

Les relations musicales entre la France et la Bavière : quelques jalons

Die musikalischen Beziehungen zwischen Frankreich und Bayern: einige Meilensteine

CATHERINE MASSIP ET MATHIAS AUCLAIR

Les relations musicales entre la France et la Bavière se sont construites au cours des siècles à la faveur des relations politiques ou des alliances dynastiques, parfois à l'initiative de personnalités musicales éminentes. À cet égard, les voyages et séjours en France de Roland de Lassus, de Christoph Willibald von Gluck ou de Richard Wagner ont au moins un point commun : ils reflètent la force d'attraction que Paris a pu exercer dans le domaine de la musique. Tout aussi forte nous semble la portée symbolique des choix esthétiques de l'Électeur de Bavière, Max II Emmanuel qui, de Munich à Bruxelles ou de Bruxelles à Paris, afficha bien haut son goût pour l'art français, notamment pour la musique.

Au XVI^e siècle, les liens entre Roland de Lassus et la France sont le miroir aussi bien de la renommée considérable de ce grand compositeur européen avant la lettre que du prestige de l'institution musicale qu'il dirige. Son premier voyage en 1571 est précédé d'une véritable campagne de publications conduite par les éditeurs Le Roy et Ballard, œuvres françaises et latines à cinq voix dont deux recueils de motets dédiés à Charles IX. Un éloge sous la plume de Pierre de Ronsard permet de prendre la mesure du rayonnement de Lassus : « Le plus que divin Orlando, qui comme une mouche à miel a cueilly toutes les plus belles fleurs

Étienne Carjat, *Portrait-charge de Wagner*, XIX^e siècle, Paris, musée du Louvre.



Die musikalischen Beziehungen zwischen Frankreich und Bayern haben sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet, dank politischer Beziehungen oder dynastischer Bündnisse, manchmal auf Initiative hervorragender Musikerpersönlichkeiten. In dieser Hinsicht haben die Frankreichreisen und -aufenthalte von Orlando di Lasso, Christoph Willibald Gluck oder Richard Wagner wenigstens etwas gemeinsam: Sie spiegeln die Anziehungskraft wider, die Paris auf dem Gebiet der Musik ausüben konnte. Symbolisch entsprechen dem die künstlerischen Neigungen des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, der von München bis Brüssel oder von Brüssel bis Paris seinen Gefallen an der französischen Kunst, insbesondere an der Musik, zur Schau trägt.

Im 16. Jahrhundert spiegeln die Bande zwischen Orlando di Lasso und Frankreich sowohl das beträchtliche Renommée dieses werdenden großen europäischen Komponisten wider als auch das Prestige der musikalischen Einrichtung, die er leitet. Vor seiner ersten Reise im Jahre 1571 findet eine richtiggehende Veröffentlichungskampagne mit französischen und lateinischen fünfstimmigen Werken statt, darunter zwei Karl IX. gewidmete Motettensammlungen. Ein Lobpreis aus der Feder von Pierre de Ronsard läßt uns Lassos Ausstrahlungskraft ermessen: »der mehr als göttliche Orlando, der

Étienne Carjat, *Karikatur von Wagner*, 19. Jahrhundert, Paris, musée du Louvre.

des antiens, et outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux, pour nous en resjouir en la terre » (*Mellange de chansons*, 1572). Le 22 novembre 1575, Lassus, « maître de chapelle de musique du duc de Bavière », reçoit une distinction suprême de la part de ses contemporains : il est couronné du premier prix de composition du Puy d'Évreux (créé en 1570) pour son motet à cinq voix *Domine Jesu Christe qui cognoscis*. Il n'est pas surprenant que le roi de France cherche à l'attirer comme compositeur de sa Cour, mais en vain.

