

**Schriftenreihe des
Sophie Drinker Instituts**

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 1

Dorothea Schenck

«Très douée, bonne musicienne»

**Die französische Komponistin
Mel Bonis (1858–1937)**

Bibliotheks- und Informationssystem
der Universität Oldenburg
2005



Umschlaggestaltung: Marta Daul
Layout und Satz: Christin Heitmann
Verlag / Druck /
Vertrieb: Bibliotheks- und Informationssystem
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(BIS) – Verlag –
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0963-X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	5
I. Das Leben von Mélanie Bonis	7
I.1 Kindheit und Jugend	9
I.2 Das Studium am <i>Conservatoire</i>	10
I.3 Pflichten einer Ehefrau und Mutter	12
I.4 Erste Kompositionen nach der Heirat: <i>Les Gitanos</i>	15
I.5 <i>Anthologie des airs classiques</i> : Die Zusammenarbeit Bonis – Hettich	17
I.6 Die Liebesbeziehung Bonis – Hettich	18
I.7 Schaffenskraft und innere Emigration	22
I.8 Die Kompositionspause	26
I.9 Alter und Tod	27
II. Das Musikleben in Paris zwischen 1850 und 1900	31
II.1 Das Pariser Musikleben	31
II.2 Die Weltstadt Paris: Von der Oper zum Wagnerkult	33
II.3 <i>Ars gallica, retour au passé</i> und <i>concert national</i>	36
II.4 Traditionsbewusstsein und dessen Folgen: „Ritter der Vergangenheit und Herolde der Zukunft“	40
II.5 Philosophie und Ästhetik: <i>élan vital</i> und Impressionismus	42
II.6 Impressionismus in der Musiksprache und außereuropäische Einflüsse	45
III. Die Musikästhetik und -sprache Mel Bonis'	47
III.1 Der Charakter der Musik	48
III.2 Die Bedeutung der Religiosität	50
III.3 Musik und Natur	58

III.4	Klarheit statt Effekthascherei: über das Komponieren	60
III.5	Genies und Handwerker	64
IV.	Mel Bonis' Werk	69
IV.1	Das Klavierwerk	71
IV.1.1	Exemplarische Analysen ausgewählter Klavierstücke	74
IV.2	Das Orgelwerk	92
IV.3	Das Vokalwerk	93
IV.4	Die Kammermusik	94
V.	Literaturverzeichnis	97
V.1	Primärliteratur	97
V.2	Sekundärliteratur	97
V.3	Lexikonartikel	99
Werkliste		101
1.	Gesang	101
2.	Klavierwerke	104
3.	Orgelwerke	107
4.	Kammermusik	108
5.	Orchesterwerke	109

Vorwort

Mel Bonis, mit bürgerlichem Namen Mélanie Hélène Bonis, repräsentiert zusammen mit Marie Jaëll, Augusta Holmès und Cécile Chaminade eine Gruppe französischer Musikerinnen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts am Pariser Konservatorium (oder zumindest privat von dessen prominenten Lehrern) ausgebildet wurden und als Komponistinnen das französische Musikleben bis weit ins 20. Jahrhundert hinein mitgestalteten. Bonis' Lebenslauf ist einerseits charakterisiert durch ein anspruchsvolles Kompositionsstudium bei Ernest Guiraud – einer ihrer Mitstudenten war Claude Debussy –, durch ihre jahrzehntelange Kompositionstätigkeit, die Veröffentlichung von etwa 200 Werken in zahlreichen Verlagen, einen weiten stilistischen Bogen, der Salonmusik wie auch geistliche Musik umspannt, und eine Fülle an Gattungen und Besetzungen von Klaviermusik, Liedern und Kammermusik bis hin zu Orchesterwerken. Andererseits ist ihre Biographie geprägt durch Beschränkungen, Rücksichten und Hindernisse, die künstlerisch begabten Frauen eine selbstverständliche Entfaltung ihrer Fähigkeiten erschwerten: der elterlich verfügte Abbruch ihres Studiums, nachdem ein Mitstudent der 23-Jährigen einen Heiratsantrag gemacht hatte; die Einbindung in familiäre Pflichten in der Ehe mit dem 47-jährigen Industriellen Albert Domange, einem Witwer mit fünf Söhnen, den sie auf Wunsch ihrer Eltern geheiratet hatte; die Schwierigkeit, künstlerische Arbeit mit Repräsentationspflichten und der Forderung nach einem moralisch untadeligen Lebenswandel zu verbinden.

Nach ihrem Tod geriet Mel Bonis als Komponistin fast in Vergessenheit. Zum zehnjährigen Todestag veröffentlichten ihre Nachkommen 1947 eine Gedenkschrift, 1974 gab ihre Tochter eine Sammlung ihrer Schriften heraus, und 1998 legte ihre Urgroßnichte Christine Géliot im Selbstverlag eine erste biographische Bestandsaufnahme vor. Mit der Monographie von Dorothea Schenck steht nun die erste wissenschaftliche Arbeit über Mel Bonis zur Verfügung. Sie gibt nicht nur Auskunft über das Leben der Komponistin, sondern macht auch mit einer musik- und institutionengeschichtlichen Rahmenskizze einige von Mel Bonis' disparat erscheinenden kompositorischen Strebungen verständlich. Ein besonderer Akzent liegt auf der Würdigung der Schriften, die zu musikästhetischen Publikationen von Zeitgenossen ins Verhältnis gesetzt werden und Mel Bonis als eine Musikerin charakterisieren, die – trotz relativer Zurückgezogenheit – über den zeitgenössischen Diskurs zwar gut informiert war, in Bezug auf diesen aber durchaus ihren eigenen Weg ging. Ein abschließendes Kapitel über das kompositorische Werk schließt drei ausführliche Besprechungen von Klavierwerken ein, die interessante Aufschlüsse über Parallelen (z. B. zu Debussy) und Besonderheiten geben. Für die analytische Aufarbeitung von Mel Bonis ist es nur ein – wenn auch viel versprechender – Anfang, gleichwohl ist zu hoffen, dass dieses Kapitel, zusammen mit der Werkliste im Anhang, Musikerinnen und Musiker neugierig macht auf weitere Entdeckungen.

Dorothea Schenck hat diese Arbeit zum Abschluss ihres Studiums an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg geschrieben. Sie erhielt dafür im November 2000 den Gerhard Wachsmann Preis, eine Auszeichnung, die jährlich für herausragende Examensarbeiten, Dissertationen oder Habilitationsschriften vergeben wird.

Das Sophie Drinker Institut, gegründet im Jahre 2001 und seit 2003 An-Institut der Universität Oldenburg, beginnt mit diesem Band seine Schriftenreihe, die musikwissenschaftliche Arbeiten zur Frauen- und Geschlechterforschung enthalten wird. Dem BIS-Verlag danke ich für die freundliche Kooperationsbereitschaft, Marta Daul für die Gestaltung der Reihe.

Prof. Dr. Freia Hoffmann
Leiterin des Sophie Drinker Instituts

Einleitung

In diesem Band wird versucht, das Leben, die musikästhetischen Überlegungen und Teile des Werkes der lange Zeit vergessenen französischen Komponistin Mélanie Bonis vorzustellen. Dafür gliedert sich die Arbeit in vier Teile:

Im ersten Abschnitt wird das Leben der Komponistin dargestellt, die in einem kleinbürgerlichen Umfeld, das von einem strengen Katholizismus geprägt wurde, aufwuchs und zunächst autodidaktisch das Klavierspielen erlernte, bis sie entdeckt, gefördert und schließlich am *Conservatoire* in Paris aufgenommen wurde. Da für ihre Eltern und vielleicht auch für sie selbst keine professionelle Laufbahn als Komponistin vorstellbar war, wählte Bonis nach der Hochzeit mit dem Industriellen Albert Domange den Lebensweg einer großbürgerlichen Haus- und Ehefrau, gab das Komponieren jedoch trotzdem nicht auf. Durch die Ermutigung des Freundes und späteren Geliebten Landély Amédée Hettich und die verlegerische Betreuung vor allem durch Alphonse Leduc, fächerte sich ihr Leben in das einer Komponistin, Mutter, Ehe- und Hausfrau auf, wobei sie nur marginal am öffentlichen Pariser Musikleben teilnahm.

Der zweite Teil stellt skizzenhaft das musikalische Leben in Paris zwischen 1850 und 1900 dar: die Zeit, die für die kompositorische Entwicklung von Mel Bonis von entscheidender Bedeutung war. Dabei kommt dem Abschnitt eine Art Mittlerfunktion zu: Das Leben von Mel Bonis soll vor einen musikhistorischen Hintergrund gestellt werden, damit im dritten Teil der Arbeit ihre musikästhetischen Vorstellungen in einen zeitgeschichtlichen Kontext eingebettet werden können. Obwohl die Skizzierung der musikalischen Entwicklungen im Rahmen dieser Arbeit äußerst beschränkt bleiben muss, ist es mir in diesem Zusammenhang wichtig, auch auf diejenigen gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Veränderungen und Prozesse hinzuweisen, die sich auf das musikalische Leben, die Bedeutung der Musik für die französische Gesellschaft dieser Zeit sowie deren Vorlieben und Abneigungen ausgewirkt haben oder sogar konstitutiv geworden sind. Die Entwicklungen und Diskussionen sind vor allem nach 1860 durch die Auseinandersetzung mit Richard Wagners Musikdramen geprägt worden und bewirkten in der Folgezeit die Suche nach einer eigenständigen französischen Musiksprache, die Wiederbelebung alter musikalischer Formen und das Herausbilden einer neuen Musikästhetik.

Im folgenden Kapitel wird wieder der Bogen zu Mel Bonis gespannt: Ihre Musikästhetik wird vorgestellt und charakterisiert vor dem Hintergrund einiger Korrespondenzen mit musikästhetischen Überlegungen anderer Komponisten, die im großzügigen Verständnis als Zeitgenossen bezeichnet werden können. Dabei wird deutlich, dass Bonis Überlegungen zu allgemeineren musikalischen Themen ihrer Zeit angestellt hat: Die Frage nach dem Komponieren – inwieweit sich ein Komponist eindrucksvoller Effekte bedienen dürfe oder auf bewährte Kompositionsformen zurückgreifen solle – die Bedeutung des individuellen Stils, die Unterscheidung von Komponisten in so genannte Handwerker und Genies sowie die Frage, inwieweit

Komponisten mit ihrer Musik nachahmen oder der Devise *l'art pour l'art* folgen sollen. Es zeigt sich hier, dass Bonis' Musikverständnis in direktem Zusammenhang mit ihrer Religiosität stand: Sie pflegte ein nahezu mystisches Verhältnis zur Musik, diese eröffnete ihr eine Verbindung zur göttlichen Sphäre.

Der letzte Abschnitt der Arbeit ist dem Werk der Komponistin gewidmet. Anhand ihrer Werkliste wird gezeigt, welche Schwerpunkte Bonis in ihrer Schaffenszeit gesetzt hat. Dabei lässt sich eine Häufung von Klavier- und Vokalwerken feststellen. Sie ist typisch für den Werkbestand komponierender Frauen im 19. Jahrhundert, da die Frauen aufgrund gesellschaftlicher Voraussetzungen sowohl in der Ausbildung vernachlässigt bzw. diskriminiert als auch durch eine Bindung an Familie und Haushalt vom öffentlichen Musikleben ferngehalten wurden, was sich an eher überschaubar instrumentierten Gattungen, die sich für den Hausgebrauch eignen, widerspiegelt.

Die große Anzahl der Werke zeugt von einer enormen Ausdauer der Komponistin, die trotz Abgeschiedenheit und Unverständnis, das ihr im familiären Umkreis entgegnete, bis ins hohe Alter komponierte. Neben einer kurzen Charakterisierung der Gattungen, die das *Œuvre Bonis'* umfasst, werden exemplarisch drei Klavierstücke analysiert. Dabei wird deutlich, dass sich die Komponistin alter Kompositionsformen bediente, aber auch moderne impressionistische Klänge in ihr Werk einfließen ließ und den Schwerpunkt ihres Schaffens auf programmatische Stücke setzte.

I. Das Leben von Mélanie Bonis

«Nous devons une pensée pieuse à la mémoire de Mme Mel Bonis, qui fut, aux côtés de Debussy, une des élèves les plus distinguées de Guiraud, une bienfaitrice de la musique, trop oublieuse de soi pour autrui. Ses compositions portent la marque de la plus fine sensibilité et d'une inspiration profondément et intimement musicale...»¹

Dieser knappe Nachruf auf Mélanie Bonis aus dem Jahr 1937 wurde einer Frau gewidmet, die heute nahezu vollständig in Vergessenheit geraten ist. Obwohl sie unter ihrem Pseudonym „Mel Bonis“ oder unter ihrem Namen als verheiratete Frau „Mélanie Domange“ bzw. „Mme. Albert Domange“ in mehreren Musiklexika auffindig zu machen ist,² enthalten diese Artikel oftmals nur rudimentäre oder defizitäre Informationen. Bei Cohen werden lediglich Geburts- und Sterbedatum, ihre Lehrer Ernest Guiraud und César Franck sowie eine unvollständige Werkliste aufgezählt, bei der vor allem Lieder, Orgel- und Orchesterwerke fehlen.³ Am ausführlichsten informiert *The New Grove Dictionary of Women Composers* über das Leben der Komponistin, wobei auch Orchester- und Kammermusikwerke genannt werden, die Werkliste insgesamt jedoch ebenfalls unvollständig ist.⁴

Ausführlicher lässt sich ihr Leben anhand von Schriften ihrer Nachkommen rekonstruieren: Im März 1947 verfassten die Kinder und Enkelkinder der Komponistin eine Gedenkschrift zum 10. Todestag, die einen Überblick über ihr Leben und Werk vermittelt. Außerdem enthält diese kleine Broschüre Fotos der Komponistin sowie Briefauszüge und zeitgenössische Rezensionen einiger Werke.⁵

1974 veröffentlichte die Tochter der Komponistin, Jeanne Brochot, eine kleine Sammlung von Aufzeichnungen, die *Souvenirs et Réflexions* von Mel Bonis. Der Band umfasst vier Kapitel: Das erste trägt die Überschrift *Souvenirs et anecdotes*, in

¹ Dambly, Paul in *Le Petit Journal*, zit. nach: *Mel Bonis, Compositeur de Musique. Biographie – Œuvres, Par ses Enfants et Petits-Enfants à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort*, Mars 1947, S. 14.

² Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit.

³ Cohen, Aaron: *Mel-Bonis*, in: Ders.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2nd ed., New York, 1987, S. 472–473.

⁴ Tsou, Judy S.: *Bonis, Mélanie (Hélène)*, in: Sadie, J. A./Samuel, R. (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994, S. 74–75.

⁵ *Mel Bonis, Compositeur de Musique. Biographie – Œuvres, Par ses Enfants et Petits-Enfants à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort*, Mars 1947. Ein Exemplar dieser Gedenkschrift befindet sich in der *Bibliothèque nationale de France*.

dem die Komponistin über Erinnerungen aus ihrer Kindheit, Träume, Familienfeste sowie über ihre Kinder und Enkelkinder berichtet. Das zweite Kapitel, *La musique, les arts et les choses de l'esprit* enthält einige Überlegungen der Komponistin zur Musik, deren Ästhetik, Funktion, Komposition und Vergleichbarkeit mit anderen Künsten. Dieser Teil der Aufzeichnungen wird in Kapitel III der vorliegenden Arbeit als Textgrundlage für die Darstellung Bonis' musikästhetischer Vorstellungen dienen.

L'art de vivre ist der Titel des dritten Kapitels, in dem einige Beobachtungen Bonis' über die Pariser Gesellschaft und deren Moden sowie Überlegungen über tugendhafte Lebensführung, Liebe und Laster zu finden sind. Das umfangreichste und letzte Kapitel *Méditations, oraisons* gibt einen Einblick in das christliche Verständnis und die Religiosität der Komponistin.⁶

Die ausführlichste und bisher einzige Darstellung des Lebens und Werkes Bonis' in Buchform stellt der im Juli 1998 von Christine Géliot beendete biografische Roman dar, in dem auch ein Verzeichnis ihrer Werke zu finden ist: *Mel Bonis, Femme et Compositeur (1858–1937)*. Dieser im Selbstverlag erschienene Roman ist um eine verständnisvolle Darstellung des Lebens und Arbeitens Bonis' bemüht. Dabei illustriert die Autorin die Fakten durch Abschnitte, die mit *Scène de la vie* überschrieben sind. Hier imaginiert die Verfasserin, wie sich das Leben ihrer Urgroßmutter gestaltet haben könnte, wobei sie sich in die Situation der Komponistin hineinversetzt und versucht, die Jahreszahlen und historischen Zeugnisse mit Leben zu füllen und sie dem Leser und der Leserin der Gegenwart näher zu bringen: Géliot geht den möglichen Gefühlen der Komponistin nach und lässt die Personen um Bonis miteinander in fiktive Dialoge treten. Ähnlich wie die Gedenkschrift von 1947 ist auch der Roman von einer Geste der liebevollen Ehrerweisung und dem stolzen Andenken an die große „chef de famille“⁷ geprägt.⁸

In dem folgenden ersten Abschnitt dieser Arbeit wird aufgrund dieser Informationslage das Leben der Komponistin geschildert, wobei Géliots Roman die wichtigste Grundlage darstellt. Er enthält die meisten Informationen über Leben und Werk, wobei die Gedenkschrift und die *Souvenirs et Réflexions* z. T. in ihn eingeflossen sind. Géliots Publikation stellt somit wichtigsten Bezugspunkt und ent-

⁶ Bonis, Mel: *Souvenirs et Réflexions*, Edition du Nant d'enfer (Selbstverlag), Evian 1980.

⁷ Géliot, Christine: *Mel Bonis. Femme et Compositeur*, im Eigenverlag, Les Alluets le Roi 1998, S. 214.

⁸ Siehe auch die aktuelle und informative Internetpräsentation von Christine Géliot: <http://www.mel-bonis.com>. Hier findet man Informationen über Bonis' Leben und Werk, eine Werkliste, erhältliches Notenmaterial, Konzerttermine, die *Association Mel Bonis* sowie eine Discografie und Bibliografie. Besonders interessant ist die Fotogalerie, da man hier bisher unveröffentlichte Familienbilder aus dem Privatbesitz der Nachkommen anschauen kann.

scheidende Quelle dar. Leider können keine genaueren Angaben zur Herkunft einiger Informationen angegeben werden, da es sich entweder um Briefzitate aus Bonis' Korrespondenz handelt, die ausschließlich den Erben vorliegt, oder um Dokumente, die sich in den *Archives du Conservatoire National Supérieur de Musique* oder den *Collections Dunant* im französischen Nationalarchiv befinden, das aus Zeitgründen im Rahmen dieser Arbeit nicht konsultiert werden konnte.

I.1 Kindheit und Jugend

«j'ai appris que c'étaient de simples mortels qui chantaient en chœur à l'église. Je croyais que c'étaient le Bon Dieu, la Sainte Vierge, les anges et les saints»⁹

Mélanie Hélène wurde am 21. Januar 1858 geboren und verlebte ihre Kindheit in einfachen Verhältnissen in der Rue Rambuteau im 4. Arrondissement in Paris. Ihre Eltern waren Pierre und Anne Clémence Bonis, geborene Mangin. Der Vater arbeitete bei einem Uhrmacher, die Mutter war als Kurzwarenhändlerin tätig. Mélanie wurde katholisch erzogen, da der christliche Glaube für die Familie Bonis von fundamentaler Wichtigkeit war und eine strenge Religiosität ihre Lebensweise prägte. Zweimal täglich wurde bei Tisch gebetet, einmal wöchentlich die Beichte abgelegt und die sonntägliche Messe besucht. Um ihre Töchter – Mélanie hatte noch eine Schwester, die jedoch nicht namentlich erwähnt wird und bereits im Alter von zwei Jahren verstarb¹⁰ – nach christlicher Moral zu erziehen, las Anne Bonis ihnen den Katechismus für Kinder *L'Imitation des tous petits* vor. Eine strenge Gläubigkeit hat Bonis' Leben im Allgemeinen¹¹ und ihre Musikauffassung im Besonderen geprägt, worauf noch an mehreren Stellen Bezug genommen werden wird.

In der Familie wurde nicht musiziert, allerdings besaß sie ein Klavier, das Bonis schon als kleines Kind entdeckte. Sie improvisierte, musizierte für ihre Freundinnen und spielte populäre Melodien sowie Lieder aus dem Schulunterricht. Erst im Alter von 12 Jahren erhielt sie den ersten Klavier- und Solfègeunterricht auf Drängen eines Freundes der Familie.¹²

⁹ Bonis 1980, S. 11.

¹⁰ Bonis 1980, S. 11.

¹¹ Géliot 1998, S. 18.

¹² Géliot 1998, S. 20.

I.2 Das Studium am *Conservatoire*

«Je suis très content de cette élève»¹³

1876 wurde Mélanie Bonis aufgrund der Initiative von M. Maury, Professor für Ophikleide am *Conservatoire* und Freund der Familie, César Franck vorgestellt. Franck zeigte sich interessiert und schlug den Eltern Bonis vor, ihre Tochter am *Conservatoire* vorspielen zu lassen. Bereits im Dezember 1876 wurde Mélanie Bonis für die Harmonielehre- und Klavierbegleitungsklassen zugelassen. Sie studierte bei Ernest Guiraud und nahm privat Klavierstunden bei Frumence.¹⁴ Bedenkt man den beklagenswerten Zustand der Mädchenausbildung der Zeit, so kam die Aufnahme einer jungen Frau auf das *Conservatoire* auch noch im späten 19. Jahrhundert einer kleinen Revolution gleich:

„Höhere Mädchenschulen [...] steckten sich nicht das Ziel, die Mädchen auf das Abitur – und damit für eine Universitätsausbildung – vorzubereiten. Ein Mädchen konnte das Brevet élémentaire oder ein Zertifikat über höhere Schulbildung erlangen, sonst nichts. [...] Ab 1905 konnten sich mittellose Frauen mit Privatstunden auf das Baccalauréat vorbereiten. An den Lycées war es erst nach dem Krieg möglich, daß Frauen offiziell die Abschlußprüfung machten.“¹⁵

Für die junge Frau begann ein neuer Lebensabschnitt: Sie konnte sich nun ganz ihren Studien widmen und begegnete wichtigen musikalischen Persönlichkeiten des *Conservatoire* wie Napoléon Alkan, Alexandre Lavignac, Antoine Marmontel, Adolphe Danhauser, Jules Massenet und César Franck.¹⁶

Bereits 1878 erhielt sie den ersten Preis für Harmonielehre und Begleitung. Im folgenden Semester besuchte sie die Klasse für Begleitung bei Auguste Bazille und blieb weiterhin bei Guiraud in der Harmonielehrekasse. Unter ihren Mitstudenten befanden sich Alfred Bruneau, Lucien Grandjany, Gabriel Pierné, Ernest Chausson, Claude Debussy und Isidore Philipp.¹⁷

Es ist mir leider nicht gelungen, zu klären, ob Bonis auch die Orgelklasse von César Franck besucht hat. Ihre Nachkommen berichten in der Gedenkschrift zu ihrem 10. Todestag:

¹³ Auguste Bazille in einer Beurteilung über Mel Bonis, zit. nach: Géliot 1998, S. 27.

¹⁴ Der vollständige Name sowie Lebensdaten und weitere Angaben zur Person konnten nicht ermittelt werden.

¹⁵ Martin-Fugier, Anne: *Riten der Bürgerlichkeit*, in: Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4, hrsg. v. Michelle Perrot, dt. Frankfurt am Main 1992, hier: *An der Schwelle zur Ehe*, S. 241–242.

¹⁶ Géliot 1998, S. 23.

¹⁷ Géliot 1998, S. 23.

«Elle suivit bientôt la classe d’orgue du ‘Père Franck’. Elle réalisait si bien le plain-chant qu’il la donnait en exemple aux étrangers qui venaient quelquefois visiter la classe.»¹⁸

Vielleicht hatte sie in dieser Klasse, deren Schülerzahl extrem begrenzt war, auch den Status einer Gasthörerin o. ä., so dass sie den Unterricht besuchen durfte, aber nicht als Studentin aufgeführt worden ist.¹⁹

Bonis studierte erfolgreich und erhielt 1879 den zweiten Preis für Begleitung und Harmonielehre, im Juni 1880 den ersten Preis in Harmonielehre. Aufgrund ihrer Auszeichnungen wurde sie im folgenden Semester auch in die Kompositions-klasse von Ernest Guiraud aufgenommen. Guiraud, ein Freund Georges Bizets, hatte große Erfolge mit seinen Opernkompositionen. Jean Barraqué charakterisiert den Lehrer als sympathische Persönlichkeit, die Schülerinnen und Schüler stets als Individuen mit unterschiedlichen Fähigkeiten geschätzt und akzeptiert habe, so dass sich der Unterricht durch einen verständnisvollen und undogmatischen Umgang ausgezeichnet habe.²⁰ Dieser Lehrstil auf freundschaftlicher Basis war außergewöhnlich für das *Conservatoire* und schuf eine liberale Unterrichts-atmosphäre, in der Bonis rasche Fortschritte machte, so dass Guiraud sie im Wettbewerb vorstellte. Claude Debussy schrieb sich ebenfalls 1880 in die Kompositionsklasse Guirauds ein. Léon Vallas berichtet in seiner Debussy-Biografie, dass zu dieser Zeit lediglich drei Studenten und eine Studentin diesen Unterricht besuchten:

„Fräulein Mel-Bonis, der künftige Organist und Kapellmeister Piffaretti und der künftige Professor Jeannin.“²¹

Leider erhält man von Vallas keine detaillierteren Informationen über diese Kompositionsklasse. Allerdings erwähnt er fast etwas enttäuscht, dass sich die Leistungen Debussys in der Beurteilung von Guiraud nicht gegenüber den anderen hervorgehoben hätten und dieser folglich den Leistungsstand aller TeilnehmerInnen ungefähr gleich eingeschätzt haben dürfte.²² 1880 studierten Bonis und Debussy außerdem bei Auguste Bazille, der über Bonis folgendermaßen urteilte:

«Très douée, bonne musicienne, jolie harmonie. Lit bien l’orchestre. Malheureusement, a trop peur. Je suis très content de cette élève.»²³

Trotz der Erfolge auf dem *Conservatoire* schien Bonis befürchtet zu haben, niemals als Komponistin anerkannt zu werden. Géliot vermutet, dass sie deshalb ab 1881

¹⁸ Bonis 1980, S. 2–3.

¹⁹ Géliot 1998, S. 27.

²⁰ Barraqué, Jean: *Claude Debussy*, dt. Reinbek b. Hamburg 1964, S. 32.

²¹ Vallas, Léon: *Debussy und seine Zeit*, dt. München 1961, S. 34.

²² Vallas 1961, S. 34.

²³ Zit. nach: Géliot 1998, S. 27.

das ihr Geschlecht verschleiende Pseudonym „Mel Bonis“ wählte.²⁴ Ihre ersten Werke entstanden: *Impromptu* für Klavier und die beiden Lieder *Villanelle* und *Sur la plage*, deren Texte von einem ihrer Mitstudenten, Amédée Landély Hettich, stammten. Im dritten Studienjahr hatte die 21-jährige Bonis Hettich kennen gelernt. Hettich studierte Gesang bei Masset und besuchte den Solfège-Unterricht bei Adolphe Danhauser. Neben seinem Musikstudium arbeitete der 23-jährige bei der Zeitschrift *L'Art musical*; hier erschien nahezu jede Woche ein Artikel von ihm unter der Rubrik *Causerie musicale: Schubert, Schumann, Mendelssohn*. Außerdem redigierte er Konzertkritiken und trat mit zahlreichen Musikern in Kontakt.

1881 hielt Hettich um die Hand Mélanies an, was nachhaltige Folgen für Mélanie hatte. Bonis' Eltern lehnten Hettichs Heiratsantrag ab und bewirkten, dass Mélanie schon im November das *Conservatoire* verlassen musste.²⁵ Zu dieser Zeit sollte sie in die Anwärterklasse für den *Prix de Rome* aufgenommen werden. Géliot macht hier auf den Zwiespalt aufmerksam, in dem sich Bonis befunden hat: Ihre strenge katholische Erziehung erlaubte ihr keinerlei Widerspruch gegen den elterlichen Beschluss, der bewirkte, dass sowohl Liebe als auch musikalische Ambitionen vorerst in ihrem Leben keinen Platz haben sollten. Sie nahm eine Stelle als Verkäuferin an, während ihre Eltern hofften, eine gute Partie für ihre Tochter zu finden. Hettich verließ im Juni 1882 Paris, um in Italien eine Stelle anzunehmen; hier heiratete er wenig später die Harfenistin Françoise Brabovski.²⁶

I.3 Pflichten einer Ehefrau und Mutter

«Pourquoi ‘Mme Albert Domange’
plutôt que ‘Mélanie’ ???»²⁷

1883 heiratete Mélanie Bonis den Industriellen Albert Domange. Der 47-jährige Witwer brachte fünf Söhne mit in die Ehe. Mélanie fügte sich mit dieser Heirat ganz dem elterlichen Willen: Für die überzeugte Katholikin fand er seine Entsprechung im göttlichen Willen, dem sie sich nicht zu widersetzen hatte.²⁸ Somit war es ihre christliche Pflicht, eine gute Frau und Mutter zu sein. Außerdem war sie durch diese Zweckehe finanziell abgesichert und als Frau in die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts eingegliedert. Das Eheleben bedeutete für Bonis, an das Haus

²⁴ Géliot 1998, S. 31.

²⁵ Géliot 1998, S. 34.

²⁶ Géliot 1998, S. 35.

²⁷ Bonis 1980, S. 14.

²⁸ Géliot 1998, S. 37.

und den Haushalt gebunden zu sein und somit ihren kompositorischen Arbeiten nicht professionell nachgehen zu können:

„Die Frauen konzentrierten sich auf ihren Haushalt, ihre zahlreiche Dienerschaft und ihre nicht minder zahlreiche Familie – ein Resultat der katholischen Lebenspraxis...“²⁹

Das Ehepaar bezog ein Haus in der Rue de Monceau. Nun standen gewaltige Aufgaben vor der 25-jährigen Frau. Sie war für eine große Familie verantwortlich sowie für einen Haushalt mit acht Angestellten. Die fünf Kinder Alberts, von denen der älteste Sohn Henri nur acht Jahre jünger war als sie selbst, wurden nun von ihr als „Petite Mère“³⁰ erzogen und umsorgt. Außerdem besaß Domange ein Landhaus in Sarcelles sowie eine Villa in der Normandie am Strand von Etretat.

Das Ehepaar Domange entsprach mit seiner Lebensführung der bürgerlichen Vorstellung vom erfolgreich in der Arbeitswelt tätigen Mann und der dem Haushalt vorstehenden Ehefrau, die sich nicht öffentlich betätigte:

„Regie führte bei dieser Inszenierung die Hausherrin. Sie war zuständig für die tägliche Zeremonie der Essen und die gemeinsamen Abende am Kaminfeuer, aber auch für die Geselligkeit, für Einladungen und Besuche. Sie war verantwortlich dafür, daß die häuslichen Aufgaben ordentlich erfüllt wurden, so daß jeder – vor allem der Ehemann – sich wohlfühlen vermochte.

Die Zeit der Männer war die Zeit des öffentlichen Lebens; ihr Stundenplan wurde vom Rhythmus der Geschäfte diktiert [...]

Das private Leben war das Refugium, in dem die Männer sich von den Strapazen der Arbeit und den Anforderungen der Außenwelt erholten. Alles musste getan werden, um dieses Refugium von Störungen freizuhalten. Das Haus war ein Nest, der Ort, an dem die Zeit stillstand. Die Idealisierung dieses Nestes ging einher mit der Idealisierung der Hausfrau. Wie eine gute Fee mußte sie Perfektion garantieren, ohne Mühe erkennen zu lassen.“³¹

Domange verließ um 6.30 Uhr das Haus, um spät am Abend oder sogar erst in der Nacht nach Hause zu kommen, während Bonis die Kinder erzog und sich um den Haushalt kümmerte. Mag heute ihre Einwilligung in das Leben einer bürgerlichen Hausfrau und Mutter bei gleichzeitiger Aufgabe ihrer Ausbildung befremden, so entsprach ihr Handeln genau den Erwartungen an eine katholische Ehefrau:

²⁹ Perrot, Michelle: *Rollen und Charaktere*, in: Ariès/Duby 1992, hier: *Bürgerliche Hausherrinnen*, S. 148.

³⁰ Géliot 1998, S. 42.

³¹ Martin-Fugier 1992, hier: *Morgens, mittags, abends*, S. 207–208.

„Die Pflichten einer katholischen Mutter im 19. Jahrhundert – Ergebenheit, Opferbereitschaft und religiöse Erziehung.“³²

Leider liegen mir keine Zeugnisse darüber vor, wie Bonis dieses neue Leben empfunden hat. So bleibt es unklar, ob sie es überhaupt jemals in Betracht gezogen hat, professionell künstlerisch tätig zu sein. Wenn man ihren familiären Hintergrund bedenkt, mag es sein, dass sie sich in dem kleinbürgerlichen Umfeld, ohne Vorbilder, die sie in diesem Entschluss hätten ermutigen können, diesen Schritt nicht zugebraut hat. Trotz der Ermunterungen ihres Lehrers Guiraud, die weiter unten noch genannt werden, scheint Bonis keine wirklichen Förderer gehabt zu haben, wie dies z. B. bei der elf Jahre jüngeren Augusta Holmès (1847–1904) der Fall war. Diese erhielt nach dem Tod ihrer Mutter bereits im Alter von elf Jahren Orgelunterricht.³³ Während Bonis ihre Ausbildung abgebrochen hatte und damit den professionellen Anspruch ihrer musikalischen Tätigkeit aufgegeben zu haben schien, gestaltete sich Domanges Lebensgeschichte als stete Karriere: Dem mittleren Bürgertum zugehörig – sein Vater war Sekretär an der medizinischen Fakultät in Paris gewesen – blieb der 22-jährige nach dem Tod des Vaters zunächst ohne abgeschlossene Berufsausbildung zurück. Sein Onkel stellte ihn in einer Lederfabrik vor, wo Albert 1858 seine Arbeit in der 12 Angestellten beschäftigenden Fabrik aufnahm und kurze Zeit später Henriette Scellos, die Tochter des Firmenbesitzers heiratete.

Die Einführung der Dampfmaschine ließ den Betrieb florieren, so dass die Angestelltenzahl auf 500 stieg, bis Domange 1883, im Jahr seiner Hochzeit mit Bonis, schließlich die Firma übernahm und sie den Namen „Domange et Compagnie“ erhielt. Sein Reichtum versetzte Mel Bonis in völlig andere Lebensumstände: Zu den oben genannten Pflichten gesellten sich die angenehmen Aspekte wie ausgedehnte Reisen, Theater- und Konzertbesuche, teure Kleidung und ein exzellentes Klavier.³⁴ Entbunden von jeglichen materiellen Nöten, fand sie später die Möglichkeit, sich intensiv dem Komponieren zu widmen. Zunächst spielte sie weiterhin Klavier und pflegte Kontakte zu befreundeten Musikerinnen, vor allem zu Jeanne Monchablon. Ein Glückwunschsreiben ihres Lehrers Guiraud sollte sie ermuntern, das Komponieren nicht aufzugeben:

«J’espère que le mariage ne vous fera pas oublier vos bonnes intentions de travail!»³⁵

³² De Giorgio, Michela: *Das katholische Modell*, in: Duby, Georges/Perrot, Michelle: *Geschichte der Frauen, 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 218.

³³ Sadie, Julie Anne und Samuel, Rhian: *The New Grove Dictionary Of Women Composers*, London 1994, Art. Holmès.

³⁴ Géliot 1998, S. 39.

³⁵ Zit. nach: Géliot 1998, S. 43.

In dieser Lebensphase fand sie jedoch nur wenig Zeit für ihre Kompositionen, trotzdem entstanden vier Lieder und ein kleines Klavierstück.³⁶

1884 wurde Mel Bonis schwanger und verbrachte die letzte Zeit der Schwangerschaft bei ihren Eltern, die mittlerweile in den bei Paris gelegenen Ort Etiolles gezogen waren. Hier schrieb sie den Walzer *Etiolles*. Im selben Jahr erschienen die beiden Lieder aus ihrer Studienzeit bei Grus.

1888 kam ihr zweites Kind Jeanne zur Welt, der sie das Lied *Viens* widmete, die Vertonung eines Gedichtes von Edouard Guinand. Im Zuge des beruflichen Erfolges von Albert Domange ergaben sich für seine Frau gesellschaftliche Verpflichtungen: Sie begleitete ihren Mann auf weite Reisen, besuchte Kundgebungen und Ausstellungen, wahrscheinlich auch die Weltausstellung von 1889.³⁷ 1887 wurde Albert Domange zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, seine Lederprodukte wurden in Frankreich und im Ausland verkauft. Henri und Eugène, die beiden ältesten Söhne Domanges, traten der Firma bei, Edouard besuchte die polytechnische Hochschule. Dieses Erwachsenwerden der Kinder erleichterte es Bonis, sich nun mehr ihrer Musik zu widmen.

I.4 Erste Kompositionen nach der Heirat: *Les Gitanos*

1886 kehrte Hettich nach Paris zurück und nahm seine Arbeit bei der *L'Art musical* wieder auf. Er schrieb für drei Rubriken unter den Namen „Landély“, „de Amédée L.“ und „Héler“. Hettich und Bonis begegneten sich bei Konzertbesuchen und nahmen wieder Kontakt zueinander auf. Hettich bat Bonis um die Vertonung einiger Gedichte. Im Verlagsbüro der *L'Art musical* probten sie gemeinsam die neuen Kompositionen: Eine Periode des gemeinsamen Arbeitens und Musizierens nahm ihren Lauf, das erste Lied *Noël pastoral* entstand.³⁸

Hettich nahm als Journalist aktiv am öffentlichen Pariser Musikleben teil. Neben Konzertkritiken verfasste er Leitartikel, die die musikalische Ausbildung am *Conservatoire* betrafen. Einen regen Briefwechsel führte er mit Edouard Colonne, Théodore Dubois, Benjamin Godard und Jules Massenet.³⁹ Bonis war in dieser Hinsicht sehr zurückhaltend und pflegte kaum Kontakte mit Pariser Musikern oder Komponisten. Erst 1891 trat sie in Kontakt mit der Öffentlichkeit durch die Teilnahme an einem Kompositionswettbewerb. Solche Wettbewerbe spielten in Paris eine wichtige Rolle für junge Komponisten, die auf diese Weise ein breiteres Publikum auf sich aufmerksam machen konnten. Neben den *Concours Crescent*, *Con-*

³⁶ Géliot 1998, S. 43–44.

³⁷ Géliot 1998, S. 55.

³⁸ Géliot 1998, S. 54.

³⁹ Géliot 1998, S. 55–56.

cours Rossini, Prix Chartier fanden auch Kompositionswettbewerbe, die von verschiedenen Musikzeitschriften initiiert wurden, statt.⁴⁰

Der Wettbewerb, an dem Bonis teilgenommen hat, wurde von der Zeitschrift *Piano Soleil* ausgeschrieben, wobei die schönste Walzerkomposition ausgezeichnet werden sollte. Die Jury bildeten Charles Marie Widor, André Messager und Pierre de Choudons. Bonis erhielt den ersten Preis: 400F und eine Medaille. In der Ausgabe vom 8. November 1891 wurde diesem Stück ein ausführlicher Artikel gewidmet. Der Autor stellte die Komponistin vor, deren Pseudonym seine Wirkung gezeigt hatte, da „M. Bonis“ zunächst als „Monsieur Bonis“ gedeutet worden war, gab den LeserInnen Ratschläge für das Erarbeiten des Walzers und das angemessene Interpretieren am Klavier, wobei er Anweisungen zum richtigen Üben schwieriger Passagen mit analytischen Beobachtungen ergänzte.

