

Die Klaviermusik des lothringischen Komponisten
Théodore Gouvy (1819–1898)

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Astrid Cieslik
aus Landshut

Saarbrücken, 2013

Der Dekan: Univ.-Prof. Dr. Peter Riemer

Berichterstatter: Prof. Dr. Rainer Kleinertz, PD Dr. Christoph Flamm

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
I. Biographie	12
1. Historischer Exkurs: Ursprung der Familie und Goffontaines Grenzlandschicksal bis 1872.....	12
2. Der Komponist Théodore Gouvy.....	16
3. Überblick über Gouvys Klavierwerke	32
II. Paris	35
1. Das Pariser Conservatoire de Musique	35
1.1. Zum Ausbildungssystem.....	35
1.2. Théodore Gouvys musikalische Ausbildung: theoretische Grundlage und erste Kompositionsversuche	41
2. Das Pariser Musikleben.....	47
2.1. Konzertgesellschaften und Musikinstitutionen.....	47
2.2. Théodore Gouvy und die Pariser Salonkultur	50
3. Werke I: „Hausmusik im edelsten Sinne“: das vierhändige Charakterstück	70
3.1. Exkurs: Überblick über das Repertoire vierhändiger französischer Klaviermusik	70
3.2. Virtuosität und Intimität – die <i>Six Morceaux à quatre mains</i> op. 59.....	76
3.3. <i>Trastullo. Sept morceaux pour piano à quatre mains</i> op. 81 (1889/90).....	84
3.4. Leichtigkeit und Eleganz – <i>Scherzo et Aubade</i> op. 77	89
3.5. Musikalische Erfindung in vierhändigen Werken am Beispiel der <i>Ghiribizzi</i> op. 83.....	94
III. Leipzig	107
1. Das Leipziger Musikleben im 19. Jahrhundert: Gewandhauskonzerte und Konzertgesellschaften	107
2. Das Leipziger Konservatorium: Tradition oder Konservatismus?.....	113
2.1. Stilistische und ästhetische Aspekte zu Ausbildung und Lehre.....	113
2.2. Parallelen und Unterschiede im pädagogischen Grundgedanken zwischen dem Pariser Conservatoire und dem Leipziger Konservatorium	114
3. Zur Situation der Klaviersonate in Deutschland im 19. Jahrhundert.....	116
3.1. Auf der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten: Die Sonaten von Mendelssohn, Schumann, Liszt und Brahms	116

3.2. Probleme der Produktion und Rezeption in der Nachfolge Beethovens: Umgang mit der Sonatenform an Einzelbeispielen.....	124
4. Exkurs: Ästhetisches Denken Théodore Gouvys.....	139
4.1. Zur Quellenlage und Vorgehensweise	139
4.2. Gouvys Musikauffassung: einzelne Korrespondenzen und Briefwechsel	142
4.3. Théodore Gouvy als Gegner Richard Wagners	147
5. Gattungsästhetische Aspekte zur zwei- und vierhändigen Klaviersonate in Deutschland und Frankreich	153
IV. Werke II: Die Klaviersonaten Théodore Gouvys	164
1. Erste Versuche der Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate	164
1.1. Zur thematisch-motivischen Struktur in den Kopfsätzen der beiden Sonaten op. 17 und op. 29.....	164
1.2. Anmerkungen zu Satzweise und Stilistik.....	169
2. Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate in den 1861–1869 entstandenen vierhändigen Sonaten op. 36, 49 und 51	178
2.1. Analysen.....	178
2.2. Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich Form, Themenkonzeption und Stilistik	202
3. Die Sonate in d-Moll op. 66 für zwei Klaviere als Kulminationspunkt des Sonatenschaffens.....	209
3.1. Analyse des Kopfsatzes hinsichtlich Sonatenform und Stilistik.....	209
3.2. Die Einleitung als integraler Bestandteil der Sonate: Möglichkeiten der Auseinandersetzung und satztechnischen Gestaltung anhand des Vergleichs mit Schumanns fis-Moll-Sonate op. 11	216
3.3. Stimmungsgehalt im <i>Adagio cantabile</i>	221
3.4. Virtuose Elemente und klangliche Entfaltung im <i>Allegro vivo</i>	224
4. Resümee: Entwicklungen im Sonatenstil.....	229
V. Gattungsübergreifende Aspekte zu Gouvys Kompositionsstil.....	251
1. Behandlung der Sonatenform in den Symphonien und in Werken der Kammermusik	251
1.1. Themenkonzeption in Gattungen größerer Besetzungen	252
1.2. Auswirkungen der Ensemblestruktur auf die Themenbildung.....	258
1.3. Stilistische Einflüsse	262
2. Umgang mit Mendelssohn als Vorbild: Originalität oder Epigontum?	266

3. Zum Gesamtcharakter	269
4. Fazit: Welchen Weg schlägt der Komponist ein?	271
VI. Rezeption und kritische Würdigung von Seiten der zeitgenössischen	
Musikkritik	273
1. Methodik zur Vorgehensweise: Systematik erfasster und ausgewerteter Musikzeitschriften	273
2. Rezeptionsästhetische und -historische Problemstellungen im Kontext der Musikkritik im 19. Jahrhundert	275
Zusammenfassende Charakterisierung	294
Bibliographie	299
1. Verwendete Zeitschriften	299
2. Dokumente zur Rezeption	301
3. Unveröffentlichte Dokumente	381
4. Veröffentlichte Dokumente und verwendete Literatur	382
5. Notenausgaben	398

Einleitung

Ziel der Arbeit ist die Erforschung der Klavierwerke des lothringischen Komponisten Théodore Gouvy (1819–1898) im Kontext des 19. Jahrhunderts. Um Gouvys Werke stilistisch einordnen und Aussagen über ihre musikhistorische Bedeutung machen zu können, werden sowohl politische Ereignisse, als auch analytische und musikästhetische Aspekte genau studiert. Darüber hinaus soll der Blick auf die Rezeption des Künstlers im 19. Jahrhundert gerichtet werden: Gibt es kontroverse Meinungen in der damaligen musikalischen Presse über Gouvy? Und lässt sich ein Wandel im Urteil im Laufe der Zeit feststellen? Dies sind zwei wesentliche Fragen, auf die durch die systematische Auswertung von Musikzeitschriften vor dem Hintergrund politischer Geschehnisse und musikästhetischer Diskurse eingegangen werden soll.

Bei der Auseinandersetzung mit Gouvys Werken und der Eingrenzung des Themas traten verschiedene Probleme auf: Gouvy erwies als Komponist vielen Gattungen seine Referenz. Alle seine Werke zu erwähnen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es erschien daher besonders sinnvoll und aufschlussreich, durch eine Fokussierung auf die Klaviermusik Parameter aufzuzeigen, die für Gouvys Kompositionsstil sowohl im Hinblick auf den Umgang mit großen Formen als auch auf die Gestaltung von Charakterstücken kennzeichnend sind. Darauf aufbauend werden Parallelen bzw. Unterschiede in einzelnen kammermusikalischen und symphonischen Werken aufgezeigt. Auf dramatische Werke wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Hierfür wären separate umfangreiche Studien erforderlich.

Ein Großteil der Klaviermusik entstammt der Sphäre häuslichen Musizierens, auch wenn einige Werke konzertant aufgeführt wurden. Gouvy komponierte Klaviersonaten für unterschiedliche Besetzungen: für Klavier zu zwei und zu vier Händen sowie für zwei Klaviere. Bei der analytischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Klaviersonaten gilt es, jeweils verschiedene gattungsästhetische Aspekte zu berücksichtigen. Dabei tauchen folgende zentrale Fragen bei der Analyse auf: Wie setzt sich Gouvy mit der Sonatenform auseinander, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt es in einzelnen Werken und lassen sich Entwicklungen in seinem Kompositionsstil erkennen.

Da für Gouvys Ausbildung und sein künstlerisches Wirken die beiden Musikstädte Paris und Leipzig von großer Bedeutung sind, werden sie in jeweils

eigenen Kapiteln behandelt. Diese Einteilung leitet sich aus dem Biographischen ab und soll eine Möglichkeit bieten, das Klavierœuvre Gouvys den beiden kulturell bedeutenden Zentren zuzuordnen und stilistische Vergleiche zu zeitgenössischen Komponisten zu ziehen. Der Grundgedanke dabei ist, den Stereotypen zunächst nachzugehen, d. h. die eher salonhaften Stücke der Pariser Zeit und dem Pariser Einfluss zuzuschreiben, während vermutet wird, dass die Auseinandersetzung mit der Sonate auch gattungsübergreifend der deutschen Tradition verhaftet ist. Die Werkanalysen begleitet stets die Frage, ob diese Thesen und Stereotype zutreffend sind, d. h. ob es historisch allgemein gebräuchliche Schlagbegriffe wie einen „Pariser Stil“ oder eine „deutsche Sonate“ überhaupt gibt und diese Begriffe so aufrecht zu erhalten sind.

Das Studium der vorhandenen Literatur zum Stellenwert der Gattung Klaviersonate v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liefert interessante Erkenntnisse: Neben Robert Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms gibt es eine Vielzahl an Werken weiterer Komponisten, die sich intensiv mit der Gattung Klaviersonate auseinandersetzten. Ein nur auf die Heroen gerichteter Blick verzerrt jedoch die musikhistorische Wirklichkeit. Auch wenn etliche Komponisten im Umgang mit der Sonatenform keine neuen Wege einschlugen und eine Orientierung an klassischen Idealen deutlich wird, was meist auf eine ähnliche Ausbildung zurückzuführen ist, fanden sie verschiedene individuelle Lösungen. Auf Gouvy übertragen bedeutet das die Integration französischer und deutscher Elemente in seinen Kompositionen, die es aufzuzeigen gilt. Eine zentrale Frage, der es nachzugehen gilt, ist, wie Musik, die nicht dem damaligen öffentlichen Musikgeschmack entsprach, aus heutiger Perspektive musikhistorisch einzuordnen ist.

Zum Stand der Forschung: Die erste und bis heute einzige umfassende Monographie zu Leben und Werk Théodore Gouvys geht auf den Musikwissenschaftler, Klavierpädagogen und seinen persönlichen Freund Otto Klauwell zurück. Diese Monographie entstand auf ausdrücklichen Wunsch von Gouvys Schwägerin Henriette Gouvy.¹ Darin werden wichtige Lebensstationen erwähnt und alle gedruckten Werke analytisch kurz angesprochen. Durch die freundschaftliche Beziehung Klauwells zu Gouvy finden sich nur ausgewählte, meist

¹ Otto Klauwell: *Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1902.

positive Kritiken über Werke und Konzerte wieder, welche zu prüfen und darüber hinaus zu ergänzen sind. Eine weitere umfassende Darstellung des Komponisten mit Auflistung aller Werke, kurzer analytischer Besprechung und Erwähnung einzelner v. a. französischer Rezensionen findet sich in der Dissertation von Martin Kaltenecker.² Mit dieser Arbeit leistete Kaltenecker einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung des Komponisten und gab Anstoß für zahlreiche weitere musikwissenschaftliche Diskussionen.

Die Familiengeschichte und die Bedeutung der Familie Gouvy für die Stahlindustrie, die bis ins Jahr 1651 zurückgeht, beleuchten Albert Ruppertsberg, Wolfgang Birtel, Walter Petto und Joachim Fontaine.³ Analytische Betrachtungen seiner Werke erfolgen nur in kurzen Beiträgen, die im 2008 erschienenen Bericht zum ersten Gouvy-Kongress zusammengefasst sind. Der Kongress fand 2006 in Saarbrücken und in Hombourg-Haut statt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Komponisten Théodore Gouvy und die Organisation von Kolloquien auf deutsch-französischer Seite gehen bis ins Jahr 1999 zurück. Auf Anregung von Sylvain Teutsch, dem Leiter des Institut Gouvy, wurde eine Zusammenarbeit zwischen der Universität des Saarlandes und dem Institut Gouvy in die Wege geleitet. Im Kolloquium wurden sowohl analytische als auch rezeptionsästhetische Aspekte behandelt. Der Kongressbericht hat einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung des Komponisten geleistet. In der vorliegenden Arbeit wird auf einzelne Artikel eingegangen und es wird eine kritische Auseinandersetzung erfolgen.

Einen Schwerpunkt der Arbeit stellt die Analyse der Klaviersonaten Gouvys dar, die es im Kontext des 19. Jahrhunderts zu sehen gilt. Zur Problematik der Begrifflichkeit hinsichtlich Sonatenform spezifischer Parameter nehmen zahlreiche

² Martin Kaltenecker: *Théodore Gouvy*, Diss. Paris 1987.

³ Albert Ruppertsberg: *Geschichte der Stadt Saarbrücken*, Bd. 2.: *Geschichte der Städte Saarbrücken und St. Johann von 1815 bis 1909, der Stadt Malstatt-Burbach und der vereinigten Stadt Saarbrücken bis zum Jahre 1914*, 2. Auflage, Saarbrücken 1979; Wolfgang Birtel: *Zu Persönlichkeit und Werk des Saarländischen Komponisten Theodor Gouvy (1819–1898)*, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelhheinische Musikgeschichte* Nr. 38, Mainz 1979, S. 463–472; Walter Petto: *Gouvy – Bild einer Industriellenfamilie an der Saar (1716–1872)*, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend* Bd. 27, hrsg. von Dieter Bettinger und Wolfgang Laufer, Saarbrücken 1979, S. 31–79; Joachim Fontaine: *Grenzgänger zwischen zwei Nationen: Der Komponist Louis Théodore Gouvy*, in: *Musik in Saarbrücken: Nachklänge einer wechselvollen Geschichte*, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken 2000, S. 85–96.

Autoren anhand der Analyse klassischer Sonatensätze Stellung.⁴ Auf Entwicklungen in der Zeit um bzw. nach Beethoven gehen v. a. Dietrich Kämper, Alfred Newman, Ian Bent, Arndfried Edler und Thomas Schmidt-Beste näher ein.⁵

Zur Klaviermusik im 19. Jahrhundert gibt es allgemeine Nachschlagewerke, die sich auf die Darstellung der „großen“ Meister und deren Werke beziehen, während unbekanntere Komponisten häufig nicht erwähnt werden.⁶ Eine erste umfassende Darstellung der sog. Pariser Virtuosenmusik liefert Jeffrey Kallberg als Herausgeber der *Selected Works. Piano music of the Parisian virtuosos 1810-1860*, einer zehnbändigen Werksammlung.⁷ Obwohl nicht alle Komponisten behandelt werden, gibt die Auswahl einen anschaulichen Überblick über diejenigen Komponisten, die sich in Paris einen Namen machten. Einige nicht edierte Werke werden darin als Reprint abgedruckt. Die einzigen Arbeiten zu weiteren Komponisten aus dem künstlerischen Umfeld Théodore Gouvys liefern Johannes Bittner, Christin Heitmann und Arnfried Edler.⁸

Obwohl man bei vielen französischen Symphoniekomponisten eine nicht geringe Anzahl an Klavierwerken findet, wird stets auf deren größere Instrumentalwerke,

⁴ Jens Peter Larsen: *Sonatenform-Probleme*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 221–230; Charles Rosen: *Sonata Forms*, New York 1980; Ders.: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München u. a. 1983; Siegfried Schmalzriedt: *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen*, Stuttgart 1985 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 42), S. 37–67; Christian Berger: *Die Lust an der Form, oder: Warum ist Haydn's Streichquartett op. 33,5 „klassisch“?*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well, Kassel u. a. 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 46), S. 121–134.

⁵ Dietrich Kämper: *Die Sonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987; William S. Newman: *The Sonata since Beethoven*, New York u. a. 1983; Ian Bent: *Music Theory in the age of Romanticism*, Cambridge 1996; Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 7.3: *Von 1830 bis zur Gegenwart*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2004; Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel u. a. 2006 (Bärenreiter Studienbücher Musik, 5).

⁶ Als größere Nachschlagewerke sind zu nennen: Walter Georgii: *Klaviermusik*, Zürich 1950; Alfred Cortot: *La musique française de piano*, Paris 1981; Gerhard Puchelt: *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830–80*, Berlin-Lichterfelde 1969; Linde Großmann; Ulrich Mahler: *Vierhändige Klaviermusik von Charles Koechlin, Jean Françaix, Claude Debussy und Maurice Ravel*, in: *Französische Klaviermusik*, hrsg. von der European Piano Teachers Association, Sektion der Bundesrepublik Deutschland, Düsseldorf 2000, S. 27–40; R. Larry Todd: *Nineteenth-Century Piano Music*, New York u. a. 2004.

⁷ Jeffrey Kallberg: *Selected Works. Piano music of the Parisian virtuosos 1810–1860*, 10 Bde., New York u. a. 1993.

⁸ Johannes Bittner: *Die Klaviersonaten Eduard Francks (1817–1893) und anderer Kleinmeister seiner Zeit*, Diss. Hamburg 1968; Christin Heitmann: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (Veröffentlichungen zur Musikforschung, 20); Edler 2004.

nicht jedoch auf die Klaviermusik eingegangen. Selbst der sehr umfangreiche Werkführer zu französischer Klaviermusik von François-René Tranchefort erwähnt bei weitem nicht alle damals bekannten und geachteten Komponisten und den Namen Gouvy sucht man dort erstaunlicherweise vergeblich.⁹

Die umfangreichste und nach derzeitigem Stand aktuellste Arbeit zur französischen Kompositionslehre im 19. Jahrhundert stammt von Renate Groth.¹⁰ Neben der Darstellung der Gründung und der pädagogischen Zielsetzung des Pariser Conservatoire geht Groth ausführlich auf einzelne Lehrwerke unter verschiedenen Gesichtspunkten ein. Sie liefert damit ein wichtiges Referenzwerk, um Aufschluss über damals verwendete Harmonie-, Melodie- und Formenlehren zu bekommen. Darüber hinaus stellt es einen wichtigen Ausgangspunkt dar, um Gouvys theoretische Musikausbildung zu rekonstruieren und entsprechenden Inhalten weiter nachzugehen.

Die in der Literatur bislang nur sehr marginal behandelte französische Instrumentalmusik vor 1871 wird in den Studien von Jeffrey Cooper, Joël-Marie Fauquet und Dallas Holoman näher beleuchtet.¹¹ Hinsichtlich der Ausbildung am Leipziger Konservatorium erfährt man bei Yvonne Wasserloos die wichtigsten Lehrer und Unterrichtswerke, welche zwar erwähnt und inhaltlich zusammengefasst wiedergegeben, aber nicht im Einzelnen erläutert werden.¹²

Das Kapitel zur Rezeption des Komponisten Théodore Gouvy stellt den Abschluss der Arbeit dar. In diesem Kapitel werden Kritiken aus Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts zitiert und ausgewertet. Es ist hierbei sehr lohnend, den Blick über die Klaviermusik hinaus auch auf andere Gattungen zu richten, um ein möglichst umfangreiches Bild seiner Rezeption zu bekommen. Die bislang vorhandene Literatur auf diesem Gebiet beschränkt sich auf einzelne Untersuchungen Martin

⁹ François-René Tranchefort: *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris 1987.

¹⁰ Renate Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 22).

¹¹ Jeffrey Cooper: *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871*, Ann Arbor, Michigan 1983 (Studies in Musicology, 65); Joël-Marie Fauquet: *Édouard Lalo. Correspondence*, Paris 1989 (Domaine musicologique, 5); Dallas K. Holoman: *The nineteenth-century symphony. Studies in musical genres and repertoires*, New York 1997.

¹² Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungskraft und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim u. a. 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 33).

Kalteneckers sowie René Auclairs.¹³ Neuere Studien zur Presserezeption finden sich in den Beiträgen von Nicole Strohmann und Cécile Reynaud, erschienen im Kongressbericht.¹⁴ Eine systematische Auswertung stand bislang noch aus. Inwiefern es Unterschiede im französischen und deutschen Urteil gibt, welche Vorurteile von Seiten der Kritiker und der Öffentlichkeit eine Rolle spielten und wie sich diese aus heutiger Perspektive begründen lassen, soll in diesem Kapitel als Abschluss der vorliegenden Arbeit diskutiert werden.

¹³ Kaltenecker 1987; René Auclair: *Etude de correspondance a des fins d'edition. Aperçus méthodologiques, à propos d'une correspondance retrouvée du compositeur Théodore Gouvy*, in: Les Cahiers de l'OMF, hrsg. von Danièle Pistone, Paris 1996, S. 44–58; Ders.: *Théodore Gouvy (1819–1898): Les conséquences des déplacements de frontières sur la carrière d'un compositeur*, in: Grenzverschiebungen. Interdisziplinäre Beiträge zu einem zeitlosen Phänomen, hrsg. von Wolfgang Brücher, St. Ingbert 2003, S. 363–393.

¹⁴ Vgl. dazu die beiden Artikel im 2008 erschienenen Kongressbericht von Nicole Strohmann: *Zwischen französischer Eleganz und deutscher Kraft*, S. 527–550 und Cécile Reynaud: *Gouvy dans la presse française (1840–1900)*, S. 512–525, wo ausschließlich auf Rezensionen der *RGMP* eingegangen wird.

