

Articoli/Articles

DIE VIER TEMPERAMENTE ALS THEMA
DER KLASSISCHEN MUSIK
SEIT DEM 18. JAHRHUNDERT

WERNER FRIEDRICH KÜMMEL
Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin,
Johannes Gutenberg-Universität Mainz, DE

SUMMARY

*THE FOUR TEMPERAMENTS: A THEME IN CLASSICAL MUSIC SINCE
THE 18TH CENTURY*

The concept of the four human “temperaments”, originating within the sphere of Ancient Greek medicine, also provided an inspiration for artistic activity: in the 15th century, this theme was expressed in the visual arts and in the 18th century also entered the realm of music. Initially, it was only the sanguine and the melancholic which were represented in music (Handel, C. Ph. E. Bach), but from around 1780, all four temperaments were present (Weber, Johann Strauss I). Within symphonic dimensions (Nielsen 1902), formal problems occurred (monotony of individual movements and lack of unity in the entire composition). For this reason, Hindemith (1948) selected the form of a theme with four variations for his contribution. Numerous subsequent compositions, however, primarily adhered to the traditional four-movement form. Although Simon Sechter’s early setting of the four temperaments for string quartet (around 1825) in which the four temperaments were allotted to the four instruments – thereby sounding simultaneously – was described as a “musical joke“, it can however also be interpreted as an objection to the rigid divisions in the doctrine of the temperaments.

Key words: Temperaments – classical music

Einleitung

Die auf die antike griechische Medizin zurückgehende Lehre von den vier "Temperamenten" des Menschen hat die Künste der Neuzeit in vielfältiger Weise befruchtet und wirkt bis heute nach. Dieses Konzept hatte sich über einen längeren Zeitraum entwickelt¹. Grundlage war die aus der hippokratischen Medizin stammende Theorie, dass der menschliche Körper eine Mischung der vier Körpersäfte Blut, Schleim, helle Galle und dunkle Galle enthalte. Später kam der Gedanke hinzu, dass im einzelnen Menschen einer dieser vier Säfte eine gewisse Dominanz habe und sich daraus bestimmte geistig-seelische Eigenschaften ergäben. Ansätze zu einer solchen Zuordnung finden sich zuerst bei Galen im zweiten nachchristlichen Jahrhundert, doch erst in einer Galen zugeschriebenen spätantiken Abhandlung über die Körpersäfte und in einem anderen Text aus dem vierten Jahrhundert wird das Vorherrschen eines der vier Säfte mit bestimmten Charaktertypen verbunden und in ein System gebracht, allerdings noch ohne die Bezeichnungen sanguinisch, phlegmatisch, choleric und melancholisch, die erst im Mittelalter ab dem 12. Jahrhundert aufkommen. Nun wird dieses Viererschema für die Einteilung der Menschen fester Bestandteil nicht nur medizinischen Fachwissens, sondern auch der Allgemeinbildung: Der *Sanguiniker*, geprägt von einer Dominanz des Blutes in der Mischung der Körpersäfte, ist lebhaft, heiter, das Leben genießend, der *Phlegmatiker*, geprägt von zähem Schleim, ist passiv, schwerfällig, gleichgültig, der *Choleriker*, geprägt von der hellen Galle, ist leicht erregbar, aufbrausend, jähzornig, der *Melancholiker*, geprägt von der Dominanz der dunklen Galle, ist schwermütig, traurig, verstimmt.

Ab dem 15. Jahrhundert sind die vier Temperamente ein Thema der bildenden Kunst, vor allem der Zeichner, Maler, Holzschneider und Kupferstecher, auch werden sie in der Dichtung rezipiert und von Musiktheoretikern diskutiert. Eine wichtige Sonderstellung nimmt dabei

die "Melancholia" ein, was auch für die Musik gilt². Eine Sonderstellung anderer Art gewinnt auch das sanguinische Temperament, das mehr und mehr als die "gesunde Veranlagung par excellence" verstanden wird³. Die vier Temperamente als Gruppe sind jedoch über längere Zeit noch nicht Gegenstand musikalischer Kompositionen.

Die entscheidende Voraussetzung dafür war indes schon im 16. Jahrhundert geschaffen worden, als die europäische Kunstmusik sich die völlig neue Aufgabe gestellt hatte, bei der Vertonung von Texten bestimmte darin beschriebene akustische Phänomene mit musikalischen Mitteln wiederzugeben. Aufgrund dieser "Nachahmungsästhetik" wurden zunächst in mehrstimmigen Chorwerken z. B. der Vogelgesang, die Jagd, die Rufe der Pariser Marktfrauen oder die Zurufe der Kämpfer in der Schlacht imitiert, danach begannen Komponisten darüber hinaus Naturvorgänge aller Art sowie auch viele andere Inhalte, vor allem jedoch Affekte in Opern sowie in Vokal- und Instrumentalwerken hörbar darzustellen. Die Musik wurde im 17. Jahrhundert zu der Kunst schlechthin, die Affekte ebenso auszudrücken wie im Hörer zu erregen vermochte; Musiktheoretiker erörterten auch das Verhältnis zwischen Affekten und der alten Temperamentenlehre⁴.

Diese Form von "Programm-Musik" fand auch Eingang in vierteilige Zyklen verschiedenster Art und Besetzung: Christopher Simpson z. B. komponierte um die Mitte des 17. Jahrhunderts vier Stücke mit dem Titel "The Seasons" für Diskantinstrumente, auch Antonio Vivaldi (1725) und andere widmeten sich dem Thema, und gleichermaßen vertont wurden die vier Tageszeiten (Georg Philipp Telemann 1759), die vier Weltalter (Carl Ditters von Dittersdorf 1785) und die vier Jahreszeiten (Joseph Haydn 1801). Obwohl die Darstellung der vier Temperamente durch die bildende Kunst allgegenwärtig war, begannen Komponisten jedoch erst am Ende des 18. Jahrhunderts damit, auch die vier Temperamente in zyklischer Form zu vertonen. Da diese Werkgruppe bisher nicht im Zusammenhang untersucht worden ist, soll im Folgenden ein erster Überblick gegeben werden.

Georg Friedrich Händel

Anfangs waren es nur das sanguinische und das melancholische Temperament, die man zusammen musikalisch darzustellen und einander gegenüberzustellen versuchte – die Temperamente also, die seit langem im Vordergrund standen⁵. Erstmals war es wohl Georg Friedrich Händel (1685-1759), der dies 1740 unternahm. Daraus entstand seine dreiteilige, von ihm nicht Oratorium, sondern Pastoral-Ode genannte Komposition “L’ Allegro, il Penseroso ed il Moderato” für Solostimmen, Chor und Orchester⁶. Angeregt wurde er dazu von John Miltons ein Jahrhundert zuvor entstandenen Dichtungen “L’ Allegro” und “Il Penseroso”, die den “fröhlichen” und den “schweremütigen” Menschentyp charakterisierten⁷. Während Milton die beiden Typen gleichberechtigt nebeneinander gestellt hatte, ohne sie aufeinander zu beziehen und zu bewerten, fügten Händel und sein Librettist, der Miltons Text umformte und kürzte, noch eine vermittelnde dritte Position hinzu, “Il Moderato”, um gleichsam “am Ende eine versöhnliche Synthese der beiden Extreme” zu bieten⁸.

