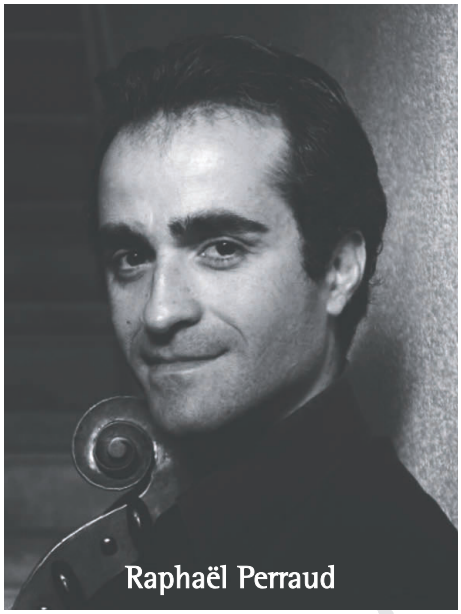

Meisterkonzert

Samstag, 13. Februar 2016, 18 Uhr, Fiskina Fischen

Patrick Messina	Klarinette
Raphaël Perraud	Violoncello
Paloma Kouider	Klavier

Programm:

Gabriel Fauré	Trio op. 120, d-Moll (1922/23)
Francis Poulenc	Sonate für Klarinette und Klavier (1962)
Claude Debussy	Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll (1915)
Louise Farrenc	Trio op. 44, Es-Dur (1854-56)

Patrick Messina gehört zu den renommiertesten Klarinettisten unserer Zeit. Seit 2003 ist er Solo-Klarinettist im *Orchestre National de France* unter Daniele Gatti und gastiert gleichzeitig weltweit als Solist namhafter Orchester und unterschiedlicher kammermusikalischer Besetzungen. Er wurde in Nizza als Sohn sizilianischer und spanischer Eltern geboren. Schon früh erhielt er von seinem Vater Klarinettenunterricht und setzte seine Ausbildung bei namhaften Lehrern wie Guy Deplus und Michel Arrignon am Pariser Konservatorium fort. Anschließend ging er als Stipendiat ans *Cleveland Institute of Music* und zu Ricardo Morales ans *Mannes College* in New York. Zu Beginn seiner Karriere wurde er von Sir Yehudi Menuhin gefördert. Heute ist es insbesondere Riccardo Muti, der Patrick Messina als Gastsolisten mit namhaften Orchestern präsentiert. Für die CD-Einspielung mit Werken von W.A. Mozart, u.a. zusammen mit Riccardo Muti und dem Orchestre National de France, erhielt Messina beste Kritiken: „Den ersten Satz des Konzerts nimmt Muti fließend bewegt und Messinas Klarinettenspiel strahlt facettenreich darüber. Das Adagio ist sehr ruhig und gesetzt gehalten. Dabei hält es stets eine würdevolle Lyrik. Auch der dritte Satz ist eine Pracht: heiter, virtuos und klangvoll entspannt. Und das Klarinettenquintett? Hören Sie selbst. Es lohnt sich!“ erschienen in *Clarino*, 2012. Messina konzertiert des weiteren regelmäßig unter Dirigenten wie Tan Dun, Daniele Gatti, Kristjan Järvi, Jaap van Zweden, Mykola Dyadyura, John Axelrod sowie Trevor Pinnock. Unter der Leitung von Bernard Haitink spielte er an der Metropolitan Oper in New York, mit dem *Royal Concertgebouw Orchestra* in Amsterdam und mit dem *Chicago Symphony Orchestra*.
Auch als begeisterter Kammermusiker feiert Messina internationale Erfolge bei Konzerten z.B. zusammen mit Edita Gruberova, Chen Reiss, Daniel Hope, Bruno Giuranna, Jean-Yves Thibaudet, Simone Dinnerstein, Jean-Marc Luisada, Katia et Marielle Labeque, Gautier Capuçon, mit dem *Beaux Arts Trio* oder mit dem *Philharmonia Quartett Berlin*. Patrick Messina ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe: Im Jahre 1992 wurde er Preisträger der *Yehudi Menuhin Foundation*. 1996 folgten die ersten Preise der *East and West International Auditions* in New York sowie des *Ima Hogg National Competition* in Houston. Im Jahr 1998 erhielt Messina den 1. Preis des *Heida Hermanns International Competition*. Mit nur 18 Jahren gewann er bei Wettbewerben am *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* sowohl den 1. Preis beim Kammermusik- als auch den 1. Preis beim Klarinettenwettbewerb. Patrick Messina ist gefragter Solist für zeitgenössische Musik und deren Uraufführungen. Zusammen mit dem *Ensemble Orchestral de Paris* unter der Leitung von Olari Elts interpretierte er beispielsweise im Jahr 2010 die Uraufführung des Klarinettenkonzerts *Autumn Pictures* des französischlibanesischen Komponisten Bechara El Khoury am *Chatelet Theatre*. Im gleichen Jahr wurde Patrick Messina als Gastprofessor an die *Royal Academy of Music* in London berufen.

Als Kind einer Musiker-Familie begann **Raphaël Perraud** bereits im Alter von nur fünf Jahren mit dem Cello-Unterricht an der Musikakademie in Valence, Frankreich. Mit 16 Jahren trat er in das *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* ein und begann sein Studium bei Jean-Marie Gamard. Drei Jahre später beendete er seine Studien erfolgreich mit dem 1. Preis im Fach Cello als auch mit dem 1. Preis im Fach Kammermusik. Anschließend erweiterte er seine Studien am *Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon* bei Yvan Chiffoleau und nahm parallel an Meisterkursen von Janos Starker, Roland Pidoux und Siegfried Palm teil. Seine Solo-Karriere begann er siebzehnjährig mit dem *Tripel-Konzert* von L.v. Beethoven. Raphaël Perraud ist Preisträger zahlreicher internationaler Musikwettbewerbe und gewann bereits 1994 den internationalen Wettbewerb des *Prager Frühlings*. Im gleichen Jahr wurde er von Marek Janowski als zweiter Solo-Cellist für das *Radio France Philharmonic Orchestra* engagiert. Von seinem früheren Lehrer Jean-Marie Gamard wurde er als dessen Assistent an das *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* berufen. Regelmäßig ist Raphaël Perraud ein international gefragter Solist bei namhaften Orchestern und gastiert als exzellenter Kammermusiker bei renommierten Festivals u.a. zusammen mit Emmanuel Pahud, Patrick Messina, Eric Lesage, Daishin Kashimoto, Nicolas Dautricourt, Franck Braley, Guy Braunstein und Elena Rozanova. Unter seinen diversen CD-Aufnahmen sind folgende Einspielungen besonders hervorzuheben: Von Claude Debussy die Cello-Sonate, zusammen mit Laurent Waghal am Klavier, sowie die *Trois strophes sur le nom de Sacher* in Anwesenheit des Komponisten Henri Dutilleux beim *Festival Sonates d'Automne*.