Rien d'analogue ne se produit au XVII^e siècle, alors que la guerre de Trente Ans isole aussi les pays antagonistes dans le domaine des relations culturelles : les musiciens français s'ouvrent à l'art d'Italie ou voyagent volontiers vers l'Angleterre ou les pays nordiques. La musique d'outre-Rhin trouve plutôt sa place dans le secret du cabinet d'un collectionneur. C'est ainsi que Sébastien de Brossard qui suit attentivement la production éditoriale germanique grâce aux catalogues des foires de Francfort, recueille pour sa collection des manuscrits témoignant de l'art de Johann Jacob Froberger et de Johann Caspar Kerll.

Le grand mécène qu'est Max Emmanuel de Bavière semble s'être rallié à la musique de Jean Baptiste Lully tout en maintenant un sage équilibre avec la musique italienne, bien avant de quitter Munich : le Florentin ne représente-t-il pas alors à lui seul le versant musical de la France de Louis XIV ? Lors de son installation à Bruxelles comme gouverneur des Pays-Bas en 1691, il soutient Henry Desmaret dans son exil en acceptant de devenir le parrain de sa fille. D'importantes œuvres lui sont dédiées par des compositeurs français comme l'*Epithalamio in lode dell'Altezza Serenissima Elettorale Massimiliano Emanuel di Baviera concerto a cinque voci con stromenti* de Marc Antoine Charpentier (H 473), peut-être exécuté en janvier 1695 en l'honneur de la nouvelle Électrice, Thérèse Cunégonde Caroline, fille du roi de Pologne Jean Sobieski¹. Il encourage les représentations d'opéras de Lully. D'autres musiciens français recherchent sa protection éclairée : l'organiste Louis Nicolas Clérambault lui dédie le second de ses cinq recueils de cantates, et Élisabeth Jacquet de La Guerre ses *Cantates françaises* (1715). Le genre en est alors à ses débuts



Anton Hansman, *Portrait de Christoph Willibald Gluck*, 1847-1848, Versailles, Musée national du château et des Trianons.
Anton Hansman, *Portrait von Christoph Willibald Gluck*, 1847-1848, Versailles, Musée national du château et des Trianons.

wie eine Honigbiene die schönsten Blumen der Gesänge gesammelt hat und überdies die Harmonie des Himmels gestohlen zu haben scheint, um uns auf Erden daran zu erfreuen« (*Mellange de chansons*, 1572). Am 22. November 1575 empfängt Lasso als »Musikkapellmeister des Herzogs von Bayern« eine allerhöchste Auszeichnung durch seine Zeitgenossen: Er wird für seine fünfstimmige Motette *Domine Jesu Christe qui cognoscis* mit dem ersten Preis des Kompositionswettbewerbs »Le Puy de musique« (1570 in Evreux geschaffen) ausgezeichnet. Es überrascht nicht, daß der König von Frankreich – allerdings vergeblich – versucht, ihn als Komponisten an seinen Hof zu ziehen.

Im 17. Jahrhundert, als der Dreißigjährige Krieg die gegnerischen Länder auch im Bereich der kulturellen Beziehungen isoliert, geschieht nichts Vergleichbares: Die französischen Musiker öffnen

sich der Kunst Italiens oder reisen gern nach England oder in die nordischen Länder. Die Musik jenseits des Rheins findet ihren Platz eher im stillen Kämmerlein von Sammlern. Auf diese Weise sammelt Sébastien de Brossard, der die deutsche Verlagsproduktion anhand der Frankfurter Messekataloge aufmerksam verfolgt, Manuskripte, die von Johann Jakob Frobergers und Johann Caspar Kerlls Kunst zeugen.

