

Trio Lilium: Musik von Komponistinnen

Clara Schumann zählt, so lesen wir's auf dem Rücken einer Biographie, zu den bedeutendsten Frauen des 19. Jahrhunderts. Sie war es, weil sie eine vergängliche Kunst beherrschte: das Klavierspiel. Als Zeitgenossin Franz Liszts und Frederic Chopins erwarb sie sich die Meriten eines Superstars; dass sie Kompositionen hinterliess, die heute noch das Anhören wert sind: diese Meinung hat sich erst im Zuge der Wiederentdeckung der Komponistin Clara Schumann wieder gebildet.

Ihr op. 11 entstand, als sie 20 Jahre jung und bereits der gefeierte Klavierstar war. Zurückgekehrt aus Paris, vielleicht schon in Paris, wo sie 1839 debütiert hatte, möglicherweise schon ab 1838, schrieb sie, noch als Clara Wieck, die **Trois Romances pour le Piano op. 11**. Die zweite hat eine interessante Publikationsgeschichte: sie wurde erstmals im Anhang der Septemberausgabe des Jahres 1839 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht, also in der von Robert Schumann redigierten Zeitschrift, und zwar unter dem Titel *Andante und Allegro*. Schumann, den sie wenig später heiraten sollte, war es wohl auch, der die Veröffentlichung beim Wiener Verleger Mechetti arrangiert hatte, wo der Zyklus im Herbst 1839 herauskam. ABA, dies ist die Struktur der drei kleinen Stücke in Liedform. Es-Moll, g-Moll und As-Dur, dies sind die Tonarten, wobei das erste Stück, das wahrscheinlich als letztes geschrieben wurde, als kaum drei Minuten dauerndes, wenn auch in seiner harmonisch-farbigen Mehrstimmigkeit genau gearbeitetes Präludium zu den beiden anderen dient. Das g-Moll-Stück ist das bedeutendste, daher es Robert Schumann auch am meisten schätzte. Die Komponistin nannte es „eine kleine melancholische Romanze, bei der ich immer fortwährend an Dich gedacht hatte“ – woraus ersichtlich wird, dass die junge Pianistin ihre eigenen Kompositionen zwar in Hinsicht auf ein Konzertpublikum schrieb, aber in einzelnen Fällen mit einer persönlichen Motivation konzipiert werden konnten. Bekannt ist ja, dass sich Robert und Clara gegenseitig Stücke widmeten, einander zitierten und sich somit auch musikalisch unterhielt und austauschten. Clara Wieck hat auch eine Interpretationsanweisung für das g-Moll-Stück gegeben: Schumann müsse sie „sehr willkürlich, zuweilen leidenschaftlich, dann wieder leidenschaftlich spielen“ – sie liebe dieses Stück sehr, bat den Geliebten um nützlichen Tadel, aber der fand so wenig daran auszusetzen, dass er sie in seiner Zeitschrift veröffentlichte, ja: „An deiner Romanze hab' ich nun abermals von Neuem gehört, dass wir Mann und Frau werden müssen.“ Jeder *ihrer* Gedanken, so der begeisterte Musiker, käme aus *seiner* Seele, „wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe“.¹ So scheint es kein Zufall, dass der Beginn der g-Moll-Romanze in der von Schumann so genannten „inneren Stimme“ in seiner *Humoreske* einen Widerhall findet.² Und so klingt die zweite Romanze in ihren Rahmenteilen sehnsuchtsvoll drängend, in ihrer ganzen Faktur kunstvoll gearbeitet ins Ohr – man hört: die Leidenschaft, hinter der man autobiographische Momente vermuten könnte, verhinderte nicht die kompositorische Arbeit mit Verkürzungen und Verdichtungen des motivischen Materials. Bleibt die As-Dur-Romanze die Clara Wieck zunächst noch *Idylle* genannt hatte: doch ist es ein abwechslungsreiches Stück, dessen vielfältige Motive sich aus einem ruhig aufsteigenden Anfangsthema

1 Monica Steegmann: Clara Schumann. Reinbek 2001, S. 56.

2 Nancy B. Reich: Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Reinbek 1993, S. 319.

entwickeln. Und „idyllisch“ klingt es mit seinen Abweichungen ins Moll nur selten. Für Clara Wieck war Komponieren also zwischenzeitlich vielleicht doch „eine Form der Mittel der Selbstartikulation“, nicht allein „ein Mittel, um sich noch höhere Anerkennung als Klaviersolistin zu verschaffen“.³