«Les Gitanos

Cette valse, qui rappelle par son rythme le chant des Gitanos, bohémiens espagnols qui parcouraient les provinces en dansant, aux sons de la guitare et des castagnettes, a été composée avant son mariage par une femme jeune et aimable, Mme Domange. Sur sa signature de M. Bonis, nous l'avons d'abord appelée M. Bonis, et c'est sous ce nom que nous avons fait connaître à nos lecteurs l'heureux compositeur dont la valse a mérité le premier prix.

Ce morceau, à première vue, apparaît sans trop de difficulté; il n'est pas facile pourtant. Jouez-le d'abord lentement, comptez bien en l'étudiant, afin d'éviter de tâtonner. Marquer bien le premier temps de chaque deuxième mesure; vous lui donnerez ainsi un cachet original et son mouvement aura de l'entrain. Surtout ne pressez pas le mouvement et ne vous laissez pas entraîner par la mélodie. Après une introduction bien rythmée, jouez le motif résolument et avec beaucoup de franchise; les notes de la basse ne seront pas toujours commodes à atteindre, faites-en une étude spéciale, et vous arriverez à une grande justesse d'intervalles. Finissez la page 145 piano, puis amenez forte le chant Marcato à la page 146. Il est du plus gracieux effet, et les réponses bien accentuées de la basse lui donnent beaucoup de relief. La troisième et la quatrième ligne demandent dans leur exécution beaucoup de grâce et de légèreté; suivez-en bien la mesure, et observez bien les soupirs qui se trouvent au troisième temps; cet arrêt subit de la basse est du plus joli effet. Les deux dernières lignes de la page 146 et les trois premières de la page 147 seront jouées comme précédemment, en préparant toutefois une jolie rentrée à la phrase d'une mélodie très inspirée à sostenuto. Elle est interrompue deux fois par le chant sacca-

⁴⁰ Géliot 1998, S. 57–58.

dé et rythmé qui semble lui servir de basse et lui donne en même temps un ton original. La page 149 demande à être jouée brillamment, avec entrain et forte. A la seconde ligne nous retrouvons notre premier motif, qui sera bien chanté et joué résolument. Terminez la valse forte et largement par un trille assez long qui sera interrompu brièvement par quatre accords plaqués bien franchement.

A. Rebecq»⁴¹

Der Walzer erschien im selben Jahr bei Hamelle in seiner ursprünglichen und einer vierhändigen Fassung.

I.5 Anthologie des airs classiques: Die Zusammenarbeit Bonis – Hettich

Ab 1892 intensivierte sich die Zusammenarbeit von Amédée Hettich und Mel Bonis. Hettich unterrichtete Gesang und Solfège an der Privatschule *Cours Tribou*, an der Mädchen aus dem gehobenen Bürgertum in Geisteswissenschaften und Musik unterrichtet wurden.⁴² Er bat Bonis, seine Schülerinnen im Unterricht und ihn selbst bei Liedern von Jules Massenet zu begleiten. In dieser Zeit begann Bonis mit einer intensiven Phase des Komponierens, unterstützt von Hettich und dem Verleger Alphonse Leduc. Es entstanden die Klavierstücke *Pensées d'automne* und *Le Ruisseau* sowie eine *Nocturne* für Harfe und Streichtrio, auf deren Titelblatt des Autografs zu lesen ist: „Mel Bonis, 1892, Ne pas publier.“⁴³ Außerdem komponierte sie drei Lieder nach Texten von Edouard Guinand, die den Vermerk „A publier“ tragen, jedoch nicht veröffentlicht worden sind. In den folgenden zehn Jahren sind von ihr nur Vertonungen von Hettich-Gedichten bei Leduc verlegt worden. Als erstes wurde *Noël pastoral* zwei Jahre nach der Fertigstellung veröffentlicht.

Somit stellte diese Periode in dem Leben der Komponistin Mel Bonis einen bedeutsamen Abschnitt ihres künstlerischen Werdeganges dar, da sie sich nun, zum ersten Mal 1891 mit der Teilnahme am Walzerwettbewerb, an die Öffentlichkeit wandte und den häuslichen Kreis durchbrach. Hier ist ihr Selbstverständnis als Komponistin deutlich zu erkennen: Es reichte ihr nicht, Mutter, Hausfrau und Repräsentationsdame zu sein. So verraten auch die oben erwähnten Hinweise auf den Deckblättern ihrer Kompositionen, dass sie bewusst für ein Publikum komponierte und daraufhin selbstkritisch ihre Werke bewertete.

Neben dem Komponieren, Musizieren und der aufwändigen Haushaltsführung – 1893 brachte Bonis ihr drittes Kind Edouard zur Welt – widmete sie sich der Lek-

⁴¹ *Piano-Soleil, Grand Journal Musical Hebdomadaire* No. 19, 8. November 1891, S. 7, linke Spalte.

⁴² Géliot 1998, S. 62.

⁴³ Géliot 1998, S. 65.

türe von Gebetbüchern, philosophischen Schriften und Erbauungsromanen.⁴⁴ Géliot erwähnt nichts Genaueres über Bonis' Lektüre. Da Bonis in den *Souvenirs et Réflexions* auf Paul Bourget hinweist, dürfte sie einige seiner Schriften gekannt haben.⁴⁵ Bourget (1852–1935) war als Hauslehrer, Essayist, Journalist und Lyriker tätig, wobei er den Romanen Emile Zolas psychologische Konflikte und sittliche Lösungen entgegenstellen wollte.⁴⁶ In Sorge um das sittliche Leben der Nation wertete er Positivismus, Atheismus und Demokratie ab, während er für Katholizismus und Monarchie eintrat. Der extrem konservative und nationalistische Literat wurde 1894 in die *Académie française* aufgenommen und setzte 1918 erstmals Sigmund Freuds Theorien in Fiktion um. Bonis teilte mit dem Autor die Angst vor Werteverfall und Liberalisierungstendenzen in Kunst und Gesellschaft (vgl. Kapitel I.9).

Hettich und Bonis arbeiteten an einer *Anthologie des airs classiques*. Sie fasste ein Repertoire der großen Arien aus Italien, England und Deutschland in französischer Übersetzung zusammen. Dadurch sollte es Sängern erleichtert werden, eine Arie einzustudieren, deren Sprache sie nicht beherrschten. Bonis half bei der Auswahl der Stücke, die in die Anthologie aufgenommen werden sollten. 1899 und 1902 erschienen die ersten beiden Bände der Anthologie bei Baudoux, die anderen folgten ab 1905 bei Rouart, Lerolle et Cie.⁴⁷

Außerdem trat Bonis der *Société des Compositeurs* bei und nahm 1899 zum ersten Mal an einem von dieser Gesellschaft organisierten Wettbewerb teil mit der *Nocturne* von 1892.⁴⁸ Durch Hettich traf Bonis auch mit anderen Komponisten, Verlegern und Studenten zusammen; zu ihren Freunden gehörten Louis-Albert Bourgault-Ducoudray und Paul Locard.⁴⁹

I.6 Die Liebesbeziehung Bonis – Hettich

«le douloureux martyr de l'amour»⁵⁰

In dieser Zeit der intensiven Zusammenarbeit lebte die Liebesbeziehung zwischen Hettich und Bonis erneut auf. Über ihren Charakter und Verlauf kann nichts Genaueres gesagt werden, da sie strengstens geheim gehalten wurde. Für Géliot erklärt sich die innere Verbundenheit zwischen Hettich und Bonis durch deren besondere Be-

⁴⁴ Géliot 1998, S. 69.

⁴⁵ Bonis 1980, S. 40.

⁴⁶ Engler, Winfried: *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994, S. 145.

⁴⁷ Géliot 1998, S. 71 f.

⁴⁸ Géliot 1998, S. 98.

⁴⁹ Géliot 1998, S. 98.

⁵⁰ Bonis 1980, S. 85.

ziehung zur Musik. Beiden wurde die Musik zur Offenbarung und geheimnisvollen Sprache, die die Seele berührte. Mit Hettich konnte Bonis wichtige Aspekte ihres Lebens teilen, während Albert Domange sich weder für christliche Lebensführung noch für Musik interessierte.⁵¹

Géliot geht in Bezug auf den Charakter des Liebesverhältnisses recht weit mit Ausmalungen, Spekulationen und Deutungen. So interpretiert sie zahlreiche Liebesgedichte Amédée Hettichs als Äußerungen seiner Empfindungen für Mel Bonis⁵² und stellt durch Bonis' Vertonungen einiger dieser Gedichte einen Zusammenhang her, der in seiner Unmittelbarkeit problematisch erscheint sowohl für die Erschließung der Gedichte als auch der Lieder. Hierbei werden keine Hinweise auf Briefe o. ä. gegeben, die diese biografische und damit einseitige Interpretation rechtfertigen bzw. belegen würden. So sieht sie in dem Gedicht *Prière de Noël* von Hettich, das von Bonis für vierstimmigen Chor vertont wurde, eine Bitte um Vergebung für den begangenen Ehebruch:

«Christ! qui fus homme comme nous
Souviens-toi des douleurs des hommes
Pitoyable, méchants ou fous
Qu'à jamais ton cœur nous soit doux
Et nous aime pour ce que nous sommes
Qu'il nous soit beaucoup pardonné
Selon tes paroles divines
Christ! ô toi qui nous as donné
Ta pitié fleurie aux épines!»⁵³

Für Mel Bonis hatten die außereheliche Liebesbeziehung und deren Ende gravierende Folgen, auch wenn sie offensichtlich verschwiegen worden ist. Da Hettich die Person in ihrem Leben darstellte, die sie zum Komponieren inspirierte und ermunterte, wobei er ihr auch zahlreiche Kontakte zu Verlegern und dem öffentlichen Musikleben ermöglichte, bedeutete der Verlust dieser Liebesbeziehung auch einen Einschnitt für ihr kompositorisches Schaffen bzw. dessen öffentliche Rezeption. Außerdem dürfte der Ehebruch für die gläubige Katholikin eine existentielle, bedrohliche Erfahrung dargestellt haben. Nach katholischem Katechismus erzogen, war Bonis stark von der Vorstellung beeinflusst, dass die wahre, reine Liebe nur bei Gott zu finden sei.

„Gott ist Gegenstand der Liebe, er unterhält mit den Gläubigen seit ihrer Mädchenzeit persönliche Beziehungen.“⁵⁴

⁵¹ Géliot 1998, S. 78.

⁵² Géliot 1998, S. 67, 70, 77, 78, 84, 85, 87.

⁵³ Zit. nach: Géliot 1998, S. 100.

⁵⁴ De Giorgio 1994, S. 207.

Somit erklärt sich zum einen ihre Zweckehe, die für diese Zeit nicht unbedingt zwingend war⁵⁵, zum anderen ihr problematisches Verhältnis zu irdischen Liebesgefühlen, durch die sie eine ‚Sünde‘ beging. Durch ihren Liebesverzicht hatte Bonis als Ehefrau Domange ein Lebensmodell gelebt, das ganz den Vorstellungen der katholischen Kirche für eine Frau entsprach:

„Die Entwicklung der religiösen Empfindsamkeit im 19. Jahrhundert steht in engem Zusammenhang mit dem familiären Gefühlshaushalt. Das vom Katholizismus propagierte weibliche Modell war ausschließlich das der Ehefrau und Mutter. Von der Ehefrau verlangt die Kirche Unterwerfung und Bereitschaft zur Entsagung. Die Welt ist ein Jammertal für alle, insbesondere jedoch für die Frauen.“⁵⁶

Mit ihrer Liebesbeziehung zu Hettich durchbrach Bonis diese kirchliche Forderung und familiäre Bestimmung gleich zweifach. Sie entsagte jetzt weder ihren Gefühlen noch ihrer Passion für die Musik, wodurch sie sich von ihrem Ehemann distanzierte. Durch den Ehebruch widersetzte sie sich den Geboten der katholischen Kirche. Während dieses Verhalten bei verheirateten Männern größtenteils schweigend erduldet und als Kavaliersdelikt hingenommen wurde, konnte die Ehefrau nicht auf Nachsicht oder Verständnis hoffen:

„Weiblicher Ehebruch war die absolute Übeltat, gegen die der Mann alle Rechte hatte.“⁵⁷

Somit erklärt sich der enge Zusammenhang von Lieben als Versuchung, der es zu widerstehen galt, und dem daraus resultierenden Leiden für Mel Bonis, wenn sie schreibt:

«L’amour, le véritable amour veut le bonheur de l’être aimé au prix de tous les sacrifices, même celui qui consiste à lui barrer le chemin, si possible, au cas où il s’engagerait dans une voie tortueuse de nature à compromettre le salut de son âme. S’il résiste, celui qui aime n’a plus qu’à souffrir en silence ‘le douloureux martyr de l’amour’. On souffre dans la proportion où l’on aime.»⁵⁸

1899 wurde Mel Bonis schwanger und reiste mit ihrer Bediensteten Choute unter dem Vorwand in die Schweiz, sich einer Kur unterziehen zu wollen. Hettich traf sie dort, und im November wurde ihr gemeinsames Kind Madeleine geboren und von dem Pflegepaar Verger aufgenommen. Madeleine Verger lebte bis 1907 bei den

⁵⁵ Perrot, Michelle: *Rollen und Charaktere*, a. a. O., hier: *Bürgerliche Hausherrinnen*, S. 148 f.

⁵⁶ Duby/Perrot 1994, S. 194.

⁵⁷ Perrot, Michelle: *Konflikte und Tragödien*, in: Ariès/Duby 1992, hier: *Sexuelle Schande*, S. 278.

⁵⁸ Bonis 1980, S. 85.

Pflegeeltern, bis Bonis sie auf das katholische Pensionat *Sainte Geneviève* schickte. Sowohl Hettich als auch Bonis hielten unabhängig voneinander – ihre Liebesbeziehung war mittlerweile beendet – den Kontakt zu ihrer Tochter aufrecht. Da Madeleine sehr musikalisch war, vermittelte Hettich ihr Klavierunterricht bei Isidore Philipp, Professor für Klavier am *Conservatoire* und Autor einer vierbändigen Klavierschule.⁵⁹ Hettich verbrachte Wochenenden und Ferien mit ihr, wobei er sich als Patenonkel ausgab. Bonis widmete ihrer Tochter Madeleine mehrere Klavierstücke, wie z. B. *Bébé s'endort* (1912) aus den *Scènes enfantines*.⁶⁰ Ab 1915 verbrachte Madeleine die Sommerferien bei der Familie Domange in deren Villa in Etrétat, wobei ihre Herkunft verschwiegen wurde und auch Madeleine nicht wusste, dass Bonis ihre leibliche Mutter war. 1917 verließ Madeleine das Pensionat und zog zu Hettich. Das Zusammenleben der beiden erwies sich jedoch als schwierig, da Hettich die musikalische Entwicklung seiner Tochter mit großem Argwohn verfolgte und einem Klavierstudium Widerstand entgegenbrachte: Sie durfte während seiner Gesangsstunden nicht üben und sollte stattdessen Malstunden nehmen.⁶¹

1918 überlebte Madeleine die Bombardierung der Kirche *Saint Gervais* und zog nach dem Tod Albert Domanges zu Mélanie in die Rue de Monceau. Bis 1919 gab sich Bonis vor Madeleine als Freundin ihrer verstorbenen Mutter aus, bis sie ihr schließlich das wahre Verhältnis offenbarte, als ihr Sohn Edouard und Madeleine heiraten wollten. 1923 verkaufte Bonis das Haus und bezog mit Madeleine eine Wohnung am Boulevard Bertier. 1923 heiratete Madeleine Pierre Quinet, mit dem sie zuerst in Sarcelles, dann in Grasse lebte. Madeleine Verger wurde nie offiziell in die Familie Domange aufgenommen, kein Familienmitglied ist von ihrer Familienzugehörigkeit informiert worden, so dass beim Tode Mel Bonis' im Jahr 1937 ihr Name in der Traueranzeige der Familie nicht erschien.⁶²

Wenn man Bonis' Beziehung zu ihrer Tochter Madeleine betrachtet, so fällt auf, dass sie aus dem Leiden, das sie in ihrem eigenen Leben erfahren hatte, keine Konsequenzen für die Gestaltung des Lebens ihrer Tochter zog. Es wäre denkbar gewesen, dass Bonis ihre Tochter zu einem Klavierstudium ermutigt und sie auch finanziell unterstützt hätte. Es scheint sich an Madeleines Lebensweg zu zeigen, dass für Mel Bonis eine professionelle Musikausübung für Frauen nicht erstrebenswert oder denkbar war. Vielleicht hat sie auch selbst derart darunter gelitten, nicht als öffentlich agierende Komponistin aufgetreten zu sein, dass sie angesichts des öffentlichen Misstrauens gegenüber den Werken von Frauen ihrer Tochter eine andere Lebensgestaltung wünschte.

⁵⁹ Géliot 1998, S. 152.

⁶⁰ Géliot 1998, S. 152.

⁶¹ Géliot 1998, S. 193.

⁶² Géliot 1998, S. 232.

I.7 Schaffenskraft und innere Emigration

«Je n’aurais jamais cru qu’une femme fût capable d’écrire cela»⁶³

Neben den Belastungen durch die Geburt Madeleines mit ihren emotionalen Folgen – Bonis musste die Tochter bei den Pflegeeltern zurücklassen, bald darauf zerbrach die Liebesbeziehung zu Hettich – entwickelte Bonis große Schaffensenergien:

Zwischen 1897 und 1913 schrieb sie eine Reihe von konzertanten Klavierstücken, die verschiedene Frauengestalten aus Dramen oder Literatur porträtieren: Phobée, Mélisande, Salomé, Ophélie, Viviane, Omphale und Desdémone. Neben der Klaviermusik stellte Bonis die Kammermusik in das Zentrum ihres Schaffens. MusikerfreundInnen wie Gabrielle Monchablon oder der Komponist Louis Fleury forderten sie auf, etwas für das gemeinsame Musizieren zu komponieren, so dass wahrscheinlich in dieser Zeit die *Suite orientale* und die *Suite Flûte, violon, piano* entstanden; gedruckt erschienen sie 1900 und 1903.

Die Familie Domange zeigte wenig Interesse für die Kompositionen von Mel Bonis, die sich mehr und mehr in ihr Musikzimmer zurückzog, Klavier spielte und komponierte. Da sie bei öffentlichen Auftritten sehr stark unter Aufregung litt, hat sie Hettich bei Konzerten in Salons nicht begleitet.⁶⁴ Folglich blieb Bonis dem öffentlichen Musikleben als Interpretin fern, was der Verbreitung ihrer Werke und ihrem Ruf als Musikerin nicht gerade zuträglich gewesen sein dürfte. Trotzdem wurden erstaunlich viele ihrer Werke verlegt; in den Jahren 1898 und 1899 erschien bei Leduc eine Sammlung von 20 Liedern.

Ab 1900 zog sich Mel Bonis in eine Art innere Emigration zurück. Sie kleidete sich äußerst schlicht, widmete sich ihren Kompositionen und mied die Familie, die Bonis für depressiv hielt.⁶⁵ Géliot vermutet hinter diesem Verhalten den Ausdruck von Buße und Reue angesichts des Ehebruchs.⁶⁶ Bonis suchte Trost und Hoffnung in ihrem Glauben und wollte sich ganz den göttlichen Händen anvertrauen:

«Mon Dieu, ce n’est pas un moment d’ivresse sacrée qui consacrera l’union d’une âme avec Vous. Ce n’est pas dans l’enthousiasme que l’on Vous trouve si c’est ainsi souvent que l’on vous cherche. [...] Ce n’est même pas l’ardent besoin d’amour qui nous fixera dans le Vôtre, il faut plus encore. Il faut la sérénité conquise dans le renoncement à tout ce qui contient encore l’humain; que le cycle de l’état de passion soit franchi,

⁶³ C. Saint-Saëns nach der Aufführung des Streichquartettes b-Moll von Bonis, zit. nach: Bonis 1980, S. 5.

⁶⁴ Géliot 1998, S. 98.

⁶⁵ Géliot 1998, S. 115.

⁶⁶ Géliot 1998, S. 113.

qu'on soit une chose inerte entre vos mains, une chose établie dans la paix et la douceur d'un total abandon avec un cœur épuré d'aucune recherche de soi.»⁶⁷

Nun folgte der Lebensabschnitt, in dem ihre kompositorische Arbeit einen großen Platz einnahm. Bonis arbeitete mehr denn je, komponierte Lieder, Orgel- und Klavierstücke, unter ihnen *Bourrée*, *Pavane et Sarabande*, die sie auch orchestrierte. Außerdem orchestrierte sie die Klavierstücke *Salomé* und *Omphale*. Bonis' Arbeit fand nach wie vor stets am Rande des Familienlebens statt. Ihr Mann zeigte kein Interesse oder Verständnis für ihre Kompositionen, so dass sie Kontakte, die ihre Musik betrafen, vor allem schriftlich hielt: Reaktionen von MusikerInnen, Ratschläge und Ermunterungen tauschte sie auf diesem Wege aus.⁶⁸ Géliot betont, dass Bonis eine sehr zurückhaltende und schüchterne Person war, die sich und ihre Leistungen stets bescheiden in den Hintergrund gestellt habe. Trotzdem zeugt ihr reges Bemühen um das Verlegen ihrer Werke davon, dass sie angesichts des verständnislosen familiären Umfeldes nicht aufgegeben hat. Sie zog sich in ihre eigene Welt der Musik und Religion zurück und arbeitete weiter. Folgender Kommentar von Louis Fleury zeigt sein Erstaunen über die Qualität Bonis' kompositorischen Schaffens, das abgeschieden und unbemerkt entstanden war:

«(Hier soir à Etretat), nous avons joué avec succès le 'trio flûte, violon, piano' de Mel Bonis, devant une assemblée choisie et enthousiaste... Il semble que Madame Domange y soit pour quelque chose!»⁶⁹

Fünf Jahre lang arbeitete Bonis an dem Klavierquartett in b-Moll, bis es 1906 in der Rue de Monceau in Paris im Rahmen eines Hauskonzertes aufgeführt wurde. Jean Gounod machte Camille Saint-Saëns auf die Aufführung des Werkes aufmerksam, so dass er dieses Privatkonzert besuchte. Auch er zeigte sich überrascht über die handwerklichen Fähigkeiten der komponierenden Frau. Bonis' Kinder schildern die Reaktionen des Komponisten:

«Après le petit concert privé, en descendant les marches de l'escalier, le grand musicien remercia Jean Gounod de lui fait faire connaissance de Mme Mel Bonis et ajouta, d'un ton de surprise extrême: 'Je n'aurais jamais cru qu'une femme fût capable d'écrire cela. Elle connaît toutes les roueries du métier'. En 1931 – 25 ans après – le violoniste Duttenhofer, chargé de la partie de violon lors de l'audition de 1906, écrivait à Mel Bonis: 'Je me souviens de nos émotions communes, de présenter au mieux votre quatuor au grand Saint-Saëns. Aux derniers jours de sa vie, je l'avais rencontré à Alger. Nous avons parlé de cette audition dont il se souvenait

⁶⁷ Bonis 1980, S. 65.

⁶⁸ Géliot 1998, S. 167.

⁶⁹ Zit. nach: Géliot 1998, S. 168.

très favorablement et... ô mémoire admirable, il m'a joué les thèmes de votre quatuor!»⁷⁰

Géliot berichtet von drei weiteren Aufführungen des Quartetts in der Schweiz, innerhalb der *Concerts du Conservatoire* 1912 und in Villefranche sur Saône durch die Organistin Désiré Walter, die einen lebhaften Briefwechsel mit Bonis führte.⁷¹

Trotz aller Begeisterung und enthusiastischen Aufnahme des Quartetts fanden Bonis' Werke keinen Eingang in das Pariser Konzertleben. Erst vier Jahre später erklang eines ihrer Werke auf einem Konzert der *Concerts Colonne* am 10. Januar 1910. Neben einem Konzert von Georg Friedrich Händel, den *Nocturnes* von Claude Debussy und der *Catalona* von Isaac Albéniz dirigierte Gabriel Pierné ihre *Fantaisie*. Bei diesem Werk handelt es sich um ein Septett für Klavier, zwei Flöten, zwei Geigen, Bratsche und Violoncello. Im Programmheft wurde das Werk folgendermaßen vorgestellt:

«L'instrumentation, très soignée en son apparence et voulue simplicité, se garde de violences inutiles et d'éclats intempestifs, comme il convient dans une œuvre où la part du soliste doit être réservée. Il s'agit d'obtenir l'équilibre de l'ensemble; donc l'effort manifeste de l'auteur tend à réaliser ici une sorte de fusion polyphonique où le piano, sauf dans les passages où il doit se montrer à découvert, fasse vraiment corps avec l'orchestre, et ne réduise pas ce dernier au rôle médiocre mais utile d'accompagnateur. L'un et l'autre se pénètrent intimement pour donner à la pâte instrumentale sa valeur et son éclat.»⁷²

Nach dem Konzert erschienen zahlreiche Erwähnungen in verschiedenen Zeitungen:

«Mme Mel Bonis est incontestablement une excellente musicienne. Sa 'Fantaisie' est honnête, correcte; elle a des moments de jolie sensibilité; elle se garde de violence inutile.»⁷³

«Délicate composition, finement orchestrée et qui m'a paru perdre de ses qualités tant féminines dans la trop vaste enceinte du Châtelet.»⁷⁴

«En trois mouvements qui s'enchaînent et se pénètrent, échangeant et combinant leurs thèmes avec une indépendance qui n'est point exclusive d'un grand souci d'ensemble et d'unité, 'Fantaisie' affirme de réels mérites. Le piano se garde d'y afficher une virtuosité agressive et l'orchestre,

⁷⁰ Zit. nach: Bonis 1980, S. 5.

⁷¹ Géliot 1998, S. 173.

⁷² Zit. nach: Géliot 1998, S. 175.

⁷³ Louis Perret in *L'Aurore*, zit. nach: Mel Bonis 1947, S. 13.

⁷⁴ *Paris-Journal*, zit. nach: Mel Bonis 1947, S. 13.

d'une couleur volontairement estompée y tient une place prépondérante.»⁷⁵

Betrachtet man diese Kommentare von Fleury, Saint-Saëns und den Journalisten, sind folgende Gemeinsamkeiten auffällig: Die Kritiker waren erstaunt über die Fähigkeiten einer Frau, die sie als Musikerin, nicht als Komponistin bezeichneten, und konnten nicht vom Geschlecht der Verfasserin abstrahieren, wenn dem Werk „qualités tant féminines“ zugeschrieben wurden. Es verwundert außerdem, dass sich keine weitere Aufführung der Fantasie für Klavier und Orchester angeschlossen hat, und es auch nicht ediert wurde, obwohl die Konzertkritiken positiv ausfielen. Bonis teilte damit die ideologisch begründete Benachteiligung der Komponistinnen des 19. Jahrhunderts und zog ihre persönlichen Konsequenzen, indem sie sich von der Öffentlichkeit distanzierte:

„Aus gesellschaftlichen Verhältnissen werden Naturverhältnisse, und Frauen glaubten schließlich selber an ihren minderen Wert. Viele Frauen zogen daher das Komponieren als Beruf bzw. als Lebensaufgabe gar nicht erst in Betracht.“⁷⁶

Somit blieb Bonis' Werk hauptsächlich im familiären und freundschaftlichen Kreis, öffentliche Rezeptionen oder Reaktionen gab es kaum. Ihre Haupttätigkeit bestand darin, Klavierstücke für ihre Enkelkinder zu schreiben. Es entstanden *Scènes enfantines*, *Album pour les tout-petits*, *Ronde de Marionnettes* sowie zwei Violinkompositionen.

Aus einem Brief von Désiré Walter vom Frühjahr 1910 kann man schließen, dass Bonis Zweifel, Unzufriedenheit und Enttäuschung über ihre von der musikalischen Öffentlichkeit abgeschiedenen musikalischen Tätigkeiten geäußert hat:

«Votre dernière lettre m'a fait de la peine car je ne m'explique pas votre découragement. Je devrais presque vous gronder. Pourquoi donc renoncez-vous à la composition? Les admirateurs de vos œuvres sont beaucoup plus nombreux que vous le croyez...»⁷⁷

Trotz ihrer zeitweisen Niedergeschlagenheit verfolgte Bonis ihre musikalischen Aktivitäten: Sie nahm am Kompositionswettbewerb der deutschen Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* mit dem Klavierstück *Omphale* teil. Das Preisausschreiben hatte das Ziel, zehn anspruchsvolle Klavierkompositionen auszuzeichnen:

„Da sich die Ueberproduktion am meisten auf dem Gebiete der Klaviermusik als Schablonenarbeit breit macht, hat der Verlag der ‚Signale‘ sich

⁷⁵ *Le Figaro*, zit. nach: Mel Bonis 1947, S. 14.

⁷⁶ Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Kassel 1988, S. 243–244.

⁷⁷ Zit. nach: Géliot 1998, S. 178.

entschlossen, eine Anzahl von Preisen für kurze Klavierstücke auszusetzen.“⁷⁸

874 Kompositionen wurden von den Preisrichtern Ferruccio Busoni, Gustav Hollaender und Philipp Scharwenka geprüft. Am 8. Dezember teilten sie die Namen der SiegerInnen mit; es waren acht Männer und zwei Frauen, die zwischen 500 und 100 Mark gewannen. Bonis, die an dem Preisausschreiben mit ihrem bürgerlichen Namen ‚Mme. Albert Domange‘ teilgenommen hatte – die BewerberInnen mussten ohnehin ihre Werke mit einem Motto versehen einschicken, das ihren Namen verbarg – erhielt 100 Mark. Die Jury rechtfertigte ihre Entscheidung und berichtete über das große Erstaunen hinsichtlich der Qualität der beiden Stücke, die von den Frauen eingesendet worden waren:

„Professor Gustav Hollaender aber würde einen Toast auf die Damen ausgebracht haben, wenn es beim Preisrichten auch etwas zu trinken gegeben hätte. Mit Recht wies er darauf hin, daß erst in allerneuester Zeit das weibliche Geschlecht auch im musikalischen Schaffen etwas zu leisten beginne, und daß man jedes Vorurteil aufgeben müsse, nachdem keiner der Preisrichter hinter dem Motto ‚Empoli‘ und ‚Invita Minerva‘ Damen hätte vermuten können.“⁷⁹

Daraufhin wurde *Omphale* 1910 in einem Sammelband bei Breitkopf veröffentlicht.

1.8 Die Kompositionspause

1914 brachte der Ausbruch des 1. Weltkrieges große Veränderungen für das Leben Mel Bonis'. Ihre beiden Söhne Edouard und Pierre sowie ihr Schwiegersohn Robert Brochot wurden eingezogen. Bonis litt mehr denn je unter Nervosität, Schlaflosigkeit und Migräne.⁸⁰ Trotz ihrer angeschlagenen Gesundheit meldete sie sich freiwillig als Helferin, kümmerte sich um Gefangene und nahm vier Waisenkinder in Pflege.⁸¹ 1915 entstand *Cathédrale blessée* für Klavier und wurde 1929 bei Eschig verlegt. Ansonsten unterbrach Bonis ihre kompositorische Arbeit bis vermutlich 1922. 1918 starb ihr Ehemann Albert Domange. Bonis nahm nun ihr Leben selbst in die Hand, ordnete es neu. Sie erbt das Haus in der Rue de Monceau und das Ferienhaus in Sarcelles, außerdem investierte sie in Immobilien, kümmerte sich um Umzüge und allerlei praktische Probleme. Jeden Samstag versammelte sie ihre Kinder und Enkelkinder in Sarcelles um sich, um den Zusammenhalt der Familie zu stär-

⁷⁸ *Signale für die musikalische Welt*, begründet von Barthold Senff, vom 31. Mai 1909, No. 22, 67. Jahrgang.

⁷⁹ *Signale für die musikalische Welt* vom 8. Dezember 1909, No. 49, 67. Jahrgang.

⁸⁰ Géliot 1998, S. 182.

⁸¹ Géliot 1998, S. 183.

ken. An diesen ‚Petits Samedis‘ nahm auch Madeleine teil, die mittlerweile bei Bonis wohnte.⁸² Mit Madeleine konnte sich die Komponistin austauschen und über Werke diskutieren. Madeleine widmete sich intensiv dem Klavierspiel und interpretierte auch Stücke ihrer Mutter. 1923 verkaufte Bonis das Haus in der Rue de Monceau und zog mit Madeleine in den Boulevard Berthier. Hier lebte sieben Jahre lang auch ihr Enkel Guy Brochot, den sie bei sich aufgenommen hatte, damit er in Paris das Gymnasium besuchen konnte.⁸³

I.9 Alter und Tod

«Que tous ceux que vous m’avez
donnés et que j’aime soient un jour avec moi»⁸⁴

Ab dem 65. Lebensjahr verbrachte Bonis die meiste Zeit in ihrem Liegestuhl, da sie zeitweilig unter Lähmungserscheinungen litt, und stand nur noch zu den Mahlzeiten, Spazierfahrten mit dem Automobil und zum Kirchgang auf. Als Madeleine 1923 heiratete, kaufte sie dem Ehepaar ein kleines Haus in ihrer Nachbarschaft in Sarcelles. Obwohl Bonis einen engen Kontakt zu Kindern und Enkelkindern pflegte, lebte sie ansonsten sehr zurückgezogen und litt unter Einsamkeit.⁸⁵ Sie verbrachte die Tage hauptsächlich in ihrem Atelier, wo sie schrieb, telefonierte, ihr Vermögen verwaltete und Freunde empfing.⁸⁶ Wahrscheinlich hat sie in dieser Zeit auch einige Lebenserinnerungen der *Souvenirs et Réflexions* aufgeschrieben. Anhand ihrer Aufzeichnungen ist nachzuvollziehen, wie abwehrend sie gegenüber Neuerungen, Moden, Materialismus und die Entwicklung in Kunst und Kultur eingestellt war. Fast verbittert registrierte sie, wie die Musik zu Zwecken einer seichten Unterhaltung genutzt und deformiert wurde:

«A notre époque laïque, féroce­ment égoïste, la tendresse est bannie en musique mais on nous fera avaler des imitations de locomotive, de coups de pieds et des ‘Boléros’ fumistes... Un simpliste critique musical déclare que le mot ‘règle’ ne doit pas être prononcé, le ‘plaisir’ de l’auditeur étant seul en question. Ce qui revient à dire qu’il n’y a pas de vérité objective. Introduisez ce nihilisme dans tous les domaines, en morale d’abord... ce sera du joli.»⁸⁷

⁸² Géliot 1998, S. 199–200.

⁸³ Géliot 1998, S. 209.

⁸⁴ Bonis 1980, S. 67.

⁸⁵ Géliot 1998, S. 211.

⁸⁶ Géliot 1998, S. 215.

⁸⁷ Bonis 1980, S. 36.

Ab 1922 begann sie erneut zu komponieren, obgleich man diese Schaffensperiode von der Anzahl und Qualität der Werke her nicht mit der von 1900–1914 vergleichen kann.⁸⁸ In dieser letzten Schaffensperiode entstanden vor allem geistliche Werke für Orgel, Chor- und Klavierwerke, zum größten Teil Kinderstücke.⁸⁹ Bonis nahm wieder Kontakt mit dem Verleger Max Eschig auf. Da sich ihre klavierpädagogischen Werke gut verkaufen ließen, erklärte sich Eschig dazu bereit, auch andere Klavierstücke zu edieren. Außerdem wurden Werke im Verlag Maurice Sénart veröffentlicht: *Près du moulin*, *Cinq pièces* und die *Sonate pour piano et violon*. Hamelle verlegte einige geistliche Werke wie *Chant nuptial* u. a. Géliot macht darauf aufmerksam, dass Bonis Schwierigkeiten hatte, Verleger für ihre Kammermusikwerke zu finden. Als mögliche Gründe nennt Géliot den veralteten Stil der Kompositionen, der nicht dem Zeitgeist entsprochen habe. Außerdem hätten die Verleger Angst vor dem Konkurs gehabt, wenn nicht genügend Werke verkauft werden konnten, was wiederum eine Anpassung an den ‚Geschmack der Zeit‘ erfordert habe.⁹⁰ In einigen Fällen habe es Bonis auch nicht immer geschafft, die Werke zum vereinbarten Termin fertigzustellen. Außerdem ist es denkbar, dass die Verleger davor zurückschreckten, die Werke einer in der musikalischen Öffentlichkeit nahezu gänzlich unbekannt Person zu verlegen. Bonis komponierte hauptsächlich für Familienmitglieder und MusikerInnen, die ihren Musikgeschmack teilten. Eine tiefe Art der Verbundenheit empfand sie den Menschen gegenüber, mit denen sie sich über das Medium der Musik verständigen konnte:

«Se comprendre, en musique, c’est être de la même famille spirituelle; alors se créent des liens, des sympathies profondes entre gens séparés dans le temps ou dans l’espace. [...] La musique est comme de l’essence d’âme; on ne se comprend qu’entre gens de même affinité.»⁹¹

Somit musizierte Bonis mit dem ihr verbliebenen Kreis von befreundeten Musikerinnen und Musikern – Professoren vom *Conservatoire*, Organisten, Laienmusiker, Verwandte und Schüler Hettichs – mit denen sie musikalische Abende organisierte.⁹² Allerdings wurde Bonis gesundheitlich immer schwächer, so dass sie bald nur noch am Rande an diesen musikalischen Aktivitäten teilnehmen konnte. Aufgrund ihrer immer größer werdenden Unbeweglichkeit gab sie schließlich 1931 ihre Pariser Wohnung auf und ließ sich in Sarcelles nieder.

1932 starb ihr jüngster Sohn Edouard an einem Blinddarmdurchbruch; Bonis widmete ihm *In memoriam* und *Cantique de Jean Racine*. Die Trauer um ihren verstorbenen Sohn scheint Bonis’ Lebenswillen stark angegriffen zu haben. Sie

⁸⁸ Géliot 1998, S. 215.

⁸⁹ Géliot 1998, S. 216.

⁹⁰ Géliot 1998, S. 217.

⁹¹ Bonis 1980, S. 37/38.

⁹² Géliot 1998, S. 218.

suchte nach Halt in ihrem christlichen Glauben, hoffte auf Erlösung, eine Vereinigung mit dem Göttlichen und auf ein Wiedersehen mit den von ihr geliebten Menschen:

«Mon Dieu, soyez béni de tout! Du mal nécessaire engendré par nos erreurs, vous savez tirer du bien. Et vous avez fait de toute souffrance un mérite, un rachat, une rédemption. Vous avez établi entre les âmes une union qui les relie entre elles comme les anneaux d'une même chaîne. Quel bienfait il en résulte parmi les élus où s'affirme l'admirable dogme de la communion des saints. Que tous ceux que vous m'avez donnés et que j'aime soient un jour avec moi – si vous nous en jugez dignes – dans cette bienheureuse assemblée!»⁹³

Am 18. März 1937 starb Mélanie Bonis in Sarcelles. In einer kurzen Notiz der *L'Art Musical* ist zu lesen:

«Nous apprenons la mort de Mme Mel Bonis. Elève de C. Franck et de Guiraud, elle publia de nombreuses compositions pour musique de chambre (sonates, trios, quatuors), pièces de piano, morceaux d'orgue, chœurs, etc. Œuvres caractérisées par une grande élégance d'écriture, une musicalité expressive et raffinée. C'est une artiste de réelle valeur qui disparaît.»⁹⁴

⁹³ Bonis 1980, S. 67.

⁹⁴ Zit. nach: Mel Bonis 1947, S. 14.



