

**Schriftenreihe des
Sophie Drinker Instituts**

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 2

**Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann
(Hrsg.)**

Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
2006



Das Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts bedarf der Zustimmung der Herausgeberinnen. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

© BIS-Verlag, Oldenburg 2006

Umschlaggestaltung: Marta Daul

Layout und Satz: Christin Heitmann, mit freundlicher Unterstützung von Rebecca Grotjahn und Melanie Schütte, Frauencomputerzentrum Bremen

Verlag / Druck /
Vertrieb: BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0964-8

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Louise Farrenc und die Musikkultur ihrer Zeit	
Beate Angelika Kraus Eine Frauenkarriere in Beethovens Heiligtum? Louise Farrenc im Paris des 19. Jahrhunderts	15
Katharine Ellis <i>The Société des Concerts</i> and the ‘Classical’ Symphony, 1831–1849	31
Ursula Kramer „A défaut d’instruments à vent“ – Louise Farrenc und die Kammermusik mit Bläsern im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	51
Martin Loeser „Cette sainte vérité, que le beau [...] est de tous les temps“. Musikästhetische Aspekte der Pariser Musikkultur und ihre Bedeutung für das Wirken Louise Farrencs	69
Sabine Giesbrecht Beethoven 1870. Grundlinien einer nationalistischen Klassik-Rezeption	85
Damien Ehrhardt Die Schumann-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts im Lichte der französischen Erstdrucke	105
Beatrix Borchard „Kurz alles ist anders“ – Clara Schumann in Paris	115
Die Komponistin Louise Farrenc	
Christin Heitmann Marktstrategie, Vorübung oder „pièces d’amateurs“? – Die Klavierwerke von Louise Farrenc	137
Florence Launay The Vocal Music of Louise Farrenc	153

Katrin Eich	165
Anmerkungen zur Satztechnik des Klaviertrios op. 34 von Louise Farrenc	
Der Kopfsatz der Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36: Eine Arbeitssitzung zur Analyse	179
Christin Heitmann	183
Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36, 1. Satz – Die Eröffnung einer ‚großen Symphonie‘?	
Signe Rotter-Broman	189
Der Kopfsatz der Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36 von Louise Farrenc – Zur Funktion der Eröffnung für den Satzprozess	
Peter Schleuning	199
Gedanken zur <i>intrigue</i> der g-Moll-Sinfonie von Louise Farrenc	
 Edition und Kanonbildung	
Freia Hoffmann	207
Die Kritische Werkausgabe Louise Farrenc	
Thomas Synofzik	215
Genderspezifische Editionsprobleme? Die <i>Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling</i> von Clara Schumann op. 12	
Annegret Huber	227
Edieren und Analysieren – ein potentieller Interessenkonflikt. Zu Problemen der Erstveröffentlichungen von Werken Fanny Hensels aus dem Nachlass	
Matthias Wiegandt	239
Louise Farrenc und die Dynamik kultureller Kanonisierung	
Thomas Synofzik	253
Louise Farrenc als Editorin ‚klassischer‘ Claviermusik	
 Die AutorInnen und Herausgeberinnen	 277



Louise Farrenc. Nach einem Ölportrait von Luigi Rubio (1835), in Privatbesitz.
Mit freundlicher Genehmigung von Stéphane M. C. Laufer-Du Mont

Einleitung

*Kleine Bilder großer Meister*¹ – das Büchlein fand sich im Besitz der Verwandtschaft, und man hätte es eigentlich zum Altpapier geben können: Viele der ganzseitigen Porträts von Komponisten waren aus der Bindung herausgelöst und lagen nur noch lose zwischen den über die Biografie der Betreffenden informierenden Seiten. Die „kleinen Bilder“ waren als Utensilien für ein Ratespiel zweckentfremdet worden: „Wen zeigt dieses Porträt?“, besonders geeignet für gesellige Bildungsbürgerunden. Es ist indessen kein funktionsloser Bildungsballast, die Gesichter der „großen Meister“ identifizieren zu können. Sie stehen symbolisch für die Persönlichkeiten: den strengen Kantor Bach, das einsame Genie Beethoven, den stets glücklichen Erfolgsmenschen Mendelssohn, den fromm-naiven Bruckner ... – die typischen Wesenszüge, wie sie sich in unsere Vorstellung eingegraben haben, scheinen sich in den Gesichtszügen widerzuspiegeln. Gleichzeitig meint man die Musik förmlich mit zu hören, wenn man nur das Gesicht eines Komponisten sieht – und auch die Musik scheint den Charakter auszudrücken (oder ist es umgekehrt?). Künstlerbildnisse stehen für Künstlerpersönlichkeiten und sorgen zugleich dafür, dass ein Name nicht nur als der eines Verfassers von Musikstücken, sondern als ‚Bild‘, als Komplex von Merkmalen der Person wie des Personalstils, in Erinnerung bleibt. Zu großen Meistern gehören – wenigstens kleine – Bilder.

Nur allzu gerne hätten die Veranstalterinnen des Symposions „Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich“ die Versammlung der „großen Meister“ um das Bild einer Meisterin ergänzt. Wie schön wäre es gewesen, wenn ein Porträt Louise Farrencs auf Plakaten und Flyern eine Zeitlang so allgegenwärtig gewesen wäre, dass sich auch hier die Verbindung von Gesicht, Charakter und Musik in das kollektive Gedächtnis eingepägt hätte. Jedoch erschien das einzige bislang bekannte Porträt der Komponistin, eine Kreidezeichnung von Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (1801–1890) aus dem Jahre 1845² (siehe Abbildung S. 6) allen Beteiligten nicht recht passend für diesen Zweck. Der Grund dafür war nicht so sehr das Fehlen von Attributen, die sie als Musikerin, gar Komponistin ausweisen, denn dies unterscheidet das Bildnis nicht von den bekannten Porträts etwa Hector Berlioz’, Robert Schumanns oder anderer männlicher Kollegen. Problematisch erschien eher der ausgesprochen verhaltene Ausdruck des Porträts. Weder Frisur noch Kleidung deuten darauf hin, dass die Komponistin sich für dieses Bild eigens zurechtgemacht

¹ Erich Valentin, *Kleine Bilder großer Meister. 55 Komponisten-Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Revidierte und ergänzte Ausgabe, Mainz 1975 (*Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege* Schriftenreihe B 6).

² Ein Holzschnitt von diesem Bildnis wurde 1855 in der Zeitschrift *L'illustration* veröffentlicht. Vgl. Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 9 und S. 253, Anm. 33. Zu Laurens siehe auch den Beitrag von Martin Loeser im vorliegenden Band, bes. S. 74–76.

hätte. Die Mundwinkel hängen ein wenig herab, und ihre Augen sind dem Betrachter zwar zugewandt, schauen diesen aber nicht fest an, sondern wirken unter den nicht ganz geöffneten Lidern so, als blicke ihre in Gedanken versunkene Besitzerin gerade nur zufällig einmal auf. Die Porträtierte strahlt kein Interesse an einer bestimmten Außenwirkung oder gar einer Selbstinszenierung aus, und man möchte ihr fast nicht zumuten, sich auf Hunderten von Plakaten der großen Öffentlichkeit zu präsentieren und mit den Bildnissen von Beethoven, Berlioz oder Wagner zu ‚konkurrieren‘. Das Bild Farrencs, das durch dieses Porträt festgeschrieben würde, wäre mithin das einer passiv-melancholischen Person und nicht das einer selbstbewussten Künstlerin. Wir haben uns daher entschieden, auf dem Werbematerial für das Symposium lieber das Werk als ‚Bild‘ der Komponistinnen-Persönlichkeit sprechen zu lassen – in Gestalt des Autographs ihrer 2. Ouvertüre.³



Wenige Monate nach dem Ende des Symposiums jedoch gelang Florence Launay etwas, das nach jahrelanger Suche nach weiteren Farrenc-Bildnissen niemand mehr für möglich gehalten hätte. Durch ihren Kontakt zu Monique Devaux, Veranstalterin einer Konzertreihe mit Werken von Louise Farrenc und Robert Schumann im Januar 2005 im *Auditorium du Louvre* in Paris, stieß Florence Launay auf den Namen Mme Stéphane Laufer-Du Mont. Sie ist eine Nachfahrin von Louise Farrencs Bruder Auguste Dumont und im Besitz eines bisher unbekanntes Porträts der Komponistin aus dem Jahr 1835, das wir mit freundlicher Genehmigung von Mme Du Mont im vorliegenden Kongressbericht erstmals veröffentlichen können (siehe S. 3).⁴ Unser herzlicher Dank gilt Florence Launay, dass sie diesem vagen Hinweis nachging, und insbesondere Mme Du Mont für ihre Großzügigkeit und ihr Vertrauen.

³ Op. 24, entstanden 1834 (1840 durch die *Société des Concerts* unter Habeneck aufgeführt).

⁴ Die Abbildung auf S. 3 zeigt das Gemälde nach einer Restaurierung im Jahr 1996. Zwar war das Bild zuvor rissig geworden und auch beschädigt, doch sind laut Auskunft von Mme Du Mont leider eine gewisse ‚Glättung‘ und eine Veränderung des Ausdrucks die Folge der Aufarbeitung: Die Konturen und Hell-Dunkel-Kontraste sind nun schärfer, und die Gesichtsfarbe ist rötlicher geworden.

Schon aufgrund seiner aufwändigeren Gestaltung eignet sich dieses Gemälde weit besser als Ausdruck eines selbstbewussten künstlerischen Ichs: Es handelt sich um ein Ölgemälde von Luigi Rubio (1797–1882) im Format 65 x 54, und es zeigt eine Frau, die sich mit offenem Blick direkt an den Betrachter wendet und deren geschlossener Mund Energie und Aktivität ausstrahlt. Die Kleidung ist feiner; Ohringe, Brosche und Gürtel betonen den repräsentativen Charakter dieser Porträt-Situation. Zwei Porträts von 1835 und 1845; dazwischen liegen zehn Lebensjahre, Erfolge – wie etwa die Berufung zur Klavierprofessorin, die Komposition der ersten Orchesterwerke und, Anfang 1845, die Uraufführung der 1. Symphonie – aber sicher auch große Anstrengungen und Rückschläge, wie etwa die vierjährige Wartezeit auf die Uraufführung der 1841 entstandenen 1. Symphonie zeigt. Dennoch gesellt sich der bislang vorherrschenden Frage, warum sich von einer aus einer Künstlerfamilie stammenden Komponistin nur ein einziges Porträt erhalten haben kann, ein weiteres ‚Bilderrätsel‘ hinzu: Warum verwendet Louise Farrenc 1845, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere als Komponistin, so viel weniger Mühe auf ihre Präsentation als 1835, ein Zeitpunkt, zu dem sie wohl als noch weitgehend unbekannt gelten muss?

Liegt nun ein geeignetes, ‚repräsentatives‘ Porträt der Künstlerin vor, so wird dies zum ‚Farrenc-Bild‘ doch erst dadurch, dass es mit Vorstellungen belegt wird, in denen persönliche Wesenszüge mit personalstilistischen Eigenschaften ihrer Musik zusammenfließen. Die Existenz eines solchen ‚Bildes‘ ist von erheblicher Bedeutung für die Wahrnehmung von Musik. Zumindest in der traditionellen Konzertkultur – die auf der Trennung von KomponistIn und Ausführenden aufgebaut ist – hören wir stets unsere Vorstellung von der Autorin bzw. dem Autor mit. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, welche Unruhe es auslöst, wenn der Komponist oder die Komponistin einmal nicht bekannt ist. Die *Sinfonia concertante* KV 297b einfach als ein gelungenes Stück aus der Zeit um 1800 zu goutieren, scheint unmöglich, solange die Frage im Raume steht, ob es vielleicht doch von Mozart sein könnte – und wer es für ein Mozart’sches Werk hält, gewinnt ihm in der Regel positivere Seiten ab (es ist gut, daher *muss* es von Mozart sein), während diejenigen, die Mozart als Autor ausschließen, vor allem die Schwächen wahrnehmen (es *kann* nicht von Mozart sein, der hätte doch niemals solche redundanten Figuren geschrieben). Offenbar hört man niemals irgendeine Symphonie, irgendein Klavierstück, sondern ein Element dessen, was wir uns unter ‚Mozart‘ oder ‚Beethoven‘ vorstellen. Ein solches ‚Bild‘ ist keine individuelle Vorstellung, sondern Bestandteil des kollektiven kulturellen Bewusstseins. Fehlt es indessen, so sind die Chancen für eine positive Bewertung der Musik und ihre Aufnahme in das Repertoire von Konzert und Privatmusik gering.

Hier lag einer der Ansatzpunkte für das im vorliegenden Band dokumentierte Symposium. Die musikwissenschaftliche Aufarbeitung, die im Falle von Louise

Farrenc mit so großer Verzögerung einsetzte,⁵ markiert zusammen mit dem Symphonie selbst den Beginn eines Konstruktionsprozesses, aus dem ein kollektives Bild der Komponistin hervorgehen wird. Somit befanden sich die Organisatorinnen in der Situation, ihren eigenen Beitrag zur Entstehung dieses Bildes reflektieren und verantwortlich gestalten zu können. Wichtig war ihnen dabei, dass sich die Konstruktion des Bildes wirklich auf den konkreten Fall und seine typischen Merkmale bezieht. Dies ist der Grund dafür, dass Gender-Aspekte nicht in den Mittelpunkt gestellt wurden, zumal im Falle Louise Farrencs mangels biographischer Quellen die Grundlage für gesicherte Erkenntnisse in dieser Richtung fehlt.

Zwar ist die Künstlerpersönlichkeit Louise Farrencs selbstverständlich von den sozialen Bedingungen und somit auch von geschlechtsspezifischen Benachteiligungen mit geprägt worden.⁶ Die Physiognomie ihres Œuvres ist hiervon jedoch weniger stark geprägt als etwa das ihrer berühmten Kolleginnen im deutschen Sprachraum, Fanny Mendelssohn/Hensel und Clara Wieck/Schumann. Dies zeigt sich bereits an der Gattungswahl mit ihrem Schwerpunkt auf symphonischen und kammermusikalischen Kompositionen. Gerade diese Werke zählen indessen nicht nur zu den ästhetisch bedeutsamsten Beispielen der französischen Instrumentalmusik ihrer Zeit, sie sind darüber hinaus exemplarisch für die musikgeschichtliche Entwicklung Frankreichs im Hinblick auf die Klassik-Rezeption. Farrenc gehörte zu der in ihrer Generation relativ kleinen Zahl von Musikerinnen und Musikern, die sich in eigenen Werken – abseits des Opernbetriebs – der in der französischen Fachpresse häufig so genannten *musique sérieuse*⁷ widmeten.

Wie Beate Angelika Kraus zeigt, ist Farrencs Schaffen nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Repertoires der legendären Pariser *Société des Concerts du Conservatoire* zu betrachten, die durch die Pflege der deutschen Symphonik, besonders Beethovens, wesentliche Voraussetzungen hierfür schuf. Beethoven galt im *Conservatoire* als „le dieu du temple“, zu dessen Verehrung dort „le feu sacré [...] sur l’autel“ brannte, gehütet von François-Antoine Habeneck und den Musikern der

⁵ Bea Friedland, *Louise Farrenc (1804–1875). Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology, Bd. 32); Christin Heitmann, *Farrenc, Familie (Aristide, Louise, Victorine)*, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 6, 2001, Sp. 751–754; *Louise Farrenc, Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, hrsg. von Freia Hoffmann in Zusammenarbeit mit Christin Heitmann und Katharina Herwig, 15 Bände, Wilhelmshaven 1998–2005; Heitmann, Orchester- und Kammermusik, siehe Fußnote 2.

⁶ Vgl. Heitmann, Orchester- und Kammermusik, besonders S. 55–61.

⁷ *Musique sérieuse* (wie daneben auch *musique pure, scientifique* oder sogar *classique*) war einer der Begriffe, mit denen die zeitgenössische Musikpresse klassisch-romantisch geprägte Instrumentalmusik bezeichnete, insbesondere Symphonik und Kammermusik. Letztere galt als die elitärste Form der Musikausübung und wurde als Gegenpart zur vorherrschenden Oper angesehen, die in bestimmten Kreisen als vom Italianismus verderbt galt; siehe Joël-Marie Fauquet, *Musique de chambre*, in: Ders., *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris 2003, S. 835–840, hier S. 836.

Société des Concerts. Die Karriere Farrencs, die so ganz anders ausgerichtet war als die anderer französischer Komponisten und Virtuosen (und *Virtuosinnen!*) muss vor diesem Hintergrund gesehen werden; ihre Besonderheit liegt keineswegs allein in der Tatsache, dass sich eine Frau zu einer kompositorischen Laufbahn entschlossen hatte. Der Physiognomie der Künstlerin und ihres Werkes wird mithin durch den im Titel des Symposions angesprochenen Aspekt der Klassik-Rezeption in Frankreich eher Rechnung getragen, als dies der Fall wäre bei einer Konzentration allein auf Gender-Aspekte, mit der man Gefahr liefe, Farrenc erneut auf den ‚Sonderfall der komponierenden Frau‘ zu reduzieren.

Die hier vorgenommene Schwerpunktsetzung und vor allem die auf ihrer Basis in den einzelnen Beiträgen präsentierten Ergebnisse beanspruchen für das Schaffen Farrencs einen Platz unter den zentralen musikgeschichtlichen Ereignissen, deren Untersuchung auch unabhängig von dem Aspekt der Gender-Rolle weit reichende Aufschlüsse für die Forschung verspricht. So wird die Komponistin in der ersten Sektion der hier präsentierten Beiträge in den Kontext der Musikkultur ihrer Zeit gestellt. Katharine Ellis untersucht das symphonische Repertoire der *Société des Concerts*, Ursula Kramer bezieht Farrencs Bläserkammermusik auf den institutionellen und gattungsgeschichtlichen Hintergrund, und Martin Loeser stellt dar, wie Louise Farrenc und ihr Ehemann Aristide durch die Förderung der Alten Musik gezielt einen Gegenpol zum modernen Musikleben ihres Pariser Umfelds setzten. Alle drei Beiträge streifen bereits die Frage nach der nationalen Zuordnung von Werken, aber vor allem von künstlerischen Wertvorstellungen, die schließlich von Sabine Giesbrecht explizit thematisiert wird: Sie kontrastiert die in der französischen Öffentlichkeit herrschende universalistische Sicht Beethovens mit den nationalistischen und anti-französischen Tendenzen der Beethoven-Rezeption im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Das deutsch-französische Verhältnis spielt auch in den beiden letzten beiden Beiträgen der Sektion eine Rolle: Damien Ehrhardt stellt Erkenntnisse zur Rezeption der Werke Robert Schumanns in Frankreich vor, und Beatrix Borchard befasst sich mit den Parisreisen Clara Wiecks/Schumanns, wodurch nicht nur das Pariser Musikleben aus ‚fremder‘ – deutscher – Sicht erkennbar wird, sondern sich zugleich ein Anlass bietet, die Laufbahnen von Clara Wieck/Schumann und Louise Farrenc zu vergleichen, die beide als Komponistinnen und Pianistinnen in einer als Künstlergemeinschaft aufgefassten Ehe lebten.

Dass sich die zweite Sektion der Beiträge analytischen Aspekten widmet, zielt auf das Anliegen der VeranstalterInnen, Musik von Komponistinnen in erster Linie als Musik zu betrachten. Denn sie ausschließlich auf den Kontext der zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse zu beziehen, hieße, sie zum Symptom für die Benachteiligung der Frauen zu stilisieren und sie damit im Grunde zu marginalisieren. Wie sehr mit einem solchen Ansatz gerade den Werken Louise Farrencs Unrecht getan würde, zeigte sich im Symposion in aller Deutlichkeit, indem die Analysen die ästhetische Komplexität ihrer Werke erkennbar werden ließen und weit reichende Fragen – insbesondere zur Sonatanalyse und zur Gattungsästhetik – aufwarfen. Christin Heitmann untersucht die Klavierwerke unter gattungs- und sozialgeschicht-

lichen Aspekten, Florence Launay gibt einen Überblick über die bisher kaum bekannten Vokalwerke, und Katrin Eich macht auf satzstrukturelle Aspekte in den Klaviertrios aufmerksam. Besonderes Augenmerk galt außerdem dem ersten Satz der 3. Symphonie, der das Thema einer Arbeitssitzung war. In den Impulsreferaten von Christin Heitmann und Signe Rotter wird die Bedeutung der Eröffnung des Kopfsatzes für dessen gesamten Formprozess im Hinblick auf Harmonik und Motivik beleuchtet, während Peter Schleuning den Aufbau der Durchführung, oder, um mit Farrencs Kompositionslehrer Reicha zu sprechen, der *intrigue* des Kopfsatzes im Hinblick auf verschiedene Aspekte erläutert.⁸

Gerade durch den hier vorgeschlagenen ‚selbstverständlichen‘ Umgang mit dem Werk der Komponistin kommt es indessen zu Infragestellungen traditioneller musikwissenschaftlicher Themen und Methoden. So bot die zum Zeitpunkt des Symposions erst wenige Monate zurückliegende Vollendung der *Kritischen Werkausgabe Louise Farrenc*⁹ Anlass zu einem Rundgespräch über Editionen, das sich auf die Frage zuspitzte, wie sinnvoll es ist, von spezifischen Editionsproblemen bei Werken von Komponistinnen zu sprechen. Wie aus Freia Hoffmanns Beitrag hervorgeht, können diese etwa darin bestehen, angesichts der bisherigen Vernachlässigung von Komponistinnen eine Balance zwischen wissenschaftlichem Anspruch und praktischer Nutzbarkeit der Edition zu finden, was insbesondere für die Frage der Werkauswahl Konsequenzen hat. Dass durch die Berücksichtigung geschlechtsspezifischer Arbeitsbedingungen tatsächlich andere Probleme bei heutigen Werkeditionen ins Spiel kommen, zeigt Thomas Synofzik am Beispiel der Zusammenarbeit von Clara und Robert Schumann. Deren Gemeinschaftswerk *Liebesfrühling* birgt für den Herausgeber erhebliche Schwierigkeiten, da bei den Beiträgen Clara Schumanns keine Autorisierung der Erstausgabe stattgefunden hat. Die Frage nach der Autorisierung – die sich bei einer Komponistin, die nur wenig Gelegenheit für Publikationen und Aufführungen hatte, in besonderem Maße stellt – wirft auch Annegret Huber am Beispiel von Fanny Mendelssohn/Hensel auf. Wie eng verbunden wiederum Editionsfragen mit dem Problem der Kanonbildung sind, arbeitet Matthias Wiegandt am Beispiel von Louise Farrenc heraus, während Thomas Synofzik die wissenschaftlich-editorische Lebensleistung von Louise Farrenc selbst untersucht: den *Trésor des pianistes*, dem eine hohe Bedeutung für die Rezeption und Kanonisierung Alter Musik in Frankreich zukommt.

Louise Farrenc in ihrer Bedeutung als Komponistin zu betrachten bedeutet also nicht, dass Gender-Aspekte als weniger wichtig eingeschätzt werden, vielmehr offenbart sich deren Bedeutung um so mehr, wenn sich diese im Kontext von Themen wie Kompositions- und Gattungsgeschichte, Repertoire- und Kanonfragen oder Editionsproblemen als zentral erweisen. Im Grunde müsste der Spieß ja umgedreht

⁸ Das im Symposium vorgetragene vierte Impulsreferat von Grigorij Pantijelew wird in diesem Band nicht publiziert.

⁹ Als Bd. IV erschien im Jahre 2005 das Werkverzeichnis: *Louise Farrenc. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Christin Heitmann, Wilhelmshaven 2005.

werden, ist es doch die Fixierung auf das biologische Geschlecht, die bislang dafür sorgte, dass das Schaffen von Komponistinnen in der Disziplin Musikwissenschaft nicht die Aufmerksamkeit erfuhr, die ihm nach Maßgabe ihrer musikhistorischen Bedeutung zukommt. Solange die Reduzierung von Frauen auf eine Rolle den Blick auf ihre Leistungen verstellt, bleibt es auf längere Sicht Aufgabe von Institutionen wie der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung oder des Sophie Drinker Instituts für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung Bremen – den beiden Veranstalterinnen des Symposions –, sich für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Komponistinnen einzusetzen.

Gedankt sei an dieser Stelle allen Institutionen, die das Symposium unterstützt haben: der Mariann Steegmann Foundation, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, maecenia – Frankfurter Stiftung für Frauen in Wissenschaft und Kunst, dem Institut Français de Brême, der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und der Firma Jacques' Weindepot Bremen/Delmenhorst.

Das von Freia Hoffmann, Beate Angelika Kraus, Peter Schleuning und den Herausgeberinnen konzipierte Symposium wurde durch freie Referate ergänzt, in denen Arbeitsprojekte zu musikwissenschaftlichen Gender studies vorgestellt wurden; ein Programmpunkt, der traditionell zu den Tagungen der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zählt. Diese Beiträge sind indessen thematisch so weit vom Thema des hier vorgelegten Bandes entfernt, dass sie separat in der *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* (www.fzmw.de) publiziert werden.

Hannover und Köln, im August 2005

Rebecca Grotjahn

Christin Heitmann

Louise Farrenc und die Musikkultur ihrer Zeit

Beate Angelika Kraus

Eine Frauenkarriere in Beethovens Heiligtum? Louise Farrenc im Paris des 19. Jahrhunderts

Eine wesentliche Rolle im kulturellen Gedächtnis spielen nicht nur herausgehobene Erinnerungsorte, die nicht immer zugleich reale Orte sein müssen, auch Künstler-Jubiläen werden regelmäßig als Bezugspunkte kollektiver Identitätsbestimmung gefeiert. Schon deshalb ist es angemessen, nach dem *Bicentenaire* des am 11. Dezember 1803 geborenen Hector Berlioz den 200. Geburtstag von Louise Farrenc am 31. Mai 2004 mit einem internationalen Symposium zu würdigen. Doch es gibt weit mehr Gründe für eine Beschäftigung mit dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit der Musikgeschichte: Die Werkausgabe Louise Farrenc sowie das Werkverzeichnis¹ liegen jetzt vor, und es ist damit die Grundlage vorhanden, diese Musik nicht nur in weiteren Kreisen zum Klingen zu bringen, sondern auch, sie zu analysieren und in den musikhistorischen Kontext einzuordnen. Dabei geht es um mehr als um Louise Farrenc allein: Notwendig ist die Beschäftigung mit Musik und Musikleben im Frankreich des 19. Jahrhunderts, dem deutsch-französischen Kulturtransfer und der Frage, wie in dieser Zeit überhaupt eine musikalische Karriere gelingen konnte. Dabei steht Louise Farrenc nicht isoliert, auch ihr berühmterer Altersgenosse Berlioz hatte Mühe, in der Zeit nach Beethoven den eigenen Weg zu finden. Im Vergleich der Situationen werden sich unweigerlich Fragen stellen, die unsere Methoden der Werkanalyse und die Sprache der Musikgeschichtsschreibung betreffen. Dieser einleitende Beitrag kann nur wenige Aspekte ansprechen, die im Laufe des Symposiums und am Rande der Konzerte noch zu vertiefen sind. Es geht um Rahmenbedingungen im Paris des 19. Jahrhunderts, Chancen und Strategien im Musikberuf, Künstlerbiographie und Künstlerbild sowie deren Folgen für musikwissenschaftliche Fragestellungen.

1. Rahmenbedingungen in Paris

Im Geburtsjahr von Jeanne-Louise Dumont, der späteren Madame Farrenc, 1804, machte sich der Konsul Napoléon Bonaparte zum erblichen Kaiser. Jean-François Le Sueur, der maßgeblich musikalisch bei den Krönungsfeierlichkeiten in der Kathedrale Notre-Dame mitwirken sollte, wurde als Nachfolger Giovanni Paisiellos

¹ *Louise Farrenc, Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, hrsg. von Freia Hoffmann in Zusammenarbeit mit Christin Heitmann und Katharina Herwig, 15 Bände, Wilhelmshaven 1998–2005; Bd. IV: *Louise Farrenc, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von Christin Heitmann, Wilhelmshaven 2005.

zum *Directeur de la musique de la Chapelle impériale* ernannt. Es war auch das Jahr der *Eroica* und der *Waldsteinsonate*; Beethoven befasste sich mit Opernplänen zu *Leonore* bzw. *Fidelio* und mit dem französischen Vorbild von Pierre Gaveaux und Jean-Nicolas Bouilly. Noch am 6. August 1803 hatte Ferdinand Ries aus Wien an Nikolaus Simrock in Bonn berichtet, „Beethoven wird nun höchstens noch 1 1/2 Jahre hierbleiben. Er geht dann nach Paris, welches mir außerordentlich leid ist.“² Auch wenn Beethoven persönlich nie in Paris eintraf, so entwickelte sich die französische Hauptstadt zunehmend zum Magnet des europäischen Musiklebens, bot Künstlern vielfältige Arbeitsmöglichkeiten und Komponisten gute Chancen, ihre Werke gewinnbringend zu verlegen.

Neben einer wachsenden Zahl von Musiktheatern unterschiedlichster Ausrichtung besaß die Metropole als indirekte Folge der französischen Revolution eine Institution, um die sie von den Nachbarländern beneidet wurde: Das *Conservatoire*. Es wird als die erste staatliche Hochschule für Musik und Theater in einer Weise das Musikleben prägen, wie es wohl kaum ein zweites Mal geschehen ist. Das betraf nicht nur die pädagogische Leistung der Institution, die ganze Generationen von Musikern hervorbrachte, sondern auch ihre Breitenwirkung auf das Publikum. Schon ab 1807 sind Aufführungen von Symphonien Beethovens in den *Exercices des Élèves du Conservatoire* nachweisbar. Der Erfolg dieses Orchesters unter der Leitung des Geigers François-Joseph Habeneck führte 1828 zur Gründung eines festen Klangkörpers, der legendären *Société des Concerts du Conservatoire*. Dieses qualitativ höchsten Ansprüchen genügende Orchester widmete sich vorrangig der Beethoven-Interpretation. Es wurde zum Vorbild für viele weitere Orchestergründungen, bis hin zur großen Popularisierungskampagne des Dirigenten Jules-Etienne Padeloup und seiner *Société des Jeunes Artistes* (1853), aus der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die *Concerts Populaires de Musique Classique* (1861) hervorgehen sollten. Diese Konzerte, regelmäßig im fünftausend Zuschauer fassenden Hippodrom des 1852 erbauten *Cirque Napoléon* veranstaltet, erreichten bei geringen Eintrittspreisen wahrhaft Massen von Menschen mit Beethovens Musik.

So sehr die vom *Conservatoire* ausgehende Beethoven-Interpretation international bewundert wurde, so sehr führte sie zunehmend zu Verzerrungen in der Wahrnehmung der theoretisch verfügbaren Musik. Im Pariser *Conservatoire* galt Beethoven als „le dieu du temple“, zu dessen Verehrung brannte dort „le feu sacré [...] sur l’autel“, gehütet von Habeneck und den Musikern der *Société des Concerts*, die in Kritiken gar als „grandpontife et ses ministres“ bezeichnet wurden.³ In den 191 Konzerten der *Société des Concerts* während der zwanzig Jahre der Ära Habenecks (1828–1848) stand 183-mal mindestens ein Werk von Beethoven auf dem Programm. Bis 1870 wurden fast vierhundert Aufführungen allein von Symphonien

² Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Bd. 1, S. 176.

³ Vgl. z. B. *Le Ménestrel* 14 Nr. 8 (24.1.1847), [S. 3], oder *Revue et Gazette musicale de Paris (RGM)* 12 Nr. 17 (27.4.1845), S. 131.

des Bonner Meisters realisiert, denn auch die Nachfolger Habenecks blieben diesem ursprünglich eingeschlagenen Kurs treu. Gattungsgrenzen überschreitend, wurden zudem als symphonische Musik regelmäßig Beethovens Septett und Streichquartette in Tutti-Besetzung aufgeführt, wobei die Cellostimme, von Celli und Kontrabässen gespielt, dem französischen Klangideal und einer Betonung der tiefen Stimmen entgegenkam. Doch auch die Verbreitung der Streichquartette und generell von Kammermusik in Originalbesetzung ging indirekt vom *Conservatoire* aus, waren es doch zumeist Musiker der *Société des Concerts*, die als Gründungsmitglieder in den unterschiedlichsten Pariser Kammermusikgesellschaften mitwirkten. Stellvertretend für viele ihrer Kollegen seien hier nur die Geiger Baillot (Pierre-Marie-François de Sales) und Jean-Delphin Alard sowie die Cellisten Auguste-Joseph Franchomme und Pierre-Alexandre-François Chevillard genannt.⁴

Die Neugründung und Geschichte von Institutionen sowie die Kanonbildung im Repertoire gingen in Paris in einmaliger Weise Hand in Hand, wobei Beethoven und der französischen Rezeption seiner Werke zugleich Modellcharakter beigegeben wurde. An ein Ereignis sei als typisch für diese Situation und den Stellenwert Beethovens erinnert: Als im Jahre 1841 Anton Schindler nach Paris reiste, führte er das Beethoven-Porträt von Ferdinand Schimon mit sich und zeigte es den Mitgliedern der *Société des Concerts*: „tous se sont religieusement découverts devant la vénérable image“, so der Pressebericht⁵, als stünden sie vor einem Altar. Die Musiker fassten den Beschluss, nach dem Portrait eine Lithographie anfertigen und für jedes Mitglied der *Société des Concerts* einen Abzug herstellen zu lassen; anschließend sollte die steinerne Druckplatte zertrümmert werden. Selbst Jahrzehnte später stellte Gustave Bertrand 1870 in der Musikzeitschrift *Le Ménestrel* resignierend fest:

«Le public du Conservatoire se compose d'abonnés d'un goût ultra-classique qui n'ont pas adopté d'emblée Schumann et Mendelssohn et qui accueillent toute œuvre nouvelle, à plus forte raison tout auteur nouveau avec une méfiance marquée.»

In der Tat hatte die Beethoven-Begeisterung zwei Seiten, die auch in der Musikpresse und bildnerischen Darstellungen ihren Niederschlag fanden: Enthusiasmus eines Elite-Publikums angesichts der Professionalität der Interpretation durch die *Société des Concerts du Conservatoire* einerseits und eine gewisse museale Erstarung und Ignoranz gegenüber anderen Komponisten andererseits.

Wer angesichts dieser Situation komponierte oder gar seine Werke von einem Pariser Orchester aufführen lassen wollte, musste irgendwie und unweigerlich neben Beethovens Werken einen Weg finden. Das war insbesondere dann erforder-

⁴ Für detaillierte Angaben zu Institutionen, Repertoire und Aufführungspraxis vgl. Beate Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001, und Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris*, Paris 1986.

⁵ *Le Ménestrel* 8 Nr. 13 (28.2.1841), [S. 3].

lich, wenn genau die musikalischen Gattungen gewählt wurden, in denen Beethovens Werke dominierten. Louise Farrencs drei Symphonien etwa, ausgerechnet aus den 1840er Jahren, waren davon direkt betroffen. Um bisher unbekannte symphonische Musik zur Aufführung zu bringen, bedurfte es eines von der Qualität der Komposition überzeugten brillanten und durchsetzungsfähigen Dirigenten, der – wie zunächst Habeneck im Falle Beethovens – neue Werke auch gegen Widerstände einstudieren ließ. Dirigenten waren im Paris des 19. Jahrhunderts in erster Linie Geiger wie Habeneck, Narcisse Girard und Théophile-Alexandre Tilmant. Als die *Société des Concerts* mit George Hainl 1863 erstmalig einen Cellisten an ihre Spitze wählte, war das eine Sensation mit entsprechender Resonanz sogar in der Karikatur. Der damalige Konkurrent Hector Berlioz war natürlich bei der Wahl indiskutabel, konnte er doch nur Gitarre spielen. Im Gegensatz zu späteren Zeiten konnte ein Pianist nicht Dirigent werden, eine Louise Farrenc als Pianistin wäre also aus mehreren Gründen als völlig ungeeignet angesehen worden, auch nur in einer internen Durchspielprobe eine ihrer Symphonien den Musikern nahe zu bringen. Unter diesem Aspekt, aber auch angesichts der institutionellen Voraussetzungen der Zeit, ist die ungewöhnliche Leistung von Farrenc zu sehen.

Konzerte im 19. Jahrhundert dauerten deutlich länger und hatten eine andere Programmstruktur als heute üblich; insbesondere bei den Konzerten der *Société des Concerts* blieb eigentlich kaum Raum für neue mehrsätzigere Werke. In der Regel umschloss ein symphonischer Rahmen eine variable Folge von Instrumental- oder Gesangseinlagen, so dass einzelne Künstler Gelegenheit erhielten, sich solistisch zu präsentieren. Das *Conservatoire* konnte es sich leisten, mit solchen ‚gemischten‘ Programmen eine Vielzahl von Musikern für ein Konzert zu engagieren – ein Verfahren, das sich heute aus Kostengründen verbietet. Es war gewiss eine Sensation, dass an jenem 22. April 1849 den ersten Platz im Programm Louise Farrenc mit ihrer 3. Symphonie op. 36 besetzte; und Henri Blanchard begann seine Kritik dieses Konzerts sogleich mit dem Hinweis auf diese Ausnahme:

«Par une exception à ses habitudes consacrées, le programme du 8e concert du *Conservatoire* annonçait une symphonie nouvelle de Mme Farrenc [...]»⁶

Der Kritiker von *La France musicale* sah in dieser Geste des Orchesters eine Ermunterung auch für andere Künstler, die bisher voller Ungeduld auf eine Aufführungschance warteten:

«Commençons par remercier la *Société des Concerts* de nous avoir fait entendre, dans cette séance, une œuvre nouvelle, une symphonie de Mme Farrenc, savante musicienne, dont les compositions instrumentales sont justement estimées des amateurs sérieux. C'est là plus qu'une faveur, c'est

⁶ RGM 16 Nr. 17 (29.4.1849), S. 131–132.

un engagement d'encourager l'année prochaine tant d'autres artistes qui attendent impatiemment leur tour.»⁷

Wie die Kritiken berichten, herrschte im Saal andächtige Stille, als das neue Werk erstmals erklang, und auf jeden Satz wurde mit heftigem Beifall reagiert, so dass man der Komponistin nur zu „la joie de son triomphe“ gratulieren konnte. Auf diese Uraufführung der Symphonie von Louise Farrenc folgten die beliebtesten Teile aus Beethovens *Die Ruinen von Athen* op. 113, die im Pariser *Conservatoire* ab 1844 regelmäßig zwei- bis dreimal jährlich aufgeführt wurden, meist angekündigt als *Fragments des Ruines d'Athènes*. Hier dominierten theatralischer Gestus, orientalisches Kolorit und mitreißender Schwung; die *Marcia alla turca* und den *Chor der Derwische* kannte in Paris jedermann. Einen Ehrenplatz erhielt anschließend der gefeierte Sänger Charles-Amable Bataille mit seinem Vortrag einer Mozart-Arie.⁸

Am Ende des Konzerts stand die 5. Symphonie op. 67 als das in Paris am häufigsten gespielte Werk Beethovens (sie erlebte vierzig Aufführungen allein im *Conservatoire* zwischen 1828 und 1848!). Die Fünfte wurde dabei ganz anders begriffen, als es die im deutschsprachigen Raum mit dem Begriff ‚Schicksalssymphonie‘ verbundene Rezeption der c-Moll-Symphonie nahe legen würde: Sie galt vielmehr als revolutionär verstandene feierliche Siegeshymne und wurde ganz von ihrem Ende her interpretiert. Das Publikum erwartete jeweils mit Ungeduld die C-Dur-Fanfare zu Beginn des Finalsatzes, der als kolossaler Triumphmarsch stets tosenden Applaus erntete. Damit war das Werk der ideale Höhepunkt am Ende eines langen Konzerts. Die beliebten Nummern im Zwischenteil sowie das Beethoven-Finale waren eigentlich dazu geeignet, die eingangs uraufgeführte Symphonie von Louise Farrenc in den Schatten zu stellen.

Das *Bicentenaire* Farrenc gab den Anlass, dieses historische Konzertprogramm der *Société des Concerts* in Bremen noch einmal zu wiederholen. Damit war erstmalig die Gelegenheit gegeben, eine Kulturform zu erleben, die seinerzeit ganze Generationen von Musikern nachhaltig prägte. Natürlich bleibt die unmittelbare Konfrontation von Louise Farrencs 3. Symphonie mit Werken Beethovens auch heute ein Wagnis: Da Louise Farrenc in diesem Kontext bestehen konnte und dieses von der zeitgenössischen Kritik sogar lobend erwähnt wurde, sollte das ein weiterer Grund sein, ihre Werke mit mehr Selbstverständlichkeit in unser Konzertrepertoire aufzunehmen.

⁷ *La Musique. Gazette de la France musicale* 17 (29.4.1849), S. 130–131.

⁸ Ch.-A. Bataille (1822–1872) hatte am Pariser *Conservatoire* mit Bravour sein Studium beendet und war anschließend sogleich an die *Opéra-Comique* engagiert worden. Später verkörperte er als Sänger am *Théâtre-Lyrique* alle großen Bass-Partien und gab sein Können am *Conservatoire* an die nächste Generation weiter.

2. Chancen und Strategien im Musikberuf

Wer um das Jahr 1804 geboren wurde, wuchs gleichsam mit dem aufkommenden und sich festigenden Beethoven-Kult auf. Das galt nicht nur für Louise Farrenc und Hector Berlioz, sondern auch für die später geborenen Komponisten. Im Normalfall wurde ein Studium am *Conservatoire* angestrebt. Dieses war insofern eine vergleichsweise fortschrittliche Institution, als es selbstverständlich auch Mädchen und Frauen aufnahm. Als Frau konnte man in Paris nicht nur die traditionellen ‚Damenfächer‘ Klavier und Gesang, sondern auch einige musiktheoretische Fächer studieren. Das dem *Conservatoire* angegliederte Internat war offen für begabte Mädchen im Alter zwischen vierzehn und zwanzig Jahren, während junge Männer erst nach dem Stimmbruch dort wohnen durften.⁹ Die Zahlen sind überraschend: Man findet von Anfang an zwei Drittel Männer und ein Drittel Frauen unter den Studierenden, wobei der Frauenanteil im Laufe des 19. Jahrhunderts noch zunahm.¹⁰ Bei der Vergabe der begehrten Preise des *Conservatoire* waren Frauen überproportional vertreten; etwa in Harmonielehre gab es immer wieder deutlich mehr Preisträgerinnen als Preisträger. Auch Victorine Farrenc, die 1826 geborene Tochter von Louise und Aristide Farrenc, schloss ihr Studium als Pianistin mit achtzehn Jahren mit einem *Premier Prix* ab. Als im deutschen Sprachraum erst 1843 am neu gegründeten Leipziger Konservatorium ein Klavier-Studium für Frauen möglich wird,¹¹ sind in Paris längst mehr als zweihundert Schülerinnen des *Conservatoire* nachweisbar.¹² Neben so bekannten Namen wie Marmontel standen auch Mlle Letourneur, Mme Coche, Mlle Michu, Mme Farrenc und Mme Massart auf der Professorenliste. Madame Montgeroult unterrichtete sogar eine Männerklasse.

In Frankreich sind Frauenkarrieren möglich, die es woanders so nicht geben konnte: Thérèse Wartel, geb. Adrien, Jahrgang 1814 und somit zehn Jahre jünger als Louise Farrenc, erhielt z. B. ihre pianistische Ausbildung am Pariser *Conservatoire*, dem sie auch später als Professorin (1831–1838) verbunden blieb. Sie gilt als die erste Frau, die 1838 in einem Konzert der renommierten *Société des Concerts* auftrat. Einige Jahre später, 1844, fand dort die Aufführung des Kopfsatzes von Beethovens 3. Klavierkonzert op. 37 mit Louise Mattmann als Solistin ein großes Echo.¹³ Diese positiven Bei-

⁹ Vgl. Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, darin: Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre, Paris 1900, S. 292–293.

¹⁰ Vgl. Pierre, *Conservatoire*, S. 873.

¹¹ Bis 1850 sollen etwa zwanzig Pianistinnen aus Deutschland, Russland, den Niederlanden, Dänemark, England und Irland von dieser neuen Möglichkeit Gebrauch gemacht haben. Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main und Leipzig 1991, S. 260–261.

¹² Vgl. Pierre, *Conservatoire*, S. 584 und S. 589.

¹³ Louise Mattmann (1826–1861) spielte nicht nur Beethovens Klavierkonzerte, sondern trat regelmäßig als Pianistin verschiedener Kammermusik-Ensembles auf. Vgl. auch Katharine Ellis, *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, in:

spiele dürfen jedoch nicht darüber hinweg täuschen, dass Frauen am *Conservatoire* keineswegs alle Studiengänge belegen durften, trotz ihrer vergleichsweise beachtlichen Zahl also eine Randgruppe bleiben mussten. Das Spiel eines Orchesterinstruments kam für sie kaum in Betracht, Chor- und Orchesterleitung oder das Studium der Komposition waren nicht möglich. Frauen konnten folglich auch keinesfalls den begehrten *Prix de Rome* gewinnen, der für eine Weile Freiheit und Sicherheit bedeutete, die Horizonterweiterung durch einen Auslandsaufenthalt eingeschlossen – wer ihn erhielt, durfte in der Regel damit rechnen, in einem Musikberuf seinen Unterhalt bestreiten zu können. Hector Berlioz gewann die begehrte Auszeichnung 1830, ließ in Frankreich alles hinter sich und reiste nach Italien. Louise Farrenc blieb und arbeitete ständig in Paris, abgesehen von ihrer Konzertreise nach England im Jahr 1832. Die Begabtenförderung des *Conservatoire* blieb noch lange auf männliche Musiker beschränkt.

Es mag in diesem Kontext von Bedeutung sein, dass Louise Farrenc, die nach ihrer Berufung auf eine Klavier-Professur des *Conservatoire* 1842 in die Geschichte eingehen sollte als die erste Frau, die in Europa über drei Jahrzehnte eine volle Instrumentalprofessur inne hatte, gerade nicht an dieser Institution studiert hatte, sondern ihre Ausbildung privat erhielt. Möglicherweise liegt hierin ein Grund, warum sie ihren ganz eigenen Weg finden konnte, der sie auch von ihren männlichen Zeitgenossen unterscheidet. Wir kennen von ihr vergleichsweise wenige Vokalwerke und keine Kantate (die Gattung, die man am *Conservatoire* mit Blick auf den *Prix de Rome* beherrschen musste). Auch ein schöpferisches Interesse für das Musiktheater ist nicht ausgeprägt bei dieser Frau, die eben nicht mit ihren männlichen Zeitgenossen konkurrieren durfte und es auch nicht versuchte, sondern unabhängig vom Curriculum des *Conservatoire* arbeitete.

Sie hatte das Glück, von familiärer Seite gefördert zu werden, erhielt Unterricht bei Ignaz Moscheles und Johann Nepomuk Hummel. Letzterer galt in den für Farrenc entscheidenden Jahren in Paris als der Inbegriff pianistischen Könnens, wie auch die Wahl der Wettbewerbstücke, der *Morceaux de Concours*, des *Conservatoire* beweist. Noch der junge César Franck durfte sich 1839 nach gewonnenem 1. Preis als Pianist in einem Konzert der *Société des Concerts* präsentieren – natürlich mit einer Komposition von Hummel.

Auch der zweite wichtige Lehrer Farrencs, Antoine Reicha, wie er in Paris genannt wurde, konnte als beste Adresse für Kompositionsunterricht gelten – und den genoss Louise Farrenc bereits mit fünfzehn Jahren, aber auch noch später als Ehefrau des Flötisten und Musikverlegers Aristide Farrenc. Bedürfte es eines Beweises für Reichas Bedeutung, so sei nur daran erinnert, dass der Beethoven-Schüler und so wichtige Klavierpädagogin Carl Czerny auf die Publikation einer eigenen Kompositionslehre verzichtete und es stattdessen vorzog, Anton Reichas *Cours de composition* als *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* in deutscher Überset-

zung herauszugeben. Louise Farrenc hatte wahrhaft die notwendigen Voraussetzungen, um mit einer gewissen Selbstverständlichkeit Musik und Komposition zu ihrem Beruf zu machen.

Der berufliche Weg von Thérèse Wartel, gleichfalls Klavierpädagogin am *Conservatoire*, heute leider allenfalls noch durch ihre Interpretationsanleitung der Klavierwerke Beethovens¹⁴ bekannt, ist in diesem Kontext von Interesse, weil diese im Pariser Musikleben herausragende Persönlichkeit privat etwas mit Louise Farrenc verbindet: Verheiratet mit dem ausgezeichneten Sänger Pierre François Wartel (1806–1882), der als Tenor der *Opéra* große Erfolge feierte und als einer der besten Gesanglehrer seiner Zeit galt, präsentierte sich Thérèse Wartel keineswegs nur als Begleiterin ihres Ehemannes, sondern als gleichberechtigte und unabhängige Künstlerin. Auch Louise Farrenc führte eine Künstler-Ehe im Musikermilieu und wurde von ihrem Ehemann unterstützt, hatte also das Glück, dass ihre private Situation dem Selbstverständnis als professionelle Pianistin und Komponistin nicht im Wege stand. Inwieweit ein solches familiäres Umfeld unter Pariser Bedingungen als notwendige Voraussetzung für eine Musikerinnenkarriere anzusehen ist, wäre zu klären, auf jeden Fall dürfte es die professionelle Situation der Frau erheblich vereinfacht haben.

In diesem Zusammenhang ist die Wortwahl innerhalb der Nachrufe von Interesse, die in der französischen Musikpresse 1875 anlässlich des Todes von Louise Farrenc erschienen sind. *Le Ménestrel* würdigte Farrenc als Künstlerin von hohem Wert und nannte (in dieser Reihenfolge) ihre Verdienste als ‚Professor‘ am *Conservatoire*, als ‚Klavirtuosin‘ und als ‚Komponist‘, um am Ende festzustellen, ihre wichtigste Aufgabe habe sie in Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann Aristide Farrenc durch die Herausgabe des *Trésor des pianistes* erfüllt.¹⁵ Die *Revue et Gazette musicale de Paris* vertrat die Position, dass Louise Farrenc vor allem als Komponist in der Musikgeschichte fortleben werde, da ihre Werke von schöpferischer Kraft und Kenntnis zeugten, wie sie in diesem Maße vor ihr niemals zu den Gaben einer Frau gehört hätten. Ausdrücklich betont wurde, dass Louise Farrenc ohne Angst

¹⁴ Thérèse Wartel, *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. van Beethoven*, Paris 1865.

¹⁵ *Le Ménestrel* 41 Nr. 42 (19.9.1875), S. 336: «Une femme artiste de grande valeur, Mme Louise Farrenc, professeur au Conservatoire, vient de mourir à Paris. Mme Farrenc n'était pas seulement une virtuose émérite, mais un compositeur doué d'une science musicale remarquable. Elle a composé plusieurs symphonies, parmi lesquelles on en compte une qui eut l'honneur de passer au répertoire de la *Société des Concerts*. Mais son principal titre à la reconnaissance des amis de la musique, c'est la belle publication du *Trésor des pianistes* qu'elle fit en collaboration avec feu son mari, Aristide Farrenc, l'oncle du compositeur de *la Statue*.» (Unberücksichtigt bleibt hier die Tatsache, dass Louise Farrenc die Arbeit am *Trésor des pianistes* nach dem Tod ihres Mannes allein fortgeführt hat!)

selbst die schwierigsten Gattungen in Angriff genommen hätte.¹⁶ In dieser durchweg positiven Würdigung schwingt die Bewunderung dafür mit, dass sie unverzagt ihren Weg gegangen ist, eine Karriere wagte, vor der sie sich als Frau eigentlich selbst hätte fürchten müssen.

3. Künstlerbiographie und Künstlerbild

Beethoven muss in den für Farrenc entscheidenden Jahren gleichsam als der ‚Haus-Heilige‘ des *Conservatoire* und der *Société des Concerts* bzw. des Pariser symphonischen Konzertbetriebs gelten. Nur selten gibt es Heilige ohne Heiligenlegenden, die auch den Bereich der Biographik erfassen. So mancher männliche Kollege von Louise Farrenc machte sich diese Erkenntnis zur Strategie. Der gleichaltrige Hector Berlioz inszenierte sein eigenes Leben wie einen Künstlerroman, stellte auch private Dinge wie Liebesaffären in den Dienst des Werkes und umgekehrt. Das Sendungsbewusstsein des Künstlers stand im Vordergrund, später wird man ihn als große Persönlichkeit der Romantik feiern – auch wenn ihm im Bereich der Instrumentalmusik der Durchbruch als Komponist kaum gelungen war – zumindest nicht vor dem französischen Publikum des 19. Jahrhunderts, das ‚seinen Beethoven‘ bevorzugte.

Der 1811 geborene Franz Liszt, dessen Karriere ebenfalls in Paris maßgeblich geprägt wurde, erfand die Legende vom so genannten ‚Weihekuss‘, den er als Knabe von Beethoven empfangen haben wollte und der ihm die Legitimität verleihen sollte, dessen Erbe anzutreten. In Paris wirkte er als Klaviervirtuose und brillierte nicht zuletzt mit Klavierfassungen von Symphonien Beethovens.

Die Ausrichtung auf das Vorbild Beethoven bleibt in Frankreich – ähnlich wie in Deutschland – über Generationen nachweisbar. Im Falle des 1822 geborenen César Franck war es schon der Vater, der alles daran setzte, das Eintreten des hochbegabten Sohnes in die Welt der Komponisten entsprechend zu stilisieren: Es ist gewiss kein Zufall, wenn es sich bei Francks offiziellem Opus 1 (dem schon eine ganze Reihe von Kompositionen vorausgegangen waren) ausgerechnet um drei Klaviertrios handelte – wie im Falle von Beethovens Opus 1. Die Nachwelt tat ihr Übriges, Franck als den allein würdigen Nachfolger Beethovens zu begreifen, allen

¹⁶ RGM 42 Nr. 38 (19.9.1875), S. 301: «[...] Si, comme professeur, Mme Farrenc a laissé une trace qui ne s’effacera pas de sitôt, c’est bien plus encore à titre de compositeur qu’elle vivra dans l’histoire de la musique. Ses ouvrages témoignent d’une force et d’une richesse d’imagination en même temps que d’une science qui n’ont jamais été au même degré, avant elle, l’apanage d’une femme. Elle a abordé sans peur les genres les plus ardues et y a réussi. Ses trois symphonies, dont l’une a été exécutée par la Société des concerts du Conservatoire, ses sonates pour piano et violon ou violoncelle, ses trios, quatuors, quintettes, son sextuor, son nonetto, ses études pour le piano, sont des œuvres d’une incontestable valeur, où le mérite de la facture est aussi grand que le choix des idées est heureux.»

voran sein Schüler und Biograph Vincent d'Indy. Er zögerte nicht, Komponisten wie Mendelssohn, Spohr, Schubert und Schumann wie Kleinmeister zu behandeln; selbst von Brahms behauptete er, dieser sei nicht in der Lage gewesen, aus Beethovens Werken zu lernen und deren in die Zukunft weisende Dimension zu erkennen. César Franck hingegen wird stilisiert zum Retter der symphonischen Musik, zum einzigen wahren Erben Beethovens:

«Quant à la symphonique Allemagne, elle n'avait nullement profité des indications beethovéniennes; aucun auteur n'avait tenté de faire sien cet héritage laissé, comme le glaive légendaire des sagas septentrionales: au plus digne.»¹⁷

Wer die Symphonien von Louise Farrenc kennt, wird dieser Aussage gleich in mehrfacher Hinsicht widersprechen wollen, doch ist das von d'Indy verwendete Künstlerbild bereits so angelegt, dass eine gleichsam zum legendären Schwert greifende heldenhafte Komponistin hier keinen Platz hätte. Von Vincent d'Indy, dessen Buch 1906 durchaus bereits nationalistische Töne anklingen lässt, wird der Eindruck vermittelt, die europäische Orchestertradition wäre ausgestorben, hätte nicht Franck als der einzig würdige Komponist des 19. Jahrhunderts in Paris das symphonische Erbe Beethovens angetreten. Passend dazu entwirft er ein Franck-Portrait, das diesen – von kleiner Statur, mit ausgeprägter Stirn, kräftiger Nase und ungewöhnlich ausdrucksstarker Mundpartie – als eine auch physische Reinkarnation Beethovens erscheinen lässt.

Angesichts solcher Komponisten-Bilder, seien sie nun Selbstentwürfe oder zugeschrieben, stellt sich die Frage, wie in diesen Rahmen eine Komponistin wie z. B. Louise Farrenc passen würde. Immer wieder fällt auf, wie wenig wir im Grunde von ihr wissen. Offenkundig hat sie nicht an ihrem Image gearbeitet, weder Jünger um sich geschart noch künstlerische Entscheidungen für die Nachwelt konserviert oder gar die französische Instrumentalmusik retten wollen. Es passt zu diesem Befund, dass wir von ihr bis vor kurzer Zeit im Grunde nur ein Schwarzweiß-Portrait kannten.¹⁸ Es zeigt Louise Farrenc im Alter von vierzig Jahren im Kleid mit weißem Spitzenkragen, die Frisur streng gescheitelt mit Haarknoten und seitlichen Korkenzieher-Locken, den Blick dem Betrachter zugewandt. Nichts deutet darauf hin, dass hier eine kreative Persönlichkeit dargestellt ist, keinerlei Attribut weist sie gar als Pianistin oder Komponistin aus – von einer Künstlerpose kann schon gar nicht die Rede sein. Eignet sich eine komponierende Frau nicht für Künstlerbilder, gibt es nur solche Darstellungen männlicher Kollegen?

Das wohl bekannteste Portrait Beethovens, gemalt von Joseph Karl Stieler im Jahre 1820 zeigt den Komponisten, in der rechten Hand einen Stift, in der linken ein Notenmanuskript, dessen Beschriftung es als das *Credo* der *Missa solemnis* ausweist – ausgerechnet derjenigen Komposition, die Beethoven selbst als sein „größ-

¹⁷ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris 1906, S. 62.

¹⁸ Louise Farrenc, portraitiert von Jean-Joseph-Bonaventure Laurens 1845, Bleistiftzeichnung und Holzschnitt (siehe Abbildung im vorliegenden Band, S. 6).

tes Werk“ betrachtete. Stieler, dem dieses Portrait die Ernennung zum Mitglied der Akademie einbrachte, huldigte dem Geniekult des frühen 19. Jahrhunderts; er idealisiert Beethoven, zeigt ihn in äußerster Konzentration gleichsam in sich selbst hineinlauschend, als würde er das Gehörte oder Erdachte sogleich niederschreiben. Konversationshefte erlauben, die Situation der Portrait-Sitzungen zu rekonstruieren. Stieler bat: „Setzen Sie sich doch gefälligst als wenn Sie schreiben um die Stellung zu probieren.“¹⁹ Später stellte er die Frage: „Aus welchem Tone geht ihre *Meße* ich mögte bloß auf das Blat schreiben *Meße* aus D.“ Beethoven gab die konkrete Anweisung: „*Missa solennis* aus D.“²⁰ Somit spiegelt sich das Selbstverständnis des Künstlers als professioneller Komponist in der Ikonographie; bereits hier ist ein Zusammenwirken von Selbststilisierung und von den Zeitgenossen gewünschter Gestaltung nachweisbar – eine Entwicklung, die im Laufe des 19. Jahrhunderts noch zunehmen sollte.

In unserem Zusammenhang mag nicht nur die Frage erlaubt sein, ob Louise Farrenc in der Musikgeschichte mehr Interesse gefunden hätte, wenn ihr Zeitgenosse Eugène Delacroix nicht nur Chopin und Berlioz, sondern auch sie in entsprechender Weise portraitiert hätte. Es sei auch gefragt, ob wir uns überhaupt ein Komponistinnen-Portrait à la Delacroix vorstellen könnten – oder gar eine Frau, von der Muse gekrönt, vergleichbar dem Portrait, das Jean Auguste Dominique Ingres 1842 von Luigi Cherubini schuf (*Le Compositeur Cherubini et la Muse de la poésie lyrique*). Die Präsenz der Bilder sollte nicht unterschätzt werden: Im Falle von Berlioz existiert eine große Menge von Portraits, darunter solche von bedeutenden Malern wie Émile Signol und Jean Désirée Gustave Courbet; sie tragen wesentlich dazu bei, dass der Komponist als *héros romantique* bekannt ist.²¹

Im Falle von Louise Farrenc wird die Macht bzw. Ohnmacht der Bilder jetzt besonders erfahrbar: Das kürzlich aufgefundene Ölportrait²² verleiht der bisher buchstäblich farblosen Komponistin schlagartig eine neue, ungewohnte Art von Präsenz – nicht nur, weil sie den Betrachter nun als dunkelhaarige Frau aus ausdrucksstarken blauen Augen anblickt, sondern weil das Bild ihr allein schon durch seine Qualität ein vergleichsweise lebendiges Gesicht gibt. Dass Louise Farrenc auch bei diesem Portrait nicht als professionelle Musikerin ausgewiesen ist, fällt merkwürdigerweise weniger ins Gewicht, da sie in ihrer Ausstrahlung den Betrachter als Persönlichkeit unmittelbar in ihren Bann zieht. Auch die Portraits männlicher Komponisten deuten keinesfalls immer auf deren Beruf hin, doch kennen wir – nicht nur aus der Beethoven-Ikonographie – zahlreiche Komponistenbilder, die

¹⁹ Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Band 1, S. 260.

²⁰ Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Band 2, S. 50.

²¹ Vgl. Catherine Massip und Cécile Reynaud (Hrsg.), *Berlioz, la voix du romantisme*, Paris 2003 [Katalog, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Bibliothèque nationale de France vom 13. Oktober 2003 bis 18. Januar 2004].

²² Vgl. Einleitung und Abb. S. 3.

vermutlich als Komponistinnenbilder undenkbar wären und geeignet sind, das darin zum Ausdruck gebrachte Berufsbild zu reflektieren.

Bilder – auch literarische Bilder – werden leicht zum Ersatz für zuverlässige Informationen zur Biographie einer Persönlichkeit. Von Louise Farrenc wissen wir wenig, insbesondere über ihre Jugendjahre gibt es kaum Dokumente. Allerdings muss das keineswegs ein Grund sein, keine Geschichten zu erzählen. Im Falle Beethovens hat Frankreich unter Beweis gestellt, dass auf dem Wege der Rezeptionsgeschichte gerade die im Dunklen liegenden Lebensphasen mit Inhalt gefüllt werden, der Fantasie reichlich Raum bieten. Als ein Beispiel genannt sei nur das im Jahre 1841, also zeitgleich mit dem anfangs genannten Besuch Schindlers in Paris, erschienene illustrierte Büchlein der Romanschriftstellerin Eugénie Foa.²³ Das erste Kapitel, *Le pot de pommade*, beschreibt, wie der fünfjährige Beethoven auf einen Stuhl steigt, um sich im Spiegel über dem Kamin betrachten zu können. Erschrocken über sein wildes und mit der Bürste nicht zu bändigendes Haar, verwendet er schließlich fast den gesamten Inhalt des Pomadetopfes, um endlich ebenso schön zu sein wie die Brüder Karl und Johann. Außerdem ist die Rede von einem kleinen Mädchen, dem der kleine Beethoven imponieren will: Es ist Léonore, die Nichte des Kurfürsten. Sie scheint das kleine Genie nicht zu mögen, zumal Beethoven durchaus Prügel auszuteilen versteht. Eugénie Foa zeichnet unter Verwendung bekannter Namen und Orte ein rein fiktives Beethovenbild, und zwar ausgerechnet über eine Epoche seines Lebens, über die ohnehin kaum Zeugnisse vorliegen.

Vielleicht ist hier die Frage erlaubt, warum diese ungewöhnliche Frau, Louise Farrenc, nicht Gegenstand der Biographen und Literaten geworden ist. Sie stammte aus der traditionsreichen Künstlerfamilie Dumont, der Vater und der ältere Bruder waren erfolgreiche Bildhauer. Die kleine Louise verbrachte ihre Kindheit in der Künstlersiedlung auf dem Gelände der Sorbonne, nachdem infolge von Napoleons ehrgeizigen Plänen die rund dreißig Künstlerfamilien ihre traditionellen Quartiere im Louvre hatten verlassen müssen. In ihrem Umfeld gab es gewiss anregendere Dinge als erfundene Pomadetöpfe – eigentlich eine ideale Voraussetzung für eine literarische Umsetzung. Indessen ist nicht bekannt, dass bei Louise Farrenc jemals eine Verbindung zwischen Künstlerbiographie und Werk hergestellt wurde – ganz anders als bei Beethoven oder Berlioz. Ein Versuch, das Ende ihrer kompositorischen Tätigkeit mit der tödlichen Erkrankung ihrer Tochter Victorine in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen, erwies sich als fragwürdig. Und doch hätte ein Ereignis wie der frühe Tod der hochbegabten Victorine Farrenc durchaus im 19. Jahrhundert Interesse finden können. Die Sorgen von Beethoven um seinen Neffen Karl bis hin zu dessen Selbstmordversuch erscheinen schließlich in jeder Beethoven-Biographie und werden selbstverständlich mit dem Schaffensprozess in Verbindung gebracht.

²³ Eugénie Foa, *Ludwig van Beethoven, ou le petit maître de chapelle*, Paris 1841. (Vgl. auch Beate Angelika Kraus, *L'Homme et l'œuvre? Der französische Beethoven*, in: *Bonner Beethoven-Studien*, Band 4, S. 71–89.)

4. Folgen für musikwissenschaftliche Fragestellungen

Dies alles gibt Anlass, auch über die Geschichte unseres Faches nachzudenken: Lange war die Musikwissenschaft darauf ausgerichtet, *l'homme et l'œuvre* zu untersuchen. Wollte man die Maßstäbe der ‚klassischen‘ Beethoven-Biographik anlegen, etwa bei Louise Farrenc eine heroische Epoche festmachen, wäre man schnell am Ende. Musik nicht Personen- oder gar Meisterwerk-zentriert zu betrachten, ist eine noch relativ junge Tendenz. Bezogen auf Frankreich wurde in den 1980er Jahren damit begonnen, das Musikleben, *la vie musicale*, in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken und zu erforschen. Ein Meilenstein war gewiss der 1983 von François Lesure bzw. der Bibliothèque Nationale herausgegebene Sammelband über das Musikleben in Paris während der Saison 1830–1831. Diese umfassende Bestandsaufnahme über den Zeitraum eines einzigen Jahres füllte mehr als vierhundert großformatige Seiten und ließ ahnen, welche Vielfalt die französische Metropole tatsächlich zu bieten hatte.²⁴ Dass ganze Dissertationen nicht primär der Musik eines Komponisten sondern rezeptionsgeschichtlichen Fragen, einzelnen Institutionen des Musiklebens oder gar einer einzigen Pariser Musikzeitschrift²⁵ gewidmet sein können, ist eine noch relativ junge Entwicklung. Sie wurde unterstützt durch den Umstand, dass ein Umdenken auch in Nachbardisziplinen wie der Literatur- und Geschichtswissenschaft eingesetzt hatte und gleichzeitig internationale Großprojekte die Bedeutung der erstmalig systematisch erschlossenen Quellen bestätigten. Gemessen an der Tradition der Musikforschung ist es wahrhaft nicht lange her, dass in den Jahren 1988, 1991 und 1999 die ersten drei französischen Musikzeitschriften im Rahmen des *Répertoire International de la Presse Musicale* erschienen sind.²⁶

Auf diese Weise wird so manches zu Tage gefördert, was bislang außerhalb unseres Blickwinkels lag und bisherige Bilder in Frage stellt. Da man nicht auf Dauer generell alles berücksichtigen kann, kommen wir nicht umhin, neue Kriterien für unser begründetes Forschungsinteresse zu definieren. Dieses Symposium hat auch das Ziel, vorläufig Bilanz zu ziehen und neue Fragen zu formulieren. Dass wir es am Beispiel Louise Farrencs mit einer vielfältig im Pariser Musikleben wirkenden Frau zu tun haben (ihr Einsatz auch für den *Trésor des pianistes* soll hier nicht unerwähnt bleiben), macht ihren Fall besonders spannend. Bis heute haben wir eigentlich kein Farrenc-Bild, und auch ihre Kompositionen ergeben kaum eine ho-

²⁴ François Lesure (Hrsg.), *La musique à Paris en 1830–1831*, enquête réalisée par Marie-Noëlle Colette, Joël-Marie Fauquet, Adélaïde de Place, Anne Randier et Nicole Wild sous la direction de François Lesure, Paris 1983.

²⁵ Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880*, Cambridge, 1995.

²⁶ Diana Snigurowicz und Diane Cloutier, *L'Art musical. 1860–1870; 1872–1894 (Répertoire International de la Presse Musicale)*, 5 Bände, Ann Arbor 1988. Diane Cloutier, *Revue musicale. 1827–1835 (R.I.P.M.)*, 2 Bände, Ann Arbor 1991. Doris Pyee-Cohen und Diane Cloutier, *La Gazette musicale de Paris. 1834–1835. La Revue et Gazette musicale de Paris 1835–1880 (R.I.P.M.)*, 13 Bände, Baltimore 1999.

mogene Entwicklung. Das kann ein Vorteil sein, müssen wir doch nicht den Ballast der Rezeptionsgeschichte mitschleppen oder gar erst das Werk freilegen, das – wie es Debussy mit spitzer Feder von Beethovens 9. Symphonie schrieb – vom Nebel der Worte umhüllt ist:

«On a entouré la symphonie avec chœurs d'un brouillard de mots et d'épithètes considérables. C'est, avec le célèbre «sourire de la Joconde» qu'une curieuse obstination étiqueta à jamais «mystérieux», le chef-d'œuvre qui a entendu le plus de bêtises. On peut s'étonner qu'il ne soit pas resté enseveli sous l'amas de prose qu'il suscita.»²⁷

Die Symphonien Louise Farrencs sind in keiner Weise von der Rezeptionsgeschichte verhüllt, sie könnten folglich heute unvoreingenommen betrachtet werden. Dennoch birgt auch dieser anscheinend unvoreingenommene Ansatz immer eine Gefahr in sich, wenn wir uns so sehr an die Künstlerbilder des 19. Jahrhunderts gewöhnt haben, dass wir ihre Existenz bereits als Qualitätsgarantie nehmen. Dann kann leicht der Eindruck entstehen, dass eine Komponistin, von der wir uns nur so ein mageres Bild machen können, von deren Seelenqualen und Ringen um das Werk wir nichts wissen, deren Symphonien nicht zu Lebzeiten gedruckt worden sind, eben doch nur eine Kleinmeisterin sein könnte. Und so kommt die Farrenc-Forschung (wie generell die an Komponistinnen interessierte Musikwissenschaft) wohl auch nicht umhin, gegen dieses latente Vorurteil anzuschreiben.

Beethoven-Autographen erzielen seit einiger Zeit bei Auktionen Höchstpreise, obwohl ihre zukünftigen Besitzer häufig kaum in der Lage sind, das Geschriebene zu entziffern. Es ist wohl gerade Beethovens außergewöhnliche Schrift, die fasziniert und ein Manuskript zu viel mehr werden lässt als zu einer musikalischen Quelle. Hier ist ein gewisser Reliquienkult früh ausgeprägt; und nicht zufällig hatte Anton Schindler bereits bei seinem Paris-Besuch auch ein Fragment aus dem Finalsatz der 9. Symphonie mitgebracht, das heute noch in der *Bibliothèque nationale de France* aufbewahrt wird. Wer vor diesem Hintergrund zum ersten Mal ein Farrenc-Autograph sieht, mag diese Notenschrift, bei der selbst Korrekturen sorgfältig ausgeführt sind, für eine saubere Schulmädchen-Arbeit halten. Das Klischee, Genialität manifestiere sich in der äußerlichen Beschaffenheit der Manuskripte, kann hier leicht zu einer vordergründigen Abwertung der Werke einer Komponistin führen. Auch die Menge der vorhandenen Quellen, vom Autograph über verschiedene überprüfte Abschriften bis hin zur gedruckten Erstausgabe, belegt zwar die Nachfrage der Zeitgenossen und der Nachwelt, erlaubt aber keinesfalls im Umkehrschluss, dass die musikalische Substanz des Werkes deshalb interessanter sei.

Bei der Beschäftigung mit Farrencs Musik stellen sich andere Fragen, vor allem die nach einer möglichen Einordnung in die Musikgeschichte, bei der Beethoven nicht aus dem Feld geräumt, aber seine Bedeutung relativiert wird. Natürlich kann es nicht unser Anliegen sein, eine Louise Farrenc wie einen zweiten Beetho-

²⁷ Claude Debussy in: *La Revue Blanche*, 1. Mai 1901; zit. nach François Lesure (Hrsg.), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 2002, S. 36.

ven oder Liszt auf den Sockel zu heben, auch wenn gelegentliche Spielereien vielleicht erlaubt sind, um die Problematik erfahrbar zu machen: Man stelle sich das berühmte Gemälde *Liszt am Klavier* von Josef Danhauser vor, das er im Auftrag des Klavierbauers Conrad Graf in Wien 1840 schuf. Es zeigt Franz Liszt am Flügel, umgeben von Alexandre Dumas d. Ä., Victor Hugo, Gioacchino Rossini, Niccolò Paganini und George Sand als den wichtigsten Persönlichkeiten der Zeit. Im Zentrum thront eine Beethoven-Büste, während unten in dieser Szene Marie d'Agoult zu Füßen Liszts und des Flügels der Musik lauscht. Stellen wir uns vor, oben würde statt Beethoven Louise Farrenc thronen, und ein Komponist, Virtuose oder Mäzen läge ihr zu Füßen... oder auch nur, die Pianistin Louise Farrenc säße selbst am Flügel, ausgerichtet auf Beethoven, und würde den Großen ihrer Zeit vorspielen.

In jedem Falle wären Louise Farrencs Werke nicht die einzigen, die sich einer Musikgeschichtsschreibung entziehen, die Beethoven zum Maßstab zumindest der Instrumentalmusik macht. Erinnert sei nur an Louis Spohr, den erfolgreichen Komponisten von zehn Symphonien, der in den 1830er und 1840er Jahren großen Einfluss hatte und eigene Wege ging, wie auch an Carl-Maria von Weber, der keineswegs nur auf die Welt kam, um den *Freischütz* zu komponieren. Die Frage angemessener Analyse-Ansätze scheint hier besonders wichtig, und deshalb wurde entgegen üblicher Tagungspraxis entschieden, dass durch eine Reihe unterschiedlicher Kurzanalysen zu jeweils demselben Werk von Farrenc, dem Kopfsatz ihrer 3. Symphonie, dem gemeinsamen Nachdenken über Methoden der Annäherung Raum gegeben wird.

Bereits jetzt steht fest, dass das 19. Jahrhundert wesentlich vielfältiger war, als es die bekannten so genannten Meisterwerke ahnen lassen. Das gilt nicht nur für Musikleben und Kompositionen, sondern auch für das Denken und Analysieren von Musik. Joachim Veit hatte bereits die kompositorische Entwicklung Carl Maria von Webers mit der Theorie seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler in Verbindung gebracht, und Christin Heitmann hat gezeigt, wie sich Louise Farrenc nach den Maßstäben ihres Lehrers Antoine Reicha begreifen lässt.²⁸ Es mag sein, dass aus einem solchen erweiterten Blickwinkel heraus die bislang dominierende Konzeption von Adolf Bernhard Marx und seinen Nachfolgern wieder neu verstanden und mit jenem Werk-Kanon in unmittelbarem Zusammenhang gebracht wird, auf dem sie beruht: Den Sonaten Beethovens mit ihrem so genannten ‚klassischen‘ Themendualismus. Dann hätte das vermeintliche Komponieren im Schatten Beethovens weit reichende Folgen, es würde unsere Musikgeschichtsschreibung mit neuen Lichtern versehen und die Sprache der Musikanalyse vielseitiger werden lassen.

²⁸ Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990, und Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 20).

Katharine Ellis

The *Société des Concerts* and the ‘Classical’ Symphony, 1831–1849

The *Société des Concerts du Conservatoire* (1828–1967) occupies an appropriately ambiguous place in the history of Parisian musical life during the July Monarchy. It was both innovative and conservative; part of the establishment yet run by a committee that was always fiercely independent of authority; infamous (among Berliozians) and celebrated (not least by Berlioz) in equal measure. Its public profile was international; yet it was also, in terms of its audience, a large private club of around 1000 members. It has become a commonplace to note that the trajectory of the Society proved disappointing after a promising start, and that after little more than a decade it settled into a formidable rigidity in which new players, new audience members and new composers all struggled to gain entry (the latter being hardest hit).¹

The *Société*'s founder-conductor, François-Antoine Habeneck, started a Romantic fire with the *Eroica* at the first concert in March 1828, converted a small but influential portion of the Parisian *intelligentsia* to the Beethoven symphonies, including the Ninth, and then appeared to close the doors of the sanctuary to all modernist composition. This commonplace is undeniable in one respect: it describes what happened. Yet it misconceives Habeneck's intention and (among modernists) creates more disappointment than is historically warranted because it raises untenable expectations about the *Société*'s role within Parisian concert life.

It was entirely understandable for Romantic contemporaries to have assumed, or at least to have hoped, that Habeneck was starting the way he meant to go on by choosing a revolutionary work such as the *Eroica* for the opening concert, and that he would regularly challenge the Parisian public with new and daring works. But Habeneck's commitment was not to avant-garde music as a category whose contents changed over time; it was a commitment to Beethoven as an avant-garde composer of classic status. This was, of course, something about which Parisian concert-goers of the late 1820s had still to be convinced. And it contained within it the tensions of a *juste milieu* that implied dynamism and stasis equally, but which in practice ensured that Beethoven's radicalism was for several decades a stylistic *terminus ad quem*. If we view the situation teleologically, Habeneck started with an

¹ In his recent biography of the *Société*, D. Kern Holoman begins to unpick the complexities of this move towards stagnation (and to defend Habeneck against monolithic interpretations of conservatism and complacency), but does not have adequate space to probe the phenomenon or the reasons behind it. See Holoman, *The Société des Concerts, 1828–1967*, Berkeley, Los Angeles & London 2004, esp. pp. 6, 109–110, 135–137.

end-point, not a beginning; and his central ambition was arguably achieved as early as 27 March 1831, when he performed the Ninth for the first time and thereby completed his first Beethoven cycle.

What he did next was prophetic: he programmed the first of over a dozen new symphonies, extending from George Onslow's First (10 April 1831) to Louise Farrenc's Third (22 April 1849), after which the line, now in the hands of his successor Narcisse Girard, was broken. All Habeneck's symphonies were, to some extent, Classical in style and outline. As I shall argue via critiques mainly in the *Revue et Gazette musicale* – the Paris music journal most attuned to the history and demands of this repertory – the reasons were at once ideological, aesthetic and pragmatic. Questions of national pride and the ironies of state-funded education mingled with the paradox of a desired *juste milieu* in which valuable music had to be *sérieuse* but immediately *compréhensible*. Audience struggles to comprehend Beethoven's more challenging symphonies also encouraged a return to more familiar stylistic territory for 'new' music. Finally, there was the question of the orchestra's reputation as a peerless interpreter of an emerging symphonic canon.

Habeneck's composers are for the most part shadowy figures – more shadowy sometimes than Louise Farrenc herself (Table I, see p. 34). Some of Onslow's music is now recorded; but Reber, Täglichsbeck, Schwencke and Rousselot remain all but unknown, and Ries, Spohr and David unplayed. Within the nineteenth century, that fate was predictable: of the *Société's* dozen or so symphonies, only Mendelssohn's Third and Onslow's First achieved anything approaching 'repertory' status during this period;² and even Onslow, whose relationship with the *Société* had been cordial and fruitful since 1831, found himself (like Farrenc) rebuffed by Girard in 1849 with a note to the effect that "his symphonies would be laid aside to make room for composers not yet heard."³ Apart from the performance of Farrenc's Third, and an olive branch proffered to Berlioz in 1849, it was a policy that was barely implemented, if indeed it was a policy at all. It was, in fact, Girard's extreme conservatism more than anyone else's, that secured the *Société's* reputation for stagnation.

Yet conservatism, in the form of a shying away from the radical and (among the public) a suspicion of the new, was already detectable by the mid 1830s, and embedded by the following decade. Reviews in the 1840s of concerts containing new pieces invariably begin with expressions of surprise and relief at the appear-

² Holoman finds in the symphonies of Thomas Täglichsbeck the most successful symphonic link between Beethoven and Mendelssohn at the *Société des Concerts*. Yet he himself notes that Berlioz's view of those works was that they were just "Good scholastic music" (Holoman, *Société*, p. 167). Overall, they seem to have aroused little critical comment in comparison with those of Onslow or even Reber (discussed below).

³ Boris Schwarz & K. Robert Schwarz, 'Introduction' to Onslow Symphonies 1 and 2, in: *The Symphony, 1720–1840: a Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, ed. by Barry Brook, vol. D/9 (New York & London 1981), p. XXX. On the rebuff Farrenc suffered in October 1849, see Holoman, *Société*, p. 192.

ance of a piece by a living composer, and a lament that such appearances are so rare; occasionally, a rather arch reviewer will pointedly abstain from reviewing a concert about whose music there is nothing more to say; other critics are silenced for want of anything new to report.⁴ The *Société*'s character could easily have been different: with the change of régime after the July Revolution came a government attempt to impose a *cahier des charges* in 1832. It was thwarted, ostensibly because the demands were financially unworkable (and because of opposition to the level of government interference that they represented);⁵ but according to Holoman, Cherubini and Habeneck "almost surely supported" one particular clause that demanded the performance of a new work by a *Prix de Rome* winner each fortnight – in other words, at least six new French works per season.⁶ Indeed, Holoman evokes a reign of two decades during which Habeneck struggled, as founder-conductor of the *Société*, against the combined forces of his orchestra and his committee to do two things: to find a French Beethoven, and to expand the orchestra's repertory more generally with new works. Disillusioned at his lack of success (though he would succeed with Mendelssohn), by 1838 Habeneck was already beginning to look for novelty by expanding the repertory backwards chronologically, to embrace early music. Hence, from 1840, the influx of works by Bach, Marcello and Rameau, and the beginnings, at the *Société*, of a 'Louvre of music' that lasted until the heart-searching crises of 1870.

⁴ Three examples from the *Revue et Gazette musicale (RGM)* make the same point in different ways: 'A.Z.' in: *RGM* 10/12: 19 March 1843, p. 102: "Une symphonie de M. Scipion Rousselot ouvrait la séance. Ce n'est pas la première fois que ce musicien, qui non seulement n'est pas mort, mais qui de plus est encore jeune, obtient l'honneur d'être admis dans le sanctuaire dont les contemporains franchissent difficilement le seuil." *RGM* 12/4: 26 January 1845, p. 30 (unsigned): "La première matinée de la Société des concerts s'est donnée, il y a quinze jours, et la second aura lieu aujourd'hui. Le programme de ces concerts étant invariablement le même depuis plusieurs années, nous nous dispenserons d'en rendre compte. A quoi bon répéter à nos lecteurs ce que nous leur avons déjà dit tant de fois?" *RGM* 14/14: 4 April 1847, p. 113: "Au reproche d'immobilité, d'inertie, dont elle est souvent et assez injustement l'objet, la Société des concerts prend la tâche de répondre par d'irrécusables preuves d'activité. [...] Voici encore un essai qui démontre positivement l'attention arrêtée de rajeunir ce répertoire, bien admirable sans nul doute, mais un peu fatigué par un usage trop fréquent. Dimanche dernier, une symphonie nouvelle figurait sur les pupitres.

Une symphonie nouvelle! Une symphonie inédite! Une symphonie d'un maître fort estimé, et placé haut depuis longtemps dans l'opinion! Certes il y avait là de quoi piquer vivement la curiosité." The symphony in question was Onslow's Fourth.

⁵ Holoman, *Société*, p. 151.

⁶ Holoman, *Société*, p. 150.

Table I

**Symphonies by living composers performed at the
*Société des Concerts du Conservatoire, 1831–1849***

10 April 1831	No. 1, Op. 41 in A	George Onslow
4 March 1832	No. 2, Op. 42 in D min	George Onslow
28 April 1833	No. 2, Op. 42 in D min	George Onslow
9 Feb 1834	New symphony	Scipion Rousselot
6 April 1834	No. 3 in F min	George Onslow
24 Jan 1836	New symphony	Thomas Täglichsbeck
20 March 1836	No. 1, Op. 41 in A	George Onslow
19 March 1837	No. 4	Ferdinand Ries
2 April 1837	Symphony	Thomas Täglichsbeck
23 Feb 1840	No. 2 in C	Henri Reber
4 April 1841	No. 2 in C	Henri Reber
15 Jan 1843	No. 1 in C minor	Mendelssohn
12 Feb 1843	Symphony in D	Karl Schwencke
12 March 1843	Symphony	Scipion Rousselot
14 Jan 1844	No. 3 in A min	Mendelssohn
11 Feb 1844	Symphony [in D?]	Karl Schwencke
12 Jan 1845	Symphony [No. 3?]	Mendelssohn
13 April 1845	No. 1, Op. 41 in A	George Onslow
8 Feb 1846	No. 4 (I, IV)	Luigi Spohr
22 Feb 1846	No. 3 in A min	Mendelssohn
8 March 1846	No. 3 in F min	George Onslow
5 April 1846	No. 2 (unpub.) in E min	Félicien David
14 Feb 1847	No. 4 (I, IV, only)	Luigi Spohr
28 March 1847	No. 4, Op. 71 in G	George Onslow
2 April 1847	No. 3 in A min	Mendelssohn
9 January 1848	No. 3 in A min	Mendelssohn (memorial)
22 April 1849	No. 3 in G min	Louise Farrenc

As Table I illustrates, Habeneck made valiant attempts to rejuvenate the *Société*'s symphonic repertory. But if he was searching for a French Beethoven – an alternative to the self-appointed Hector Berlioz – he was not looking for someone who emulated Beethoven too closely. When he fished for new symphonies, he did so within a particular and very limited generic pool of four-movement, generally abstract works with clearly delineated scherzos or minuets, lyrical slow movements, and sonata-form outer movements. The programme slot taken by Onslow's First, for instance, could have been filled with another new French work that Habeneck had himself conducted in that same *Conservatoire* hall on 5 December 1830: Berlioz's *Fantastique*. Yet Habeneck's only Berlioz with the *Société* was the *Rob-Roy*

overture, which closed the concert of 14 April 1833 and which seems to have been one of the few attempts to “meet the spirit of the government charge [contract]”, as Holoman puts it.⁷ Berlioz’s music went against the grain of Habeneck’s own musical taste, and he may well have felt intimidated by it. Neither the *Symphonie fantastique* nor *Roméo et Juliette* nor even *Harold* would have fitted the bill. Equally, the ‘new symphony’ by Félicien David performed in 1846 was not the internationally famous *Désert* of 1844, but an unpublished and considerably less ‘new’ work in E minor, one of his Haydnesque symphonies. These were among the most traditional pieces he wrote, bearing the stamp of his teacher Henri Reber (of whom more below). Habeneck’s only performance of *Le désert* was restricted to a single movement, programmed once, the following December. Arguably, it was not until he discovered Mendelssohn that Habeneck found the *juste milieu* between Classicism and Romanticism that he sought so assiduously.

The most cursory study of the non-Mendelssohnian scores Habeneck presented reveals that French critics were entirely within their rights to characterise them as Classical. In addition, their vocabulary was telling, as Table II demonstrates. It was also largely complimentary:

Table II
Classicising descriptors of symphonic composers at the
***Société des Concerts*, 1831–1849**

Farrenc	logique; religieux et gracieuse; travail sérieux.
Onslow	élégance; pureté harmonique; combinaisons raisonnées; proportions les plus belles; symétrie la plus accomplie; modération; facture à la fois savante et facile; finesse; grâce; facture habile et soignée; solidité, liaison, éclat; lucidité; nette, précise, noblement classique; ampleur habile; correction; redites sobrement ménagées.
Reber	pures, limpides, calmes; gracieuse et savante.
Rousselot	sagesse; ordonnance; correction; travail.
Schwenke	plume exercée, spirituelle et délicate; conduite de plan si correcte, si sage; finesse de détails; savoir entendu; talent fin et nourri de bonnes études.
(Sources: <i>Revue musicale (RM)</i> 6/14: 4 May 1833, 108; <i>RGM</i> 1/19: 11 May 1834, 152; <i>RGM</i> 4/21: 21 May 1837, 177; <i>RGM</i> 6/72: 29 Dec 1839, 578; <i>RGM</i> 10/12: 19 Feb 1843, 61; <i>RGM</i> 10/12: 19 March 1843, 102; <i>RGM</i> 10/35: 27 August 1843, 298; <i>RGM</i> 11/7: 18 Feb 1844, 52; <i>RGM</i> 13/11: 15 March 1846, 81; <i>RGM</i> 13/19: 10 May 1846, 147; <i>RGM</i> 14/14: 4 April 1847, 113; <i>RGM</i> 14/39: 26 Sep 1847, 314)	

⁷ Holoman, *Société*, p. 152.

Clarity, moderation, symmetry and nobility were prized by all the writers here – and they included such diverse figures as Maurice Bourges, François Stoepel, Léon Kreutzer, François-Joseph Fétis, and even (in the case of Reber) Hector Berlioz.⁸ In a review of Onslow string quartets, Georges Kastner pointed to the most important compositional aspect of any work in a Classical form, whether chamber or orchestral: its evidence of craft.

“Notre siècle ressemble à un vase dans lequel il y a moins de bonne liqueur que de mousse. C’est une ébullition d’idées et de connaissances qui en donne point de résultat utile, c’est une effervescence [sic] qui énerve. Sans avoir rien étudié sérieusement ni rien approfondi, chacun se croit en état de jouer le premier rôle, de remplir la partie principale.”⁹

Reflecting the priorities of Composition teaching at the *Conservatoire*, where technique tended to be separated from art, *Société* critics and audiences alike were prepared to sacrifice a great deal in the name of ‘craft’ – including, as they themselves perceived it, melodic invention, deft handling of orchestral colour, and originality.¹⁰ A clear separation of surface and substance was in operation, with attention to the latter being taken as evidence of compositional respectability. In the context of a journal such as the *Revue et Gazette*, such reviews occupied their own *juste milieu* between two critical extremes: attacks on the emptiness of the music furnished by the virtuoso (and *faux-virtuoso*) piano industry on the one hand, and highly Romantic evocations of the music of genius (Beethoven included) on the other. Classically-inspired symphonies and chamber works represented a haven from the frivolous and were therefore to be applauded; but for many critics they lacked the stamp of genius, and could therefore be welcomed only in guarded terms. Hence the somewhat uneasy formula, especially common in reviews of Onslow but also appearing in those of Farrenc, that a lack of thematic invention was compensated by the composer’s leaving no stone unturned in the working-out of the chosen primary material.¹¹ Hence, too, the somewhat surprised tone of Maurice Bourges’s comment (on Onslow’s Fourth Symphony) that some of its beauties “n’ont dû leur succès,

⁸ Though all were contributors to the *Revue et Gazette musicale*, they nevertheless represented a variety of viewpoints in the Classical-Romantic debate.

⁹ Review of Onslow String Quartets Opp. 62–4. *RGM* 10/35: 27 August 1843, p. 297.

¹⁰ The two ‘rounds’ of the *Prix de Rome* exemplify this separation: students had to pass the preparatory test in fugue before they could proceed to the second, ‘cantata’ round. Even here, the performance of each candidate’s work with piano accompaniment (though perhaps driven by practical necessity) suggested that orchestral colour was less important than the ‘stuff’ of the music. For Berlioz’s fulminations on this point, see Chapter 22 of his *Mémoires*.

¹¹ See Edouard Fétis on Onslow and Farrenc (*RGM* 18/27: 6 July 1851, pp. 218–19); Blanchard on Farrenc’s Third (*RGM* 16/17: 29 April 1849, p. 131); and, for a slightly different take on the problem, Léon Kreutzer on Reber (*RGM* 12/44: 2 November 1845, p. 361).

tout spontané, qu'à la suavité de la forme chantante".¹² That the movement in question – the Romance – was originally a piece for piano went unmentioned by Bourges, but is surely telling.

Clarity of formal outline was also a *sine qua non*, even when the music suggested emotional heights. Kastner called it “la digue qui ne rompt jamais, le moule qui conserve toujours ses formes pures, correctes”.¹³ The alternative suggested that drama, not music, was gaining the upper hand. It brought with it, for critics such as Stoepel and Fétis, the dangers of a materialist approach culminating in the mechanistically descriptive. As Stoepel put it, a “dramatic” approach to symphonic writing brought with it an element of mystery, but at the risk, paradoxically, of too much specificity for the result to be considered “sublime”.¹⁴ The dichotomy was as stark in Fétis’s summative article of 1847, “Des dernières transformations de la symphonie”, in which he pitted Berlioz and Félicien David against Haydn, Mozart and Beethoven, omitting any mention of Weber, Mendelssohn, Schumann and every one of Habeneck’s symphonists. In 1833 Fétis wrote off the French abstract symphony after Gossec as “d’une nullité absolue”,¹⁵ there is nothing in his 1847 essay to suggest that he had changed his mind.