Der große Mäzen Max Emanuel von Bayern scheint sich, lange bevor er München verläßt, der Musik von Lully verschrieben zu haben und verbleibt auf diese Weise in einem weisen Gleichgewicht zur italienischen Musik: Verkörpert der Florentiner nicht in sich selbst die musikalische Strömung Frankreichs zur Zeit Ludwigs XIV. ? Als Statthalter der Niederlande in Brüssel unterstützt er im Jahre 1691 Henri Desmaret in seinem Exil, indem er die Patenschaft für dessen Tochter übernimmt. Französische Komponisten widmen ihm bedeutende Werke wie l'*Epithalamio in lode dell'Altezza Serenissima Elettorale Massimiliano Emanuel di Baviera concerto a cinque voci con stromenti* von Marc-Antoine Charpentier (H 473), das vermutlich im Januar 1695 zu Ehren der neuen Kurfürstin Theresia Kunigunde Karoline, Tochter des polnischen Königs Johann Sobieski, aufgeführt wurde.¹ Er fördert die Aufführungen der Opern von Lully. Andere französische Musiker su-

en France: ces hommages ne soulignent-ils pas la bienveillance du mécène pour les formes neuves venues d'Italie que s'approprient les compositeurs français? Quand Max Emmanuel retrouve Munich en 1715, il emmène avec lui le hautboïste et compositeur Jacques Lœillet, issu d'une dynastie de musiciens originaires de Gand.

Le séjour parisien de Gluck aura des conséquences incommensurables sur l'évolution de la musique française. Involontaire fossoyeur de l'ancienne tragédie lyrique des Lully ou des Rameau, il la fait revivre pour refonder en quelque sorte l'opéra français. *Armide*, écrite pour l'opéra de Paris en 1777 sur le même livret de Philippe Quinault qui servit à la dernière tragédie lyrique de Lully en 1686, s'inscrit dans une aventure esthétique qui explore tous les genres lyriques depuis *Orphée et Eurydice* et *Iphigénie en Aulide* (1774), *L'Arbre enchanté* (1775), *Alceste* (1776), jusqu'à *Iphigénie en Tauride* (1779) ou *Écho et Narcisse* (1779). On connaît la célèbre phrase de Gluck à propos de l'*Armide* adressée au bailli du Roulet: « J'ai tâché d'être plus peintre et plus poète que musicien... Avec cet opéra, j'aimerais à finir ma carrière. »

Bien qu'Hector Berlioz fût connu à Munich depuis 1841, il fit plusieurs projets de voyages et de concerts dans cette ville qui ne se réalisèrent pas, notamment en octobre 1845 et en juillet 1854. Une lettre à « Monsieur Beermann, artiste de la Chapelle du roi de Bavière Munich² », du 6 octobre 1845, décrit un projet de concert en indiquant tous les détails, effectifs et programme.

Tout au contraire, Paris représente pour Wagner le lieu où s'élabore une carrière. Parmi une dizaine de séjours en France, deux furent déterminants non seulement pour lui-même, mais pour l'éclosion du wagnérisme en France³. Le premier, de 1839 à 1842, est celui des déboires et des désillusions. Il publie à ses frais quelques mélodies et subsiste grâce à des arrangements d'opéras. Pourtant, il y côtoie Halévy, Berlioz ou Liszt. Il vend son esquisse en prose du *Vaisseau fantôme* à

chen seine aufgeklärte Gönnerschaft: Der Organist Louis-Nicolas Clérambault widmet ihm die zweite seiner fünf Kantatensammlungen, und Elisabeth Jacquet de la Guerre ihre *Französischen Kantaten* (1715). Dieses Genre beginnt damals in Frankreich aufzublühen: Unterstreichen diese Huldigungen nicht das Wohlwollen des Mäzens für die neuen aus Italien stammenden Formen, welche sich die französischen Komponisten aneignen? Als Max Emanuel 1715 wieder nach München kommt, hat er den aus einer Genter Musikerdynastie stammenden Oboisten und Komponisten Jacques Lœillet dabei.

