkollegen, Begleiter, Agenten, Mäzene usw.)<sup>95</sup> Sie stellt fest, dass trotz erheblicher Unterschiede in den individuellen Werdegängen (das Wunderkind, das tatsächlich ein internationaler Berufssolist wird, derjenige, der auf einen weniger sichtbaren Musikberuf als Orchestermusiker oder Lehrer ausweicht, oder derjenige, der die Musik aufgibt), junge Geigentalente extrem ähnliche Phasen durchlaufen. Weiter noch, der positive oder negative Ausgang einer Etappe auf dem Weg zum „Beruf des Virtuosen“ wird ziemlich genau durch die gleichen Faktoren bestimmt. Auf den ersten Rängen

---

<sup>94</sup> SUCHOWIEJKO Renata, „Henri Wieniawski/Henri Vieuxtemps: Parcours croisés“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Jg. 60, 2006, S. 29-42.

<sup>95</sup> WAGNER, *Producing excellence*.

rangieren, das wird niemanden überraschen, vier Schlüsselfaktoren: 1) die *Persönlichkeit* des zukünftigen Virtuosen (einschließlich seines musikalischen Talents, aber nicht ausschließlich), 2) die Handlung der *Eltern* (denken wir an die entscheidende Rolle von Jean-François Vieuxtemps), 3) die Unterstützung der *Lehrer* (in erster Linie Bériot) und 4) auf scheinbar unmerklichere, aber zweifellos grundlegendere Weise die ständige Aufrechterhaltung eines *unerschütterlichen und gemeinsamen Glaubens* an das Talent des zukünftigen Virtuosen und daran, dass es ihm gelingen wird, dieses Talent zu seinem Beruf zu machen. In seiner Autobiografie geht Vieuxtemps auf diese vier Faktoren mit bemerkenswerter Ausführlichkeit und Klarheit ein.<sup>96</sup>

Die Arbeit von Izabela Wagner schließt in ihrem Fazit direkter an unsere Ausführungen zu Vieuxtemps an, indem sie auf die Verbindung zwischen ihrer Untersuchung dieser Geiger und den Geigern des 21. Jahrhunderts knüpft und im ersten Kapitel ihres Buches, in dem sie eine kurze Geschichte der Violinvirtuosen skizziert.<sup>97</sup> Wagner fragt sich, ob die leere Leinwand der Etappen, die auf dem Weg zum Beruf des Virtuosen zu Beginn des 21. Jahrhunderts durchlaufen werden, auch auf die Tätigkeiten ihrer Vorgänger im 19. Jahrhundert anwendbar ist, besonders auf den Weg eines gewissen „N.P.“, hinter denen man zweifelsohne Niccolò Paganini erkennt. Man könnte ihn auch ohne weiteres durch einen gewissen „H.V.“ ersetzen...

Wagner stellt fest, trotz einiger Unterschiede, wie z. B. die Bedeutung der Kompositionstätigkeit im 19. Jahrhundert, die bei den Virtuosen des 21. Jahrhunderts weitaus geringer ist, lässt sich dieses zeitgenössische Gerüst massiv auf die Werdegänge von „N.P.“, „H.V.“ und anderen romantischen Geigenvirtuosen anwenden. Dies führt sie zum Titel ihres Fazits: „nothing new in the soloist world.“ Gerade die Gemeinsamkeit und Transhistorizität der Merkmale des virtuosen Geigenberufs, angewandt auf das 19. Jahrhundert, tritt in der Persönlichkeit und im Werdegang von Henry Vieuxtemps viel deutlicher zutage als in allzu heroischen und flamboyanten Figuren wie Paganini oder sogar Ysaÿe.

---

<sup>96</sup> VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, S. 25-26, 98-100 (über seinen Vater); 26, 34-35, 45-48, 69-71 und 75-78, (über Bériot und seine Lehrer), 34-35, 62, 92-94, 101-106 und 121-122 (über seine Persönlichkeit und seinen Glauben an sich selbst).