I. Biographie

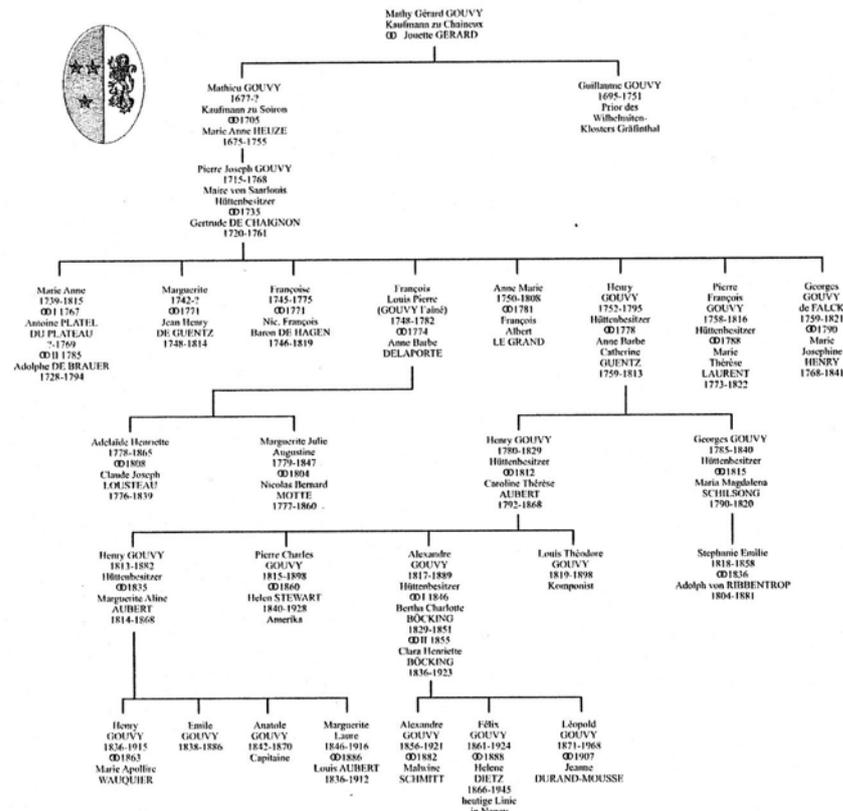
1. Historischer Exkurs: Ursprung der Familie und Goffontaines Grenzlandschicksal bis 1872

Die Heimat der Familie Gouvy ist der wallonische Teil des ehemaligen Großherzogtums Limburg, das in der Nähe der Grenze zum Fürstentum Lüttich liegt. Die ältesten Aufzeichnungen der Familie Gouvy gehen auf einen Akt von 1651 zurück, in dem ein Mathy Gérard Gouvy erwähnt wird. Dieser heiratete Jouette Gérard und bekam mit ihr die Söhne Mathieu (1677–?) und Guillaume Gouvy. Mathieu heiratete 1705 Marie Anne Heuze und ließ sich mit ihr in Goffontaine, einem Weiler am Nordufer der Vesdre Nahe Verviers, nieder. Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder hervor, darunter Pierre Joseph Gouvy (1715–1768), der Kaufmann und Unternehmer wurde und später als der Begründer dieser Eisenindustriellendynastie galt.¹⁵ 1751 bekam er als Mitbegründer neben Clemens Quien und Jean Claude Pierron von Fürst Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken das Monopol zur Errichtung einer Stahlfabrik, die am Scheidterbach (heutiges Schafbrücke) entstand.¹⁶ Das zunächst auf 30 Jahre befristete Monopol wurde nur zwei Jahre später von Pierre Joseph Gouvy übernommen und alleine weitergeführt. 1755 errichtete Gouvy das Herrenhaus am Stahlhammer und benannte die umliegende Siedlung wahrscheinlich erst 1765 nach seinem Herkunftsort Goffontaine. Pierre Joseph Gouvy starb 1768 und hinterließ ein Erbe von nicht geringem Ausmaß.¹⁷

¹⁵ Vgl. Malte Helfer: *Die Industriellenfamilie Gouvy und ihre Unternehmungen an der Saar und in Lothringen*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 35–53.

¹⁶ Vgl. Delf Slotta: *Théodore Gouvy und seine Zeit – Anmerkungen zu den politischen und industriewirtschaftlichen Verhältnissen und Rahmenbedingungen in der Region*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 55–71.

¹⁷ Helfer 2008, S. 43.



Stammbaum der Familie Gouvy¹⁸

Das Ehepaar Pierre Joseph Gouvy und Gertrude de Chaignon hatte zusammen 18 Kinder, von denen nur die Söhne François Louis Pierre (1748–1782), Henry Gouvy (1752–1795) sowie Pierre François Gouvy (1758–1816) die Nachfolge des Vaters antraten und die Leitung des Familienunternehmens übernahmen. Als 1782 François Louis Pierre starb, übernahm sein Bruder Henry die Verantwortung. Nach dem Ablauf der 30jährigen Pacht Goffontaines 1784 konnte zwar ein Verlängerungsvertrag über weitere 30 Jahre geschlossen werden, auf das Monopol zur Stahlherstellung musste jedoch die Familie fortan verzichten. Henry und Pierre François Gouvy waren beide fähige Unternehmer, die 1786 die Werke Goffontaine und Jägersfreude ersteigern konnten.¹⁹ Die Werke in Dillingen und Bettingen wurden im selben Jahr ebenfalls versteigert.

¹⁸ Vgl. Petto 1979, S. 80 f.

¹⁹ Ebd., S. 58.

Der Ausbruch der französischen Revolution brachte verheerende Folgen mit sich. Das Werk in Dillingen musste beispielsweise auf die Produktion von Kriegsmaterial umgestellt werden, bis es 1793 zerstört wurde. Trotz des tatkräftigen Einsatzes Pierre François Gouvys mussten 1801 Dillingen und Bettingen aufgegeben werden. Die Werke in Goffontaine und Jägersfreude erlebten nach der kurzzeitigen Einstellung der Produktion um 1801 einen regelrechten Aufschwung, was eine Ausweitung des Betriebes erforderte.²⁰ Mit dem 2. Pariser Frieden 1815 und der damit verbundenen Abtretung der Gebiete Saarbrücken und Saarlouis an Preußen wurde Goffontaine von Frankreich, dem wohl wichtigsten Absatzgebiet, abgeschnitten und erlitt in den folgenden Jahren schwere wirtschaftliche Rückschläge.²¹

Die dritte Generation wurde mit der Situation konfrontiert, nur als Preußen das Werk fortführen zu können. Die beiden Söhne von Henry Gouvy und Anne Barbe Catherine Guentz Henry (1780–1829) und Georges (1785–1840) übernahmen von nun an die Leitung in Goffontaine. Der teurer gewordene Stahllexport nach Frankreich sowie die Diskussion über Einfuhrzölle verlangten nach einer neuen Lösung – der Gründung eines Zweigstandortes, der in Hombourg-Haut gefunden wurde. Aus der Ehe Henry Gouvys mit Caroline Thérèse Aubert²² (1792–1868) gingen die vier Söhne Henry (1813–1882), Pierre Charles (1815–1898), Alexandre (1817–1889) und Louis Théodore (1819–1898) hervor.

Kurz vor seinem Tod 1840 verkaufte George Gouvy die Hälfte seiner Anteile in Goffontaine. Trotz der Revolutionsjahre und der erschwerten Situation hinsichtlich Produktion und Absatzmarkt, gelang es seinen Neffen Henry und Alexandre bereits 1850, das Werk zurückzukaufen und daraus wieder ein leistungs- und tragfähiges Unternehmen zu machen. Durch unternehmerisches Geschick – Alexandre leitete das französische Werk in Hombourg-Haut, Henry das deutsche in Goffontaine – gelang den beiden Brüdern eine längerfristig gesicherte Existenz. Der Bau der Eisenbahnen ab 1848 und die damit ermöglichte Verbindung insbesondere der Saargegend mit Frankreich trug wesentlich zum industriellen Fortschritt bei.²³ Der deutsch-französische Krieg (4.08.1870–2.09.1871) endete mit der Kapitulation Frankreichs,

²⁰ Genauere Schilderungen vom wirtschaftlichen Aufbruch bis zur Phase der Hochindustrialisierung finden sich bei Slotta 2008, S. 57 ff.

²¹ Vgl. Ruppertsberg 1979.

²² Caroline Thérèse Aubert war die Tochter des Direktors der Halberger Hütte. Vgl. Helfer 2008, S. 50.

²³ Vgl. Slotta 2008, S. 64 ff.

der Gründung des Zweiten Deutschen Kaiserreiches durch Bismarck, der Annexion der Gebiete Elsass und Lothringen durch Deutschland sowie der Gefangennahme Napoleons III. Hombourg-Haut lag nun im neuen Reichsland, sodass sich erneut ein Problem hinsichtlich des Absatzmarktes stellte.²⁴ Am 11. Juli 1871 wurde beschlossen, Goffontaine zu schließen und die gesamte Werkseinrichtung nach Pont-à-Mousson zu verlegen. Am 13. September 1872 wurde das Stahlwerk an den Scheidter Müller Heinrich Groß verkauft; erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde Ostlothringen wieder an Frankreich abgetreten. Auf der einen Seite blieben Gouvys Vorfahren trotz wechselnder Staatsangehörigkeit und der Konfrontation mit ständig wechselnden Herausforderungen der französischen Lebensart sowie Sprache und Kultur zeitlebens treu. Auf der anderen Seite war es ihnen möglich, wirtschaftliche und gesellschaftliche Kontakte über die Grenze hinaus zu knüpfen, was man u. a. an den zahlreichen französisch-deutschen Heiraten sieht. Auf Grundlage der Kenntnis der Familiengeschichte und der beruflichen Verankerung seiner Vorfahren im Stahlwesen ist es umso erstaunlicher und interessanter, dass Théodore Gouvy der einzige war, der sich aus eigenem Antrieb heraus für eine Komponistenlaufbahn entschied. Anders als bei vielen Komponisten und Musikern wuchs Gouvy nicht in einer Familie auf, in der Musik zentraler Bestandteil des Familienlebens war und die Beschäftigung mit Musik als selbstverständlich angesehen und gefördert wurde. Die geschilderten geschichtlichen und kulturellen Ereignisse, die sich in den Jahren vor bzw. um Théodore Gouvys Geburt abspielten, führten Otto Klauwell zu der Charakterisierung Gouvys als „nationales Doppelwesen“. Gouvys Schwägerin, Henriette Gouvy geb. Böcking, wandte sich an den Musikwissenschaftler und guten Freund Otto Klauwell mit der eindringlichen Bitte, eine Biographie zu verfassen, um auf diese Weise Théodore als Menschen und als Komponisten zu würdigen und ihn nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Die Biographie erschien 1902 und ist die bislang einzige umfassendere biographische Darstellung.²⁵

²⁴ Vgl. Ruppertsberg 1979, S. 76–96.

²⁵ Otto Klauwell wurde am 7. April 1851 in Langensalza geboren und starb am 11. Mai 1917 in Köln. Aus einer Lehrerfamilie stammend absolvierte er 1879 die Klosterschule in Pforta, wo er begann, sich autodidaktisch in Musik zu bilden. Nach dem Studium der Mathematik, Philosophie und Musikwissenschaft promovierte er 1874 über den Kanon in Leipzig, wo er am dortigen Konservatorium Schüler von Reinecke und Richter war. Im Jahr darauf begann er eine Lehrtätigkeit in Klavier, Musikwissenschaft und Theorie am Kölner Konservatorium. Nach seiner Habilitation wird er 1905 zum dortigen stellvertretenden Direktor ernannt. Otto Klauwell bewährte sich als hervorragender, besonders systematisch und psychologisch agierender Pädagoge, der zudem besondere Bedeutung als Schriftsteller genoss. Er verfasste selbst Schriften über den Kanon, die

Das musikwissenschaftliche Studium, die schriftstellerische Tätigkeit und die Komposition eigener Werke machen deutlich, dass Otto Klauwell ein umfassendes Wissen über Musik besaß. Auch wenn diese Quelle nicht immer auf der Basis objektiver Berichterstattung beruht, gibt sie dennoch einen Überblick über Gouvys Ausbildung, seine Entwicklung sowie einzelne Lebensstationen und zeichnet einen Abriss über die Musiker und Komponisten, mit denen er zeitlebens in Kontakt stand.

2. Der Komponist Théodore Gouvy

Théodore Gouvy, der jüngste von vier Söhnen, die aus der Ehe von Henry Gouvy (1780–1829) und der aus Lothringen stammenden Caroline Aubert (1792–1868) hervorgingen, wurde am 3. Juli 1819 in Goffontaine (heutiges Schafbrücke) geboren. Die vier Söhne strebten alle sehr unterschiedliche Lebensentwürfe an: Während Pierre Charles in jungen Jahren nach Amerika auswanderte, sorgten sich Henry und Alexandre weiterhin um die Leitung und Weiterführung des Familienunternehmens. Théodore widmete sich als einziger beruflich der Musik, v. a. der Komposition.²⁶

Der Geburtsort Théodore Gouvys, das heutige Schafbrücke, war für ihn stets ein Ort der Ruhe und der ländlichen Idylle. Bereits hier sammelte Gouvy Inspiration für seine späteren Kompositionen. Die Nähe zur Natur schien für Gouvy zeitlebens sehr wichtig. Klauwell erwähnt Gouvys Vorliebe für die Jagd; in den Sommermonaten zog er sich stets hierher zurück, um Kraft für Reisen und Unternehmungen in den Wintermonaten zu sammeln.²⁷

Das Heranwachsen in einer deutschen Umgebung, die musikalische Ausbildung durch französische Lehrer und der bis an sein Lebensende ständige Wechsel des Wohnsitzes zwischen Frankreich und Deutschland hatten einen nachhaltigen Einfluss auf sein musikalisches Schaffen. Vorweggenommen sei, dass sich der Einfluss

Sonate oder die Variation (z. B. *Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig 1885). Darüber hinaus komponierte er zahlreiche größere Werke, darunter zwei Opern (*Das Mädchen vom See*, 1889 in Köln komponiert; *Die heimlichen Richter*, 1902 in Elberfeld komponiert), zahlreiche Werke für Klavier, Streichorchester, Violine, ferner Kammermusik sowie Klavierlieder. Sein Wirken als Schriftsteller schlägt sich nieder in Biographien über Komponisten seiner Zeit wie Theodor Gouvy und Theodor Kirchner.

²⁶ Vgl. Birtel 1979, S. 463–472.

²⁷ Schmidt erwähnt, dass Mendelssohn aufgrund seines Kompositionsstils und dem nicht allzu romantisch-pathetischen Empfinden als „Schönwetterkomponist“ bezeichnet wurde. Siehe Thomas Christin Schmidt: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 88.

deutscher und französischer Elemente, die er in die Wiege gelegt bekam und die beide integraler Bestandteil seines Lebens waren, auch in seinen Kompositionen niederschlug. Für Gouvys Entwicklung war seine Mutter Caroline Aubert von großer Bedeutung. Klauwell beschreibt sie als „eine edle Frau von tiefer Gemüts- und Herzensbildung“.²⁸ Im Laufe seines Lebens wurde Gouvys Mutter zu seiner wichtigsten Bezugsperson, mit der er zeitlebens in regem Briefkontakt stand.²⁹ Sowohl Erfolge, als auch Misserfolge sowie Phasen der Niedergeschlagenheit wurden ihr auf diesem Wege mitgeteilt. Das positive Verhältnis zu seiner Mutter bedeuteten für Gouvy, Kraft für sein künstlerisches Dasein zu schöpfen. Weder sein Vater noch seine Mutter waren musikalisch. Ersten Kontakt zur Musik erhielt Gouvy im Jahre 1827. Mit Eintritt in das Collège im französischen Sarreguemines wurde ihm erstmals Klavierunterricht ermöglicht. Zu Recht stellt sich Klauwell die Frage, ob das musikalische Talent Gouvys früher entdeckt worden wäre, wenn sich ein Instrument im Hause befunden hätte, da eine Virtuosenlaufbahn nur mit einer recht früh begonnenen musikalischen Ausbildung einherging.

1829 wechselte Gouvy an das Gymnasium in Metz, wo er 1836 sein Abitur im Alter von 17 Jahren machte.³⁰ Noch im Oktober desselben Jahres begab er sich nach Paris, um Jura zu studieren, was er auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Mutter schließlich begann. Aus Respekt ihr gegenüber und im Bewusstsein, als Künstler zunächst eine ungesicherte Existenz zu haben, folgte er dem Willen, auch wenn er „am liebsten das ganze Notariat an den Nagel hinge und – Künstler würde“.³¹ Das Studium in der Musikmetropole Paris ermöglichte ihm, zahlreiche kulturelle Angebote in Anspruch zu nehmen und erste wichtige Kontakte mit den damals führenden und sehr geschätzten Salonkomponisten wie Henri Herz, Sigismund Thalberg oder Franz Liszt zu knüpfen. Zu den ersten Stücken, die er in dieser Zeit kennenlernte, gehörten u. a. Stücke von Carl Maria von Weber sowie einige Walzer von Johann Strauss. Um intensiver in Klavierspiel und Repertoire eingeführt zu werden, wandte er sich an Henri Herz, einen hoch angesehenen und bekannten

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Der ganze Briefwechsel umfasst ca. 700 Briefe. Das Institut Théodore Gouvy arbeitet derzeit an einer Edition der Briefe.

³⁰ René Auclair: *Théodore Gouvy (1819–1898): Les conséquences des déplacements de frontières sur la carrière d'un compositeur*, in: *Grenzverschiebungen. Interdisziplinäre Beiträge zu einem zeitlosen Phänomen*, hrsg. von Wolfgang Brücher, St. Ingbert 2003.

³¹ Klauwell 1902, S. 16.

Pianisten der damaligen Zeit. Da Herz viel Zeit mit Konzertreisen im Ausland verbrachte, wurde er von dessen Schüler Édouard Billard unterrichtet. Durch den regelmäßigen Besuch von Soiréen namhafter Pianisten wie Döhler und Thalberg trat er mit der Pariser Musikwelt und der Salonkultur immer näher in Kontakt.

Im Jahre 1839 scheiterte Gouvy am zweiten juristischen Staatsexamen. Dieses Ereignis nahm er jedoch mit großer Gelassenheit hin und sah dies als Fügung des Schicksals, sich fortan ausschließlich mit der Musik zu beschäftigen, und zwar in all ihren Facetten.³² Im Frühjahr 1839 entschloss er sich nach Zustimmung seiner Mutter, die nach wie vor gegen eine Künstlerlaufbahn war, sein Leben trotzdem der Musik zu widmen. Er nahm Violinunterricht bei Carl Eckart und begann, die Konservatoriumskonzerte aufmerksam und regelmäßig zu besuchen. Paris hatte als Musikmetropole in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine enorme Anziehungskraft auf die verschiedensten Künstler. Viele Musiker blieben von der künstlerischen Atmosphäre dieser Stadt nicht unbeeindruckt.³³ In eben jenen Konzerten, in denen die Aufführung der Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn auf der Tagesordnung stand, hörte Gouvy die A-Dur-Symphonie von Mendelssohn, die sog. „Italienische“ – die erste Symphonie, die er überhaupt kennen lernte und die auf ihn einen „zauberischen“³⁴ Eindruck gemacht haben soll. Von dieser Musik inspiriert fasste Gouvy den endgültigen Entschluss, die Virtuosenlaufbahn aufzugeben und sich fortan der Komposition zu widmen.

Im Mai 1839 begann Gouvy, regelmäßigen theoretischen Unterricht und Kompositionsunterricht am Pariser Conservatoire bei Antoine Elwart zu nehmen. Welch verheerende Konsequenz seine Geburt auf deutschem Territorium für die musikalische Ausbildung hatte, wurde ihm vielleicht erst jetzt in vollem Ausmaße deutlich: Gouvy konnte am Conservatoire durch das Fehlen einer französischen Staatsbürgerschaft nicht aufgenommen werden – ein Schicksal, das beispielsweise auch Franz Liszt 1823 zuteil wurde. Gouvy wurde dennoch ein kostenintensives Privatstudium bei den am Konservatorium lehrenden Professoren durch die Unterstützung seiner recht wohlhabenden Familie ermöglicht. Schon wenige Jahre

³² Ebd., S. 18.

³³ „Das Einzige, was Paris an Beachtenswertem für den Musiker enthält, sind die Orchesterkonzerte im Saale des Conservatoires. Die Aufführungen der deutschen Instrumentalkompositionen in diesen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht und mich von neuem in die wunderbaren Geheimnisse der echten Kunst eingeweiht [...].“ Richard Wagner, zit. nach Klauwell 1902, S. 19.