Das Werk besteht aus einer Abfolge von Solo-Arien, Rezitativen, Duetten und Chorsätzen, in denen die gegensätzlichen Positionen vorgetragen und kommentiert werden. Händel erweist sich dabei als ein Meister in der Beherrschung des hochentwickelten barocken Musikstils mit seinen Mitteln klanglicher Nachahmung, der musikalisch-rhetorischen Figuren und deren psychischer Wirkung. Dass es Händel dabei um mehr ging als nur um “eine bloße, auf möglichst große Kontrastwirkung angelegte Gegenüberstellung der beiden Grundstimmungen”, zeigt sich schon daran, “dass er beide Typen keineswegs immer der derselben Stimmlage, also konkreten ‚Figuren‘ zuordnete. Ganz im Gegenteil: Der ‚Frohsinn‘ wird manchmal vom Sopran, manchmal vom Bass verkörpert, ebenso die ‘Schwermut’. Die Charakterzeichnung ist vielschichtig, so dass mancher Abschnitt des *Allegro* durchaus nachdenklich und mancher

Teil des *Penseroso* durchaus heiter klingen kann”⁹. Unverkennbar ist es Händels Bestreben, zumindest aus kompositorischen, wenn nicht auch aus inhaltlichen Erwägungen eine zu große Einförmigkeit zu vermeiden und für Binnendifferenzierung zu sorgen.

Carl Philipp Emanuel Bach

Der experimentierfreudige, eine Generation jüngere Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), der zweitälteste Sohn des Thomaskantors, näherte sich einer musikalischen Darstellung der beiden vorrangigen Temperamente ohne Beteiligung von Text und Gesang. Er komponierte 1749 eine Sonate für zwei Violinen und Generalbass mit einem detaillierten Programm, das er den beiden ersten Sätzen zugrunde legte¹⁰. Dieses bestand darin, “durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet”. Es sollte “gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus” dargestellt werden, “welche [...] mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt [...]”. Bach stellte der Sonate detaillierte Erläuterungen der beiden ersten Sätze in 42 Punkten mit entsprechenden Buchstaben im Notentext voran, um den Verlauf des Disputs zu verdeutlichen¹¹.

Violine I repräsentiert den Sanguineus durchgehend mit einem eigenen Thema aus flüssigen Triolen im Dreier-Takt und der Tempobezeichnung “Presto”, die Violine II den Melancholicus ebenfalls durchgehend mit einem eigenen getragenen, weit gespannten Thema im geraden Takt und der Tempobezeichnung “Allegretto”, also langsamer. Den ersten Satz beginnt der Melancholicus in c-moll, wobei er entsprechend seiner Stimmung mit Dämpfer und zunächst lange nur auf den beiden tieferen Saiten spielt. Der Sanguineus antwortet in Es-Dur und versucht sein Gegenüber immer wieder von neuem zu überreden, von

der Schwermut abzulassen und sich ihm anzuschließen. Er bittet ihn, drängt ihn, verspottet ihn auch, indem er ein musikalisches Motiv des Melancholicus in ein tänzerisches schnelles verwandelt, und zweimal ist es so weit, daß der Kontrahent tatsächlich den Dämpfer wegnimmt (“qui si leva il sordino”), das eigene Thema aufgibt und in das des Sanguineus einstimmt (Abb. 1, rechts unten bei x und y). Doch dann fällt er wieder in seine Schwermut zurück und schläft am Ende des ersten Satzes sogar ein, worüber sich der Sanguineus lustig macht.

Den zweiten Satz eröffnet ebenfalls der Melancholicus mit einem langgezogenen Thema in tiefer Lage, zu dem die munter dahineilenden Trioleneinwürfe des Sanguineus einen starken Gegensatz bilden. Die beiden Disputanten reden weiter aneinander vorbei, fallen sich ins Wort und beharren auf ihrer Position, bis gegen Schluß nach einer energischen Frage des Sanguineus und noch zwei werbenden Nachfragen der Melancholicus den Dämpfer endgültig weglegt, die sanguinischen Triolen übernimmt und beide in Terzparallelen und in Forte den Satz abschließen¹².

Der Zeitgenosse Johann Georg Sulzer, der damals führende Ästhetiker, urteilte über diese Triosonate als “Gespräch” zwischen Melancholicus und Sanguineus, sie sei “so voller Erfindung und Charakter, dass man sie für ein Meisterstück der guten Instrumentalmusik halten kann”¹³.

Carl Ditters von Dittersdorf

Beschränkten sich Händel und Carl Philipp Emanuel Bach noch auf zwei Temperamente, so ist in einem Divertimento, das Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) um 1780 für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner komponierte, bereits eine Darstellung aller vier Temperamente enthalten¹⁴. In dem Werk, das “Il Combattimento dell’umane passioni” betitelt ist, also “Der Kampf der menschlichen Leidenschaften”, werden vier Paare gegensätzlicher Charaktertypen musikalisch porträtiert, von denen jeweils der erste Charaktertyp eines Paares als eines der vier Temperamente aufzufassen ist, dem

Die vier Temperamente in klassischer Musik

The image displays a page of handwritten musical notation for the first movement of the C major Trio by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in five systems, each with three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Bass). The tempo markings are *Allegretto*, *Presto*, *Allegretto*, *Presto*, and *Allegretto*. The key signature is C major. The score includes various musical notations such as trills (tr.), dynamics (p, f, pp, ff), and performance instructions like *con sord.* and *quasi leva il sordino*. The notation is in a clear, elegant hand typical of 18th-century manuscripts.

Abb. 1: Bach C Ph E, Zwey Trio, das erste für zwei Violinen und Bass. Nürnberg [1751], S. 3.

ein Gegenstück als eine Art “Ausgleich” gegenübergestellt wird. Allerdings werden – außer beim “Melancholicus” – statt der geläufigen Namen der Temperamente andere Bezeichnungen verwendet: So ist mit “Il Superbo” sicherlich der Sanguineus gemeint (als Gegentyp “L’Umile”), mit Il Matto“ der Cholericus (als Gegentyp “Il Dolce”), mit “Il Contento” der Phlegmaticus (als Gegentyp “Il Constante”); Gegentyp zu “Il Malinconico” ist “Il Vivace”. Zur Charakterisierung der einzelnen “passioni” dienen Unterschiede in Taktart, Tonart, Tempo, Tonlage, Lautstärke, Klangspektrum, Rhythmik, Themenbildung: Den Sanguineus – mit Abstand das längste Stück – kennzeichnet ein marschartiges Andante in D-Dur im 4/4-Takt, den Cholericus ein schnelleres Menuett in gleicher Tonart im Dreier-Takt mit viel Chromatik, allerdings ganz in Piano gehalten und ohne die Bläser; der Phlegmaticus wird charakterisiert durch ein tänzerisches Andante in G-Dur im 2/4-Takt, ebenfalls ganz im Piano und ohne Bläser, der Melancholicus durch ein sehr langsames Adagio in d-moll, wiederum ohne Bläser und überwiegend im Piano oder Pianissimo (Abb. 2). Insgesamt ist das Divertimento mehr ausgerichtet auf die inneren Kontraste der Zweiergruppen als auf eine profilierte Darstellung der Temperamente.

