

VORWORT

Gedanken zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts

Die musikalische Gattungsgeschichte der Klaviermusik erfährt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem Tode Beethovens und Schuberts eine Veränderung: Das große Zeitalter der *Klaversonate* ist zu Ende.

Obgleich Komponisten wie *Schumann, Chopin, Liszt* und *Brahms* Bedeutsames zu diesem Sujet beigetragen haben, zeigt sich das eigentlich Neue in Bezug auf den Ausdruck und die klavierspezifische Virtuosität, die sich in dieser Zeit enorm entwickeln (siehe *Liszt* und *Chopin*), in anderen Formen der Klaviermusik, von denen noch die Rede sein wird.

Das Klavier als Mittel der bürgerlichen Erziehung und Bildung hat sich etabliert und so erwächst ein großer Bedarf an neuen Instrumenten und Klavierlehrern. Damit einhergehend entstanden viele neue Musikverlage, um die Nachfrage nach (pädagogischer) Klaviermusik zum Hausgebrauch zu befriedigen. Es gingen damals sogar die Begriffe "Clavierseuche" oder "Clavierepidemie" durch das musikalische Feuilleton, um mit Witz und Ironie, die – wie wir es heute ausdrücken würden – Vermassung des Klavierwesens zu karikieren, was auf die zuweilen mindere Qualität der Musikausübung verweist.

Klavierunterricht und Klavierspiel im 19. Jahrhundert wird auch zum Gegenstand der Literatur wie zum Beispiel *Franz Werfels* Gedicht *Konzert einer Klavierlehrerin*, das 1911 in der Sammlung *Der Weltfreund* erschien:

*Die dicke Dame mit den Sommersprossen,
Die tief sich in die Dekolletage wagen
– Ich wünsche Bluse ihr und steifen Kragen –,
Sitzt schon am Flügel, fett und hingegossen.*

*Die Noten ziehn gleich Pompefunèbre-Rossen.
Chopin, der Trauermarsch ... und so getragen ...
Ich fühle nur ein leeres Mißbehagen,
Von dieses Weibes Übermaß verdrossen.*

*Die Schülerinnen sitzen in der Runde
Und tun entzückt und hassen sie im stillen.
Zehn Rosenkörbe glühn wie milde Fackeln*

*Aufleuchtend lieblich aus dem Hintergrunde,
Und schauen aus geängstigten Pupillen
Auf ihre Brüste, die im Takte wackeln.*

Das Gedicht – in Form eines "altmodischen" Sonetts – beschreibt sarkastisch die zum Klischee erstarrte Klavierlehrerin des 19. vielfach auch noch des 20. Jahrhunderts. Es scheinen traumatische Erlebnisse der Schüler durch übermäßig strengen, didaktisch-altmodischen und einseitig an technischen Etüden orientiertem Klavierunterricht anzuklingen.

Nun zu den neuen Erscheinungsformen der Klaviermusik im 19. Jahrhundert: Das *Lyrische Klavierstück* fungiert als übergeordneter Gattungsbegriff. Er umfasst vom Tanz inspirierte Musik wie *Walzer, Ländler, Polonaisen, Märsche* (Siehe: **Scharwenka Nr. 1**), die schon in der Zeit Beethovens und Schuberts entstanden und noch als Gebrauchsmusik in Wirtshäusern und Ballsälen reüssierten, aber sich spätestens bei *Robert Schumann* (*Davidsbündlertänze*) und *Frédéric Chopin* als eigene klavieristische Kunstform etablierten. Klaviertänze wie *Mazurken, Slawische Tänze, Tarantellen* (Siehe: **Scharwenka Nr. 12**) und *Ungarische Rhapsodien* werden später zum Ausdruck des Nationalen in den sich in Europa neu etablierenden Staaten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gibt es gelegentliche Rückgriffe auf barocke Tanzformen wie *Menuett* und *Gavotte*, die oft in Art eines kleinen vom Rhythmus getragenen Charakterstückes verarbeitet sind. (Siehe: **Scharwenka Nr. 5 und 6**)

Neben Tanzformen entstand ein neuer Gattungstypus: das *Lied ohne Worte*, welches durch Mendelssohn eingeführt wurde. Es finden sich desgleichen Titel wie *Melodie* oder (*Volks-*)*Lied(er) für Pianoforte*. (Siehe: **Scharwenka Nr. 2 und 7**.) Auch die von zarten Empfindungen getragene *Romanze* bürgert sich ein. Ähnliche Strukturen weisen die erstmals von *John Field* komponierten und von *Frédéric Chopin* weiterentwickelten *Nocturnes* auf: Eine Melodiestimme wird mit einer rhythmisch strukturierten Begleitung mit poetischer Ausprägung sekundiert.