More than anything else, Fétis’s silence indicates the *juste milieu* nature of Habeneck’s symphonists, Mendelssohn included, as composers who worked within existing boundaries, rather than ‘transforming’ the genre. Nevertheless, alongside their compliments regarding strong Classical ties, critics also attempted to appropriate three composers – Reber, Onslow and Mendelssohn – to a more Romantic cause. Mention of Reber in this context might come as something of a surprise, since the most famous description of his music is that of Saint-Saëns in an obituary article of 1881, where he appears as “a forgotten man from the 18th century, wandering through the 19th as a contemporary of Mozart might have done, surprised and somewhat shocked by our music and our ways”.¹⁶ Yet at least one Romantic tried to appropriate Reber for the cause, not least because of signs that he was independent-minded, indifferent to establishment values, and fundamentally true to himself.

Reber’s musical education was indeed unusual. In terms of compositional training he was a late starter. As our admiring Romantic reviewer wrote in 1834, he entered the *Conservatoire* with fixed ideas and left with those ideas intact. Better still, he was so far from being a docile student ready to toe the establishment line that on failing the fugue round for the *Prix de Rome* on the first attempt, he simply turned his back on such dubious honours and “se contenta d’écrire dans la retraite

¹² *RGM* 14/14: 4 April 1847, p. 113. Bourges went on to note that the first movement was the most important in terms of technique and mastery, but the least so in respect of imagination (*ibid.*, p. 114).

¹³ *RGM* 10/35: 27 August 1843, p. 298.

¹⁴ *Gazette musicale (GM)* 1/19: 11 May 1834, p. 152.

¹⁵ *RM* 7/32: 7 Sep 1833, p. 251.

¹⁶ Cited in Frédéric Robert, Reber, in: *New Grove II*, London 2001, Vol. 20, p. 905.

les œuvres remarquables dont nous allons nous occuper”.¹⁷ Those works were, as it happened, chamber music: nevertheless, the reviewer waxed lyrical about Reber’s Germanic poetic voice, his modulatory freedom, his boldness of dissonance treatment, and his ear for instrumental colour.

“La mélodie de Reber est évidemment de physionomie allemande; elle pénètre doucement; elle est mélancolique, méditative, par fois d’une naïveté extrême, souvent passionnée; mais rarement on la voit s’animer d’une gaieté sans mélange, et sa joie rappelle involontairement Shakespeare, quand il peint: ‘*la patience sur un monument, souriant à la douleur*’. Son harmonie est large, d’une grande noblesse et d’une hardiesse extrême.”¹⁸

My own suspicion is that this review was by Berlioz (if not, it is an excellent imitation). Besides the familiar Shakespeare quotation there is suggestive internal evidence, not least the fact that the above passage is followed by an extremely precise example redolent of Berlioz’s Beethoven essays of 1837–8, and that the reviewer shows unusual sensitivity to questions of local instrumental colour. And if my assumption is correct, it is unsurprising to find Berlioz, in signed articles of 1839, encouraging readers of the *Journal des débats* to attend Reber’s one-man concert in the hall of the *Conservatoire*, where his Symphony No. 2 in C was premiered (No. 1 in D minor also featured), and then reviewing it warmly. It was this symphony that the *Société des Concerts* took up, adding it to their list in 1840.

Yet in reviews of *Conservatoire* performances of 1840 and 1841, Berlioz cooled rather, his admiration tempered by the fact that the work was Haydnesque in outline and at one point rather too derivative of Beethoven in motivic inspiration (the overture *Coriolan*, specifically). In 1840 Berlioz’s language was largely positive. He wrote of the “charmant badinage” of the finale and of the originality of using a two-note ostinato as a progressively important structural device in the scherzo.¹⁹ But what happened the following year is significant. He wrote:

“Nous ne pourrions que répéter, au sujet de cette œuvre gracieuse et savante, ce que nous en avons déjà dit l’an dernier: elle est du nombre de celles dont on conçoit la pensée, le plan et la forme à la première audition. On aurait beau l’écouter ensuite plusieurs fois avec la plus scrupuleuse attention, on n’y saurait rien trouver ni de plus ni de moins qu’auparavant. C’est un précieux avantage pour l’auteur de pouvoir ainsi dès le début rendre ses idées saisissables au plus grand nombre. C’est en outre la preuve qu’il les expose avec ordre et clarté.”²⁰

¹⁷ RGM 1/36: 7 Sep 1834, p. 290.

¹⁸ Ibid. The Shakespeare quotation comes from *Twelfth Night*, II/4.

¹⁹ RGM 27 February 1840, given in: *Hector Berlioz: Critique musicale, iv: 1839–1841*, ed. by Yves Gérard, Paris 2003, p. 263.

²⁰ RGM 11 April 1841, given in: *Critique musicale, iv*, p. 481.

Firstly, this is not quite what Berlioz said in 1840. He said the work was Haydn-esque; he did not say that it yielded all its secrets on a single hearing. Berlioz's remark has the same double-edged unease as those which tried to downplay the importance of originality as opposed to craft. It also spotlights one of the central problems of the battle between the Romantic and the Classical: that artistic value, predicated on an aesthetic of originality, was being championed among Romantics as something that audiences had to work hard to appreciate. The best music, they argued, was precisely that which did not yield all its secrets on a single hearing. That, after all, had been Habeneck's triumph with Beethoven in Paris, as it would be with Jules Padeloup's Wagner four decades later. As Stéphen Heller expressed it, the public's main failing was not deafness [philistinism] or hostility, but "un immense amour-propre; il croit pouvoir juger en une heure ce qu'un homme de savoir et de talent a médité pendant des mois".²¹ Accordingly, he pleaded for the *Société* to repeat new works that were badly received on their first performance. Among music journals, the *Revue et Gazette* was in the vanguard of this very project in the 1830s and '40s, with Berlioz leading the way. It is therefore less than convincing to find the latter ostensibly finding positive things to say about music that appears immediately assimilable.²²

Of course, Reber was *not* a composer of challenging, Romantic symphonies; in fact, he was so distant from Romanticism's causes that the conservative critic Adolphe Guérout complimented him convincingly and fulsomely in 1839 for an implicit rebellion (or at least reaction) against Beethoven and, more explicitly, his distance from Berlioz – the Hugo of music.²³ As Guérout argued it, in music as in politics it took courage to speak good sense and to reject the increasing brutalisation that highly-charged Romantic music brought with it. (The latter included Beethoven's Pastoral, Storm and Fifth Symphony). In the face of what Guérout implied was a

²¹ *RGM* 11/3: 21 January 1844, p. 21.

²² A comparison with a scathing review by Maurice Bourges of a Conradin Kreutzer overture, played by the *Société* on 26 March 1843, reveals the interrelationship of these two dichotomies (originality/craft and challenge/immediacy), and also the fine line between the acceptance of 'clarity' as used in entertainment music, and that of the 'classique': "Comme plan, comme idées, comme caractère, elle rentre dans la masse de nos ouvertures d'Opéra-Comique, un peu vulgaires. L'instrumentation, par exemple, est plein d'intelligence; et l'ouvrage entier porte le cachet de l'expérience et du savoir. Mais allez droit aux pensées mélodiques, et vous n'y trouverez que bien peu de fond. Du reste, cette composition a obtenu du succès; précisément, peut-être, parce que tout le monde comprend de tout suite [sic] ce qui est depuis longtemps familier à tout le monde. Ce sont de ces œuvres que ne rencontrent presque jamais d'opposition dans le public ni dans l'orchestre". *RGM* 10/14: 2 April 1843, p. 118. Berlioz's cool response to Reber in 1841 should be set against his return to a more positive appreciation twenty years later, in his review of the Richault edition of Reber's collected symphonies (Nos. 1–4, 1858: *Journal des débats*, 23 July 1861). Here, the advent of Wagner in particular helps focus Berlioz's gaze on the merits of Reber's well-mannered boldness of style.

²³ *RGM* 6/72: 29 December 1839, p. 578.

Romantic orthodoxy peddled by critics who demanded ever more sensational fare to satisfy desensitised appetites (doubtless a sideswipe at the celebration of the sublime), Reber had struck a blow for delicacy and refinement, and had, above all, respected Haydn's formal outlines:

“On pourrait même croire que par une réaction de circonstances, et comme par protester contre les écarts où le génie aventureux de Beethoven a fait tomber ses imitateurs, M. Reber a recherché de préférence ces formes si pures, si limpides, si calmes, où se complait le génie de Haydn. Sa seconde symphonie en *ut* majeur a surtout ce caractère, et pour notre part nous ne saurons trop le louer de cette tendance.”²⁴

Finally, Guérout made explicit what had been implicit, supplementing his judgement of taste with a normative claim: form (as conceived by Haydn) was unalterable and should therefore not be experimented with in the manner of Berlioz (or indeed Hugo).²⁵ In the face of this arch-Classicist argument, it is hardly surprising that Maurice Schlesinger, proprietor of the *Revue et Gazette musicale* and publisher of Berlioz's music, found it necessary to add a footnote to Guérout's review: “Les idées qui sont exposées dans cet article concernent l'école moderne sont peu conformes à celles du directeur et des principaux rédacteurs de la *Gazette musicale*.”²⁶ Guérout, then, was publicly reduced to the status of a ‘minor’ contributor to the journal, but chastised in a manner that might, at least, have afforded him the satisfaction of knowing that he had made his point.

Onslow himself was more plausibly claimed for a *juste milieu* with its centre of gravity closer to Romanticism than Classicism. This was the fine line which Stoepel seemed to negotiate for him in 1834, dignifying his style by reference to his penchant for “mélancolie quelque peu sombre” yet at the same time dwelling on the purity of his treatment of musical architecture.²⁷ Yet Stoepel, too, reached the realms of the critically implausible when he began discussing the emotional extremes of Onslow's style, implying all the while that they were of an intensity unacceptably close to Romantic traditions.

“La grâce et la douceur, les désirs langoureux et passionnés à la fois, la mélancolie touchante, les doux ravissenemens intimes de l'âme et d'autres mouvemens semblables, tantôt plus tendres, tantôt plus animés, plus rians, lui paraissent être un peu plus étrangers; du moins, lorsque ses sensations prennent cette direction, ses couleurs sont souvent trop vives, trop renforcées: son sérieux devient alors de la gravité; sa douleur dégenère en tor-

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ *RGM* 6/72: 29 December 1839, p. 579.

²⁷ *RGM* 1/19: 11 May 1834, p. 153.

ture; sa plainte, en profonde gémissemens; sa gaieté s'exhale en bruyans transports."²⁸

The figure of Beethoven as a perilous model looms over both Stoepel and Guérout in these reviews of Reber and Onslow, as indeed it does in a Fétis review of the latter's Second Symphony (1833). In all three, Beethoven's name is evoked and then dismissed. Fétis, critiquing Onslow's rather block-like and noisy orchestration, hinted at admirable models in both Rossini and Beethoven, but recommended neither as an infallible guide.²⁹ Stoepel and Guérout were harsher, making clear that Beethoven was the *terminus ad quem*, the exception who had broken too many rules already, could not be surpassed, and should therefore not be emulated.³⁰ Significantly, both critics were referring not to the kind of harmonic 'mistakes' that Fétis purged in his edition of the Beethoven symphonies, but to matters of formal and generic regularity. Adherence to these latter emerge as crucial, for audiences, critics and players alike.

Sensitivity to formal clarity (translated as familiarity of formal plan) and clarity of thematic usage was so acute among audiences and players alike that the slightest deviation needed explanation and justification. The four-in-one movement structure of Mendelssohn's *Scottish*, first played by the *Société des Concerts* in 1844, was a case in point. According to Stephen Heller, the audience and a good number of the players were unsettled by this original aspect of the piece. The same held more generally for Mendelssohn's complexity of texture, and the fact that his melodic material was sometimes difficult to follow, often appearing in the middle of rich accompanimental figuration.³¹ The composer also appeared non-derivative of Haydn, Mozart or Beethoven – in melodic material, formal outline, overall effect and orchestral detail. He was, as Heller noted approvingly, his own man, with a young compositional school now developing round him.³² On the basis of similar compositional traits in the now successful *Hebrides* overture, however, Heller correctly predicted that repeated hearings of the Third Symphony would win the public over. Indeed, Mendelssohn was, after Beethoven, to be Habeneck's principal gift to Parisian orchestral concert culture, and to act as backcloth to inevitable battles (which Heller also implicitly foresaw) over the Paris's belated acceptance of Schumann's symphonic output, at the *Société* and elsewhere. For where Mendelssohn appeared, for all his Romantic mystery, to hew close to Classical principles, Schumann was quickly tarred with the brush of Wagnerism. The one was quickly assim-

²⁸ *RGM* 1/19: 11 May 1834, p. 153.

²⁹ *RM* 6/14: 4 May 1833, p. 108.

³⁰ Guérout on Reber: *RGM* 6/72: 29 December 1839, p. 578; Stoepel on Beethoven (referring to the quartet genre specifically), *GM* 1/19: 11 May 1834, p. 153.

³¹ *RGM* 11/3: 21 January 1844, p. 21, in relation to the *Hebrides* overture.

³² *Ibid.* Heller's language is revealing of Mendelssohn's moderate position as a composer – a position which allowed a wide range of composers to find common ground with him: "il s'est concilié la sympathie de la plupart des jeunes compositeurs" (*ibid.*).

lated – even occasionally disparagingly – into an increasingly conservative culture; the other remained alien for considerably longer.³³ Indeed, the rapidity of Mendelssohn's triumph at the *Conservatoire* meant that by the time of his untimely death in 1847 it was entirely natural for the *Société des Concerts* to mount a memorial concert made up exclusively of his works, the Third Symphony and the *Hebrides* overture included. Mendelssohn had been enthroned; and Farrenc would be compared, implicitly if not explicitly, with both Beethoven and Mendelssohn in 1849, just two years later, when her own Third Symphony was premiered.

That element of comparison was potentially the most daunting aspect of a symphonic premiere at the *Société des Concerts*, because it prompted the reconsideration of existing repertorial boundaries. In respect of each one, the stage was effectively set for a gladiatorial contest between Beethoven and a young pretender. Those symphonies that made it through the *Société's* system of trial play-throughs and/or committee votes to the *Société's* concerts were routinely programmed as openers, and usually balanced by a Beethoven symphony which rounded off each concert. The two thus formed a pair ripe for critical comparison (see Table III, p. 49).

True, the system allowed new works to be heard with fresh ears, and was manifestly more generous to newcomers than it would have been to reverse the order,³⁴ but the 'bookends' pattern, with Beethoven as a constant, nevertheless reinforced the impression that each new work was being judged against the same yardstick. Had Habeneck moved away from Beethoven once the *Société des Concerts'* public 'understood' him, the problem would not have arisen with such force. But there is plentiful evidence that this particular audience experienced withdrawal symptoms if not give its fortnightly fix, and Habeneck was in any case not predisposed to disappoint it. That being the case, head-to-head contests were unavoidable. They were also unfair, because the *Conservatoire* public was both fickle and prejudiced; and as Maurice Bourges wrote in 1846, it was "fermement décidée à imposer au comité un répertoire invariable".³⁵ Henri Blanchard found it "ungallant" to "pair" Farrenc's G minor symphony with Beethoven's C minor;³⁶ yet on occasion critics, Bourges and

³³ For a discussion, see my *Music Criticism in Nineteenth-Century France: 'La Revue et Gazette musicale de Paris', 1834–1880*, Cambridge, 1995, pp. 134–8 (Mendelssohn) and pp. 168–70 (Schumann).

³⁴ Bourges noted a similar point in his review of Mendelssohn's First (*RGM* 10/4: 22 January 1843, p. 31), and attributed the placing of new works as openers to the Committee's sensitivity.

³⁵ *RGM* 13/15: 12 April 1846, p. 113.

³⁶ "[...] peu généreux, peu adroit et peu galant. C'était opposer le chef-d'œuvre en mode mineur du grand symphoniste, à un ouvrage de même forme en mode mineur aussi; c'était mettre en regard, et forcer les auditeurs de les comparer, deux finales à symphonies à péroraisons grandioses, de foudroyante instrumentation; c'était établir une lutte dans laquelle on savait bien d'avance que le géant de la musique instrumentale moderne écraserait sa modeste imitatrice." *RGM* 16/17: 29 April 1849, pp. 131–2.

Berlioz included, compounded the vicissitudes of the composer's experience at the *Société*, 'crushing' newcomers through language. They waxed poetic about the Beethoven symphony, and either reduced their commentary on the newcomer to almost nothing, or made a clear qualitative distinction through a change in the rhetorical intensity of their writing.³⁷

Only Mendelssohn's and Onslow's Third – the latter an adaptation of his Quintet in F minor – really survived this kind of comparison, especially where the question of triumphant major endings for minor-key symphonies was concerned. Indeed, it was Onslow who formed the real bridge between Beethoven and Mendelssohn, and whose function as an expendable transitional figure is neatly exemplified by his complete disappearance from the *Société des Concerts*' programmes after the premiere of his Fourth Symphony in 1847, by which time Mendelssohn's star was in the ascendant.

Onslow was the (Anglo-)French answer to Beethoven in several respects, and presented as such. His First Symphony, dedicated to the Society, had been the first French symphony to be played there, just a fortnight after its first Beethoven's Ninth. The following year Onslow survived another Beethovenian contest, this time with the Fourth Symphony, which ended a concert that opened with the premiere of Onslow's Second. The Third was indirectly commissioned by Habeneck himself, since his request to play one of the Quintets as a *tutti* string orchestra piece resulted in Onslow completely rethinking the work and having it accepted as a new symphony. The Fourth, destined for the Lower Rhine Festival, nevertheless had its premiere under Habeneck in Paris. For Joseph d'Ortigue, the premiere of the First was a supremely important moment: he suggested that fortnightly alternations of German and French symphonies would "light up a real musical tradition here", and break the French habit of relying on German symphonic imports.³⁸ When the Second was premiered in 1832 he continued the theme, complaining that whereas the Germans appreciated Onslow, his own countrymen did not.³⁹ And it is certainly true that in France Onslow never received the kind of ovation that his Fourth Symphony provoked in Cologne in 1847 when he conducted it at the Lower Rhine Festival: there were so many bouquets thrown onto the stage that one of the solo singers, already in his place to sing *Messiah*, called for an umbrella to protect himself from the deluge.⁴⁰

³⁷ For the former and the latter combined, see Berlioz on Täglichsbeck in: *RGM* 4/15: 9 April 1837, pp. 121–3, where, in a review of two concerts, attention to the *Eroica* dwarfs that on the German composer; for the latter alone, see Bourges on Schwencke versus the *Pastoral* in: *RGM* 10/8: 19 February 1843, pp. 61–2.

³⁸ "Ce serait le vrai moyen d'allumer parmi nous un véritable foyer musical, au lieu de nous contenter d'aller chercher quelques étincelles chez nos voisins." *L'Avenir* 18 April 1831, p. 13, cited in: Viviane Niaux, *George Onslow, gentleman compositeur*, Clermont-Ferrand 2003, p. 123.

³⁹ *Revue de Paris*, March 1832, p. 258–9, cited in: Niaux, *George Onslow*, p. 126.

⁴⁰ As related by Edouard Fétis in: *RGM* 14/22: 30 May 1847, p. 181.

Was D'Ortigue being unrealistic when he called for a steady flow of French symphony performances, especially of new works? From the point of view of composer throughput from the Paris *Conservatoire*, the answer is probably yes. For so long as the Paris *Conservatoire* was unwilling to take the teaching of symphonic composition seriously, dedicating itself instead to dramatic genres and restricting the *Prix de Rome* to fugue and cantata composition, it would be difficult to source enough accomplished French symphonies from *Conservatoire* graduands to vie with German ones every fortnight during an expanding concert season.⁴¹ In addition, Habeneck's avoidance of programmatic symphonies (with the exception of Spohr's no. 4, *Die Weihe der Töne*) meant that many of the available French works were outlawed. Not only did this near-injunction apply to Berlioz's output; it also applied to works by Louis Lacombe (*Manfred*), Emile Douay (*Jeanne*) and Félicien David (*Le désert*, *Christoph Colomb*). And Habeneck showed no interest in reviving older symphonies within the French tradition – by Gossec, Méhul or Cherubini, for instance.

During the July Monarchy, Onslow was the *only* French symphonic composer who enjoyed a regular welcome at the *Société des Concerts*. In addition to his emphasis on craft, he had one distinct advantage: as Maurice Bourges wrote in 1846, his success was in part the result of "l'intelligence parfaite avec laquelle son œuvre [in this case the Third Symphony] a été rendue par l'orchestre et appréciée par le public".⁴² The easy reciprocity of this understanding was significant, both here and in respect of earlier pieces. Onslow's work represented the best approximation to the balance between the traditional and the original that the *Société des Concerts* public (and indeed the orchestra) was prepared to accept before their definitive embrace of Mendelssohn. The Fourth, which contained new elements of self-reference (to Onslow's piano music and to his opera *Le duc de Guise*) and a touch of the picturesque (the finale, entitled *Le coup du vent: souvenir du Rhin*), was even better received, its Classically-cut slow movement the cause of particular audience pleasure.⁴³

⁴¹ In the 1830s and early 1840s, Reber, David, Farrenc and Onslow were all, in different ways, non-establishment figures distanced from the official composer training offered in the capital: Onslow self-taught and then privately tutored; Reber and David both *Conservatoire* rebels; Farrenc a pupil of Reicha, but necessarily a private one, and thereby more independent of the *Conservatoire* teaching ethos than many a male colleague. Writing 'Classical' symphonies was an activity often conducted in a quasi-amateur spirit of self-improvement, bringing its composers neither notoriety nor significant financial reward. Hence one of its attractions as pure art.

⁴² *RGM* 13/11: 15 March 1846, p. 81.

⁴³ *RGM* 14/14: 4 April 1847, p. 113. This was the performance of which Onslow's friend the Comtesse Chabouillé de Saint-Phal wrote: "Enfin le public du conservatoire qui ne veut que du Beethoven a été entraîné *malgré lui* par la beauté de votre œuvre!" (Letter of 8 March 1846 to Onslow, cited in: Niaux, George Onslow, p. 354).

What, then, did the *Société des Concerts* committee, orchestra and public actually want from a new symphony during the July Monarchy? New wine in old, familiar, bottles? Heller, Berlioz and Bourges all despaired of the attitude of the public (Bourges called it “surly”⁴⁴); Heller implicitly blamed the committee for its conservatism,⁴⁵ and in his scathing review of a Conradin Kreutzer overture Bourges extended the charge to orchestra players who preferred routine to challenge.⁴⁶ All found that, by the 1840s, the *Société* had boxed itself into a corner which we might call ‘institutional conservatism’. However, there was inconsistency, too: after an inexplicably hostile reception for Félicien David’s Haydn-inspired Symphony in E minor, Bourges claimed that in a different hall and therefore a different context those very same listeners, “having come down from their pedestals of purism”, might have welcomed the piece.⁴⁷ The answers to the question ‘What did they want?’ are therefore complex, and the views of public, orchestra, committee and conductor potentially different. Certainly, the music that was acceptable was a kind of *juste milieu* between Haydn, Beethoven, and more modern forms of symphonic lyricism. For Habeneck (if not for the public) it comprised retranslations of Beethoven that softened his rough edges with a more orderly approach to form and cantilena and retained their abstract roots in *la musique sérieuse* without being entirely closed to the picturesque. For the public (if not for Habeneck), Germanic music was more acceptable than French, presumably (following Bourges’s reasoning of 1846) because it had more of what we would now call ‘cultural capital’.⁴⁸ Hence the fact that no French symphonist – not even Onslow – could compete with Mendelssohn, whose music was perceived as individual, mysterious and Romantic, but relatively clear-cut in form and emotionally distant enough from Beethoven not to threaten the exceptional nature of the Beethovenian sublime.

However, there was another non-negotiable criterion for the committee, the orchestra and the conductor. It was more mundane, but just as important, because it reached to the heart of the *Société* orchestra’s reputation as the envy of Europe. Playability. In reviews of the *Société des Concerts*, even from as early as 1828, the

⁴⁴ “humeur revêche”, *RGM* 14/14: 4 April 1847, p. 114.

⁴⁵ *RGM* 11/3: 21 January 1844, p. 22.

⁴⁶ “[...] le meilleur même [i. e. the finest of orchestras] vit d’habitudes et de préjugés, parce que les formes inusitées éveillent d’abord ses préventions, et qu’il a plus vite fait de dire, c’est inintelligible, que de se donner un peu de peine pour comprendre ce qui lui semblait obscur et impénétrable.” *RGM* 10/14: 2 April 1843, p. 118. See also note 22.

⁴⁷ “Dans un autre salle et peut-être devant les mêmes hommes, mais alors descendus des hauteurs de leur purisme, la symphonie inédite eût obtenu des témoignages honorables d’intérêt.” *RGM* 13/15: 12 April 1846, p. 113.

⁴⁸ Bourges complained of the public wanting to digest nothing but refined ambrosia, where symphonies were concerned. *RGM* 13/15: 12 April 1846, p. 113. On the question of sensitivity to levels of ‘seriousness’, see especially Celia Applegate, ‘How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century’, in: *19th Century Music*, 21 (Spring 1998), pp. 274–96.

question of the orchestra's supremacy is taken as a *sine qua non* and as an emblem of more general French superiority. The orchestra was an ambassador for the nation long before it started touring. This much is as clear from Holoman's biography of the orchestra to 1967 as it is from the earliest critical responses.⁴⁹ Fétis made the point in 1833 that the orchestra had thoroughly settled down as an ensemble, and that the end result was superlative:

“Tous les artistes de l'orchestre du Conservatoire se connaissent, se devinent, s'identifient dans une manière unique de sentir et d'exprimer. Leur chef, M. Habeneck, homme d'une haute capacité spéciale, se fait toujours comprendre par eux, et tout se réunit pour arriver, dans les résultats de l'exécution, à une perfection relative aussi voisine que possible de la perfection absolue. Aujourd'hui aucune tache ne vient ternir l'éclat de cette exécution incomparable.”⁵⁰

Whereas the Society's chorus was always shakier, and had a transient membership, the orchestra was a stable group where members kept their seats for an entire career.⁵¹ They had a brand to promote and standards to maintain. And while one might argue that the *Société des Concerts* was therefore the *ideal* band with which to take risks and to programme exceptionally challenging works, excellence seems instead to have bred a species of risk-aversion. The kind of fiasco that Berlioz describes with despairing humour in the *Mémoires* in respect of performances of his own early works was unthinkable at the *Société des Concerts*, where, as at the *Opéra* and the *Opéra-Comique*, performers were so familiar with the core repertory that programmes could be finalised only days in advance.⁵² The result, then, was a paradoxical situation similar to that which Bourges described in 1846 for the public: the same core players, playing in ad hoc ensembles and sometimes led by the same conductor, would give the premieres of avant-garde French works including the *Fantastique* (actually in the *Conservatoire* hall), *Harold* and *Le désert*; yet they did not welcome those works within the 'institution' of the *Société des Concerts*. The reputation of the *Société* thus remained intact in terms of performing excellence and the upholding of the classic; but only at the price of increasing irrelevance as a force for cultural renewal. Press attention had melted away by the 1850s, in a trend that started somewhat earlier, in the mid 1840s.

The elements of cause and effect in this petrification were reciprocal. The *Société des Concerts* of the July Monarchy established not only its own repertorial

⁴⁹ It is not coincidental that the dust-jacket of Holoman's book contains two expressions of this view, from 1917 and 1885 respectively.

⁵⁰ *RM* 6/14: 4 May 1833, p. 108.

⁵¹ Holoman plays down the inadequacy of the *Société's* chorus during most of the nineteenth century; but inadequate it clearly was, not least in its inability to sing anything polyphonic (*Société* copies of Bach motets, for instance, excise all such passages).

⁵² See, for instance, Chapters 19 (on the perils of conductors taking charge of unfamiliar genres) and 30 (on the *Sardanapale* conflagration that failed to ignite).

canon but also a set of generic norms in whose clutches aspirant composers could become trapped, willingly or otherwise.⁵³ Given the number of French composers whose tactic for acceptance was to dedicate their work to the *Société*, it is to be expected that its norms should have helped mould works that were written by composers who hoped to have their music accepted.⁵⁴ But there are more underlying ironies to the repertorial story, especially in view of the *Société*'s relative freedom from government intervention (in comparison with the national theatres, for instance).

'Branding' and a narrowly-conceived performing canon went hand in hand, and produced precisely the same result as at the *Opéra* and the *Opéra-Comique*, where the operas of Meyerbeer and Auber held sway much in the manner of Beethoven at the *Société des Concerts*. Despite having headed off the threat of a *cahier des charges* in 1832/3, the *Société* nevertheless managed to act as though it were a state-run theatre, plying an overdetermined trade and reluctant to take risks with new works. In a doubtless unintended reflection of the generic separation imposed on the national theatres, it would do works with certain formal outlines only. Anything else was rejected as beyond its remit. Its public – those same 1000 faces each fortnight – was both complicit and dictatorial, wanting to preserve the familiar trappings of its Sunday-afternoon outing. Once more, comparisons with the experience and behaviour of season-ticket holders at the national opera houses is instructive. They, too, had no idea what they would be watching on any particular evening until a few days before the performance; they, too, had to trust that the administration would provide the kind of experience they enjoyed and had come to expect; they, too, were spending relaxation time in a home from home that needed to feel both appealing and comfortable.

There is no doubt that the tastes of the audience at the *Société des Concerts* widened between 1828 and 1849, and that acceptance of Mendelssohn's symphonic programmaticism (as distinct from Berlioz's dramatic approach) was emblematic of that shift. But taken as a whole, the process of assimilating the new into the classic at the *Société* involved negotiating a *juste milieu* so precarious as to be almost unworkable, and rendered still more difficult by the lack of institutional underpinning for the very notion of a French symphonic school. Despite appearing in a season that also included excerpts from Berlioz's *Faust* and David's *Christoph Colomb* (significantly, neither of them was placed in the 'opener' slot for symphonic premieres), the *Société*'s single performance of Farrenc's Third heralded a temporary

⁵³ In addition, of course, it also promoted an exemplary canon of masterworks that 'popular' concert societies took as their core repertory, thereby helping to cement a particular notion of canon in the minds of a wide spectrum of the *bourgeoisie*.

⁵⁴ With a light irony, Holoman tells of the "avalanche" of new works that the *Société*'s committee had to deal with once Habeneck proposed having trial run-throughs. In addition there were diplomatic dedications of pieces from Täglichsbeck and Rousselot and annual, hopeless, submissions from insiders such as Antoine Elwart. Holoman, *Société*, p. 113.

closure order on its support for French symphonic writing. Girard and Théophile Tilmant made token gestures, programming ‘new’ symphonies by Reber and David. But although those of Reber were indeed newly-composed, those of David were not; and the total neglect of Bizet, Gounod and Saint-Saëns, together with considerable expansion, under Girard, of the symphonic repertory of Mozart and Haydn, is emblematic of the strengthening of museum spirit that took place post-Habeneck. Not until François Georges Hainl introduced Schumann (1867) and Ernest Deldevez began (from 1872) trying out French programmatic symphonies plus more Schumann, Berlioz and then Brahms, did the *Société*’s symphonic repertory start looking significantly different.

In the interim, the French ‘Classical’ symphony continued to subsist in Second-Empire Paris as a non-establishment form undertaken by composers – especially youngish ones – wishing to illustrate their commitment to artistic seriousness and self-discipline. The environment was now more polarised: increasingly, advocates of artistic regeneration locked rhetorical horns with entertainment providers such as the promoters of café-concerts and operetta; many would do likewise with the phenomenon of Wagner. Even more than in the 1830s, then, the ability to write a Classically-inspired symphony became a badge of honour, and willingness to do so, a position statement. From the 1850s, Padeloup (*Société des Jeunes Artistes* and *Concerts Populaires*) and François Seghers (*Société Sainte-Cécile*) took the *Société*’s place, performing new works by Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Gouvy and others. Padeloup, Wagnerian but eclectic, explicitly encouraged the writing of new ‘Beethovenian’ symphonies – each one of them potentially a rite of passage for the composer concerned.⁵⁵ It was as though an unofficial apprenticeship system – now in opposition to trends at the *Conservatoire* and its associated *Société*, to those of the burgeoning entertainment industry, and in certain cases to incipient Wagnerism – had been forged out of ideological necessity, and a *juste milieu* of the 1830s redefined in relation to newly urgent yet broadly familiar extremes.

⁵⁵ In addition, Seghers and Padeloup introduced Schumann to Paris audiences around a decade before he was heard at the *Société des Concerts*.

Table III

**Opening and closing works at *Société* concerts
featuring symphonies by living composers, 1831–1849**

Date	Opening work	Closing work(s)
10 April 1831	Onslow No. 1	Beethoven finale from <i>Fidelio</i> ; overture to <i>King Stephen</i>
4 March 1832	Onslow No. 2	Beethoven No. 4
28 April 1833	Onslow No. 2	Beethoven No. 6; Weber chorus from <i>Euryanthe</i>
9 Feb 1834	Rousselot Symphony	Unidentified overture
6 April 1834	Onslow No. 3	Beethoven No. 2; Weber chorus from <i>Euryanthe</i> ; Ries overture
24 Jan 1836	Täglichsbeck Symphony	Beethoven No. 7
20 March 1836	Onslow No. 1	Beethoven No. 8
19 March 1837	Ries No. 4	Beethoven No. 8
2 April 1837	Täglichsbeck Symphony	Beethoven No. 5
23 Feb 1840	Reber No. 2	Beethoven No. 2
4 April 1841	Reber No. 2	Beethoven No. 5
15 Jan 1843	Mendelssohn No. 1	Beethoven No. 4
12 Feb 1843	Schwencke Symphony in D	Beethoven No. 6
12 March 1843	Rousselot Symphony	Beethoven No. 5
14 Jan 1844	Mendelssohn No. 3	Haydn Symphony
11 Feb 1844	Schwencke Symphony	Beethoven No. 7
12 Jan 1845	Mendelssohn No. 3	Beethoven No. 1
13 April 1845	Onslow No. 1	Beethoven No. 5
8 Feb 1846	Spohr No. 4 (I, IV)	Beethoven No. 7
22 Feb 1846	Mendelssohn No. 3	Beethoven No. 4
8 March 1846	Onslow No. 3	Beethoven No. 5
5 April 1846	David No. 2	Beethoven No. 3
14 Feb 1847	Spohr No. 4 (I, IV)	Beethoven No. 2
28 March 1847	Onslow No. 4	Beethoven No. 4
2 April 1847	Mendelssohn No. 3	Mozart Symphony in D
9 January 1848	Mendelssohn No. 3	Mendelssohn <i>Hebrides</i> overture
22 April 1849	Farrenc No. 3	Beethoven No. 5

„A défaut d’instruments à vent“ – Louise Farrenc und die Kammermusik mit Bläsern im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Am 25. März 1851 wurde in der Pariser *Salle Sax* ein Konzert von Louise Farrenc veranstaltet, auf dessen Programm auch ihr Nonett op. 38 stand. Einer der Rezensenten, Adrien de la Fage, fühlte sich dabei in eine musikalisch vergangene Zeit zurückversetzt, in jene Epoche, die vom kompositorischen Rang und Anspruch eines Haydn und Mozart geprägt war und deren Verschwinden der Autor unmissverständlich bedauert.¹ Dahinter stand die Einsicht, dass Louise Farrenc als einzige unter den zeitgenössischen Komponisten noch immer dem satztechnischen Ideal strenger Verarbeitung verpflichtet war und für de la Fage damit als letzte Repräsentantin einer hohen Kompositionsform galt.

Ein Jahr zuvor hatte ein anderer Kritiker anlässlich der Uraufführung des Nonetts zudem auf die weitgehende Vernachlässigung der Kammermusik aufmerksam gemacht und dieses Phänomen gleichermaßen mit der Frage der Stilhöhe in der Kompositionstechnik in Verbindung gebracht: „[...] la musique de chambre, symphonie intime [...] nous paraît être l’un des genres les plus difficiles à traiter; il exige une érudition extrême, une science complète de la fugue et du contre-point, un plan large et noble, un style élevé“.²

Jedoch ist bei der Einschätzung des Stellenwertes von Kammermusik im Pariser Musikleben der Jahrhundertmitte eine deutlichere Differenzierung geboten als dies bei den genannten Autoren geschieht: Die beklagte Missachtung trifft zuvorderst auf Besetzungen mit Beteiligung von Blasinstrumenten, und hier im Besonderen auf reine Bläserformationen zu, während es um 1850 an Streichquartett-Ensembles mit adäquatem neuerem Repertoire nicht mehr mangelte. Joël-Marie Fauquet hat in seiner Studie über die Kammermusik-Gesellschaften in Paris von der Restaurationszeit bis 1870 die wichtigsten Sozietäten ausführlich dargestellt und auch deren jeweiliges Repertoire mitgeteilt.³ Daraus ergibt sich in der Tat der Eindruck, als habe die Bläserkammermusik im relevanten Zeitraum eine völlig zu vernachlässigende Rolle gespielt; lediglich eine einzige Bläsergesellschaft, die *Société des Quintettes harmoniques*, ist verzeichnet, aber diese wurde überhaupt erst im Jahr

¹ Adrien de la Fage, Concert de Mme L. Farrenc. In: *Revue et Gazette musicale (RGM)* 18/14: 6.4.1851, S. 100.

² Thérèse Wartel, Nonetto de Mme Farrenc. In: *RGM* 17/13: 31.3.1850, S. 108.

³ Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986.

1869 ins Leben gerufen und stellte ihre Konzerte bereits nach wenigen Wochen wieder ein.⁴

Hätte es mit diesem Forum für die Bläser tatsächlich bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein sein Bewenden gehabt, lohnten keine weiteren Ausführungen. Doch haben umfangreiche Recherchen ergeben, dass es nicht erst einer stehenden Vereinigung wie der genannten Quintett-Gesellschaft bedurfte, um Werke der Bläserkammermusik zur Aufführung zu bringen: Ort des Erklingens waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die unterschiedlichsten Einzel-Veranstaltungen, zu deren zumeist gemischtem Programm gelegentlich auch das eine oder andere Stück mit Beteiligung von Bläsern gehörte.

Dass es sich dabei allerdings – gemessen am gesamten Musikleben von Paris – nur um ein Randphänomen handelte, macht die zeitgenössische Verlegerpraxis deutlich: Das in der zweiten Hälfte der 1820er Jahre gedruckte Sextett von Georges Onslow für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott, Kontrabass und Klavier enthielt bereits auf dem Titelblatt den Hinweis auf eine alternative Besetzungsmöglichkeit durch zwei Violinen, Viola und Violoncello „à défaut d’instruments à vent“.⁵ Der Markt für Bläserkompositionen war zu klein, als dass sich eine Druckausgabe ohne Ersatzversion für einen Verlag gelohnt hätte. So erklärt sich auch die Existenz der beiden Alternativfassungen zu den Kammermusikwerken von Louise Farrenc: Das Nonett op. 38 existiert zusätzlich in einer Version für Streichquintett, und vom Sextett op. 40 liegt eine zweite Fassung als Klavierquintett vor.

Zur Quellensituation

Nach Theodor W. Adorno stellt die Kammermusik die hermetischste aller Gattungen dar, die in erster Linie auf den Akt des gemeinsamen Musizierens ausgerichtet ist.⁶ Doch seine Erkenntnis lässt sich auch auf das Phänomen der Außenwirkung der Gattung übertragen: Kammermusik ist nicht genuin publikumswirksam und dementsprechend zu keiner Zeit vorrangiger Gegenstand feuilletonistischer Rezeption gewesen. Dies gilt um so mehr in einem Umfeld wie dem von Paris in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das mit seiner beispiellosen Vielfalt (musikalischer)

⁴ Ebd., S. 183 f.

⁵ Onslows Sextett stellt keineswegs einen Einzelfall dar; bereits Mozarts Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 war zunächst 1794 in einer Fassung für Klavier, Violine, Viola und Violoncello erschienen (Artaria und André), bevor es 1799 in der Originalbesetzung gedruckt wurde. Auch Beethoven nahm von seinem identisch besetzten Quintett mit Bläsern op. 16 selbst eine Adaption für Klavier und Streicher vor. Sein Trio für zwei Oboen und Englischhorn wurde 1806 zusammen mit zwei weiteren, vom Komponisten autorisierten alternativen Besetzungen für zwei Violinen und Bratsche sowie für Klavier und Violine bei Artaria publiziert.

⁶ Theodor W. Adorno, Kammermusik. In: Ders., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt 1962, S. 96.

Theater, angeführt von der *Opéra* mit den überaus aufwendigen Werken etwa von Giacomo Meyerbeer oder Fromental Halévy, Woche für Woche genügend Stoff für die Berichterstattung in den Zeitungen lieferte. Die kleineren, intimeren musikalischen Ereignisse wurden in die Randzonen der Miszellaneen („Nouvelles Diverses“) abgedrängt.

Anders als in Deutschland, wo es die Form der eigenständigen Musikzeitschrift bereits seit der Jahrhundertwende gab, entstand ein vergleichbares Journal in Frankreich erst 1827, als Francois-Joseph Fétis die *Revue Musicale* gründete und damit für sein Land Pionierarbeit leistete. Vor diesem Hintergrund zerfällt der hier zu untersuchende Zeitraum von 50 Jahren mehr oder minder genau in zwei Hälften: Bis 1827 findet man in französischen (Tages)Zeitungen keinerlei Hinweise über kammermusikalische Ereignisse. Zur Rekonstruktion entsprechender Konzertveranstaltungen ist man auf die ausländischen Organe wie die *Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig*, die *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat* sowie die *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* angewiesen; sie berichteten durchaus regelmäßig aus dem Musikleben der französischen Hauptstadt.

In den 1830er und besonders den 1840er Jahren nahm dann nicht zuletzt im Zuge des immer bedeutsamer werdenden Virtuositums die Zahl solistischer und kammermusikalischer Veranstaltungen in einem solchen Maße zu, dass Carl Amand Mangold in seiner Korrespondenz für die *Neue Zeitschrift für Musik* von einer „Sündfluth von Concerten und Soireen“ sprach, die ganz Paris „überschwemmt.“⁷ Auch die zwischenzeitlich entstandenen neueren französischen Musikzeitschriften wie *Revue et Gazette musicale*, *Le Ménestrel* und *La France Musicale* waren einem derartigen wöchentlichen Ansturm nicht gewachsen und konnten bisweilen nur mehr rudimentäre Ankündigungen veröffentlichen,⁸ aus denen aber nur selten die genauen Programme hervorgingen. Allerdings war das Repertoire von gemischten und reinen Bläserkammermusikwerken noch immer derartig schmal, dass die gelegentliche Nennung *eines* beteiligten Instruments den entscheidenden Hinweis geben mochte, um ein relevantes Werk bei der Durchsicht auch der kleinen Meldungen dennoch identifizieren zu können. Die Fülle all dieser Veranstaltungen brachte es mit sich, dass im Anschluss nur eine Auswahl daraus rezensiert werden konnte bzw. zumindest nochmals Erwähnung fand.

⁷ Carl Amand Mangold, Der Winter in Paris, in: *NZfM* 8 Nr. 29 (10.4.1838), S. 114.

⁸ Die außerordentliche Vielzahl von Konzerten lässt sich exemplarisch an folgender lakonischer Bemerkung in *Le Ménestrel* (Nr. 578, 16.3.1845) belegen: „[...] laissons parler les pianistes, dont l’invasion est complète dans notre bonne ville de Paris“.

CONCERTS ANNONCÉS

Aujourd'hui, dimanche de Pâques, Société des concerts du Conservatoire à huit heures et demie ; deuxième concert spirituel, dont voici le programme :

1° Symphonie en *la*, de Beethoven ; 2° *Benedictus*, Haydn ; 3° Concerto pour violon, de Beethoven, exécuté par M. Joachim ; 4° Motet (double chœur), de S. Bach ; 5° Symphonie en *sol* mineur, de Mozart.

17 Avril. — Salle Pleyel, M^{me} Verdavainne, avec le concours de M^{lle} Riestler, MM. Rignault, Guerreau, Casimir Ney, Lebouc, Gouffé, etc., etc.

Même jour. — Salle Herz, à deux heures, M^{lle} Julie Benoit, cantatrice.

18 Avril. — Salle Érard, M^{me} Thérèse Wartel, avec le concours de M^{lle} Ubrich, première chanteuse du Théâtre Royal de Hanovre, cantatrice de la chambre du roi, MM. White, Casimir Ney, Norblin, Girodet, Gouffé, et les choristes de la chapelle russe, sous la direction de M. Amand Chevê.

19 Avril. — Salle Herz, à deux heures, M^{me} Ronzi, née Scalèse, avec le concours de M^{me} Gazzaniga, Scalèse, M^{lle} de Try, MM. Naudin, Jules Lefort, W. Kruger, Bottesini, Lebeau et Schimon.

20 Avril. — Salle Herz, M^{me} Peudefer, avec le concours de MM. Géraldy, Guidon frères, Stroheker, Diémer, L. Lecieux, Maton ; le concert sera terminé par une comédie en un acte jouée par M^{lle} Damain et M. Saint-Germain, du Vaudeville.

Même jour. — Salons Érard, M. Ernest Støger, pianiste.

21 Avril. — Salle Érard, M^{me} Béguin-Salomon, avec le concours de M^{me} Maton, MM. Chaîne, Lebouc et Maton.

Même jour. — Salle Herz, M. F. Marochetti, avec le concours de M^{me}s Barthe-Banderalli, de La Pommeraye, Jenny Sabatier, MM. Bach, L. Diémer, Sighicelli, J. Lasserre et Peruzzi. — Deuxième audition de *L'Amour voleur*, opéra comique en un acte, paroles de M. Henri Dalbert, musique de M. Jules d'Aoust.

22 Avril. — Hôtel du Louvre, M. Levasseur et M^{me} Marie Cinti-Damoreau, avec le concours de M^{me}s Frezzolini, Tillemont, MM. Samson, Lionnet frères, Diémer, Lebouc, Sarasate, Maton et Eustache.

23 Avril. — Salle Pleyel, M. A Bessems, séance de musique classique.

24 Avril. — Salle Herz, M. Charles Casella, violoncelliste, et M. Romeo Orsi, clarinetiste.

25 Avril. — Salle Érard, M^{lle} Cora Guiaud, pianiste.

27 Avril. — Salle Pleyel, M. Huerta, guitariste de S. M. la reine d'Espagne, avec le concours de M^{lles} de La Pommeraye, Rouget de Lisle, MM. Anthiome, E. Faure et Lebrun.

30 Avril. — Salle Pleyel, M. Lamazou, chanteur béarnais.

3 Mai. — Salons Érard, Concert de M^{lle} Joséphine Martin.

Abb. 1: Eine typische Pariser Konzertwoche
(*Le Ménestrel* vom 16.4.1865)

Selbstverständlich müssen die gewonnenen Ergebnisse stets vor diesem Hintergrund gesehen und damit gewissermaßen relativiert werden; doch blieb – um überhaupt Licht auf das kammermusikalische Leben jener Jahre zu werfen – methodisch keine andere Wahl, als sämtliche relevanten deutschen und französischen (Musik-) Zeitschriften für den fraglichen Zeitraum komplett auszuwerten.⁹ Programmzettel zumal für die hier allein in Frage kommenden Einzelveranstaltungen ohne feste Verankerung im Rahmen einer stehenden Konzertvereinigung konnten nicht ermittelt werden. Ergänzung fanden die Pressemeldungen allerdings durch autobiographische Äußerungen von besonders wichtigen betroffenen Komponisten wie Anton Reicha oder Louis Spohr. Darüber hinaus dienten Verlagskataloge, Instrumentalbibliographien sowie vor allem erhaltene Notenausgaben als weitere Hilfsmittel für das Eruiereen damaligen Repertoires. Ein Anspruch darauf, ein wirklich umfassendes Bild vom Phänomen der Bläserkammermusik jener Jahre zu rekonstruieren, kann also aus den genannten Gründen nicht erhoben werden.

Historischer Abriss

Die Ursprünge einer Bläserkammermusik im modernen Sinne und damit jenseits der auch um die Wende zum 19. Jahrhundert noch immer lebendigen Tradition von Harmoniemusik stehen in engem Zusammenhang mit der Gründung des Pariser *Conservatoire* im Jahre 1795. Indem dort von Anfang an neben Streichinstrumenten und Klavier auch die gängigsten Blasinstrumente unterrichtet wurden, eröffnete sich mit dieser Institutionalisierung der Ausbildung auch ein neuer Markt für entsprechende musikalische Literatur. Auffällig ist etwa die Menge an pädagogischer Musik in Form von Duos für zwei identische Instrumente; doch gibt es daneben auch Werke für zwei und drei Spieler unterschiedlicher Instrumente. Bevor Anton Reicha ab 1818 mit der gewaltigen Zahl von 28 Quintetten in der Besetzung Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott an die Öffentlichkeit trat und damit neue – endgültige – Maßstäbe setzte, hatte sich noch kein fester Besetzungstypus für eine dem Streichquartett vergleichbare Bläserformation herausgebildet. Das frühere Beispiel der drei Quintette Giuseppe Cambinis (Paris, Sieber 1802¹⁰), das die Instrumentenkopplung von Reicha bereits vorwegnahm, blieb gegenüber Quartettbesetzungen in der Minderzahl. Bei letzteren dominierte die Verwendung von Flöte, Klarinette, Horn und Fagott – dass diese Kombination wohl sehr direkt als Analogiebildung zum Streichquartett gedacht war, belegen nicht zuletzt Titel wie die drei Quartette

⁹ Im Einzelnen wurden herangezogen: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig) 1798–1848; *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat 1817–1824*; *Allgemeine Theaterzeitung u. Unterhaltungsblatt für Freunde d. Kunst, Literatur u. d. geselligen Lebens* 1823; *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 1824–1830; *Neue Zeitschrift für Musik* 1834 ff.; *Signale für die musikalische Welt* 1843 ff.; *Neue Berliner Musikzeitung* 1847 ff.

¹⁰ Datierung nach Bodo Koenigsbeck, *Bassoon Bibliography*, Monteux 1994, S. 71.

nach Beethoven von Giovanni Battista Gambaro oder die neun (bekannten) Quartette nach Boccherini von Othon Vandenbroeck.¹¹ Auch die Bearbeitung der Rossini'schen Streichersonaten für vier Bläser durch den Klarinettenisten Frédéric Berr erhält vor diesem Hintergrund neues Gewicht. Als weitere Komponisten von Bläserquartetten begegnen Francois René Gebauer, André Eler oder Charles Simon Catel; von dem als Flötenvirtuosen bekannten Tulou stammt ein *Air varié* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott.

Erst die medienwirksame Initiative von Reicha beendete das bunte Spektrum verschiedener Bläserbesetzungen; durch die Parallelaktion von Druckausgaben mit ausführlichem Vorwort und Musteraufführungen in einer öffentlichen Subskriptionsreihe im Winter 1818/19 bestand von nun an kein Zweifel mehr; Modell und Richtschnur für das Komponieren von Bläserwerken war das Quintett in der Besetzung mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott geworden. Und wirklich: Der im Vorwort der Edition erhobene Anspruch, mit diesen Werken etwas völlig Neues geschaffen zu haben,¹² missachtet zwar die Vorgängerwerke Cambinis, hat aber, wie der Blick in die Partituren belegt, durchaus seine Berechtigung; außerordentlicher musikalischer Einfallsreichtum und hochvirtuose Behandlung der einzelnen Instrumente sind Charakteristika, mit denen sich Reicha von seinem kompositorischen Umfeld entschieden distanziert.

Dennoch muss konstatiert werden, dass das Interesse des Publikums an dieser Musik offensichtlich schon sehr bald nachließ; bereits am Ende der Serie der Musteraufführungen war die Zuhörerzahl drastisch gesunken.¹³ Auch in den Folgejahren spielten die Quintette Reichas nur eine geringe Rolle im Rahmen dokumentierter Aufführungen.¹⁴

¹¹ V^t [Giovanni Battista] Gambaro, *Trois Quatuors Concertants pour Flûte, Clarinette, Cor Basson, Extraits des Œuvres de Beethoven*. Paris (Gambaro, au Magasin de Musique et d'Instrumens [!]), o.J. (Pl.nr. 146).

Othon Vandenbroeck, *Six Quatuors Extraits des Œuvres de Boccherini arrangés pour Flûte, Clarinette, Cor & Basson*. Paris (Hentz Jouve) o. J. (Pl.nr. 301) (allerdings enthält diese Ausgabe nur drei Quartette); ders., *Trois Quatuors pour Flûte, Clarinette, Cor & Basson Extraits des Œuvres de Boccherini*. Paris (J. B. Bouillon) o. J., o. Pl.nr.; ders., *Trois Quatuors pour Clarinette, Flûte, Cor et Basson Extraits des Œuvres de Boccherini*. Paris (Pleyel) o. J. (Pl.nr. 943).

¹² Anton Reicha, *Six Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson*: „Avertissement“, Vorwort im Rahmen der Ausgaben von op. 88/1, 91/1, 99/1 im Verlag Simrock (Bonn).

¹³ Vgl. dazu Louis Spohr, Brief aus Paris, in: *AmZ* 10, 11.3.1818, Sp. 191.

¹⁴ Vgl. die Dokumentation im Rahmen der Habilitationsschrift der Verfasserin: *Studien zur Geschichte der Bläserkammermusik von den Anfängen des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Druck in Vorbereitung. Demnach lassen sich für Paris für die Zeit zwischen den Uraufführungen und den 1860er Jahren insgesamt 25 Aufführungen nachweisen. Nachdem in den 20er Jahren zunächst noch regelmäßig einzelne Präsentationen stattfanden, erinnerte man sich ab 1848 nach Jahren des Vergessens noch einmal

Zugleich verwundert es aber angesichts der künstlerischen Autorität, die der Komponist als Professor am *Conservatoire* genoss, nicht, dass auch einige seiner Schüler Stücke für diese Besetzung schrieben, freilich ohne darin das vom Lehrer Erreichte noch einmal einstellen zu können. Zumeist blieben es Einzelwerke (Mangold, Onslow); lediglich der aus Gent stammende Martin Joseph Mengal komponierte gleich vier Quintette.

Nach Reicha war es dann im Wesentlichen ein weiterer Name, der vor allem in den 30er und 40er Jahren im Zusammenhang mit Bläserwerken eine zunehmend gewichtige Rolle spielte: Henri Brod. Jahrgang 1797, war er eine Generation jünger als Reicha, studierte zunächst am *Conservatoire* und wirkte in der Folge als Oboist im Orchester der *Opéra*, erhielt 1832 selbst eine Professur am *Conservatoire* und trat daneben immer wieder als Oboenvirtuose auf. Neben drei Bläserquintetten schrieb er auch eine ganze Reihe von Trios für Oboe, Fagott und Klavier, darunter auch ein *Trio espagnol*, das wiederholt Bestandteil von Konzertprogrammen war.

Unmittelbar mit Paris verknüpft sind auch zwei Kammermusikwerke von Louis Spohr; das Klavierquintett op. 52 verdankt seine Entstehung Spohrs Ehefrau Dorette, die aus gesundheitlichen Gründen von der Harfe zum Klavier wechseln musste; sie sollte sich mit dieser Komposition bei der gemeinsamen Reise nach Paris präsentieren, wie Spohr in seiner Autobiographie erläutert. So habe er ihr versprochen, „um ihren Vorträgen den Reiz der Neuheit zu geben, brillante Concertsätze [zu] schreiben [...] und da mir viel daran lag, mich nun auch einmal in Clavier-Compositionen zu versuchen, so machte ich mich sogleich an die Arbeit und vollendete auch noch vor der Abreise von London [1820] den ersten Satz des Clavier-Quintettes, op. 52.“¹⁵ Dass von den übrigen Mitwirkenden überhaupt nicht die Rede ist, deckt sich mit dem kompositorischen Befund der Partitur: Das Klavier dominiert unter Zurschaustellung der pianistischen Möglichkeiten, während die Blasinstrumente nur pauschal-blockhaft geführt sind. Allerdings hat es den Anschein, als verberge Spohrs Aussparung der vier Blasinstrumente hinter der vermeintlich rein kompositionstechnischen Ebene noch eine ganz andere Dimension: Schließlich hätte der Komponist auch ein Werk für Klavier solo schreiben können. Durch die Hinzunahme weiterer Instrumentalisten mit vergleichsweise geringen musikalischen Eigenaufgaben ließ sich jedoch eine deutlich größere Wirkung erzielen – ein Effekt, der im weiteren Verlauf von den 20er Jahren bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus gerade in Paris immer wieder anzutreffen ist: Die Pianisten wählten für ihre Auftritte um vermehrter Farbigkeit willen sehr oft auch ein Werk mit bisweilen sogar großer kammermusikalischer Besetzung (gleichsam als Ersatz für ein ganzes Orchester), und nicht selten entstanden so neue, ganz gemischte Besetzungsvarian-

verstärkt den Reicha'schen Kompositionen, was in direktem Zusammenhang mit der Gründung der *Société de musique classique* steht.

¹⁵ Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Band 1. Reprint der Ausgabe Kassel und Göttingen 1860, Kassel 1954, S. 103.

ten mit Klavier, Blas- und Streichinstrumenten. In die Reihe dieser Werke gehören Friedrich Kalkbrenners Septett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello, Kontrabass und Klavier (gedruckt ca. 1836, als der Pianist und Komponist längst in Paris sesshaft geworden war)¹⁶, Frédéric Dolmetschs Oktett für Oboe, Klarinette, Horn, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, und Klavier ebenso wie Henri Bertinis (besonders farbenprächtiges) Nonett op. 107 für Flöte, Oboe, Horn, Fagott, Trompete, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier. Bei dem bereits 1826 veröffentlichten Sextett von Georges Onslow standen die Blasinstrumente im Zentrum; ergänzt wurden sie lediglich durch einen Kontrabass (*Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse* op. 30). Letzteres stellt insofern ein Ausnahmewerk dar, als hier ein wirklich kammermusikalisches Miteinander aller beteiligten Instrumente vorliegt; die Bläser haben keinesfalls rein sekundierende, klanglich unterstützende Funktion, sondern werden selbst am thematischen Geschehen beteiligt. Bei den übrigen Kompositionen dominiert zumeist der virtuose Klavierpart, und die übrigen Stimmen sind alles andere als anspruchsvoll, die Bläserpartien darüber hinaus vielfach sehr unspezifisch behandelt.

Seinen Ausgang hatte dieses sehr spezielle Genre mit Hummels (selbst von Franz Liszt hochgeschätzt) Septett genommen, das in Paris mit Abstand am häufigsten unter den infrage kommenden Werken zur Aufführung gebracht wurde, und diese Position auch weiterhin behauptete, als neue Kompositionen entstanden. Gelegentlich übernahmen aber auch die beiden einzigen Werke klassischer Bläserkammermusik, die Quintette von Mozart und Beethoven, diese spezifische Funktion als verkleinerte Orchestervariante.¹⁷

Jenseits dieser Anbindung an das Klavier spielte die Kammermusik mit Bläsern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch nur eine völlig untergeordnete Rolle. Klassisches Repertoire gab es jenseits der Harmoniemusik nicht, und diese wurde in Paris zunächst nicht zur Kenntnis genommen; erst 1850 konnte man die Präsentation einzelner Sätze von Beethovens Oktett als Pariser Erstaufführung ankündigen.¹⁸

Einen Ausnahmefall bildete hingegen das Beethoven'sche Septett für Streicher und Bläser op. 20. Indem es bereits im Zuge der klingenden Werk-Rezeption durch die Konzerte des *Conservatoire* in der zweiten Hälfte der 20er Jahre zur Auffüh-

¹⁶ Bei Breitkopf & Härtel.

¹⁷ Die Aufführung des Mozart'schen Quintetts KV 452 lässt sich für folgende Daten nachweisen: 16.3.1845 (Konzert des Cellisten Chevillard); vor 25.11.1849 (Konzert von Charlotte de Malleville); 15.3.1850 (Konzert von M. Rosenhain); 20.2.1867 (Konzert von Mme Viguiet). Beethovens Quintett op. 16 wurde ebenfalls mehrfach ins Konzertprogramm aufgenommen: am 27.3.1833 (Konzert H. Brod; Klavier: Franz Liszt); vor 27.12.1840 (Konzert MM. Herz, Labarre); 7.4.1846 (3. Konzert *Revue et Gazette musicale*); vor 25.3.1849 (Konzert Mlle de Malleville); vor 22.2.1851 (Konzert Mlle de Malleville).

¹⁸ Konzert der *Société Sainte-Cécile* vom 24.11.1850; *La France Musicale* vom 17.11.1850, S. 355.

rung gelangt war, eroberte es sich nicht nur seinen festen Platz vor allem in den Programmen dieser Konzertreihe, sondern avancierte zum meistgespielten Kammermusikwerk mit Bläsern im gesamten 19. Jahrhundert überhaupt. Bei den Konzerten des *Conservatoire* wurde es sogar gleich mehrfach pro Saison gespielt, allerdings erfolgte die Wiedergabe stets nur auszugsweise; in der Regel wurden zwei Sätze präsentiert. Es war der Dirigent François Habeneck, der einführte, die Streicher nicht wie vorgesehen solistisch, sondern „en masse“ zu besetzen, während die drei Blasinstrumente zunächst nur von jeweils einem Spieler ausgeführt wurden; nur ganz vereinzelt finden sich in späteren Jahren Hinweise auf eine Verdopplung von Klarinetten-, Horn- und Fagottstimme.¹⁹ Doch lässt sich angesichts dieser Aufführungspraxis nicht länger von Kammermusik im eigentlichen Sinne sprechen.

Von wenigen Ausnahmen wie der Konzertreihe des *Conservatoire* abgesehen wurde Bläserkammermusik beinahe bis zur Jahrhundertmitte fast ausschließlich im Rahmen von Einzelveranstaltungen mit bunt gemischten Programmen aufgeführt. Erst in den 30er und 40er Jahren kam es im Rahmen jener Konzerte, die die großen Musikzeitschriften wie *Gazette musicale* oder *Ménestrel* für ihre Leser in Serie veranstalteten, hin und wieder auch zur Präsentation entsprechender Werke, etwa wenn die in Paris gastierenden Heinrich und Carl Baermann 1839 Mendelssohns Komposition für Klarinette und Bassethorn zum Besten gaben.²⁰ Dass die Mode der virtuosen Opern-Paraphrasen auch vor den Blasinstrumenten nicht halt machte, belegt ein im Jahr 1846 von der Redaktion des *Ménestrel* veranstaltetes Konzert, bei dem ein *Duo de Norma* für Fagott und Oboe erklang.²¹

Die Einzelinitiativen für Konzertveranstaltungen gingen vor allem von Interpreten und Komponisten aus; so wurden 1844 gleich zwei neue gemischt besetzte Septette von Prumier (fils) der Öffentlichkeit vorgestellt.²² 1855 gab Eugène Chaine einen Abend mit eigenen Werken; darunter befand sich nach Georges Onslow's Quintett zum ersten Mal auch wieder ein Werk, das hinsichtlich seiner Besetzung auf das Vorbild Reichas zurückgriff. Eine verstärkte Intensivierung solcher Aktivitäten findet sich in der zweiten Hälfte der 50er und den frühen 60er Jahren, hier begegnen erstmals neue Namen wie Adolphe Reichel, (?) Héry oder Adolphe Blanc. In den seltensten Fällen waren es die Bläser selbst, die als Veranstalter fungierten; zumeist traten sie in Konzerten auf, die von Pianisten gegeben wurden, brachten dabei aber gelegentlich auch unabhängige Kompositionen jenseits der oben beschriebenen Funktionalisierung als ‚Kleinst-Orchester‘ zu Gehör. Freilich war dafür das Repertoire äußerst beschränkt; mehrmals gelangten dabei Ausschnitte von Quintetten

¹⁹ So etwa im Fall einer Aufführung am 31.3.1867 (11. Konzert des *Conservatoire*).

²⁰ Konzert am 3.2.1839; Kritik in: *Le Ménestrel*, 24.2.1839.

²¹ Am 18.1.1846.

²² Konzert am 31.3.1844.

Reichas zur Aufführung.²³ Allerdings zeigen die Reaktionen der Presse, dass mit der zunehmenden historischen Distanz auch eine ästhetische Entfremdung gegenüber jenen Kompositionen aus der Zeit um 1820 einherging. Bei einer Aufführung im Jahr 1848 lautete das Urteil „œuvre ingénieuse, mais peu passionnée, de cette musique un peu mathématique.“²⁴ In den 50er Jahren wurde der Ton noch schärfer: „Nous ne saurions goûter un quintette de Reicha pour instruments à vent: cela est par trop naïf et primitif.“²⁵

Der sehr geringe Stellenwert, der der Kammermusik mit Blasinstrumenten im Paris des früheren 19. Jahrhunderts zukam, war jedoch keinesfalls gleichbedeutend auch mit einer nur marginalen Rolle der Interpreten selbst: Attribute wie „le grand Toulou“ zeigen, welchen Status einzelne Bläser, in der Regel herausragende Instrumentalisten an einem der Opernhäuser, die daneben eine eigenständige solistische Karriere pflegten, bei ‚ihrem‘ Publikum innehatten. So verwundert es auch nicht mehr, dass das häufigste Erscheinen von Bläsern im damaligen Konzertbetrieb die Form der solistischen Präsentation war. Zahlreiche gemischte Veranstaltungen enthielten zumindest einen oder zwei derartige Programmpunkte.

Wenngleich bei derartigen Auftritten quantitativ die Beiträge von Oboisten und Flötisten überwogen, ist gelegentlich aber auch ein Solo für Fagott oder Horn dokumentiert,²⁶ in der Regel vom Ausführenden selbst komponiert und damit auf die eigenen spieltechnischen Fähigkeiten und Möglichkeiten unmittelbar abgestimmt. Doch waren derartige Nummern längst nicht nur Markenzeichen der individuell veranstalteten Soireen; selbst die Konzerte des *Conservatoire*, unbestritten die künstlerisch wie ästhetisch ambitionierteste Reihe auf dem Konzertsektor, mochte auf derartige Programmpunkte noch um die Jahrhundertmitte nicht verzichten.²⁷

Während sich die Gattung Streichquartett dank der Initiative des Geigers Pierre Baillet durch die Gründung eines festen Ensembles 1814 im Musikleben von Paris dauerhaft etablieren konnte, hatten die Bläser an einer solchen Entwicklung zunächst keinen Anteil. Erste Bemühungen, auch für gemischt besetzte Kammermusik ein eigenständiges permanentes Forum zu schaffen, datieren aus der Mitte der 1830er Jahre.

²³ U. a. in einem Konzert von Mme. Servais am 27.4.1834. Vgl. Fußnote 14.

²⁴ *Revue et Gazette musicale*; Konzert vor 6.2.1848.

²⁵ *Le Ménestrel* 15.3.1857 (Konzert vor 15.3.1857).

²⁶ Im Rahmen eines gemischten Programms, veranstaltet von Mme Lanet, gab Jancourt ein selbst komponiertes Solo für Fagott zum Besten (*Ménestrel*, 24.2.1839); und noch Ende der 1850er Jahre präsentierte sich Mohr mit einem eigenen Werk für Horn solo (9.1.1859).

²⁷ Siehe diesbezüglich exemplarisch die Präsentation eines selbst geschriebenen Solostückes durch den Flötisten Altès im 1. Konzert des *Conservatoire*, nachgewiesen in *Le Ménestrel*, 19.1.1851 sowie eines Solos für Klarinette von Frederic Berr, ausgeführt von Leroy am 14.1.1855.

PROGRAMME DU CONCERT
Donné aujourd'hui dimanche 30 décembre 1838,
DANS LA SALLE DU WAUXHALL, A UNE HEURE.

PREMIÈRE PARTIE.

- Ouverture de *Fra Diavolo* (Auber).
— La *Sérénade du Père* (M^{lle} L. Puget); *Venez dans nos Campagnes* (M^{me} Boulanger-Kunzé), romances du MÉNÉSTREL, chantées par M. BOULANGER.
— Grande fantaisie pour violon sur les motifs de la *Muette de Portici* (Lafont), exécutée par APOLLINAIRE DE KONTSKI.
— La *Voile égarée*, scène dramatique de P. Chéret, chantée par M^{lle} d'HENNIN.
— *Les Deux Soldats* (J. Merlé); *l'Accusé, ou Pour ma Mère* (inédite, du même), romances du MÉNÉSTREL, chantées par M. CLEMENÇAU.
— Solo de piano, exécuté par M. H. RAVINA.
— Le *Signal du Combat*, nocturne à deux voix (Thys), chanté par MM. BOULANGER et CHAUDESAIGUES.
— Chansonnettes, chantées par M. CHAUDESAIGUES.

DEUXIÈME PARTIE.

- Ouverture du *Brasseur de Preston* (Adam).
— *Sois à moi*, romance du MÉNÉSTREL (Amédée de Beauplan); les *Illusions perdues* (id.), chantées par M. PONCHARD.
— Air de la *Figurante*, à grand orchestre, chanté par M^{me} Jenny Colon LEPLUS.
— Fantaisie sur des airs suisses, pour hautbois, composée et exécutée par M. BROD.
— *L'Insensé* (Doche); *C'est si joli d'aller au bal* (Vogel), romances du MÉNÉSTREL, chantées par M^{lle} d'HENNIN.
— Duo, chanté par M. PONCHARD et M^{me} J. Colon LEPLUS.
Riche en beauté (Vimeux), romance du MÉNÉSTREL; *Permettez-moi d'en rire* (chansonnette de M. de Beauplan), chantées par M^{me} J. C. LEPLUS.
— *L'Étoile du malheur*, mélodie épilétique (de Beauplan), inédite du MÉNÉSTREL, chantée par M. LEVASSON. — Chansonnettes.

M. Potier tiendra le piano.

L'Orchestre, composé de tous les artistes de l'Opéra-Comique, sera conduit par M. J. Merlé.

(Piano à queue d'Erard; piano droit de M. Rinaldi.)

Abb. 2: Konzertankündigung eines gemischtes Programms
mit einem Solo für Oboe, komponiert und ausgeführt von Henri Brod.
(*Le Ménestrel*, 16.12.1838)

Die Initiatoren – neben dem Pianisten (und Komponisten) Henri Bertini und mehreren Streichern auch die berühmten Bläser Jean-Louis Tulou, Flöte, Henri Brod, Oboe, Jean-Francois Gallay, Horn – beabsichtigten „de donner une série de matinales dans lesquelles les œuvres de Mozart, Beethoven, Hummel etc. et ceux de nos auteurs nationaux qui suivent la route tracée par ces grands modèles, seront exécutés alternativement avec d’autres ouvrages moins sévères.“²⁸ Ihr Anspruch war hoch: Man wollte nicht nur ein großes Publikum erreichen, sondern diesem auch eine möglichst perfekte Ausführung bieten, „que l’est celle des concerts du Conservatoire pour la musique d’orchestre.“²⁹ Dennoch fand selbst hier die aus den Einzelkonzerten hinlänglich bekannte grundsätzliche Vorliebe der Franzosen für vokale Programmpunkte weiterhin Berücksichtigung.

Das erste Konzert dieser neu gegründeten *Société musicale* fand Anfang 1835 statt, doch war ihr keine lange Dauer beschieden: Nach acht Konzerten in genau drei Monaten wurde die Reihe bereits wieder eingestellt. Immerhin aber wurden in sechs dieser Matineen auch Werke mit Bläserbeteiligung aufgeführt, neben Hummels Septett handelte es sich dabei vor allem um Werke des Gründungsmitglieds Henri Brod.³⁰

Zwar bemühte man sich bereits Anfang 1836 um eine Neuorganisation dieser Konzerte, doch erfolgte deren Umsetzung erst Ende 1838. Die Kommission hatte neue Mitglieder hinzugewonnen und formulierte ihre ästhetische Zielsetzung nun noch entschieden schärfer als 1835. Auf der Titelseite der Zeitschrift *La France Musicale* vom 11.11.1838 wurde dieses Programm ausführlich erläutert. Als „sérieuse réforme dans la musique de concert“ ging es den Verantwortlichen vor allem darum, zeitgenössischem Konzert-Unwesen („décadence“) endlich einen Riegel vorzuschieben: «On va au concert pour entendre des cavatines, des duos, des airs que l’on a entendus la veille quelque part et qu’on entendra le lendemain quelque autre part, pour entendre des romances que toutes les petites filles chantent du soir au matin.»³¹ Statt dessen gelte es, in den Bibliotheken schlummernde hervorragende Werke zu entdecken und diese der Öffentlichkeit vorzustellen. «Malgré la popularité dont jouissent les noms de Haydn, de Mozart et de Beethoven, il faut le dire, nous ne connaissons pas la dixième partie des œuvres de ces maîtres.»³² Und so beabsichtigte man, mit dieser Konzertreihe Idee und künstlerischen Anspruch der *Conservatoire*-Konzerte auf den intimen kammermusikalischen Rahmen zu übertragen.³³

²⁸ *Revue Musicale* 30.11.1834, S. 379.

²⁹ Ebd.

³⁰ Bläserquintett, Trio für Violine, Harfe und Oboe sowie Trio für Oboe, Fagott und Klavier.

³¹ *La France Musicale* 11.11.1838, S. 1.

³² Ebd.

³³ «Ce qui doit plaire surtout aux amis de l’art musical, c’est qu’ils auront enfin un véritable Conservatoire de salon. Etablie sur le même plan, ayant les mêmes préceptes et le même but; l’institution musicale dont nous parlons ici s’éloignera néanmoins du Conservatoire de toute la distance qui sépare un quintette ou un quatuor d’une grande symphonie. La concurrence n’est pas même possible. Loin de se confondre ou de se

Damit sollte eine „ère nouvelle“ eingeleitet werden, doch kam auch diese neue Konzertserie nicht über drei Matineen hinaus. Nur ein einziges Mal, am 6. Januar 1939, war dabei auch die Bläserkammermusik mit einem neuen Quintett von Henri Brod vertreten; zu den Ausführenden gehörten neben dem Komponisten selbst mit Louis Dorus, Hyacinthe Klosé, Jean-Francois Gallay und Charles Barizel wiederum vier der hochkarätigsten Bläser der Zeit.

Ein ebenfalls 1838 neu formiertes weiteres Streicherensemble, die *Société Alard & Chevillard*, blieb mit seinen Programmen sehr streng der eigenen Quartett- und Quintettliteratur verpflichtet. Nur ganz vereinzelt fand eine Ausweitung des Repertoires unter Heranziehung von Bläsern statt; von 37 nachgewiesenen Konzerten in zehn Jahren widmeten sich überhaupt nur vier Veranstaltungen der gemischten Literatur (Beethoven und Hummel, Septette), einmal erklang Beethovens Quintett für Klavier und Bläser op. 16.³⁴

Doch erst 1847 kam es zur Gründung einer Gesellschaft, der es um die Förderung einer Kammermusik ging, an der die Bläser nicht nur gelegentlich und am Rande beteiligt waren, sondern de facto eigenständigen Anteil erhielten. Die intendierte Emanzipation lässt sich bereits aus der gleichberechtigten Zusammensetzung der Gründungsmitglieder ablesen: Neben der Pianistin Thérèse Wartel sowie fünf Streichern gehörten dem Gremium auch fünf Bläser – sämtlich Musiker von Rang und Namen mit Positionen in den großen Orchestern und am *Conservatoire* – an, so dass die neue Gattung des Bläserquintetts in der Tat vollständig vertreten war.³⁵ Auch hier ging dem Eröffnungskonzert eine programmatische Note in Form von zwölf Punkten voraus, die Ende November 1847 in *Le Monde Musical* erschien und die wesentlichen Intentionen dieser sogenannten *Société de musique classique* darlegte.

Dem nach wie vor beklagenswerten Zustand einer generellen Vernachlässigung der Kammermusik sollte nun endlich eine leistungsfähige Organisation mit entsprechenden Bedingungen für eine dauerhaftere Existenz entgegentreten, die das Erbe der großen Meister zu bewahren trachtete und gleichzeitig eine Veredelung des Publikumsgeschmacks bewirken wollte. Innovativ erscheint dabei vor allem jenes Statut, das auf eine klare Trennung der Zuständigkeitsbereiche von *Société des concerts* einerseits und der *Société de musique classique* andererseits für sinfonisches respektive kammermusikalisches Repertoire zielte, was den Stellenwert der

nuire, ces deux établissements se prêteront un mutuel et solide appui. L'orchestre de la rue Bergère n'aura jamais de rival [...] Mais avec ses masses d'exécution, de Conservatoire est nécessairement dévoué à l'étude d'un certain genre de compositions. Le duo, le trio, le quatuor, le quintette, le sextuor, le septuor, le nonetto, ne tiennent aucun rang dans son répertoire.» Ebd.

³⁴ Vgl. Fauquet, *Sociétés*, S. 348–350.

³⁵ Es handelte sich dabei um den Louis Dorus (Flöte), Stanislas Verroust (Oboe), Hyacinthe Klosé (Klarinette), Joseph Rousselot (Horn) und Charles Verroust (Fagott).

SALLE HERZ

48, rue de la Victoire

Mardi 18 Mars 1856, à 8 heures du soir précises.

CONCERT

DE LA

FRANCE MUSICALE

dans lequel on entendra l'Harmonicorde de M. DEBAIN.

PROGRAMME :

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|
| 1° Sextuor inédit pour piano et instruments à vent, exécuté par M ^{me} MATTMANN, MM. DORUS, LEROY, BARTHÉLEMY, ROUSSELOT et VERROUST jeune | M ^{me} FARRENC. |
| 2° Air du Trouvère (<i>il Trovatore</i>), chanté pour la première fois en français, par M. GUEYMARD (de l'Opéra) | C. VERDI. |
| 3° Nocturne de A. GUTMANN, transcrit pour l'Harmonicorde de M. DEBAIN, et exécuté pour la première fois en public par | FRELON. |
| 4° Romance de <i>Tebaldo ed Isolina</i> , avec solo pour la clarinette, par M. CAVALLINI, jouée pour la première fois, à Paris, par M. LEROY, et le chant exécuté par M ^{me} TEDESCO. | NOELACCHI. |
| 5° <i>La Jota Aragonesa</i> , composition inédite pour le piano, exécutée pour la première fois par M ^{me} MATTMANN. | COTTSCHALEK |
| 6° Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par | C. SIVORI. |
| 7° <i>La Séparation</i> , mélodie dramatique nouvellement composée par ROSSINI et chantée par M ^{me} TEDESCO. | C. HOFFMANN. |
| 8° Impromptu sur <i>il Trovatore</i> , composé et exécuté pour la première fois sur l'Harmonicorde de M. DEBAIN, par | FRELON. |
| 9° Duo des <i>Vêpres Siciliennes</i> , chanté par M ^{me} TEDESCO et M. GUEYMARD | C. VERDI. |

Le Piano d'accompagnement sera tenu par M. SALVATOR.

Les Abonnés pourront échanger leur place contre une stalle numérotée, 3 francs.

Abb. 3: Konzertankündigung mit Louise Farrencs (unveröffentlichtem) Sextett op. 40 im Rahmen eines Konzertes für die Leser der Zeitschrift *La France musicale* (*La France musicale* 11, 16.3.1856)

neuen Vereinigung a priori hob. Doch auch hier ließen sich in der Praxis Anspruch und Wirklichkeit nicht allzu lange zur Deckung bringen: Aus den ursprünglichen zehn bis zwölf geplanten Konzerten pro Saison wurden im ersten Jahr acht, und man wechselte von dem mit 1800 Plätzen als zu groß empfundenen Konzertort der *Salle Herz* in die *Salle Sax*. Nach dem sechsten Konzert des zweiten Jahres jedoch wurde auch diese Reihe bereits wieder eingestellt. Immerhin aber gewährte man der gemischten wie der reinen Bläserkammermusik hier tatsächlich erstmals breiteren Raum; darunter befanden sich auch Kompositionen in größerer Besetzung wie Reichas Dezett oder das Spohr'sche Nonett. Letzteres, als Auftragswerk für einen Wiener Liebhaber 1813 entstanden, hatte Spohr bereits bei seinem Paris-Aufenthalt 1820 im Gepäck gehabt und damals auch zur Aufführung gebracht; dass es nun als *chef-d'œuvre* des Eröffnungskonzertes fungierte, belegt den Anspruch der *Société de musique classique*, sich auch der Herausforderung derartig groß dimensionierter Werke zu stellen. Doch wirft diese Wahl zugleich ein Licht darauf, wie es um das gemischte Repertoire Mitte der 1840er Jahre tatsächlich bestellt war: Wollte man ganz im Sinn der neuen Ensembleidee, die es im Gründungskonzert natürlich besonders zu demonstrieren galt, die Gleichberechtigung von Streichern und Bläsern in die Tat umsetzen, musste man mangels ‚moderner‘ Alternativen auf die Komposition Spohrs zurückgreifen.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist es der Existenz der neuen Kammermusikgesellschaft zu verdanken, dass Georges Onslow ausgerechnet zu dieser Zeit das Spohr'sche Modell aufgriff und seinerseits ein Nonett in identischer Besetzung schrieb; seine erste Aufführung erlebte das Werk am 25. März 1849 ebenfalls durch die *Société de musique classique*. Wenngleich es dann 1850 nicht mehr zur Fortsetzung der Konzerte kam, steht dennoch zu vermuten, dass auch die Komposition von Louise Farrenc zunächst in diesen zumindest rudimentären Traditionszusammenhang gehörte. So mochte die Vorgabe Onslows auch Farrenc gereizt haben, sich mit dem klassischen Vorbild von Spohr eigenschöpferisch auseinanderzusetzen – dies um so mehr, als sie die Musiker der *Société de musique classique* durch gemeinsames Musizieren kannte.³⁶ Louise Farrenc fand für ihre Komposition eine durchaus individuelle musikalische Lösung, die deutlich andere Wege geht, als Onslow sie beschritten hatte. Es war die satztechnisch strenge Verarbeitung, die Louise Farrenc das Lob eintrug, als einzige unter den zeitgenössischen Komponisten die ‚hohe Instrumentalmusik‘ zu kultivieren.

Genau dies wurde auch zum bestimmenden kompositionstechnischen Merkmal des drei Jahre später, 1852 entstandenen dreisätzigen Sextetts op. 40. Erstmals wird hierin die neue Gattung des Bläserquintetts mit dem Klavier in Verbindung gebracht – was angesichts der Tatsache, dass Louise Farrenc Schülerin von Anton Reicha gewesen war, nicht weiter verwundert. Und doch hat die Verwendung der

³⁶ Katharina Herwig, Vorwort zu: Louise Farrenc, *Nonett Es-Dur op. 38*. Wilhelmshaven 2000, S. VIII (*Louise Farrenc. Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, Bd. II/1).

Blasinstrumente bei Farrenc nicht mehr allzu viel mit dem gemeinsam, was das Anschauungsmodell des Lehrers vorgegeben hatte. Anlässlich einer Aufführung eines Reicha'schen Quintettes in den 1850er Jahren wurde das Werk durch die Kritik unverblümt als „naïv“ und „infantil“ bezeichnet³⁷. Dabei war es keinesfalls eine Frage des musikalisch-spieltechnischen Anspruchs, der hiermit angezweifelt werden konnte: In dieser Hinsicht gehen die Reicha'schen Quintette weit über das hinaus, was bis ins späte 19. Jahrhundert zumal in Frankreich an Bläserkammermusik geschrieben wurde. Stein des Anstoßes war vermutlich vielmehr genau jene individuell auf das einzelne Instrument ausgerichtete idiomatische Schreibart, die mit einem zeitlichen Abstand von über 30 Jahren als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde.

Indem Louise Farrenc nun für ihre Komposition die Kopplung mit dem Tasteninstrument wählte, mochte ihr dies leichter den Ausgang aus der vermeintlichen Sackgasse im Sinne einer Nobilitierung der Bläserstimmen weisen, wie es bereits Mozart mit seinem Quintett KV 452 gelungen war. So zeichnet sich die Partitur des Sextetts durch den entschiedenen Vorrang der thematisch-motivisch motivierten Linie vor der instrumentenspezifisch bedingten Einzelfarbe aus, wie sich an den Takten 8 ff. des ersten Satzes exemplarisch zeigen ließe.³⁸

Anders als in Deutschland, wo man Mozarts Klavierquintett schon um 1840 als nicht mehr zeitgemäß empfand,³⁹ lobten Kritiker in Frankreich – wie die eingangs zitierte Passage belegt – gerade jene vermeintliche Schlichtheit und Einfachheit, mit der Louise Farrenc den Geist Haydns und Mozarts wieder auferstehen ließ. Die französischen Rezensenten wussten, wovon sie sprachen: Strenge Rückbesinnung auf das klassische Erbe konnte im Kontext einer Salonkultur mit primärer Ausrichtung auf den Publikumsgeschmack als äußerst wohltuend aufgenommen werden. In diesem Umfeld hatte die Kammermusik einen schweren Stand: Sie wurde vielfach ganz vernachlässigt oder geriet in den Sog leichter, gefälliger Unterhaltungskunst, wie etwa das Beispiel eines Klavierquartetts mit Bläsern von Giovanni Tadolini belegt, das einen Satz in Form eines Walzers enthielt.⁴⁰

Demgegenüber stellte Louise Farrenc um die Jahrhundertmitte gleich in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung dar: qualitativ („Ajoutons que Mme Farrenc est presque la seule en France qui cultive encore la haute musique instrumentale, dont les compositeurs ne s'occupent plus“⁴¹) ebenso wie quantitativ, in-

³⁷ „Naïf et de plus enfantin“, in: *Le Ménestrel* 20.1.1856, S. 3.

³⁸ Vgl. zur Analyse auch Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004, v. a. S. 191–197.

³⁹ So das Urteil im Anschluss an eine Aufführung im Rahmen der Möerschen Abendunterhaltungen: „Das schöne Pianoforte-Quintett von Mozart mit Blasinstrumenten erscheint jetzt nicht ganz Zeitgemäss [sic] gewählt“, in: *AmZ* 11, 16.3.1842, Sp. 236.

⁴⁰ George Kastner, *Revue critique. Quartour pour piano, flûte, clarinette et basson, par G. Tadolini*, in: *RGM* 6/10: 1843, S. 187 f.

⁴¹ Adrien de la Fage, *Concert de Mme L. Farrenc*, in: *RGM* 18/14: 6.4.1851, S. 100.

dem sie immerhin zwölf kammermusikalische Werke in den verschiedensten Besetzungen, unter ihnen jene zwei (Sextett und Nonett) mit gewichtigem Anteil an Bläserpartien, schrieb. Hatte die aufwändige Initiative von Anton Reicha gegen Ende der zweiten Dekade des Jahrhunderts Paris kurzzeitig auch zur Hauptstadt der Bläserkammermusik werden lassen, so behauptete sich dieses Genre nach dem viel versprechenden Anfang jahrzehntelang nur als peripheres Marktsegment – so lange, bis sich 1879 mit dem Flötisten Paul Taffanel ein Protagonist aus den eigenen Reihen der Sache der Bläserkammermusik annahm und mit der Gründung der *Société des instruments à vent* eine dem Engagement Reichas vergleichbare Initiative startete.

„Cette sainte vérité, que le beau [...] est de tous les temps“. Musikästhetische Aspekte der Pariser Musikkultur und ihre Bedeutung für das Wirken Louise Farrencs

Die Auseinandersetzung mit der musikalischen Vergangenheit scheint sich wie ein roter Faden durch das Leben Louise Farrencs zu ziehen. Zu denken ist an ihre produktive Aneignung der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens in ihrer eigenen Instrumentalmusik,¹ vor allem aber an ihr Engagement als Interpretin und Pädagogin Alter Klaviermusik, das schließlich ab 1861 in der zusammen mit ihrem Mann Aristide Farrenc herausgegebenen Sammlung *Le Trésor des pianistes* seinen Kulminationspunkt fand.² Wenngleich die beständige Reflexion und Erschließung des musikalischen Erbes durch Louise Farrenc im Zusammenhang mit ihrem eigenen künstlerischen Wirken zunächst einmal naheliegend erscheinen mag, da das 19. Jahrhundert ja diejenige Epoche war, in der sich ein breites Interesse an Geschichte entwickelte und Geschichtswissenschaft sich als akademische Disziplin etablieren konnte, so war eine derartige Haltung in der französischen Metropole dennoch alles andere als selbstverständlich. Denn wie aus den zeitgenössischen Musikperiodika hervorgeht, fand die Aufführung Alter Klaviermusik keineswegs nur Beifall. So riefen die Aktivitäten Louise und Aristide Farrencs ein geteiltes Echo hervor.³ Gerade vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Rezeption stellt sich die Frage, auf welchen ästhetischen Voraussetzungen Zustimmung und Ablehnung jeweils beruhten.

Grundlage der folgenden Überlegungen bildet die Annahme, dass auch scheinbar individuelle ästhetische Urteile selten voraussetzungslos sind, sondern in der Regel auf Vorerfahrungen mit bestimmten Gegenständen und Normen beruhen. Dies ermöglicht es, ästhetische Stellungnahmen rational nachzuvollziehen, selbst wenn deren Voraussetzungen nicht unmittelbar wahrgenommen werden können.⁴ Ästhetische Stellungnahmen und deren Billigung oder Ablehnung sind letztlich immer Ausdruck einer spezifischen historischen Situation und unterliegen dem Wandel. Vor dem Hintergrund zentraler ästhetischer Positionen der Pariser Musikkultur wird daher im Folgenden versucht, Louise Farrencs eigenen Standpunkt nä-

¹ Vgl. Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 41 ff.

² Vgl. ebd., S. 49 ff.

³ Vgl. ebd., S. 51, sowie Bea Friedland, *Louise Farrenc, 1804–1875. Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor 1975 (*Studies in musicology*, Bd. 32), S. 63.

⁴ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (*Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8), S. 11.

her zu bestimmen. Zu überlegen wäre dabei, in welchen Überzeugungen ihre künstlerische Ausrichtung gründete und mit was für einem Personenkreis sie diese teilte. Ein methodisches Problem besteht in diesem Zusammenhang allerdings darin, dass fast keine Quellen überliefert sind, in denen sich Louise Farrenc selbst zu ästhetischen Fragen geäußert hat. Aus diesem Grund ist man in der Regel darauf angewiesen, ihre ästhetischen Voraussetzungen über ihr nahes Umfeld, etwa über ihren Mann Aristide, zu erschließen.⁵

Die hier angestellten Überlegungen basieren somit auf der Prämisse, dass Louise Farrenc die ästhetischen Ansichten ihres Mannes und sein Interesse für Alte Musik bereits früh geteilt haben dürfte. Entgegen dieser Auffassung vertrat Bea Friedland zwar die Ansicht, dass sich Louise Farrenc erst im Zuge der 1850er Jahre für Alte Musik interessiert habe,⁶ doch sprechen verschiedene Indizien gegen eine derartige Sichtweise: Erstens wurde 1857 in der Zeitschrift *La France musicale* rückblickend ein Konzert mit Alter Klaviermusik erwähnt, dass von den Farrencs bereits 1840 im eigenen Salon veranstaltet worden war.⁷ Zweitens wurde in diesem Zusammenhang betont, dass Louise Farrenc sich seit diesem Zeitpunkt kontinuierlich für Alte Musik eingesetzt habe. So heißt es: «Depuis le même temps, Mme Farrenc elle-même a fait une étude approfondie des anciens monuments de l'art et a initié ses meilleurs élèves à leur interprétation.»⁸ Darüber hinaus geht dies drittens auch aus der Einleitung Aristide Farrencs zum *Trésor des pianistes* hervor. Dort bezeichnete Aristide Farrenc seine Frau nicht nur explizit als Mitarbeiterin am *Trésor*, sondern berichtete auch von seiner mehr als zwanzigjährigen Forschungs- und Sammeltätigkeit zu Alter Klaviermusik, wobei es ihm seine Position erlaubt habe, diese Werke täglich zu hören.⁹

⁵ Zur problematischen Quellenlage vgl. Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 20.

⁶ Vgl. Friedland, *Louise Farrenc*, S. 60.

⁷ Vgl. dazu: *Les Concerts Historiques Du Clavecin Et Du Piano par M. et Mme Farrenc*, in: *La France musicale* 21, 1857, Nr. 49, S. 395–396, hier S. 395. – Dass dieses Konzert 1840 in keiner Zeitschrift nachweisbar ist, dürfte keineswegs ungewöhnlich für Salonaufführungen sein, sondern eher den Regelfall darstellen. Denn da der Salon eine Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre bildete, erhielt die Presse nur selten die Gelegenheit, „[de] pénétrer dans le sanctuaire des salons et percer les murs de la vie privée.“ *Nouvelles*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris (RGM)* 6, 1839, Nr. 15 (RM), S. 123.