Die drei frühen Romanzen zeigen also eine bei allem Willen zur Unterhaltung für ein sentimentales Publikum eine Gestalterin am Werk. Über die drei Romanzen für das Pianoforte op. 21 urteilte Dieter Kühn allerdings strenger: Die Komponistin hätte „sich selbst beneiden müssen um die grandiose g-Moll-Romanze, die sie anderthalb Jahrzehnte zuvor komponiert hatte“. Alles, was den Romanzen von 1838/39 eigne, scheine den Romanzen des Jahrgangs 1853 zu fehlen; sie gehörten zu den Werken, die er, wie auch die **Drei Romanzen für Violine und Piano op. 22**, schon beim Hören wieder vergesse.⁴ Die 34jährige Clara Schumann befand sich seinerzeit tatsächlich bereits am Ende ihrer Laufbahn als Komponistin, doch, mit Verlaub, hier irrte sich der Biograph.

Clara Schumann schrieb die drei Romanzen im Juli 1853 für gemeinsame Konzertauftritte mit dem jungen, hochbegabten Geiger Joseph Joachim, widmete sie ihm auch. Als Joachim später Konzertmeister in Hannover war, berichtete der ihr, dass der König ganz in „Extase“ über diese Werke sei, er könne „die Zeit kaum wiedererwarten“, solch „herrlichen Göttergenuss“ wieder zu erleben. Die drei kleinen Stücke strafen den Titel tatsächlich Lügen: der Grundrhythmus ist unruhig, die Begegnung zwischen der Geige und dem Klavier gestaltet sich bewegt, auch wenn die ersten beiden Romanzen zart und innig klingen. Die dritte besitzt schließlich dank der schnellen Klavier-Triolen, die die Violine gleichsam antreiben, einen Schwung, der eher die Leidenschaftlichkeit als die Süßigkeit der Romanze betont.

Im Gegensatz zu Clara Schumanns Romanzen ist die **Suite für Flöte, Violine und Klavier op. 59** von **Mel Bonis** (1858 in Paris geboren als Melanie Helene Bonis) ein fast durchwegs lichterfülltes Werk in reinem G-Dur. Die Kritiker bezeichneten sie nicht grundlos als „liebenswert“, eine „beliebige pastorale Suite“ oder, wie es der Kritiker des *Guide musical* am 12. März 1905 ausdrückte: „L'idée est mince et relevée çà et là d'agréables enjolivures“. Die Idee sei dünn und würde hier und da „mit angenehmen Ausschmückungen aufgepeppt“. Tatsächlich ist das Thema der Sérénade, mit dem das Werk beginnt, von schlagender Einfachheit: zwei absteigende Viertel, gefolgt von drei darunter absteigenden Achteln und weiteren zwei Vierteln, die die ersten zwei Viertel auf niedrigerer Stufe wiederholen. Klingt der Satz zunächst ein wenig traurig, lichtet er sich doch bald in eine pastorale Idylle; Pastorale, so heisst der zweite Satz, in dem ruhige 12/8tel-Bewegungen den Fluss bestimmen. Ganz anders der dritte und letzte Satz: das Scherzo in Form eines Rondo ist energisch, spielerisch und ein wenig schelmisch.

Bonis' Musik war nur in dem Sinne modern, als dass sie zwischen der sog. Romantik und dem französischen Impressionismus vermittelte, der mit Debussys Faun-Prélude einige Jahre zuvor einen ersten Höhepunkt erlebt hatte. Seit 1876 wurde sie mit Unterstützung von Cesar Franck im Pariser Conservatoire ausgebildet, wo sie diverse Preise in den Fächern Harmonielehre und Korrepetition gewann. Sie musste jedoch die

3 Dieter Kühn: Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch. Frankfurt am Main 1996, S. 115.

4 Ebd., S. 298.

Hochschule verlassen, nachdem eine Romanze mit einem Mitschüler, dem späteren Kritiker Amedee Hettich, ihre Eltern veranlasste, sie 1881 aus dem Konservatorium zu nehmen. Heirat, Familie, so ging es weiter, bevor Hettich sie 1893 in ihrem weiteren Weg als Komponistin unterstützte. In den angesagten Pariser Salons stieß ihre Musik auf offene Ohren – auch ihre 1902 komponierte Suite, die die Hörer nicht erschreckte. Denn manches klingt wie aus einer älteren Epoche zu uns herüber, wenn man auch die Nähe zu den barocken Triosonaten (zwei Ober- oder Melodiestimmen treffen in imitativer Schreibweise die Klavierstimme) nicht überbewerten sollte. Dass das Scherzo dem Neoklassizismus angehört, ist angesichts des späteren Neoklassizismus der Six und Strawinskys leicht übertrieben.