„**Paloma Kouider** ist nicht nur eine hervorragende Pianistin, sondern auch eine grandiose Musikerin mit einem brillianten Verstand, mit Fantasie und Kreativität. Immer wenn Sie zu musizieren beginnt, entsteht eine sehr authentische Interpretation, nichts *déjà entendu* – bereits Gehörtes.“ So lautet das Urteil von Hatto Beyerle vom *Alban Berg Quartett*. Paloma Kouider wurde 2008 mit dem Preis *Révélation Classique* der *Fondation Banque Populaire* ausgezeichnet. Ihr erstes Rezital-Konzert spielte sie allerdings schon im Alter von nur zehn Jahren. Nachdem sie das Aufbaustudium an der *Paris École Normale de Musique Alfred Cortot* abgeschlossen hatte, arbeitete sie gemeinsam mit Elisso Wirssaladze an der *Scuola di Musica di Fiesole* in Italien. Derzeit erweitert sie ihre Studien bei Avedis Kouyoumdjian an der *Universität für Musik und darstellende Kunst* in Wien.

Paloma Kouider konzertiert bereits in den großen Konzertsälen Frankreichs, wie z. B. im Pariser Auditorium des Louvre, in der *Salle Pleyel* und in der *Salle Cortot*. Darüber hinaus führen sie internationale Gastspiele auch in die Wigmore Hall London, in die Philharmonie St. Petersburg, in das *Aster Plaza* in Hiroshima, in die Laeiszhalle in Hamburg oder in das Theater Schönbrunn in Wien. Sie ist regelmäßiger Gast bei international renommierten Festivals, wie dem Musikfestival Menton, den *Festivals de Radio France* und *Montpellier Languedoc-Roussillon*, den *Pianos Folies du Touquet* in Aix-en-Provence, dem *St. Petersburg Piano Festival* oder dem *Kalkalpen Kammermusik Festival* in Österreich.

Als leidenschaftliche Kammermusikerin und Mitbegründerin des *Trio Karénine*, zusammen mit der Geigerin Anna Glöckel und dem Cellisten Louis Rodde, ist sie ebenfalls Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe, wie z.B. dem 27. *Charles Hennen International Competition* in den Niederlanden und dem *Pro Music International Prize 2011*. Des Weiteren gewann sie mit dem *Trio Karénine* den 5. *Internationalen Haydn Wettbewerb* in Österreich und den angesehenen *Banque Populaire Grand Prix* in Frankreich.

Ihr erstes Solo-Album, das sie Werken von Beethoven und Liszt gewidmet hat, wurde hervorragend rezenziert und mit fünf Stimmgabeln und vier Sternen des Fach-Magazins *Classica* ausgezeichnet. Zwei neue Alben bei *Lyrinx* wurden 2013 veröffentlicht.

Zum Programm:

Ich freue mich sehr, Ihnen erstmals das Trio d-Moll op. 120 von **Gabriel Urbain Fauré (1845 – 1924)** ankündigen zu können, das der Komponist in den Jahren 1922 – 1923 geschrieben hat. Es zählt zu seinen letzten Werken. Auf dem Gebiet der Kammermusik hinterließ uns Fauré je zwei Klavierquartette und -quintette, je zwei Violin- und Cellosonaten, aber nur dieses eine Trio. Die Jahre 1919 bis 1921 waren noch einmal eine sehr kreative Phase, die mit dem *Nocturne Nr. 13* am 31.12.1921 abgeschlossen wurde. Danach litt Fauré unter diversen altersbedingten Beschwerden, vor allem aber unter der rasch zunehmenden Schwerhörigkeit infolge einer Otosklerose. Auch war er sehr niedergeschlagen, daß er die vergangenen zwei, noch sehr produktiven Jahre mehr dem Konservatorium als seinem eigenen Schaffen gewidmet hatte. In den ersten vier Monaten des Jahres 1922 wohnte er bei Freunden und schrieb seiner Frau: „Ich schäme mich dafür, zuzugeben, daß ich das Leben einer Kellerassel führe! Ich mache nichts, gar nichts, und ich habe, seit ich in Nizza bin, noch keine zwei Noten Musik gefunden, die es wert wären, zu Papier gebracht zu werden. Habe ich meine Resourcen ausgeschöpft? Ist das Klima hier so deprimierend? Ohne das geringste Bedürfnis nach Ausgang oder Arbeit verbringe ich meine Tage im Haus. Ich lasse mich gut und gerne gehen, allerdings beunruhigt mich diese geistige Mattheit...Mein Blick ist gesunken und auf der Straße gehe ich nun wie ein sehr alter Mann.“ (*1)

Als der Verleger Jacques Durand von diesen Schwierigkeiten erfuhr, schlug er Fauré im Januar 1922 vor, ein Klaviertrio zu schreiben. Er dachte dabei an jenes von Ravel, das kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstanden war, und Fauré, dem früheren Lehrer Ravels, so gut gefallen hatte. Fauré fing tatsächlich damit an, schaffte es aber nicht, dieses Trio vor der Rückkehr nach Paris im April zu skizzieren. Sein Sohn Philippe berichtet: „Als der Sommer kam,wollte er wieder die Berge seiner Kindheit sehen. Einen Monat verbrachte er im Hôtel de France in Argelès am Eingang der wunderbaren Täler nach Luz und Cauterets. Hier genoss er die Landschaft und blieb gerne bis zum Saisonende. Nach seiner Ankunft in Annecy-le-Vieux bat er mich, auf seinem Schreibtisch in Paris einige Manuskriptseiten zu suchen, die er dort vergessen hatte. Es handelte sich um einen Entwurf dessen, was der Mittelteil im zweiten Satz des