<sup>97</sup> WAGNER, *Producing excellence*, S. 10-23, 214-216.



Bild 10: Porträt von Henry Vieuxtemps, Foto, Gonelle & Lefard, ca. 1860, (Musée Carnavalet-Histoire de Paris)

In diesem Zusammenhang erscheint es uns notwendig, auf einen weiteren Aspekt dieses Konstanten des Geigenvirtuosen hinzuweisen, der bei Vieuxtemps besonders auffällig ist, insbesondere durch seine Arbeit als Komponist und Lehrer der „(franko-)belgischen Schule.“<sup>98</sup> Die massiven Gemeinsamkeiten in den Lebensläufen derjenigen, die den per definitionem außergewöhnlichen Beruf des virtuosen Musikers ausüben, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Beruf des Künstlers im modernen Kunstfeld, das sowohl vom Wunsch nach Transzendenz als auch vom säkularen Liberalismus geprägt ist, nicht auf eine Tätigkeit zur Sicherung des Lebensunterhalts („Broterwerb“) oder auf eine administrative Qualifikation reduziert werden kann, die durch Diplome und spezifische Regelungen sanktioniert wird („sozio-professionelle Kategorie“). Ein Künstlerberuf, insbesondere wenn die Komponente der Virtuosität untrennbar mit ihm verbunden ist, muss vielmehr als eine Art der Selbstverwirklichung *durch* und *für* die Arbeit verstanden werden, wobei diese Art der

<sup>98</sup> Inspiration dazu findet sich in den Arbeiten von Nathalie Heinrich (*L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005), Pierre-Michel Menger (*Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009) und Antoine Lilti (*Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750–1850*, Paris, 2014), sowie, weiter gefasst, den Arbeiten von Max Weber Über die Geschichte der Bezeichnung *Beruf*, von Howard Becker über das kollektive Funktionieren der „Welten der Kunst“ und von Pierre Bourdieu über die Effekte der Autonomisierung der Kunstfelder in Europa im 19. Jahrhundert.

Selbstverwirklichung drei Dimensionen miteinander verbindet, die einerseits individualisierend (sie tragen dazu bei, die Identität des Individuums zu konstituieren, das sich durch sie verwirklichen soll) und andererseits untrennbar miteinander verbunden sind (sie begründen sich gegenseitig auf zirkuläre Weise): 1) eine wirtschaftliche Dimension des *Berufs* (eine von der Gesellschaft legitimierte Tätigkeit, an Rechte gebunden, von der man Leben kann, oder sogar reich werden und sich profilieren, indem man durch seine Virtuosität in die Elite der Gesellschaft aufsteigt), 2) eine ethische Dimension der *Berufung* (ein Ideal der Selbstverwirklichung, dem das Gefühl einer asketischen Mission zugrunde liegt, einer moralischen Pflicht, sich „tugendhaft“ seinem Beruf zu widmen, oder sogar eines „Rufs“, der von einer Instanz empfangen wurde, die größer ist als wir selbst) und 3) eine symbolische Dimension der *Beförderung* (ein Streben nach Anerkennung der Einzigartigkeit des Virtuosen, die sich in den Errungenschaften seines künstlerischen Handwerks ausdrückt, durch und in der Öffentlichkeit und gegebenenfalls sein Erreichen des Status der Berühmtheit).