Charles-Auguste Corbineau (1835–1901): Mel Bonis
Portrait in Öl (Familienbesitz)

II. Das Musikleben in Paris zwischen 1850 und 1900

In diesem Abschnitt soll die musikalische Situation in Frankreich zwischen 1850 über den deutsch-französischen Krieg 1870/71 bis zum Aufbruch in das 20. Jahrhundert skizzenhaft und in den wichtigsten Punkten dargestellt werden. Zu dieser Zeit gestaltete sich die Arbeit der damaligen Komponisten als eine Suche nach neuen Konstituenten zur Festigung der nationalen Identität, dem Festhalten an bekannten und bewährten Strukturen, aber auch als Auseinandersetzung mit den vor allem aus Deutschland einströmenden Einflüssen der *musique de l'avenir*. Dieser Dualismus scheint als gesellschaftliches und musikhistorisches Phänomen für diese Zeit besonders wichtig gewesen zu sein. Findet man in musikwissenschaftlichen Darstellungen meist eine Aufzählung herausragender Komponistenpersönlichkeiten mit kurzen Hinweisen auf einige Werke, soll hier weitestgehend auf diesen biografischen Zugang verzichtet werden. Deswegen werden Personen lediglich erwähnt, wenn sie stellvertretend für eine bestimmte Kompositionsrichtung oder -schule stehen. Diese wegen des engen Rahmens dieser Arbeit notwendige Reduzierung hilft indessen, den Schwerpunkt auf generalisierende Tendenzen zu setzen, da diese für die Einordnung der Komponistin Bonis in das musikalische und geistesgeschichtliche Umfeld wichtiger erscheinen als die individuellen Schaffensausprägungen einzelner Zeitgenossen. Hierfür sei auf die Sekundärliteratur, die am Ende der Arbeit aufgeführt wird, verwiesen.

II.1 Das Pariser Musikleben

Um 1830 etablierte sich in Frankreich der Positivismus. Seine wichtigsten Vertreter waren Saint-Simon und Auguste Comte, die Fortschrittsglauben sowie das uneingeschränkte Vertrauen in technische und naturwissenschaftliche Innovation propagierten. Im Gegenzug dazu nahmen sie Abstand von Religion und allen Formen der Metaphysik: Sowohl Künste als auch Wissenschaften konnten sich nur durch ihren gesellschaftlichen Nutzen rechtfertigen und konstituieren, erstrebenswerte Ziele stellten Wohlstand und Fortschritt dar. Durch diesen Verlust von metaphysischen Bezügen wie Religionen oder idealistischen Ideologien verbreitete sich in Frankreich seit ca. 1850 das Gefühl der nationalen Erkrankung und Stagnation. Resignation, Sinnverlust und Pessimismus spiegelten sich in der zeitgenössischen Literatur wie Charles-Pierre Baudelaires *Fleurs du mal* und dem berühmten Roman *A rebours* von Joris Karl Huysman wider. Dieser Ausdruck der Dekadenz wurde noch durch die direkte und indiskrete Darstellung von Hässlichkeiten und Gräueln in den

dem Realismus verpflichteten Romanen Emile Zolas gesteigert.⁹⁵ Maurice Barrès charakterisierte die Geisteshaltung dieser Zeit in einem Artikel von 1885:

„Der Trübsinn gähnt über der Welt, die die Gelehrten ihrer Farbe beraubt haben. Alle Götter sind tot und zu weit entfernt: ebensowenig wie sie wird unser Ideal am Leben bleiben. Eine tiefe Gleichgültigkeit befällt uns. Das Leiden stumpft sich ab. Jeder geht seinen Weg, ohne Hoffnung, Ekel auf den Lippen, in einem banalen und immer gleichen Auf-der-Stelle-treten, vom Schmerzensschrei der Geburt bis zum zerreißenden Röcheln der Agonie – der letzten Gewißheit, hinter der sich alle Ungewißheiten öffnen.“⁹⁶

Infolgedessen wurden alle gesellschaftlichen Bereiche, einschließlich der Musik, vor dem Hintergrund ihrer Brauch- und Nutzbarkeit für die Gesellschaft beurteilt.⁹⁷ Wichtiges Kriterium stellte nun dar, ob eine Komposition dekadent oder fortschrittlich war, ob sie den positivistischen Ansprüchen genügen konnte oder nicht. Dabei kam der Musik eine Vormachtstellung vor den anderen Künsten zu. Durch ihre Allgegenwärtigkeit sollte sie den Arbeitsalltag verschönern: Militärkapellen, Blasmusikvereine, Kaffeehaus- und Salonmusik sowie das eigene Musizieren zu Hause dienten der Ablenkung und Zerstreung.⁹⁸ Hinsichtlich der Kompositionen wurden folgende Ideale entwickelt:

Die Komposition sollte einfach, klar und deutlich zu verstehen und mit dem bloßen, gesunden Menschenverstand zu erfassen sein. Eine Musik galt als gelungen, wenn Rhythmus, Melodie und Tonalität genau bestimmbar waren, ein Gleichgewicht der musikalischen Elemente herrschte, das Fortschreiten der Themen logisch nachzuvollziehen war, sowie eine Gliederung in formale Abschnitte vorlag.⁹⁹ Somit nahm die Musik eine Zwischenstellung ein, da sie ihrem Wesen nach dem Positivismus fremd war, jedoch nicht aus dem Gefühlsleben verbannt werden konnte:

„In der vom Geist des Positivismus geprägten Epoche zwischen 1850 und 1890, einer Epoche, die man insgesamt als ‚Gründerzeit‘ bezeichnen kann, war die Musik, als immer noch romantische Kunst, ebenso ‚unzeitgemäß‘, wie sie andererseits, als Ausdruck einer Gegenwelt, eine seelische Macht von unabsehbarem Einfluß darstellte.“¹⁰⁰

⁹⁵ Curtius, Ernst Robert: *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, Potsdam 1920, S. 10–11.

⁹⁶ Zit. nach Curtius 1920, S. 12.

⁹⁷ Zit. nach Eckart-Bäcker: *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*, Regensburg 1965, S. 49.

⁹⁸ Zit. nach Eckart-Bäcker 1965, S. 61.

⁹⁹ Zit. nach Eckart-Bäcker 1965, S. 61.

¹⁰⁰ Zit. nach Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne*, München 1974, S. 12–13.

Der Musik kam nun die Aufgabe zu, einen positiven Einfluss auf Moral, Gesellschaft und Nation auszuüben und dabei angenehm zu unterhalten. Bald kritisierten Musikkritiker an dieser leicht zugänglichen Musik jedoch die Verarmung und Verflachung: Durch den Verlust ihrer Religiosität seien die Menschen nicht mehr in der Lage, große Werke zu schaffen. Das Publikum verlange große Effekte, virtuose Klangspielereien und glatte Formen, könne sich nicht mehr auf kompliziertere Themen und tiefgründigere Ideen einlassen.¹⁰¹

Einige Musikkritiker machten die Musiker dafür verantwortlich, die hauptsächlich mit virtuoseren Werken das Publikum faszinieren wollten, anstatt auch musikalisch anspruchsvollere Werke aufzuführen. Dadurch werde die Produktion von solchen gefälligen Stücken unterstützt, ohne dass die Komponisten angespornt würden, ernsthaftere Kompositionen zu schreiben. Als Folge davon gebe mancher Komponist seinen individuellen Stil auf, um mit populären Stücken zu brillieren.¹⁰²

II.2 Die Weltstadt Paris: Von der Oper zum Wagnerkult

Paris war im 19. Jahrhundert die wichtigste europäische Kunstmetropole. Hier wurden die verschiedensten Kunstformen ausgebildet, und Musiker aus aller Welt trafen zusammen, um sich von der weltstädtischen Atmosphäre inspirieren zu lassen. Das Angebot an Theater, Drama, Oper, *Opéra comique* und *Théâtre lyrique* war vielfältig und gefragt, wohingegen die Instrumentalmusik immer noch vernachlässigt wurde. Den größten Raum nahm die *Grand Opéra* ein, deren wichtigster Komponist Daniel-François Auber war. Seine Opern erfreuten sich größter Popularität, ganz Paris schwärmte für die Eleganz und Leichtigkeit seiner unterhaltsamen Musik. Außerdem fanden die Ballette und Opern von Adolphe Adam und Fromental Halévy ein großes Publikum aufgrund ihrer einfallsreichen und eingängigen Melodien.¹⁰³ Da Musik der Zerstreung dienen sollte, erfuhr die Instrumentalmusik aufgrund ihrer vermeintlichen Ernsthaftigkeit keine breite Nachfrage. Die «*musique savante*» interessierte lediglich Musikgelehrte und Berufsmusiker; sie wurde in Kennerkreisen rezipiert.¹⁰⁴ Erst 1828 wurde die *Société des Concerts du Conservatoire* von François-Antoine Habeneck zur Pflege und Verbreitung der Werke Beethovens gegründet.

Während sich das positivistische Gedankengut durch Innovationsgläubigkeit und Proklamationen positiver Zukunftsperspektiven auszeichnete, wich dieser Optimismus nach der gescheiterten Revolution von 1848 der Enttäuschung, Unsicher-

¹⁰¹ Eckart-Bäcker 1965, S. 62.

¹⁰² Eckart-Bäcker 1965, S. 62.

¹⁰³ Eckart-Bäcker 1965, S. 43.

¹⁰⁴ Eckart-Bäcker 1965, S. 43.

heit und Suche nach neuen Perspektiven. Das Bürgertum vernachlässigte nach seinem materiellen Aufstieg seine politischen Ambitionen, während die Arbeiter weiterhin für eine bessere ökonomische Situation kämpfen mussten. Die gesamtgesellschaftliche Depression fand schließlich im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 ihren Höhepunkt. Durch ihn verbreiteten sich in Frankreich auch Misstrauen und Skepsis gegenüber deutscher Musik. Aus diesem Grund wurden die Opern Wagners erst in den 90er Jahren an der *Grand Opéra* gespielt. Vorher hatten Jules-Etienne Padeloup und Charles Lamoureux lediglich Ausschnitte und Vorspiele in ihren Konzerten dirigiert, so dass kaum ein Eindruck von der Komplexität der Musikdramen vermittelt werden konnte. Zunächst zeichnete sich die Wagner-Rezeption vor allem durch ihre Textorientierung aus: Hier wurden Traumwelten erzeugt, die einen Ausgleich zur fortschrittsorientierten Welt darstellten. Der Wagnerismus stand deshalb vorerst nicht für eine bestimmte musikalische Vorliebe, sondern verkörperte ein neues Lebensgefühl. Allerdings war es für einige Anhänger schwierig, ihre Begeisterung für das ästhetische und fantastische Phänomen Wagner mit ihrem Nationalgefühl zu vereinen, zumal Wagner die provokante Kantate *Eine Kapitulation* in Anspielung auf den verlorenen Krieg verfasst hatte.¹⁰⁵

Wagners Musik verwirrte aber auch Konzertbesucher, die eine klare, durchsichtige und gefällige Musik gewohnt waren. Seine Musiksprache widersprach fundamental dem positivistischen Ideal der Realitätsbezogenheit, Präzision und Nützlichkeit, nach dem Musik ein „Wissenschaft gewordenes Gefühl“ sein sollte.¹⁰⁶ Gleich Wagners Musik für die einen einer um sich greifenden Epidemie, sprachen die anderen ihr die Offenbarung einer neuen Religion zu. Um 1873 schätzten Baudelaire und andere Literaten Wagners Musik wegen ihres narkotisierenden Charakters. Durch das Klangereignis dieser Musik versetzten sie sich in Rauschzustände, vergleichbar mit denen, die sie sonst nach dem in Literatenkreisen des 19. Jahrhunderts gängigen Drogengenuss von Alkohol, Nikotin, Opium und Haschisch erreichten. Die Künstler ließen sich durch diese Rauschzustände für ihre schriftstellerische Arbeit inspirieren.¹⁰⁷ Somit erhielt die Musik den Stellenwert einer Ersatzreligion und eines Rauschmittels, das zahlreichen Schriftstellern und Philosophen einen neuen Bezugs- und Erlebnisbereich eröffnete. Die Hingabe an diese Ersatzreligion ließ sie in andere Sphären abtauchen, wo die Visionen einer neuen Weltordnung Zukunftspessimismus und Depression verdrängten.¹⁰⁸

Ebenso stellte Wagners Vorstellung vom ‚Gesamtkunstwerk‘ für die Symbolisten eine Möglichkeit dar, sie als Ersatz für die verlorene Religion zu interpretieren, zumal Wagners Anspruch auf Erneuerung nicht nur die Kunst betraf, sondern mit

¹⁰⁵ Hirsbrunner, Theo: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Bern 1994, S. 10.

¹⁰⁶ Zit. nach: Eckart-Bäcker 1965, S. 53.

¹⁰⁷ Eckart-Bäcker 1965, S. 131.

¹⁰⁸ Eckart-Bäcker 1965, S. 132.

ihrem Universalitätsgedanken durchaus den Charakter einer Religion bekam.¹⁰⁹ Symbolistische Literaten erkannten in Wagners Forderung nach der Einheit der Künste die an sie gestellte Aufgabe, eine möglichst der Musik korrespondierende Literatur zu schreiben. Paul Valéry beobachtete den starken Einfluss der Musik, vor allem der Musik Wagners, auf die symbolistische Literatur seit 1860:

«On peut dire sans exagération que toutes les recherches importantes, toutes les innovations techniques en poésie qui se sont vues depuis l'époque de Baudelaire, sont dues à l'extrême attention que les grandes œuvres musicales, et en particulier celles de Wagner, ont excitée dans les têtes littéraires.»¹¹⁰

Wie sehr die Musik den Stellenwert einer religiösen Gesinnung einnahm, zeigt u. a. auch die Publikation *La Religion de la musique*, die 1908 in Paris erschien. Der Autor Camille Mauclair, Mitbegründer des *Théâtre de l'Œuvre* sowie Kunst- und Literaturkritiker, beschreibt darin, wie gebannt er als Jugendlicher die mythischen Traumwelten der Dramen Wagners verfolgte und ihn Lamoureux einer Weissagung gleich in folgendes Geheimnis einweihte:

«Il existe une ville sainte appelée Bayreuth, où vont mes amis riches, et où tout ceci est réalisé, visible, absolu.»¹¹¹

Die Bayreuther Festspiele wurden zu einem fernen Ziel, das zu einem Pilgerort stilisiert, und mit dem eine gewisse Heilserwartung wie bei religiösen Pilgerfahrten in das gelobte Land verbunden wurde. Diese zu einem Mythos gesteigerte Wagner-Huldigung konnte sich Mauclair jedoch trotz aller Bewunderung nicht recht erklären, da weder die Textgrundlagen noch die Philosophie ihn wirklich überzeugen konnten. Wagners Wirkung begründete sich für ihn durch dessen Qualitäten eines universalen Weltenbürgers und großen Symphonikers:

«Un Wagner n'est point qu'Allemand, il est citoyen du monde, et notre Wagner, c'est celui de l'orchestre. A Bayreuth, on est chez Wagner, on va le voir: il faut donc s'y intéresser à tout ce qu'il pensa et voulut, et même à sa poésie, qui n'est pas fameuse, à sa philosophie, qui est vague, et à sa dramaturgie, qui comporte de beaux effets et aussi 'du toc'. Mais ici, et ailleurs, et partout hors l'Allemagne, Wagner vient chez nous.»¹¹²

Somit festigten sich um 1860 die Fronten in ‚Wagnerianer‘ und ‚Anti-Wagnerianer‘, wobei sich diese Auseinandersetzung eng mit der Frage nach nationaler Identität verband.

¹⁰⁹ Eckart-Bäcker 1965, S. 135.

¹¹⁰ Valéry, Paul: *Symbolisme et musique*, in: *La Revue Musicale* VII/I, S. 92 f., 1925, zit. nach: Eckart-Bäcker 1965, S. 136.

¹¹¹ Mauclair, Camille: *La religion de la musique*, Paris 1908, S. 259.

¹¹² Mauclair 1908, S. 259.

II.3 *Ars gallica, retour au passé und concert national*

Der Wagnerkult in Frankreich führte zu einer Konkurrenz zwischen den Konzertgesellschaften in Paris. Da die meisten fast ausschließlich Teile aus seinen Musikdramen zur Aufführung brachten, gestalteten sich die Konzertprogramme einseitig; sowohl klassische als auch Werke der ‚Neuerer‘, der jungen französischen Komponisten, wurden an den Rand gedrängt, was von Gegnern Wagners heftig kritisiert wurde.¹¹³ Die nahezu religiöse Verehrung der Musik Wagners veränderte aber auch das Verhalten der Konzertbesucher: Man ging nicht mehr nur ins Konzert, um gesehen zu werden, sich zu unterhalten und zu zerstreuen, sondern um sich an dächtig der Musik hinzugeben.¹¹⁴

Wagners neue Musik versetzte die Pariser Komponisten in eine Entscheidungssituation. Für die einen galt es, sich auf die französische Musiktradition zu besinnen und sich an den alten französischen Meistern zu orientieren. Andere Komponisten ließen sich von der Faszination für Wagners Musik inspirieren und komponierten in seinem Stil weiter oder entwickelten bei der Auseinandersetzung mit dessen Werken ihre eigene Klangsprache, wobei Wagners ‚Zukunftsmusik‘ als Klangideal fungierte.

Mauclair war sich bewusst, dass das Phänomen Wagner weder ignoriert noch kopiert werden konnte, so dass die französische Musikwelt einen eigenen Umgang mit ihrer Tradition finden musste:

«1° Wagner est un fait immense, dont les conséquences ne sont pas ni-ables; 2° si nous l’imitons, nous sommes perdus, il ne conduit qu’à lui-même; 3° il nous faut prendre l’unique voie qui reste ouverte après cette irruption de génie, la continuation d’une tradition française épurée des faux éléments de l’opéra; 4° il est nécessaire de séparer l’admiration de Wagner, entré dans l’histoire, du wagnérisme, c’est-à-dire de l’imitation obligatoire de [Wagner] par l’admiration de son système.»¹¹⁵

Die starke nationale Besinnung nach dem verlorenen Krieg 1871 wirkte sich direkt auf das musikalische Schaffen aus. Da Aubers Musiktheater als altmodisch erachtet wurde,¹¹⁶ gewann die Instrumentalmusik an Bedeutung. Saint-Saëns erkannte, dass diese Musik eines Forums bedurfte, wo sie gefördert und aufgeführt werden konnte. Am 25. Februar gründete er zusammen mit Romain Bussine die *Société Nationale de Musique* zur Pflege und Förderung der *ars gallica*:

„Der Zweck, den die Gesellschaft verfolgt, ist, die Produktion und allgemeine Verbreitung aller ernsten gedruckten und ungedruckten Werke

¹¹³ Eckart-Bäcker 1965, S. 142.

¹¹⁴ Eckart-Bäcker 1965, S. 144.

¹¹⁵ Mauclair 1908, S. 244.

¹¹⁶ Eckart-Bäcker 1965, S. 180.

französischer Komponisten zu fördern und, soweit es in ihrer Macht steht, alle musikalischen Versuche ins rechte Licht zu setzen, welcher Art sie auch seien, vorausgesetzt, daß sie von seiten des Künstlers edle und künstlerische Bestrebungen erkennen lassen. – Die Gesellschafter wetteifern brüderlich, mit vollständigem Vergessen ihrer selbst, mit der bestimmten Absicht, zu helfen, soweit es in ihrer Macht steht, jeder im Bereich seiner Möglichkeit, neue Werke zu prüfen und zur Aufführung auszuwählen.“¹¹⁷

Die 150 jungen Mitglieder der *Société* waren hauptsächlich Komponisten der *jeune école française*, die seit ca. 1860 mit der vor allem die *Opéra comique* vertretenden *école française* in Konkurrenz gestanden hatte. Wie man der obigen Zielsetzung entnehmen kann, strebte die *Société* eine Offenheit für verschiedenartige Kompositionen an, so dass ein Forum zur Diskussion und Aufführung französischer Werke eröffnet und keine Schule errichtet werden sollte. Kammermusikwerke standen dabei im Mittelpunkt der Konzertprogramme, in denen nahezu die gesamten Werke Francks, Sonaten, Kammermusikwerke und die 2. Sinfonie von Saint-Saëns, Programmmusik von d’Indy sowie weitere Werke von Chabrier, Lalo, Bruneau, Chausson, Debussy, Dukas, Lekeu, Magnard und Ravel gespielt wurden.¹¹⁸

Obwohl Saint-Saëns und Bussine bis 1886 die *Société* leiteten, zeichnete sich ab 1881 der Einfluss César Francks und seines Schülerkreises immer deutlicher ab. Schließlich kam es 1886 zur Spaltung der Gesellschaft durch die Anregung d’Indys, auch Musik ausländischer Komponisten aufzuführen: Bussine und der Anti-Wagnerianer Saint-Saëns legten nach dem positiven Beschluss aus Protest ihr Amt nieder, und Franck übernahm die Präsidentschaft bis zu seinem Tode 1890 mit Vincent d’Indy und Ernest Chausson als Sekretären. Durch den Wechsel der Präsidentschaft der *Société* änderte sich auch deren Programm: Neben zeitgenössischen französischen Kompositionen wurden an ausländischen Kompositionen hauptsächlich Werke alter und klassischer Meister gespielt. Nach einiger Zeit vergrößerte sich zunehmend der Einfluß d’Indys, der somit als heimlicher Präsident agierte:

«Une telle transformation, opérée d’abord sous le patronage plus apparent que réel de Franck, faisait de Vincent d’Indy le maître quasi absolu de la Société Nationale; elle devait avoir une influence profonde, durable sur la société et, d’une façon générale, sur l’évolution de la musique française. Fait historique de première importance: le franckisme, inventé par d’Indy et ses amis comme doctrine parallèle au wagnérisme dans la symphonie et la musique de chambre, allait régner pendant de longues années, sans que le maître des Béatitudes mesurât lui-même l’ampleur et la portée du mou-

¹¹⁷ Rolland, Romain: *Die Erneuerung (Skizze über die musikalische Entwicklung in Paris seit 1870)*, in: *Meister der Musik*, dt. Zürich 1950, S. 400.

¹¹⁸ Rolland 1950, S. 400–401.

vement d'opinion que, par la volonté souveraine de son ardent et autoritaire disciple, son propre pavillon devait couvrir.»¹¹⁹

Infolgedessen entfernte sich die *Société* von ihrem anfangs postulierten Vorhaben, die *ars gallica* aller Komponisten mit ernsthaften Werken zu fördern, und diente in großem Maße der Verbreitung und Förderung der Werke ihres Leiters Franck. Das Ideal der komplexen Architektur und musikalischen Entwicklung förderte das Festhalten an den Formen alter Musik, des Barock und der Wiener Klassik, wodurch eine Neuentwicklung und Revolutionierung der musikalischen Sprache zunehmend behindert wurde.¹²⁰ Aufgrund ihres abgeschlossenen und zirkelhaften Charakters wurde die *Société* mit einer Huldigungsstätte für verkannte Größen verglichen:

„Sie wurde die kleine Kirche, wo man den großen Künstler zu einer Zeit verehrte, da er sonst nur ignoriert oder lächerlich gemacht wurde.“¹²¹

Neben der *Société* gab es Gründungen verschiedener Musikgesellschaften und Musikschulen mit unterschiedlichen Zielsetzungen: 1853 rief Louis Niedermeyer die *Ecole de Musique religieuse et classique* in Paris ins Leben. Saint-Saëns war Präsident dieser Schule, an der Gabriel Fauré, André Messager u. a. studierten. Hier standen klassische Werke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert im Mittelpunkt des Unterrichts, um den angehenden Musikern und Komponisten eine solide Ausbildung zu gewährleisten mit dem weitergehenden Ziel, das musikalische Niveau des Konzertwesens anzuheben.¹²² In diesem Zusammenhang sind auch die Gründungen verschiedener Konzertvereinigungen erwähnenswert, die sich darum bemühten, dem Publikum Instrumentalmusik näherzubringen:

Edouard Colonne eröffnete 1873 das *Concert National*, das auf Initiative des Musikverlegers Georges Hartmann zustande gekommen war. Als die Konzerte vom Theater *Odéon* in das *Châtelet* verlegt wurden, die Finanzierung sich jedoch als schwierig erwies, gründete Colonne eine eigene Gesellschaft, die *Association Artistique*, zur finanziellen Absicherung der Konzerte, deren Programm sich meist aus den Werken Saint-Saëns, Wagners, Beethovens und Berlioz' zusammensetzte.¹²³ Für Romain Rolland war Colonne somit ein „großer Erzieher des musikalischen Geschmacks in Frankreich“¹²⁴, der auch zur Verbreitung französischer Kompositionen im Ausland beigetragen hat. Ein weiterer wichtiger Förderer der Instrumentalmusik in Frankreich war Charles Lamoureux. Nachdem er 1872–78 als zweiter Dirigent der *Société des Concerts du Conservatoire* und erster Dirigent an der *Opéra* gearbeitet hatte, gründete er 1873 die *Société d'Harmonie Sacrée* und 1881

¹¹⁹ Vallas, Léon: *Vincent d'Indy*, Vol. 2, Paris 1950, S. 14.

¹²⁰ Hirsbrunner 1994, S. 28–29.

¹²¹ Rolland 1950, S. 401.

¹²² Rolland 1950, S. 410.

¹²³ Rolland 1950, S. 403.

¹²⁴ Rolland 1950, S. 404.

schließlich die *Société des Nouveaux Concerts*. Bekannt wurde Lamoureux vor allem durch seine Wagnerinterpretationen 1884–99 in Paris.

1894 riefen die Franck-Schüler Alexandre Guilmant, Charles Bordes und Vincent d'Indy die *Schola Cantorum* ins Leben, um im Sinne Francks die religiöse Musik zu reformieren und zu fördern. Dabei bildeten der gregorianische Gesang und die Musik Palestrinas den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit:

«1° l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, et son application aux divers éditions diocésaines; 2° la remise en honneur de la musique dite palestrienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles; 3° la création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriennes; 4° l'amélioration du répertoire des organistes au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et son appropriation aux différentes offices...»¹²⁵

Im Jahr 1900 begründete d'Indy die *Ecole d'Art répondant aux besoins modernes*. Von der umfangreichen Kenntnis der historischen Entwicklung von Komposition durch intensive Studien alter Werke versprach sich d'Indy die Bereicherung der individuellen musikalischen Tätigkeit zukünftiger Komponisten und Sänger. Außerdem erklärte d'Indy, dass die Schüler auf der Grundlage von Hoffnung, Glaube und Humanität durch ihre Arbeiten der Menschheit dienen könnten:

«L'art n'est pas un métier; [...] il a pour but de servir, en tentant d'élever graduellement l'esprit de l'humanité; pour former des artistes on doit montrer aux élèves la marche même que l'art a suivie, leur faire vivre les transformations de la musique à travers les siècles.»¹²⁶

Dieser religiöse Impetus des Kompositionslehrers prägte ebenfalls seinen ab 1903 erscheinenden *Traité de composition*, der somit nicht nur ein Kompositionslehrbuch, sondern eine ästhetische, moralische und christliche Unterweisung darstellte.¹²⁷ Mit seiner Bezugnahme auf die christlichen Prinzipien Glaube, Liebe und Hoffnung spielte d'Indy auf das Neue Testament an. Im 1. Brief an die Korinther verkündet Paulus:

„Auch wenn alles einmal aufhört –
Glaube, Hoffnung und Liebe nicht.
Diese drei werden immer bleiben;
doch am höchsten steht die Liebe.“

¹²⁵ Notiz in *Le Ménestrel*, zit. nach: Eckart-Bäcker 1965, S. 198.

¹²⁶ Vallas 1950, S. 45.

¹²⁷ Vallas 1950, S. 54.

Das Komponieren war für d'Indy demnach nicht nur ein erlernbares Handwerk, sondern erforderte eine weltanschauliche Grundhaltung. D'Indy repräsentierte in dieser Zeit und bis nach dem ersten Weltkrieg eine extrem konservative Haltung, wobei er Wagner verehrte und an den klassischen Kompositionsidealen, der klaren Form, thematischen Arbeit und Kontrapunktik festhielt.¹²⁸

Somit kann eine Auseinanderentwicklung der Gruppierungen um d'Indy als Bewahrer traditioneller Formen und Claude Debussy, der eine neue musikalische Sprache fern der Schulen und Akademien finden wollte, konstatiert werden: Das gemeinsame, ursprüngliche Anliegen, die französische Instrumentalmusik zu fördern mit der Absicht, dem deutschen Einfluss eine eigene Tradition entgegenzustellen, teilte sich in verschiedene, unvereinbare Richtungen auf. Während d'Indy sich immer stärker auf den Katholizismus bezog und dieser Glaube seine Interpretation fremder Werke (wie z. B. Beethovens *Missa solemnis*) und die eigene Kompositions- und Lehrtätigkeit prägte, distanzierte sich Debussy von wehevollen Zeremonien und versuchte, durch polemische Artikel diese Vereinnahmung Beethovens für fremde Zwecke zu verhindern. Debussy verspürte eine künstlerische Verantwortung sich selbst gegenüber und lehnte festgefahrene Lehrmeinungen und akademische Lernformen ab, obwohl er alte französische Meister wie Jean-Philippe Rameau durchaus schätzte. Somit bezeichnete er die Klarheit seiner Kompositionen als ästhetisch erstrebenswertes Ziel, hat jedoch stets nach eigenen Wegen des Umgangs mit Vorbildern gesucht.

II.4 Traditionsbewusstsein und dessen Folgen: „Ritter der Vergangenheit und Herolde der Zukunft“¹²⁹

Trotz der großen Differenzen wurden in den 90er Jahren in der *Société* auch Werke von Debussy gespielt. Debussy war am 8. Januar 1889 in die *Société* aufgenommen worden¹³⁰, hielt aber eine kritische Distanz gegenüber dem religiösen Eifer und Ernst, mit dem im Kreis der Franck-Schüler Vorbilder – wie z. B. Beethoven – verklärt und Werke z. T. einseitig gedeutet wurden. 1901 verfasste Debussy in *La Revue blanche* eine pointierte Antwort auf die Verklärung Beethovens:

„Beethoven war nicht für zwei Sous literarisch, zumindest nicht in dem Sinn, den das Wort heute hat. Er liebte die Musik mit hochgemutem Stolz; sie war für ihn jene Leidenschaft und Freude, die er in seinem persönlichen Leben so bitter entbehren musste. Vielleicht hat man in der Neunten

¹²⁸ Hirsbrunner 1994, S. 31.

¹²⁹ Romain Rolland, zit. nach: Curtius 1920, S. 23.

¹³⁰ Vallas 1961, S. 91.

Symphonie einfach den zur Übersteigerung getriebenen Ausdruck eines musikalischen Stolzes zu sehen – und weiter nichts.“¹³¹

Im Gegensatz zu der Schule d’Indys mit dem Bemühen, die Ästhetik der Kompositionen mit christlicher Ethik zu verbinden, verzichtete Debussy auf moralische Botschaften und wollte zu einer Leichtigkeit in der musikalischen Sprache und zur französischen Identität zurückfinden. Diese Leichtigkeit forderte er auch für die Interpretation alter Werke, die durch das Anliegen, ihre Größe und Ernsthaftigkeit zu unterstreichen, unbeweglich und schwerfällig aufgeführt worden seien:

„Es ist, als wollte man Bach durch die Steifheit, mit der man ihn interpretiert, das Gewicht der Jahrhunderte aufbürden, das auf seinem Werk lastet.“¹³²

Trotzdem schätzte Debussy das Anliegen der Schola, alte Werke aus der Vergessenheit zu befreien und wiederzubeleben.¹³³ Als Reaktion auf die Aufführung von Jean-Philippe Rameaus *Castor et Pollux* formulierte er die Attribute französischer Kompositionen – „geformt aus empfindsamer und liebenswürdiger Zartheit, mit richtigen Akzenten, [...] ohne diese Sucht nach deutscher Tiefe, ohne diese Neigung, alles mit dem Holzhammer zu unterstreichen und bis zur Bewußtlosigkeit zu erklären.“¹³⁴ Außerdem war er überzeugt von der Klarheit im Ausdruck, jener Genauigkeit und Gedrängtheit in der Form, die die besonderen und bezeichnenden Eigenschaften des französischen Geistes bilden.¹³⁵ Schließlich arbeiteten Saint-Saëns, d’Indy, Debussy, Chapius, Marty und Dukas zusammen an einer Gesamtausgabe der Werke Rameaus. Neben dem Nationalbewusstsein stellte die Begeisterung für das Werk Jean-Philippe Rameaus somit einen gemeinsamen Bezugspunkt der Anhänger der kompositorischen Tradition und der ‚Neuerer‘ dar.¹³⁶ Debussys Rückgriffe auf alte Formen in seinen eigenen Werken (z. B. *Suite bergamasque* 1890/1905, *Pour le piano* 1894–1901, *Arabesque* in G-Dur 1891 etc.) stellten jedoch im Gegensatz zu denen der Franckisten einen freien Umgang und unverbindlichen Verweis dar und keinen Versuch, alte Formen unverändert zu übernehmen.¹³⁷ Somit differierten die Intentionen beim Rückgriff auf alte Werke und deren Form- und Kompositionsprinzipien. Der *retour au passé* wurde für Franckschüler durch

¹³¹ Zit. nach: Debussy, Claude: *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. v. F. Lesure, dt. Stuttgart 1974, S. 39.

¹³² Debussy 1974, S. 36.

¹³³ Debussy 1974, S. 95.

¹³⁴ Debussy 1974, S. 93.

¹³⁵ Debussy 1974, S. 94.

¹³⁶ Eckart-Bäcker 1965, S. 233.

¹³⁷ Hirsbrunner 1981, S. 35–38.

die Begeisterung für exakte Form motiviert, während Debussy zur Lebendigkeit und zum Gefühl finden wollte.¹³⁸

Dieser Dualismus spiegelte sich auch in dem Selbstverständnis der Komponisten wider: Der Franckschüler d'Indy gründete die *Schola cantorum* und verfasste eine Kompositionslehre, die traditionelle Kompositionsideale, Klarheit in Form und Struktur betonte, wohingegen Debussy sich vehement gegen jede Form des Akademismus wendete und an den alten Werken vor allem den Ausdruck reiner Freude an der Musik, den Naturbezug und die Klarheit bewunderte. Debussy kritisierte die Ausbildung am *Conservatoire* als antiquiert und lehnte das Festhalten an einem vorgefertigten System mit festen Leitsätzen und Prinzipien ab.¹³⁹ Als Folge dieser Auseinanderentwicklung kam es 1909 mit der Gründung der *Société Musicale Indépendante* (SMI) zur konsequenten Abgrenzung gegen die *Société Nationale de Musique*. Die Gründungsmitglieder der neuen *Société* waren: Gabriel Fauré, Louis Aubert, André Coplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt und Emile Vuillermoz. In der bereits oben dargestellten Entwicklung der *Société Nationale*, in der bevorzugt die von Kompositionsschülern der Gründungsmitglieder verfassten Werke öffentlich vorgetragen wurden, hatte sich allmählich ein *Style Société Nationale* herauskristallisiert.¹⁴⁰ Die Neugründer erklärten es zu ihrem Ziel, die vernachlässigten modernen Kompositionen zu fördern:

«Estimant, à tort ou à raison, que certaines tendances actuelles n'étaient pas suffisamment représentées et encouragées, soucieux, en outre, de révéler à notre public la musique moderne étrangère une fraction importante de l'ancienne société fonda, sur les mêmes bases un groupement nouveau sous le nom 'Société musicale indépendante'.»¹⁴¹

Freiheit und Toleranz bildeten dabei die beiden wichtigsten Grundsätze der SMI, die sie bis 1914 zum Forum für die moderne Musik Frankreichs werden ließ. Sie übernahm die Aufgabe, die sich ursprünglich die *Société Nationale de Musique* gestellt hatte.

II.5 Philosophie und Ästhetik: *élan vital* und Impressionismus

Claude Debussy war der wichtigste Vertreter einer neuen Musiksprache, die in Anlehnung an die Malerei als ‚Impressionismus‘ bezeichnet wird. Bevor das Eigen-tümliche und Innovative dieser Musiksprache charakterisiert wird, soll hier kurz auf die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen eingegangen werden, da die Verbin-

¹³⁸ Eckart-Bäcker 1965, S. 229.

¹³⁹ Debussy 1974, S. 281–184.

¹⁴⁰ Eckart-Bäcker 1965, S. 266.

¹⁴¹ Zit. nach: Eckart-Bäcker 1965, S. 266.

derung von formalen Ausprägungen und der spezifischen Weltanschauung für ein Verständnis der impressionistischen Ästhetik konstitutiv ist.¹⁴² Danach wird versucht, den musikalischen Impressionismus anhand der wichtigsten Merkmale darzustellen, wobei die Diskussion, ob dieser Terminus überhaupt auf die Musik zutreffend anwendbar sei, hier nicht behandelt werden soll.¹⁴³

Der einflussreichste Philosoph in dieser Zeit war Henri Bergson (1859–1941). Als wichtiger Lebensphilosoph seiner Zeit bewertete er die metaphysischen Energien des Menschen neu. In einer Zeit des Positivismus und der Blüte der Naturwissenschaften postulierte Bergson ein neues Erkenntnisverfahren: Um zu wahrer Erkenntnis, zur Erfassung der Realität zu gelangen, verfüge der Mensch dank seiner Intuition über eine Fähigkeit, das innere Wesen von Dingen zu erkennen und an ihnen das Einzigartige zu entdecken. Bei diesem „außergedanklichen Weg“¹⁴⁴ werde die Wirklichkeit über direktes Erleben erfahren und nicht durch intellektuelle Tätigkeit konstruiert. Somit vermag der Mensch Realität als Ganzes zu erfassen, anstatt sie lediglich durch herkömmliche, analytische Verfahren stückweise zu erkennen und durch Symbole darstellbar und formulierbar zu machen. Bergsons Intention lag darin, dem Menschen einen neuen Weg zur Erkenntnis aufzuzeigen, ohne dabei ein fertiges System von Weltanschauung oder -erklärung vorzulegen: Das menschliche Denken sah er derart vom utilitaristischen Überprüfen durch den Verstand begrenzt, dass das grenzenlose ewige Fließen, als das sich die Realität im unmittelbaren Erleben präsentiere, dem Menschen verborgen bleibe.¹⁴⁵

Einen wichtigen Terminus für Bergson stellt der *élan vital* dar: Dieser Lebensschwung ziehe sich als Kraft und Ursprung des Lebens durch alle Organismen hindurch und lasse den Menschen durch Intuition erkennen, dass alle Wirklichkeit Werden ist. Während der Verstand als Wächter über die Seele lediglich Instinkte zur Selbsterhaltung in das Bewusstsein lasse, korrespondiere die Intuition mit der Zeit, dem ewigen Fließen, das jeden Moment vergänglich und einzigartig mache. Somit seien nur die Menschen in der Lage, die Realität in ihrer Gesamtheit zu erfassen, die sich von dieser Kontrollinstanz lösen könnten durch Träumen etc. und sich ihr Erkenntnisvermögen nicht einengen ließen. Zu dieser Fähigkeit seien vor allem Dichter und Künstler prädestiniert.¹⁴⁶ Bergsons Philosophie steuerte somit dem

¹⁴² Danckert, Werner: *Das Wesen des musikalischen Impressionismus*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7. Jahrgang, Bd. VII, Halle 1929, S. 153–154.

¹⁴³ Zur Problematisierung der Anwendung des Begriffs auf ein musikalisches Phänomen s. z. B. Dömling, Wolfgang: *Zum Problem des ‚musikalischen Impressionismus‘*, in: *Claude Debussy – La Mer*, München 1976.