Christoph Willibald Glucks Aufenthalt in Paris wird für die Entwicklung der französischen Musik unermeßliche Folgen haben. Als unfreiwilliger Totengräber der alten lyrischen Tragödie eines Lully oder eines Rameau, läßt er diese jedoch wieder aufleben, um in gewisser Weise die französische Oper neu zu begründen. 1777 wurde *Armide* für die Pariser Oper nach demselben Libretto von Philippe Quinault geschrieben, das Lully für seine letzte lyrische Tragödie 1686 benutzt hatte. *Armide* fügt sich dem ästhetischen Abenteuer ein, das alle lyrischen Genres auslotet, von *Orphée et Euridice* und *Iphigénie*

en Aulide (1774), *L'Arbre enchanté* (1775), *Alceste* (1776) bis *Iphigénie en Tauride* (1779) oder *Echo et Narcisse* (1779). Bekannt ist Glucks berühmtes Wort in Bezug auf *Armide*, das er an den Bailli du Roulet richtete: »Ich habe hier versucht, eher Maler und Dichter als Musiker zu sein ... mit dieser Oper würde ich meine Karriere gern beenden.«

Berlioz war in München zwar seit 1841 bekannt, Pläne für Reisen und Konzerte in diese Stadt, insbesondere im Oktober 1845 und Juli 1854, ließen sich jedoch nicht verwirklichen. Ein Brief an »Monsieur Beermann, artiste de la Chapelle du roi de Bavière Munich« vom 6. Oktober 1845² enthält alle Details für ein geplantes Konzert, für Besetzung und Programm.

Paris hingegen ist für Richard Wagner der Ort, wo sich eine Kar-

Odilon Redon, *Parsifal*, 1912, Paris, musée du Louvre.
Odilon Redon, *Parsifal*, 1912, Paris, musée du Louvre.

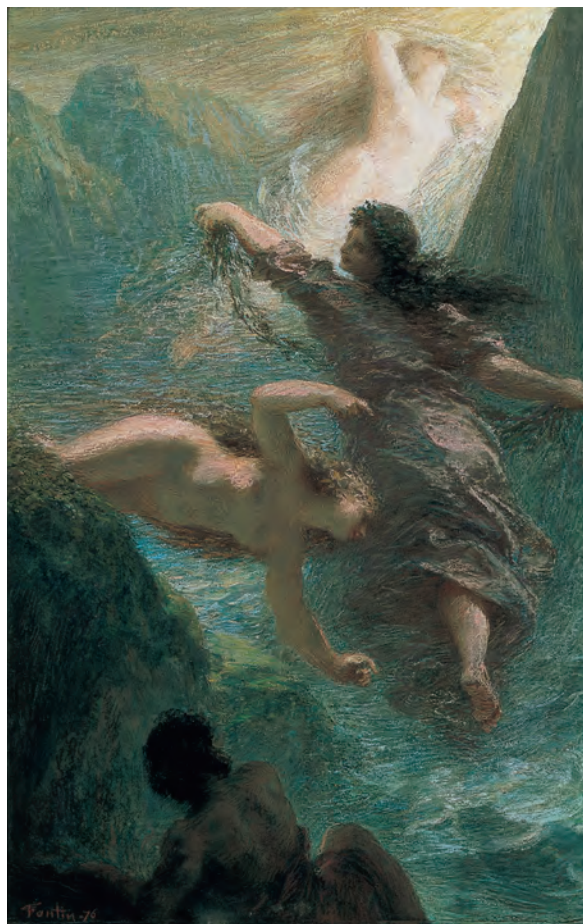


l'opéra de Paris. Il écrit alors un nouveau *libretto* pour cet opéra, cette fois en allemand. Esquisse orchestrale et partition pour *Der Fliegende Holländer* (« Le Vaisseau fantôme ») naissent entre juillet et octobre 1841 à Meudon, dans la banlieue de Paris. Wagner termine également la partition du *Rienzi*. C'est au contraire en pleine gloire, mais aussi en pleine polémique que s'accomplit son cinquième séjour parisien (1858-1861). Trois concerts donnant des extraits du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhäuser*, de *Tristan* et de *Lohengrin* en janvier-février 1861 préparent le public parisien aux représentations de *Tannhäuser*. Pour se conformer aux us et coutumes du Grand Opéra, Wagner doit développer la bacchanale du Venusberg au 1^{er} acte. Il faut toute l'autorité de Napoléon III, convaincu par la princesse de Metternich, pour imposer l'œuvre à des musiciens renâclant devant les difficultés techniques et à une administration incapable de répondre aux exigences du compositeur. La cabale ne désarme pas : devant l'incompréhension du public qui manifeste bruyamment contre la « musique de l'avenir », Wagner retire sa partition en avril 1861.