Unter dieser dreifachen wirtschaftlichen, ethischen und symbolischen Bedeutung des „Virtuosenberufs“ lässt sich der komplexe Verlauf der Karriere und der Aktivitäten von Vieuxtemps, den wir gerade nachvollzogen haben, aber auch von Wieniawski und den von Izabela Wagner untersuchten Geigern des 21. Jahrhunderts in drei Etappen zusammenfassen. Diese Etappen entsprechen ebenso vielen Operationen der zirkulären Rechtfertigung eines Aspekts des Virtuosenberufs durch einen anderen, für sich selbst und für die Gesellschaft:

- 1) Aus einer *individuellen „empfangenen“ Gabe* für die Geige eine *persönliche Berufung* zum Geiger machen;
- 2) Aus einer *persönlichen Berufung* des Violinisten einen *öffentlichen Beruf* des Virtuosen (und Komponisten) machen;
- 3) Aus einem *öffentlichen Beruf* als Virtuose(-komponist) eine *Förderung für die Einzigartigkeit*, den eigenen Wert/Verdienst und die Tugenden *als Individuum* machen, das die Gabe der Geige „empfangen“ hat.

Lassen wir zum Schluss den „fantastischen“ (im romantischen Sinne des Wortes) Fachmann, der Henry Vieuxtemps war, zu Wort kommen. In einem Brief, den er 1869 an den Brüsseler Schriftsteller und Konzertveranstalter Gustave Oppelt schrieb, drückte er ohne Umschweife sein Bewusstsein für die zugleich notwendige und zerbrechliche Verflechtung zwischen den

drei Dimensionen aus, die seinen Beruf oder vielmehr seine Identität als Virtuose und Komponist ausmachen: Beruf, Berufung und Förderung:

„Ich habe den Brief erhalten, den zu schreiben, Sie mir am 12. die Ehre erwiesen haben. Und ich beeile mich, darauf zu antworten, indem ich Ihnen die ganze Genugtuung versichere, dass ich an dem großen künstlerischen Fest, das Sie für den kommenden September vorbereiten, aktiv teilnehmen werde. Ich bin umso mehr geschmeichelt, dass der Ausschuss unter diesen Umständen an mich gedacht hat, dass der breite Rahmen dieser Feierlichkeit es mir ermöglichen kann, einerseits in einem Konzert und einem Stück von weniger grellem Charakter als virtuos zu erscheinen [sic], zum anderen als Komponist in einer Ouvertüre mit Chor (Belgische Hymne), die bereits [sic] in Brüssel, Leipzig, Berlin aufgeführt wurde und die ganz natürlich in einer nationalen und künstlerischen Veranstaltung ihren Platz findet. Der für den Künstler zu behandelnde heikle Punkt ist immer die Frage der Bedingungen, aber da man sich damit befassen muss und das Interesse hier im Übrigen außer Frage steht, erscheinen mir 1000 Francs als Reise- und Aufenthaltskostenerstattung ausreichend. Ich versichere Sie noch einmal von der ganzen Freude, die ich [sic] haben werde, mich Ihrer Berufung zu ergeben, bitte zu genehmigen, (etc.).<sup>99</sup>“

[Ein fantastischer Notar]



Bild 11: „Portrait-charge“ von Henry Vieuxtemps, Büste von Jean-Pierre Dantan alias Dantan Jeune, 1840, (Musée Carnavalet-Histoire de Paris)

<sup>99</sup> Brief von Henry Vieuxtemps an Gustave Oppelt, 18. Juni 1869, private Sammlung, zitiert in BAECK-SCHILDERS, Hedwige „Het eerste nationaal muziekfestival te Brussel in 1869“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Jg. 55, 2001, S. 234.

## V. Bibliographie

### a. Archive

- B-Br: collection Henry Vieuxtemps (musikalische Manuskripte und Drucke, Briefe, Presseauschnitte, Ikonographie und diverse Dokumente), im Besonderen Mus. Ms. 170, Mus. Ms. 172, Mus. Ms. 4157, Mus. Ms. 4342, Mus. Ms. 4371, Mus. Ms. 4731, Mus. Ms. 4985.
- Belgische Presse via Belgicapress, URL: <https://www.belgicapress.be/?lang=FR> en Belgicaperiodicals, URL: <https://www.belgicaperiodicals.be/?lang=FR> (*Le Courrier de la Meuse; Le Courrier des Pays-Bas; Le Guide musical*).
- Niederländische Presse via Delpher, URL: <https://www.delpher.nl/> (*Dagblad van 's Gravenhage*).
- Französische Presse via RIPM, URL: <https://www.ripm.org/> und Google Books, URL: <https://books.google.fr/> (*Revue musicale; Revue und Gazette Musicale de Paris*).
- Deutsche und österreichische Presse via ANNO, URL: <https://anno.onb.ac.at/> (*Neue Zeitschrift für Musik*).