⁸ *Les Concerts Historiques Du Clavecin*, S. 395. – Die von Louise Farrenc betriebenen Kontrapunktstudien, die ihren Niederschlag u. a. in der um 1833 entstandenen Fugensammlung op. 22 fanden, legen sogar eine noch frühere Auseinandersetzung mit Alter Klaviermusik nahe. Vgl. dazu Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 31, 261, sowie den Beitrag von Thomas Synofzik über Louise Farrenc als Editorin ‚klassischer‘ Klaviermusik in diesem Band, S. 253 ff.

⁹ Vgl. Aristide Farrenc, *Introduction*, in: *Le Trésor des pianistes*, Bd. 1, Paris 1861, Reprint, ed. by Bea Friedland, New York 1977, S. 1.

1. Zum ästhetischen Spektrum der Pariser Musikkultur

Als Louise und Aristide Farrenc am 12. November 1857 im eigenen Salon ihr erstes öffentliches Konzert mit Klavierwerken Alter Meister veranstalteten – also eineinhalb Jahre vor der Ankündigung des *Trésor* in der Öffentlichkeit bzw. nahezu vier Jahre vor dem Erscheinen des ersten Bandes –, rief dieses ein geteiltes Echo hervor. So berichtete die Zeitschrift *La France musicale* sehr positiv über die Veranstaltung zugunsten der, wie es heißt, „anciens monuments“. Insgesamt wurde das Konzert verstanden als ein sinnvolles „œuvre de restauration, [et] de réhabilitation“, dessen Ziel es sei, „de faire connaître les œuvres des clavecinistes de mérite de toutes les époques, et de faire revivre les traditions à peu près perdue.“¹⁰

In der *Revue et Gazette musicale* zeigte sich der Kritiker Henri Blanchard hingegen deutlich reservierter. Dort heißt es:

«Une séance de musique rétrospective, dite historique, a été donnée aussi par Mme Farrenc l'un de ces jours passés, musique de piano bien entendu. Frescobaldi, Cha[m]bonnières, Corelli, Couperin, les Bach, Porpora, Scarlat[t]i, etc., ont fait les frais de cette exhumation classique qui peut avoir son mérite, mais mérite un peu monotone et même ennuyeux – il faut avoir le courage de le dire – avec ses *gruppetti*, ses mordants, son style continuellement serré d'*imitations*. Il y a eu peut-être un peu de coquetterie de la part de Mme Farrenc à commencer cette séance musicale par des *pièces* qui datent de 1580, 1630, 1670 etc., au nombre de quatorze ou quinze, pour arriver à une sonate de sa composition, œuvre charmante il est vrai. [...] mais ce n'est pas une raison pour user, on pourrait même dire abuser de la musique de ces vieux maîtres.»¹¹

Blanchard würdigte also die gute Ausführung der Musik, sah aber den Sinn einer solchen Aufführung keineswegs per se gegeben. Bedenkt man allerdings, dass er beispielsweise an anderer Stelle die Aufführung Alter Musik wie der Oratorien Händels begrüßte,¹² so stellt sich die Frage, was ihn gerade bei dem Konzert der Farrencs störte.

Blanchards Ablehnung galt offenbar weniger den Werken selbst als ihrer gehäuften Darbietung, die er insbesondere im Zusammenhang mit ihren ähnlichen

¹⁰ Les Concerts Historiques Du Clavecin, S. 395. – Das Publikumsinteresse war sogar so groß, dass dies einen Wiederholungstermin am 25. November erforderlich machte. Berücksichtigt man allerdings, dass das Konzert im eigenen Salon stattfand und dass der Farrenc'sche im Verhältnis zu aristokratischen bzw. großbürgerlichen Salons wohl eher einen kleineren Rahmen gestattet haben dürfte, resultiert aus dem proklamierten Erfolg keineswegs auch ein breites Publikumsinteresse.

¹¹ Henri Blanchard, Auditions Musicales, in: *RGM* 24, 1857, Nr. 49, S. 394–395, hier S. 394.

¹² Vgl. etwa Henri Blanchard, Une soirée musicale chez Madame la princesse de Belgiojoso, in: *RGM* 7, 1840, Nr. 30, S. 259–260.

Satzstrukturen als „monoton und langweilig“ empfand. Zumindest irritiert zeigte er sich darüber hinaus auch von der chronologischen Anordnung des Programms und dessen Abschluss durch ein Werk Louise Farrencs, was er – möglicherweise aufgrund der sich daraus abzeichnenden Entwicklungslinie von Frescobaldi über Bach zu Farrenc – als „kokett“ einstufte.

Konfrontiert man schließlich die unterschiedlichen Urteile über das Konzert der Farrencs direkt miteinander, wird die beträchtliche Diskrepanz zwischen diesen deutlich. Während die Aufführung Alter Musik von der einen Seite sehr positiv als „Restauration“ gesehen wurde, wurde diese von der anderen Seite mit deutlichen Vorbehalten lediglich als „Exhumierung“ – also als Ausgrabung von etwas Totem – betrachtet. Angesichts dieser widersprüchlichen Rezeption wäre daher im Folgenden nach deren Voraussetzungen zu fragen.

*

Der von Blanchard artikulierte Vorwurf des „Langweiligen“ barg zugleich die Forderung nach einem größeren Maß an Unterhaltung in sich. Eine solche Haltung gegenüber Musik war kein Einzelfall, vielmehr kann die Auffassung von Musik als Zerstreuungs- bzw. Vergnügungsmittel als repräsentativ für einen Großteil der Pariser Musikkultur gelten. Insbesondere die in Frankreich übliche Gestaltung von Konzertprogrammen kann vor diesem Hintergrund gesehen werden.

Konzerte wurden in der Regel als abwechslungsreiche Mischung aus Instrumental- und Vokalwerken gestaltet, wobei eine vollständige Ausführung längerer Werke keineswegs zwingend war. Dieses Schema wurde selbst von einer so hohen künstlerischen Ansprüchen verpflichteten Konzertvereinigung wie der *Société des Concerts du Conservatoire* übernommen. In deren Konzerten umschloss „ein symphonischer Rahmen eine bunte Abfolge von Instrumental- oder Gesangseinlagen“.¹³ Über den öffentlichen Bereich hinaus war die Darbietung einer möglichst farbigen Mischung von Musik aber auch im privaten Bereich bzw. an der Schnittstelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit – dem Salon – die Norm. Noch in den 1880er Jahren wurde im Salon eine möglichst kurzweilige Programmfolge angestrebt. So heißt es in einem 1881 erschienenen Benimm-Lexikon mit dem Titel *Nouveau savoir-vivre universel*:

«Deux genres semblables se nuîraient, et ne pourraient que fatiguer ceux qui les écoutaient. [...] Après une symphonie d'Haydn ou un menuet de Beethoven ou de Mozart, tout paraîtra creux et vide, excepté une œuvre franchement distincte, telle qu'une valse, ou un grand air d'opéra chanté.»¹⁴

¹³ Beate Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001 (Reihe IV, *Schriften zur Beethoven-Forschung*, Bd. 13), S. 109; vgl. auch S. 104.

¹⁴ Louise d'Alq [Mme d'Alquie de Rieuepeyroux], *Nouveau savoir-vivre universel*, 3 Bde., Paris 1881, hier Bd. 2, S. 142 f., zitiert nach Annegret Fauser, *Zwischen Professiona-*

Bedenkt man eine derartige Funktionalisierung von Musik als kurzweiliges und abwechslungsreiches Unterhaltungsmedium, so ist zu verstehen, warum die strikt chronologische Anordnung der Klavierwerke in dem Konzert der Farrencs angeeckt sein dürfte, unabhängig davon, ob deren Aufführung eher als Konzert- oder Salon-darbietung angesehen wurde.

Fragt man nach den Ursachen für eine Rezeptionshaltung, in der Musik vorrangig als Vergnügungsmedium betrachtet wurde, so können diese in der rasanten Popularisierung von Musik zu Beginn der Julimonarchie Louis-Philippes gesehen werden sowie in der mit ihrer Popularisierung einher gehenden Kommerzialisierung. Zwar ist die Julimonarchie sicherlich nicht als Ausgangspunkt dieser Entwicklung anzusehen, doch manifestieren sich deren Phänomene in den Jahren nach 1830 sehr deutlich. Der mit der zunehmenden Bedeutung des Großbürgertums verbundene Aufschwung der bürgerlichen Musikpflege war derartig groß, dass William Weber diesen als „cultural explosion“ bezeichnete.¹⁵ Musik erhielt in diesem Zusammenhang zunehmend einen Warencharakter, da mit ihrer Popularisierung zugleich das Engagement aristokratischer und großbürgerlicher Kunstmäzene an Bedeutung verlor und Musiker in gegenseitigem Wettbewerb ihren Lebensunterhalt verdienen mussten. Neben dem reichhaltigen kulturellen Angebot der verschiedenen Musiktheater und Konzertgesellschaften agierten nun auch vermehrt einzelne Künstler als Konzertveranstalter. Zudem offerierten Musiker ihre Dienste als Gesang-, Instrumentallehrer oder Komponisten. Darüber hinaus initiierte der Gesangspädagoge Guillaume-Louis Bocquillon Wilhelm seit der Mitte der 1830er Jahre erfolgreich die Gründung von Männergesangsvereinen, den sogenannten *Orphéons*. Durch diese und durch kostenlose Gesangkurse, die für Erwachsene und Kinder des einfachen Bürgertums und der Arbeiterklassen u. a. von Bocquillon Wilhelm und dem aus Trier stammenden Emigranten Joseph Mainzer veranstaltet wurden, schließlich aber auch durch den in den Pariser Schulen eingeführten Gesangsunterricht, nahm die Zahl der Menschen, die regelmäßig mit Musik in Berührung kamen, rasant zu.

Insgesamt wurde die zunehmende Verbreitung von Musik in den verschiedenen Musikperiodika in der Regel als Fortschritt gefeiert, die Art und Weise, wie sich diese Entwicklung vollzog bzw. auf welchem Niveau, wurde jedoch auch kritisch gesehen. Gerade im Zusammenhang mit dieser Kritik spielte Alte Musik eine wichtige Rolle: Man bediente sich ihrer häufig als einer heilsamen Gegenposition zum zeitgenössischen Musikleben.

*

lismus und Salon: Französische Musikerinnen des Fin de siècle, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999 (*Musik-Kultur*, 5), S. 261–274, hier S. 263.

¹⁵ Vgl. William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London 1975, S. 16 ff.

Welche Ideen mit der Pflege Alter Musik verbunden wurden, ist dank der zahlreichen ästhetischen Stellungnahmen in musikalischen Schriften und Musikperiodika gut nachvollziehbar. In welchem diskursiven Kontext Alte Musik dabei offenbar im direkten Umfeld Louise und Aristide Farrencs stand, ist ebenfalls gut dokumentiert. So beteiligten sich an diesem Diskurs u. a. auch der vielseitige Musiker und Maler Jean-Joseph-Bonaventure Laurens – von dem das lange Zeit einzige bekannte Bild Louise Farrencs stammt¹⁶ und dessen Interesse für Alte Musik beispielsweise aus der Veröffentlichung einiger Cembalowerke von François Couperin Anfang der 1840er Jahre sowie aus seiner Subskription der ab 1851 erscheinenden Gesamtausgabe der Leipziger Bachgesellschaft hervorgeht¹⁷ – sowie ihr Kompositionslehrer Anton Reicha und der über lange Jahre in enger Verbindung zur Familie Farrenc stehende belgische Musikgelehrte François-Joseph Fétis. Insbesondere die Bedeutung Reichas und Fétis' für die Überzeugungen Louise Farrencs dürften dabei aufgrund ihrer prägenden Wirkung kaum zu überschätzen sein.

Bereits 1824 konstatierte Reicha in seiner Kompositionslehre, dass die Musik im Verlauf ihrer Geschichte einen bedeutenden Entwicklungsstand erreicht habe. Diese Errungenschaften habe „der zivilisierte Mensch“ allerdings nun angesichts der mittlerweile deplorablen zeitgenössischen Situation „zu konservieren“. Und er führte aus:

«Lorsqu'un art est parvenu à un haut degré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe; il est sur le point de rétrograder. On s'écarte des vrais principes; le goût se corrompt, ou abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens: le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade, s'avilit. [...] Les compositeurs qui dépendent du public, sacrifient l'intérêt de l'art au désir de plaire à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de mode, qui n'ont qu'une existence éphémère. [...] Les beaux modèles que nous ont laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théâtrale que parce qu'elle s'exécute à l'église. [...] Comme le public exige, d'une part, qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés; et que d'un autre côté les ressources de la HAUTE COMPOSITION ne sont pas suffisamment DIVERTISSANTES pour la multitude.»¹⁸

Reicha diagnostizierte also deutliche Dekadenzerscheinungen des zeitgenössischen Musiklebens. Als deren Symptome sah er vor allem „Novitäten“ an, die nur noch an der Unterhaltung der Menge ausgerichtet waren. Diesen Verfallserscheinungen setzte er die Forderung nach einer Konservierung entgegen, die er durch die Orientierung an den wahren Prinzipien der Vergangenheit und ihren „beaux modèles“, in diesem Falle die Werke Haydns und Mozarts, zu erreichen hoffte.

¹⁶ Vgl. Einleitung und Abbildung S. 3.

¹⁷ Vgl. dazu Friedland, Louise Farrenc, S. 238, Anmerkung 13.

¹⁸ Antoine Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Bd. 2, Paris 1824, S. 328.

Ähnlich kritisch wie bei Reicha wurde der Zustand der Pariser Musikkultur auch von Laurens bewertet. So beklagte Laurens vor dem Hintergrund einer 1844 unternommenen Deutschlandreise gegenüber dem Pianisten und Komponisten Stephen Heller, dass die Musik – während sie in Deutschland einer Religion gleichkäme, „dont Haendel, Bach, Beethoven sont les dieux“ – in Paris für die „société moderne“ lediglich ein kraftloses „amusement de salon“ ohne jegliche Größe sei.¹⁹ Weiter heißt es:

«Là [en Allemagne], l'art est une grande puissance sociale, il réunit des populations éloignées, et il pénètre les âmes d'étincelles brûlantes d'enthousiasme pour les grandes œuvres et pour les grands hommes. Nous sommes bien loin, cher ami, de ces mœurs, de ces croyances. Nous n'imaginons pas ce que peut et ce que vaut la musique.»²⁰

Aus Laurens' Wortwahl geht hervor, in welchem engen Zusammenhang dieser Kunst und Religion sah. Gerade dieser Konnex von Metaphysischem und Artifizialität war es, der die Legitimation zur Verehrung von Komponisten und ihren Werken bildete.

Eine ähnliche Position hinsichtlich des Stellenwertes der Musik vertrat auch Fétis. Welche Bedeutung insbesondere seinen Ideen für die Überzeugungen Louise und Aristide Farrencs zukommt, geht nicht nur daraus hervor, dass Fétis als Musikforscher internationale Renommee besaß, sondern auch daraus, dass seine 1832, 1833 und 1835 in Paris veranstalteten historischen Konzerte für Aristide Farrenc nach eigenem Bekunden das Schlüsselerlebnis gewesen waren, an dem sich sein Interesse für Musikgeschichte entzündet hatte. Wie zudem aus den Briefen Aristide Farrencs an Fétis hervorgeht, blieb dieser zeitlebens ein verehrtes Vorbild,²¹ trotz der von Aristide geübten Kritik am mitunter lockeren Umgang Fétis' mit historischen Fakten.²² Darüber hinaus kommt Fétis für Louise Farrencs Tätigkeit als Komponistin aber auch die Rolle eines Mentors zu, der beispielsweise in seiner

¹⁹ Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, *Lettres sur l'Allemagne. Deuxième Lettre. A. Stephen Heller*, in: *RGM* 11, 1844, Nr. 52, S. 431–433, hier S. 433. – Vgl. auch J.-J.-B. Laurens, *Lettres sur l'Allemagne. A. Stephen Heller. Cinquième Lettre*, in: *RGM* 12, 1845, Nr. 12, S. 89–90.

²⁰ Laurens, *Lettres sur l'Allemagne. Deuxième Lettre*, S. 433.

²¹ Vgl. beispielsweise zu der Fétis entgegengebrachten Wertschätzung den Brief Aristide Farrencs vom 18.01.1862. Dort heißt es im Zusammenhang mit dem *Trésor des pianistes*: «Songez, cher Monsieur Fétis, que nous ne faisons qu'apporter quelques pierres et un peu de sable pour continuer l'édifice dont vous avez posé les fondements il y a quelque trente ans. En un mot vous êtes l'architecte; nous sommes les ouvriers maçons!» Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis, Brief vom 18.01.1862, Fonds Fétis, S. 386 verso, zitiert nach Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 33, 263.

²² Vgl. Aristide Farrenc, *Les Concerts historiques de M. Fétis*, Paris 1855, S. 13 ff., 19.

Funktion als Direktor des Brüsseler Konservatoriums ihre Symphonien erfolgreich aufführte und ihre Werke positiv rezensierte.²³

Wie Laurens sah auch Fétis musikalische Werke als Repräsentanten von Metaphysischem an. Da er davon ausging, dass der metaphysische Gehalt eines Werkes unverändert Bestand hat, bedeutete dies einerseits die Voraussetzung für einen überzeitlichen Wert von Kunst, andererseits die Verpflichtung zu ihrer Pflege. Insgesamt interpretierte Fétis Musikgeschichte allerdings nicht als Entwicklung im Sinne eines musikalischen Fortschritts, sondern lediglich als Veränderung im Hinblick auf die äußere Gestalt musikalischer Werke. So war er davon überzeugt, „que l’art ne progresse pas, qu’il ne fait que se transformer.“²⁴ Diesen Grundsatz stellte er 1860 auch an den Anfang desjenigen Artikels in der *Revue et Gazette musicale*, mit dem er auf die öffentliche Ankündigung von Aristide und Louise Farrencs *Trésor des pianistes* reagierte. Wie sehr eine derartige Sicht von den Farrencs geteilt wurde, geht wiederum aus dem *Trésor* selbst hervor, wo die von Fétis vertretenen Positionen als „belles doctrines“ und „haute philosophie de l’art“ gewürdigt wurden.²⁵ In Fétis’ Artikel heißt es nun:

«Ceux-ci [les hommes de cœur] sont pénétrés de cette sainte vérité, que *le beau*, sous quelque forme qu’il se produise, est de tous les temps, parce qu’il est la manifestation de ce qu’il y a de plus puissant dans les facultés humaines, c’est-à-dire la synthèse du sentiment et de l’imagination élaborée par l’art.»²⁶

Im Unterschied zu Laurens, der eine allgemeine Verbreitung von Kunst vor dem Hintergrund der deutschen Situation ja zumindest grundsätzlich für möglich gehalten hatte, war Fétis allerdings der Ansicht, dass wirkliche Kunst schon aufgrund ihres metaphysischen Gehalts und der aus diesem für ihre Perception resultierenden Ansprüche nur für eine Elite zugänglich sei. Dazu heißt es:

«ce qui la place si haut dans le domaine de l’art est aussi ce qui en limite l’emploi; car par cela même que ses délicatesses procurent les plus vives jouissances aux natures d’élite, elles ne conviennent point aux masses. A celles-ci il faut *la grosse musique*, non *la grande*.»²⁷

Kunst war damit für Fétis generell etwas Elitäres, das in der Regel einem kleinen Kreis vorbehalten blieb. Eine Sichtweise, die durchaus die Pariser Entwicklungen hinsichtlich der Pflege Alter Musik widerspiegelt.

²³ Vgl. Christin Heitmann, Farrenc, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 6, 2001, Sp. 751–754, hier Sp. 752.

²⁴ Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Musicologue et Compositeur. Contribution à l’étude du goût musical au XIXe siècle*, Brüssel 1951, S. 266.

²⁵ Aristide Farrenc, Aux souscripteurs du *Trésor des pianistes* [Text 2], in: *Le Trésor des pianistes*, Bd. 23, Paris 1872 (Reprint), S. 1.

²⁶ François-Joseph Fétis, *Le Trésor des pianistes*, in: *RGM* 27, 1860, Nr. 20, S. 179–180, hier S. 179.

²⁷ Ebd., S. 179.

2. Alte Musik als Domäne einer soziokulturellen Elite

Wie sehr das Interesse für Alte Musik in Paris lange Zeit eine Sache soziokultureller Eliten war, deutet sich bereits im Kontext der von dem Musikforscher und Musikpädagogen Alexandre Choron veranstalteten Konzerte an. Diese Konzerte fanden im Rahmen der von Choron geleiteten Kirchenmusikschule zwischen 1827 und 1830 regelmäßig als sogenannte „exercices publiques“ statt; aufgeführt wurde vorwiegend Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Da sich der Aufführungsort mitten im vornehmen Faubourg Saint-Germain befand, dürfte ein Großteil des Publikums aus der dort ansässigen Aristokratie gestammt haben. So verband etwa Hector Berlioz mit der Anfertigung eines Oratoriums für Choron die Hoffnung, sich dadurch im Faubourg Saint-Germain etwas bekannt zu machen.²⁸

Und auch die 1843 von Joseph Napoléon Ney, dem Prince de la Moskowa, zusammen mit Louis Niedermeyer gegründete *Société de musique vocale, religieuse et classique* bestand vorwiegend aus Mitgliedern der gehobenen Gesellschaft, darunter zahlreiche Personen des Hochadels.²⁹ Wie sehr sich das Engagement für Alte Musik anfänglich auf eine Elite beschränkt zu haben scheint, ist noch dem Gründungsbericht der 1861 konstituierten *Société académique de musique sacrée* zu entnehmen. Dort heißt es zwar mittlerweile, dass

«[c]ette noble impulsion donnée au progrès musical par la classe la plus élevée de la Société, semble avoir quitté ces régions où elle avait pris naissance»³⁰.

Doch trotz dieser Öffnung bzw. eines mittlerweile breiteren gesellschaftlichen Engagements für Alte Musik, sah man sich deren elitären Werten verpflichtet. So wurde die eigene Tätigkeit als „Mission“ gesehen, die unter folgendes Motto des Prince de la Moskowa gestellt wurde: «Quand on est en avant des masses, il faut leur monter des chemins nouveaux.»³¹

Dass das oben genannte Bewusstsein, eine Vorbildfunktion auszuüben bzw. eine gesellschaftlich herausgehobene Position einzunehmen, vermutlich von Louise Farrenc geteilt wurde, lässt sich aus mehreren Indizien erschließen. So ist einerseits Farrencs Abstammung aus einer Familie bildender Künstler zu bedenken, die über Generationen sehr erfolgreich und in enger Beziehung zu höchsten aristokratischen Kreisen tätig war und für die die Auseinandersetzung mit der Kunst der vorausgegangenen Generationen und die Wertschätzung von deren Arbeiten selbstverständ-

²⁸ Vgl. Bryan Rando Simms, *Alexandre Choron (1771–1834) as a Historian and Theorist of Music*, Ph. D. Yale University 1971, Ann Arbor 1972, S. 147 f.

²⁹ Vgl. etwa Henri Blanchard, *Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique*, in: *RGM* 10, 1843, Nr. 21, S. 176–177.

³⁰ Louis Roger, *Fondation d'une Société académique de musique sacrée*. Procès verbal, in: *Revue de musique sacrée ancienne et moderne* 3, 1861, Nr. 3, Sp. 81–90, hier Sp. 81.

³¹ Ebd., Sp. 90.

lich war.³² Darüber hinaus äußerte sich Louise Farrenc 1867 gegenüber dem Komponisten Ferdinand Hiller, der ebenfalls Subskribent des *Trésor des pianistes* war, dass diese Sammlung „[une] entreprise [...] tout artistique“ sei, sich nicht an eine große Zahl von Personen, sondern an „connaisseurs“ wende.³³

Wie sehr für Louise und Aristide Farrenc die oben artikuliertete Vorbildfunktion und die daraus resultierende Bildungsaufgabe Konsens gewesen zu sein scheint, geht zudem daraus hervor, dass Aristide Farrenc offenbar Mitglied in der *Société académique de musique sacrée* gewesen zu sein scheint. So findet sich im Verzeichnis der aktiven Mitglieder dieser Chorgesellschaft für das Jahr 1864 der Eintrag: „Farrenc, compositeur de musique“.³⁴ Dass es sich trotz der ungewöhnlichen Bezeichnung als „compositeur“ – und nicht etwa als „éditeur“ – um Aristide Farrenc gehandelt haben könnte, geht daraus hervor, dass der Name Farrenc im Mitgliederverzeichnis für 1865, das frühestens im März des Jahres publiziert wurde, nicht mehr geführt wird. Aristide Farrenc verstarb bekanntlich am 31. Januar dieses Jahres.³⁵ Welch ein Interesse Aristide Farrenc in jedem Fall Alter Vokalmusik entgegenbrachte, ist an seiner umfangreichen Sammlung von Mess- und Psalmvertonungen, Motetten und Oratorien zu sehen.³⁶

Insbesondere vor dem Hintergrund einer möglichen Mitgliedschaft Aristide Farrencs in der *Société académique de musique sacrée* drängt sich nun die Frage auf, aus welcher Motivation heraus diese agierte.

³² Vgl. Friedland, Louise Farrenc, S. 3 ff. – Da Louise Farrenc bei Anne Elisabeth Cécile Soria, einer Schülerin Muzio Clementis, Klavierunterricht hatte – vgl. ebd., S. 9 f. –, dürften ihr auch – zumal vor dem Hintergrund ihrer eigenen Tätigkeit als Klavierprofessorin – Clementis zwischen 1817 und 1826 erschienener *Gradus ad Parnassum* op. 44 und die darin enthaltenen kontrapunktischen Kabinettstückchen vertraut gewesen sein. Vgl. zum *Gradus ad Parnassum* Anselm Gerhard, Clementi, Muzio, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 1242–1251, hier Sp. 1248 f., sowie Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten‘ Musik und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 217 ff.

³³ Zitiert nach Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 53.

³⁴ Vgl. Société académique de musique sacrée. Séance générale du 15 janvier 1864, Paris 1864, S. 31; F-Pn, Sign. Statuts. Société académique de musique sacrée.

³⁵ Zu welchem Zeitpunkt allerdings der Eintritt Aristide Farrencs in die *Société académique* erfolgte, ist bislang unklar. So sind für das Gründungsjahr 1861 und für das Jahr 1862 in den Broschüren über die Generalversammlung zwar die Statuten und das Règlement, nicht aber wie in den späteren Jahren Mitgliederlisten abgedruckt. Vgl. F-Pn, Sign. Statuts. Société académique de musique sacrée.

³⁶ Vgl. *Catalogue de la Bibliothèque Musicale théorique et pratique de feu M. A. Farrenc, ancien professeur et éditeur de musique*, Paris 1866, insbesondere S. 55–71.

3. Motivationen im Umgang mit Alter Musik

Mit welchen Absichten die *Société académique de musique sacrée* die Pflege Alter Musik betrieb, geht deutlich aus dem Protokoll zur Gründungsversammlung des Vereins hervor. In diesem wurden durch den Schriftführer Louis Roger gewissermaßen die Grundwerte der *Société académique de musique sacrée* fixiert. Auch wenn in dem Protokoll primär – gemäß der Ausrichtung des Vereins – auf religiöse Musik Bezug genommen wird, kann dieses durchaus als repräsentativ für die generelle ästhetische Haltung angesehen werden, die bei der Auseinandersetzung mit Alter Musik überwiegend eingenommen wurde. Dort heißt es:

«L'œuvre des maîtres religieux est le plus riche trophée de l'histoire musicale. Cette musique classique, pour employer un terme plus général, est le grand fleuve où les générations vont puiser l'onde pure et fortifiante de la science et de l'inspiration. La musique classique est l'aliment substantiel de tous les genres qui se partagent le domaine de l'art. Depuis la symphonie où elle commande à toutes les voix de l'orchestre, jusqu'au plus modeste morceau de piano, dans l'oratorio comme dans l'opéra, à l'église, au concert, au salon, elle a sa place et son rang, elle est tout et elle peut tout. C'est elle qui donne du prix à l'œuvre, parce qu'elle est la science; c'est elle encore qui lui prête le don de plaire, parce qu'elle est l'art même. Avec elle la musique et une puissance et une délicatesse exquise; une splendeur captivant les esprits, pacifiant les cœurs, donnant la joie au monde. Sans elle, la nuit se fait dans l'art, le relâchement du goût succède à l'abandon de la science, la frivolité mesquine envahit les églises, les théâtres, les concerts, les salons; la mode impose ses caprices, la vulgarité prédomine, l'art s'affaiblit insensiblement, où pour mieux dire, il n'y a plus d'art, car on ne peut pas appeler de ce nom ce qui en est l'inutile et grossier simulacre.»³⁷

Alte Musik, in diesem Fall als „musique classique“ bezeichnet, wird also als Nahrung und Nährboden für alle Kunst gesehen, somit auch für die zukünftige. Aus diesem Grund wird sie – wie schon bei Reicha – in einem religiösen Tonfall, mit dessen Hilfe der ihr zugemessene Wert noch einmal akzentuiert wird, den als Dekadenzerscheinungen empfundenen Entwicklungen der zeitgenössischen Musik entgegen gesetzt.

Wie das Ziel, Alte Kunst als Nährboden bzw. Vorbild zur positiven Stimulierung zeitgenössischer Kunst zu nutzen, erreicht werden sollte, geht aus einer Rede des Kirchenmusikers und Komponisten Charles Vervoitte, des Präsidenten und künstlerischen Leiters der *Société académique de musique sacrée*, hervor. So forderte dieser 1864 auf der Jahreshauptversammlung des Vereins, dass jede Probe der Gesellschaft eine „hommage“ an die Meister sein müsse.³⁸ Zu diesem Zweck müsse

³⁷ Roger, *Fondation d'une Société académique*, Sp. 89.

³⁸ *Société académique de musique sacrée*, S. 6.

ihr Repertoire abwechslungsreich sein und gut ausgeführt werden, „pour offrir aux nobles curiosités des artistes et des amateurs sérieux un musée“, in dem man „la reproduction exacte et vivante“ der Meisterwerke vorfinden könne.³⁹

Ist es bereits erstaunlich, dass hier die Tätigkeit der Chorgesellschaft mit den Funktionen eines Museums in Verbindung gebracht wird, da ja heutzutage die Institution des Museums vorwiegend als Ort des Konservierens aufgefasst wird, nicht aber als Ort, dem unmittelbar eine Bedeutung für die Entwicklung zeitgenössischer Kunst zukäme, so ist es darüber hinaus frappierend, dass die Idee des Museums auch von Aristide und Louise Farrenc für den *Trésor des pianistes* in Anspruch genommen wurde. So heißt es in der dem ersten Band des *Trésor* vorangestellten *Introduction*:

«Le Trésor des Pianistes sera comme un musée où se trouveront réunis les ouvrages des maîtres, pour être conservés et prévenir l'altération fatale des textes.»⁴⁰

Über die hier explizit angesprochene Funktion des Konservierens, die durch eine Edition der Werke auf der Grundlage quellenkritischen Arbeitens erzielt werden sollte, hatte der *Trésor des pianistes* ebenfalls eine Stimulation des zeitgenössischen Musiklebens zum Ziel. Einen konkreten Nutzen sah Aristide Farrenc etwa für die Virtuosen in der Kenntnis und Beherrschung der unterschiedlichen Charakteristika verschiedener Epochen und Stile; zudem hielt er die Reflexion vergangener Werke und Formen sowie den gelegentlichen Rekurs auf diese für Komponisten für notwendig. Darüber hinaus könnten sich die Künstler durch die Kenntnis der Vergangenheit leichter vor den Gefahren des Modischen schützen.⁴¹ Welche Bedeutung Aristide Farrenc letztlich dem *Trésor des pianistes* für die zeitgenössische Kunst beimaß, geht aus einem Brief an Fétis aus dem Jahr 1862 hervor. Dort heißt es mit biblischem Pathos: «je veux faire une révolution dans la musique de piano; je veux faire tout mon possible de chasser les marchands du temple.»⁴²

Dass der Gedanke des Museums als geeignetes Instrument zum Erzielen von Synergieeffekten zwischen Vergangenheit und Gegenwart um 1860 offenbar zum Allgemeingut derjenigen gehörte, die sich mit Alter Musik auseinandersetzten, ist auch am Beispiel einer weiteren Chorgesellschaft zu sehen. So erläuterte die 1860 von dem Komponisten Désirée Martin Beaulieu – einem Schüler Méhuls und Rompreisträger – gegründete *Société des Concerts de chant classique* ihre Intention folgendermaßen:

«Désireux de remettre en lumière les chefs-d'œuvre du chant religieux et du chant dramatique oubliés ou complètement ignorés de la génération ac-

³⁹ Ebd., S. 8.

⁴⁰ Aristide Farrenc, *Introduction*, in: *Le Trésor des pianistes*, Band 1, Paris 1861 (Reprint), S. 3.

⁴¹ Ebd., S. 4.

⁴² Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis, Brief vom 18.01.1862, Fonds Fétis, S. 386 verso, zitiert nach Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 33, 263.

tuelle, et convaincu de l'heureuse influence que leur audition pourrait exercer sur l'art contemporain, M. Beaulieu songea à organiser des concerts annuels dans lesquels il ferait entendre des compositions classiques puisées dans toutes les écoles, dans tous les genres, et qui ont toujours été considérées comme de grands et beaux modèles, dans le but de les offrir à l'attention publique, comme on offre aux regards, dans les musées, les anciens chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et des autres arts du dessin.»⁴³

Hier wird nicht nur explizit vom „glücklichen Einfluss“ auf die zeitgenössische Kunst gesprochen sowie vom zu gebenden Vorbild durch „große und schöne Modelle“; darüber hinaus kommt die enge Orientierung am Museumsgedanken auch darin zum Ausdruck, dass auf die für ein Museum typische Anordnung nach Schulen und Genres Bezug genommen wird. Ein Charakteristikum des Museums, das sich ebenfalls im Aufbau des *Trésor des pianistes* manifestiert und darüber hinaus aber auch schon in der konsequent chronologischen Abfolge der Klaviermusik im Rahmen des von den Farrencs veranstalteten Konzertes seinen Niederschlag fand.

Eine Projektion des Museumsgedankens auf Konzerte und Editionen, denen quasi die Funktion einer Ausstellung bzw. einer musikalischen Galerie übertragen wurde, ist seit dem Anfang der 1830er Jahre in Paris zu verfolgen, u. a. bei Franz Liszt, Hector Berlioz und Camille Saint-Saëns.⁴⁴ Der Gedanke, das Museum nicht nur als Ort des Konservierens sondern als bedeutungsvoll für die eigene Gegenwart und Zukunft anzusehen, entwickelte sich aber bereits im Zuge der Französischen Revolution. So entstand der Louvre als öffentliches Museum im Zusammenhang mit den Revolutionskriegen und der damit verbundenen Heranschaffung von Beutekunst. In unmittelbarer Nähe zu diesen Sammlungen, die eine beträchtliche Faszination auf breite gesellschaftliche Schichten ausübten, wurden vom Beginn des Jahrhunderts an bis etwa 1830 regelmäßig Industrieausstellungen veranstaltet. Die unmittelbare Nähe der „beaux-arts“, der schönen Künste, zu den „arts utiles“, den praktischen, handwerklichen Künsten, sollte ein vergleichendes Betrachten beider ermöglichen und durch die davon erhoffte Geschmacksbildung zum allgemeinen sozioökonomischen Fortschritt beitragen.⁴⁵

⁴³ Notice sur la Société des concerts de chant classique fondée par M. Beaulieu et reconnue comme Établissement d'utilité publique par décret en date du 11 août 1867; F-Pn, Sign. Recueil 163 (6), S. 1.

⁴⁴ Vgl. Martin Loeser, „Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie...“ Aspekte des Museumsgedankens in der Pariser Musikkultur des 19. Jahrhunderts, in: *Die Musikforschung* 58, 2005, Heft 1, S. 3–10.

⁴⁵ Vgl. dazu beispielsweise Ingeborg Cleve, Der Louvre als Tempel des Geschmacks. Französische Museumspolitik um 1800 zwischen kultureller und ökonomischer Hegemonie, in: *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, hrsg. von Gottfried Fliedl, Wien 1996 (*Museum zum Quadrat*, 6), S. 26–64, insbesondere S. 35 und 44 ff.

Zusammenfassung und Ausblick

Unter den vielen ästhetischen Haltungen, mit denen im Paris des 19. Jahrhunderts Musik begegnet werden konnte, bildeten das Verständnis von Musik als Unterhaltungsmedium sowie als notwendigem Bestandteil von Bildung zwei wesentliche Positionen. Beide Auffassungen müssen als Extrempositionen begriffen werden, die sich zueinander konträr verhalten und zwischen denen es einen großen Spielraum für den Umgang mit Musik gab.⁴⁶

Wie besonders anhand der angeführten Chorgesellschaften zu sehen ist, war die Zahl der Personen, die sich mit Alter Musik auseinandersetzten, vor 1850 ein eher kleiner Kreis, der überwiegend einer soziokulturellen Elite zugerechnet werden kann. Zu dieser Gruppe gehörten auch Louise und Aristide Farrenc. Bedenkt man das Interesse Aristide Farrencs für die von Fétis veranstalteten historischen Konzerte, seine Sammlung Alter Vokalmusik und seine mögliche Mitgliedschaft in der *Société académique de musique sacrée*, wäre zu fragen, ob dieser nicht auch Mitglied in der von dem Prince de la Moskowa gegründeten *Société de musique vocale, religieuse et classique* gewesen sein könnte. In jedem Falle erscheint es lohnend zu sein, möglichen Verbindungen der Farrencs zur Pariser Chorszene im Rahmen zukünftiger Studien nachzugehen.

Insgesamt wurde die Pflege Alter Musik in Paris häufig als Heilmittel gegen die diagnostizierten Dekadenzerscheinungen der Gegenwart propagiert. Gerade vor dem Hintergrund dieses Dekadenzgefühls einer kleinen soziokulturellen Elite wäre daher auch zu überlegen, inwieweit die Pflege Alter Musik und ihre Stoßrichtung nicht partiell auch von politischen Hintergründen motiviert worden sein könnten. So ließe sich unter Umständen in der offenen Anwendung des Terminus *classique* auf fast jegliche Musik, die vor dem 19. Jahrhundert und die damit unter Einhaltung bestimmter intakter Konventionen und Stilkriterien entstanden war, nicht nur deren Wertung als überzeitlich wertvoll und hervorragend sehen, sondern darüber hinaus auch ein Mittel zur Distinktion einer kleinen Gruppe der Gesellschaft gegenüber deren weitaus größerem Rest. Derartige Fragen einer gesellschaftlichen Funktionalisierung von Musik bedürften allerdings ebenfalls weiterer Untersuchungen.

Wie klein die Zahl der Interessenten für Alte Musik noch Ende der 1850er Jahre gewesen zu sein scheint, geht u. a. aus den Klagen Aristide Farrencs über die nur schleppend anlaufende Subskription des *Trésor des pianistes* hervor.⁴⁷ Ebenso hatte Fétis mit Blick auf die von der Leipziger Bachgesellschaft seit 1851 herausgegebene Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs hinsichtlich der Anzahl französischer Subskribenten ein vernichtendes Fazit gezogen.⁴⁸ Das mangelnde

⁴⁶ Zu denken ist in diesem Zusammenhang beispielsweise auch an die totale Ablehnung Alter Musik durch den Kritiker Gustave Chouquet. Dieser sah sich rigoros dem musikalischen Fortschritt verpflichtet und stand sogar den Werken Mozarts ablehnend gegenüber. Vgl. dazu Friedland, Louise Farrenc, S. 63.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 63.

⁴⁸ Vgl. Wangermée, François-Joseph Fétis, S. 195 f.

Interesse eines breiteren Publikums für Alte Musik scheint für Fétis schließlich auch der ausschlaggebende Grund gewesen zu sein, im Februar 1858 den Plan zu einer eigenen umfassenden, bereits 1857 begonnenen musikalischen Anthologie aufzugeben. Diese als *Panthéon musical* bezeichnete Sammlung, die hinsichtlich ihrer Konzeption vielfache Parallelen zum *Trésor des pianistes* aufweist, sollte neben zahlreichen weiteren Gattungen auch Klaviermusik enthalten.⁴⁹ Vor dem Hintergrund der engen Kooperation zwischen Fétis und Aristide Farrenc wäre daher zu fragen, was für eine gedankliche und zeitliche Relation zwischen diesen beiden Projekten bestand.

In diesem Zusammenhang wären aber auch weitere Editionen mit musealen Elementen zu berücksichtigen. Dabei ist u. a. an das 1842 von dem Jesuitenpater Louis Lambillotte veröffentlichte *Musée des Organistes célèbres* zu denken, einer zweibändigen „collection des meilleurs fugues“ für Orgel,⁵⁰ ebenso wie an das 1857 publizierte *Musée de l'Organiste*⁵¹ des Kirchenmusikers und Komponisten Georges Schmitt, der ein wichtiger Mitinitiator der *Société académique de musique sacrée* war. Darüber hinaus hatte die *Société académique de musique sacrée* unter dem Titel *Musée classique* auch selbst eine Sammlung mit Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts herausgegeben.⁵² Die Idee, die sich mit diesen Sammlungen verband, war die des Museums, welches als Hort des Bewahrenswerten und zugleich als Bildungsmittel und Instrument der Einflussnahme auf die zeitgenössische Musikkultur gesehen wurde – eine Überzeugung, die offenbar auch von den Farrencs geteilt wurde. Die Grundlage für eine derartige Position wie auch generell für Louise Farrencs Auseinandersetzung mit Alter Klaviermusik bot das paradigmatisch durch Fétis formulierte Verständnis von Musik als Trägerin und Ausdrucksmedium metaphysischen Gehalts und sinnlicher Schönheit. Ebenso bietet diese emphatische Haltung gegenüber Musik auch eine Erklärung für die kompositorische Auseinandersetzung Louise Farrencs mit Kammermusik und Sinfonik, also für die intensive Beschäftigung mit elitären Gattungen, die von der breiten Masse über weite Teile des 19. Jahrhunderts nur wenig oder gar nicht beachtet wurden. Vor diesem Hintergrund ist es daher keineswegs erstaunlich, dass dieses elitäre Verständnis von Musik bereits bei ihrem Lehrer Reicha vorzufinden ist. Dort heißt es:

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 194 ff.

⁵⁰ *Musée des Organistes célèbres. Collection des meilleurs fugues composées pour l'orgue. Classées progressivement et choisies dans les différentes Ecoles, précédées, Le Premier Volume, d'un Traité abrégé de l'art du Contrepoint et de la Fugue; Le Deuxième Volume, d'une série d'exemples d'Harmonie pratique*; hrsg. von Abbé L.[ouis] Lambillotte, Paris [1842].

⁵¹ Georges Schmitt, *Le Musée de l'Organiste. 100 Morceaux d'Orgue classiques et modernes rédigé et divisé en quatre Livraisons*, Paris 1857.

⁵² *Musée classique. Répertoire de musique ancienne avec nouvelles paroles françaises exécutée aux concerts de la Société académique de musique sacrée*, chez E. Gérard & Cie, ancienne maison Meissonnier, 18, rue Dauphine, 18; zitiert nach: Société académique de musique sacrée (siehe Fußnote 34), Inserat auf der Einbandrückseite.

«Pour créer un tel [chef d'] œuvre, il faut non seulement un génie rare et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.»⁵³

Und in diesem Sinne wäre letztlich auch das Fazit zu verstehen, das Adolphe Jullien nach dem Tod Louise Farrencs in Fétis' *Biographie universelle* zog: «mais si le gros du public ignorait son nom, les plus grands artistes le connaissent bien et lui accordaient toute leur estime.»⁵⁴

⁵³ Reicha, *Traité*, Bd. 2, S. 328.

⁵⁴ Adolphe Jullien, Farrenc (Mme Jeanne-Louise), in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, 2^e Edition, Supplément et Complément, hrsg. von Arthur Pougin, Band 1, Paris 1878, S. 314–315, hier S. 315.

Sabine Giesbrecht

Beethoven 1870.

Grundlinien einer nationalistischen Klassik-Rezeption

In den deutschen Ländern, mit Preußen an ihrer Spitze, ist das Verhältnis zu Kultur und Lebensart Frankreichs seit den napoleonischen Kriegen höchst ambivalent. Die Qualitäten des westlichen Nachbarn sind nicht uneingeschränkt anerkannt und werden zugunsten einer Propaganda vereinnahmt, welche in den Leistungen der Franzosen wie auch der Italiener eine ernstzunehmende Konkurrenz oder sogar eine nationale Bedrohung zu erkennen glaubt. Diese Einstellung hat Folgen für das nationale Empfinden und wirkt sich auch auf die Rezeption Ludwig van Beethovens aus, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

Im Fokus steht das Jahr 1870, in dem die Machtkämpfe zwischen den Nationen eskalieren. Zwei Ereignisse bewegen die öffentliche Meinung in besonderem Maße, die zufällig beide in dieses Jahr fallen: Die Gefangennahme Napoleons III. im deutsch-französischen Krieg und die Säkularfeier Beethovens. Patrioten konstruieren zwischen dem deutschen Sieg bei Sedan und der Feier zum 100. Geburtstag des Komponisten einen Zusammenhang, der antifranzösische Ressentiments verstärkt. Mit dem seit den Einigungskriegen erzielten Machtzuwachs und dem daraus resultierenden politischen Führungsanspruch gewinnen auch Vorstellungen von kultureller Hegemonie im deutschen Reich an Boden. Für die Musik formuliert Wilhelm Heinrich Riehl diesen Gedanken in geradezu exemplarischer Form:

„Drei Nationen Europas sind epochemachend in der Geschichte der neueren Tonkunst: die Deutschen, die Italiener und die Franzosen. Sie kämpfen miteinander um die musikalische Hegemonie. Hier beginnt schon die Kriegsgeschichte. Während aber jene Hegemonie anfangs lange Zeit bei den Italienern war, ist sie – das dürfen wir wohl ohne Nationaleitelkeit sagen – zuletzt zu den Deutschen übergegangen. Seit Händel und Bach waren wir Meister geworden über die anderen im Kirchensatz, seit Bach und Haydn begann unser durch Beethoven vollendetes Uebergewicht in der Instrumentalmusik, seit Gluck und Mozart in der Oper.“¹

Diese 1873 verfasste wertende Gegenüberstellung zeugt von dem Bedürfnis, europäische Konkurrenten zu übertrumpfen und als Musikkation die Führung zu übernehmen. Die dargestellte Rangordnung suggeriert durch die Wortwahl, dass sich hier kulturelle und politische Dominanz offenbar gegenseitig legitimieren. Das zur Großmacht gewordene deutsche Kaiserreich von 1871 kann sich nicht nur durch

¹ Wilhelm Heinrich Riehl, Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper. Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft. Geschrieben im Jahre 1873, in: Ders., *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 7. Aufl. Stuttgart 1899, S. 305.

seine Siege, sondern auch durch die Tradition seiner Musik bestätigt sehen, welche die Kompositionen anderer Nationen aus dem Felde zu schlagen vermag.

Der Kampf um die Vorherrschaft muss moralisch gestützt und begründet werden, wenn der Führungsanspruch Bestand haben soll. Wie legitimiert Riehl den Herrschaftsanspruch deutscher Kunst, der im Übrigen typisch ist für den Umschlag nationalen Konkurrenzdenkens in nationalistische Überheblichkeit? Seiner Meinung nach vertreten die Deutschen von jeher und sozusagen von Natur aus die höheren Menschheitsziele, die sich auch in ihrer Musik ausdrücken. Unter Rückgriff auf die sogenannten Befreiungskriege kritisiert der Autor den „nach den Greueln der napoleonischen Epoche“ aufkommenden „Rossinismus“ und beschreibt den Kampf gegen die Opern dieses angeblich so gefälligen Italieners als moralisch berechtigt, denn es gehe um „Reinheit, Hoheit und Heiligkeit der Kunst, die kein Volk seit alten Tagen treuer festzuhalten wußte, als das germanische“². Deutsche Musik ist demnach ein Produkt einer vom Schicksal ausgezeichneten, besonderen Nation, die aus sich heraus eine vergeistigte, der Religion verwandte Form höchster Kunst geschaffen und vor fremden Einflüssen bewahrt hat. Die klassisch-romantische Instrumentalmusik mit Ludwig van Beethoven in ihrem Zenit stellt das Prinzip der Kunst in idealer Weise dar. Daher muss man sie hegen, ihrem Wirken Raum verschaffen und sie verteidigen, denn sie bekommt starke Konkurrenz von modernen, leichteren und unterhaltenden Spielarten der Musik.

Von dieser ästhetischen und moralischen Konkurrenz ist im Schrifttum vielfach die Rede, wie noch zu zeigen ist. Sie kommt nicht nur aus dem eigenen Lager, sondern formiert sich in bedrohlichen Formen jenseits deutscher Grenzen, von woher Gefahren für deutsche Werke und für die Kunst als solche auszugehen scheinen. Die Angst vor dem Verlust bürgerlicher Hochkultur vermischt sich auf fatale und kaum auseinanderzuhaltende Weise mit dem Wunsch nach nationaler Selbstbehauptung. In Italien und mehr noch im benachbarten Frankreich lebt und komponiert man auf andere und leichtere Art. Das schafft Unruhe bei deutschen Patrioten und befördert Vorurteile, die durch die politische Situation immer wieder neue Nahrung erhalten. Die napoleonischen Kriege sowie nachfolgende politische und ideologische Streitigkeiten tragen zum Anstieg der Feindseligkeiten bei und verstärken die Angst, von anspruchslosen oder publikumswirksamen Formen ‚welscher‘ Musik sozusagen überwältigt zu werden. Als Gegenreaktion ist eine Abwertung fremder Zivilisationen zu beobachten. Mit ihr wächst das Bedürfnis zu polarisieren und die eigenen nationalen Werte ‚über alles in der Welt‘ zu setzen.

Die politische Situation in den bis 1871 noch ungeeinten deutschen Ländern fördert die Idealisierung deutscher ‚Klassiker‘. Die Erinnerung an Goethe, Schiller oder Gutenberg und ihre Leistungen lässt die Nation zusammenrücken, und Ludwig

² Riehl, Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper, in: Ders., Musikalische Charakterköpfe, Bd. 1, S. 264 f.

van Beethoven, in den Jahrzehnten nach seinem Tod zum Titanen, Tonriesen³ und Vertreter einer umfassenden deutschen „Allkunst“ herangewachsen, wird zum nationalen Mythos. In Abgrenzung gegenüber dem ‚Erbfeind‘ Frankreich steigt er zum Antipoden welscher Musikkultur und zu einer Leitfigur nationalistischer Klassik-Rezeption auf, deren Wurzeln bereits zu Lebzeiten des Komponisten angelegt sind.

1806, im Jahr der Niederlagen bei Saalfeld, Jena und Auerstedt, ist er auf einem ersten Höhepunkt seines Schaffens angekommen. Die 4. Sinfonie ist vollendet, im Jahr zuvor wurden die 3. Sinfonie *Eroica* sowie die Oper *Fidelio* aufgeführt. Als Instrumentalkomponist kann er auf eine Reihe weiterer ungewöhnlicher Werke, so etwa das Klavierkonzert in c-Moll op. 37, auf Klaviersonaten und instrumentale Kammermusik zurückschauen. Dem politischen Niedergang von 1806 stehen somit erste kulturelle Glanzleistungen dieses deutschen Genies gegenüber.

Die Niederlage bei Jena und der katastrophale Abstieg Preußens sind jedoch nicht das Ende, sondern Ausgangspunkte für die Konzentration nationaler Kräfte, die sich zu behaupten wissen und letztlich zum Sieg bei Sedan führen. Die Namen Jena und Sedan werden häufig in einem Atemzug genannt,⁴ denn auf Jena folgt der nationale Aufstieg; es kommen die Freiheitskriege, die Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress, Revolutionen und zahlreiche Auseinandersetzungen mit politischen Ideen aus Frankreich. Vorläufiger Endpunkt der hier andeutungsweise skizzierten Entwicklung ist das Jahr 1870. Am 19. Juli beginnt der deutsch-französische Krieg, der mit dem Sieg bei Sedan und der Gefangennahme Napoleons III. am 2. September 1870 die politische Landschaft Europas entscheidend verändert.

Am 17. Dezember des gleichen Jahres feiert man Beethovens 100. Geburtstag vor dem Hintergrund deutscher Siegesmeldungen von den Schlachtfeldern. Die Koinzidenz der Ereignisse führt zu einem verstärkten Aufflammen nationaler Emotionen mit Auswirkungen auf die Rezeption des Komponisten. Beethoven wird zur Galionsfigur einer Propaganda, innerhalb derer nicht nur die französischen Truppen, sondern gleich die ganze Nation mit ihrer Kultur lautstark und aggressiv als unterlegen gefeiert werden.

Auch nach Beendigung des Krieges halten die antifranzösischen Ressentiments an. Eine der Ursachen dafür scheint die ständig präsente Angst vor einer Revanche

³ Riehl, Die beiden Beethoven, in: Ders., Musikalische Charakterköpfe, Bd. 2, S. 113–150, hier S. 120.

⁴ Diese Auffassung ist seit 1870 verbreitet. „[...] wer weiß, ob uns nicht die Franzosen einst noch einmal mindestens ebenso dankbar für Sedan etc. sind, wie wir dem ersten Napoleon gegen seinen Willen schließlich sehr dankbar für Jena sein mußten, welches uns einst aufrüttelte [...]“, s. Hermann Zopff, Was wird in Frankreich aus der Kunst werden, in: *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 66, 1870, Nr. 43, S. 386. – In der Literatur werden ebenfalls Zusammenhänge zwischen beiden Schlachtorten hergestellt, besonders deutlich in dem Roman *Jena oder Sedan* von Franz Adam Bayerlein, erschienen 1903.

gewesen zu sein, mutmaßt Houston St. Chamberlain.⁵ Vorerst allerdings ist die französische Nation viel zu sehr mit den Folgen ihrer Niederlage beschäftigt, um ernsthaft an Revanche zu denken, während die von ihren Erfolgen überwältigten Deutschen über ihren Machtzuwachs triumphieren und mit dem hundertjährigen Geburtstag Beethovens sozusagen die symbolische Unsterblichkeit ihres größten Musikgenies feiern können. Am 18. Januar 1871 erfolgt die deutsche Kaiserproklamation, die zur Demütigung Frankreichs im Spiegelsaal zu Versailles stattfindet. So führt die Gründung des deutschen Kaiserreiches das seit den napoleonischen Kriegen andauernde, beiderseitig gespannte Verhältnis bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fort.

1. Parteinahme und Entwertung

In Frankreich gibt es, jedenfalls bis zum Beginn des deutsch-französischen Krieges, kaum nennenswerte Berührungspunkte gegenüber Beethoven und der deutschen Instrumentalmusik. Im europäischen Musikleben ist die klassische Orchester- und Kammermusik als deutsche Spezialität geachtet und Beethovens Werke im Konzertrepertoire verbreitet. Der Beethoven-Biograf Anton Schindler schreibt 1860:

„[...] ohne das Pariser Conservatoire [hätte] vornehmlich die gesamte Klaviermusik unseres Meisters, die durch die herandrängende Flut der modernen bereits um die Mitte des zweiten Jahrzehends vom Repertoire zu verschwinden begann, niemals wieder ihre Auferstehung gefeiert.“⁶

Beethovens Musik hat sich also in und mit Frankreich durchgesetzt, wenngleich sie für die meisten dort lebenden Künstler wohl nicht schulebildend gewirkt hat. Die französische Tradition geht eigene Wege; das zeigen Werke von Louise Farrenc, die sich trotz aller Hochachtung für das klassische Repertoire ihre Unabhängigkeit vom Sinfoniemodell Beethoven'scher Prägung bewahrt hat.

Die Anerkennung Beethovens ist für den nationalen Konsens der Deutschen von unschätzbare Bedeutung und untermauert eine Rezeption, die sich in der Meinung bestätigt sieht, Beethoven sei der größte Komponist der europäischen Welt

⁵ Houston Stewart Chamberlain, *Grundstimmungen in England und in Frankreich*, in: *Neue Kriegsaufsätze*, 3. Aufl. München 1915, S. 23–26, hier S. 25. Rückblickend auf Kindheit und Jugend in Frankreich schreibt der Verfasser, der Revanchegedanke sei in Frankreich „das heilige Vermächtnis an die heranwachsende Generation [...] kein Franzose lebte, der nicht die Revanche für Waterloo und die Rheingrenze beständig im Munde geführt hätte.“

⁶ Anton Schindler, *Geschichtliches über Einführung Beethovenscher Musik in Paris*, in: Ders., *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1860, 4. durchgesehene Auflage, Leipzig 1988, S. 600–604, hier S. 600. – Hector Berlioz berichtet von manchem „heimlichen Widerstand einiger Komponistenkollegen“ gegen Beethoven, bestätigt jedoch das Ansehen des Meisters in Paris, s. Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. von Wolf Rosenberg, München 1979, S. 74.

und verkörpere das Deutsche sozusagen in Reinkultur. Die klassische Instrumentalmusik wird zur universalen Norm mit Beethoven als ihrem idealen Vertreter erklärt, und nachfolgende Komponistengenerationen streiten sich um den Vorzug, dieses Erbe antreten zu dürfen. Wer im Ausland lebt und ästhetisch andere Wege geht, läuft Gefahr, an Beethoven gemessen und gegebenenfalls als zu leicht befunden zu werden.

Ein spezielles Feld der Auseinandersetzungen stellt die Oper dar, wie Riehl in dem bereits zitierten Aufsatz *Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper* ausführt. Angegriffen werden Komponisten wie Meyerbeer, Auber, Gounod, Spontini und besonders die italienische Oper mit ihrem Protagonisten Gioachino Rossini. Der Widerstand gegen ihn erscheint dem Verfasser legitim, denn er ist ein „sittlicher Kampf deutschen Ernstes wider welschen Leichtsinn“⁷. Effekthascherei und Oberflächlichkeit mindern dieser Auffassung zufolge den Wert der Musik, die mit dem Kunstanspruch auch ihre moralische Wirkung einbüßt. Seichtheit und Sinnlichkeit sind nur einige Begriffe aus dem Repertoire deutscher Patrioten.⁸

Die Vorbehalte richten sich nicht nur gegen eine andersgeartete Musik, sondern gegen die französische Kultur insgesamt und gegen aufgeklärte Monarchen, die daran Gefallen finden. So erregt die Vorliebe König Friedrich Wilhelms III. für den Opernkomponisten Gasparo Spontini manchenorts Unwillen. Der von Napoleon ausgezeichnete Komponist und Berliner Generalmusikdirektor italienischer Herkunft kümmert sich nach Meinung deutscher Bürger allzu sehr um Aufführungen seiner eigenen Opern und intrigiert gegen die erste Aufführung des *Freischütz*. Er spricht nur äußerst gebrochen Deutsch und verärgert seine Umgebung, indem er sich ostentativ der französischen Sprache bedient. Der einflussreiche Generalintendant der Königlichen Bühnen, Friedrich Wilhelm von Redern, hält die Protektion des Ausländers für unpatriotisch und beklagt, sie gehe zu Lasten bekennender deutscher Künstler wie Carl Maria von Weber, den der preußische Monarch wegen seiner politischen Einstellung ablehnt.⁹ Die frankophile Einstellung deutscher Herrscher weckt auch bei Richard Wagner zwiespältige Empfindungen, der behauptet, dass die deutschen Fürsten generell „vom wahrhaftigen Wesen“ des deutschen Volkes nichts gewusst hätten.¹⁰

⁷ Riehl, *Zwanzig Jahre*, S. 265.

⁸ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, 1869–1872, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2. Aufl. München und Zürich 1982, S. 356: Der Schreiberin wird „physisch übel“ beim Anhören der Werke von Gounod, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Rossini oder Verdi.

⁹ Friedrich Wilhelm von Redern, *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten*, aufgezeichnet von Georg Horn, bearbeitet und eingeleitet von Sabine Giesbrecht, Köln u. a. 2003, S. 44.

¹⁰ Vgl. Richard Wagner, *Was ist deutsch?* (1865), zit. nach *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, hrsg. von Berndt W. Wessling, S. 59–81, hier S. 71 f.: „In der französischen Livree und Uniform, mit Perücke und Zopf und lächerlich nachgeahmter französischer Galanterie ausgestattet, trat ihm

Die immer wieder aufflammende antifranzösische Stimmung gründet in den napoleonischen Kriegen und in den darauf folgenden tiefgreifenden politisch-sozialen Veränderungen in den deutschen Ländern. Sie führen zum Anwachsen eines antifranzösischen Begriffsarsenals, das auch in anderen Kulturbereichen Nahrung findet und an Leidenschaft kaum zu übertreffen ist. Prominente Persönlichkeiten wie Friedrich Schlegel oder Freiherr vom Stein äußern fundamentalistische Aversionen gegen die Franzosen als Nation. Ernst Moritz Arndt, Dichter bekannter Nationallieder wie *Der Gott, der Eisen wachsen ließ* oder *Was ist des Deutschen Vaterland* lässt seinem Hass auf das zu vertilgende „Franzosenungeziefer“ freien Lauf und entwickelt wahnhafte Zukunftsvisionen, nach denen Deutschland der „Nabel der europäischen Erde“ und „das Herz unseres Weltteils“ sei. Auf lange Sicht haben diese und andere Äußerungen „zum Mythos der Superiorität der deutschen Nation“¹¹ und zu einem anhaltenden ressentimentgeladenen Patriotismus in Deutschland beigetragen. Heinrich Heine stellt resignierend fest:

„In Frankreich besteht [...] der Patriotismus in der Liebe für ein Geburtsland, welches auch zugleich die Heimat der Zivilisation und des humanen Fortschritts. Obgedachter deutscher Patriotismus hingegen bestand in einem Hasse gegen die Franzosen, in einem Hasse gegen Zivilisation und Liberalismus. Nicht wahr, ich bin kein Patriot, denn ich lobe Frankreich?“¹²

2. Vom Idealismus zum Nationalismus: Beethoven

Beethoven wird bereits zu Lebzeiten idealisiert und sein Werk unterschiedlichen Interessen dienstbar gemacht. Möglicherweise basiert die Verehrung, die ihm von so vielen Seiten auch als Person entgegengebracht wird, auf der Stärke und Differenziertheit seines Charakters, die ihm den freundschaftlichen Umgang mit dem Adel ebenso ermöglichen wie die Aufgeschlossenheit gegenüber einigen Ideen der französischen Revolution. Romain Rolland kommt in seinem Roman *Jean Christophe* zu der Feststellung:

der dürftige Rest seines Volkes entgegen, mit einer Sprache, die selbst der mit französischen Floskeln sich schmückende Bürger im Begriffe stand, nur noch dem Bauer zu überlassen.“ – Zu Friedrich II. vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 339 und 367.

¹¹ Hans-Ulrich Wehler, *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2001, S. 66 f.

¹² Heinrich Heine, Vorrede zu Salon 1, 1833, in: Ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 5, *Schriften* 1831–1837, hrsg. von Karl Pönbacher, S. 15.

„Die einen machen aus ihm einen Jakobiner, die anderen einen Pfaffen; diese einen Revolutionär, jene einen Fürstendiener.“¹³

Als Komponist ist er zu seiner Zeit Avantgarde, führend vor allem mit seinen Sonaten und Sinfonien. Bereits seit seinen mittleren Lebensjahren gilt er als bedeutendster Vertreter eines vergeistigten, spezifisch deutschen Instrumentalstils. Aus dieser Position heraus ist es nicht schwer, ihn als Antipoden effektiv unterhaltender Genres aufzubauen, als deren Hauptgattung weniger die Sinfonie und Kammermusik, sondern vielmehr die Oper betrachtet wird. Die starke Präsenz der französischen und italienischen Oper auf europäischen Bühnen trägt zur Formierung nationaler Fronten bei und fordert den gattungsspezifischen Dissens geradezu heraus. Als Feldruf gilt: „hie deutsche Sinfonien und Sonaten, dort italienische und französische Oper.“¹⁴

Beethovens eigene Einstellung zu den politischen Verhältnissen seiner Zeit ist – zu Recht oder zu Unrecht – als nationales Bekenntnis verstanden worden. Er hat sich jedenfalls aus der Diskussion über die ambivalente Haltung Napoleons und die mit der französischen Revolution verbundenen Ideen als Komponist nicht herausgehalten. Kämpfe und die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit haben den Komponisten fasziniert und zu Ideenkunstwerken angeregt. Als Zeitzeuge setzt er in dem Schlachtgemälde *Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* dem britischen Feldherren Arthur Wellington¹⁵ ein Denkmal. Titel, Form, Instrumentation sowie drei Liedzitate veranschaulichen den Sieg über die Truppen Napoleons. Kein Wunder also, wenn das Werk als nationale Parteinahme verstanden und auch nach Kräften überinterpretiert wird. Die französischen Heerhaufen schleichen darin, wie es in einer Rezension von Gottfried Weber heißt, keuchend, zähneklappernd und mit blutigen Köpfen davon.¹⁶ Die *Battaglia* hat in deutschen Landen Furore gemacht, ist häufig aufgeführt und gut honoriert worden. Kleinere Stücke aus dem Jahr 1814, der Chor *Germanias Wiedergeburt* und *Der glorreiche Augenblick*, eine vom Magistrat der Stadt Wien bestellte Kantate zur Feier der Anwesenheit verbün-

¹³ Romain Rolland, *Johann Christof*, Bd. 3, *Johann Christof am Ziel*, Frankfurt a. Main 1917, S. 21.

¹⁴ Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 199, vgl. auch S. 204 ff.

¹⁵ Op. 91, UA 1813, mit dem englischen Marschlied *Rule Britannia*, dem französischen Gegenpart *Marlborough* sowie der britischen Nationalhymne *God save the King* im zweiten Teil der Komposition, der *Sieges Symphonie*.

¹⁶ Gottfried Weber, Über Tonmalerei, in: *Cäcilia* III (1825), S. 154–172. Der „kläglich zugerichtete“ Marlborough-Marsch (Abschluss von Teil I der Komposition) sei Symbol „der, zerfetzt und keuchend, mit blutigen Köpfen, Fieberfrost und Zähneklappern davon schleichenden französischen Heerhaufen, denen einige muthwillige britische Kanoniere noch einzelne tüchtige Kanonenschüsse auf den Heimweg nachsenden“; zit. nach Ludwig van Beethoven. *Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. und eingeleitet von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 279–288, hier S. 284.

deter Monarchen, sind von den Zeitgenossen nicht zu Unrecht als politische Äußerungen verstanden worden.

Die Sinfonie *Eroica* und ihre später entfernte Widmung an Napoleon haben die Diskussion über Beethovens politische Haltung wohl am meisten beschäftigt. Sollte die Widmung dem bei Saalfeld gefallenen preußischen Prinzen Louis Ferdinand gegolten haben, dem Beethoven auch das 3. Klavierkonzert in c-Moll zueignete, so scheint das eher persönliche Gründe gehabt zu haben. Überliefert ist der Hinweis auf einen nicht genannten Helden, der in der Beethoven-Rezeption gern als Kämpfer für die nationale Sache oder gottgleicher Heros vereinnahmt wird. Richard Wagner denkt an Prometheus, wenn er beim Anhören der *Eroica* glaubt, „einen Weltzermalmer“, „einen Titanen“ vor sich zu sehen, „der mit den Göttern ringt“¹⁷.

Im Windschatten der *Eroica*-Widmung gibt die Werkstruktur selbst Anlass zu Interpretationen, die das kämpferische Element hervorheben. Adolf Bernhard Marx z. B. schlägt für die Sinfonie ein Programm vor, das aus den einzelnen Sätzen theatermäßig inszenierte Kriegsbilder macht. Zuerst erscheint die „Feldmusik am Morgen des Schlachttages“ mit ihrem „Blitzen und Klirren der Waffen“. Der Autor sieht die Kämpfenden „mit schwerathmender Brust“ unter dem „grimmvollen Schrei des Orchesters“ zur Entscheidung eilen. Niemals, so schließt er seine Ausführungen zum ersten Teil, ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Im zweiten sieht er einen Lobpreis auf „die Süßigkeit des Soldatentodes für Vaterland und Freiheit“¹⁸.

Interpretationen dieser Art sind nicht ausschließlich Produkte individueller rezensorischer Fantasie oder zeittypischen nationalen Überschwangs. Genau genommen zeichnen sie die energetischen Linien eines Formkonzeptes nach, das in seiner Substanz von Kontrasten lebt und die Auseinandersetzung gegensätzlicher Subjekte miteinander und mit der Welt des musikalischen Materials thematisiert. Da lässt sich manches trefflich hineininterpretieren, so etwa das Abbild einer Biografie des Komponisten, der sich trotz seines Leidens zum Leben – *per aspera ad astra* – durchringt, eine Einstellung, die er in seinem *Heiligenstädter Testament* für die Nachwelt zu bestätigen scheint.

Auch die Bilder von Krieg und Sieg sind der klassischen Sonatenform problemlos aufzuoktroyieren. Der von Beethoven vollendete Idealtypus ist seiner Satzfolge und dem dialektisch angelegten Eröffnungssatz nach Vorbild einer für höchste Kunstformen reservierten Art der Musik. Wiewohl ohne konkretes Programm konzipiert, lässt sich diesem Modell dennoch die Idee der Auseinandersetzung unterschiedlich gearteter Subjekte, des endlichen Gelingens und ein auffahrender Gestus

¹⁷ Richard Wagner, Beethovens heroische Sinfonie, 1851, in: Ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Dietrich Mack, Frankfurt a. Main 1974, S. 150.

¹⁸ Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 1, Berlin 1859, S. 258–271.

unterlegen. Für Beethovens 9. Sinfonie¹⁹ ist diese Deutung, sinngemäß jedenfalls, in Anspruch genommen worden. Damit wird eine ursprünglich ästhetisch konzipierte Form in ein Modell transformiert, bei dem die biologistische Idee von Kampf und Sieg als Lebensprinzip emotional nachempfunden werden kann. Jede groß besetzte sinfonische Finalkonzeption lässt sich als Höhepunkt erleben, der mit Andacht erfahren, aber auch symbolisch als Sieg des Großen und Guten über das vermeintlich Böse – wie aktuell! – gedeutet werden kann. Die Analogie zu den politischen Verhältnissen liegt auf der Hand. Der Weg von Jena nach Sedan mündet nach vielen Kämpfen in den nationalen Triumph, in die langersehnte deutsche Einheit, die immer gegen französische Interessen erkämpft schien. Für das Feld der Kultur lassen sich Beethoven zur kämpferischen Idealgestalt und sein Werk zur Idee des Ringens um Größe herrichten, die sich in den deutschen Siegen von 1870 und 1871 zu bestätigen schien. Diesem Triumph gegenüber erschienen französische Wertvorstellungen von minderem Wert. Eine derartige Interpretation bietet sich anlässlich der hundertjährigen Wiederkehr von Beethovens Geburtstag geradezu an, weil nur wenige Monate zuvor der Sieg bei Sedan gefeiert werden konnte. Mit welschem Tand muss jetzt in jeder Hinsicht aufgeräumt und der „riesengroße Augiasstall“²⁰ in gründlicher Herkulesarbeit ausgemistet werden. Deutsche Lebensart hat sich durchgesetzt oder, wie ein Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* es ausdrückt, Beethoven hat „eine Brücke gebildet für den Befreiungsprozeß des germanischen Geistes von den romanischen Banden“²¹.

3. Kultur gegen Zivilisation: Antifranzösische Ausfälle Richard Wagners

An der Herabsetzung französischer Kultur und der Etablierung Beethovens zum ersten deutschen Künstler wirkt Richard Wagner entscheidend mit. Schriften aus dem Jahr 1840 wie *Pariser Amusements* und *Pariser Fatalitäten für Deutsche*²² enthalten bereits verächtlich gemeinte Hinweise auf die beklagenswert blasse französische Unterhaltungskunst. Nach Wagners Beobachtung liebt Paris die Oberflächlichkeit und will durch das Theater vor allem „amüsiert“ sein. Dichter und

¹⁹ Richard Wagner, Beethovens neunte Symphonie, in: Ders., *Die Hauptschriften*, hrsg. und eingeleitet v. Ernst Bücken, Stuttgart 1956, bes. S. 83 und S. 89. Im ersten Satz glaubt Wagner, zwei mächtige Ringer zu erblicken, die miteinander kämpfen. Die Schlussapothese des vierten Satzes mit ihren „mutige[n] kriegerische[n] Klängen“ wird mit dem Satz vorbereitet: „Wir sehen die Jünglinge mutig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll“.

²⁰ Zopff, Was wird in Frankreich, in: *NZfM* 66, 1870, Nr. 43, S. 385.

²¹ [Wilhelm Christern], Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben, in: *NZfM* 66, 1870, Nr. 39, S. 351.

²² *Pariser Amusements* (1841), *Pariser Fatalitäten für Deutsche* (1841), in: Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 5, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 28–44 und S. 45–66.

Komponisten haben sich darauf eingestellt und fürchten nachgerade jede künstlerische Anstrengung. Sie sind keine Künstler, sondern eher Handwerker oder Bankiers, wie Scribe, Dumas und Auber. Für sie ist Kunst nichts Ideales, sondern eine Ware, mit der man sich Geld für die Annehmlichkeiten des privaten Lebens beschafft.²³ Die zivilisierte Lebensart ist nach Wagners Auffassung eine oberflächliche, wenn auch elegante Form des Umgangs miteinander und gilt ihm als typisch französisch. Die Deutschen hingegen sind tiefgründig, kunsterfahren, nachdenklich und Vertreter einer hohen Kultur, deren Ausübung Kennzeichen ihres Nationalcharakters ist. Zivilisation ist bei Wagner das für die Franzosen reservierte und als oberflächlich diffamierte Gegenmodell.²⁴

Diese Einstellung erhält noch eine besondere Note durch Wagners Behauptung, das französische Gesellschaftsleben sei von jüdischen Komponisten beherrscht. In seiner Schrift über das Judentum in der Musik stellt er einen namentlich nicht genannten, in Frankreich sehr erfolgreichen „jüdischen Tonsetzer“, gemeint ist Meyerbeer, als zu künstlerischer Leistung unfähig dar. Er schreibe Opern für Paris und verbreite sie in aller Welt, ohne Künstler zu sein.²⁵ Beethoven hingegen habe die Sprache eines „vollendeten Musikmenschen“ beherrscht und als Künstler das Äußerste an Ausdruck und Inhalt erreicht.

Nach dem Tannhäuser-Misserfolg von 1861, der durch schmerzhaft Kritik von Offenbach und Auber noch schwerer zu ertragen ist²⁶, verschärft Wagner seinen antifranzösischen Ton. In der Schrift *Was ist deutsch?*²⁷ setzt er dem „undeutschen romanischen Geist“ Begriffe wie „deutscher Ernst“, „deutsche Tiefe“ oder „deutsche Treue“ entgegen. Wenig später greift er in *Deutsche Kunst und deutsche Politik* Frankreich als Hauptvertreter einer verkommenen, ungeistigen Zivilisation frontal an.²⁸ Der deutsche Geist, vertreten durch Carl Maria von Weber, werde sich in den „französisch restaurierten Prachtsälen der intendantverwalteten Hoftheater“ gegen Rossini und Spontini durchsetzen. Der französischen Konkurrenz bescheinigt er bloßes Suchen nach Effekt und Streben nach Profit als zentrale Motivation.

²³ Wagner, *Pariser Amusements*, S. 36 f.

²⁴ Richard Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1868), in: Ders., *Hauptschriften*, S. 234 f.: Das heutige Frankreich stehe an der Spitze der Zivilisation und decke dabei „gerade die tiefste Verkommenheit an wahrhaft geistiger Produktivität“ auf.

²⁵ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), zit. nach Bayreuth im Dritten Reich, S. 32 und zu Beethoven S. 30 f. – Das jüdische Element als Bestandteil der französischen Nation wird später auch in einigen Passagen des Tagebuchs von Cosima Wagner, z. T. mit Abscheu, erwähnt. Zu Meyerbeer mit seinem „verballhornten“ Lutherlied *Ein feste Burg* in den *Hugenotten* vgl. Bd. 1, S. 200.

²⁶ Vgl. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Zürich o. J., S. 199.

²⁷ Wagner, *Was ist deutsch?* (1865), zit. nach Bayreuth im Dritten Reich, S. 60 f.

²⁸ Richard Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867/68), in: Ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 8, S. 247 ff., bes. S. 264 und S. 270.

4. Deutsch-französischer Krieg

1870 kommen für die Familie Wagner wichtige Ereignisse zusammen: Cosima erreicht endlich die Scheidung von Hans von Bülow, heiratet am 25. August Richard Wagner und kann sich über die Geburt des Erben Siegfried, genannt „Fidi“, freuen. Nur etwa einen Monat zuvor, am 19. Juli, hatte bereits der deutsch-französische Krieg begonnen, der von dem Komponisten als „Anbruch eines neuen Daseinsmorgens für sein Volk“²⁹ bezeichnet und von der Familie mit Vorbehalten gegen die „sogenannte Schweizer Neutralität“³⁰ und sichtlichem Hass auf die Franzosen verfolgt wird. Cosimas Parteinahme für die deutsche Seite ist geprägt von ihrer privaten Lebenssituation. Sie freut sich nach den ersten Siegesmeldungen herzlich darüber, dass „die Franzosen nun für jeden ausgezischten Takt des Tannhäusers Schläge erhalten“³¹.

Angesichts ihrer Herkunft ist diese Einstellung bemerkenswert. Die Mutter Marie d'Agoult stammt aus französischem Hochadel und fühlt sich, wie Franz Liszt, mit Frankreich zutiefst verbunden. Cosima selbst verlebt ihre Jugend bis 1855 in Frankreich und ist später als Baronin Bülow „die einzig wahre Pariserin“ in Berlin³², wie der Enkel Franz Beidler schreibt. Von dieser Haltung ist nach ihrer Heirat mit Richard Wagner wohl kaum etwas übrig geblieben.

Der Gatte verfolgt mit seinen antifranzösischen Ressentiments eigene Interessen. Die Kriegshandlungen dienen ihm unter anderem als Anlass, in Paris erlittene Kränkungen zu kompensieren und die französische Konkurrenz erneut zu geißeln. Dabei verliert er sich, ebenso wie in den Schlusspassagen seiner Schrift über das Judentum in der Musik, in Vernichtungsfantasien, die Cosima treulich wiedergibt: Das französische Volk verdiene „eine unbarmherzige Züchtigung“³³, er hoffe, Paris würde verbrannt, das wäre eine Befreiung der Welt vom Druck alles Schlechten; er möchte an Bismarck schreiben, „um ihn zu bitten, Paris niederzuschießen“ (S. 272). Am 3. September hört Cosima davon, dass Napoleon III. sich ergeben habe und notiert begeistert: „Das ist ein Taufgeschenk für Fidi!“ (S. 280). Für Richard ist Napoleon III. ein Gauner (S. 262), die Franzosen Lügner (S. 266) und eine „verkommene Nation“ (S. 281). Ihre Kultur sei „ekelhaft“ (S. 401) und die Demütigung der französischen Nation durch militärische Niederlagen „ein Traum“ (S. 298).

²⁹ Carl Fr. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern*, Bd. 4 (1864–1872), 4. Aufl. Leipzig 1908, S. 331.

³⁰ Cosima Wagner, *Tagebücher* Bd. 1, 6. August 1870, S. 266. Vgl. auch S. 348: „Diese ganze Schweiz ist wie von französischen Sympathien zerfressen“.

³¹ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 637. – Zum Tannhäuser-Skandal vgl. S. 466 ff.

³² Franz Wilhelm Beidler, *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos*. Ausgewählte Schriften des ersten Wagner-Enkels, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Dieter Borchmeyer, Bielefeld 1997, S. 100.

³³ Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 256. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Quelle.

Außer diesen hier nur teil- und auszugsweise wiedergegebenen Diffamierungen, die im engeren privaten Kreise geäußert worden sind, fühlt er sich bemüßigt, auch öffentlich Stellung zu nehmen. In seinem Pamphlet mit dem Titel *Eine Kapitulation*³⁴, das im Stil von Offenbach vertont werden soll, gießt er seinen Spott auf die neue republikanische Regierung Frankreichs aus und verhöhnt „das internationale Individuum Jack von Offenbach“³⁵, der alles verkörpert, was Wagner verhasst ist. Offenbach hat seine deutsche Herkunft hinter sich gelassen, ist in Paris ein gefeierter Künstler und eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz auf dem Gebiet der Bühnenmusik, die wegen ihres unterhaltenden Charakters breite Publikumsschichten anzieht und damit gut in die von Wagner missgünstig beobachtete französische Szene passt. Nicht zuletzt bestärkt die jüdische Herkunft, vor allem in Verbindung mit dem Spott Offenbachs auf den deutschen Musiker der Zukunft, antijüdische Vorurteile Wagners.³⁶

Die Erfolge Offenbachs als „napoleonischer Ehrenritter“ und Vertreter der leichten Muse werden in den Jahren des deutsch-französischen Krieges auch von anderen Seiten als nationaler Verrat und Kampf gegen deutsche Interessen angesehen.³⁷

³⁴ *Eine Kapitulation* entstand im November 1870 während der am 19. September begonnenen und vier Monate währenden Belagerung von Paris. Der Wagner-Biograph Glasenapp behauptet, das Lustspiel richte sich gar nicht gegen die Pariser. „Erst die verleumderische Aufhetzung französischer Chauvinisten und Pamphletisten nach Art des berüchtigten Victor Tissot hat sie, seinen Landsleuten gegenüber, als ruchlose Verhöhnung des schwächeren, des unterliegenden Teils denunziert.“ Wagner habe zwar die „leichtfertige, großsprecherische Nationaleitelkeit der Franzosen“ geißeln wollen, sein Spott betreffe aber „ausschließlich die Anmaßungen der französischen Zivilisation und die Schwäche deutscher ‚Bildung‘ ihr gegenüber“, s. Glasenapp, *Leben Richard Wagners*, S. 342 f.

³⁵ Nach Gregor-Dellin, *Wagner*, S. 632.

³⁶ Vgl. dazu Kracauer, *Jacques Offenbach*, S. 197–200. Der Hass auf Offenbach resultierte aus dem Abscheu vor dem *Orpheus*, aber auch aus der 1860 gegen Wagner gerichteten parodistischen Szene mit dem Titel *Le Musicien de l'avenir*, die ganz Paris erheiterte.

³⁷ Vgl. Berichte, Nachrichten und Bemerkungen – Paris, in: *Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ)* 5, 1870, Nr. 37, S. 295: „Das eigentliche Attentat, dessen er sich als Künstler gegen sein Geburtsland schuldig gemacht hat, besteht in der Composition seiner Operetten. Und durch nichts anderes ist er ein reicher Mann und napoleonischer Ehrenritter geworden, als gerade durch das, wogegen jetzt Krieg geführt wird.“ – Offenbach hat sich, wie aus dem gleichen Artikel hervorgeht, gegen die „Schmähen“ von deutscher Seite am 16. August in einem Artikel des *Figaro* gewehrt.

5. Beethoven und die Familie Wagner

Im Dezember 1870 feiert man den hundertjährigen Geburtstag Beethovens und die Siege auf den Schlachtfeldern, auf denen nach Wagner der deutsch-nationale Geist wieder erstanden ist.³⁸ Wagner wird zu einer der Zentnarfeiern des „größten unsrer Helden“ eingeladen, und zwar nach Wien.³⁹ Er lehnt sein Kommen mit der Begründung ab, die Feier sei von „Judäa“ ausgerichtet und daher empörend und lächerlich. Seinen Sohn „Fidi“ nennt er scherzhaft einen „blonden Beethoven“ und findet, dass er dem Verehrten ähnlich sieht (S. 337). Cosima schließlich krönt die nationalistische Einstellung der Familie Wagner mit der Bemerkung, der Krieg *sei* bereits die Beethovenfeier (S. 259).

Richards spezieller Beitrag zum Beethovenjahr ist die Festschrift *Beethoven 1870*. Sie ist in Form einer fiktiven Festrede „über die Bedeutung der Beethoven-schen Musik“⁴⁰ gehalten und nimmt Bezug „auf die erhebenden Ereignisse dieser Zeit“ und den Zusammenhang des Beethoven'schen Œuvres mit der deutschen Nation. Die ausführliche Würdigung gipfelt in der These, dass der durch Beethoven verkörperte, „über den Bergen so sehr gefürchtete und gehaßte deutsche Geist“ die zu gefälliger Kunst herabgesetzte Musik wieder in erhabene Höhe geführt habe. Damit setze sich die originelle deutsche Natur überall durch, denn sie verfüge über einen inneren Reichtum an Formen, der bei den Franzosen versiegt zu sein scheine.⁴¹

Wagners Schwiegervater Franz Liszt lässt sich – zum Bedauern seines Schwiegersohnes – ebensowenig wie Madame d'Agoult zu antifranzösischem Patriotismus verleiten. Er bereitet für den Jubilar Beethoven in Weimar eine mehrtägige Konzertfolge mit prominenten Interpreten vor. Allerdings braucht er politisch nicht zu taktieren, denn die Feier wird terminlich vorgezogen und findet bereits im Mai des Jahres 1870, also vor Kriegsbeginn, statt. Liszt engagiert dafür unter anderen den später von Paul Masorp⁴² als „Deutschenfresser“ geschmähten Camille Saint-Saëns als Komponisten und Beethoven-Interpreten. Er selbst trägt mit einer Beethoven-Kantate zum Erfolg der Festlichkeiten bei. Es gibt eine Reihe von Kammerkonzerten, der Höhepunkt ist jedoch der Abschlussabend, auf dem Carl Tausig das Es-Dur-Klavierkonzert spielt und Liszt die 9. Sinfonie dirigiert. Die

³⁸ Spätere (1870) Anmerkungen Wagners zu Was ist deutsch? in: Bayreuth im Dritten Reich, S. 79 f.

³⁹ Cosima Wagner, Tagebücher Bd. 1, S. 330. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Quelle.

⁴⁰ Richard Wagner, Beethoven. 1870, in: Ders., Hauptschriften, S. 259–300, hier S. 259.

⁴¹ Wagner, Beethoven, S. 283 f.

⁴² Paul Masorp, Von der Fremdländerei, in: Ders., *Neue Kämpfe. Zweite Reihe der Studienblätter eines Musikers*, München 1913, S. 152–174, hier S. 156: „Doch die für viele Bühnen tonangebende Berliner Hofoper hält sich nach wie vor an ‚Samson und Dalila‘, das verunglückte, in knitterige Kulissenleinwand eingenähte Oratorium des großsprecherischen Deutschenfressers Saint-Saëns [...] Auf allen Szenen des Reiches hätschelt man den seichten Rekordschwätzer Massenet mit gleicher Liebe.“

Schriftstellerin La Mara berichtet in ihren Lebenserinnerungen ausführlich über dieses Ereignis und schreibt, von Beethovens berühmtem Werk überwältigt:

„Wie dämonisch im ersten Satz der Kampf gegen die Schicksalsmächte entbrannte! Welch wilder Humor in den Pauken des phantastischen Scherzo! Welcher Himmelsgesang im Adagio! Und wie beredt dann nach dem verzweifelten Aufschrei die Bässe ihr Rezitativ deklamierten, wie sich das Finale zu gigantischem Jubel steigerte! So hatte ich die neunte Symphonie nie zuvor vernommen [...] Ich hatte eine Idealwiedergabe des erhabensten Orchesterwerks der Welt erlebt [...] Ich hatte im stillen einen musikalischen Gottesdienst gefeiert.“⁴³

Die Kapitulation von Paris am 29. Januar 1871 hält die Musikschriftstellerin ebenfalls für erwähnenswert. Vom Theaterbalkon erklingt *Die Wacht am Rhein* und *Nun danket alle Gott*, während die in Weimar internierten Franzosen sich auf ihre eigene Art an der Friedensfeier beteiligen. Dazu schreibt sie:

„Mit echt französischer Leichtlebigkeit veranstalteten sie am 19. März im Alten Theater eine Aufführung dreier Lustspiele, wobei die Frauenrollen vortrefflich von Männern gespielt wurden. In den Zwischenakten sangen sie Kouplets. Als Ehrengäste waren wir eingeladen und unterhielten uns dabei aufs beste.“⁴⁴

Die Darstellung zeigt – ohne dass der Verfasserin hier eine nationalistische Einstellung attestiert werden könnte – wie stark verankert auch bei ihr die Vorstellung vom Gegensatz zwischen deutschem Ernst und französischer Leichtlebigkeit ist.

6. Zeitschriften-Reaktionen von 1870

Am 1. Januar 1870 wird die *Neue Zeitschrift für Musik* mit dem Artikel *Beethovens's hundertjähriger Geburtstag* von Ludwig Nohl eröffnet. Er soll der „vorbereitenden Orientierung“ dienen und beginnt in den ersten beiden Abschnitten sogleich mit der Behauptung, dass dieser Große „nur bei uns“ so groß werden konnte. Daraus folgert der Verfasser, dass die anvisierte Säkularfeier über eine Ehrung des Komponisten hinausgehe und grundsätzlich das deutsche Wesen und Können in den Mittelpunkt stelle. Letztlich feiere man „die Geburtsstätte all des Großen [...], welches eine Zeit und eine Nation hervorbringt“⁴⁵.

Der Beginn des deutsch-französischen Krieges fügt dem überschwänglichen Ton der Beethoven-Ehrungen spezielle nationalistische Spitzen hinzu. Die Ausgabe

⁴³ La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, Bd. 1. Leipzig 1925, S. 109–126, hier S. 116.

⁴⁴ La Mara, *Durch Musik*, S. 125.

⁴⁵ *NZfM* 66, Nr. 1, 1870, S. 2.

der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 27. Juli 1870⁴⁶ eröffnet der Herausgeber Friedrich Chrysander mit einer musikalischen *Kriegserklärung*, die seiner Auffassung nach „auch ein Leitartikel“ ist. Es handelt sich um ein von ihm getextetes und vertontes Klavierlied in Noten. Chrysander ist wohl kaum ein Komponist, wengleich er auch mit einer Oper an die Öffentlichkeit getreten ist. Historisch bedeutend ist er als Händel-Forscher und Herausgeber der Händel-Gesamtausgabe. Trotz seines wissenschaftlichen Renommees scheint er nicht das Gefühl zu haben, sich etwas zu vergeben, wenn er eine derart schlichte Komposition veröffentlicht. In der auf Vorsänger und Chor verteilten *Kriegserklärung*, publiziert zum Ausmarsch des Hamburger Militärs am 23. Juli, wird der „gallische Hahn“ verwarnt; der militärische Schlag habe seinerzeit „den Onkel“, d. h. Napoleon I., ereilt, nun werde er auch den Neffen Napoleon III. treffen. Welche Emotionen müssen den angesehenen Chrysander bewegt haben, wenn es ihm sozusagen die wissenschaftliche Sprache verschlägt und er sich nurmehr singend zum Kriegsbeginn äußern kann. Und das nicht nur einmal; auch in weiteren Nummern der Zeitschrift veröffentlicht er zwei eigens komponierte Nationallieder. Das letzte mit dem Titel *Harmonia-Victoria!* enthält die Zeile „Vallera! Wie schwang sich auf der deutsche Aar in der Tonkunst Jubeljahr“, bei der durch eine Fußnote angemerkt ist, dass damit das Beethoven-Jubiläum gemeint ist.⁴⁷ Es preist König Wilhelm, den Kronprinzen, Prinz Friedrich Carl und General Moltke, die auf „den Franzmann“ einschlagen werden, bis „Grossfrankreich“ nicht mehr ist. Damit ist wie mit Paukenschlägen die Kriegssaison eröffnet. Die musikalische Fachpresse macht mobil.

Bis zum Ende des Jahrgangs 1870 bringen die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* immer wieder Berichte und Artikel, die alle genannten antifranzösischen Ressentiments aufgreifen, verstärken und verallgemeinern. Mehrfach erscheint in diesem Meer der Entwertung Beethoven als Fels in der Brandung.

In die Schusslinie geraten Künstler und Publizisten, Veranstalter und Dirigenten oder Konzertbesucher, die der unpatriotischen Vorliebe für französische oder italienische Musik beschuldigt werden. Damit soll nun endlich Schluss sein. Als Beispiel sei hier ein Bericht über das Repertoire des Hamburger Stadttheaters zitiert, in dem der anonyme Verfasser über eine Aufführung von Arien des „schrecklichen Verdi“ herzieht und dann, an den Leser gewandt, fortfährt:

„Ich glaube, Sie werden Ihrem armen Referenten nachfühlen, wenn derselbe Ihnen erzählt, dass die raffinierten ohren- und sinnbetäubenden Machwerke von Meyerbeer und Gounod für ihn wahre Oasen in der musikalischen Wüste waren. Es wäre wirklich an der Zeit, dass die deutschen Bühnenvorstände ihren Patriotismus und Stolz darein setzten, die fremdländischen Fesseln von unseren Bühnen abzustreifen und nicht ihr Haupt-

⁴⁶ *AMZ* 5, Nr. 30, 1870, S. 233 f.