Carl Maria von Weber

Eine nur die vier klassischen Temperamente darstellende Komposition finden wir erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Carl Maria von Weber (1786-1826), der dabei jedoch einer Textvorlage folgte. Er vertonte 1816 einen Gedichtzyklus des Berliner Publizisten, Theaterdichters und Kritikers Friedrich Wilhelm Gubitz mit dem Titel “Die Temperamente beim Verluste der Geliebten” (op. 46)¹⁵. Weber charakterisiert die Temperamente in der Singstimme wie im Klavierpart ähnlich wie schon Dittersdorf durch ein Zusammenwirken verschiedener kompositorischer Elemente, vor allem durch Unterschiede in Tempo, Taktart, Tonart, Lautstärke,

Die vier Temperamente in klassischer Musik

Il Malinconico.
Adagio.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a piano (pp) dynamic. The second system shows a variety of dynamics including mezzo-forte (mf), piano (p), and forte (f). The third system concludes with piano (p) and dolce markings, indicating a softer, more lyrical passage.

Abb. 2: Dittersdorf C D von, Il combattimento dell'umane passioni.
Leipzig 1899, Repr. New York 1971, S. 12: „Il Malinconico“.

Werner Friedrich Kümmel

Die vier Temperamente bei dem Verlust der Geliebten

Nº 1. Der Leichtmütige

C. M. v. Weber, Op. 46, Nº 1.

Vivace gioioso

GESANG

Lust ent-floh, und hin ist hin! Bian da will mich nicht mehr lie-beu!
Schei-den macht mein Herz nicht schwer, wei- nen kann ich nicht noch flu-chen.

PIANO

Nº 2. Der Schwermütige

Sostenuto

GESANG

Sel'- ge Zei ten sah ich prangen und den Erd-ball glaubt ich mein, als mich

PIANO

Nº 3. Der Liebewütige

Allegro furioso

GESANG

1 Ver-ra-ten! Ver-schmähst! Wer dring-te mich
Mar-ck-ten trieb Al-le, recht wach-sam zu
Haar spi-o-nie-ret das Die-ner-voik

PIANO

Nº 4. Der Gleichmütige

Molto tranquillo ed assai semplice

GESANG

1. Nun, ich bin be-freit! Wie be-hä-glich! Mir ist Zärt-lich-keit un-er-
2. Hätt' sie wohl ge-mocht so bei Fe-stein; Plun-per-pud-dings-kocht sie am
3. Sie ge-fiel mir gut so beim Wan-der'n; und weil man gern tut, wie die
4. Doch das gab ein Loch uns ein Lau-fen! Was nach Aus-land roch, muß' ich

PIANO

Abb. 3: Weber C M von, Die vier Temperamente bei dem Verlust der Geliebten, op. 46, Nr. 1. Berlin 1817.

Tonumfang und thematischer Gestaltung (Abb. 3). Dies zeigt schon ein vergleichender Blick auf die ersten Takte der Notentexte und braucht nicht im Einzelnen erläutert zu werden.

Johann Strauss Vater

Die vermutlich erste rein instrumentale zyklische Vertonung der vier Temperamente findet sich bei Johann Strauss Vater (1804-1849), der wie seine Walzerkollegen immer auf der Suche nach zugkräftigen und humoristischen Namen für seine Kompositionen war¹⁶. Ob es bei der Wahl dieses Sujets für seinen 1833 gedruckten Walzer “Die vier Temperamente” (op. 59) einen bestimmten Anlass gab, ist unbekannt, da eine Widmung fehlt. Strauß stellt die Temperamente im Rahmen der üblichen Walzerkette dar, d.h. jeder Walzer verkörpert ein Temperament. Während die Merkmale des Sanguinikers, Phlegmatikers und Melancholikers mit dem Fluss und Schwung eines Walzers einigermaßen vereinbar waren, war dies beim Choleriker schwieriger, doch gelang es dem Komponisten, trotz eines hier aggressiv-polterndem Themas, ständiger zusätzlicher Akzente, Sforzati und bedrängender Synkopen, alles im Forte und Fortissimo, den Walzercharakter dennoch zu wahren (Abb. 4). Doch ist auch ein Kompromiss zugunsten der Bestimmung der Komposition und zur Vermeidung zu einförmiger Monotonie zu erkennen: So ist der Walzer “Der Melancholiker” zwar, von einem zweitaktigen Forte-Einwurf abgesehen, durchgehend in Piano gehalten und bewegt sich in der ersten Hälfte in h-moll, doch die zweite Hälfte wendet sich nach H-Dur.

1870 gab auch Josef Gungl (1810-1889), ein anderer erfolgreicher, dem Wiener Walzer eng verbundener Komponist, einem Walzer wiederum den Titel “Die Temperamente” (op. 249), wobei er die Walzerfolge ungewöhnlicherweise sogar mit dem Choleriker direkt nach der Einleitung beginnen ließ – wohl um danach etwas einheitlicher fortfahren zu können. Insgesamt eigneten sich die vier

Werner Friedrich Kümmel

8

DER CHOLERIKER.

N^o 3.

Abb. 4: Strauss J, Die vier Temperamente, op. 59. Wien 1833,
S. 8: "Der Choleriker".

Temperamente für eine Vertonung in einer Walzerfolge nur bedingt, weil die wichtige Variable der Taktart festgelegt war und auch sonst für stärkere Kontraste wenig Spielraum war.

Carl Nielsen

Das bis dahin eher zur "leichten Muse" gehörende Thema der vier Temperamente gelangte am Beginn des 20. Jahrhunderts zu symphonischen Ehren durch die zweite Sinfonie, op. 16 mit dem Titel "The Four Temperaments" des dänischen Komponisten Carl Nielsen (1865-1931), eines bedeutenden Vertreters der klassischen Moderne in Skandinavien¹⁷. Die Anregung zu diesem Werk, das 1902 uraufgeführt wurde und Ferruccio Busoni gewidmet war, erhielt

Nielsen, wie er später, kurz vor seinem Tode, berichtete, in einem Dorfgasthaus: „In einem Raum [...] hing ein komisches, koloriertes Bild an der Wand. Es war in vier Felder aufgeteilt, in denen die Temperamente dargestellt waren. [...] Meine Freunde und ich amüsierten uns herzlich über die Naivität der Bilder mit dem übertriebenen Ausdruck und komischen Ernst [...] Aber wie seltsam ist es doch manchmal! Ich, der [ich] laut und höhnisch über diese Darstellungen gelacht habe, musste immer wieder an sie denken. Und eines Tages wurde mir klar, dass diese dürftigen Bilder doch eine Art Wahrheit oder Idee beinhalten und [...] einen Hintergrund für eine musikalische Bearbeitung abgeben. Einige Zeit danach begann ich mit der zweiten Sinfonie. Aber ich [...] hoffte natürlich, dass meine Zuhörer nicht zum Lachen gereizt würden, so dass die Ironie des Schicksals mich selber träfe. Ich versuchte, die Idee der Bilder in einem anderen Plan zu verwirklichen“¹⁸.