¹⁴⁴ Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. 3: *Romantik und Liberalismus/ Imperialismus und Impressionismus*, München 1948, S. 453.

¹⁴⁵ Curtius 1952, S. 32.

¹⁴⁶ Friedell 1948, S. 454.

Zeitgeist des Positivismus entgegen: Die Betonung der Freiheit des Willens bedeutete eine Distanzierung vom rein utilitaristischen Denken. Zukunft und Wirklichkeit konnten verändert werden, denn jeder Augenblick wurde zum einzigartigen. Dieses Wissen forderte zum Handeln, zur Aktion auf und ermutigte, eigene Schöpferkraft zu entwickeln.¹⁴⁷

Inwieweit das kulturelle Leben in Frankreich von Bergsons Philosophie beeinflusst wurde, lässt sich wohl kaum beweisen, bemerkenswert ist jedoch ein neuer, tatkräftiger Geist, den Romain Rolland 1912 in nahezu eschatologischen Bildern beschreibt:

„Es ist ein Zeitalter allgemeiner Krise und allgemeiner Auferstehung. Ich glaube, das Jüngste Gericht Michelangelos zu sehen und die Trauben von Leibern, die hinabstürzen, die toten Kräfte, die zusammenbrechen, das neue Leben, das aufblüht, während die Sturmtrompeten blasen... Was alle aufmerksamen Beobachter beim Anblick der französischen Kunst frap-piert, ist die Lebensleidenschaft, die in diesem Augenblick Optimisten und Pessimisten, Ritter der Vergangenheit und Herolde der Zukunft, zeigen. Diese Vitalität ist das wesentliche und neue Phänomen der Zeit. Sie bricht jäh hervor aus der moralischen Apathie und dem dilettantistischen Objektivismus des vorhergehenden Zeitalters. Es scheint, als ob die junge Generation einen neuen Pakt mit dem Leben abgeschlossen habe.“¹⁴⁸

Auch wenn sich Debussy nicht explizit auf Bergson bezog, lassen seine Äußerungen über die Gestalt einer gelungenen Komposition geistige Parallelen erkennen zu Bergsons Ausführungen über den Unterschied der beengten, kategorisierten und der wirklichen Wahrnehmung der Realität als ein ewiges Fließen:

„Eine Musik, die im echten Sinne von Motiven frei ist oder aus einem einzigen durchlaufenden Motiv besteht, das von nichts unterbrochen wird und nie auf sich selber zurückkommt... Die Entwicklung wird nicht mehr bloß in rein stofflicher Erweiterung oder in jener angelernten Rhetorik bestehen, für die es treffliche Rezepte gibt; sondern man wird sie universaler und im letzten Grunde psychisch auffassen.“¹⁴⁹

Explizit weist Werner Danckert auf Zusammenhänge zwischen impressionistischen Kompositionsgelalten und der Philosophie Bergsons hin: die „Auflösung des Subjekt-Objekt-Dualismus“¹⁵⁰, die sich aus dem oben beschriebenen Erkenntnisvorgang ergebe, die Einsicht in die Dynamik aller Erscheinungen, so dass der Rezipient im Moment der Erfassung eines Gegenstandes oder Kunstwerkes mit diesem

¹⁴⁷ Curtius 1952, S. 39.

¹⁴⁸ Zit. nach: Curtius 1952, S. 23.

¹⁴⁹ Zit. nach: Vallas 1961, S. 100–101.

¹⁵⁰ Danckert 1929, S. 154.

eine Verbindung eingehe, und das Erkennen des ewig Fließenden in der „Gestaltenflucht der impressionistischen Kunst“.¹⁵¹

II.6 Impressionismus in der Musiksprache und außereuropäische Einflüsse

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff ‚Impressionismus‘ zum ersten Mal auf Musik angewandt. 1887 schickte Debussy der *Académie des beaux arts* sein Orchesterstück *Printemps* aus Rom. Diese verfasste folgende Beurteilung:

„Gewiß sündigt Herr Debussy nicht durch Platitude oder Landläufigkeit. Er hat im Gegenteil die ausgesprochene, die allzu ausgesprochene Neigung, auf Fremdartigkeit auszugehen. Man beobachtet bei ihm ein Gefühl für musikalische Farbe, über dem er jedoch leicht durch übersteigerte Verwendung die Bedeutung der Genauigkeit in Linienführung und Form vergißt. Es wäre sehr zu wünschen, dass er sich dieses verschwommenen Impressionismus erwehren würde, der einer der gefährlichsten Gegner der Wahrheit in den Werken der Kunst ist.“¹⁵²

Wenn man von der negativen Konnotation des Kommentars absieht, der ‚Impressionismus‘ mit Gestaltlosigkeit einer Komposition assoziierte, kann diese Eigenschaft durchaus als Merkmal impressionistischer Musik formuliert werden: Mit der wachsenden Bedeutung des Klanges und der Klangfarben trat die Form der Komposition mitunter in den Hintergrund. Danckert beschreibt dies als Gestaltlosigkeit und Unschärfe der Formkonturen, die dadurch entstehe, dass die Melodie kein thematisches Profil aufweise und einer eindeutigen, deutlichen Linienführung entbehre.¹⁵³ Melodische Zusammenhänge würden zugunsten kleiner melodischer Floskeln fragmentiert und träten aus verschwommenen Klängen hervor. Die Harmonik entziehe sich funktionalen Zusammenhängen und erfahre verschiedene Färbungen, so dass ein schwebender, statischer Klangeindruck erzeugt werde.¹⁵⁴ Schon die oben genannten Begriffe wie ‚Profil‘, ‚Gestalt‘, ‚Unschärfe‘, ‚Färbung‘ etc. deuten auf die ästhetische Herkunft aus der darstellenden Kunst hin. Danckerts Darstellung wird geprägt durch das Aufzeigen der Parallelen zwischen dem Impressionismus in der Malerei und der Musik. Somit sieht er auch in der Komposition die räumlichen Verhältnisse aufgehoben durch den schwerelosen Klangcharakter der einzelnen Stimmen und den Wegfall der harmonischen Gestaltung durch funktionale Spannungserzeugung und -auflösung.¹⁵⁵ Außerdem erfahre der Akkord eine Aufwertung,

¹⁵¹ Danckert 1929, S. 156.

¹⁵² Zit. nach: Vallas 1961, S. 77.

¹⁵³ Danckert 1929, S. 138.

¹⁵⁴ Danckert 1929, S. 138.

¹⁵⁵ Danckert 1929, S. 139.

insofern als er nicht mehr in Melodie und Begleitstimmen zerlegt werde, sondern sein eigenständiger Klanggehalt – nicht seine harmonische Funktion – über den Einsatz in der Komposition entscheide.¹⁵⁶ Der daraus resultierende fließende Charakter des Klanges wirke sich auch auf die formale Anlage einer impressionistischen Komposition aus, welche durch den Klang konstituiert werde und nicht durch harmonische Spannung, Entspannung oder tonale Rückverweise wie z. B. bei der Sonatenform.¹⁵⁷

Die kompositorischen Neuerer wie Debussy und Ravel zeichnete außerdem eine Neugierde und Begeisterung für außereuropäische Musik aus. Wichtige Impulse erhielten sie auf den Weltausstellungen 1889 und 1900 in Paris. Obwohl auch schon Félicien David, Saint-Saëns und Georges Bizet von orientalischen Klangfarben beeindruckt waren und versucht hatten, ihre Kompositionen mit fremdartigen Klängen und Rhythmen zu bereichern, blieben diese Versuche eher eine oberflächliche Nachahmung ohne eine wirkliche Erweiterung des westeuropäischen Tonsystems¹⁵⁸: Durch häufig repetierte Noten, Bordunquinten, Tremoli, kurze Vorschläge und Glissandi wurde klischeehaft versucht, einen orientalischen Klangeindruck zu erzeugen.¹⁵⁹ Der originale Klangeindruck der orientalischen Musik rief bei einigen Besuchern der Weltausstellungen Befremden hervor, andere waren fasziniert von den fremden, schrillen und bizarren Klängen. Debussy interessierte sich vor allem für die javanische und annamitische Musik. Seine Kompositionen – wie z. B. *Les Chansons de Bilitis* – wurden folgenreich von diesen Begegnungen beeinflusst. De Falla sah in diesen Vertonungen der Gedichte Pierre Louÿs eine „Wirklichkeit ohne Authentizität“¹⁶⁰ geschaffen. Dieser Eindruck wurde durch beharrliche Ostinati, Ganztonleitern und Melismen erzeugt, wodurch das europäische System zwar erweitert, aber nicht völlig negiert wurde.¹⁶¹

¹⁵⁶ Danckert 1929, S. 140.

¹⁵⁷ Danckert 1929, S. 141.

¹⁵⁸ Hirsbrunner 1994, S. 51 f.

¹⁵⁹ Hirsbrunner 1981, S. 111.

¹⁶⁰ Hirsbrunner 1994, S. 56.

¹⁶¹ Hirsbrunner 1994, S. 56.

III. Die Musikästhetik und -sprache Mel Bonis'

Die folgende Darstellung der Musikästhetik Bonis' bezieht sich auf den Abschnitt *La musique, les arts et les choses de l'esprit* aus der Sammlung *Souvenirs et Réflexions*, die 1974 erschienen ist.

Es ist sinnvoll, die Aufzeichnungen, die z. T. recht assoziativ und ungeordnet erscheinen – vergleichbar etwa mit Tagebucheinträgen, die von einem vielleicht zufälligen Gedanken motiviert worden sind – nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen und den dahinter stehenden Standpunkt der Verfasserin explizit herauszuarbeiten. Es handelt sich bei den mir vorliegenden Aufzeichnungen Bonis' um eine nachträgliche Zusammenstellung oder vielleicht auch Auswahl durch ihre Tochter Jeanne Brochot (vgl. Kap. I, S. 7–8). Welche Intentionen die Auswahl Brochots leiteten, erläuterte sie leider nicht, so dass man hier mit zufälligen, geschmacksabhängigen oder auch ideologischen Kriterien rechnen muss, die keine wissenschaftliche Systematik aufweisen. Im zeitlich begrenzten Rahmen dieser Arbeit konnten keine Nachforschungen darüber angestellt werden, wann diese Schriften entstanden sind, aus welchem Anlass sie verfasst wurden, oder ob Texte der Komponistin vorhanden sind, die zu den ausgewählten im Widerspruch stehen.

Vergleicht man Bonis' Äußerungen mit dem Musikverständnis einiger ihrer Zeitgenossen, sollte man sich dieser Bedingtheit bewusst sein. Andere Komponisten wurden meist von einer bestimmten Absicht innerhalb eines konkreten Rahmens geleitet, sich zu musikästhetischen Fragen zu äußern, wie in Konzertkritiken, Interviews, Lebenserinnerungen etc. Aus diesem Grund kann es zu keinem direkten Vergleich kommen. Vielmehr soll das Ziel sein, Bonis' Gedankengut in ihrer Zeit und geistigen Umgebung zu situieren, so dass das Bild ihrer Komponistinnenpersönlichkeit erhellt wird und Rückschlüsse hinsichtlich ihres Werkes gezogen werden können. Außerdem wird versucht, die Ästhetik der Komponistin nach historischen und philosophischen bzw. theologischen Bezügen zu hinterfragen. Durch das Aufzeigen von Querverbindungen zwischen ästhetischen Standpunkten knüpft dieses Kapitel an das vorangegangene an, wenn bei der Darstellung ihres ästhetischen Hintergrundes kompositorische Entwicklungslinien wiederaufgegriffen werden.

III.1 Der Charakter der Musik

«L'objet de nos vœux éternels prend une forme»¹⁶²

Zur Wesensbeschreibung der Musik ist für Mel Bonis deren sprachlicher Charakter konstitutiv: Gerade die unpräzise Sprache der Musik eigne sich, um das im Menschen angelegte Bedürfnis und Streben nach Unendlichkeit zu artikulieren. Sie könne das Sehnen nach einem guten Prinzip, das dem Bewusstsein verborgen bleibe, ausdrücken.¹⁶³ Dieses unaussprechliche Ziel habe im Menschen erst den Wunsch geweckt, eine Ausdrucksmöglichkeit neben der Sprache zu finden. Musik vermag diese Aufgabe zu erfüllen, da sie mehrere erstaunliche und einzigartige Eigenschaften in sich trage: Als Sprache des Jenseits vermittele sie eine Ahnung von der jenseitigen, göttlichen Sphäre des (christlichen) Sehns. ¹⁶⁴ Bonis versucht, diese metaphysische Eigenschaft der Musik anhand ihrer strukturellen Beschaffenheit aufzuzeigen: Auch wenn das musikalische Material sich letztlich auf Töne, Tonleitern, die Kombination von Tönen in Akkorden, den Rhythmus und die Form zurückführen lasse, diese Parameter jedoch höchst komplex verwendet werden, weise es stets noch über seine bloße Materie hinaus. Bonis möchte den Vorwurf der Begrenztheit des musikalischen Ausdrucks aufgrund der verwendeten festgelegten Parameter widerlegen, indem sie der musikalischen Sprache die Eigenschaft zuspricht, die de Saussure als wesentlich für das ‚sprachliche Zeichen‘ erkannte. Diese Parallele ist interessant, dürfte aber völlig zufällig sein und soll nur kurz ausgeführt werden.

Ein Ton stellt für Bonis nicht nur eine Klanggestalt dar, sondern weise als Bedeutungsträger innerhalb des musikalischen Systems über dieses hinaus.¹⁶⁵ Ähnlich teilt sich für de Saussure das sprachliche Zeichen in die bloße sprachliche Repräsentation (*signifiant*) und das zu Bezeichnende (*signifié*). Im sprachlichen Zeichen werde somit ein Lautbild mit einer Vorstellung und damit ein physikalisches Element mit einer psychischen Einheit verbunden.¹⁶⁶ Diese Verbindung entdeckt Bonis bei den musikalischen Parametern.

Infolgedessen ermögliche der Zeichencharakter musikalischer Parameter eine unendliche Bereicherung und Entwicklung der Musiksprache, die dadurch einer Offenbarung gleichkomme:

¹⁶² Bonis 1980, S. 34.

¹⁶³ Bonis 1980, S. 33.

¹⁶⁴ Bonis 1980, S. 34.

¹⁶⁵ Bonis 1980, S. 34.

¹⁶⁶ de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin 1967, S. 77.

«La langue [Unterstreichung von D.S.] musicale pourra s'enrichir indéfiniment. Certes, elle est établie sur des bases immuables, elle repose sur des lois fondamentales comme on en trouve toujours à l'origine de toutes les manifestations de l'esprit humain. Ces lois obéissent à une autre loi, l'évolution, mais il appartenait aux génies suscités par la Providence de les fixer pour jamais. Moi, j'appelle cela: 'la rélévation'.»¹⁶⁷

Diesen Vergleich von Tönen mit Worten findet man auch bei Claude Debussy, der ähnlich wie Bonis die Musiksprache gegen den Vorwurf der Begrenztheit und des mangelnden Kunstcharakters verteidigt, indem er betont, dass auch alltägliches Material wie das der Sprache durch eine ganz besondere, neuartige Handhabung und den kunstvollen Umgang von Dichtern zu etwas Neuem und Reizvollem führen könne.¹⁶⁸ Somit eröffne der kreative Umgang mit begrenztem Material auch in der Musik unbegrenzte Ausformungen. Die musikalische Sprache gestaltet sich auch für Debussy als Erweiterung und Fortführung der wortsprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten.

Im Oktober 1889 äußert er diese Auffassung in einem Brief an Ernest Guiraud, dem er über seine Konzeptionen zu einer neuen dramatischen Form darlegt:

«...la musique y commence là où la parole [Unterstreichung von D.S.] est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l'inexprimable; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fût discrète personne.»¹⁶⁹

Schon Jean-Jacques Rousseau rückte die Musik in die Nähe der Sprache. Für ihn haben Musik und Sprache denselben Ursprung, wobei die Wortsprache intellektuelle Tätigkeiten des Geistes verbalisiere und Musik ein Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften darstelle.¹⁷⁰

Bonis' Gedankengut zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Musik in ihrer Ausdruckskraft noch radikaler abgrenzt von gedanklichen menschlichen Bezügen, indem sie zwischen den physikalischen Parametern der Musik und deren Expressivität, die sie auf eine metaphysische Ebene hebt, differenziert:

«Il fallait, pour traduire le besoin d'infini déposé en chacun de nous, un langage [Unterstreichung von D.S.] imprécis comme nos aspirations sans objet, élans, tendances vers un bien qui nous sollicite et se dérobe. Ce langage, c'est la musique, quand elle est à la hauteur de sa mission. [...] Jamais on n'écrira deux fois le même livre. Il en est de même pour les notes: combinaisons de notes, combinaisons d'accords, [...], superposition de

¹⁶⁷ Bonis 1980, S. 34.

¹⁶⁸ Debussy 1974, S. 235.

¹⁶⁹ Zit. nach: Hirsbrunner 1981, S. 72.

¹⁷⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Traité sur la musique*, Genf 1742, S. 285 ff.

dessins, de rythmes, d'accords et nous voilà dans un infini qui pourrait sembler encore plus étendu s'il était possible.»¹⁷¹

Hierbei ist der differenzierte Wortgebrauch von Bonis und Debussy interessant. Sie benutzen „langue“, „parole“ und „langage“ für die deutschen Ausdrücke ‚Musik‘ bzw. ‚Musiksprache‘. Diese Termini, die zur Verdeutlichung hier unterstrichen worden sind, hat auch de Saussure benutzt, wobei „langue“ die Regelstruktur der Sprache und die allgemeine Anlage im Menschen zur Sprachfähigkeit bezeichnet, während „langage“ die menschliche Rede und „parole“ die individuelle Ausformung dieser benennt.¹⁷² Während bei de Saussure die „langue“ innerhalb einer Sprachgemeinschaft relativ unveränderlich ist, spricht Bonis der „langue musicale“ eine unendliche Entwicklungsfähigkeit zu, was mit ihrem universellen Charakter zusammenhängt, auf den noch eingegangen werden wird, und der den unterschiedlichen Wortsprachen nicht in dieser Form innewohnt. „Langage“ benutzt Bonis in ähnlicher Form wie de Saussure, nämlich als Ausprägung des Sprach- bzw. Tonsystems und menschliche Äußerung. Für Debussy würde die musikalische Ausdrucksform, wenn man de Saussures Definition auf seine Äußerung überträgt, stets individuell und einzigartig sein, was sich auch in seiner Ablehnung von Akademismus und der Kritik am unreflektierten Befolgen bestimmter Kompositionsregeln wiederfinden lässt (vgl. Kapitel II.3). Denkbar ist, dass die Nähe in der Auffassung von Musik als Sprache auf den gemeinsamen Lehrer Guiraud verweist.

III.2 Die Bedeutung der Religiosität

«La musique, ce langage divin, traduit toute beauté, toute vérité, toute ardeur.»¹⁷³

Der religiöse Anspruch in Bonis' Musikauffassung geht soweit, dass Musik ihr eine Art Gotteserkenntnis ermöglicht, wenn sie sie als Beweis für die Existenz des Jenseits, nach dem der menschliche Wille strebe, interpretiert:

«Si l'au-delà n'existait pas, on ne voit pas bien à quelle fin ce langage divin aurait été donné aux pauvres humains si ce n'est pour les leurrer en leur laissant entrevoir des beautés à jamais insaisissables.»¹⁷⁴

Musik ist für die Komponistin eine göttliche Kunst, und somit wird Religiosität die Voraussetzung für das Schaffen großer Werke. Bonis spricht atheistischen Kompo-

¹⁷¹ Bonis 1980, S. 33.

¹⁷² de Saussure 1967, S. 17.

¹⁷³ Bonis 1980, S. 34.

¹⁷⁴ Bonis 1980, S. 34.

nisten das Vermögen ab, bedeutende Werke hervorzubringen, da sie nicht durch den göttlichen Geist inspiriert werden könnten.¹⁷⁵

Während Bonis in der Musik einen Beweis des Jenseits erkennt, vermag die Kunst für Richard Wagner die Religion in ihrer tiefsten Bedeutung zu erfassen und zu interpretieren:

„Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“¹⁷⁶

Diese metaphysische Dimension wurde der Musik schon in der Romantik zugesprochen.¹⁷⁷ Musik wurde zur Trägerin der Wahrheit, der tiefen Erkenntnis über den Kern allen Seins (v)erklärt. Für Bonis wird sie zur Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, da sie die Schönheit, Wahrheit und Sehnsucht der göttlichen Sphäre zu überbringen vermag. Somit wird das Hören einer geliebten Musik für sie zu einem erschütternden und existentiellen Erlebnis, das ihr die größten Freuden und Schmerzen bereite. Die Musik gleiche einer göttlichen Offenbarung, verdeutliche jedoch gleichzeitig die große Distanz der Menschen zu diesem fernen Paradies. Infolgedessen wird das musikalische Erlebnis zu einem direkten Angriff auf die Seele, die der Macht der Musik ausgeliefert ist, wenn in ihr die göttliche Offenbarung wie ein Fatum Morgana auf- und wieder abzutauchen scheint:

«Je voudrais pouvoir décrire l'état d'âme à la fois si angoissant, torturant et délicieux, où me plonge la musique – celle que j'aime –. Je devrais pouvoir le faire, j'ai tant éprouvé cette sensation aiguë jusqu'à la douleur, même tout enfant [...]. C'était alors comme une agonie d'aspirations vers le bonheur, une tension de tout être sensible, cordial, vers une chose qui nous sourit et se dérobe à la fois.»¹⁷⁸

Mit der Charakterisierung der Musik als göttlicher Sprache, die den Menschen das Jenseits verheiße, räumt Bonis der Musik den Platz ein, der in der Bibel dem Logos – dem verkündigenden Wort Jesu Christi – zugeschrieben wird:

„Es war von allem Anfang an da, und wir haben es gehört und mit eigenen Augen gesehen, wir haben es angeschaut und mit unseren Händen betastet: das Wort, das Leben bringt. Das Leben selbst ist sichtbar geworden

¹⁷⁵ Bonis 1980, S. 34.

¹⁷⁶ Zit. nach: von Loesch, Heinz: *Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners*, in: *Musik und Religion*, hrsg. v. H. de la Motte-Haber, Bern 1995, S. 119.

¹⁷⁷ Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart 1997, S. 205.

¹⁷⁸ Bonis 1980, S. 34.

[...]. Wir sind Zeugen dafür und berichten euch von dem ewigen Leben, das beim Vater war und uns enthüllt worden ist. Was wir gehört und gesehen haben, geben wir an euch weiter.“¹⁷⁹

Bonis beschreibt das unwillkürliche, aus dem Musikerlebnis resultierende Gebet, da die Musik für sie die Erhebung der Seele verdeutliche. In der Musik könnten die Seelen die Aufforderung erkennen sich zu vereinen, wobei sie gleichzeitig ihr kümmerliches Erdendasein schauten, das sie in Isolation leiden lasse.¹⁸⁰ Denkt man an Bonis' Lebenssituation als einsame Frau, die sich in Abgeschiedenheit ihrer Religion und Musik widmete, erkennt man die Bedeutung der Musik für sie als Ausdrucksmöglichkeit ihrer eigenen Befindlichkeit. Das Motiv der Musik als Vermittlerin zwischen dem Jenseits, der göttlichen Sphäre, und den Menschen könnte aus der christlichen Mystik herrühren, die ebenfalls von diesem Phänomen der Tonkunst, von einer jenseitigen Welt zu künden, berichtet:

„Vermag ein von oben reich begabter Künstler Gesichte, die er im Geiste geschaut, durch seinen kunstreichen Pinsel nach Außen darzustellen, dann wird wohl auch ein Anderer Töne, die er in einer höheren, geistigen Welt vernommen, in irdischen Klängen auszudrücken im Stande sein.“¹⁸¹

So wird von der Heiligen Catharina von Bologna berichtet, dass sie angesichts des Todes die Erscheinung eines Lautenspielers hatte, der ihr eine Melodie auf die Worte „et gloria ejus in te videbitur“ sang und sie nach dieser Schau des Jenseits weiterlebte und auf wunderbare Weise trotz Unkenntnis des Instrumentes diese Melodie auf der Laute nachspielen und sich durch die himmlischen Klänge ihr Erdendasein verlängern und verschönern konnte.¹⁸²

Solch emphatische Schilderung des Musikerlebnisses findet man bei Camille Maclair wieder. Auch ihn versetzt Musik in einen rauschhaften Zustand des Entzückens und der Todesqualen. Während Bonis zum Gebet getrieben wird, fühlt sich Maclair von der Macht, die die Musik über ihn ausübt, halluziniert. Dabei schildert er sie mit ihren Mitteln der Verführung und teuflischen Freuden als eine metaphysische *femme fatale*:

«Celle-ci [gemeint ist die Musik] détient, à l'ombre redoutable d'ailes gigantesques et closes, des souffrances et des ivresses que jamais la vie ne contiendra. La musique est le rythme, c'est-à-dire toute la métaphysique. Elle me hante. Ses joies me font peur: elles ressemblent aux élans de la volupté et se concluent aussi par le frôlement de la mort. C'est une déper-

¹⁷⁹ Neues Testament: 1. Brief des Johannes 1, 1.

¹⁸⁰ Bonis 1980, S. 34.

¹⁸¹ Görres, Joseph von: *Die christliche Mystik*, hrsg. v. Uta Ranke-Heinemann, Frankfurt am Main 1989, Bd. II, S. 141.

¹⁸² Görres 1989, Bd. II, S. 142.

sonnalisation instantanée, totale, délicieuse et terrible, [...]. Je ne résiste pas au vertige de cette colonne de fumée magique, je la hume avec l'ivresse passive d'un initié.»¹⁸³

Für Maclair ergibt sich daraus der Schluss, dass der Musikliebhaber leidensfähiger sein muss als andere Menschen durch den quälenden Dualismus von ekstatischem Genuss und existentiellen Sehnsüchten:

«La torture de la musique est en raison de son délice: toucher l'infini exige la rançon d'une douleur proportionnelle. Rien de redoutable à ce degré: l'homme mélomane peut s'attendre à souffrir plus que tout autre.»¹⁸⁴

Sowohl Bonis als auch Maclair vergleichen diese grausame Verlockung der offenbaren Musik mit einem paradisischen Garten, dessen Schönheiten man sehen und riechen könne, in den man jedoch nicht eintreten dürfe. Bonis schreibt:

«C'est comme le seuil d'un jardin de délices où tout est lumière et parfums, un lieu de repos où nous savons que nous n'entrerons pas. Alors le cœur se serre, les yeux se voilent et la prière jaillit irrésistible, élévation de l'âme vers Dieu si près, si loin!»¹⁸⁵

Für Maclair manifestiert sich an dem verlockenden Garten die Besonderheit und Einsamkeit des Musikers:

«Il [gemeint ist der Musiker] est le Tantale d'un paradis inexorable dont il entend les fêtes derrière le mur décoloré de l'existence commune, il n'en verra jamais rien, et à force de vivre par l'ouïe il devient aveugle. [...] Il est pareil à un homme dans un jardin la nuit, se souvenant des fleurs familières et n'en ayant plus que le parfum.»¹⁸⁶

Bonis begeistert sich an den Schönheiten der Natur und begreift sich als Teil der göttlichen Schöpfung, fühlt sich jedoch auch an die Armseligkeit des Erdendaseins gebunden. Musik wird für sie zum Ausdruck dessen, was über die Grenzen der Schöpfung hinausgeht: Während die Natur gegeben ist, erwecke die Musik Sehnsüchte, die sie die Nichtigkeit ihres Lebens erkennen und nach anderen Sphären streben lasse:

«Oh! L'enchantement des matins dans la renaissance quotidienne de la vie! La joie de se sentir inondée de lumière, caressée de souffles, enivrée de parfums! [...] Je possède la fleur qui me rit de toute sa splendeur: l'allégresse des choses ambiantes me pénètre, c'est la joie. Je communique avec tous les êtres, ma voix se mêle à toutes les petites voix qui célèbrent

¹⁸³ Maclair 1908, S. 38–39.

¹⁸⁴ Maclair 1908, S. 44.

¹⁸⁵ Bonis 1980, S. 34.

¹⁸⁶ Maclair 1908, S. 45.

le Créateur. Hosanna!! Je vis!... Je vis, mais ce n'est pas la vie totale. Je veux plus, je veux tout; je veux les âmes, je veux l'amour. La musique me parle de ce que je veux, elle ne me le donne pas. Elle avive mes désirs et me fait sentir l'inanité de tout ici-bas.»¹⁸⁷

Diese freudigen und dankbaren Gefühlsäußerungen angesichts des Erlebens der eigenen Existenz eingebunden in die göttliche Schöpfung könnten sich auf Psalm 104 beziehen.¹⁸⁸

Jedoch beschränkt sich für Bonis die Wirkung der Musik nicht nur auf die göttliche Offenbarung in einer Art Vermittlerfunktion zwischen Gott und ihr. Musik sei die Sprache, die der Seele Gefühle übermittle und somit eine universelle Korrespondenzebene für die Menschen der Welt darstelle. Während die Wortsprache zu Un- und Missverständnissen zwischen den Menschen führe, ermögliche die Musiksprache in ihrer Unbegrifflichkeit ein Einverständnis unter ihnen und stelle Verbindungen zwischen ihnen her:

«La musique, expression du divin, plus claire en son imprécision que le discours avec des mots sur le sens desquels personne n'est d'accord. Se comprendre, en musique, c'est être de la même famille spirituelle; alors se créent des liens, des sympathies profondes entre gens séparés dans le temps ou dans l'espace. [...] La musique est comme de l'essence d'âme; on ne se comprend qu'entre gens de même affinité.»¹⁸⁹

Es besteht eine auffallende Wesensverwandtschaft zwischen Bonis' metaphysischem und nahezu mystischem Musikverständnis und den Schriften Wilhelm Heinrich Wackenroders, der in den *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* den Tonkünstler Berglinger über das Wesen der Tonkunst berichten lässt.¹⁹⁰ Ob-

¹⁸⁷ Bonis 1980, S. 34–35.

¹⁸⁸ Psalm 104: Macht und Güte des Schöpfers

„Den Herrn will ich preisen: / Herr, mein Gott, wie bist du groß! / In Hoheit und Pracht bist du gekleidet, / in Licht gehüllt, als wäre es ein Mantel. [...] Du lässt Quellen entspringen und zu / Bächen werden; / zwischen den Bergen suchen sie ihren Weg. / [...] Vom Himmel schickst du den Regen herab / und auf die Berge; / so sorgst du dafür, dass die Erde sich satt trinkt. [...] Herr, was für Wunder hast du vollbracht! / Alles hast du weise geordnet; / die Erde ist voll von deinen Geschöpfen. [...] Sie nehmen, was du ihnen austreust; / du öffnest deine Hand, und sie alle werden / satt. [...] Für immer bleibe die Herrlichkeit des / Schöpfers sichtbar; / der Herr freue sich an dem, was er geschaffen hat! [...] Ich will dem Herrn singen mein Leben lang; / meinen Gott will ich preisen, solange ich / atme. [...]“ Altes Testament, Psalm 104, Verse 1–2, 10, 24, 28 31, 33.

¹⁸⁹ Bonis 1980, S. 37 f.

¹⁹⁰ Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin 1984. Zur Frage, welche Anteile dieses Werkes von Tieck oder Wackenroder stammen, siehe: Nachwort

wohl nicht bekannt ist, ob Bonis dieses 1799 von Ludwig Tieck herausgegebene Werk kannte, soll hier die erstaunliche Nähe von Bonis' Musikempfindung zu der romantischen Musikästhetik angedeutet werden.

Wackenroder sieht die Ausdruckskraft der Musik ebenfalls in einem göttlichen Ursprung begründet, der die Außergewöhnlichkeit und Intensität, ihren Offenbarungscharakter, erzeuge. So eröffnet die Musik dem Romantiker einen Zufluchtsort vor dem weltlichen Dasein, wobei er die Musik als eine Verbindung zum Himmel begreift.¹⁹¹ Auch er beschreibt – im Sprachduktus der Bergpredigt – das Erleben von Musik als eine Hingabe an eine große Sehnsucht:

„Wohl dem, der, (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert,) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit.“¹⁹²

Somit gestaltet sich Musik für Wackenroder als außergewöhnliche Sprache der göttlichen Sphäre, die menschliche Empfindungen auszudrücken vermag:

„Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen (das sind die schönen Künste), weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien einkleidet, über unserem Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? Und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.“¹⁹³

Ähnlich wie für Bonis, nimmt auch für ihn Musik den Charakter einer göttlichen Offenbarung an,¹⁹⁴ die sich in einer universellen Sprache äußere.

Bonis beschreibt ihr Musikerleben gleichsam als Wonne und einen Schmerz darüber, in der Erdenexistenz niemals die durch die Musik geschaute Erlösung zu erreichen. Während sich ihr Gefühl im Gebet artikuliert, findet sich Wackenroder in einen lustvollen Zustand versetzt, wobei auch er die prophetische Kraft der Musik als Verlockung und Verheißung für die an ihr weltliches Leben gebundenen Menschen beschreibt:

von Wolfgang Nehring zu: Wackenroder/Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart 1973.

¹⁹¹ Wackenroder 1984, S. 313.

¹⁹² Wackenroder 1984, S. 319.

¹⁹³ Wackenroder 1984, S. 312.

¹⁹⁴ Wackenroder 1984, S. 351.

„In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst, in ein Etwas zerronnen und verwandelt, für das wir keine Gedanken und keine Worte haben, das selbst in sich ein Alles, ein höchst beseligendes Gefühl ist, oh, wer vermöchte da noch auf die Dürftigkeiten des Lebens einen Rückblick zu werfen, wer schieße nicht gern und folgte dem Strome, der uns mit sanfter, unwiderstehlicher Gewalt jenseits, jenseits hinüberführt?“¹⁹⁵

Der religiöse Impetus der romantischen Musikästhetik Wackenroders korrespondiert mit den Ausführungen Bonis'. Auch wenn ihr Zeitgenosse Maclair das musikalische Erleben ähnlich rauschhaft und existentiell beschreibt, sind seine mystischen Ausführungen nicht auf eine göttliche Instanz bezogen. Für ihn wird die Musik selbst zu einer Art Religion, die über die Macht und abhängig machende Wirkung einer Droge verfüge und deren ekstatische Gefühlsentladungen denen der (körperlichen!) Liebe gleichkomme.¹⁹⁶ Ausdruck des Göttlichen wird sie für ihn, wenn sie die absolute Stille auszudrücken vermag.¹⁹⁷

Während Bonis den schmerzhaft empfundenen Dualismus bei dem Musikerlebnis als einen Todeskampf beschreibt¹⁹⁸ und damit die Außergewöhnlichkeit des Erlebens als Schau in das den gläubigen Menschen nach dem Tode erwartende Jenseits unterstreicht, schildert Maclair diesen Zustand der Seele als eine Art Sterbenerfahrung: Der Astralleib erhebe sich vom Körper und sei allein fähig, die Musik wirklich zu verstehen. Dabei würden diese immateriellen Leiber von der Musik beherrscht und verzückt.¹⁹⁹

Die religiöse Bedeutung, die Bonis der Musik zuspricht, ist bei französischen Komponisten in dieser Zeit recht selten zu finden. D'Indy wurde von religiösen Absichten geleitet, wie in seiner Kompositionslehre nachzulesen ist (vgl. Kapitel II.3/4). Ansonsten begegnet man eher rationalen ästhetischen Anschauungen über Musik. Sehr trocken wird sie von dem 23 Jahre älteren Saint-Saëns definiert:

„Was ist das also – die Musik? Wer läßt sich die Mühe auf, diesen Begriff zu definieren? Es ist eine Architektur der Töne, es ist bildende Kunst, die statt Lehm und Ton die Luftschwingungen modelliert. Auf ihre Art besitzt sie Farben wie die Malerei, doch wie ein Lufthauch vergeht sie, von einer Sekunde zur anderen wird sie hinweggetragen und ist nicht mehr. Nein – dies ist ein Irrtum! In Stahl gestochen bleibt sie bestehen: Die Buchdruckerei bemächtigt sich ihrer und verbreitet sie über die ganze Welt. [...] Musik lesen und verstehen die Völker aller Länder...“²⁰⁰

¹⁹⁵ Wackenroder 1984, S. 338.

¹⁹⁶ Maclair 1908, S. 43.

¹⁹⁷ Maclair 1908, S. 55.

¹⁹⁸ Bonis 1980, S. 34 Mitte.

¹⁹⁹ Maclair 1908, S. 67.

²⁰⁰ Saint-Saëns, Camille: *Musikalische Reminiszenzen*, Leipzig 1978, S. 58.

Bei Debussy zeichnet sich zu diesem Aspekt ein interessanter Standpunkt ab: Obwohl er versichert, der Kirche fern zu stehen, zeigt er sich empfänglich für religiöse Attitüden und scheint durchaus die Arbeiten religiöser Musiker der Vergangenheit zu schätzen:

„Es braucht eine Selbstentäußerung ganz anderer Art, um das Göttliche zu preisen. Man muss sich dieser Aufgabe ganz hingeben [...]. Wer gibt uns die reine Liebe der frommen Musiker vergangener Zeiten zurück? [...] Ich selbst bin weit entfernt von diesem Zustand der Gnade. Ich bin kein praktizierender Christ im kirchlichen Sinn. Ich habe die geheimnisvolle Natur zu meiner Religion gemacht.“²⁰¹

Außerdem wohne der Musik etwas Geheimnisvolles inne, das für den Komponisten heilig sei und auf eine mystische Sphäre hinweise. Dort sieht Debussy das unerklärliche Geheimnis der Musik, das es zu bewahren gelte.²⁰²

Bonis' Religiosität prägt ebenfalls ihre Vorstellung von einem Komponisten sowie dessen Werken und Intentionen hinsichtlich der Rezeption: Im Zusammenhang mit der *L'art-pour-l'art*-Maxime stellt Bonis Überlegungen zu der Bedeutung der Moral für die Kunst an. Das Prinzip, Kunst um der Kunst willen schaffen zu wollen, ist für Bonis in letzter Konsequenz das Produzieren von leeren, schönen Formen ohne Inhalt. Obgleich sie es nicht als das Ziel der Kunst betrachtet zu moralisieren, kritisiert sie die Gleichgültigkeit gegenüber dem kolportierten Inhalt eines Kunstwerkes. Hierbei appelliert Bonis sowohl an die Künstler als auch an die Rezipienten: Der Rezipient solle sich nicht auf den Standpunkt zurückziehen, nur die äußere Form eines Werkes und dessen Entstehungsprozess wahrzunehmen. Moralisch intakte Menschen könnten Obszönitäten, die Bonis vor allem in der Literatur oder der Malerei entdeckt, als solche erkennen und kritisieren, anstatt sich von Sensationslust zu einem billigen Vergnügen hinreißen zu lassen.²⁰³ Ebenso verhalte es sich mit dem Kunstschaffenden: Er solle zwar kein Moralist, jedoch ein moralischer Mensch sein. Damit wird deutlich, dass der ethisch beeinflusste Künstler auf subtilen Wege Einfluss auf das Publikum nimmt: Nicht das Predigen bestimmter moralischer Vorstellungen ist der künstlerische Weg, sondern die Expressivität seines Werkes, in dem sich die Moralität des Schaffenden manifestiert.²⁰⁴

Form und Inhalt sind für Bonis derartig miteinander verbunden, dass man sie nicht voneinander trennen könne. Ein Künstler ohne klaren Verstand sei außerstande, ein reines, klares Werk zu schaffen.²⁰⁵ Wie in Abschnitt III.5 noch genauer ausgeführt werden wird, dient Musik damit dem Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit,

²⁰¹ Debussy 1974, S. 304.

²⁰² Debussy 1974, S. 232.