Sous la III^e République, le wagnérisme et l'antiwagnérisme deviennent une composante essentielle de la vie musicale et de l'évolution de la musique française.

Tout au contraire, les poèmes symphoniques de Richard Strauss connaissent un succès immédiat en France grâce aux grandes associations symphoniques. La traduction par Strauss du *Grand Traité d'instrumentation* de Berlioz (1904) fait beaucoup pour la célébrité du compositeur en France.

Pourtant, la création de *Salomé* en France n'alla pas sans vicissitudes. Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra, avait entendu l'œuvre à Turin et en Allemagne et souhaitait la monter dans son théâtre. Le projet fut ajourné en raison, notamment, de différends entre Strauss et la Société des auteurs, à laquelle le compositeur devait appartenir pour



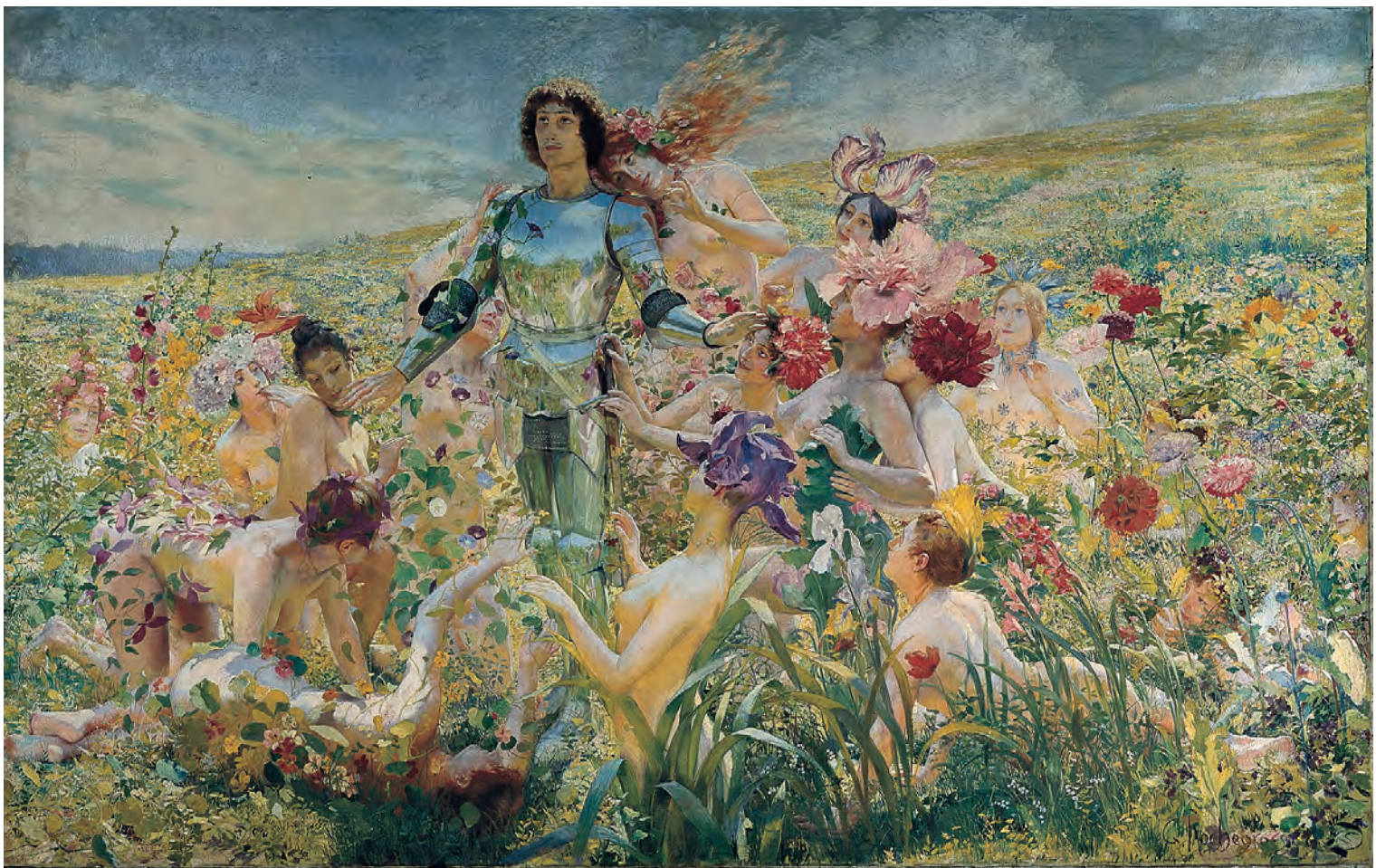
Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour, *Les Filles du Rhin ou L'Or du Rhin*, 1876, Paris, musée d'Orsay.
Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour, *Die Rheintöchter oder das Rheingold*, 1876, Paris, musée d'Orsay.