³⁴ Klauwell 1902, S. 19.

später trugen seine Kompositionsstudien und Arbeiten erste Früchte: 1842 entstanden die *Deux Études* op. 1, das Duo für Violine und Klavier sowie die *Vingt Sérénades* Nr. 1–20. Im Herbst 1842 trat Gouvy eine Reise nach Berlin an, wo er von Karl Friedrich Rumhagen, dem Direktor der Berliner Singakademie, die Erlaubnis erhielt, unentgeltlich die für ihn sehr lehrreichen Proben der Singakademie zu besuchen. Gouvy befand sich somit mitten im gesellschaftlichen Leben Berlins und fühlte sich in seiner Rolle als Musiker dort sehr wohl. Klauwell berichtet zwar in seiner Biographie, dass Gouvy erst in dieser Berliner Zeit die Werke Beethovens näher kennenlernte und begann, sich dafür zu begeistern;³⁵ in Wirklichkeit aber waren ihm die Symphonien Beethovens bereits seit dem Besuch der Pariser Konservatoriumskonzerte ab 1839 bestens bekannt.³⁶ Am 18. August 1843 traf Gouvy nach kurzen Aufenthalten in Leipzig, Dresden, Prag, Nürnberg und Würzburg wieder in Goffontaine ein. Dort verweilte er, bis er am 13. März 1844 eine Reise nach Italien antrat und sich schließlich in Rom niederließ. Die ihm dort zur Verfügung stehende Zeit widmete er neben dem Erlernen der italienischen Sprache größtenteils der Komposition. In dieser Zeit erprobte er sein Kompositionstalent vorwiegend an Arbeiten für kleinere Besetzungen (Klaviertrio op. 8) sowie für Klavier (G-Dur-Sonate op. 17); der Komposition von Symphonien fühlte er sich noch nicht gewachsen und widmete sich ihr erst in späteren Jahren. Die Klaviersonate op. 17 zählt zu Gouvys ersten veröffentlichten Werken in zyklischer Form. Auch wenn sie noch ein wenig „konstruiert“ und der große Spannungsbogen zu fehlen scheint, ist sie dennoch Zeugnis für sein Gespür für wohl organisierte Form und melodischen Fluss. Auf detaillierte analytische Aspekte wird im Verlauf noch

³⁵ „Beethoven war es gewesen, der ihm die Grösse und Tiefe der deutschen Instrumentalmusik, [...] zum ersten Male zum vollen Bewusstsein gebracht und damit zugleich das Ideal eingepägt hatte, dem sich nun aus der Ferne immer mehr zu nähern, ihm bei seiner angeborenen Neigung zur Instrumentalmusik als das unverrückbare Ziel seines Strebens erscheinen musste.“ Ebd., S. 24.

³⁶ 1828 wurden die Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von François Antoine Habeneck gegründet. Habeneck sah seine Aufgabe darin, Beethovens Symphonien zu fördern und sie der Pariser Öffentlichkeit als willkommene Abwechslung zu Oper und Ballett näher zu bringen. In der kurzen Zeitspanne zwischen 1828–1832 gelang es ihm, alle neun Symphonien aufzuführen. Vgl. Cooper 1983, S. 23 ff. Trotz der tabellarischen Darstellungen erfährt man bei Cooper nicht, welche Sinfonien Beethovens in Paris gespielt wurden, da alle Werke unter „symphonic works“ zusammengefasst werden. Um herauszufinden, welche Sinfonien Beethovens Gouvy in Paris zu Beginn seiner Ausbildungszeit hören konnte, lohnt die Durchsicht der *RGMP* (1840): Concerts Saint-Honoré: 5. Sinfonie (Nr. 5, S. 43), Saint-Egide: 5. Sinfonie (Nr. 7, S. 59), salle Saint-Honoré: 6. Sinfonie (Nr. 13, S. 108), Concerts-Thubaneau: 5. Sinfonie (Nr. 15, S. 124), Concert du Conservatoire: 9. Sinfonie (Nr. 17, S. 136), salle Saint-Honoré: 6. Sinfonie (Nr. 26, S. 219), Société philharmonique: 6. Sinfonie (Nr. 33, S. 283), Concert de M. Habeneck: 6. Sinfonie (Nr. 36, S. 305), salle Henri Herz: 9. Sinfonie (Nr. 43, S. 364), salle Saint-Honoré: 3. Sinfonie (Nr. 62, S. 533).

genauer eingegangen. Nachdem Gouvy die Arbeit an seiner ersten Symphonie abgeschlossen hatte, fasste er Anfang April 1845 den Entschluss, in seine Heimat zurückzukehren. Auf der Rückreise begegnete Gouvy in Bologna Giacomo Rossini, eine Begegnung, die Gouvy noch lange in Erinnerung bleiben sollte.

In einem Brief an seine Mutter schreibt er am 22.4.1845: „Je sors de chez Rossini, j’ai vu le grand homme, je lui ai parlé et je suis enthousiasmé de son accueil.“³⁷ Nach ausführlicher Beschreibung von Rossinis Wohnsitz, von welchem er sehr beeindruckt gewesen zu sein schien, fährt er fort:

„Il me demanda, d’où je suis, ce que j’ai déjà composé et m’engage à m’attacher plutôt à la musique vocale, qu’à la musique instrumentale, parceque disait-il, il est plus difficile de produire de l’effet avec le simple qu’avec le compliqué et qu’il faut se rejeter sur les ressources de l’orchestre, quand les idées viennent à nous manquer. [...] Il me dit encore, que c’est à lui, que Paris devait les concerts du conservatoire et qu’il s’était à ce sujet presque brouillé avec Cherubini. [...] Lorsque je pris congé de lui, il me renouvela encore la recommandation d’écrire surtout de la musique vocale. Faites des opéras, ajouta-t-il, tâchez d’avoir un bon poème, les bons poèmes ne manquent pas à Paris, vous avez d’abord Scribe, qui est toujours le grand fabricant.“³⁸

Théodore Gouvy verbrachte die Sommermonate des Jahres 1845 in seiner Heimat Goffontaine. Im Herbst brach er erneut auf und reiste nach Paris, um seine kompositorischen Arbeiten fortzusetzen. Gouvy, der sonst die Stille und Zurückgezogenheit bevorzugte, bemühte sich, gesellschaftlichen Anschluss an die führenden, das kulturelle Leben bestimmenden Musiker zu finden. Hier in Paris traf er erstmals auf Charles Hallé, ein zur damaligen Zeit sehr bekannter und gefeierter Pianist, der alle vierzehn Tage in seinem Hause Kammermusiksoiréen mit namhaften musikalischen Persönlichkeiten veranstaltete. Gouvy, der dort gerne zu Gast war, kam auf diese Weise u. a. in Kontakt mit Musikern wie Chopin, Berlioz, Kalkbrenner und Zimmermann.

Am 7. April 1847 erfolgte die Uraufführung seiner ersten Symphonie in Es-Dur (in einer bereits revidierten Fassung) unter der Leitung von Théophile Tilmant, dem Kapellmeister des Théâtre Italien. Dieses Konzert erhielt viel Beifall vom Publikum und gute Rezensionen in der musikalischen Presse (siehe Kapitel VI.2), sodass Gouvys letzte Zweifel an einer Künstlerlaufbahn endgültig verflogen. Im Laufe des Sommers komponierte Gouvy zwei Ouvertüren, die zusammen mit der Symphonie in Es-Dur am 17. Dezember 1847 in der Salle Herz der breiten Öffentlichkeit

³⁷ Théodore Gouvy in einem Brief an seine Mutter Caroline Aubert, zit. nach Klauwell 1902, S. 35 f.

³⁸ Ebd., S. 36.

dargeboten wurden. Auch dieses Konzert fand großen Zuspruch und die gesamte musikalische Presse urteilte einstimmig, dass in Gouvy ein großes Talent für Instrumentalkompositionen steckte. Ferner erschienen im Jahr 1847 das als op. 18 veröffentlichte Trio Nr. 2 in a-Moll und 1848 die Symphonie op. 12 in F-Dur. Gouvy sah es als eine Herausforderung an, seine F-Dur-Symphonie dem damals als besonders kritisch geltenden und sehr kunstverständigen Publikum in Deutschland, dem der Leipziger Gewandhauskonzerte, vorzuspielen. Am 24. Januar 1850 fand die Uraufführung dieses Werkes statt. Nicht nur das Leipziger Publikum, sondern auch die Presse nahm diese Novität mit großer Begeisterung auf.³⁹ In den Wintermonaten des Jahres 1851/52 genoss Gouvy die künstlerisch anregende Atmosphäre der Hauptstadt Paris. Er besuchte zahlreiche Opern und Konzerte und studierte die Werke seiner Kollegen, um Anregungen zu sammeln und eigene Arbeiten kritischer bewerten zu können. Das schöpferische Ergebnis des Sommers 1852 bildete die als op. 20 veröffentlichte 3. Symphonie in C-Dur. Die Aufführung der Symphonie am 10. Juni 1853 in der Salle Herz sowie am 26. Januar 1854 im Leipziger Gewandhaus wurden für Gouvy erneut ein voller Erfolg. Von Leipzig begab sich Gouvy nach Köln, wo er am 23. Dezember 1856 seine F-Dur-Symphonie dirigierte und auf ebenso großes Interesse stoßen konnte. Im Herbst 1857 trat ein Ereignis ein, das Gouvys Leben schlagartig veränderte: Die Sehkraft seiner Mutter ließ stark nach, was zur Folge hatte, dass der Briefwechsel, eine der wichtigsten Quellen, zunächst eingeschränkt, und schließlich gänzlich wegfallen musste.

Am 21. April 1868 verstarb Théodore Gouvys Mutter, die vielleicht wichtigste Bezugsperson in seinem Leben. In dieser schwierigen Phase erhielt Gouvy eine verständnisvolle und ermutigende Unterstützung von der Frau seines Bruders Alexandre in Hombourg-Haut, Henriette Gouvy, mit der er von diesem Zeitpunkt an bis zu seinem Tode einen regen Briefwechsel pflegte. In zweifacher Hinsicht bedeutete dieser Kontakt für ihn eine große und wichtige Hilfe: Zum einen genoss

³⁹ „Mit Spannung hatte man einer neuen Sinfonie von Th. Gouvy (F-Dur, Manuskript) entgegengesehen, die der Komponist heute vorführte, und man wurde auf das angenehmste überrascht. Die Sinfonie erreicht nicht den höheren Schwung der neueren Heroen Schubert und Schumann, ist aber mit Geist geschaffen und in kunstgerechter Form ausgeprägt, die Themen sind gut durchgeführt, die Instrumentation ungesucht, die Musik ist melodios, frisch und in klarem, lebendigem Zusammenhange von Anfang bis zu Ende fortschreitend. In der Form und Instrumentierung hat Herr Gouvy sich deutsche Meister, namentlich Mendelssohn, zum Muster genommen. Die vorzugsweisen Schönheiten seiner Sinfonie sind – als den Franzosen besonders eigen – rhythmische. Leitung und Aufführung waren vorzüglich, und das Werk erntete allgemeinen Beifall.“ *Leipziger Tageblatt*, zit. nach Klauwell 1902, S. 45.

Gouvy die seelische Unterstützung seiner Schwägerin, die ihm durch ihre gute Allgemeinbildung und ihre pianistischen Fähigkeiten auch in musikalischen Fragen tatkräftig zur Seite stand; zum anderen bot ihm das Ehepaar an, in ihrem Wohnsitz in Hombourg-Haut zu residieren. Gouvy hatte keine eigene Familie und war nicht verheiratet. Ob er dennoch Lebensgemeinschaften einging, und sich vielleicht sogar zu Männern hingezogen fühlte, was in Künstlerkreisen im 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich war, geben die Quellen leider nicht zu erkennen.

Bis an sein Lebensende sollte die Villa seines Bruders der Rückzugsort sein, den Gouvy wählte, um die Sommermonate dort zu verbringen und Kraft für seine künstlerische Tätigkeit zu schöpfen. Nach einer kurzen schöpferischen Pause, die der Erholung diente, fasste Gouvy Anfang 1869 wieder neuen Mut und begann, sich von nun an wieder mit dem Komponieren zu beschäftigen. Das Jahr 1869 erwies sich für ihn als besonders fruchtbar: Fünf größere Kompositionen entstanden, die 3. Klaviersonate op. 36 zu vier Händen, zwei Hefte Walzer für Klavier zu vier Händen op. 54, die *Symphonie brève*, das Streichquintett op. 55 und fünf Duette für Klavier und Violine op. 34.

In den 1870er Jahren wirkte Gouvy zwar an diversen öffentlichen Pariser Konzertinstituten mit, entwickelte aber zunehmenden Missmut was das Leben in Paris anbelangte: Der Mangel an Unternehmungsgeist der Leiter der größeren Konzertagenturen, die sich daraus entwickelnde Lähmung von Gouvys künstlerischer Tätigkeit einerseits und die immer größer werdende Abneigung gegenüber dem Charakter der Franzosen andererseits ließen seinen Unmut für Paris stetig wachsen. Gouvy war davon überzeugt, dass die französische Bevölkerung gänzlich unfähig war, außerhalb der Oper und des Theaters ein musikalisches Verständnis zu haben.

„Plus, je réfléchis, plus je vois à qui passe en Allemagne et en Angleterre, et plus je suis convaincu qu l’éducation du Public se peut vu faire que pour le Concert. Au Concert appartient l’avenis v. l’art musical. Le vrai temple de notre art c’est le Concert: le théâtre n’est qu’un bien j’aillais dire un gros mot – mais il avait bien rendu ma pension!

C’est la range de l’opéra et de l’operette qui a causé que la France n’à jamais en un Compositeur de premier ordre, quel est reconduire, (que) celui qui a besoin, pour le produire, de décors, de machines, de ballets et de mille chose parasites, inutiles à la musique, qui la ligradient et la reliquent au second plan! [...] Je ne connais pas un seul Opéra que renfermes des pages comparables à celles que nous offrent les grands oeuvres de Haendel et de Mendelssohn et on entendait bien des gens à Paris en leur disant que Bach est plus grand que Meyerbeer! [...] Il est si rare de trouver à qui parler!“⁴⁰

⁴⁰ Brief Théodore Gouvys an Charles Lamoureux vom 11.9.1883.

Immer deutlicher bekam Gouvy die Vorliebe für Oper und Drama in Frankreich zu spüren, immer bewusster wurde ihm die Suche des französischen Publikums nach Leidenschaft und Pathos in der Klaviermusik. Gouvy wählte dennoch seinen eigenen Weg, ohne sich allzu sehr von den genannten Strömungen und Überzeugungen leiten zu lassen.⁴¹

Zu Beginn des Jahres 1873 fasste Gouvy neuen Mut und begann durch die Veranstaltung zeitlich dicht beieinander liegender Konzerte, das kulturelle Pariser Leben musikalisch mitzugestalten.⁴² Wieder etwas zur Ruhe gekommen, schrieb er im Sommer desselben Jahres vierhändige Klavierstücke, die unter dem Titel *Six Morceaux pour Piano à quatre Mains* op. 59 im Druck erschienen. Nachdem Gouvy eine schöpferische Pause von über einem Jahr eingelegt hatte, entstanden im Sommer 1874 erneut zwei größere Werke: Das Streichquartett in c-Moll op. 68 und das Requiem op. 70. Dieses Streichquartett ist das fünfte und zugleich letzte, das Gouvy komponierte. Obwohl es den höchsten Rang unter allen seinen Quartetten einnimmt, äußerte sich der stets selbstkritische und anspruchsvolle Komponist: „Wenn ich noch ein halbes Dutzend Quartette gemacht, dann werde ich vielleicht endlich den Quartettstil los haben.“⁴³ Das *Requiem* für vier Solostimmen, Chor und Orchester war Gouvys erste geistliche Komposition. Dass Gouvy Gefallen an der Komposition in diesem Genre fand, bewies das bereits im Frühjahr komponierte *Stabat Mater* für drei Solostimmen, Chor und Orchester op. 65.

Die Ernennung Gouvys zum Mitglied und zum ständigen Preisrichter der Société des Compositeurs macht deutlich, welch guten Ruf und welch hohes Ansehen er bei seinen Pariser Kollegen genoss. Von 1875 an begann Gouvy, sich der Komposition von Werken für zwei Klaviere zu widmen. Dazu gehören das *Scherzo* op. 60 und die *Marche* op. 63. Das dritte Werk in dieser Reihe bildet die 1876 entstandene Sonate in d-Moll für zwei Klaviere op. 66, die deutliche Entwicklungen zu den früheren

⁴¹ Gouvy war keine singuläre Erscheinung. Viele namhafte französische Komponisten setzten sich mit größeren Instrumentalwerken auseinander, was in den 1860er Jahren auch in der Musikpresse zumindest erwähnt wurde. Vgl. dazu *La France musicale* 1862, Rez. 144; *L'Art musical* 1868, Rez. 20. In beiden Zeitschriften wird darauf hingewiesen, indem deutschen Komponisten einige französische, darunter Berlioz, David, Kreutzer, Gounod und Gouvy gegenübergestellt werden.

⁴² Die folgende Auflistung der Aufführungen soll darstellen, wie sehr sich Gouvy zu Beginn des Jahres 1873 darum bemühte, das musikalische Leben in Bewegung zu setzen und voranzutreiben: 17. Januar: Quartett in D-Dur (Saal Erard); 8. Februar: Trio in B-Dur op. 19 (Société nationale); 9. Februar: Symphonie in F-Dur op. 12 (Concert populaire); 11. Februar: Streichquintett op. 11 (Société classique); 15. Februar: Streichquartett in D-Dur op. 56,1, Duette für Violine und Klavier op. 50 (Soirée der Mme Szarvady); 23. Februar: Serenade für Streichorchester op. 11.

⁴³ Klauwell 1902, S. 93.

zyklisch angelegten Werken erkennen lässt und Gouvy als reifen Tonsetzer auszeichnet. Als weitere Werke für zwei Klaviere seien das *Lilli Bulléro* op. 62 (Variationen über eine englische Weise), die 1879 komponierte *Phantasie* op. 68 sowie das *Divertimento* op. 78 erwähnt. In allen genannten Werken lassen sich differenzierte Rhythmik und Gouvys Vorliebe für lebhaft, aber auch lyrische Momente erkennen. Trotz der Erfolge seiner Aufführungen schenken die Pariser Konzertsäle Gouvy im Laufe der Zeit immer weniger Aufmerksamkeit, was wiederum die hoffnungslose Suche nach Verlegern und die erschwerte Verbreitung zur Folge hatte. Nach kurzen Aufenthalten in Leipzig im Herbst 1876 und in Paris im Sommer 1878 zog er sich immer mehr zurück und genoss die Arbeit in seinem ruhigen, von kulturellen und politischen Aktionen abgeschiedenen Domizil. Im Sommer 1880 setzte er seine bereits früher begonnenen Studien der Werke Mendelssohns und Bachs fort und kam zu der Erkenntnis:

„Es ist eine unbeschreibliche Wohltat, sich in solche edlen Werke zu vertiefen, [...]. Wie verschmäht haben sie die eitle Effekthascherei und den hohlen Bombast, der dem Haufen imponiert [...]. Hier, wo die Kunst nicht Zweck, sondern nur Mittel zu einem elenden Zwecke ist, wo nach und nach alle Komponisten zu Journalisten werden, um sich besser zu poussieren.“⁴⁴

Was aus diesem Zitat deutlich hervorgeht, ist die Abneigung Gouvys gegenüber seinen französischen Kollegen wie beispielsweise Hector Berlioz, dessen Talent er zwar bewunderte, seine Vorliebe für programmatische Inhalte aber nicht teilen konnte. Auch dem sog. Pariser Virtuositentum stand er ablehnend gegenüber, da er der festen Überzeugung war, Technik und Virtuosität müssten der Kunst und der Klangentfaltung, nicht aber der Darstellung eigener Fähigkeiten und dem Brillieren dienen. Zum anderen wird seine tiefe Bewunderung gegenüber den Meistern Bach und Mendelssohn spürbar, deren Werke er studierte und als Vorbilder für sein eigenes kompositorisches Schaffen betrachtete.⁴⁵ Auch wenn sich die Pflege des klassischen Erbes auf die Verbreitung der Werke der genannten Komponisten positiv auswirkte, lag darin gleichzeitig die Hauptursache für die Vernachlässigung zeitgenössischer französischer Musik. Obwohl das Interesse an Instrumentalwerken französischer Komponisten bereits in den 1860er Jahren vorhanden war, wurde ihnen erst ab 1871, dem Jahr der Gründung der Société nationale de musique, wieder

⁴⁴ Ebd., S. 107.

⁴⁵ In Gouvys eigener Musikbibliothek, die zum Großteil im Institut Gouvy in Hombourg-Haut erhalten ist, finden sich u. a. die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach sowie eine Vielzahl der Werke Mendelssohns.

verstärkte Aufmerksamkeit zuteil. Da sich die Société nationale auch auf die Aufführung der Werke von Théodore Gouvy sehr förderlich auswirkte, soll ein kurzer Exkurs zur Gründung, Zielsetzung und Organisation und schließlich eine Auflistung aller dort aufgeführten Werke Gouvys erfolgen.