²⁰³ Bonis 1980, S. 40.

²⁰⁴ Bonis 1980, S. 40.

²⁰⁵ Bonis 1980, S. 40.

womit das Werk zwangsläufig eine persönliche Stellungnahme werde und kein bloßer Spiegel äußerer Tatsachen bleiben könne.²⁰⁶

In diesem Zusammenhang beruft sich Bonis auf Paul Bourget, auf den bereits in Kapitel I.5 hingewiesen wurde. Für ihn besteht jedes Werk eines Menschen aus zwei Elementen: Der Aktion selbst, die vom Menschen ausgeführt wird und der inneren Entwicklung, die er selber dabei durchläufe. Zwischen diesem äußeren und inneren Aspekt bestehe eine Korrespondenzbeziehung, so dass ein gläubiger Mensch, der sich stets der Nützlichkeit seines Tuns bewusst und von dem Bestreben geleitet sei, gut zu handeln, eine Erweiterung der Seele erfahre. Ohne diesen Glauben als innere Motivation und das Bewusstsein, moralisch gut zu handeln, könne auch das Werk des Schaffenden keine tiefere Bedeutung tragen.²⁰⁷

Diese religiöse Anschauung, nach der der gläubige Mensch seine Seele durch gutes Handeln erweitern und durch diese Größe bedeutende Dinge und Taten vollbringen könne, hat Bonis auf den künstlerisch tätigen Menschen übertragen. Sie betont, dass der wahre Künstler auf die Besonderheit und Feinheit seiner Seele höre und aus ihr heraus ein Werk erschaffe, anstatt die Umwelt lediglich abzubilden.²⁰⁸ Dieser christlich-moralische Aspekt ist meines Erachtens für Bonis' Anschauungen besonders wichtig, da er verschiedene Aspekte ihrer Musikästhetik prägt. Bereits bei der Charakterisierung der Musik als göttlicher Sprache wurde deutlich, dass Religiosität und Musik für sie eine Verbindung eingehen; so ist es nicht verwunderlich, dass ihrer Meinung nach auch nur gläubige Menschen große Werke vollbringen können. Hier wird deutlich, dass die Komponistin auch hinsichtlich der Beurteilung und ethischen Hinterfragung eines Werkes christliche Wertmaßstäbe anlegt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich das Pathos ihrer Schilderungen. Für die gläubige Christin gestaltet sich das Komponieren und jede musikalische Tätigkeit als Ausdruck ihrer religiösen Empfindungen und Bedürfnisse.

III.3 Musik und Natur

Wie an obigem Zitat (S. 57) abzulesen ist, ist die Natur für den Komponisten Debussy von fundamentaler Bedeutung. Sie stellt für ihn nicht nur ein verehrungswürdiges Mysterium dar, sondern steht in unmittelbarer Nähe zur Musik. Musik sei das beste Medium, um die Natur als ganze fassbar zu machen, die Vorgänge in der Natur einzufangen und in Klängen wiederzugeben.²⁰⁹ Dieser Vorgang darf jedoch nicht als Versuch missverstanden werden, die Natur kopieren zu wollen. Debussy

²⁰⁶ Bonis 1980, S. 40.

²⁰⁷ Bonis 1980, S. 41.

²⁰⁸ Bonis 1980, S. 41.

²⁰⁹ Debussy 1974, S. 245.

kritisiert solche kompositorischen Bestrebungen und betont, dass er die „gefühlsmäßige Übertragung des ‚Unsichtbaren‘ in der Natur“²¹⁰ an einer Komposition schätzt. Auch Bonis lehnt die mimetische Wiedergabe von Vorgängen in der Natur durch komponierte Klänge ab. Verantwortlich für das Streben einiger Komponisten nach lautmalerischer Gestaltung von Naturgeräuschen sei der Einfluss des Materialismus auf die Musik. Durch ihn werde ungeschickt das Unnachahmliche nachgeahmt, denn wahrhaftig könnten das Rauschen des Waldes oder das Gurgeln einer Quelle eben nur in der Natur selbst erklingen, so dass jeder Nachahmungsversuch scheitern muss oder sogar groteske Darstellungen zustande kommen lässt:

«Je n'ai pas besoin de tout ça, moi j'aime mieux ces bruits au naturel. Que leur traduction musicale intervienne discrètement pour un effet à produire, c'est bien; mais repousser pour cette fin puérile le monde infini des sentiments, quelle niaiserie! Couper les ailes de l'aigle et le faire barbotter comme un canard sous prétexte de réalisme.»²¹¹

Die musikalische Nachahmung von Naturgeräuschen lehnt Bonis auch wegen ihres Verständnisses von Musik als einer Sprache ab, die als Ausdruck des Göttlichen alle Ausprägungen menschlicher Gefühle annehmen könne und auf das Jenseits verweise. Dieser metaphysische Charakter wahrer Musik verträgt sich nicht mit dem zwangsläufig im Grotesken endenden Versuch des Abbildens der göttlichen Schöpfung.²¹²

Für Debussy hingegen ist der Zusammenhang von Natur und Musik derart eng, dass er anlässlich von Überlegungen darüber, wie Musik im Freien aufzuführen sei, sich eine Vereinigung von musikalischen und natürlichen Klängen vorstellt. Die Musik verfüge über die Fähigkeit, die Naturelemente zu vereinen und dadurch an ihnen teilzuhaben.²¹³ Inspiriert durch die Schönheit der Natur entfalte die Musik neue und intensive Kräfte. Dabei wird offensichtlich, dass Musik und Natur für ihn eine Wesensverwandtschaft verbindet, die sich in der immerwährenden Entwicklung und Veränderung manifestiert.²¹⁴ Ein wichtiger Aspekt scheint in diesem Zusammenhang für ihn auch die Bewahrung der Freiheit und Unabhängigkeit der Musik zu sein:

„Ich wünschte für die Musik eine Freiheit, die in ihr vielleicht mehr als in jeder anderen Kunst angelegt ist, da sie sich nicht auf eine mehr oder minder exakte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern den geheimnisvollen Wechselbeziehungen zwischen Natur und Phantasie gerecht wird.“²¹⁵

²¹⁰ Debussy 1974, S. 98, Z. 24–25.

²¹¹ Bonis 1980, S. 35.

²¹² Bonis 1980, S. 37.

²¹³ Debussy 1974, S. 49.

²¹⁴ Debussy 1974, S. 214.

²¹⁵ Debussy 1974, S. 66.

Stellt die Natur für Bonis die Schöpfung Gottes dar, die sie verehrt und an deren Schönheiten sie sich berauschen kann, so gehört die Musik einer höheren Kategorie an, der göttlichen Verheißung über ein Leben nach dem Tode. Debussys Verhältnis zur Natur kann selbst schon als religiös charakterisiert werden. Für ihn offenbart sie Geheimnisse, die den Komponisten für seine Musiksprache inspirieren sollen, so dass eine Korrespondenz zwischen Musik und Natur entstehe, die bereits in der Wesensverwandtschaft beider angelegt sei.

III.4 Klarheit statt Effekthascherei: über das Komponieren

«En musique, l'harmonie correspond à la couleur en peinture, aux matériaux de construction en architecture. Un Debussy emploie les matériaux les plus précieux, des gemmes brillantes et pâles, mais ses constructions n'ont ni plan ni grandeur. C'est un délicieux illustrateur de petites choses courtes. Le musicien qui aura cette qualité de sensibilité avec de la grandeur d'âme, de l'ardeur et le génie de la composition sera très grand. Où est-il?»²¹⁶

Diese Einschätzung Bonis' über die Kompositionen Debussys erinnern an die Kritik der *Académie des beaux-arts* (siehe Kapitel II.6). Bonis fordert von einer guten Komposition, dass sie nicht nur interessante harmonische Wendungen, sondern auch eine klare formale Anlage aufweise. Schon Saint-Saëns hat zwischen der Architektur und dem Wesen der Musik eine Korrespondenz hergestellt.²¹⁷ Mit der Forderung nach Klarheit der formalen Anlage einer Komposition verbindet Bonis eine Ablehnung jeglicher Art der Effekthascherei. Sie ist sich der Manipulierbarkeit der musikalischen Sprache bewusst und beklagt den Missbrauch der göttlichen Sprache, wenn sie zur Schilderung gewöhnlicher Gefühle und niederer Instinkte benutzt wird.²¹⁸ Zur Befriedigung der Sensationslust würden Inhalte und individuelle Ideen zugunsten einer lediglich die Sinne faszinierenden Klangwirkung vernachlässigt:

«De notre temps, elle [die Musik] s'adresse surtout à la sensation physique, aussi a-t-elle en réserve un arsenal de moyens matériels inconnus jus-

²¹⁶ Bonis 1980, S. 35.

²¹⁷ Saint-Saëns 1978, S. 58.

²¹⁸ Bonis 1980, S. 36.

qu'alors, cela au détriment de la pensée qui va s'appauvrissant. Le feu d'artifice a remplacé la flamme; il éblouit et n'échauffe pas.»²¹⁹

Dieses Bild des beeindruckenden Feuerwerks, das blendet und nicht wirklich zu wärmen vermag, benutzt auch Wagner. Er beklagt die Fixierung auf atemberaubende Leistungen von Virtuosen im Konzertleben. Er hält es für die Aufgabe eines Interpreten, durch eine werkgetreue Darbietung die Komposition zu beleben und sie nicht hinter der Hervorkehrung der eigenen Fähigkeiten in den Hintergrund treten zu lassen:

„Die eigene Würde des Virtuosen beruht daher lediglich auf der Würde, welche er der schaffenden Kunst zu erhalten weiß: Vermag er mit dieser zu tändeln und zu spielen, so wirft er seine eigene Ehre fort. Dies fällt ihm allerdings leicht, sobald er jene Würde gar nicht begreift: ist er dann zwar nicht Künstler, so hat er doch Kunstfertigkeiten zur Hand: die lässt er spielen; sie wärmen nicht, aber sie glitzern; und bei Abend nimmt sich das Alles recht hübsch aus.“²²⁰

Bonis stellt in diesem Zusammenhang Überlegungen darüber an, inwieweit der Komponist den Regeln seines Handwerks oder dem Geschmack des Publikums folgen solle. Vehement beklagt sie den Wegfall aller Kriterien in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, in Kunst und Moral.²²¹ Hinter dem Drang, möglichst modern und neuartig zu komponieren, vermutet Bonis die Angst der Komponisten, sich einer bestimmten Tradition zu verpflichten und durch das Wiederaufnehmen bewährter Kompositionskonzepte der Banalität bezichtigt zu werden. Durch diese Furcht würden Künstler Gefahr laufen, keine eigene, individuelle Tonsprache zu entwickeln und auszubilden:

«La peur de la banalité est une sottise qui a coûté à des artistes bien doués la perte de leur vraie personnalité. On trouvera toujours des rapprochements à faire avec les devanciers. Les êtres de la même espèce ne sont-ils pas coulés dans le même moule avec des nuances qui les différencient suffisamment pour qu'on puisse distinguer l'un de l'autre? Ne notons les réminiscences que si elles se présentent sous la forme d'un plagiat bien caractérisé. Et puis les idées sont des êtres vivants qui engendrent. Elles surgissent, on ne sait comment, d'un bout du monde à l'autre bout.»²²²

²¹⁹ Bonis 1980, S. 36.

²²⁰ Wagner, Richard: *Der Virtuos und der Künstler*, in: *Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze* (1840 und 1841), Leipzig 1887 (Faks. Darmstadt 1976), S. 170–171.

²²¹ Bonis 1980, S. 36–37.

²²² Bonis 1980, S. 36.

Mit Abscheu registriert Bonis die Verbreitung des Prinzips, nach dem Neuheit höher geschätzt werde als Qualität und Originalität. Das blinde fremdbestimmte Befolgen dieses Prinzips nehme skurrile Ausmaße an. Bonis vergleicht dieses Streben einiger Komponisten mit der Idee, anstatt mit den Beinen zu laufen, sich Purzelbaum schlagend fortzubewegen. Trotz der Mühseligkeit und offensichtlichen Unpraktikabilität würden auch in der Kunst absurde Ideen mit Eifer verfolgt.²²³

Diesen Modernitätswahn beklagt auch Mauclair in seinem Kapitel über die Situation der französischen Musik um 1908²²⁴. Interessant ist, dass er zur Verdeutlichung der Folgeerscheinungen im Sinne des *dernier cri* ein ähnliches Bild benutzt wie Bonis: Die ursprünglichen Verhältnisse werden derart auf den Kopf gestellt, dass man eher auf den Händen geht als sich einer Konvention zu unterwerfen und nicht durch eine Besonderheit aufzufallen:

«On ne rêve pas de faire bien, mais uniquement faire nouveau. La nouveauté, même absurde, est un mérite distinct de la valeur. Il y a au fond de l'indépendant le plus téméraire la peur affreuse de sembler ponctif. Mieux vaudrait marcher sur les mains, si le bruit courait qu'il est ponctif de marcher avec ses jambes.»²²⁵

Saint-Saëns zeigt in diesem Punkt mehr Gelassenheit. Obwohl er ebenfalls die Musik der Mode unterworfen sieht, ist er der festen Überzeugung, dass sich nach einer Zeit der lauten Zustimmung oder Ablehnung die kunstvolle Musik herausheben und Moden überdauern wird in ihrer eigenen, autarken Gestalt:

„Für die Kunst bedeutet dieses ‚Aus-der-Mode-Kommen‘ den eigentlichen Anfang. Dort, wo die Mode aufhört, beginnt der Nachruhm. Die Musik kann, wenn sie will, eine Kunst der Sensationen sein: Sie bringt Massen in Aufruhr, sie kann die Leute scharenweise zu rasender Schwärmerei bringen. Wenn aber der Lärm abgeklungen ist, so bleibt sie doch wie eine Statue zurück – unbeweglich, schweigend. Sie bleibt sie selbst.“²²⁶

Den Drang nach Modernität sieht Bonis einhergehen mit der Missachtung klassischer Schönheit, der Ablehnung und Verspottung traditioneller Denkmäler der Kunst. Im Gegensatz zu Saint-Saëns, der großen musikalischen Werken die bleibende Autorität eines Denkmals zuspricht, beobachtet sie, dass der Modernismus auch vor diesen nicht Halt mache.²²⁷ Trotz dieser ablehnenden Haltung gegenüber Neuerungen und Experimenten wäre es falsch, Bonis ausschließlich als Proklamatorin eines konservativen Kunstverständnisses zu sehen, die jede Art der Erneuerung

²²³ Bonis 1980, S. 39.

²²⁴ Mauclair 1908, S. 237–252.

²²⁵ Mauclair 1908, S. 262.

²²⁶ Saint-Saëns 1978, S. 59.

²²⁷ Bonis 1980, S. 39.

zu fürchten scheint. Durchaus gesteht sie Genies, die bestrebt und fähig seien, das Beste zu schaffen, auch die Suche nach neuen Wegen zu:

«Il est vrai que les choses créées sont parfaites tandis que les œuvres d'art ne font que tendre sans cesse à une perfection idéale qui se dérobe toujours. Il est permis de chercher le mieux et par conséquent le nouveau, ce à quoi les génies s'évertuent. Il s'agit donc de distinguer entre l'homme de génie et le farceur; ce n'est pas toujours facile.»²²⁸

Vorbilder findet Bonis in der Vergangenheit. Sie verehrt Bach und weist auf seine große Bedeutung als Vorbild für ihre Zeitgenossen hin. Gerade seine geistliche Musik repräsentiert für sie den Höhepunkt der Gattung:

«La musique religieuse doit être sereine, ce qui n'exclut pas l'amour mais repousse l'éclat, la grandiloquence ou la sentimentalité pleunircharde. Le modèle du genre, c'est la musique de Bach, très expressive quoi qu'en pensent ceux qui ne la pénètrent pas. Bach est le grand prophète. Le maître Franck dit un jour devant moi ces mots que je n'ai vus cités nulle part: 'Bach est le plus ancien des musiciens de l'avenir.' »²²⁹

Mit dieser ästhetischen Auffassung bekennt sich Bonis zu den ‚Traditionalisten‘ um Franck, d'Indy u. a., die durch die Wiederbelebung Alter Musik eine Alternative zu virtuosen, aber ihrer Meinung nach letztlich leeren Klangspielen finden wollten. Sie scheut selber nicht, auf Kompositionsformen früherer Zeiten oder Vorbilder zurückzugreifen, wie man schon an der Werkliste (siehe Anhang) ablesen kann: *Suite dans le style ancien*, *Pastorale*, *Bourrée*, *Pavane*, *Menuet* etc. Bewusste Ehrerbietungen für vergangene Meister findet man auch bei Debussy – *Hommage à Rameau* aus der Sammlung *Images* für Klavier – und Ravel: *Le Tombeau de Couperin*. Paul Dukas vertritt in diesem Punkt eine ähnliche Meinung wie Bonis. Er weist darauf hin, dass die Musik sich selbst verleugnen würde bei der Hingabe an aktuelle Geschmacksströmungen. Auch er propagiert eine Rückbesinnung auf Alte Musik, damit sie wieder zu sich selbst zurückfinde und die Daseinsberechtigung der Musik aufzeige:

«Quel art s'est plus laissé détourner de la véritable voie et s'est davantage complu à pervertir son originalité native en la mettant au service des formes le plus ouvertement opposées à sa nature? Aussi l'heure nous semble-t-elle venue où la musique, pour ne pas se perdre en stériles redites, devra effectuer un sérieux retour sur elle-même et remonter vers les sources d'où elle a jailli spontanément, afin de retrouver sa raison d'être dans les œuvres qui forment son plus glorieux patrimoine.»²³⁰

²²⁸ Bonis 1980, S. 39.

²²⁹ Bonis 1980, S. 38.

²³⁰ *Les écrits de Paul Dukas*, Paris 1948, S. 24.

III.5 Genies und Handwerker

Bei der Frage nach der Unterscheidung zwischen Genies und gewöhnlichen Komponisten lässt sich bei Bonis und ihren Zeitgenossen eine Trennung von den handwerklich zu erlernenden Fähigkeiten des Komponierens und den unerklärlichen Inspirationen, die das Genie von den Handwerkern absondert, erkennen. Für Debussy liegt die Bewährung eines wahren Komponisten in der Fähigkeit, eine symphonische Komposition zustande zu bringen. Er spricht der Symphonie ein Mysterium zu, das sich jeder Erklärung entziehe:

„Sagen wir es frei heraus: Die Kunst, sich symphonisch auszudrücken, ist weder lehr- noch lernbar. Kein Konservatorium, keine Schule hat das Geheimnis in Besitz. [...] Man muß die Gabe der Beschwörung in sich tragen, sonst bleibt nur der unverzügliche Rückzug aus diesem Kampf.“²³¹

Bonis räumt ein, dass Talent nicht ausreiche, um ein wirklich ergreifendes Werk zu schaffen. Ebenso wie Debussy ist sie der Überzeugung, dass man eine natürliche Gabe besitzen müsse, um große Werke zu komponieren. Im 20. Jahrhundert konstatiert sie die Häufung von Künstlern, die das Handwerk verstünden, allerdings keine Genies seien.²³² Diese Leute sollten, wie es auch Debussy fordert, das Komponieren lieber aufgeben. Somit erhält die natürliche, unlernbare Begabung den Vorzug vor den bloßen handwerklichen Fähigkeiten, durch die zwar Kunst geschaffen werden könne, aber nicht auf vergleichbar hoher Ebene. Bei wahren Genies werde die Inspiration durch deren Naturbegabung für die musikalischen Fähigkeiten noch erhöht:

«En art, l'habilité ne doit pas être qu'un moyen, non une fin. Mais quand l'habilité est un fait de nature, non une chose acquise par un labeur acharné, elle sert l'inspiration sans se glisser à la place de celle-ci. C'est alors qu'un Bach se révèle comme le plus grand génie de tous les temps.»²³³

Der wahre Künstler drücke seine Persönlichkeit durch sein Werk aus, indem dieses seine Individualität widerspiegle und er nicht versuche, etwas nachzuahmen. Letztlich gibt es für Bonis keine Objektivität in der Kunst, da diese den Kern des Inneren eines Künstlers präsentiere und eine persönliche Stellungnahme darstelle:

«Une œuvre d'art, c'est-ce autre chose qu'un reflet de celui qui l'a conçue? L'artiste peut-il y mettre autre chose que lui-même? Tout son être essentiel apparaîtra, quoi qu'il dise, dans ses créations. Il ne faut pas qu'un auteur veuille nous faire accroire qu'il n'est que le 'miroir des faits'.

²³¹ Debussy 1974, S. 246.

²³² Bonis 1980, S. 37.

²³³ Bonis 1980, S. 38.

L'impersonnalité dans l'art... quelle blague! Le choix à faire n'implique-t-il déjà pas une opinion personnelle?»²³⁴

Saint-Saëns äußert sich ebenfalls zu der Unterscheidung zwischen erlernbaren musikalischen Fähigkeiten und der Naturbegabung. Interessanterweise benutzt er eine andere Begrifflichkeit, denn er setzt das Talent eines Komponisten mit dessen Kenntnissen gleich:

„Es wird vom Komponisten gefordert, er solle seine ‚Gelehrsamkeit‘ verbergen. Nun, was man so an Gelehrsamkeit heraushört, das ist ganz einfach Talent, und wenn man Talent hat, so soll man sich dessen auch bedienen, anstatt es zurückzuhalten. Mag der gute Geschmack verlangen, man dürfe keineswegs damit prunken – es wäre doch allzu töricht, wollte man so tun, als hätte man keinerlei Begabung, nur um jenen zu gefallen, denen sie tatsächlich fehlt.“²³⁵

Somit räumt Saint-Saëns den handwerklichen Fähigkeiten von Komponisten einen höheren Stellenwert bei der Beurteilung ihrer Kompositionen ein als die Vertreter der jüngeren Komponistengeneration Debussy und Bonis. Für Bonis gehört Gelehrsamkeit zwar zum Erschaffen großer Werke dazu, garantiere jedoch nicht die Entstehung wahrer Kunstwerke. Es scheint, dass nach Saint-Saëns' Verständnis überhaupt erst einmal eine grundsätzliche Begabung für das Komponieren vorhanden sein muss, die dann durch das Erlernen der handwerklichen Aspekte geformt werde, so dass sich seine Forderung durchaus mit Bonis' Äußerungen vereinbaren lässt, wobei sie unterschiedliche Gewichtungen vornehmen. Während Bonis betont, dass zur Ausprägung eines musikalischen Genies nicht alles erlernt werden könne, ist bei Saint-Saëns eine deutliche Wertschätzung der Gelehrsamkeit zu finden:

„So viel ist wahr – Handwerk ist nicht unnütz! Gewisse Leute verschmähen es und dulden lediglich die ‚Inspiration‘. Die Inspiration ist wertvoller und unerläßlicher Grundstoff, gleich dem rohen Diamanten, dem jungfräulichen Metall. Das Handwerk aber – das ist die Kunstfertigkeit des Steinschneiders, des Goldschmieds, mit anderen Worten: es ist die Kunst selbst. Wer das Handwerkliche verachtet, wird immer nur Dilettant sein.“²³⁶

Bonis achtet zwar ausdrücklich Gelehrte ebenso wie Künstler; kritisiert jedoch jede Art der Überheblichkeit, die sie vor allem Gelehrten zuspricht.²³⁷

Für den 1875 geborenen Maurice Ravel schließen sich Genie und Handwerk gegenseitig aus. Er radikalisiert sogar noch die Ansicht Debussys und verbindet jede Art der künstlerischen Äußerung mit einem Geniebegriff:

²³⁴ Bonis 1980, S. 40.

²³⁵ Saint-Saëns 1978, S. 60–61.

²³⁶ Saint-Saëns 1978, S. 90.

²³⁷ Bonis 1980, S. 41.

„ ... das Prinzip des Genies, d. h. des künstlerischen Schaffens kann nur durch Instinkt oder Sensibilität konstituiert werden ... Anders gesagt: in der Kunst kann das Handwerk – *métier* – im eigentlichen Sinn des Wortes nicht existieren. Hinsichtlich der harmonischen Proportionen eines Werkes und der Eleganz seiner Gliederung ist die Rolle der Inspiration praktisch unbegrenzt. Der Wille, der zur Entwicklung drängt, kann nur unfruchtbar sein.“²³⁸

Verdeutlicht man sich diesen Standpunkt, so nimmt Bonis eine interessante Position ein, da sie zwar auf der einen Seite betont, dass eine Komposition eine klare Form aufweisen und von handwerklichem Verständnis zeugen solle, auf der anderen Seite jedoch von einem Geniebegriff ausgeht, nach dem wahre Kunstwerke doch nur von religiösen Menschen geschaffen werden könnten, denen die Natur eine besondere Gabe geschenkt habe. Obwohl sie sich mit dieser Auffassung Debussys Standpunkt annähert, unterscheidet sich dieser durch seine vehemente Ablehnung jeder Art von Akademismus, die einem Komponisten bestimmte Vorschriften für seine musikalische Sprache machen wolle. Seiner Vorstellung nach ist die Anschauung von Naturereignissen besonders wertvoll und lehrreicher für einen Komponisten als alle Lehrbücher. In diesem Sinne räsontiert ‚M. Croche‘:

„Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst – er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen lässt... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel nützlicher, als die Pastoral-symphonie hören.“²³⁹

Fazit

Bonis' Musikauffassung kann insgesamt als konservativ charakterisiert werden. Mit der Übertragung ihrer religiösen Gesinnung auf das Musikverständnis stellt sie sich, wenn vielleicht auch unbewusst, in romantische Tradition. Wichtig scheinen für sie musikalische Vorbilder zu sein, und sie scheut nicht davor zurück, sich in eine kompositorische Tradition zu stellen. Auch wenn sie diese Einstellung mit verschiedenen Komponisten ihrer Zeit teilt, zieht sie jedoch andere Konsequenzen:

Debussy lehnt vehement jede Form des Akademismus ab, da er letztlich vollkommene Freiheit für die Musik fordert. Bonis hingegen scheint strengere und enger gefasste Kriterien für die Beurteilung von Musik zu haben, die sich jedoch auch nicht bestimmten Regeln unterwerfen: Schönheit in der Komposition offenbare sich eher dem gesunden Menschenverstand, als dass sie festgelegten Kriterien gerecht

²³⁸ Zit. nach: Orenstein, Arbie: *Maurice Ravel*, Stuttgart 1978, S. 133.

²³⁹ Debussy 1974, S. 55.

werden würde. Anders als Debussy verleugnet Bonis nicht den handwerklichen Aspekt des Musikschafterns, jedoch seien Genialität und Glaube nötig, damit bedeutende Werke entstehen könnten. Letztlich beschreibt Bonis Musikrezipienten und Komponisten als eine Art Gemeinde, der durch ihren Glauben der Zugang zur göttlichen Sprache der Musik ermöglicht sei: Nur ihnen offenbare sich die reine Schönheit, nur sie würden durch die Kraft ihrer Seele zu großen Werken inspiriert, getrieben von unendlicher Sehnsucht dem Jenseits entgegen. Durch die metaphysische Sinnggebung ihrer menschlichen Existenz seien sie unabhängig von irdischen Angelegenheiten wie Modeerscheinungen, die Kategorien der Neuheit aufstellen, aus denen sie unbedacht klassische Schönheiten und Kunstäußerungen fallen ließen. Die (christliche) Moralität gewähre die Abgrenzung gegen populäre und unausgereifte Tendenzen. Somit schaffe der gläubige Komponist große Werke gerade in der Artikulation seines Glaubens, während dem Rezipienten das Musikerlebnis zur göttlichen Offenbarung werde. Für Bonis leitet sich demnach Ästhetik von ihrer Ethik ab. In diesem Punkt nähert sie sich d'Indy, für den sich Kunst auf die christlichen Maximen von Glaube, Hoffnung und Liebe beruft (vgl. Kapitel II.3/4).

Dieser oben beschriebene Gemeindecharakter, auf dem Bonis' Musikverständnis basiert, erinnert an die Atmosphäre einiger Musikgesellschaften wie der *Société Nationale de Musique* oder der *Schola cantorum*. 1888 kritisiert Camille Bellaigue im *Figaro* die *Société*, indem er sie polemisierend als kirchliche Vereinigung beschreibt:

„Ich sehe sie in hierarchischer Ordnung, die langweiligen Musiker, die Apostel, die Priester der Langweile [...]. Sie treffen sich in Gruppen, in Komitees, in klösterlichen Zenakeln; und sie spielen unter sich ihre feierlichen Riten durch.“²⁴⁰

Vom sprachlichen Impetus und Bildern her besehen, bleibt dieser Gemeindecharakter bei Bonis jedoch auf ideeller Ebene. Für sie ist das Musikerleben eine mystische Erfahrung und Manifestation ihres christlichen Glaubens ohne missionarische Intention. Für Bonis behält die Religion ihren Eigenwert und ihre Eigenständigkeit, während etwa für Maclair und Wagner die Musik selbst zu einer Religion wird.

²⁴⁰ Zit. nach: Hirsbrunner 1994, S. 29.

IV. Mel Bonis' Werk

Mel Bonis hat ca. 300 Werke komponiert, von denen ungefähr 200 gedruckt und ca. 33 verschollen sind. Ein Blick auf die Werkliste zeigt, für welche Besetzungen sie komponierte und welche Genres die Komponistin bevorzugte:

Die Klaviermusik macht mit 160 Stücken, worin die pädagogischen Werke enthalten sind, den größten Anteil ihres Œuvres aus. Außerdem hat sie das Komponieren von Klaviermusik ihre gesamte Lebenszeit über beibehalten. Mit 62 Kompositionen stehen die Vokalwerke an zweiter Stelle, wobei geistliche und weltliche Werke zu gleichen Teilen vertreten sind. Die große Anzahl der Lieder ist als Folge ihrer Zusammenarbeit mit Amédée Landély Hettich zu sehen. Bonis vertonte einige Gedichte von ihm und hat sich auch durch die Arbeit an der *Anthologie des airs classiques* intensiv mit Vokalwerken beschäftigt. Es folgen Kammermusikwerke und Orgelkompositionen, von denen 26 bzw. 27 Werke bekannt sind. Auffallend ist die geringe Anzahl an Orchesterkompositionen. Von den erhaltenen fünf Werken sind lediglich zwei Kompositionen original für Orchester geschrieben worden, bei den anderen handelt es sich um Orchestrierungen eigener Kammermusik- bzw. Klavierwerke. Die Liste Bonis' Werke spiegelt nicht nur ihre persönlichen Kompositionsbedingungen und -vorlieben wider, sondern repräsentiert darüberhinaus ein Phänomen, das bei den meisten Komponistinnen des 19. Jahrhunderts zu beobachten ist. Im Mittelpunkt des Œuvres stehen Klavier- und Vokalwerke, wohingegen Orchesterstücke kaum oder gar nicht auftauchen. Es sind meist die Gattungen bevorzugt worden, in denen sich die Komponistinnen am besten auskannten, bzw. die möglicherweise aufgeführt werden konnten. Außerdem haben die meisten Komponistinnen Klavier- und Gesangsunterricht erhalten, wodurch das Komponieren von Klavier- und Vokalwerken ebenfalls nahelag. Wie bereits im biografischen Teil erwähnt, litt Bonis darunter, dass sich ihr kompositorisches Schaffen größtenteils in Abgeschiedenheit vom öffentlichen Konzertleben vollzog. Dieses Komponieren im familiären Kreis hat sie wohl kaum zur Schaffung sinfonischer Werke ermutigt. Somit repräsentiert Bonis' Werkliste das Schicksal komponierender Frauen:

„Die fehlende Resonanz, gekoppelt mit der mangelnden Anerkennung, bildet die größte Hürde. Das weiblich-kompositorische Schaffen hat sich nicht zufällig schwerpunktmäßig auf Lieder, Klavierwerke und Kammermusik verteilt. Frauen mussten sich auf diejenigen Genres konzentrieren, bei denen eine Aufführung im Bereich des Möglichen schien.“²⁴¹

Eine interessante Ausnahmerecheinung und Zeitgenössin von Mel Bonis ist Augusta Holmès (1847–1903). Sicherlich war ihr interessiertes Elternhaus – die Mutter Tryphena Shearer führte einen literarischen Salon und organisierte Hauskonzerte,

²⁴¹ Rieger 1988, S. 244.

der Vater war ein begeisterter Wagnerianer und Literat – ihrem starken Selbstbewusstsein zuträglich, denn sie wollte nicht nur öffentlich tätige Komponistin sein, sondern im Zuge ihrer Wagnerverehrung auch Orchesterwerke, vor allem sinfonische Dichtungen, schreiben.²⁴² Ähnlich wie Bonis wählte auch Holmès ein männliches Pseudonym für die Veröffentlichung ihrer ersten Werke²⁴³. Holmès erfuhr eine umfangreiche private Musikausbildung, die auch den Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt- und Fugentechnik einschloss, und nahm um 1875/76 Kompositionsstunden bei César Franck,²⁴⁴ bis schließlich 1877 ihr *Andante Pastoral* von Edouard Colonne aufgeführt wurde.²⁴⁵ Ihre weitere Laufbahn ist von internationalen Erfolgen geprägt, so dass sie eine Ausnahmerecheinung unter den Komponistinnen des 19. Jahrhunderts darstellt, wozu sicherlich ihr ausgeprägtes Selbstbewusstsein und starker Wille unerlässlich waren.

Gerade dieser Aspekt scheint für Bonis' künstlerischen Werdegang in der Umkehrung prägend gewesen zu sein. Aufgrund ihrer mangelnden Durchsetzungskraft gegenüber ihren Eltern, deren Ursachen und Hintergründe hier wohl kaum adäquat und hinreichend benannt oder sogar erklärt werden können, brach sie ihre musikalische Ausbildung frühzeitig ab, wodurch eine professionelle musikalische Tätigkeit nahezu unmöglich wurde. Es ist zu berücksichtigen, dass Bonis in dieser Situation völlig auf sich gestellt war und keine Mitstreiterin hatte, die sie hätte ermutigen können: Als einzige Kompositionsstudentin hat sie während ihres Studiums stets eine Außenseiterin und Besonderheit dargestellt. Gerade die Wahl männlicher Pseudonyme – die meisten Werke sind mit „Mel Bonis“ unterzeichnet, außerdem findet man bei Klavierwerken „Mélas Bénissouovski“, „Poul Ar Fentoun“, „Jacques Normandin“ sowie die Namen ihrer Söhne²⁴⁶ – scheint mir ein Hinweis darauf zu sein, dass Bonis die äußerst schwierige Situation für komponierende Frauen realistisch eingeschätzt und sich diese permanente Anstrengung, als Komponistin ein Publikum und dessen Anerkennung zu erreichen, vielleicht nicht zugetraut hat – aus welchen Gründen auch immer. Gerade das Beispiel Holmès zeigt, dass Frauen nicht nur fachlich besonders gut und begabt sein mussten, sondern überdurchschnittliche seelische Kräfte brauchten, um sich dieser Anforderung zu stellen und sie durchstehen zu können.

Der größte Teil der Werke Bonis' ist zwischen 1892 und 1914 entstanden; in der Zeit von 1922 bis zu ihrem Tod 1937 hat sie in unregelmäßigeren Abständen komponiert. Géliot unterteilt das Werk in drei Schaffensperioden, in denen jeweils ein bestimmtes Genre bevorzugt auftritt:

²⁴² Roster, Danielle: *Allein mit meiner Musik*, Zürich 1995, S. 158.

²⁴³ Roster 1995, S. 155.

²⁴⁴ Roster 1995, S. 157.

²⁴⁵ Roster 1995, S. 157.

²⁴⁶ Géliot 1998, S. 125.

- 1892–1900: *musique de charme* (Salonmusik), wichtigster Verleger: Alphonse Leduc
- 1900–1914: *musique savante* („ernste“ Musik/Kunstmusik), wichtigster Verleger: Eugène Demets
- 1922–1937: *musique spirituelle* (geistliche Musik), wichtigster Verleger: Max Eschig, Nachfolger von E. Demets

Die ersten gedruckten Werke erschienen 1884 bei Léon Grus; zwischen 1892 und 1901 veröffentlichte Leduc die Werke Bonis', bis auf vier Ausnahmen (Hamelle, Baudoux, Bretonneau und Durdilly). In der Zeit von 1902 bis 1914 arbeitete Bonis mit Eugène Demets zusammen, der auch die Werke von Henri Duparc, Paul Locard, Maurice Ravel etc. verlegt hat. Außerdem schloss sie in dieser Zeit Verträge mit Poulalion, Hamelle, Durand, Breitkopf und Leduc ab.²⁴⁷

Ungefähr 100 Werke sind nicht zu ihren Lebzeiten gedruckt worden. Bei diesen Autografen handelt es sich um Werke, die von Bonis mit dem Vermerk „Mauvais, ne pas publier“ versehen worden sind, sowie um Jugendwerke wie das *Impromptu* oder Vertonungen einiger Gedichte von Edouard Guinand. Außerdem befinden sich darunter späte Kompositionen wie die *Messe à la Sérénité*, die in einer Zeit entstanden ist, als die Komponistin bereits unter Lähmungserscheinungen litt, sowie andere religiöse Werke wie *Ave verum*, *Salve Regina* und *Tantum ergo*.²⁴⁸

IV.1 Das Klavierwerk

In den ersten beiden Phasen ihres kompositorischen Schaffens sind die meisten Klavierstücke entstanden, besonders zahlreich um das Jahr 1900. Das konzertante Klavierwerk kann vor allem der zweiten Phase, die Kinderstücke der dritten zugeordnet werden. Zwischen 1884 und 1925 erschienen unterhaltsame Klavierstücke im Geschmack der Zeit: Walzer, Scherzos, Mazurken etc. Diese Stücke sind wahrscheinlich aufgrund der großen Beliebtheit und Nachfrage so früh nach ihrer Fertigstellung verlegt worden. Das erfolgreichste Stück dieser Kategorie ist der Walzer *Les Gitanos* von 1891, über den schon in Kapitel I.4 berichtet worden ist. Den größten Teil des Klavierwerkes, abgesehen von den Kinderstücken, machen die programmatischen Klavierstücke aus, welche Beobachtungen der Natur und Umgebung reflektieren wie *L'Ange gardien*, *Il pleut!*, *Près du moulin*, *Au crépuscule*, *Près du ruisseau*, *Aux champs*, *Cloches lointaines*, *Gai Printemps*, *Papillons*, etc. Neben diesen Charakterstücken schrieb Bonis zahlreiche Tänze für das Klavier: *Bolero*, *Valse Orientale*, *Menuet*, *Boston Valse*, *Bourrée*, *Pavane* und *Sarabande*.

²⁴⁷ Géliot 1998, S. 122.

²⁴⁸ Géliot 1998, S. 121–123.

Hierbei ist auffällig, auf welche unterschiedlichen Epochen die Genres verweisen; barocke Tanzformen schrieb Bonis ebenso wie den damaligen Modetanz *Boston Valse*. Daneben findet man kleinere Stücke wie *Impromptus*, *Berceuses*, *Barcarolles* sowie die *Romance sans paroles*, die z. T. in Sammlungen erschienen sind und für den Hausgebrauch bzw. den häuslichen Klavierspieler in der bürgerlichen Familie konzipiert worden sein dürften. Eine dritte Gruppe von Stücken stellen die konzertanten Klavierstücke dar: die *Femmes de légendes – Desdémone, Mélisande, Omphale, Ophélie, Phoébee, Salomé, Viviane* etc. Bei diesen Stücken handelt es sich um anspruchsvollere Klavierwerke, die fortgeschrittene technische Fertigkeiten erfordern. Für vier Hände schrieb Bonis lediglich die *Valses caprices*. Die anderen Stücke für vier Hände sind Bearbeitungen von Klaviersolistenwerken wie *Les Gitanos*, oder Kammermusikwerken wie z. B. der *Suite dans le style ancien*. Außerdem existieren drei Werke für zwei Klaviere.