⁴⁷ Ein neues Kriegslied, in: *AMZ* 5, 1870, Nr. 31, S. 244 f., und *Harmonia-Victoria!*, ebd., Nr. 35, S. 276 f.

gewicht im Repertoire auf die trivialen Machwerke der neueren Italiener oder die raffinierten Gebilde der Pariser Grossen Oper zu legen.“⁴⁸

Diese Position wird jahrzehntelang beibehalten und später als „Fremdländerei“ – etwa von Paul Masorp oder Karl Storck – in noch aggressiveren Tönen gescholten.⁴⁹ Sie zeigt immerhin, dass das öffentliche Interesse an neuerer französischer Musik der nationalistischen Propaganda keineswegs gänzlich zum Opfer gefallen ist.

Für Fachzeitschriften wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* und *Neue Zeitschrift für Musik*, von denen aus wissenschaftlichem Selbstverständnis heraus Zurückhaltung und eine gewisse Ausgewogenheit erwartet werden können, ist der Mangel an Toleranz im Siegesjahr 1870 zumindest aus heutiger Sicht bemerkenswert. Herausgeber und Autoren suchen mit Vorliebe Gelegenheiten, um die Franzosen zu diffamieren und sie auch in geradezu absurden Zusammenhängen als schwach und besiegt darzustellen.⁵⁰ Kritisch würdigende Stimmen gehen dabei unter.⁵¹

Die Polemiken kreisen im wesentlichen um die gleichen „Argumente“, deren sich auch Richard Wagner bedient, dessen Position sich, z. T. explizit, in den Beiträgen widerspiegelt. Außer Meyerbeer⁵² und Gounod geraten andere in Frankreich

⁴⁸ *AMZ* 5, 1870, Nr. 44, S. 351. – Vgl. auch *NZfM* 66, Nr. 43, 21. Oktober 1870, S. 386: „Wir waren [...] seit geraumer Zeit leider wieder auf dem besten Wege, vor dem Fremdländischen unsere deutschen Erzeugnisse zu übersehen, zu verleugnen und verkümmern zu lassen; wir huldigten trotz alles noch so kräftigen [...] aber immer noch vereinzelt Apells an unser Nationalgefühl noch gar zu gern besonders Allem, was aus Paris kam, mit unwürdiger Unterwürfigkeit. Von dieser Sucht wird uns hoffentlich der jetzige großartige Umschwung gründlich für immer heilen [...]“

⁴⁹ Masorp, *Fremdländerei*, S. 152–174. Seine zentrale Aussage gegen die „Wälschen“ lautet: „Trumpf sind Franzosen, Italiener und geistig heimatlose Tantiëmedrechsler“ (S. 152). – Vgl. auch S. 157: *La Traviata*, „die dreifach überzuckerte Variante der von falscher Sentimentalität triefenden, unter sittenpolizeilicher Kontrolle stehenden Kame-liendame des jüngeren Dumas“. – Zwei Jahre später geißelt Karl Storck unter der Überschrift *Auslanddienerie* die französische Kultur als schlampig und verwahrlost, in: Karl Storck, *Kampf hinter der Front. Kriegsaufsätze für Deutschland in Leben und Kunst*, Stuttgart 1915, S. 38.

⁵⁰ Anlässlich einer Aufführung von Händels *Dettinger Tedeum* heißt es: „In Dettingen 1743, wo die Franzosen von der englisch-hannoverschen Armee aufs Haupt geschlagen wurden. Dettingen war das Vorspiel zu Rossbach“, in: *AMZ* 5, 1870, Nr. 47, S. 374.

⁵¹ So z. B. ein kritischer anonymes Rezension über *Beethoven als Patriot* von Julius Rodenberg, in: *AMZ* 6, 1871, Nr. 11, Sp. 170.

⁵² Die Abneigung gegen Meyerbeer ist z. T. dem Einfluss Wagners und einiger seiner Apologeten wie auch der nationalen Presse zuzuschreiben, die durchaus zwiespältig über seine Werke urteilt. Sein Ruhm sei ein französischer, sein Talent habe französische Formen angenommen, er sei durch und durch Eklektiker und darin ganz Franzose, heißt es in einem vierteiligen Bericht von Fr. St., Über G. Meyerbeer's Leben und Opern, in: *AMZ* 6, 1871, Nr. 35, Sp. 545–549, Nr. 36, Sp. 561–565, Nr. 37, Sp. 577–581, und

wirkende Komponisten wegen ihrer angeblich oberflächlichen und allzu effektvollen Schreibweise ebenfalls in die Kritik. So geht es z. B. dem „urfranzösischen“ Daniel François Esprit Auber, bei dessen Tod es suffisant heißt: „Auber’s Musik wird flüchtig moussierendem Champagner verglichen, von dem man sich gern ein sorgenbannendes Jesuitenräuschchen anzechen läßt.“⁵³

Der „deutsche Musik-Kaiser“⁵⁴ Richard Wagner, dessen Muse man anlässlich eines Empfanges in Berlin im Mai 1871 „fanatische Huldigungen“ entgegenbringt⁵⁵, verkündet großspurig, er wolle die Oper von allem „Wälschen, Undeutschen und Falschen“ reinigen und befreien. Diesem Wunsch kommt der bereits genannte Dr. Zopff in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sehr entgegen, wenn er – auf den ausgepiffenen Pariser *Tannhäuser* anspielend – schreibt, dass die chauvinistischen Nachbarn in ihrer „jesuitischen Verdummung“ dringend der Aufklärung durch den deutschen Geist bedürften; daher solle man den Parisern als

„heilsame Purgirmedizin einige gute Tannhäuser- oder Lohengrinaufführungen verordnen, in denen außer anderen Dingen unsere dortigen Occupationsbehörden [...] dem Pariser Jokeiclubb berüchtigten Angedenkens zeigten, wie man sich in Betreff der Aufnahme solcher Werke anständiger Weise zu benehmen habe“⁵⁶.

Den Gipfel nationalistischen Wahns erreicht dieser Schreiber mit der Forderung nach einer weltweiten deutschen Leitkultur: „Germanischer Geist“ müsse es als „Weltberuf“ betrachten, seine segensreiche Herrschaft über die Menschheit auszubreiten und andere Nationen zu deutscher Tiefe und Idealität hinzuleiten.

Dieser Wunsch nach einer von den Deutschen ausgehenden kulturellen Führungsrolle verbindet sich auch mit einem unmissverständlich geäußerten Sendungsbewusstsein. Die Klassik sei, zumindest seit Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn, „Träger einer Mission“, die für „die Reinerhaltung der deutschen Musik und des wahren Geistes der Musik“ Sorge trage, und Beethoven sei „das Ideal wahrhaft deutscher Musik“⁵⁷.

Nr. 38, Sp. 593–596. – Etwas anders ist die Situation in Preußen. Hier hält man dem in Berlin geborenen Komponisten eher die Treue. Er war unter Friedrich Wilhelm IV. ein angesehener Generalmusikdirektor der Königlichen Bühnen und komponierte für das Königshaus einige patriotische Stücke, unter anderem die Oper *Ein Feldlager in Schlesien*, die später, z. B. anlässlich des Geburtstags Kaiser Wilhelms I. am 22. März 1871, aufgeführt wurde; s. *AMZ* 6, 1871, Nr. 20, Sp. 315.

⁵³ *AMZ* 6, 1871, Nr. 33, Sp. 547.

⁵⁴ *AMZ* 6, 1871, Nr. 17, S. 269. Dieser Titel bezieht sich nicht nur auf die führende Rolle des Komponisten, sondern auch auf die Komposition des *Kaisermarsches*, der anlässlich des Einzuges der siegreichen deutschen Truppen in Berlin erklang und danach zum patriotischen Pflichtrepertoire einschlägiger Veranstaltungen wurde.

⁵⁵ *AMZ* 6, 1871, Nr. 20, Sp. 314.

⁵⁶ Zopff, Was wird in Frankreich, in: *NZfM* 66, 1870, Nr. 43, S. 386, Anm., und S. 387.

⁵⁷ Wilhelm Christern, Beethovens Mission, in: *NZfM* 66, 1870, Nr. 50, S. 458.

Ein Blick auf Bonn, die Vaterstadt Beethovens, zeigt, dass von hier die gleichen militanten Töne kommen wie aus anderen Richtungen.⁵⁸ Die Franzosen gelten als die „frevelhaften Störer des Völkerfriedens“, Beethoven hingegen verkörpert den „Sieg des Echten über den Schein, der Wahrheit über Trug und Gleissnerei, der gediegenen Tüchtigkeit über gehaltlose Oberflächlichkeit“, die dem „verderbbringenden Einfluß der Pariser Oper“ unterliege und im Dienste „eitlen Glanzes und üppiger Sinnlichkeit“ stehe. Umgekehrt habe französische Leichtfertigkeit sich an deutschen Kunstwerken vergriffen, „um sie ihres Geistes beraubt, aber mit eitlen Flitter behängt ihrem Publikum genießbar zu machen.“ Pariser Unsittlichkeit „inficirt“ den deutschen Geschmack und legitimiert die Forderung der Entfernung von Komponisten wie Meyerbeer, Gounod oder Offenbach von deutschen Bühnen.

Ereignisse der Gegenseite werden allenfalls en passant mitgeteilt. Als die Franzosen aus Konzerteinnahmen während der Belagerung von Paris eine Kanone kauften und diese „Beethoven“ taufen, bemerkt der deutsche Schreiber, aus seiner Sicht habe die Kanone am falschen Ort gestanden, nämlich in statt vor Paris.⁵⁹



Gegen welsche Tücke und Raubgier. Feldpost, gelaufen 13.11.1915,
aus der Sammlung www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de

⁵⁸ Ludwig van Beethoven. Zum 17. Dezember 1870, in: *AMZ* 5, 1870, Nr. 52, S. 409.
⁵⁹ *AMZ* 6, 1871, Nr. 7, Sp. 410.

Empfindlicher ist die Reaktion auf einen Artikel von Charles Hugo über die Unterschiede zwischen französischer und preußischer Militärmusik.⁶⁰ Preußische Regimenter werden darin als „feudale Horde“ und „Todeslegion“ bezeichnet und Pickelhauben als „Blitzableiter“ verspottet. Die kühne Verbindung der vom Verfasser als martialisch empfundenen deutschen Militärmusik mit Namen und Werk Beethoven ist vielleicht etwas mehr als ein Affront gegen die deutschen Sieger. Die Militärmusik, so der Sohn Victor Hugos, schreie den Krieg aus und offenbare die musikalische Seele Deutschlands: „man möchte glauben, der Sturmwind spiele ein Stück von Beethoven auf“.

7. Ausblick

Die Kaiserzeit in Deutschland neigt sich mit dem Ersten Weltkrieg dem Ende zu. Angesichts der aufschießenden Kriegsbegeisterung des Jahres 1914 berichten Chronisten von einer weiteren, außerordentlichen Steigerung des Beethoven-Kultes. Die Hauptforderungen der Bildungsbemühungen verschieben sich immer mehr „auf das Nationale“⁶¹, daher ist es nicht verwunderlich, wenn die Wogen der Erregung darüber hochschlagen, dass man in Paris versucht hat, Beethoven als Belgier zu deklarieren.⁶²

Stellvertretend für andere sei hier abschließend Karl Storck zitiert, der zusammenfasst, was seit mindestens 45 Jahren als Credo deutscher Beethoven-Rezeption gilt:

„Freiheit! Hat einer sie glühender geliebt, heißer ersehnt, gewaltiger ertrotzt als Beethoven?! Nie und nirgends ist das Ringen durch Nacht zum Licht, durch Leid zum Sieg wahrer und erlebter dargestellt worden. Keiner hat würdiger als er die Kraft des Sieges gefeiert; keiner hat edlere Folgerungen aus dem endlichen Siege gezogen als er.“⁶³

Der Verfasser, elsässischer Herkunft, kann zu Beginn des Ersten Weltkrieges an nationalistische Traditionen anknüpfen und überschlägt sich vor Hass in einem gegen Frankreich gerichteten *Kampf hinter der Front*. Die Deutschen reden seiner Meinung nach schon seit über tausend Jahren – zu Recht, versteht sich – von „welscher Falschheit“ und „welscher Tücke“⁶⁴, ein Vokabular, das sich in ähnlicher Form auch auf Feldpostkarten wiederfindet (siehe Abbildung S. 102).

⁶⁰ Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, sich die französische und die preussische Militärmusik vorstellt, in: *AMZ* 5, 1870, Nr. 33, S. 262 f.

⁶¹ Karl Storck, Bewußtes Deutschsein, in: Ders., *Kampf*, S. 21.

⁶² Max Unger, Beethoven, der Belgier, in: *NZfM* 81, Nr. 44, Teil II, 1914, S. 557–559, auch S. 531. – Vgl. auch Karl Storck, Barbarei als Quelle der Musik, in: Ders., *Kampf*, S. 73.

⁶³ Storck, *Krieg und Musikpflege*, in: Ders., *Kampf*, S. 179.

⁶⁴ Storck, *Deutscher Geist und deutsches Volkslied*, in: Ders., *Kampf*, S. 61.

Storck beschimpft alle Liebhaber französischer Kultur und gerät außer Kontrolle in seiner Wut auf eitle Frauen mit ihren „Spatzengehirnen“ und „Putennaturen“, die sich für Pariser Mode – „Hurenmode“ – interessieren.⁶⁵ Sein Ideal ist der deutsche Herrenmensch, ein Begriff, der eine logische Folge hegemonialer Überzeugungen ist. Gegen den „Hochmut“ und die „Selbstvergötterung“ Frankreichs, so schreibt er, gebe es nur eine Waffe:

„Stolzes Herrenbewußtsein. Wir wissen, daß wir ein Anrecht zum Herrentum haben. Unsere Natur, unsere Rasse unsere bisherige Geschichte bürgen dafür, daß wir uns und der Welt gegenüber das Herrenrecht immer als eine Verpflichtung zu Kultur und edler Menschlichkeit empfinden werden. Wir kämpfen jetzt um unser Herrenrecht, wir sind überzeugt von unserem Siege.“⁶⁶

Solchen Sätzen muss keine Erklärung hinzugefügt werden. Überzeugungen der hier vorgetragenen Art machen den Weg frei für die rassistischen und antisemitischen Denkmuster des Nationalsozialismus.

⁶⁵ Storck, O, ihr Frauen!, in: Ders., Kampf, S. 44.

⁶⁶ Storck, An die protestierenden Intellektuellen, in: Ders., Kampf, S. 100.

Damien Ehrhardt

Die Schumann-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts im Lichte der französischen Erstdrucke

Nachdem die Schumann-Rezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts schon des öfteren wissenschaftlich behandelt wurde,¹ gab mir die Erstellung einer Liste der französischen Erstdrucke Robert Schumanns (1834–1870)² die Idee, dieses Forschungsfeld im Lichte der erwähnten Editionen zu untersuchen. Eine derartige Untersuchung ist nicht nur auf philologischer Ebene relevant,³ sondern trägt auch zur besseren Kenntnis des deutsch-französischen Kulturtransfers bei. Hans Erich Bödeker nennt die musikalische Edition sogar eines der wichtigsten Gebiete, wenn es um Kulturtransfer zwischen dem deutschsprachigen und dem französischsprachigen Raum geht, und dies nicht zuletzt wegen der Anziehungskraft, die Paris auf die

¹ Olivier Alain widmete sich der Verbreitung des Schumann'schen Œuvres vor 1880 und dem Einfluss des Komponisten auf die französische Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Schumann und die französische Musik, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft I*, Leipzig 1961, S. 47–63). Darüber hinaus setzte sich Arnfried Edler in einem Kapitel aus seiner Schumann-Monographie mit Rezeptionsfragen, darunter auch der Frage nach dem *culte schumannien* der Symbolisten auseinander (*Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 305–319). 1994 fand der Düsseldorfer Kongress über *Robert Schumann und die französische Romantik* statt. In diesem Rahmen wurden Schumanns Beziehungen zu französischen Zeitgenossen wie Herz, Laurens, Liszt oder Meyerbeer, sowie ein Vergleich von Schumanns Ästhetik mit der französischen Romantik und den Ideen des Weimarer Liszt untersucht. Hinzu kam noch eine Eröffnungsrede von Serge Gut über Schumann und Frankreich, Beiträge über den Kritiker Schumann aus französischer Sicht, sowie über den französischen und den deutschen Erstdruck vom *Carnaval* op. 9. Der Kongressbericht erschien 1997 (*Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*; hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997).

² Gesamtübersicht der französischen Erstdrucke Schumann'scher Werke (1834–1870): Damien Ehrhardt, Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, S. 205–217, hier: S. 212–217.

³ Sie ermöglicht u. a. die Datierung der französischen Erstdrucke durch Heranziehung verschiedener Verlagsverzeichnisse, der *Registres du Dépôt légal* und der Bestände der *Bibliothèque nationale de France* (siehe meine Gesamtübersicht der französischen Erstdrucke Schumann'scher Werke, wie Fußnote 2). Diese Daten wurden in das neue thematische Verzeichnis integriert (vgl. Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003).

europäischen Musiker und die Verleger in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausübte.⁴

Ein Blick auf die Liste der französischen Erstdrucke ermöglicht folgende Periodisierung:

- Von 1834–1840 erschienen regelmäßig Werke bei Richault und Schlesinger.
- Zwischen 1840 und 1846 sind keine französische Erstdrucke zu finden.
- Nach 1846 erschienen wieder regelmäßig französische Erstdrucke bei Richault und Flaxland.

Mein Beitrag soll versuchen, folgende Fragen zu beantworten: Wie ist die Latenzperiode 1840–46 zu verstehen? In welchem Maß hat sich Frankreich das Schumann'sche Werk – und seine verschiedenen Gattungen – angeeignet? Ist die französische Rezeption Schumann'scher Werke mit der Rezeption in Deutschland vergleichbar?

1834–1840: Schumann, Richault und der Umkreis der *Revue et Gazette musicale*

Dass deutsche Emigrierte das kulturelle Leben in Paris unter der Juli-Monarchie prägten, ist bekannt. Viele von ihnen bildeten Netzwerke, welche dem Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich dienten. Richault und der Umkreis der *Revue et Gazette musicale* zählen zu den damaligen Vermittlern bzw. Vermittlergruppen zwischen dem deutschsprachigen und dem französischsprachigen Kulturraum im Gebiet der Musik. In diese Zeit fallen die Anfänge der Schumann-Rezeption in Frankreich. Die früheren französischen Erstdrucke Schumann'scher Werke erschienen hauptsächlich bei Simon Richault und Maurice Schlesinger (letzterer war auch als Chefredakteur der *Revue et Gazette musicale* tätig).⁵ Offenbar wandten beide Verleger die gleiche Strategie an, die Werke Schumanns zu veröffentlichen, die den in Frankreich seiner Zeit beliebten Gattungen angehörten. Dabei handelt es sich nicht nur um Variationszyklen (op. 5 und 13) und Etüden (op. 10), sondern auch um leichte Stücke (op. 15, 18 und 19). Die überwiegende Anzahl der großen Zyklen (op. 6, 12 und 16) und die Klaviersonaten op. 11, 14 und 22 erschienen erst zu einem späteren Zeitpunkt.

⁴ Hans Erich Bodeker, Introduction, in: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* unter der Leitung von Hans Erich Bodeker, Patrice Veit und Michael Werner, Paris 2002, S. 4: «En raison de l'attraction que Paris exerce sur les musiciens et les éditeurs étrangers, l'édition musicale forme sans nul doute un maillon essentiel dans une étude globale des transferts musicaux franco-allemands.»

⁵ Siehe hierzu Gesamtübersicht der französischen Erstdrucke Schumann'scher Werke (1834–1870), wie Fußnote 2.

Richault ist bekannt als Verleger und Verbreiter der deutschen Instrumentalmusik in Frankreich, einem Gebiet, welches er der Oper bzw. den Opernarrangements vorzog.⁶ Deshalb ist es kaum verwunderlich, dass er von Schumann als erstes die *Impromptus sur une romance de Clara Wieck* op. 5 veröffentlichte, ein Werk, das auf den Ruf von Clara Wieck als Klaviervirtuosin und Reisekünstlerin anspielt. Die *Impromptus* erhielten eine negative Resonanz, nicht zuletzt, weil der Verleger die Pluralmarkierung „s“ im Titel des französischen Erstdrucks vergaß, was offenbar von Schumann passiv autorisiert wurde.⁷ Auch wundert sich ein anonymes Rezension der Zeitschrift *Le Pianiste* über die Dimensionen dieses *Impromptus*, welches 12 Nummern umfasst:

«Lorsqu’au commencement du seizième siècle Magellan découvrit la terre des Patagons, les bruits les plus ridicules circulèrent sur la taille gigantesque de ses habitants; cependant après les temps d’exagération, vinrent ceux de la réalité, et il est avéré maintenant que dans ce pays les petites femmes ont cinq pieds et demi, ce qui est fort raisonnable; c’est probablement pour les demoiselles patagonaises que Schumann a composé cet impromptu, gigantesque en tous points; ah! M. Schumann, à en juger sur vos impromptus, de quelle taille sont donc les fruits de vos loisirs?»⁸

Im Allgemeinen strebten die Redakteure der Zeitschrift *Le Pianiste* einen Klaviersatz an, der einfach spielbar war und neue Figuren bzw. Effekte beinhaltete. Weder die Virtuosen noch Schumann konnten diese Forderungen erfüllen. Die ersten begnügten sich meistens mit den gleichen Figuren und Effekten, letzterer schrieb dagegen der Gesamtkonzeption und dem polyphonen Gewebe mehr Bedeutung zu als der brillanten Virtuosität. Dies erklärt auch, warum der anonyme Rezensent der *Impromptus* die Lösung nicht verstand, große Mittel zu benutzen und dabei nicht einmal brillieren zu können. Die Tatsache, dass der Rezensent Schwierigkeiten hatte das Werk zu verstehen, verursachte äußerst kritische Bemerkungen, z. B.:

«Malheur à nous si R. Schumann a des adeptes, car nous serions alors menacés d’une série d’ouvrages faits pour dégoûter de la musique [...] Somme toute, ce morceau nous semble destiné à procurer la migraine ou le sommeil.»⁹

Ob Schumann Kenntnis von dieser Rezension hatte, bleibt ungewiss. Auf jeden Fall musste man bis 1837 warten, bevor andere Werke des Komponisten in Frankreich

⁶ Siehe Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français II*, Genf 1988, S. 366.

⁷ Titelblatt: *Impromptu/sur une Romance/DE C. WIECK/Pour LE Piano/DEDIE/à Mr Frédéric Wieck/par/ROBERT SCHUMANN/Œuv: 5. Prix: 6f. /Propriété des Editeurs. /A PARIS, chez RICHAULT, Editeur et Md de Musique Boulevard Poissonnière N° 16 au Premier. /A LEIPSICK, chez Fr. HOFFMEISTER./3146 R., Paris, Bibliothèque nationale de France, Sign.: L. 13 575.*

⁸ *Le Pianiste* 6, April 1834, S. 89.

⁹ Ebenda.

veröffentlicht wurden. Diesmal kann das Netzwerk um die *Revue et Gazette musicale* als Organ der Verbreitung der Schumann'schen Werke gelten. Dabei sollte man bedenken, dass Schumann ab dem 15. Dezember 1839 selbst zu den Mitarbeitern dieser Pariser Zeitschrift zählte. Eine der ersten Verbindungen zu diesem Umkreis ist auf Schumanns Rezension der *Symphonie fantastique* zurückzuführen. Berlioz wollte sich bei seinem deutschen Kollegen mit einem am 19. Februar 1837 in der *Revue et Gazette musicale* erschienenen offenen Brief bedanken, in dem er sich fast ausschließlich mit seinen eigenen Werken beschäftigt und die Kompositionen seines Korrespondenten nur aus Höflichkeitsgründen erwähnt. Offenbar konnte Berlioz das Schumann'sche Œuvre nur schwer beurteilen, was auch erklären könnte, warum er Liszt in einem Brief vom 22. Mai 1837 bat, die *Impromptus* op. 5, die *Sonate* op. 11 und das *Concert sans orchestre* op. 14 für die *Revue et Gazette musicale* zu besprechen.¹⁰ Diese Besprechung erschien am 12. November 1837.

Unter den Werken seiner Zeit erkennt Liszt am meisten Individualität, Neuigkeit und Wissen in Schumanns und Chopins Œuvre. Die *Impromptus* op. 5 werden mit Beethovens Eroica- und Diabelli-Variationen sowie mit Bachs Goldberg-Variationen in Verbindung gebracht. Diese sehr lobende Aussage könnte möglicherweise als Widerruf gegen die in der Zeitschrift *Le Pianiste* erschienene kritische Rezension gedeutet werden, denn auf die Frage in der anonymen Rezension von *Le Pianiste* «M. Schumann, à en juger sur vos impromptus, de quelle taille sont donc les fruits de vos loisirs?» scheint Liszt mit folgender Affirmation zu antworten: «Jean-Jacques disait qu'il écrivait d'excellents impromptus à loisir.» Indem Liszt die *Impromptus* mit den großen Werken von Beethoven und Bach vergleicht, gelingt es ihm, Schumann aus seiner isolierten Position herauszunehmen, um ihn zum Mediator zwischen der Tradition und der von ihm erwähnten „neuen Schule“ zu erklären, die sich später während Liszts Aufenthalt in Weimar als *Neudeutsche Schule* ausprägen wird.

Nach Liszts lobendem Artikel setzt sich Maurice Schlesinger – der Chefredakteur der *Revue et Gazette musicale* – höchstpersönlich noch im selben Jahr für das Œuvre Schumanns ein, und zwar veröffentlicht er als Beilage seiner Zeitschrift den französischen Erstdruck vom *Carnaval* op. 9.¹¹ Bemerkenswert bei dieser französischen Erstausgabe ist, dass sie speziell für das französische Publikum angefertigt wurde und dass sich die Gesamtkonzeption dieser französischen Fassung – in der einige Stücke fehlen – von der deutschen unterscheidet.¹² Außer dieser Edition kann noch die erste Schumann-Biographie in französischer Sprache von Georges Kastner

¹⁰ Siehe hierzu: Serge Gut, Schumann und Frankreich, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, S. 13–23, hier: S. 15.

¹¹ In der *Revue et Gazette Musicale (RGM)* IV/31, 30. Juli 1837, kann man lesen: «Messieurs les Abonnés recevront, avec le numéro de ce jour, Schumann op. 9, Carnaval, Scènes mignonnes pour le piano.»

¹² Siehe: Ehrhardt, *Französischer und deutscher Erstdruck*, S. 205–217.

erwähnt werden, welche in der *Revue et Gazette musicale* 1840 veröffentlicht wurde.¹³

Obwohl das Netzwerk der *Revue et Gazette musicale* (Liszt, Berlioz, Schlesinger ...) sich in dieser Zeit für Schumann einsetzte, blieb sein Werk in Frankreich beinahe unbekannt, und dies ist nicht zuletzt verständlich, weil Schumanns Bekanntheitskreis (dazu gehören Franz Liszt und Clara Wieck) sich offensichtlich scheute, seine Werke vor einem größeren Publikum aufzuführen.

1840–1846: Eine Zeit ohne französische Erstdrucke Schumann'scher Werke

In der zweiten Phase der Schumann-Rezeption in Frankreich, welche die Zeitspanne 1840 bis 1846 umfasst, wurde kein einziges Werk Schumanns mehr in Frankreich veröffentlicht.¹⁴ Anfang 1840, einige Monate vor seiner Hochzeit mit Clara, wandte sich Schumann der Komposition von ein- und mehrstimmigen Gesängen zu, was auch den häufig verwendeten Namen „Liederjahr“ für das gesamte Jahr 1840 erklärt. Die plötzliche Hinwendung zur publikumswirksamen Gattung des Liedes wird oftmals durch das Erzielen höherer Einnahmen für die Familie Schumann erklärt. Insofern kann man sich wundern, dass die neuen Lieder nicht sofort in Frankreich veröffentlicht wurden. Möglicherweise ist diese Verzögerung durch die Gewohnheit zu verstehen, die Texte zu übersetzen. Darüber hinaus schließt die Phase 1840–1846 auch das „sinfonische Jahr“ (1841), das „kammermusikalische Jahr“ (1842), das „Oratorienjahr“ (1843) und die „Fugenpassion“ (erste Hälfte 1845) ein. Anscheinend blieben Richault und Schlesinger auf die Klavierliteratur des Komponisten fixiert.

Der Kreis der *Revue et Gazette musicale* würdigte in dieser Phase weiterhin den Kritiker und den Klavierkomponisten Schumann, ohne jedoch seine neueren Produktionen schätzen zu können. Auch erschien in Fétis' *Biographie universelle des musiciens* ein wohlwollender Artikel, in dem Schumann als „critique distingué“ bezeichnet wird.¹⁵ Obwohl Schumann und Fétis sehr unterschiedliche Persönlichkeiten sind, sind beide Mitarbeiter der *Revue et Gazette musicale*. Henri Blanchard seinerseits würdigte den Klavierkomponisten Schumann in einer sehr positiven Rezension der bei Schlesinger erschienenen französischen Erstdrucke des *Carnaval* und der *Kinderszenen*.¹⁶ Weniger vorteilhaft ist allerdings die in derselben Zeit-

¹³ Georges Kastner, Biographie. Robert Schumann, in: *RGM* VII/41, 21. Juni 1840, S. 347.

¹⁴ Dies bedeutet keinesfalls, dass man während dieser Zeit in Paris keinen Zugang zu deutschen Erstdrucken Schumann'scher Werke hatte.

¹⁵ Zitiert nach Petra Schostak, Der Kritiker Robert Schumann aus französischer Sicht, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, S. 193.

¹⁶ Henri Blanchard, Nouveautés pour le piano: Fantaisies, Airs variés, in: *RGM* XII/17, 27. April 1845, S. 136: „SCHUMANN (R.). op. 9. ‚Les Masques‘; scènes de carnaval.“

schrift veröffentlichte Kritik von *Das Paradies und die Peri*,¹⁷ eines Werkes, das hingegen in Deutschland eine gute Resonanz erhielt. Am 4. Februar 1844 kann man in der *Revue et Gazette musicale* lesen: «On s'est demandé si c'était de la musique ou un charivari qu'il [Schumann] voulait donner au public.» In Deutschland dagegen gelang Schumann mit diesem als „neues Genre für den Konzertsaal“ konzipierten Oratorium beim Publikum und bei den Kritikern der schon seit langem erwartete Durchbruch. Nach seinem jahrelangen Durchschreiten der verschiedensten Gattungen sowohl der Instrumental- als auch der Vokalmusik verwirklichte sich Schumanns Wunsch, Anerkennung als Komponist zu erhalten. Nach seiner Rückkehr aus Russland Anfang 1844 war er so geschwächt, dass er die Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik*, aber auch zwei Jahre später (1846) seine Arbeit für die *Revue et Gazette musicale* aufgab. Das sollte seine Position im Milieu der Musikkritik erheblich schwächen, und dies insbesondere in Frankreich, wo Werke wie *Das Paradies und die Peri* sowieso schon keine sehr gute Resonanz erhielten. Diese schwierige Situation erklärt auch, warum nach der zweiten Phase der Schumann-Rezeption in Frankreich das Vorurteil besonders verbreitet ist, das Spätwerk stehe in Verbindung mit den gesundheitlichen Krisen, die 1854 zur Einlieferung in Endenich führen sollten. Auch französische Kritiker, die Schumann früher gelobt hatten, können sich diesem Vorurteil nicht entziehen. Dies ist der Fall bei Blanchard, der einst den *Carnaval* und die *Kinderszenen* positiv beurteilte, am 13. Januar 1856 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* aber den Komponisten zum Verrückten erklärte:

«La muse de la science des sons, cette muse hardie qui inspira Beethoven quand il eut perdu l'ouïe, et Schumann avant que le désordre se fut mis dans ses facultés intellectuelles; cette muse capricieusement scientifique enfin a dicté de singulières œuvres à ce pauvre fou de Schumann.»¹⁸

Nach 1846: Wie sich Frankreich allmählich die Werke Schumanns aneignet

In der dritten Phase, von 1846 an, erschienen in Frankreich wieder mit großer Regelmäßigkeit französische Erstdrucke, erst bei Richault, dann ab 1861 bei Flaxland. Zu Lebzeiten des Komponisten erschienen vor allem Werke der Kammermusik (überwiegend mit Streicherbesetzung), was im Frankreich des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Entfaltung von Konzertgesellschaften wie z. B. der *Société Maurin et Chevillard* oder der *Société de quatuors Armingaud et Jacquard* keinesfalls ungewöhnlich war. Nach 1860 kommt Schwung in die Schumann-Rezeption, was an der hohen Anzahl an Editionen deutlich zu erkennen ist:

¹⁷ RGM XI/5, 4. Februar 1844, S. 39.

¹⁸ RGM XXIII/2, 13. Januar 1856, S. 11.

1. Bis 1870 wurde ungefähr die Hälfte der mit Opuszahl versehenen Schumann'schen Werke in Frankreich veröffentlicht.¹⁹
2. Nach 1863 tauchen viele deutsche Ausgaben auf dem französischen Markt auf, was durch die von Napoleon III. verordnete Senkung der Zollkosten sowie die geringen Preise dieser Editionen zu erklären ist. Darüber hinaus haben einige Verleger in Deutschland schon ab den 1830er Jahren Depositare ausgewählt oder sogar Filialen in Paris geöffnet.²⁰

Am Anfang der dritten Phase – in den Jahren 1848–1853 – findet auch der Briefwechsel zwischen Schumann und Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, der mehrfach den Meister während seines Aufenthaltes in Deutschland 1853 portraitierte, statt.²¹ Laurens, der auch mit Mendelssohn befreundet war, korrespondierte mit beiden Komponisten, weil er sie bewunderte und weil er sich für die Entwicklung des musikalischen Lebens in Deutschland interessierte. 1860, einige Jahre nach dem Tode Schumanns, schrieb Laurens einen lobenden Artikel in der illustrierten Zeitschrift *Le Magasin pittoresque*, in dem er das französische Publikum auf die Breite des Schumann'schen Repertoires hinwies. Schumanns Werke wurden zu dieser Zeit in Frankreich allmählich bekannt und lösten sowohl positive als auch ablehnende Reaktionen aus: «En France, on commence à connaître, à discuter Schumann, et à se passionner pour ou contre lui...».²² Die negativen Kritiken beziehen sich meistens auf das Vorurteil, das Spätwerk stehe in Verbindung mit der Einlieferung in Endenich. Sogar als Clara Wieck-Schumann einige Werke ihres verstorbenen Mannes 1862 auf das Programm eines während ihrer Paris-Tournee 1862 gegebenen Konzerts setzte, würdigte man ihr Spiel, beklagte sich aber über den chaotischen Aufbau der Werke, diese „krankhaften Hirngespinnste“.²³

Nachdem die *Société de quatuor Armingaud et Jacquard* Schumann in ihrem Repertoire aufgenommen hatte, widmete sich 1869 eine Quartettgesellschaft fast ausschließlich der Musik Schumanns. In einem Brief vom 20. Oktober 1869 bat ihr

¹⁹ Siehe Ehrhardt, *Französischer und deutscher Erstdruck*, S. 207.

²⁰ Siehe hierzu: Anik Devriès-Lesure, *Le commerce de l'édition musicale française au XIX^e siècle. Les chiffres du déclin*, in: *Revue de musicologie* LXXIX/2, 1993, S. 271 und 281 f.; dieselbe, *Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760–1860)*, in: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner, Paris 2002, S. 25–45.

²¹ Zu Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, der auch Louise Farrenc portraitierte (siehe S. 6 im vorliegenden Band), siehe u. a.: Christoph-Hellmut Mahling, „...pour oublier le monde trivial...“. Bemerkungen zum Briefwechsel zwischen Jean-Joseph-Bonaventure Laurens und Robert Schumann (1848–1853), und Ruth Seiberts, *Der Briefwechsel zwischen Jean-Joseph-Bonaventure Laurens und Robert Schumann*, in: *Robert Schumann und die französische Romantik*, S. 25–32 bzw. 33–88. Vgl. auch den Beitrag von Martin Loeser im vorliegenden Band, bes. S. 74–76.

²² *Le Magasin pittoresque* XXVIII, 1860, S. 139 f.

²³ *L'Art musical*, 3. April 1862, S. 1, „rêvasseries malades“.

Gründungspräsident Namens Delahaye, der Direktor des *Théâtre de la porte-Saint-Martin*, Clara Wieck-Schumann um Erlaubnis, die Gesellschaft mit dem Namen ihres Mannes zu versehen,²⁴ was auch geschah, wie dem endgültigen Namen *Société Schumann* zu entnehmen ist. Fünf Musiker bildeten diese Gesellschaft: Neben den vier Musikern des Streichquartetts gab es noch den Präsidenten, der Pianist war.²⁵ Diese Gesellschaft überlebte kurz den Krieg, löste sich aber sehr schnell danach auf. Noch unmittelbar nach dem Krieg kann man die Spur dieser Gesellschaft verfolgen, z. B. in einer Mitteilung der *Neuen Zeitschrift für Musik*, aus der hervorgeht, dass deutsche Kritiker erstaunt waren, dass die Gewinne der *Société Schumann* gegen Deutschland verwendet wurden.²⁶

Kurz vor dem Krieg 1870/71 waren somit schon die Weichen für den Durchbruch des Schumann'schen Œuvre gestellt. Eine Schumann-Verehrung begann jedoch erst zur Zeit des *Wagnérisme*. Da Wagner sich auf dem Gebiet der Oper durchsetzte und Schumann sich nur sehr wenig mit dieser Gattung befasste, blieb eine direkte Konfrontation der Musik der beiden Komponisten aus. Und so war es auch möglich, dass man im französischsprachigen Kulturraum zu derselben Zeit sowohl die Schumann-Verehrung als auch den *Wagnérisme* finden konnte.

Zusammenfassung

Richault und der Umkreis der *Revue et Gazette musicale*, die zu den Vermittlern bzw. Vermittlergruppen zwischen Deutschland und Frankreich zählten, engagierten sich sehr für den Kritiker Schumann und sein Klavierrepertoire. Als der Komponist sich nach 1840 anderen Gebieten der Musik zuwandte, blieben die Editoren anscheinend auf das Klavierrepertoire fixiert. Außerdem konnten sie nicht immer die neueren Produktionen des Komponisten schätzen. Dies kann erklären, dass kein einziger französischer Erstdruck zwischen 1840 und 1846 erschien. Nachdem Schumann nicht mehr als Kritiker tätig war, war seine Position umso geschwächerter, als seine neuen Kompositionen nur sehr wenig Erfolg hatten. So kann man erklären, warum das Vorurteil, das Spätwerk in Verbindung mit der Einlieferung in Emdenich zu bringen, in Frankreich besonders verbreitet war. Nach 1846, als die französischen Editionen Schumann'scher Werke wieder bei Richault, dann bei Flaxland erschienen, fingen die Franzosen an, sich das Werk Schumanns anzueignen, zuerst und besonders im Gebiet der Kammermusik, was zur Gründung der *Société Schumann* führen sollte. Ähnlich wie bei der Renaissance der Instrumentalmusik von Berlioz und Liszt waren unmittelbar vor dem Krieg 1870/71 die Weichen für den

²⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, *Mus. Nachl. K. Schumann II/285*.

²⁵ Mitglieder der *Société Schumann*: die Herren White (1. Violine), Madier (2. Violine), Waefelghem (Viola), Lasserre (Violoncello) und Delahaye (Klavier).

²⁶ *Neue Zeitschrift für Musik* 68/16, 12. April 1871, S. 102.

Durchbruch des Schumann'schen Œuvre gestellt. Unmittelbar nach dem Krieg stieg zeitweilig das Interesse an der Ausprägung einer Neufranzösischen Schule, bevor es zur Berlioz-Renaissance (1877/78), zum Liszt-Festival (1886) und zur Schumann-Verehrung inmitten einer Zeit des *Wagnérisme* kam. Der Aneignungsprozess der Schumann'schen Musik – aber auch der Musik von Berlioz und Liszt – vollzog sich also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich und wurde nur eine Zeit lang vom Krieg und seinen Konsequenzen unterbrochen. Die Schumann-Rezeption in Frankreich folgt demnach nicht im Wesentlichen den politischen Meilensteinen der Geschichte. Der Krieg 1870/71 erscheint nur als eine Unterbrechung eines Aneignungsprozesses, und die Latenzperiode der Jahre 1840–1846 hängt primär mit dem kompositorischen Werdegang des Komponisten zusammen, der anderen Gebieten als der Klaviermusik den Vorrang gab. Vor und nach dieser Latenzperiode sind zwei Phasen bezeichnend: einerseits die 1830er Jahre, die durch die Wechselbeziehungen zwischen Schumann und der *Revue et Gazette musicale* gekennzeichnet sind; andererseits die Zeit nach 1846, welche durch die schrittweise Aneignung der Schumann'schen Kunst charakterisiert werden kann. Ferner unterscheidet sich die Schumann-Rezeption in Frankreich völlig von derjenigen in Deutschland:

- Die Lieder wurden erst relativ spät in Frankreich zur Kenntnis genommen, wogegen die Kammermusik den Namen Schumann sehr früh bekannt machte. Dies ist auch der Fall bei der Kammermusik Brahms', welche in Frankreich ziemlich früh eine gute Resonanz erhielt, die mit der schwierigen Aufnahme seiner Symphonien nicht zu vergleichen ist.
- *Das Paradies und die Peri*, das in Deutschland zu Schumanns Durchbruch führte, gehörte dagegen in Frankreich zu den Werken, die seinem Ruf eher schaden sollten.

Diese Unterschiede haben sehr viel mit der Tatsache zu tun, dass in Frankreich die meisten Werke gattungsgebunden rezipiert wurden.²⁷ In der intimen Sphäre der Kammermusik und – gegen Ende des Jahrhunderts – des Liedes war es Schumann eher möglich sich zu behaupten als in anderen Gebieten.

²⁷ Siehe hierzu Serge Gut, *Schumann und Frankreich*, S. 18.

Beatrix Borchard

„Kurz alles ist anders“ – Clara Schumann in Paris

Clara Wieck/Clara Schumann (1819–96), die wohl berühmteste Musikerin ihrer Zeit, ist im Laufe ihrer über sechzig Jahre andauernden Karriere als Pianistin selten in Paris aufgetreten, denn der Schwerpunkt ihrer Auslandsreisen lag auf England. Aber sie ist in unterschiedlichen Phasen ihrer Laufbahn nach Paris gereist: Die ersten beiden Paristourneen 1832 und 1839 fallen in ihre so genannten Virtuosenjahre, also in die Zeit von ihrem Debüt im Leipziger Gewandhaus 1828 bis zu ihrer Heirat mit Robert Schumann 1840. Während ihrer Ehe hatte sie nur wenig Gelegenheit zu ausgedehnten Konzerttourneen, in Paris trat sie nicht auf. Jedoch auch in den über dreißig Jahren nach Schumanns Tod 1856 bis zu ihrer letzten Englandreise im Jahre 1888, in denen Konzertreisen die Basis ihrer künstlerischen Arbeit bildeten, fuhr sie nur zweimal, und zwar 1862 und ganz kurz auch 1863 nach Frankreich. Dreimal bzw. viermal Paris, dreimal ein anderes Paris, aber der Grundtenor ihrer brieflichen Äußerungen gegenüber Freunden und Bekannten blieb gleich: „In Frankreich möchte ich nicht leben.“¹

Die Briefe ihres Vaters, Lehrers und Managers der Kinder- und Jugendjahre, Friedrich Wieck, und ihre eigenen zahlreichen Briefe und Tagebucheinträge sind erstrangige Zeugnisse für die Wahrnehmung kultureller Unterschiede zwischen Deutschland und Frankreich. Da die Parisreisen Clara Wiecks/Clara Schumanns, zumindest was die Fakten betrifft, vergleichsweise gut aufgearbeitet sind,² konzentriere ich mich im Folgenden auf eine Kontextualisierung ihrer schriftlichen Äußerungen.

Die erste Reise: Februar bis April 1832

„Paris, den 16.2.1832

Meine geliebte Frau,

Wir sind also 120 Meilen von Dir in Paris. Gott, was habe ich ausgestanden, die schlechtesten Wege und die schlechtesten Diligencen in Frankreich. [...]

¹ Clara Wieck an Robert Schumann vom 25.2.1839, in: *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, Bd. II, Basel/Frankfurt am Main 1987, hrsg. von Eva Weissweiler (im Folgenden: Schumann BW II), S. 410.

² Vgl. Désirée Wittkowski: „In Paris hast Du doppelte Mühe in Allem...“. Clara Wieck-Schumanns Parisreisen, in: *Clara Schumann 1819–1896*, Katalog Stadtmuseum Bonn, hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 1996, S. 137–169.

Doch, meine Liebe, ich kann nur wenig schreiben, wie kostbar ist hier die Zeit. Unser Französisch hilft uns gar nichts, Unsere außerordentlichen Empfehlungen an Rothschild, an die Gesandten pp können wir gar nicht abgeben, bis wir französisch sprechen und verstehen können.

[...] Wir werden 4 Wochen hier ganz unbekannt bleiben müssen, um nun erst uns einrichten zu können. An ein Auftreten ist gar nicht jetzt zu denken, und Clara hat nun so lange nicht geübt? Nun, Gott mag helfen. Morgen früh gehe ich zu Chopin – er wohnt in der Nähe, schon haben wir 1 Hut für mich gekauft, eben werden Visitenkarten gestochen, morgen früh kommen Schneider und Schuhmacher, um einen Franzosen aus mir zu machen – der leider aber nicht französisch sprechen kann. Wir können nichts allein kaufen, nicht aber mal allein essen, denn uns versteht man nicht, und wir verstehen nichts. – Gestern abend waren wir noch auf dem Boulevard und in einigen Bazars. Nun, die Beschreibung erlasse mir. Dazu habe ich wirklich keine Lust, so außerordentlich, als es ist. – Mich drückt es noch gar zu sehr: alles anders, man schläft anders, ißt, trinkt – kurz alles ist anders. [...]³

Dieser Fortsetzungsbrief aus der Feder von Friedrich Wieck an seine zweite Frau Clementine ist für die Haltung charakteristisch, mit der reisende Künstler, die aus dem deutschen Kulturraum kamen, den französischen Verhältnissen bzw. dem, was sie für „französische Verhältnisse“ hielten, begegneten. Außerdem dokumentiert der Brief die verschiedenen – wie ich es nenne – Akkulturationschritte, die Wieck meinte gehen zu müssen, um überhaupt wahrgenommen, d. h. gehört zu werden. Der erste Schritt, um aus Vater und Tochter *Franzosen* zu machen: Man muss sich verkleiden, der zweite: Man lässt Visitenkarten stechen, dann der dritte: die Sprache lernen. Eigentlich hätte dies der erste Schritt sein müssen und war es auch ursprünglich, aber Clara und Friedrich Wiecks Sprech- und Verstehenskompetenzen reichten nicht aus, weil die Menschen, mit denen sie sich verständigen mussten und wollten, einfach anders französisch sprachen, als man es in Leipzig geglaubt hatte. Wer nicht wirklich gut französisch spricht, dem nützen auch Empfehlungsschreiben und frisch gestochene Visitenkarten nichts. Also hieß es nun, sechs Stunden täglich Unterricht nehmen und lernen, um die notwendigen Besuche bei anderen Musikern und einflussreichen Persönlichkeiten machen zu können, polizeiliche Genehmigungen besorgen, geeignete Säle mieten, Klaviere für Proben und Aufführungen beschaffen, Plakate und Programme drucken lassen etc. Der notwendige Einsatz von Zeit und Geld war hoch. Die Erfahrung des „alles ist anders“ führte nicht zur kulturellen Verunsicherung, sondern zu einer Bestätigung, dass so wie man es kennt, alles besser ist. Wieck an seine Frau in dem bereits ausschnittweise zitierten Brief:

³ Brief vom 16. und 17.2.1832, zit. nach: Friedrich Wieck, *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, eingeleitet und herausgegeben von Käthe Walch-Schumann, Köln 1968 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 74), S. 43–46, hier S. 44.

„[...] ich habe keine Bequemlichkeit, nur das einzige, daß ich 50 Cigarren mit hereingebracht. Unterwegs darf man nicht rauchen, also nach 4 Tagen rauche ich heute zum ersten Male – aber bereits die 3te. Man raucht hier nicht, auch nicht in den Cafés – nur auf der Stube; aber wenn die Soirées für uns angehen, darf ich auch das nicht mehr, weil es die Damen an den Kleidern riechen würden, was eine Todsünde ist. [...] Ach! was frieren wir! Diese elenden Camines! und diese Kälte jetzt hier – es kann bei Euch nicht kälter sein. Und nun die Fußboden alle von Stein! – Alles ist hier auf das äußerste berechnet. Immer alles schmutzig und dreckig. Der Ekel ist aber längst schon von uns überwunden. Ein Pianoforte würde uns auch gar nichts helfen, denn in diesen Zimmern kann man keine warmen Finger bekommen, und Clara nun vollends nicht. [...]

Den 17. Gestern abend hat Clara schon bei Madame Valentin und Madame Leo gespielt vor einer ziemlichen Gesellschaft. Mendelssohn war auch da und mehrere Deutsche. Clara war sehr naïv. Sie mußte gleich 2 Kleider haben, und 1 Hut haben wir schon gekauft. Du hättest sehen sollen, welchen Beifall man der Clara schenkte, davon haben wir Deutschen keinen Begriff. Auf den Sonntag sind wir dahin zu einer großen Soirée gebeten, und wir sollen uns 1 Instrument hinbringen lassen; das ist hier gebräuchlich und tut jeder Klavierspieler, Clara sagte aber: ‚Mes dames, c’est ne pas necessaire pour moi, on ne l’aime pas en Allemagne.‘ – Sie fängt an, gut zu sprechen, und bekommt schon den Pariser Accent. – Unsere Übrigen Empfehlungen dürfen wir nun nicht mehr abgeben, weil sonst alle Abende besetzt werden würden und wir kein Theater Robert le Diable, La Blache, Rubini pp. hören könnten. Du solltest uns Kaffee trinken sehen, aus ungeheuern Tassen, mit Butterbrot! und sehen, wie alles anders ist als zu Hause. Die Soirées gehen 10 Uhr an und endigen 1 Uhr des nachts. Abends 5 Uhr essen wir Mittag. Nun jetzt kommt die Näherin, die Wäscherin, pp. Gott! Du solltest dieses Leben hier sehen. Ce n’est pas dire!

Gestern waren wir bei Kalkbrenner, Herz pp. [...] – Man lacht uns aus, wenn wir sagen, in 2 Monaten wieder fortgehen zu wollen. Ein Künstler könne hier unter 6 Monaten nicht wieder fort.

Paris kennenzulernen ist gar nicht möglich in unserer Lage, wenn Clara bekannt werden soll. Es ist heute wieder sehr kalt und wir frieren zum Verzweifeln. Welcher äußere Glanz hier herrscht – ist unbeschreiblich. Clara muß immer ganz weiß gehen; in jeder Soirée muß alles neu sein – nur alles äußerlich – gewaschen braucht sie nicht zu sein und davon weiß man nichts. Man gibt die ganze Woche über eine kleine Serviette und jeden Morgen 1 Glas Wasser zum Waschen. Das ist der Clara eben recht. Unser Zimmer ist brillant aufgeputzt, große Uhr, Blumen, Vasen pp – aber, welch Abtritt! Diese Löcher sind nicht zu beschreiben. Doch ich will

schließen, wie könnte ich Dir nur einen Begriff von unserem Leben machen.

Der Brief soll fort. Ewig Dein Fr. Wieck⁴

Die Strategien der kulturellen Anpassung erstrecken sich bis in das Musizieren selbst hinein: Um sich einen Namen zu machen, mussten Tochter und Vater in verschiedensten Salons unentgeltlich alles das spielen, was die Gastgeber sich wünschten, und das war Anfang der 30er Jahre kein Beethoven.⁵ Die Elfjährige spielte Variationen von Pixis, Herz und Thalberg, phantasierte frei oder über ein aufgegebenes Thema und trat auch mit eigenen Kompositionen auf, Polonaisen und Capricen. Auch die Kompositionen sind also Teil der kulturellen Anpassung. Das Werbebild, das der in Paris lebende Schwager Wiecks, der Maler Eduard Fechner, von Clara Wieck malte und lithographierte, zeigt sie weiß gekleidet stilisiert zu einer Blume und dennoch als Komponistin (siehe Abb. 1, S. 119).⁶

Als im April 1832 die Cholera in Paris ausbricht, verlassen Vater und Tochter fluchtartig frühzeitig die französische Hauptstadt und reisen zurück. Es muss also offen bleiben, ob Wieck in seinen Vermarktungsstrategien flexibel genug gewesen wäre, um sein Ziel erreichen zu können: mit dieser Wunderkindreise den europäischen Triumphzug eines Paganini in den Schatten zu stellen und mit seiner Klaviermethode via Demonstrationsmedium Clara die Hummel'sche Schule zu überbieten.⁷

Ergebnis dieser ersten Auslandstournee: viele Bekanntschaften, unter anderem mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer, Liszt, Hiller und Chopin, dessen von Schumann enthusiastisch besprochenes op. 2, Variationen über *Là ci darem la mano*, Clara Wieck schon im Jahr zuvor öffentlich gespielt hatte. Wieck und Tochter kannten nun den internationalen Pianistenstandard auch in Paris, Clara Wieck war von einem Kind zu einer jungen Erwachsenen geworden und sprach deutsch mit einem französischen Akzent, „den ihr Leipzig bald austreiben wird“, so Robert Schumanns launige Tagebucheintragung nach der Rückkehr von Vater und Tochter am 3. Mai.⁸ Eigene Äußerungen von ihr über diese Reise kennen wir nicht. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Clara Wieck keine besonders guten Erinnerungen mitnahm.

⁴ Brief vom 16. und 17.2.1832, in: Wieck, Briefe, S. 44.

⁵ Vgl. Beate Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001 (*Schriften zur Beethoven-Forschung*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. IV).

⁶ Vgl. dazu Gabriele Busch-Salmen, Kunst und Werbemittel. Die Bildnisse Clara Schumanns, in: *Österreichische Musikzeitung*, Jg. 27, 1996, S. 808–821. Welche Komposition Clara Wieck in den Händen hält, lässt sich auch am Original nicht erkennen.

⁷ Vgl. Wiedergabe von Wiecks Äußerungen vor der Reise in Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, Eintragung vom 24. 5. 1831, S. 333.

⁸ Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, S. 383.



Abb. 1: Eduard Fechner, Clara Wieck (1832)
(Schumann-Haus, Bonn-Endenich)

Die zweite Reise: Februar bis August 1839

Mit neunzehn reist sie ein zweites Mal nach Paris, allein, d. h. ohne Wieck. Von dieser Tournee sind Briefe und Tagebucheintragungen von ihrer Hand überliefert, geschrieben ohne Aufsicht des Vaters. Clara Wieck war zu dieser Zeit auf dem sicheren Weg, eine der bedeutendsten Virtuosinnen der Epoche zu werden. In Deutschland und Österreich wurde sie Liszt und Thalberg an die Seite gestellt, und in Wien hatte sie 1838 die höchste Ehrung erhalten, die Österreich zu vergeben hatte, sie war zur kaiserlich-königlichen Kammervirtuosin ernannt worden. Mit der Reise nach Paris wollte Clara Wieck sich ein Sprungbrett nach England und Russland schaffen.

„D. 6 Abends kamen wir endlich in der großen Weltstadt an. Das Leben, die Beleuchtung, die Großartigkeit der Gewölbe – da kann man nur staunen [...]“, so beschreibt Clara Wieck im Februar 1839 die Ankunft in Paris in ihrem Tagebuch.⁹ Das Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war dank Napoleons Eroberungen eine reiche Stadt, zahlreiche neue Gebäude wurden gebaut, Plätze und Gärten angelegt, und die neue Gasbeleuchtung machte Paris vor allem zur ville lumière. Aber trotz allen Staunens – die Entfernungen schienen Clara Wieck zu weit, die Preise zu hoch, die Luft zu schmutzig und die meiste Musik, die sie zu hören bekam, zu schlecht. Ihre Briefe an Schumann spiegeln deutlich ihre Kritik an der französischen Salonkultur und vor allem auch an dem Verhalten von Frauen; so schreibt sie am 10.3.1839:

„[...] fänd ich nur Gelegenheit einmal von Dir zu spielen; ich wollte in einer Soirée d. 21. bei Zimmermann¹⁰ von Dir spielen, doch er sagte mir, ich möchte das nicht tun, da Deine Compositionen für das Publikum zu sérieux seyen. Nun spiele ich den 20. bei Schlesinger in seiner letzten Matinee, wo bloß klassische Musik gemacht wird, doch der giebt seine Matinee bei Pape, der die schlechtesten Flügel hat, die ganz trocken und tonlos sind, kein Piano zulassen: ich bin in großer Verlegenheit. [...] Die Concerte sind hier ganz furchtbar langweilig, sie dauern 3–4 Stunden. In Gesellschaften hier ist es kaum auszuhalten; in einem kleinen Stübchen sitzen über 50 Damen um das Clavier herum (da verliert schon der Spieler ungeheuer, denn das Clavier kann ja nicht klingen), und benehmen sich nun auf die fade Weise, wissen nicht wie den Kopf drehen – ich kann Dir sagen, die Franzosen sind mir furchtbar verhaßt, diese Frivolität, das Nichtsthun, Coccettieren, das ist unglaublich.“¹¹

⁹ Tagebuch, bisher unveröffentlichtes Manuskript, Schumann-Archiv Zwickau, IV, 7, S. 54 (6.1.1839), hier zitiert nach Wittkowski, Clara Wieck-Schumanns Parisreisen, S. 137.

¹⁰ Gemeint ist wahrscheinlich eine Soiree bei dem Pianisten Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (1785–1853).

¹¹ Clara Wieck an Robert Schumann aus Paris, 10.3.1839, in: Schumann BW II, S. 433.

Die Anpassungsschritte an die andere Kultur, die sie als reisende Künstlerin auch jetzt wieder zu erbringen gezwungen war, sind rein funktional motiviert, bleiben äußerlich, denn der fremde Blick sagt auch jetzt wieder nicht nur, hier ist alles anders, sondern hier ist alles schlechter, oder um mit Clara Wieck zu sprechen:

„In Frankreich möchte ich nicht leben, je näher man die Menschen kennenlernt, desto mehr Abscheu bekömmt man vor ihnen, diese Frivolität, dieses fade Courmacher-Wesen [in] diesen Menschen ohne alles edlere Gefühl – ach, das ist doch kaum zum Aushalten! und wenn sie in Gesellschaften so nach Tisch um den Kamin herumsitzen, und nun die uninteressantesten Gespräche führen – ich könnte vergehen vor Zorn und Sehnsucht nur nach einem Deutschen.

Die Damen heucheln hier den größten Anstand, gehen nie allein aus, und doch! – – – Laß uns in Deutschland bleiben, nur da wohnt das Glück.“¹²

Nun kann man sich über solche Äußerungen empören und sie mit dem Hinweis darauf abtun, dass hier nur Nationalstereotypen bemüht werden, und dass, wer sich ihrer bedient, sich selbst bloßstelle. Im vorliegenden Zusammenhang jedoch gilt es, nach den kulturellen und sozialen und individuellen Zusammenhängen zu fragen, die zu solchen Einschätzungen geführt haben.

Was kritisierte Clara Wieck 1839? An Frauen bemängelte sie „Koketterie“, „Frivolität“, Widerspruch zwischen Schein und Sein in Fragen des „Anstandes“, Nichtstun und „uninteressante“ Gespräche, an Männern „fades Courmacher-Wesen“, an allen: Äußerlichkeit. Was sind die Kontexte dieser negativen Einschätzungen?

Als erstes wäre darauf hinzuweisen, dass das Zitat aus einem persönlichen Brief stammt. Briefe sind adressierte Texte, geschrieben an einen anderen Menschen, das heißt zugeschnitten auf – um einen Begriff von Hans Robert Jauf aufzugreifen – dessen jeweiligen „Erwartungshorizont“¹³. Sie sind Teil eines Dialogs, lassen verschiedene Lektüren zu und dokumentieren zumeist stark situativ bestimmte Äußerungen. Dennoch werden Privatbriefe gerne als eine Art Steinbruch für Zitate benutzt, indem einzelne Zeilen aus brieflichen Zusammenhängen herausgelöst und als Belege im jeweiligen Argumentationszusammenhang angeführt werden.

Die zitierten Äußerungen stammen vom Beginn ihres Pariser Aufenthaltes. Dialogpartner ist der Mann, den sie gegen den Widerstand des Vaters zu heiraten entschlossen war: Robert Schumann. Der Brief ist somit Teil einer brieflichen Auseinandersetzung um die Frage, wohin sie gehen sollen, wenn der Vater weiter seine Zustimmung zu ihrer Eheschließung verweigert. Mit Schumann ist sein Adressat des weiteren jemand, der selber bis auf einen kurzen Abstecher nach Italien keine Auslandserfahrungen hatte, kaum französisch sprach und im Dienste der eigenen –

¹² Clara Wieck an Robert Schumann, 25.2.1839, in: Schumann BW II, S. 410.

¹³ Hans Robert Jauf, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.

modern formuliert – Profilbildung als Kritiker und Komponist aggressiv gegen alles Französische polemisierte. Ausnahme ist Hector Berlioz, der mit seiner Musik bekanntlich wiederum in Frankreich größte Schwierigkeiten hatte.

Zu den weiteren wichtigen Kontexten ihrer brieflichen Äußerungen gehört, dass Clara Wieck unter enormem Erfolgsdruck stand. Sie reiste wie bereits erwähnt zum ersten Mal ohne den Vater, musste ihm beweisen, dass sie ohne ihn „auch in der Welt dastehen“ könne,¹⁴ und ihr künftiger Mann brauchte zwar ihren Erfolg, fürchtete ihn jedoch gleichzeitig, weil er sie, wie er ihr schrieb, künftig „die Künstlerin vergeßen machen“ wollte. Denn „das Weib steht doch noch höher als die Künstlerin, und erreiche ich nur das, dass Du gar nichts mehr mit der Öffentlichkeit zu thun hättest, so wäre mein innigster Wunsch erreicht.“¹⁵ Aber er brauchte ihre Einkünfte, besonders, da Wieck ihr drohte, ihr das von ihr erspielte Vermögen vorzuenthalten, falls sie gegen seinen Willen heiratete, und er selber nur über beschränkte finanzielle Ressourcen verfügte. Im Moment hatte sie abgesehen von wenigen Unterrichtshonoraren jedoch nur Ausgaben. Clara Wieck gehörte nicht wie etwa Louise Farrenc, Franz Liszt oder Frédéric Chopin zu den Pariser Künstlerkreisen. Sie kam von außen und musste sich als reisende Künstlerin gegen eine sehr starke Konkurrenz auch anderer in Paris längst erfolgreicher Pianistinnen wie etwa Marie Pleyel durchsetzen. Basis war die Veranstaltung von Konzerten. Das bedeutete nicht nur, Räume und Instrumente zu beschaffen, für die gesamte Werbung aufzukommen, die Finanzen abzurechnen und andere Musiker und Musikerinnen zu verpflichten, da es nicht üblich war, allein aufzutreten, sondern sogar höchstpersönlich die Eintrittskarten zu verkaufen. Clara Wieck an Robert Schumann im Zusammenhang mit der Organisation ihres ersten Pariser Konzertes, das erst am 16. April stattfinden konnte:

„[...] mit dem Concert hab ich jetzt große Mühen; 3–4 Stunden muß man herumfahren um einige Besuche zu machen, Alles Mögliche muß man thun um Billette zum Concert abzusetzen, in das Haus muß man sie den Leuten schicken, und dann muß man noch gewärtig sein, daß sie Einem über die Hälfte zurück schicken; man kennt das nicht wenn man es nicht selbst erfährt; daß doch der Künstler sich so oft demüthigen muß!“¹⁶

Mit einer entsprechenden Situation sah sich jede und jeder Fremde in Paris um 1840 konfrontiert, und nicht nur in Paris, sondern ebenso in Deutschland. Sie gehört zu den künstlersozialgeschichtlichen Kontexten der Äußerungen Clara Wiecks.

Das subjektiv so empfundene wesentliche Unterscheidungsmerkmal zwischen französischer und deutscher Musikkultur war demnach die gesellschaftliche Rolle, die einem Künstler, einer Künstlerin zugebilligt wurde. Hintergrund dieses anderen Rollenverständnisses war der weit höhere gesellschaftspolitische Stellenwert von Musik im deutschen Kulturraum. Denn als politische Einheit existierte Deutschland

¹⁴ Vgl. Brief von Clara Wieck an Robert Schumann, 2.2.39, in: Schumann BW II, S. 376.

¹⁵ Robert Schumann an Clara Wieck, 13.6.1839, in: Schumann BW II, S. 571.

¹⁶ Clara Wieck an Robert Schumann, 2.4.1839, in: Schumann BW II, S. 467.

bis 1871 nicht, und es war gerade die Musik, der die Aufgabe zugewiesen wurde, nationalbildend zu wirken, zunächst die Vokalmusik, dann die Instrumentalmusik.¹⁷ Dass über die bisher genannten Aspekte hinaus in der unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Entwicklung wurzelnde nationale Unterschiede einen entscheidenden Einfluss ausübten, bestätigen Briefe eines Künstlers wie des Baritons Julius Stockhausen, der als Elsässer französisch erzogen war, sich jedoch als Musiker der deutschen Kultur verpflichtet fühlte:

„Im Land der Deutschen wird der Künstler jedoch ruhiger und glücklicher. Die Anstrengungen, die Enttäuschungen, die Intrigen sind so zahlreich wie überall, vor allem in der Nomadenkarriere, bei der oft alles von einem einzigen Augenblick abhängt; das Publikum ist hier völlig anders als bei uns. Sicher reagieren die meisten Menschen wie überall, machen sich die gleichen banalen Komplimente, aber die Mehrheit empfindet die Musik tiefer, und es macht uns sehr glücklich, unseren Mitmenschen so viel Freude machen zu können, die Menschen ihren normalen und materialistischen Gedanken zu entreissen.“¹⁸

Clara Wiecks Wahrnehmung der französischen Verhältnisse wurde also entscheidend durch ihre ästhetische Orientierung geprägt. Sie wollte gehört werden in der ihr eigenen Qualität, aber allein die akustischen Bedingungen in den verschiedenen Salons verhinderten aus ihrer Sicht ein angemessenes Hören ihres Spiels. Außerdem ließ ihr die Enge nicht genug Raum – sie wollte keine Intimität, sondern Vorführung, und Vorführung setzt Distanz voraus. Probleme bereitete ihr auch der Lebensrhythmus, der offenkundig ihrem eigenen nicht entsprach. Entscheidend schließlich der Stellenwert der Musizieren, die Dominanz von für sie uninteressanten Gesprächen und nicht der Musik. Das widersprach ihrem Künstlerbild – Musik war aus ihrer Sicht nicht zur Unterhaltung der Gäste da, sondern sollte in vollster Konzentration um ihrer selbst willen gehört werden.

Diese unterschiedliche Einstellung zu Sinn und Zweck des Musizierens, die sie verallgemeinernd auf den Unterschied Frankreich-Deutschland projizierte, war, wie sich herausstellte, abhängig von der Frage gesellschaftlicher Kontexte ihrer Auftritte: Clara Wieck bewegte sich in zumeist adeligen Gesellschaften. Sie war auf die Protektion besonders von Frauen angewiesen, und anders als bei ihrer Wunderkindreise wurde nun die Frage der Geschlechterkonventionen zusätzlich zur Sprach-, Bekleidungs- und Repertoirefrage besonders virulent. Clara Wiecks Briefe aus Paris

¹⁷ Vgl. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige, Amalie und Joseph Joachim. Interpretationsgeschichte und Biographie*, Wien 2005 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, hrsg. von Reinhard Kapp und Markus Grassl, Bd. 6); vgl. besonders S. 499–552.

¹⁸ Julius Stockhausen an Madame Schlumberger, unveröffentlichter Brief aus Berlin vom 1.4.1856. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Renate Wirth, Frankfurt am Main.

beschreiben ausführlich die Anfangsschwierigkeiten, sich ohne männlichen Schutz in Gesellschaft zu bewegen:

„Recht viele Sorgen drücken mich jetzt, und das wegen meines Aufenthaltes hier. So wie bei den Franzosen alles auf das Äußere geht, so muß auch ich es fühlen. Die Leute schlagen die Hände über den Kopf zusammen, daß ich, wenn auch nicht den Vater, so doch wenigstens keine Mutter oder Tante bei mir hab, und alle Welt sagt mir, daß man mir nicht den mir gebührenden Respect erzeigen würde, hätte ich nicht eine alte Dame bei mir, die mich in alle Gesellschaften begleitete, Besuche empfinde etc.“¹⁹

Friedrich Wieck hatte seiner Tochter eine Französin mit auf den Weg gegeben, die ihr von vornherein unsympathisch war.²⁰ Clara Wieck musste für sämtliche Kosten für sie aufkommen, da sie als Frau gezwungen war, aus gesellschaftlichen wie aus Sicherheitsgründen immer mit – möglichst männlicher – Begleitung zu reisen.²¹ Die Aussicht, mit einer ihr völlig fremden Person nun monatelang ständig zusammenleben zu müssen, konnte sie nicht begeistern. Außerdem hegte sie den Verdacht, dass Claudine Dufourd vom Vater angeheuert worden sei, um sie auszuspionieren. So versuchte sie den Briefwechsel mit Schumann vor ihrer Begleiterin zu verbergen,²² was vor allem für sie selbst nur schwer zu ertragen war: „meiner Französin hab ich noch kein Wort von Dir gesagt – das ist Qual, Alles so für sich zu behalten!“²³ Noch bevor sie in Paris ankam, lud sie deswegen ein gleichaltriges Mädchen ein, ebenfalls mit ihr zu kommen. Henriette Reichmann wurde ihre Schülerin und Freundin. Zunächst zog sie in das „großartigste aller Hotels“, ins Hôtel de Prince, und traf ihre alte Jugendfreundin Emilie List²⁴, die mit ihrer Familie nach Paris gezogen war. Da sie aber hier „furchtbar geprellt“ wurde, wechselte sie das Hotel. Auch hier traf sie eine Freundin, die Sängerin Pauline García, auf die noch zurückzukommen sein wird.

¹⁹ Clara Wieck an Robert Schumann, 28.2.1839, in: Schumann BW II, S. 416 f.

²⁰ Vgl. Clara Wieck an Robert Schumann aus Paris, 26.12.1838, in: *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler und Susanna Ludwig, Bd. I, Basel/Frankfurt am Main 1984, S. 329 (im Folgenden Schumann BW I).

²¹ Beatrix Borchard, Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert, in: *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, sous la direction de Christian Meyer, Berlin 2003 (*Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations*), S. 173–201.

²² Vgl. Clara Wieck an Robert Schumann, 11.1.1839, in: Schumann BW II, S. 346.

²³ Vgl. Clara Wieck an Robert Schumann, 20.1.1839, in: Schumann BW II, S. 363.

²⁴ Emilie List, Tochter des Nationalökonomen Friedrich List. Mit ihr und ihrer Schwester Elise war Clara Wieck seit 1833 eng befreundet. Vgl. auch *Das Band der ewigen Liebe. Clara Schumann. Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, hrsg. von Eugen Wendler, Stuttgart/Weimar 1996.

Fast täglich war sie Gast der Familie List und wurde häufig zu Opernbesuchen und zum Essen eingeladen. In Anknüpfung an die Kontakte von 1832 und die väterlichen Strategien wendete sie sich an Adlige und reiche Musikliebhaber wie den Comte d'Appony, an die deutschen Bankiers Valentin und Leo, in deren Salons sie schon damals aufgetreten war, an Diplomaten wie den sächsischen Gesandten Könneritz und die württembergischen Gesandten Fleischmann und Tendtmann sowie an die zahlreichen in Paris lebenden deutschen Musiker wie beispielsweise Meyerbeer, Kalkbrenner und Heller.

Der Klavierbauer Pierre Érard, den sie unverzüglich besuchte, stellte ihr gleich ein Instrument zur Verfügung, Meyerbeer schickte ihr Opernkarten, Friedrich List vermittelte ihr eine ganze Reihe von neuen Kontakten und berichtete nach Deutschland für die Augsburger Allgemeine über ihre Auftritte. Ab Ende März zog sie sogar gemeinsam mit der Familie List in die Rue Navarin Nr. 12 am Montmartre und konnte ihre Französin, „eine Erzkatholikin, eine trügerische falsche Person, maliciös“, die fortwährend rede, entlassen.²⁵ Auch der Religionsunterschied wurde also von ihr negativ konnotiert. Die Familie List war international orientiert,²⁶ bot ihr den notwendigen Schutz, gesellschaftliche Unterstützung und Solidarität in ihrem Bemühen, vom Vater unabhängig zu werden. Wie weit Lists Unterstützung für ihre Arbeit ging, kann man auch an den Zeitungsartikeln ablesen, in denen er ihre Auftritte erwähnte, so am 4.3.1839: „Vorläufig hat sie, nach der France musicale, in einer Soirée bei Erard vor einigen der ersten musikalischen Autoritäten von Paris gespielt und großen Eindruck hervorgebracht. Meyerbeer soll von ihr gesagt haben, sie vereinige männliche Kraft mit weiblicher Grazie.“²⁷

Diese geschlechtsspezifische Zuschreibung, die schon in den Wiener Rezensionen zum Beschreibungstypus geronnen war, greift er in seinem Bericht vom 28.5. noch einmal auf:

„Im Fach des Fortepiano ist auch dießmal wieder der deutschen Künsterschaft der Siegeskranz zu Theil geworden. Die Gekrönte heißt Clara Wieck. Ihr Concert war eines der elegantesten, die man je in Paris gesehen hat. Alle unpartheiischen Kunstrichter weisen ihr einstimmig den Rang neben Liszt und Thalberg an, und als eine noch nie dagewesene Eigenthümlichkeit der großen Künstlerin heben sie hervor, dass sie auf bewundernswürdige Weise männliche Kraft und weibliche Grazie vereinige. Seit ihrem Concert haben wir Fräulein Wieck wiederholt in den glänzenden musikalischen Privatcirkeln der Gräfinnen Appony, Perthuis und

²⁵ Clara Wieck an Robert Schumann, 25.2.1839, in: Schumann BW II, S. 412.

²⁶ Friedrich List (1789–1846) war 1825 von der württembergischen Regierung gezwungen worden, nach Amerika auszuwandern. 1832 kehrte er zurück und war zeitweise in Baden und Sachsen amerikanischer Konsul. In Paris lebte er mit seiner Familie seit 1837.

²⁷ Friedrich List, Clara Wieck und die deutschen Virtuosen in Paris, in: *Allgemeine Zeitung* vom 4.3.1839, zit. nach: Band der ewigen Liebe, S. 6.

Sparre, und erst noch vor wenigen Tagen in einem von der letzten Dame zum besten einer verunglückten Familie veranstalteten öffentlichen Concert gehört. Überall ward ihrem Spiel wie der Genialität ihrer Compositionen die reichste Bewunderung zu Theil.²⁸

Vor allem war es ihr op. 9, Variationen über ein Thema aus Bellinis *Il Pirata*, mit dem Clara Wieck Furore machte.²⁹ Wie 1832 präsentierte sie sich demnach als Pianistin und Komponistin, jedoch nicht mehr als Wunderkind, das sich auch musikalisch um Akkulturation bemühte, sondern als eigenständige Musikerin. Ihr Profil bildete sich aus ihrem für Pariser Verhältnisse ungewöhnlichen Repertoire, das nicht mehr in erster Linie an der kulturell dominanten Oper ausgerichtet war, sondern mit Bach und Beethoven an deutscher Instrumentalmusik, und aus ihrer Spielweise, der vielzitierten Synthese aus „männliche[r] Kraft und weibliche[r] Grazie“.

Entschiedene Unterstützung fand Clara Wieck vor allem beim Ehepaar Érard. Monsieur und Madame Érard luden sie häufig zu Tisch ein, ermöglichten ihr erstes öffentliches Konzert am 16. April in den *Salons Érard*, neben dem Salon von Pleyel der wichtigste Pariser Konzertraum für Klaviermusik, und finanzierten indirekt ihr Konzert mit, indem sie ihr nur die Hälfte der entstandenen Unkosten in Rechnung stellten. Bei dem Klavierbauer lernte sie auch weitere wichtige Leute wie z. B. Heinrich Heine kennen, den Schriftsteller Alexandre Dumas und den Kritiker Jules Janin. Vor allem jedoch konnte sie hier vor Kennern Stücke spielen, die damals auf ein öffentliches Konzertprogramm zu setzen undenkbar gewesen wäre, wie etwa Schumanns *Carnaval* op. 9. Wenn man also nach ihrer Rolle als Schumann-Interpretin fragt, sollte man auch ihre Briefe lesen, denn ihre Programmsammlung spiegelt nur einen Bruchteil ihres tatsächlichen Einsatzes für Robert Schumann wieder.

Ihre Hoffnung, ins *Conservatoire*, ins „musikalische Heiligthum“³⁰ der Franzosen eingeladen zu werden, erfüllte sich nicht:

„Im Conservatoire spielte ich auch so gern, doch das hält für eine Dame gar so schwer, da die Cabalen groß sind. Ich werde noch Alles Mögliche thuen um durchzudringen, doch an Habeneck, der gar keine Notiz von mir genommen, wende ich mich nicht wieder, dazu bin ich zu stolz.“³¹

Die Bedeutung der 1828 von François-Antoine Habeneck gegründeten *Société des Concerts du Conservatoire* war ihr schon 1832 vom Vater vermittelt worden: „u. zu den Concerten im Conservatoir [...] abonnirt man sich 1 Jahr vorher, warum: weil

²⁸ Friedrich List, Frankreich, in: *Allgemeine Zeitung* vom 28.5.1839, zit. nach: Band der ewigen Liebe, S. 6.

²⁹ Vgl. auch den Brief Emilie List an Robert Schumann vom 17.5.39, in: Band der ewigen Liebe, S. 67.

³⁰ Vgl. Clara Schumann an Johannes Brahms, 21.3.1862, in: Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. III: *Clara Schumann und ihre Freunde*, Leipzig 1908, S. 118.

³¹ Clara Wieck an Robert Schumann, 24.6.1839, in: Schumann BW II, S. 592.

es Ton ist, dahinein zu gehen, so sehr man sich auch langweilt.“³² Aber nach wie vor wurden hauptsächlich Beethoven-Symphonien aufgeführt, keine Klaviermusik, und zudem war sie Ausländerin.³³ Inwieweit auch ihr Geschlecht eine Rolle spielte, wie sie es selber glaubte, muss offen bleiben.

Den Klagen über „die Franzosen“ steht die Verwunderung über das hervorragende Niveau der *Conservatoire*-Konzerte gegenüber. Im Übrigen hörte sie nicht in Leipzig, sondern in Paris zum ersten Mal Beethovens Neunte.

Ihre Pläne, bei Hof zu spielen, zerschlugen sich ebenfalls, allerdings aus anderen Gründen. Denn Mitte Mai brachen in Paris revolutionäre Unruhen aus, und König und Königin fürchteten um ihr Leben. An einen Auftritt war nicht zu denken.³⁴ Als sich im Juni die Lage beruhigt hatte, war es zu spät, der Hof bereits auf dem Lande.

Auch diese Reise musste Clara Wieck vorzeitig abbrechen. Schumann forderte ihre Rückkunft wegen der Gerichtsverhandlungen gegen den Vater. Glaubt man den erhaltenen Pressestimmen, wäre es ihr wahrscheinlich längerfristig gelungen, sich mit dem ihr eigenen Profil in Paris durchzusetzen. Denn ihre werkzentrierte Interpretationshaltung, ihre „simplicité“ und „la vérité de style“ – also wesentliche Aspekte ihres künstlerischen Selbstverständnisses – wurden durchaus gerühmt.³⁵ Ihre Strategie der Nichtanpassung in ästhetischen Fragen hätte also durchaus funktionieren können im Sinne eines – modern formuliert – Markenzeichens. Markenzeichen haben sehr viel mit kulturellen Mustern zu tun, und geschlechtsspezifische Wahrnehmungen sind ein Teil dieser Muster. Sie war Deutsche und eine Frau. Mit beiden Merkmalen korrespondierte ihre nicht auf Selbstdarstellung, sondern ganz auf den „Dienst am Werk“ ausgerichtete Interpretationshaltung, basierend auf einer genauen Textlektüre, ihr gesanglicher schöner Ton und ihre Programme, mit denen sie Schritt für Schritt abseits vom jeweiligen Mainstream wesentlich zur Bildung eines auf deutsche Instrumentalmusik zentrierten klassisch-romantischen Repertoires beitrug.

Nicht nur Reisen, auch die Begegnungen mit Menschen prägen die Vorstellungen von einer anderen Kultur. Trotz ihrer negativen Bewertung alles „Französischen“ verband Clara Wieck eine Freundschaft mit der anderthalb Jahre jüngeren Pauline Viardot-Garcia³⁶ (1821–1910). Die beiden waren sich ein Jahr zuvor in Leipzig begegnet. Pauline Garcia, knapp siebzehnjährig, wurde als Sängerin von ihrem Schwager, dem belgischen Geiger Charles de Bériot, innerhalb seiner eigenen Programme der Öffentlichkeit vorgestellt – als Reinkarnation seiner Frau, Paulines früh verstorbener Schwester Maria Malibran, einer der berühmtesten Sängerinnen

³² Clara Wieck, Tagebuch, Eintragung vom 18.2.1832, 1, 2, 5. 199, zit. nach Wittkowski, Clara Wieck-Schumanns Parisreisen, S. 146.

³³ Vgl. zur Rolle des *Conservatoire*: Kraus, Beethoven-Rezeption, S. 89–144.

³⁴ Vgl. Clara Wieck an Robert Schumann, 13.5.1839, in: Schumann BW II, S. 521.

³⁵ Vgl. dazu noch einmal besonders Wittkowski, Clara Wieck-Schumanns Parisreisen.

³⁶ Beide Namensversionen, Pauline Viardot bzw. Pauline Viardot-Garcia, benutzte die Sängerin, im Folgenden: nach ihrer Verheiratung 1840 Pauline Viardot.

SALONS ÉRARD, 13, RUE DU MAIL

A LA DEMANDE GÉNÉRALE

Mercredi 23 Avril, à huit heures et demie précises

4^{me} ET DERNIER CONCERT

DE MADAME

CLARA SCHUMANN

AVEC LE CONCOURS DE

M^{me} PAULINE VIARDOT, ET DE MM. JULES STOCKHAUSEN
ARMINGAUD, JACQUART LALO & MAS

PROGRAMME

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| 1 ^o Quintette pour piano, violon, alto et violoncelle (demandé). | R. SCHUMANN. |
| M ^{me} SCHUMANN, MM. ARMINGAUD, JACQUART, LALO et MAS. | |
| 2 ^o Air de Cenerentola | ROSSINI. |
| M ^{me} PAULINE VIARDOT. | |
| 3 ^o Quinze Variations et Fugue sur un thème original (symphonie
héroïque). — M ^{me} C. SCHUMANN. | L. V. DEETHOVEN. |
| 4 ^o Air d' Ezio | HAENDEL. |
| M. JULES STOCKHAUSEN. | |
| 5 ^o Prélude et Fugue en la mineur pour l'orgue (demandé). | J. S. BACH. |
| M ^{me} C. SCHUMANN. | |
| 6 ^o Variations pour deux pianos. | R. SCHUMANN. |
| M ^{me} P. VIARDOT et M ^{me} SCHUMANN. | |
| 7 ^o A Der Neugierige (<i>Le Curieux</i>). | F. SCHUBERT. |
| B Frühlingsnacht (<i>Nuit de Printemps</i>). | R. SCHUMANN. |
| M. J. STOCKHAUSEN. | |
| 8 ^o A Au Soir . (Op. 12.). | } R. SCHUMANN. |
| B Romance en ré mineur. (Op. 32.). | |
| M ^{me} C. SCHUMANN. | |

STALLE RÉSERVÉE, 40 FR. — ENTRÉE, 5 FR.

Billets à l'avance chez MM. RETTE (maison Brandus), 103, rue Richelieu; FLAXLAND, place de la Madeleine, 4; MAHO, 23, faubourg Saint-Honoré; GAMBOGI, 13, boulevard Montmartre; GIROD, 16, boulevard Montmartre, éditeurs de musique.

Paris.— Imp. VALLÉE et Co, rue Breda, 45

Abb. 2: Konzertprogramm vom 23.4.1862, Salons Érard unter Mitwirkung von Pauline Viardot-Garcia und Julius Stockhausen (Programmsammlung Clara Schumann, Robert Schumann Haus Zwickau)

ihrer Zeit.³⁷ Pauline Garcia war als jüngstes Kind in einer Künstlerfamilie aufgewachsen: Der Vater, die Mutter, die Schwester und der Bruder bildeten eine der zahlreichen reisenden Operntruppen der Zeit; Manuel Garcia, berühmter Tenor und Komponist einer ganzen Reihe heiterer Opern, war ein enger Freund von Rossini und dessen erster Graf Almaviva. Sie war erst elf, als der Vater starb, fünfzehn beim Tod ihrer Schwester (1836). Da der ältere Bruder Manuel Garcia fils nur kurz öffentlich auftrat und sich dann als Gesangspädagoge in London niederließ, entschied die Mutter, dass es nun ihre Aufgabe sei, die Garcia-Tradition fortzuführen.

Clara Wieck und Pauline Garcia freunden sich sofort miteinander an, tauschen sich über künstlerische Fragen und Liebesgeschichten aus und spielen sich gegenseitig ihre Kompositionen vor. In Paris sahen sie sich fast täglich, wenn Pauline Garcia nicht gerade unterwegs war. Der erste Brief von Pauline Garcia an sie datiert vom 22. August 1838, der letzte vom 23. August 1894. Fast sechzig Jahre liegen zwischen beiden Briefen, sechzig Jahre, in denen Briefe die Zeit zwischen Begegnungen überbrückten, Begegnungen zweier reisender Virtuosinnen, in den wichtigsten Musikstädten des damaligen Europas: in Paris, in Leipzig, Berlin und Dresden, in St. Petersburg, Moskau, Pest und Wien, in London und Baden-Baden. Wenn sie einander begegneten, unterhielten sie sich nicht nur, sondern traten auch jeweils in den Konzerten der Freundin auf oder spielten gemeinsam Klavier. Sieben gemeinsame Jahre (1863–1871) verbrachten Pauline Viardot und Clara Schumann in Baden-Baden, der damaligen Sommerhauptstadt Europas, bis der deutsch-französische Krieg das friedliche Einvernehmen von Franzosen, Deutschen und Russen zerstörte.

Pauline Viardot-Garcia war eine europäische Künstlerin und offen gegenüber allem Neuen in der Musik gleich welchen Ursprungs, anders als das Schumann'sche Ehepaar. Das färbte auch auf Clara Schumanns Beziehung zu der Freundin ab. So schreibt sie z. B. im Juli 1843 in das gemeinsam mit ihrem Mann geführte Ehetagebuch:

„Ende July sah ich endlich einmal meine liebe Pauline wieder, und fand sie immer die Alte, Liebenswertigste und Genialste aller Künstlerinnen. Sie brachte 2 Tage nur bei uns zu, und auch Ihn [Louis Viardot] gewannen wir recht lieb. Er scheint mir kein Franzose gewöhnlicher Art – vielmehr ernst und solid und liebevoll gegen Pauline, die es eben so gegen ihn ist. Als Virtuosin hat Pauline emminente Fortschritte gemacht, was sie in ihrem am 19. August gegebenen Concert bewies, doch sagte uns die Wahl ihrer Stücke nicht zu und Robert fand in ihrer Stimme (deren Umfang, 3 volle Octaven, gleich stark ist) zuweilen etwas nicht nobles. Schade, daß ein so durch und durch musicalisches Wesen wie Pauline, die gewiß den

³⁷ Maria Malibran (1808–1836) wurde Gegenstand zahlreicher Dichtungen, vor allem von Alfred de Musset (1836), und Romane, auch Filme wurden über ihr Leben gedreht. Vgl. auch Carmen de Reparaz, *Maria Malibran, La Diva Romantique*, französische Übersetzung aus dem Spanischen, Paris 1979.

Sinn für wirklich gute Musik hat, ihren Geschmack ganz dem Publicum opfert, und darin in die Fußstapfen aller gewöhnlichen Italiener tritt. – Sie sang uns zu Hause eine spanische und eine arabische Romanze, was mich am meisten interessierte; sie imponirt außerordentlich (bei dem ersten Stück) durch die Gewalt ihrer Stimme, und ich hörte noch nie so eine Frauenstimme.³⁸

Die Kritik galt also sowohl ihrem Repertoire als auch ihrer Stimmführung. Pauline Viardot sang in diesem Konzert Arien von Persiani, Händel (*Rinaldo*), Rossini (*La Cenerentola*) und von ihrem Schwager, außerdem französische, spanische und deutsche Romanzen, Clara Schumann spielte eine Beethoven-Sonate und gemeinsam mit Felix Mendelssohn Bartholdy die Uraufführung von *Andante und Variationen* für zwei Klaviere op. 46 von ihrem Mann.³⁹

Die unterschiedlichen ästhetischen Standpunkte führten anlässlich der Berliner Erstaufführung des Schumann'schen Oratoriums *Das Paradies und die Peri* 1847 sogar zu einem offenen Konflikt. Da der Komponist größte Schwierigkeiten mit den vorgesehenen Sängern hatte, bat Clara Schumann Pauline Viardot, die gerade an der Berliner Hofoper sang, die Rolle der Peri zu übernehmen. Pauline Viardot lehnte ab. „Ich sah wieder, daß sie nicht fähig war, diese deutsche innige Musik zu fühlen“, so das enttäuschte Resümee Clara Schumanns.⁴⁰ Dennoch traten beide auch diesmal wieder gemeinsam in Konzerten auf.⁴¹

Dass in dieser Freundschaft sich nicht nur verschiedene Kulturkreise, sondern auch Kunstbereiche begegneten, zeigt sich vor allem in einer brieflichen Auseinandersetzung, aus der hier ausschnittsweise zitiert werden soll. In einem Brief aus Dresden vom 9. Januar 1848 schreibt Clara Schumann u. a.:

„Sieh, I. P. ich will offen zu Dir reden, was ich denke und ich meine, ein Freundschaftsband wird durch Offenheit nur noch fester geknüpft. Du hast spanisches Blut in Dir, Du liebst die Menschen feurig, glänzend, eben so die Musik, wie kann dir mein Mann, der ächte deutsche tiefdenkende [?] Künstler, der seine ganze Welt in sich trägt, zusagen, wie kannst Du ihn nach seinem Werth schätzen? als Mensch kennst Du ihn ja auch viel zu wenig und wer wie Du Meyerbeer für den ersten Komponisten unserer Zeit erklärt, wie können dem meines Mannes Kompositionen zusagen? daß das nicht möglich ist, begreife ich sehr wohl, eben so bin ich überzeugt, daß Du auch Mendelssohn's Werth als Künstler bei weitem nicht hoch genug schätzeest, und finde auch das natürlich, so sehr es mich auch

³⁸ Clara und Robert Schumann, Ehe Tagebuch, Juli und August 1843, in: Schumann, *Tagebücher* Bd. II, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 267/268.

³⁹ Vgl. Besprechung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 19, No. 17 vom 28.8.1843, S. 63.

⁴⁰ Zitiert nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. II, Leipzig 1906, S. 158.

⁴¹ So z. B. in einem Konzert Clara Schumanns am 1.3.1847 in der Singakademie, wo Pauline Viardot u. a. den *Hidalgo* von Schumann und zwei Chopin'sche Mazurken sang und Clara Schumann das Klavierquintett ihres Mannes zur Aufführung brachte.

betrübe, mit dir betreffs musikalischer Ansichten nicht in Allem harmonieren zu können. Du schätzt den Virtuosen über Alles, ich den schaffenden Künstler. Du trachtest (was ich in Deiner Stellung übrigens ganz natürlich finde, obwohl es mir manchmal zu viel scheinen will) nach dem Beifall der Menge, ich zuerst nach der eigenen inneren Befriedigung. [...]"⁴²

In der Frage, ob der schaffende Künstler dem nachschaffenden überlegen sei, spiegeln Clara Schumanns Äußerungen ihre eigene schwierige Position in der Ehe mit Robert Schumann wider, hatte Schumann doch mit diesem Argument die Priorität seiner Arbeit gegenüber der ihrigen durchgesetzt. Pauline Viardot indes war zwar eine der wichtigsten Meyerbeer-Interpretinnen und gestaltete z. B. auch die für sie komponierte Rolle der Fidès in *Le prophète* mit, aber sie hielt Meyerbeer durchaus nicht für den größten Komponisten.⁴³ Vor allem sah sie die Bedeutung des Interpreten, wie übrigens auch z. B. Franz Liszt, anders als ihre deutsche Freundin:

„[...] Du hast keine Idee wie ich jetzt beschäftigt bin. Du weißt nicht welche Arbeit jede einzelne Rolle in sich trägt – der dramatische Künstler muß fortwährend schaffen – er muß menschliche, lebendige, fühlende, leidenschaftliche, vollendete, bis in den kleinsten Details naturwahre Gestalten sich erdenken und dem Zuschauer vorführen. Vor allem verehere ich den schaffenden Meister, unmittelbar neben ihm den schaffenden Künstler. Beide sind unzertrennbar – denn Jeder allein für sich bleibt stumm, und zusammen schaffen sie den höchsten und edelsten Genuß des Menschen, die Kunst. [...]"⁴⁴

Der Briefwechsel Clara Schumann – Pauline Viardot zeigt geradezu exemplarisch die Unterschiede zwischen den Paradigmen Oper und Instrumentalmusik. Während das Ehepaar Schumann diese Unterschiede hierarchisch bewertete, sind von Pauline Viardot keine abwertenden Äußerungen über die deutsche Musikkultur überliefert.