### b. Onlinequellen

- *Association Henry Vieuxtemps* (Hommage für Henry Vieuxtemps zu seinem Jubiläum), 2020, URL: <https://associationhenryvieuxtemps.com/>, (9. Februar 2023).
- *Henry Vieuxtemps 1820–1881* (virtuelle Ausstellung der Königlichen Bibliothek Belgiens (KBR) Henry Vieuxtemps gewidmet), 2012, URL: <https://vieuxtemps.kbr.be/fr>, (6. Februar 2023).
- Ausführliche Discographie mit mehreren Erstaufnahmen bei dem Label Naxos ([https://www.naxos.com/Bio/Person/Henry\\_Vieuxtemps/22380](https://www.naxos.com/Bio/Person/Henry_Vieuxtemps/22380)).
- Kürzlich erschienene kritische Ausgaben der Werke Vieuxtemps' bei den Herausgebern Kunzelmann ([https://www.kunzelmann.ch/en\\_chf/](https://www.kunzelmann.ch/en_chf/)) und G. Henle Verlag (<https://www.henle.de/fr/>). Diese Ausgaben enthalten sehr ausführliche Vorworte, besonders die von Olaf Adler bei Kunzelmann und von Marie Cornaz bei Henle.
- O.A., „Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps“, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_des\\_%C5%93uvres\\_de\\_Henry\\_Vieuxtemps](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps), (6. Februar 2023).

### c. Literatur

- ADELSON, Robert, *Autographes musicaux du XIX<sup>e</sup> siècle. L'album niçois du comte de Cessole*, Nice, 2020.

- AUDÉON, Hervé, „Pénétration et réception de l’œuvre de Beethoven en France autour de 1810“, in: *Napoleonica*, vol. 39 nr. 1, 2021, S. 21-34.
- BAECK-SCHILDERS, Hedwige, „Het eerste nationaal muziekfestival te Brussel in 1869“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 55, 2001, p. 223-253.
- BARON, John H., „Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans“, in: *American Music*, vol. 8 nr. 2, 1990, S. 210-226.
- BARTOLI, Jean-Pierre und ROUDET, Jeanne, *L’essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, 2013.
- BERLIOZ, Hector, *Critique musicale, 1823-1863* (Ausgabe von H. Robert Cohen et al.), 10 Bde., Paris, 1996-2020.
- „BERLIOZ, Hector“, in: H. Robert Cohen et al. (Hrsg.), *Critique musicale, 1823–1863*, 10 Bde., Paris, 1996-2020.
- BONG, Barbara, „‘La Fiancée de Messine.’ Un opéra inédit d’Henry Vieuxtemps“, in: *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, nr. 37-38, 2018-2019, S. 7-44.
- BONG, Barbara, „Rue Chaptal 31: der Salon des Künstlerehepaares Henry Vieuxtemps und Josephine Eder im Paris der 1860er und 1870er Jahre“, in: Christine Hoppe et al. (Hrsg.), *Exploring virtuosities: Heinrich Wilhelm Ernst, nineteenth-century musical practices and beyond*, Hildesheim, 2018, S. 167-192.
- BORREN, Charles Vanden, „Les premières exécutions d’œuvres de Beethoven à Bruxelles“, in: *Revue musicale*, vol. VIII, 1927, S. 98-104.
- BRIOLLE, Agnès, *Henri Vieuxtemps (1820–1881). Compositeur Virtuose, Virtuose Compositeur?*, Unveröff. Lizentiatsabschlussarbeit, Université d’Aix-Marseille, 1984.
- BRIOLLE-VIEUXTEMPS, Agnès, *Symphonie en lac majeur. Henry Vieuxtemps, l’âme du violon*, Dison, 2020.
- CAMPBELL, Margaret, *Dolmetsch: The Man and his Work*, Londen, 1975.
- [Ernest Closson et al.] *Les Concerts Populaires de Bruxelles*, Brüssel, 1927.
- CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850–1930*, doctoraatsproefschrift, Université Lille 3-Charles de Gaulle/Université de Genève, 2018.
- CORNAZ, Marie, *À la redécouverte d’Eugène Ysaÿe*, Turnhout, 2019.