Erzählungen (Siehe: **Scharwenka Nr. 3**), *Legenden*, *Balladen*, *Rêverien*, *Stimmungsbilder* (Siehe: **Scharwenka Nr. 9**) und *Arabesken* erweitern die Ausdruckstypen von lyrischer Beschaulichkeit bis hin zu bravouröser und etüdenhafter Machart.

Eigenwillig und oft nicht eindeutig zu fassen sind die Charaktere von *Capriccio* und *Scherzo*: Dem *Capriccio* schreibt Schumann *die Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen* zu. *Nebenbei bezweckt sie oft etwas Etüdenartiges*. Dieses janusköpfige Wesen findet man besonders in *Chopins Scherzi Op. 20 und Op. 31*. Die Charakterisierung seiner Lebensgefährtin *George Sand*, Chopins Musik sei „voller Überraschungen, bisweilen bizarr, geheimnisvoll und gequält“, trifft hier besonders zu. (Siehe: **Scharwenka Nr. 10**.)

Stücke, gewissermaßen zwischen „Tag und Traum“, wie *Berceusen* und *Barkarolen* (Siehe: **Scharwenka Nr. 4**) kommen in Mode. Beiden gemein ist der Gleichmut des Tempos und des Rhythmus, der in der linken Hand nicht selten ostinat geführt ist und dadurch eine durchgehende – meist halbtaktige – Grundbewegung erhält. Ausgangspunkt für die *Barkarolen* stellen *Mendelssohns Venezianische Gondellieder* dar. Ein zuweilen religiöses Sentiment weist das *Andante (religioso)* auf, das manchmal mit „Gebet“ betitelt ist. Der Charakter ist choralartig, schlicht und demütig. (Siehe: **Scharwenka Nr. 11**.)

Robert Schumann differenziert durch zahllose Titel das *Lyrische Klavierstück*. Vielleicht will er sich von der fast inflationär zu nennenden Salonmusik seiner Zeit dadurch abheben, dass er seinen Stücken individualisierte Titel verleiht: *Fantasiestück*, *Novellette*, *Humoreske*, *Skizze* u. a. Dieser Bezeichnungen bedienen sich dann teilweise wiederum nachfolgende Komponisten. Ferner zeigt sich die romantische Musik von der zeitlich früher zu datierenden romantischen Literatur beeinflusst: Der Kult des Kindes, wie er bei z. B. *Novalis* zu finden ist, beinhaltet die Vorstellung, dass der „wahre Dichter vom Geist der Kindlichkeit“ durchdrungen sei. Dieses Motiv liegt auch den romantischen Kunstmärchen zugrunde.

Man betrachtet die Kindheit verklärend als Gegensatz zur Bedrängnis des „erwachsenen“ Alltags. In diesem Sinne sind auch Schumanns *Kinderszenen Op. 15* gemeint: Diese sind nicht für Kinder, sondern handeln von der Welt der Kinder. Sein *Album für die Jugend Op. 68* dagegen ist zwar auch von „zartem Kolorit und einer poetischen Auffassung“ bestimmt, wie Schumann seine *Kinderszenen* charakterisierte, wurde aber als praktische Unterrichtsliteratur für die pianistische Ausbildung seiner Tochter Marie geschrieben. So bietet diese Sammlung bereits Generationen von Klavierschülern teilweise einfache Stücke von hervorragender Qualität. Im Sinne dieses technisch eher wenig komplizierten, für den Unterricht vorgesehenen Zyklus sind auch die *Waldszenen Op. 82* sowie die *Zwölf Klavierstücke für kleine und große Kinder Op. 85* oder die sechs leichten vierhändigen Tanzstücke *Kinderball Op. 130* und die *Bilder aus Osten Op. 66* gedacht. Das „Poetische Stimmungsbild“, das sich aus dem zuletzt genannten Zyklus entwickelt, bildet einen Anknüpfungspunkt für slawische und nordische Komponisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie *Edvard Grieg*, *Antonín Dvořák*, *Bedřich Smetana*, *Modest Petrowitsch Mussorgski* oder *Pjotr Iljitsch Tschaikowski*.