Nielsen äußerte sich auch detailliert über die Gestaltung der vier Sätze und über Vorstellungen, die ihn bei der Komposition leiteten. Dabei wird sein Bestreben deutlich, die Temperamente nicht allzu einförmig darzustellen, sondern auch Gegenkräfte anklingen zu lassen. Dass er Monotonie vermeiden wollte, hängt nicht nur mit seinem Grundverständnis der Temperamente zusammen, sondern, obwohl von ihm nicht ausgesprochen, auch mit dem grundsätzlichen Problem, das sich aus der Übertragung des Temperamente-Themas in symphonische Dimensionen ergab: War die einheitliche Charakterisierung eines Temperaments in der Kürze einer Liedstrophe oder eines einzelnen Walzers innerhalb einer Walzerkette gut möglich, so führte dies in Symphoniesätzen von fünf bis elf Minuten Dauer zu Eintönigkeit. Verfolgen wir den Ablauf der vier Sätze mit Niensens eigenen Erläuterungen in großen Zügen.

Der erste Satz, „Allegro collerico“, „setzt sofort heftig ein mit einem Motiv, das [...] sich zur Fanfare emporhebt, welche zum Seitenthema führt, sehr espressivo, singend und bald von heftig bewegten Figuren

und rhythmischen Stößen unterbrochen”. Nach dem Erklängen des Seitenthemas im Fortissimo entfaltet es sich “mit großer Breite und Kraft und verzieht sich langsam, wonach der Modulationsteil seinen Anfang nimmt, in welchem mit den schon angeführten Motiven gearbeitet wird, bald wild und heftig wie ein verwirrter Mensch, bald in sanfterer Stimmung wie einer, der sein Aufbrausen bereut”¹⁹.

Musikalisch kennzeichnen diesen durchgehend in D-Dur stehenden ersten Satz ein zügiges Tempo in mehrfach wechselndem 2/4- oder 3/4-Takt mit zahllosen Akzente und Sforzati, abrupten Akkordschlägen, viel Fortissimo und sogar dreifaches und vierfaches Fortissimo, dazwischen ruhigere, klanglich zurückgenommene Phasen, allerdings mehrfach unterbrochen durch ein Decrescendo, auf das ein Fortissimo folgt, oder durch ein Pianissimo, das noch im gleichen Takt mit einem Crescendo in ein Sforzato mündet.

Beim zweiten Satz, “Allegro comodo e flemmatico” ließ sich Nielsen von einem lebenswürdigen jungen Mann anregen, den er kennen gelernt hatte und in dem er “Idylle und das Paradies in der Natur” verkörpert sah. “War er lustig oder ernst, lebendig oder langsam in seinen Bewegungen? Keines von beiden! [...] Sein Ausdruck war glücklich, aber nicht selbstzufrieden, sondern mit einem Zug stiller Melancholie [...] Ich habe versucht, eine Stimmung zu schaffen, die so weit wie möglich entfernt ist von Energie, starken Gefühlen und dergleichen. Nur ein einziges Mal kommt es zu einem Forte. Was passierte? Wer weiß! Es spielt keine Rolle; nur eine kurze Minute, dann ist alles wieder ruhig”²⁰.

Der in breitem 6/4-Takt ruhig und verhalten dahinfließende Satz ist bestimmt von einer engräumigen und gleichförmigen Stimmführung, d. h. durch das Fehlen größerer Tonsprünge und markanter Rhythmen, sowie durch vielfache Tonwiederholungen, wodurch der Eindruck eines in sich ruhenden Kreisens und Schwebens hervorgerufen wird. Der dritte Satz, “Andante malincolico” beginnt mit einem Thema, “das einen starken Schmerz ausdrückt”, gefolgt von einem “kleinen,

klagenden und seufzenden Motiv, das allmählich immer stärker wird und am Schluss in einen Höhepunkt von Klage und Schmerz mündet“. Die anschließende “mildere, resignierte Phase in Es-Dur mit thematischer Verarbeitung schlendert dahin, bis plötzlich das erste Thema wieder mit aller Kraft hervorbricht. Nun ertönen die verschiedenen Motive mit Unterbrechungen, und es geht dem ruhiger werdenden Schluss entgegen”²¹.

Dieser dritte Satz ist der längste und langsamste der vier Sätze, er steht in der weit entfernten Tonart es-moll, die nur vorübergehend von c-moll abgelöst wird, es dominieren enge Tonschritte unter langen Bindebögen, vor allem dominiert ein “Seufzer”-Motiv, d. h. abfallende Halbtönschritte mit viel Chromatik, die Streicher bewegen sich überwiegend in tiefer Lage, die vorherrschenden langen Piano-Passagen werden aber durchaus auch von Forte- bis Fortissimo-Passagen unterbrochen, so dass eine allzu starke Einförmigkeit vermieden wird.

Im Finale, “Allegro sanguineo” (Abb. 5) versuchte Nielsen, “den Charakter eines Menschen zu schildern, der gedankenlos vorstürmt im Glauben, die ganze Welt gehöre ihm [...] Nur kurz überwältigt ihn die Angst, und er schnappt mit heftigen Synkopen einen Augenblick nach Luft“. Obwohl ihn “seine frohe, etwas oberflächliche Natur” kennzeichnet, scheint es ein einziges Mal, “als sei ihm etwas Ernstes begegnet. Jedenfalls denkt er über etwas nach, das seiner Natur fern ist. Doch es scheint auf ihn einzuwirken, so dass der Schlussmarsch zwar froh und hell ist, doch würdiger und nicht mehr so [...] selbstzufrieden wie am Anfang seiner Entwicklung”²².

Dieser letzte, sehr schnell zu spielende Satz in D-Dur wird ganz beherrscht von unaufhaltsam vorwärtsdrängenden punktierten Rhythmen, doch folgen dazwischen auch verlangsamte, ruhige Passagen im Piano und Pianissimo, und zuletzt ein nur von den Streichern im Pianissimo getragenes, chromatisch gefärbtes “Adagio molto” in c-moll, bis nach einer kurzen Überleitung in C-Dur das euphorische Hauptthema in D-Dur zurückkehrt und zum Schluss führt.

Werner Friedrich Kümmel

Allegro sanguineo ($\text{♩} = 132$) IV

Flauto
Oboc
Clarinetto (A)
Fagotto
Corno (F)
Tromba (F)
Trombone tenore
Trombone basso
Tuba
Timpani (A, D)
Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Abb. 5: Nielsen C, Symphony No. 2, The Four Temperaments. Minicola, New York 2002, S. 111: „Allegro sanguineo“.