Abschließend sei die letzte Gruppe des Klavierwerkes erwähnt, die Kinderstücke, welche meist in Sammlungen herausgegeben worden sind: *Scènes enfantines, Vingt pièces pour les tout-petits* u. a. Viele dieser Stücke sind Bonis' Kindern und Enkelkindern gewidmet. Die *Scènes enfantines* verweisen schon im Titel auf Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15. Ähnlich wie bei Schumann reflektieren Bonis' Kompositionen Situationen aus der Erfahrungswelt eines Kindes, wobei die Stücke entweder die Beobachtung von Alltagsszenen darstellen, wie *Aubade, Joyeux Réveil, Bébé s'endort*, oder das kindliche Spielen und Musizieren widerspiegeln, wie *Cache-Cache, Valse lente, Marche Militaire, Frère Jacques* und *Carillon*. Die ersten beiden Stücke, *Aubade* und *Joyeux Réveil* stellen das morgendliche Erwachen dar. Zur Veranschaulichung und vielleicht auch Interpretationshilfe für das klavierspielende Kind hat Bonis an einigen Stellen den Notentext mit Dialogstücken versehen, wie z. B. „Lève-toi, Odette!“ in T. 9 von *Aubade*, wo ein durch beide Systeme aufwärts geführter Dreiklang die Aufforderung unterstreicht. In *Cache-Cache* wird der kecke Ausruf „Non! Tu n'm'attrap'ras pas“ fast lautmalerisch in kurzen Sekundreibungen nachgeahmt (T. 16–17).



Aubade: T. 7–10 (Ed. Demets 1912)



Cache-Cache: T. 16–17 (Ed. Demets 1912)

Diese programmatischen Stücke sind technisch wesentlich einfacher gehalten als die Schumann'schen *Kinderszenen*. Bonis hat diese Stücke für Kinder in der offenkundigen Absicht erdacht, durch kleine Charakterstudien Übungen für unterschiedliche musikalische Ausdrucksarten zu schreiben. So findet man erstaunlich viele Tempo- und Spielanweisungen, wodurch die im Notentext recht einfach gehaltenen Stücke gerade auch von AnfängerInnen interessant gestaltet werden können. Durch die bereits erwähnten textlichen Kommentare wird dem Kind die musikalische Gestaltung erläutert. Außerdem wird es durch die eigenständige Entwicklung von Vorstellungen und Fantasien motiviert, den Notentext durch seine eigenen Erfahrungen zu beleben und zu interpretieren. Darin kann man den Versuch Bonis' sehen, auf die kindliche Perspektive einzugehen und Kindern den Zugang zur Musik zu erleichtern. Somit besteht ihr pädagogisches Anliegen darin, *Scènes enfantines* komponiert zu haben, die für Kinder sind, während Schumanns *Kinderszenen* die Erinnerungen eines Erwachsenen an Szenen einer vergangenen Kindheit reflektieren und für Erwachsene geschrieben worden sind.²⁴⁹

In den *17 pièces enfantines* verbindet Bonis ebenfalls exemplarisch einzelne technische Probleme des Klavierspielens mit kleinen Ausdrucksstudien. Auch diese einfachsten Stücke zeichnen sich durch die ideenreiche, fantasievolle Gestaltung eines äußerst bescheidenen und damit für AnfängerInnen überschaubaren Notenmaterials aus.

Obwohl Bonis zahlreiche pädagogische Klavierwerke komponiert hat, war sie nicht als Klavierlehrerin tätig. Im Gegensatz zu anderen Komponistinnen wie beispielsweise Johanna Kinkel (1810–1858) scheint sie die Musikpädagogik nicht als Betätigungsfeld in Betracht gezogen zu haben.

²⁴⁹ Rehberg, Paula und Walter: *Robert Schumann, sein Leben und sein Werk*, Zürich 1969, S. 456.

IV.1.1 Exemplarische Analysen ausgewählter Klavierstücke

Da das Klavierwerk den Hauptteil von Bonis' Œuvres ausmacht und es die wichtigsten Genres, denen sie sich gewidmet hat, repräsentiert, sollen hier drei Werke exemplarisch analysiert werden. Die im Kapitel III dargestellte Musikanschauung der Komponistin findet an mehreren Stellen der Analyse eine Bestätigung: Bonis schätzt Alte Musik ebenso wie klassische und legt großen Wert auf klare Formen. Es wurden Werke ausgewählt, die verschiedene Kompositionsrichtungen innerhalb ihres Schaffens repräsentieren: das Komponieren in alten Formen (*Menuet*), programmatische Kompositionen (*Près du ruisseau*) und impressionistische Einflüsse in ihrem Werk (*Mélisande*).²⁵⁰

Menuet

Das Menuet ist 1899 in der Sammlung *Recueil de cinq pièces musicales* bei Durdilily erschienen. Es ist mit der Tempobezeichnung *Allegretto con moto* versehen und folgt in seinem Aufbau der barocken Tanzform, wobei jedoch das rasche Tempo ihr weniger zu entsprechen scheint. Das Stück lässt sich deutlich in drei Teile gliedern: A (T. 1–48) Trio (T. 49–87) A (T. 88–133 + 6 Takte Schluss).

Der Anfang des Stückes in a-Moll erhält eine auftaktige Nuance dadurch, dass lediglich der Bass die erste Zählzeit ausfüllt, während die Melodie mit einem Vorschlag verziert auf der zweiten Zählzeit hinzutritt. Durch die Betonung der ersten und dritten Zählzeit scheint die Bassstimme das Stück anzutreiben und unterstützt seinen bewegten tänzerischen Charakter. Die Takte 1 und 2 verweisen im Melodiebau auf alte polyfone Satztechnik durch den melodischen Ausgleich (T. 2) des Quintfalls (T. 1). Die Abwärtsbewegung des Quintfalls wird durch die Achtelbewegung kompensiert.

Es handelt sich in A um eine achttaktigen Periode, die wiederholt wird, wobei die Tonika jedoch nicht in T. 8, sondern erst auf der ersten Zählzeit des 9. Taktes erreicht wird. Durch die Überbindung des e^1 kommt dem Ton eine harmonische Doppelfunktion zu: In T. 8 ist er Grundton der Dominante und wird in T. 9 zur Quinte der Tonika. Diese Verklammerung verhindert eine Unterbrechung des musikalischen Flusses und unterstreicht das rasche Tempo. Der viertaktige Vordersatz besteht aus einer zweiertaktigen Phrase und einer zweiertaktigen Gegenphrase: Die Phrase bewegt sich mit dem Quintfall von e^2 nach a^1 und der nachfolgenden Achtelkette in hypodorisch, wobei die in den ersten beiden Takten vollzogene Abwärtsbewegung im Rahmen der Oktave $e^2 - e^1$ stattfindet. Mit der Aufwärtsbewegung der Ach-

²⁵⁰ Die Noten zu den Stücken *Menuet* und *Près du ruisseau* befinden sich am Ende des Buches (mit freundlicher Genehmigung von Mme Yvette Domange). *Mélisande* ist neu erschienen in der Ausgabe: Mel Bonis, Klaviermusik in 6 Bänden, hrsg. von Eberhard Mayer, Vol. 1, Kassel: Furore fue 4180.

telgruppe im Staccato (a-Moll) und drei kräftigen Akkorden im forte wird die Phrase beantwortet, und die Gegenphrase endet mit dem Trugschluss auf C-Dur, der Tonikaparallele. Mit dieser Aufwärtsbewegung wird die Abwärtsbewegung in T. 2 ausgeglichen, der Quintrahmen jedoch durchbrochen. Somit stellen die ersten vier Takte eine Art Synthese von alter und neuer Tonsprache her. Der alte Stil von T. 1–2 wird durch die Beschleunigung des Rhythmus' (statt der Viertelnote in T. 2 erklingen am Ende von T. 3 zwei Achtelnoten) bei gleichzeitigem Crescendo und Sprengung des Quintrahmens in T. 3 und T. 4 durchbrochen. Mit dieser Geste verweist Bonis demnach auf alte Satztechniken, die sie fast wie ein anerkennendes Zitat benutzt, zeigt aber auch, dass sie ihnen nicht ausschließlich folgt.

Der Nachsatz beginnt mit einer Achtel-Aufwärtsbewegung in der Dominante E-Dur, erreicht in T. 6 die Tonika und schließlich auch mit dem Tonmaterial des Neapolitanischen Sextakkordes in T. 7 den Spannungshöhepunkt. Schließlich endet der Nachsatz auf der dritten Zählzeit in T. 8 im Halbschluss auf der Dominante, wobei das e^1 in der Oberstimme synkopisch bis zur folgenden ersten Zählzeit gehalten und hier nun zur Quinte der Tonika wird (s. o.). Somit endet die ansonsten so klare Periode etwas verzögert, gleichzeitig bleibt durch die Synkope der auftaktige Charakter des Vordersatzes erhalten, der sich hier direkt als Wiederholung anschließt. Der Vordersatz folgt exakt wie zu Beginn; beim Nachsatz erklingt lediglich der Schluss etwas variiert, um diesmal deutlich mit der Tonika zu enden. Hierfür wird die durchlaufende Achtelkette in T. 7 nun in T. 15 verkürzt, indem der gebrochene neapolitanische Sextakkord in zweiter Umkehrung aufwärts erklingt, und der dritte Ton, f^2 , zur Viertelnote wird und auf der dritten Zählzeit der Dominantseptakkord E^7 zur Tonika a-Moll in T. 16 führt. Es schließen sich 4+4 Takte Überleitung an: Im unteren System beginnt eine aufwärts geführte Achtelbewegung in G-Dur, wobei die Oberstimme ab der zweiten Zählzeit im Sextabstand hinzukommt und diese parallele Aufwärtsbewegung in T. 18 pathetisch durch Triller in beiden Stimmen und einen ausnotierten Doppelschlag beendet wird. Die nächsten beiden Takte wiederholen diese Geste, diesmal beginnen beide Stimmen gleichzeitig mit der ersten Zählzeit und in C-Dur, der Tonikaparallele, ab der 2. Zählzeit in Terzen, im ‚Hörnersatz‘. Die anschließenden Takte dramatisieren diesen Gestus durch die Verlängerung der Achtel-Aufwärtsbewegung um einen Takt, die Wiederholung des Dreitonmotivs $c^3-h^2-a^2$ in T. 23 sowie durch die Dynamik, die bis Mitte T. 23 gesteigert wird, um dann gleichzeitig mit einem Ritardando wieder nachzulassen. Der erste Teil von A wird durch die gleiche Trillerfigur, deren Abschlusscharakter noch durch das Ritardando verstärkt wird, beendet. Eine Fermate über der Achtelpause in T. 24 auf 3- und markiert einen deutlichen Einschnitt, bevor in T. 25 das Thema *a tempo* wiederaufgegriffen wird.

Dieser Überleitungsteil verweist motivisch auf den Nachsatz, so dass Korrespondenzen zwischen T. 5 und 17, 19, 21–22 bzw. T. 6 und 23 vorliegen. Eröffnet wird der zweite Teil von A durch 2+2+4 Takte, von denen die 2+2 Takte das Motiv der Eingangsphrase aufnehmen, wobei die Bassstimme oktaviert erklingt und es auch in der Oberstimme durch Hinzufügung von Oktaven, Quinten und Quartan auf

den Viertelzählzeiten zu einer Intensivierung des Klanges kommt. Die folgenden vier Takte führen harmonisch über die Doppeldominante H-Dur und melodisch durch verzierte Tonrepetitionen zu einem Spannungsaufbau, bis die Töne des gebrochenen H-Dur-Dreiklages zum E⁷-Akkord auf der dritten Zählzeit in T. 32 führen, der die Wiederholung der T. 1–16 in a-Moll nach sich zieht. Dabei erfolgt der Anschluss des A-Teils direkt und ohne Verzögerung (*senza rallentando*), wodurch diesen Überleitungstakten ein virtuoser Gestus verliehen wird. Während der A-Teil insgesamt forsch und tänzerisch im Charakter ist, stellt das folgende Trio mit seiner lyrischen Klanggestalt einen Gegensatz dar.

Das Trio steht in der gleichnamigen Durtonart A-Dur und ist ebenfalls in zwei Teile unterteilt, von denen der erste von T. 49–58 reicht. Über dem liegenden Orgelpunkt im Bass erklingen zwei homorhythmische und melodisch entgegengesetzt geführte Stimmen (T. 49–50). Die Oberstimme ist gesanglich und besteht im Wesentlichen aus einer Viertelnote, die durch vier nachfolgende und mit einem Vorschlag versehenen Achtel umspielt wird, bis in T. 51 die Achtelgruppe aufwärts führt. Im folgenden Takt schließen drei ruhige Viertel den Spannungsbogen der Phrase. Bei den Viertelnoten in den T. 49–51 handelt es sich um Sekundbrücken, deren Abwärtsbewegung in T. 52 verkürzt nachvollzogen wird. Auch hier ist eine achttaktige Periodenbildung zu erkennen, bei der der Vordersatz in T. 52 die Subdominante D-Dur erreicht und der Nachsatz nicht geschlossen wird: Der vierte Takt des Nachsatzes endet auf der Doppeldominante H-Dur, danach schließen sich zwei Überleitungstakte in der Dominante E-Dur an. Dieser 10-taktige Abschnitt wird wiederholt, bevor in T. 59 ein Abschnitt mit Überleitungscharakter angeschlossen wird. Während sich das Menuet bis hier durch rhythmische Klarheit ausgezeichnet hat, bewirken nun die Synkopen in der Unterstimme, welche stets den Ton *e* repetiert, eine Verunklarung der metrischen Verhältnisse (T. 59–62). Außerdem erklingen zum ersten Mal Sechzehntelnoten. Die Oberstimme verläuft auf den Viertelzählzeiten der Takte zweistimmig im Terzabstand. Das zweitaktige melodische Motiv wird wiederholt, danach erklingen zwei Takte, die mit in Terzen geführten Achteln zu den zwei abschließenden Takten führen, in denen das erste Motiv aus T. 59, das aus einer Achtel-, zwei folgenden Sechzehnteln und einer Viertelnote besteht, repetiert und durch den Forte-piano-Gegensatz eine Echowirkung erzielt wird. Nach diesem Ausklang der Überleitung wird das Anfangsmotiv des Trios wieder aufgegriffen, jedoch durch die Ergänzung einer Oberstimme, die stets die Quinte zum Grundton erklingen lässt und als Haltenoten über drei bzw. zwei Takte zusammen mit der Unterstimme einen Rahmen um die beiden Mittelstimmen darstellt, im Klangambitus erweitert. Harmonisch beginnt das Motiv wieder in A-Dur und erreicht in T. 70 die Subdominante D-Dur wie in den Takten 49–52. Danach wird das Motiv der drei absteigenden Viertelnoten dreimal sequenziert und in vier anschließenden Takten führen Achtelfiguren im Staccato zur Dominanten E-Dur in T. 77. Die folgenden 10 Takte leiten zur Reprise von A über und lassen sich in 4+2+4 Takte unterteilen, wobei die ersten vier Takte in ihrer rhythmischen Struktur auf das Anfangsmotiv aus A verweisen. Der Nachsatz der Periode wiederholt die

T. 78–79, wobei ab T. 84 das Motiv von B in variiert Form und in Terzen geführt in vier Takten sequenziert und in T. 87 die Dominante E-Dur erreicht wird. Somit wird in T. 84 ff. ein Fazit gezogen, da diese Takte im Rhythmus an die Takte 59 und 21 erinnern und die Echowirkung aus T. 65/66 durch den Forte-piano-Gegensatz zitiert wird. Ab T. 88 erklingt die Reprise von A. Das Stück wird durch die Sequenzierung des Abschlussmotivs aus A in T. 135–137 und den folgenden a-Moll-Dreiklang betont einfach abgeschlossen.

Das Stück verweist durch den klaren Aufbau, die kurzen Vorschläge (T. 1, 9 etc.), die langen Triller, welche in beiden Stimmen parallel erklingen und durch einen langen Vorschlag aufgelöst werden (T. 18, 20 etc.), sowie das Tonmaterial und die Gestaltung des Anfangs auf Stilmittel alter Musik. Jedoch ist ebenfalls festzustellen, dass Bonis nicht einfach eine alte Form unverändert übernommen hat. Verschiedene musikalische Gestaltungselemente weisen auf klassische oder romantische Kompositionen hin. Die dynamische Gestaltung des Stückes – die Lautstärke liegt zwischen *piano* und *fortissimo* – die Agogik in T. 23–25 und T. 87 und der auffallend einfache Schluss zeugen von einem modernen Umgang mit einer alten Form, zumal auch das Tempo höher ist als das des barocken Tanzes. Das kleine Echo in T. 65/66 könnte ein spielerischer Verweis auf barocke Stufendynamik sein, so dass auch hier wieder alte Stilmittel zitiert zu werden scheinen. Bonis' Äußerung, dass man sich auf Vorbilder beziehen könne, ohne sich zu verleugnen, kann anhand dieser Komposition nachvollzogen und als Ausdruck ihrer Hochschätzung Alter Musik gesehen und gehört werden.

Près du ruisseau

Das programmatische Klavierstück *Près du ruisseau* ist 1893 bei Leduc erschienen und kann in vier Abschnitte unterteilt werden: **A** (T. 1–38) **B** (T. 39–75) **A** (T. 76–112) + Überleitung (T. 113–132) **A**^I (T. 133–171).

Teil A beginnt mit einem leisen, fast verhaltenen Anfang in cis-Moll, wobei dieser und das gesamte Stück von der Erzeugung zweier Klangebenen geprägt ist: Während die untere Stimme im Wesentlichen aus wellenförmig auf- und abwärts geführten gebrochenen Dreiklängen besteht, erhebt sich darüber eine in punktierten Halbe- oder punktierten Viertelnoten gehaltene Melodie, die vor allem durch ihre großen Tonsprünge, die zwischen einer Quarte und Undezime liegen, charakterisiert wird. Durch ihren ruhigen Verlauf scheint sie den unruhigen Untergrund der fortlaufenden Achtelnoten zu strukturieren, da sie die Betonungsverhältnisse des 6/8-Taktes akzentuiert. An einer Stelle wird sie zweistimmig (T. 8–9), an einer anderen verläuft sie hemiolisch zur Unterstimme (T. 24 und 26). Die Melodiebildung beruht im Wesentlichen auf der Sequenzierung des Motivs T. 1–3, das sich durch seine rhythmische Struktur der punktierten Halbenote und zwei folgenden punktierten Viertelnoten auszeichnet. Obwohl die Bewegungsrichtung des Motivs stets beibehalten wird, ändern sich bei der Sequenzierung die Intervalle zwischen den Tönen.

Insgesamt bekommt die Melodie durch ihre großen, unsanftlichen Tonsprünge und Sequenzen den Charakter eines endlosen Verlaufes, der jedoch eng an die wo-

gende Begleitung gebunden ist, da sie in großen Schritten die Auf- und Abwärtsbewegungen der Unterstimme nachvollzieht und somit durch sie konstituiert wird: Die Spitzentöne der Unterstimme fließen in die Oberstimme mit ein (vgl. T. 2, 4, 6–8, 13–14 etc.). Ein Crescendo bei der Aufwärts- und ein Decrescendo bei der Abwärtsbewegung verstärken die Unruhe der unteren Stimme. Dieser Gegensatz der Ober- und Unterstimme könnte programmatisch dahingehend gedeutet werden, dass die untere Stimme das glucksende Dahinplätschern des Baches darstellt, während die obere Melodie die Nachdenklichkeit eines Menschen repräsentieren könnte: Sie wirkt einerseits ruhig durch ihren rhythmischen Verlauf, der Nachdenklichkeit ausdrücken könnte, andererseits ziellos durch ihre großen Tonsprünge, die Assoziationen darstellen dürften. Die Gleichzeitigkeit der ständig weiter fließenden Bewegung und der ziellosen Tonsprünge erinnert an den beständigen, aber unbestimmten Gedankengang eines Menschen. Somit kann man sich vorstellen, wie eine eher in sich gekehrte Person an einem Bach verweilt oder an seinem Lauf entlanggeht und ihren Gedanken nachhängt. Der intime Klang des Stückes evoziert ein solches Bild. Außerdem ist sowohl für den Wasserlauf als auch für den Gedankenstrom der fließende Charakter kennzeichnend. Interessant ist der schon durch den Titel angedeutete Verweis auf den zweiten Satz *Szene am Bach (Andante molto mosso)* der 6. Symphonie in F-Dur op. 68 (*Pastorale*) von Ludwig van Beethoven. Da die Titel der Sätze hier deutlich auf den die Natur erlebenden Menschen bezogen sind (1. Satz: Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande), scheint die Anwesenheit des Menschen auch bei der Interpretation des Klavierstückes nahezuliegen. Außerdem liegen einige Parallelen hinsichtlich der strukturellen Gestaltung der Stücke vor. Die *Szene am Bach* ist im wiegenden 12/8 Takt notiert, wobei die Streicher durch die Artikulation der durchlaufenden Achtelnoten in 2+3+3+3+1er-Bindungen eine Unruhe erzeugen, die in ihrem Gestus mit den fließenden sechs Achtelnoten in *Près du ruisseau* verglichen werden können. Dabei wird in beiden Stücken eine Auf- und Abwärtsbewegung durch 12 Achtelnoten nachgezeichnet. Diese wellenförmige Bewegung vollziehen in dem 2. Satz die Streicher in einem Takt, wobei die zweite Violine und die beiden Violoncelli, von denen das erste im Oktavabstand zur zweiten Violine spielt, im Ambitus die Oktave nicht überschreiten. Im Klavierstück ist diese Geste durch den z. T. zwei Oktaven übersteigenden Ambitus der Unterstimme (T. 1) größer. Ähnlich wie beim Klavierstück wird im 2. Satz der Symphonie eine Gliederung der begleitenden Sechzehntelnoten in den Streichern (ab T. 5) durch die Oberstimme – hier spielt sie die erste Violine, die die Betonungen der melodischen Phrase auf 4 x 3 Achtelnoten verteilt (T. 5–6) – vorgenommen.

Im weiteren Verlauf des Klavierstückes wird die Spannung gesteigert, indem Dynamik und Tonhöhe in der Oberstimme gesteigert werden, bis es in T. 16 zu einem Höhepunkt kommt und die Spannung sehr allmählich bis in T. 35 wieder abebbt. Harmonisch bleibt dieser Abschnitt im Wesentlichen den Hauptfunktionen der cis-Moll-Kadenz verpflichtet und entfernt sich am melodischen Höhepunkt in

T. 15/16 am meisten von dem Tonikabezug, indem die Doppeldominante erreicht und diese Stelle damit auch harmonisch zur spannungsreichsten wird.

Im Mittelteil erfährt das Stück durch die neue Bezugstonart H-Dur und ein kräftiges Forte eine Aufhellung. Ab T. 46 schraubt sich die Melodie in Sekundschritten aufwärts bis zum h^3 in T. 55 und vollzieht somit einen Spannungsbogen, der bis T. 62 wieder abgebaut wird. Es folgt eine drängende Annäherung der beiden Stimmen (T. 63–67), die in die dreimalige Wiederholung einer motivischen Figur eines in Achteln gebrochenen H-Durdreiklanges mündet, wobei die Melodie ab T. 63 im verhältnismäßig engen Tonraum von fis^2 bis h^1 bleibt und meist von fis^2 nach cis^2 springt. Der Abschnitt wird beendet, indem die bewegte, zweite Stimme, die als wiederholte Achtelgruppe des gebrochenen H-Dur-Akkordes mit Septime als Dominante der Tonikaparallele E-Dur und somit als Rückführung zur Tonika cis-Moll gedeutet werden kann, in T. 72 die Dominante Gis-Dur erreicht. Der tiefe Orgelpunkt, die Oktave Gis-Gis₁, bremst geradezu die Bewegung und vorangegangene Unruhe ab. Außerdem tritt eine Beruhigung auch durch das Verharren der Oberstimme ein, die bereits in T. 69 auf fis^2 stehen geblieben war und nun chromatisch zu gis^2 geführt wird, wobei ein Decrescendo und Ritenuto den Mittelteil ausklingen lassen. Diese Verengung in der Melodiestimme, deren Ambitus erheblich kleiner ist als in A, kann als eine Veränderung des Gemütszustandes der Person gedeutet werden: Während sie in A am Bach entlanggeht, ohne bestimmte Intentionen oder Ziele zu verfolgen, scheinen die Gedanken in B einen Bezugspunkt – vielleicht eine schöne Erinnerung – erreicht zu haben. Der Gedankenstrom konzentriert sich auf diese Erinnerung. Ab T. 46 könnte man ein zielstrebiges Verfolgen der Gedanken erkennen. Die aufwärts geführte Chromatik mag ein Schwelgen in Erinnerungen ausdrücken: Die Person kommt dem Gegenstand der Erinnerung immer näher. Die drei wiederholten Takte T. 69–71 scheinen ein verharrendes Grübeln zu evozieren. Der Orgelpunkt setzt eine Zäsur, während das Sprudeln des Baches etwas in den Hintergrund zu treten scheint und sich die Erinnerung allmählich entfernt.

Anschließend folgt die Wiederholung des ersten Teils in der Ursprungstonart cis-Moll. Ab T. 113 schließt sich eine Überleitung an: Die Oberstimme ist verstummt, während die Achtelketten lediglich in T. 116 und T. 120 durch die leere Oktave $Dis-Dis_1$ unterbrochen werden. Die überraschende Wirkung eines plötzlichen Innehaltens wird noch durch die tiefe Lage der Oktave verstärkt. Während die Achtelbewegung in T. 114–115 in der Tonika cis-Moll erklingt, führt der Orgelpunkt $Dis-Dis_1$ in die Doppeldominante, die im nächsten Takt in der Achtelkette beibehalten und im folgenden chromatisch in die Tonikaparallele E-Dur geführt wird. Nach der erneuten Unterbrechung durch den Orgelpunkt erfolgt acht Takte lang die Sequenzierung einer Abwärtsbewegung der Achtelkette, die das Tonmaterial der erweiterten Subdominante Fis-Dur verwendet. Ab T. 125 werden die ersten drei Achtel in jedem Takt wiederholt, wobei bei der folgenden Dreiergruppe zwischen zwei Varianten hin- und hergewechselt wird. Die Takte 129–132 verwenden für diese im musikalischen Gestus gleichbleibende Figur das Tonmaterial des er-

weiterten A-Dur-Akkordes. Dieser spielerische Umgang mit der Achtelkette erzeugt einen suchenden, ziellosen Eindruck, der durch das Fehlen der strukturierenden Oberstimme noch verstärkt wird. Ähnlich wie in T. 72 setzt auch in diesem Abschnitt der Orgelpunkt Zäsuren, die durch den Wegfall der Oberstimme in ihrer Wirkung jedoch noch stärker sind als an den vorangegangenen Stellen.

Diese Unterbrechungen könnten wieder ein Innehalten der Person darstellen. Vielleicht stehen die musikalischen Zäsuren für verschiedene gedankliche Möglichkeiten, die sich der Person eröffnen. Das Durchspielen dieser Gedanken findet seine Entsprechung in T. 121–132, in denen es zu einer positiven Lösung zu kommen scheint, da der anschließende Abschnitt den A-Teil wiederholt, dieser jedoch in Des-Dur erklingt. Diese enharmonische Umschreibung in die Durtonart erweckt den Eindruck, dass zwar der Bach ewig weiterfließt, sich aber im Vergleich zum Anfangsteil eine Veränderung der Stimmung, bzw. inneren Verfasstheit der Person vollzogen hat.

Der Klangcharakter bleibt abgesehen von der Aufhellung erhalten. Ab T. 149 bewegt sich die zunächst hoch über der zweiten Stimme liegende Melodie langsam nach unten, bis sie schließlich in T. 157 die zweite Stimme berührt und durch diese Annäherung der beiden Stimmen der weite Klangraum eine Verengung erfährt. Durch den Orgelpunkt *As-As₁* wird die sprudelnde Bewegung der Achtelketten abgebremst (T. 157, 159, 162, 164 und 167). Beendet wird das Stück durch drei aufwärts geführte gebrochene Dreiklänge, die in ihrem niemals enden wollenden Gestus das fortwährende Weiterfließen des Baches beschwören.

Bei Bonis' Naturdarstellung scheinen der Mensch und seine Gefühlswelt in die Natur miteinbezogen zu sein: Der Wasserlauf eines Baches wird für ihn zum Ort der Ruhe und Besinnung. Er erfährt hier eine Art Gefühlsläuterung: Das stete Dahinplätschern des Baches ermöglicht es dem Menschen, seine Gedanken fließen zu lassen, Assoziationen nachzugehen und sich zu besinnen. Damit wird ihm die Natur zum Ort der Reinigung und Klärung. Schon die Präposition im Titel des Stückes weist darauf hin, dass Bonis nicht nur sprudelnde Geräusche eines Baches musikalisch umsetzen wollte, sondern konnotiert auch eine Person, die sich am Bach aufhält und in der Natur Trost zu suchen scheint. Die klare Anlage des Stückes ermöglicht es dem Zuhörer, den Titel in seiner Vorstellung umzusetzen und stellt sich in die romantische Tradition programmatischer Klavierstücke. 1894 erschien das Lied *Le Ruisseau* für zwei Frauenstimmen bei Leduc. Leider hat mir dieses Lied nicht vorgelegen, aber es wäre interessant zu erfahren, ob motivische, strukturelle oder andere Beziehungen zwischen diesen beiden Stücken vorliegen.

Mélisande

Ein Blick auf die Werkliste bestätigt die große Popularität dieses Klavierstückes, das zunächst 1898 bei Leduc, 1922 bei Eschig und schließlich 1925 in der Sammlung *Cinq pièces pour piano: Femmes de légende* bei Leduc erschien. Kein anderes Werk ist zu Lebzeiten der Komponistin und danach so häufig gedruckt worden. Die kontinuierliche Nachfrage könnte mehrere Ursachen haben: Auf der einen Seite

eignet sich diese impressionistisch gefärbte Komposition als wirkungsvolles Konzert- oder Salonstück. Mir scheint der wichtigste Grund jedoch im Sujet zu liegen, der Figur der *femme fragile* Mélisande. Sie repräsentiert ein für das *Fin de siècle* charakteristisches Frauenbild neben der *femme fatale*. Während letztere vor allem durch ihre unwiderstehliche erotische Ausstrahlung besticht, zeichnet sich die *femme fragile* durch die Sublimierung des Erotischen aus.²⁵¹ Sie ist zerbrechlich, schwach und passiv, gehört scheinbar einer anderen, reinen Welt an und hinterlässt oftmals nach ihrem frühzeitigen und unerklärlichen Tod ein zauberhaftes, verklärtes Andenken an ihre rätselhafte Mädchengestalt zurück. Im Folgenden soll der Charakter dieser literarischen Figur erläutert werden, um ihre erstaunliche Bedeutung für Theater- und Musiktheaterstoffe der Jahrhundertwende herauszustellen. Nach der Darstellung der literarischen Vorlage Maurice Maeterlincks und dem Hinweis auf Vertonungen des Stoffes durch Debussy, Fauré und Schönberg soll untersucht werden, wie Bonis die *femme fragile* musikalisch gestaltet und interpretiert.

Der belgische Dramatiker Maeterlinck ist der Schöpfer verschiedener märchenhafter Prinzessinnen. In mehreren Dramen hat er sie gestaltet: *Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*, *Joyzelle*, *Sept Princesses* etc.²⁵² *Pelléas et Mélisande* erschien 1892 und folgt folgendem Handlungsablauf: Goland, Enkel des Königs Arkel auf Schloss Allemonde, trifft eines Tages im Wald auf Mélisande, die an einem Brunnen, in dem ihre Krone liegt, sitzt und weint. Sie fürchtet sich vor Goland, den sie für einen Riesen hält, und scheint auch insgesamt recht verwirrt zu sein, da sie auf die Frage nach ihrer Herkunft lediglich stammelnd von ihrer Flucht berichten kann. Da sie die verlorene Krone im Brunnen zurücklassen möchte, führt Goland sie aus dem Wald und heiratet sie wenig später. Nach einiger Zeit kehrt er mit Mélisande zurück auf das Schloss Allemonde, wo sie von Arkel und Pelléas begrüßt werden. Pelléas, der jüngere Bruder Golands, verliebt sich in Mélisande; es entwickelt sich eine zarte Liebesbeziehung, die von der ständigen Angst vor Entdeckung geprägt ist. In der zweiten Szene des dritten Aktes kommt es zu einem Treffen der beiden am Turm des Schlosses. Die Szenerie trägt märchenhafte Züge, wenn Mélisande wie Rapunzel ihr langes Haar vom Turm herabhängen lässt und Pelléas von diesen Haarfluten bedeckt wird. Goland beobachtet sie und verfolgt nun eifersüchtig und kritisch die folgenden Treffen. Er lässt sie sogar von seinem Sohn Yniold beobachten und hofft, durch ihn Näheres zu erfahren. Als er die Liebenden eines Nachts im Park entdeckt, erschlägt er seinen Bruder und verfolgt die fliehende Mélisande. Am folgenden Morgen werden Goland und Mélisande vor dem Schlosstor liegend aufgefunden. Obwohl Mélisande physisch nur leicht verletzt zu sein

²⁵¹ Hilmes, Carola: *Sehnsucht nach Erlösung: Bilder des Weiblichen um 1900*, in: Braungart, Fuchs, Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *Um 1900*, Paderborn 1998, S. 272.

²⁵² Thomalla, Ariane: *Die 'femme fragile'*, Düsseldorf 1972, S. 21.

scheint, stirbt sie wenig später nach der Entbindung eines Mädchens, während Golland in Verzweiflung und Schmerz zurückbleibt.²⁵³

Debussy war von diesem Stoff derart begeistert, dass er 1893 im *Théâtre de l'Œuvre*, das von Aurélien Lugné-Poë und Camille Mauclair zur Förderung unbekannter dramatischer Werke gegründet worden war, die einzige Vorstellung besuchte und sogleich beschloss, das Stück zu vertonen.²⁵⁴ Debussy suchte den Kontakt zu Maeterlinck und erhielt dessen Autorisierung, das Drama musikalisch zu bearbeiten und umzusetzen.²⁵⁵ 1902 notierte Debussy für den damaligen Generalsekretär der *Opéra comique*, Georges Ricou, rückblickend seine Gründe für die Wahl des Maeterlinck-Stoffes. *Pelléas et Mélisande* ermöglichte es Debussy, ein musikalisches Drama zu schreiben, das nach Wagners Musikdramen einen eigenständigen Weg zu beschreiten vermochte. Dabei betonte der Komponist vor allem die Stimmung des Stückes und dessen Sprache, welche ihm für eine Oper besonders geeignet erschien:

„Das Pelléas-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten ‚lebensechten Stoffe‘, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten.“²⁵⁶

Die musikalische Gestaltung der Figur Mélisandes erwies sich durch ihren schwer fassbaren, nebulösen Charakter als schwierig:

„Ich habe Tage damit verbracht, dem Nichts, aus dem sie geschaffen ist, nachzujagen,[...] es sind ja auch Kämpfe, die Sie aus eigener Erfahrung kennen, aber ich weiß nicht, ob Sie je mit einer unbestimmten Lust zu weinen schlafen gegangen sind, ein bißchen so, wie wenn man über Tag ein geliebtes Wesen nicht zu Gesicht bekommen hat.“²⁵⁷

Schließlich wurde das Werk nach zwölf Jahren der Arbeit 1902 vollendet und am 30. April an der *Opéra comique* aufgeführt.²⁵⁸ Rolland bewertete diese Aufführung als eine der wichtigsten Äußerungen des lyrischen Theaters in Frankreich.²⁵⁹ Den

²⁵³ Maeterlinck, Maurice: *Pelléas und Mélisande*, Stuttgart 1972.

²⁵⁴ Vallas 1961, S. 139.

²⁵⁵ Vallas 1961, S. 147–148.

²⁵⁶ Debussy 1974, S. 66–67.

²⁵⁷ Debussy in einem Brief an seinen Freund Ernest Chausson, zit. nach: Vallas 1961, S. 150.

²⁵⁸ Vallas 1961, S. 153.

²⁵⁹ Er vergleicht die Bedeutsamkeit der Aufführung mit denen von *Cadmus und Hermione* von Lully, *Hippolyte et Aricie* von Rameau und *Iphigénie in Aulis* von Gluck, s. Rolland 1950, S. 377.

Erfolg des Werkes sah er durch verschiedene Aspekte begründet: die Mode, den französischen Zeitgeist, die Moral, die Ästhetik und musikalische Anlage des Werkes. Maeterlincks Drama spiegele den französischen Geist wider, indem es von gleichgültiger Hinnahme und Melancholie geprägt sei.²⁶⁰ Die Figuren scheinen sich in der Tat ergeben ihrem ‚Schicksal‘ zu fügen, obwohl ihnen durchaus die Möglichkeit gegeben ist, anders zu handeln. So fordert Mélisande Goland bereits im 2. Akt auf, mit ihr das Schloss zu verlassen, da sie sich krank fühle und ihren baldigen Tod ahne. Da ihr beim Treffen mit Pelléas, das zuvor am Brunnen des Schlossparkes stattgefunden hatte, deutlich geworden war, dass sie Pelléas liebt, möchte sie dem unvermeidlichen Konflikt entfliehen. Bereits jetzt ahnt sie den tragischen Ausgang dieser Liebesbeziehung und möchte den Ort der Versuchung verlassen. Durch eine befremdliche Gleichgültigkeit gelähmt, taumelt Mélisande jedoch in ihr Unglück.

Rolland erkannte in Debussys Vertonung ein „Manifest der Empörung“²⁶¹ und eine gelungene Entgegnung auf Wagner. Während er in Wagners Werken machtvolle Übertreibungen und Übersteigerungen von Gefühlen und deren Äußerungen konstatierte, lobte er an Debussys Komposition gerade die Zurücknahme des Pathos durch subtile Schilderung von zarten Leidenschaften. Ganz im Sinne des französischen Geistes stehe bei Debussy nicht wie bei Wagner die Musik im Vordergrund, sondern dieser erreiche eine Ausgewogenheit von Poesie und Musik. Rolland sah durch Debussys Komposition, deren Ästhetik französische und klangliche Ideale vereine, eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Drama und dessen Vertonung geschaffen: Mit dem Titel des Dramas assoziiere man Debussys Oper, die – vom Komponisten unbeabsichtigt – eine Reform der dramatischen Musik ausgelöst habe.²⁶²

Aber auch andere Komponisten haben sich mit dem Drama Maeterlincks befasst. 1895 wurde *Pelléas et Mélisande* von der Theatergruppe Aurélien Lugné-Poës in London aufgeführt. Die englische Schauspielerin Patrick Campbell war von dem Stoff und vor allem von der Figur der Mélisande derart begeistert, dass sie sich den Text ins Englische übersetzen ließ. In ihrer Begeisterung identifizierte sie sich mit der Hauptfigur:

“I knew Mélisande as though she had been part of me before my eyes were open. I knew I could put the beauty of the written word into colour, shape and sound.”²⁶³

²⁶⁰ Rolland 1950, S. 377.

²⁶¹ Rolland 1950, S. 379.

²⁶² Rolland 1950, S. 379 ff.

²⁶³ Zit. nach: Nectoux, Jean-Michel: *Les voix du clair-obscur*, in: *Gabriel Fauré: a musical life*, ins Englische übersetzt von Roger Nichols, Cambridge 1991, S. 149.