- CORNAZ, Marie, „Henry Vieuxtemps. Sur les traces d’un jeune violoniste virtuose“, in: *Monte Artium*, vol. 1, 2008, S. 57-71.
- CORNAZ, Marie, *Les Princes de Chimay et la musique*, Tournai, 2002.
- CORNAZ, Marie, „The Discovery of Joseph Haydn’s Original Manuscript of the Pieces Hob. XIX:1 and Hob. XIX:2“, in: *Haydn-Studien*, vol. X nr. 1, 2010, S. 17-24.
- CVEJIC, Žarko, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c. 1850*, Newcastle Upon Tyne, 2016.
- DELHASSE, Félix, *H. Vieuxtemps: erratum de la biographie universelle des musiciens, par M. Fétis*, Brüssel, 1844.
- Martin Dürrer et al. (Hrsg.), *Richard Wagner Sämtliche Briefe*, 26 Bde. erschienen, Leipzig, 1967-.
- FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, 1999.
- FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, 1986.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2<sup>e</sup> Auflage mit Beilagen, 5 Bde., Paris, 2001 [1865–1880].
- FÉTIS, François-Joseph, „Soirée musicale de M. de Bériot“, in: *Revue musicale*, Jg. 1, vol. 5 nr. 7, 1829, S. 163-165.
- FORNHOF-LEVITT, Michèle, „Sociabilité juive et musique en Belgique (1830–1930)“, in: *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, vol. 13, 2018, S. 13-54.
- FRANÇOIS, Peter, *Ah! Le métier de donneur de concerts! Adrien François Servais (1807–1866) als rondreizend cellovirtuoos*, Halle, 2007.
- FREBAULT, Henri (s.d.), „Nikolai Borisovich Yusupov“, in: *Geneanet*, URL: <https://gw.geneanet.org/frebault?lang=fr&pz=henri&nz=frebault&p=nikolai+borisovich&n=yusupov&oc=1>, (6. Februar 2023)
- GIBBONS, William, „‘Yankee Doodle’ and Nationalism, 1780–1920“, in: *American Music*, vol. 26 nr. 2, 2008, S. 246-274.
- GINSBURG, Lev, *Vieuxtemps* (Ausgabe von Herbert R. Axelrod, Übersetzung von I. Levin), Neptune City (New Jersey), 1984.
- GOLDBERG, Bethany S., „Bernard Ullman and the business of orchestras in Mid-Nineteenth-Century New York“, in: John Spitzer (Hrsg.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, 2012, S. 225-246.