⁴² Vgl. Beatrix Borchard, Zwei Musikerinnen – zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-García, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt, hrsg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York 1999, S. 59–92 (*Musikwissenschaftliche Publikationen*, hrsg. von Herbert Schneider, Bd. 12).

⁴³ So schreibt sie z. B. an Iwan Tourgueniev, nachdem sie die Rolle der Fidès 99 Mal gesungen hatte: «C'était la 99me représ. pour moi, et j'avoue qu'après ce nombre de fois, il reste peu de beautés dans l'ouvrage, auxquelles je sois encore sensible. Je les sens diminuer chaque fois.» Brief vom 27.4.1851, abgedruckt in: Ivan Tourguénev, *Lettres inédites de Tourguénev à Pauline Viardot et à sa famille*, ed. de Henri Granjard et Alexandre Zviguilsky, Lausanne 1972, S. 315.

⁴⁴ Pauline Viardot an Clara Schumann, Januar 1848, zit. nach Borchard, *Zwei Musikerinnen*, S. 89.

Sie konnte im Gegensatz zu Clara und Robert Schumann Beethoven und Rossini zusammendenken:

„Paris 7ten April 1852 [...] Wir haben eine Unmaße Pianistinnen in diesem Winter in Paris gehabt, von welchen die Wilhelmine Klaufß bei weit die beste ist. Leider spielt sie zu viel schlechte Musik in den öffentlichen Concerten und zum Glück spielt sie sie nicht gut, so daß ihr wahrer succès in der classischen Musik ist. – Vieles fehlt ihr noch – die Maestria und die Einheit des Ausdrucks. – Neulich hat sie die cis moll Sonata von Beethoven gespielt – aber, ach, mit so vielen Nüancen, daß der Sinn des ganzen ersten Andantes ganz zerstört war – es war mir unerträglich zu hören – nein, das Mädchen hat keine große künstlerische Natur – sie ist bloß Finger- und Gedächtniß begabt. Ich zweifle sehr daß sie noch bedeutende Fortschritte macht.

Neulich habe ich zum Erstenmal die 13ter und 16ter Quartett von Beethoven gehört – mit welch Entzücken kann ich dir nicht ausdrücken. Ach, wie großartig, wie schön, wie poetisch, wie rührend!! – sie waren auch aber prächtig gespielt. Vier Künstler von ernstem Talent haben zwei Jahre dran gewidmet, die 6 letzten Quartetten von Beethoven zu studieren und jetzt sind sie für ihre Mühe reichlich belohnt – denn bis jetzt waren diese große Werke für unausführlichen Unsinn gehalten. (wenigstens hier in Paris) und jetzt fangen die Leute erst an sie zu verstehen und zu lieben. Armer Beethoven! [...]“⁴⁵

Die dritte Reise: März/April 1862

Als Clara Schumann im Frühjahr 1862 das dritte Mal in ihrem Leben, nun in Begleitung ihrer ältesten Tochter Marie, nach Paris reiste, tat sie es unter ganz anderen Voraussetzungen. Die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse hatten sich sehr verändert, und ihr Name – „la célèbre Clara Schumann“ – war Begriff. Denn man wusste, dass sie Witwe von Robert Schumann war, sieben unmündige Kinder zu versorgen hatte und dass sie es als ihre Mission ansah, seine Werke bekannt zu machen durch ihr Spiel. Sie hatte also einen Namen, der für ein bestimmtes Repertoire stand, und – modern formuliert – ein Image. Diesmal wurde sie sofort eingeladen, im *Conservatoire* zu spielen, allerdings nicht Schumanns Klavierkonzert, wie sie es gerne getan hätte, das schien immer noch zu avantgardistisch, sondern Beethovens Es-Dur-Konzert. Wie sie an Brahms am 6.4.1862 schreibt,

„[...] gab es einen Beifallssturm. Es wurde schön begleitet, und wie prächtig waren all die Musiker gegen mich! – Außer in Wien habe ich solche

⁴⁵ Pauline Viardot an Clara Schumann, 7.4.1852, zit. nach Borchard, *Zwei Musikerinnen*, S. 78/79.

Aufnahme nirgends gefunden [...] Hier werde ich geehrt, wie man nur einen Künstler ehren kann, warum soll ich nach London, wo man mich nicht viel höher schätzt als jeden Arbeiter!⁴⁶

Nun wird ihr die Achtung als Musikerin von Musikern entgegengebracht, die ihr von Deutschland her selbstverständlich schien. Der Rezensent der *France Musicale* beklagte zwar ihre Programmwahl – das Werk sei zu lang und zu schwierig –, und obwohl er ihr eine große Begabung zusprach, stellte er einschränkend fest, dieses „Talent“ habe „nichts sympathisches“⁴⁷. Alles in allem jedoch wurde Clara Schumann auf Händen getragen, Madame Érard rechnete es sich zur Ehre an, ihren kompletten Aufenthalt zu finanzieren, ließ sie einen Flügel aussuchen und schenkte ihn ihr. Sie unterrichtete, spielte viel privat und öffentlich und konnte mit guten Einnahmen zurückkehren.

In Clara Schumanns Briefen findet sich kein abfälliges Wort mehr über „die Franzosen“, aber in einem Brief an Johannes Brahms über ein Konzert im *Conservatoire* ist zu lesen: „technisch das vollendetste, was ich noch gehört, aber – kalt. Da ist alles auf Effekt berechnet, dem aber auch geopfert wird, ohne alle Berücksichtigung oft der Komposition“⁴⁸. Wir finden also auch unter so ganz anderen Auspizien die alte Polarisierung: Tiefe, Sachangemessenheit versus Effekt, also Oberflächlichkeit. Eine explizite Werkästhetik steht einer impliziten Darstellungsästhetik gegenüber.

Clara Schumann wollte nicht, dass ihre kritischen Äußerungen in Frankreich bekannt würden: „Was ich Dir aber hier schrieb, das sage *niemand*, denn ein Zufall könnte es hierher tragen und mir großen Schaden bringen, denn das Conservatoire ist hier das musikalische Heiligtum, die Menschen sitzen darin mit einer Andacht wie in einem Tempel.“⁴⁹ Im Übrigen war sie erstaunt, dass fast alle Werke ihres Mannes gedruckt vorlagen, wenn sie auch wie erwähnt im *Conservatoire* sein Klavierkonzert nicht spielen konnte. Nun wollte sie auch den Namen Brahms bekannt machen und gab eine Soiree ausschließlich mit Werken des Freundes.⁵⁰ Ansonsten setzte sie Scarlatti und Bach, Schubert und Schumann auf ihre Programme (siehe Abb. 2, S. 128).

Ästhetische Haltungen und kulturelle Wahrnehmungen sind eine Art Brille. Allerdings – und hier hinkt die Metapher – kann man diese Brillen nicht einfach abnehmen. Denn wie die Gehirnforschung alte philosophische Erkenntnisse inzwischen auf naturwissenschaftlicher Basis bestätigt: Jede Wahrnehmung ist subjektiv,

⁴⁶ Clara Schumann an Johannes Brahms, 6.4.1862, in: *Briefwechsel Johannes Brahms – Clara Schumann*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. I, S. 397 f. (im Folgenden: Brahms BW I).

⁴⁷ Vgl. Wittkowski, Clara Wieck-Schumanns Parisreisen, S. 158.

⁴⁸ Clara Schumann an Johannes Brahms, 21.3.1861, in: Brahms BW I, S. 394.

⁴⁹ A. a. O., S. 395.

⁵⁰ Vgl. Briefe an Avé und Joseph Joachim, abgedruckt in Litzmann, Clara Schumann, Bd. III, S. 120 f.

da strukturiert durch Vorerfahrungen, Wissen etc., und Interpretation des Wahrgenommenen beruht auf Vergleich mit Bekanntem. Stand also am Anfang der Frankreich-Erfahrung der Eindruck „alles ist anders“ (und schlechter), schien nun zwar alles „genauso“ (also gut), aber eben „kalt“, sprich nicht „gemütlich“, bis der deutsch-französische Krieg auch von französischer Seite neue ästhetische Polarisierungen mit sich brachte.

Die Komponistin

Louise Farrenc

Christin Heitmann

Marktstrategie, Vorübung oder „pièces d’amateurs“? – Die Klavierwerke von Louise Farrenc

Louise Farrencs Klavierwerke lassen sich in drei Gruppen ordnen, die auf den ersten Blick chronologisch aufeinander zu folgen scheinen: Variationen und Rondeaux über fremde Themen, Etüden und Charakterstücke (siehe tabellarische Übersicht).

Louise Farrenc: Klavierwerke mit Opuszahl¹

Variationen und Rondeaux über fremde Themen

Opus	Titel	Entstehung	Druck (Originalausgaben)	alternative Besetzungen
2, 5–19, 21	Variationen, Rondeaux	?	[1822]–[1838]	op. 19 auch vierhd.
27–29	Variationen	?	[1838]–[1841]	op. 29 auch für zwei und für drei Klaviere
4	<i>Grandes variations sur l’air: Le premier pas</i>	?	[1825]	Kl. u. Orchester, Kl. u. Sextett, Kl. solo
25	<i>Grandes Variations sur un thème du Comte Galleberg</i>	[vor 1837]	[1839–1841]	Kl. u. Orchester, Kl. u. Quartett/ Quintett?, Kl. solo
20	<i>Variations concertantes</i> für Kl. u. Vl.	?	[1837–1839]	

¹ Die eckigen Klammern kennzeichnen erschlossene Daten. Die Entstehungsdaten lassen sich in Einzelfällen aufgrund von datierten Werklisten oder Konzertberichten erschließen; für die Etüden op. 41 und 42 sind sie durch eine handschriftliche Werkliste Aristide Farrencs belegt; siehe Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 291, Anm. 523. Druckdatierungen wurden aufgrund von Briefen, Verlagsanzeigen und -adressen oder datierbaren Plattennummern und ähnlichen Quellen erschlossen.

Nachweise zu allen hier genannten Datierungen siehe: Katharina Herwig, *Louise Farrenc. Ausgewählte Klavierwerke*, 2 Bde., Wilhelmshaven 2003 (*Louise Farrenc. Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, Bd. III/1 und III/2), sowie: Christin Heitmann, *Louise Farrenc. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven 2005 (*Louise Farrenc. Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, Bd. IV).

Etüden

Opus	Titel	Entstehung	Druck (Originalausg.)	Nachdruck Leduc [1876], <i>Ecole du Pianiste</i>
26	<i>Trente Etudes dans tous les tons majeurs et mineurs</i>	[um 1838]	[1839]	Vol. 4 und 5
41	<i>Douze Etudes brillantes</i>	1853	[1858]	Vol. 3 (Titel: <i>Douze Etudes de dextérité</i>)
42	<i>Vingt Etudes de moyenne difficulté</i>	1854	[1855]	Vol. 2 (Titel: <i>Vingt Etudes de genre et de mécanisme</i>)
50	<i>Vingt-cinq Etudes faciles</i>	?	[1861–1863]	Vol. 1 (Titel: <i>Vingt-cinq Etudes progressives</i>)
-	<i>Exercices du Pianiste sur les Modulations</i>	?	[1858–1861]	Vol. 6

Charakterstücke

Opus	Titel	Entstehung	Druck (Originalausg.)
43	<i>Trois mélodies</i>	?	Nr. 2: [1858]
47	<i>Scherzo</i>	?	[1858]
48	<i>Valse brillante</i>	?	[vor 1861]
49	<i>1^{er} Nocturne</i>	?	[1862]
51	<i>2^{me} Valse brillante</i>	?	[1864]

Innerhalb der ersten und größten Gruppe der Variationen fallen op. 4 und 25 durch ihre Alternativbesetzungen für Klavier und Orchester sowie für Klavier und ein kleineres Kammerensemble auf. Op. 20 für Klavier und Violine ist der einzige Variationszyklus mit obligater kammermusikalischer Besetzung.

Im Hinblick auf die Chronologie der Klavierwerke ist es von Bedeutung, dass für fast keines der Werke das Entstehungsdatum bekannt ist; besonders für die Charakterstücke kann nicht geklärt werden, ob sie tatsächlich erst in den 1850er und 60er Jahren entstanden sind. Daher sollten meines Erachtens die Gruppen eher nach Gattungen benannt und nicht als Früh- oder Spätwerke bezeichnet werden.

Die Klaviervariationen

Es gibt wohl keine zeitgenössische Äußerung über eine Komposition von Louise Farrenc, die so berühmt geworden ist wie Robert Schumanns Beschreibung des *Air russe varié* op. 17:

„Legte mir ein junger Componist Variationen wie die von L. Farrenc vor, so würde ich ihn sehr darum loben, der günstigen Anlagen, der schönen Ausbildung halber, wovon sie überall Zeugniß geben. Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich, die die [sic] Gemahlin des bekannten Musikhändlers in Paris, und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, saubere, scharfe Studien sind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber so sicher im Umriß, so verständig in der Ausführung, so fertig mit einem Worte, daß man sie lieb gewinnen muß, um so mehr, als über sie ein ganz leiser romantischer Duft fortschwebt. [...] Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die [?], d. h. mit Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen – und dies Alles leicht und gesangreich. Nur den Schluß hätt' ich in eben so stiller Weise gewünscht, als ich vermuthete, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.“²

Dieses Zitat wird fast unweigerlich bemüht, wann immer von Louise Farrenc die Rede ist. Es soll an dieser Stelle jedoch nicht um die ‚Legitimation‘ der Komponistin durch das Lob einer anerkannten Größe gehen – ohnehin eine fragwürdige Gepflogenheit, um die Beschäftigung mit wenig bekannten KomponistInnen zu rechtfertigen. Wedeln wir einmal den leisen romantischen Duft beiseite, der auch über Schumanns Worten fortschwebt, so wirft dieser Text einige Fragen auf, deren Erörterung konkrete Erkenntnisse über Louise Farrencs Klavierwerke, ihre Entstehungsumstände, ihre stilistische Eigenart und ihre Stellung innerhalb des Gesamtwerks verspricht:

1. Wie hat Schumann in Leipzig überhaupt ein Klavierstück einer Komponistin kennen gelernt, die zu dieser Zeit selbst in Paris keineswegs allgemein bekannt war?
2. Warum vermutet Schumann, dass das Stück „noch unter den Augen des Lehrers vollführt“ wurde?
3. Gibt es Gründe dafür, dass Schumann über op. 17 und nicht über andere Werke Louise Farrencs schreibt?

Diese Fragen führen uns zu den im Titel genannten Aspekten, unter denen ich Farrencs Klaviermusik betrachten möchte: Verfolgte Louise Farrenc mit ihren Klavierwerken eine Marktstrategie, waren es ihre ersten Kompositionsübungen, oder

² *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 5 No. 17 (26.8.1836), S. 69; im vorletzten Satz fehlt möglicherweise ein Wort; auch in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig (⁵1914), Bd. 1, S. 225 f.

schrieb sie einfach „pièces d’amateurs“³, wie Aristide Farrenc die Stücke 1833 in einem Brief an Johann Nepomuk Hummel nannte? Die dritte Frage führt uns zu der Musik selbst und zur stilistischen Einordnung der Klavierwerke.

Zu 1: Marktstrategie oder: Wie kam op. 17 nach Leipzig?

Den oben zitierten Worten ist zu entnehmen, dass Schumann den Namen „L. Farrenc“ bis dahin nicht kannte. Aus einem Brief des Leipziger Peters-Verlags an Schumann vom 20. August 1836 geht hervor, dass Schumann an diesem Tag Rezensionsexemplare von Farrencs op. 17 und einem Stück eines anderen Komponisten angefordert hatte. Bei dem Peters-Brief handelt es sich um das Anschreiben zu der Auslieferung an Schumann, und in diesem Brief erhielt er auch die Informationen über die Identität „L. Farrencs“.⁴ Bis auf wenige Ausnahmen nennen die zeitgenössischen Drucke, auch die bei Aristide Farrenc erschienenen Originalausgaben, die Komponistin mit abgekürztem Vornamen; es wäre eine Frage, ob auf diese Weise das Geschlecht der Komponistin verschleiert werden sollte, aber es sind keine Quellen bekannt, die hier Hinweise geben könnten.⁵ Der Name Aristide Farrenc war Schumann vermutlich durch dessen Kooperationen mit deutschen Verlagen bekannt, z. B. bei der Herausgabe von Werken Johann Nepomuk Hummels.⁶

Der Weg des *Air russe varié* von Paris nach Leipzig ist Teil der Marktstrategie, die Louise und Aristide Farrenc mit den frühen Klavierstücken der Komponistin verfolgt zu haben scheinen. Wie für Hummels Werke, so strebte Aristide Farrenc in

³ Brief A. Farrencs an J. N. Hummel vom 12.3.1833, in: Düsseldorf, Goethe-Museum/Anton und Katharina Kippenberg-Stiftung, Katalog der Musikalien Nr. 2159.

⁴ Für diesen Hinweis und die Kenntnis des noch unveröffentlichten Peters-Briefes danke ich Thomas Synofzik, Herausgeber des Briefwechsels Robert Schumanns mit dem Verlag C. F. Peters 1836–1853. Der Band (Druck in Vorbereitung) wird innerhalb der *Schumann Briefedition* erscheinen, hrsg. von Gerd Nauhaus und Helmut Loos, in der Reihe A, Verlegerbriefwechsel.

⁵ Bei den Ausnahmen handelt es sich zum einen um einzelne frühe Drucke, z. B. die Originalausgaben von op. 4 [?] und op. 8 [1827–29], die „Mme L. Farrenc“ oder „Mme Farrenc“ auf den Titel setzen, und zum anderen um die Drucke von op. 33, 34, 37 und 39, die in den 1850er Jahren bei Farrenc und Prilipp erschienen sind und „Louise Farrenc“ als Komponistin nennen.

⁶ Kooperierende europäische Verlage, die für ihre jeweiligen Heimatländer die Rechte an denselben Kompositionen besaßen, nannten sich üblicherweise gegenseitig auf den Titelblättern ihrer Ausgaben. So werden etwa auf dem Titelblatt der Originalausgabe von Hummels Klavierschule, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisungen zum Piano-Forte-Spiel*, 1828 bei Haslinger in Wien erschienen, auch der Londoner Verlag Boosey und Comp. sowie Aristide Farrencs Pariser Verlag genannt; Abb. in: Kurt Thomas, *Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister 1778 bis 1837*, Weimar 1987 (*Tradition und Gegenwart. Weimarer Schriften*, Heft 26), S. 52.

den 1830er Jahren auch für Louise Farrencs Kompositionen die Zusammenarbeit mit ausländischen Verlagen an, um sie außer in Frankreich auch in England oder Deutschland auf den Markt zu bringen. Im Zuge dieser Geschäfte erschienen in den Jahren 1833 bis 1836 neben op. 17 neun weitere Klavierwerke von Louise Farrenc bei Peters in Leipzig.⁷

Aus der Korrespondenz Aristide Farrencs mit dem Peters-Verlag sind nach heutigem Kenntnisstand zwei Briefe aus dem Jahr 1835 an das Leipziger Verlagshaus⁸ erhalten, in denen über die Rechte-Vergabe an Kompositionen Louise Farrencs verhandelt wird. Aus diesen Briefen geht hervor, dass Aristide Farrenc anfänglich versucht hatte, die Verlagsrechte an op. 9 und 11–13 an Peters zu verkaufen. Da er damit offenbar keinen Erfolg hatte, überließ er dem deutschen Verlag diese und alle weiteren Stücke schließlich kostenlos, damit sie überhaupt in Deutschland gedruckt wurden:

«Je ne tiens point, pour le moment, à vendre en Allemagne la propriété des ouvrages de L. Farrenc; Je préfère qu'ils puissent être contrefaits par plusieurs éditeurs afin qu'ils soient bientôt connus le plus possible.»⁹

In dem zweiten Brief an Peters vom September 1835 gibt Farrenc eine Einschätzung des derzeitigen Musikalienmarktes, um den Verleger von dem erwarteten Erfolg der Farrenc'schen Kompositionen zu überzeugen:

«On commence à se fatiguer de la musique de M. Herz; les deux dernières productions de cet auteur *La coquette* et *les Rivaux* n'ont pas eu de succès et véritablement n'en méritaient aucun. Il me semble que le moment est venu pour quelqu'un qui se présenterait avec du talent; et je le dis avec conviction, personne ni en France, ni en Allemagne, ne me paraît à même de disputer la place qui est vacante et à laquelle j'ai des prétentions pour M^e Farrenc. M. Hünten aujourd'hui travaille vite et ne fait plus que des ou-

⁷ Es handelt sich um op. 9 und 11–13, [1833] bei Peters erschienen, sowie op. 14–16 und zwei Rondolettos ohne Op. [1835]. Op. 17 erschien [1836].

⁸ Beide Briefe sind adressiert an „Monsieur C. F. Peters, éditeur de musique à Leipzig“; die Anrede lautet „Monsieur“, wie im Französischen üblich. Carl Friedrich Peters, der das Leipziger Verlagshaus 1814 übernommen hatte, war bereits 1827 gestorben, und C. G. Siegmund Böhme (gest. 1855) hatte 1828 die Firma gekauft. Auf Böhmes Verfügung hin trägt der Verlag unabhängig von den Besitzverhältnissen bis heute den Namen C. F. Peters, was die Adressierung durch Farrenc erklären kann. Es ist z. Zt. nicht zu klären, mit welcher Person Farrenc korrespondierte. Zur Geschichte des Peters-Verlags siehe Hans-Martin Plesske und Frances Barulich, Peters, in: *New Grove Dictionary*, 2nd edition, 2001, Vol. 19, S. 489–491.

⁹ Brief A. Farrencs an Peters vom 15.4.1835, in: Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek (Manskopfsches Musikhistorisches Museum), Mus. Autogr. Farrenc, A. A1. „Zur Zeit denke ich nicht daran, die Rechte an Werken von Louise Farrenc in Deutschland zu verkaufen; ich ziehe es vor, dass sie von mehreren Verlagen nachgedruckt werden können, damit sie bald so bekannt wie möglich werden.“ (alle Übers. v. d. Verf.)

vrages qui ne sont pas même dignes d'être mis en comparaison avec ses premières productions. Kuhlau qui était un vrai compositeur est mort, et le grand hummel paraît avoir à peu près terminé sa carrière et travaille fort peu. Je le répète, il y a une place vacante pour un vrai compositeur.»¹⁰

Den Wünschen der Verleger entsprechen, den eigenen Namen bekannt machen, und dann der eigentlichen Berufung folgen und mit größeren, aufwändigeren Werken an die Öffentlichkeit treten – so war offenbar der Plan, sowohl für Frankreich als auch für Deutschland. In Paris hatten die Farrencs einigen Erfolg damit. Zwar konnten die Orchesterwerke nicht gedruckt werden, aber sie wurden doch zum Teil mehrfach aufgeführt, sogar auch in Brüssel, Genf und Kopenhagen. In Deutschland dagegen ist bis jetzt keine öffentliche Aufführung eines Werkes von Louise Farrenc bekannt. Mit op. 17 erschien im Jahr [1836] das letzte Werk bei Peters; für op. 21 ist Ende der 1830er Jahre ein Hamburger Druck nachgewiesen. Im Januar 1837 gab Aristide Farrenc sein Verlagsgeschäft auf und ließ von da an nur noch Kompositionen seiner Ehefrau im Eigenverlag drucken, zum Teil in Zusammenarbeit mit anderen Häusern. In Deutschland erschienen daraufhin noch die Klavierquintette [1842] und die Etüden op. 42 [1855–1859] bei Hofmeister, darüber hinaus gab es keine Geschäftsbeziehungen mit deutschen Verlagen mehr.

In diesem Zusammenhang ist auch die Englandreise zu erwähnen, die Aristide und Louise Farrenc im Oktober 1832 unternahmen – die einzige Auslandsreise Louise Farrencs, von der wir wissen. Über diese Reise haben wir bislang lediglich aus dem bereits erwähnten Brief A. Farrencs an Hummel vom März 1833¹¹ Kenntnis. Farrenc berichtet in dem Brief, dass Louise Farrenc mehrfach erfolgreich konzertiert habe und zudem vier Manuskripte eigener Kompositionen verkaufen konnte. Eine weitere, für die darauf folgende Saison geplante Englandreise ist jedoch offenbar nicht realisiert worden. Über die Hintergründe sowohl der Reise 1832 als auch der Absage einer zweiten Reise kann nur spekuliert werden. Eine Laufbahn als reisende Virtuosin wird Louise Farrenc zu dieser Zeit, im Alter von 28 Jahren, kaum mehr angestrebt haben. Es ist eher zu vermuten, dass es um den Verkauf von Kompositionen und mithin um die Verbreitung von Louise Farrencs Namen als Komponistin ging. Vielleicht erhoffte sich Aristide Farrenc zudem weitere

¹⁰ Brief A. Farrencs an Peters vom 23.9.1835, in: Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek (Manskopfsches Musikhistorisches Museum), Mus. Autogr. Farrenc, A. A2. „Allmählich wird man der Musik von M. Herz müde; seine beiden letzten Produktionen [...] hatten keinen Erfolg und verdienen wahrhaftig keinen. [...] M. Hüntens arbeitet inzwischen schnell, und seine heutigen Werke sind es nicht einmal Wert, mit seinen ersten Produktionen verglichen zu werden. Kuhlau, der ein wahrer Komponist war, ist tot, und der große Hummel scheint seine Karriere fast beendet zu haben und arbeitet sehr wenig. Ich wiederhole, es ist ein Platz frei für einen wahren Komponisten.“

¹¹ Siehe Fußnote 3. Siehe auch Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 27 f.

Kontakte zu englischen Verlagen, die auch in Zukunft Werke der französischen Komponistin in England veröffentlichen sollten.¹²

Zu 2: Vorübung oder: „... noch unter den Augen des Lehrers vollführt“?

Die Gegenfrage könnte lauten: Ist eine Fugenkomposition aus der Feder einer Frau so ungewöhnlich, dass man vermuten muss, ihr Lehrer habe ihr geholfen? Satzfehler oder andere konkrete Mängel führt Schumann jedenfalls nicht an. Es ist aus heutiger Sicht fast bedauerlich, dass Schumann sich bewusst war, über die Komposition einer Frau zu schreiben. Wäre dasselbe Stück von Herz oder Kuhlau komponiert worden, so hätte Schumann wohl eher die virtuosen Passagen aus stilistischen Gründen bemängelt oder technische Fragen der Fuge in der letzten Variation erörtert. Jedenfalls hätte er vermutlich den Komponisten als künstlerisches Subjekt behandelt, anstatt ihn zu einem Schüler zurückzustufen.¹³ Schumann verrät seine Voreingenommenheit allzu deutlich:

„Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich [...] und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt.“¹⁴

Rechtzeitig bevor er zur Feder greift, erfährt Schumann also, dass er über die Komposition einer Frau schreibt, und führt eben keine Satzfehler an: Er verfasst keine gute oder schlechte Kritik, die das besprochene Stück künstlerisch ernst nimmt, sondern ein Lob, eine galante Geste. Als ästhetisches Urteil ist seine Äußerung für uns damit jedenfalls mit Vorsicht zu nehmen.¹⁵

¹² Op. 7 erschien [1832] bei Goulding d'Almaine, op. 8, 9 und 11–13 erschienen ca. [1833] bei Duff in London. Weitere englische Ausgaben von Werken Louise Farrencs sind nicht bekannt.

¹³ Bekanntermaßen bediente sich Schumann bei Kompositionen von Männern, die seinem ästhetischen Urteil nicht entsprachen, häufig einer durchaus beißenden Polemik. Die erste Folge der Besprechungen *Variationen für Pianoforte*, in deren zweiter Folge auch Farrencs op. 17 besprochen wurde (siehe Fußnote 21), gibt ein beredtes Beispiel. Gerne zählt Schumann auch mehrere Kompositionen einer Gattung auf, um sie in der anschließenden Besprechung nicht mehr weiter zu würdigen (hier sind allerdings auch Komponistinnen nicht ausgenommen; vgl. Fußnoten 15, über Variationen von Leopoldine Blahetka, und 22, über ein Rondo von L. Farrenc).

¹⁴ Wie Fußnote 2.

¹⁵ Es würde zu weit führen, hier der Haltung des Musikkritikers Schumann gegenüber Komponistinnen und ihren Werken grundsätzlich nachzugehen. Zwei weitere, zeitlich nahe Zitate mögen jedoch das Bild zumindest ansatzweise vervollständigen. Zu einem *Bravour-Allegro* von Julie Baronin Cavalcabo ist bei Schumann zu lesen: „Die Namen unsrer Componistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfe Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr

Dass Louise Farrencs Klaviervariationen Vorübungen für die späteren, größeren Kompositionen gewesen sein könnten, legen aus heutiger Sicht eigentlich nur die frühen Veröffentlichungsdaten der meisten Klavierwerke nahe, die vor den Entstehungsdaten der großen Kammermusik- und Orchesterwerke liegen.¹⁶ Um es vorwegzunehmen: Die Frage, ob Louise Farrenc selbst ihre ersten Kompositionen als Vorübung angesehen hat, ist nicht zu beantworten, da es hierzu keine Quellen gibt wie etwa Unterrichts- und Übungshefte oder gar eigene Aussagen über ihre kompositorische Tätigkeit und Selbsteinschätzung. Wir wissen nicht, was sie während der Unterrichtsjahre bei Anton Reicha komponierte, wir wissen auch nicht, bis wann sie überhaupt Unterricht nahm. Wir können nur annehmen, dass Louise Farrenc während ihres Unterrichts die Werke der Wiener Klassik kennen- und vielleicht auch schätzen lernte, da Reicha sie in seinen Lehrbüchern immer wieder als Beispiele heranzieht und zum Studium empfiehlt.

Bei den fertig gestellten Kompositionen gibt es durchaus Entwicklungen innerhalb der Werkgruppen. Op. 2, [1822] veröffentlicht, hat noch nicht den selbstbewussten Gestus wie etwa op. 15 oder op. 17, ganz zu schweigen von den Etüden. Ebenso wirken die Ouvertüren noch nicht in dem Maße kompositorisch versiert wie die Symphonien. Aber eine Entwicklung von den Klavierwerken hin zur Orchester- und Kammermusik ist eigentlich nicht zu erkennen, im Gegenteil: Farrenc wechselt ohne weiteres Gattung, Besetzung und Stil. Zwischen den frühen Variationen stehen mit den Opera 23 und 24 plötzlich die Orchester-Ouvertüren; die Klavierquintette stehen wie ein ‚genialer Wurf‘ am Anfang der Reihe von vierzehn Orchester- und Kammermusikwerken, die aus heutiger Sicht die Bedeutung der Komponistin Louise Farrenc begründen. Später veröffentlicht sie nach Jahren ebenso plötzlich wieder Charakterstücke für Klavier, deren Entstehungszeit allerdings gänzlich unbekannt ist. Im Hinblick auf ihren stilistischen und kompositorischen Anspruch fallen sie hinter die Etüden op. 26 zurück. Immerhin könnte man die frühen Variationen für Klavier und Orchester, op. 4 und op. 25, als Übung für die große Besetzung betrachten.

Nach meinem Eindruck ist die Frage, welchen Stil, welche Gattung und Besetzung Louise Farrenc wählte, weniger eine Frage der Entwicklung als vielmehr eine

Grund besitzen zu componiren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun. [...] Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodien [hier nennt Schumann die gemeinten Takte] [...] ausgenommen, finde ich alles wohl und recht [...] und stört mich nur das beigefügte „di bravura“, weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten.“ (*NZfM* 4 No. 36 (3.5.1836), S. 150 f.). Über die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* op. 28 von Leopoldine Blahetka schreibt er: „Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir so rasch wie möglich vorbei. Sie ist eine treffliche Klavierspielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Komposition kann sie mich nicht machen.“ (*NZfM* 5 No. 16 (23.8.1836), S. 63 f.)

¹⁶ Vgl. Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 114 und S. 291, Anm. 523.

Frage der Entscheidung. Eine Aussage Aristide Farrencs aus dem oben zitierten Brief an Peters macht dies besonders deutlich:

«Ma femme n'est pas appelée à ne composer que des Bagatelles; elle a consenti à en faire quelques unes pour céder aux désirs des éditeurs et pour populariser son nom; mais nous ne nous en tiendrons pas là. Il y a de l'étoffe; il faudra en profiter.»¹⁷

Aristide Farrenc erweist sich in den hier zitierten wie auch in anderen Verlegerbriefen als guter Kenner des Musikmarktes, der nicht nur der ‚hohen Kunst‘ diene, sondern immer auch den geschäftlichen Erfolg im Blick hatte.¹⁸ Es erscheint naheliegend, dass er Louise Farrenc stets beraten hat, und das letzte Zitat weist deutlich darauf hin, dass er die Entscheidung, „Bagatellen“ zu komponieren, zumindest unterstützte. Inwieweit er sie auch ermutigte, sich größeren und anspruchsvolleren Werken zu widmen und Kammermusik und Orchesterwerke zu komponieren, die keinerlei ökonomischen Erfolg versprochen, muss offen bleiben.

Indessen sind seine an Peters gerichteten Worte nicht ‚prophetisch‘, sondern die stilistische Neuorientierung zeichnet sich bereits seit einiger Zeit ab: Spätestens seit [1833] hatte Louise Farrenc mit den Fugen op. 22 Kontrapunktstudien betrieben, vermutlich unter dem Eindruck der *Concerts historiques* von François-Joseph Fétis. 1834 hatte sie die beiden Konzertouvertüren komponiert und ein Jahr später, als Aristide Farrenc seinen Brief schrieb, auch schon aufführen lassen (er erwähnt Aufführungen von op. 23 und 24). Die Ouvertüren gehören nicht nur zu Louise Farrencs ersten Werken für großes Orchester, sondern sie sind auch ihre ersten

¹⁷ Wie Fußnote 10 (dieses Zitat schließt direkt an das obige an). „Meine Frau ist nicht dazu berufen, nur Bagatellen zu komponieren; sie hat sich bereitgefunden, einige zu machen, um den Wünschen der Verleger nachzukommen und um ihren Namen bekannt zu machen; aber dabei werden wir nicht bleiben. Sie ist begabt, das muss man sich zunutze machen.“

Es ist sicherlich problematisch, Äußerungen von Aristide Farrenc (zumal solche, die gegenüber einem Verleger zu ‚Werbezwecken‘ getan wurden) heranzuziehen, um Erkenntnisse über Louise Farrencs Selbstverständnis als Komponistin zu gewinnen. Allerdings enthält A. Farrencs Korrespondenz die einzigen Quellen überhaupt zu derartigen Fragen. Immerhin bezeugt er wiederholt eine äußerst enge Zusammenarbeit und gegenseitige Beratung der beiden sowohl in seinen Geschäften als auch in ihren kompositorischen Belangen, so dass derartige Übertragungen zumindest gestützt werden (vgl. Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 275, Anm. 263).

Bemerkenswert ist Farrencs Gebrauch des Begriffs Bagatelle, zumal er das Wort groß schreibt. Als Werktitel für Klavierstücke spätestens seit Beethovens Bagatellen-Sammlungen op. 33, 119 und 126 geläufig (die im Zuge der Herausgabe sämtlicher Klavierwerke Beethovens auch bei Farrenc erschienen, siehe Fußnote 27), kommt er bei Louise Farrenc nur in einem Fall vor (o. Op., keine Quellen auffindbar; siehe Heitmann, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, S. 92); „Bagatelles“ könnte hier auch einfach als Sammelbegriff für die ‚kleineren‘, weniger ‚ersten‘ Klavierwerke Farrencs aufzufassen sein.

¹⁸ Vgl. hierzu Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 30 sowie S. 258, Anm. 73.

Werke, die sich der Sonatensatzform bzw. der Reicha'schen *grande coupe binaire*¹⁹ bedienen. Zudem betreibt Louise Farrenc beide stilistischen Ausrichtungen eine Zeit lang parallel; die letzte Variationen-Komposition erscheint mit op. 29 [1839–1841], noch bis etwa [1837] erscheinen daneben Klavierwerke ohne Opuszahl und bis etwa [1841] Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, beide Gruppen bestehen ebenfalls aus Variationen, Capricen, Rondeaux und ähnlichen Gattungen.²⁰ Dass die Veröffentlichung dieser eher ‚marktorientierten‘ Werke Anfang der 1840er Jahre endet, mag unter anderem auf den Erfolg der Klavierquintette zurückzuführen sein, insbesondere aber wird der Ruf auf die Professur am *Conservatoire* im Jahr 1842 der Komponistin die nötige finanzielle Sicherheit verschafft haben, die es ihr erlaubte, sich ganz den weniger ‚gewinnbringenden‘ klassisch-romantisch orientierten Gattungen zuzuwenden.

Zu 3: „pièces d’amateurs“ oder: Zur stilistischen Einordnung der Klavierwerke

Wie bereits gesagt, sind vor op. 17 auch andere Klavierwerke Louise Farrencs bei Peters erschienen (siehe Fußnote 7), der einfachste Weg für den in Leipzig lebenden Rezensenten, auf diese aufmerksam zu werden. Schumann erwähnt jedoch in seiner Rezension keine andere Komposition Louise Farrencs, und aus dem oben genannten Anschreiben des Verlags zu der Notenlieferung geht hervor, dass im August 1836 nur op. 17 angefordert und ausgeliefert wurde, und zwar für eine Besprechungsreihe mit dem Titel *Variationen für das Pianoforte*, die 1836 in drei Folgen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht wurde.²¹ Wir müssen also annehmen, dass Schumann op. 17 als ein neu erschienenes Variationswerk kennenlernen wollte und dass er außer op. 17 zu diesem Zeitpunkt keine anderen Kompositionen Farrencs kannte, aus denen er das *Air russe varié* bewusst hätte auswählen können.²²

¹⁹ Ausführlich in: Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 63–113.

²⁰ Siehe Heitmann, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.

²¹ *NZfM* 5 No. 16 (23.8.1836), S. 63 f.; No. 17 (26.8.1836), S. 67 ff.; No. 20 (6.9.1836), S. 79 ff.; auch in: Schumann, Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 219–230.

²² Zwei weitere Besprechungen bzw. Erwähnungen von Kompositionen Louise Farrencs durch Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sind mir bekannt: In der Reihe *Kürzere Stücke für Pianoforte* wird ihre Bearbeitung über *La Romanesca* für ihre „Leichtigkeit“ und ihren „Wohlklang“ gelobt; siehe Schumann: Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 241. In der Reihe *Rondo's für Pianoforte* wird Farrencs Rondo *La Grand'mère* unter den besprochenen Werken aufgelistet. Im Text selbst wird es jedoch zusammen mit anderen zuvor aufgelisteten Kompositionen keiner weiteren Betrachtung gewürdigt, in: *NZfM* 6 No. 41 (23.5.1837), S. 163 f.

Preludio. Moderato

dolce

5

cre - - - - - scen - - - - - do

dim.

8

NB 1: op. 17, T. 1–11

Aus heutiger Sicht weist das *Air russe* mit dem lyrischen *Preludio*, der wiederholten Anwendung von Imitationstechniken und der vierstimmigen Fuge als letzte Variation jedoch tatsächlich die interessanteste Stilmischung innerhalb von Farrencs Variationswerken auf. Aristide Farrenc schreibt in dem erwähnten Brief vom September 1835 an Peters über das *Air russe varié*:

«C'est un ouvrage traité moitié dans le style brillant et moitié dans le style sévère. Je pense que de tous ses ouvrages c'est celui qui fera le plus d'honneur à son auteur. je suis assuré que depuis longtemps il n'a rien été fait d'aussi remarquable en ce genre; aussi tous les artistes qui l'ont entendu ont témoigné une grande surprise de voir un tel ouvrage sorti de la plume d'une femme.»²³

Der brillante und der strenge Stil, virtuose Passagen und kontrapunktische Satztechnik, Unterhaltung für den Salon und Orchester- und Kammermusik in klassisch-romantischem Stil, in Werkbesprechungen und Konzertkritiken der Fachpresse oft

²³ Wie Fußnote 10. „Dieses Werk ist halb im brillanten und halb im strengen Stil gearbeitet. Ich denke, von all ihren Werken wird dieses seiner Autorin am meisten Ehre machen. Ich bin sicher, dass lange nichts ebenso bemerkenswertes mehr in diesem Genre komponiert worden ist; überdies zeigen sich alle Künstler, die es gehört haben, sehr überrascht, dass ein solches Werk aus der Feder einer Frau stammt.“

als *musique sérieuse*, *musique pure* oder auch als *musique classique* bezeichnet – dies sind die stilistischen Pole, zwischen denen sich die Instrumentalmusik im Paris des 19. Jahrhunderts bewegte und die Louise Farrenc in ihren Klavierkompositionen zunehmend miteinander verbindet.

Dafür seien im Folgenden einige Beispiele aus op. 17 genannt: Der Beginn des *Preludio* unterscheidet sich schon durch seinen poetischen, innigen Gestus von den sonst für Klavier-Variationen dieser Zeit üblichen passagenreichen Einleitungen.²⁴ In den Sechzehntelfiguren ab T. 3 sind bereits die Anfangstöne des Themas versteckt, das Prinzip der Variation gleichsam vorwegnehmend (siehe Kennzeichnungen in NB 1, S. 147).

NB 2: op. 17, T. 31b–43

Woher das Thema selbst (NB 2) stammt und ob es sich tatsächlich um eine russische Weise handelt, ist unbekannt.²⁵ Charakteristisch ist neben seiner schlichten Melodik und einfachen Struktur ein archaischer Tonfall, der besonders am Beginn des zweiten Themenabschnitts durch die Repetierung von Quint-Oktav-Klängen in der linken Hand entsteht, während die rechte Hand in Sextparallelen geführt wird. Die zweite Variation setzt mit einem zweistimmigen Kanon ein, und auch die achte Variation spielt mit dem Prinzip der Imitation.

Das Finale schließlich ist eine vierstimmigen Fuge, die den archaischen Charakterzug des Themas noch einmal unterstreicht (NB 3, S. 149).²⁶ Nach 56 Takten

²⁴ Die virtuose Introdution zu op. 15 (Variationen über eine Cavatine aus *Anna Bolena* von Donizetti) wird durch ein *Andante cantabile* unterbrochen, dessen Melodie im dritten Teil der Einleitung wie in einer Durchführung bearbeitet wird.

²⁵ Es erinnert freilich an Papagenos Arie *Ein Mädchen oder Weibchen* aus Mozarts *Zauberflöte*; die Arie steht allerdings in Dur.

²⁶ Die Fugenkomposition, im 19. Jahrhundert Inbegriff für historisierenden Stil und mehr Bildungsgut und Lehrstoff als lebendige Ausdrucksform, wirkt in einem virtuoson Va-

Kontrapunkt wendet sich die Tonart g-Moll in einem *poco ritenuto* plötzlich nach G-Dur (vorher nur in der vierten Variation, mit der Bezeichnung *Andante espressivo* die ruhigste der acht Variationen). An diese kurze Zäsur schließt sich *a tempo* als Coda eine weitere, temperamentvolle Variation des Themas an. Die kurze Stretta schließlich setzt noch einmal im Piano mit Imitationen des Themenkopfes an, bevor sie zur Schlussbildung crescendierend in virtuose Passagen übergeht.

155b Finale. Allegretto

161

166

NB 3: op. 17, T. 155b–169

Vor dem Hintergrund der hier dargestellten Überlegungen erscheint mir nicht mehr – wie am Anfang meiner Beschäftigung mit Louise Farrenc – die stilistische Diskrepanz zwischen ihren Klavierwerken und ihrer Orchester- und Kammermusik erstaunlich. Erstaunlich finde ich vielmehr das Fehlen von Klavierwerken, die stilistisch eher dem Ideal der Komponistin entsprochen hätten. Die Tatsache, dass Louise Farrenc keine Klaviersonate komponiert hat, ist mir ein Rätsel, für das ich bisher noch keinen Lösungsversuch anbieten kann, zumal Louise Farrenc etwa die Beethoven-Sonaten selbstverständlich kannte: Im Januar 1829 warb Aristide Farrenc in der Zeitschrift *Revue musicale* für die Subskription einer in seinem Verlag erschei-

riationszyklus wie ein Fremdkörper, fast kurios; Louise Farrenc greift sie auch in späteren Klaviervariationen wieder auf (z. B. im *Hymne russe varié* op. 27).

nende „Collection complète des Œuvres pour le piano-forté, composées par Louis van Beethoven“.²⁷

Die Klavieretüden

Einen wichtigen Schwerpunkt in Louise Farrencs Schaffen für Klavier solo stellt die Etüdenkomposition dar. Es entstanden vier Sammlungen in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden (siehe Tabelle, S. 138). Der Leduc-Verlag, der posthum etliche Werke Farrencs nachdruckte, fasste die Etüden zu einem Sammelwerk mit dem Titel *Ecole du Pianiste* zusammen. In dieser Ausgabe tragen die Sammlungen mit Ausnahme von op. 26 neue Titel, deren Herkunft unklar ist. Außerdem wurden die Etüden nach ihrem Schwierigkeitsgrad geordnet (siehe Spalte 4 in der Tabelle): Die *Vingt-cinq Etudes faciles* op. 50 bündeln die leichtesten Etüden, und die technischen und gestalterischen Anforderungen steigen über op. 42 und op. 41 bis hin zu den *Trente Etudes dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 26. In die Leduc-Ausgabe wurden auch die *Exercices du Pianiste sur les Modulations* aufgenommen; eine Sammlung von Beispielen für die Modulation von C-Dur in jede andere Dur- oder Moll-Tonart.

Mitte der 1840er Jahre, also kurz nach Farrencs Berufung zur Professorin an das Pariser *Conservatoire* im Jahr 1842, wurden op. 26 und, einige Zeit später, die [1858] veröffentlichten Etüden op. 41 auf die offiziellen Lehrpläne der Konservatorien in Paris, Brüssel und Bologna gesetzt. Über die Reaktionen der zeitgenössischen Fachpresse auf die jeweiligen Etüdensammlungen lässt sich wenig Konkretes sagen, da in Konzertberichten oftmals nur von „études“, manchmal auch von „études de concert“ die Rede ist, ohne dass der Werktitel oder die Opuszahl genannt würden. Neben op. 26 wurden nur die *Vingt Etudes de moyenne difficulté* op. 42 mit einer ausführlichen Rezension in der Presse gewürdigt.²⁸ Op. 26 entstand, Konzertberichten zufolge, bereits [um 1838]²⁹ und wurde im folgenden Jahr gedruckt, also

²⁷ *Revue musicale* 4 (August 1828–1829), S. 612 f. (Januar 1829). Vgl. auch *Catalogue des ouvrages de musique composant le fonds d'A^{de} Farrenc*, éditeur des collections de Beethoven, Weber; [...], en dépôt: chez Colombier, [Paris] 1841, S. 15. In dieser Auflistung der Beethoven-Klaviersonaten fehlen op. 90 und 109–111; dies kann darauf zurückzuführen sein, dass bei Übernahme des Farrenc'schen Verlagsbestandes durch Colombier, Anlass für die Herausgabe des Katalogs, keine Exemplare dieser Ausgaben mehr existierten.

²⁸ Op. 26: Maurice Bourges, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* VII, 5.7.1840, S. 370 f. Op. 42: A. Giacomelli, in: *La France musicale*, 29.6.1856, S. 208 f.

²⁹ Z. B. *La France musicale*, 27.5.1838, S. 173 f.: «Mais le plus beau et le plus légitime succès que Mme Farrenc ait obtenu dans cette séance, c'est celui que lui ont valu différentes études prises au hasard dans un recueil manuscrit, et qui, nous n'en doutons pas, placeront très haut leur auteur parmi les compositeurs-pianistes.» Zwar sind die „études“ auch hier nicht eindeutig identifiziert, aber da die zweifelsfrei belegte Entste-

einige Zeit bevor Farrenc ihren Ruf auf die Professur ans *Conservatoire* erhielt oder ahnen konnte. Auch bei diesen frühen Etüden können wir wahrscheinlich den Wunsch der Musikerin vermuten, sich sowohl als Komponistin wie auch als Pianistin zu profilieren, ein Ziel, das im 19. Jahrhundert gerade mit Etüden häufig verfolgt wurde. Louise Farrenc nahm ausgewählte Etüden aus op. 26 wiederholt in die Programme ihrer eigenen Konzerte auf.³⁰

Die *Trente Etudes* op. 26 vereinen aus heutiger Sicht die interessantesten und wichtigsten Etüden der Komponistin. Die Sammlung bietet sowohl technisch als auch stilistisch ein umfassendes Kompendium des Klavierspiels und bezeugt zugleich die kompositorische Experimentierfreude der Autorin. Die Anordnung der 30 Etüden folgt, von C-Dur und a-Moll ausgehend, dem Quintenzirkel, indem zunächst mit wachsender Vorzeichenzahl bis Fis-Dur und gis-Moll die Kreuztonarten behandelt werden und anschließend mit abnehmender Vorzeichenzahl von Des-Dur und es-Moll bis F-Dur und d-Moll die b-Tonarten.³¹ Formal einfache Anlage, häufig a b a, und die Konzentration auf ein Thema oder Motiv, das ein spieltechnisches Problem in Musik umsetzt, tragen dem technischen Übungszweck der Gattung Etüde Rechnung. Zugleich weisen die Etüden eine große Vielfalt an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten auf. Neben einigen vierstimmigen Fugen (darunter auch eine *Fuga a due soggetti*, Nr. 12) und zweistimmigen Kanonkompositionen gibt es z. B. ein in sich gekehrtes *Adagio* (Nr. 10) in Form einer freien Fantasie, Charakterstücke wie das charmante, heitere *Allegro non troppo* (Nr. 3), das, wie ein me-

hungszeit von op. 41 und op. 42 in den 1850er Jahren liegt (vgl. Fußnote 1) und op. 50 kaum für Konzerte geeignet sein dürfte, kommt nur op. 26 in Frage.

³⁰ Louise Farrenc hat sicherlich auch zu dieser Zeit schon privat unterrichtet, jedoch ist unbekannt, wie alt die SchülerInnen waren und auf welchem Niveau sie spielten. Vielleicht hatten sie größtenteils das Studium am *Conservatoire* noch vor sich oder strebten es gar nicht an. Es bleibt fraglich, ob sie in dieser Lebensphase ein so anspruchsvolles Etüdenwerk für ihren eigenen Unterricht komponiert hat.

³¹ Die Anordnung von zu einer Sammlung gehörenden Kompositionen nach Tonarten ist ein verbreitetes Ordnungsprinzip innerhalb der Instrumental- und Vokalmusik seit dem 16. Jahrhundert, sei es chromatisch ansteigend (Bach, *Wohltemperiertes Klavier*), in Terzen- oder Quartendreihen oder, wohl am häufigsten, dem Quintenzirkel folgend, z. B. in M. Clementis *Préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs pour le pianoforte* (1790), Chopins 24 *Préludes* op. 28 oder in den 24 *Etüden* op. 125 von J. H. Hummel, in den 1830er Jahren bei A. Farrenc erschienen; hier bleiben jedoch die Varianttonarten nebeneinander (C-Dur / c-Moll, G-Dur / g-Moll etc.). Die erste französische Ausgabe von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, 1801 bei Imbault in Paris erschienen, nimmt nur die Fugen auf und ordnet sie ebenfalls nach Tonarten im Quintenzirkel an, allerdings nach Dur- und Moll-Tonarten getrennt; siehe Hans-Joachim Hinrichsen, Zur Wirkungsgeschichte des Wohltemperierten Klaviers, in: *Bach – Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Siegbert Rampe (*Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd. 38), München 2002, S. 27–51, hier S. 30 (für diesen Hinweis danke ich ebenfalls Thomas Synofzik).

chanisches Musikinstrument klingend, das automatenhafte Abspulen von Etüden zu ironisieren scheint, das ruhigere *Andante espressivo* (Nr. 7), das einem Lied ohne Worte gleicht, wie wir es von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn kennen, oder ein *Moderato* (Nr. 26), das eher burleske, verrückte Züge hat.

Schließlich finden sich die etüdentypischen rasenden Tiraden, die sich in einer fast monomanen Besessenheit auf ihr Hauptmotiv konzentrieren (z. B. Nr. 19, *Presto*, oder Nr. 30, *Allegro*). Dieser Typus weist häufig einen Mittelteil auf, der das motivische Material der Eckteile beibehält, es aber charakterlich völlig verändert (z. B. Nr. 22, *Allegro molto*). Durch ihr jeweils individuelles Gesicht sind Farrencs Etüden weit mehr als Übungsstücke mit zum Teil erheblichen technischen Anforderungen; sie schulen ebenso das musikalische Gestaltungsvermögen. Eine eingehende Untersuchung von Louise Farrencs Etüden und deren Einordnung in die Etüdenlandschaft des 19. Jahrhunderts wären lohnend und wünschenswert.

Florence Launay

The Vocal Music of Louise Farrenc

Louise Farrenc is rightly regarded as a composer who dedicated herself almost exclusively to instrumental music. Her output of vocal music is very small, at least what is left at the *département de la Musique* of the *Bibliothèque nationale de France* in Paris. It consists of a dozen pieces without opus numbers, whose dating is in most cases impossible and of which only a few were published: some romances, two short polyphonic pieces, two *scènes* (*Le Suicide* with piano and *Le Prisonnier de guerre* with orchestra, which are in fact the same piece with two different texts) and *Andréa la folle*, for voice and piano or orchestra (see table at end of article, p. 161 f.). We can add to these pieces two works that were performed in concerts between 1838 and 1855 but seem to have been lost: an opera aria and a chorus from a *Didone abbandonata*, apparently based on the famous opera libretto by Metastasio.

Why such a slim output of vocal music? Did Louise Farrenc have no interest in vocal music, in particular in operatic music? Why did she not try to follow in the footsteps of Sophie Gail (1775–1819), the only role model of a successful professional woman composer she could have had at the time? Sophie Gail obtained two successes at the *Théâtre de l'Opéra-Comique*, in 1813 with *Les Deux Jaloux* and in 1818 with *La Sérénade*. These works, whose obvious qualities gained her the esteem of her fellow composers, François-Joseph Fétis in particular, were still played regularly in Paris and the provinces at the time when Louise Farrenc started composing.¹ Did Louise Farrenc dislike vocal music? Did she dislike singers? Or did she have a conscious wish to dedicate herself exclusively to “pure” instrumental music?

An image of Louise Farrenc as a serious composer seeking higher aims than most of her colleagues had already emerged during her lifetime. It was summarized in the obituary written by her nephew and composition pupil, the composer Ernest Reyer:

“Either because she had not been prepared for it by the nature of her genius, or because she did not feel the courage to meet the obstacles scattered on her path, Mme Farrenc never took up the theatrical career. The quick fortunes that are made on the stage through easy successes should have tempted even less this serious artist of good race, nurtured on the healthiest traditions of art. It is to chamber music and to the symphony that she

¹ For more details on these works, see Florence Launay, *Les Compositrices françaises de 1789 à 1914*, Université Rennes 2, 2004, p. 533–548 (forthcoming publication, Paris: Fayard 2006).

early on applied her uncommon faculties, limiting her ambition to receiving the approbation of artists and amateurs of high taste.”²

Nevertheless, two articles at least show us that some of her contemporaries were ready to see her as a serious as well as an operatic composer. Let us first look at Henri Blanchard’s review in the *Revue et Gazette musicale de Paris* of the concert that Louise Farrenc gave at the *Conservatoire* in 1845, on April 27th (it was at this concert that her first symphony received its Parisian premiere). Henri Blanchard comments on the performance of one of Louise Farrenc’s overtures; not taking into account the fact that the overture is actually an *Ouverture de concert*, he treats it as an operatic overture, and qualifies it a “piece of broad style and rich instrumentation, whose melodic patterns recall somewhat the manner of Cimarosa and Mozart in their overtures of *Il Matrimonio segreto* and *Don Giovanni*”.³ The aria of *Didone abbandonata* was also performed in this concert. Henri Blanchard notices its retrospective style and quotes one of his friends who saw in it a clear affinity with the music of Piccinni.⁴ He adds:

“It was indeed justly praising this piece to compare its style with the masterpiece of this composer, the rival of Gluck, and with him one of the creators of dramatic music in France at the end of the 18th century. One can hear however that the progress in modern instrumentation has left its mark in the pretty and mellow effects of clarinet and cellos which colour this piece.”⁵

² Ernest Reyer, *Journal des débats*, 10 octobre 1875, quoted by Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven, 2004, p. 39: “Soit qu’elle n’y fut point préparée par la nature de son génie, soit qu’elle ne se sentît pas le courage d’affronter les obstacles semés sur la route, Mme Farrenc n’aborda jamais la carrière dramatique. Les fortunes rapides qui se font au théâtre par la voie des succès faciles devaient tenter encore moins cette artiste sérieuse et de bonne race, nourrie des plus saines traditions de l’art. C’est à la musique de chambre et à la symphonie que de bonne heure elle appliqua ses rares facultés, bornant son ambition à recueillir les suffrages des artistes et des amateurs de haut goût.”

³ Henri Blanchard, *Revue et gazette musicale de Paris*, 12/18: 4 mai 1845, p. 138: “[...] morceau d’un style large et d’une riche instrumentation, dont les dessins mélodiques rappellent un peu la manière de Cimarosa et Mozart dans leurs ouvertures d’*il Matrimonio segreto* et de *Don Giovanni*.”

⁴ Piccinni himself wrote two operas on the subject, a *Didone abbandonata* on the libretto by Metastasio (1770) and a *Didon* on a French libretto by Marmontel (1783).

⁵ Blanchard, *ibid.*, p. 138–139: “C’était en effet louer dignement ce morceau que de dire qu’il est, dans le style, la couleur du chef-d’œuvre de ce compositeur, le rival de Gluck, et l’un des créateurs avec lui de la musique dramatique en France vers la fin du XVIIIe siècle. On voit toutefois que le progrès de l’instrumentation moderne a passé par là en écoutant les jolis et suaves effets de clarinette et de violoncelles qui colorent ce morceau.”

We may speculate that if Louise Farrenc presented in this concert an aria and a chorus on a popular operatic theme⁶, it was not only to conform to the tradition of the time of mixing vocal and instrumental music in a programme. She also wanted to attract attention to the fact that she was able to write for the stage. Isolated arias, cantatas, *scènes lyriques* and *scènes dramatiques*, often only written with piano accompaniment, were a way for many composers of the 19th century to promote their talent for dramatic composition. Louise Farrenc had not had the possibility, as a young student, to impress the musical world with a cantata in the famous *Prix de Rome* (women had to wait until 1903 to be able to participate in the *Prix de Rome* competition)⁷; moreover, winners of the *Prix de Rome* were expected to show in the following years their talent for the stage, usually with a one-act comic opera for the *Théâtre de l'Opéra-Comique*. However, even if the *Prix de Rome* competition was not open to her, Louise Farrenc was a pupil of Anton Reicha, a composer who taught composition at the *Conservatoire* to the future *Prix de Rome* competitors and who himself wrote for the operatic stage. Aristide Farrenc even published in 1833 the French edition of Reicha's *Art du compositeur dramatique*. We must therefore take seriously into account the fact that Louise Farrenc chose to show her abilities in the operatic field in a concert that attracted considerable attention. Let us also remember that Aristide Farrenc was hoping to include the aria from *Didone abbandonata* in the programmes of works by his wife which he wanted to have performed in Germany in 1856.⁸

Another source, contemporary with Henri Blanchard's review, seems to add strength to the thesis that Louise Farrenc had ambitions in the operatic field. It is the article by Castil-Blaze in *La France musicale* of May 25th 1845. Castil-Blaze notes that Louise Farrenc has showed in her concert at the *Conservatoire* that she could excel in all musical genres, as she presented a symphony, an *O Salutaris* for three voices, an overture, an Italian aria and some piano variations. Moreover, he uses the evidence of Louise Farrenc's high talent to criticize what he sees as the general mediocrity of the famous French composers of the time, the *Académiciens*, members of the *Institut*, who, he says, were not only writing exclusively for the operatic stage but were also producing very poor works. Louise Farrenc, whom he thinks could herself *entrer à l'Institut sans certificat*, is presented as the Jeanne d'Arc who is going to save the honour of French music. He concludes his review with the following remark:

“Mme Jaquet [sic] de la Guerre, Milles Duval, de Beaumesnil, Mme Desvismes, Mlle Louise Bertin have written operas for the *Académie royale*

⁶ The *Dictionnaire des opéras* (Paris, 1905, p. 329–331) lists no less than thirty-seven operas based on the libretto by Metastasio between 1724 and 1823.

⁷ See on this subject the extensive article by Annegret Fauser, *La Guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics*, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, 1, 1998, p. 83–129.

⁸ Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, p. 266, n. 162, and p. 268, n. 192.

de musique, motets for the *concert spirituel*; Mme Louis, wife of the architect, Mlle Louise Bertin and Loïsa Puget had works performed at the *Opéra-Comique*; Mme Farrenc is requesting the same favour, will she obtain it?”⁹

If we believe him, Louise Farrenc must have been at the time seeking to obtain a libretto by a famous author, in order to write either a comic opera for the *Théâtre de l’Opéra-Comique* or an opera for the *Théâtre de l’Opéra*. Or she might even have already found a libretto and was hoping to have it accepted by the administration of these theatres. Anton Reicha explains in his *Art du compositeur dramatique*: “One does not set a libretto to music before it has been first accepted by the theatre management. [...] The composer would have no hope of seeing his opera performed one day in Paris if he wrote the music before the libretto was accepted.”¹⁰

The name of Louise Farrenc does not appear in the index of Mme Brigitte Labat-Poussin’s inventory of the archives of the *Théâtre de l’Opéra*.¹¹ Another possible source of information is presently not available: the exchange of letters between composers and the management of the *Opéra*, kept at the *Bibliothèque de l’Opéra*, which have been sent away for microfilming. Further research might bring up some documents attesting that Louise Farrenc did attempt to write an operatic work for the Parisian theatres. Anyway, there is no reason not to take seriously the allegation of Castil-Blaze. What is clear is that even if Louise Farrenc tried, no operatic work of hers has ever reached any of the stage either the *Opéra* or the *Opéra-Comique*.

A quick chronology of the presence of women composers in these two theatres now seems appropriate. Castil-Blaze had actually done his research properly by quoting the names of Elisabeth Jacquet de la Guerre, Mlle Duval, Mme de Beaumesnil, Mme Devismes and Louise Bertin. Each of these women presented a work on the stage of the *Théâtre de l’Opéra* between 1694 and 1836. The only women, afterwards, who succeeded in having works performed on this stage were Augusta Holmès in 1895, Gabrielle Ferrari in 1909 and Armande de Polignac in 1917. At the *Théâtre de l’Opéra-Comique* we must add to the names given by Castil-Blaze, Loïsa Puget and Louise Bertin, those of Mlle Le Sénéchal de Kercado, Julie Candeille and Sophie Gail: these women had works premiered between 1805 and

⁹ Castil-Blaze, *La France musicale*, n° 21, 25 mai 1845, p. 163: “Mme Jaquet [sic] de la Guerre, Milles Duval, de Beaumesnil, Mme Devismes, Mlle Louise Bertin, ont écrit des opéras pour l’Académie royale de musique, des motets pour le concert spirituel; Mme Louis, femme de l’architecte, Mlle Louise Bertin et Loïsa Puget se sont produites à l’Opéra-Comique; Mme Farrenc sollicite la même faveur, l’obtiendra-t-elle?”

¹⁰ Antoine Reicha, *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale*, Vienna, ca. 1834, p. 285: “On ne met point en musique un poème d’opéra qu’il n’ait été préalablement accepté par l’administration théâtrale. [...] Le Compositeur n’aurait aucun espoir de voir un jour son opéra représenté à Paris, s’il faisait sa musique avant l’acceptation du poème.”

¹¹ Brigitte Labat-Poussin, *Archives du Théâtre National de l’Opéra*, Paris, 1977.

1836.¹² The only women afterwards to be able to reach this stage were Clémence de Grandval in 1868, Elsa Barraine in 1932 and 1951 and Germaine Tailleferre in 1949 and 1951.

It seems that Louise Farrenc might have had operatic ambitions at the worst possible moment in the history of 19th century French opera. Access to the *Théâtre de l'Opéra*, which presented a limited number of new works every year, between two and four, was extremely difficult. It was reserved for the composers who were already members of the *Institut*, the *Académiciens*, or to famous foreign composers like Rossini and Meyerbeer. Louise Bertin succeeded in 1836 in having her opera *La Esmeralda*, on a libretto by Victor Hugo, performed there. She had very strong political connections which were also an important reason for the failure of her work.¹³ The *Théâtre de l'Opéra-Comique* might have been more accessible to Louise Farrenc, but we must remember that the winners of the *Prix de Rome* had precedence over other composers. The only other operatic stage was the *Théâtre-Italien*, which usually welcomed works by Italian composers. Nevertheless, Louise Bertin presented her *Fausto* on this stage in 1831. Louise Farrenc might have also tried to present a work at this theatre. However, having a work accepted by a theatre did not necessarily mean that it would be performed. To quote Anton Reicha again: "The two authors remain often for years without being played, even though libretto and music have been accepted; and there are operas that have been received, libretto and music, but will probably never be performed."¹⁴ In fact, the description that Anton Reicha gives of the mass of difficulties awaiting operatic composers¹⁵ might have discouraged many young musicians, among them Louise Farrenc, to even attempt to write for the stage.

If times were difficult for any composer with operatic ambitions, they were even more difficult for women composers than they had been before: there is a gap of twenty-one years, between 1836 and 1857, when it seems that no new operatic work by a woman was performed on any of the Parisian operatic stages. The creation of a short-lived *Opéra-National* in 1847 and of the *Théâtre-Lyrique* in 1851/1852 were attempts to remedy to the lack of opportunities for young (and older) composers; at the same time, the genre of the operetta invaded a great num-

¹² Contrary to what Castil-Blaze states, Mme Louis (Marie-Emanuelle Bayon), wife of the famous architect Victor Louis, did not have access to the *Opéra-Comique*. Her *Fleur d'épine*, comic opera in two acts, was premiered in 1776 at the *Comédie-Italienne*. See Jacqueline Letzter and Robert Adelson, *Women Writing Opera*, Berkeley and Los Angeles, 2001, p. 23–25.

¹³ On the reception of this opera, see the dissertation by Denise Lynn Boneau, *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830s*, University of Chicago, 1989, p. 588–635.

¹⁴ Reicha, Art, p. 285: "Les deux auteurs restent souvent des années sans pouvoir se faire jouer, lors même que le poëme et la musique sont acceptés; et il y a des opéras reçus, poëme et musique, qui ne seront vraisemblablement jamais représentés."

¹⁵ Reicha, Art, p. 285–291.

ber of smaller Parisian theatres. A few women composers benefited from this situation. The second half of the century also saw an increase of the serious operatic works created in the provinces. Clémence de Grandval, for example, had her opera *Mazeppa* created at the *Grand-Théâtre* in Bordeaux in 1892. These developments unfortunately arrived too late for Louise Farrenc, whose writing of works for important forces decreased from 1852 onwards.

A rediscovery of the aria and the chorus from *Didone abbandonata* would be very precious to help us get an idea of the actual talent of Louise Farrenc in the dramatic field (let us note by the way that she was interested by the same subject which inspired Hector Berlioz for his *Troyens*). Operatic writing, in the shape of themes full of *bel canto* spirit, is in any case found in her instrumental music, for example in the second movement, *Adagio cantabile*, of her *Première symphonie*, op. 32. We are left at least with one testimony of her dramatic talent, her *scène dramatique* with orchestra *Le Prisonnier de guerre*. Its date of writing is unknown and I have not yet found any review signalling a performance; nevertheless, the presence of a neatly written autograph manuscript of the orchestral score and of instrumental parts at the *Bibliothèque Nationale de France* indicates that performances may at least have been planned. A version with piano is also extant, with another text, by Jules Van Gaver, entitled *Le Suicide*.¹⁶

The piece is short, only 117 bars of music; it does not last more than four minutes. The poem is by Napoléon Crevel de Charlemagne, who was known for a great number of texts of romances and for his adaptations into French of Italian operas. Written in verses of 5, 8 and 10 feet, it illustrates a tragic theme in the form of a monologue. A prisoner of war states his desperate situation; he then goes back to his past and evokes the dreams of his youth; he finally determines to die by his own hand instead of suffering the pains of slavery. Louise Farrenc follows this psychological pattern and writes a piece in three parts: first 38 bars in B minor, in the form of an *arioso*, with frequent changes of tempo, then a melodic central passage in B major, an *Andante cantabile*, of about 20 bars, and finally an *Allegro agitato* in B minor. Her psychological transcription of the poem into music is a stunning concentration of dramatic expressiveness, using very simple means. It corresponds strangely to what Anton Reicha describes critically in the sixth book of his *Art du compositeur dramatique* as the *Genre Romantique*:

“The romantic genre is a composition where the author freely follows his sentiment, his taste, his imagination, his inspiration and his whim, without burdening himself with the rest. [...] Nevertheless the romantic genre, in music, can be practised with great success. It is even more advantageous in this purely sentimental art as in the other arts. But in order to succeed in this genre, 1° the composer must possess a perfect feeling for his art; 2°

¹⁶ This version also includes the text of the orchestral version, added by the composer's hand, with a few variants, above the singer's line. The existence of two different texts has still to be explained.

his imagination must be fiery; 3° a sound tact must guide him constantly. Equipped with these necessary qualities, he can boldly follow his élan and the whim of a happy zest.”¹⁷

Indeed, Louise Farrenc does not follow the usual patterns of operatic writing in this piece: there are no recitatives, no ritornellos to introduce the more melodic passages, few repetitions of themes and, in the vocal writing, no ornaments such as scales and arpeggios. Moreover, it is clearly a piece for a dramatic tenor voice, a type of voice which was made famous in France at the time by the tenor Gilbert Duprez, well known for his high chest notes. The range is a typical tenor range, between a low *d* and a high *b*, but the writing calls for a rich lower medium voice. Louise Farrenc demonstrates here that she was aware of the latest developments in vocal writing, towards a broader melodic line requiring larger voices which were not suited to the execution of ornaments and scales but could express tragic situations in a realistic way. She also shows a good sense of prosody in her adaptation of the text to music. The orchestra, consisting only of one flute, two oboes, two horns in D, two bassoons and strings, is used in a dramatic way. As with Berlioz in his *Troyens*, Louise Farrenc shows in this piece a great respect for the classical operatic writing of Gluck. It would be interesting to compare this piece to other *scènes lyriques* or *scènes dramatiques* of the same period in order to establish the specificities of Louise Farrenc’s treatment of the genre. The dramatic expressiveness of this piece for voice and orchestra leaves in any case a bitter aftertaste as it leads us to imagine what she might have produced if she had made more serious attempts in the field of operatic music.

Louise Farrenc left apparently only one sacred piece, an *O Salutaris* for three voices *a cappella*, which was performed in some of her concerts. One of the reasons of this limited production could be the lack of opportunities for women in the field of religious music. French women composers of the 19th century, among them many amateurs, wrote a great number of religious songs, but the number of their religious works with orchestra is notably smaller than the number of their works for the operatic stage. If some women were active as organists, no woman was at the time placed in the position of a *maître de chapelle*. Another reason could be the fact that the 1830s and 1840s represented very dark times for religious music in France. The *Chapelle impériale* had been suppressed in 1830, at the beginning of the reign of Louis-Philippe. The revival of sacred music which took place after 1850 and

¹⁷ Reicha, Art, p. 282–284: “Le Genre Romantique est une composition ou [sic] l’auteur suit librement son sentiment, son goût, son imagination, son inspiration et son caprice, sans s’embarasser [sic] du reste. [...] Cependant le genre romantique, en fait de musique, peut se pratiquer avec beaucoup de succès. Il est même plus avantageux dans cet art purement sentimental que dans les autres arts. Mais pour que l’on réussisse dans ce genre, il faut 1° que le Compositeur ait un sentiment parfait de son art; 2° que son imagination soit ardente; 3° qu’un tact sûr le guide constamment. Muni de ces qualités nécessaires, il peut hardiment suivre son élan et le caprice d’une verve heureuse.”

benefited women composers like Clémence de Grandval and the baronne de Maistre occurred too late for Louise Farrenc.

NB 1: Louise Farrenc, *O père qu'adore mon père*, Ms.-Autograph
Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique,
Ms. 17291 (mit freundlicher Genehmigung)

The remaining output of vocal music by Louise Farrenc consists of a polyphonic piece with piano accompaniment in the style of a hymn, *O père qu'adore mon père*, on stanzas by Alphonse de Lamartine (NB 1),¹⁸ and of pieces for voice and piano in the style of the romance. The quality of her romances is high, if we compare them to other romances of the time, but they stay in the boundaries of a form with a very limited scope. This also applies to her orchestrated romance *Andréa la folle*.¹⁹ A question remains: why did Louise Farrenc not choose to write an important body of *mélodies*? If difficulties in having works performed could have dissuaded her from writing for the stage, this could not have been the case for *mélodies*, as this type of work was totally suited to the concerts where her chamber music was performed.

¹⁸ The title of the poem by Lamartine is *Hymne de l'enfant à son réveil*. Louise Farrenc set to music verses 1, 2, 3, 4, 9 and 10. This poem also inspired Berlioz and Liszt.

¹⁹ This piece is briefly examined by Annegret Fauser in *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*, Laaber, 1994 (*Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 2), p. 28–29.

The *mélodie* was a burgeoning genre at the time when Louise Farrenc was active. Louis Niedermeyer had already impressed the musical world in 1825 with his *Lac* on the poem by Lamartine. *Lieder* by Schubert had been performed by Adolphe Nourrit in 1835 at the *Théâtre-Italien* and at the *Société des Concerts du Conservatoire*. Around 1840, Berlioz was writing his *Nuits d'été* and Gounod his *Venise*. Moreover, Louise Farrenc was befriended with the pianist and composer Thérèse Wartel, whose husband, the tenor François Wartel, also helped to make the *Lieder* of Schubert popular in France.

A panorama of the vocal music by Louise Farrenc presents us with many frustrating aspects. She showed a great talent for vocal music, yet she left nearly nothing in this field. I still hope that further research will reveal more vocal music.²⁰ I also express the wish that the little that exists will be published and performed.

List of vocal works by Louise Farrenc kept at the *département de la Musique* of the *Bibliothèque nationale de France*

Andréa la folle, for voice with piano accompaniment, Ms. 17289.²¹

Id., for voice and orchestra, Ms. 17290.

Je me taisais (Mr. C. F.), romance for voice and piano accompaniment, Ms. 17286; also published by Meissonnier, Vm. 7. 55047 and Vm. 7. 55048.

Le Berger fidèle, romance for voice and guitar accompaniment by Meissonnier Jeune, published by Meissonnier, Vm. 7. 55045, Vm. 7. 55046 and Rés. 1238.

La Madone (Mr. Crevel de Charlemagne), for voice and piano accompaniment, Ms. 17287.

O père qu'adore mon père, for four mixed voices with piano accompaniment, Ms. 17291–17292.

O salutaris, for three voices (soprano, contralto, tenor) a cappella, in two versions (G major and A flat major), Ms. 17283.

²⁰ A mysterious page is found along with the manuscript of the *O salutaris* (Ms. 17283). It shows no music but bears the title, clearly in the hand of Louise Farrenc, *Chansons de la Bohême*.

²¹ An edition of this piece by Aristide Farrenc (Plate number A.F. 420) is indicated by Bea Friedland in her list of works (*Louise Farrenc, 1804–1875, Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor, 1980, p. 221). It is not to be found at present. I thank Christin Heitmann for this information.

Le Prisonnier de guerre (Mr. Crevel de Charlemagne), dramatic scene for tenor and orchestra, Ms. 17284.

Le Suicide (Jules van Gaver) scene and aria for tenor with piano accompaniment, Ms. 17285.

Toi que j'appelle [Mr. Crevel de Charlemagne] for voice and piano accompaniment, Ms. 17288 (the name of the poet is not stated on the manuscript, but the song is another setting of the poem of *La Tourterelle*, Bp. 59 and Vm. 7. 55049).

La Tourterelle (Mr. Crevel de Charlemagne) for voice and piano accompaniment, Bp. 59 (*in Le Ménestrel*, n° 279, 7 avril 1839, [p. 2–3]) and Vm. 7. 55049 (the text offers a second verse missing in *Toi que j'appelle*, Ms. 17288).

A few unfinished romances are found in Ms. 10613.

*La Madone,
Parole de M. de Crevel de Charlemagne,
Musique de M. de L. Farrenc.*

Ande religioso.

Sain-te Ma-do-ne, tri- sor de bon- heur à vous j'a-ban-

don- ne mes vœux et mon cœur à vous j'aban- donne mes vœux et mon

Piu mosso, agitato.

cœur quand je vo- guais

fine

sur l'Océ- an du mon- de à mes de- sirs don- nant un li- bre cours

NB 2: Louise Farrenc, *La Madone*, Ms.-Autograph
Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique,
Ms. 17282 (mit freundlicher Genehmigung)

Katrin Eich

Anmerkungen zur Satztechnik des Klaviertrios op. 34 von Louise Farrenc

Dass Louise Farrenc im Bereich der Kammermusik Klavierkammermusik bevorzugte, ist bei einem Blick auf ihr Gesamtchaffen nicht zu übersehen. Neben einer Reihe verschieden besetzter Werke mit Klavier schrieb sie zwei Trios für Violine, Violoncello und Klavier opp. 33 und 34 sowie das Klarinetten trio op. 44 und das Flötentrio op. 45 (jeweils wahlweise mit Violine als Sopraninstrument).¹ Zumal mit ihren Kompositionen für die Regelbesetzung mit Violine, Violoncello und Klavier konnte Farrenc an eine Reihe von Vorbildern anknüpfen,² wengleich sich die wesentliche Entwicklung des Klaviertrios mit seiner standardisierten Besetzung, die Varianten nicht ausschloss, erst relativ spät vollzogen hatte. Nach den Werken von Mozart und von Haydn ging mehr noch als in anderen Bereichen der entscheidende Impuls für die nachfolgenden Komponistengenerationen von Beethoven aus, insbesondere von den drei ‚großen‘ Klaviertrios D-Dur op. 70 Nr. 1, Es-Dur op. 70 Nr. 2 und B-Dur op. 97.³ Ein besonderes Referenzwerk der deutsch-österreichischen Tradition war zumal in Frankreich auch bald das schubertsche Klaviertrio Es-Dur op. 100, um nur ein signifikantes weiteres Beispiel zu nennen.⁴

Wengleich man den Klaviertriosatz Beethovens nicht auf einen einheitlichen Nenner bringen kann⁵ und sich die kompositorische Rezeption der Wiener Klassi-

¹ Bea Friedland beschreibt das Klaviertrio in der Kammermusik als „the most congenial [...] genre for Mme. Farrenc“. Siehe Bea Friedland, *Louise Farrenc, 1804–1875. Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor (UMI) 1980 (*Studies in Musicology*, No. 32), S. 124.

² Jean Gribenski ermittelte, dass darüber hinaus in Paris gerade in der Zeit um die Jahrhundertwende zahlreiche Drucke von Klaviertrios beziehungsweise begleiteten Klaviersonaten erschienen, die vor allem von Amateuren genutzt wurden. Siehe Jean Gribenski, *Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l’Empire*, in: *Revue de Musicologie* 73/2 (1987), S. 227–248.

³ Wie Beate Angelika Kraus zeigte, wurden in Paris bevorzugt Beethovens Klaviertrios op. 1 Nr. 3, op. 70 Nr. 2 und op. 97 aufgeführt. Siehe Beate Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001 (*Schriften zur Beethoven-Forschung*, Bd. 13), S. 225.

⁴ Joël-Marie Fauquet zufolge spielten Delphin Alard, Pierre Chevillard und César Franck die Pariser Erstaufführung dieses Werkes am 14. Mai 1837. Inwieweit im Übrigen die Klaviertrios von Hummel auf Farrenc gewirkt haben, wäre noch zu untersuchen. Siehe Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986 (*Domaine musicologique*, Bd. 1), S. 87.

⁵ Vgl. hierzu Petra Weber-Bockholdt, *Zum Triosatz in den Liedbearbeitungen op. 108 und WoO 152–158*, in: *Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990*, hrsg. von

ker bei Farrenc keineswegs auf gattungsinterne Strömungen beschränkt,⁶ lässt sich doch sagen, dass sich im Wesentlichen in den Beethoven'schen Klaviertrios die Elemente finden, die für die Komponisten des 19. Jahrhunderts modellhaft wurden, darunter eine weitgehende „Ausgewogenheit“⁷ der Stimmen und vor allem ein Heterogenitätsgedanke in den Bereichen der Stimmführung und Instrumentierung. Zugleich findet sich gerade in den Beethoven'schen Trios ein Reservoir an vorbildhaften satz- bzw. stimmungsführungstechnischen Mitteln, allen voran das obligate *accompagnement* einer Hauptstimme im tendenziell homophonen Satz, aber auch Akkordsatz, durchbrochene Arbeit, die Führung von wechselnden Stimmpaaren oder kontrapunktische Arbeit.

Neben Louise Farrenc setzten sich auch andere französische Komponisten der Zeit tendenziell über Besetzungen mit Klavier, unter anderem über das Klaviertrio, mit der klassischen Kammermusik auseinander. Hierfür dürften verschiedene Gründe maßgeblich gewesen sein, darunter zweifellos die persönlichen Affinitäten von Komponisten, die oftmals – wie auch Louise Farrenc – zugleich aktive Pianisten waren. Konnten einerseits die entsprechenden Werke Beethovens verständlicher scheinen als dessen Streichquartette, war andererseits auch die sich für das Streichquartett zunehmend entwickelnde, nicht zuletzt auf dem besonderen Stellenwert des obligaten vierstimmigen Satzes beruhende gattungsspezifische Überhöhung⁸ für das Klaviertrio nicht gleichermaßen gegeben. Dies erklärt sich vor allem daraus, dass im Klaviertrio, wie Rudolf Bockholdt formulierte, „die klaren Verhältnisse“ fehlen, die „klare Abgrenzung nach außen, wie sie die Soloklaviermusik auf der einen und die Kammermusik für Streicher, insbesondere das Streichquartett auf der anderen Seite kennzeichnet“⁹. Indem bei einem relativ breiten Spektrum an alternativen Instrumentierungen und Klangfarbenschattierungen die Möglichkeiten vom durchschnittlich drei- bis vierstimmigen Satz bis zu Modellen mit einem akkordisch-virtuosen Klavierpart reichen, indem der vierstimmige Streichquartettsatz ebenso

Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt, München 1992 (*Schriften zur Beethoven-Forschung*, Bd. 11), S. 67.

⁶ Dies zeigt sich etwa in der oftmals gattungsübergreifenden Zitiertechnik, die bei Farrenc eines unter anderen Bezugsverfahren darstellt; vgl. hierzu etwa Christin Heitmann, *Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt? Louise Farrencs Auseinandersetzung mit Ludwig van Beethoven*, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München 2001, S. 58–76.

⁷ Basil Smallman, *Klavierkammermusik*, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 5, Laaber 1996, Sp. 333. Doch sowohl bei Beethoven als auch bei späteren Komponisten findet sich stellenweise eine Dominanz des Klaviers, die sich aus der historischen Entwicklung des Klaviertrios erklärt.

⁸ Siehe hierzu Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, Laaber 2001 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 6, Teil 1), bes. S. 324 ff.

⁹ Rudolf Bockholdt, Einleitung, in: *Beethovens Klaviertrios*, S. 11.

evoziert werden kann wie Satzarten der Soloklaviermusik oder Kammeresonaten, nimmt sich das Klaviertrio eher als hybrides Besetzungsmodell aus und lässt sich daher weniger normativ behandeln als das Streichquartett. Insofern ist auch die Zuordnung des Klaviertrios als Gattung im ästhetischen Sinne nicht unproblematisch. Es birgt jedoch neben seinem integrativen Potential auch gewisse Freiheiten für den Satz und gewann nicht zuletzt hierdurch seinen durchaus hohen Stellenwert.¹⁰

Die positive französische Rezeption des Klaviertrios mit gleichberechtigter Stimmführung und die besondere referenzielle Bedeutung Beethovens reflektieren auch ästhetische Schriften, so der Trio-Artikel im 1818 erschienenen zweiten Band der *Encyclopédie méthodique*, in dem Jérôme Joseph de Momigny formuliert:

«Le trio pour le piano est en vogue, avec juste raison; parce que cet instrument, étant un orchestre à lui seul, donne beaucoup de facilité aux trois parties obligées du trio, & un fond d'harmonie difficile à conserver toujours assez plein entre'elles, quand elles jouissent de toute la liberté d'un dialogue qui se croise sans cesse; & surtout alors qu'elles doivent à la fois être accessoires & principales. Les meilleurs ouvrages de M. Van-Beethoven sont peut-être ses trios pour le piano & deux autres instrumens. Ces derniers sont, presque toujours, le violon & le violoncelle, comme les plus faciles à réunir & les plus propres à remplir convenablement cet objet.»¹¹

Dass Momigny für diese Besetzung, die für ihn idealerweise Violine, Violoncello und Klavier vereint, noch vor Mozart, Haydn und zusätzlich Hummel die Werke Beethovens anführt und diese darüber hinaus für die vielleicht besten Werke Beethovens – soweit er sie kennen konnte – überhaupt erklärt, ist im Zusammenhang der Gattungen durchaus bemerkenswert.

Wenn im Rahmen der französischen Auseinandersetzung mit der klassischen Kammermusik das Klaviertrio an Stellenwert gewinnt, dürfte eine Untersuchung der entsprechenden Trios von Louise Farrenc durchaus ergiebig sein. Im Blickpunkt soll im Folgenden Farrencs dreisätziges Klaviertrio Nr. 2 d-Moll op. 34 stehen. Denn es weist nicht nur die Regelbesetzung mit Violine, Violoncello und Klavier auf, sondern rückt im Gegensatz zum wenig früher entstandenen ebenso besetzten Klaviertrio op. 33, für das eher das Verhältnis von Material und Form prägend ist,¹²

¹⁰ Siehe auch Smallman, *Klavierkammermusik*, Sp. 332: „Das Klaviertrio in seiner Regelbesetzung mit Klavier, Violine und Violoncello hat – nach dem Streichquartett – den ausgeprägtesten Gattungscharakter innerhalb der klassischen Kammermusik ausgebildet.“

¹¹ Jérôme Joseph de Momigny, Trio, in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, Bd. 2, hrsg. von Nicolas Etienne Framery, Pierre Louis Ginguené und Jérôme Joseph de Momigny, Paris 1818, S. 542.

¹² Siehe hierzu Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 148 ff., 172 ff. – Die genaue Entste-

satztechnische Aspekte, und hier im Besonderen eine Verschränkung von homophonen und polyphonen Techniken, in den Vordergrund.¹³ Da der Klaviertriosatz mit seinem Kontrast zwischen dem Harmonieinstrument Klavier und den beiden Melodieinstrumenten dem polyphonen Satz weniger entgegenkommt als etwa der klanglich homogenere, idealerweise vierstimmige Streichquartettsatz, ist seine Integration in das Klaviertrio entsprechend schwieriger zu bewerkstelligen. Insofern greift Farrenc eine der zentralen Problemstellungen der Klavierkammermusik, insbesondere des Klaviertrios, auf, die bereits die Trios von Beethoven partiell geprägt hat.

Der Kopfsatz ist zunächst von nur leichten Ansätzen zu einer Polyphonisierung durchzogen. Die langsame Einleitung in D-Dur (T. 1–40) breitet ein Spektrum diverser Satzmodelle aus, die im Satzverlauf auf verschiedene Weise genutzt werden. Es reicht vom Orgelpunkt zu Beginn über einen Akkordsatz mit Synkopen, einen Abschnitt im obligaten *accompagnement* und Scheinimitationen, die auf einer Quintschrittsequenz beruhen, bis zu einem abschließenden Unisono. Das durch Wiederholungsmuster geprägte erste Thema beginnt in T. 41 mit einer von den Streichern im Oktavunisono vorgetragenen Hauptstimme in d-Moll, die durch oktaviierte Klavierarpeggien begleitet wird. Nach den ersten vier Takten führt Farrenc sogleich eine Oktavimitation zwischen den Streicherstimmen ein (T. 45–48), die in einer zweiten Präsentation des Themas unter Beteiligung des oberen Klaviersystems zur Imitation im Halbtaktabstand ausgeweitet wird (T. 58–61). Polyphones wird jedoch auch im weiteren Satzverlauf nur verhalten eingesetzt; so sind imitatorische Anklänge vornehmlich an ‚Nebenschauplätzen‘ beziehungsweise in Begleitstrukturen zu finden.

Dies ändert sich im mittleren Satz des Werkes, dem die Satzüberschrift *Tema con variazioni* vorangestellt ist. Für die in op. 34 vorhandene Verschränkung von homophonen und polyphonen Techniken kann dieser Variationssatz als Schlüssel-

ungszeit für opp. 33 und 34 ist nicht dokumentiert. Aufgrund einiger Indizien grenzt Freia Hoffmann die Entstehung von op. 33 auf die Zeit zwischen Juli 1841 und Sommer 1844, von op. 34 auf die zweite Hälfte des Jahres 1844 ein; siehe Freia Hoffmann, Vorwort, in: *Louise Farrenc. Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*, Bd. II/4: *Klaviertrios opp. 33 und 34*, hrsg. von Freia Hoffmann, Wilhelmshaven 2001, S. IX.

¹³ Auch hat die stete Differenzierung der Besetzung hohe Priorität, vgl. Catherine Legras, *Louise Farrenc, compositrice du XIXe siècle. Musique au féminin*, Paris 2003, S. 131. – Wohl am deutlichsten belegen die *Fugen* aus op. 22 und 26 Farrencs bereits frühes Interesse für das Kontrapunktische, das auch Robert Schumann in seiner Rezension des *Air russe varié* für Klavier op. 17 besonders hervorhob; siehe Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), Leipzig 1985, Bd. 2, S. 53 f.

satz gelten. Wie im Kopfsatz wird dem *Tema* eine Einleitung (T. 1–6a)¹⁴ vorangestellt, die in ihrer Kürze jedoch eher als ‚Eröffnung‘ konzipiert ist. Mit ihrem rhythmisch gestrafften, akkordisch dominierten Beginn knüpft sie an ein Modell des Kopfsatzes (T. 128 ff. und passim) an; zugleich antizipiert sie neben harmonischen Schwerpunkten Zentraltöne des folgenden Themas und leistet einen Kadenz-Vorspann, der zur Befestigung der Tonart F-Dur am Themenbeginn führt.

Die Themenpräsentation selbst (T. 6b–38a) erfolgt in periodischen Gruppierungen, wobei sich vier verschiedene Modelle, davon drei eng miteinander verwandte, und deren variierte Wiederholungen unterscheiden lassen:

8 Takte Soloklavier		8 Takte ,Tutti‘		8 Takte Soloklavier		8 Takte ,Tutti‘	
T. 6b– 10a	T. 10b– 14a	T. 14b– 18a	T. 18b– 22a	T. 22b– 26a	T. 26b– 30a	T. 30b– 34a	T. 34b– 38a
a₁	a₂	a₁’	a₂’	b	a₃	b’	a₃’

Die Einführung des *Andante semplice* zu spielenden, fließend kantablen Variations-themas,¹⁵ das zwischen Choral- und Liedhaftigkeit schwankt, erfolgt rein über das Klavier, das zunächst ein achttaktiges periodisches Modell mit Vorder- und Nachsatz, a₁ beziehungsweise a₂, vorführt (T. 6b–14a, siehe NB 1, S. 170). Indem das Modell bei abtaktiger Anlage auftaktig beginnt und somit die Melodieschwerpunkte stets quer gegen die Taktschwerpunkte stehen, weist es eine rhythmisch-metrische Dauerverschiebung auf, die erst am Schluss des Satzes aufgehoben wird. Auffällig ist aber vor allem die gewissermaßen hybride Behandlung des Satzes: Zum einen handelt sich um einen weitgehend Note gegen Note geführten, meist dreistimmigen Satz, dessen äußere Stimmen diastematisch besonders ausgeprägt sind und somit eine Art kontrapunktischen Rahmensatz bilden,¹⁶ zum anderen steht das Modell fest auf einer harmonischen Basis, die nicht nur an der akkordischen Verbrämung am Ende von a₁ erkennbar wird. Zugleich weist die Oberstimme eine motivische Typik

¹⁴ Die Taktzählung, bei der ‚a‘ jeweils den vorderen, ‚b‘ jeweils den hinteren Halbtakt bezeichnet, ist übernommen aus: *Louise Farrenc. Kritische Ausgabe* [...], Bd. II/4: *Klaviertrios opp. 33 und 34*.