In allen vier Sätzen von Nielsens Symphonie fällt auf, dass er dem das Temperament charakterisierenden Hauptthema auch kontrastierende Themen hinzufügt, um der Gefahr einer zu großen Einseitigkeit entgegenzuwirken. Damit blieb allerdings ein grundsätzliches kompositorisches Problem bestehen, das im Unterschied zur Walzerkette bei der Gattung Symphonie von zentraler Bedeutung war, nämlich das Problem der Einheit des Gesamtwerks jenseits aller inneren Gegensätze. Der Kritiker Charles Kjerulf hielt Nielsens 2. Symphonie zwar für originell, gab aber nach der Uraufführung folgendes zu bedenken: Da vier völlig verschiedene Temperamente dargestellt würden und nicht etwa "ein Individuum in vier verschiedenen Stimmungen", werde die Symphonie "nicht zu einer Ganzheit, sondern teilt sich in vier verschiedene, einander nichts angehende Bilder. Man kann aber darüber hinwegsehen und sie als eine sinfonische Suite auffassen"²³. Das war allerdings für Nielsens symphonische Ambitionen ein eher zweifelhaftes Kompliment. Gleichwohl konnte seine zweite Symphonie auf Dauer Anerkennung gewinnen und hat sich bis heute im Konzertleben und auf dem Tonträgermarkt gehalten. Nielsens Vertonung der Temperamente blieb nicht die einzige im symphonischen Format. 1916 folgte der Frankfurter Komponist und Kompositionslehrer Bernhard Sekles (1872-1934) mit seinem Werk "Die Temperamente", op. 25, das er – sicherlich wohlüberlegt – nicht mit dem Namen "Symphonie", sondern mit dem Untertitel "Vier symphonische Sätze für großes Orchester" versah²⁴. Dieses Werk hatte allerdings keinen Erfolg beim Publikum und ist heute völlig vergessen – nicht nur, weil Sekles auch durch die NS-Rassenpolitik in Vergessenheit geriet²⁵. Es kann hier übergangen werden.

Paul Hindemith

In jungen Jahren war Paul Hindemith (1895-1963) Kompositionsschüler von Bernhard Sekles – gerade in der Zeit, in der

dieser sein op. 25 vorgestellt hatte. Nachdem er seinem Lehrer zwei neu komponierte Lieder mit Orchester gezeigt hatte, schrieb er an die befreundete Emmy Ronnefeldt: “Weisst Du, was er für Bedenken hatte? – Die Lieder wären doch eigentlich sehr frei, hätten in der Form keine Ähnlichkeit mit den ‚gewöhnlichen‘ Liedern! Und das sind moderne Musiker! [...] Ich will doch Musik schreiben u. keine Lied- und Sonatenform! [...] Und ich bilde mir ein, dass gerade meine neuen Lieder in ihrer Ungebundenheit echter sind, als z. B. B. Sekles‘ Temperamente! Trotz aller Hochachtung vor meinem Lehrer!”²⁶.

Als Hindemith 1940 nach der Übersiedlung in die USA von dem Choreographen George Balanchine den Auftrag erhalten hatte, eine Ballettmusik zu schreiben, wählte er als Thema die vier Temperamente und entschied sich nicht – wie noch Sekles – für die traditionelle Abfolge voneinander unabhängiger Sätze, sondern für die kompositorische Form eines Themas mit vier Variationen, welche die einzelnen Temperamente darstellten²⁷. Damit erhielt das Werk eine Art “roten Faden”, eine innere Einheit, die den früheren Kompositionen fehlte.

Hindemiths Ballettmusik für Klavier und Streichorchester beginnt mit einer in dieser Kompositionsgattung ungewöhnlichen Besonderheit, nämlich mit einem Thema, das nicht nur mit 135 Takten sehr lang ist, sondern im Unterschied zu Themen für Variationen aus drei in Tempo, Taktart und Charakter kontrastierenden Abschnitten besteht (Abb. 6). Auf eine ruhige, nur von den Streichern vorgetragene Melodie im 4/4-Takt (“Moderato”) folgt im gleichen Takt mit dem Hinzutreten des Klaviers ein stürmisches, von Einwüfeln unterbrochenes “Allegro assai”, das von einem eingängigen, tänzerischen “Siciliano”-Motiv im 6/8-Takt, nun wieder in gemäßigttem Tempo (“Moderato”), abgelöst wird. Dieses sehr komplexe Thema, so die bestechende These von Werner Abegg, “formuliert bereits etwas, was im Lichte der anschließenden Variationen folgendermaßen in Worte gefasst werden könnte: Der Mensch ist ein komplexes, in sich widersprüchliches Lebewesen, seine Äußerungen sind nur zeitweilig eindeutig zu verstehen, sein

Die vier Temperamente in klassischer Musik

Paul Hindemith

Thema mit vier Variationen
Die vier Temperamente
(1940)

Thema

Moderato (♩ ca 100)

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncello
Kontrabaß
Klavier

Abb. 6: Hindemith P, Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente für Klavier und Streichorchester. Mainz usw. 1948, S. 4: „Thema“.

Verhalten entspricht nicht eindimensional einem einzigen Typus, sondern ist zusammengesetzt und individuell”²⁸.

Die erste, dem melancholischen Temperament gewidmete Variation beginnt mit einem sehr ruhig gehaltenen Duett zwischen dem Klavier und lang gezogenen, klagenden Einwüfen der Solo-Violine, darauf folgt ein “Presto” nur der Streicher mit schnell dahin eilenden Figuren im Pianissimo, die wie ein Spuk vorbeiziehen, schließlich ein als “Langsamer Marsch” bezeichneter Trauermarsch mit markanten, monotonen Rhythmen des Klaviers. Auffällig ist das Verhältnis von Soloklavier und Streichern: Sie bleiben “weitgehend unverbunden nebeneinander, es ergibt sich kein ineinander greifender Dialog. [...] Melancholische Stimmung sucht nicht den Dialog, sie richtet den Blick nach innen [...]”²⁹.

Die zweite Variation, die das sanguinische Temperament darstellt, ist mit “Walzer” überschrieben, steht durchgehend im 3/4-Takt und ist ganz von einem schnellen Walzer geprägt, dessen Fluß die Dreiteilung des Themas gleichsam überspielt, so daß sie hier aufgehoben erscheint und wenig Kontraste erlaubt.

In der dritten Variation “Phlegmatisch” wird die Dreiteilung des Themas wie in der ersten Variation wieder aufgenommen, doch fällt auf, dass die Tempi “sehr nahe beieinander liegen. [...] Der Puls ist nahezu gleichbleibend gemächlich” (Abb. 7). Außerdem wird das vorgegebene melodische Material “vor allem durch rhythmische Variierung nivelliert. Die Abneigung des phlegmatischen Temperaments gegen zu starke Abwechslung und auch gegen übermäßige Anstrengung wird mit diesen Mitteln sehr anschaulich gemacht”³⁰.

Die letzte Variation “Cholerisch” greift die einprägsame Siciliano-Melodie aus dem dritten Teil des Themas “mit einer zu großem Pathos gesteigerten Abwandlung” auf. Nach einem stürmisch verlaufenden, abrupte Wechsel einschließenden Dialog zwischen Streichern und Klavier, der sich vorübergehend beruhigt, folgen wiederum heftige Ausbrüche der Streicher gegen das zurückhaltender antwortende Klavier und da-

Die vier Temperamente in klassischer Musik

Phlegmatisch

Moderato (♩ = 96 - 100)

1 Solo
mf

1 Solo
mf

1 Solo
mf

1 Solo
mf

41

mf

mf

mf

mf

Abb. 7: Hindemith P, Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente für Klavier und Streichorchester. Mainz usw. 1948, S. 64: „Phlegmatisch“.

nach zum Abschluss eine Art Gespräch zwischen beiden Partnern, zunächst in einem noch ruhigen “Appassionato”, danach immer engagierter und schließlich einmündend in ein 4/4-“Maestoso”, wobei der Themakopf des “Siciliano” in immer höhere Oktaven aufsteigt, “vom Klavier in gleichbleibenden Achtelfiguren pompös unterlegt”³¹.