- GREGOIR, Édouard G.J., *Les artistes-musiciens belges au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Brüssel, 1885.
- HAINE, Malou, „Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles”, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 68, 2014, S. 91-120.
- HANSLICK, Eduard, *Music Criticisms 1846–1899* (Übersetzung von Henry Pleasants), Harmondsworth/Middlesex, 1950.
- HANSLICK, Eduard, *Sämtliche Schriften* (Ausgabe von Dietmar Strauß), 7 Bde. erschienen, Wien, 1993-
- HEINE, Henri [Heinrich], *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (Ausgabe von Patricia Baudouin), Paris, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.
- JANSSENS, Claude P., *Henry Vieuxtemps (1820–1881). Lettres et notes aux Lejeune (1837–1880)*, unveröff. Abschlussarbeit, 2 Bde., Université libre de Bruxelles, Brüssel, 1980.
- KRAUS, Beate Angelica, *Beethoven-Rezeption in Frankreich: von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, 2001.
- KUFFERATH, Maurice, *Henri Vieuxtemps: sa vie et son œuvre*, Brüssel, 1882.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, 3 Bde., Paris, 1922-1924.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750–1850*, Paris, 2014.
- LOOTEN, Christophe, *Bons baisers de Bayreuth. Richard Wagner par ses lettres*, Paris, 2013.
- LOTT, R. Allen, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford, 2003.
- MAILLARD, Georges, „Vieuxtemps”, in: *Le Musée artistique et littéraire*, t. 5, Paris-London, 1881, S. 410-412.
- MANICOL, David, „The French School of Violin Playing between Revolution and Reaction”, in: *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 18, 2021, S. 359-388.
- MÁYNEZ CHAMPION, Samuel, „USA y México. Variaciones burlescas”, in: *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, vol. 21 nr. 84, 2014, S. 48-49.

- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009.
- MILSOM, David, *Romantic Violin Performing Practices. A Handbook*, Woodbridge, 2020.
- MILSOM, David, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance 1850–1900*, Aldershot, 2003.
- MILSOM, David, „The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850–1925”, in: *Ad Parnassum*, vol. 11 nr. 21, 2013, S. 1-20.
- MORALY, Stéphanie, „La présence belge dans l'âge d'or de la 'sonate française' pour violon et piano”, in: *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, nr. 37-38, 2018-2019, S. 45-72.
- Luc Nefontaine (Hrsg.), *Illustres et franc-maçons*, Brüssel, 2004.
- PENESCO, Anne, „L'estro paganiniano et son empreinte jusqu'à nos jours”, in: Anne Penesco (Hrsg.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, 1997, S. 165-177.
- PENESCO, Anne, „Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon”, in: Anne Bongrain et al. (Hrsg.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795–1995*, Paris, 1999, S. 91-99.
- PENESCO, Anne, „Henri Vieuxtemps”, in: Joël-Marie Fauquet (Hrsg.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, S. 1279-1280.
- PINCHERLE, Marc, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, 1922.
- PONIATOWSKA, Irena, „La virtuosité et les éléments nationaux dans la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle”, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, S. 99-113.
- QUITIN, José, „Introduction”, in: Bernard Huys (ed.), *L'École belge de Violon, catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>*, Brüssel, 1978, p. VII-XXXI.
- RADOUX, Théodore, *Vieuxtemps. Sa vie, ses œuvres*, Lüttich-Paris, 1891.
- RENIER, Jean-Simon, *L'enfance de Vieuxtemps* (gedeeltelijk uit *Annuaire de la Société libre d'Emulation de Liège* (1867, p. 205-215)), Lüttich, 1867.
- RICCIO, Renato, „Charles-Auguste de Bériot e l'improvvisazione virtuosistica per violino”, in: Rudolf Rasch (Hrsg.), *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, 2011, S. 217-237.