`Trios´ werden sollte, also nicht um den Beginn des Werkes.“ (*2)
Die Arbeit am `Trio´ kam aber nicht voran, denn Fauré erkrankte Ende Juli 1922 an einer Bronchopneumonie. Als es ihm ein bißchen besser ging, folgte er der Einladung des befreundeten Ehepaars Louise und Fernand Maillot, die in Savoyen ein Ferienhaus hatten. Mitte August kam Fauré zurück nach Annecy-le-Vieux. Die kleine Gemeinde ehrte Fauré mit einem kleinen Musikfest. In dieser entspannten Atmosphäre fand Fauré endlich zu seiner Schaffenskraft zurück. Erleichtert schrieb er am 26. September seiner Frau: „Ich arbeite an einem `Trio´ für Klarinette (oder Violine), Violoncello und Klavier. Ein wichtiger Teil dieses `Trios´, den ich vor einem Monat begonnen habe, ist fertig. Leider kann ich nicht lange ohne Unterbrechung arbeiten. Mein größtes Übel ist die ständige Müdigkeit.“ (*3) Fauré brachte dann den ersten Satz und das Finale des `Trios´ op. 120 im ruhigen und hellen Studio seiner Pariser Wohnung in der Rue des Vignes 32 zu Papier. Mitte Februar 1923 war die Arbeit abgeschlossen.
Es ist nicht geklärt, warum Fauré die im Brief erstgenannte Klarinette dann doch durch die Violine ersetzte. Möglicherweise erhob sein Verleger Jaques Durand Einspruch. Wir wissen, daß Fauré den Klang der Klarinette liebte, und ein geschätztes Vorbild könnte das *Trio mit Klarinette* seines Freundes Vincent d`Indy gewesen sein. Er bewunderte die schöne Sonate für Klarinette und Klavier seines Lehrers und Freundes Camille Saint-Saëns, die dieser im Jahr davor geschrieben hatte. Auch besaß Fauré in seiner Musikaliensammlung eine alte französische Ausgabe des *Grand Duo concertant* von Carl Maria von Weber. Aber es ist nicht bekannt, ob er die Klarinettensonaten und das -quintett von Johannes Brahms kannte. Bekanntlich fand Brahms in Frankreich lange Zeit nicht die musikalische Resonanz.
Nachdem Fauré immerhin schon das *Andantino* in diesem Trio mit Klarinette konzipiert hatte, ist es sicher legitim, daß auch die Klarinettisten dieses Werk in ihr Repertoire aufnahmen.
Abschließend möchte ich aus der großen Biographie `*Fauré Seine Musik Sein Leben*´ von Jean-Michel Nectoux zitieren, der über die Komposition, ihre Rezeption und die ersten Aufführungen berichtet: „...Nun sind alle thematischen und rhythmischen Elemente repräsentiert und können spielerisch verarbeitet werden. Es beginnt ein Abschnitt, bei dem das von Fauré und Verlaine am Ende von *La Bonne Chanson* idealerweise geforderte Zusammentreffen in einem glücklichen Gleichgewicht von `Fantasie und Vernunft´ stattfindet. Melodische und rhythmische Erfindung, Lebendigkeit und Ausgelassenheit sind hier in der Verarbeitung des Themenmaterials meisterhaft verwirklicht. Der Scherzo-Charakter dieses Teils übersteigt in Erfindungsgabe und Sicherheit sogar das verblüffende Finale der Sonate Nr. 2 für Violoncello. `Wie weit würde er gehen, wenn er hundert Jahre lebte?´ fragten sich Faurés Freunde nach der Uraufführung des *Trios.* Für sie wurde das Werk im April 1923 im Salon der Maillots in der Rue de Talleyrand in Paris erstmals gespielt. Indem er an all die wohlwollende Fürsorge seiner Gastgeber im sommerlichen Annecy-le-Vieux dachte, drehte sich Fauré zu Frau Maillot und sagte ihr lächelnd:`Solche Dinge entstehen bei Ihnen.´ Gemäß seiner Bitte fand die erste öffentliche Aufführung des Werkes am 12. Mai 1923, Faurés achtundsiebzigstem Geburtstag, in der *Sociéte nationale de musique* statt. Drei junge Musiker des *Conservatoire de Paris* waren die Solisten: der Geiger Robert Krettly, der Cellist Jacques Patté und die Pianistin Tatiana de Sanzévitch. Der Komponist selbst konnte an diesem Abend nicht außer Haus und versäumte neben dem *Trio* auch *La Bonne Chanson* mit Suzanne Balguerie und dem hervorragend – und auswendig – spielenden Jean Roger-Ducasse.“

Als nächstes hören Sie das Werk eines französischen Komponisten, der dem Werk von Gabriel Fauré zum Teil recht kritisch gegenüber stand. Als Faurés *Pénélope* 1943 unter großem Interesse der Musikwelt wieder auf die Bühne kam, befaßte sich **Francis** Jean Marcel **Poulenc (1899 – 1963)** in einem ausführlichen Artikel mit Faurés Orchestration: „Schätze ich auch uneingeschränkt das Werk eines Debussy oder eines Ravel, so gilt Selbiges nicht für jenes von Fauré, was ich hiermit demütig zugebe. Mit vielen Stücken dieses Meisters, besonders mit den Klavierwerken, kann ich nichts anfangen. Vielleicht glaubt man mir mehr, wenn ich sage, daß mich Pénélope zu Tränen rührt.“ (*3, S. 574)