Werner Abegg attestiert in seiner eindringlichen Analyse von Hindemiths Werk dem Komponisten zweierlei. Zunächst habe er dadurch, dass die Variationen ein in sich dreiteiliges Thema durchführen, die Temperamente als miteinander verwandt charakterisiert und sei damit der antiken Auffassung besonders gerecht geworden, dass die vier Temperamente in jeweils unterschiedlichem Mischungsverhältnis den einzelnen Menschen charakterisieren. Doch Hindemith sei noch weiter gegangen, indem er das Thema, aus dem die vier Temperamente in Variationen dargestellt werden, dreiteilig anlegte: “Aus einer dreigeteilten Wurzel entwickeln sich also vier Temperamente, und in diesen bleibt die dreigeteilte Wurzel erkennbar erhalten”. In den einzelnen Variationen sei die Abwandlung des ersten Themenabschnitts jeweils so gestaltet, “dass sie der landläufigen Vorstellung des jeweiligen Temperamentstypus besonders eng entspricht. Nach einem kontrastierenden, aber weniger eindeutig auf den Temperamentstypus beziehbaren Mittelteil folgt der dritte Abschnitt, der sich am weitesten selbstständig und dessen Verwandtschaft mit der Siciliano-Melodie am stärksten erhalten bleibt. Dieser dritte Abschnitt ermöglicht dem Hörer das leichteste Wiedererkennen und sorgt damit für den größten formalen Zusammenhalt des Werkes. [...] Von der distanzierten Betrachtung der Trennung in vier Verhaltenstypen dringt Hindemith zu dem verbindenden Untergrund vor, der in der Komplexität des Menschen liegt”³². Außer Nielsen hat wohl kein anderer Komponist so intensiv darüber nachgedacht, wie die Eigenart der antiken Temperamentenlehre mit musikalisch-kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten angemessen verbunden werden könne. Die meisten näherten sich dem Thema eher spielerisch. Es ist wohl auch kein Zufall, dass Hindemiths

Entscheidung, als Kompositionsform ein Thema mit Variationen zu wählen, nach ihm kaum Nachfolger gefunden hat.

Hindemiths Werk, von Anfang an als Ballettmusik wie im Konzertsaal erfolgreich, ist es bis heute geblieben, wie auch die verfügbaren Einspielungen zeigen, und das Gleiche gilt für die zweite Symphonie Carl Niensens.

Vertonungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute

Lassen sich von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nur in größeren Abständen instrumentale Vertonungen der vier Temperamente nachweisen (vermutlich gab es in Wirklichkeit viel mehr), so ergibt sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts ein völlig anderes Bild. Zwar fehlen nun bekannte Komponistennamen wie zuvor Johann Strauß Vater, Carl Nielsen oder Paul Hindemith, dafür überrascht die Vielfalt der Besetzungen. Sie reicht vom großen Orchester bis zu Solo-Werken, wie die folgende Übersicht zeigen soll. Einmal erscheint sogar der Name Hippokrates im Titel³³.

Die Besetzung für großes Orchester wurde nur noch einmal gewählt³⁴, danach nicht mehr. Dafür wurden die Temperamente nun mehrfach für Blasorchester oder Zupforchester vertont³⁵, ebenso oft für kleine kammermusikalische Instrumentengruppen³⁶. Der österreichische Komponist Herbert Zagler widmete dem Thema ab 1968 nicht weniger als fünf Kompositionen: für Streichquartett, Violine und Klavier, Saxophonquartett und Klavier, zwei Klaviere und Klavier solo³⁷. Die Solo-Vertonungen der Temperamente umfassen das Klavier, die Bass-Posaune, das Violoncello und die Flöte (Abb. 8)³⁸. Besondere Aufmerksamkeit verdient die auf vier Gedichten aufgebaute musikalische Gestaltung der Temperamente von Wendelin Bitzan (Abb. 9)³⁹. Unter allen diesen Kompositionen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ist überraschenderweise nur eine in der Form eines Themas mit Variationen wie bei Hindemith, alle anderen folgen der traditionellen Reihung von vier Einzelsätzen⁴⁰.

Werner Friedrich Kümmel

The Four Temperaments

for solo flute

Lydia Roth

Allegro - indomitable I. Choleric

f *ff* *p*

p

sfz *poco rit.*

f a tempo *mp*

f *mp*

f *p* *f*

staccatissimo *f*

dim.

p *f*

Abb. 8: Roth L, The Four Temperaments for solo flute, 2011, S. 2: „I. Choleric“.

Die vier Temperamente

Vier Stimmungsbilder für gemischten Chor und Pauken
nach Gedichten von Trakl, Schwitters, Hesse und Morgenstern

Dem Kammerchor der Universität der Künste Berlin
und seinem Dirigenten Christian Grube gewidmet

I • TRAUER

Georg Trakl · Klage

EV 41

Wendelin Bitzan
September bis Dezember 2007

Sehr mäßig. $\text{♩} = 56$

Sopran
Schlaf und Tod, die dü - stern Ad - ler um - rau - - schen

Alt
Schlaf und Tod, die dü - ste - ren Ad - ler um - rau - schen nacht - lang

Tenor
Schlaf und Tod, die dü - stern Ad - ler um - rauschen nacht - lang

Bariton
Schlaf und Tod, die dü - stern Ad - ler um - rau - schen

Bass
Schlaf und Tod, die Ad - ler rau - schen nacht - lang um

Pauken
Cü - A

S
nacht - lang dies Haupt. Des Men - schen gold - - nes Bild - nis ver - schlä - ge die

A
die - - ses Haupt. Des Men - - schen gold - - nes Bild - nis ver -

T
die - ses - - Haupt. - - Das - - gol - de - ne Bild - nis - - ver - schlä - ge die

Bar
nacht - lang dies Haupt. Des Men - schen gold - - nes Bild - nis ver -

B
dies Haupt. Des Men - schen gol - de - nes Bild - - - nis

Abb. 9: Bitzan, W, Die vier Temperamente. Vier Stimmungsbilder für gemischten Chor und Pauken nach Gedichten von Trakl, Schwitters, Hesse und Morgenstern. Großsels 2010, S. 1: „I. Trauer“.