Campbell veranlasste eine Einstudierung mit englischen Schauspielern und suchte nach einem geeigneten Komponisten, der Zwischenspiele für das Theaterstück komponieren sollte:

“The incidental music needed was a most important element [...] I felt sure M. Gabriel Fauré was the composer needed.”²⁶⁴

Zunächst bat sie Debussy, dessen Erstfassung von *Pelléas et Mélisande* 1895 fertig gestellt worden war, um eine Bühnenmusik, was dieser jedoch ablehnte. 1898 trafen Campbell und Fauré in London zusammen und besprachen die Stellen des Dramas, an denen Zwischenspiele eingefügt werden könnten. Zurück in Paris schrieb Fauré die Musik in nur einem Monat und ließ sie von seinem Schüler Charles Koechlin orchestrieren, da er selber mit seiner Arbeit am *Conservatoire* zu beschäftigt war.²⁶⁵ Am 21. Juni 1898 dirigierte Fauré die Premiere der englischen Version von *Pelléas et Mélisande* in London, bei der auch Maeterlinck anwesend war. Die erfolgreiche Inszenierung wurde mit Begeisterung aufgenommen.

1899 wurde das Drama auch in Deutschland bekannt und wurde auf der Berliner Sezessionsbühne aufgeführt.²⁶⁶ Arnold Schönberg kam jedoch erst im Dezember 1901 nach Berlin, wo er sich bis Juli 1903 aufhielt. Durch Richard Strauss auf das Drama Maeterlincks aufmerksam gemacht, komponierte er 1902 die sinfonische Dichtung *Pelléas et Mélisande*. Schönberg kannte zu dieser Zeit die Oper Debussys noch nicht. Im Nachhinein drückte Schönberg sein Bedauern darüber aus, den Stoff nicht in einer Oper verarbeitet zu haben, dennoch habe er sich motiviert gefühlt, die Atmosphäre mit den in ihr agierenden Personen adäquat musikalisch umzusetzen, so dass ihm die Wahl der sinfonischen Dichtung richtig erschien:

„Andererseits bedeutete die sinfonische Dichtung für mich, Stimmungen und Charaktere in genau geformten musikalischen Einheiten auszudrücken, ein Verfahren, dem eine Oper vielleicht nicht so gut gedient hätte.“²⁶⁷

In einer Analyse seines Werkes erläutert Schönberg, dass er zur Darstellung der drei Hauptpersonen Leitmotive komponiert habe, die im Sinne der Wagner'schen Leitmotive die wechselnden Stimmungen der Personen wiedergeben. Die Uraufführung, die 1905 unter der Leitung des Komponisten in Wien stattfand, rief eine ve-

²⁶⁴ Nectoux 1991, S. 149.

²⁶⁵ Nectoux 1991, S. 151.

²⁶⁶ Panthel, H. W. in seinem Nachwort zu: *Maeterlinck, Maurice: Pelléas und Mélisande*, dt. Stuttgart 1972, S. 60.

²⁶⁷ Reich, Willi: *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien/Frankfurt/Zürich 1968, S. 25.

hemente Ablehnung durch die Kritiker hervor. Erst 1911 wurde das Werk von Oskar Fried erfolgreich aufgeführt.²⁶⁸

1889 veröffentlichte Alphonse Leduc das Klavierstück *Mélisande* von Mel Bonis. Géliot interpretiert das Werk als Darstellung der bereits erwähnten Turmszene im 3. Akt. Sie zitiert die schwärmerischen Ausrufe Pelléas', als er von den unglaublich langen Haaren Mélisandes, die sich wie Schlinggewächse um ihn winden, überflutet wird:

«Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour!
... Je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande! [...] Ils sont tièdes et doux comme s'ils venaient du ciel! ... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière! [...] Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi.»²⁶⁹

Da Mélisande selbst oben in ihrem Turm unerreichbar ist, liebkost und küsst er ihre Haare an ihrer statt. Damit sie ihn nicht mehr verlassen könne, bindet er sie an den Ästen einer Weide fest.²⁷⁰ Géliot attestiert der Musik vergleichbare Gefühlsäußerungen und eine Klangfülle.²⁷¹ Leider begründet sie ihre Interpretation nicht ausführlicher; mir scheint sie nur bedingt zuzutreffen. Es mag sein, dass Géliot das Klavierstück mit dieser Szene assoziiert aufgrund der Tatsache, dass diese Szene die einzige war, die bereits bei der Theateraufführung in Paris mit Musik versehen worden war. Gabriel Fabre, den Vallas als „Musikamateur“ bezeichnet²⁷², hatte für diese Aufführung das Lied, welches Mélisande zu Beginn der Szene beim Kämmen ihrer Haare singt, vertont. Außerdem ist diese Stelle die einzige Szene im Drama, in der Musik explizit eine Rolle spielt. Schönberg scheint dieser Szene ebenfalls eine besondere Bedeutung beigemessen zu haben. Er instrumentierte sie vielfältig und räumt ein, dass er die musikalische Darstellung dieser Szene detailliert vorgenommen habe:

„Die Szene, in der Melisande ihr Haar aus dem Fenster hängen lässt [,] ist ausführlich geschildert. Der Abschnitt beginnt mit Flöten und Klarinetten, die sich einander in kurzem Abstand imitieren. Später treten Harfen dazu, Soloviolen spielen Melisandes Motiv, das Solocello spielt Pelleas' Thema. Geteilte hohe Streicher und Harfen spielen weiter.“²⁷³

²⁶⁸ Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke*. Aufsätze zur Musik, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt 1976, S. 437–439.

²⁶⁹ Zit. nach: Géliot 1998, S. 93.

²⁷⁰ *Pelléas und Mélisande*, 3. Akt, 2. Szene, S. 27.

²⁷¹ Géliot 1998, S. 93.

²⁷² Vallas 1961, S. 147.

²⁷³ Schönberg 1976, S. 438.

In Bonis' Komposition können durchaus musikalische Mittel entdeckt werden, die eine Assoziation mit einigen Aspekten der geschilderten Szene zulassen: Im ersten Abschnitt des Stückes (T. 1–10) dominieren zwei Klangebene den Höreindruck. Eine unruhige Zweiunddreißigstel-Begleitfigur aus gebrochenen Sept- bzw. Septonakkorden durchläuft prägend das gesamte Stück bis T. 49 und kontrastiert im ersten Abschnitt mit einer in großen Legatobögen geführten Oberstimme. Während der Ambitus der Begleitung ca. zwei Oktaven pro Takt umfasst, so dass durch die Ab- und Aufwärtsbewegung klanglich eine große Wellenbewegung nachvollzogen wird, ist die Oberstimme insgesamt durch kleine Tonschritte, Sekund- und Terzfortschreitungen, geprägt. Diese Gegensätzlichkeit der beiden Klangebene, die Unruhe in der Unterstimme und das im Verhältnis ruhige Fließen der Melodie, deren kürzesten Notenwert Achtelnoten darstellen (T. 6), erzeugt im Gesamteindruck ein stagnierendes Klangbild, das durch die Ziellosigkeit der Melodie noch verstärkt wird: Das Stück scheint erst beim zweiten Anlauf in Gang zu kommen, da die beiden ersten Takte wiederholt werden. Dabei gerät die wellenförmige Begleitfigur zum Ornament, und das Fließende verharrt letztlich auf der Stelle. Carl Dahlhaus hat dieses paradoxe Phänomen im Zusammenhang damit untersucht, inwieweit die Ästhetik des Jugendstils auf Musik übertragbar sei. Dabei rückt für ihn das Ornament in den Mittelpunkt des Interesses. Der Dualismus liegt darin, dass das Ornament in Fluss gerät, dieser Fluss der Dinge aber wiederum zum Ornament wird: „Das ziellos Fließende ist, obwohl es als Bewegung Zeit fühlbar macht, zugleich der Zeit enthoben.“²⁷⁴ Dieser Klangeindruck ist auch für *Mélisande* konstitutiv.

Die harmonische Gestaltung dieses Abschnittes führt ebenfalls zu einem Eindruck von Stagnation. Bestimmt werden die ersten zehn Takte von Klängen des Subdominant- und Dominant-Tonmaterials, wobei auch die doppelte Subdominante (T. 2, 4 und 6) und parallele Klänge zu hören sind (T. 7 und 9).

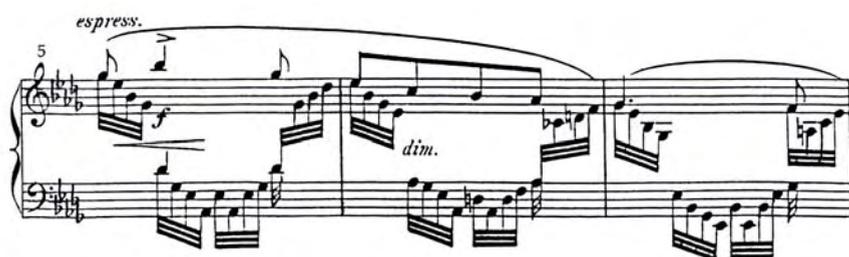
Dieser musikalisch evozierte Dualismus findet seine Entsprechung durchaus in *Mélisandes* Charakter: Das wellenförmige Auf und Ab der Zweiunddreißigstelfigur scheint die Melodie zu umweben, wodurch ein undurchsichtiger, flirrender Klangeindruck zustande kommt. Diese zarte Undurchsichtigkeit ist ein wichtiger Gestaltungsaspekt der *femme fragile*. *Mélisandes* Zerbrechlichkeit macht sie ergeben und passiv. Ihr nur schwer fassbarer, schwebender Charakter scheint schillernd zu sein aufgrund der Faszination, die sie auf ihre Umwelt ausübt, bleibt äußerst verschwommen. *Mélisande* hat keine Herkunft, kein Alter und wenig Ahnung von der ihr fremden Welt und weist eine auffällige Affinität zum Wasser auf: Goland findet sie an einem Brunnen, ein Springbrunnen im Schlosspark wird zum Treffpunkt von Pelléas und *Mélisande*, *Mélisande* überlässt zwei Symbole ihres gesellschaftlichen Status dem Wasser – ihre Krone im 1. Akt, 2. Szene, ihren Ehering im 2. Akt, 2.

²⁷⁴ Dahlhaus, Carl: *Musik und Jugendstil*, in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): *Jugendstil und Musik*, Zürich 1980, S. 81.

Szene; in einer Grotte am Meer lauschen die beiden Liebenden dem Rauschen des Meeres, und schließlich vergleicht der Geliebte ihre Stimme mit Wasser:

„Deine Stimme! ... Sie ist frischer und klarer als Wasser! ... Wie reines Wasser netzt sie meine Lippen! ... wie reines Wasser meine Hände ...“²⁷⁵

Damit rückt die Figur der *Mélisande* in die Nähe der Undine, der Meerjungfrau, die durch die Liebe eines Mannes erlöst werden will. Diese Figur wurde von Debussy im zweiten Band seiner *Préludes* (1910–13) vertont. Die musikalische Gestaltung der beiden Figuren zeigt deutliche Parallelen: Debussy erzeugt ebenfalls verschiedene Klangebenen, die schon durch die Notation in drei Systemen ausgedrückt werden. Eine mit *Mélisande* vergleichbare Klangästhetik ergibt sich durch die Schaffung eines ornamentalen Klangteppichs, über den sich eine Melodie erhebt, wobei eine solistische Arabeske den statischen Fluss unterbricht:



Mel Bonis, *Mélisande* T. 5–7 (Ed. Eschig 1978)

Debussy, *Ondine* T. 46–47²⁷⁶

²⁷⁵ *Pelléas und Mélisande*, 3. Akt, 4. Szene, S. 42.

²⁷⁶ Notenbeispiel aus: Claude Debussy, *Préludes*, Deuxième Livre, München: Henle Verlag 1988. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages.

Vergleicht man die beiden Anfänge der Klavierstücke *Près du ruisseau* und *Mélimsande*, so fällt die strukturelle Übereinstimmung auf und macht deutlich, dass Bonis die Figur Mélimsande ebenfalls mit Wasser assoziiert hat.

Durch die facettenreiche musikalische Gestaltung der Mélimsande sehe ich in Bonis' Komposition eher die Charakterisierung der Figur und nicht nur die Darstellung einer Szene des Dramas, wofür auch die formale Anlage des Stückes spricht: **A** (T. 1–10), **B** (T. 11–29), **A^I** (T. 30–38), **C** (T. 39–49) und **Schluss** (T. 50–60).

Während die Teile A und B vom gleichen Gestus geprägt sind, der bereits erläutert worden ist, so bergen Teil C, der z. T. auf B verweist, und der Schluss neue musikalische Ideen, was darauf schließen lässt, dass Bonis verschiedene Aspekte der Figur und nicht nur eine Szene vertonte. Anhand der Beschreibung des weiteren musikalischen Verlaufs soll dieser Vermutung weiter nachgegangen werden.

In B erkennt man die Weiterführung des musikalischen Prinzips aus A, das häufig bei impressionistischen Kompositionen zu finden ist: Mehrere Klangebenen werden erzeugt, die übereinander geschichtet sind und sich teilweise durchdringen (siehe Kapitel II.6). Das Klangergebnis erscheint recht konturlos und verschwommen. Die zwei Klangebenen aus A werden in B um eine erweitert, wobei die Zwei- und dreißigstel-Bewegung nun Mittelstimme wird und in T. 11–13 nur noch kleine Tonsprünge im Dreiklangrahmen vollzieht. Durch die recht hoch gelegene Unterstimme bewegen sich nun die drei Klangebenen bis T. 13 im relativ engen Rahmen einer Oktave, wobei die Unterstimme in Sekundschritten um *es¹* bzw. *des¹* in Achteln kreist, während die Oberstimme synkopisch das Dreitonmotiv *b¹-des¹-a¹* wiederholt. Nach dieser Verengung des Klangraumes wird er ab T. 14 erweitert durch den chromatisch in Vierteln abwärts schreitenden Bass, die nun wieder mehr als zwei Oktaven umfassende Zwei- und dreißigstel-Arabeske der Mittelstimme und die in der zweigestrichenen Oktave angesiedelte Melodie, die zwischen *des²* und *es²* hin- und hergeht. Ein Crescendo unterstützt die sich aufbauende Spannung, die in T. 17 mit *b³* ihren Höhepunkt erfährt und durch die Abwärtsbewegung der Zwei- und dreißigstel wieder abfällt und ihren Schlusspunkt in Erreichung des Orgelpunktes *Ges/Ges₁* erfährt (T. 18, 1. Zählzeit). Harmonisch wird die in T. 10 erzeugte Dominantspannung des *As⁷* in B nicht aufgelöst, sondern erfährt durch die Subdominantparallele *es*-Moll eine weiche Weiterführung, und die Tonalität kreist schließlich T. 14–17 um die Tonika *Des*-Dur und die Tonikaparallele *b*-Moll.

Während die Zwei- und dreißigstel-Figur auch den folgenden Teil von B vollständig als Klangteppich durchläuft und den Ambitus der Oktave nicht überschreitet, wird langsam wieder ein Spannungsbogen aufgebaut. In T. 18–21 erklingen Oktav- oder Quintbass als klangliches Fundament, über dem sich flüchtig die Arabeske bewegt und schemenhaft durch zwei Motive eine Melodie angedeutet wird, die sich nur mühsam von der Zwei- und dreißigstel-Figur abhebt. Ab T. 22 tritt eine vierte Klangebene hinzu, indem jeweils durch die ersten Töne der Zwei- und dreißigstel-Gruppen eine Mittelstimme aus Achtelnoten gebildet wird. Darüber erklingt die Melodie, die durch ihre in den T. 22–23 und T. 24–25 aufsteigenden, gebrochenen Septakkorde den Klangfluss voranzutreiben scheint. Die Mittelstimme führt ab T.

25 diese Aufwärtsbewegung weiter und kreuzt in den T. 26–27 die Oberstimme. Dieser erneute Höhepunkt wird bis T. 29 wieder abgebaut, indem die vierte Klangebene ab T. 28 verschwindet und die Oberstimme in Achtelschritten sekund- und quintweise absteigt. Ab T. 30 tritt A harmonisch verändert und um einen Takt gekürzt wieder auf. Im folgenden Teil C steht die Gestaltung von Klangfarben im Vordergrund; zu den Zweiunddreißigsteln werden Dreiklänge und Quarten in Achteln gesetzt (T. 39–40), bis die Zweiunddreißigstel-Arabeske aus gebrochenen Dreiklängen besteht, die in T. 41–42 ausbrechen und solistisch eine von oben nach unten führende Wellenbewegung vollziehen. Die T. 43–45 wiederholen diesen Gestus aus T. 39–42, allerdings um einen Takt verkürzt und tonal etwas verändert (der zweite Takt bleibt hier in Des-Dur, wohingegen beim ersten Mal f-Moll erklingt). Die T. 46–48 wiederholen eine pentatonische Zweiunddreißigstel-Figur, die sich von c^2 bis b^3 auf- und abwärts bewegt und schließlich in T. 49–50 (erste Zählzeit) unerwartet bis zum C_1 abfällt. Das Stück wird beendet mit einem choralartigen Schluss, der in seiner plötzlichen Ernsthaftigkeit und Ruhe an die T. 24 ff. in dem Prélude *La fille aux cheveux de lin* von Debussy erinnert. Auch dort erklingt der Choral unerwartet und durchbricht die dahinfließenden, beweglichen Klangarabesken mit einem Moment der Ruhe. Durch die Zurücknahme im Tempo und das Forte bekommen die T. 50–57 einen feierlichen Impetus, der dem feinen Wesen Mélisandes ein kraftvolles Andenken bereitet und somit diesseitiger wirkt als der Choral im Debussy-Prélude:

Mel Bonis, *Mélisande* T. 50–58 (Ed. Eschig 1978)



Debussy, *La fille aux cheveux de lin* T. 24–27²⁷⁷

Gerade dieser letzte Teil des Klavierstückes scheint Géliots Deutung zu widersprechen. Die dramatische Geste T. 49–50 mit dem anschließenden Choral findet nicht seine Entsprechung in der Handlung der Turmszene. In seiner Dramatik stellt der Schluss des Klavierstückes wohl das tragische Ende Mélisandes dar. Der Choral wird damit zum Nachruf auf Mélisande. Während das gesamte Stück durch spannungsreiche Harmonien geprägt wird, die meist keine Auflösung erfahren, beruhigt sich im Choral ein wenig die harmonische Spannung, da trotz der Hinzufügungen von Sexten, Septimen und Nonen Klänge an Farbe gewinnen, aber deutlich eine Des-Dur-Kadenz beschreiben, so dass das Stück, das in As-Dur beginnt, deutlich in der Tonika Des-Dur endet. Abschnitt C beschreibt offenbar andere Charakterzüge Mélisandes. Wie bereits erwähnt, ändert sich hier der musikalische Gestus des Stückes, der am stärksten durch die Zweiunddreißigstel-Figur geprägt wird. Die Abnahme der Komplexität des Klangvolumens durch die Reduzierung auf zwei Klangebenen (T. 39–40 und 43–44) bzw. der solistische Einsatz der im Ambitus verkleinerten Arabeske (T. 41–42 und 45) bewirkt eine Lichtung der Klangwirkung. Das Stück gewinnt an Durchsichtigkeit und Klarheit und stellt Mélisandes Kindlichkeit und Naivität dar. Goland beschreibt seine Frau in einem Brief an Arkel und vergleicht sie mit einem Kind.²⁷⁸ Ihre ungehemmten Gefühlsäußerungen – sie bricht plötzlich und vehement in Tränen aus – wirken kindlich und ungekünstelt. Sie ängstigt sich vor dunklen Wäldern²⁷⁹ und scheint Schwierigkeiten zu haben, Dinge zu verbalisieren. So kann sie Goland an der Quelle im Wald nicht beantworten, woher sie kommt, erkennt jedoch auf der Reise nach Allemonde das Schiff, welches sie in die Gegend gebracht habe.²⁸⁰ In ihrer Ausgelassenheit und Neugierde spielt sie mit ihrem Ehering am Rande des Brunnens, in den er schließlich hineinfällt.²⁸¹ Diese Verspieltheit wird musikalisch in diesen Takten ausgedrückt. Außerdem zeigt das

²⁷⁷ Notenbeispiel aus: Claude Debussy, *Préludes*, Premier Livre, München: Henle Verlag 1986. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlages.

²⁷⁸ Ebenda, 1. Akt, 3. Szene, S. 9.

²⁷⁹ Ebenda, 1. Akt, 4. Szene, S. 11.

²⁸⁰ Ebenda, 1. Akt, 4. Szene, S. 12.

²⁸¹ Ebenda, 2. Akt, 1. Szene, S. 14.

Klavierstück die Nähe Mélisandes zur Natur. Während die Zweiunddreißigstel-Figur durch ihre Wellenbewegung das Wasser darstellen könnte, dem Mélisande so nahesteht, scheint ihre Verbundenheit mit der Natur noch durch die schwebende und naturhafte Pentatonik der T. 46–49 verstärkt zu werden. Außerdem korrespondiert dieser schwebende Klang mit der Unbestimmtheit der Figur der Mélisande. Die zerbrechliche Figur scheint nicht für ein Erdenleben gemacht zu sein, in dem sie und ihre Liebe scheitern müssen. Mélisandes unaufhaltsamer Fall findet seine musikalische Entsprechung in der absteigenden Linie T. 48–50.

Mélisande gehört eher der Natur als der menschlichen Sphäre an und ähnelt mit dieser Eigenschaft der Undine, die ebenfalls eine Position zwischen der menschlichen und der natürlichen Sphäre einnimmt. Mélisande befindet sich meistens im Freien oder am offenen Fenster. In geschlossenen Räumen empfindet sie die Dunkelheit als Beengung und möchte stets einen freien Blick zum Himmel haben.²⁸² Bonis setzt diese Wesenszüge in ihrem Klavierstück um, wobei sie durch die Erweiterungen der Harmonien funktionale Zusammenhänge in den Hintergrund rückt zugunsten der Klangqualität der einzelnen Akkorde, und gestaltet die Melodie fragmentarisch und ziellos. Wenn der zerbrechlichen Mélisande ein getragener Choral gewidmet wird, der die mit ihr gescheiterten Menschen in ihrem irdischen Schmerz zurücklässt, wird der Schlusstakt zur Reminiszenz und Abschiedsgeste, mit der Mélisande die Welt verlässt. Durch ihre Flüchtigkeit, Aufwärtsbewegung und das Verharren auf dem Schlussakkord erinnert sie wieder an *Ondine*.

Somit ist *Mélisande* ein Beispiel für den Einfluss impressionistischer Tonsprache auf Bonis. Interessanterweise beschränkt sie jedoch diese Auflösungstendenzen auf die Melodiebildung, den Gestus der durch die Zweiunddreißigstel erzeugten Klangebene und die harmonische Gestaltung des Stückes, während die Form deutlich erhalten bleibt und das Stück klar strukturiert ist.

Gabriel Pierné, der zu dieser Zeit als Nachfolger César Francks als Organist an der Kirche Ste. Clotilde in Paris tätig war, äußerte seine Anerkennung und Glückwünsche hinsichtlich der *Mélisande*. Am 15. Dezember schrieb er an Bonis:

«J'ai fait l'exquise connaissance de votre 'Mélisande' dont j'ai apprécié la grâce mélancolique et la jolie écriture pianistique. Je vous félicite de tout cœur, et c'est en toute sincérité que je signalerai cette œuvre à tous ceux que je jugerai capables de l'interpréter.»²⁸³

Die beiden Klavierstücke *Près du ruisseau* und *Mélisande* thematisieren Natureindrücke und zeigen, wie Bonis sie musikalisch gestaltet. Während das erste Stück allein schon durch seine im Titel ausgedrückte Programmatik einen unmittelbaren Bezug zur Natur enthält, liegt er bei *Mélisande* versteckter vor, da er sich durch die Darstellung ihres Wesens manifestiert. In beiden Stücken vermeidet es Bonis, bei

²⁸² Ebenda, 2. Akt, 2. Szene, S. 17.

²⁸³ Zit. nach: Géliot 1998, S. 93.

einer lautmalerischen Nachahmung zu bleiben. Die Natur dient als Hintergrund, vor dem sich eine atmosphärische Darstellung entfaltet. Hiermit kommt sie ihren eigenen ästhetischen Forderungen nach, die Natur nicht nachbilden zu wollen. Obwohl Bonis entsprechende musikalische Mittel zur Erzielung bestimmter Effekte benutzt (Gurgeln des Wassers/Haargeflatter im Wind), ist sie dabei nicht auf dieser Abbildungsebene geblieben, sondern vollzieht die innere Entwicklung eines Menschen bzw. des Charakters einer Figur nach (vgl. Kapitel III.3).

IV.2 Das Orgelwerk

Wie bereits in Kapitel I.2 erwähnt wurde, lässt es sich nicht festzustellen, ob Mel Bonis in ihrer Studienzeit Gelegenheit bekommen hat, das Orgelspielen zu erlernen, zumal sie nicht in den Klassenlisten der Orgelklasse des *Conservatoire* aufgeführt ist. Trotzdem konnte Bonis Orgel spielen und übernahm während der Sommeraufenthalte der Familie Domange in Etretat gelegentlich die Organistenaufgaben der Pfarrgemeinde.²⁸⁴ Leider wird nicht genau angegeben, ab wann Bonis dieses Ferienamt ausfüllte. Géliot berichtet, dass sie improvisiert und auch eigene Werke interpretiert habe.²⁸⁵ Ihre Kompositionen für Orgel sind insbesondere in den Vorkriegsjahren sowie am Ende ihres Lebens entstanden. Bonis pflegte Kontakte zu verschiedenen Organisten, mit denen sie orgelspezifische Probleme wie Registraturen etc. besprechen konnte. Zu diesen Musikern gehörten Joseph Daene, Organist in Bordeaux, Eugène Gigout, Kapellmeister in St. Germain des Près und Professor am *Conservatoire*, Jean Joubert, Domherr und Organist in Luçon und in den dreißiger Jahren Henri Letocard, Kapellmeister von St. Pierre in Neuilly. Besonders intensiv gestaltete sich der Briefwechsel mit Jean Joubert ab dem Frühjahr 1914. In den vorausgegangenen zwei Jahren hatte Joubert die ersten sieben Bände seiner Anthologie *Les maîtres contemporains de l'orgue* fertiggestellt und diskutierte nun brieflich mit Bonis über ein Kapitel zur Geschichte der Orgel und der Organisten des 20. Jahrhunderts.²⁸⁶ Durch den Kriegsausbruch wurde jedoch die weitere Veröffentlichung der Anthologie verhindert, in die auch die *Toccata* von Bonis aufgenommen werden sollte.²⁸⁷

Bonis' Orgelkompositionen können in drei Abteilungen unterteilt werden. In einigen Stücken wird die Orgel lediglich als Begleitinstrument eingesetzt, andere Werke sind für Orgel oder Harmonium mit nicht-obligatem Pedal und für die Orgel als solistisches Instrument mit obligatem Pedal geschrieben worden. Einige der

²⁸⁴ Géliot 1998, S. 143.

²⁸⁵ Géliot 1998, S. 143.

²⁸⁶ Géliot 1998, S. 146.

²⁸⁷ Géliot 1998, S. 147.

Werke aus der zweiten Sparte sind vor allem für den Gebrauch, den sonntäglichen Gottesdienst oder andere kirchliche Anlässe geschrieben worden. Zu den großen Werken für solistische Orgel gehören das *Offertoire*, der *Choral*, das *Cantabile* und die *Toccata*.²⁸⁸

IV.3 Das Vokalwerk

Mel Bonis' weltliche Lieder sind in den ersten beiden Schaffensperioden – zwischen 1892 und 1914 – entstanden und hauptsächlich für mittlere Stimme vorgesehen, mit den Ausnahmen *Le dernier souvenir* für Bass, *Trois mélodies* und *Le chat sur le toit* für Tenor, sowie die Duos für Sopran und Alt, *Le Ruisseau*, *Madrigal*, *Epithalame* und *l'Oiseau bleu*.²⁸⁹

Zwischen 1892 und 1907 hat Bonis vorwiegend die Texte von Amédée Landély Hettich vertont. Ansonsten gibt es Textvertonungen von Edouard Guinand, Victor Hugo, Leconte de l'Isle, André Godard, Armand Ducostal, Maurice Bouchor und Georges Rivollet. Eigene Texte verwendete Bonis für die Kinderlieder *Ronde des marionnettes*, *Berceuse de Noël*, *La mer* und *Couboulambou à Paris*. Die drei letztgenannten Lieder tragen die Pseudonyme „Poul Ar Fentoun“ und „Jacques Normandin“. Unter den geistlichen Liedern befinden sich auffallend viele Weihnachtslieder. Einige sind Kinderlieder, wie *Veille de Noël* und *Berceuse de Noël*, andere dagegen tragen religiöse Titel, wie *Noël de la vierge Marie* oder *Prière de Noël* für vier gemischte Stimmen und das frühe Lied *Noël Pastoral* für Sologesang mit Klavierbegleitung.

Bonis hat neben den Liedern auch zahlreiche geistliche Chorstücke geschrieben, von denen lediglich zwei, *Prière de Noël* und *O Salutaris* gedruckt worden sind. Trotz der Bemühungen ihrer ältesten Tochter Jeanne, die nach dem Tode Bonis' einige Stücke abschreiben ließ, fiel der größte Teil dieser Werke nahezu gänzlich in Vergessenheit.²⁹⁰

Immerhin wurden 1998 die zwei Motetten *Adore te* und *Inviolata* für Gesangsquartett veröffentlicht. Außerdem wurden die *Messe à la Sérénité* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung ediert.

²⁸⁸ Géliot 1998, S. 146–147.

²⁸⁹ Werkliste im Anhang.

²⁹⁰ Géliot 1998, S. 229.

IV.4 Die Kammermusik

Eine wichtige Gattung der kompositorischen Arbeit Mel Bonis' stellen ihre Kammermusikwerke dar. Besonders auffällig scheint ihre Vorliebe für die Querflöte gewesen zu sein – das Instrument erhält in acht Werken Partien. Géliot vermutet, dass die Freundschaft zu dem Flötisten Louis Fleury diese Bevorzugung des Instrumentes erklärt.²⁹¹ Bonis' Kammermusik gruppiert sich um das Klavier, dem nur selten reine Begleitfunktion zukommt. Vielmehr erweitert es die Klangwirkung der Trios, Quartette und des Septetts und verleiht diesen Werken dadurch sinfonische Klangqualität.²⁹² Ähnlich wie die Klaviermusik war auch die Kammermusik in allen Schaffensperioden Bonis' präsent; die wichtigsten Werke entstanden 1900–1914 und 1922–1937.

1892 komponierte sie ihr erstes Kammermusikwerk *Nocturne* für Streichtrio und Harfe. Es ist mit der Notiz „Ne pas publier“ versehen und wurde nicht gedruckt. Anlässlich eines Kompositionswettbewerbes der *Société des Compositeurs de Musique* überarbeitete Bonis 1899 das Stück erneut und schrieb es um für Harfe, Oboe, Horn und Violoncello.

Einige Werke sind für verschiedene Besetzungen komponiert worden: *Méditation* erschien 1898 bei Leduc und existiert für die Besetzungen Violoncello und Klavier oder Klavier solo. *Sérénade* wurde für Violoncello solo bzw. Violine und Klavier komponiert und erschien 1899 bei Leduc. *La suite dans le style ancien* aus dem Jahr 1928 wurde für Klavier, Flöte, Geige und Klarinette oder Bratsche und für Bläserseptett konzipiert. Zudem existiert eine dritte Fassung für Klavier zu vier Händen von einem Teil des Werkes, das nicht gedruckt wurde. Außerdem entstanden vor 1900 die beiden Trios *Suite orientale* für Violine, Violoncello und Klavier und *Suite pour flûte, violon et piano*, die 1900 bzw. 1903 veröffentlicht worden sind.

In der zweiten Schaffensperiode der Komponistin stehen die klassischen Gattungen wie die Sonate oder das Klavierquartett im Vordergrund. In dieser Zeit sind die Werke entstanden, mit denen Bonis an die Öffentlichkeit getreten und von ihr wahrgenommen worden ist.²⁹³ Laut Géliot stellt das Quartett als das von den Zeitgenossen Bonis' am einhelligsten angenommene Werk dar und wurde sogar noch vor einigen Jahren von Cyprien Katsaris aufgeführt.²⁹⁴ 1922 beendete Bonis die *Sonate pour violon et piano*, die im *Salon des Musiciens* aufgeführt und im *Courrier des Musiciens* besprochen wurde:

²⁹¹ Géliot 1998, S. 163.

²⁹² Géliot 1998, S. 163.

²⁹³ Kapitel I.7: Abschnitt über das Hauskonzert in Anwesenheit Saint-Saëns sowie die Aufführung der *Fantaisie* in den *Concerts Colonne*.

²⁹⁴ Géliot 1998, S. 174.

«Je me rappelle avoir entendu au Salon des Musiciens une sonate de composition qui m'avait fait un plaisir infini... Cette sonate écrite pour piano et violon un Andante construit sur une mélodie greque d'une écriture très sobre. Le thème se développait très heureusement, puis éclatait soudain un final puissant et coloré. Rien n'était plus agréable que cette opposition d'ombre et de lumière si artistiquement rendue.»²⁹⁵

Fazit

Aufgrund der beschränkten Materiallage erschien es mir zunächst als ein schwieriges Unterfangen, eine Examensarbeit über die Komponistin Mel Bonis anzufertigen. Jedoch hat sich nach dieser Zeit der Auseinandersetzung mit Mel Bonis gezeigt, dass die Komponistin eine interessante und außergewöhnliche Frau war. Ihr Leben wies zahlreiche Brüche auf, wobei der christliche Glaube verbunden mit dem Komponieren die einzige Konstante darstellte. Natürlich bleiben viele Fragen offen: So wäre es einen Versuch wert, mehr über Bonis' Kindheit, ihre Schulbildung, das Verhältnis zu ihren Eltern oder über ihre Tochter Madeleine zu erfahren. Es ist möglich, dass ihre umfangreiche Korrespondenz, von der Géliot berichtet, darüber Auskunft geben kann. Außerdem würde ich gern noch mehr über sie erfahren, z. B., wie es ihr als Frau auf dem *Conservatoire* ergangen ist, ob sie mit Argwohn o. ä. konfrontiert wurde, da sie hier als Frau eine Ausnahmeerscheinung dargestellt haben dürfte, oder ob sie geschätzt, vielleicht auch bewundert wurde, da sie in erstaunlich kurzer Zeit mehrere Preise erhalten hat. Für mich bleibt es nach wie vor rätselhaft, dass Bonis als offensichtlich erfolgreiche Studentin das *Conservatoire* derart schnell und endgültig verlassen hat. Da Hettich schon im Folgejahr des Heiratsantrages Paris verließ, hätte Bonis möglicherweise ihre Studien wiederaufnehmen können. Für diese Aufgabe einer derart entscheidenden Seite ihrer Persönlichkeit war wahrscheinlich die strikte Erziehung der entscheidende Impuls, der ihr jegliche Art der Rebellion gegen den elterlichen Entschluss untersagt haben mag.

Wenn man sich vor Augen führt, welche religiöse Bedeutung die Musik für Mel Bonis hatte, und dabei die Intensität ihrer religiösen Empfindungen als existentiellen Teil ihrer Identität bedenkt, mag man erahnen, wie wichtig das Komponieren für sie gewesen sein muss. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Bonis' Musikanschauung, deren Basis ihre religiöse Gesinnung darstellte, durch ästhetische Diskussionen innerhalb ihres relativ kleinen musikalischen Umfeldes beeinflusst worden ist. Es ist die Frage, wie sich ihre Standpunkte entwickelt haben, welche Auseinandersetzungen durch Gespräche, Briefe oder Lektüre sie geführt hat, und ob sich ihre Ansichten im Laufe ihres Lebens verändert haben. Hierbei bleibt offen, wie Bonis sich selbst gesehen hat und welches Selbstverständnis sie hatte. Einerseits weisen die Vermerke auf einigen Kompositionen sowie ihre Bemühun-

²⁹⁵ Zit. nach: Géliot 1998, S. 219.

gen um das Veröffentlichende ihrer Werke wie auch die offene Kritik an dem Komponisten Debussy auf ein Selbstverständnis als Komponistin hin, die sich ihrer Kompetenzen bewusst war. Andererseits bleibt es verwunderlich, dass sie nicht mehr Kontakte zum Musikleben des *Conservatoire* und der Stadt pflegte, um sich vielleicht ein kleines öffentliches Forum zur Aufführung einiger Werke zu schaffen. Lag dieser Rückzug wirklich nur an ihrer Schüchternheit und dem Lampenfieber? Es liegt hier eine große Diskrepanz vor zwischen dem Bestreben nach der Veröffentlichung der gedruckten Werke und den spärlichen Auftritten vor einem größeren Publikum. Hierbei mag das Desinteresse und die fehlende Unterstützung ihres Mannes auch eine Rolle gespielt haben, denn schließlich hätte er seine Frau begleiten und dadurch ihre außerhäusliche Tätigkeit unterstützen können.

Mel Bonis' Werk zeichnet sich durch Vielfalt und Vielseitigkeit aus, da sie in den unterschiedlichsten Genres komponiert hat. Das Besondere an ihrem Werk scheint mir dessen Widerspiegelung der kompositorischen Strömungen im Paris der Jahrhundertwende zu sein: Leichtgängige Melodien stehen neben klassischen Formen wie der Sonate, barocken Tänzen, geistlichen Vokal- und Orgelwerken, die den *retour au passé* repräsentieren, romantischen Klavierstücken, Werken mit orientalischem Gestus wie der *Suite orientale* und impressionistischen Kompositionen. Die geistlichen Lieder und Orgelkompositionen zeugen vom persönlichen Anliegen der christlichen Komponistin.

Damit Mel Bonis einer musikalischen Öffentlichkeit ins Bewusstsein rücken kann, ist es von zentraler Bedeutung, ihre Werke aus der Vergessenheit zu befreien und sie wieder aufzuführen. Das Ensemble Mel Bonis Leverkusen, das von Dr. Eberhard Mayer ins Leben gerufen wurde, widmet sich in besonderer Weise Bonis' kammermusikalischen Werken, bringt Notenmaterial wieder zum Klingen und hält die Erinnerung an die Komponistin lebendig, was letztlich auch zur Entstehung dieser Arbeit geführt hat. An dieser Stelle danke ich Herrn Mayer sehr herzlich für seine großzügige und unproblematische Unterstützung.

Sowohl ihr facettenreiches Werk als auch ihre musikästhetischen Überlegungen weisen Mel Bonis einen besonderen Platz in der Musikgeschichte zu, denn sie hat sich keiner Strömung fest verschrieben, sondern scheint einen ganz eigenen Weg beschritten zu haben. Trotz ihrer Hochschätzung barocker und klassischer Meister, die sich durchaus in einigen Werken niedergeschlagen hat, zeigt sie sich offen für neue Klangästhetik, wofür das Klavierstück *Mélisande* ein Beispiel ist. Ihre Forderung nach klaren Formen scheint sie selber ernst genommen und umgesetzt zu haben, was aber erst eine umfangreiche Beschäftigung mit dem Gesamtwerk der Komponistin zeigen könnte. Somit kann ich nur hoffen und wünschen, dass Mel Bonis und ihre Werke aus der Vergessenheit geholt werden, und wäre froh, wenn diese Arbeit einen bescheidenen Beitrag dazu leisten könnte.