Wir hören von **Francis Poulenc** aus dem späten Kammermusikzyklus der Jahre 1956/57 bis 1963 die *Sonate für Klarinette und Klavier*, die 1962 entstand und von vielen als seine schönste Komposition für Blasinstrumente eingeschätzt wird. Poulenc widmete diese Sonate seinem Freund Arthur Honegger, der bereits Ende 1955 gestorben war. Honegger und Poulenc gehörten zusammen mit Jean Cocteau, Georges Auric, Darius Milhaud und Germaine Taillefer zu der *Groupe des Six*, die sich 1920 zusammenfand, um „mit Humor, gewitzter Urbanität, Antiakademismus und kultiviertem Dilettantismus authentische französische Musik" (*4) zu schreiben.
Poulenc konnte sich den Antiakademismus leisten. Er brauchte kein Konservatorium zu besuchen, denn er wuchs in so wohlhabenden Verhältnissen auf, daß seine allgemeine Erziehung und die musikalische Ausbildung zunächst ausschließlich in Händen von Privatlehrern lagen. Er konnte daher auf eine Ausbildung am Konservatorium verzichten und nahm erst von 1921 bis 1924 bei dem Komponisten Charles Koechlin Unterricht. Es war fast nicht anders zu erwarten, daß seine ersten Werke deshalb von den konservativen und gestrengen Professoren des Konservatoriums als `krank, albern und dumm´ bezeichnet wurden.
Darius Milhaud verteidigte den Freund und stellte die Frage, „ob nach all den impressionistischen Nebeln nicht diese „simple und klare Kunst, die so sehr an Scarlatti und Mozart erinnert, die nächste Phase unserer Musik sein wird?"
Aus der größeren zeitlichen Distanz können wir bestätigen, daß Milhaud die Musik des Freundes richtig einschätzte. Poulenc zählt heute zu den beliebtesten französischen Komponisten. Mit Eleganz, Leichtigkeit und Individualität überwand er die Grenzen zwischen E- und U-Musik und eroberte die Herzen der ausübenden Musiker lange bevor die `Gralshüter der wahren Tonkunst´ sich bemüßigt fühlten, ihm ihre Aufmerksamkeit und ihr Interesse zu schenken.
Die etwas seltsame Bezeichnung *Allegro tristamente*, *Allegretto*, des ersten Satzes der Sonate und die g-Moll-Romanze des zweiten Satzes sind vermutlich der Erinnerung an den verstorbenen Freund Arthur Honegger sowie dem besonderen Umstand zuzuschreiben, daß Poulenc dieses Werk erst wenige Monate vor seinem Tod im Januar 1963 vollendete. Der dritte und letzte Satz der Sonate, ein schneller, pfiffiger Kehraus, entspricht wieder ganz dem bekannten Stil Poulencs: kühne Modulationen, überraschende harmonische Effekte, Virtuosität und Ésprit.
Am 10. April 1963, vier Monate nach Poulencs Tod im Januar, erwiesen Benny Goodman und Leonard Bernstein bei einem Konzert in der Carnegie Hall mit der Uraufführung dieser Sonate dem Komponisten die letzte Ehre. Seither gehört die Sonate zum Kernrepertoire aller Klarinettisten.

Beim nächsten Werk des Abends hören Sie nun den Cellisten des Abends, Raphael Perraud, im Duo mit der Pianistin, Paloma Kouider. Sie spielen von **Claude Debussy (1862 -1918)** die *Cellosonate für Violoncello und Klavier, d-Moll*, aus dem Jahr 1915.
Unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs fand in den kriegführenden Ländern neben dem übersteigerten Nationalismus eine Besinnung auf landesspezifische Eigenheiten und Traditionen statt, die auch die Künstler erfaßte. So veröffentlichte zum Beispiel am 11. März 1915 die Pariser Tageszeitung *L´Intransigeant* einen leidenschaftlichen Appell Debussys, aus dem ich kurz zitieren möchte: „Wir sind der musikalischen Tradition unseres Volkes seit eineinhalb Jahrhunderten untreu. Es ist wahr, man hat das Publikum oft irre geleitet, indem man ihm als reine französische Tradition modische Kurrentmünze darbot, die keinerlei Anrecht auf diesen schönen Namen hatte. Wieviel parasitärer Pflanzenwuchs überwucherte und erstickte die feinen Zweige des Stammbaums unserer Kunst und täuschte den unaufmerksamen Beobachter! Denn unsere Nachsicht gegenüber den Eingebürgerten kennt keine Grenzen. In der Tat besitzen wir seit Rameau keine eigentliche französische Tradition mehr..."
Debussy hatte vor, sechs Sonaten für verschiedene Instrumente zu schreiben, mit denen er sich deutlich von der spätromantischen deutsch-österreichischen Tradition distanzieren wollte. Auf das Deckblatt ließ er daher seinen Verleger Durand drucken: *Claude Debussy. Musicien français. Six sonates pour divers instruments.* Darüber hinaus erwies er dem französischen Barockzeitalter eine Reverenz, indem er den Titel der Originalausgabe mit Schrifttypen des 18. Jahrhunderts stechen ließ.
Drei der sechs geplanten Sonaten konnte der bereits schwerkranke Debussy noch vollenden. Bereits die Arbeit an der Cellosonate im Sommer 1915 war überschattet von Todesahnungen bei allgemeinem Kräfteverlust und ständigen

Schmerzen eines langsam wachsenden Dickdarmtumors. Neben der *Cellosonate* entstanden außerdem die *Études I und II für Klavier* und noch im gleichen Jahr eine *Sonate für Flöte, Viola und Harfe*. 1917 folgte als letztes die Violinsonate. Die als nächste geplante Sonate für *Oboe, Horn und Cembalo* kam nicht mehr zustande.