Simon Sechter

Völlig unbeachtet blieb im untersuchten Zeitraum eine ganz andere, schon sehr frühe formale Lösung einer Vertonung der vier Temperamente. Der angesehene Wiener Kompositionslehrer Simon Sechter (1788-1867), bei dem Franz Schubert noch kurz vor seinem Tode eine Unterrichtsstunde hatte und später Anton Bruckner mehrere Jahre lang Unterricht nahm, veröffentlichte um 1825, also noch vor dem zyklisch vertonten Walzer von Johann Strauß Vater, sein Streichquartett op. 6 “Die vier Temperamente”, das er mit dem Zusatz versah “Ein musikalischer Scherz” (Abb. 10)⁴¹. Darin hatte er den originellen Gedanken verwirklicht, die vier Temperamente in die vier Quartettstimmen zu verlegen und sie auf diese Weise nicht nacheinander, sondern gleichzeitig erklingen zu lassen.

Die erste Geige ist sanguinisch und spielt stets in munterer Melodik drauflos, die zweite Geige ist melancholisch und drückt dies mit klagenden Vorhalten und mit Akzenten und Einwüfen in Moll aus, die Bratsche ist phlegmatisch und bewegt sich nur in zähen, eintönigen Legato-Figuren, das Cello ist cholerisch und sorgt durch punktierte Rhythmen und große Tonsprünge für ständige Unruhe. Trotz der vier gegensätzlichen Stimmen ist es Sechter gelungen, diese zu einem geschlossenen Ganzen zusammenzuführen. Nur am Ende des letzten Satzes läßt er die vier Instrumente nacheinander in ihrer Rolle kurz einzeln hervortreten, und zwar mit Abwandlungen desselben kleinen Themas: Die “phlegmatische” Bratsche spielt es gleichförmig und spannungslos, das “cholerische” Cello in markantem punktiertem Rhythmus, die “melancholische” zweite Geige in elegischer Moll-Stimmung, die “sanguinische” erste Geige tänzerisch-bewegt. Sechter gab seiner Form einer Vertonung der vier Temperamente einen besonderen Akzent noch dadurch, dass er dem Quartett nur drei Sätze zuwies, ein Moderato, ein Menuetto und ein Allegretto, weil er vier Sätze gar nicht benötigte. Leider liegt bis heute keine Einspielung dieses einfallsreichen Werkes vor.

Die vier Temperamente in klassischer Musik

Die vier Temperamente – The four Temperaments
Streichquartett String-Quartet

Violino I
sanguinisch – sanguine

Simon Sechter, op. 6
Rev.: Walter Hödner

Moderato

sempre forte

Violino II
melancholisch – melancholy

Simon Sechter, op. 6
Rev.: Walter Hödner

Moderato

sempre forte

Viola
phlegmatisch – phlegmatic

Simon Sechter, op. 6
Rev.: Walter Hödner

Moderato

sempre forte

Violoncello
choleric – choleric

Simon Sechter, op. 6
Rev.: Walter Hödner

Moderato

sempre forte

Abb. 10: Sechter S, Die vier Temperamente: ein musikalischer Scherz für Streichquartett. Hamburg, London 1962.

Sechters Quartett war mehr als nur ein “musikalischer Scherz”. Der Komponist griff auf, was schon seit längerem diskutiert wurde, dass nämlich die traditionelle Einteilung in vier Temperamente zu starr und zu schematisch sei, weil es auch Mischformen gebe, ja sogar Mischformen aus gegensätzlichen Temperamenten. So hatte beispielsweise Johann August Unzer 1746 “vermischte” Temperamente postuliert, z. B. den “melancholischen Choliker” und den “cholischen Melancholiker”⁴², und man sprach auch nicht mehr nur von einer Mischung der *Körpersäfte*, von denen einer dominiere und dadurch ein Temperament konstituiere, sondern von einer Mischung *aller vier Temperamente* in jedem Menschen – genau das wollte Sechter wahrnehmbar machen. Als Goethe 1821 den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy kennen lernte, bemerkte er zu Ludwig Rellstab: “Man hat die Lehre von den Temperamenten: Jeder Mensch trägt alle vier in sich, nur in verschiedenen Mischungsverhältnissen. Bei diesem Knaben würde ich annehmen, dass er vom Phlegma das irgend möglichste Minimum, von dem Gegensatz das Maximum besitze”⁴³. Dass die alte Temperamentenlehre ab dem 18. Jahrhundert zu einem Thema der klassischen Musik wurde, ist bisher nur punktuell beachtet worden, verdient aber in seinem ganzen Umfang in das Gesamtbild des Nachlebens der antiken griechischen Medizin aufgenommen zu werden.

BIBLIOGRAPHIE UND ANMERKUNGEN

1. Kutzer M, Böhling F, Riebold C, Art. “Temperamentenlehre”. Historisches Wörterbuch der Philosophie 1998;10:981-997.
2. Vgl. das Standardwerk von Klibansky R, Panofsky E, Saxl F, Saturn and Melancholy (zuerst London 1964). Deutsche Übersetzung: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 1994. Benzenhöfer

Die vier Temperamente in klassischer Musik

- U, Melancholie in Literatur und Kunst. Hürtgenwald: Pressler; 1990. Lütke Notarp G, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16 und 17. Jahrhunderts. Münster: Waxmann; 1998. Speziell zur Musik vgl. Bandmann G, Melancholie und Musik. Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag; 1960. Braun W, Melancholie als musikalisches Thema. In: Fricke JP, Hrsg. Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag. Regensburg: Gustav Bosse; 1989. pp. 81-98. Mehrere Beiträge auch in: Rolf A, Tadday U, Hrsg. Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag. Dortmund: Klangfarben-Musikverlag; 2001.
3. Klibansky R, ref. 2, p. 52.
 4. Vgl. Dammann R, Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Arno Volk; 1967. pp. 242-254.
 5. Die zahlreichen Einzelkompositionen mit der Kennzeichnung "melancholisch" usw. werden im vorliegenden Beitrag nicht berücksichtigt, auch nicht die kühne und allgemein abgelehnte These von Arnold Schering, wonach Beethovens Klaviersonate op. 10, Nr. 3 eine verschlüsselte Darstellung der vier Temperamente sei, weil Beethoven nach dem Bericht Anton Schindlers zum zweiten, mit „Largo e mesto“ überschriebenen Satz folgendes bemerkt habe: "Jedermann [...] fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie [...]". Die drei anderen Sätze bieten keine Hinweise, die Scherings These stützen könnten; sie sind bezeichnet mit Presto (I), Menuetto, Allegro (III) und Rondo, Allegro (IV). Vgl. Schering A, Beethoven in neuer Deutung. Leipzig: Kahnt; 1934. p. 7 und 63, Anm. 1.
 6. Hall J, Hall MV, Hrsg. Händel GF, L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato. Oratorium in drei Teilen, HWV 55. Kassel: Bärenreiter; 1969. p. 2. Aufl. 2012 (= Hallische Händel-Ausgabe, Ser. 1, Bd. 16). In der alten Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel; 1859:16 (zugänglich im Internet über die Bayerische Staatsbibliothek sowie über das "International Music Score Project", IMSLP, Petrucci Music Library).
 7. Vgl. dazu Steiner St, "Most musical, most melancholy!" – Händels L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato nach Milton. In: Jung-Kaiser U, Hrsg. "true to life" – Händel, der Klassiker. Hildesheim: Olms; 2009. pp. 159-185 sowie Marx HJ, Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1998. pp. 35-43.
 8. Steiner St, ref. 7, p. 170.