¹⁵ Ob Farrenc möglicherweise den Beginn des Themas dem deutschen Kirchenlied „Liebe, die du mich zum Bilde“ bzw. dem Pfingstlied „Komm, o komm, du Geist des Lebens“ entlehnt hat, oder ob es sich dabei um eine zufällige Ähnlichkeit handelt, ist fraglich (für diesbezügliche Hinweise und Diskussion danke ich Michael Struck). Doch bezieht sich Farrenc mit dem *Tema* deutlich auf die Praxis des Kantionalsatzes.

¹⁶ Die Idee eines Rahmen-Themas bzw. Doppelthemas griff Farrenc mit Abwandlungen und in entsprechend anderem Kontext wenig später in den Außensätzen ihrer Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 35 wieder auf. Siehe hierzu Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 129 ff., 232 ff.

auf, die sie ohne weiteres auch als Solokantilene mit imaginärer Akkordbegleitung denkbar macht.¹⁷

6b Andante semplice (♩ = 52)

13

NB 1: T. 6b–17

In der spezifischen Diastematik und der satztechnischen Ausprägung dieses Ausgangsmodells ist also eine Ambivalenz des Satzes angelegt, die gleich in den Folgetakten, einer variierten Wiederholung des ersten Achttakters, untermauert wird (T. 14b–22a). Insbesondere tritt hier einerseits der in den Streichern liegende Rahmensatz hervor, andererseits unterläuft das Klavier die angedeutete Kontrapunktik, indem der Klavierbass lediglich das Cello verdoppelt und das obere Klaviersystem die leicht modifizierte dritte Stimme in ein Achtel-*accompagnement* einbettet, das gleichsam den homophonen obligaten Begleitsatz vertritt.

Diese Ambivalenz setzt sich in den folgenden Takten in einer weiteren achttaktigen Periode fort, die – wiederum nur vom Klavier vorgetragen – zunächst ein Modell b, dann eine Variante des Ausgangsmodells, a₃, vorstellt, wobei a₃ das Ausgangsmodell insofern variiert, als es auf die Stärkung der abschließenden Tonika-Position

¹⁷ Insofern verwundert es nicht, wenn Bea Friedland für die Bestimmung des Variations-themas lediglich die Oberstimme heranzieht und diese als „anthem-like tune“, als quasi einschichtiges Modell darstellt (Friedland, Louise Farrenc, S. 141, 138).

hinausläuft (T. 22b–30a, siehe NB 2). Das viertaktige Modell b verläuft zunächst in schlichten Terzgängen, die auf das dominantische C-Dur bezogen sind, und vor der abschließenden Kadenzierung in Sextakkordparallelen. Ein polyphones Moment kommt hier im Wesentlichen – gleichsam durch die Hintertür – nur über die auf den Kopfsatz verweisende, knappe ‚Imitation‘ im Oktavabstand am Beginn des Modells hinein.

The image displays a musical score for measures 22b to 34a. It consists of three systems of staves. The top system shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The middle system continues the violin and piano parts, with a measure number '29' in a box at the beginning. The bottom system shows further development of the piano accompaniment. Dynamics such as 'cresc.' and 'dolce' are indicated throughout the score.

NB 2: T. 22b–34a

Analog der ersten achttaktigen Periode wird auch dieser Achtakter unter Einbeziehung der Streicher und eines Achtel-*accompagnements* wiederholt. Aufgrund der diatonisch geprägten Harmonik und des Terzen-Sexten-Kontextes ist zumal im Abschnitt b sowohl das lineare Moment wie auch die modellhafte Achtelbegleitung fraglos leicht zu erreichen. Doch ergibt sich hier eine weitere Facette im Variieren und Durchmischen der Stimmführung des Themas. Obwohl Farrenc die im Thema ansetzende kontrapunktische Schreibweise weder sehr elaboriert noch sehr streng handhabt, erweist zumal sie sich als prägend, indem sie gleich zu Beginn des Satzes und nicht erst als verarbeitendes Mittel im Satzverlauf erscheint.¹⁸

Im Folgenden ist zu zeigen, dass die Verflechtung der polyphonen und homophonen Ebene in der Themenpräsentation einen wesentlichen Ausgangspunkt für Farrencs Variationsverfahren darstellt. Die erste Variation übernimmt zunächst mit

¹⁸ Hierin liegt eine Ähnlichkeit zu Beethovens Klaviertrio B-Dur op. 97, in dessen Scherzo-Thema ein zweistimmiger Ausgangssatz, die Verflechtung von Poly- und Homophonie, ebenso angeschlossene Terz- und Sextparallelen und das Übergehen in einen Satz mit obligater Achtelbegleitung vorkommen.

leichten internen Abweichungen die periodische Struktur des Themas in der Abfolge a_1 (T. 38b–42a), a_2 (T. 42b–46a), b (T. 46b–50a) und a_3 (T. 50b–54a). Während die Mittelstimme eher marginalisiert wird, ist der Rahmensatz aus der Themenpräsentation mit leichten Divergenzen erhalten. In der Präsentation von a_1 etwa liegt die Oberstimme relativ stabil in der Violine, die Unterstimme ist hingegen zunächst in einen Sechzehntelaufschwung integriert (T. 38b, *f* und *a* auf den Hauptzählzeiten), geht auf das untere Klaviersystem und dann auf das Violoncello über.

Dass die lineare Grundierung des Rahmensatzes gemäß den Wiederholungstakten in der Themenpräsentation gleichsam ‚entkräftet‘ wird, liegt vor allem an zwei Punkten. Zum einen wird die ursprüngliche Oberstimme in der Violine zumeist zu Akkorden bzw. Zweiklängen ausgeweitet, die sich aus dem Harmoniegefüge herleiten. Zum anderen kommt eine charakteristische akkordbrechende Sechzehntelfigur hinzu, aus der eine figurative Begleitung des Klaviers erwächst, die wiederum Haupttöne der Oberstimme integriert. Der Sechzehntelaufschwung selbst wandert dabei zunächst mit Abwandlungen durch Violoncello, oberes Klaviersystem und Violine und ändert auf kurzem Raum seine Funktion, indem er nach der Integration der Unterstimme in T. 38b im darauf folgenden Takt durch die Einbindung in die Oberstimme kurzfristig thematischen Status gewinnt, um dann zur Begleitung zu mutieren (oberes/unteres Klaviersystem, siehe NB 3).

NB 3: T. 38b–40

Dies gilt mit Abwandlungen auch für die Präsentation von a_2 und a_3 , wobei die Sechzehntelläufe ihrerseits auf den Abschnitt b übergehen und dort wiederum imitiert werden. Das Modell b wird jedoch nicht nur quasi akzeleriert, sondern es fallen aufgrund von Stimmtausch nun die ursprünglichen Sextakkordverschiebungen weg.

Die zweite Variation, die ebenfalls die periodische Abfolge des Themas übernimmt, wird ausschließlich von den Streichern vorgetragen. Die Violine erhält in den Abschnitten a_1 und a_2 (T. 54b–62a, siehe NB 4, S. 173) in Doppelgriffen die Oberstimme und darunter als variatives Moment eine Zusatzstimme, die aus der Unter- und der Mittelstimme des Themenabschnitts a_1 montiert ist. Das Violoncello

hingegen fungiert als Harmoniestimme, vertritt also den – hier triolisch aufgefächerten – Akkordsatz.

Var. II ($\text{♩} = 54$)

NB 4: T. 54b–58a

Ähnlich verhält es sich im Themenabschnitt b in den Takten 63b–66a, in dem durch Stimmtausch nun die Violine die Triolen erhält. Der zusätzliche Kontrast durch die Instrumentierung, den die zweite Variation mit dem kompletten Verzicht auf das Klavier ausbildet, lässt im Übrigen die Assoziation zu Beethovens Klaviertrio-Variationen op. 121a zu, deren einzelne Variationen – im Rahmen des musikalischen Humors, der an vielen Stellen durchscheint – große Differenzen zumal in der Verteilung der Instrumente aufweisen.

In der dritten Variation wird der Rahmensatz der Abschnitte a, besonders dessen Oberstimme, erstmals figurativ deutlich ausgesponnen, insbesondere im Abschnitt a₁, der wie im Thema nur vom Klavier vorgetragen wird (T. 70b–74a), wobei die Mittelstimme nur noch punktuell in die Begleitung verwoben ist. Die Sechzehntelfigurierung der Oberstimme wandert im Themenabschnitt a₂ (T. 74b–78a) in die Violine, während das Klavier eine Akkordbegleitung mit Nachschlägen leistet (siehe NB 5, S. 174).

In den akkordisch geprägten Satz ist jedoch sowohl die Unter- als auch die Mittelstimme integriert. Das lineare Moment ist dabei zwar zurückgedrängt, aber unterschwellig noch vorhanden. Nach den Halbtaktimitationen ab T. 78b ff., die auf das Modell b zurückweisen, folgt regulär der Abschnitt a₃ (T. 82b–86a), der das Prinzip der Variation – die Bildung eines Satzes, bei dem die ursprünglich kontrapunktischen Stimmen durch Figuration und Akkordbildung mutiert sind – durch seine Stimmverdoppelungen nur mehr leicht abwandelt.

70b Var. III Più moderato e grazioso (♩ = 80)

73

76

dolce

cresc.

p

cresc.

dim.

cresc.

dim.

NB 5: T. 70b–78

Die zunehmende Hervorhebung einer kantablen Melodielinie verstärkt sich in der vierten Variation, deren Variant-Haupttonart f-Moll als Minore-Version aus dem stetigen F-Dur ausschert. Ihr Beginn mit dem modifizierten Abschnitt a₁ (T. 86b–90a, siehe NB 6, S. 175) exponiert eine homophon geprägte, *dolce cantabile* zu spielende Violoncello-Kantilene mit Begleitung der vorhaltsbetonten Violineinwürfe und des akkordrepetierenden Klaviers. Obwohl im unteren Klaviersystem in Oktaven noch die Unterstimme vorliegt und im oberen Klaviersystem die Mit-

telstimme in Akkorden verdeckt ist, drängt die Satzstruktur mit der Betonung der Oberstimme die ursprüngliche lineare Komponente des Stimmverbands noch weiter zurück. Besonders im Abschnitt b ist dabei die Akkordkomponente in den Vordergrund gerückt, zumal wenn das Klavier und die Streicher schließlich weitgehend homogen zusammengeführt werden (T. 94b–98a).

86b Var. IV (♩ = 76)

pp

dolce cantabile

p

NB 6: T. 86b–88

Dieser Ablösungsprozess setzt sich in der fünften Variation fort. Die Sechzehntel-Kaskaden des Klaviers, in die teilweise noch Reste der Mittelstimme integriert sind, gewinnen eine deutliche Selbstständigkeit gegenüber den Streichern, die in den Abschnitten a den ursprünglichen Rahmensatz abwandeln (T. 102b–110a; 114b–118a). In dem codaartigen, zugleich die metrische Verschiebung aufhebenden Schluss (T. 119 ff.) mit seinen Ansätzen zu durchbrochener Arbeit ist nicht nur das angedeutete polyphone Moment vollends aufgehoben, sondern zunehmend auch das *Tema* selbst, das – unter Verweis auf die Satzeröffnung – in punktierte Restpartikel und Achtelfiguren ausläuft (siehe NB 7, S. 176).

Auf das wiederum primär homophone Schlussrondo strahlt vor allem das varierende Moment des Mittelsatzes aus. Zu Beginn führt Farrenc einen Refrain ein, der eine energisch synkopierte melodische Linie mit Akkordbrechungen in Sechzehnteln kombiniert und damit einen typischen Satz mit Hauptstimme und Begleitung ausbildet, dessen Instrumentierung im Satzverlauf verschiedentlich variiert wird. Das homophone hierarchische Satzmodell, bei dem die Streicherstimmen teils allein, teils zusammen als Haupt- oder Begleitstimme wirken, bleibt jedoch prägend, während sich polyphone ‚Überbleibsel‘ nur an wenigen Stellen finden. Insbesondere setzt im Couplet der Takte 249 ff. eine akkordisch fundierte Quintschrittsequenz ein, die einerseits auf die Harmonik der Takte 18 ff. des Kopfsatzes zurückgeht, andererseits zugleich einen synkopischen Scheinkontrapunkt suggeriert, der am Rahmensatzmodell des zweiten Satzes orientiert ist. Auch spielt im Refrain der T. 280 ff. (mit Auftakt) ein kurzer Oktavkanon auf entsprechende Bildungen im ersten und zweiten Satz an. Diese Reminiszenzen haben jedoch vor allem eine satzübergreifende Funktion, während die Überblendung der Satztechniken bereits im

zweiten Satz ausgetragen wurde und entsprechend keine weiteren Konsequenzen mehr für den Schlusssatz nach sich zieht.

NB 7: T. 124–132

Mit der Integration der – im weitesten Sinne – polyphonen Schreibweise in den Klaviertriosatz stand Farrenc in ihrem Umfeld keineswegs allein, denn auch andere in Frankreich wirkende Komponisten wie etwa César Franck oder Charles Valentin Alkan griffen diese Problematik auf.¹⁹ Farrenc setzte dabei allerdings weniger auf Vordergründigkeit, wie sie durch die Werkeröffnung mit komplexen polyphonen Mustern, aus dem Satzverlauf motivierte Fugatopassagen oder phrasierte Fugen im Sinne Reichas (als Synthese zwischen Fugentechniken und dem Sonatensatz mit seinen periodischen Themen und spezifischen formalen Anlagen)²⁰ zu erreichen

¹⁹ Siehe den Kopfsatz des 1841 veröffentlichten Klaviertrios g-Moll op. 30 von Alkan und die im Frühjahr 1843 gedruckten Klaviertrios op. 1 Nr. 1 (u. a. mit einem fugato-durchsetzten Kopfsatz) und op. 1 Nr. 3 (mit einer Finalfuge) von César Franck. Man kann davon ausgehen, dass Farrenc gerade die franckschen Werke kannte, da sie sich für deren Subskription eingetragen hat; die entsprechende Subskriptionsliste befindet sich heute in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale de France, Paris, unter der Signatur Ms. 8603, abgedruckt in: Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris 1999, S. 938 ff.

²⁰ Siehe hierzu vor allem Stefan Kunze, Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge“. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert, in: *AfMw* 25 (1968), S. 289–307.

wäre, sondern auf die Durchdringung von hierarchischem Begleitsatz und poly- oder quasipolyphonen Strukturen im Einzelsatz, die in diesem Fall zugleich einen der zentralen Ausgangspunkte für einen Variationssatz darstellt.

Die Variationen in op. 34 dienen dabei weder dazu, die am Beginn exponierten kontrapunktischen Ansätze weiterzuentwickeln bzw. auszuschöpfen, noch lassen sie einen komplizierten Prozess der zunehmenden Wegentwicklung vom Thema oder dessen Zerlegung erkennen. Die Grundstruktur des symmetrischen, schlicht gebauten Themas mit seinen periodischen Blöcken und den Wiederholungen bleibt trotz der Modifikationen in aller Regel erhalten, die Schreibweise ist transparent, der Satz verhältnismäßig knapp. Es lässt sich jedoch zeigen, dass es vielmehr um eine Problematisierung der Satzstruktur selbst geht, die – beginnend mit der ambigen Anlage des Themas – in den Variationen ausgetragen wird. Indem ein kantables, choralartiges Thema im Rahmen einer kontrapunktischen Anlage erscheint, die in ihrer Schreibweise wiederum ‚homophonisiert‘ wird, treffen zugleich eine retrospektive und eine mehr zeitgemäße Schicht aufeinander, wobei die unter-schwellige retrospektive Schicht allmählich verdrängt wird. Bietet der Satz keine beträchtliche Bandbreite an Variationsverfahren, so weist er doch eine satztechnische Mehrdimensionalität auf. Insofern scheint es nicht abwegig, dieses Klaviertrio und insbesondere seinen Variationssatz als eine – über den Klassik-Bezug hinausführende – Auseinandersetzung mit historischen Satzmodellen und dabei als Versuch einer kompositorischen Standortbestimmung aufzufassen.

Der Kopfsatz der Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36: Eine Arbeitssitzung zur Analyse

Musik in erster Linie als Musik auffassen – nichts ist unter MusikwissenschaftlerInnen selbstverständlicher als diese Maxime. Viele VertreterInnen dieser Profession müssten eher daran erinnert werden, dass Musik nicht *nur* Musik ist, sondern auch soziales und kulturelles Medium, das allein mit strukturanalytischen Methoden nicht umfassend verstanden werden kann. Ein anderes Bild vermittelt indessen die Literatur über Komponistinnen: Nur ein kleiner Teil widmet sich intensiv einzelnen Werken, analysiert sie und bezieht sie auf spezifisch kompositionsgeschichtliche Fragestellungen. Vielmehr ist es zumeist die Gender-Perspektive, die die Bezugspunkte für die Kontextualisierung liefert. Dabei ist dies eigentlich bei der Beschäftigung mit Louise Farrenc, Fanny Hensel oder Lili Boulanger nicht zwingender als beim Umgang mit Werken von – z. B. – Hector Berlioz oder Arnold Schönberg, deren Komponieren doch zweifellos davon geprägt war, dass sie als Männer in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft lebten. Sicherlich wäre es spannend, die Werke der Genannten etwa als Auseinandersetzung mit der männlichen Gender-Rolle des Komponisten zu betrachten. Aber wer möchte bezweifeln, dass es legitim ist, Berlioz in den Kontext der Symphonik nach Beethoven oder Schönberg in den der Auflösung der Tonalität zu stellen und dabei die Tatsache, dass es sich bei den Komponisten um Männer handelt, außer Acht zu lassen?

Ebenso legitim, wenn auch nichts weniger als selbstverständlich ist es, bei Komponistinnen von der Genderfrage abzusehen und etwa die Symphonien von Farrenc als Beispiele für die französische Symphonik der Jahrhundertmitte zu behandeln oder die Problematik eines musikalischen Impressionismus an den Werken Boulangers zu erörtern. Eine breitere Einbeziehung von Komponistinnen in den musikwissenschaftlichen Kanonisierungsprozess setzt allerdings eine analytische Erschließung der Werke voraus. In diesem Aufgabenbereich zu intensiveren Studien anzuregen, war eines der Anliegen des hier dokumentierten Symposions. Vier ExpertInnen für musikalische Analyse wurde – aufgrund seiner besonderen Formgestaltung, die es nahe legt, dem Werk einen besonderen Platz in der Gattungsgeschichte zuzuweisen – der Kopfsatz der 3. Symphonie als Untersuchungsgegenstand vorgeschlagen. Dabei wurde eine besondere Arbeitsform gewählt, die gerade für Analyse-Fragestellungen außerordentlich zweckmäßig ist: das Rundgespräch, bei dem die TeilnehmerInnen – mit den Noten vor der Nase – ein und dasselbe Werk diskutieren. An vier Kurzreferate¹ schloss sich eine lebhafte Diskussion an, in der die Impulse der ReferentInnen weiter geführt und zusätzliche Beobachtungen zur Musik artikuliert wurden. Den gesamten Diskussionsverlauf zu protokollieren, erschien den Herausgeberinnen allzu aufwändig; um zu verhindern, dass die Anre-

¹ Das im Symposion vorgetragene Impulsreferat von Grigorij Pantijelew kann in diesem Band nicht publiziert werden.

gungen völlig verloren gehen, seien die wichtigsten Überlegungen im Folgenden zusammengefasst.

Begrifflichkeit: „Reprise“?

Die Frage, ob es sinnvoll ist, für die Analyse von Farrencs Werk die Begriffe aus der tradierten Sonatentheorie anzuwenden, wurde in der Diskussion insbesondere im Hinblick auf den Begriff der ‚Reprise‘ erörtert. Gewarnt wurde vor dem Effekt, mit der Begrifflichkeit zu unterstellen, die Symphonie sei eine Auseinandersetzung mit der ‚schulmäßigen‘ Sonatenform und damit zu suggerieren, das Beethoven’sche Modell der als Hauptereignis des Satzes inszenierten Reprise läge dem analysierten Satz in irgendeiner Weise zugrunde – und sei es *per negationem*. Löst man sich von diesen Termini – und den ihnen zugrunde liegenden Theorien –, wird vielleicht eher ein vorurteilsfreier Blick möglich auf das, was sich musikalisch tatsächlich ereignet. Farrenc komponiert hier keinen deutlichen Punkt des Umbruchs, keinen klar lokalisierbaren ‚Reprise‘-Einsatz, keine Entladung einer vorausgegangenen Steigerung, keine – unter den Voraussetzungen des ‚Durchführungs‘-Prozesses – neue Inszenierung des ‚Hauptthemas‘, sondern – wie Signe Rotter-Bromann in ihrem Beitrag herausarbeitet – einen im Hinblick auf den Satzprozess ambivalenten Übergangsbereich.

Dem lässt sich entgegen halten, dass mit der Übernahme der tradierten Begrifflichkeit der Bezug zur ‚Problemgeschichte des (Symphonie-)Komponierens‘ hergestellt und die musikgeschichtliche Bedeutung von Farrencs Musik um so deutlicher erkennbar wird. Der erste Satz der 3. Symphonie gehört in die Reihe derjenigen Werke, die neue Lösungen für die Formulierung des Symphoniekopfsatzes suchen, und bedeutet eine „einsame Innovation in der Geschichte der Symphoniekomposition“ (Peter Schleuning). Ob diese auch durch die Beschäftigung der Komponistin mit Suitensätzen des 17. Jahrhunderts und ihren typischen *petites reprises* mit angeregt wurde, ist eine Frage, der noch ausführlicher nachzugehen wäre.

Bläserkammermusik als ‚Thema‘

Als besonderes Merkmal des Kopfsatzes wurde in den Referaten der klangliche Aspekt und speziell die Bedeutung des Bläasersatzes herausgearbeitet. Farrenc dürfte von einer spezifisch französischen und durch ihren Lehrer Reicha verstärkten Vorliebe für Bläsermusik geprägt sein; der Bläasersatz zu Beginn der Symphonie mag sogar, wie eine Diskussionsteilnehmerin vorschlug, als „Visitenkarte der Französin“ gelten. Dabei liegt die Besonderheit der Klang-Gestaltung nicht in der bloßen Gegenüberstellung von Blas- und Streichinstrumenten, sondern darin, dass der *kammermusikalisch* aufgefasste Bläasersatz und das Orchestertutti einander gegenüber stehen. Es ist ein kammermusikalischer Satz, der immer wieder, sukzessiv oder

simultan, mit dem Orchestertutti kontrastiert wird. Zugespitzt lässt sich formulieren: Die Bläserkammermusik wird zum Gegenstand kompositorischer Reflexion. So wie sich die klassische Sonatenform als harmonischer Prozess verstehen lässt, der durch die Themen Kontur bekommt, so lässt sich von Farrencs 3. Symphonie sagen: Zur Konturierung des harmonischen Prozesses dient die Gegenüberstellung von Bläserkammermusik und Orchestertutti. Der Arbeit mit diesen beiden Klangbereichen kommt somit eine Funktion zu, die in der Sonatenform üblicherweise den Themen zugewiesen ist.

Motivstruktur

Anschließend an Christin Heitmanns Analyse der Motivstruktur, die sich weitgehend auf die eröffnende Oboenfigur zurückführen lässt, wurde die grundsätzliche Frage gestellt, mit welcher Absicht eine solche motivische Einheitlichkeit eigentlich komponiert werde. Soll sich die Motivstruktur dem Hörer überhaupt als Einheits-eindruck mitteilen? Oder dient sie nur als eine Art Hilfsmittel für die Erfindung von Themen, gewissermaßen als Ersatz für die in früheren Epochen als Bestandteil der Kompositionslehren vermittelte *inventio*? Ist sie vielleicht bloß ein Symptom eines mentalitätsgeschichtlichen Phänomens: der Erhebung des Prinzips Einheitlichkeit zum universalen – ästhetischen wie politischen – Ideal? Und muss sie überhaupt immer als zentrales Merkmal der kompositorischen Struktur gelten, oder ist es nur so befriedigend für MusikwissenschaftlerInnen, die motivischen Zusammenhänge herauszubekommen?

Die Frage nach der Qualität

Die Bereitschaft, die kompositorische Qualität grundsätzlich in Frage zu stellen, ist erstaunlicherweise bei Werken von Komponistinnen stärker ausgeprägt als bei denen männlicher Komponisten – dies zeigte sich auch in der Diskussion um Farrencs 3. Symphonie. Welche Argumente man denn nun durch die Analyse des Werks gewonnen habe, um festzustellen, Farrencs Musik sei gute Musik, fragte eine Teilnehmerin zum Abschluss der Diskussion. Die Antwort, die ihr von Signe Rotter-Bromann gegeben wurde, sei hier abschließend zitiert, da sie sich geradezu als Stammbucheintrag eignet: „Wir sind nicht dazu da, um über die Qualität der Werke zu urteilen. Wir sind dazu da, sie als Werke ernst zu nehmen und sinnvolle Fragen an sie zu stellen.“

Rebecca Grotjahn

Christin Heitmann

Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36, 1. Satz – Die Eröffnung einer ‚großen Symphonie‘?

Anders als die beiden ersten Symphonien von Louise Farrenc hat ihre dritte und letzte Symphonie keine langsame Einleitung im Sinne eines eigenen Formteils.¹ Dennoch beginnt die Symphonie nicht unmittelbar, sondern in drei Ansätzen, gewissermaßen mit einem Eröffnungsprozess: Ein kurzes Adagio, das seinerseits ebenfalls aus drei Ansätzen besteht, geht einem längeren Übergang voran (T. 7 ff.), der zur ersten *idée mère* und damit zum ‚eigentlichen‘ Beginn der Symphonie führt (T. 25 ff.).²

NB 1: T. 1–6

Die ersten sechs Takte (NB 1) beinhalten zunächst das schiere Eintreten in die Ebene des Klangs, der Musik. Das eröffnende Oboensolo steht nicht nur völlig einsam

¹ Eine ausführliche Analyse der Kopfsätze der Farrenc-Symphonien findet sich in meiner Dissertation: Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 118 ff., zur 3. Symphonie: S. 138–146.

² Die Eröffnung der 3. Symphonie Louise Farrencs darf innerhalb der Gattungsgeschichte als ziemlich ungewöhnlich bezeichnet werden. Sie ist, bei allen Unterschieden, wohl am ehesten vergleichbar mit dem Anfang von Schuberts Symphonie h-Moll, *Unvollendete* (die Farrenc nicht gekannt haben kann): Ähnlich sind vor allem der Beginn mit einer allein stehenden Melodielinie, die wie ein Motto vorangestellt wird und (zunächst) nur das Eintreten in die Klangebene zu markieren scheint; weiterhin das Beginnen in drei Ansätzen, mit dem Motto, dann einem präludierenden Abschnitt und schließlich dem Beginn des Hauptsatzes. Wesentliche Unterschiede sind z. B. die mehrmalige zithafte Wiederkehr des Mottos im weiteren Satzverlauf bei Schubert sowie die Integration der Eröffnung in den Allegro-Teil und damit in die Sonatensatzform. Zu Schubert vgl. Wolfram Steinbeck, „Und über das Ganze eine Romantik ausgegossen“. Die Sinfonien, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 1997, S. 550–669, hier S. 636 f.

da, sondern es lässt auch keinerlei Richtung erkennen, wohin das Begonnene führen soll. Metrum, Melodik, Harmonik – alles ist offen, fragend, schwerelos. Diese Schwerelosigkeit bleibt auch in den folgenden fünf Takten bestehen, die eher Gegenfragen als Antworten bereit halten: kurze, offene Phrasen mit willkürlich scheinendem Anfang und Ende. In der dritten Phrase (T. 4–6) werden sogar noch die gewohnte Anordnung von Melodie und Grundierung und damit unsere Vorstellungen von Stabilität ins Gegenteil verkehrt: Die harmonische und melodische Bewegung liegt in den tiefen Stimmen, das Orgelpunkt-g liegt darüber.

NB 2: T. 7–27

Als zweiter ‚Anlauf‘ schließt sich ab T. 7 eine Art komponiertes *accelerando* an, ein Übergang und eine Hinführung zum Eintritt der ersten *idée mère* (NB 2). Zwischen den Takten 6 und 7 gibt es einen abrupten Bruch; Besetzung, Tempo, Taktart, Gestus, alles ändert sich. Nur das Prinzip des gänzlich unklaren Metrums bleibt erhalten: Die Zweierbindungen in den 1. Violinen werden in T. 11 zu Dreierbindungen erweitert, und die Pausen zwischen den Figuren werden verkürzt, stets gegen den geltenden 3/4-Takt. Ab T. 13 wird der Puls der darunter liegenden Akkordschläge von anfänglicher Drei- auf die raschere Zweizeitigkeit forciert. Ab T. 15 nach und nach hinzutretende Bläser verstärken das Crescendo und damit die wachsende Spannung.

Die Passage mündet in den ‚eigentlichen‘ Beginn des Satzes, genauer: den Beginn des Formprozesses der *grande coupe binaire*, der in T. 25 mit Eintritt der ersten *idée mère* erreicht wird (NB 3, S. 185). Die Spannung entlädt sich, Rhythmus und Metrum kommen endlich überein, das Unisono aller Streicher macht die hier erstmals erlangte Übereinstimmung aller Parameter vollkommen.

25
vl. I
f
sf
31
dim.
37
p

NB 3: T. 25–38

Vor dem Hintergrund der Gattungstradition³ stellt sich die Frage, ob dies der Anfang einer ‚großen Symphonie‘ sein kann und welche Eigenschaften die beschriebenen Ereignisse dazu machen. Tatsächlich lässt sich in den ersten sechseinhalb Takten noch nicht einmal ein Motiv fassen oder beschreiben, es entsteht eher der Eindruck einer Eröffnungsgeste, und so gibt es auch keine konkret fassbaren motivischen Bezüge zum Allegro-Teil: Motivische Verwandtschaften mit den beiden *idées mères* sind nicht zu erkennen, und auch die Oboenfigur als solche kommt im weiteren Verlauf des Kopfsatzes nicht mehr vor.

Einige andere Aspekte der Eröffnungstakte sind indessen bemerkenswert: zunächst die Instrumentierung, die Gegenüberstellung von solistisch-kammermusikalisch agierenden Bläserstimmen und orchestral wirkendem Streicher-Verband. Dann, motivisch, der Sextsprung im Zentrum der Oboenfigur als weitestes Intervall, das auch in den Antwortphrasen von Bedeutung bleibt (siehe NB 1, S. 183): In den Streichern wird aus der großen eine kleine Sext, zugleich wird das *as⁷* zur Halbnote gedehnt, wie um die Veränderung zu betonen. Die Abschlussphrase umfasst in der Klarinette eine kleine Sext als Ambitus. Vor allem aber fällt die uneindeutige Phrasierung der Eröffnungsfigur auf, die auch in den Antwortphrasen nicht eindeutiger wird: Beginnt die Symphonie volltaktig oder auftaktig? Lassen sich die ersten fünf bzw. sechs Töne vor dem Quartvorhalt *g²* in 2+2+2, 3+3, 2+3 oder 3+2 Töne gruppieren? Ist die Überbindung T. 1/2, der einzige längere Notenwert innerhalb der Figur, als regulärer Schwerpunkt oder als Synkope zu hören? Farrencs Notierung lässt die Phrasierung offenbar bewusst in der Schwebe – spielte man die Figur als Hördiktat, so gäbe es wohl verschiedene andere Möglichkeiten der Notierung (NB 4, S. 186).

³ Besonders seit Beethovens Experimentieren mit dem Symphonie-Beginn und im Hinblick auf die Bemühungen der nachfolgenden Generation um die Integration des lyrisch-melodischen Elementes in den symphonischen Prozess, der sich häufig an den Symphonie-Anfängen zeigt, z. B. Schuberts *Unvollendete* und Große C-Dur-Symphonie, Mendelssohns *Schottische*.



NB 4

Die drei genannten Aspekte – Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern, der Sextsprung und das Nebeneinander von Zweier- und Dreiergruppierung – konzentrieren sich nicht nur in den sechs Adagio-Takten des Kopfsatzes, sondern sie sind auch für die Gestaltung des Allegro-Teiles von zentraler Bedeutung.

Die Gegenüberstellung von orchestralem Streicherverband und kammermusikalischen Bläserstimmen wird in der Exposition beinahe zum Prinzip (z. B. in erster und zweiter *idée mère*), und wiederkehrende Unisonopassagen der Streicher unterteilen die Exposition: Das Streicherunisono erklingt zwar in unterschiedlichen Positionen (erste *idée mère*: T. 25–29, an Übergangsstellen: T. 65–71, im Zentrum eines Abschnittes: T. 106–108, 139–145), aber es hat dabei jedes Mal etwa gleich lange Ausdehnung (durchschnittlich fünf Takte) und kehrt in gleichmäßigen Abständen wieder (nach 36, 35 und 31 Takten). Neben der musikalischen Formstruktur, die sich aus dem thematisch-harmonischen Verlauf ergibt, entsteht auf diese Weise eine Art zweite Gliederung auf anderer, gleichsam mathematischer Ebene.

Das Nebeneinander von Zweier- und Dreiergruppierung oder -metrum wird in dem *accelerando*-Übergang, wie gezeigt, geradezu thematisiert und ist im Verlauf des Satzes ebenfalls immer wieder von Bedeutung: etwa wenn Zweierbindungen gegen den 3/4-Takt aneinander gereiht werden und damit Tempo und Dramatik erhöhen (z. B. in der Schlussgruppe T. 139–144).

Darüber hinaus gibt es in der Exposition eine Reihe von kurzen Figuren, die im Gestus an die Eröffnungsfigur der Oboe erinnern; meistens handelt es sich um Gegenstimmen, Ausschmückungen oder Einwüfe. In ihrer Phrasierung sind sie oft eindeutig, meist 2+3 (durch das Taktmetrum, manchmal auch zusätzlich durch Bögen). Eine Sexte kommt fast immer vor, sei es als Sprung oder als Ambitus.

Am Beginn der Überleitung gibt es in der Oboe zweimal einen kurzen Einwurf, als Gegenstimme zu der Achtelfigur der 1. Violinen:



NB 5: T. 39/40

In der Themenfortführung der zweiten *idée mère* überlagern sich die Phrasierung 2+3 in den 1. Violinen und 2+2+1 in den Celli; der Sextsprung ist zum dritten Takt

hin ‚verlagert‘, die abschließende kleine Sekunde entstammt ebenfalls der Eröffnung:

NB 6: T. 91–94

In der Exposition stehen diese Figuren zwar den *idées mères* nahe oder mit ihnen in Verbindung, sind aber nicht wirklich Bestandteil von ihnen. Dies ändert sich im Entwicklungsteil. In der ersten Verarbeitungsphase der zweiten *idée mère* entsteht in T. 224–226 in der Oboe allmählich eine der Eröffnung ähnliche Figur aus den Entwicklungen der zweiten *idée mère*:

NB 7: T. 223–228

Im weiteren Verlauf des Entwicklungsteiles finden wir die Figur im Zusammenhang mit der Verarbeitung der ersten *idée mère*, in T. 268–275, aufgeteilt in Flöte und Oboe; in T. 271 f. werden die fünf Töne in eine chromatisch abwärts führende Linie gebracht.⁴

In der Coda des Kopfsatzes (T. 474 ff.) scheint sich die Frage nach ‚zwei‘ oder ‚drei‘ schließlich zuzuspitzen, die Oboenfigur kommt zu entscheidender Bedeutung. Crescendierende Achtelläufe gipfeln in Akkordschlägen des ganzen Orchesters und einer Viertel-Bewegung in den Violinen (T. 489–503). Die unregelmäßig verteilten Zweierbindungen von Eins auf Zwei oder von Zwei auf Drei, hier mit Sforzato, bringen das Metrum wieder durcheinander. Fünf hemiolische Synkopen (T. 504–508) sowie Achtelläufe mit ebenfalls fünf hemiolischen Akzenten (T. 508–512) setzen die Schwerpunkte wie im Zweiertakt statt dem geltenden Dreiertakt. Die Bläser phrasieren daraufhin ‚einstimmig‘ 2+2+1 und dehnen die abschließende Vorhaltbildung über zwei Takte aus (T. 512–520).

⁴ Weitere Notenbeispiele finden sich in meiner Dissertation (siehe Fußnote 1), S. 144 f.

Ab T. 520 folgt eine rhythmisch ‚geglättete‘ Version der ersten *idée mère* in Flöte, Fagott, Violine I und Oboe. Die punktierten Zweierbindungen entfallen, Zweier- und Dreierbindungen im Viertelrhythmus stehen im Vordergrund. Die Takte mit der Dreierbindung Halbe-Achtel-Achtel (T. 521, 523, 525) stammen noch unverändert aus der ersten *idée mère*, aber auch diese werden in der Fassung von Oboe und Violine ab T. 532 noch einmal rhythmisch vereinfacht. Unmittelbar vor den Schlussakkorden ist somit die größtmögliche Annäherung von Eröffnungsfigur und erster *idée mère* erreicht:

The image shows three staves of musical notation. The first staff (measures 520-525) features Flute I (Fl. I) and Oboe I (Ob. I) parts. The Flute I part includes a figure-eight pattern (Fig. 1) and a dynamic marking of *p*. The Oboe I part also has a dynamic marking of *p*. The second staff (measures 526-527) shows Flute I (Fl. I) with a *cresc.* marking and a dynamic marking of *f*. The third staff (measures 532-536) shows Oboe I (Ob. I) and Violin I (VI. I) parts. The Oboe I part has dynamic markings of *sf* and *ff*. The Violin I part has a dynamic marking of *sf*.

NB 8: T. 520–536

Die Einleitung der 3. Symphonie ist nicht nur Eröffnung und Vorbereitung des Kopfsatzes. Sie weist auch voraus auf die Ereignisse des Allegro-Teils: Das auffälligste Merkmal dieses Abschnittes, die Gegenüberstellung von Bläsern in kammermusikalischer Durchhörbarkeit und dem orchestralen Streicherklang, steckt den orchestralen Rahmen ab und entspricht darüber hinaus einem zentralen Aspekt der Instrumentierungsweise im Allegro-Teil des Kopfsatzes. Die zweitaktige Eröffnungsfigur der 3. Symphonie scheint zunächst keine unmittelbare motivische Relevanz für den Allegro-Teil zu haben, aber die Entwicklungen während des Kopfsatzes laufen auf eine Verschmelzung von Eröffnungsfigur und *idées mères* hinaus, die schließlich in der Coda erreicht wird. So gibt es zahlreiche Reminiszenzen an das Oboensolo in Form von ähnlichen Figuren, und die Prinzipien des Gegenübers, Nebeneinanders und der Vermischung von Zweier- und Dreiergruppierung, die in der Eröffnungsfigur erstmalig ‚exponiert‘ und dabei in der Schwebel gehalten werden, werden im Laufe des Kopfsatzes in immer wieder neuer Weise aufgegriffen und variiert; z. B. gleich in dem *accelerando*-Abschnitt, der von der langsamen Eröffnung zur ersten *idée mère* überleitet.

Die Oboenfigur kann als Keimzelle für den Allegro-Teil des Kopfsatzes angesehen werden; die Eröffnungstakte bis zum Eintritt der ersten *idée mère* wirken gleichsam auslösend für den Kopfsatz und sind damit im Sinne der Gattungstradition symphonisch.

Der Kopfsatz der Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36 von Louise Farrenc – Zur Funktion der Eröffnung für den Satzprozess

Das auffälligste Kennzeichen der sechs Anfangstakte (NB 1) von Louise Farrencs 3. Symphonie ist ihre ostentative Rätselhaftigkeit. Hier wird weder durch majestätische Tutti-Signale symphonische Moll-Ernsthaftigkeit angekündigt, noch werden die kommenden Themengestalten verschleiert vorexponiert, und es wird auch kein Traum-Gegenbild zur späteren Allegro-Charakteristik ausgemalt, das dann in den Satzverlauf integriert würde. Der Satz beginnt vielmehr mit drei sehr offenen Ansätzen, von denen Christin Heitmann die beiden ersten treffend als Frage und Gegenfrage charakterisiert hat.¹ Die folgenden analytischen Untersuchungen widmen sich der Frage, welche Funktion diese Eröffnungstakte für den Satzverlauf besitzen. Dabei wird sich die Harmonik als diejenige Dimension erweisen, die maßgebliche Konsequenzen für den Satzprozess zeitigt.

Die motivisch eng auseinander hervorgehenden Ansätze lassen sich unter harmonischem Blickwinkel als dreimaliger Anlauf zu einem dominantischen Halbchluss mit Quartvorhalt verstehen.

1. Ansatz 2. Ansatz 3. Ansatz

Ob 1
d es c a
Klar

VI 1
3
VI 2

Ob 1
5
Klar 1

Ve/Kb Fag

D^{43} [As] B Es A D D^7

NB 1: T. 1–6, Particell

Schon der erste Ansatz entschlüsselt sich aufgrund der offenen Metrik und des Unisonos erst rückwirkend. Was der erste Ton *d* für eine Funktion hat, mag der Hörer bezogen auf eine g-Moll-Symphonie vielleicht noch erahnen (dominantisch), doch dem halbtönig anschließenden *es* wird erst einen Takt später, nämlich in der Auffächerung des Satzes durch die Terzbewegung der Klarinetten, definitiv eine harmonische Funktion zugewiesen: Die Klarinetten unterfüttern den *g-fis*-Vorhalt der

¹ Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 138. Vergleiche zur Funktion der Eröffnung für den Satzprozess auch den Beitrag von Christin Heitmann in diesem Band.

Violin mit einem verkürzten D-Dur-Dominantseptakkord. Erst bezogen auf diesen bestätigt sich also das *es* in seiner Eigenschaft als kleine None des melodisch komplett vorgeführten Dominantseptnonakkords (*d-fis-a-c-es*).

Der zweite Ansatz beginnt wiederum unisono mit denselben – harmonisch nun implizit als Septnonakkord-Vertreter gehörten – Tönen *d*, *es* und *c*, doch erklingt in den Violinen unvermittelt ein *as* statt dem erwarteten *a*. Im nächsten Moment nehmen Celli und Bässen erstmals Bassfunktion wahr: sie scheinen sich geradezu zu beeilen, von unten her das ‚falsche‘ *as* nachträglich als Septe eines B-Dur-Septakkords zu legitimieren, der sich auf der vierten Viertel nach Es-Dur auflöst, ohne dass jedoch eine sichere harmonische Zwischenebene erreicht wäre: Gleich rutscht die Harmonik halbtönig ab über die Doppeldominante A zu D. Im dritten Ansatz konsolidiert sich die Harmonik und bewegt sich zurück in die D-Dur-Septakkordwelt der ersten Takte.

Die unerwartete Einführung des *as* stellt das zentrale Ereignis der Eröffnung dar, weil sie im Rückblick zu einer systemsprengenden Neubewertung zwingt: Die Töne *es*, *c* und *as* geben sich rückwirkend als Vertreter von As-Dur zu erkennen, als nicht explizit harmonisierte Subdominante zu Es-Dur, und das anfängliche *d* ist auf einmal ‚nur‘ der Nebenton zu *es*. Mit denselben drei Anfangstönen können also zwei in Tritonusabstand befindliche Klänge ‚gemeint‘ sein: D-Dur (mit Septe und None) und As-Dur; im einen Fall ist *d-es* der chromatische Schritt vom Grundton in die kleine None, im anderen Fall die Leittonführung zur Quinte des As-Dur-Akkords *es*. Und der Angelpunkt dieser harmonischen Ambivalenz ist der unisono gesetzte Anfangs-Halbtonschritt *d-es*.

An diesen ersten Abschnitt der Eröffnung schließt sich ein Beschleunigungsabschnitt an (T. 7–22), der die Doppelpunktwirkung des Dominantseptnonakkords durch auskomponiertes *accelerando*, hemiolische Verhakungen und steigernde Orchestrierung zum Höhepunkt treibt. Aus ihm löst sich schließlich erwartungsgemäß die erste *idée mère*² (T. 25–38). Doch wird durch diesen Beschleunigungsabschnitt keineswegs das Rätselpotential der Eröffnungstakte abgefangen und gezähmt. Auch die Präsentation der ersten *idée mère* (und später der zweiten *idée mère*) löst das Rätsel nicht. Selbst wenn man Anspielungen auf einzelne Charakteristika der ersten *idée mère* feststellen kann,³ gibt es keine signifikanten motivischen Bezüge zwischen Eröffnung und den zentralen thematischen Gestalten des Satzes. So lässt sich im Rückblick die Eröffnungsmelodik auch nicht als thematisch-motivische Vorformulierung entschleiern, was ihr funktionell einen vorbereitenden Status vor dem eigentlichen Satzprozess verleihen würde. Vielmehr prägt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Eröffnung vor allem diejenigen Partien,

² Die hier verwendeten Begriffe der Sonatenformterminologie beziehen sich auf die Kompositionslehre von Farrencs Lehrer Anton Reicha. Für nähere Erläuterungen vgl. Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 73–113.

³ Hier wären als wichtigste Elemente zu nennen: der Dominantseptnonakkord mit betontem *es* als Nonrahmen T. 27–28 und die chromatische Einführung des Leittons *h* zur Subdominante c-Moll in den Celli in T. 30. Vgl. zu instrumentatorischen und motivischen Bezügen Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 139 und 142.

die man in Abgrenzung zu den thematischen Blöcken eines Symphoniesatzes gemeinhin als ‚sekundäre Bereiche‘ zu bezeichnen pflegt, also Überleitungen und Schlussgruppenbereiche. In ihnen werden die vom Anfangs-Sekundschritt *d-es* ausgehenden harmonischen Destabilisierungsverfahren zuerst wirksam, bevor im Entwicklungsteil dann auch die Themen selbst von ihnen angetastet werden.

Zunächst sei der Bereich zwischen erster und zweiter *idée mère* betrachtet, den man mit Anton Reicha als Brücke („pont“)⁴ bezeichnen kann: Es handelt sich um T. 57–80, insbesondere T. 65–77:

NB 2: T. 65–77, Particell

In T. 69 münden die Streicher *unisono* aus B-Dur heraus nach Vermollung im Halbtonschritt *f-ges*. Es schließt sich wie zum Beginn des Stückes ein unisoner Terzfall an, hier also nach *es* (vgl. zu Beginn *d-es-c*). Analog zur Eröffnung stellt sich die Frage: Welcher Ton des Halbtonschritts *f-ges* vertritt welche Harmonie? Der Quartanstieg zum *as* in der 1. Violine T. 72 klärt: *Ges* ist Septe eines As-Dur-Akkords; die sich aus dem Unisono lösenden Bässe und Celli bestätigen dies mit ihrem Leitonschritt *c-des*. Drei Takte später wird durch den *en passant* eingeführten Leitton *a*

⁴ Anton Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824, Bd. 2, S. 297 ff. «Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de *pont*, composé d'idées accessoires, pour arriver à la *Seconde idée mère*. Ce pont a pour but d'effacer momentanément l'impression du ton primitif *ré*, et de substituer à sa place la dominante *la* qui devient la nouvelle tonique. C'est par cette raison que l'on peut moduler sur ce pont plus ou moins hardiment, selon sa longueur [...]»

statt *as* in den Violoncelli wieder nach B-Dur zurückmoduliert. Es ist modulatorisch nichts passiert, doch die kurzzeitige Ausweichung nach Des-Dur lässt einerseits im Sinne Reichas⁵ das folgende B-Dur als neu und unvorbelastet erscheinen – und bindet andererseits die erste nach-thematische Passage zurück an die vor-thematische Sphäre der Eröffnung.

Eine weitere Ausweichung vollzieht sich im Abschnitt nach der zweiten *idée mère*, nach traditioneller Sonatenterminologie als Schlussgruppe zu bezeichnen (T. 140–153):

The musical score shows measures 140 to 153. The instruments are Clarinet (Klar), Violins/Violas (VI 1/2, Vla), and Violoncelli/Contrabass (Vo/Kb). The key signature is B-flat major. Measure 140 starts with a chromatic ascent in the strings, marked *[unisono]* and *sf*. The Clarinet part is mostly silent. Measure 145 shows a change in the Clarinet part, with notes *ges* and *h*. The strings continue their chromatic movement. Measure 153 features a *f* dynamic and a specific harmonic progression in the bass: *Ges h F⁹ 7/5*.

NB 3: T. 140–153, Particell

Eine wiederum unerwartete chromatische Absenkung in T. 140 gibt den Anstoß: Auf der Takteins erklingt statt erwartetem *a* in allen Streichern ein *as*, das zum *g* des nächsten Taktes führt, und daraufhin bewegt sich die gesamte Streichergruppe unisono in leittönigen Schritten aufwärts (*h-c, d-es, e-f-fis-g*). Als Ziel wird in T. 145 in unisonem Halbtonschritt *des* erreicht. Dieses wird durch die liegende Terz *b* in der Klarinette und das *ges* in der Bratsche zunächst als Quinte eines Ges-Dur-Akkords bestätigt. Doch die Bratsche bietet kein verlässliches Fundament, sondern gleitet halbtönig in einer Wellenbewegung ab- und wieder aufwärts: *ges-f-e-f-ges*

⁵ Reicha, *Traité*, S. 297.

(T. 146–149). Das beibehaltene *des* wird also durch unkalkulierbare halbtönige Verschiebungen umgedeutet. Auf demselben Prinzip beruht die folgende Rückmodulation; nun bleibt das *ges* in den Bratschen orgelpunktartig liegen, und ihm werden durch die chromatisch versetzten Bläserakkorde diverse Funktionen zugewiesen: Erst ist *ges* Grundton, dann Quinte in h-Moll/ces-Moll (*h-d-fis/ges*), dann None im F-Dur-Septnonakkord [*F]-a-c-es-ges* und schließlich tiefalterierte Quinte eines C-Dur-Septnonakkords (*ges-b-des-e*). Von diesem aus gelangt man zurück ins vorher schon befestigte B-Dur.

Im Entwicklungsteil nun ziehen die beschriebenen Destabilisierungs-Methoden in die themennahe Umgebung ein. Während zu Beginn der Entwicklung der Themenkopf noch stabil bleibt, wird in T. 209 die harmonische Stabilität des Hauptthemenkopfs selbst aufgehoben:

NB 4: T. 207–215, Particell

Statt erwarteter Dominant-Terz *g* erklingt in T. 209 ein als Septe fungierendes *ges* und führt mit dem imitierenden Viola-As-Dur-Kopf nach *des*-Moll. Ähnlich harmonisch destabilisiert sind auch die beiden folgenden Themenköpfe in den Bratschen und Klarinetten (T. 211–214), mit deren Hilfe die neue Zwischentonika A-Dur erreicht wird. Auch der von der zweiten *idée mère* bestimmte Entwicklungsbereich wird durch unerwartete chromatische Absenkung harmonisch destabilisiert; etwa in der imitatorischen Verarbeitung in den Bläsern (T. 229–232), wo der auf *e* ansetzende Themenkopf durch den chromatisch abwärts gleitenden Bass (*a-gis-g-fis*) mehrfach umgefärbt wird (das *e* ist erst Quint, dann Grundton, dann Septime eines Fis-Dur-Septnonakkords).

In der folgenden imitatorischen Verarbeitungsstrecke des Kopfmotivs der ersten *idée mère* wird nun dessen charakteristischstes Intervall, der Sextsprung, ‚infiziert‘: Die kleine Sext (*f* in T. 247) wird einen Takt später zur großen aufgehell.

Durch die enge Imitationsfolge rückt die Destabilisierungs-Chromatik ostentativ in den Vordergrund. In T. 253 folgt in der Violine 1 ein Ansatz mit der Terz *es-c*

und dem Zielton *as* (As-Dur), gleich einen Takt später in der Viola mit *es-c* und dem Zielton *a* (D⁷⁹), der sofort noch einen Halbton höher, nach *b*, strebt. Hier stehen sich die beiden Einleitungsakkorde, auf das Kopfmotiv der ersten *idée mère* angewandt, auf kürzester Strecke gegenüber:

NB 5: T. 247–260, Particell

Die Übergangspassage zurück zur wortgetreuen Reprise der ersten *idée mère* in T. 304 ist eine der dichtesten Passagen dieses Satzes. In ihrer ersten Phase (T. 268–275) gerät der nur mehr rhythmisch identifizierbare Kopf der ersten *idée mère* in den Sog der abwärts führenden Chromatik. Richtungslos folgen verminderte Akkorde in Sextakkordstellung halbtönig aufeinander. Sie münden T. 275 in einen reinen D-Dur-Klang, dabei liegt der Halbtonschritt *es-d* in der Unterstimme. In der zweiten Phase (T. 275–287), die auf Elementen der zweiten *idée mère* basiert, wird harmonisch die dominante Ebene zur Tonika des Satzes wiederhergestellt. Der Abschlussklang besteht in T. 287–288 in einem Dominantseptakkord mit *es-d* als herausgehobenem Nonvorhalt *es-d* in der 1. Violine. Dieser weist vom Hören her deutliche Parallelen mit den Vorhaltsformulierungen des ersten und zweiten Eröffnungsansatzes auf. Die dritte Passage der Rückleitung nun (T. 289–303) integriert nicht nur erste und zweite *idée mère*, sondern holt auch die vormals exterritoriale Eröffnung in den Satz herein.

Die erste *idée mère* wird melodisch vollständig präsentiert, aber in die kammermusikalische Satztechnik und -klangfarbe der zweiten *idée mère* (Bläser) eingebettet.⁶ Harmonisiert wird sie mit Strebeklängen, die aus je einem auf- und einem

⁶ Vgl. zum Aspekt der Instrumentierung in diesem Abschnitt Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 142.

abwärts strebenden Halbton bestehen. Diese oberhalb der Klarinettenmelodie gesetzten Klänge signalisieren einen Rückbezug auf die Eröffnungstakte: Analog zu den ersten sechs Takten nimmt die Phrasierung drei Anläufe (290–291, 292–293, 294–303), und der letzte Anlauf mündet, durch metrische Überlänge und den Doppelschlag auf den Präsentierteller gehoben, in jenen *g-fis*-Vorhalt über *d*, der in der Eröffnung alle drei Anläufe abschloss. Allerdings stellt sich aufgrund des melodischen Zusammenhangs hier keine Frage nach der harmonischen Funktion der Halbtonschritte; statt öffnender Vorhalte werden jetzt chromatische Strebeklänge mit bestätigender Auflösung verwendet:

The image shows a musical score for measures 286-303. It includes staves for Violin I (VI 1/2), Oboe (Ob), Clarinet and Bassoon (Klar Fag), and Piano. The Oboe part has a dynamic marking 'p' and a '1.' marking. The Piano part has a dynamic marking 'p' and a '1.' marking. The score is in G minor and 3/4 time. The measures are numbered 286, 289, 292, 293, 294, 296, and 303. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

NB 6: T. 286–303, Particell

Wenn also in T. 304 die erste *idée mère* in der Originalgestalt anhebt, erhält diese dritte Übergangsphase rückwirkend einen mehrfach ambivalenten Status im Formverlauf. Erstens ist sie als Wiederherstellung der Grundgestalt der ersten *idée mère* der Beginn der Reprise (bzw. mit Reicha: Beginn der *seconde section* der *seconde partie*). Andererseits übernimmt sie als Pendant zu den ersten sechs Takten des Satzes stellvertretend Introduktionsfunktion hin zu deren eigentlicher *g-Moll-forte*-Präsentation ab T. 304. Und drittens vermittelt sie zwischen den Hauptideen des Satzes und ist somit auch ein Ergebnis der Entwicklung, deren konsequenten Abschluss sie bildet.

Der Unruhe stiftende Unisono-Halbtonschritt *d-es* hat damit jedoch noch nicht die Bühne verlassen. Betrachtet man die Parallelstellen zu den Ausweichungspassagen in der Exposition (also einerseits die Brücke zwischen erster und zweiter *idée mère*, andererseits die Ausweichung innerhalb der Schlussgruppe) in der Reprise, so stellt man fest, dass in beiden nunmehr der Kern der Ambivalenz, der Halbtonschritt *d-es* selbst, im Zentrum steht.

In der Brückenpassage (T. 356–368) wird die Nähe zur Eröffnung besonders herausgestellt, indem nicht nur die ersten drei, sondern sogar die ersten vier Töne in liegenden langen Notenwerten präsentiert werden, mit *d-es-c* in allen Stimmen, und

a, dem vierten Ton, im Violoncello. Es vollzieht sich eine vergleichsweise milde harmonische Umwertung des *es* (zuvor None im D-Dur-Septnonakkord, jetzt Septe des F-Dur-Septakkords), so dass gemäß der Reicha'schen Empfehlung keine Ausweichung in entferntere Tonarten geschieht:

NB 7: T. 352–365, Particell

Die harmonische Sprengkraft des Halbtonschritts *d-es* ist also am Ende der Reprise zwar gezähmt, aber noch keineswegs gebändigt. Und in der Coda (T. 474–552) gerät man trotz anfänglichem, scheinbar Stabilität verheißenden Orgelpunkt-Gestus nochmals in den Sog chromatischer Erwartungsenttäuschung.

In den Takten 490 ff. findet eine Ausweichung nach Des-Dur statt, die wiederum auf die Technik der Introdution zurückgeht. Vorbereitet durch mehrere leittonige Wendungen, darunter den chromatischen Schritt *as-g* in T. 486–489, erreicht man in T. 490 As-Dur mit Terz im Bass, dem die verdurte Tonika, also G-Dur mit Terz im Bass folgt. Es erklingen somit nacheinander zwei halbtönig versetzte Sextakkorde (T. 490/492). Dies könnte man als vollständige Akkordisierung des Halbtonschritts verstehen und als harmonisch weitestgehende Konsequenz seiner harmonischen Offenheit. Dabei basiert diese Passage auf Voraussetzungen, die in der Durchführungsarbeit mit dem Kopfmotiv (T. 253–260) erreicht wurden. Erst nach diesem Halbtoneblock folgt die schlussgültige Kadenz des Satzes, in der *es* nochmals die bekannte Rolle als tieferalterierte Doppeldominantquinte erhält. In den folgenden Takten taucht die Wendung *es-d* mehrfach an prominenter Stelle auf (Flöten T. 513–519, Fagott T. 526–532, Violinlauf T. 536–540) und wird zuletzt in sichere Fesseln gelegt: im c-Moll-Subdominantklang im viertletzten Takt. Dass Farrenc in dieser Akkordschlag-Schlusspassage die Subdominante mehrfach her-

vorhebt, ist mit Blick auf die Eröffnungs-Takte konsequent: Dem *es* wird erst hier endgültig sein Öffnungspotential genommen:

The image displays a musical score for Violin 1/2 (VI 1/2) and Viola/Contrabass (Vla Vc/Kb). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It covers measures 490 to 504. The Violin part features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics *sf* and *più sf*. The Viola/Contrabass part provides a harmonic accompaniment with chords and slurs, marked with dynamics *sf* and *ff*. Chord symbols As_3 , G_3 , and As_3 are placed below the bass line. At the end of the passage, a final chord symbol $As \frac{9}{7} >$ is indicated.

NB 8: T. 489–504, Particell

Zusammenfassend: Die Eröffnung entwickelt trotz oder gerade wegen ihrer Rätselhaftigkeit eine weit reichende Einbindungskraft, indem sie ein Gegengewicht zur harmonischen Stabilität der Themengestalten bildet. Über sekundäre Bereiche gelangen ihre Destabilisierungstendenzen in den Satzprozess hinein und wirken sich auf seinen gesamten Verlauf aus. Anzumerken ist, dass Louise Farrenc diese harmonischen Eigenschaften durch melodische Formulierung gewinnt: Es sind nicht eigentlich die real entstehenden Akkordfolgen der Eröffnung, die harmonisch direkte Konsequenzen haben, sondern es ist die Technik der Halbtonbehandlung, die erst sekundär zu harmonischen Konsequenzen führt.

Peter Schleuning

Gedanken zur *intrigue* der g-Moll-Sinfonie von Louise Farrenc

In der Sonatentheorie von Louise Farrencs Lehrer Anton Reicha heißt der Sonatenhauptsatz *Grande coupe binaire*, ist also als zweiteilig gedacht, nicht als dreiteilig wie in dem späteren zählbaren deutschen Modell mit Exposition, Durchführung und Reprise. Der zweite Teil ist bei Reicha *développement* genannt, Entwicklung, und ist, ohne dass die Teilgrenzen und -funktionen genau festgelegt wären, in Abschnitte unterteilt, die in Nachfolge der Dramentheorie als *intrigue* und *dénouement* bezeichnet werden, zwei Begriffe, die sich mit Intrige bzw. Verwirrung und Entknotung bzw. Entwirrung nur unzulänglich übersetzen lassen. Ebenso wenig ist der Begriff *idée mère* angemessen ins Deutsche zu übertragen, vor allem nicht durch das Wort Thema, welches er auf sachdienliche Weise nicht nur ersetzt, sondern auch inhaltlich erweitert, sind doch im Wort Thema Predigt und Schulaufsatz präsent mit der Forderung einer logischen und geordneten Behandlung der Aufgabe, während *idée mère* nichts Verbindliches enthält, lediglich in Aussicht stellt, dass aus ihr etwas erwachsen wird. Mutteridee als Übersetzung wirkt etwas gestelzt, vielleicht ist Keimzelle besser geeignet. Christin Heitmann hat in ihrer Dissertation weitere Vorschläge gemacht. Ich werde bei dem französischen Begriff bleiben.

Die *intrigue* der 3. Sinfonie op. 36 in g-Moll von 1847 lässt sich von unterschiedlichen Standpunkten aus, unter verschiedenen Gesichtspunkten, betrachten und anhören, von denen ich einige benennen werde.

1.

Die Reihenfolge der Teile, in der sich die *intrigue* mit den beiden *idées mères* beschäftigt – ich werde sie im Folgenden I und II nennen –, zeigt eine klar abgegrenzte Vierteiligkeit:

Zunächst eine dreifache Sequenz, in der der Kopf von I mit einer Achtelkette kontrapunktiert wird, dann zweimal allein die Bläser mit Engführungen oder Imitationen von II, als Drittes eine Rückkehr zu *idée mère* I, wiederum in zwei Ansätzen von Imitationen, gefolgt vom Aufgreifen des Achtelkontrapunkts aus dem ersten Teil, schließlich viertens die Holzbläser mit überleitenden Motiven aus I und II, unterbrochen von kurzen Streichergängen.

Man könnte einen Zug von Axialsymmetrie in diesem Aufbau annehmen, wenn man erkennt, wie die Imitationspassagen von *idée mère* I und II in der Mitte der *intrigue* liegen, gerahmt von dem von Achtelketten kontrapunktierten Kopf von I. Eines jedenfalls ist nicht erkennbar, nämlich die Absicht einer kontinuierlichen Steigerung zum *dénouement* hin – Typus Beethoven. Dies betrifft auch die Frage eines möglichen fünften, und zwar sehr stillen Abschlussteiles der *intrigue*, der noch nachzugehen ist.

2.

Die Ausdehnung dieser vier Teile beträgt Taktmengen von 24, 30, 23 und 21, zeigt ebenfalls bedachte Ordnung und ausgewogene Struktur.

3.

Dies betrifft auch die Organisation der Klangfarbe. Denn nicht nur die Graphik der Partitur, sondern auch der Höreindruck vermitteln einen zugleich fantasievollen und planvoll ins Werk gesetzten Wechsel der Instrumentengruppen, wobei die Zuweisung der beiden *idées mères* aus der Exposition hier teilweise interessante Alternativen erfährt, etwa das Aufgreifen von I durch die Bläser im vierten Teil. Dass die vier Holzbläserpaare im zweiten und vierten Teil fast durchgehend dem Tuttiklang der Teile eins und drei gegenüberstehen, zeugt wiederum von der Ordnungsliebe der Komponistin, beruht dabei mit Sicherheit auf der großen französischen Bläsertradition, wie sie sich gerade in den Werken von Louise Farrencs Lehrer Anton Reicha spiegelt.

4.

Auch nicht ein einziger Teil der *intrigue* ist ohne kontrapunktische Arbeit geblieben, ob es sich um das Gegeneinanderführen von *idée mère* I und dem Achtelkontrapunkt handelt, um Imitationen der Kopfmotive von I und II, die in ihrem schnellen Aufeinanderfolgen hin und wieder Züge von Engführungen haben, oder schließlich am Beispiel von *idée mère* II im Abschlussteil sogar um eine Kombination von recto bzw. Grundgestalt und inverso bzw. Umkehrung. Auffallend und erklärungsbedürftig ist, dass das gleichzeitige Erklingen, also die Kontrapunktierung beider *idées mères*, wie sie in der *intrigue* der 1. Sinfonie vorkommt, hier in die Fülle der kontrapunktischen Erscheinungsweisen nicht aufgenommen ist, sozusagen als Höhepunkt der Arbeit, obwohl satztechnisch leicht möglich. Auch der starke Gegensatz der Gefühlsbereiche der beiden *idées mères* kann kein Grund gewesen sein, einer Zusammenführung zu entsagen. Denn der Gefühlsgegensatz in der 1. Sinfonie ist ebenfalls beträchtlich. Ein abschließender Höhepunkt mit einer „coagmentatio omnium fugarum“, wie es in der alten Kontrapunkt-Nomenklatur geheißen hatte und beispielsweise bei Samuel Scheidt vorkommt oder in der fragmentarischen Quadrupelfuge der *Kunst der Fuge* zu vermuten ist, käme schon deshalb kaum in Frage, da – wie schon bemerkt – es in den *intrigues* der Sinfonien von Louise Farrenc offenbar keinerlei Absicht einer Steigerungslogik gibt wie bei Beethoven oder Gustav Mahler, eher einen Zug zur Symmetrielogik. In der 1. Sinfonie nämlich steht die Zusammenführung der beiden *idées mères* genau in der Mitte der *intrigue*.

Das Fortfallen dieser Maßnahme bereits in der 2. Sinfonie und ihre dortiger Ersatz durch Neueinführung der Engführung als Technik der *intrigue* könnte Anlass sein, den Wandel von derlei Arbeit bei Louise Farrenc, also auch in anderen Werken, zu thematisieren und dabei etwas vom Wandel ihres kompositorischen Denkens zu ermitteln.

Die Konzentration auf kontrapunktische Arbeit in der gesamten *intrigue* kann wohl kaum von den unmittelbaren sinfonischen Vorgängern abgeleitet werden, etwa dem Musterwerk in g-Moll, da überall dort die Kontrapunktik und die Fugengeste episodisch bleiben, hier jedoch grundsätzlich sind. Vorbilder hierfür dürften wohl direkt bei Johann Sebastian Bach zu suchen sein, etwa in der *Kunst der Fuge* und dort beispielsweise in den Spiegelfugen, dabei wohl derjenigen im 3/2-Takt, welche Ähnliches enthält (*Contrapunctus 12*). Was melodische Parallelen der ersten *idée mère* betrifft, könnte man vielerlei Vorbilder bei Mozart oder Beethoven aufweisen, bei ersterem mit relativ genauer Tonfolge, wenn auch anderer Affekt- und Tempogestalt das Adagio h-Moll von Mozart.

5.

Selbstverständlich gehört zur Planung von Teilanordnung und kontrapunktischen Arbeitsverfahren ebenso viel Fantasie wie zur Planung der Modulationswege und Tonartstationen, nur dass letztere, mögen sie einem noch so folgerichtigen oder gar symmetrischen Aufriss folgen, dem Ohr weit überraschender und chaotischer erscheinen als die erstgenannten Ordnungen. Wagt sich die 1. Sinfonie, ein Werk in c-Moll, in der *intrigue* bis cis-Moll und A-Dur vor, so ist die 2. Sinfonie in D-Dur an entsprechender Stelle recht moderat und wendet sich lediglich bis b- und f-Moll. Die g-Moll-Sinfonie durchmisst, nachdem sie am Ende der Exposition schulmäßig die Paralleltonart B-Dur erreicht hat, in den Sequenzblöcken von Teil 1 den Weg von Es-Dur über f-Moll nach As-Dur, um in Teil 2 nach A-Dur zu rücken und über a-Moll nach g-Moll zu gelangen, der Haupttonart. Ab hier, also ab der Mitte der *intrigue*, befinden wir uns im Umfeld von g-Moll, und weitere tonale Fernwanderungen sind vermieden. Es scheint demnach – und hier wäre wiederum ein Vergleich mit anderen Werken notwendig –, dass im Hinblick auf die Modulationswege im Lauf der Jahre, vielleicht in der Zeit um die 2. Sinfonie von 1845, eine Milderung erfolgt ist, entsprechend dem Fortfall der kontrapunktischen Zusammenspannung der Hauptideen. Das Erreichen und Festhalten der Grundtonart bereits ab der Mitte der *intrigue* hindert wiederum Steigerung – dies hätte weiterreichende Modulationen bis kurz vor das *dénouement* erfordert – und zeugt wie andere Details der 3. Sinfonie von einer gewissen Abgeklärtheit, im Falle der Harmonik jedoch nicht von besonderen Ordnungs- oder Symmetrieabsichten, wie sie in der themenbezogenen Sicht der Teilfolge zu erkennen sind, es sei denn, man wolle dem Erreichen der Zieltonart recht genau in der Mitte der *intrigue* eine solche Absicht unterstellen.

6.

Dem Eindruck einer teilweise etwas peniblen Teil- und Arbeitsordnung, den einige Elemente des Sinfonieteiles machen – vielleicht sogar der Modulationsgang –, widerspricht das Ergebnis dessen, was alle, die der Sinfonieanalyse verfallen sind, mit besonderer Lust, seit Adorno auch mit Zweifeln, suchen: den Einsatz der Reprise. Bei fast allen Sinfonien, auch den beiden vorangegangenen Farrenc'schen, ist dessen Ort eindeutig festzustellen. In der 3. Sinfonie aber gibt es keine Klarheit. Denn

nach dem vierten Teil der *intrigue* ergreift in T. 289 die erste Klarinette im piano und in der Haupttonart g-Moll, teilweise begleitet lediglich von den zwei Oboen, die erste *idée mère* und führt ihren 14-taktigen Vordersatz genau so aus, wie ihn am Beginn der Sinfonie die ersten Geigen spielten – unzweifelhaft die Reprise. Dann aber, nach dem Erreichen der Dominante D-Dur am Ende des Vordersatzes, wird ab T. 304 die gesamte Hauptidee vorgeführt, wie sie am Beginn der Sinfonie erklang, mit Unisono-Beginn und der begleiteten Fortsetzung mit Nachsatz, mithin noch eine – jetzt vollständige – Reprise.

War die Klarinettenreprise eine unvollständige Reprise? Gibt es so etwas überhaupt? Selbstverständlich gibt es dergleichen in Menge, nämlich Reprisen, welche das erste Thema nicht in seiner ursprünglichen Gänze zitieren und dennoch problemlos als Reprisen zu werten sind. Denn ohne Reprise kein Sonatensatz, mag sie auch noch so minder sein. Auf keinen Fall war es eine Scheinreprise, eine *reprise fausse*, denn Grundtonart und die Tonfolge stimmten genau. Hier, wo der altdeutsche Formanalytiker scheitert in seiner Selbstforderung nach eindeutiger Grenzziehung, trägt die Sonatentheorie Reichas leichteres Gewicht, da bei ihm von einem klar erkennbaren Einschnitt, der den Beginn des *dénouement* markiert, nicht die Rede ist. Vielleicht genügt es, von einem Bereich zu sprechen, welcher das *dénouement* enthält, aber eher als Prozess denn als Grenzstein – genauso wie es die Dramentheorie mit der Entwirrung des Handlungsknotens hält: Sie ist eine Entwicklung, kein Umbruch, keine Nahtstelle.

Oder soll man sich in Nachfolge von Adolf Bernhard Marx und der folgenden Analyseschule darauf gar dazu durchringen, von einer Doppel-Reprise zu sprechen? Man hat von Doppelsektionen gehört, etwa im Solokonzert, sogar von Doppeldurchführungen, etwa im Hinblick auf die riesige Coda der *Eroica*. Aber Doppelreprise – – ? Ob es anderswo auch Doppelreprise gibt? Der einzige vergleichbare und in seiner Struktur dem Farrenc'schen Verfahren recht nahe Fall scheint jener zu sein, der in der 3. Sinfonie d-Moll von Anton Bruckner auftaucht, 1873 komponiert und bis 1890 noch dreimal überarbeitet. Hier beginnt die Reprise des Eröffnungssatzes mit dem ersten Thema in Haupttonart und Orchesterunisono und wird erst danach in jener begleiteten Gestalt vorgeführt, in welcher es den Satz eröffnete.¹

Es scheint daher möglich, im Farrenc'schen Verfahren eine einsame Innovation in der Geschichte der Sinfoniekomposition zu erkennen. Das Fehlen dieser Maßnahme in den beiden vorangegangenen Sinfonien jedenfalls scheint auf eine eigenständige Lösung des Problems hinzuweisen. Jedoch lässt sich dies ohne eine genaue Überprüfung nicht mit Sicherheit behaupten, und zwar einer Überprüfung nicht nur des gewaltigen Sinfoniekorpus, sondern des noch gewaltigeren Corpus der gesamten Zahl von Sonatensätzen aus der vorangegangenen Zeit. Man denke nur an die

¹ Dass möglicherweise die Wahl der Grundtonart g-Moll einen Hang zu Formexperimenten fördert, lässt eine Arbeit von Klaus Hortschansky vermuten: Die g-Moll-Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. von dems., Tutzing 1997, S. 329–348.

Unzahl von Sonatensätzen, die allein Joseph Haydn geschrieben hat, und die Fantasie, die er dabei auf die Ausgestaltung und Variantenfülle der Satzteile anwendete! Aber in jedem Falle kann man sagen, dass das Verfahren Louise Farrencs keinesfalls jenem entspricht, das als Scheinreprise zum selbstverständlichen Repertoire der Vorgänger gehörte, wie etwa auch der Einsatz der Reprise mit dem zweiten statt ersten Thema und ähnliche Sonderfälle und formale Scherze und Überraschungen, mit denen man dem Üblichen entging.

Dass die weiter denkenden und fantasievolleren Komponisten auch schon vor Louise Farrenc immer wieder mit solchen Verfahren bemüht waren, den Widerspruch zu lösen, der innerhalb der Sonatensatzanlage im Zusammenprallen von Entwicklung und Wiederkehr liegt, zeigt, dass Adornos Verdikt der „trotz aller strukturellen Dynamik unerschütterte[n] Reprise“ als „Wiederkehr des Aufgehobenen“, als „die sich selbst übertreibende Versicherung, die Wiederkehr des ersten sei der Sinn“, so als wolle sie „den Prozeß als sein eigenes Resultat bestätigen“, „wie es bewußtlos in der gesellschaftlichen Praxis geschieht“², nicht unbedingt gefühlarmes Denkergebnis eines Notenlesers ist, unbekümmert um die Wandlungen, die sich im Höreindruck der Reprise nach den Abenteuern der Durchführung gegenüber den Themeneintritten der Exposition einstellen.

Nein, einige Komponisten um und vor 1800 sahen das Problem offenbar ganz ähnlich. Nicht umsonst ließ Beethoven in den letzten drei seiner Sinfonien den Wiedereintritt des ersten Themas durch Abänderung von Satzstruktur, Dynamik und sogar Tongeschlecht gegenüber dem ersten Auftreten als logische Konsequenz der Durchführung erscheinen, deren Endphase durch große Steigerungen diese Konsequenz vorbereiten und motivieren sollte.

Louise Farrenc hat diese Gedanken weiter geführt, aber auf andere Weise, vielleicht auf französische, zu der ihr die Theorie ihres Lehrers Anton Reicha verholpen haben könnte. Seine Sonatensätze wären auf Vergleichbares abzusuchen. Jedoch spricht das Fehlen von Doppelreprise in den vorangegangenen Sinfonien der Komponistin dafür, dass es sich hier um eine ganz eigenständige Lösung des Problems handelt, welches so lange Bestand haben sollte, wie Sonatensätze komponiert wurden und nicht der Weg ins Programmatische beschritten wurde – welches allerdings auch nicht immer frei ist vom „Reprisewesen“ (Adorno).

Louise Farrencs Umgang mit dem Problem zeigt sie auf gleicher konzeptioneller Höhe mit jenen Komponisten, die in Deutschland in dem neuen Sinfonieansatz der 1840er Jahre ebenfalls Anstrengungen unternahmen, dem Erstarren des Sonatensatzes und insbesondere dessen Manifestation im Moment der Reprise zu entgehen, wenn auch auf gänzlich andere Weise als die französische Kollegin: Robert Schumann, Niels Gade, Felix Mendelssohn Bartholdy und auch Fanny Hensel in ihren Kammermusikwerken.

² Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek 1968, S. 224 f.; Entsprechendes auch in Adornos Schriften: *Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt am Main 1963, S. 48 f., und *Prismen*, Frankfurt am Main 1969, S. 168.

Nachbemerkung:

Man erlaube mir einen Gedanken, jene von Heitmann und Rotter ergänzend, welche die langsame Einleitung behandeln. Sehr einleuchtend ist analysiert worden, wie die Motive und Elemente von deren siebentöniger Anfangsgeste, diesem kurzen musikalischen Moment, sich auf den folgenden Satz auswirken. Zusätzlich erscheint mir die Frage wichtig, wie es zu diesem Ausgangsgedanken gekommen ist, der so viel auslöst – offenbar dem Motto für die gesamte Sinfonie. Wie erfindet man ein Motto? Kommt es aus der Luft daher und bleibt als neutrales Notengebilde Matrix der Zukunft, oder verbindet man mit ihm eine Idee, eine Botschaft, die sich dann auch auf die Art der gesamten Konstruktion auswirkt?

Durch längeres ahnungsvolles und von Anderen unterstütztes Suchen im unbewussten Melodienspeicher des Gehirns kam ich auf eine Lösung, die – sollte an ihr auch nur eine Spur von Wahrheit sein – ein neues Licht auf Louise Farrenc, ihre musikalischen Vorbilder und vor allem ihr Kompositionsverfahren werfen könnte: Die langsame, sozusagen entkernte Version von Robert Schumanns *Aufschwung*, Nr. 2 der *Fantasiestücke* op. 12, erschienen in Deutschland 1838, in Frankreich – so teilte mir Damien Ehrhardt mit – erst weit nach 1850, was aber einer Kenntnis des Werkes vor 1847 nicht im Wege steht, bedenkt man die guten Verbindungen der Farrencs nach Deutschland.

Edition und Kanonbildung

Freia Hoffmann

Die Kritische Werkausgabe Louise Farrenc

Edition hat als musikwissenschaftliche Teildisziplin eine besondere Stellung. Beim Umgang mit Autographen, Skizzen und Originaldrucken sind wir unmittelbar mit dem Prozess der Werkentstehung beschäftigt. Die Handschrift eines Komponisten charakterisiert ihn in besonderer Weise, Inhalt und Gestus des Notierten verraten uns einiges über sein Vorgehen, seine Intentionen, Alternativen, Suchbewegungen, Zweifel und oft auch über sein Scheitern. Dass wir in Bibliotheken die Erlaubnis bekommen, Autographe einzusehen und zu berühren, dieselben Blätter, die auch Beethoven, Mendelssohn oder Louise Farrenc in der Hand gehabt haben, ist ein Privileg, das außer uns nur die Reichsten dieser Welt genießen, die inzwischen den Besitz von Musikautographen als Geldanlage entdeckt haben.

Auf der anderen Seite sind Editoren diejenigen Musikwissenschaftler, die in die klingende Musik, sei es zu Hause, im Konzert, in den Rundfunkprogrammen oder auf Tonträgern, am unmittelbarsten einwirken. Die weit überwiegende Zahl ihrer Nutzer nimmt den gedruckten Notentext gläubig und arglos hin, ohne Bewusstsein dafür, dass die authentische Werkgestalt, die sie vor sich zu haben glauben, eine Konstruktion ist, der Versuch, das herauszukristallisieren, was unter Editoren mit dem ungenauen Begriff des ‚Komponistenwillens‘ bezeichnet wird.

Editionen, vor allem die großen Gesamtausgaben, sind seit dem 19. Jahrhundert ein zuverlässiger Gradmesser des Wertes geworden, den die jeweilige Zeit einem Komponisten oder einer Komponistin zuschreibt. Die Entstehung der Bach-Gesamtausgabe 1851 bis 1899 war der Höhepunkt der Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert und besiegelte im Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit den Rang des Komponisten als erster in der Reihe der großen Meister, dessen Weltgeltung fortan nicht mehr in Zweifel gezogen werden konnte. Edition ist am autonomen Kunstwerk orientiert, ihre traditionellen Techniken sind nicht anwendbar auf alle Arten von Gebrauchsmusik, auf Theater- und Filmmusiken z. B., auf schriftlos tradierte und improvisierte Musik und einen großen Teil der Musikproduktion seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Aber auch im Bereich der ‚Opus-Musik‘ besetzt die Edition spezifische Felder, je nach Rezeptionsgeschichte, Interessengruppen, nationaler und regionaler Geltung.

Ein Beispiel hierfür ist die kuriose Tatsache, dass bis heute nur einer einzigen Komponistin die Ehre einer Gesamtausgabe zuteil geworden ist: nicht etwa Louise Farrenc – wir haben bekanntlich keine Gesamtausgabe unternommen – sondern Annette von Droste-Hülshoff, eine kaum ausgebildete, farblose Komponistin, die sich in einer Phase ihres Lebens zur Musikerin berufen fühlte und die man aufgrund ihrer Wertschätzung als Dichterin innerhalb der 26-bändigen Tübinger Gesamtausgabe mit einer kritischen Edition auch ihrer Kompositionsversuche bedachte, in

zwei Bänden – Text und Dokumentation – aufwändigst vorgelegt von Armin Kansteiner.¹

Als ich 1995 bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Förderung einer Kritischen Werkausgabe von Louise Farrenc beantragte, war die Editionsfrage bei dieser Komponistin extrem – sicherlich ein Grund für die Gutachter der DFG, diesem Plan zuzustimmen. Obwohl Farrenc zu dieser Zeit schon mehr war als ein Geheimtipp unter Kammermusikfreunden, war im Musikalienhandel eine einzige Komposition erhältlich, und zwar das Klaviertrio e-Moll op. 45 als Reprint eines Druckes aus dem 19. Jahrhundert. Dass es inzwischen eine 15-bändige Kritische Werkausgabe gibt und dass vor allem die Orchesterwerke zugänglich sind, die sich ohne Subventionen, allein über den Musikalienmarkt kaum hätten erschließen lassen, hat etwas mit veränderten Wahrnehmungen, mit einer neuen Bewertung der Leistungen von Musikerinnen zu tun. Dass wir damit, hinsichtlich anderer Komponistinnen, nicht zufrieden sein können, ist Thema dieser Runde.

Zunächst zur Farrenc-Ausgabe: Sie ist von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in drei Bewilligungsphasen finanziert worden und wurde von 1996 bis 2003 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg bearbeitet. 2002, am Ende des letzten Bewilligungszeitraums, wurde, weil sich Korrekturarbeiten in unerwartetem Ausmaß verzögert hatten, eine kostenneutrale Verlängerung genehmigt, was uns mit Zustimmung der DFG die Gelegenheit gab, zeitweilig unbeschäftigte studentische Hilfskräfte an einem Werkverzeichnis mitarbeiten zu lassen. Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen mit einer Bezahlung von BAT IIA/halbe waren Christin Heitmann (die auch das Werkverzeichnis vorbereitet hat) und Katharina Herwig. Den Band II/7, die Violoncello-Sonate, haben wir Dorothea Schenck, einer studentischen Hilfskraft anvertrauen können; die vier Klaviertrios habe ich selbst übernommen. Unter den Bewilligungsbedingungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft war Disziplin und zügiges Arbeiten gefordert, und es war für das Projekt ein großes Glück, dass alle Beteiligten – es haben insgesamt fünf studentische Hilfskräfte mitgearbeitet – die Sache mit großem Engagement, mit Geduld, Sorgfalt, mit Sachkompetenz und in kritischen Zeiten auch mit Gelassenheit und Humor mitgetragen haben.

Der erste Schritt war, wie bei allen Editionen, die Suche nach Quellen, d. h. die Sammlung von Handschriften und zeitgenössischen Drucken, wobei wir auch posthume Drucke des Verlages Alphonse Leduc herangezogen haben, wenn sie mit den Druckplatten der Originaldrucke hergestellt worden sind. Die Beschaffung der Handschriften war relativ einfach. Der Nachlass der Komponistin ist von der Bibliothek des Konservatoriums 1935 an die *Bibliothèque nationale* übergeben worden. Hier gab es lediglich eine Überraschung in der Landesbibliothek Dresden, wo sich eine Stimmenabschrift des Nonetts op. 38 (von fremder Hand) fand, die aus dem

¹ Annette von Droste-Hülshoff, *Historisch-kritische Werkausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. von Winfried Woesler, Tübingen 1978–2000, Bd. XIII,1: *Musikalien, Text*, Bd. XI–II,2: *Musikalien. Dokumentation*, bearbeitet von Armin Kansteiner.

Bestand des Dresdner Tonkünstlervereins stammt. Sie ist möglicherweise durch Vermittlung Joseph Joachims dorthin gelangt. Schwieriger war die Beschaffung von Originaldrucken. Louise Farrenc ist zu Lebzeiten von einer Vielzahl französischer, englischer und deutscher Verlage gedruckt worden, und die Suche nach bestimmten Drucken, die für die Edition unabdingbar waren, hat teilweise detektivischen Spürsinn verlangt. Schwierig war bei der Beurteilung der Quellen manchmal die Entscheidung, ob eine Handschrift von Louise Farrenc selbst stammte oder möglicherweise von Aristide oder Victorine Farrenc. Es gab Kopien, deren Schrift derjenigen von Louise Farrenc täuschend ähnlich sah. Reinmar Emans von der Neuen Bach-Ausgabe hat darauf hingewiesen, dass ein solches Phänomen auch im Hause Bach vorkam, dass nämlich Kopisten „versuchten – wahrscheinlich unwillkürlich –, die Schriftzüge ihres Lehrers zu imitieren“². Neben Anna Magdalena Bach nennt er Bachs Hauptschreiber Christian Gottlob Meißner als „Mimikristen“³ von Johann Sebastian Bach. In ähnlicher Weise könnten sich auch die Noten-Handschriften in der Familie Farrenc einander angeglichen haben (Notenbeispiel 1, S. 210).

Zu den editorischen Entscheidungen kann ich hier nur einiges Grundsätzliche sagen. Nachdem das Projekt selbst in drei Bewilligungszeiträumen grundsätzlich genehmigt war, wurden alle Bände, sobald sie satzfertig vorlagen, einzeln von Gutachtern geprüft. Bekanntlich sind diese Gutachter bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft anonym, und man kann sich vorstellen, dass diese uns unbekanntes Gutachter nicht unbedingt übereinstimmende Editionsprinzipien vertreten. Das war in Einzelfällen nicht einfach, aber man kann rückblickend sagen, dass die gelegentliche Kommunikation auch mit anonymen Gesprächspartnern für uns lehrreich gewesen ist. In einem Fall, nämlich der 3. Sinfonie, unserem Pilot-Band, führten Einwände eines Gutachters zu einer Revision der Satzvorlage.

Unter editorischen Gesichtspunkten kann man Louise Farrencs Kompositionen in zwei Gruppen einteilen. Bei der ersten Gruppe waren autographe Partituren Editionsgrundlage: bei den Sinfonien, bei den Ouvertüren, beim Nonett op. 38 und beim Sextett op. 40. In vier Fällen, nämlich bei den Ouvertüren, der ersten und der zweiten Sinfonie sind je zwei Autographe überliefert, die sich als Urschrift und als Reinschrift identifizieren ließen. Das Sextett op. 40 liegt zusätzlich in einer autographen Bearbeitung für Klavierquintett mit Streichern vor. Stimmen sind bei keinem der genannten Werke überliefert. Ich nehme an, dass die Komponistin bei dieser ersten Werkgruppe in den meisten Fällen nicht damit rechnete, dass es zu einem Druck kommen würde. Deshalb hat sie, verglichen mit ihren anderen Autographen, hier relativ genaue Bezeichnungen vorgenommen, z. B. Artikulationen, Dynamik und Metronomangaben betreffend.

² Reinmar Emans, Quellenmischung von Partitur und Stimmen in der Neuen Bach-Ausgabe. Ein legitimes Verfahren der Edition?, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Tübingen 2002 (*Beihefte zu editio*, Bd. 17), S. 97–106, hier S. 100.

³ Ebd.

Andante

p *cresc.* *Andante* *Piano* *dol.* *cresc.* P. C.

Andante

p *cresc.* *Andante semplice.* *Piano.* *dol.* *cresc.* P. S.

NB 1: op. 34, Violinstimme, Autograph und Abschrift (Stichvorlage)

In den meisten anderen Fällen lagen mehrere Quellen vor, zum Beispiel autographe Partitur, autographe Stimmen, Abschriften von fremder Hand, Partitur und Stimmen eines Originaldruckes. Es waren also unter Umständen mehrere autorisierte Quellen zu berücksichtigen, wobei wir aufgrund verschiedener Indizien davon ausgehen können, dass der Stich und Druck einer Komposition im Hause Farrenc mit außergewöhnlicher Sorgfalt begleitet wurde. Im Fall der gedruckten Werke zeigte der Quellenbefund, dass die Handschrift der Komponistin in aufführungspraktischen Einzelheiten weniger detailliert war als der Druck, und dass die Bezeichnungsgenauigkeit von der autographen Partitur über Stimmenabschriften, die als Druckvorlage gedient haben, bis zur gedruckten Einzelstimme hin zunimmt.

Für die Höherbewertung der Drucke durch die Komponistin selbst spricht auch die Tatsache, dass von mehreren gedruckten Werken im Nachlass keine oder nur unvollständige Autographen überliefert sind. Andererseits weisen Drucke Fehler auf, die in den autographen Quellen nicht vorhanden sind, oder es fehlen z. B. weitgespannte Bindebögen aus dem Autograph, wenn der Stecher sie aus Platzgründen nicht mehr unterbringen konnte (Notenbeispiel 2, S. 212).

Das ist als Quellenbefund an sich nicht erstaunlich, hat uns aber auf das philologisch fragwürdige Terrain der Quellenkontamination geführt, gelegentlich als „Todsünde der Edition“⁴ bezeichnet. Die klassische Forderung lautet nämlich, „die Quelle zu ermitteln, die das Werk am zuverlässigsten repräsentiert“⁵ und nicht einen Text zu konstruieren, der sich aus verschiedenen Quellen speist und in dieser Form niemals existiert hat. Nun stammt allerdings diese Grundregel der Editionsphilologie aus der Germanistik, und dort stellt sich die Frage nach Textfassungen und Lesarten etwas anders. In der Musik kommen unterschiedliche Textfassungen vor allem dann zustande, wenn zusätzlich zum primären Notentext Handlungsanweisungen notiert werden, sei es bei der Vervollständigung von Aufführungsmaterial, sei es bei der Vorbereitung von Drucken. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die Handschriften Bach'scher Kompositionen, wobei neben einer autographen Partitur mit den „allernotwendigsten Informationen und Handlungsanweisungen“ vielfach Stimmenabschriften von fremder Hand vorliegen, in die Bach teilweise korrigierend und ergänzend eingegriffen hat⁶ und die hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen durchaus als aktiv oder zumindest passiv autorisiert gelten können. Die Frage nach der Mischung gleichwertiger oder auch ungleichwertiger Quellen wird heute weniger dogmatisch behandelt. Im Revisionsbericht der Farrenc-Edition wird nach der Quellenbeschreibung eine entsprechende Quellenbewertung formu-

⁴ Norbert Oellers, Authentizität als Editionsprinzip, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr, Helga Lühning, Norbert Oellers und Hartmut Steinecke, Berlin 1998 (*Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 8), S. 43–57, hier S. 47.

⁵ Emans, *Quellenmischung*, S. 101.

⁶ Ebd. S. 99.

liert, die eine Hauptquelle festlegt, es aber erlaube, in Zweifelsfällen oder ergänzend auch andere Quellen heranzuziehen.



NB 2: op. 34, 1. Satz, autographe Klavierstimme und Auteur-Druck T. 125 f.

Die Edition hatte auch die Frage nach der Authentizität Farrenc'scher Kompositionen zu beantworten. Auch hier gilt unter Editoren das Autograph gemeinhin als sicheres Orientierungsmittel: „Hat man das Autograph, kennt man den Autor. Die Zuschreibung ist also gesichert“⁷, wie Helga Lühning es formuliert hat. Mit einer Ausnahme: wenn sich nämlich im Nachlass Abschriften fremder Werke finden. Das Werkverzeichnis in der Dissertation von Bea Friedland⁸ führt unter den nicht mit Opus-Nummern versehenen Werken ein Streichquartett in B-Dur und ein unvollständiges Klavierkonzert in h-Moll auf, beide in Farrencs Handschrift im Nachlass überliefert. Dass es sich im zweiten Fall um die Abschrift eines Klavierkonzertes von Johann Nepomuk Hummel handelt, hat uns Bea Friedland selbst mitgeteilt und

⁷ Helga Lühning, Bedeutungen des Autographs für die Edition, in: *Musikedition*, a. a. O., S. 85–96, hier S. 87.