Der stimmungsvolle Inhalt ist häufig von Naturbildern aus der Heimat der Komponisten geprägt. Dreißig Jahre nach der Entstehung von Schumanns *Album für die Jugend* veröffentlichte *Tschaikowski* (1840–1893) seinen Zyklus *Jugend-Album Op. 39*. Bezug nehmend auf *Schumann* orientiert er sich thematisch am Tagesablauf eines Kindes im 19. Jahrhundert.

Weitere Sammlungen in der Nachfolge Schumanns erschienen von *Theodor Kullak* (1818–1882): *Kinderleben Op. 62 & Op. 81*, von *Cornelius Gurlitt* (1820–1901): *Album für die Jugend, Op. 140*, von *Josef Löw* (1834–1886): *Jugend-Album Op. 142*, von *Robert Fuchs* (1847–1927): *Jugendalbum, Op. 47*, von *Philipp Scharwenka* (1847–1914): *Für die Jugend, Op. 71* und von *Max Reger* (1873–1916): *Jugendalbum Op. 17*. Selbst das die Stile des Jazz und Rock lehrende *Jugend-Album für Klavier* aus dem Jahre 1999 vom Jazzpianisten, Klavierpädagogen und Komponisten *Manfred Schmitz*, der 2014 starb, will sich mit seinem Titel in diese lange pädagogische Tradition einreihen.

In Zuge der gestiegenen instrumentaltechnischen Herausforderungen, von denen bereits zu Beginn die Rede war, begründet sich in den 1830er-Jahren die Kunstform der virtuoson (*Konzert-)*Etüde in Fortsetzung zu den Etüden *Muzio Clementis* („Gradus ad parnassum“), *Carl Czernys*, *Johann Baptist Cramers* und *Johann Nepomuk Hummels*, die neben technischen Aspekten auch den musikalischen Vortrag schulten. Man denke an die Klavieretüden *Chopins*, mit denen er die Zuhörer wegen seiner Kunstfertigkeit in den Salons besonders begeisterte! Diese Tradition führen über *Franz Liszt*, *Sergei Rachmaninow* und *Alexander Skrjabin* bis ins 20. Jahrhundert fort.

Im Zusammenhang mit der Genese der Etüde steht der Rückgriff auf das Bachsche *Praeludium* im zweiteiligen, nach Tonarten geordneten „Wohltemperirten Clavier“. Dieser Zyklus regt Komponisten wie *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, *Ferdinand Ries*, *Ignaz Moscheles*, *Anselm Hüttenbrenner*, *Johann Nepomuk Hummel* bis hin zu *Frédéric Chopin* und selbst noch *Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow* zu eigenen oftmals etüdenhaften Präludien (oder franz. „Préludes“) an. Während *Johann Sebastian Bach* diese Werke in erster Linie als Kompositionsstudien für den Unterricht verstand, steht bei den Komponisten der späteren Generationen vielfach die etüdenhafte Virtuosität in Verbindung mit einem charakteristischen Motiv im Vordergrund. (Siehe: **Scharwenka Nr. 8.**)

Diese Gedanken mögen Lehrenden und Lernenden nahe bringen, in welcher langen Tradition Form, Inhalt und Titel der Stücke aus *Xaver Scharwenkas Album für die Jugend Op. 62* von 1885 stehen. Nebst der technischen und musikalischen Fertigkeiten werden so en miniature auch die Gattungen und Formen der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts leicht fassbar vermittelt.