Die Gründung dieser Institution im Frühjahr 1871 kann als Höhepunkt einer Jahre zuvor begonnenen Entwicklung angesehen werden, deren wichtigste Vertreter und maßgeblich beteiligte Komponisten unter dem Sammelbegriff der „Jeune école française“⁴⁶ zusammengefasst wurden. Das erste Treffen der Société nationale fand am 25.2.1871 statt, d. h. genau einen Monat nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens nach dem deutsch-französischen Krieg.⁴⁷ Die Mitglieder trafen sich zunächst in der Fabrik Hartmanns, einem renommierten und geschäftstüchtigen Verleger. Neben verschiedensten Persönlichkeiten und musikbegeisterten Laien, die nicht selten ihre Räumlichkeiten für Treffen zur Verfügung stellten, zählten zu den Mitgliedern zahlreiche Komponisten, darunter Georges Pfeiffer, Charles-Marie Widor und Vincent d’Indy sowie Jules Armingaud, Théodore Gouvy, Charles Lamoureux, Victor Massé und Jules Massenet.⁴⁸

Jedes Mitglied war berechtigt, Werke zur Aufnahme in die Konzertprogramme vorzuschlagen. Einmal im Jahr wurde eine größere Versammlung einberufen, um neue Mitglieder zu wählen. Wer dafür in Frage kam und schließlich aufgenommen wurde, bestimmte das elfköpfige Komitee. Zu einer der Hauptaufgaben dieses Komitees zählte außerdem die Evaluierung von Musik, d. h. die Auswahl von Werken zur Gestaltung von Konzertprogrammen.⁴⁹ Folgende Faktoren waren dafür

⁴⁶ Vgl. Damian Ehrhardt: *Die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks und seiner Schüler. Gedanken zu ihrer Entwicklung von 1871 bis 1914*, in: César Franck. Werk und Rezeption, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 50–59, hier S. 56. Michael Creasman Strasser: *Ars Gallica: the Société Nationale de Musique and its role in french musical life, 1871–1891*, Diss. Urbana, Illinois 1998, S. 125–142 und S. 300–321.

⁴⁷ Die Reichsgründung wurde am 14.1.1871 im Spiegelsaal zu Versailles beschlossen. Besiegelt wurde diese durch den Frieden von Frankfurt am 10.5.1871. Vgl. Jochen Dittrich: *Ursachen und Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870/71*, in: Reichsgründung 1870/71. Tatsachen, Kontroversen, Interpretationen, hrsg. von Theodor Schieder und Ernst Deuerlein, Stuttgart 1970, S. 64–94; David Wetzel: *Duell der Giganten. Bismarck, Napoleon III. und die Ursachen des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71*, Paderborn u. a. 2005.

⁴⁸ Strasser 1998, S. 147.

⁴⁹ Die Anzahl stieg im Laufe der Jahre deutlich an. Waren es 1871 noch elf, wurden 1874 zwölf und 1876 bereits 15 Mitglieder aufgenommen. Einige dieser Mitglieder wurden auf fünf oder mehr Jahre gewählt, darunter Bernard, Bourgault-Cucoudray, Duparc, Fernier, Garcin, Gouvy, Guilmant, d’Indy und Lefebvre. Interessant ist die Tatsache, dass den beiden Komponisten Bourgault-Ducoudray und Gouvy nach längerer Abwesenheit, bedingt durch Konzertreisen und Auslandsaufenthalte, stets ein Platz in diesem Komitee zugewiesen und aufgehoben wurde. Vgl. ebd. S. 168–183.

ausschlaggebend, dass die Société nationale ihre Ziele lange Zeit erfolgreich durchsetzen und sich über Jahre hinweg erhalten konnte: Diese Gesellschaft galt als besonders organisiert und gut strukturiert. Alle Mitglieder verfolgten dasselbe Ziel, nämlich die Förderung zeitgenössischer französischer Musik, insbesondere derjenigen Gattungen, die einen Gegenentwurf zu Theater und Oper darstellten. Dem Bewusstsein, sich vom deutschen Kulturgut durch die Rückbesinnung auf eine eigene nationale Musik abzugrenzen, kam im Zuge politischer und historischer Ereignisse eine wachsende Bedeutung zu. Außerdem war die Frage nach der Finanzierung insofern geklärt, als alle Mitglieder Beiträge zahlen mussten, durch die erhebliche Summen eingenommen und Konzerte organisiert werden konnten. Anders als für viele kleinere Institutionen und Musikgesellschaften, die aus finanziellen Gründen nach wenigen Jahren wieder aufgelöst wurden, konnte über Jahre hinweg der Grundstein dafür gelegt werden, dass Konzerte aufgeführt und finanziert werden konnten.⁵⁰ Durch diese Absicherung und die Tatsache, dass viele Mitglieder Ausführende und Zuhörer waren, musste sich die Société nationale nicht am Geschmack der Öffentlichkeit orientieren – ein in musikästhetischer Hinsicht äußerst wichtiger Aspekt. Durch die klare Positionierung und Zielsetzung etablierte sie sich bis Ende der 1870er Jahre als eine der wichtigsten Institutionen für die Pariser Musikszene.

Die folgende Tabelle stellt eine Übersicht über diejenigen Komponisten dar, die im Umkreis Gouvys wirkten und deren Werke in die Konzertprogramme der Société nationale innerhalb der ersten zehn Jahre ihres Bestehens (1871–1881) aufgenommen wurden.⁵¹

Komponist	Orchester	Kammermusik	Klavier	Gesang	Chor
	W/P	W/P	W/P	W/P	W/P
G. Bizet	2/3		1/1	6/7	
T. Dubois	9/10		11/11	12/21	5/7
G. Fauré	7/7	3/7		21/39	2/4
C. Franck	8/9	4/10	2/2	11/13	3/5
C. Gounod				3/4	
T. Gouvy	2/2	7/8	10/17	9/9	

⁵⁰ Ebd. S. 157–168.

⁵¹ Strasser 1998, S. 598–602. W: innerhalb dieses Zeitraums aufgeführt; P: Anzahl der Aufführungen insgesamt.

V. d'Indy	7/8	1/2		2/2	1/2
E. Lalo	10/10	6/11	1/1	17/19	
J. Massenet	1/1			7/10	
C. Saint-Saëns	20/32	11/21	10/10	23/31	3/5
C. M. Widor	1/1	5/5	2/3	3/3	

In Bezug auf die Aufführung von Gouvys Werken wirkte sich die Société nationale besonders auf seine Kammermusik recht positiv aus.⁵² Strasser untersuchte den Bereich Kammermusik genauer und listete auf, wie oft verschiedene Ensemblewerke in einzelnen Zeitabschnitten gespielt wurden. Die folgende Tabelle stellt einen Überblick über die Häufigkeit aufgeführter Ensemblewerke dar.⁵³

Besetzung	1871–81	1881–91	81–86	86–91
Klaviertrio	20	23	14	11
Klavierquartett	7	11	8	6
Klavierquintett	7	6	5	5
Streichquartett	7	21	9	13
Streichquintett	1	1	0	1
Verschiedene Ensembles	7	29	11	18
Sonaten für ein Instrument und Klavier	20	14	8	8
Verschiedene Solostücke	41	48	26	25

Soweit bekannt, zeigt die folgende Auflistung Gouvys Werke, die durch die Société nationale aufgeführt wurden:

⁵² Wie die musikalische Umsetzung im Einzelnen aussah – etwa durch den Rückgriff auf historisierende Formen oder die Übernahme von Formen und Gattungen der Instrumentalmusik mit Kombination neuer Elemente und Umgangsformen, wie in zahlreichen Werken César Francks und Vincent d'Indys – ist in der Literatur bereits diskutiert und mehrfach erörtert worden. Vgl. dazu Lucile Thoyer: *Die Kammermusik in Frankreich nach 1850: Der Weg zur Eigenständigkeit*, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u. a., Mainz 1998, S. 133–158; Joël-Marie Fauquet: *Chamber Music in France from Luigi Cherubini to Claude Debussy*, in: Nineteenth-century chamber music, hrsg. von Stephen E. Hefling, London u. a. 2004, S. 287–314, besonders S. 302 ff.; Christiane Strucken-Paland: *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*, Kassel 2009.

⁵³ Strasser 1998, S. 480.

Datum	Auführungsort	Werk
08.02.1873	Salle Pleyel	Klaviertrio
04.05.1873	Odéon	Variations et Rondo
27.12.1873	Salle Pleyel	Klaviertrio in B-Dur op. 19
10.01.1874	Salle Pleyel	Klaviertrio in E-Dur op. 8? Valses de fantaisie op. 54
24.01.1874	Salle Pleyel	Symphonie in C-Dur op. 20
07.04.1874	Salle Pleyel	„Mélodies“ (genauer Titel unbekannt, Lieder)
07.03.1874	Salle Pleyel	Streichquintett in d-Moll op. 56,3
12.12.1874	Salle Pleyel	Sonate in d-Moll op. 36 Variations sur un theme original op. 52 Polonaise, op. 59,6
20.03.1875	Salle Pleyel	Sonate für Violine und Klavier op. 61 „Mélodies“ (genauer Titel unbekannt)
10.04.1875	Salle Pleyel	Variations sur un theme original op. 52 Danse mauresque, op. 59,4
15.01.1876	Salle Pleyel	Zwei Stücke für zwei Klaviere
30.12.1876	Salle Pleyel	Scherzo für zwei Klaviere op. 60
24.02.1877	Salle Pleyel	Duettos für Klavier und Violine op. 50, Lieder
08.12.1878	Salle Pleyel	Marche op. 63, Lieder
02.02.1879	Salle Pleyel	Lilli Bulléro op. 62
05.04.1879	Salle Pleyel	Sonate für zwei Klaviere op. 66 Lilli Bulléro op. 62 Stücke für Cello und Klavier
03.01.1880	Salle Pleyel	Lieder
17.01.1880	Salle Pleyel	Lilli Bulléro op. 62 Scherzo für zwei Klaviere op. 60
08.05.1880	Salle Pleyel	Sonate für Klavier und Klarinette op. 67
13.12.1884	Salle Pleyel	Streichquartett

Strasser, der sich intensiv mit der Auswertung von Konzertprogrammen beschäftigte und alle Werke auflistet, die durch die Société nationale aufgeführt wurden, nennt 700 Kompositionen von über 88 verschiedenen Komponisten, die im ersten Jahrzehnt nach der Gründung gespielt wurden. Als Abgrenzung von der Theater- und Opernmusik standen Orchesterwerke, Kammermusik, Solostücke sowie Lieder und Gesänge in den verschiedensten Besetzungen auf dem Programm. Im Gegensatz zu

Charakter- und anderen virtuosen Stücken für Klavier als Soloinstrument schien die Komposition von Klaviersonaten nicht mehr besonders attraktiv zu sein – ein musikästhetisch interessanter Aspekt, auf den in Kapitel III.5 ausführlicher eingegangen wird. Gouvys Sonate für Klavier zu vier Händen ist das einzige Werk, das unter der Société nationale aufgeführt wurde. Auch im Hinblick auf die Sonaten für zwei Klaviere sind Gouvys und George Pfeiffers Kompositionen die einzigen ihrer Gattung.⁵⁴

Aufgrund der politischen Wirrungen während des deutsch-französischen Krieges und den damit verbundenen Spannungen zwischen den beiden Staaten distanzierte sich Gouvy zu Beginn der 1870er Jahre vom Geschehen am deutschen Musikmarkt, auch wenn ihn seine tiefe Verehrung für klassische Komponisten deutscher Herkunft, seine Überzeugung von absoluter Musik und die Vorliebe für Instrumental- sowie dramatische Chorwerke nur wenige Jahre später wieder nach Deutschland zogen.

Im Sommer 1880 kam Gouvy während einer Erholungsphase im ländlichen Hombourg-Haut der Gedanke, seine guten Kenntnisse der griechischen Sprache aufzufrischen und auf der Grundlage einer dramatischen Dichtung ein größeres Werk für Chor und Orchester zu komponieren. Seine Wahl fiel auf den *Oedipus auf Kolonos* des griechischen Tragikers Sophokles. Mit einigen kleinen die Handlung betreffenden Veränderungen entstand die als op. 75 veröffentlichte dramatische Kantate. Besonders in den Chören spiegelt sich Gouvys Auseinandersetzung mit Bach und Mendelssohn durch die dramatisch belebte kontrapunktische Satzweise wider.⁵⁵

Die Komposition dieser dramatischen Kantate vollendete Gouvy zu Beginn des Jahres 1881, nachdem er wieder nach Paris zurückgekehrt war. Im darauf folgenden Jahr komponierte Gouvy eine *Missa brevis* op. 72, drei Duette für zwei Soprane mit Pianoforte op. 74 sowie die beiden vierhändigen Klavierstücke *Scherzo et Aubade* op. 77. Noch im selben Jahr begann er mit der Komposition seines zweiten großen

⁵⁴ Vgl. Strasser 1998, S. 294 f. Während viele Klavierwerke nur ein einziges Mal aufgeführt wurden, konnten sich Gouvys Variationen *Lilli Bulléro* op. 62 sowie das *Scherzo* op. 60 – beide Kompositionen für zwei Klaviere – großer Beliebtheit erfreuen und wurden mehrmals dargeboten.

⁵⁵ Die von Heinrich Dorn verfasste Kritik wurde 1883 in der *Berliner Neuen Musikzeitung* veröffentlicht. Ein Auszug aus seiner hinsichtlich Komposition und Aufführung des Werkes recht ausführlichen Kritik: „[...] soll ich mein Urteil kurz zusammenfassen, so gestehe ich offen, dass mir seit vielen Jahren kein französisches gleichartiges Werk so unbedingt gefallen hat, als dieser Oedipus auf Kolonos, dem ich die grösste Verbreitung zu prophezeien wage; er ist gesund durch und durch [...].“ Heinrich Dorn, zit. nach Klauwell 1902, S. 111.

Chorwerkes, der *Iphigenie auf Tauris*, die am 1. Mai 1883 als *Dramatische Szenen für vier Solostimmen, Chor und Orchester* op. 76 vollendet und am 31. Januar 1884 in Leipzig uraufgeführt wurde.⁵⁶ Im Winter 1883 folgte eine Reise nach Leipzig, wo er die Teilnahme sowohl am gesellschaftlichen als auch am kulturellen Leben sehr genoss. Im darauf folgenden Jahr begann Gouvy mit der Komposition des dritten und letzten, wohl bedeutendsten Chorwerkes, der *Elektra*, welches er als *Dramatisches Konzertwerk für Solostimmen, Chor und Orchester* op. 85 bezeichnete. Auch der hier zugrunde liegende Text wurde in Anlehnung an Sophokles verfasst. Die *Elektra* ist Gouvys umfangreichstes Chorwerk, das erst 1887 vollendet und im Januar 1888 uraufgeführt wurde. Der *Oedipus*, die *Iphigenie* und die *Elektra* sind Beweise dafür, dass sich Gouvy in der Endphase seines kompositorischen Schaffens bewusst mit antiken Stoffen auseinandersetzen wollte, um sein dramatisch-musikalisches Empfinden zum Ausdruck zu bringen.

Nachdem sich Gouvy den Sommer über in Hombourg-Haut aufgehalten hatte, reiste er im Herbst 1890 nach Leipzig, das er schon längst als seine eigentliche künstlerische Heimat betrachtete. Anders als in Paris fand Gouvy in Leipzig die Bedingungen, die er für seine größeren Chorwerke suchte: Großes Orchester, eine große Bühne. Er selbst stellte als Begründung fest: „[...] denn hier befinde ich mich in meinem Fahrwasser und fühle mich geistig und körperlich wohl.“⁵⁷ Die Ernennung zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin im Winter desselben Jahres bedeutete für Gouvy ein weiteres Zeichen der Wertschätzung seiner künstlerischen Arbeit. Im Dezember 1891 war Gouvy 72 Jahre alt. Er wurde ernsthaft krank und konnte sich nur langsam wieder erholen.⁵⁸ Körperlich und seelisch wieder genesen machte er sich im Herbst 1892 an die Komposition seiner sechsten und letzten Symphonie in g-Moll op. 87. Die 1896 komponierten *Paraphrasen für großes Orchester* op. 89 und die *Suite gauloise* op. 90 sind die letzten im Druck erschienenen Kompositionen des Künstlers. In den beiden letzten Lebensjahren verfolgte er aufmerksam die Aufführungen eigener Werke und genoss zahlreiche Erfolge seiner Kompositionen. Im März 1898 erkrankte Gouvy erneut und

⁵⁶ Klauwell 1902, S. 118.

⁵⁷ Ebd., S. 124.

⁵⁸ „Man findet sich vereinsamt und ein unnützes Möbel auf der Welt, ja das Schaffen selbst gewährt keine Freude mehr, weil es nur mehr ein ohnmächtiges und fruchtloses Ringen geworden; daher nur mehr Zweifel, Unschlüssigkeit und Entmutigung.“ Klauwell 1902, S. 136.

verstarb nach allmählichem Nachlassen der Kräfte am 21. April 1898 im Alter von 79 Jahren in Leipzig. Kurze Zeit später wurde er in Hombourg-Haut beigesetzt.

Dass Gouvy zu Lebzeiten ein bekannter und sehr geschätzter Komponist war, geht aus Aussagen der Zeitgenossen über ihn, aber auch aus der Vielzahl an Ehrungen und Preisen hervor, die er für seine Werke erhielt. 1873 wurde er zum Komitee-Mitglied der Société nationale de musique ernannt, 1874 zum Mitglied des Institut de France, 1875 zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste sowie 1876 zum Jury-Mitglied der Société des compositeurs.⁵⁹ Auch im darauf folgenden Jahr war Gouvy trotz zahlreicher Neubesetzungen erneut im Komitee vertreten.⁶⁰ Sowohl die Ernennung zum Ritter der französischen Ehrenlegion 1876 als auch die Auszeichnung Gouvys mit dem *Prix Chartier* im Jahr 1875 waren für den Künstler besonders erfreulich. Verkündet wurde dies in der *Revue et Gazette Musical de Paris*, wo es in dem Abschnitt *Séance annuelle de l'académie des Beaux Arts* heißt:

„Voici ceux de ces prix qui ont rapport à la musique: MM. Deffès et Léonce Cohen ont partagé avec le sculpteur Captier le prix Trémont. Le prix Chartier a été décerné à M. Th. Gouvy. Enfin, au lieu du prix Bordin, qui n'a pu être décerné, l'Académie a accordé deux mentions: la première avec une médaille de la valeur de quinze cents francs, à M. Henri Lavoix fils, notre collaborateur à la Gazette musicale; la seconde, avec médaille de mille francs, à M. Wekerlin.“⁶¹

Der Prix Chartier wurde seit 1861 von der Académie des Beaux Arts vergeben. Anders als der Prix de Rome, der durch die Vergabe eines Stipendiums und den damit verbundenen Aufenthalt in Rom Komponisten am Anfang ihrer Komponistenlaufbahn förderte, wurde der Prix Chartier für ein bereits vorhandenes kompositorisches Gesamtwerk vergeben. Die Stiftung des Preises geht zurück auf den französischen Autor Charles-Hyacinthe-Suzeain-Jean Chartier und sah die Auszeichnung von Werken der Kammermusik vor.⁶² Die Auszeichnung Gouvys im

⁵⁹ „Nouvelles Diverses. L'assemblée générale de la Société des compositeurs de musique a procédé au renouvellement de son bureaux et de son comité pour l'année 1876. [...] Membres de comité: MM. Barbereau, Bourgault-Ducoudray, Colonne, Deffès, d'Ingrande, Théodore Dubois, Gouvy, Guilmant, Lalo, Lamoureux, Nibelle, Ortolan, Pessard, Pfeiffer, Pougin, Verrimst, Widor.“ *RGMP*, Jg. 43 Nr. 8 vom 20.2.1876, S. 62.

⁶⁰ „Le scrutin devait porter sur seize noms, mais, avant qu'on y procédât, M. Vaucorbeil, président de la Société, a été réélu par acclamation, en reconnaissance des services qu'il n'a cessé de lui rendre depuis trois ans. Voici les noms des quinze membres du comité nouvellement élus ou réélus: M. Deffès, Barbereau, Alexandre Guilmant, Edouard Lalo, Guillot de Sainbris, Léo Delibes, Th. Gouvy, Verrimst, Bourgault-Ducoudray, G. Pfeiffer, Ed. Colonne, d'Ingrande, H. Marcéchal, C. Saint-Saëns, Georges Mathias.“ *RGMP* Jg. 44, Nr. 5 vom 4.2.1877, S. 38.

⁶¹ *RGMP* 1875, Rez. 148.

⁶² Vgl. Christin Heitmann: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004, S. 47 f.; Heitmann erwähnt

Jahre 1875 würdigte damit sein bis dahin vorhandenes, sehr umfangreiches Schaffen auf dem Gebiet der Kammermusik: fünf Klaviertrios, zahlreiche Stücke für Violine und Klavier sowie für Violoncello und Klavier, Serenaden für Klaviertrio, Bläser- und Streichquintett, jeweils fünf Streichquartette und –quintette sowie ein Quintett für Klavier und Streichquartett. Erst in der Spätphase seines Lebens widmete sich Gouvy im Bereich der Kammermusik größeren Besetzungen. Es entstanden einige Sextette (Flöte und Streicher) sowie Septette und Oktette für Holzblasinstrumente.