Vorbilder für seine Sonaten waren ihm entsprechende Kompositionen von Jean-Philippe Rameau und François Couperin. Das bedeutete Dreisätzigkeit, barocke Spielfiguren und Rhythmen sowie Satzformen des 18. Jahrhunderts. In Anlehnung an den obligatorischen *Prolog* jeder französischen Oper aus dieser Zeit beginnt auch die Cellosonate mit einem langsamen *Prologue* mit punktiertem Rhythmus. Debussy war sich der besonderen Herausforderung bei diesen späten Sonaten bewußt und bekannte: „Diese Art Musik verlangt eine besondere Alchimie, der man seine liebe kleine Bequemlichkeit als Sühneopfer darbringen muß." Debussy knüpfte in diesen späten Sonaten an alte französische Vorbilder an, jedoch nicht aus Schwäche oder Mangel an Erfindungsgabe, „sondern im Sinne einer geistigen Anknüpfung an die Alten Meister, einer Wiederbelebung aus dem Lebens- und Kunstgefühl einer neuen Zeit. Mit neuen Ausdrucksmitteln fand er jene *grâce profonde* und jene *émotion sans épilepsie* wieder, die er einmal in einem Brief an Godet als die edelsten Eigenschaften einer wahrhaft französischen Musik bezeichnete." (*5)

In der berühmten Pariser *Salle Gaveau* in der *Rue La Boétie* spielten Debussy und der Cellist Joseph Salmon am 24. März 1917 die Uraufaufführung dieser Sonate. Alle drei vollendeten Sonaten widmete Debussy seiner zweiten Frau Emma Bardac-Debussy und schrieb unter die Widmung: *son mari – Claude Debussy.*

Zum Abschluß ein Trio in der originalen Besetzung für Klarinette, Cello und Klavier der bedeutenden französischen Pianistin, Komponistin und Musikwissenschaftlerin **Louise Farrenc (1804 – 1875)**, die bei uns weitgehend unbekannt geblieben ist und deren Todestag sich am 15. September 2015 zum 140sten Mal jährt. Am 31. Mai wurde sie in Paris in die bedeutende Künstlerfamilie der Dumonts geboren. Seit vielen Generationen gingen aus dieser Familie vor allem Bildhauer, Maler und Kupferstecher hervor.
Sowohl ihr Vater Jacques-Edme Dumont als auch ihr älterer Bruder Augustin erhielten den *Prix de Rome* der *Académie des Beaux-Arts*. Die Familie Dumont wohnte in einer Siedlung auf dem Gelände der Sorbonne, wo insgesamt etwa dreißig Künstlerfamilien lebten. Seit König Henri IV. kamen Künstler dort mit ihren Familien in den Genuß einer kostenlosen Unterbringung und Haushaltsführung. Als Gegenleistung mußten sie im Louvre die königlichen Gemächer ausstatten oder später Aufträge des Staates ausführen. So schuf Louises Bruder Augustin Dumont das Marmorrelief für das Grabmal von Luigi Cherubini auf dem Friedhof *Père Lachaise* oder die Figur *La Génie de la Liberté* auf der *Place de la Bastille*. In der außergewöhnlichen Atmosphäre dieser Künstlersiedlung wurden die Kinder früh und vielseitig gefördert. Auf erhaltenen Programmzetteln wird Louise zusammen mit anderen Kindern als Tänzerin und sogar schon als Solistin in einem Klavierkonzert von Dussek erwähnt. Ende des 18. Jahrhunderts war die allgemeine Schulpflicht eingeführt worden, allerdings hatten die Mädchen noch keinen Zugang zu höheren Schulen. Die Eltern Dumont legten dennoch großen Wert auf eine umfassende Ausbildung nicht nur ihres Sohnes, sondern auch der beiden Töchter, die schon sehr bald Englisch und Italienisch lernten. Mit sechs Jahren erhielt Louise ihren ersten Musikunterricht am Klavier und in Solfège. (Anm.: Beim Solfeggieren werden die Töne nicht auf einen Text, sondern auf die Solmisationssilben ut,re,mi,fa,sol,la,si,do gesungen. Die Silben erfassen und charakterisieren den Ton in seiner Relation zu den umliegenden Ganz- und Halbtonschritten. In der Gehörbildung ist die Solmisation von großer erzieherischer Bedeutung und wird teilweise noch heute in den franko-romanischen Ländern gepflegt.) Louise muß früh durch ihr besonderes Talent aufgefallen sein. Ihre Klavierlehrerin Anne Cécile Soria, Schülerin von Muzio Clementi, legte den Grundstein für eine fundierte musikalische Ausbildung, so daß Louise bereits ab ihrem fünfzehnten Lebensjahr am Harmonielehreunterricht von Anton Reicha teilnehmen konnte. Wenig später kamen noch im Privatunterricht Kontrapunkt, Fuge und Instrumentationslehre hinzu, weil diese Fächer am *Conservatoire* für weibliche Studierende nicht zugänglich waren.

Aber noch einmal zurück in die Künstlersiedlung auf dem Gelände der Sorbonne: Louise lernte dort den Flötisten Aristide Farrenc kennen, der für zwei Jahre am *Théâtre Italien* engagiert war und wiederholt bei den Veranstaltungen der Kolonie mitwirkte. Er war in Marseille aufgewachsen und entstammte einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie. Dadurch verfügte er über das nötige Startkapital, um bereits mit 25 Jahren einen eigenen Musikverlag in Paris gründen zu können. Am 29. September 1821 heiratete er die erst 17jährige Louise Dumont. Die beiden gingen anschließend auf Reisen zu Verwandten und gaben auch miteinander Konzerte. Nach der Rückkehr nahm Louise Farranc wieder den Unterricht bei Anton Reicha auf.