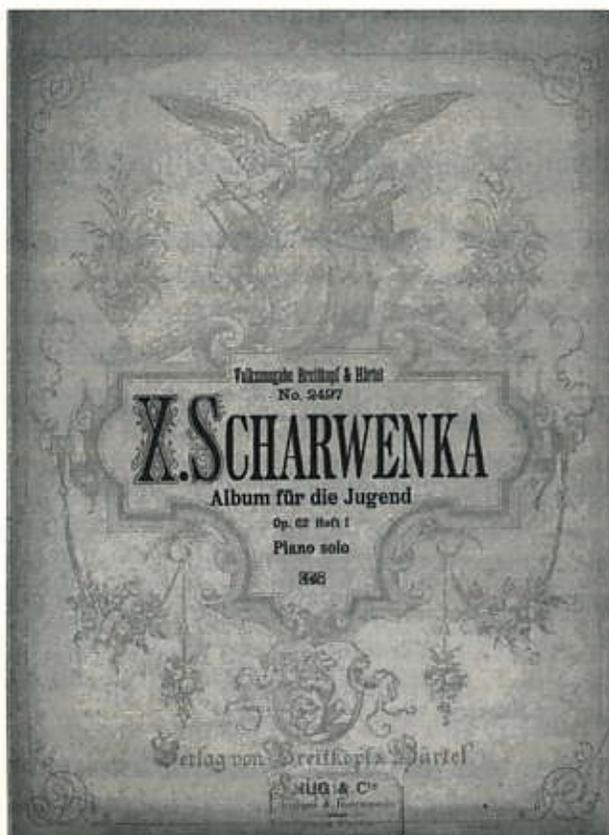


Abbildung des Titels der Edition-Breitkopf-Volks-Ausgabe

XAVER SCHARWENKA

1. Biographie eines Komponisten, Pianisten und Musikpädagogen

(*Theophil Franz*) *Xaver Scharwenka* wurde am 6. Januar 1850 in Samter/Szamotuly bei Posen/Poznan als Sohn des Architekten *August Wilhelm Scharwenka* (1811–1879) und *Apollonia Emilie* geb. *Golisch*, (†1895) geboren. Dort besuchte er das Gymnasium und erhielt vom Kantor seinen ersten musikalischen Unterricht.

1865 zog die Familie nach Berlin. Scharwenka studierte dort an der „Neuen Akademie der Tonkunst“ Theorie und Komposition bei *Heinrich Dorn* und *Richard Wüerst*, der bei *Mendelssohn* studierte sowie Klavier bei *Theodor Kullak*, einem Schüler *Carl Czernys*. Nach dem Studium unterrichtete er dort von 1868 bis 1874 Klavier. Seine Karriere als Pianist, Dirigent und Komponist begann 1869 an der Sing-Akademie zu Berlin. Dies war der Anfang einer langjährigen Konzerttätigkeit, die ihn als Pianisten, Kammermusikpartner und Dirigenten durch die ganz musikalische Welt führte.

In Berlin eröffnete er 1879 regelmäßige kammermusikalische *Abonnementskonzerte* und ab 1886 eine Orchesterkonzertreihe, in der er als Dirigent wirkte. 1881 gründete er mit seinem Bruder *Philipp Scharwenka* das *Scharwenka-Konservatorium*, das 1893 mit der Klavierschule von *Karl Klindworth* zum *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* fusionierte und in Berlin bis 1960 bestand. Zwischen 1880 und 1886 gab er das Gesamtwerk *Schumanns* und *Chopins*, später auch *Mendelssohns* heraus.

1891 eröffnete *Xaver Scharwenka* in New York ein weiteres Konservatorium (*Scharwenka Conservatory of Music*), das er selbst sieben Jahre leitete.

Nach zahlreichen Konzert-Tourneen in den USA kehrte er 1898 nach Deutschland zurück und wurde 1901 in den Senat der *Königlich Preussischen Akademie der Künste Berlin* berufen.

1903 gründete er den *Musikpädagogischen Verband*, der sich um die Sicherung des Lehrniveaus an Konservatorien durch die Einsetzung von Prüfungskommissionen kümmerte und wurde dessen erster Vorsitzender.

1914 eröffnete er mit *Walter Petzet* eine weitere Musikschule mit angeschlossenem Lehrerseminar. 1910/12 ließ sich Scharwenka in Bad Saarow eine Villa als Sommerhaus bauen, die seit 2005 als *Scharwenka-Haus* unter Denkmalschutz steht und von der *Scharwenka-Stiftung* sowie dem Förderverein Kurort Bad Saarow restauriert wurde.

1922, gegen Ende seines Lebens schrieb Scharwenka seine Autobiographie „Klänge aus meinem Leben“.

Xaver Scharwenka starb am 8. Dezember 1924 in Berlin und wurde in einem Ehrengrab auf dem Alten St.-Matthäus-Kirchhof Berlin beerdigt.

2. Werk, Wirkung und Bedeutung

Scharwenkas vielfältige Begabungen machten ihn zu einer überaus erfolgreichen Künstlerpersönlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Als Pianist galt er bereits zu Lebzeiten zu den bedeutsamsten Klaviervirtuosen der Welt und konzertierte als Solist vor allem in Europa und Nordamerika. Der ob seines strengen Urteils gefürchtete Kritiker *Eduard Hanslick* (1825–1904) bezeichnete ihn als „ganz ausgezeichneten Pianist, blendend ohne Scharlatanerie“ und nach zwei Konzerten in Wien schrieb er: „... die Gewalt seiner Oktavgänge, der leichte sichere Flug seiner Passagen, die durchsichtige Zartheit der Ornamente und das melodische Rollen der Trillerketten, das alles sind Vorzüge, die – zusammengehalten durch einen gesunden musikalischen Vortrag – kaum irgendwo schöner gefunden werden können“.