3. Überblick über Gouvys Klavierwerke

Werke für Klavier solo

- 1842 Deux Études op. 1
- Sérénade Nr. 1 op. 3
- Sérénade Nr. 2 op. 4, Nr. 3 op. 5, Nr. 4 op. 6
- Sérénade Nr. 5 op. 7, Nr. 6 op. 10
- Sérénade Nr. 7, 8, 9 op. 27
- Sérénade Nr. 10, 11, 12 op. 38
- Sérénade Nr. 13, 14, 15 op. 39
- Sérénade Nr. 16, 17, 18 op. 53
- Sérénade 19, 20 op. 64
- 1844 Sonate in G-Dur op. 17 (1880 erneut durch Breitkopf & Härtel herausgegeben)
- 1860 Sonate in A-Dur op. 29
- 1885 Sechs Stücke für das Pianoforte op. 79
- „Un bouquet à Pipo“, Valse o. O.
- Nicht veröffentlicht:
- Trois petites oeuvres

Werke für Klavier zu vier Händen

- 1861 Sonate in d-Moll op. 36
- 1865 Sonate in c-Moll op. 49
- 1869 Sonate in F-Dur op. 51
- 1870 Valses de fantaisie op. 54
- 1871 Variations sur un thème original op. 52
- 1872 Variations sur un air français op. 57
- 1873 Six Morceaux à quatre mains op. 59
- 1883 Scherzo et Aubade op. 77
- 1890 Trastullo, Sept morceaux pour piano à quatre mains op. 81

weitere Preisträger, zu denen u. a. Charles Dancla (1861), Louise Farrenc (1861, 1869), Edouard Lalo (1878), César Franck (1881) und Gabriel Fauré (1885, 1893) gehörten.

Ghiribizzi, 12 pièces pour piano à quatre mains op.

Nicht veröffentlicht:

Intermezzo

Tempo di Minuetto

Mezza Voce, quatre Morceaux pour piano à quatre mains

Rondo

Rondo

Tema con Variazioni

Werke für zwei Klaviere

1875 Scherzo op. 60

Marche op. 63

Sonate in d-Moll op. 66

1877 Lilli Bulléro, variations pour deux piano op. 62

1879 Fantaisie op. 69

Divertissement op. 78

Nicht veröffentlicht:

Marche à deux piano in C-Dur

Für die Aufteilung der Werke Gouvys in die beiden zentralen Kapitel Werke I (Charakterstücke) und Werke II (Sonaten) waren folgende Vorüberlegungen ausschlaggebend: Da Gouvy eine Vielzahl an kleineren Stücken für Klavier zu vier Händen komponierte, werden nur einzelne Werke unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet und hinsichtlich formalen, satztechnischen und melodischen Aspekten analysiert. Bei den Vergleichen und dem Versuch der stilistischen Einordnung erfolgt eine perspektivische Verengung auf vierhändige französische Klaviermusik. Dies ist sinnvoll, weil es melodische Parameter gibt, die auf Eindrücke aus der Pariser Zeit schließen lassen und sich sowohl bei Gouvy, als auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten wiederfinden. Da zahlreiche Charakterstücke trotz ihrer teilweise zeitlich weit auseinander liegenden Entstehungszeit gewisse Ähnlichkeiten aufweisen, erfolgen stilistische Einordnung und musikalische Analyse hier nicht chronologisch, sondern unter einem spezifischen Aspekt zusammengefasst. Die zwischen 1861–1869 entstandenen drei vierhändigen Sonaten sowie die 1875 komponierte Sonate op. 66 für zwei Klaviere werden jeweils in einem eigenen Kapitel unter anderen gattungsästhetischen Voraussetzungen behandelt.

Die Klaviermusik Théodore Gouvys lässt sich in zwei große Bereiche unterteilen: Klaviersonaten und kleinere Klavierstücke wie Charakterstücke und Klavierzyklen. Seine allerersten kompositorischen Versuche stellen die *Deux Études* op. 1 dar. Aus melodischen Aspekten werden die *Études* op. 1 sowie die *Vingt Sérénades pour le piano* aus Sicht der Pariser Salonkultur betrachtet. Gouvy komponierte insgesamt sechs Klaviersonaten. Eine erste Auseinandersetzung mit dieser Gattung fand 1844 in der G-Dur-Sonate op. 17 statt. Die G-Dur-Sonate sowie die erst 16 Jahre später entstandene A-Dur-Sonate op. 29 sind beide für Klavier zu zwei Händen geschrieben. Im Zeitraum von 1861–1869 entstanden die drei vierhändigen Sonaten op. 36, 49 und 51. Einen finalen Abschluss findet die Auseinandersetzung mit dieser Gattung mit der 1875 komponierten d-Moll-Sonate op. 66 für zwei Klaviere. Neben den Sonaten sind zahlreiche kleinere vierhändige Stücke vorhanden, die deutliche Eindrücke aus der Pariser Zeit widerspiegeln und daher im folgenden Kapitel analysiert werden. Dazu gehören die *Valses de fantaisie* op. 54 (1870), die *Six Morceaux à quatre mains* op. 59 (1873), *Scherzo et Aubade* op. 77 (1883), *Trastullo*, *Sept Morceaux pour piano à quatre mains* op. 81 (1890) und *Ghiribizzi, 12 pièces pour piano à quatre mains* op. 83 (1890). Etliche Stücke sind lediglich als Autograph erhalten und wurden zu Gouvys Lebzeiten nicht veröffentlicht. Anders als bei den vierhändigen Werken beschränkt sich Gouvys Auseinandersetzung mit Stücken für zwei Klaviere auf einen relativ kurzen Zeitraum (1875–1879). Mit Ausnahme der d-Moll-Sonate op. 66 sind alle Werke für zwei Klaviere Charakterstücke, darunter das *Scherzo* op. 60 (1875), die *Marche* op. 63, das *Lilli Bulléro* op. 62 (1877), die *Fantasia* op. 69 (1879) und das *Divertissement* op. 78 (1879).

II. Paris

1. Das Pariser Conservatoire de Musique

1.1. Zum Ausbildungssystem

Das zuvor als *École royale de chant et de déclamation* bezeichnete Musikinstitut wurde am 3.8.1795 erweitert und in *Conservatoire de musique* umbenannt. Damit war erstmals ein einheitliches Unterrichtssystem geschaffen, das nicht nur ein Lehrangebot für angehende Musikstudenten bereitstellte, sondern maßgeblich dazu beitrug, dass sich Paris zum Anziehungspunkt für die gesamte europäische Musikwelt entwickelte.⁶³ Neben der Ausbildung in praktischen und theoretischen Fächern bot der dortige Unterricht die Möglichkeit, Kontakte mit wichtigen, einflussreichen Lehrern und führenden Persönlichkeiten zu knüpfen. Wer am Pariser Conservatoire als ordentlicher Student eingeschrieben sein wollte, musste im Besitz der französischen Staatsbürgerschaft sein. Dass diese Regel auch ohne Ausnahme eingehalten wurde, wird an den Beispielen Franz Liszt und Théodore Gouvy deutlich. Liszt berichtet in seinem Essay *Über das Conservatoire* davon, wie sehr er darunter gelitten hätte, als er 1823 von Cherubini, dem damaligen Leiter, erfahren hatte, dass ihm aufgrund der fehlenden französischen Staatsangehörigkeit die Ausbildung verweigert werden musste.⁶⁴ Das gleiche Schicksal wurde auch Gouvy zuteil, der durch die Abtretung der Gebiete Elsass und Lothringen kurz vor seiner Geburt folglich auf deutschem Territorium geboren wurde.⁶⁵ Trotz dieser bürokratischen Hürden konnte sich Gouvy aufgrund der wirtschaftlichen Erfolge des Familienunternehmens eine vergleichbare Ausbildung durch ein selbst finanziertes Privatstudium ermöglichen, welches dem eines „ordentlichen“ Studenten gleichkam.

Der Gedanke, in Paris eine geregelte Musikausbildung zu ermöglichen, tauchte bereits 1784 mit der Gründung der *École royale de chant et de déclamation* auf. Das am 8.11.1793 durch Bernard Sarrett in Paris gegründete *Institut national de musique* wurde knapp zwei Jahre später, am 3.08.1795 erweitert und in *Conservatoire de*

⁶³ Groth 1983, S. 3–18.

⁶⁴ Franz Liszt: *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, in: Franz Liszt. Sämtliche Schriften, Bd. 1: Frühe Schriften, hrsg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden u. a. 2000, S. 2–65, hier S. 32–40 (*Du Conservatoire*).

⁶⁵ Nach jahrelangen Bemühungen erhielt Gouvy erst am 29.11.1851 die deutsche Staatsbürgerschaft. Vgl. Auclair 2003, S. 367.

musique umbenannt.⁶⁶ Im Gegensatz zu den Musikschulen, die bereits im 17. Jahrhundert bestanden und v. a. der Ausbildung von Sängern dienten, war nun primäres Ziel, ein einheitliches Unterrichtssystem zu schaffen, das zum einen unabhängig von der Oper theoretische Inhalte und praktische Fähigkeiten vermitteln und zum anderen ein Podium für die Aufführung von Kompositionen bereitstellen sollte.⁶⁷

Bis zur Gründung des Conservatoire lagen bereits zahlreiche theoretische Abhandlungen über Teilgebiete wie die Harmonielehre oder Studien über den Kontrapunkt vor. Ganze Lehrbücher, deren Gegenstand die Verbindung von Theorie und Praxis sowie die Integration gattungsspezifischer und formtechnischer Parameter waren, entstanden erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das erste verbindliche Lehrbuch für den musiktheoretischen Unterricht am Pariser Conservatoire war der *Traité d'harmonie* von Simon Catel.⁶⁸ In Catels theoretischem Werk, in dem erstmals auch pädagogische Gedanken mit einfließen, wurde der Akkordgebrauch an verschiedenen kurzen Musikstücken exemplifiziert und auf elementare Stimmführungsregeln eingegangen.⁶⁹ Übungen für Geläufigkeit und Anschlag wurden erst in später erschienenen Lehrwerken integriert. Trotz der Kritik Fetis' an praktischen Harmonielehren und der Konzeption einer Art Handwerkslehre, entstand eine Vielzahl an Lehrbüchern über praktische Satzlehre, die Übungen zur Ausarbeitung bezifferter und unbezifferter Bässe und zur Harmonisierung von Akkordsequenzen sowie gegebenen Melodien enthielt.⁷⁰

Bis etwa 1815/16 wurde Catels Werk als maßgeblich und grundlegend angesehen. Erst in der Phase der Restauration geriet das Unterrichtssystem am Conservatoire zunehmend durcheinander, was eine Neuorganisation des Lehrsystems zur Folge hatte: 1815 erschien Henri-Montan Bertons *Traité d'harmonie*, der jedoch am Conservatoire nicht zugelassen wurde. Ein neues pädagogisches Lehrwerk stellte Anton Reichas Harmonielehre dar, die 1817 am Conservatoire angenommen wurde. Mit der Ernennung Luigi Cherubinis zum Direktor des Conservatoire im Jahre 1822

⁶⁶ Groth 1983, S. 6.

⁶⁷ Ebd., S. 3. 1713 ließ Ludwig XIV. in Paris eine neue Musikschule einrichten, in der Mädchen wie Jungen Unterricht in Gesang und einem Instrument erhielten.

⁶⁸ MGG², Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 440–442. Catel (1773–1830) wurde 1795 als Professor für Musiktheorie an das Pariser Conservatoire berufen. Besondere Aufmerksamkeit wurde Catel nach der Veröffentlichung seines *Traité d'harmonie* zuteil.

⁶⁹ Charles Simon Catel: *Traité d'harmonie*, Paris 1802.

⁷⁰ Groth 1983, S. 71 ff.

fanden die Uneinigkeiten hinsichtlich organisatorischer und pädagogischer Strukturen vorerst ein Ende. Cherubinis Auftrag, ein Lehrwerk für Kontrapunkt und Fuge als Gegenstück zu Catels *Traité d'harmonie* zu schreiben, setzte François-Joseph Fétis mit dem *Traité du Contrepoint et de la Fugue* 1824 um. Damit war eine einheitliche Grundlage für die Lehre sowie für verbindliches begriffliches und kompositorisches Instrumentarium geschaffen.

Das pädagogische Konzept, auf dem die Vermittlung musiktheoretischer und -praktischer Inhalte am Conservatoire fußte, sah zunächst eine Zweiteilung in die Bereiche Harmonielehre und Komposition vor. Zwischen 1796 und 1799 wurde nur Harmonielehre gelehrt, ab 1800 wurde auch Kompositionsunterricht erteilt, der in mehreren parallel laufenden Kompositionsklassen abgehalten wurde.⁷¹ Dieses System wurde mit Ausnahme von zwei kleinen Änderungen bis zum Ende des Jahrhunderts beibehalten.⁷² Ab 1850 kamen Instrumentation und ab 1878 Musikgeschichte als neue Fächer dazu.⁷³

Da Groth umfangreiche Studien zur französischen Kompositionslehre von der Gründung des Conservatoire 1795 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht hat, darin auf Unterschiede und Parallelen einzelner Lehrwerke eingeht und die Entwicklung des Lehrsystems äußerst genau aufzeichnet, seien an dieser Stelle lediglich die Aspekte herausgegriffen, die für das Verständnis von Gouvys Werken

⁷¹ Ebd., S. 14. Zu den wichtigsten Personen zählen François-Joseph Gossec, Étienne-Nicolas Méhul, Luigi Cherubini, Jean-François Lesueur und Jean-Paul Martini.

⁷² Der von Vincent d'Indy 1892 unternommene Versuch, den Kompositionsunterricht am Conservatoire völlig neu zu gestalten, wurde abgelehnt. Erst 1903 erschien sein *Cours de composition musicale*, in dem seine Ideen aufgegriffen und verarbeitet werden.

⁷³ Zu den wichtigsten Lehrwerken zur theoretischen Harmonielehre gehören: Charles Simon Catel: *Traité d'harmonie par Catel, Membre du Conservatoire de Musique. Adopté par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement*, Paris 1802; René Henri Dutrochet: *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux, qui faisaient partie du système musical des Grecs*, Paris 1810; François-Joseph Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Paris 1844; Auguste Barbereau: *Traité théorique et pratique de composition musicale. Ouvrage divisé en trois Parties. Ire Partie: Harmonie élémentaire (Théorie générale des Accords)*, Paris 1845; Paul Émile Bienaimé: *École de l'harmonie moderne. Traité complet de la théorie et de la pratique de cette science depuis ses notions les plus élémentaires jusqu'à ses derniers développements*, 3 Bde., Paris 1863. Als Formenlehren sind zu nennen: Jérôme-Joseph de Momigny: *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique*, 3 Bde., Paris 1806; Alexandre Étienne Choron: *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, 3 Bde., Paris 1808; Henri-Montan Berton: *Traite d'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords en trois volumes*, 4 Bde., Paris 1815; Anton Reicha: *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris 1816. Für eine vollständige Auflistung der theoretischen und praktischen Harmonielehren am Pariser Conservatoire im 19. Jahrhundert siehe Groth 1983, S. 22–25.

relevant sind. Auf Aspekte der Formenlehre wird bei der Sonatenanalyse näher eingegangen.

Während theoretische Harmonielehren bereits seit Anfang des Jahrhunderts in großer Zahl zugänglich waren, stieg die Veröffentlichung von praktischen Harmonielehren ab 1830 sprunghaft an, da die Interessenten hierfür nicht mehr alleine Komponisten, sondern auch musikinteressierte und -begeisterte Laien waren.⁷⁴ So kam es dazu, dass speziell für junge Pianisten Harmonielehren geschrieben wurden, die sich mit der Akkord- und Stimmführungslehre auseinandersetzten sowie zahlreiche Übungen für Pianisten enthielten.⁷⁵ Die bekanntesten Verfasser solcher Werke für junge Pianisten waren Antoine Elwart, Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, Georges Kastner, Henry Cohen, Paul Émile Bienaimé und Friedrich Kalkbrenner. Interessant ist die Tatsache, dass gerade in der Zeit, als die Kompositionen der in Paris tätigen Virtuosen allgemein bekannt und öffentlich zugänglich waren, die Nachfrage an praktischen Harmonielehren so groß wie nie zuvor war – ein weiteres Indiz dafür, dass sich nicht nur professionelle Komponisten, sondern auch musikinteressierte Amateure Anregung und Hilfestellung in Lehrwerken suchten.⁷⁶ Ein weiterer Grund dafür liegt in der Erweiterung klanglicher Möglichkeiten und dem wachsenden Interesse des Publikums daran.

In den Unterrichtswerken wurde meist sowohl auf technische und harmonische Aspekte, als auch auf den unterschiedlichen Ausdruck eingegangen. Eine erste theoretische Grundlage für das Erlernen pianistischer Fähigkeiten am Pariser Conservatoire war bereits 1805 mit Louis Adams *Méthode de Piano du Conservatoire* vorhanden.⁷⁷ In zwölf Artikeln behandelt Adam mittels verschiedener Übungen einzelne technische Aspekte und kann damit als Vorreiter pädagogischer Unterrichtswerke speziell für das Klavier angesehen werden. In ihrem Artikel *La Méthode de Louis Adam. Tradition et avenir de l'école française de piano* erläutert

⁷⁴ Zur detaillierten Aufzählung der einzelnen theoretischen als auch praktischen Harmonielehren vgl. Groth 1983, S. 22 ff.

⁷⁵ Neben Akkord- und Stimmführungslehre wurden folgende Gebiete behandelt: „règle d’octave, progressions d’harmonie, basse donnée, chant donné, basse à chiffrer, exercices et réalisations, accords brisés, préluder, variations d’un thème, partimenti, clefs, transposition, partition, contrepoint rigoureux simple, contrepoint renversable, imitation, canon, fugue, rythme, mélodie, phraséologie, prosodie, instrumentation, analyse, exemples tirés des compositeurs.“ Groth 1983, S. 75 f.

⁷⁶ Vgl. die Auflistung der insgesamt behandelten Gebiete in praktischen Harmonielehren, ebd. S. 76.

⁷⁷ Louis Adam: *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris 1805.

Beatriz Montes die einzelnen Kapitel der Klavierschule, diskutiert die Auswirkungen dieser Schule auf die heutige Zeit und geht insbesondere der Frage nach, ob man in diesem Zusammenhang überhaupt von einer eigenen „*école française*“ sprechen kann.⁷⁸ Den zwölf Kapiteln, in denen Aspekte von der Körperhaltung bis hin zu diversen Fingerübungen besprochen werden, schließt sich ein „supplément“ an, das bei Montez nicht erwähnt wird. Der mit *Méthode de forte piano. Choix de Morceaux dans les différents Caractères et Mouvement* überschriebene Zusatzteil umfasst Stücke, die von unterschiedlichen Charakteren und meist recht kurz sind.⁷⁹ Adams Auswahl umfasst sowohl Sonaten (von Mozart, Carl Phillip Emanuel Bach und Domenico Scarlatti), als auch eine *Marche* von Adam, eine *Fantasia* von Emanuel Bach sowie etliche Fugen (von Mozart, Händel und Bach). Neben der Übung und der Vermittlung technischer Fähigkeiten war folglich für jeden angehenden Pianisten die Auseinandersetzung mit genannten Werken alter Meister Pflicht.

Als weitere Standardwerke zogen Antoine Elwerts *Petit Manuel d'Harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale* (1839), Pierre Joseph Zimmermanns *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* (1840) sowie dessen *Méthode populaire de piano* (1844) in das Unterrichtssystem am Pariser Conservatoire ein und stellten weitere wichtige Referenzwerke für die Ausbildung junger Pianisten dar. Viele der Harmonielehren basierten auf der Aufteilung in einen theoretischen und einen praktischen Bereich. Elwerts Harmonielehre war beispielsweise dreigeteilt in 1. „des accords“, 2. „de l'harmonie artificielle ou des notes de passage“ und 3. „conseils aux pianistes“, mit dem Zusatz „ouvrage à l'usage spécial des jeunes pianistes“ versehen.

Dass das Klavierspiel als erlernbares und wichtiges Handwerk angesehen und von Seiten der Autoren auch in pädagogischer Hinsicht mit ernstem Anspruch betrieben wurde, zeigen Umfang und Fülle der einzelnen Nachschlagewerke. Exemplarisch für viele weitere Klavierschulen aus dieser Zeit sei hier näher auf Zimmermanns *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* eingegangen. Sie ist ebenfalls dreigeteilt: Im ersten Teil der Enzyklopädie wird neben allgemeinen Aspekten wie den Oktavräumen (*de la connaissance du clavier*), dem Notensystem und den

⁷⁸ Vgl. Beatriz Montes: *La Méthode de Louis Adam (1758–1848). Tradition et avenir de l'école française de piano*, in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie*, hrsg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris 1999, S. 41–53.