Das 1795 in Paris gegründete *Conservatoire national de musique et de déclamation* war die erste Musikhochschule in modernem Sinn, und im Rahmen der Institutionalisierung der Musikausbildung wurde sogar darüber diskutiert, ob Komposition überhaupt lehrbar sei. Charles-Simon Catel begründete mit seiner Harmonielehre die Lehrtradition am *Conservatoire*. Er setzte erstmals den von Jean-Philippe Rameau im 18. Jahrhundert aufgestellten Theorien 1802 ein neues Konzept entgegen und zeigte einen Weg aus der erstarrten Konvention. Anton Reicha (1770-1836) und François Joseph Fétis (1784-1871) waren Nachfolger Catels, und sie vertraten bezüglich der Lehrbarkeit der Komposition unterschiedliche Positionen. Reicha lehrte von 1818 bis 1836 Komposition, Kontrapunkt und Fuge, Fétis von 1821 bis 1833 Komposition. Fétis vertrat die Meinung, „daß die Kompositionslehre selbst weder wissenschaftlich darstellbar noch didaktisch vermittelbar sei, daß sich vielmehr die pädagogische und praktische Arbeit aus einer umfassenden und triftigen Darstellung der musiktheoretischen Grundlagen (die wie bei Reicha in Einzeldisziplinen unterteilt sind) ohne weiteres ergeben würden. Reicha dagegen legte in seinem Unterricht den Schwerpunkt eindeutig auf die enge Verbindung zwischen Theorie und Praxis, indem er die Darstellung theoretischer Grundlagen stets in satzpraktische Übungen übergehen läßt.“ (*7)
Sowohl Reicha als auch Fétis legten enzyklopädische Kompositionslehren vor, wobei die von Fétis unvollständig blieb. Reichas enzyklopädisches Lehrwerk umfaßte einen *Traité de melodie*, *d`harmonie* und den *Traité de haute composition* (Kontrapunkt und Fuge). Die Zahl seiner namhaften Schüler belegt das hohe Niveau seines Unterrichts: Georges Onslow, Charles Gounod, Franz Liszt, César Franck und Hector Berlioz und nicht zuletzt Louise Dumont/Farrenc. Reicha setzte mit seiner Kompositionslehre die *musique sérieuse* fort, die in Frankreich als eine deutsche Spezialität angesehen wurde. In den Sinfonie- und Kammerkonzerten wurden hauptsächlich Werke der hochangesehenen Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven gespielt. Später folgten Hummel und Mendelssohn Bartholdy. So ist es auch nicht verwunderlich, daß ein Kritiker nach der Uraufführung des Nonetts von Louise Farrenc im Jahr 1850 schrieb: „Wenn Mme Farrenc in Deutschland geboren wäre, würde sie höchste Ovationen ernten. Aber der Prophet gilt nichts im eigenen Land. Auch begegnet sie in ihrer Heimat vielen Widerständen, um den außergewöhnlichen Rang einnehmen zu können, der ihr legitimerweise zustände.“
Mit der Gründung der *Société nationale de musique* im Jahr 1871 durch Camille Saint-Saëns und andere entfernte sich die Musikentwicklung weiter weg von der *musique sérieuse* deutsch-spätromantischer Prägung. Saint-Saëns und seine Zeitgenossen „bewirkten durch die *Société nationale de musique* eine Wiederbelebung der `bewußt französischen´ Kammermusik, der sogenannten *Ars gallica*.“(*6)

Louise Farrenc schrieb weiterhin *musique sérieuse*, die zu ihrer Zeit durchaus wiederholt und erfolgreich aufgeführt wurde. Ihr Werkverzeichnis enthält neunundvierzig Werke mit Opuszahl, siebenunddreißig Kompositionen ohne Opuszahl und zahlreiche Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Die Hauptwerke sind zwei Konzertouvertüren, drei Sinfonien, vier Klaviertrios, davon eines mit Flöte, das andere mit Klarinette, zwei Klavierquintette, zwei Sonaten für Klavier und Violine und eine für Klavier und Cello, ein Sextett, besetzt mit Streichern und Klavier sowie ein Nonett, bestehend aus Streichquartett und Bläserquintett. Einen großen Anteil bilden dabei die Werke für ihr oder mit ihrem Instrument, dem Klavier. Abgesehen von den reinen Klavierkompositionen komponierte sie Werke, die letztlich nur in einem relativ kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern der *musique sérieuse* zur Aufführung kamen. Vermutlich ist dies einer der Hauptgründe, warum sie später in Vergessenheit geriet, als `bewußt französische´ Musik erwartet wurde. Des weiteren soll Louise Farrenc sehr bescheiden und zurückhaltend gewesen sein. Sie setzte

sich durchaus für ihre Musik ein, aber sie kämpfte nicht für sie. Sie mußte davon auch nicht ihren Lebensunterhalt bestreiten. Sie führte offenbar kein Tagebuch, wie es damals sehr verbreitet war und bei der Rekonstruktion der Biographien später oft hilfreich war. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist es bis heute schwierig, ihren Lebenslauf lückenlos darzustellen. Es ist sicher kein Zufall, daß wir von ihr nur ein einziges Porträt kennen. „Auffällig ist weiterhin Farrencs Entscheidung, weder die Ouvertüren, noch die Sinfonien an ein Programm, eine außermusikalische Idee, ein literarisches Sujet, ein historisches Ereignis oder ähnliches zu knüpfen, wie es zum Beispiel der sich als Avantgardist verstehende Hector Berlioz und andere zeitgenössische Komponisten überwiegend taten. Sie komponierte, wie es scheint, unabhängig sowohl von der das Pariser Musikleben beherrschenden Mode des Musiktheaters als auch von den als fortschrittlich geltenden Strömungen der Orchester- und Kammermusik; sie komponierte vielmehr ihrem Musikideal folgend.“ (*6, S.117)

Ungünstig wirkte sich ebenso aus, daß sie mit einer einzigen Ausnahme ihre Kompositionen ganz unspektakulär vorwiegend Freunden, Schülern und Bekannten in ihrem unmittelbaren Umfeld widmete. Nur das zweite Klavierquintett op. 31, dedizierte sie einem Mitglied der königlichen Familie, der Duchesse d`Orléans, der sie Klavierunterricht gab. Es war der Komponist und Professor für Komposition am *Conservatoire*, Jacques François Fromental Halévy, der dem Bürgerkönig Louis-Philippe im Jahr 1841 Louise Farrenc als Klavierlehrerin für die Frau seines ältesten Sohnes vorschlug. In der Folgezeit konnte Louise Farrenc einige ihrer Kompositionen im Salon der Duchesse uraufführen und sich in höchsten Kreisen vorstellen. Möglicherweise war diese Ausnahme bei den Widmungen aber entscheidend für ihren weiteren Lebensweg, denn 1842 wurde Louise Farrenc schließlich als Professorin für Klavier an das *Conservatoire* berufen. Mit hohem Verantwortungsbewußtsein übte sie diese Lehrtätigkeit dreißig Jahre aus. „Sie war die erste Frau in Europa, die als Instrumentalprofessorin über drei Jahrzehnte an einer Musikhochschule tätig war und über diese lange Zeit eine eigene `Klasse´ und eine eigene `Schule´aufbauen konnte. Bis in die 1860er Jahre hinein ist in der Presse immer wieder von Farrencs Schülerinnen zu lesen, die sich nach einem erfolgreichen Studienabschluß (häufig mit dem *Premier Prix*) als Pianistinnen und Klavierlehrerinnen einen Namen machten. Eine der ersten war die eigene Tochter Victorine, die 1844 das *Conservatoire* mit dem *Premier Prix* abschloß und danach eine rege und erfolgreiche Konzerttätigkeit begann.