Scharwenka spielte mit *Ferruccio Busoni* und führte seine eigenen Klavierkonzerte unter der Leitung von *Gustav Mahler* und *Arthur Nikisch* auf. Er verkehrte freundschaftlich mit *Franz Liszt*, der Scharwenka bereits seit dem Erscheinen des 1. Polnischen Tanzes 1870 förderte, und ebenfalls mit

Brahms und *Hiller*, *Rubinstein* sowie mit *von Bülow*. Scharwenkas großes Repertoire umfasste neben seinen eigenen vier Klavierkonzerten auch Konzerte von *Beethoven*, *Chopin*, *Schumann* und *Liszt*. Zu der von ihm in Recitals gespielten Sololiteratur zählen neben eigenen Werken Kompositionen von *Beethoven*, *Liszt*, *Chopin* und *Schumann*. Von seinem Klavierspiel haben sich überlieferte Klangdokumente erhalten. 14 Klavierstücke, darunter zwei eigene Werke, wurden am 7. März 1905 von ihm auf einem Welte-Mignon-Reproduktionsklavier eingespielt und sind inzwischen auf CD erhältlich. Sein Klavierspiel zeigt sich hier agogisch frei, poetisch, klangvoll und er verwendet heute leider nicht mehr gebräuchliche Stilmittel wie das klassische Tempo rubato („Verziehen der Melodiestimme“) sowie das Arpeggieren von Akkorden. Damit stand er ganz in der Tradition der damaligen Pianisten wie z. B. *Moritz Moszkowski*, *Anton Rubinstein*, *Ignacy Jan Paderewski* und *Józef Hofmann*. – Sein kompositorisches Œuvre – gesetzt im spätromantischen Stil – umfasst über 130 Opera, darunter Lieder, Chormusik, eine Oper, vier Klavierkonzerte, Sinfonien und Klavier-Kammermusik in vielfältigen Besetzungen und eine beträchtliche Anzahl von Solo-Klavierstücken in allen Gattungen, die im 19. Jahrhundert à la mode waren. Viele seiner Werke wurden bei Breitkopf & Härtel verlegt.

Scharwenka veröffentlichte klavierdidaktische Lehrwerke (z. B. die *Methodik des Klavierspiels*, Leipzig 1907), die auch heute noch Theorie und Praxis des Klavierspiels und -unterrichts bereichern können und im Gegensatz zur vielfach aufgelegten Methode *Rudolf Maria Breithaupts* (*Die natürliche Klaviertechnik*, 2 Bd. Leipzig 1913) allem Dogmatischen entbehren.

Als Musikberichterstatter für englische Zeitungen schrieb er einige Jahre über das Berliner Konzertleben, nicht zu vergessen ist Scharwenkas Herausgebertätigkeit sämtlicher Klavierwerke von *Mendelssohn*, *Schumann* und *Chopin*! Er arrangierte (vor 1904) bei Universal die Sinfonien *Beethovens* für Klavier zu vier Händen und richtete noch andere Werke für Breitkopf ein.

Zu seinen wohl bedeutendsten Lebensleistungen gehören die Gründungen von zwei der erfolgreichen musikalischen Ausbildungsstätten in Berlin und New York, die er mit unternehmerischem und organisatorischem Geschick leitete. Als Klavierpädagoge genoss er eine weltweite Reputation. Zu seinen Schülern zählten *José Vianna da Motta*, *Kurt Schubert* und *Gustav Ernest*. Viele berühmte Persönlichkeiten des damaligen Musiklebens lehrten an dem bis 1960 existierenden Berliner Institut. Dieses brachte tausende Schüler aus den verschiedensten Ländern hervor.

Stellvertretend seien von den Bekanntesten die Dirigenten *Oskar Fried* (1871–1941) und *Otto Klemperer* (1885–1973) genannt.

Kulturpolitisch engagierte sich Scharwenka überdies als Gründer und Vorsitzender mehrerer Berufsverbände und war Senator der *Akademie der Künste* in Berlin.