⁷⁹ Adam 1805, S. 163 ff.

verschiedenen Notenschlüsseln auch auf die richtige Körper- sowie Fingerhaltung (*de la position de corps*) hingewiesen. Im zweiten Teil werden anhand kurzer, durchnummerierter Übungen verschiedene Aspekte wie Tonleitern, Triller, Daumenuntersatz etc. behandelt. Erst im dritten Teil, dem *supplément, traité d'harmonie* erörtert Zimmermann verschiedene Bereiche der Harmonielehre wie Stimmführung, Modulation, Parallelen, Intervalle etc. Dass sich derartige Klavierschulen sowohl in didaktischer als auch in pädagogischer Hinsicht um Mitte des 19. Jahrhunderts noch in ihren Anfängen befanden und teils recht konservativ gehandhabt wurden, zeigt u. a. die Tatsache, dass vielen Lehrwerken ein Vorwort vorangestellt ist, in dem der Pianist genau darauf hingewiesen wird, wie und in welchem Umfang diese zu gebrauchen und einzelne Übungen zu spielen sind.⁸⁰ In den Unterrichtswerken für angehende Klavierspieler wurde jedoch nicht nur Wert auf technische Perfektion gelegt. Neben der Methodik des Übens wurde auch der richtige Anschlag und die Sensibilisierung für verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten thematisiert. Um den Pianisten darin zu unterrichten, wählte Zimmermann in seiner *Méthode populaire* sowohl eigene Beispiele, als auch bekannte, für Klavier arrangierte Melodien. Besonders im zweiten Teil der *20 petits Morceaux faciles et progressifs* finden sich kurze Klavierauszüge von Melodien aus Opern und Symphonien, in denen bestimmte musikalische und technische Aspekte behandelt wurden.

Neben der Vermittlung theoretischer und praktischer Kenntnisse war am Pariser Conservatoire im Gegensatz zum Leipziger Konservatorium ein Wettbewerbssystem institutionalisiert, dessen Anforderungen und Bestimmungen klar geregelt waren. Der Grand Prix de Composition Musicale, kurz Prix de Rome, galt als Sprungbrett für angehende Komponisten. Beste Chancen, als Komponist berühmt und erfolgreich zu werden, hatte, wer als Preisträger aus diesem Wettbewerb hervorging. Dabei handelte es sich um einen jährlich ausgetragenen Wettbewerb, der 1803 vom Institut de France ins Leben gerufen wurde.⁸¹ Er war unterteilt in eine Vorrunde, den

⁸⁰ „Mode de Travail: Il n'est pas inutile de dire que obtenir un bon résultat de tout Travail il faut que ce travail soit fait avec discernement. L'élève devra donc se bien pénétrer des observations suivantes. A moins d'être déjà assez avancé il ne faut pas travailler les gammes dans une étendue de plus de deux octaves, afin d'éviter les mouvements des bras et du corps. Chaque Exercice doit être travaillé très lentement; d'abord les mains séparées puis les mains ensemble, le tout pendant cinq minute à peu près, de manière à employer une bonne heure pour faire les exercices compris dans chaque ton.“ Edouard Billard: *Exercices pour le piano*, Paris 1842, S. 3 f.

⁸¹ Groth 1983, S. 216.

concours d'essai und einen endgültigen Wettbewerb, genannt concours définitif. In der Vorrunde lag der Schwerpunkt auf der Komposition kontrapunktischer Werke. Maximal sechs Werke wurden ausgewählt und waren zur Teilnahme an der Hauptrunde berechtigt. In der fest vorgeschriebenen Zeitspanne von 30 Tagen wurde in der Hauptrunde die Komposition einer lyrischen Kantate gefordert. Der Sieger des Prix de Rome erhielt ein auf vier Jahre befristetes Stipendium. Damit verbunden war ein Aufenthalt in der Villa Medici in Rom, in der ein vorgeschriebenes Pensum an Arbeiten zu absolvieren war.⁸² Der Preis, der von der Académie des Beaux-Arts verliehen wurde, stellte zwar einen optimalen Ausgangspunkt für eine erfolgreiche Komponistenlaufbahn dar, seine zu behandelnden Inhalte stießen ab den 1830er Jahren jedoch immer häufiger auf Kritik.⁸³

Die bereits erwähnte Tatsache, dass nur Anmeldungen französischer Staatsbürger entgegengenommen wurden, stellte von vorn herein eine Selektion dar; darüber hinaus wurden Gattungen wie die Oper, die Messe oder das Oratorium deutlich stärker gewichtet als die Symphonie oder die Kammermusik, die in diesem Wettbewerb nahezu vernachlässigt wurden. Bleibt die Frage, ob die Dominanz von Oper und Theater im französischen Musikleben nicht die Folge eines bestimmten Ausbildungssystems war.

1.2. Théodore Gouvys musikalische Ausbildung: theoretische Grundlage und erste Kompositionsversuche

Gouvy kam 1836 im Alter von 17 Jahren nach Paris, um dort das Studium der Rechtswissenschaften zu beginnen. Wie bereits erwähnt, scheiterte er am ersten Staatsexamen. Gouvy sah sich in seinem Zweifeln am Jurastudium bestätigt und beschloss, sich fortan ausschließlich der Musik zu widmen. Gouvy, der bereits in seinen jungen Jahren Klavierunterricht erhielt, begann erstmals 1839 mit dem Eintritt

⁸² 1. Jahr: Komposition eines Kammermusikwerkes sowie sechs kürzerer Vokalwerke; 2. Jahr: Komposition einer viersätzigen Symphonie oder eines wenigstens zweiteiligen symphonischen Werkes; Archivarbeit; 3. Jahr: Komposition eines Oratoriums oder eines symphonischen Werkes für Soli, Chor und Orchester oder einer Oper in mindestens zwei Akten; ein symphonisches Werk, das nach Zustimmung der *Section de composition musicale* bei der jährlichen öffentlichen Sitzung der Akademie in Paris aufgeführt wurde; 4. Jahr: Aufgaben wie im dritten Jahr mit Archivarbeit in einer französischen Bibliothek. Siehe ebd., S. 216–222.

⁸³ Ebd., S. 223 f.: Auflistung einiger Preisträger: 1817 Halévy, 1830 Berlioz, 1832 Thomas, 1834 Elwart, 1839 Gounod, 1857 Bizet, 1861 Dubois, 1863 Massenet, 1884 Debussy.

in die Kompositionsklasse von Antoine Elwart und dem Klavierunterricht bei Édouard Billard eine professionelle künstlerische Musikausbildung. Wie sah Gouvys Unterricht im Einzelnen aus? Und wirkte sich der Einfluss der unterschiedlichsten Musikstile und -richtungen, mit denen er in Paris konfrontiert wurde, auf seine Werke aus?

Im Hinblick auf Gouvys kompositorische Tätigkeit lassen sich im Laufe der Zeit Entwicklungen erkennen, die von verschiedenen Faktoren abhingen: Erstens erlaubte ihm die finanzielle Unterstützung seiner recht wohlhabenden Familie, sich künstlerisch insofern frei entfalten zu können, als er unabhängig vom Geschmack der Käufer und Verleger war. Zweitens bildeten die theoretischen Lehrwerke, wie sie im Folgenden beschrieben werden, zwar eine Grundlage für sein Schaffen, die vielen Reisen und die häufigen Aufenthalte in Deutschland hinterließen jedoch nachweisbare stilistische Einflüsse auf sein Schaffen. Während in vielen seiner zwei- und vierhändigen Klavierwerke französische Einflüsse zu hören sind, setzte er sich in ähnlichem Umfang mit der großen Form, d. h. mit Sonaten auseinander. Die Wurzeln dieser Ambivalenz zwischen Pariser Salonkultur und „ernster“ deutscher Musik, wie sie lange Zeit in Leipzig gepflegt und aufgeführt wurde, sollen im Folgenden genauer dargestellt werden, da sie grundlegend für Gouvys Klavierœuvre sind.

Harmonielehre lernte Gouvy bei Antoine Elwart, der in den 1820er Jahren Kontrapunkt und Fuge bei Fétis und Komposition bei Le Sueur studierte.⁸⁴ Elwart vervollständigte die *Études Élémentaires de la musique* (Paris 1838) von Damour und Burnett, die in die Bereiche *Connaissances préliminaires*, *méthode de chant* und *méthode d'harmonie* unterteilt waren. Während erstmals im Unterrichtswerk Louis Adams von 1805 die Rede von verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten am Klavier war, erfolgte bei Elwart eine genauere Differenzierung in drei Kategorien. Demnach standen an oberster Stelle Werke vom Charakter „religieux“, gefolgt von „dramatique“. Das „troisième genre“ bildete nach Elwart die „musique de salon“.⁸⁵ Alle drei Kategorien wurden anhand von Musikstücken exemplifiziert.⁸⁶ Als Beispiel

⁸⁴ *The new Grove dictionary of music and musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 8, S. 173. Antone Elwart (1808–1877) war assistant professeur von Antoine Reicha und gewann 1834 als erster Sieger den Prix de Rome. Nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahr 1836 arbeitete er weiter an Reichas Seite und war von 1840 bis 1871 Lehrer für Harmonielehre am Conservatoire. Elwart war sowohl für seine zahlreichen Kompositionen als auch für seine theoretischen Werke bekannt.

⁸⁵ Antoine Elwart: *Études élémentaires de la musique*, Paris 1838.

⁸⁶ Als Beispiel für „religieux“ wählt Adam „O Salutaris“ von M. L. Dietsch, für „dramatique“ „Mi manca la voce“ aus der Oper Mosè in Egitto von J. Rossini.

für das Genre der Salonmusik wählte Elwart eine *Romance* von Xavier Boisselot. Interessant ist die Begründung für die Wahl der Romanze, die laut Elwart eine „création française“ sei und die Möglichkeit biete, sich melodisch zu entfalten:⁸⁷

„Cette légère production se remarque par un style chaleureux et élégant. C’est à l’obligance de son auteur que nous devons de la publier; ca, la propriété étant un droit dont les éditeurs de musique sont jaloux, avec raison, [...]“⁸⁸

Diese Aussage Elwarts ist insofern bemerkenswert, als es in anderen Unterrichtswerken der Zeit neben der theoretischen Auseinandersetzung mit Stimmführung und Harmonielehre sowie der Erklärung musikalischer Fachtermini in italienischer Sprache keine wertenden Äußerungen über musikalische Genre oder bestimmte Klassifizierungen musikalischer Werke gibt. Ferner entstammen alle drei Musikbeispiele aus der Vokalmusik, was den geringen Stellenwert der Instrumentalmusik sowie deren Auffassung als eher defizitär unterstreicht. Nähere Erläuterungen dazu folgen im Kapitel zur Gattungsästhetik der Sonate.⁸⁹

Seinen eigenen Schüler Gouvy erwähnte Elwart in den Jules Padeloup gewidmeten *Histoire des Concerts Populaires* bei der Aufzählung der jeunes compositeurs, zu denen er auch Charles Gounod, Lefébure-Wely, Camille Saint-Saëns und Demerssemann zählte.⁹⁰ In einer Rezension über Gouvys F-Dur-Symphonie, die am 16.3.1862 in Paris aufgeführt wurde, äußert sich Elwart über Gouvy, er sei

„ce compositeur, que l’auteur de ce livre a eu la bonne fortune d’initier à la science musicale, est une preuve évidente du pouvoir de la vocation qui pousse les artistes prédestinés. Venu à Paris pour y faire son droit, il travailla le piano avec l’excellent professeur Édouard Billard, et finalement il alla en Italie faire un voyage scientifique et musical. A Leipzig, il fit exécuter sa première symphonie en 1847, et, depuis cette époque, il écrit avec succès de la musique de chambre estimée et de nouvelles symphonies, parmi lesquelles celle en *fa* occupe un range distingué.“⁹¹

⁸⁷ „La romance, en grand honneur de nos jours, est, comme nous l’avons dit précédemment, une création française qui, de tous temps, fut cultivée dans notre patrie par les amis de la mélodie.“ Elwart 1838, S. 409.

⁸⁸ Ebd., S. 410.

⁸⁹ Eine eigene Harmonielehre entwickelte Elwart in seinem *Petit Manuel d’Harmonie, d’accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale*, Paris 1839 ebenso in dem sich nur geringfügig unterscheidenden, *Le Chanteur-Accompagnateur ou Traité du clavier, de la basse chiffrée, de l’harmonie simple et composée*, Paris 1844.

⁹⁰ Antoine Elwart: *Histoire des Concerts Populaires*, Paris 1864, S. 19.

⁹¹ Ebd., S. 44.

Gouvy, der zunächst mit dem Gedanken spielte, Klavier zu studieren, aber aufgrund der zu spät begonnenen Ausbildung einerseits und der großen Konkurrenz in Paris andererseits sich zunehmend in Richtung Komposition orientierte, erhielt seine professionelle Klavierausbildung bei Édouard Billard und Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann. Billard, Schüler des berühmten Salonvirtuosen Henri Herz und selbst bekannter Klavierpädagoge und Pianist, richtete den Fokus in seinem Lehrwerk weniger auf die Erklärung allgemeiner instrumentenspezifischer Fachtermini, als vielmehr darauf, dem angehenden Künstler Modelle für das eigene Spielen bzw. Schreiben bereitzustellen. Im Vorwort zu den 1842 veröffentlichten *Exercices pour le piano* gibt Billard Auskunft über seine Intention und genaue Anweisungen darüber, wie das Lehrwerk zu gebrauchen ist (Fingersatz, Körperhaltung, Häufigkeit und Länge des Übens). Ziel soll ein möglichst leichtes und brillantes Spiel sein. Während in den *Exercices pour le piano* von 1842 hauptsächlich Fingerübungen enthalten sind, die der Geläufigkeit dienen, umspielen die fünf Jahre später herausgegebenen *Petites Études Mélodiques* (1847) jene Komponenten wie Anschlag, Daumenuntersatz, Chromatik etc. melodisch in 22 kurzen Etüden.⁹² Die *Petites Études Mélodiques* sowie Billards *L'art de préluder* können nicht nur als pianistische Übungen, sondern auch als Modelle für das eigene Improvisieren angesehen werden. Das Präludieren, das auch als Zusatz in Werktiteln zu finden war, beinhaltete in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stets eine improvisatorische Komponente: Nach vorgegebenen Mustern, wie einer harmonischen Abfolge oder einem rhythmischen Modell, konnte relativ spontan und frei musiziert werden. Beim Präludieren stand somit nicht die thematische Arbeit, sondern das freie Spiel im Vordergrund, das entweder dem Einspielen oder der Einführung zu größeren Werken dienen sollte. Solche einem größeren Werk vorangestellten Präludien finden sich bei Gouvy in den *Six Morceaux* op. 59 und den *Ghiribizzi* op. 83 für Klavier zu vier Händen und in den *Sechs Stücken für das Pianoforte* op. 79. Besonders das Präludium in op. 59 erfüllt durch die permanente Aneinanderreihung zerlegter Akkorde in raschem Tempo das Kriterium guter Spielbarkeit und hat den Charakter eines imposanten, eröffnenden Stückes.

⁹² Folgende Lehrwerke Édouard Billards wurden genauer untersucht: *Exercices pour le piano*, Paris 1842; *Petites Études Mélodiques*, Paris 1847; *L'art de préluder*, Paris o. J.

Die geschilderten Unterrichtswerke stellen die theoretische Grundlage für Gouvys Ausbildung dar. Am Beginn seiner Auseinandersetzung mit Klaviersmusik stehen die *Deux Études* op. 1 sowie einige der *Sérénades* für Klavier. Neben dem melodischen Einfallsreichtum und seiner Vorliebe für lebhaftere Rhythmen und scherzohafte Einwüfe tauchen immer wieder Passagen auf, die zur Floskelhaftigkeit neigen. Es lassen sich hier Parallelen ziehen zwischen den pädagogischen Übungen Billards und dem Konzept, auf dem die *Sérénades* Gouvys basieren: Die Melodie bilden einfache Spielfiguren, die während des Verlaufs in andere Tonarten gerückt, jedoch nicht verändert werden. Auch die einmal gewählte Begleitung wird über das ganze Stück hinaus beibehalten.

Gouvy scheint sich am Anfang seiner Komponistenlaufbahn innerhalb eines kürzeren, nicht zyklisch angelegten Stückes noch sehr an einem „Muster“ zu orientieren, wodurch die Gefahr der Eintönigkeit besteht. Wahrscheinlich war sich Gouvy dessen bewusst und gibt daher gerne schnelle Tempi vor. Besonders deutlich wird dies an den *Deux Études* op. 1, die zwar beide recht schwungvoll gestaltet, jedoch ein wenig „konstruiert“ erscheinen. Spätestens seit Chopin, Schumann und Liszt stellte die Etüde nicht mehr nur die Möglichkeit einer spieltechnischen Übung dar; virtuose Elemente erschienen nicht vordergründig, sondern wurden zugunsten einer differenzierten Klangentfaltung eingesetzt. Im Gegensatz dazu wirken Gouvys *Deux Études* op. 1 hinsichtlich Konzeption und melodischem Einfall noch nicht besonders ausgereift, wodurch ihnen der Einzug in die Konzertliteratur verwehrt blieb. Gerade weil diese frühen Arbeiten noch nicht mit den späteren, reiferen Werken verglichen werden können und die Einflüsse dieser Pariser Zeit daran recht deutlich werden, sollen sie im Kontext der Salonmusikszene (siehe 2.2.) einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Die eingangs gestellte Frage lautete, wie Gouvy zu seinem eigenen Stil gelangte. Gouvy kam nach Abschluss seiner schulischen Ausbildung in jungen Jahren nach Paris. Schon während seines Jurastudiums zwischen 1836 und 1839 nutzte der allgemein gebildete und musikinteressierte Gouvy die Möglichkeit, am kulturellen Leben der Stadt teilzunehmen und zahlreiche Konzerte zu besuchen. Noch bevor er überhaupt den Entschluss fasste, Komposition zu studieren, waren ihm viele klassische Werke bekannt. Nach der Aneignung kompositorischer Grundkenntnisse und dem Studium des Klavierspiels gab es eine ganze Reihe weiterer Faktoren und Einflüsse, die prägend für Gouvy waren. Dazu gehören zum einen der Besuch der

Pariser Konservatoriumskonzerte, in denen er v. a. mit den Werken der Wiener Klassiker sowie mit zu der Zeit bevorzugt gespielten Komponisten wie Mendelssohn und Weber bestens vertraut wurde; ferner zählt dazu der Besuch von Salonkonzerten, durch die er die Werke seiner Zeitgenossen kennen lernte. Théodore Gouvys musikalische Ausbildung zu Beginn der 1840er Jahre fällt in eine Zeit, in der weder die Kammermusik noch die Symphonie im Lehrsystem des Pariser Conservatoire fest verankert war. Die Nähe seines Wohnortes zu Deutschland, die französischstämmigen Vorfahren, die Ausbildung in Paris und die Vorliebe für deutsche Musik führten zu der eingangs als Ambivalenz beschriebenen Musikauffassung Gouvys, die sich gleich zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn widerspiegelt: Während die *Études* op. 1 (1842) und die *Sérénades* für Klavier noch sehr am Salonstil im Sinne von leicht rezipierbarer, unterhaltsamer Musik orientiert waren, begann Gouvy fast gleichzeitig, sich mit der Sonatenform auseinanderzusetzen. Neben der Vermittlung und Aufnahme theoretischer Kenntnisse war die Teilnahme am gesellschaftlichen und musikalischen Leben besonders in stilistischer Hinsicht ebenso entscheidend und prägend für seinen Kompositionsstil. Der folgende Exkurs zu den wichtigsten Konzertgesellschaften und Aufführungsstätten im Pariser Musikleben des 19. Jahrhunderts soll aufzeigen, in welchem kulturellen Umfeld Gouvy erste musikalische Eindrücke sammelte, wie das kulturelle Leben in Paris zu Gouvys Zeit im Einzelnen strukturiert war und welche Tendenzen bzw. musikästhetischen Auseinandersetzungen zu beobachten waren, die sich auch auf die Aufführung seiner Werke maßgeblich auswirkten.

2. Das Pariser Musikleben

2.1. Konzertgesellschaften und Musikinstitutionen

Die Aufführung zeitgenössischer französischer Kompositionen gestaltete sich in Paris bis etwa 1870 aus verschiedenen Gründen nicht einfach: Zum einen bot der Salon die Möglichkeit, v. a. Kammermusik und Klavierwerke in semikonzertanter Weise zur Aufführung zu bringen. Es gab unzählbare Privatsalons namhafter Musiker, Intellektueller oder Künstler selbst, die zu *Matinéen* oder *Soiréen* einluden und für eine künstlerisch anregende Atmosphäre sorgten.⁹³ Zum anderen wurde von den Leitern diverser Konzertgesellschaften bestimmt, welche Werke auf das Programm gesetzt und damit gespielt und verbreitet wurden.