V. Literaturverzeichnis

V.1 Primärliteratur

- Bonis, Mel: *Souvenirs et Réflexions*, hrsg. v. Jeanne Brochot, Edition du Nant d'enfer (Selbstverlag), Evian 1980
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. v. François Lesure, aus dem Französischen übersetzt v. Josef Häusler, Stuttgart 1974
- Les Ecrits de Paul Dukas sur la Musique*, mit einem Vorwort v. Gustave Samazeuilh, Paris 1948
- Maeterlinck, Maurice: *Pelléas und Mélisande*, aus dem Französischen übersetzt v. Friedrich v. Oppeln-Bronikowski, Stuttgart 1972
- Mel Bonis, Compositeur de Musique. Biographie – Œuvres, Par ses Enfants et Petits-Enfants à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort*, Mars 1947
- Saint-Saëns, Camille: *Musikalische Reminiszenzen*, aus dem Französischen übersetzt v. Eva Zimmermann, Leipzig 1978
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin 1984
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Tieck, Ludwig: *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart 1973
- Wagner, Richard: *Der Virtuos und der Künstler*, in: *Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze* (1840 und 1841), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Faksimiledruck der Ausgabe Leipzig 1887 in 10 Bänden, Darmstadt 1976

V.2 Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum großen Krieg*, hrsg. v. Michelle Perrot, Frankfurt am Main 1992
- Barraqué, Jean: *Claude Debussy*, aus dem Französischen übersetzt v. Clarita Waege u. Hortensia Weiher-Waege, Reinbek bei Hamburg 1964
- Braungart, Fuchs, Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *Um 1900*, Paderborn 1998
- Bruneau, Alfred: *Geschichte der französischen Musik*, in: *Die Musik*, hrsg. v. Richard Strauss, Berlin [1904], S. 1–65
- Curtius, Ernst Robert: *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, Potsdam 1920

- Curtius, Robert: *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern 1952
- Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Laaber 1986
- Dahlhaus, Carl: *Musik und Jugendstil*, in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): *Jugendstil und Musik*, Zürich 1980
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*, München 1974
- Danckert, Werner: *Das Wesen des musikalischen Impressionismus*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7. Jahrgang, Bd. VII, Halle 1929
- Davies, Laurence: *César Franck and his circle*, New York 1977
- De Giorgio, Michela: *Das katholische Modell*, in: Duby/Perrot: *Geschichte der Frauen*, Bd. 4: *19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 187–220
- de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin 1967
- Dömling, Wolfgang: *Zum Problem des ‚musikalischen Impressionismus‘*, in: *Claude Debussy – La Mer*, hrsg. v. W. Dömling, München 1976
- Eckart-Bäcker, Ursula: *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*, Regensburg 1965
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. 3: *Romantik und Liberalismus/Imperialismus und Impressionismus*, München 1948
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart 1997
- Géliot, Christine: *Mel Bonis. Femme et Compositeur*, im Eigenverlag: Les Alluets le Roi 1998
- Görres, Joseph von: *Die christliche Mystik*, hrsg. v. Uta Ranke-Heinemann, Bd. 1–5, Frankfurt am Main 1989
- Hamann, Richard: *Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg 1923
- Hilmes, Carola: *Sehnsucht nach Erlösung: Bilder des Weiblichen um 1900*, in: Braungart/Fuchs/Koch (Hrsg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *Um 1900*, Paderborn 1998, S. 267–283
- Hirsbrunner, Theo: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Bern 1994
- Hirsbrunner, Theo: *Debussy und seine Zeit*, Bern 1981
- Landormy, Paul: *La Musique Française de Franck á Debussy*, Paris 1943
- Loesch, Heinz: *Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners*, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musik und Religion*, Bern 1995, S. 115–136
- Martin-Fugier, Anne: *Riten der Bürgerlichkeit*, in: Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum großen Krieg*, hrsg. v. Michelle Perrot, Frankfurt am Main 1992, S. 201–265
- Mauclair, Camille: *La religion de la musique*, Paris 1908

- Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré: a musical life*, ins Englische übersetzt v. Roger Nichols, Cambridge/New York 1991
- Orenstein, Arbie: *Maurice Ravel. Leben und Werk*, Stuttgart 1978
- Perrot, Michelle: *Rollen und Charaktere*, in: Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum großen Krieg*, hrsg. v. Michelle Perrot, Frankfurt am Main 1992, S. 127–193
- Perrot, Michelle: *Konflikte und Tragödien*, in: Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum großen Krieg*, hrsg. v. Michelle Perrot, Frankfurt am Main 1992, S. 267–291
- Rehberg, Paula und Walter: *Robert Schumann, sein Leben und Werk*, Zürich 1969
- Reich, Willi: *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien/ Frankfurt/ Zürich 1968
- Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, 2. Auflage: Kassel 1988
- Rolland, Romain: *Die Erneuerung (Skizze über die musikalische Entwicklung in Paris seit 1870)*, in: *Meister der Musik*, aus dem Französischen übersetzt v. Walter Herzog, Zürich 1950
- Roster, Danielle: *Allein mit meiner Musik*, Zürich 1995
- Rousseau, Jean-Jacques: *Traité sur la musique*, Genf 1742
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1976
- Stegemann, Michael: *Camille Saint-Saëns*, Reinbek bei Hamburg 1988
- Stegemann, Michael: *Maurice Ravel*, Reinbek bei Hamburg 1996
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg 1951
- Thomalla, Ariane: *Die ‚femme fragile‘ – Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972
- Vallas, Léon: *Debussy und seine Zeit*, aus dem Französischen übersetzt v. Karl August Horst, München 1961
- Vallas, Léon: *Vincent d’Indy*, 2 Bände, Paris 1946 und 1950

V.3 Lexikonartikel

- Baker, Theodore: *Bonis, Mélanie (Madame Albert Domange)*, in: Ders.: *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, 7th ed., rev. by Nicolas Slonimsky, Oxford u. a. 1984, S. 299
- Cobbett, Walter Willson: *Mel-Bonis (Madame Albert Domange)*, in: Ders.: *Cyclopedic Survey of chamber music*, London 1963, S. 127

- Cohen, Aaron: *Mel-Bonis*, in: Ders.: *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, London ¹1981; ²nd ed., New York 1987, S. 472–473
- Engler, Winfried: *Paul Bourget*, in: *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994, S. 145
- Engler, Winfried: *Camille Maclair*, in: *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart 1994, S. 619 (r. Sp.)
- Launay, Florence: *Domange, Mélanie (Hélène)*, in: *MGG 2, Personenteil, Bd. 5*, Kassel u. a. 2001, Sp. 1220–1222
- Pazdirek, Franz: *Universal-Handbuch der Musikkultur*, Wien 1904–1910, Bd. II, S. 359–360
- Schmidl, Carlo: *Dizionario universale die musicisti*, Milan 1926–1937, S. 526
- Tsou, Judy S.: *Bonis, Mélanie (Hélène)*, in: Sadie, J. A./Samuel, R. (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994, S. 74–75
- Wier, Albert Ernest: *Domange, Mme. Albert (maiden name Melanie Bonis)*, *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians*, New York 1938, S. 471

Werkliste

Das folgende Verzeichnis der Werke Mel Bonis' basiert auf Christine Géliots Werkliste. Die Werke wurden in die chronologische Reihenfolge ihrer Entstehungsdaten bzw. ihrer Erstveröffentlichungen gebracht. Werke, die im Bestand der Bibliothèque nationale de France vorhanden, bei Géliot jedoch nicht, bzw. in anderer Besetzung erwähnt sind, erscheinen hier im Kursivdruck und sind mit der entsprechenden Signatur der Bibliothèque versehen. Bonis' Werke sind dort sowohl im Katalog des *Fonds du Conservatoire* (hier **C** vor der Signatur) zu finden, der am 31. Dezember 1963 abgeschlossen wurde, als auch im Katalog des *Département de la musique* der Bibliothèque nationale (hier **B** vor der Signatur).

1. Gesang

1.1. Weltliche Lieder

Solostimme mit Klavierbegleitung

- **Sur la plage** für Bariton, éd. Grus 1884, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 80399**
- **Villanelle** für mittlere Stimmlage, éd. Grus 1884, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 80400**
- **Invocation** für Mezzo-Sopran oder Bariton, Autograph um 1887, Text: Edouard Guinand
- **Trois mélodies**: Viens (oder Barcarolle) 1888 – Mirage – Chanson de printemps für mittlere Stimmlage, beide undatierte Autographe, Text: Ed. Guinand
- **Berceuse**, Autograph um 1893, Text: Edouard Guinand
- **Dès l'aube** für mittlere Stimmlage, Autograph um 1893, Text: Edouard Guinand
- **Elève – toi mon âme** für Mezzo-Sopran mit Violoncello- oder Violinbegleitung), éd. Bretonneau 1894 und éd. Pfister Fr. 1896, Text: Amédée Landély Hettich; **B [Vm⁷ 34154 / C [K. 62750**
- **Pourriez vous pas me dire?** für mitlere Stimmlage, éd. Leduc 1901, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 113023 / C [K. 62755**
- **Reproche tendre** für mittlere Stimmlage, éd. Leduc 1901, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 113025 / C [K. 62757**
- **La mer** (ital. Melodie), Selbstverlag 1903, Text: Léon Poular Fentoun, Pseudonym von Mel Bonis; **B [Vm⁷ 124609 / C [K. 62752** (für Tenor oder Sopran) und **B [Vm⁷ 120511 / [K. 42827** (für Mezzo-Sopran oder Bariton)
- **Berceuse de Noël pour les enfants**; Selbstverlag 1903, Text: Poul-Ar-Feuntun; **B [Vm⁷ 120510 / C [K. 62749**

- *Berceuse de Noël pour les enfants*; éd. L.Grus 1904, Text: L. Rimbault; **B [Vm⁷ 121168 / C [K. 39485**
- *Un soir* für mittlere Stimmlage, Autograph 1908, Text: Anne Osmond
- *Le dernier souvenir*, Autograph 1909, Text: Leconte de l'Isle
- *Immortelle tendresse* (Eternelle tendresse), éd. Demets 1910, Text: André Godard; **B [Fol. Vm⁷. 5216 / C [K. 42830**
- *Le chat sur le toit*, éd. Sénart 1911, auch als Orchesterfassung, Text: Edmond Ducostal, *Sénart 1926*; **B [Fol. Vm⁷.19568**
- *Chanson d'amour*, Autograph 1912, Text: Maurice Bouchor
- *Trois mélodies* für Tenor: Viola – Sauvez-moi de l'amour – Vers le pur amour, Autograph um 1912, Text: Maurice Bouchor
- *Ronde des marionnettes*, éd. Poulalion 1913, Text: Mel Bonis
- *Elégie sur le mode antique* für mittlere Stimmlage, éd. Hamelle 1918, Text: Georges Rivollet
- *Couboulambou à Paris*, Autograph um 1930, Text: Jacques Normandin, Pseudonym von Mel Bonis
- *Don Galbor* von Clapissou, undatiertes Autograph, Arrangement für Gesang mit Klavierbegleitung von Bonis

Mehrstimmiger Gesang

- *Le Ruisseau* für zwei Frauenstimmen, éd. Leduc 1894, Text: A. L. Hettich; **C [K. 66105**
- *Madrigal* für zwei Frauenstimmen, éd. Hachette 1901, Text: M. Pape-Carpantier; **C [K. 63867**
- *Epithalame* für zwei Frauenstimmen, éd. Demets 1907, Text: Victor Hugo; **B [Vm⁷. 131049**
- *L'Oiseau bleu* für zwei Frauenstimmen, éd. Hamelle 1907 / 1905, Text: A. L. Hettich; **B Vm⁷. 121169 / C [K. 38403**
- *Rondeau en forme de canon*, undatiertes Autograph, Text: Dupont
- *Au clair de la lune* für Gesangsquartett, undatiertes Autograph

1.2. Geistliche Lieder

Solostimme mit Orgelbegleitung

- *Noël pastoral*, éd. Leduc 1892, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 34155 / C [K. 62754**
- *La veille de Noël*, éd. Grus 1900, Text: M. Pape-Carpantier; **B [Vm⁷. 113026**
- *O Salutaris*, éd. Leduc 1901
- *Ave Maria* (pour mezzo-soprano ou baryton et orgue), éd. Eschig 1905 / E. Demets 1905; **B [Vm⁷ 124608 / C [K. 42831**

- **Allons prier**, éd. Hamelle 1906, Text: Léon Rimbault; **B [Vm⁷ 127711 / C [K. 42832**
- **Noël de la Vierge Marie** (oder: **Noël de la Vierge endormie, Berceuse**), éd. Demets vor 1910 und *Hachette 1901*; Text: M. Pape-Carpantier; **B [Vm⁷. 113021 / C [K. 62753**
- **Noël ancien**, éd. Hamelle 1934, Text: Mel Bonis; **B [Fol. Vm⁷. 28288 / C [Ac.m 1095**
- **Troupe innocente. Cantique de 1^{re} communion** (*por une voix ou cœur à l'unission avec acc. d'orgue ou piano*), éd. J. Hamelle 1936; **C [K. 27661**
- **Deux cantiques de première communion**: Troupe innocente – Ô mystère d'amour, éd. Hamelle 1934–1936; **B [Fol. Vm¹. 1041 (1&2) / C [Acm 1481**

Mehrstimmiger Gesang

- **Ave verum** für Gesangsquartett mit Orgelbegleitung, undatiertes Autograph
- **Kyrie en fa dièse mineur**, undatiertes Autograph
- **O Salutaris pour baryton, tenor et orgue**, *Autograph 1890*; **C ms. autographe [ms. 4408**
- **Prière de Noël** für Gesangsquartett mit Orgelbegleitung, éd. Leduc 1899, Text: A. L. Hettich; **B [Vm⁷ 113024 / C [K. 62756**
- **Regina cœli** für zwei Sopranstimmen, Harfe oder Piano und Violine, éd. Leduc 1899; **B [Vm¹ 3016 / C [K. 66104**
- **Veille de Noël (Dialogue) avec piano**, éd. L. Grus 1900; **C [K. 63871**
- **Madrigal – chœur à deux voix**; Text: Mme Pape-Charpantier, éd. *Hachette 1901*; **B [Vm⁷ 113020**
- **Salve Regina** für Sopran und Kontra-Altstimme mit Orgelbegleitung, undatiertes Autograph
- **Tantum ergo** für Gesangsquartett mit Orgelbegleitung, undatiertes Autograph
- **Tantum ergo** für drei Männerstimmen mit Orgelbegleitung, undatiertes Autograph
- **Panis angelicus** für zwei Stimmen, éd. Delphine, ohne Jahreszahl
- **O Salutaris – motet pour baryton ou mezzo-soprano avec acc. d'orgue ou harmonium**, *Leduc 1901*; **B [Vm⁷. 113022**
- **Sub Tuum** für Sopran und Kontra-Alt mit Orgelbegleitung, komponiert 1921, éd. P. Schneider 1930
- **Inviolata** für Gesangsquartett a capella, Autograph 1922, éd. Armiane 1998
- **O Salutaris** für Gesangsquartett mit Orgelbegleitung, éd. P. Schneider 1930
- **Cantique de Jean Racine** für Solo-Tenor (*oder Sopran*) und Chor, Harfe und Orgel, éd. Eschig 1934 und 1977, éd. Armiane 1998; **B [Vmg. 19994**
- **Adore te** für Gesangsquartett a capella, éd. Armiane 1998
- **Messe à la Sérénité** für Chor und Orgel: Kyrie – Gloria – Sanctus – Agnus dei, éd. Armiane 1998

Verschollene Werke

- **Ave Maria** für zwei Stimmen, calligraphiertes Autograph
- **Boléro**, undatiertes Autograph, Text: J. Ruelle
- **Cantique à Marie** (Prends mon cœur...) für Chor, Piano oder Harfe und Orgel, Autograph 1927
- **Chanson Catalane**, undatiertes Autograph
- **Chansonnette en duo**, undatiertes Autograph
- **Le chat sur le toit**, Version für mittlere Stimmlage, undatiertes Autograph
- **Le Moulin** für zweistimmigen Chor, éd. Hamelle

2. Klavierwerke

2.1. Pädagogische Werke

- **Scènes enfantines**, Aubade – Joyeux réveil – Cache-cache (éd. Lemoine 1980) – Valse lente – Marche militaire – Frère Jacques (éd. Max Eschig 1934) – Bébé s'endort, éd. Demets 1912, éd. Eschig; **B [Fol. Vm¹². 14208 (6)** (Frère Jacques) und **[Fol. Vm¹². 3318** (alle Stücke)
- **Album pour les tout-petits**, La toupie – Le petit mendiant – Marionnettes – Le baptême – Compliment à Grand-maman – La machine à coudre – Gros chagrin – Colère – Goutte de pluie – Monsieur Vieuxbois – La clé des champs – Au temps jadis – Câlineries – Prière – Miaou Ronron – Madrigal – La puce – Dans la montagne – Mireille au piano – Douce amie, éd. Poulalion 1913, éd. Colibri, éd. Combre
- **Deux pièces pour piano**, Chevaux de bois – Pavane à Ninine, éd. Senart 1924
- **Dix-sept pièces enfantines**, La Savoyarde – Poupées japonaises – Carillon – Ronde de nuit – Le vieil invalide – Valse lente – En avant marchons – Prière – En bateau – Cheval échappé – Grand-mère gronde – Cadichon – Fileuse – Maman chante du Fauré – Nénette et Rintintin – Pour l'orgue de Barbarie – „Maman, je voudrais des ailes comme les petits oiseaux“, éd. Eschig 1926; **B [Fol. Vm¹². 10973**
- **Miocheries**, Première solitude – Air connu – Ronde – Le Moulin – Fille sage – La Leçon de solfège – A pas de loup – Patineurs à roulettes – Croquemitaine – ...Plutôt une vieille danse française – Joyeux scouts – Pique Nique – La Toute petite s'endort – Les noces de Polchinelle, éd. Eschig 1928; **B [Fol. Vm¹². 11686**
- **Pièces à 4 mains**, Caravanes – A matines – Andante religioso – Carillon de fête – Habanera – Minuit sonne, éd. Eschig 1930
- **Neuf pièces faciles**, La Cigale – Tendres propos – Ronde en sabot – Vers la chapelle – Elégie – Poupées dansantes – Prière à l'Ange gardien – Canon à deux voix – Vieille chanson, éd. Eschig 1936; **B [Fol. Vm¹². 14885 / C [Acp 1904**

2.2. Klavieralben

- **Cinq pièces pour piano**, Gai printemps **B [Vm¹² 3656** – Romances sans paroles **B [Vm¹² 3665** und **[Vm¹² 3666** (H. Lemoine 1903) – Menuet **B [Vm¹² 3660** – Eglogue – Papillons, éd. Leduc 1897; **B [Vm⁷. 16218**
- **Recueil de cinq pièces ,musicales‘**, Prélude en mi bémol majeur – Gai printemps – Eglogue – Aux champs – Menuet, éd. Durdilly 1899; **B [Vm¹² 3664**
- **Scherzo-valse (réduction pour piano)**, Leduc 1899; **B [Vm¹²g. 1492**
- **Deux pièces pour piano**, veröffentlicht unter dem Pseudonym ‚H.W. Lliadow‘, Echo – Narcisse, éd. Senart 1910
- **Cinq pièces pour piano: Femmes de légende**, Phœbé (éd. Leduc 1897) – Viviane (éd. Leduc 1909) – Salomé – Desdémone (éd. Leduc 1913) – Mélisande (éd. Leduc 1898, 1925, Eschig 1922, 1978, éd. Lemoine 1995), éd. Leduc 1925; Mélisande: **B [Fol. Vm¹². 10013(5)** (1925) und **[Vmg. 19993** (1978)
- **Trois pièces pour piano (Phaëbé, Viviane, Salomé)**, E.Leduc, P. Bertrand et C^{ie} 1909; **B [Fol. Vm¹². 148**
- **Cinq pièces pour piano**, Une flûte soupire – Berceuse triste – Boston valse (valse lente) – Agitato – Cloches lointaines, éd. Senart 1926; **B [Fol. Vm¹². 11684**

2.3. Salonstücke

- **Etiolles** (valse), éd. Grus 1884; **B [Vm¹². 1489**
- **Les Gitanos** (valse), éd. Hamelle 1891 / 1892 / 1893; **B [Vm¹²g 1490** und **[Vm¹²p. 57**
- **Rondeau dans le genre ancien**, éd. Grus 1893; **B [Vm¹² 3667**
- **Mazurka**, éd. Leduc 1897; **B [Vm¹² 372**
- **Black Pearl**, veröffentlicht unter dem Pseudonym ‚Pierre Domange‘, éd. Demets 1905
- **Ariel** (scherzo), Pseudonym ‚Melas Benissouvsy‘, Autograph 1925
- **Diamant noir** (valse lente), Pseudonym ‚Edouard Domange‘, éd. Poulalion, ohne Jahreszahl
- **Mazurka ballet**, Pseudonym ‚Pierre Domange‘, undatiertes Autograph
- **Soirs d’antan** (valse lente), undatiertes Autograph
- **Viennoise**, éd. Leduc, ohne Jahreszahl (1893); **B [Vm¹² 3669**

2.4. Programmatische Klavierstücke

- **Impromptu**, Autograph 1881
- **Près du ruisseau**, éd. Leduc 1893 (1894); **B [Vm¹² 3663**
- **Pensées d’automne**, éd. Leduc 1894; **B [Vm¹². 3661**
- **Chanson du rouet**, éd. Leduc 1895; **B [Vm¹² 3655**
- **Berceuse**, éd. Leduc 1895; **B [Vm¹² 3653**
- **Tambours et clairons**, éd. Boudoux 1895 (1901); **B [Vm¹² 3668**

- **Carillon mystique**, éd. Leduc 1898; **B [Vm¹² 3654**
- **Orientale** (valse), éd. Leduc 1898; **B [Vm¹²g. 1491**
- **Méditation**, éd. Leduc 1898; **B [Vm¹² 3659**
- **Marionnettes**, éd. Leduc 1899; **B [Vm¹² 3658**
- **Deuxième Barcarolle**, Autograph 1899
- **Scherzo-valse**, éd. Leduc 1899
- **Prélude en la bémol majeur**, éd. Leduc 1901; **B [Vm¹² 3662**
- **L'escarpolette**, éd. Leduc 1901; **B [Vm¹² 1488**
- **Sorrente** (nach einem Gedicht von Cécile Guinand), éd. Demets 1904
- **A Suzanne** (nach einem Gedicht von C. Guinand), éd. Demets 1904; **C [K. 33158 – 33159**
- **Bourrée**, éd. Demets 1904; **B [Vm¹². 31233**
- **Le moustique**, éd. Demets 1905; **B [Vm¹². 31234**
- **Sarabande**, éd. Demets 1909; **B [Fol. Vm¹². 759**
- **Clair de lune**, éd. Hamelle 1909; **C [Acp 1310**
- **Pavane**, éd. Demets 1909, éd Eschig; **B [Fol. Vm¹². 760**
- **Omphale**, éd. Breitkopf 1910
- **L'ange gardien**, Autograph 1913
- **Il pleut**, éd. Senart 1913
- **Près du moulin**, éd. Senart 1926; **B [Fol. Vm¹². 10184 / C [A. 43.920**
- **Barcarolle en sol bémol**, Autograph 1930
- **In memoriam**, Autograph 1932
- **Ophélie**, undatiertes Autograph
- **Au crépuscule**, éd. Hamelle ohne Jahreszahl
- **Boléro**, undatiertes Autograph

2.5. Konzertstücke

- **Ballade**, éd. Leduc 1897; **B [Vm¹². 3651**
- **Barcarolle étude**, éd. Leduc 1899; **B [Vm¹² 3652**
- *Interlude et Valse lente, réduction pour piano seul après la Suite d'orchestre en forme de Valses*, A. Leduc 1899; **B [Vm¹². 3657**
- **Barcarolle en mi bémol**, éd. Demets 1906; **B [Vm¹². 31232**
- **Sevillana**, éd. Eschig 1928
- **La cathédrale blessée**, Autograph 1915, éd. Eschig 1929
- **Etude pour piano en sol bémol**, Autograph 1930

2.6. Werke für Klavier zu vier Händen

- **Les Gitanos**, éd. Hamelle 1891
- **Suite en forme de valse** (Bearbeitung der Orchesterfassung), Ballabile – Valse lente – Danse sacrée – Scherzo-valse – Interlude et bacchanale, éd. Leduc 1898 (1899); **B [Vm¹². 3650** und **[Vm⁷. 17347** und **[Vm¹²i. 328330**

- **Pavane** (Bearbeitung der Orchesterfassung), éd. Demets 1909
- **Suite dans le style ancien** (Bearbeitung der Quartettfassung), Autograph um 1928
- **Six valse caprices**, éd. Poulalion, ohne Jahreszahl (1911); **B [Fol. Vm¹²a. 220**

2.7. Werke für zwei Klaviere zu vier Händen

- **Variations**, éd. Demets 1910 (*Hachette 1902*); **B [Vm¹²i 331**
- **Scherzo**, éd. Leduc 1912 (*1898*); **B [Vm¹²i 327**

Verschollene Werke

- **Bolero**, Autograph
- **Insouciane**, Pseudonym ‚I. Strauss‘, éd. Leduc
- **Pièces brèves: 6 pièces pour piano à quatre mains**, éd. Leduc
- **Musette**, éd. Leduc
- **Nocturne en ré bémol**, Autograph
- **Prélude en la mineur**, Autograph
- **Prélude en si bémol**, Autograph
- **Valse en mi bémol**, Autograph
- **Berceuse á quatre mains**, Autograph

3. Orgelwerke

3.1. Werke für große Orgel

- **Cantabile en mi: pièce en mi majeur**, Autograph vor 1914 (?), Carrara 1971
- **Toccata en sol mineur**, éd. La Musique sacrée vor 1914 (?), Carrara 1971
- **Adagio en mi bémol mineur**, éd. Herelle nach 1930, Carrara 1971
- **Cortège nuptial**, Carrara 1971
- **Marche en sol**, Carrara 1971
- **Pastorale en sol**, Autograph 1933, Carrara 1971
- **Petite improvisation** (oder Allegretto) en si bémol, Carrara 1971
- **Prière en do mineur** (Andante religioso), Autograph 1933, Carrara 1971
- **Choral en si bémol**, éd. La Musique sacrée 1933, Carrara 1971
- **Élévation en ré**, éd. Schola Cantorum 1936, Carrara 1971

3.2. Werke für Orgel oder Harmonium

- **Contemplation – Pièce pour orgue en ut**, éd. Schola Cantorum, undatiert
- **Prière en la bémol**, éd. Procure de musique religieuse 1913
- **Sortie en mi bémol**, éd. La Musique sacrée, vor 1913 (?), Carrara 1971
- **Prélude en sol mineur**, Autograph 1933, Carrara 1971

- **Elévation en ré**, éd. Schola Cantorum 1936, Carrara 1971
- **Communion en fa**, éd. La Musique sacrée 1937, Carrara 1971
- **Elévaton en mi bémol**, Carrara 1971
- **Invocation en mi bémol**, Carrara 1971
- **Offertoire en sol**, éd. Schola Cantorum ohne Jahreszahl, Carrara 1971
- **Offertoire en do mineur**, éd. Schola Cantorum ohne Jahreszahl, Carrara 1971
- **Offertoire en sol**, Carrara 1971
- **Prélude en mi bémol** (oder Allegretto), éd. Schola Cantorum ohne Jahreszahl, Carrara 1971
- **Verset en mi bémol**, Carrara 1971

Verschollene Werke

- **Idylle**
- **Offertoire funèbre**
- **Andante religioso**, 1906
- **Sortie en ré majeur**

4. Kammermusik

4.1. Ensemble mit drei und mehr Instrumenten

- **Nocturne** für Violine, Viola, Violoncello, Harfe oder Piano, Autograph 1892
- **Suite orientale** für Piano, Violine und Violoncello, Prélude – Danse d'Almées – Ronde de nuit, éd. Durand 1900; **B [Vm¹⁷. 109 / C [K. 63870**
- **Suite flûte, violon, piano**, Sérénade – Pastorale – Scherzo, éd. Demets 1903; **B [Vm¹⁷. 10 / C [K. 29502**
- **Premier quatuor en si bémol** für Piano, Violine, Viola und Violoncello, éd. Demets 1905/1906; **B [Vm⁷. 18324** (Ausgabe 1905) / **C [K. 42825** (Ausgabe 1906)
- **Fantaisie** für Piano, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Violoncello, Autograph 1906
- **Soir, matin** für Piano, Violine und Violoncello, éd. Demets 1907; **B [Vm¹⁷. 108** und **[Vm¹⁷. 631 / C [K. 42829 (1-2)**
- **Scènes de la forêt** für Piano, Flöte und Horn, Nocturne – A l'aube – Invocation – pour Artémis, Selbstverlag 1927
- **Deuxième quatuor en ré** für Piano, Violine, Viola und Violoncello, Selbstverlag 1927
- **Chant nuptial** für Violine, Harfe und Orgel, éd. Hamelle 1928 und 1929; **B [Fol. Vm⁹. 2721** und **[Fol. Vm⁹. 2826**

- **Suite dans le style ancien**, Version 1 für Piano, Flöte, Violine, Viola oder Klarinette; Version 2 für 2 Flöten, Oboe, Klarinette in B, Horn in F und 2 Kontrabässe, Autograph 1928

4.2. Flöte und Piano

- **Sonate en do dièse mineur**, éd. Demets 1904; **B [Vm⁹ 5153 / C [K. 42826**
- **Air vaudois**, Autograph um 1916
- **Andante et allegro**, éd. P. Schneider 1930
- **Une flûte soupire**, éd. Sénart 1936; **B Fol. [Vm¹⁰. 310 / C [K. 27772**

4.3. Violine und Piano

- **Largo en mi majeur** (nach Händel), éd. Demets 1904; **B [Vm¹⁵. 703 / C [K. 42828**
- **Deux petites pièces** (für Kinder), Autograph 1914
- **Sonate en fa dièse mineur**, éd. Sénart 1923; **B [Fol. Vm⁹. 2059 / C [K. 2565**
- **Suite en do majeur**, Jour de fête – Idylle (ou sous la ramée) – Cortège champêtre, Autograph 1926

4.4. Violoncello und Piano

- **Méditation**, éd. Leduc 1898; **B [Vm¹⁶. 179 / C [K. 62751**
- **Sérénade en ré majeur** (Violoncello oder Violine), éd. Leduc 1899; **B [Vm¹⁵. 7097 / C [K. 63868**
- **Sonate en fa majeur**, éd. Demets 1905; **B [Vm⁷. 18296 / C [K. 42833**

Verschollene Werke

- **Trio pour harpe chromatique et deux instruments à vent**, 1. Erwähnung beim Concours de la Société des Compositeurs 1905, Selbstverlag 1928 (?)
- **Trois pièces pour violon** mit Klavierbegleitung, 1910
- **Andante Religioso** für Violine, Harfe und Orgel, Autograph 1917
- **Andante** für Violine, Violoncello und Piano, ohne Jahreszahl
- **Nocturne en ré majeur** für Violine, Violoncello und Piano

5. Orchesterwerke

- **Bourrée, Pavane, Sarabande** (Orchesterfassung des Klavierstückes), éd. Demets 1905
- **Suite en forme de valse**, éd. Leduc 1898; **B Vm⁷. 17400 (Vermerk: Absence constatée déc. 1990) / C [L.1400**
- **Salomé** (nach dem Klavierstück), undatiertes Autograph

- *Danse sacrée pour orchestre*, éd. A. Leduc 1898 (Partitur); **B [Vm⁷. 17401**
- *Sorrente!* (adaption symphonique de Mel Bonis), éd. Demets 1904; **B [Vm⁷. 121167**
- *à Suzanne!* (adaption symphonique de Mel Bonis, E. Demets 1904; **B [Vm⁷. 121166**

Verschollene Werke

- **Le chat sur le toit** für Gesang und Orchester, Autograph
- **Les Gitanos** für Orchester, éd. Hamelle
- **Marche sacrée** für Orchester
- **Phobée, Viviane, Ophélie**, Autograph
- **Le Ruisseau**, Autograph
- **Le songe de Cléopâtre**, Nocturne für Orchester und für Klavier zu vier Händen, Autograph
- **Suite orientale**, Autograph
- **Symphonie Burlesque**, Autograph

MENUET

Allegretto con moto.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *Cresc.* and the third measure is marked *f*. The piece ends with a *Ten.* (ritardando) marking.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. The first measure is marked *Cresc.* and the second measure is marked *f*. The piece ends with a *Ten.* (ritardando) marking.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the second system. The first measure is marked *Cresc.* and the second measure is marked *f*. The piece ends with a *Ten.* (ritardando) marking.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the third system. The first measure is marked *Sempre stacc.* (sempre staccato). The piece ends with a *tr* (trill) marking.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the fourth system. The first measure is marked *Cresc.* and the second measure is marked *Rit.* (ritardando). The piece ends with a *tr* (trill) marking.

A tempo.

2

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with some slurs.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings *M.G.* (Moderato Grave) and *M.D.* (Moderato Dolce). The tempo instruction *Senza rall.* (Senza rallentando) is placed above the staff. The notation shows a mix of chords and moving lines in both staves.

The third system features a *Cresc.* (Crescendo) marking in the lower staff, followed by a forte *f* dynamic. A *Stacc.* (Staccato) marking is also present. The tempo instruction *Ten.* (Tenero) is written below the staff. The music continues with complex harmonic textures.

The fourth system includes another *Cresc.* (Crescendo) and *f* (forte) marking. The tempo instruction *Ten.* (Tenero) is repeated below the staff. The notation shows a continuation of the harmonic and melodic development.

The fifth system features a *M.G.* (Moderato Grave) marking. The tempo instruction *Ten.* (Tenero) is also present. The music shows a shift in dynamics and texture.

The sixth system concludes the page with a final melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The notation includes various note values and rests, ending with a double bar line.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The bass staff has a prominent eighth-note pattern.

The third system includes a *Cresc.* (crescendo) marking. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system features a *ff Staccato.* (fortissimo staccato) marking. The treble staff has a series of chords, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

The fifth system shows further melodic and harmonic development in both staves, with the bass staff maintaining its eighth-note accompaniment.

The sixth system includes dynamic markings of *f*, *p*, *Cresc.*, and *Poco rit.* (ritardando). A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom left. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

mf *Cresc.* *f* *Ten.*

The first system of music features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a crescendo hairpin starting in the second measure and reaching fortissimo (f) by the fourth measure. The bass clef provides harmonic support with chords and a single note in the final measure marked 'Ten.'.

The second system continues the piece with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large crescendo hairpin spans across the top of the system, indicating a gradual increase in volume.

Cresc. *f* *Ten.*

The third system shows the continuation of the melodic and bass lines. The treble clef has a crescendo hairpin leading to fortissimo (f). The bass clef has a 'Ten.' marking in the third measure.

Sempre stacc. *tr*

The fourth system introduces a 'Sempre stacc.' (staccato) instruction in the bass clef. The treble clef features several trills marked with 'tr'.

Cresc. *Rit.* *tr*

The fifth system includes a 'Cresc.' hairpin in the treble clef and a 'Rit.' (ritardando) hairpin in the bass clef. Trills marked with 'tr' are present in both staves.

A tempo.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and rests. A dynamic marking *f* is present in the final measure of the system.

Senza rall.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *M.G.* and *M.D.* above the staff. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.

Third system of musical notation. It features dynamic markings *Cresc.*, *f*, and *Stacc.* above the staff, and *Ten.* below the staff. The music shows a variety of note values and rests.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *Cresc.* and *f* above the staff, and *Ten.* below the staff. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a double bar line. The notation includes various note values and rests.

A Madame ÉDOUARD FILON

PRES DU RUISSEAU

Presto.

Le chant bien en dehors.

The musical score is written for piano in 6/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *Le chant bien en dehors.* Above the treble staff, there are several slurs and fingerings (5, 4, 3, 5, 5, 4) with the marking *M.G.* (Mezza Giocosa). The second system continues with similar phrasing and *M.G.* markings. The third system introduces a *Cresc.* (Crescendo) marking in the first measure and a *Dim.* (Diminuendo) marking in the fifth measure, with *M.G.* markings above the treble staff. The fourth system concludes with an *Espress.* (Espressivo) marking in the final measure and *M.G.* markings above the treble staff.

5. 4. M.G. 4. 3. 4. M.G. M.G.

Dim. p

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 4). The left hand provides harmonic support. Dynamics include *Dim.* and *p*. Performance markings include *M.G.* (Mezzo-Grande).

M.G. M.G. Dim. p M.D. p

Espress.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. Dynamics include *Espress.*, *Dim.*, and *p*. Performance markings include *M.G.* and *M.D.* (Mezzo-Dolce).

M.G. p f M.G. M.G.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include *M.G.*.

M.G. M.G. p Cresc. poco

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 3). Dynamics include *p*, *Cresc.*, and *poco*. Performance markings include *M.G.*.

4. 5. 4. 5. 4. 5. M.G. 5.

a poco. f

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5). Dynamics include *a poco.* and *f*. Performance markings include *M.G.*.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble with slurs and fingerings (5, 4) and a bass line. Performance markings include *M.G.* (Moderato Grazioso) above the treble staff and *Dim.* (Diminuendo) in the middle of the system.

Second system of musical notation. It includes a vocal line in the treble staff with the lyrics *- poco - - a - - poco.* and a piano accompaniment in the bass staff. The treble staff has slurs and fingerings (4, 5, 3). Performance markings include *M.G.* above the treble staff.

Third system of musical notation. It shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues with slurs and fingerings (5, 4) in the treble staff. Performance markings include *M.G.* above the treble staff.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has slurs and fingerings (5, 4). Performance markings include *M.G.* above the treble staff, *f* (forte) in the bass staff, *Rit.* (Ritardando) in the middle of the system, *A tempo.* above the treble staff, and *p* (piano) in the bass staff. A *Ped.* (Pedal) marking is present in the bass staff.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music continues with slurs and fingerings (5, 4) in the treble staff. Performance markings include *M.G.* above the treble staff.

Musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 5, 4, 6, 5). The bass staff provides accompaniment. Dynamic markings include *M.G.* (Moderato Grazioso) and *Cresc.* (Crescendo).

Musical notation for the second system. The treble staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4). The bass staff accompaniment is present. Dynamic markings include *M.G.*, *Dim.* (Diminuendo), and *mf* (mezzo-forte).

Musical notation for the third system. The treble staff features slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3). The bass staff accompaniment is present. Dynamic markings include *M.G.*, *Espress.* (Espressivo), and *Dim.*.

Musical notation for the fourth system. The treble staff has slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3). The bass staff accompaniment is present. Dynamic markings include *M.G.*, *p* (piano), and *Espress.*.

Musical notation for the fifth system. The treble staff has slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3). The bass staff accompaniment is present. Dynamic markings include *M.G.*, *Dim.*, *M.D.* (Moderato Dolce), *p*, and *Dolce*.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes slurs and accents. A 'Ped.' instruction with an asterisk is located below the bass staff.

Musical notation for the second system, including '8va' markings above and below the treble staff. A 'Ped.' instruction with an asterisk is located below the bass staff.

Musical notation for the third system, including 'P' and 'Poco a poco rall.' markings. The notation features slurs and accents.

Musical notation for the fourth system, including 'A tempo.', 'mf', and 'M.G.' markings. The notation features slurs and accents.

Musical notation for the fifth system, including 'M.G.' markings. The notation features slurs and accents.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 4). Bass staff contains a supporting line with slurs. The marking *M.G.* is placed above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). Bass staff contains a supporting line with slurs. The marking *M.G.* is placed above the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). Bass staff contains a supporting line with slurs. The marking *M.G.* is placed above the treble staff. Pedal markings are present at the bottom of the system.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). Bass staff contains a supporting line with slurs. The marking *M.G.* is placed above the treble staff, and *M.D.* is placed above the bass staff. Pedal markings are present at the bottom of the system.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). Bass staff contains a supporting line with slurs. The marking *Dim.* is placed above the treble staff, and *8^a.....* is placed above the bass staff. Pedal markings are present at the bottom of the system.