Der langjährige Institutskollege Antoine Marmontel schrieb über Louise Farrenc: „Ihr Unterricht war von absoluter Korrektheit und rigoroser Einfachheit geprägt. Um nichts in der Welt, hätte sie etwas dem billigen Effekt geopfert. Die Erfolge ihrer Schüler waren ihrem persönlichen Verdienst geschuldet. Die Schüler aus der Klasse von Mme Farrenc zeichneten sich durch die Gleichmäßigkeit und Reinheit des Spiels aus. Sie verfügten über eine ausgezeichnete Technik und Artikulation, nie war etwas übertrieben. Schließlich war auch die Schrift von Mme Farrenc von einer Exaktheit, von einer ganz reinen Sorgfalt. Was dieser `Schule´ fehlte, die so korrekt, so ernsthaft und einfach war, das war die Wärme und die Farbe. Die Abneigung gegenüber Übertreibungen drängte sie gegen eine andere Klippe, die Kälte.“

Marmontel schrieb sein Buch *Les Pianistes Célèbres* im Jahr 1887, also zwölf Jahre nach Louise Farrencs Tod. Seit 1848 war er ebenfalls Professor für Klavier am Conservatoire. Er kannte sie persönlich. Ob die erwähnte Kälte Folge des frühen Tods der Tochter war, können wir heute nicht mehr klären.

1850 erreichte Louise Farrenc nach zweimaligem Ersuchen, daß sie das gleiche Honorar wie ihre männlichen Kollegen erhielt. Die Differenz betrug immerhin zweihundert Francs. Motiv ihres Gesuchs war weniger das Geld als vielmehr die Sorge um ihren Ruf als Lehrerin. Aber immerhin verschaffte sie mit diesem Gehalt der Familie erstmals ein festes und regelmäßiges Einkommen, denn ihr Mann Aristide Farrenc hatte bereits 1837 seinen Verlag aufgegeben, um sich ganz seinen musikhistorischen und biographischen Forschungen für den *Trésor des pianistes* widmen zu können. Es ist anzunehmen, daß Aristide ein beträchtliches Vermögen geerbt hatte, denn dieser *Trésor* war sein Lebenswerk, das er mit eigenen Mitteln finanzierte. *Le Trésor des pianistes* ist eine umfassende Sammlung von Klavierkompositionen aus dreieinhalb Jahrhunderten mit biographischen Einführungen, Transkriptionen alter Notationen, mit einer Geschichte des Klavierbaus, Anmerkungen zur Aufführungspraxis und zur Verzierungspraxis der Clavecinisten. Aristide und Louise Farrenc veranstalteten gemeinsam eine ganze Reihe von *Conçerts historiques du clavecin et*

du piano, bei denen oft auch noch eine eigene Komposition von Louise aufgeführt wurde. Am 31. Januar 1865, kurz vor Erscheinen des bereits fertiggestellten achten Hefts, starb Aristide Farrenc. Es gab niemand, der mit dieser großen Klavieranthologie vertrauter gewesen wäre als seine Frau Louise, die die Arbeit bis 1872, bis zum zwanzigsten und letzten Heft fortführte.

Ich habe nun im Lebenslauf von Louise Farrenc weit vorausgegriffen. Aber es erschien mir doch wichtig, auf verschiedene Ursachen hinzuweisen, warum sie, trotz des hohen Niveaus ihrer Werke, so lange in Vergessenheit geraten konnte,