9. Ebd., p. 173.
10. Bach C Ph E, Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass [...]. Nürnberg: Balth. Schmid; [1751] (zugänglich im Internet über IMSLP). Neue Ausgabe: Carl Philipp Emanuel Bach: The complete works, ser. 2, chamber music, vol. 2. Los Altos/Calif.: 2011. Ausführlich erläutert von Mersmann H, Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs. In: Bach-Jahrbuch 14, 1917. pp. 137-170. Reprint in: Poos H, Hrsg. Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk. Mainz usw.: Schott; 1993. pp. 355-388. – Zur Einordnung in die zeitgenössische Ästhetik-Diskussion vgl. auch Ottenberg H-G, Carl Philipp Emanuel Bach. München: Piper; 1988. pp. 83-86 sowie Rampe S, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit. Laaber: Laaber; 2014. pp. 230f. und 268.
11. Bach ref.10, “Vorbericht”.
12. Ebd., pp. 1-8.
13. Zit. bei Rampe ref.10, p. 268.
14. Liebeskind J, Hrsg. Ausgewählte Orchesterwerke von Carl Ditters von Dittersdorf. Bd. X: Divertimento “Il combattimento dell’umane passioni”. Leipzig: Reinecke; 1899. Repr. New York: Da Capo Press; 1971 (zugänglich auch über IMSLP). Moderne Ausgabe. München: Höflich; 2005.
15. Die Temperamente bei dem Verluste der Geliebten. Vier Gedichte von Gubitz, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Carl Maria von Weber, op. 46. Berlin: Schlesinger; 1817. Repr. Berlin: Lienau; 1978 (zugänglich auch über IMSLP).
16. Strauss J, Die vier Temperamente. Für das Piano-Forte, op. 59. Wien: Tobias Haslinger; 1833 (zugänglich über IMSLP). Der Walzer erschien auch in verschiedener anderer Instrumentierung, außerdem in einer Ausgabe für Klavier mit vier Abbildungen. Vgl. Weinmann A, Verzeichnis sämtlicher Werke von Johann Strauss, Vater und Sohn. Wien: Ludwig Krenn; 1956. p. 14.
17. Nielsen C, Symphony No. 2, Op. 16, “The Four Temperaments” in Full Score. Mineola, New York: Dover Publications; 2002 (zugänglich über ISMPL). Zu Nielsen als Symphoniker vgl. Simpson R, Carl Nielsen, Symphonist. London: Kahn & Averill; 1986 (zur 2. Symphonie S. 38-55); ferner Caron J-L, Carl Nielsen. Vie et œuvre: 1865-1931. Lausanne: L’Age d’homme; 1990. pp. 86-96.
18. Mogensen M R, Carl Nielsen. Der dänische Tondichter. Biographischer Dokumentationsbericht; 1900 bis 1909. Arbon: Eurotext; 1992;2:293.
19. Ebd., p. 293.
20. Ebd.
21. Ebd., p. 294.

Die vier Temperamente in klassischer Musik

22. Ebd., p. 295.
23. Ebd., p. 296.
24. Sekles B, Die Temperamente. Vier symphonische Sätze für großes Orchester, op. 25. Leipzig: Leuckart; 1916. Exemplare sind vorhanden in der Deutschen Nationalbibliothek und in der Bayerischen Staatsbibliothek.
25. Vgl. zu Sekles Tschiedel J, Sekles B, 1872-1934. Leben und Werk des Frankfurter Komponisten und Pädagogen. Schneverdingen: Wagner; 2005.
26. Fehn AC, Hrsg. Gottfried Benn: Briefwechsel mit Paul Hindemith. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta; 1993. p. 154.
27. Hindemith P, Theme and Four Variations (The Four Temperaments). New York: Associated Music Publishers; 1948 (zugänglich über IMSLP); als Studienpartitur: Mainz usw.: Schott; ca. 1970 (ED 6309).
28. Abegg W, Melancholisch, doch voller Humor. Zu Paul Hindemiths "Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente". In: Rolf A, Tadday U, Hrsg., Martin Geck, ref. 2, pp. 29-37, hier p. 30.
29. Ebd., p. 33.
30. Ebd., p. 34.
31. Ebd., p. 35.
32. Ebd., p. 36.
33. Näther G, Die 4 Temperamente nach Hippokrates, op. 63, für Flöte, Klarinette und Violoncello. Hofheim/Ts., Leipzig: Hofmeister; 1997.
34. Roetscher K, Orchestertänze op. 23. Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock; 1953.
35. Wiedemann R, Die vier Temperamente. Thema und Variationen für modernes Bläserorchester. Rot: Siegfried Rundel; 1976. Veit G, Die vier Temperamente. Epigramme für Bläserorchester. Bad Reichenhall: Comes; 1983. Meier St, Die vier Temperamente, op. 2 für Zupforchester. Schweinfurt: Vogt und Fritz; 1987.
36. Kratochwil H, Die vier Temperamente, für Violoncello und Klavier, op. 175. Wien: Doblinger; 1996. Näther G (s. Anm. 33). Michael F, Vier Temperamente, für drei Flöten, op. 86. Frankfurt/M.: Zimmermann; 2000.
37. Nähere Angaben unter www.zagler-art.at
38. Trexler G, Vier Temperamente (1965). In: Hirsch F, Hrsg., Leipziger Klavierbuch. 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf; 1979. Hess W, Temperamente-Sonate für Klavier, op. 133 (1988). Winterthur: Amadeus; 1994. Lister R, Monologue: The Four Temperaments. For Bass Trombone (1967). Köln: Haas; 1998. Lischka R, Vier Temperamente für Violoncello solo. Hofheim/Ts., Leipzig: Hofmeister; 1998. Roth L, The Four Temperaments for solo flute (2011, zugänglich über IMSLP).

39. Bitzan W, Die vier Temperamente. Vier Stimmungsbilder für gemischten Chor und Pauken nach Gedichten von Trakl, Schwitters, Hesse und Morgenstern. Großrosseln: Hayo; 2010 (zugänglich über IMSLP).
40. Vgl. Wiedemann (ref. 35).
41. Sechter S, Die vier Temperamente: ein musikalischer Scherz für 2 Violinen, Viola und Violonzell. 6tes Werk. Wien: Cappi; (zwischen 1824 und 1826, Einzelstimmen, keine Partitur). Moderne Ausgabe in Einzelstimmen: Sechter S, op. 6, Die vier Temperamente. Ein musikalischer Scherz für Streichquartett. Hamburg, London: Simrock; 1962.
42. Huppmann G, Anatomie eines Bestsellers. *Johann August Unzers Wochenschrift "Der Arzt" (1759-1764)*. *Würzb. Med.histor. Mitt.* 2004;23:539-555, 546.
43. Herwig G, Hrsg. *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und herausgegeben. Erster Teil, 1817-1825;3. München usw.: Deutscher Taschenbuchverlag; 1998. p. 334.*

Correspondence should be addressed to:

Prof. Dr. Werner Friedrich Kümmel, Schillerstr. 6A, D-55288 Udenheim
wekuehme@uni-mainz.de