Die erste größere Konzertgesellschaft wurde 1828 gegründet. Leiter der sog. *Société des Concerts du Conservatoire* war François-Antoine Habeneck.⁹⁴ Habeneck, der als ausgebildeter Violinist und Komponist in den Jahren zuvor die *Conservatoire-Konzerte* dirigierte, hatte eine besondere Vorliebe für die Werke Beethovens.⁹⁵ Auch wenn die Symphonien durch Aufführungen in der *Société Symphonique* in Paris bereits vor 1828 bekannt waren, sah er seine primäre Aufgabe darin, diese durch die neu gegründete Konzertgesellschaft zu spielen und über Paris hinaus bekannt zu machen. Allein zwischen 1828 und 1832 wurden alle neun Symphonien Beethovens unter seiner Leitung mindestens einmal aufgeführt. Auch Habenecks Nachfolger Narcisse Girard und Théophile Tilmant betonten die Wichtigkeit der Klassiker Haydn, Mozart und allen voran Beethoven. Da Beethovens Symphonien zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch relativ wenig bekannt waren, stießen sie nicht nur bei den genannten Dirigenten, sondern auch bei der Öffentlichkeit auf größeres Interesse, da damit eine willkommene Abwechslung zu Oper und Ballett geboten werden konnte. Erst François Hainl, der zwischen 1864–1870 die Leitung der *Société des Concerts du Conservatoire* innehatte, bemühte sich trotz der nach wie vor bestehenden Omnipotenz Beethovens um die Integration zeitgenössischer französischer Komponisten, sodass unter seiner Leitung erstmals Symphonien von Adam, Auber, Saint-Saëns, Gouvy u. a. zu Gehör kamen.⁹⁶

⁹³ Vgl. Cooper 1983, S. 217–277.

⁹⁴ Ebd., S. 21.

⁹⁵ Vgl. Leo Schrade: *Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee*, München 1980.

⁹⁶ Vgl. Cooper 1983, S. 35.

In das Jahr 1850 fällt die Gründung einer weiteren wichtigen Konzertgesellschaft, die das Pariser Musikleben entscheidend prägte, der Société Sainte-Cécile. Unter der Leitung von François Seghers stand die Aufführung von Instrumental- sowie Chorwerken im Zentrum. Alle Konzerte der Société Sainte-Cécile wurden in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* ausführlich besprochen. Neben den Subskriptionskonzerten wurden zusätzliche Konzerte eingeführt, in denen zeitgenössische französische Komponisten die Möglichkeit erhalten sollten, ihre Werke aufzuführen. Auf dem Programm des ersten Konzertes dieser Reihe, das Ende April stattfand, stand neben Wagner und Greive auch Gouvys F-Dur-Symphonie.⁹⁷ Obwohl nach wie vor Werke der Wiener Klassiker sowie Mendelssohns bevorzugt aufgeführt wurden, konnte erstmals ein Podium für junge französische Künstler wie Auber, Berlioz, Saint-Saëns und Gouvy geschaffen werden.

Ende 1852 fassten Studenten des Pariser Conservatoires den Entschluss, eine eigene Konzertgesellschaft zu gründen, um ihre eigenen Werke zu Gehör zu bringen. Die Idee wurde unter der Leitung von Jules Padeloup im darauf folgenden Jahr in die Tat umgesetzt und mit der Gründung der Société des Jeunes-Artistes institutionalisiert. Im Gegensatz zu den Aufführungen in den Concerts du Conservatoire und in der Société Sainte-Cécile wurde hier ein breiter gefächertes und v. a. moderneres Repertoire gepflegt. Die Société des Jeunes-Artistes stellte auch für Gouvy einen zentralen und wichtigen Ort für die Aufführung eigener Werke dar. In der kurzen Zeit ihres Bestehens konnte seine F-Dur-Symphonie wiederholt gespielt werden, was seine Popularität als Instrumentalkomponist um die Mitte des 19. Jahrhunderts erheblich wachsen ließ. Ein erstes Referenzwerk, das auf die Vielzahl und Häufigkeit aufgeführter Werke zwischen 1828–1871 eingeht, stellen Coopers Ausführungen dar.⁹⁸ Cooper listet in tabellarischen Darstellungen die am häufigsten gespielten Werke, die er als „instrumental works“⁹⁹ zusammenfasst, in verschiedenen Zeitabschnitten auf. Der Name Gouvy taucht in der Zeitspanne 1847–1853 auf.

⁹⁷ Gouvys F-Dur-Symphonie op. 12, auf deren Rezeption noch ausführlich eingegangen wird, wurde in den *Concerts du Conservatoire* am 26.12.1847 uraufgeführt. Durch ihren an klassische Vorbilder orientierten formalen Aufbau und den frischen, dynamischen Gestus passte sie in das von Habeneck propagierte ästhetische Profil der Conservatoirekonzerte und stieß bei Publikum sowie Rezensenten auf große allgemeine Zustimmung.

⁹⁸ Jeffrey Cooper: *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871*, Ann Arbor 1983 (Studies in Musicology, 65).

⁹⁹ Ebd., S. 112 f.

1847–1853			1854–1860		
Composer	A	B	Composer	A	B
Beethoven	289	25%	Beethoven	346	24%
Mozart	111	9	Mozart	136	9
Haydn	73	6	Mendelssohn	128	9
Weber	61	5	Haydn	112	8
Mendelssohn	59	5	Weber	64	4
Anonymous	43	4	Hummel	24	2
Farrenc	24	2	Blanc	23	2
Onslow	24	2	Bach, J. S.	21	1
Hummel	22	2	Rossini	19	1
Rossini	20	2	Prudent	18	1
Berlioz	19	2	Schumann	18	1
Bach, J. S.	18	2	Alard	14	under 1
Dancla, C.	18	2	David, Fél.	14	under 1
Méhul	13	1	Onslow	14	under 1
Vieuxtemps	13	1	Gounod	13	under 1
Gouvy	12	1	Mathias	13	under 1
Prudent	12	1	Schubert	13	under 1
Bériot	11	under 1	Anonymous	13	under 1
Spohr	11	under 1	147 others	467	32
140 others	323	27			

Abb.: Aufführung von Instrumentalwerken in Paris im Zeitraum 1847–1853 und 1854–1860¹⁰⁰

Streng genommen müssten zu „instrumental works“ sowohl Symphonien, als auch Kammer- und Klaviermusik gezählt werden. Da besonders im Bereich der letztgenannten Gattungen der Verschmelzungsgrad zwischen öffentlichem und häuslich privatem Aufführungsort sehr eng ist, ist eine tabellarische Darstellung wie oben skizziert im Bereich Klaviermusik kaum möglich.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Öffentlichkeit diejenigen Stücke zu hören bekam, die in das Programm der entsprechenden Konzertgesellschaften aufgenommen wurden. Die bis dahin geltende Prämisse, durch Aufführung deutscher Instrumentalmusik insbesondere zahlreicher Werke Beethovens eine willkommene Abwechslung zu Oper und Ballett zu schaffen, gestaltete sich in der Praxis nicht immer einfach. Da die Eintrittspreise sowohl für Konzerte im Conservatoire als auch in der Société Cécile sehr hoch waren, konnte sich zunächst nur der wohlhabende Teil der Bevölkerung dortige Besuche leisten. Erst mit Gründung der Société des Jeunes Artistes sowie der Concerts Populaires im Jahre 1861 unter der Leitung von Jules Padeloups wurde auch der breiten Öffentlichkeit ermöglicht, Konzerte für wenig Geld zu besuchen.

¹⁰⁰ Cooper 1983, S. 113.

Mit Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870 und der Gründung immer stärker werdender Konkurrenzgesellschaften wurden die Concerts Populaires bereits im Jahr 1884 wieder aufgelöst. In allen Institutionen wurden größere Instrumental- und viele der Kammermusikwerke Gouvys aufgeführt. Für die dramatischen Werke wie *Iphigénie auf Tauris* oder das *Stabat Mater* stieß er in Frankreich auf nicht allzu großes Interesse und fand in Deutschland, allen voran in Leipzig, entsprechende Bedingungen für die Aufführung dieser Gattungen. Das erklärt, warum sich Gouvy besonders im letzten Drittel des Jahrhunderts immer stärker dort aufgenommen und verstanden fühlte.

Die Kammermusik erfuhr allmählich durch die Gründung kleinerer Musikgesellschaften eine regelrechte Nobilitierung. Gesellschaften wie die Société Alard-Franck (auch Société de Musique de Chambre genannt), die Société des Derniers Quatuors de Beethoven, die Société des Quatuors de Mendelssohn, die Séances Populaires – Konzertgesellschaften, die meist bis Ende der 1860er Jahre existierten – seien exemplarisch für das Bemühen um Pflege und öffentliche Aufführung kammermusikalischer Werke in Paris genannt. Da auf Gouvys musikästhetisches Denken im Kontext des deutsch-französischen Lebens noch genauer eingegangen wird, soll zunächst der Blick auf diejenigen Werke gerichtet werden, für die es aufgrund der Kompositionsweise oder ihrer unmittelbaren Bestimmung für den Salon sinnvoll erscheint, sie unter dem Kapitel Salonmusik unter analytischen und stilistischen Aspekten zusammenzufassen.

2.2. Théodore Gouvy und die Pariser Salonkultur

Durch die technische Weiterentwicklung des Klaviers waren der Virtuosität, d. h. der Integration neuer Spielfiguren und klanglicher Kombinationen keine Grenzen mehr gesetzt. Einzelne Entwicklungen im Hinblick auf unterschiedliche Formen des Klaviers, die Mechanik und revolutionäre Neuerungen wurden in der Literatur bereits ausführlich dargestellt; daher sollen lediglich einige Auswirkungen auf Kompositionsstil und -praxis aufgezeigt werden.¹⁰¹ Entscheidend ist, dass durch die neue Repetitionsmechanik (Erard 1821/22) ein virtuoses Spiel, eine schnellere

¹⁰¹ Vgl. Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7.2: Von 1750 bis 1830, Laaber 2003, S. 33–42.

Anschlagsfolge einzelner Töne sowie eine Erleichterung und Präzisierung der Spielmechanik ermöglicht wurden. Die Erfindung des gusseisernen Rahmens bei Flügeln durch die Firma Steinway im Jahr 1856 und der kreuzsaitigen Bespannung drei Jahre später verliehen dem Flügel mehr Stabilität und einen Resonanzkorpus für deutlich mehr klangliche Intensität.¹⁰² Auf dem deutschen Markt dominierten bis zur Jahrhundertmitte englische, französische und österreichische Klavierbauer. Etwa die Hälfte aller europaweit hergestellten Klaviere kam aus England.¹⁰³ Die dortige Klavierproduktion entwickelte sich zu einem regelrechten Industriezweig im Gegensatz zum eher handwerklich organisierten Betriebssystem in Deutschland. Das Klavier mit all seinen technischen Neuerungen wurde einerseits Teil einer bürgerlichen Musikkultur und war damit nicht mehr einer Oberschicht vorbehalten; andererseits stellte es das zentrale Medium dar, über die solistische Besetzung hinausgehende Werke wie Symphonien, Kammermusik, Opernauszüge etc. für Klavier zu zwei bzw. vier Händen zu arrangieren und sie dadurch bekannt zu machen. Bevorzugte Formen virtuoser Stücke waren Etüden, Fantasien, Transkriptionen sowie Charakterstücke. Einen ersten Ausgangspunkt für die Sichtung vorhandener Werke aus dieser Zeit stellt das mehrbändige Werk Jeffrey Kallbergs dar.¹⁰⁴ Auch wenn einige Komponisten wie Chopin oder Liszt, deren Werke in das Repertoire dieser Zeit gehören, nicht erwähnt werden, gibt die dortige Zusammenstellung einen ersten Eindruck über stilistische Eigenheiten und formbildende Merkmale der Klaviermusik dieser Zeit. Der im Titel der Sammlung enthaltene Zusatz „Parisian“ bezieht sich dabei mehr auf Paris als Wirkungs- und Konzertstätte, als auf den Geburtsort der genannten Komponisten, da viele keine gebürtigen Franzosen waren.¹⁰⁵

Bei der unüberschaubar hohen Anzahl von vorhandenen Klavierstücken dieser Zeit stellt sich die Frage, ob sich durch die Begegnung vieler Komponisten am selben Ort ein Pariser Virtuosenstil entwickelte, und welche Tendenzen zu

¹⁰² Vgl. Andreas Ballstaedt u. Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989, S. 66 ff.

¹⁰³ Ebd., S. 64 f.

¹⁰⁴ Bei Kallberg findet sich eine Auswahl an Werken folgender Komponisten: Sigismond Thalberg (1812–1871), Frédéric Kalkbrenner (1785–1849), Henri Herz (1803–1888), Ignaz Moscheles (1794–1870), Alexander Dreyschock (1818–1869), Edward Wolff (1816–1880), Johann Peter Pixis (1788–1874), François Hüntten (1793–1878), Henri Bertini (1798–1876), Théodore Döhler (1814–1856), Native and Foreign Virtuosos: Alkan, Zimmerman, Hiller, Heller, Hallé, Franck.

¹⁰⁵ Vgl. Leon Platinga: *The Piano and the Nineteenth Century*, in: *Nineteenth-century Piano Music*, hrsg. von Ralph Larry Todd, New York u. a. 2004, S. 1–15.

beobachten sind. Britta Schilling hat erste umfangreichere Arbeiten auf diesem Gebiet geleistet.¹⁰⁶ Wie viele Autoren zuvor, geht auch sie auf die Betonung der technischen Komponente der Musik dieser Zeit ein. In diesem Zusammenhang muss jedoch beachtet werden, dass erstens nicht alle Kompositionen Bravourstücke waren, und zweitens Pariser Virtuosen dieser Zeit eine Vielzahl an Stücken der verschiedensten Gattungen schrieben, die unterschiedliche pianistische Fähigkeiten voraussetzten. Dazu gehörten sowohl Opernfantasien, Rondos und Sonaten, als auch kleinere Formen wie Etüden, Nocturnes, Romanzen, Barcarolles, Mazurken, Walzer, Polonaisen oder Préludes, die gattungsästhetisch gesehen einen ganz unterschiedlichen Stellenwert besaßen.¹⁰⁷ Zweifelsohne stellte Paris als Musikmetropole durch ihr reiches kulturelles Angebot eine Inspiration für zahlreiche Virtuosen dar; dennoch fielen Art und Umfang der Auseinandersetzung der jeweiligen Komponisten mit den Einflüssen ihrer Zeit höchst unterschiedlich aus. Sigismond Thalberg, neben Franz Liszt einer der großen Klaviervirtuosen seiner Zeit, befasste sich neben kleineren Formen sehr intensiv mit der Bearbeitung von Opernmelodien für das Klavier. Er schrieb eine Vielzahl von Transkriptionen, deren Melodien aus Opern stammten, darunter Bellinis *Norma*, Rossinis *Barbier de Sevilla*, Verdis *La Traviata*, Donizettis *Lucrezia Borgia*. Ähnliche Opernfantasien komponierten Friedrich Kalkbrenner und Henri Herz.

Neben der Bearbeitung fremder Werke gab es eine Reihe von Übungsstücken wie Etüden und Präludien. Kalkbrenners *Vingt-quatre préludes tous les tons majeurs et mineurs* op. 88 sind wichtige Vorläufer für Chopins *Préludes*. Die Anweisung Kalkbrenners „pouvant servir d'exemple pour apprendre à préluder“ gibt Aufschlüsse über die Funktion dieser Werke: Sie können als Einleitung zu längeren, sich daran anschließenden Werken oder als Muster für die eigene Improvisation dienen. Nicht jeder Komponist war zu dieser Zeit zugleich auch ein brillanter Pianist und verspürte gleichzeitig den Drang zur Selbstverwirklichung. Der in Paris tätige Klavierlehrer François Hünten beispielsweise, dessen Werke auch auszugsweise in der mehrbändigen Reihe Kallbergs zu finden sind, verfolgte mit seinen

¹⁰⁶ Britta Schilling: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888)*, Regensburg 1986.

¹⁰⁷ Jeffrey Kallberg stellt jedem der zehn Bände eine Einleitung voran, in der auf die Intention sowie die Probleme hinsichtlich der Auswahl der Werke eingegangen wird. Durch die Edition konnte ein Teil der zwischen 1810–1860 komponierten Klaviermusik in Paris, die bislang nur in Instituten und Bibliotheken eingesehen werden konnte, für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Kompositionen pädagogische Absichten, d. h., dass sich technischer Anspruch in Grenzen hielt, damit auch Amateure und musikinteressierte Laien seine Musik spielen konnten, was beispielsweise in den *Trois bagatelles* op. 52, den *12 Études mélodiques* op. 81 oder dem *Bouquet aux jeunes pianistes* op. 110 deutlich wird.¹⁰⁸

Auch wenn Théodore Gouvy keine Virtuosenkarriere anstrebte, wurde ihm gleich zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn bewusst, wie die Einstellung des Pariser Publikums aussah: Es erwartete von Klavierwerken den wahrhaftigen Ausdruck seelischer Erlebnisse; nicht selten verstand man darunter auch eine gewisse Selbstoffenbarung des Künstlers. Solcher Ausdruck hatte, um größtmögliche Wirkung zu erzielen, leidenschaftlich zu sein; auch vor Extremen sollte die Musik nicht Halt machen.¹⁰⁹ Vor diesem Hintergrund betrachtet erscheint es nachvollziehbar, dass sich auch Gouvy, beeinflusst von den ersten Jahren in Paris, zunächst auf dem Gebiet virtuoser Klaviermusik erprobte. Seine ersten Arbeiten sind die *Deux Études* in c-Moll und in As-Dur, die als op. 1 im Jahr 1842 bei Bote und Bock in Berlin erschienen. Die folgende kurze Analyse soll aufzeigen, wie Gouvys Umgang mit diesen Einflüssen aussah und wie die beiden Etüden im Kontext des 19. Jahrhunderts zu betrachten sind.

Virtuosensmusik und Salonkultur waren im 19. Jahrhundert eng miteinander verbunden: Zum einen bot der Salon Künstlern die Möglichkeit, sich zu präsentieren; zum anderen wurden durch den Vortrag entsprechender Klavierstücke Maßstäbe gesetzt, an denen pianistisches Können und kompositorischer Anspruch gemessen wurden. In *Salonmusik*¹¹⁰ nennen die Autoren drei stilistische Merkmale, die für die Kategorisierung von Klavierstücken als solche entscheidend sind: Demnach muss Salonmusik 1. leicht erlernbar und nicht schwer vorzutragen sein, 2. Gelegenheit bieten, pianistische Fähigkeiten zu demonstrieren und 3. von Unterhaltungswert sein.

Salonmusik ist jedoch ein problematischer Begriff, den es noch genauer zu differenzieren gilt. Im Wesentlichen sind zwei Betrachtungsweisen zu untersuchen:

¹⁰⁸ Vgl. Kallberg 1993, Vorwort zu Bd. 8, hier S. ix.

¹⁰⁹ Vgl. Serge Gut: *Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule*, in: Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt, München u. a. 1986, S. 48–55, hier S. 50. Gut weist anhand Victor Hugos *Théâtre complet* darauf hin, dass die französische Romantik eine literarische Bewegung ist, die sich in Leidenschaftlichkeit, der Freude an theatralischem Pathos und dem Wunsch nach Extremen widerspiegelt.

¹¹⁰ Ballstaedt / Widmaier 1989, S. 257.

die Musik *für* den Salon und die Musik *im* Salon.¹¹¹ Im ersteren Fall ist ein Salonstil gemeint, der oft auf rein äußerliche Merkmale reduziert wird und bei dem die Virtuosität durch brillantes Passagenwerk und den Hang zum Floskelhaften und Effektivollen im Vordergrund steht. Stücke im Salonstil sind von unterhaltsamem Charakter und formal eher einfachem Aufbau. Im zweiten Fall ist der Salon als Aufführungsort gemeint, in dem eine ganz eigene Salonkultur gepflegt wurde.¹¹² Konzerte wurden von gut bürgerlichen Leuten, Musikern oder Klavierfabrikanten, die auch für entsprechende Räumlichkeiten sorgten, organisiert. Der Vortrag von Stücken erfolgte in semikonzertanter Atmosphäre vor deutlich kleinerem und v. a. persönlicherem Zuhörerkreis, da viele Musiker in freundschaftlichem Verhältnis zueinander standen. Von Pianisten wurden bevorzugt Opern- und Orchesterauszüge, aber auch Variationen, Fantasien und Transkriptionen vorgetragen. Nicht selten wurde über bekannte Melodien oder Themen spontan improvisiert. Auch größere Instrumentalwerke wie Symphonien konnten durch vierhändige Arrangements der jeweiligen Komponisten den teilnehmenden Musikern bekannt gemacht und dort musiziert werden, was für die weitere Verbreitung oft sehr wichtig war. Insgesamt stand weniger der Aspekt des Äußerlichen, als vielmehr die Pflege und die Aufführung der Musik als gesellschaftliches, intellektuelles Ereignis im Vordergrund. Damit darf der soziale Aspekt, der mit dem Salon als Rückzugsmöglichkeit und als musikalischer Treffpunkt gegeben war, nicht unterschätzt werden.¹¹³

Konzerte in dieser semikonzertanten Atmosphäre waren unter Musikern sehr beliebt. Während in der ersten Jahrhunderthälfte noch hauptsächlich Virtuosenstücke dazu gerechnet wurden, verstand man unter Salonmusik in der zweiten Jahrhunderthälfte vornehmlich kleinere, weniger anspruchsvolle Werke. Dieser

¹¹¹ Vgl. hierzu die Ausführungen zum problematischen Begriff „Hausmusik“ in Younghae Noh Park: *Four-hand piano sonatas of the nineteenth century*, Diss. Univ. of Texas 1985, S. 2 f.