⁸ Bea Friedland, *Louise Farrenc, 1804–1875. Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor 1983 (*Studies in Musicology*, Bd. 32), S. 219 f.

uns damit von weiteren Recherchen entlastet. Das Streichquartett haben wir uns lange angesehen, wir haben uns mit Hilfe von zwei befreundeten Ensembles Hör-eindrücke verschafft und es Fachleuten zur Prüfung zugeschickt – mit dem Ergebnis, dass an der Autorschaft erhebliche Zweifel bestehen. Es handelt sich um eine Komposition im Haydn'schen Stil, deren Autor wir nicht haben ermitteln können. Verschiedene Indizien haben uns veranlasst, es nicht in die Werkausgabe aufzunehmen – sehr zum Verdruss des Baseler Erato Quartetts, das gerade im Begriff war, eine CD mit Streichquartetten von Komponistinnen einzuspielen und auch ein zweifelhaftes Werk liebend gern unter dem Namen von Louise Farrenc einbezogen hätte.

Auch wir sind schließlich nicht dem Schicksal anderer, vor allem größerer Editionen entgangen. Deren missliche Erfahrung ist, dass der Forschungsstand die Edition oft überholt hat, bevor der letzte Band erschienen ist, und dass man dann eigentlich wieder von vorne anfangen könnte. Bei uns schlug das Schicksal in Form einer Internet-Information im Dezember 2002 zu: Der Katalog der *Bibliothèque nationale* (BN) wies plötzlich Skizzen zur 3. Sinfonie auf, die uns unbekannt waren. Unsere Verblüffung kann man sich vorstellen, niemand kannte die Bestände der BN besser als wir, und wir hatten dort manche Zweifelsfälle aufklären und Zuordnungen korrigieren können. Im Februar 2003, als Christin Heitmann und ich wieder in Paris arbeiteten, löste sich das Rätsel. Beim Umzug des Konservatoriums in die *Cité des Arts* waren diese Skizzen gefunden und im Lauf des Jahres 2002 an die BN übergeben worden. Wir erinnern uns: Der *Fonds du Conservatoire* war 1935 in die BN integriert worden, dabei hatte man, wie man uns sagte, mehrere Materialkisten übersehen. Der Revisionsbedarf für die Edition war glücklicherweise gering. Es handelt sich um eine verworfene Alternativfassung am Ende des letzten Satzes. An der Stelle, wo 38 Takte vor Schluss das Thema im Pianissimo von den Streichern ein letztes Mal aufgegriffen wird, beginnt ein Teil in G-Dur, überschrieben mit „meno allegro, maestoso“ und zusätzlich instrumentiert mit Trompeten und Posaunen. In einem solchen Fall greift man mit bangen Gefühlen zum Revisionsbericht und liest erwartungsvoll nach, was die Editorin 1998 ohne Kenntnis dieser Skizze formuliert hat: „Ab diesem T. [353] wurde offenbar die Stretta nachträglich umgeschrieben; in der urspr. Fassung (die verdeckte S. 208, vgl. Quellenbeschreibung) bricht der Dominant-Sept-Akkord in T. 353, 2. Zählzeit ab [...] (Sichtbar bis T. 356, die restlichen S. mit der urspr. Lesart sind herausgetrennt)“.⁹ Seufzer der Erleichterung in der Farrenc-Edition: Die Bandbearbeiterin hat richtig vermutet, und die herausgeschnittenen Seiten sind jetzt da. Der Fund ist auf unserem Errata-Zettel vermerkt.

⁹ Louise Farrenc, *Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36*, hrsg. von Christin Heitmann, Wilhelmshaven 1998, Revisionsbericht S. 221.

Thomas Synofzik

Genderspezifische Editionsprobleme? Die *Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling* von Clara Schumann op. 12

Es gibt Fälle, wo auch einmal Werke von Komponistinnen in die hehren Gesamtausgaben ihrer männlichen Kollegen Eingang finden. Bei Felix Mendelssohn steht dies bei den unter seinem Namen veröffentlichten Werke Fanny Hensels bevor, bei dem Ehepaar Schumann geschieht dies im Falle des Doppelopus *ZWÖLF GEDICHTE aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von ROBERT UND CLARA SCHUMANN. Zwei Hefte Op. 37/12*, bei dem – immerhin – beide Kontribuenten namentlich ausgewiesen sind. Allerdings boten dem zeitgenössischen Käufer 1841 weder Inhaltsverzeichnis noch Überschriften der einzelnen Lieder nähere Anhaltspunkte, in welcher Hinsicht es sich hier um ein Gemeinschaftswerk handelte. Auch die doppelte Opuszählung $\frac{37}{12}$ dürfte für die meisten Käufer jener Zeit rätselhaft geblieben sein. Die ersten Rezensenten gingen zum Teil offenbar von einem gemeinsamen Komponieren in der Form aus, dass die Ehefrau vielleicht eine Melodie erfindet, der Ehemann sie harmonisch ausarbeitet – entsprechend der Geschlechterpolarisierung schon in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts: Melodie weiblich, Harmonie männlich.¹ Noch 1975 schrieb der englische Musikwissenschaftler Eric Sams: “Nos. 2, 4 and 11 [...] are acknowledged to be by Clara Schumann; but they have an occasional master touch which is not hers. There is evidence that some [...] of Clara's songs [...] had the benefit of Schumann's collaboration [...] Conversely the Op. 37 songs attributed to Schumann himself do suggest that ‘written together’ was what he actually meant, in the sense that a primary musical idea by Clara was then developed by him.”² – Soll heißen: Lieder wie *Warum willst Du And're fragen* oder *Liebst du um Schönheit* sind so gut, dass Clara sie nicht allein komponiert haben kann; einige der Schumann zugeschriebenen Lieder wiederum sind so schlecht, dass sich das nach Überzeugung von Sams nur dadurch erklären lässt, dass die Liedthemen von Clara stammen.

Selbst ein mit Schumann persönlich befreundeter Kritiker wie Eduard Krüger griff daneben, wenn er in Reaktion auf die Publikation des op. $\frac{37}{12}$ Schumann und Mendelssohn als „jetzt die ersten Lieder-Komponisten“ rühmte. Denn von den drei mit Titeln zitierten Liedern, die ihn „am meisten angesprochen, ja gerührt und ergriffen“ hätten, stammen zwei, *Warum willst Du And're fragen* und *Liebst Du um*

¹ Vgl. Stefan Eckert, „...nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang“ ... Gender Metaphern in Joseph Riepels Anfangsgründen. Vortrag beim 2. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, München 11. Oktober 2002 (Druck in Vorbereitung).

² Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*, London ²1975, S. 179.

Schönheit, von Clara Schumann.³ Nicht nur bei Krüger, generell führen diese beiden Lieder die Beliebtheitsskala im 19. Jahrhundert an, was wohl nicht nur auf Clara Schumanns eigene pianistische *promotion* zurückzuführen ist. Die Uraufführung des Lieds *Warum willst Du And're fragen* op. 37₁₂/XI erfolgte übrigens in Bremen am 28. Februar 1842 bei einer *Musikalischen Soiree* Clara Schumanns in der Bremer Union.⁴ Wer das Glück hatte, in Konzerten Clara Schumanns einzelne der Lieder mit der Komponistin selbst am Pianoforte zu erleben, konnte aus den Programmzetteln bereits die wahre Autorschaft der angeblichen Gemeinschaftskompositionen erfahren. Offiziell wurde das Geheimnis der Individual-Autorschaften einzelner Lieder erstmals 1851 gelüftet, als der Leipziger Verleger Whistling ein Verzeichnis sämtlicher von Robert Schumann komponierter Werke vorlegte und in diesem Zusammenhang für das op. 37 konkrete Autorenangaben gemacht wurden.⁵ Auch wenn somit die ‚offizielle‘ Autorschaft geklärt ist, sollte der heutige kritische Wissenschaftler und vor allem der Herausgeber zumindest in Erwägung ziehen, inwieweit bei den hier Robert oder Clara Schumann zugeschriebenen Werken der andere Ehepartner in irgendeiner Form ‚mitkomponiert‘ bzw. auf den gedruckten Notentext Einfluss genommen haben könnte.

Um das editorische Problem zu verdeutlichen, ist zunächst kurz auf Entstehung und Quellenlage einzugehen: Mit der Originalausgabe überraschte Robert Schumann seine Frau zu ihrem Geburtstag am 13. September 1841. Im Ehetagebuch schreibt Robert Schumann: „Eine kleine Freude konnte ich meiner Klara machen mit der ersten gedruckten Stimme meiner Symphonie, mit der zweiten, die ich im Stillen fertig gemacht, und dann mit zwei Heften gedruckter Lieder von Rückert von uns beiden.“⁶

³ Unveröffentlichter Brief vom 7. Oktober 1842 an Robert Schumann, Biblioteka Jagiellońska Krakow (PL-Kj): *Correspondenz R. Schumanns*, Bd. 14, Nr. 2372: „Ihre letzte Zuschrift, wie alles, was von Ihnen kommt, habe ich mit Dank und Teilnahme empfangen. Die mit Frau Doktorin zusammen komp. Lieder sind zum Teil trefflich, einige nur zu schwülstig sentimental und von geringerem Kaliber. Was mich am meisten angesprochen, ja gerührt und ergriffen, ist: ‚Rose, Meer und Sonne‘ – und: ‚Liebst Du um Schönheit‘ – und ‚Warum willst Du And're fragen‘ pp. Dafür meinen Dank aus dem Herzen. Ich möchte sagen, dass Sie und Mendelss. jetzt die ersten Lieder-Komponisten sind – nur darf ich nicht vorschnell urteilen, da ich nicht alle neueren kenne, und das a condition erhalten hier sehr schwer ist.“

⁴ Clara Schumann, Programm-Sammlung, Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 10463–A3, Nr. 192.

⁵ *Systematisch geordnetes Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Robert Schumann. Mit Angabe der Verleger und Preise*, hrsg. v. A.[ugust Theodor] Whistling, Leipzig 1851, S. 37. Die Nummern 2, 4 und 11 wurden in der Titelauflistung mit einem Asteriskus (*) versehen, der in einer Fußnote erläutert wurde: „No. 2, 4 und 11 sind von Clara Schumann componirt.“ Eine Angabe der auf Clara Schumanns Werkzählung bezogenen Opuszahl 12 unterblieb in diesem Verzeichnis.

⁶ Robert Schumann, *Tagebücher* Bd. II, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 185.

Die auf den Geburtstagstisch gelegte frisch gedruckte Erstausgabe des gemeinsamen Liederzyklus op. $\frac{37}{12}$ enthielt als handschriftliche Widmung zwei von Robert Schumann notierte Strophen aus Rückerts Gedicht *Ich war im indischen Ozean* aus dem *Dritten Strauß* (Nr. 48) von Rückerts *Liebesfrühling* (2. Aufl. Erlangen 1836):

„Ich war einmal ein Mondenstrahl,
Du Abendsternes Blinken,
Da sahest Du viel tausendmal
Mich Dir von ferne winken.
Du warst vor mir auf der Flucht,
Vor meinem Blick geschwunden,
Ich habe damals Dich gesucht,
Nun hab ich Dich gefunden.

(Rückert)

Am 13ten September 1841

für meine Clara.

Robert.⁶⁷

Seitdem Robert Schumann im Januar 1840 die Liedkomposition für sich entdeckt hatte, animierte er auch Clara Schumann zur Komposition von Liedern.⁸ Zum Weihnachtsfest 1840 schließlich kam sie seinen Bitten nach und präsentierte ihm drei Lieder auf Texte von Heine und Burns (*Ihr Bildnis* op. 13/1, *Am Strand* WoO 15, *Volkslied* WoO 16). Daraufhin entstand die Idee zu diesem gemeinsamen Rückert-Zyklus; die Gedichtsammlung war 1837 eine Art Verlobungsgeschenk Roberts an Clara gewesen.⁹ Robert Schumann komponierte im Januar 1841 zehn Gesänge nach Rückerts Gedichten. Clara Schumann tat sich lange Zeit schwer, vollendete dann jedoch in der ersten Juni-Woche 1841 die Vertonung von vier Gedichten, deren Auswahl Robert Schumann ihr mit noch einem fünften vorgegeben hatte.¹⁰ Das Widmungsautograph, das Clara Schumann ihrem Gatten am 8. Juni 1841 auf den Geburtstagstisch legen konnte, ist bis heute erhalten; vorausgehende

⁷ Faksimiles der autographen Texteintragungen in: Katalog Boerner Leipzig Nr. XVI, 1910, Los Nr. 354; Leo Liepmannssohn, Katalog der XXXVIII. Autographen-Versteigerung, 21./22. Mai 1909, Los Nr. 825 und Walter Dahms, *Schumann*, Berlin 1916, Bildanhang S. 43.

⁸ Vgl. Thomas Synofzik, Die Anfänge des Schumannschen Liederjahres – Neue Dokumente und Interpretationen, in: *Schumann Studien 7*, hrsg. von Anette Müller, Sinzig 2004, S. 137–150.

⁹ Friedrich Rückert, *Gesammelte Gedichte*, Erlangen ²1836, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Bibliothek (D-Zrsh), Archiv-Nr.: 7901–A4/C1. Auf S. 1 des 496-seitigen Bandes notierte Clara Schumann nachträglich: „Clara Schumann hat dies Buch geschenkt bekommen im J. 1837 von ihrem damaligen Liebsten Robert.“

¹⁰ Vgl. Rufus Hallmark, The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann, in: *19th Century Music* XIV/1 (1990), S. 7.

Skizzen sind verschollen. Verschollen ist auch die Stichvorlage der in der Sammlung enthaltenen Lieder Clara Schumanns, das Ehepaar schenkte sie noch 1841 dem gemeinsamen Freund Julius Becker zum Weihnachtsfest. Als das Manuskript dann zu Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals in Auktionskatalogen wieder nachweisbar ist,¹¹ sind nur noch die Lieder von Robert, nicht mehr die von Clara Schumann erhalten.

In der Regel sind die Originalausgaben dieser Zeit bei Leipziger Verlagen so sorgfältig revidiert, dass heute die beste Neu-Ausgabe eigentlich in einer kommentierten Faksimilierung bestehen könnte.¹² Der gemeinschaftliche Rückert-Zyklus von Robert und Clara Schumann bildet in dieser Beziehung jedoch eine Ausnahme. Auf die Editionsprobleme in den Liedern Robert Schumanns kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden;¹³ in Bezug auf die Lieder Clara Schumanns gilt es zu bedenken, dass es sich hier um eine Geburtstagsüberraschung handelte. Das bedeutet: Clara Schumann hatte an der Drucklegung keinen Anteil. Wie wichtig Schumann der Überraschungseffekt war, geht aus dem Schlusssatz des ursprünglichen Verlagsangebots an Friedrich Kistner hervor (dieser lehnte die Publikation dann jedoch ab): „Meiner Frau wegen, die ich damit überraschen möchte, wünschte ich übrigens, daß die Sache unter uns bliebe.“¹⁴ Im engeren Sinne handelt es sich bei der Erstausgabe also im Falle Clara Schumanns gar nicht um eine Originalausgabe, da die hier gedruckten Texte von Clara Schumann nicht direkt autorisiert wurden.

Es ist gängige editorische Praxis, Erstdrucke zu ermitteln und nach diesen zu edieren. Dabei wird oft nicht genügend in Rechnung gezogen, inwieweit Änderungen in späteren Auflagen und Ausgaben autorisiert sein könnten. Das ist insbesondere dann angebracht, wenn eine Komponistin das Datum der Erstpublikation ihres Werks – wie in diesem Fall – um 55 Jahre überlebt hat. Für eine kritische Edition muss sich ein Herausgeber deshalb in diesem Fall der Mühe unterziehen, sämtliche zu Lebzeiten Clara Schumanns in Deutschland erschienenen Druckausgaben der in ihrem op. 12 enthaltenen Lieder ausfindig zu machen und auf etwaige Autorkorrekturen zu untersuchen. Die ersten acht Ausgaben bis in die 1870er Jahre¹⁵ erweisen sich dabei als textgleich mit der Erstausgabe. Neue Lesarten zeigen jedoch zum

¹¹ C. G. Boerner (Leipzig), Katalog Nr. CIV, Nr. 1157.

¹² Mustergültige Ausgaben dieser Art, die „dem mitdenkenden Interpreten mehr Freiraum“ geben wollen, hat beispielsweise Joachim Draheim in der Reihe *Breitkopf Archiv für die Kinderszenen* op. 15 und das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 von Robert Schumann vorgelegt.

¹³ Vgl. dazu Thomas Synofzik, *Liebesfrühling oder: Vom Dilemma ein eheliches Gemeinschaftswerk zu edieren*, in: *Clara Schumann. Tagungsbericht Dresden 5.12.2003*, hrsg. von Michael Heinemann und Thomas Synofzik (Druck in Vorbereitung).

¹⁴ Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Berlin [1886], Bd. I, S. 257.

¹⁵ Genaue Auflistung und Beschreibung in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 9, hrsg. von Thomas Synofzik unter Mitarbeit von Bernhard R. Appel.

einen die alte Schumann-Gesamtausgabe von 1882 und die *Instruktive Ausgabe* von 1887¹⁶. Diese *Instruktive Ausgabe* bildet ein Gegenstück zur bekannteren *Instruktiven Ausgabe* der Klavierwerke Robert Schumanns.¹⁷ Beide wurden vom Verlag Breitkopf & Härtel unter dem Namen Clara Schumanns als Herausgeberin vertrieben. Doch während sich die betreffende Ausgabe der Klavierwerke von der Gesamtausgabe durch „Veränderungen und Hinzufügungen von Metronomzahlen und manchmal auch von Tempohinweisen, Fingersätze, sporadisch neu hinzugefügte Vortragshinweise und eine große Zahl zusätzlicher Pedalanweisungen“¹⁸ unterscheidet, fehlen solche Zusätze in der *Instruktiven Ausgabe* der Lieder – die Unterschiede beschränken sich hier vornehmlich auf orthographische Varianten. Es gibt keine Belege, dass Clara Schumann an dieser *Instruktiven Ausgabe* wirklich aktiv beteiligt war – die wenigen auftretenden Abweichungen zwischen instruktiver und Gesamtausgabe sind wahrscheinlich nur redaktionelle Änderungen von Verlagsseite. Belegbar jedoch ist der Anteil, den Clara Schumann an der Edition der alten Schumann-Gesamtausgabe nahm. Sie gab ihre Stichvorlage „am 6ten Juny: 1881 an Härtels“. Eine erste Korrektur schickte sie „d. 26 Mai 82 an Härtels“ mit der Bitte um „Noch eine Correctur“ zurück und erlaubte sich nach deren Erhalt offenbar „d. Bitte um noch einen Correctur-Abzug S. 4 – 25“, also ohne die von Robert Schumann komponierten Nr. I und XII, aber mit allen drei von ihr komponierten Gesängen.¹⁹

In jedem Fall bieten die Lesarten der Gesamtausgabe somit eine Fassung letzter Hand. Doch in mehreren Fällen zeigt sich hier zudem eine Übereinstimmung schon mit den Lesarten von Clara Schumanns Widmungsautograph – in diesen Fällen ist entweder von einfachen Druckfehlern in der Erstausgabe oder aber auch von eigenmächtigen Änderungen Robert Schumanns im Verlauf von deren Drucklegung auszugehen, die Clara Schumann dann bei Gelegenheit der Gesamtausgabe rückgängig machte. Nicht immer ist eine klare Unterscheidung möglich, für alle drei Kategorien seien hier einzelne Beispiele geboten.

Einen klaren Fall einer späteren kompositorischen Revision, wie sie sich im Zuge der zahlreichen eigenen Aufführungen Clara Schumanns ergeben haben mag, bietet ein viertaktiges Zwischenspiel (T. 21–24) im Lied *Warum willst du And're fragen*:

¹⁶ *Robert Schumann. Werke*, hrsg. von Clara Schumann, Bd. 13, Leipzig 1882. – *Robert Schumann. Sämtliche Lieder und Gesänge*, hrsg. von Clara Schumann. Original-Ausgabe zum praktischen Gebrauch eingerichtet, Bd. 2, Leipzig 1887.

¹⁷ Vgl. dazu Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, Mainz 1996 (*Schumann Forschungen* Bd. 5), S. 282–286.

¹⁸ Ebd., S. 284.

¹⁹ Eigenhändige Eintragungen Clara Schumanns in ihrem durchschossenen Exemplar von Schubert's *Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Robert Schumann's*, Leipzig/Hamburg/New York 1860 im Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr.: 13392–E2/A3.



NB 1a: Clara Schumann, op. 12/11, T. 21–24 (Erstausgabe, September 1841)



NB 1b: Clara Schumann, op. 12/11, T. 21–24 (Gesamtausgabe, Dezember 1882)

Die spätere Fassung bindet zahlreiche Töne über und zeigt insgesamt weniger Aktivität. Änderungen in umgekehrter Richtung – Tilgung von Haltebögen – treten jedoch auch auf; wenn am Schluss von op. 12/4 zwischen T. 34 und 35 in der Gesamtausgabe alle vier Haltebögen fehlen, ist das sicherlich kein Versehen des Stachers.

Auch im Falle einer Einzeltonänderung in op. 12/2 handelt es sich um eine nachträgliche Revision. Offenbar störte sich die reifere Komponistin an der Quintparallele $g/des^1 - f/c^1$, die spätere Version entspricht zudem dem vom musikalischen Material her identischen Vorspiel (T. 4):



NB 2a: Clara Schumann, op. 12/2, Takt 8 (Erstausgabe, September 1841)



NB 2b: Clara Schumann, op. 12/2, Takt 8 (Gesamtausgabe, Dezember 1882)

In allen drei Fällen wird die Lesart der Erstaussgabe durch das Widmungsautograph bestätigt; es gibt keinen Grund, hier Eingriffe Robert Schumanns anzunehmen. Auch im folgenden Fall stimmen die Lesarten von Erstaussgabe und Widmungsautograph überein, die abweichende Akzidentiensetzung in der Gesamtausgabe wirft jedoch die Frage von Nachlässigkeiten im Akzidentienbereich in den Quellen von 1841 auf:

NB 3a: op. 12/2, Takt 25–27 (Erstaussgabe, September 1841)

NB 3b: op. 12/2, T. 25–27 (Gesamtausgabe, Dezember 1882)

Zum Streitpunkt könnte das Tongeschlecht auf der letzten Zählzeit in Takt 26 werden: Soll hier schon die Auflösung des g/g' vom folgenden Takt vorweg genommen werden, wie es die Erstaussgabe bei Anwendung der seit Ende des 18. Jahrhunderts üblichen Taktstrichkonvention, nach der innerhalb eines Taktes gesetzte Akzidentien für alle folgenden Töne gleicher Oktavlage bis zum Ende des Taktes gelten, impliziert? Das Widmungsautograph verfährt äußerst nachlässig mit Akzidentiensetzung: Mehrfach gelten akzidentelle Alterationen offenkundig auch über den Taktstrich hinaus²⁰ oder für andere Oktavlagen. Letzteres ist auch in Takt 25 und Takt 27 der Fall, deren Akzidentiensetzung bei den Sechzehntelfiguren der linken Hand im Widmungsautograph und der Erstaussgabe übereinstimmt: Akzidentien des oberen Systems gelten eigentlich nicht für das untere System; doch automatisch wird jeder Pianist in den Sechzehntelfiguren der linken Hand in Takt 25 und Takt 27

²⁰ So fehlen im As-Dur-Lied *Warum willst Du And're fragen* in Takt 10, 18 und 30 die Auflösungszeichen bei den anfänglichen F-Dur-Dreiklängen der rechten Hand, die jeweils bereits am Ende der vorausgehenden Takte erklingen.

in der eingestrichenen Oktave die gleichen akzidentell alterierten Tonstufen wie in der kleinen Oktave greifen, obwohl die betreffenden Akzidentien in der Erstausgabe fehlen.²¹ Könnte Clara Schumann auch in Takt 26 schon 1841 eine Weitergeltung des *ges/ges^l* aus Takt 25 beabsichtigt haben, wie es dann erst in der Gesamtausgabe 1882 explizit notiert ist? Ein zusätzliches Argument für die Lesart es-Moll am Ende von Takt 26 bietet eine bisher unerwähnte Quelle: Auf Anregung Robert Schumanns sammelte Clara Schumann seit 1842 in einem besonderen Liederband ihre sämtlichen Lied-Autographe. Da sie diejenigen zu den drei Liedern ihres Op. 12 jedoch verschenkt hatte – einmal als Widmungsautograph an Robert Schumann, einmal in der Version der Stichvorlage an Julius Becker – nahm sie die Mühe auf sich, diese drei Lieder nochmals aufzuschreiben. Das geschah offenbar nach dem Druck der Erstausgabe. Die Akzidentien in der eingestrichenen Oktave von T. 25 und 27 fehlen auch hier. In Takt 26 aber ist sowohl in der rechten wie in der linken Hand jeweils ein *b* für *ges* und *ges^l* vorgezeichnet, am Beginn des folgenden Taktes in der rechten Hand ein Auflöseseichen für *g^l* notiert. Die Platzierung der Akzidentien weist sie als nachträgliche Ergänzungen aus, die jedoch der Schriftfärbung nach durchaus noch im Zusammenhang der Niederschrift des Liedes erfolgt sein könnten.

In Takt 27 von *Warum willst Du And're fragen* op. 12/11 bieten Widmungsautograph, Erstausgabe und Gesamtausgabe drei verschiedene Lesarten. Der Verzicht auf chromatische Wendungen begegnet an mehreren Stellen des Liedes. Möglicherweise mag die Anregung zu deren Eliminierung von Robert Schumann ausgegangen sein; dass er sie eigenmächtig vorgenommen hätte, ist wenig wahrscheinlich. Fraglich bleibt jedoch, ob der in der Erstausgabe gedruckte Ton *f^l* in der Mittelstimme nicht vielleicht bloß auf einen Lesefehler des Stechers zurückgeht, den Robert Schumann bei seiner offenkundig flüchtigen Korrektur nicht bemerkte.



NB 4a: op. 12/11, Takt 27
(Widmungsautograph, Juni 1841)

²¹ Die CD-Einspielung des Liedes durch Gabriele Fontana und Konstanze Eickhorst (cpo 999 127–2), die sich nach der in Anm. 22 zitierten Ausgabe richtet (die in diesen Takten exakt die Lesarten der Erstausgabe übernimmt) ergänzt die fehlenden Akzidentien in Takt 25 und 27, bleibt am Ende von Takt 26 aber bei Es-Dur.



NB 4b: op. 12/11, Takt 27
(Erstausgabe, September 1841)



NB 4c: op. 12/11, Takt 27
(Gesamtausgabe, Dezember 1882)

Ein erst durch eine nachträgliche Korrektur (vielleicht Robert Schumanns?) entstandener Fehler zeigt sich in Takt 35 von *Liebst du um Schönheit* op. 12/4. Da in der aufsteigenden chromatischen Linie der Oberstimme der zweite Ton Leittoncharakter hat, wurde das *beses* des Widmungsautograph in der Erstausgabe enharmonisch durch ein *a* (mit Auflösungszeichen) ersetzt. Dabei blieb unbeachtet, dass dann im Dreiklang am Ende des Taktes in der Oberstimme ein restituierendes Akzidens für den Ton *as* notwendig wird. Erst die Gesamtausgabe bereinigt 1882 diesen Fehler.



NB 5a: op. 12/4, Takt 35
(Widmungsautograph, Juni 1841)



NB 5b: op. 12/4, Takt 35
(Erstausgabe, September 1841)



NB 5c: op. 12/4, Takt 35
(Gesamtausgabe, Dezember 1882)

An zwei anderen Stellen desselben Liedes deuten die übereinstimmenden Lesarten von Widmungsautograph und Gesamtausgabe auf Korruptelen der Erstaussgabe.



NB 6a: op. 12/4, Takt 33
(Widmungsautograph, Juni 1841)



NB 6b: op. 12/4, Takt 33
(Erstaussgabe, September 1841)



NB 6c: op. 12/4, Takt 33
(Gesamtausgabe, Dezember 1882)

Ungeachtet der Änderungen in der Unterstimme ist das Fehlen des c^1 in Takt 33 in der Erstaussgabe (NB 6b) angesichts der in den vorausgehenden Takten streng durchgehaltenen Vierstimmigkeit als Autorvariante wenig wahrscheinlich; vermutlich wurde der Ton sowohl vom Stecher wie vom Korrektor (Robert Schumann) übersehen.



NB 7a: Clara Schumann, op. 12/4,
T. 25 [= 26] (Widmungsautograph
ante revisionem)



NB 7b: Clara Schumann, op. 12/4,
T. 25 [= 26]
(Widmungsautograph post revisionem)



NB 7c: Clara Schumann, op. 12/4,
T. 25 (Erstausgabe, Juni 1841)



NB 7d: Clara Schumann, op. 12/4,
T. 25 (Gesamtausgabe, Dezember
1882)

Sowohl früheste wie späteste Lesart schlagen im letzten Akkord in Takt 25 nur den Ton *a* neu an (NB 7a und 7d); die Version des Widmungsautographs *post revisionem* (NB 7b) setzt offenbar in der Tenorstimme einen Haltebogen zu viel, die Erstausgabe tilgt dann nicht nur diesen, sondern – eventuell irrtümlich? – auch jenen in der Altstimme (NB 7c).

Die verdienstvolle erste kritische Ausgabe sämtlicher Lieder Clara Schumanns durch Joachim Draheim und Brigitte Höft²² wählt für die Edition der Lieder op. 12 die Erstausgabe als Hauptquelle. Die späteren Druckausgaben werden ignoriert. Ausgewählte Abweichungen der Autographe sind im Kritischen Bericht mitgeteilt. Von den hier diskutierten Notenbeispielen findet dort jedoch nur das dritte Beispiel Erwähnung; in diesem Fall wird sogar der gedruckte Notentext gemäß dem Autograph von 1842 emendiert.

Bei der Edition im Rahmen der Neuen Schumann-Gesamtausgabe war für die Lieder Robert und Clara Schumanns von einer gemeinsamen Quelle auszugehen, da nur so der Einschluss der Lieder Clara Schumanns zu rechtfertigen ist. Eine solche Quelle bietet einzig die Erstausgabe von 1841. Die Ausgabe folgt dieser im Haupttext, bietet jedoch bei den Liedern Clara Schumanns die Lesarten der Gesamtausgabe als Ossia-Varianten sowie in einem Anhang die kompletten Rückert-Lieder gemäß der Urschrift im Robert Schumann zum Geburtstag am 8. Juni 1841 überreichten Widmungsautograph.

Dieses spezielle Beispiel von Editionsproblemen im Werk einer Komponistin hat generelle Relevanz für die Frage genderspezifischer Editionsprobleme. Gerade bei Komponistinnen begegnet häufig das Problem, dass Werke nicht abschließend autorisiert sind – namentlich bei handschriftlich hinterlassenen Werken, die vielleicht nur für den Gebrauch bei eigenen Aufführungen gedacht waren. Bei Clara Schumann ist der Anteil ungedruckter, nur handschriftlich überlieferter Werke

²² Clara Schumann. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, Band 1, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel [1990]. Selbstoffenkundige Akzidentienversehen wie jenes in NB 6b werden dort übernommen.

glücklicherweise relativ gering.²³ Doch auch wenn wir gedruckte Ausgaben von Komponistinnen haben, ist zu prüfen, inwieweit diese von gutmeinenden Ehemännern, Vätern oder Brüdern oder vielleicht auch nur entfernten Bekannten verbessert oder auch verschlimmbessert wurden. Dazu ein anderes Beispiel, bei dem wiederum Robert Schumann als Herausgeber fungiert: Bernhard R. Appel wies 1997 auf den Fall der *6 Lieder. Istes Heft* der Bremer Komponistin Elise Müller hin, die 1837, ebenfalls bei Breitkopf & Härtel, erschienen. Robert Schumann besorgte nicht nur die Auswahl der sechs Lieder aus dem an den Verlag gesandten Manuskript der Komponistin, sondern brachte – „offenbar ohne Rücksprache mit der Komponistin“²⁴ – Verbesserungsvorschläge ein und übernahm die Revision der Korrekturfahnen. Das Interesse der Schumann-Forschung zielt dabei auf die Bearbeitertätigkeit Robert Schumanns. Eine Komponistinnen-Edition hätte aus der umgekehrten Perspektive nach den Unterschieden zwischen ursprünglichem und überarbeitetem Text zu fragen.

²³ Vgl. Paul-August Koch, *Clara Wieck-Schumann (1819–1896). Kompositionen*, Frankfurt/Main 1991.

²⁴ Bernhard R. Appel, Robert Schumann und Elise Müller, in: „*Neue Bahnen*“. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf, Mainz 2002 (Schumann Forschungen 7)*, S. 45.

Annegret Huber

Edieren und Analysieren – ein potentieller Interessenkonflikt. Zu Problemen der Erstveröffentlichungen von Werken Fanny Hensels aus dem Nachlass

Jeder Herausgeber, jede Herausgeberin von Notenausgaben analysiert das zu edierende Werk – auch wenn er oder sie dies im ersten Moment vielleicht nicht so nennen würde. Denn selbst bei unproblematischer Quellenlage kann man sich selten genug damit begnügen, Quellen rein mechanisch abzuschreiben; stets wirft ein sinnerfassender Leseprozess die Frage auf, inwieweit die einer Ausgabe zugrunde gelegten Notate als unmissverständliche Intentionen des Autors oder der Autorin betrachtet werden können. Wo liegt aber der zu erfassende ‚Sinn‘ von Autographen, die nicht als vollgültig autorisiert wurden? Sogar Skizzenstudien benötigen zur Beurteilung unautorisierter Autographe als Bezugsgröße ein – üblicherweise durch Drucklegung – aktiv autorisiertes Werk, von dessen Entstehungsprozess die Skizze als Momentaufnahme eines bestimmten Stadiums Zeugnis ablegt. Doch gerade ein solcher, das Ziel des Kompositionsprozesses zweifelsfrei markierender Schlusspunkt fehlt nicht selten bei Fanny Hensel: Die Drucklegung als Akt der Autorisierung einer bestimmten Fassung unterblieb bei einer ganz erheblichen Anzahl von Werken; deren Autographe liegen in zum Teil höchst unterschiedlichen Quellentypen von der reinen Skizze bis hin zu Widmungsexemplaren und kalligraphischen Reinschriften vor. Bei letzteren muss stets im Einzelfall beurteilt werden, inwiefern die Erstellung solcher präsumtiven ‚ Fassungen letzter Hand‘ als Sonderform des Autorisierungsakts betrachtet werden kann. Das Verhältnis von den aktiv (oder auch nur passiv¹) autorisierten zu den nur im Autograph vorliegenden Werken, ist aber schon allein zahlenmäßig denkbar ungünstig: Das Werkverzeichnis von Renate Hellwig-Unruh² unterscheidet 466 Werke, von denen nur 61 als Originalausgaben in Druck gelangten.³ Darüber hinaus umfassen die Originalausgaben nur klavierbe-

¹ Als aktiv autorisiert durch Drucklegung mit Opuszahlen gelten die in den Jahren 1846/47 erschienenen opp. 1–7, als passiv autorisiert die posthum auf Veranlassung von Witwer und Bruder herausgegebenen opp. 8–11.

² Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil 2000.

³ Dabei wurden allerdings jene Lieder, Chorlieder und Klavierstücke, die zu mehreren zu den opp. 1–10 zusammengefasst wurden, einzeln gezählt; das viersätziges Klaviertrio op. 11 erhielt ebenso wie die unveröffentlicht gebliebenen mehrsätzigen Werke nur eine Werknummer. Wenn man nicht die zu Opera gruppierten kürzeren Kompositionen einzeln zählt, sondern nur die Opuszahlen wertet, würde das ungünstige Verhältnis von

gleitete Sololieder, Klavierstücke, Chorlieder und ein Klaviertrio – also wenig Beiträge zu den so genannten ‚repräsentativen‘ Gattungen. Die Drucke unterscheiden sich von den bekannten Autographen in unterschiedlichem Ausmaß, wobei geringfügige Veränderungen ebenso wie signifikante Überarbeitungen vorzufinden sind. Die unmittelbaren Druckvorlagen sind jedoch verschollen, sodass zwischen den Fassungen von offenbar nur ‚vorletzter‘ Hand und den letztgültigen Drucken eine Lücke klafft. Außerdem ist ungeklärt, auf wen solche Abweichungen namentlich in den posthum veröffentlichten opp. 8–11 zurückgehen: noch auf die Verstorbene selbst oder auf redigierende ‚Interventionen‘ ihres Bruders?⁴ In ihrer Gesamtheit scheinen diese Beobachtungen zur Quellenlage zu empfehlen, bei editorischen Vorhaben zunächst einmal von der Prämisse auszugehen, dass – bis auf wenige Ausnahmen – grundsätzlich alle Autographen Hensels wo nicht als Skizzen, so doch als ‚works in progress‘ zu betrachten sind.

Auch wenn dies nicht immer eigens artikuliert und in seiner ganzen Tragweite diskutiert wird, scheint dieser Eindruck des ‚Unfertigen‘ manche Herausgeber der erst in unserer Zeit erstveröffentlichten Autographen dazu bewogen zu haben, ‚Ungenügendes‘ zu diagnostizieren und durch editorische Eingriffe bestimmten ‚Standards‘ zuzuführen. Solche ‚Korrekturen‘ betreffen gerade bei Hensel sehr oft Fragen der musikalischen Formgestaltung, nachdem das mittlerweile wohl meist zitierte Selbstzeugnis zur Form ihrer größeren Werke dabei eine fatale Prämisse geschaffen haben dürfte: Schon seit der frühesten Forschungs- und Editionsphase meinte man, sich dessen gewiss sein zu dürfen, dass die Komponistin selbst ihre „längern Sachen“ aus formalen Gründen gering achtete:

„Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, u. diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viel Kraft der Durchführung gehört.“⁵

Tatsächlich finden sich in den Autographen namentlich von Hensels Kammermusik ungewöhnliche Formen; die Frage, ob diese so sind, wie sie sind, weil die Konzeption einer intendierten Form noch nicht vollständig ausformuliert worden war oder weil darin ein anzunehmendes Formexperiment mehr oder weniger gelungen ist, stellt sich den HerausgeberInnen zumeist jedoch nicht. Dadurch aber, dass als ‚Maß‘ der Beurteilung formaler ‚Vollendung‘ (und damit die Richtschnur für Korrekturen) ein historisch nicht differenzierter Formenkanon zugrunde gelegt wird, wirken die editorischen Eingriffe wie ‚Verbesserungen‘ in Verteidigung gegen das

gedruckten zu ungedruckten Kompositionen noch drastischer zutage treten, weil dann 42 Einzelstücke von den gezählten 61 wegfallen müssten.

⁴ Vgl. Hellwig-Unruh, Verzeichnis, S. 40.

⁵ *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, hrsg. von Eva Weissweiler, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985, S. 150.

mutmaßliche Unvermögen der Komponistin. Doch auch dort, wo sich eine historisch einwandfreie Begründung für eine spezielle Art der Formgestaltung geradezu aufdrängt, wird deren Relevanz nicht selten übersehen.

Ein Beispiel für einen solchen Fall findet sich in Eva Weissweilers analytisch begründetem Kommentar des ersten Chorsatzes aus der von der Komponistin selbst so genannten „Choleramusik“⁶: „Anstatt einen thematischen Gedanken in Ruhe zu entwickeln, zitierte sie ihn oft nur ein paar Takte lang, um gleich einen neuen folgen zu lassen. So benutzt sie z. B. [...] acht verschiedene Themen von jeweils vier Takten in einem Gesamtrahmen von nur 35 Takten.“⁷ Das Kriterium der Fasslichkeit, das Weissweilers Beurteilung zugrunde liegt, greift namentlich bei der Formgestaltung von Instrumentalmusik und müsste nicht zwingend bei der Betrachtung von textvertonender Musik herangezogen werden. Und wiewohl sie noch im Abschnitt vorher Hensel die perfekte Beherrschung der Formenlehre attestiert hatte, liefert sie mit der Deutung dieses Befundes ein Argument dafür, dass sehr wohl Zweifel an der Fähigkeit der Komponistin angebracht sein könnten, solche „thematische Ruhelosigkeit“ durch einen stringenten Formverlauf zu zügeln: „An ein ‚biologisches Defizit‘ ist gewiss nicht zu denken, wohl aber an Gefühle der Angst und Unsicherheit, an das Bestreben, Vorurteile wie ‚musikalisches Genie ist männlich‘ durch besonderen Einfallsreichtum zu widerlegen.“

Mit ihrer Deutung „diese[r] erschütternd ehrliche[n] Selbsteinschätzung“ verkennt Weissweiler, dass es sich bei Hensels „längern Sachen“, die „in ihrer Jugend an Altersschwäche“ sterben, ganz wörtlich um größer konzipierte Werke handeln muss, die bereits in einem frühen Kompositionsstadium nicht mehr weiterverfolgt wurden. Solche Werke könnten nicht einmal das Stadium der erhaltenen Skizzen erreicht haben, weil sie möglicherweise ihren frühen Tod in Hensels Papierkorb erleiden mussten. Wenn die Komponistin also den Mangel eines „gewissen Lebensprinzips“ an ihrem Komponieren beobachtet, benennt sie damit lediglich den Grund, warum sie bislang eher kürzere Werke komponiert hat und diese in ihrer Anzahl überwiegen. Was Hensel aber vor der Zitatstelle ausführlichst und ungewöhnlich detailreich mit ihrem Bruder diskutiert, sind Kompositionen (darunter ihr Streichquartett), bei denen sie die „Kraft“ gefunden hat, „die Gedanken gehörig

⁶ In einem Brief an Felix vom 4. Februar 1836, in: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, ed. by Marcia J. Citron, Stuyvesant 1987, S. 508–510, s. S. 510. Originaltitel: *Cantate. Nach Aufhören der Cholera in Berlin 1831* [Partitur (ohne Titel): Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, MA Ms. 39, 1 & 2; Stimmen (mit Titel): Bodleian Library Oxford Ms. MDM Mendelssohn c.58, 5, fol. 36–73]. Die Stimmen, aus denen Fanny Hensels Ensemble ihr Werk musiziert hatte, sind nach der Drucklegung der Notenausgabe im Nachlass Felix Mendelssohn Bartholdys in der Bodleian Library identifiziert worden (Renate Hellwig-Unruh, Die „Cholerakantate“ von Fanny Hensel, in: *Musica* 50 [1996] S. 121–123) und belegen in ihrer Übereinstimmung mit der gebundenen Partitur, dass deren Inhalt zurecht als Grundlage für eine analytisch zu erkennende formale Gesamtkonzeption gelten darf.

⁷ Weissweiler (Hrsg.), *Portrait*, S. 203.

festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben“, denn diese haben nicht nur ihre Jugend ‚überlebt‘, sondern sind sogar so weit ‚gealtert‘ und gereift, dass sie geprobt und aufgeführt werden konnten. Vor dem Hintergrund des gesamten Briefes ergibt sich die Deutung, dass Hensel den genannten „Mangel“ auf die Qualität dieser diskutierten Werke bezieht, nicht zwingend. Denn insgesamt zeigt sie sich in diesem Brief recht selbstbewusst und nimmt Kritik ebenso hin wie sie selbst Kritik übt. Dieses Selbstbewusstsein korreliert sowohl mit der Art, wie sie die Diskussion um ihr Streichquartett bündig beschließt („Habe Dank für die ordentliche Kritik meines Quartetts. Wirst Du es einmal spielen lassen?“⁸), als auch mit der vollendet gelungenen Form derselben Komposition, die in der Analyse zutage tritt.⁹

Zu ähnlichen Schlüssen wie Weissweiler Mitte der 1980er Jahre dürften noch andere gekommen sein. Denn die daraus erwachsenden Vorbehalte wirken offenbar noch lange nach, wenn wir auch noch in den ausgehenden 90ern in einem CD-Beiheft zu einer Einspielung eben der Choleramusik lesen: „Im Musikalischen ist ein gewisser Mangel an der Aus- und Durchbildung größerer Formen unverkennbar, ein Problem, dessen Fanny Hensel sich sehr wohl bewusst war.“¹⁰ Beiden Beurteilungen ist jedoch ihre Froschperspektive gemein: Sie beziehen sich ausschließlich auf Einzelsätze. Betrachtet man jedoch die Kantate in ihrer Gesamtheit, so zeigt es sich, dass die von Hensel selbst zusammengetragene Textcollage einer streng symmetrischen Dramaturgie unterworfen ist, die auch die musikalische Gesamtform bestimmt: So steht die formale ‚Unordnung‘ des beanstandeten Chorsatzes einem kontrapunktische ‚Ordnung schaffenden‘ Satz gegenüber; die thematische Kurzatmigkeit im ersten versinnbildlicht das Chaos, das mit dem Strafgericht Gottes hereinbricht; die Strenge des zweiten unterstreicht das Sündenbekenntnis, das – ganz nach Luther – dem Gnadenakt Gottes vorausgehen muss. Und nicht nur an diesen beiden Stellen erweist sich die Anordnung aller Sätze in ihrer Gesamtheit als exakt kalkuliert.¹¹

Geringes Zutrauen in die formgestalterische Potenz Fanny Hensels scheint auch die Herausgeberin der Erstveröffentlichung¹² dieses Werks gehabt zu haben, deren Aufgabe es gewesen wäre, der besonderen Quellenlage Rechnung zu tragen: Das betreffende Manuskript MA Ms. 39 besteht aus zwei Teilen – aus einer gebundenen Partitur und zwei lose eingelegten Einzelsätzen, von welch letzteren zwar

⁸ Weissweiler (Hrsg.), Portrait, S. 149.

⁹ Vgl. dazu Fußnote 18.

¹⁰ Helmut Wolf, Beiheft zur CD *Fanny Hensel: Oratorium. Lili Boulanger: Zwei Psalmen* (Philharmonia Chor Stuttgart, Philharmonia Orchester Stuttgart, Solisten, Ltg. Helmut Wolf), Carus 83.135, Stuttgart 1996, S. 5.

¹¹ Für eine detaillierte Analyse vgl. Annegret Huber, In welcher Form soll man Fanny Hensels ‚Choleramusik‘ aufführen?, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, hrsg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Bd. 10, Berlin 1997, S. 227–245.

¹² *Oratorium nach Bildern der Bibel*, hrsg. von Elke Mascha Blankenburg, Furore-Verlag, fue 533, Kassel 1994.

leicht zu begründen ist, *dass* sie im Zusammenhang mit dem Gebundenen stehen, nicht aber ohne weiteres in *welchem*. Eben dieses hätte die Herausgeberin aber ausführlichst erörtern müssen, um entscheiden zu können, wie die beiden Sätze in einer Druckausgabe wiedergegeben werden sollten. Die beiden Einzelteile unausgewiesen und unkommentiert in den Duktus der im Autograph nummerierten Satzfolge zu ‚integrieren‘, widerspricht jedoch nicht nur der editorischen Rechenschaftspflicht, sondern zerstört darüber hinaus auch den Sinnzusammenhang des Werks.

Ließ sich im vorangegangenen Beispiel Form aus der werkimmanenten Struktur des vertonten Texts begründen, treten bei der Gestaltung von Instrumentalmusik gewissermaßen von außen formale Konventionen hinzu, die man sich aber nicht als starre Schemata denken darf. Adolph Bernhard Marx beobachtete beispielsweise am lebhafteren Mittelsatz eines Sonatenzyklus, dass dieser „[...] früher stets Menuett, seit Beethoven bald Menuett, bald Scherzo, auch wohl gar nicht besonders genannt [...]“¹³ wurde. Und ob es sich beim Scherzo um „nichts, als eine Ausdehnung“¹⁴ der dreiteiligen Menuettform oder um ein „wahres Spiel mit musikalischen Formen“¹⁵ handelt, war zu Hensels Zeit durchaus noch in Diskussion, denn „[...] öfters tritt statt der Menuettform die erste oder zweite Rondoform in lebhafter Bewegung ein [...]“¹⁶. Beiden – konventioneller Rondo- und Menuettform – ist aber gemein, dass nach einem Mittelteil ein formaler Ort entstehen soll, an dem zu einer ausreichend artikulierten Kadenz in die erwartete Grundtonart das Thema des Anfangs wieder aufgenommen wird. Damit eben dieses gewährleistet wird, ‚korrigierte‘ der Herausgeber des Verlags Breitkopf & Härtel¹⁷ den Schluss des Scherzos von Hensels Streichquartett, obwohl die Komponistin gerade an dieser Stelle ein ‚wahres Spiel mit der zweiten Rondoform‘¹⁸ intendiert hatte (vgl. Abbildung, S. 232): Das Scherzothema wird nicht im Ganzen, sondern in sieben Teilen wieder aufgenommen, die durch nicht-thematische Einschübe getrennt werden. Dies könnte man als ‚Reprise‘¹⁹ auf Raten‘ bezeichnen. Diese thematischen Einhei-

¹³ Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 3. Theil, 5. unveränderte Auflage, Leipzig 1879 (1. Auflage 1845), S. 330.

¹⁴ Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844, S. 148.

¹⁵ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 193.

¹⁶ Adolph Bernhard Marx, *Lehre*, S. 331.

¹⁷ Günter Marx, *Kritischer Bericht der Erstveröffentlichung von: Fanny Hensel, Streichquartett Es-Dur*, Wiesbaden 1988.

¹⁸ Für eine detaillierte Analyse vgl. Annegret Huber, *Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? – Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach „Beethovens letzter Zeit“*, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Martina Helmig und Bettina Brand, München 2001, S. 120–144.

¹⁹ Der Begriff ‚Reprise‘ soll hier im allerursprünglichsten Sinn des ‚Wiederaufnehmens‘ verwendet werden, weil die sieben Buchstaben des Worts zufällig der Anzahl der wieder aufgenommenen thematischen Teile in diesem Satz entsprechen. Dadurch kann in

ten sind jedoch zunächst in Tonarten angesiedelt, die von der Grundtonart c-Moll zum Teil sehr weit entfernt sind. Dort aber, wo schließlich die Grundtonart wieder aufgenommen wird, ist die Reprise der Thementeile so weit fortgeschritten, dass in der Grundtonart nur noch wenig markante Themenbestandteile zu spielen bleiben. Der Repriseneintritt wird so planvoll verschleiert. Ähnliches findet sich bei Beethoven, der in seiner Klaviersonate F-Dur op. 10/2 den Wiedereintritt des Hauptgedanken noch in D-Dur beginnen ließ und erst in dessen Verlauf zur Grundtonart zurückkehrte. In der ‚Zerstückelung‘ des Themas geht Hensel jedoch über diese Vorgabe hinaus. Offenbar ist diese originelle Formgestaltung das Ergebnis einer Korrektur, die auf Papierstreifen über die ursprüngliche Lösung geklebt wurde. Unter der heute wieder gelösten Verklebung findet sich eine ganz und gar ‚regelrechte‘ Reprise mit gleichzeitigem Themen- und Tonarteintritt. Diese wird im Druck – die Korrektur ignorierend – äußerst unglücklich wieder hergestellt, da nicht die vorletzte Fassung (unter der Überklebung) konsequent rekonstruiert wird, sondern Überklebung und Überklebtes als gleichwertig aneinander gereiht werden, wodurch sich eine unstatthafte Verlängerung des Satzes um acht Takte ergibt (Takt 144–151 der Ausgabe).

Fanny Hensels Lösung im 2. Satz ihres Streichquartetts (vgl. fue 121, 2. revidierte Ausgabe, 1997)
(im Ms. unbetitelt; in Briefen als Scherzo bezeichnet)

A		B							
a	a'		R	E	P	R	I	S	E
x-x-y	Einschübe		x/2	x/2	x'/2	x'/2		y	x''
c-moll	C-Dur		d	e	Cis	Fis	c=t ?		C

Editorische »Korrektur« (vgl. Breitkopf & Härtel Kammermusikbibliothek 2255, 1988)

A		B						A' !!! (« Reprise »)	
a	a'							a	
x-x-y			x/2	x/2	x'/2	x'/2		x-x- y	
c-moll	C-Dur		d	e	Cis	Fis		C	

ÜBERKLEBTES

ÜBERKLEBUNG

Auf ähnlichen musiktheoretischen Voraussetzungen dürfte auch ein editorischer Eingriff in Hensels *Sonata o Fantasia*²⁰ für Klavier und Violoncello beruhen: Dort

der Abbildung das formale Geschehen sinnfällig visualisiert werden: Jeder Buchstabe entspricht einem Thementeil.

²⁰ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, MA Ms. Lohs 4, 67–70.

wurde offenbar eine ‚regelrechte‘ Sonatensatzform vermisst, denn nur so lässt sich erklären, dass das Stück im Druck nur noch „Fantasia“²¹ heißt. Aus der Perspektive der Formenlehre könnte man dies wohl als Argument gelten lassen, doch würden in deren Rahmen auch manche Sonatensätze so renommierter Komponisten wie Ludwig van Beethoven nicht ohne weiteres erfasst werden können. Tatsächlich weist dessen Sonate op. 102/1 für dieselbe Besetzung einige äußerliche Merkmale auf, die vermuten lassen, dass sich Hensel mit ihrer Komposition weniger auf zeitgenössische Formtheorien bezieht, sondern vielmehr dezidiert auf dieses Werk: Die Tempogestaltung der vier durchkomponierten Sätze bei Beethoven folgt ebenso dem Muster langsam-schnell-langsam-schnell wie die vier Binnenteile in Hensels Komposition, wobei im Übergang vom dritten zum vierten Satz bzw. Binnenteil das jeweilige Anfangsthema in vergleichbarem Gestus zitiert wird. Während jedoch bei Beethoven der Kopfsatz als veritabler Sonatensatz gestaltet wurde und ein wichtiger Aspekt der Formkonzeption die Zyklusbildung aller vier Sätze ist, scheint Hensel das Sonatensatzproblem in eine andere Dimension versetzt zu haben: Sie dürfte die vier Binnenteile so konzipiert haben, dass sie als Verschmelzung von Sonatensatz und Sonatenzyklus im Sinne einer *double function form* – wo nicht gar als *triple function form*, wenn zusätzlich die Matrix einer Sonatensatzexposition auf das Satzganze projiziert wird – zu lesen sein könnten.²² Allerdings lässt sich diese These nur schwer nachweisen, weil das Stück, gemessen an der Komplexität der anzunehmenden kompositorischen Problemstellung, in seiner Gesamtheit sehr kurz geraten ist. Trotzdem wäre es angebracht gewesen, das ‚Spannungsverhältnis‘ zwischen Titel und Komposition im Druck zu artikulieren, nicht aber durch die Titeländerung zu beseitigen. Denn die Einschränkung „Sonata o *Fantasia*“, die Hensel im Hinblick auf zu erwartende formale Ereignisse angebracht haben dürfte, entspricht der Beethovens, der sein mutmaßlich korrespondierendes Werk als „Freje Sonate“ [sic] bezeichnet hat.

Fragen nach regelhaften, unvollendeten und möglicherweise experimentellen Formen hätten wohl auch die Edition von Hensels „vollständig ausgearbeitete[m] Klavierquartett“²³ begleiten müssen. Dieses ist insofern ‚vollständig‘, als dass am Ende eines jeden Satzes Doppelstriche angebracht sind. Doch sollten bei dieser Komposition die Proportionen der einzelnen Sätze zueinander und innerhalb der Sätze deren Binnenteile Aufmerksamkeit erregen: Dem sehr langen Kopfsatz steht als Gegengewicht kein Finalsatz gegenüber, obwohl der Eindruck entsteht, dass der Zyklus durchaus viersätzig konzipiert gewesen sein könnte; der langsame Satz und das Menuett deuten dies immerhin an. Doch dort, wo man einen repräsentativen

²¹ Hrsg. von Christian Lambour, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1994.

²² Für eine detailreichere analytische Annäherung vgl. Annegret Huber, Anmerkungen zu „Schreibart“ und „Lebensprinzip“ einiger Sonatenhauptsätze und Sonatenzyklen von Fanny Hensel, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hrsg. von Martina Helmig, München 1997, S. 93–104, bes. S. 99 ff.

²³ Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt/Main 1981, S. 190.

Finalsatz erwarten würde, schließt an das Menuett ein vierzigtaktiges Presto von unbestimmter Form an. Nicht unbedingt ‚kopflastig‘, aber in schwer zu beurteilender Weise ungewöhnlich proportioniert könnte auch die Sonatensatzform des Kopfsatzes wirken. Hätte man bei diesem Stück vor seiner Vermarktung in Tonträgern und Noten einige analytische Fragen artikuliert, dürfte man aufgrund derer wohl Anlass zur Spekulation gefunden haben, ob nicht die Vielzahl der Fragen, die nicht zufriedenstellend beantwortet werden können oder gar neue, noch schwierigere Fragen aufwerfen, mit jenen Einwänden übereinstimmen würden, die die Komponistin eventuell gegen eine Veröffentlichung hätte vorbringen wollen. Dadurch aber, dass dem Klavierquartett seit Beginn des Forschungsinteresses für Fanny Hensel und ihr Schaffen das ‚Image‘ des ‚vollständig Ausgearbeiteten‘ anhaftet, wurde es in einen kompositionsgeschichtlichen Kontext gestellt, in dem es an einer Vielzahl vollgültiger Werke – an erster Stelle den Klavierquartetten op. 1–3 ihre Bruders²⁴ – gemessen wird. Ob jedoch als Bezugsgröße seiner stilkritischen Betrachtung nicht ausgerechnet diese, sondern Mendelssohns ebenfalls unveröffentlicht gebliebenes Klavierquartett d-Moll (1821/22) viel geeigneter wäre, bleibt noch musikanalytisch zu verifizieren.

Ging es in den bisher gezeigten Beispielen um das Analysieren im Hinblick auf eine durchzuführende Edition – unabhängig davon, ob sich die Unterlassung der Analyse oder deren unreflektierte Durchführung negativ ausgewirkt hat –, muss zum Abschluss noch ein Fall Erwähnung finden, in dem der Kausalzusammenhang zwischen Analyse und Edition in umgekehrter Richtung dadurch entsteht, dass eine bestimmte editorische Entscheidung überhaupt erst die Prämisse für die Durchführung einer stilkritischen Studie ermöglicht. Camilla Cai veröffentlichte eine Auswahl von elf Klavierstücken aus dem nachgelassenen Konvolut MA Ms. 44 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) und deklarierte sie als „Songs for Pianoforte“²⁵. Ebenso wie jene Klavierstücke, die Hensel selbst zu Gruppen zusammenstellte, mit Opuszahlen versah und erst im Moment der bevorstehenden Publikation als *Lieder für das Pianoforte* oder *Mémoires pour le Piano* aktiv autorisierte, tragen die von Camilla Cai veröffentlichten Kompositionen im Autograph (mit einer Ausnahme: No. 10 *Capriccio*) außer der Tempoangabe noch keine Überschrift. Aus dem Umstand aber, dass das in der Folge des Autographs dritte, als No. 2 nummerierte Stück ihrer Auswahl später von der Komponistin als *Lied für das Pianoforte* op. 2/1 publiziert wurde, schließt die Editorin, dass *alle* in ihrer Ausgabe zusammengefassten Kompositionen den von ihr anglifzierten Titel

²⁴ Vgl. Rainer Cadenbach, Vom Gang des Herankommens – Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hrsg. von Martina Helmig, München 1997, S. 81–92.

²⁵ Camilla Cai, *Fanny Hensel (née Mendelssohn). Songs for Pianoforte 1836–1837*. Madison 1994 (*Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* 22). Der einzige Einwand bei dieser Ausgabe besteht in der verfehlten Titelgebung; in allen übrigen philologischen Belangen ist sie sorgfältig gearbeitet und daher sehr zu empfehlen.

„Song for Pianoforte“ tragen dürften. Dabei wäre schon allein wegen der betitelten Ausnahme jenes als *Capriccio* überschriebenen Stücks, dem weniger liedhafte Ebenmäßigkeit als vielmehr die gattungstypische „gewisse Losgebundenheit des Melodischen“²⁶ zu attestieren ist, bei der durch die Betitelung entstehenden Klassifizierung Vorsicht geboten gewesen. Bedauerlicherweise nivelliert jedoch die Herausgeberin die strukturelle Vielfalt auch der übrigen Stücke dahingehend, dass ein sehr weit gefasster Begriff des Melodischen als einheitsstiftendes Moment wirksam werden muss, damit die Sammlung als geschlossenes Werkkorpus ediert werden kann. Eine ähnliche Ansammlung unterschiedlicher Kompositionen ist hingegen auch in einem Album²⁷, das Hensel 1843 für ihren Bruder kopieren ließ, vorzufinden: Drei später als *Lied für das Pianoforte* und zwei als *Mélodie pour le Piano* aktiv autorisierte Kompositionen stehen darin anderen gegenüber, die nur mit Tempobezeichnungen oder anderen Titeln überschrieben sind. Hier zeigt sich, dass die Komponistin die Bezeichnung *Lied für das Pianoforte* nicht beliebig verwendet, wenn sie den Inhalt des Bandes als „Zwölf Clavierstücke von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Für Felix 1843“ angibt.

Bei der Lektüre einer stilkritischen Studie²⁸ der Editorin aus dem Erscheinungsjahr ihrer Ausgabe wird klar, warum diese unbedingt den Titel „Songs for Pianoforte“ tragen muss: In ihrem Zentrum steht eine Gegenüberstellung von Mendelssohns *Lied ohne Worte* op. 38/5 mit dem unnummerierten Stück (*Allegro agitato* f-Moll, MA Ms. 44, S. 9–15) aus der eben diskutierten Ausgabe. Würde die Editorin eine andere Bezeichnung als „Songs for Pianoforte“ verwenden, stellte sich bereits auf den ersten Blick heraus, dass sie mit diesen beiden Stücken die sprichwörtlichen Äpfel und Birnen vergleicht. Aber nur aufgrund ihrer fragwürdigen Titelgebung gelingt es ihr, das nachzuweisen, wozu sie mit ihrer Ausgabe aber erst die Voraussetzung schaffen musste:

“This comparison of Hensel’s model and Mendelssohn’s reply illustrates that her structure and scope for this kind of piano piece [i. e. des Instrumentalliedes, Anm. d. Verf.] were considerably broader than his, and this difference holds true for the whole collection of their *Songs for Pianoforte* and *Songs without Words* of this period.”²⁹

²⁶ Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*. 2. Theil, Jena 1841, S. 302.

²⁷ Bodleian Library Oxford, Ms. MDM c.85.

²⁸ Camilla Cai, Fanny Hensels “Songs for Pianoforte” of 1836–37: Stylistic Interaction with Felix Mendelssohn, in: *Journal of Musicological Research* 14 (1994) S. 55–76.

²⁹ Cai, Stylistic Interaction, S. 73. Worin „Hensel’s model“ bestanden und wie dieses sich zu Mendelssohns verhalten haben mag, untersuche ich in meiner Dissertation *Das Lied ohne Worte als kunstübergreifendes Experiment. Eine komparatistische Studie zur Intermedialität des Instrumentalliedes 1830–50*, Tutzing (im Druck) (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*). Von deren Ergebnissen, die sich in der hier gebotenen Kürze nicht skizzieren lassen, sei nur die Prämisse angedeutet: Hensel scheint es – ebenso wie Mendelssohn – mit der Bezeichnung ihrer Kompositionen zumeist sehr genau genommen zu haben, sodass die Werkstruktur in ihren aktiv und passiv autorisierten

Diese Fallbeispiele mögen illustrieren, welche Schwierigkeiten bei einer kritischen Werkausgabe der Kompositionen Fanny Hensels zu bewältigen wären:

1. Die unterschiedlichen Quellentypen ziehen vielfältigste Autorisierungssituationen nach sich; daher würde sich der Entwurf von Editionsrichtlinien, die ja doch einheitliche editorische Standards ermöglichen sollen, recht schwierig gestalten.

2. Editorische ‚Verbesserungen‘ (Streichquartett, Cellosonate) konnten als Ergebnisse unreflektierter Analysen erkannt werden, die nach einem Prozess sinn-suchenden Lesens einen Ausweg aus einer vermeintlich korrekturwürdigen Quellensituation boten. Die Tatsache, dass unter den gegebenen Bedingungen – wenn auch implizit – zum Mittel der Analyse gegriffen wird, könnte als Reaktion auf die insgesamt schwierige Quellenlage gedeutet werden.

3. Auch in Ausgaben, in denen analytische Erwägungen für die Edition keine Rolle spielten, hat es sich gezeigt, dass die Wiedergabe des Werks im Druck („Choleramusik“) bzw. die kritischen Anmerkungen dazu (Klavierquartett) gewonnen hätten, wenn analytische Fragestellungen artikuliert worden wären – und zwar auch dann, wenn diese zu keinen ‚Befunden‘, sondern zu neuen, noch weniger zu beantwortenden Fragen geführt hätten. Auch ein negativer Befund ist ein Ergebnis.

4. In manchen Fällen kann die Analyse als Werkzeug genutzt werden, wenn es darum geht, die Betitelungen bestimmter Kompositionen (gerade in Autographen) ernst zu nehmen und deren Verhältnis zur kompositorischen Struktur zu verifizieren (*Sonata o Fantasia*, „Songs for Pianoforte“).

5. Ausgehend von diesen Beobachtungen erweist es sich, dass in zukünftigen kritischen Berichten (bzw. den zu entwerfenden Richtlinien, so es einmal zu einer Gesamtausgabe kommen sollte) verstärkt Erwägungen zur Methodenkritik der Analyse und der transparenten Darbietung der durch sie gewonnenen Erkenntnisse erörtert werden sollten.

6. Gleichwohl sollte die Analyse als ‚Geheimwaffe‘ der Textkritik nicht überschätzt werden: Das Instrument der musikalischen Analyse kann – mit Problembewusstsein und Bedacht angewandt – bei der Beurteilung von nicht autorisierten Autographen im Hinblick auf eine Werkausgabe unter Umständen hilfreich sein. Doch auch wenn eine Analyse keine signifikanten Befunde erbringt, muss dies nicht in der aus welchen Gründen auch immer ‚imperfekten‘ Beschaffenheit des Werks begründet sein. Es wäre ebenso gut denkbar, dass die analytischen Kategorien dieses einen praktizierten Ansatzes die Werkstrukturen noch nicht zureichend zu fassen vermögen und daher differenziert werden müssten.

Immer wieder stellt sich die Frage, ob sich alle Werke Fanny Hensels für die Veröffentlichung eignen. Hier wäre zu erörtern, welchen Interessen damit gedient wäre: Notendrucke, deren Quellenbeschreibungen und -kritik womöglich mit dem Eingeständnis beginnen müssten, dass das präsumtive ‚Werk‘ aufgrund der Beschaffenheit der Quellen oder des zu schwer zu beurteilenden kompositorischen

Werken mit der Bezeichnung korreliert. Daher ist es gerade im Zusammenhang mit Werkanalysen nicht unerheblich, wie Kompositionen benannt werden.

Ausarbeitungsgrades nur mit Vorbehalt aufgeführt werden kann, sind allenfalls für die Wissenschaft von Interesse und würden gerade von einer primär am erklingenden Werk interessierten Öffentlichkeit (Stichwort: ‚praktische‘ Ausgaben) ignoriert werden. Doch gerade WissenschaftlerInnen würden davon profitieren, wenn zumindest ein Grundstock der meistdiskutierten Kompositionen Fanny Hensels in wissenschaftlichen Ausgaben vorliegen würde; denn momentan muss vor einer seriösen stilkritischen Studie sehr oft eigens quellenkritische Arbeit geleistet werden, da etliche der vorliegenden Ausgaben in dieser Hinsicht zum Teil gravierende Mängel aufweisen. Dies behindert nicht nur die Arbeit der einzelnen ForscherInnen, sondern erschwert darüber hinaus den wissenschaftlichen Diskurs, da davon auszugehen ist, dass bei jeder Studie durch uneinheitliche Evaluation der Quellenlage eine unterschiedliche philologische Ausgangssituation entsteht.

Matthias Wiegandt

Louise Farrenc und die Dynamik kultureller Kanonisierung

Folgende Situation sei gegeben: Ein renommierter Buchverlag möchte eine seit langem bewährte einbändige Musikgeschichte behutsam aktualisieren. Die Textsubstanz soll in wesentlichen Teilen erhalten bleiben, weshalb die Revision den Gesamtumfang um bestenfalls 10 % erweitern darf.

Der chronologische Aufbau des Buches mit seiner Abfolge von Jahrhunderten steht nicht zur Disposition. Vor der Überarbeitung wären viele Fragen zu klären, darunter die folgenden:

1. Welche Auswahlkriterien leiten den bereits vorhandenen Text?
2. Wird es hingenommen, dass im Zuge der Revision das ausgeprägte Geschichtsbild des Originalverfassers trotz aller ergänzten Details beibehalten wird, oder wird darauf bestanden, eigene Zusätze inhaltlich und optisch abzugrenzen, um sie womöglich in einem als Anhang gekennzeichneten Kapitel auszuarbeiten?
3. Für welche Inhalte soll die 10 %-Klausel verwendet werden?
4. Welcher Stellenwert wird Louise Farrenc eingeräumt, auch im Vergleich mit anderen Komponistinnen?

Diese Gesichtspunkte hängen mit den Leitfragen der Musikhistoriographie zusammen, unter ihnen der Status der Kanonizität, der im Mittelpunkt der nachfolgenden Betrachtungen stehen soll. Die Ausführungen nehmen entsprechende Fragen der Musikgeschichtsschreibung in den Blick, wie sie seit der Veröffentlichung der Farrenc-Werkausgabe gut erkennbar im Raum stehen.

Nach einer kurzen Einführung wird Louise Farrencs Repräsentation in Beiträgen zur Textsorte Handbuch unter den Vorzeichen gewandelter Geschichtsbilder interpretiert. Die Zwischenbilanz wird ein Wechselverhältnis aus Bemühungen um ein Festhalten am Kanon der Meisterwerke und Maßnahmen zu dessen Beseitigung erkennen lassen. Diese Einschätzung führt direkt zu der Frage nach dem gegenwärtigen Stand der Kanonforschung, deren jüngste Entwicklungen resümiert werden. Als Konsequenz ergibt sich die Vorstellung eines literaturwissenschaftlichen Modellvorschlags zur Kanonisierung, bevor am Ende über die Kanonrelevanz der jüngsten Aktivitäten zur Popularisierung Louise Farrencs nachgedacht werden soll.

Aussichten auf eine Kanonisierung der Musik Louise Farrencs?

Die nun vorliegende Werkausgabe¹ ermöglicht Aufführungen, CD-Einspielungen und wissenschaftliche Beiträge, ja sie entfaltet ihre Wirksamkeit bereits. Es wäre also möglich, diese Aktivitäten entspannt zu betrachten, ohne ihnen eine tiefere Bedeutung beizumessen.

Aus anderer Perspektive beruht der Aufschwung des praktischen und historischen Interesses an Louise Farrenc weder auf einem Einzelfaktor noch einer – wie auch immer gearteten – Eigendynamik, sondern einem gelenkten Zusammenspiel verschiedener Personen und Institutionen.

Als These formuliert: Mit der Werkausgabe und zusätzlichen – zum Teil in Personalunion bestrittenen – Aktivitäten werden die Voraussetzungen für die Wahrnehmung und Berücksichtigung Louise Farrencs in historiographischen Schlüssel-situationen geschaffen und damit ein Prozess in Gang gebracht, der im Einflussbereich dieser konzertierten Aktion zu einer Kanonisierung ihrer Musik führen könnte.

Louise Farrenc und das Handbuchwissen der Gegenwart

Aus Anlass der Jahrtausendwende wurde in den Kulturwissenschaften eifrig bilanziert, wurden der Zustand der einzelnen Repertoires und die Macht der Kanoninstitutionen eingehenden Prüfungen unterzogen, wobei die Analysen und Postulate spürbar auseinanderklafften.²

Diese Vielfalt der Interpretationen verblüfft schon deshalb, weil der Kanon der Meisterwerke spätestens seit der Postmodernedebatte als ausgehöhltes Überbleibsel bildungsbürgerlicher Glanzzeiten erschienen ist. Autonomieästhetische Argumenta-

¹ Louise Farrenc, *Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke*, hrsg. von Freia Hoffmann in Zusammenarbeit mit Christin Heitmann und Katharina Herwig, 15 Bde., Wilhelmshaven 1998–2005.

² Anstelle einer Bibliographie kann hier nur eine Auswahl von Texten genannt werden, die für die Debatte repräsentativ waren bzw. noch sind: Harold Bloom, *The Western Canon*, New York 1994; *Kanon und Theorie*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 1997; *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, hrsg. von Renate von Heydebrand, Stuttgart und Weimar 1998 (*Germanistische Symposien*, Bd. XIX); *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*, hrsg. von Johannes Anderegg und Edith Anna Kunz, Bielefeld 1999; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek 2000; *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek 2001; *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar, 2. erw. Aufl. 2001.

tionen sind gegenüber kontextorientierten Ansätzen zunehmend ins Hintertreffen geraten, und die Bilder des inspirierten Autors bzw. des mustergültigen Werkes werden seltener bemüht.³

Die Tendenz zur Dezentrierung und Hinterfragung des Repertoires ist auch in der Musikwissenschaft längst angekommen.⁴ Dafür steht die Ausweitung der Forschungsbereiche ein, aber auch die gewandelten Konzeptionen der Textsorte Handbuch.

Handbücher vermitteln in gebündelter Form Informationen über den von ihnen erfassten Gegenstandsbereich. Sie komprimieren das gesammelte Wissen in lesbarer und überschaubarer Form. Zu ihren Charakteristika zählt daher die professionelle Vereinfachung komplexer Sachverhalte, wie sie im Bereich der historischen Musikwissenschaft allenthalben gefragt sind.

Dank der Werkausgabe ist zwar nicht das Gesamtschaffen Louise Farrencs, wohl aber ein repräsentativer Teil ihrer Instrumentalmusik verfügbar. Damit verbindet sich die Hoffnung auf Einspielungen und Aufführungen, daneben aber auch auf die Berücksichtigung im Zusammenhang von Geschichtsdarstellungen. Unter diesen seien die expansiven Handbuch-Projekte des Laaber-Verlages (Epochen, Gattungen) herausgegriffen.

In den 80er Jahren wurden die Bände des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* so disponiert, dass im historischen Teil die europäische Kunstmusik in der Abfolge der Jahrhunderte diskutiert wurde und im Regelfall ein Band pro Jahrhundert zur Verfügung stand.⁵ Louise Farrencs Musik erfuhr im Rahmen dieses Projekts keine Berücksichtigung, wie überhaupt zu konstatieren ist, dass Musikerinnen in Carl Dahlhaus' 1980 publizierter Darstellung der Musik zwischen 1789 und 1914 eine marginale Rolle spielen und die Disposition als älteres Stadium der Musikhistoriographie erkennen lassen.

³ Gleichwohl reflektiert gegenwärtig selbst die Neue Musik-Szene diesen Fragenkomplex in thematisch gebündelten Anthologien, wie der Themenschwerpunkt „Kanonbildungen“ im Februarheft der Zeitschrift *Positionen* 58 (2004) demonstriert. Er enthält neben Aufsätzen auch kurze KomponistInnen-Selbstzeugnisse, das Verhältnis zu so genannten „Mutterpartituren“ betreffend.

⁴ Vgl. Anselm Gerhard, „Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18–30. Gleichwohl erspät Gerhard gerade in der deutschsprachigen Musikwissenschaft einen gehörigen Nachholbedarf an Auseinandersetzungen mit überholten Wertvorstellungen und einem „germanozentrischen“ Kanon (ebd., S. 20).

⁵ *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser, Laaber 1980–1995. Der historische Abschnitt beinhaltet sieben Bände, darunter den zweigeteilten Band zur Musik der Renaissance.

Aus verständlichen Gründen endete Hermann Danusers Handbuchband zur Musik des 20. Jahrhunderts (1984) mit dem Jahr 1970.⁶ Seither haben sich die Perspektiven abermals vervielfacht, und es verwundert nicht, dass derselbe Verlag anschließend ein Großvorhaben startete, das sich in geplanten zwölf Bänden allein dem 20. Jahrhundert widmet und verschiedenste Musikauffassungen nebeneinander zur Geltung kommen lässt. Neben historischen und ästhetischen Fragen werden auch technologische und ökonomische Entwicklungen ausführlich behandelt.⁷ Ein vergleichbar breit angelegtes Projekt zur Musik des 19. Jahrhunderts würde zusätzliche Räume für die Untersuchung des zuvor durch den Filter gefallenen Repertoires erschließen und Hoffnungen auf eine eingehende Würdigung des Ehepaars Farrenc motivieren.

Einstweilen richtet sich das Augenmerk auf ein Projekt, dessen Teilrealisationen sich mit der Veröffentlichung der Farrenc-Ausgabe überschneiden haben: das *Handbuch der musikalischen Gattungen*.⁸ In Anbetracht von Louise Farrencs Konzentration auf die Bereiche Klavier-, Kammer- und Orchestermusik richtet sich das Interesse auf die entsprechenden Bände des Buchprojekts.

Arnfried Edlers abschließender 3. Teilband zur Klaviermusik geht jedoch auf Farrencs Musik nicht ein.⁹ Dafür dürfte zum einen der späte Erscheinungstermin des zugehörigen Bandes der Farrenc-Ausgabe, zum anderen die Tatsache verantwortlich zu machen sein, dass angesichts der quantitativ außergewöhnlichen Hinterlassenschaft des ‚Klavierjahrhunderts‘ nur ein kleiner Teilbereich des Repertoires explizit behandelt werden konnte.

Wolfram Steinbecks Handbuch zur Symphonik des 19. Jahrhunderts entstand hingegen bereits in Kenntnis der Farrenc-Ausgabe und bestätigt so die Relevanz zuverlässig edierter und problemlos verfügbarer Notenmaterialien, denn es zeigt sich, dass die Symphonik anderer Komponistinnen nicht in die Gattungsgeschichte eingeflochten wird.¹⁰ Dieser Verzicht beruht nicht auf ästhetischen Erwägungen, denn das Vorwort konstatiert eine liberale Haltung als Ausgangspunkt der sich anschließenden historischen Erzählung:

„Darüber hinaus war es gerade im Blick auf die Massenhaftigkeit der Symphonieproduktion im 19. Jahrhundert geboten, über die bekannten

⁶ Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7).

⁷ *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Wissenschaftlicher Beirat: Elmar Budde, Helga de la Motte-Haber, Siegfried Mauser, Albrecht Riethmüller und Christian Martin Schmidt, 12 Bände, Laaber 1999 ff.

⁸ *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Stefan Kunze, fortgeführt von Siegfried Mauser, Laaber 1993 ff. Es stehen Ende 2004 noch einige Bände aus, doch behandeln diese keine Gattungen mit Werkbeiträgen Farrencs.

⁹ Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, 3 Teilbände, Laaber 1997–2004.

¹⁰ Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Teilbände, Laaber 2002, Bd. 3, 1, S. 231.

und durch Repertoirebildung bis heute etablierten Werke hinaus auch Symphonien einzubeziehen, die keinen Eingang ins ‚Gipfelpanorama‘ der Symphonik fanden, gleichwohl aber unbestreitbar gattungsgeschichtlich Bedeutung haben. Ein Abschreiten allein der ‚großen‘ Werke war also zu vermeiden [...]“¹¹

Die Erwähnung Farrenecs im Zusammenhang eines Überblicks zur französischen Symphonik der 1830er bis 1850er Jahre beruht auf der neuen Quellenlage der Erstdrucke und spiegelt so etwas wie die Hoffnung auf eine veränderte Gattungsrezeption der französischen Symphonik sowie die historiographische Auseinandersetzung mit Orchestermusik von Komponistinnen.

Wie viel in dieser Hinsicht möglich wäre, gäbe es geeignete Quellen, belegt Claudia Breitfelds Beitrag für das Symposium *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Ihre Ausführungen zur Symphonik von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts weisen eine beträchtliche Zahl von Gattungsbeiträgen nach.¹² Gleichwohl erschienen bis 1900 lediglich Amy Beachs Symphonie e-Moll als Partiturdruk sowie Emilie Mayers Symphonie h-Moll in einer Ausgabe für Klavier zu vier Händen.¹³

Doch wie steht es um die historische Aufarbeitung von Louise Farrenecs Kammermusik? Gäbe es Streichquartette, so fänden sich in Friedhelm Krummachers zuständigem Handbuch vermutlich Kommentare, denn gerade seine Monographie steht für das Bemühen um eine möglichst breite Repertoiresondierung.¹⁴

Die zwispältigen Empfindungen, die dieser Band aus Sicht der Farrenc-Forschung zumindest indirekt hervorruft, beruhen auf der Verlagsentscheidung, den Bereich der Kammermusik auf die kanonisierte ‚Edelgattung‘ des Streichquartetts einzuschränken. In Ermangelung eines Kommentars bleibt die Klassifikation undiskutiert, mit der Konsequenz, dass Louise Farrenecs Kammermusik, die umfangreichste ihrer Werkgruppen, im *Handbuch der musikalischen Gattungen* keine Berücksichtigung findet.

Diese Entscheidung repräsentiert zugleich das ungebrochene Vertrauen in die historisch gewachsene Hegemonie der Gattungen, deren Spitzenplätze weder vom Klaviertrio noch dem Melodram oder der Schauspielmusik belegt werden. Gerade deshalb erweist sich die Lektüre eines weiteren Teilprojekts als besonders aufschlussreich, da sich hier die Perspektive innerhalb des Arbeitsprozesses verscho-

¹¹ Ebd., S. 8.

¹² Claudia Breitfeld, Annäherungen an Sinfonien von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim 2002 (*Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 3), S. 117–127, dort S. 118 f.

¹³ Vgl. neuerdings Almut Runge-Woll, *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883). Studien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main 2003 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 234).

¹⁴ Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, 2 Teilbände, Laaber 2001 und 2003 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6).

ben hat. Anstelle einer ursprünglich geplanten Darstellung zur Geschichte des Liedes wurde schließlich eine interdisziplinär bewältigte Monographie zur *Musikalischen Lyrik* realisiert, die sich durch eine spannend zu lesende Konfrontation etablierter Vorstellungen mit Kanon sprengenden Seitenbewegungen und Neubewertungen auszeichnet.¹⁵

(K)ein Kanon? Viele Kanones?

Die Auswahlkriterien einer Überblicksdarstellung, wie sie eingangs ins Spiel gebracht wurde, beruhen auf *Wertvorstellungen*, die sich keineswegs nur auf einzelne Komponistinnen oder Partituren richten. Hegemonien, Rangfolgen, qualitative Listen mit oder ohne explizite Benennung der Urteilkriterien gehören zu den Gegenständen der Kanonforschung, die sich seit den achtziger Jahren mit einer widersprüchlichen Situation konfrontiert sieht.

Der vielfach registrierten Tendenz zur Pluralisierung des Repertoires steht eine Haltung gegenüber, die in der kulturinteressierten Öffentlichkeit bemerkt wird, weil ihre Vertreter sich in den Medien lautstark zu Wort melden. Unter dem Vorwand, die Unübersichtlichkeit auf der Basis einer wertorientierten Auswahl beseitigen zu wollen, stellen sie Buchpakete zusammen, deren Titel *Bildung* oder *Der Kanon* „symbolisches Kapital“ (Pierre Bourdieu) versprechen. Im Bereich der Wissenschaft wird diese konservative Position von Harold Bloom behauptet, der sich für die Bewahrung tradierter Werte ausspricht und in seinen Büchern den Kanon der Meisterwerke kommentiert.¹⁶

Die Einsichten einer kanonkritischen Musikwissenschaft, zu der die musikalische Frauen- und Geschlechterforschung ja stets gehört hat, befinden sich zu derartigen Bestrebungen in Opposition.¹⁷ Wie aber steht es mit dem Zwischenraum, in dem sich die Kanonforschung darum bemüht, Mechanismen der Verbindung von Repertoirebildung und normativen Ansprüchen zu erhellen?

Den Ausgangspunkt der inzwischen recht verzweigten Forschungsdebatte liefert der Begriff des Kanons, dessen Geschichte von einem markanten Bedeutungswandel gekennzeichnet ist. Schon in den antiken Hochkulturen bildete sich ein Verständnis von Kanon als einer „Form von Tradition“ heraus, „in der sie ihre

¹⁵ *Musikalische Lyrik*, hrsg. von Hermann Danuser, 2 Teilbände, Laaber 2003 und 2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8). Bezeichnenderweise ist gerade in diesem Band die Bereitschaft zum Überdenken des Prinzips Kanonizität besonders ausgeprägt; sie wird in Reinhold Brinkmanns Darstellung des 19. Jahrhunderts eingehend thematisiert (ebd., Bd. 8/2, S. 9 ff.).

¹⁶ Bloom, *Western Canon*.

¹⁷ Vgl. Gerhard, „Kanon“, S. 18–30.

höchste Verbindlichkeit und äußerste formale Festlegung erreicht. Nichts darf hinzugefügt, nichts weggenommen, nichts verändert werden.“¹⁸

In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnete das Wort Kanon einen Maßstab, dessen Autorität sowohl im praktischen als auch im religiösen Bereich zur Geltung kommt. Der Kanon ist in diesem Zusammenhang die Messlatte, mit deren Hilfe ein Handwerker die Ausrichtung der von ihm verlegten Steine kontrollieren konnte, und in der religiösen Sphäre entspricht diesem Maßstab die Autorität der als gottgesandt betrachteten Texte, die man den apokryphen Quellen gegenüberstellt.¹⁹

Als es in der Neuzeit zur Bedeutungsverschiebung in den profanen Bereich kam, wurde der Begriff abermals mit Wertvorstellungen verbunden und bezog sich nun auf ästhetische Qualitäten, für deren Autorisierung einflussreiche Machtinstanzen zuständig waren. Nunmehr definiert ein Kanon

„die Maßstäbe dessen, was als schön, groß und bedeutsam zu gelten hat. Und er tut dies, indem er auf Werke verweist, die solche Werte in exemplarischer Weise verkörpern. Der Begriff der Klassik bezieht sich nicht nur rückwärtsgewandt auf die Rezeption eines als maßgeblich ausgewählten Bestands, sondern auch vorwärtsgewandt auf einen sich von daher eröffnenden Möglichkeitshorizont legitimer Verknüpfungen.“²⁰

Diese expliziten oder implizit wirksamen Qualitätsmaßstäbe sind es, die seit längerem mit Nachdruck in Frage gestellt werden. Nicht nur die Ausweitung der Forschungsfelder, sondern auch der Anwendungsbereich sanktionierter Analysemethoden wird einer kritischen Würdigung unterzogen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Neubestimmung des Kanonbegriffs in dreierlei Hinsicht.

Erstens ist zwar die Notwendigkeit, Schlüsselsituationen der Musikgeschichtsschreibung auszuwählen und die Auswahl mit einem Geltungsanspruch zu verbinden, kaum zu bestreiten, doch lässt sich die terminologische Reduktion auf den Singular des einen „Kanon“ nicht länger halten.²¹

¹⁸ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 103.

¹⁹ Ebd., S. 107 ff.

²⁰ Ebd., S. 119.

²¹ Vgl. die Zusammenfassung eines grundlegenden Symposions durch die Herausgeberin des Berichts, in: *Kanon – Macht – Kultur*, S. 612–625. Die Resultate des Symposions sind umso bedeutsamer, als vielerorts noch traditionelle, d. h. allein auf ästhetischen Qualitäten beruhende Kanonbilder gepflegt werden. Vgl. etwa den Titel und die Einleitung zu *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel usw. 2004. Diese Aufsatzsammlung dokumentiert 14 Vorträge zu ausgewählten Meisterwerken. Die Herausgeber beharren auf der Existenz „des musikalischen Kanons“ (S. 12) und offerieren (mit dem Anspruch der Provokation) eine auf Mozart und Schönberg verzichtende Teilmenge, wobei schon im Vorwort das Anliegen einer aufgefrischten Betrachtung kanonisierter Musik formuliert wird. Das Zentrum der Kanondiskussion, repräsentiert

Zweitens verändern sich die einzelnen Kanones in ihrer Zusammensetzung, auch wenn die Fluktuation nicht für alle KünstlerInnen und Werke im gleichen Ausmaß zu konstatieren ist.²²

Drittens beruht Kanonisierung unter anderem auf der Zuschreibung von Eigenschaften, doch verändert sich mit der Wertzuschreibung die Wahrnehmung der Merkmale, was bei der Erstellung von Elitelisten ignoriert wird. Was für die Mitglieder einer sozialen Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt als wertvoll gilt, so dass sie sich für den Fortbestand ihres Gruppenkanons einsetzt, mag einer anderen Gruppe vollkommen gleichgültig sein.²³

Angetrieben vom kritischen Impuls besetzte die Kanonforschung bis in die Mitte der Neunziger Jahre drei Positionen von abnehmender Radikalität.²⁴ Die erste und offensivste strebt danach, den Kanon als Phänomen zu verneinen und den Begriff im gleichen Zug zu tilgen. Diese Haltung motiviert sich vielfach durch die Empfindung einer erdrückenden Dominanz des etablierten Werk- oder Methodenrepertoires. Sie versucht die Machtinstanzen der Kanonisierung zu attackieren, indem die Grundlage ihres Wirkens eliminiert wird.

Ein solches Begehren unterschätzt die Komplexität des Phänomens in systematischer und historischer Hinsicht – und bleibt ohne Wirkung. Vielfach speisen sich auch weiterhin Projekte zur Erforschung eines zuvor nicht- oder dekanonisierten

durch die Auseinandersetzung mit Normativitätsansprüchen und der Wirkungsmacht von Kanonisierungsinstanzen, bleibt wohlweislich ausgespart.

²² Vgl. schon im frühen Stadium der Diskussion die Beiträge in: *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 1987; *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*, hrsg. von Katherine Bergeron und Philipp V. Bohlman, Chicago und London 1992.

²³ Friederike Worthmann, Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung), in: *Kanon – Macht – Kultur*, S. 9–29.

²⁴ Die nachfolgende Klassifikation beruht auf der Auswertung diverser Quellen mit Forschungsberichten oder nicht-systematischen Beleganhäufungen. Hierzu gehören neben Gerhard (Fußnote 4) und Heydebrand (Fußnote 2) auch die folgenden: Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993; *Der Siegener Kanon. Beiträge zu einer „ewigen“ Debatte*, hrsg. von Peter Gendolla und Carsten Zelle, Frankfurt am Main 2000; Stefan Neuhaus, *Revision des literarischen Kanons*, Göttingen 2002; Erk Grimm, Bloom's Battles. Zur historischen Entfaltung der Kanon-Debatte in den USA, in: *Literarische Kanonbildung*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte, München 2002 (*Edition Text und Kritik*, Sonderband), S. 39–54. Der letztgenannte Aufsatz bietet unter anderem Hinweise auf nordamerikanische Texte aus der Zeit vor 1985. Diese wurden vielfach an entlegener Stelle publiziert, sind jedoch als Belege für die damals noch lokal verstreute Kanonkritik von mehr als nur diskussionsgeschichtlichem Interesse. Eine Bewertung speziell der amerikanischen Debatte, allerdings ohne Detailbelege, liefert Lydia Goehr, Im Schatten des Kanons, in: *Kunst – Fest – Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2004, S. 125–146, dort S. 130 f.

Repertoires (keineswegs nur innerhalb der Gender Studies) aus dem Anfangsimpuls des Aufbegehrens und der Intention zur Beseitigung überwältigender Machtinstanzen, doch weicht dieser Impuls mit wachsender Einsicht in das Zusammenspiel werkinterner und -externer Faktoren einem phantasievolleren Gedanken.

Dies lässt sich auch im Hinblick auf die kanonkritische Diskussion verfolgen, deren zweites Stadium nicht länger durch das Postulat einer ersatzlosen Streichung gekennzeichnet ist, sondern durch Transformation in einen Gegenkanon. Dessen Zusammenstellung resultiert aus den Wertvorstellungen der definierenden Gruppe und bleibt in der Regel an ihren Einflussbereich gebunden. Das gilt erst recht für den privaten Gegenkanon, dessen Geltung nicht über die Grenze der eigenen vier Wände hinausreicht, welcher dafür besonders kühn anmuten kann. Vor allem in Gruppierungen, in denen das bürgerliche Musikrepertoire grundsätzlich abgelehnt wird (z. B. Punk-Szene), gilt diese Praxis als selbstverständlich.