Zurück in die 1820iger Jahre, aus denen uns wenig über die Konzerttätigkeit von Louise Farrenc bekannt ist. 1822 und 1825 erschienen die ersten Klavierkompositionen im Verlag ihres Mannes. Ziemlich sicher ist auch, daß sie von zwei führenden Pianisten der damaligen Zeit wichtige zusätzliche künstlerische Anregungen erhielt, dies waren Johann Nepomuk Hummel und Ignaz Moscheles, die außerdem in geschäftlichen Beziehungen mit Aristide Farrenc standen. Er verlegte die Werke von Hummel und auch einige von Ignaz Moscheles in Frankreich.
1826 wurde die bereits erwähnte Tochter Victorine geboren, das einzige Kind des Ehepaars Farrenc. Mit fünfeinhalb Jahren erhielt sie von ihrer Mutter ersten Klavierunterricht und bald auch Unterweisung in Harmonielehre. Bereits im Kindesalter trat Victorine in Konzerten auf, und später war sie eine der ersten Schülerinnen am *Conservatoire* in der Klasse ihrer Mutter. Nach dem *Premier Prix* zum Studiumabschluß konnte Victorine eine sehr erfolgreiche Konzerttätigkeit beginnen. 1845 hatte sie in Brüssel und Paris große Erfolge mit dem 5. Klavierkonzert von L.v. Beethoven und im darauffolgenden Jahr mit dem d-Moll-Konzert KV 466 von W.A. Mozart. Den Presseberichten zufolge stand ihr eine große Solistenkarriere bevor. Wie ihre Mutter widmete sie sich auch der Komposition: Im Mai 1846 wurde ihre *Romance* für Männerstimme und Orchester uraufgeführt.
Zur gleichen Zeit konzertierte Louise Farrenc nicht nur mit den führenden Musikern der französischen Metropole. 1849 vollendete sie ihr Nonett op. 38, das zu ihren erfolgreichsten und zu den am häufigsten gespielten Werken zählte. „Bereits die erste öffentliche Aufführung am 19. März 1850 erregte einiges Aufsehen, da der 18jährige, auch damals schon berühmte Geiger Joseph Joachim beteiligt war. Bei derselben Soirée in den *Salons Erard* wirkte Joseph Joachim ebenso bei einem ihrer Klaviertrios mit und spielte in der Sonate für Klavier und Violine op. 37 den Geigenpart. Über Joseph Joachim und den Cellisten Bernhard Cossmann sollten auch Verbindungen nach Leipzig geknüpft werden, damit eine der Sinfonien von Louise Farranc in den hochangesehenen Gewandhauskonzerten aufgeführt werde. Über das Scheitern dieses Vorhabens ist nichts Genaueres bekannt.
Aber seit 1847 zogen dunkle Wolken über der Familie Farrenc auf. In diesen Jahren machten sich bei Victorine erste Symptome einer *`maladie nerveuse´* bemerkbar. Einem Brief der Mutter entnehmen wir, daß Victorine bereits 1849 nicht mehr die Kraft hatte, allein nach Dijon zu reisen. Obwohl Victorine erst zehn Jahre später, am 3. Januar 1859 in Versailles starb, liegen uns keine Details über den Krankheitsverlauf vor. Die Hilflosigkeit der Eltern gegenüber der mysteriösen Erkrankung und die Trauer über den Verlust der geliebten und so begabten Tochter legte sich wie ein langer dunkler Schatten über Aristide und Louise Farrenc. 1857, zwei Jahre vor Victorines Tod, schloß Louise noch die Sonate für Cello und Klavier ab. Danach entstanden keine größeren Werke mehr. Auf Grund der spärlichen Quellenlage kann nicht einmal gesagt werden, ob Louise Farrenc nach dem Tod der Tochter überhaupt noch einmal komponierte. Immerhin wissen wir, daß sie drei Jahre lang danach nicht mehr an die Öffentlichkeit ging. Als sich ihr Mann Aristide ein Jahr nach Victorines Tod bei Fétis für eine Aufführung der dritten Sinfonie seiner Frau in Brüssel bedankte, schrieb er: „Die glücklichen Jahre sind vorbei und die knappe Zeit, die ihr das Unterrichten am *Conservatoire* noch läßt, widmet sie dem *`Trésor des pianistes´*." (*7)
Und 1862 schrieb er an Fétis anläßlich der angekündigten Übersendung der Drucke von op. 44 und op. 46: „Heute ist der 3. Januar, der Todestag unserer lieben Victorine. Wir sind sehr traurig. Meine Frau hat um Beurlaubung für diesen Donnerstag gebeten, denn sie hätte heute Unterricht am Conservatoire. Das Klavier ist stumm geblieben."
Für ihre Verdienste wurde Louise Farrenc zweimal, in den Jahren 1861 und 1869, mit dem *Prix Chartier* ausgezeichnet. Die *Académie des Beaux Arts* vergab diese Auszeichnung im Ge-

gensatz zur `Anschubauszeichnung´ des *Prix de Rome* für ein bereits vorliegendes kompositorisches Gesamtwerk. Auch César Franck und Gabriel Fauré erhielten den *Prix Chartier*.
Über die letzten Jahre von Louise Farrenc, von 1873 bis zu ihrem Tod am 15. September 1875 ist noch weniger bekannt. Sie wurde wie ihre Tochter im Familiengrab der Dumonts auf dem *Cimétière Montparnasse* beigesetzt. Ihre Schwester, ihr Bruder und ihr Neffe, der von ihr ausgebildete Opernkomponist Ernest Reyer, waren die einzigen nahen Verwandten, die noch lebten. Reyer schrieb 1875 im *Journal des débats* einen Nachruf, erfüllt von Dankbarkeit und Bewunderung für diese große Künstlerin. 1879 ist in der Bibliothek des *Conservatoire* vermerkt: M. Dumont, Mitglied des Instituts, Bruder der Mme Farrenc, hat kurz vor seinem Tod der Bibliothek in mehreren Bänden die sinfonischen Werke seiner Schwester überlassen.“ (*8)
Marmontel widmete ihr 1887 in *Les célèbres Pianistes* mehrere Seiten, auch Fétis zeichnet ein differenziertes Porträt der vielseitigen Künstlerin in seiner achtbändigen *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Weit bis ins 20. Jahrhundert blieben seine Angaben die einzig verfügbaren.
1894 veröffentlichte die Musikwissenschaftlerin Marie Bobillier unter ihrem Pseudonym Michel Brenet einen Artikel über *Quattre femmes musiciennes,* darunter auch Louise Farrenc, um dem Vergessen und Vernachlässigen von Komponistinnen entgegen zu wirken.

Es vergingen Jahrzehnte, bis die Amerikanerin Bea Friedland 1980 durch die Veröffentlichung ihrer amerikanischen Dissertation *Louise Farrenc, 1804-1875, Composer, Performer, Scholar*, basierend auf einer gründlichen Quellenforschung, das Interesse wieder auf Louise Farrenc lenkte. Ich freue mich sehr, daß unsere drei Künstler das Klarinettentrio op. 44 erstmals in einem Konzert der „Freunde der Musik“ zu Gehör bringen, und ich hoffe, daß Sie dem Werk nach diesen biographischen Daten zu Louise Farrenc mit gesteigertem Interesse begegnen werden.

*1) Jean-Michel Nectoux: Fauré, Seine Musik, Sein Leben, Bärenreiter 2013 (S.440)

*2) ebenda (S.441)

*3) ebenda (S.442)

*4) ebenda (S.574)

*5) Heinrich Strobel: Claude Debussy, Atlantis Verlag , Zürich 1940

*6) Christin Heitmann: Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie. Veröffentlichungen zur Musikforschung. Herausgegeben von Richard Schaal. Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.

*7) Renate Groth: Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts

*8) Cathérine Legras: Louise Farrenc, compositrice du XIX. sècle. Musique au féminin. Harmattan, Univers musical, Paris 2003