rière aufbauen läßt. Von etwa zehn Aufenthalten in Frankreich waren zwei entscheidend, nicht nur für ihn selbst, sondern auch für die Entfaltung des Wagnerismus in Frankreich.³ Sein erster Aufenthalt von 1839 bis 1842 besteht aus Mißgeschicken und Enttäuschungen. Er veröffentlicht auf seine Kosten einige Melodien und überlebt dank einiger Opernarrangements. Doch er hat Kontakte zu Halévy, Berlioz oder Liszt. Er verkauft seinen französischen Prosaentwurf des Fliegenden Holländers an die Pariser Oper. Nun schreibt er ein deutsches Libretto für diese Oper. Orchester-skizze und die vollständige Partitur von *Der Fliegende Holländer* entstehen zwischen Juli und Oktober 1841 in Meudon bei Paris. Ebenso vollendet er die Partitur des *Rienzi*.

Im Gegensatz zum ersten vollzieht sich sein Aufenthalt in Paris zwischen 1858 und 1861 auf dem Höhepunkt seines Ruhms, ist jedoch zugleich auch höchst umstritten. Im Januar und Februar 1861 werden in drei Konzerten Auszüge vom *Fliegenden Holländer*, von

Tannhäuser, *Tristan* und *Lohengrin* gegeben, die das Pariser Publikum auf die Vorstellungen des *Tannhäuser* vorbereiten. Um sich den Gepflogenheiten der Grand Opéra anzupassen, muß Wagner das Bacchanale des Venusbergs im ersten Akt erweitern. Es erfordert die ganze Autorität Napoleons III., den die Fürstin Metternich überzeugt hatte, um die Oper den vor den technischen Schwierigkeiten des Werkes zurückschreckenden Musikern sowie einer Verwaltung, die unfähig ist, den Forderungen des Komponisten nachzukommen, aufzuzwingen. Der Streit legt sich nicht: Angesichts der Verständnislosigkeit des Publikums, das sich lautstark gegen die »Zukunftsmusik« äußert, zieht Wagner im April 1861 seine Partitur zurück.

In der 3. Republik werden Wagnerismus und Antiwagnerismus wesentliche Bestandteile des Musiklebens und der Weiterentwicklung der französischen Musik.



Georges Antoine Rochegrosse, *Le Chevalier aux fleurs* (tiré de Wagner, *Parsifal*), XIX^e siècle, Paris, musée d'Orsay.