Hugo Leichtentritt (1874–1951), seit 1901 Lehrer für Komposition, Musikgeschichte und Musikästhetik am *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* beschreibt Scharwenka als „Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle, ein Vorbild männlicher Schönheit slawischen Typs, knickte er Herzen mit Leichtigkeit, bezauberte er durch Frohsinn, die Liebenswürdigekeit und die Vornehmheit seines Wesens.“ Im Nachruf würdigt er den Verstorbenen im Namen des Konservatoriums: "Von seinen jungen Jahren bis ins hohe Alter hinein war Xaver Scharwenka mit dem Konservatorium aufs innigste verbunden, und seinem Weltruf als Künstler und Lehrer verdankt es zu erheblichen Teilen sein Gedeihen und Ansehen in der musikalischen Welt. Dazu kommt, dass er auch nach seinem Ausscheiden noch immer regen Anteil nahm an allem, was die Schule anging. Die Bedeutung seiner Kunst, seinen hohen Rang als Klavierspieler und als Komponist verzeichnet die Geschichte der Musik. An dieser Stelle ist vor allem seiner Lehrtätigkeit zu gedenken, die er mit unermüdlichem Eifer, ja sogar mit einer wahren Leidenschaft ausübte. Einer unvergleichlichen Erfahrung gesellte sich bei ihm eine imponierende praktische und theoretische Beherrschung des Stoffes, eine eminente Lehrbegabung und ein überaus gewinnendes und liebenswertes Wesen. Sein Andenken wird weiterleben in der Lehre, die er jüngeren Generationen, Tausenden von Schülern aus den verschiedensten Ländern so freudig gespendet hat. Die Erinnerung an sein Wirken, seine Freundschaft wird unserer Anstalt heilig sein."

Trotz seiner Meriten und der damaligen Berühmtheit, sind Person, Wirken und Werk Xaver Scharwenkas heute im kollektiven Gedächtnis weitgehend vergessen. Dieses Schicksal teilt er sich mit vielen qualitätsvollen, aber auch mediokren Kollegen seiner Zeit. Dies mag am Eintritt in die Musikalische Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die zweite Wiener Schule *Schönbergs* und durch die avantgardistische Klangsprache des frühen *Stravinskis* liegen: Man wendet sich von der spätromantischen Kompositionsweise und Tradition ab, um Neues zu schaffen. Der Neoklassizismus knüpft später am 17. und 18. Jahrhundert an und auch hier will man sich von romantischen Einflüssen distanzieren und abgrenzen, was gleichermaßen für die spätere Avantgarde der 1950er und 60er-Jahre zutrifft. Dies führte dazu, dass die spätromantischen Komponisten, die nicht oder nicht mehr den Anschluss an die Moderne gefunden haben, spätestens nach dem 2. Weltkrieg aus dem Konzertrepertoire verschwunden sind. Damit einhergehend ist die spätromantische Spielweise in Vergessenheit geraten.

In den letzten Jahren entsteht wieder ein verstärktes Interesse an Musik des 19. Jahrhunderts und so gibt es diverse CD-Einspielungen mit Werken Scharwenkas, die zeigen, dass er kein „hohler Virtuose“ oder „Salonkomponist“ ist, sondern als seriöser Komponist und Pianist in der Traditionslinie von *Schumann*, *Brahms* und *Grieg* steht.

ZUR EDITION

Das *Album für die Jugend Op. 62* ist in der Erstausgabe bei *Breitkopf & Härtel* wohl 1886 in zwei Heften (Bd. 1 Nr. 1 bis 6 und Bd. 2 Nr. 7 bis 12) erschienen. Es wurde in der populären Reihe der *Edition Breitkopf* erneut aufgelegt. Es existieren weitere Ausgaben bei G. Schirmer New York aus dem Jahr 1898 und bei Augener London Nr. 8382.

Der hier vorliegende Notentext basiert auf der Neuauflage der *Edition Breitkopf* Nr. 2497 und 2498, die im Juli 1908 veröffentlicht wurde. Minimale Inkonsistenzen in der Bezeichnung der Artikulation, die nicht musikalisch motiviert sind, wurden stillschweigend verbessert.

Auf die Angabe von Fingersätzen wurde hier bewusst verzichtet, da die noch nicht ausgewachsene Hand bei Kindern und Jugendlichen oft individuelle Fingersetzungen erfordert, was Bestandteil des Klavierunterrichts ist. Überdies gehört eine selbstständige Suche nach dem individuell „richtigen“ Fingersatz zum Erlernen des Notentextes und zur Umsetzung in fließende Bewegungsabläufe.

Jürgen Trinkewitz,
Tourettes-sur-Loup im Herbst 2014