Bonis hat die Suite, die im Jahr der Entstehung im Verlag Demets veröffentlicht wurde, dem Komponisten und Musikwissenschaftler Charles Malherbe gewidmet. Sie wurde am 30. Mai 1902 in einer Privataufführung bei Jeanne Monchablon (mit Louis-Édouard Balleron an der Flöte, Paulin Gaillard an der Violine und der Komponistin am Klavier) uraufgeführt. Am 27. März 1903 traten Louis Fleury an der Flöte, Gaillard an der Violine und Mel Bonis am Klavier mit dem Werk an die Öffentlichkeit, das bis heute zu ihren beliebtesten zählt.

Lili Boulanger gehörte zu den größten Komponistinnen des 20. Jahrhunderts. Sie starb 1918, noch keine 25 Jahre alt – in ihrem Todesjahr entstand **D'un matin de printemps** für Violine, Violoncello und Klavier, das gern mit dem Nocturne und der Cortège (beide für Violine und Klavier gesetzt) zu einer kleinen Suite gekoppelt wird.

Mit dem *Frühlingsmorgen* hat Boulanger sich noch einmal ganz neu erfunden. Debussy und Fauré hinter sich lassend, erglänzt der Tagesbeginn in gläserner Helle. Über den fast clusterhaften Akkorden in straff rhythmischen Achteln erhebt die Violine ihre beinahe folkloristische Stimme. Das Klavier öffnet den Klangraum zu „mysteriösen“ Harmonien, ein Zwiegesang von Violine und Violoncello zieht „über sinnlich wogendem Klang des Klaviers seine Bahn: festgehaltener Basston mit leicht changierenden Harmonien darüber – ein Charakteristikum der Tonsprache Lili Boulangers“.⁵ Der Frühlingsmorgen findet schließlich mit glockenhaften Quart-Quint-Klängen und einem rasant abstürzenden Glissando ein Ende.

Nocturne entstand 1911; die Nacht weitet sich melodisch und harmonisch aus kleinen Zellen, aus einer kleinintervalligen Stimme und schwebenden Harmonien heraus. Die herkömmlichen Klänge werden durch Zusatztöne chromatisch verändert, zur Terzakkordik tritt die Sekunde, aus dem schlichten Motiv werden bewegte und heftige Anläufe, die zur Kulmination in der Grundtonart F finden. Schließlich beendet die kurze **Cortège** von 1914 die Suite: der prächtige Aufzug kommt schnell und lustig daher, gezupfte Akkorde und Klavierarpeggien suggerieren den Klang einer Gitarre, spanisches Kolorit erfüllt den heiteren Satz, dessen rotierende Melodieformeln den südländischen Ton bezwingend verstärken.

5 Gottfried Eberle, in: Vom Schweigen befreit. 3. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 12.-16. Mai 1993. Lili Boulanger. Kassel 1993, S. 154.

Germaine Tailleferre schrieb fast gleichzeitig, 1916-1917, ihr **Trio pour violon, violoncelle et piano**. Heute ist eine Mischversion hörbar: bestand es zunächst aus den drei Sätzen *Assez animé* (Ziemlich lebhaft), *Calme sans lenteur* (Ruhig ohne Langsamkeit) und *Très animé* (Sehr lebhaft), so nahm sich die Komponistin 1978 den ersten und letzten Satz des unveröffentlichten⁶ Trios wieder auf, indem sie einen schnellen zweiten Satz (*Allegro vivace*) schrieb und ein spritziges Finale hinzufügte, das ein wenig an russische, von Schostakowitsch arrangierte Volkstänze erinnert. Obwohl nicht weniger als 60 Jahre zwischen den beiden Versionen liegen, sind die durchaus hörbaren Unterschiede eher kontrastiver als stilistischer Natur: Die neue Musik ist etwas kantiger als die ursprüngliche, aggressiver im Rhythmus und harmonisch vielfältiger. Gewidmet hat sie das Trio der Pianistin Micheline Dondeyne.