Die dritte – und harmloseste – Variante des Widerstands gegen einen als übermächtig empfundenen Kanon zeigt sich in dem Versuch, die Vielheit der Musikarten nebeneinander zu stellen und auf verschiedenen Ebenen plurale Kanones zu bilden, in denen sich die einzelnen Sektionen wieder finden. Dieser Fall ist gegeben, sofern die Tonträgerindustrie, das Konzertwesen, aber auch der akademische Betrieb für die Etablierung zusätzlicher Werke kämpfen. Dabei wird das kanonisierte Repertoire des 19. und 20. Jahrhunderts um Kompositionen erweitert, die nun erstmals oder nach einer Phase des Vergessenseins neuerlich berücksichtigt werden. Im Vergleich der Musikrichtungen zeigt sich die Pluralisierung in der Übernahme von Analysemethoden, die an den Werken Beethovens oder Wagners ausgebildet wurden, für das Gebiet der Rock- oder Jazzmusik sowie in der Bereitschaft zum Crossover und zur akademischen Gemeinschaft verschiedener Interessengruppen. Immerhin leuchtet dabei nicht selten die schwache Hoffnung auf, die Idee des Kernkanons unvergänglicher Meisterwerke könne durch solche Aktionen bis zur Unkenntlichkeit überwuchert werden.

Neue Tendenzen der Kanonforschung

Während die hier resümierten drei Haupttendenzen des Widerstands gegen den Kanon der Meisterwerke – sei er nun Teil des Aufführungsrepertoires oder Gegenstand der akademischen Auseinandersetzung – bis heute weiterwirken, hat sich die Kanonforschung von diesen Impulsen zunehmend, wenn auch nicht ohne Rückgriffe, abgelöst, weil die Erklärungs- und Lösungsmodelle auf Dauer unzulänglich erschienen. Dieser Erkenntnisfortschritt beruht auf mehreren, ineinander greifenden Einsichten.

Ein Kanon ist keine Essenz, sondern ein soziales Konstrukt. Seine Herausforderung liegt darin, dass er die Wertauffassungen seiner Träger gewissermaßen ‚unter der Hand‘ vermittelt. Der Kulturbetrieb unterwirft ästhetische Phänomene sozialen Reglementierungen der Akzeptanz, „wobei die Mechanismen, nach denen

dies erfolgt, prinzipiell einmal interessanter erscheinen als die jeweils historisch arbiträren Ergebnisse von Kanonisierungsprozessen.²⁵

Die interdisziplinäre Diskussion konzentriert sich deshalb auf die Analyse von *Voraussetzungen* und *Abläufen* der Kanonisierungsprozesse; außerdem erhellt sie eine markante Veränderung der Prämissen, die zur Repertoireverengung und kompakten Bewertung vor allem dort führen, wo historisches Wissen gesammelt, ausgewählt und vermittelt werden soll.

Heute ist es nicht mehr das nationalistische Elitebewusstsein des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sondern die prekäre Kombination von Bildungsnotstand und Wirtschaftskrise, welche die Repertoirevermittlung überschattet: Die ökonomisch bedingte Reduktion des akademischen Lehrangebots, die Einrichtung eines Bachelor-Studiengangs mit dreijähriger Ausbildungszeit, die Komprimierung des Gymnasiumsbesuchs, aber auch Umstrukturierungen der Tonträgerindustrie, des Rundfunks und des Verlagswesens sind wesentliche Kontextfaktoren, deren Auswirkungen die praktische und wissenschaftliche Auswertung der Farrenc-Werkausgabe beeinflussen.

Die Kanonforschung registriert diese Situation und versucht ihr mit subtileren Fragestellungen und Modellen zu entsprechen. Ein Beispiel mag an dieser Stelle genügen. In einem Beitrag für den Sammelband *Literarische Kanonisierung*, publiziert als Sonderausgabe der *Edition Text und Kritik*, kritisiert die Germanistin Simone Winko die von verschiedenen Seiten geforderte Tilgung des Kanonbegriffs als Denkfehler, der auf allzu simplen Vorstellungen über das Ursache-Wirkungs-Verhältnis beruhe.²⁶

„Anders als die offiziellen Kanon-Erklärungen vermuten lassen, scheint ein Wissen darüber verbreitet zu sein, was kanonisierungswürdige Texte auszeichnet, und dieses Wissen rekurriert gerade nicht auf Kontextfaktoren, sondern auf Textmerkmale. Einen Kanon in diesem Sinne bildet die Menge der besten Texte, basierend auf deren Eigenschaften.“²⁷

Diesen Vereinfachungen des werkinternen Bereichs entspricht eine reduzierende Argumentation im Hinblick auf kontextbezogene Faktoren. Auch hier werden Winko zufolge gewisse Kraftquellen der Kanondiskussion pauschal vereinnahmt.

„Kanonisierung wird als noch immer nicht ausführlich genug erforschtes Zusammenspiel soziokultureller, diskursiver und/oder institutioneller Mäch-

²⁵ Clemens Ruthner, *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*, Tübingen und Basel 2004, S. 13. Vgl. an gleicher Stelle Ruthners aufschlussreiche Verbindung der Betrachtungen zur Kanonizität mit Pierre Bourdieus kultursoziologischer Theorie des ‚literarischen Feldes‘. Die Geschichte des Feldes stellt sich dar als Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien (ebd., S. 48).

²⁶ Simone Winko, *Literaturkanon als ‚invisible hand‘-Phänomen*, in: *Literarische Kanonbildung*, S. 9–24.

²⁷ Ebd., S. 9 f.

te bestimmt – etwa der Bedingungen des kulturellen Kapitals, der patriarchalen Ordnung, verschiedener Typen von Zensurmaßnahmen, ideologischer Deutungsmuster oder institutioneller Mechanismen der Schule und der Universitäten, zwei wichtigen Instanzen der Kanon-Bildung und Pflege.“²⁸

In der Kombination werksinterner und -externer Faktoren ergibt sich das Schreckbild des Großkritikers, der einerseits den überzeitlichen Wert seiner Leseliste propagiert und andererseits in direkter Einflussnahme über die Medien dafür sorgt, dass diese Werte weiterwirken können.

Simone Winko interessiert sich für komplexere Wirkungsgefüge und beobachtet Kanonisierungsprozesse auf zwei verschiedenen Ebenen, die sich auf den Bereich der Musik übertragen lassen. Zur „Mikroebene“ zählen (neben der allgemeinen Prämisse, derzufolge die Aufnahmekapazität des Menschen begrenzt ist) die kanonrelevanten Einzelentscheidungen, denen keineswegs eine Absicht zugrunde liegen muss. Akte der Wahl und des Urteilens sind für Künstlerinnen und Künstler, Lehrende und die Musikkritik unumgänglich. Eine Kanonrelevanz gewinnen sie dort, wo sich die Auswahl mit dem Rückgriff auf Wertmaßstäbe verbindet.

Auf der Mikroebene kommt es zu den verschiedensten Einzelhandlungen: die Werkauswahl für Lexikonartikel, Überblicksbücher, Vorlesungen, Anthologien oder die Erstellung von Schul-Curricula und Verlagsschwerpunkten. Die Musikkritik würdigt diese Aktivitäten, und die private Kundschaft trifft Kauf-Entscheidungen.

Doch wie entsteht aus den einzelnen Handlungen das Phänomen „Kanon“? Zwei Bedingungen müssen erfüllt sein, deren Konsequenz sich auf der „Makroebene“ nachweisen lässt, der zweiten Ebene von Winkos Modell. Wer zum Musikbetrieb gehört, bringt zwar private Vorlieben ein, erfüllt aber auch Funktionen, z. B. als Vertreter einer Institution, deren Interessen und gegebenenfalls auch Ideologien es zu vertreten gilt. Kanonisierungsprozesse können nur dort Gestalt annehmen, wo die Einzelaktivitäten an den Musikbetrieb rückgebunden werden und in hinreichend großer Zahl ihre Wirkung entfalten.

In dieser Einsicht liegt wohl der größte Fortschritt der Kanonforschung. Traditionalisten neigen zum argumentativen Zirkel. Sie schließen vom kanonischen Status eines Werkes auf dessen Wert, beweisen diesen im Rekurs auf Eigenschaften, um dann von den Qualitätsmerkmalen wiederum den kanonischen Status abzuleiten und zu bekräftigen.

Eine pragmatische, weder an Verteidigungs- noch an Beseitigungsstrategien interessierte Kanonforschung beobachtet hingegen das Zusammenspiel von Mikro- und Makroebene und betont, dass die Eigenschaften kanonisierter Werke erst im Nachhinein mit einem Wert verbunden werden, der keinesfalls per se existiert.

„Auf der Makroebene entspricht solcher Normativität der Wahl die Normativität des Gewählten: Was durch Kanonisierungsprozesse entsteht,

²⁸ Ebd., S. 9.

kann kein willkürlich zusammengesetztes Korpus sein, sondern muss nicht nur sinnvoll, sondern auch wertvoll sein. Der Kanon erhält präskriptiven Charakter. Allerdings ‚ergibt‘ sich dieser Charakter nicht aus den Handlungen der Mikroebene, sondern wird deren Resultat erst sekundär zugeschrieben. Das Postulat, dass die Texte des Kanons wertvoll seien und also auch als Maßstab dienen können, wird von ‚Beobachtern‘ aufgestellt, ist also wiederum auf einer intentionalen Handlungsebene anzusetzen, wenn auch auf einer, auf der das ‚Phänomen der dritten Art‘ reflektiert wird. Die Normativität des Kanons sorgt unter anderem dafür, dass das Phänomen Kanon an die Mikroebene der Wertungshandlungen rückgebunden wird. Dies ist immer der Fall, wenn Kanonwissen die Handlungen einzelner Personen beeinflusst.²⁹

Dies geschieht nicht zuletzt dann, wenn ein musikhistorischer Teilbereich neu erschlossen werden soll. Das Anliegen einer sachbezogenen Erschließung sieht sich mit gattungsästhetischen, geschlechtsspezifischen und anderen Stereotypen konfrontiert, deren Geltungsanspruch die konkrete Arbeit überschattet.

Gegen derartige Zuschreibungen kann freilich Einspruch erhoben werden, und dies geschieht zu Beginn des zweiten Kapitels von Christin Heitmanns Dissertation, indem die Überschrift „Analyse statt Werturteil“ mit programmatischer Süffisanz ins Spiel gebracht wird.³⁰

Mit der Hinwendung zur ‚historischen Analyse‘³¹ kündigt sich ein Vorgehen an, das die Psychologie als *bottom-up*-Verfahren bezeichnet. Unter Verzicht auf Wertungsraster werden die Analysen an eine historische Perspektive gebunden, ohne zu ästhetischen Urteilen zu führen. Es wird damit das Angebot unterbreitet, Louise Farrencs Musik aus einem bestimmten Blickwinkel zu betrachten, nicht aber ein Platz innerhalb der etablierten Hierarchien gesucht.

Mit der Werkausgabe und der Dissertation sind zwei verschiedene Aktivitäten des Farrenc-Expertinnenkreises aus Bremen bzw. Oldenburg benannt. Die Offerte einer Begegnung mit Farrencs Musik wird von diesen Orten her mit verstärktem Einsatz ausgeweitet. Kooperationen mit Tonträgerfirmen, Verlagen und Konzertveranstaltern führen zu Drucken und Einspielungen, die ebenfalls von kommentierenden Texten begleitet werden. Wissenschaftliche Vorträge fügen sich an.

Noch ehe man dazu übergeht, auf jene Institutionen zu verweisen, die nicht in direktem Kontakt mit dem Editionsteam der Werkausgabe stehen – die Verfasser der o. g. Laaber-Handbücher, das Orchester der französischen Gesamteinspielung

²⁹ Ebd., S. 19 f.

³⁰ *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 63.

³¹ Heitmann bezieht sich mit diesem Begriff auf Siegfried Schmalzriedt, *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), S. 37–66.

aller Symphonien³² oder das Farrenc-Buch von Catherine Legras³³ seien genannt – lohnt sich eine Betrachtung der hiesigen Aktivitäten vor dem Hintergrund der Kanonisierungsfrage.

Die einzeln aufgezählten Ereignisse spielen sich auf der Mikroebene ab und setzen explizite Wertungen keineswegs voraus. Allerdings summieren sich diese Aktivitäten, denen ja eine Auswahl, philologische und analytische Leistungen vorangegangen sind, zu dem Eindruck impliziter Bewertungen. Die Akkumulation verstärkt sich durch Rückbindung der Aktivitäten an verschiedene Institutionen des Musikbetriebs. Es sind dies die Vorgänge, die nach Simone Winko auf der Makroebene von Kanonisierungsprozessen beobachtet werden.

Es stellt sich also die Frage, ob die implizit wertgeleiteten Aktivitäten einen Kanonisierungsvorgang in Gang bringen könnten.

Der Reiz des Konjunktivs

Damit ist die eingangs benannte Grenze zur Spekulation neuerlich sichtbar geworden. Die Abwehr eines Zukunftsszenarios führt zurück in jene Phantasie, in der es darum geht, eine bewährte Musikgeschichte behutsam zu erweitern. Die vierte Eingangsfrage lautete: „Welcher Stellenwert wird Louise Farrenc eingeräumt, auch im Vergleich mit anderen Komponistinnen?“

Farrencs Berücksichtigung vollzöge sich wohl auf der Basis der Werkausgabe und neuester Forschungsergebnisse zu Leben und Werk der Komponistin. Nicht für jede zusätzliche Person der Musikgeschichte lassen sich die Grundlagen eigens erarbeiten. Zu einem früheren Zeitpunkt hätten allein Hildegard von Bingen, Fanny Hensel und Clara Schumann Aussicht auf eine Würdigung in aller Kürze gehabt, wäre Louise Farrenc vermutlich unerwähnt geblieben.

Und heute? Die Bremer bzw. Oldenburger Vorarbeiten ermöglichen die Ergänzung eines Mosaiksteins zur Mikroebene. Wer es dabei nicht belassen will, fühlt sich womöglich durch das Geschichtsbild des zu ergänzenden Textes animiert, bringt selbst Werturteile ein, um sie mit einem entschiedenen Geltungsanspruch zu verknüpfen. Über deren Wirkungsmacht ist damit nichts gesagt. Es könnte aber sein, dass man irgendwann, im Rückblick auf eine imaginierte Kanonisierungsgeschichte der Louise Farrenc, den Einfluss gerade dieser Wertungen auf das öffentliche Verständnis der Komponistin als Wendepunkt ihrer Rezeptionsgeschichte begreifen wird.

³² Louise Farrenc, *Les Trois Symphonies*, gespielt vom Orchestre de Bretagne, Leitung Stefan Sanderling, Label Pierre Verany 700030 (2 CDs), erschienen 2001.

³³ Catherine Legras, *Louise Farrenc, Compositrice du XIXe siècle: musique au feminine*, Paris 2003.

Louise Farrenc als Editorin ‚klassischer‘ Claviermusik

Im April 1859 veröffentlichte Aristide Farrenc einen Subskriptionsaufruf für seinen Plan eines *Trésor des pianistes*. In halbjährlichem Rhythmus sollten zehn bis zwölf Lieferungen (oder Hefte) zu je ca. 300 Seiten erscheinen. Die ursprüngliche Planung¹ umfasste einen Bestand von 58 Komponisten; im schließlich nach zwölf Jahren vollendeten Projekt sind es 66 Komponistennamen. Tab. 1 (S. 254) bietet eine Übersicht des geplanten, Tab. 2 (S. 264 ff.) eine chronologische Aufstellung des letztlich veröffentlichten Bestands.

Die Komponisten werden bei Farrenc nach sechs Epochenabschnitten von jeweils 50 Jahren eingeteilt – eine rein nach zeitlichen Kriterien vorgehende Epochengliederung, die auf fragwürdige Stilklassifizierungen verzichtet. Einige Zuordnungen freilich erweisen sich als problematisch: Wilhelm Friedemann Bach wird der Epoche seines Vaters, der nur drei Jahre jüngere Carl Philipp Emanuel Bach hingegen derjenigen Mozarts zugerechnet; auch Carl Philipp Emanuel Bachs Nachfolger am Berliner Hof Christoph Nichelmann ist in der früheren Epoche geführt.

Die Abweichungen zwischen dem geplanten und dem schließlich veröffentlichten Bestand betreffen vor allem die beiden jüngsten Perioden. Neu hinzu kamen z. B. Gottlieb Muffat, Johann Ludwig Krebs und John Christopher Smith. Dafür fehlen Komponisten wie Sigismund Neukomm und Johann Gottfried Eckard. Aus den älteren Perioden fehlen nur Georg Böhm und François d’Agincourt. Bei Böhm mag dafür der Mangel an zuverlässigen Quellen verantwortlich gewesen sein. Von Anfang an nicht eingeplant waren Dietrich Buxtehude und Samuel Scheidt. Das könnte bei ersterem ebenfalls durch die Quellensituation, bei beiden aber eventuell auch durch die Aussparung von Orgelmusik² bedingt sein – die allerdings in anderen Fällen weniger streng gehandhabt wird.³ Im Großen und Ganzen jedoch gibt es kaum einen großen Namen, der in dieser Anthologie der Klaviermusik vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum frühen 19. Jahrhundert fehlt. Die noch früheren Claviermusikdrucke etwa von Attaignant waren offenbar noch unbekannt. Erstaunen mag, dass gerade Louise Farrenc als Komponistin ihre Vorgängerin Elisabeth Claude Jacquet de la Guerre unberücksichtigt ließ – zumal sich in der Farrenc-Sammlung

¹ *Le Trésor des pianistes*, Paris 1861–72, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 3/4 (die römische Livraisons-Zählung entspricht der Veröffentlichungsfolge, die arabische der nach Abschluss der Publikation veröffentlichten Anweisung zu einer Neubindung der Bände).

² Obwohl ein großer Teil von Scheidts *Tabulatura Nova I/II* für Saitenclaviere bestimmt sein dürfte, spricht François-Joseph Fétis in seiner *Biographie universelle*, Paris 1878, Bd. VII, S. 450 nur von Orgelwerken – ein bis heute herrschendes Rezeptionsklischee.

³ Von Domenico Zipoli werden sowohl Cembalo- wie (manualiter-)Orgelsonaten aufgenommen, vgl. Tab. 2.

der Originaldruck ihrer Oper *Céphale et Procris* befand.⁴ In der jüngsten Periode fehlen Namen wie John Field oder natürlich Franz Schubert, dessen wenige bis dahin veröffentlichte Klavierkompositionen den Weg nach Paris anscheinend noch nicht gefunden hatten.

Tab. 1: Inhaltsplanung gemäß dem *Prospectus* (1859) zum *Trésor des pianistes*

16. Jahrhundert: William Byrd, John Bull, Claudio Merulo
17. Jahrhundert, 1. Periode (1601–1650): Orlando Gibbons, Girolamo Frescobaldi
17. Jahrhundert, 2. Periode (1651–1700): Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas le Bègue, Jean-Henri d’Anglebert, Johann Kuhnau, Georg Muffat, Georg Böhm, Bernardo Pasquini, Henry Purcell (Lessons), Johann Kaspar Kerll, Johann Jacob Froberger
18. Jahrhundert, 1. Periode (1701–1750): Johann Sebastian Bach, Francesco Durante, Domenico Scarlatti, Nicola Porpora, Pietro Domenico Paradies, Georg Philipp Telemann, Christoph Nichelmann, François Couperin, Georg Friedrich Händel (1. Buch und Fugen), Jean-Philippe Rameau (zwei Bücher), Gottlieb Muffat, Benedetto Marcello, Johann Mattheson (zwei Bücher), Padre Giovanni Battista Martini (zwölf Sonaten), Christoph Schaffrath, Wilhelm Friedemann Bach, François d’Aincourt, Jean-François Dandrieu
18. Jahrhundert, 2. Periode (1751–1800): Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart („toutes les œuvres, pour piano seul“), Muzio Clementi, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger, Johann Ludwig Dussek, Don Basileo Sesse, Georg Benda, Johann Gottfried Eckard, Joseph Anton Steffan, J.-G. Wernicke, Ole-Andres Lindemann
19. Jahrhundert, 1. Periode (1801–1850): Ludwig van Beethoven („toutes les œuvres, pour piano seul“), Johann Baptist Cramer, Sigismond Neukomm, Johann Nepomuk Hummel, John Field, Carl Maria von Weber („toutes les œuvres, pour piano seul“), Felix Mendelssohn Bartholdy, Don Ramón Ferreñac, Frédéric Chopin

⁴ *Catalogue de la bibliothèque musicale théorique et pratique de feu M. A. Farrenc*, Paris 1866, S. 79, Nr. 946. Der Originaldruck der *Pièces de clavecin* (Paris 1687) wurde erst vor 20 Jahren wiederentdeckt, vgl. Carol Henry Bates, Elizabeth Jacquet de la Guerre: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music, in: *Recherches sur la Musique française classique* 22 (1984), S. 7–49.

Abweichungen zwischen ursprünglicher Planung und schließlich realisierter Gestalt gibt es auch hinsichtlich der Frage, welche Werkkomplexe geschlossen und welche nur in Auswahl veröffentlicht wurden.⁵ So sollten Händels zweites und postumes drittes Cembalobuch ursprünglich nur in Auswahl erscheinen, wurden dann aber doch komplett aufgenommen. Dafür wurde bei Mattheson eine Auswahl getroffen, entgegen der zunächst vollständigen Planung. Eine derart selektive Edition mag z. B. bei den Suiten von d'Anglebert, wo Suitensätze und Lully'sche Operntranskriptionen vermischt sind, durchaus sinnvoll erscheinen und wird auch in der jüngsten Ausgabe der französischen Reihe *Le Pupitre* noch praktiziert – problematisch am *Trésor des pianistes* ist, dass es abgesehen von dem Begriff „Recueil“⁶ keinerlei Hinweise darauf gibt, was und wo ausgelassen wurde. Ursprünglich sollten sämtliche Clavierwerke von Mozart, Beethoven und Weber im *Trésor* enthalten sein, doch wurden bei Beethoven nur die Sonaten, nicht aber die Variationen komplett veröffentlicht; bei Mozart sind schließlich noch nicht einmal alle Sonaten enthalten und überhaupt keine Variationswerke.

Einige Subskribenten („un certain nombre de personnes“) übten Kritik, dass überhaupt die Sonaten von Beethoven, Mozart und Haydn in den *Trésor des pianistes* aufgenommen würden, da dies Werke seien, die ohnehin jeder habe.⁷ Das lässt Rückschlüsse auf die Verbreitung beispielsweise der Beethoven'schen Sonaten in Paris zu, auch wenn Aristide Farrenc die Behauptung in Frage stellt. Wenn man Beethoven, Mozart und Haydn ausschließen wollte, so argumentiert Farrenc, müsste man dann nicht auch Johann Sebastian Bach, Händel, Clementi, Cramer, Dussek und Mendelssohn ausschließen?

Das im Titel in Gänsefüßchen gesetzte Wort ‚klassisch‘ wird hier im Sinne des bis heute gültigen französischen Sprachgebrauchs verstanden, wo unter der *musique classique* auch die Komponisten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eingeschlossen sind. Im *Trésor des pianistes* selbst wird der Begriff *classique* vermieden, vielleicht in bewusster Distanzierung zu Gustave Chouquet, der Anfang 1860 in *La France Musicale* einen Artikel unter dem Titel *Les maîtres classiques du piano* veröffentlicht hatte. Aristide Farrenc nimmt in einem an François-Joseph Fétis gerichteten Briefentwurf vom April 1860 auf diesen Artikel Bezug und verwahrt sich

⁵ Die Übersicht in Tab. 2 (S. 264 ff.) setzt alle nur in Auswahl veröffentlichten Werke in runde Klammern.

⁶ Dieser wird jedoch im Falle von Chambonnières' erstem Buch der *Pièces de clavecin* auch für eine komplett edierte Werkfolge benutzt (*Trésor*, Livr. V/Bd. 2.).

⁷ *Trésor*, Livr. III/Bd. 23, *Aux Souscripteurs du Trésor des pianistes*, S. 2: „de publier des ouvrages que, disent-elles, tout le monde possède“. Vgl. den Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 9. September 1862, in: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Fonds Fétis, Nouvelles acquisitions 22870, fol. 395v: «Lorsque votre dernière lettre m'est parvenue, mes préliminaires pour la 3.^{me} liv.^{on} étaient déjà imprimés. Vous y verrez ma réponse aux personnes qui n'auraient voulu dans ma collection ni Beethoven, ni Haydn, ni Mozart, ni Hummel & d'autres.»

gegen Chouquets – quasi vor-Adorno'sche – Auffassung⁸, dass diese Musik aufgrund ihres geringeren Schwierigkeitsgrades vor allem für weniger befähigte Klavierspieler geeignet sei.⁹

Stattdessen ist von den „ouvrages des anciens maîtres“¹⁰ oder der „musique ancienne“¹¹ die Rede, der *Trésor* bilde eine Art Museum¹², wobei jedoch auch eine Wiederbelebung der bis dahin verlorenen Werke angestrebt wird: „afin d'arriver plus tôt que possible à la resurrection de tous ce qui, dans les œuvres vraiment remarquables peut aujourd'hui considéré comme perdu.“¹³ Ungeachtet der implizit restaurativen Tendenz bezeichnet Farrenc sein Vorhaben wörtlich als „Revolution“ und wendet sich gegen die nach seiner Meinung im zeitgenössischen Repertoire sichtbare Kommerzialisierung:

«Le Trésor va bien jusqu'à présent; je veux faire une révolution dans la musique de piano; je veux faire tout mon possible pour chasser les marchands du temple.»¹⁴

Der Titel *Trésor* impliziert zu bewahrende Schätze. Acht Jahre später begann in Brüssel die Publikation einer analogen Sammlung auf dem Gebiet flämischer Vokalpolyphonie unter dem Titel *Trésor musical*. Mehrfach fällt in der *Introduction* zum ersten Heft des Farrenc'schen *Trésor* der Ausdruck „monument“:

«Il n'y a pas, ce me semble, d'étude plus intéressante et en même temps plus utile pour un musicien que celle des monuments de l'art à toutes les époques»¹⁵

Geschichtliches Bewusstsein also sei für einen Musiker nicht nur interessant, sondern auch nützlich. Der Denkmälerbegriff war in Deutschland im Umkreis von Johann Nikolaus Forkel um 1800 aufgekommen¹⁶, ist bei Farrenc jedoch durch Fétis vermittelt:

⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, Kritik des Musikanten, in: Ders., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 62–101.

⁹ Vgl. Bea Friedland, Le Trésor des pianistes and the Early-Music Revival in 19th Century Paris, in: *The Consort* 50 (1994), S. 111–124, hier S. 118.

¹⁰ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 4.

¹¹ *Trésor*, Livr. II/Bd. 23, *Aux Souscripteurs du Trésor des pianistes*, S. 2.

¹² *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 3: «Le Trésor des Pianistes sera comme un musée où se trouveront réunis les ouvrages de maîtres, pour être conservés et prévenir l'alteration fatale des textes.»

¹³ *Trésor*, Livr. III/Bd. 23, *Aux Souscripteurs du Trésor des pianistes*, S. 1.

¹⁴ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 18. Januar 1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 386v. Mein Dank gilt Christin Heitmann, die mir ihre photographischen Reproduktionen des Farrenc-Fétis-Briefwechsels im Sophie Drinker Institut zugänglich machte.

¹⁵ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 1.

¹⁶ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* I (1798/99), Intelligenzblatt Nr. XVIII, Sp. 90–94. Dazu inzwischen auch Anselm Gerhard, Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder

„[...] sans la lecture incessante que je fais de vos ouvrages et sans vos concerts historiques peut-être n’aurai-je jamais conçu l’idée du monument.“¹⁷

Für Aristide Farrenc war die Liebe zur musikalischen Kunst und zu ihren „Monumenten“ – aber letztlich auch eine bibliophile Sammlerleidenschaft – seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts Anlass gewesen, sich die Werke der berühmten Clavecinisten („les ouvrages des clavecinistes célèbres“¹⁸) zu verschaffen. Ein bibliophiles Interesse darf man bei einem Verleger voraussetzen, warum aber widmete sich der studierte Flötist Farrenc mit solchem Eifer der Geschichte der Claviermusik? Farrenc selbst verweist zur Begründung in seiner *Introduction* darauf, dass kein anderes Instrument einen solchen Reichtum an Literatur besitze wie das Clavier: «aucun instrument n’en possède un aussi grand nombre et d’aussi riches que le piano».¹⁹ Doch wird ein nicht unwesentlicher Grund sicherlich auch in der Tatsache bestanden haben, dass Farrenc seit 1821 mit der Pianistin Louise Dumont verheiratet war. Nur untertönig klingt ihre Rolle in der *Introduction* an. Und auch im Vorwort bleibt unter allen Danksagungen eine Würdigung der Rolle Louise Farrencs aus – sie ist offenbar in vielen Fällen mitzuverstehen, selbst wenn in der ersten Person Singular formuliert wird. Im Titel fungiert Aristide als Herausgeber, Louise nur als Helferin:

«LE/TRÉSOR DES PIANISTES/COLLECTION DES ŒUVRES CHOISIES / DES MAITRES DE TOUS LES PAYS ET DE TOUTES LES ÉPOQUES [...] RECUEILLIES ET TRANSCRITES EN NOTATION MODERNE / Par Aristide Farrenc / AVEC LE CONCOURS DE M^{ME} LOUISE FARRENC / COMPOSITEUR ET PROFESSEUR DE PIANO AU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE»

Deutlicher wird ihr Anteil, wenn Aristide Farrenc hervorhebt, dass er in der glücklichen Lage gewesen sei, die erworbenen Schätze auch täglich hören zu können: „ma position m’a mis à même de les entendre journallement“²⁰ – offenbar war es Louise Farrenc, die sich alltäglich mit dem Spiel dieser Kompositionen beschäftigte, während Aristide Farrenc sich auf Sammeln, Studieren und Zuhören beschränkte.

Im Gegensatz zur Konzeption des *Trésor* war Aristide Farrencs Sammeltätigkeit keineswegs auf Klaviermusik beschränkt. Im Gegenteil: Es blieb bisher unbeachtet²¹, dass unter den 1622 Drucken und Manuskripten sowohl musikpraktischer

„das praktische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 363–382.

¹⁷ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 23.12.1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 408v.

¹⁸ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 1.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Bd. 20), S. 273, Anm. 243.

wie musiktheoretischer Art, die nach Aristide Farrencs Tod 1866 von seiner Witwe per Katalog verkauft wurden, Solo-Klaviermusik überhaupt nicht vertreten ist. Zwar gibt es Orgelmusik (so z. B. Frescobaldis *Fiori musicali*), Klavierschulen und accompagnierte Klaviermusik (etwa von Mondonville); alles, was für die praktische Tätigkeit von Louise Farrenc und für die weitere editorische Arbeit am *Trésor* relevant sein konnte, blieb jedoch ausgespart. 173 Notenmanuskripte wurden nach ihrem Tod für eine Gesamtsumme von 500 Fr durch die Pariser Nationalbibliothek angekauft;²² was mit den Drucken geschah, ist ungewiss. Bei der Auktion von 1866 hatte François-Joseph Fétis Vorkaufsrecht,²³ große Teile des Verkauften finden sich deshalb heute in den Fétis-Beständen in Brüssel oder in der Pariser Nationalbibliothek; aber auch die Leipziger Musikalienhändler und -verleger Härtel erwarben für zukünftige Editionsprojekte relevante Quellen bei dieser Pariser Auktion 1866.²⁴

Als besondere Kostbarkeiten der Farrenc'schen Druck-Sammlung sind im Vorwort genannt: die *Pièces de clavecin* von Jean-Philippe Rameau, François Couperin (samt *L'art de toucher le clavecin*), Jean-Henry d'Anglebert, Jacques Champion de Chambonnières, beide Toccatenbücher von Girolamo Frescobaldi, die Fantasien von Georg Philipp Telemann, die englische Virginal-Sammlung *Parthenia*, die zwei Bücher mit Cembalo-Suiten von Johann Mattheson, die zwölf Sonaten von Padre Martini. Einiges davon fand sich bei Musikantiquaren z. B. in London, einzelnes wurde aus Nachlässen anderer Sammler wie z. B. François Boëly erworben. Anderes aber, wie die komplette fünfteilige Reihe der *Sonaten für Kenner und Liebhaber* von Carl Philipp Emanuel Bach konnte Farrenc noch Mitte der 1830er Jahre in Restexemplaren aus Verlagsbestand erwerben. Es handelte sich um Drucke in dem von Breitkopf entwickelten modernisierten Typendruckverfahren, das auch für Klaviermusik geeignet war. Und während bei Stichdrucken durch Abnutzungseffekte höchstens einige hundert Abzüge möglich waren, gingen bei diesen Typendruckern die Auflagenzahlen teilweise in die Tausende, die jedoch auf einmal hergestellt werden mussten, um die Typen hinterher für weitere Drucke nutzen zu können.

Aristide Farrenc starb, als gerade erst das achte Heft des *Trésor* in Druck war. Während bis dahin in den vier Jahren 1861–64 acht Hefte, im Durchschnitt zwei pro Jahr, erschienen waren, kam 1865 nur ein einziges Heft heraus und erst ab 1866 beschleunigte sich der Erscheinungsrhythmus wieder. Die Verantwortung ruhte nun allein in den Händen von Louise Farrenc, auf den Titeln des *Trésor* erscheint ab 1865 der Vermerk „PUBLIÉ PAR L. FARRENC“. Da ursprünglich eine Gesamt-

²² Angabe gemäß der *Introduction* von François Lesure in: *Pièces pour virginal 1646–1656: fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque nationale, Paris, Rés. 1122*, Genf 1982.

²³ Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 52.

²⁴ Brief von Breitkopf & Härtel an Ferdinand Hiller vom 3. Mai 1866, Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1051, Bd. 35: „Wir [...] haben auch Einiges in der Farrencschen Auktion gekauft.“ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel Bd. VII*, Köln 1970 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 92), S. 44, macht daraus irrtümlich „aus Farrenc's ‚Trésor‘“.

zahl von zehn oder zwölf Heften diskutiert worden war,²⁵ hätte Louise Farrenc das vielleicht schon weitgehend vorbereitete Heft IX erscheinen lassen und dann einen Schlusspunkt setzen können. Louise Farrenc jedoch entschloss sich nicht nur zur Fortsetzung, sondern sogar zur Erweiterung des ursprünglichen Plans. Spätestens als im November 1867 die zwölfte Lieferung im Druck war, hatte sie entschieden, den Umfang auf 20 Lieferungen zu erweitern,²⁶ was schließlich gemäß einer von vornherein geplanten Epochengliederung²⁷ eine Gesamtzahl von 23 Bänden ergab – doppelt so viele, wie ursprünglich geplant.

Louise Farrenc fungierte dabei nicht nur als Herausgeberin, sondern auch als Verlegerin, die neue Subskribenten zu werben versuchte und mit diesen über die Bezugsmodalitäten verhandelte. Das ursprüngliche Konzept sah vor, dass der *Trésor* nur geschlossen, nicht in einzelnen Bänden, erworben werden konnte. Das mag unter Berücksichtigung heutiger Marktstrategien eher ungünstig erscheinen, dürfte aber im Zusammenhang des Gesamtkonzepts zu sehen sein. Zielgruppe war nicht das Massenpublikum, wie es die seit 1867 erscheinenden auflagenstarken Klassiker-Ausgaben der nach Erfindung des Flachdrucks gegründeten Edition Peters in Leipzig erreichten. Das Projekt des *Trésor* verfolgte einen eher elitären Anspruch, Louise Farrenc schreibt im Oktober 1867 an Ferdinand Hiller: «Cette entreprise est tout artistique, ne s'adressant pas au plus grand nombre [...]».²⁸

130 Subskribenten setzte Aristide Farrenc im August 1860 als Mindestzahl an „pour être garanti contre l'incendie“.²⁹ Doch zu dieser Zeit hatte er nicht einmal die Hälfte davon. Bei Erscheinen des ersten Heftes, der „enormen“ finanziellen Aufwand erforderte³⁰, waren etwa 80 Subskribenten gewonnen, schon beim fünften

²⁵ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 4: «Le *Trésor des Pianistes*, imprimé avec le plus grand soin sur beau papier fort, se composera de dix à douze livraisons d'environ trois cents pages chacune, qui paraîtront de six en six mois. [...] Le prix de la livraison est fixé à 25 francs net; aucune ne sera vendue séparément.»

²⁶ Brief von Louise Farrenc an Ferdinand Hiller vom 3. November 1867, Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1051, Bd. 37: «[...] je vous remets aussi ci-joint le catalogue des ouvrages contenus dans chaque livraison, jusqu'à la 12.^e qui sera prête dans une quinzaine de jours. [...] J'ajouterai que j'ai l'intention de continuer cette publication jusqu'au nombre de 20 volumes (qui paraîtront de 6 en 6 mois) ayant encore un grand nombre de choses très-intéressantes à y faire entrer, et y étant engagée par la plupart de mes souscripteurs.» Vgl. Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 53.

²⁷ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 4: «La pagination sera telle que, la publication terminée, le classement pourra être fait par siècles et par périodes, et la collection reliée par volumes [...]». Zum *Avis au relieur* vgl. Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 272.

²⁸ Brief von Louise Farrenc an Ferdinand Hiller vom 19. Oktober 1867, Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1051, Bd. 37.

²⁹ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 10. August 1860, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 360r.

³⁰ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 18. Juni 1861, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 366r: «La première livraison nous coutera une somme énorme!».

Heft 1863 waren es doppelt so viele, 160, geworden. Nur drei deutsche Namen finden sich darunter: Moscheles in Leipzig, der Brahms-Freund Beckerath in Krefeld und der Berlin-Marburger Anatomieprofessor Guido Richard Wagener, der als leidenschaftlicher Sammler (wie Farrenc) die vielleicht umfangreichste deutsche Privatsammlung des 19. Jahrhunderts zusammentrug.³¹ Nach dem Tod Aristide Farrencs blieben die Subskribentenzahlen relativ konstant bei knapp 190, obwohl Louise Farrenc Neusubskribenten das Angebot machte, nicht sämtliche bis dahin erschienenen Lieferungen auf einmal erwerben zu müssen.³²

Auch dieses verlegerische Engagement von Louise Farrenc deutet auf eine von Anfang an vorhandene ideelle Beteiligung am Gesamtprojekt. Darüber hinaus gibt es zwei konkrete Hinweise auf den Anteil, den Louise Farrenc schon bei der Herausgabe der ersten Hefte trug: Die vorwortähnlichen Texte in den der ersten Lieferung vorausgehenden *Préliminaires* sind fast durchweg in der ersten Person Singular gehalten. So heißt es über die langwierige und mühsame Arbeit der Transkription der früheren Werke, die z. T. auf Notensystemen mit mehr als fünf Linien notiert sind:

«Ces différences dans le système de notation, et d'autres encore, différences dont quelques-unes présenteraient aujourd'hui des difficultés insurmontables pour l'exécution, m'ont mis dans la nécessité de copier en grande partie toute cette ancienne musique pour la réduire à la notation moderne; travail long et pénible à cause de l'attention soutenue qu'il exige.»³³

Zumindest in einem Fall, den in der zweiten Lieferung des *Trésor* von 1861 erschienenen sieben Sonaten von Kuhnau, übernahm Louise Farrenc die Arbeit der Transkription. Es handelte sich um eine Sammlung, auf die sie schon um 1840³⁴ durch Johann Baptist Cramer aufmerksam geworden war:

«[...] lorsque l'excellent Cra[mer] habitait à Paris (il y a de cela 18 à 20 ans), il avait prêté à ma femme une copie de certaines pièces de Kuhnau.

³¹ Vgl. zu dessen Sammlung: Thomas Synofzik, Eine unbeachtete Quelle zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener, in: *Revue Belge de Musicologie* LIII (1999), S. 53–112, sowie Thomas Synofzik, Personalstil und Instrumentalidiom. Flötensonaten von Georg Philipp Telemann aus dem Nachlaß Friedrichs des Großen, in: *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 2001, S. 19–37.

³² Brief von Louise Farrenc an Ferdinand Hiller vom 3. November 1867, Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 1051, Bd. 37: «[...] je laisserai donc aux nouveaux souscripteurs la faculté de prendre seulement deux ou trois volumes à la fois et aux époques qui leur conviendront.»

³³ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 21, *Introduction*, S. 3.

³⁴ Dies liefert einen Beleg für die von Christin Heitmann gegenüber Bea Friedland vertretene These, „daß Louise Farrenc sich von Anfang an für den *Trésor* interessierte“ (Heitmann, *Orchester und Kammermusik*, S. 271). Siehe auch den Beitrag von Martin Loeser in diesem Band, S. 69 ff.

Cette copie il l'avait fait faire à Vienne [...] à la bibliothèque des *amis de la musique*.»³⁵

Für die Ausgabe im *Trésor* begnügten sich die Farrencs nun jedoch nicht mit dieser Teilabschrift einer von fremder Hand gefertigten Abschrift, sondern versuchten, sich ein Exemplar des Originaldrucks zu beschaffen. Am 24. März 1860 bat Aristide Farrenc François-Joseph Fétis um leihweise Übersendung des in seiner Brüsseler Bibliothek befindlichen Exemplars, das am 19. März in Paris eintraf.³⁶

Am 13. Juli 1860 kann Farrenc melden, dass Louise Farrenc die Transkription der verbliebenen Sonaten beendet hat und Fétis' Original nun auch noch zur Korrektur der nach Cramer gefertigten Abschrift dienen solle:

«Ma femme vient de terminer la copie de Sept Sonates de Kuhnau qu'elle avait commencé & à trois-quarts faite sur celle de J. B. Cramer. Nous allons collationner son travail pour nous assurer de son exactitude. Nous sommes émerveillés par la richesse & la beauté de l'harmonie de ce maître [...]»³⁷

Zweimal nur wird Louise Farrenc in den Textteilen des *Trésor des pianistes* erwähnt. Einmal als Lehrerin von Marie Mongin, die – und dies ist einer der wenigen Fälle, wo einmal die erste Person Plural gebraucht wird – «nous a aidés puissamment, en faisant pour le *Trésor des Pianistes* de nombreuses et très-exactes copies; souvent en traduisant les anciennes notations aujourd'hui hors d'usage; en nous secondant, enfin, dans le travail difficile et fastidieux de la correction des épreuves.»³⁸

Im Fall des ebenfalls durch Fétis erhaltenen Drucks der *Componimenti Musicali* von Gottlieb Muffat übernimmt Marie Mongin die Transkriptionsarbeit, Louise Farrenc jedoch die letzte Revision:

«Mlle Mongin a terminé depuis quelque temps la copie du volume de T. Muffat; elle a collationné son manuscrit [...]. Ma femme le collationnera encore une fois et alors je pourrai vous rendre le précieux volume ainsi que celui des 7 Sonates (Clavier Früchte) de Kuhnau.»³⁹

³⁵ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 12. April 1860 (Poststempel), in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 340v.

³⁶ Vgl. den Brief von Aristide Farrenc an Fétis vom 26. April 1860, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 343v: «Le même jour que m'est parvenu votre lettre de 18, j'ai reçu en parfaite condition le volume ms. des Sonates d'Emm. Bach, les deux volumes de Kuhnau & le Concerto d'E. Bach».

³⁷ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 13. Juli 1860, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 357r. Vgl. dazu auch Bea Friedland, *Le Trésor*, S. 116, wo die Bezugnahme auf Cramer missverstanden wird.

³⁸ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Préface*, S. II.

³⁹ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 3./4. Januar 1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 383r.

Die Rücksendung erfolgte schließlich am 22. April 1864, nachdem auch der Stich geschehen und überprüft war.⁴⁰

Ein zweites Mal wird Louise Farrenc im biographischen Vorwort zu Henry Purcell erwähnt, als von zweifelhaften Lesarten in der Druckvorlage die Rede ist. Deren Korrektur (und sicherlich auch Auffindung) war „der größten Sorgfalt von Madame Farrenc“ überlassen.⁴¹

Louise Farrenc sorgte schließlich auch für ‚Publicity‘ in Form begleitender Konzerte ihrer Schülerinnen. In einem ersten Programm spielte Marie Mongin. Neben Louise Farrencs eigenem d-Moll-Trio stand ein Stück von William Byrd auf dem Programm.⁴² Als Quelle ist dort das *Fitzwilliam Virginal Book* angegeben; aus dem Vorwort zur Edition im *Trésor* geht hervor, dass dieses nicht direkt konsultiert wurde, sondern nur die darauf beruhende *History of Music* von Charles Burney. Der Programmzettel beschreibt zwar, was ein Virginal ist, zur Ausführung bleiben Louise Farrenc und ihre Studentinnen aber doch beim gewohnten *Piano* – anders als etwa Ernst Pauer, der zur gleichen Zeit in London eine Serie von Konzerten mit alter Claviermusik auf verschiedenen Originalinstrumenten darbot.⁴³ Bestandteil der *Préliminaires* zum *Trésor* ist aber auch eine Abhandlung zur Geschichte des Klavierbaus, mehrfach wird auf die klanglichen und spieltechnischen Unterschiede hingewiesen, etwa im Hinblick auf die Frage der teilweise überwuchernd wirkenden Ornamentik. Zwei weitere Kapitel der *Préliminaires* widmen sich allgemeinen Hinweisen zum Vortrag der Claviermusik und der speziellen Frage der Verzierungen oder *Agréments*. Dieser Teil wurde später⁴⁴ in teilweise stark veränderter Fassung vom Pariser Verlag Leduc separat unter dem Namen von Louise Farrenc vertrieben. An dieser Zuschreibung wurden Zweifel erhoben,⁴⁵ doch spricht vieles für die Korrektheit der Autorenangabe: Aristide Farrenc dürfte schwerlich die Kompetenz zu einer solchen Abhandlung besessen haben, sie erscheint vielmehr als Frucht der pädagogischen Tätigkeit von Louise Farrenc. Dass die überarbeitete

⁴⁰ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 22. April 1864, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 427r: «Il me semble à propos, dans ce moment, de vous donner quelques nouvelles des recueils précieux que vous m’avez confiés. Je pourrais vous rendre dès à présent, 1° Kuhnau les sonates intitulés les fruits du clavecin; [...] 4° le livre de Théophil Muffat qui est gravé et dont je viens de recevoir une 3^e épreuve.»

⁴¹ *Trésor*, Livr. II/Bd. 3, S. 3: «On ne pouvait reproduire les pièces de Purcell sans toucher à un petit nombre de mesures où il y a des erreurs telles que, malheureusement, elles ne permettent pas de retrouver avec sûreté la leçon de l’auteur; ces erreurs, la plupart dans la partie de la basse, peu nombreuses, je le répète, et de quelques notes seulement, ont été corrigées avec le plus grand soin par madame Farrenc.»

⁴² Faksimile des Programms der *Soirée Musicale* vom 8. April 1861 bei Friedland, Le Trésor, S. 119.

⁴³ A. J. Hipkins, Pauer, Ernst, in: *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 14, S. 305; vgl. auch *Trésor*, Livr. III/Bd. 21, *Aux Souscripteurs*, S. 3.

⁴⁴ Heitmann, Orchester- und Kammermusik, S. 272, Anm. 226, konnte die Ausgabe auf 1895 datieren.

⁴⁵ Ebd.

Version nicht etwa von einem Verlagsbeauftragten erstellt worden sein kann, zeigt ein in den ursprünglichen *Préliminaires* nicht enthaltener Hinweis zur Editionspraxis in Bezug auf Leittonakzidentien in der *Trésor*-Ausgabe der *Parthenia*, der nur von einem der Beteiligten stammen konnte (und im Zusammenhang eines Ornamentiklehrbuchs eigentlich fehl am Platze ist).

Louise Farrenc also transkribierte, überprüfte und korrigierte die Texte, sie las Korrektur, sie steuerte klavierpädagogische Hinweise bei, sie spielte die Werke und dürfte sicherlich auch auf die Werkauswahl von Anfang an eingewirkt haben. Die spezielle Arbeit von Aristide Farrenc waren hingegen die biographischen Einführungen. Denn während das offenbar noch von ihm für den Druck vorbereitete neunte Heft derartige Biographien in üblicher Form ohne Verfassernachweis enthält, zeichnet ab dem zehnten Heft „Fétis Père“ für diese Biographien verantwortlich, teilweise sind sie identisch mit den Artikeln seines Lexikons, ab Lieferung XVIII wird die Herkunft auch durch Verweis auf die *Biographie universelle* deutlich gemacht.

In den ersten Heften geben die biographischen Vorworte meist auch wichtige Hinweise zu den benutzten Quellen. Ab Heft X ist das nur in Ausnahmen der Fall, so wenn Louise Farrenc bei Nicholas LeBègue nach einem Zitat der Biographie aus Fétis' Lexikon, in der nur eine erste Sammlung von Cembalostücken erwähnt wird, darauf hinweist, dass die im *Trésor* edierten Stücke aus einem Fétis unbekanntem zweiten Buch stammen.

Die Aufstellung in Tab. 2 (S. 264–266) versucht, zusammen mit der Inhaltsaufstellung die jeweils benutzten Quellen zu ermitteln. Teilweise sind Angaben dazu aus den erwähnten biographischen Vorworten zu entnehmen, teilweise aus den Titelblättern, teilweise aus Fußnoten auf der jeweils ersten Notenseite, teilweise aus den im zweiten und dritten Heft enthaltenen Adressen *Aux Souscripteurs*. Die oft ungenaue Benennung der Quellen ist zweifellos ein editorisches Manko, das aber in gleicher Weise auch noch für deutsche Urtextausgaben einhundert Jahre später gilt.⁴⁶

Fortsetzung des Textes auf S. 267

⁴⁶ Vgl. beispielsweise die Neuausgabe der Toccaten BWV 910–916 von Johann Sebastian Bach, hrsg. von Georg von Dadelsen, München: Henle 1970.

**Tab. 2: Nach Geburtsjahren der Komponisten
chronologisch geordnete Inhaltsaufstellung des *Trésor des pianistes***

Bd.	Komponist, Werke und Quellen	(Lieferung und Erscheinungsjahr)
2.	C. Merulo, Toccata I (XI. detto V. Tuono). R 1604	(X 1872)
2.	W. Byrd, 2 Preludes, 2 Pavans, 4 Galiardos. L c1615	(VI 1863)
2.	J. Bull, Prelude, 2 Pavans, 4 Galiardos. L c1615	(VI 1863)
2.	O. Gibbons, 2 Galiardos, Fantazia, Pavin, Queen's Command, Prelude. L c1615	(VI 1863)
2.	G. Frescobaldi, 3 Fugen. ¹⁾ SD 1803–15	(XIII 1868)
2.	G. Frescobaldi, 6 Canzone, 5 Gagliarde, 6 Corrente. R 1627	(XIII 1868)
2.	G. Frescobaldi, Aria detto Balletto/la Frescobalda. R 1627	(XVII 1870)
2.	G. Frescobaldi, Partite sopra Ciaccona, Passacagli. R 1627	(XVII 1870)
2.	Croford (d.i. R. Creighton), 2 Couranten. F-Pn Rés 1186	(VI 1863)
2.	J. Ch. de Chambonnières, Pièces de clavecin I/II. P 1670	(V 1863)
3.	J. J. Froberger, 5 Caprices/6 Suiten. Mz 1696/A c1698	(XI 1866)
3.	J. J. Froberger, Toccata I–IV, VI ²⁾ –IX. Mz 1693	(XIV 1868)
	6 Suiten FbWV 607–612. Ms. D-B	(XIV 1868)
3.	L. Couperin, 6 Sarabanden/3 Chaconnen/2 Allemanden/4 Couranten/La Pastourelle/Canaris/Volte/Tombeau de Blancrocher. F-Pn Vm ⁷ 674–675	(XX 1872)
2.	J. C. Kerll, Toccata tutta di salti/2 Voluntaries. SD [1719]/Canzone quarta. SD 1776	(XX 1872)
2.	H. d'Anglebert, Suiten in (G, g, d, D). P 1689	(XIX 1871)
3.	A. LeBègue, Suiten in (d, g, a), A, (F, G, A, F). P 1687	(XX 1872)
3.	B. Pasquini, Toccata SD [1719]/Toccata/Sonata. I-Bc MS DD 53	(XX 1872)
2.	Ge. Muffat, 12 Toccaten. Szg 1690	(IX 1865)
3.	H. Purcell, Choice Collection. L 1696	(II 1861)
3.	A. Scarlatti, Fuga in f. SD 1803–15	(XX 1872)
3.	J. Kuhnau, Frische Clavier Früchte. Lpz 1696	(II 1861)
3.	J. Kuhnau, Neue Clavierübung I/II. Lpz 1695/1703	(X 1866)
3.	J. Kuhnau, Toccata in A. Ms. D-B?	(XII 1867)
4./5.	F. Couperin, Pièces de clavecin I / II / III / IV. P 1713 / 17 / 22 / 30 (III/VIII/XII/XV 1862/64/67/69)	
11.	J. Mattheson, Suite I, (II), III, IV, (V–VII, IX), X, (XI, XII). L 1714	(XIV 1868)
9.	G. P. Telemann, Fantasien TWV 33:1–5, 8–9. H 1733/chromatische Fuge in a Anh. 30:1 ³⁾ B-Bc 6322	(XX 1872)
9.	F. Dandrieu, Suiten in (c/C), (G/g) /Les Cascades, L'Héroïque. P 1724	(XX 1872)
8.	J. P. Rameau, Pièces de clavessin/Nouvelles Suites. P 1724/P 1729	(I 1861)
9.	F. Durante, 6 Sonate (Studi e divertimenti); N c1744	(I 1861)
6./7.	D. Scarlatti, 26 + 23 + 28 + 17 + 16 + 20 + 22 = 152 Sonaten (II/V/VIII/XI/XIII/XVI/XIX 1861/63/64/66/68/69/71)	

8. J. S. Bach, Partiten BWV 825–830 / Englische Suiten BWV 806–811. Lpz c1805 (XI/XV 1866/69)
5. G. F. Händel, Suites I/Suites II/Suites & Pieces/6 Fugues. L 1720/L c1723/L c1793/L 1735 (IV 1863)
9. B. Marcello, (Sonaten C712a/C740). B-Br Fétiſ 2975 (XX 1872)
8. N. Porpora, 6 Fugen. SD 1803–15 (I 1861)
11. D. Zipoli, (Sonate ... per organo)/(Sonate ... per ... cembalo). L 1722 / L 1725 (XV 1869)
10. Go. Muffat, Componimenti Musicali. Au 1726 (VII 1864)
9. C. Daquin, Suiten in (G/g, d/D), e/E, (c/C). P 1735 (XVI 1869)
11. E. Eberlin, 6 Präludien und Fugen. Au 1747 (XII 1867)
9. G. B. Pescetti, 2 Fugen, 2 Allegros. L 1739 (XX 1872)
9. G. B. Martini, 12 Sonaten. A 1742 (III 1862)
14. D. Paradies, Sonaten Nr. 3–12. L 1754 (XVII 1870)
11. C. Schaffrath, Sonaten in B-Dur und g-Moll (op. 2). Nü 1749 (XX 1872)
10. W. F. Bach, Sonate Fk 5. Hal 1763/ 12 Polonaisen Fk 12/ 8 Fugen Fk 31/ Suite Fk 24 und 4 Fantasien. Ms. D-B (VI/XIII 1863/68)
11. J. C. Smith, 9 Suiten (c, F, g, d, A, F, c, G, F). L 1755 (XVIII 1870)
9. J. L. Krebs, 3 Fugen F, G, C. Ms. Fétiſ? (XVII 1870)
- 12./13. C. P. E. Bach, 6 Sonaten / 6 Sonaten / 6 Sonaten / 3 Sonaten / 2 Sonaten / 1 Sonate / 3 Sonaten / 2 Sonaten / 1 Sonate / 6+6+6+6 Sonaten / 5 Sonaten / 4 Rondos / 6 Sonaten. Nü 1742/Nü 1744/SD 1760–65/SD 1761/SD 1760–61/SD 1762–63/SD 1792/B 1780/B 1785 / Ms. Fétiſ / B 1753 / 83 / 85 / B 1790 und Ms. (I/II/IV/VI/VII/VIII/XI/XIII 1861/63/64/66/68)
14. J. Duphly, Suiten in (d/D) und (c/C). P 1744 (XIX 1871)
10. C. Nichelmann, (4 Sonaten) / 1 Sonate / 6 Sonaten op. 2. Nü 1749/SD 1762 / Nü [vor 1760] (XI 1866)
14. J. P. Kirnberger, 6 Fugen/Verschiedene Stücke/(Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur)/Verschiedene Stücke. B 1777/B 1780/B 1761–66/SD 1756/SD 1770 / SD 1803–15 (X/XII 1866/67)
14. G. Benda, 6 Sonaten. B 1757 (VII 1864)
11. J. G. Goldberg, Präludium & Fuge in f. Ms. D-B (XIV 1868)
15. J. C. F. Bach, 6 Polonaisen, 4 Sonaten, 4 Menuette, Fuga, 2 Andante, Allegretto. SD 1787/88/SD 1776 (XVII 1870)
15. J. Haydn, Sonaten Hob XVI:52, 34, 49, 44, 45 / Sonaten Hob XVI:46, 18, 38, 37, 20. Lpz 1799 (XIII/XIX 1868/71)
18. J. C. Bach, 7 Sonaten op. 5, 3–6; op. 12, 2–3+6. L 1766; P 1774 (XVIII 1870)
14. F. V. Buttstedt, 2 Sonaten A, Es. SD 1760–65 (XII 1867)
15. C. F. C. Fasch, 2 Sonaten/La Cecchina. B 1805/H 1770 (XIV 1868)
15. J.-G. Albrechtsberger, 12 Fugen aus op. 1/4/6/18 Fugen aus op. 8/10/11/16/17. B c1780/86/87/W c1799/1802/09/10 (X/XIV 1866/68)
18. [J. G.] Schwanenberg[er?], 2 Menuette. Ms.? (III 1862)
18. J.-G. Wernicke, Rondo, Arietta, 2 Minuetti, Allegro moderato. Ms. (XX 1872)
16. J. W. Haessler, Fantasie/Fantasie/6 Sonaten/4 Solos/3 Sonaten. Lpz 1776/Erf 1782/ Lpz 1776/Lpz 1785/Lpz 1776 (IX/XVI 1865/69)

16. M. Clementi, 3 Sonaten op. 2/2 Sonaten op. 7/3 Sonaten op. 8/Sonate op. 9,3/Sonaten op. 10,1+3/Sonate op. 14,3 (= op. 13,6) /Toccatà op. 11. L 1794/W 1782/P 1782 /W 1783/W 1783/W 1785/W 1784 (X/XVIII 1866/70)
17. W. A. Mozart, Sonaten KV 279–284/Sonaten KV 309–311/Sonaten KV 330–333/Sonaten KV 457,494,533,576/Romance KV Anh. C 27.04. Frühdrucke, möglicherweise auch Autographe (X/XIII/XV/XIX/XX 1866/68/69/71/72)
18. J. L. Dussek, 3 grandes sonates op. 35/Sonate op. 64. L 1797/P 1807 (XVII 1870)
18. G. D. Steibelt, Grande sonate op. 64. P ca. 1810? (XX 1872)
16. O.-A. Lindemann, 3 Minuetti, 3 Anglaises, Polonaise, Contredanse, Allegro. Ms. (III 1862)
- 19.–21. L. van Beethoven, op. 2,7,10/op. 13,14,22,26,27,28/op. 31,49/op. 53,57,78,79,81,90 /op. 101,106/op. 109,110,111/Variations WoO 71,73,75,76/op. 34. Frühdrucke, im Fall von op. 81 sowohl Wiener als auch Leipziger Edition, bei op. 57 auch Autographe (V/VI/VII/IX/XII/XIV/XVIII 1863/64/65/67/68/70)
18. J.-B. Cramer, 3 Sonaten (op. 6/op. 8). P 1790/L 1792 (XX 1872)
22. J. N. Hummel, Variationen op. 8/9/10/15/Variationen op. 21/40/57/75/Rondo op. 19/Sonaten op. 13/106/Sonate op. 20/Sonate (op. 38)/op. 81/Fantaisie op. 18. P/W 1801/02/04/P? 1806/11/15/17/P? 1806/P? 1805/25/P? 1807/P? 1808/19/P? 1805 (II/III/XII/XIV/XV/XVII/XIX 1861/62/67/68/69/70/71)
23. F. Ries, L'Infortunée op. 26 (XIX 1871)
23. C. M. von Weber, 4 grandes sonates op. 24/39/49/70 (XVI 1869)
23. F. Mendelssohn-Bartholdy, Rondo capriccioso op. 14/3, Fantaisies ou Caprices op. 16 (XX 1872)
23. F. Chopin, Nocturnes op. 9,1–2; op. 15,1–2; 27,2; 32,1; 32,2; 48,2; 55,1 (XVI 1869)

1) Von Gottlieb Muffat 2) Von Johann Caspar Kerll 3) Von Georg Michael Telemann
 Verlagsorte: A=Amsterdam, Au=Augsburg, B=Berlin, Erf=Erfurt, H=Hamburg, Hal=Halle, L=London, Lpz=Leipzig, Mz=Mainz, N=Neapel, Nü=Nürnberg, P=Paris, R=Rom, Szg= Salzburg, W=Wien

Sammeldrucke

- SD [1719]: *A second collection of toccates, vollentarys and fugues made on purpose for the organ & harpsichord composed by B. Pasquini, A. Polietti and others.* London [1719]
- SD 1756/57: *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori per l'anno 1756.* Leipzig 1756/57
- SD 1760–65: *Œuvres mêlées.* Nürnberg 1760–65
- SD 1760–61: *Collection récréative.* Nürnberg 1760–61
- SD 1761: *Musikalisches Allerley.* Berlin 1761
- SD 1762: *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C. P. E. Bach, und einigen andern classischen Musikern.* Leipzig 1762
- SD 1762–63: *Musikalisches Mancherley.* Berlin 1762–63
- SD 1770: *Musikalisches Vielerley.* Hrsg. von Herrn Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg 1770
- SD 1787/88: *J. C. F. Bachs Musikalische Nebenstunden I/IV.* Rinteln 1787/88
- SD 1779: *J. Hawkins, General History of the Science and Practice of Music.* London 1779
- SD 1803–15: *M. Clementi, A Selection of Practical Harmony.* London 1803–15

In der *Introduction* der *Préliminaires* war als editorisches Ziel definiert worden, so weit wie möglich nach den Originalausgaben zu stechen: «Le *Trésor des Pianistes* sera, autant que possible, gravé sur les éditions originales»⁴⁷. In Einzelfällen, gerade bei Editionen des 19. Jahrhunderts, wurde dabei auch bereits das Problem der Abweichungen zwischen gleichzeitig in verschiedenen Ländern erschienenen Ausgaben erkannt. In Tab. 2 sind Drucke jeweils durch Verlagsortkürzel samt Erscheinungsjahr angegeben. Falls dort „SD“ (in Großbuchstaben) steht, handelt es sich um Sammeldrucke, die nicht in jedem Fall von den Komponisten autorisiert sein dürften, also nicht unbedingt das Etikett einer Originalausgabe verdienen.

Besonders problematisch sind all jene Drucke, deren Jahreszahlen nach dem Todesjahr eines Komponisten liegen, also postum erschienen. Um das zu beurteilen, sind freilich biographische Forschungen die Voraussetzung. Da Johann Jacob Froberger (1616–1667) nach Fétis von 1635–1695 lebte,⁴⁸ musste ein Druck von 1693 für Louise Farrenc noch als zeitgenössisch gelten. Bedenklich ist die Quellenwahl z. B. für die Werke Johann Sebastian Bachs. Hier konnten nur Peters-Ausgaben des frühen 18. Jahrhunderts herangezogen werden, und das erklärt wohl, warum etwa das *Wohltemperirte Clavier* im *Trésor* ganz ausgespart blieb. Fétis hatte, vermutlich unter Verweis auf die gleichzeitig in Deutschland erscheinende Bach-Gesamtausgabe, empfohlen, Johann Sebastian Bach ganz aus dem *Trésor* herauszulassen, doch Farrenc war nicht bereit, von seinem ursprünglichen Konzept in diesem Punkt abzuweichen:

«Je vous remercie néanmoins pour les observations que vous me faites relativement aux œuvres de J. S. Bach; mais il ne m'est plus possible de changer mon plan. Il est gigantesque, je le sais, cependant j'y ai bien réfléchi; j'ai tout pesé, tout calculé; il faut que je suive mes idées; je ne puis même faire autrement sans me jeter dans la confusion & dans des difficultés sans nombre. [...] J'ai renoncé pour le moment à faire commencer la gravure des œuvres de Séb. Bach. Je veux avant de m'en occuper faire un voyage à Berlin; mais, à mon grand regret, le travail que j'ai entrepris m'oblige à ne pas y songer avant un an.»⁴⁹

Zu der geplanten Reise nach Berlin scheint es nie gekommen zu sein.⁵⁰ Im Falle der Inventionen BWV 772–801 zeigte sich die Problematik des Rückgriffs auf postume

⁴⁷ *Trésor*, Livr. [XXIII]/Bd. 21, *Préliminaires*, *Introduction*, S. 3.

⁴⁸ In den von Fétis zur Überprüfung an Farrenc übersandten Korrekturabzügen der *Biographie universelle* stand für Froberger zunächst ein anderes Geburtsdatum, das von Farrenc korrigiert wurde, vgl. den Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 3./4. Juli 1861, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 367r/v.

⁴⁹ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 9. September 1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 395v/396r.

⁵⁰ Farrencs Neffe Ernest Reyer reiste 1863 nach Berlin und erledigte etliche Aufträge im Zusammenhang mit dem *Trésor*; vgl. Heitmann, *Orchester- und Kammermusik*, S. 36.

Drucke des frühen 19. Jahrhunderts mit besonderer Deutlichkeit. Johann Nikolaus Forkel ging von der irrigen Annahme aus, dass Bach beim Verbessern seiner Werke diese „von allem unnützen Überfluß befreite“⁵¹, und hielt deshalb oft Frühfassungen für Fassungen letzter Hand. Der von Forkel betreuten Ausgabe der Inventionen im Verlag Hofmeister und Kühnel legte er eine Abschrift der Fassung des Clavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach zugrunde, in dem die zweistimmigen Inventionen Nr. 7, Nr. 11 und Nr. 13 sowie die dreistimmige Sinfonie Nr. 5 um einzelne Takte kürzer sind als in der Fassung von Bachs autographischer Reinschrift aus dem Jahr 1723 (Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz von Louis Spohr):

«Nous voulions donner dans notre quatrième livraison les œuvres suivantes de Jean-Sébastien Bach: 1^o. Exercices, livres 1 à 6 – 2^o Inventions à deux parties. – 3^o Symphonies ou Inventions à trois parties. – Nous avons été arrêtés par une grande difficulté: nous avons trouvés que l’édition de Kuhnel (donnés, je crois, par Forkel), dont nous comptions suivre la leçon, a, dans plusieurs des inventions à deux, et dans celles à trois, des mesures de moins que l’édition de Peters (ed.^{cc} Griepenkerl & Czerny); et, chose très-importante, nous avons lu dans une préface du 3^{me} vol. de cette édition (dont nous n’avons à notre disposition que la contrefaçon de M^e Lauener), nous avons lu, dis-je, les paroles suivantes: ‚Le soin le plus attentif a été donné à la correction de ce volume. Les inventions à deux et trois parties ont été revues et corrigées par Mr. Hauptmann, musicien de la chapelle de Cassel, sur les autographes en possession de M. L. Spohr, maître de la chapelle Electoriale.‘ – Nous voilà donc arrêtés! Voilà des recherches à faire, peut-être bien longues et bien pénibles!»⁵²

Die Unwägbarkeiten schienen schließlich so groß, dass vorgezogen wurde, auf eine Ausgabe der Inventionen und Sinfonien im *Trésor* ganz zu verzichten.

Mehrfach wird für die Editionen im *Trésor des pianistes* auf eine Sammlung des frühen 19. Jahrhunderts, die *Selection of Practical Harmony* von Clementi, zurückgegriffen, obwohl Aristide Farrenc andererseits an editorischen Entscheidungen Clementis berechnete Kritik äußert.⁵³ Trotzdem diente Clementis Sammlung in insgesamt vier Lieferungen (I, XII, XIII und XX) als Vorlage. Zumindest im Falle

⁵¹ Zit. nach: Ludwig Landshoff, *Revisionsbericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach Inventionen und Sinfonien*, Leipzig 1933, S. 38.

⁵² Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 16. Juni 1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 400v.

⁵³ *Trésor*, Livr. III/Bd. 9, S. 3: «Une chose singulière que nous n’avons pu nous expliquer, c’est que Clementi, si grand artiste, si grand musicien, ait, en publiant les belles sonates du P. Martini, bouleversé [...] leur ordre de succession; qu’il ait transporté des morceaux d’une sonate dans une autre; que d’une sonate (la septième), il en ait fait deux; qu’il ait enfin transposé en mi mineur le Menuet en fa mineur, qui, dans l’édition originale, termine la neuvième sonate. Au surplus, dans sa publication, le grand pianiste ne s’est pas gêné pour transposer d’autres morceaux; par exemple deux polonaises de Friedemann Bach: les n^{os} 6 et 11 du recueil publié à Leipzig par l’éditeur Peters.»

von Frescobaldi führte das zur weiteren Verbreitung einer Fehlzuschreibung: Die drei aus der Clementi-Sammlung übernommenen Fugen stammen gar nicht von Frescobaldi, sondern von Gottlieb Muffat,⁵⁴ sind also mehr als ein Jahrhundert jünger, was den Gebrauch etwa der Technik des doppelten Kontrapunkts erklärt. Die Entscheidung zur Neuedition dieser Clementi-Fugen erscheint umso rätselhafter, als sich in Farrencs Sammlung nicht nur das zweite Toccatenbuch von 1627, aus dem mehrfach Stücke ediert wurden, sondern auch das erste befand, das für den *Trésor* unbenutzt blieb.

Doch solche Fälle von Fehlzuschreibungen bleiben glücklicherweise Ausnahmen, die drei heute eindeutigen Fälle sind in Tab. 2 mit Fußnoten vermerkt. Dubios ist allerdings auch die erst im letzten Heft – wiederum nach Clementi – aufgenommene Fuge von Alessandro Scarlatti sowie eine As-Dur-Romanze von Mozart. Ein besonderer Fall von Fehlzuschreibung betrifft den neunten Namen in Tab. 2: Ein Komponist namens „Crofurd“ ist bisher in biographischen Nachschlagewerken nicht nachweisbar.⁵⁵ Vorlage war hier eine in der Sammlung von Farrenc befindliche handschriftliche Virginalsammlung, die Aristide Farrenc in diesem Fall selbst transkribierte:

«Pour me délasser d’autres travaux, je mets en notation moderne quelques pièces de Virginal du recueil de Lady Nevil[!] que m’a prêté M. Rimbault, et de deux autres volumes qui m’appartiennent. J’ai transcrit ces jours derniers deux petites pièces (deux courantes) de Crofurd, musicien de la fin du XVI^e siècle ou du commencement du XVII^e, que je ne trouve point mentionné dans les biographies.»⁵⁶

Zwei Virginalmanuskripte aus dem Nachlass Aristide und Louise Farrenc befinden sich heute in der Pariser Bibliothèque Nationale: ein Autograph von Thomas Tomkins⁵⁷ und die von Robert Creighton erstellte Sammelhandschrift Rés. 1186. Die beiden Couranten stammen aus der letzteren Sammlung. Hinter Farrencs „Crofurd“ verbirgt sich niemand anderes als der Schreiber Creighton; ein Lesefehler war Ursache für die Erschaffung eines ‚Phantom‘-Komponisten. Stücke aus dem ungleich bedeutenderen Tomkins-Autograph hingegen fehlen im *Trésor des pianistes*.

⁵⁴ Giacomo Benvenuti, *Noterella circa tre fughe attribuite al Frescobaldi e alcune ristampe moderne*, in: *Rivista Musicale Italiana* XXVII (1920), S. 133–138; Susan Wollenberg, *A Note on Three Fugues Attributed to Frescobaldi*, in: *The Musical Times* 116 (1975), S. 133–135.

⁵⁵ Einzig Robert Eitner, *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1900, S. 115, verzeichnet den Namen, verweist aber nur auf die beiden im *Trésor* veröffentlichten Couranten.

⁵⁶ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 16. Juni 1862, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 401r.

⁵⁷ F-Pn Rés 1122.

Nur ausnahmsweise wurden Manuskripte als Druckvorlagen für im *Trésor* edierte Werke benutzt. Ein Autograph diente wohl nur bei einer einzelnen Beethoven-Sonate zum Abgleich von Druckausgaben.⁵⁸

Die Auswahl der Quellen ist der eine editorisch relevante Punkt, die Prinzipien zu deren Übersetzung in einen Neudruck der andere. Erklärtes Ziel des *Trésor des pianistes* war es, nicht nur überhaupt fast verlorene Werke zu bewahren, sondern überdies einer damals in Ausgaben um sich greifenden freizügigen Änderung des überlieferten Notentextes vorzubeugen: „pour [...] prévenir l'altération fatale des textes“.⁵⁹ Als drei Jahrzehnte später in Deutschland die Königliche Akademie der Wissenschaften beim Verlag Breitkopf und Härtel Konzept und Begriff der Urtextausgaben begründete, wurde für diese „altération fatale“ der Begriff „Quellenversumpfung“ geprägt.⁶⁰ Was damit gemeint war, zeigt Notenbeispiel 1c (S. 271), eine Ausgabe von Hans von Bülow. Nicht nur werden dort Fingersätze, Artikulationsbezeichnungen, Tempo und Dynamikanweisungen, Verzierungen und Pedalbezeichnungen ergänzt oder verändert, Bülow geht auch freizügig mit den Tonhöhen um, versetzt beispielsweise im dritten Takt die zweite und dritte Note einen Ton nach unten oder ergänzt am Anfang des vierten Systems zusätzliche Harmonietöne.

Die erste deutsche Ausgabe, die einen dem *Trésor* vergleichbaren Ansatz verfolgte – von der ausschließlich dem Werk Johann Sebastian Bachs gewidmeten alten Bach-Gesamtausgabe einmal abgesehen – waren die von Friedrich Chrysander seit 1869 herausgegebenen *Denkmäler der Tonkunst*, die jedoch über fünf Bände nicht hinauskamen. Deren zweiter, von Johannes Brahms herausgegebener Band widmete sich den Cembalowerken von François Couperin (vgl. NB 2a/b/c, S. 272 f.). Die Bogensetzung scheint bei Farrenc zuverlässiger. Brahms bleibt jedoch in mehreren Punkten enger am Original. Das fängt beim Originaltitel an „Dessus plus orné[e] sans changer la Basse“ – allerdings macht der in beiden Editionen gewählte Komplettabdruck mit einem System für die linke Hand diesen Hinweis auf den unveränderten Bass eigentlich überflüssig. Brahms/Chrysander verzichten auf die Ergänzung von Triolenziffern. Der Hauptunterschied liegt darin, dass hier die dori-sche Notation mit nur einem b-Vorzeichen beibehalten wird.

Im *Trésor* wird gerade dieser Aspekt der vom modernen Gebrauch abweichenden Tonartenvorzeichnung als Hauptargument für die Notwendigkeit einer Transkription

⁵⁸ Als Vorhaben nennt Aristide Farrenc die Konsultation eines Mozart-Autographs im Besitz des Offenbacher Verlegerkollegen André, vgl. *Trésor*, Livr. III/Bd. 21, *Aux Souscripteurs*, S. 1. Zur Mozart-Überlieferung vgl. auch seinen Aufsatz *Les Livres rares et leur destinée*, in: *Revue de Musique ancienne et moderne* I (1856), S. 465–478, 554–563, 669–677, 731–736, hier: S. 558–561.

⁵⁹ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 3.

⁶⁰ *Urtext Classischer Meisterwerke*, hrsg. von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, 1898 ff., Vorwort.

SONATA
XIII.

Presto

NB 1a: Domenico Scarlatti, Sonata XIII [K 13] aus: *Essercizi per Gravicembalo*.
London/Venedig? 1738?

N. 20.

Presto.

NB 1b: ed. Aristide & Louise Farrenc
(*Trésor des pianistes*, Livr. II/Bd. 6).
Paris 1861

TOCCATA.

Allegro con brio, quasi presto.

PIANO.

mf *sf* *ff*

Impetuosissimo

mano sinistra sopra

NB 1c: ed. Hans von Bülow (*Achtzehn aus-
gewählte Klavierstücke von
Domenico Scarlatti*). Leipzig 1864

Première Courante.

Reprise.

Dessus plus ornée sans changer la Basse.

Reprise

NB 2a: François Couperin, *Première Courante* mit *Dessus plus ornée sans changer la Basse*, aus: *Pièces de clavecin* [I]. Paris 1713

Même Courante
plus ornée.

This musical score is for a piece titled 'Même Courante plus ornée'. It is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef staff containing a single note (D4) and a bass clef staff with a whole note chord (F3, B-flat2, D3). The subsequent systems feature intricate, flowing melodic lines in both hands, with various ornaments and trills indicated by small symbols above the notes. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staff.

NB 2b: ed. Aristide & Louise Farrenc (*Trésor des pianistes*, Livr. III/Bd. 4). Paris 1862

Dessus plus orné
sans changer la
Basse.

This musical score is for a piece titled 'Dessus plus orné sans changer la Basse'. It is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef staff containing a single note (D4) and a bass clef staff with a whole note chord (F3, B-flat2, D3). The subsequent systems feature a highly ornate and technically demanding melody in the treble clef staff, while the bass clef staff provides a steady, rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staff.

NB 2c: ed. Johannes Brahms/Friedrich Chrysander (*Denkmäler der Tonkunst IV*).
Bergedorf 1869

der alten Quellen angegeben.⁶¹ Entsprechendes ist bis heute in Urtextausgaben üblich, allerdings ist die Fehleranfälligkeit groß. Ein Beispiel bietet die *Trésor*-Ausgabe der g-Moll-Sarabande von d'Anglebert, wo die linke Hand im Original im Subbassschlüssel notiert ist. Die vorletzte Note in der linken Hand hat bei d'Anglebert kein Vorzeichen, ist also als *e* zu lesen, bei Louise Farrenc wird sie zum *es* (NB 3a/3b).



NB 3a: Jean-Henry d'Anglebert, Sarabande in g, T. 1–4, aus: *Pièces de clavecin*. Paris 1689



NB 3b: ed. Louise Farrenc (*Trésor des pianistes*, Livr. XIX/Bd. 2), T. 1–4

Nicht in allen Fällen befanden sich die edierten Manuskripte auch in Farrencs Sammlung. Für die Stücke von Louis Couperin wurde offenbar auf das Manuscrit Bauyn in der Pariser Nationalbibliothek (Vm⁷ 674–675) zurückgegriffen. Aus Berlin ließ sich Farrenc über den dortigen Bibliothekar Franz Espagne Kopien sowohl von Handschriften wie Drucken erstellen, die sich jedoch zunächst als untauglich erwiesen.⁶² Auch im Falle von Bernardo Pasquini wurde das Bologneser Manu-

⁶¹ *Trésor*, Livr. [XXI]/Bd. 23, *Introduction*, S. 3: «Les auteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle supprimaient à la clef le dernier dièse ou le dernier bémol, et le marquaient accidentellement ...». Zu Farrencs Bemühungen um den Erwerb des d'Anglebert-Drucks vgl. seinen Aufsatz *Les Livres rares*, wie Fußnote 58, hier S. 557 f.

⁶² Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis, 22. April 1864, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 425r: «Je vais adresser à M. Espagne (pour la deuxième fois) 25 thaler [...] cela [...] servira à faire copier quelques autres recueils de Kirnberger, de Schaffrath,

skript nicht vor Ort autopsiert, Grundlage der Edition bildete eine Abschrift des Bologneser Bibliothekars Gaspari. Ein Vergleich der Farrenc'schen Edition mit dem heute in zwei Faksimileausgaben zugänglichen Bologneser Manuskript⁶³ zeigt keinerlei nennenswerte Abweichungen.

Schon in einer Vorbemerkung zur zweiten Lieferung 1861 wird Fétis als kompetenter Mitarbeiter bezeichnet: «Le devouement de M. Fétis au succès du Trésor des pianistes est tel qu'il nous donne le droit de le considérer des à présent comme un puissant collaborateur.»⁶⁴ Fétis verschaffte dem *Trésor des pianistes* durch anpreisenden Rezensionen der einzelnen Lieferungen in der *Revue et Gazette musicale* die erste öffentliche Anerkennung. Zudem aber steuerte er Quellen aus seiner eigenen umfangreichen Sammlung bei. Einen Schwerpunkt sowohl in der Sammlung von Farrenc wie in derjenigen von Fétis bildete Carl Philipp Emanuel Bach. Am 29. April 1860 hatte Fétis in einem Brief an Aristide Farrenc berichtet: «Je suis heureusement tombé sur la partie des œuvres de ce grand homme, et j'ai trouvé de quoi former six à sept gros volumes d'œuvres de clavecin seul [...]»⁶⁵. Fétis hatte 1836 die Sammlung des Schweriner Sammlers Johann Jacob Heinrich Westphal erworben, der von Carl Philipp Emanuel Bach selbst bzw. aus dessen Nachlass Abschriften sämtlicher ungedruckter Klaviersonaten erhalten hatte.⁶⁶ Bei Gelegenheit eines Besuchs von Fétis in Paris bat Farrenc um eine leihweise Überlassung dieser Handschriftenbände, worauf Fétis einging. So konnte für den *Trésor* eine auf umfassender Repertoirekenntnis beruhende Auswahl getroffen werden:

«[...] si vous pouvez trouver le temps de choisir celle que vous voulez bien m'offrir, je vous demande, cher Monsieur Fétis, d'apporter avec vous les six ou sept volumes en question; voici pourquoi: – J'ai déjà beaucoup d'Emmanuel Bach, comme vous le savez, j'aurais besoin de connaître tous

des autographes de J. Seb. Bach et une collection des ouvrages gravés et manuscrits des œuvres de Froberger. [...] Il faudra qu'une grande partie de cette musique (la plus grande partie) soit copiée à Paris parce que les copies que j'ai reçues sont écrites à toutes les clefs possibles. Ce n'est pas tout encore: il faudra qu'avant de faire faire ces nouvelles transcriptions qui ne peuvent être confiées qu'à un bon pianiste (ou une bonne pianiste), il faudra, dis-je, que j'aille à Berlin collationner moi-même tout ce qu'on m'a envoyé. Il y a dans les manuscrits des fautes [...] j'ai fait à ce sujet des recommandations & l'offre, bien-entendu, de payer le travail.»

⁶³ *Bologna, Civico museo bibliografico musicale, MS DD/53*. New York/London 1987 (17th Century Keyboard Music 10); Anonimi, Kerll, Merula, Pasquini, Pollaroli, *Toccate e Sonate Per Organo e Clavicembalo. MS. Bologna XVII Sec.* Florenz 1987 (*Monumenta Musicae Revocata* 5)

⁶⁴ *Trésor*, Livr. II/Bd. 23, *Aux Souscripteurs*, S. 1.

⁶⁵ Zit. n. einem Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 7. Oktober 1861, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 380r.

⁶⁶ Vgl. Ulrich Leisinger/Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog*, Hildesheim 1997 (*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 2), S. 25–74.

ce qui vous possédez (pour le clavecin seul, bien entendu!) afin d'établir, pour les œuvres de ce maître, un certain ordre de publication.»⁶⁷

65 Sonaten und vier Rondos von Carl Philipp Emanuel Bach sind im *Trésor* enthalten – mit Ausnahme Beethovens wird keinem anderen Komponisten so viel Raum zugestanden. Deshalb kommt dem *Trésor des pianistes* gerade für die Rezeption des Clavierwerks von Carl Philipp Emanuel Bach ein außerordentlicher Rang zu. Die verwendeten Quellen sind autorisiert, die Editionsprinzipien der Farrencs können mit denen von Urtextausgaben des 20. Jahrhunderts konkurrieren. Eine leider nicht ganz komplette Neuveröffentlichung dieser Farrenc'schen Ausgaben ist bis heute in günstigem Reprint auf dem Markt⁶⁸ – ohne weiteres kann sie mit anderen heute erhältlichen Editionen konkurrieren und bildet zumindest *einen* bleibenden Ertrag dieser gerade in Deutschland viel zu wenig bekannten Anthologie der Klaviermusik von Louise Farrenc.

⁶⁷ Brief von Aristide Farrenc an François-Joseph Fétis vom 7. Oktober 1861, in: Fonds Fétis, a. a. O., fol. 380r.

⁶⁸ Carl Philipp Emanuel Bach, *Great Keyboard Sonatas*, Series I/II, New York: Dover 1985 (“New selection and sequence of sonatas by C. P. E. Bach from Volumes XVV and XIII of *Le Trésor des Pianistes*, edited by Aristide and Louise Farrenc, Paris, 1861–1874. Total of 384 pp.”)

Die AutorInnen und Herausgeberinnen

Beatrix Borchard, Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin, promovierte über *Clara und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (2. Auflage Kassel 1992) und habilitierte sich zum Thema *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim* (Wien 2005). Arbeitsschwerpunkte: Interpretationsgeschichte, Geschlechterforschung, Regionalgeschichte, Musik als Akkulturationsmedium, Musikvermittlungsforschung. Sie ist Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, wo sie die Forschungsplattform MUGI (Musik und Gender im Internet) aufbaut.

Damien Ehrhardt, geb. 1969, studierte Klavier an der Hochschule für Musik in Metz sowie Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Metz und an der Sorbonne. Dort promovierte er 1997 über die Variation bei Schumann. 1997–1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Sorbonne und am CNRS. 1999–2001 Humboldt-Forschungsstipendiat an der Universität Regensburg und am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. 2004 Habilitation an der Universität Straßburg zum Thema Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik. Er lehrt an der Universität Evry (Paris).

Katrin Eich, geb. 1971 in Wismar (Mecklenburg). Studium der Musikpädagogik an der Universität Rostock sowie der Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik an der Universität Kiel. 2001 Promotion mit einer Arbeit über die Kammermusik von César Franck. Ab 2001 war sie Mitarbeiterin an einem DFG-Projekt des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, seit 2004 ist sie als Mitarbeiterin der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. tätig.

Katharine Ellis ist Reader in Music an der Royal Holloway, University of London. Der Schwerpunkt ihrer Forschungen ist die Kulturgeschichte der Musik in Frankreich im 19. Jahrhundert, außerdem arbeitet sie an Studien zur Theorie und Praxis der Verzierungskunst in der Musik, zur Geschichte der Musikerziehung sowie zu Blasinstrumentalistinnen. Sie publizierte *Music Criticism in Nineteenth-Century France* (1995) und *Interpreting the Musical Past* (2005) und arbeitet derzeit an einem Forschungsprojekt zur musikalischen Regionalgeschichte in Frankreich. Sie ist Schriftleiterin des *Journal of the Royal Musical Association*.

Sabine Giesbrecht. Nach Privatmusiklehrer- und Konzertprüfung (Fach Klavier) an der Hochschule der Künste Berlin promovierte sie in historischer Musikwissenschaft sowie Musikalischer Volks- und Völkerkunde an der FU Berlin. Von 1969 bis 1974 war sie Assistentin am musikwissenschaftlichen Institut der TU Berlin,

anschließend arbeitete sie an Bremer Gymnasien sowie als Akademische Rätin an der Universität Siegen. Von 1983 bis 2002 war sie Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Sozialgeschichte der Musik im 19. und 20. Jahrhundert, Schulbücher.

Rebecca Grotjahn promovierte 1997 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und habilitierte sich 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Nach Lehrtätigkeiten in Hannover, Essen, Düsseldorf, Köln und Oldenburg vertritt sie im WS 2005/06 eine Professur an der Universität Paderborn. Sie ist Sprecherin der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung. Zu ihren Forschungsgebieten zählen historische Gesangsforschung, Geschichte der Symphonie, musikalische Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die Musik der NS-Zeit.

Christin Heitmann studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik an der Universität Bonn. 1996–2002 Mitarbeiterin in der Farrenc-Forschungsstelle an der Universität Oldenburg: Mitherausgeberin der *Kritischen Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke Louise Farrencs*. 2002 Promotion mit einer Dissertation über *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*. 2002–2005 Mitarbeiterin im Sophie Drinker Institut Bremen. Seit 2005 Mitarbeiterin im Joseph Haydn-Institut Köln.

Freia Hoffmann, geb. 1945, Studium an der Musikhochschule und der Universität Freiburg, Promotion 1973 bei Hans Heinrich Eggebrecht. Seit 1980 in der Musiklehrerausbildung tätig. Habilitation 1988 an der Universität Oldenburg. Seit 1992 Professorin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte, Musikpädagogik, musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung. 1996–2003 Leiterin der Kritischen Werkausgabe Louise Farrenc, seit 2001 Leiterin des Sophie Drinker Instituts Bremen.

Annegret Huber studierte Schulmusik, Musikpädagogik, Konzertfach Klavier sowie Musiktheorie in Stuttgart, Lübeck und Wien. Promotion in Musikwissenschaft an der Universität Wien mit einer Dissertation über *Strukturelles Gattungskonzept und Sprachanalogien des Instrumentalliedes der Geschwister Mendelssohn* (Druck i. V.). Nach Gastprofessuren an der Universität und der Universität für Musik Wien ist sie derzeit als Lehrbeauftragte an der Universität für Musik Wien tätig. Forschungsschwerpunkte: Musiktheorie/Analyse historisch – systematisch, Frauen- und Geschlechterforschung. Editionen von Klavierstücken Fanny Hensels.

Ursula Kramer, geb. 1960 in Darmstadt, studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Italienisch an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. 1992 Promotion. 1991–95 Musikdramaturgin, Persönliche Referentin des GMD und Orchestergeschäftsführerin am Staatstheater in Mainz, 1995–2001 Wissenschaftliche Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz. Nach ihrer Habilitation mit einer Arbeit zur Geschichte der Bläserkammermusik wurde sie 2001 Hochschuldozentin in Mainz. Derzeit Lehrstuhlvertretung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg August-Universität Göttingen.

Beate Angelika Kraus, geb. 1962, studierte ab 1981 Musikwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität Hamburg und der Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes zweijähriger Forschungsaufenthalt in Paris. Promotion an der Universität Hamburg mit einer Dissertation über *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Seit Anfang 1999 Mitarbeiterin des Beethoven-Archivs Bonn. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte Frankreichs, Fragen der Edition, Rezeption und Interpretation, Beethoven und seine Zeit.

Florence Launay studierte Musik und Musikwissenschaft am Conservatoire in Toulouse und an der Université de Toulouse-Le Mirail sowie am Royal College of Music in London und ist seit 1985 als Konzertsängerin tätig. Sie promovierte 2004 in Rennes mit einer Dissertation über Komponistinnen in Frankreich im 19. Jahrhundert, die in gekürzter Fassung 2006 bei Fayard in Paris erscheinen wird.

Martin Loeser, geb. 1972, studierte Biologie und Musik für das Lehramt an Gymnasien (Staatsexamen 1998) sowie katholische Kirchenmusik (B-Diplom 1999) an der Universität und an der Hochschule für Musik und Theater (HMT) in Hannover, daran anschließend Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Literaturgeschichte. Von 1999 bis 2002 war er musikwissenschaftliche Hilfskraft an der HMT, von Juli 2002 bis Juni 2004 Stipendiat des Landes Niedersachsen. Er arbeitet an einer Dissertation über *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte*.

Signe Rotter-Broman, geb. 1968 in Frankfurt a. M. Nach ihrem Studium der Schulmusik und Geschichte in Frankfurt am Main 2000 Promotion an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit der Dissertation *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*. Seit 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut mit einem Forschungsprojekt zur Musik in Italien um 1400. Forschungsschwerpunkte: Instrumentalmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung Skandinaviens sowie die Musik des späten Mittelalters und der frühen Renaissance.

Peter Schleuning, geb. 1941, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie. Promotion über die Freie Klavierfantaise, Konzertreifeprüfung im Fach Flöte. Mitarbeit in Film-, Lehrer-, Improvisationsgruppen und einer Bürgerinitiative gegen das Atomkraftwerk Wyhl. Nach Tätigkeiten an der PH Karlsruhe und an der Universität Bremen ab 1979 Akad. Rat an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, wo er nach seiner Habilitation (1986) zum apl. Professor ernannt wurde. Veröffentlichungen u. a. zu Kinderlied und Politischem Lied, zu J. S. Bach, C.P.E. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Tschaikowsky, Eisler und Fanny Hensel.

Thomas Synofzik studierte Kirchenmusik an der Musikhochschule Dortmund, Musikwissenschaft an der Universität Köln (Promotion 1998) sowie Cembalo in Brüssel (Erster Preis 1995) und Köln (Konzertexamen und kammermusikalische Konzertreife 2000). 1998–2005 Lehraufträge für Musikwissenschaft, Generalbass und Cembalo an den Musikhochschulen Köln, Essen und Detmold und an der Universität Dortmund. Ab 2005 Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau. Forschungsgebiete: Schumann-Brahms-Kreis, Claviermusik des 17. bis 19. Jahrhunderts, Quellen- und Editions-kunde, Musiktheorie, Interpretationsforschung.

Matthias Wiegandt, geb. 1965 in Unna, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Freiburg. 1995 Dissertation, veröffentlicht unter dem Titel *Vergessene Symphonik? Studium zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Sinzig 1997), 1993 bis 2001 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg, 2002 Habilitation, seit April 2004 Professor für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe. Veröffentlichungen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.