Georges Antoine Rochegrosse, *Parsifal und die Blumenmädchen* (aus Wagner, *Parsifal*), 19. Jahrhundert, Paris, musée d'Orsay.

pouvoir être joué à l'Opéra. Des négociations s'étaient engagées, dès février 1907, entre Strauss et Gabriel Astruc pour des représentations à Paris, en allemand. Une représentation privée eut lieu chez M. et M^{me} Jacques Isnardon, le 16 avril 1907, et l'œuvre fut donnée en première publique en France au théâtre du Châtelet, le 8 mai 1907; Romain Rolland, Vincent d'Indy et Gabriel Fauré figuraient dans l'assistance.

Rolland, qui s'était lié d'amitié avec Strauss depuis un voyage à Berlin en 1899, avait conseillé le compositeur dès 1905 alors que ce dernier pensait mettre en musique le texte original d'Oscar Wilde en français et demandait des conseils de prosodie française. En décembre 1906, Romain Rolland rapportait à Strauss le « bruit de tous les diables » que faisait sa *Salomé* à Paris et l'avertissait d'un probable changement à la tête de l'Opéra. Le 14 mai 1907, au soir de la troisième représentation au Châtelet, il lui envoya une longue lettre pour le féliciter et regretter la faiblesse littéraire du poème de Wilde:

Strauss' sinfonische Dichtungen haben in Frankreich dank der bestehenden großen sinfonischen Vereinigungen sofort Erfolg, Die Übersetzung des »*Grand Traité d'instrumentation*« von Berlioz durch Strauss (1904) fördert die Berühmtheit des Komponisten in Frankreich sehr. Allerdings verlief die Inszenierung von *Salomé* in Frankreich nicht ohne Mißgeschick. Operndirektor Pedro Gailhard hatte das Stück in Turin und in Deutschland gehört und wollte es in seinem Theater zur Aufführung bringen. Das Vorhaben wurde verschoben, insbesondere wegen Meinungsverschiedenheiten zwischen Strauss und der Autorengesellschaft, der der Komponist angehören mußte, um in der Oper gespielt werden zu können. Seit Februar 1907 hatten Richard Strauss und Gabriel Astruc Verhandlungen auf Deutsch wegen einer Aufführung in Paris aufgenommen. Eine private Vorstellung fand am 16. April 1907 bei Herrn und Frau Jacques Isnardon statt, und am 8. Mai 1907 wurde das Werk als öffentliche Premiere in Frankreich

« La *Salomé* de Wilde et tous ceux qui l'entourent, sauf cette brute de Iokanaan, sont des êtres malsains, malpropres, hystériques ou alcooliques, puant la corruption mondaine et parfumée [...]. En résumé, 1° *Salomé* me semble la plus puissante de vos œuvres dramatiques. 2° *Salomé* me semble la plus puissante des œuvres dramatico-musicales d'aujourd'hui. 3° Vous valez mieux que *Salomé* [...]. Je ne vous dis rien de votre orchestration [...] c'est un miracle artistique. » C'est seulement en 1910 que l'œuvre est reprise à l'opéra de Paris.

En 1927 (8 février), *Le Chevalier à la Rose* est représenté à l'Opéra grâce à l'initiative de Jacques Rouché. La mise en scène, les décors et les costumes sont de Dresa. *La Femme sans ombre* n'est créée qu'en 1972 à l'Opéra. Enfin, deux œuvres appartiennent avant les années 1970 plutôt au répertoire de l'Opéra-Comique: *Ariane à Naxos* (1942) et *Arabella* (1969).

1. H. W. Hitchcock dans *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier, catalogue raisonné*, Paris, 1982 et Catherine Cessac dans *Marc Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004, considèrent que l'œuvre, commande du Dauphin Louis qui avait épousé en 1680 Marie Anne, princesse de Bavière, aurait été composée pour le mariage en 1685 de l'Électeur avec Marie Antoinette d'Autriche, fille de Léopold I^{er}, morte en 1692. Manuel Couvreur, « Henry Desmarest à Bruxelles », dans Jean Duron et Yves Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741), exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont-Mardaga, Centre de musique baroque de Versailles, 2005, penche pour cette hypothèse.

2. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Paris, 1972-2003, t. IV, lettre 1001.

3. Martine Kahane et Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris, Herscher, 1983.

4. Maria Hülle-Keeding, *Richard Strauss und Romain Rolland. Ein Briefwechsel und Tagebuchnotizen*, Berlin, 1994, p. 113 (coll. «Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft», 13).

5. *Id.*, *ibid.*, p. 116-117 et 119.

im Châtelet-Theater gegeben; Romain Rolland, Vincent d'Indy und Gabriel Fauré waren unter den Anwesenden.

Romain Rolland, der sich seit einer Berlinreise im Jahre 1899 mit Strauss angefreundet hatte, beriet den Komponisten seit 1905, als dieser vorhatte, den französischen Originaltext von Oscar Wilde zu vertonen und um Ratschläge in französischer Prosodie bat. Rolland berichtete Strauss im Dezember 1906, daß seine *Salome* in Paris »einen höllischen Lärm verursacht habe« sei und unterrichtete ihn über einen mutmaßlichen Wechsel in der Leitung der Oper.⁴ Am 14. Mai 1907, am Abend der dritten Vorstellung im Châtelet, sandte er ihm einen langen Brief, in dem er ihn beglückwünschte und die literarische Schwäche von Wildes Dichtung bedauerte: »Wilde's Salome und alle, die sie umgeben, außer diesem brutalen Jochanaan, sind ungesund, unrein, hysterisch oder alkoholsüchtig, sie stinken nach mondäner und parfümierter Korruption ... Zusammenfassung. 1. *Salome* scheint mir das stärkste Ihrer dramatischen Werke zu sein. 2. *Salome* scheint mir das stärkste musikdramatische Werk unserer Zeit zu sein. 3. Sie sind mehr wert als *Salome* ... Ich sage Ihnen nichts über Ihre Instrumentation ... Sie ist ein künstlerisches Wunder.«⁵ Erst 1910 wird das Werk an der Pariser Oper wieder aufgenommen.

1927 (8. Februar) wird der *Rosenkavalier* dank der Initiative von Jacques Rouché an der Pariser Oper aufgeführt. Inszenierung, Ausstattung und Kostüme sind von Dresa. *Die Frau ohne Schatten* wird erst 1972 in der Oper gegeben. Schließlich gehören zwei Werke vor den 70er Jahren eher ins Repertoire der Komischen Oper: *Ariadne auf Naxos* (1942) und *Arabella* (1969).

1. H.W. Hitchcock in: *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier, catalogue raisonné*, Paris 1982 und C. Cessac in: *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 2004, sind der Auffassung, daß das Werk im Auftrag des Dauphin Ludwig, der 1680 Maria Anna, Prinzessin von Bayern, geheiratet hatte, für die Hochzeit des Kurfürsten im Jahre 1685 mit Maria Antonia von Österreich komponiert worden sei, einer Tochter Leopolds I., die jedoch bereits 1692 verstarb. Manuel Couvreur, »Henry Desmarest à Bruxelles« in: *Henry Desmarest (1661-1741), exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont 2005, neigt zu dieser Hypothese.

2. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Paris 1972-2003, Bd. IV, Brief 1001. Im Orchester der kgl. Hofmusik-Intendanz gab es den Klarinettenisten Heinrich und den Hornisten Karl Baermann.

3. Martine Kahane – Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris 1983.

4. Maria Hülle-Keeding (Hrsg.), *Richard Strauss und Romain Rolland. Ein Briefwechsel und Tagebuchnotizen* (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 13), Berlin 1994, S. 113.

5. Ebd. S. 116-117, 119.