- Fanny R. Ritter (Hrsg.), *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, London, 1891.
- RUT, Magdalena, „The Influence of the Franco-Belgian Violin School on Violin Didactics in Poland from the Mid- 19th to the Mid-20th Century”, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, S. 131-140.
- SCHINGEN, Élise Van, *La Marche aux flambeaux pour orchestre d’harmonie composée par Henry Vieuxtemps*, unveröff. Masterarbeit, Katholieke Universiteit van Leuven, Leuven, 2014.
- SCHNAPPER, Laure, „Bernard Ullman-Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship”, in: William Weber (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, 2004, S. 130-144.
- SCHRADE, Leo, *Beethoven in France: History of an Idea*, New Haven, 1942.
- SCHUENEMAN, Bruce R., *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, and Their Contemporaries*, Oxford, 2002.
- SCHUMANN, Robert [Florestan], „Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe [Konzert im Saal des Leipziger Gewandhauses]”, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 1 nr. 8, 1834.
- SCUDO, Paul, *L’Art ancien et l’Art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale*, Paris, 1854.
- SLONIMSKY, Nicolas, KUHN, Laura und McINTIRE, Dennis, „Yousoupoff, Prince Nikolail Borisovich”, in: Nicolas Slonimsky und Laura Kuhn (Hrsg.), *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians, Centennial Edition*, vol. 6, New York, 2001, S. 4009.
- STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Lüttich, 1990.
- SUCHOWIEJKO, Renata, „Henri Wieniawski / Henri Vieuxtemps: Parcours croisés”, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, S. 29-42.
- SUCHOWIEJKO, Renata, „‘Toutes les passions rapprochent les hommes’: le jeu du violon en tant qu’art oratoire et langue des sentiments”, in: *Ad Parnassum*, vol. 11 nr. 21, 2013, s. 43-55.
- TERRIEN, Pascal, „Une histoire de l’enseignement du violon à travers ses méthodes”, in: Claudia Fritz und Stéphanie Moraly (Hrsg.), *Le violon en France du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 2022, S. 89-111.

- THIEFFRY, Sandrine, *L'édition musicale à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle. L'exemple de la maison Schott frères*, Brüssel, 2013.
- VANHULST, Henri und CORNAZ, Marie, „Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 46, 1992, S. 189-223.
- VANHULST, Henri, „Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842–1849)“, in: Jean Gribenski et al. (Hrsg.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, 2007, S. 185-192.
- VERGAUWEN, David, *Kolommen van harmonie. Muziek en vrijmetselarij in het Brussel van de negentiende eeuw*, Brüssel, 2015.
- VERGAUWEN, David, „Freemason and Philanthropist: The Case of Edouard Jonniaux and the Masonic Concerts in Brussels (1861–1886)“, in: *Journal for Research into Freemasonry and Fraternalism*, vol. 6 nr. 1, 2017, S. 68-93.
- VIEUXTEMPS, Henry, *Élégie for Viola and Piano* (Ausgabe von Olaf Adler), München, 2014.
- VIEUXTEMPS, Henri, *Violinkonzert E-Dur op. 5* (Ausgabe von Olaf Adler), Adliswil, 2022.
- Stadt Verviers und Eugène Ysaÿe (Hrsg.), *Célébration du centenaire de Henry Vieuxtemps (1820–1920), sous le haut patronage de Sa Majesté la Reine des Belges et de l'Administration communale de Verviers*, Verviers, 1920.
- WAGNER, Izabela, *Producing Excellence. The Making of Virtuosos*, New Brunswick, 2015.
- WAGNER, Richard, *Sämtliche Briefe* (Ausgabe von Deutscher Verlag für Musik), 26 Bde. Erschienen, Leipzig, 1967-.
- WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008.
- YSAÏE, Eugène, *Henri Vieuxtemps mon maître* (Les Cahiers Ysaÿe, Bd. 1), Brüssel, 1968.
- O.A., *Adrien François Servais 1807–2007. Halse cellist met wereldfaam. Catalogus of de tentoonstelling van 5 mei tot 6 juni 2007*, Halle, 2007, S. 30-38.
- O.A., „Henri Vieuxtemps“, *Musée virtuel de la musique maçonnique*, URL: <http://mvmm.org/m/docs/vieuxtemps.html>, (19. Januar 2023).

- O.A., „Liste des élèves d'Arthur De Greef”, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_d%27%C3%A9l%C3%A8ves\\_d%27Arthur\\_De\\_Greef](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Arthur_De_Greef), (6. Februar 2023).
- O.A., „Liste d'élèves d'Eugène Ysaÿe”, in: *Wikipedia*, URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_d%27%C3%A9l%C3%A8ves\\_d%27Eug%C3%A8ne\\_Ysa%C3%BF](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BF), (6. Februar 2023).