Das ursprüngliche Trio entstand noch vor der Begegnung Tailleferres mit den Mitgliedern der Komponisten, mit denen sie die *Groupe des Six* bilden sollte. Die Musik Darius Milhauds, Francis Poulencs, George Aurics und Arthur Honeggers gehört, pauschal gesagt, zum französischen Neoklasizismus, von dem auch die *dame* der Gruppe lebenslang profitieren sollte. Das Werk, geschrieben vor und nach der Begegnung mit den Kollegen, macht da keine Ausnahme; schon das *Allegro animato* besitzt bei allem spätromantischem Gewoge strukturelle Klarheit.

Auch das **Trio for Flute, Oboe, and Piano** der englischen Komponistin **Madeleine Dring** wirkt nicht so, als würde es die Zeit spiegeln, in der es entstand. Oder anders: Britische Komponisten hatten stets ein anderes Verhältnis zur Tradition als die Deutschen, die den Serialismus erfanden. Es macht sich einen Spaß daraus, stilistisch denkbar unterschiedlich daherzukommen. So klingt der erste Satz mit seinen rapiden Taktwechseln und seinem spitzen Holzbläserklang wie eine Parodie auf Strawinsky, der zweite, langsame erinnert sowohl an die Wiener Klassik wie an einen Broadway-Song, der dritte an ein Scherzo von Schostakowitsch, aber auch sehr deutlich an Ouvertüren Rossinis und Donizettis, auch mozartsche Rondo-Motive spuken herein. Kein Wunder: die 1923 geborene Madeleine Dring erhielt von Beginn an eine zünftige musikalische Ausbildung am Royal College of Music, lernte die Violine, Zweitfach: Klavier, begann 1937 ein Kompositionsstudium, u.a. bei Herbert Howells und Ralph Vaughan Williams, deren Stile allerdings keinen Einfluss auf ihren eigenen hatten. Da sie das Theater liebte, schrieb sie viele ihrer frühesten professionellen Kompositionen für Bühne, Radio und Fernsehen. Mit Tailleferre verband sie die Zuneigung zur Musik Francis Poulencs; sie schätzte auch den Jazz, Gershwin, Cole Porter und die heitere Musik Arthur Benjamins. Nachdem sie 1947 Roger Lord, den Solo-Oboisten des London Symphony Orchestras, geheiratet hatte, komponierte sie mehrere Werke für das Instrument, u.a. das Trio, dessen unbekümmerter Stilmix eine gute klassische Ausbildung – und den nötigen Witz bezeugt, mit dem die Komponistin, die bereits 1977 starb, der Musikgeschichte eine geistreiche Reverenz erwies.

⁶ Obwohl Germaine Tailleferre am Pariser Konservatorium mehrere erste Preise in verschiedenen Fächern gewann, wurden viele ihrer Werke erst nach ihrem Tod veröffentlicht.

Die drei Romanzen op. 21 gehen teilweise in ihrer Intensität über das Jugendwerk hinaus. Die tieftraurige wie aufwühlende A-Dur-Romanze, mit der der Zyklus bedeutend anhebt, wurde erst 1855 geschrieben; dass Clara Schumann sie ihrem Mann widmete, will etwas besagen. Seit dem März des Vorjahres lebte er in der Nervenheilanstalt in Eendenich, nun schickte die Frau „dem geliebten Manne“ einen dunklen Gruß hinterher. 1853 hatten die Schumanns den jungen Brahms kennengelernt; in diesem Jahr entstanden die Romanzen 2 und 3, den ganzen Zyklus hat Clara Schumann schließlich, als er 1855 bei Breitkopf & Härtel herauskam, dem neuen treuen Freund gewidmet. Zart klingt die originelle F-Dur-Romanze, ein Stück, das ausschließlich aus getupften Sechzehnteln besteht, bevor die Romanze den Gattungstitel Lügen straft: den kleinen Zyklus schließt ein erregtes G-Dur-Stück im Sechachtel-Takt ab, in dem lediglich der langsame Mittelteil, dessen Ende schon die Unruhe des Beginns mit seinen raschen Sechzehnteln ankündigt, für ein wenig Ruhe sorgt.