¹¹² Vgl. Longyear: *Nineteenth-century romanticism in music*, Englewood Cliffs NJ, 1988, S. 335 f., Longyear betont hier neben dem künstlerischen den finanziellen Aspekt, d. h., dass das Vorspiel im Salon für Musiker gleichzeitig bedeutete, Konzertbesucher und Organisatoren von Konzerten auf sich aufmerksam zu machen. Außerdem weist er daraufhin, was es bedeutete, einen Salon zu leiten nämlich Mobilität und Einfluss. Als Werke für den Salon nennt er zahlreiche Kompositionen von Schubert, Chopin und Fauré.

¹¹³ Konzert-Salons wurden beispielsweise von den Klavierfabrikanten Erard, Herz, Pleyel und Pape oder Musik-Förderern wie der Pianistin Wilhelmine Szarvady oder Pauline Viardot zur Verfügung gestellt, Vgl. ebd., S. 42. Bei Madame Szarvady, der Gouvy die c-Moll-Sonate op. 49 widmete, lernte er v. a. zahlreiche Klavierwerke Schumanns und Brahms kennen, wie Fauquet zu entnehmen ist. Vgl. dazu Fauquet 2004, S. 288.

Wandel ist gesellschaftlich insofern von Bedeutung, als der Salon somit die Möglichkeit bot, sich aus dem Alltag zurückzuziehen, und den Grundstein für die Pflege häuslichen Musizierens legte. Da Salonmusik als typisch französisch galt, war es üblich, entsprechende Werke mit französischen Titeln zu versehen, um sie besser vermarkten zu können. In Deutschland fiel die Reaktion auf die Pariser Salonkultur sehr unterschiedlich aus: Zum einen fand vielerorts eine Nachahmung statt, sowohl hinsichtlich des Kompositionsstils als auch der Pflege des häuslichen Musizierens; zum anderen stand man nicht zuletzt aufgrund politischer Diskrepanzen der Musikmetropole Paris skeptisch und distanziert gegenüber. Welche Rolle nationale Aspekte bei der Vermarktung spielten, zeigt folgende Rezension über die *Variations sur un thème original* op. 52, die in der *AmZ* am erschienen war:

„Der Wiener Verleger, der sonst bekanntlich sein Deutsch in Ehren hält, hat hier in Rücksicht darauf, dass das Absatzgebiet für Gouvy's Compositionen vorwiegend jenseits des Rheines zu finden ist, den Titel französisch gegeben. Und das ist sehr praktisch; denn in Deutschland wird sich nicht leicht ein Clavierspieler einem f r a n z ö s i s c h e n Titel gegenüber in Verlegenheit befinden, während umgekehrt nur wenige Franzosen einen d e u t s c h e n zu enträthseln vermöchten.“¹¹⁴

Auch für seine ersten Werke, die *Deux Études* op. 1 wählte Gouvy nicht die entsprechende deutsche Bezeichnung. Inwiefern diese Etüden in den Kontext der Musik in Paris um 1840 einzuordnen sind und welche kompositorischen Gesichtspunkte zu erkennen sind, soll im Folgenden kurz erörtert werden.

Kennzeichnend für die erste Etüde ist ein stringenter melodischer Fluss, der durch das sehr schnelle vorgegebene Tempo *Allegro vivace ed agitato* (punktierte Halbe = 72) zustande kommt. Durch die Wahl des 3/4 Taktes und die Begleitung – ein tiefer, betonter Basston auf Schlag eins, gefolgt von repetierten Akkorden in Achteln – kommt ein tänzerischer, walzer- ähnlicher Charakter zum Ausdruck. Die Melodie setzt sich zusammen aus in Oktaven zunächst linear auf- und abwärts geführten zerlegten Dreiklängen und erklingt mit Ausnahme weniger Takte hauptsächlich in der rechten Hand.

¹¹⁴ Für die ganze Rezension siehe *AmZ* 1872, Rez. 104 (Hervorhebung im Original).



Notenbeispiel: *Étude* op. 1,1 (T. 1–8)

Dieses Kompositionsprinzip aus Melodie in der Oberstimme und schneller Walzer-Begleitung in der Unterstimme behält Gouvy im ganzen Stück bei, während schwierige Sprungpassagen oder brillantes Figuren- und Passagenwerk vermieden wird. Liszts oder Chopins Etüden sind zwar auch motivisch geprägt, jedoch ist deren zugrundeliegendes Kompositionsprinzip eine Mischung aus Virtuosität und Improvisation. Dieser improvisatorische Aspekt, der in Koloraturen, in der Variation kleinster melodischer Teile und der Integration von brilliantem, virtuosem Passagenwerk zum Ausdruck kommt, findet bei Gouvy keine Beachtung. Durch die pulsierenden Achtel kommt in der ersten Etüde ein aufgeregter, unruhiger Charakter von vorwärts drängendem Duktus zum Ausdruck. Sofern sich der Spieler an der angegebenen Tempoangabe (punktierte Halbe = 72) und der Anweisung *Allegro vivace* orientiert, können kompositionstechnische Defizite zwar nicht ausgeglichen, aber zumindest für den Hörer nicht gleich offensichtlich gemacht werden.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Etüde in As-Dur. Das Grundprinzip dieser Etüde ist die Einbettung einer Melodie in eine arabeskenhaft gestaltete Sechzehntelpassage von halbtaktigen Auf- und Abwärtsbewegungen, die abwechselnd von rechter und linker Hand gespielt wird, ein Prinzip, das häufig von Thalberg und Liszt zum Ausdruck besonderer Kantabilität angewandt wurde. Während die rechte Hand die Sechzehntelketten übernimmt, begleitet die linke Hand nur mit Akkorden auf Schlag eins des jeweiligen Taktes.

Notenbeispiel: *Étude* op. 1,2 (T. 1–4)

Die Wahl der Tonart As-Dur und die Art und Weise der Akkordzerlegung zeugen von Gouvys Kenntnis des Klavierspiels, da sie – pianistisch gesehen – gut in der Hand liegen und auch in schnellem Tempo problemlos spielbar sind. Die gleichbleibende Struktur und die damit verbundene Notwendigkeit eines sehr raschen Spieltempos trifft auch auf die zweite Etüde zu. In beiden Etüden wird der Versuch deutlich, virtuose Elemente wie das rasche Oktavspiel, Akkordzerlegungen und schnelle Läufe zu integrieren. Eine ähnliche melodische Gestaltung und der Versuch, eine breit angelegte, durch entsprechende Akzente hervorzuhebende Melodie in einen äußerst bewegten Begleitsatz einzubetten, findet sich v. a. in vielen Klavierwerken Franz Liszts wieder. Hier ist exemplarisch das *Un sospiro*, die dritte Etüde der *Trois Études de Concert* zu nennen.

Notenbeispiel: Franz Liszt, *Un sospiro*, aus *Trois Études de Concert* (T. 2–4)

Die beiden *Études* op. 1 sind Gouvys erste und einzige Auseinandersetzung mit pianistischen Konzertstücken. Im Laufe seines Schaffens scheint er eher in größeren Formen wie der Sonate sowie in den kleiner dimensionierten Charakterstücken die Verwirklichung seiner klanglichen Ideale gefunden zu haben.

Virtuose Klaviermusik war zwar von Seiten des Publikums sehr gefragt, stieß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Zeitgenossen aber nicht immer auf Zustimmung. Noch vor der Hochblüte des Virtuositums äußerte sich Louis Spohr während eines Aufenthaltes in Paris am 31.12.1820:

„Es ist aber auffallend, wie alles hier, jung und alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserm liegt, ganze Jahre mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Wert hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Dass bei solchem Verfahren der Geist getötet werden müsse und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich.“¹¹⁵

Auch Heinrich Heines Urteil fiel ähnlich kritisch aus. Für Heine lag der Grund für die rasante Verbreitung und Vermarktung virtuoser Klaviermusik in der französischen Presse, die seiner Ansicht nach nicht im Stande war, objektive Berichterstattung ohne Glorifizierung einzelner Künstler zu leisten. Heine, der für seine kritischen, teils satirischen Äußerungen zu politischen und kulturellen Ereignissen bekannt war, schrieb aus Paris am 20.03.1843 wie folgt:

„Wie Heuschreckenscharen kommen die Klaviervirtuosen jeden Winter nach Paris, weniger um Geld zu erwerben, als vielmehr um sich hier einen Namen zu machen, der ihnen in anderen Ländern desto reichlicher eine pekuniäre Ernte verschafft. Paris dient ihnen als eine Art Annoncenpfehl, wo ihr Ruhm in kolossalen Lettern zu lesen. Ich sage, ihr Ruhm ist hier zu lesen, denn es ist die Pariser Presse, welche ihn der gläubigen Welt verkündet, und jene Virtuosen auf die Ausbeutung der Journale und der Journalisten. Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegenteil, die Presse ist gewöhnlich düpiert, und dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich in den Reklamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern. Es ist kaum glaublich, wie demüthig sie in den Zeitungsbüreaux um die geringste Lobspende betteln.“¹¹⁶

Die Etüden blieben Gouvys einzige virtuose Kompositionen. Er bekannte sich ganz offen dazu, dass ihm Virtuosität als rein äußerliches Merkmal widerstrebte, was aus seinen Aphorismen deutlich hervorgeht, wo es u. a. heißt:

¹¹⁵ Louis Spohr: *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. 102.

¹¹⁶ Heinrich Heine: *Musikalische Berichte aus Paris*, Hamburg 1876, S. 263 f.

„Si l'on considère le sort brillant des virtuoses, leur position dans le monde, leurs bruyants succès, l'or qu'ils entassent en faisant des tournées avec le même répertoire et, d'autre part, l'existence pitoyable de tant d'artistes créateurs qui meurent pauvres et presque inconnus, on est alors bien en droit d'accuser le destin. Sans doute le nom d'un virtuose est-il vite oublié alors que les œuvres d'un créateur peuvent lui survivre. Mais que cette compensation est donc insuffisante... car, le compositeur, qu'en a-t-il de plus?“¹¹⁷

Gouvy wandte sich in den folgenden Jahren dem Genre zu, das aufgrund der Adressaten und des Aufführungsortes als Salonmusik bezeichnet wird. Die Bezeichnung ist insofern gebräuchlich bzw. zulässig, als darunter Werke fallen, die verschiedene musikalische Parameter erfüllen, die mit Salonstil konnotiert wurden. Zu solchen Parametern gehören z. B. angemessene Schwierigkeit und gefälliger, unterhaltsamer Charakter. Um ein Stück wirkungsvoll und doch schnell erlernbar zu gestalten, war es aus pianistischer Sicht ferner wichtig, wiederkehrende Spielfiguren und einfache Begleitungsfiguren zu gebrauchen, den Aufbau möglichst einfach zu strukturieren, z. B. in Form von wiederkehrenden Teilen, und die Komplexität in Grenzen zu halten.

Die *Vingt Sérénades* sind von ähnlich einfachem Aufbau und eingängiger Melodik. Am Vergleich der Anfänge beliebiger *Sérénades* wird deutlich, dass alle auf demselben Grundschema basieren – einer einfachen, eingängigen Melodie, deren Begleitung nicht variiert wird.



Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 10 in As-Dur (T. 1–3)



Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 6 in A-Dur (T. 1–3)

¹¹⁷ Vgl. *Les Aphorismes de Théodore Gouvy*, in: *Bulletin de liaison* 2000, S. 8.



Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 16 in a-Moll (T. 1–3)

Generell erfreuten sich Serenaden im Salon großer Beliebtheit, da sie nicht allzu schwer zu spielen waren und unterschiedliche Stimmungsbilder vermittelten, kurzum den Zuhörer unterhalten sollten.¹¹⁸ Alle Serenaden Gouvys sind recht knapp gehalten. Sie sind 1842 entstanden und zählen neben den *Deux Études* op. 1 und der *Gondoliera* op. 2 zu den ersten Werken Gouvys.¹¹⁹ Für alle Serenaden ist eine schlichte, jegliche Dramatik meidende Melodik in A-B-A-Form mit wiederkehrendem Anfangsteil. Exemplarisch hierfür sei die zweite *Sérénade*, ein Salonstück par excellence, analytisch näher betrachtet.

Das Stück steht in As-Dur und ist im 6/8 Takt notiert. Wie die Tempoanweisung *allegro con brio* bereits vermuten lässt, soll hier ein schwungvoller, temperamentvoller Charakter dominieren. Entscheidend dafür ist die linke Hand: eine halbtaktig aufsteigende Akkordzerlegung in Sechzehnteln, die zur zweiten Takthälfte wieder abwärts geführt wird.

Allegro con brio. (♩ = 104.)

Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 2 in As-Dur (T. 1–5)

¹¹⁸ MGG², Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1317–1322.

¹¹⁹ Entsprechend ihrer Drucklegung und Veröffentlichung tragen sie die Opuszahlen 3 (Nr. 1), 4 (Nr. 2), 5 (Nr. 3), 6 (Nr. 4), 7 (Nr. 5), 10 (Nr. 6), 27 (Nr. 7, 8, 9), 38 (Nr. 10, 11, 12), 39 (Nr. 13, 14, 15), 53 (Nr. 16, 17, 18) und 64 (Nr. 19, 20).

Genau dem gleichen Prinzip folgen zahlreiche Klavierstücke Frédéric Chopins und Ferdinand Hillers. Erwähnt seien hier exemplarisch das *Andante spianato* mit der darauf folgenden *Grande Polonaise brillante* op. 22 von 1830 und das *Andante poco agitato* aus der *Seconde Suite* op. 15 von Ferdinand Hiller. In beiden Stücken sind Melodie und Begleitung ganz ähnlich angelegt.



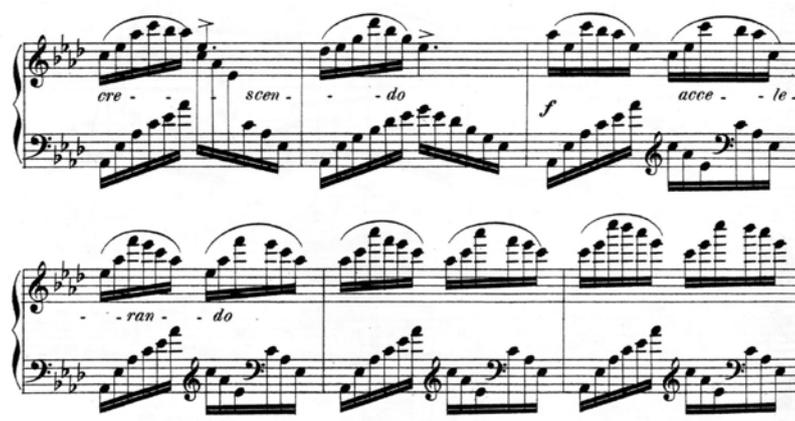
Notenbeispiel: Frédéric Chopin, *Andante spianato* op. 22 (T. 1–4)



Notenbeispiel: Ferdinand Hiller, *Andante poco agitato*, aus der *Seconde Suite* op. 15 (T. 1–3)

Auch der Schluss besitzt große Ähnlichkeit mit Gouvys Serenade: Die linke Hand führt das Begleitungsmodell weiter, während die rechte Hand parallel dazu ebenfalls zerlegte Akkorde in Sechzehnteln spielt. Zusammen gespielt ergibt sich eine Art Klangteppich. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Hervorhebung einzelner Töne in diesem Klanggeflecht durch kleine Akzente.¹²⁰

¹²⁰ Generell evoziert das Spiel der Melodie in Mittellage, eingebettet in umspielende Figuren und schnelle Passagen, einen sehr sanglichen Charakter, der erstmals bei Mendelssohn deutlich zum Ausdruck kommt in den *Liedern ohne Worte*. Während bei Mendelssohn stets das Liedhafte betont wird, greift Thalberg das Prinzip auf, um Lyrisches mit Virtuosem zu verbinden. Durch das gleichzeitige Spielen von Melodie und Begleitung in ein und derselben Hand werden die klanglichen Möglichkeiten des Instruments voll ausgenutzt, und es entsteht ein dichter, voller Klang. Stellvertretend für die vielen Beispiele seien die *Grande Fantaisie pour le Piano sur le Barbier de Seville* op. 65 und das *Souvenir pour le Piano* op. 82, eine Transkription von Verdis *Rigoletto*, genannt, in denen das Thema in Tenorlage virtuos umspielt wird. Dieses Kompositionsprinzip findet sich auch bei einer Vielzahl von Franz Liszts Etüden, Transkriptionen und weiteren Bearbeitungen fremder Werke, auf die nicht eigens eingegangen werden soll.



Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 2 in As-Dur, (T. 92–97)



Notenbeispiel: Frédéric Chopin, *Andante spianato* op. 22, (T. 103–107)

Gouvy kannte die Klavierwerke seiner Zeitgenossen durch den häufigen Besuch von Konzerten und Soiréen. Die *Sérénades* sind ein Beispiel dafür, dass er als Pianist von der Wirkung typisch pianistischer Spielfiguren, d. h. wirkungsvollen Elementen, die salopp formuliert, gut in der Hand liegen und von zeitgenössischen Pianisten wie Chopin, Thalberg, Liszt und vielen anderen häufig verwendet wurden. Bei Gouvy bleiben sie jedoch Ausdruck des Beschwingten, Salonhaften, ohne die Virtuosität damit allzu sehr in den Vordergrund zu stellen – eine Auffassung, die mehr dem lyrischen Klavierstück Mendelssohns als der Brillanz der Virtuosen näher kommt.

Gemeinsam ist allen *Sérénades* der begrenzte technische Anspruch. Das zu Beginn erklingende Begleitmuster wird im ganzen Stück beibehalten; nach einem Mittelteil, der die Melodie meist durch harmonisch interessante Passagen kurzzeitig in ein anderes Licht rückt, erfolgt das Aufgreifen des anfänglichen Themas. Um den Mangel an satztechnischer Vielfalt und Abwechslung zu kompensieren, scheint Gouvy besonderen Wert auf ein möglichst rasches Tempo zu legen, das er jeder *Sérénade* vorschreibt. Beeinflusst vom Pariser Musikleben der Zeit, ließ sich Gouvy hauptsächlich in seinen jungen Jahren dazu animieren,

„salonhafte“ Musik zu schreiben. Im Laufe seines Schaffens wandte er sich von jenem Kompositionsstil mehr und mehr ab, auch wenn sich seine *Sérénades* v. a. in Frankreich großer Beliebtheit erfreuten, sodass auch in der französischen Musikkritik im Artikel *Musique légère pour le piano* von Henri Blanchard Stellung dazu bezogen wurde:

„Voici venir d’autres virtuoses, compositeurs-pianistes qui, persuadés de cette maxime d’opéra-comique, qu’*en fait de chant rien n’est facile comme la difficulté*, se sont efforcés d’écrire de la musique facile. M. Théodore Gouvy, le symphoniste, a jeté sur le papier et donné à publier une fort jolie *Sérénade* pour piano, qu’on pourrait faire entendre sous les balcons de l’Espagne, de France et de Navarre, si elle était écrite pour un instrument plus portatif, mais qui a la ressource d’être entendue dans les salons de Paris.“¹²¹

Eine weitere aufschlussreiche Rezension findet sich nur in der *Niederrheinischen Musikzeitung* wieder, wo es heißt:

„Nr. 1. Allegretto, F-Dur, 6/8. In einer von Venedigs Wasserstrassen schwankt auf leicht bewegter Meeresfläche eine Barke dahin. In ihr sitzt ein Jüngling, der in der lauen Luft einer sternhellen Nacht seiner Angebeteten noch ein süßes Abendständchen bringen will. Bald gelangt das leichte Fahrzeug an den ersehnten Ort; nun ruht das Ruder, und flugs erklingt als Vorläuferin und Trägerin des Gesanges die Mandoline mit ihren naiven, munter hüpfenden Tonweisen. Aber über dem doppelten Accompagnement des Instrumentes und der leise plätschernden Meereswogen schwebt und erhebt sich nun der seelenvolle Tenor, und die feierliche Stille der Nacht begünstigt und erhöht den zauberischen Klang und Wiederklang, dass er noch um Vieles reizender und köstlicher – Doch wo ist Referent denn hingearthen? Er setzte sich ans Clavier, um zu recensiren, und da kamen ihm beim Spielen diese Bilder und Gedanken. Mögen Andere anders denken, gleichviel – wird doch ein Jeder in dem Punkte übereinstimmen, daß in der Composition etwas liegt (und somit ist auch die Recension schon gegeben), das, aus Gemüth und Phantasie entsprungen, wieder zu Gemüth und Phantasie gelangen muß. Und so ein E t w a s thut eben resp. der gegenwärtigen gewöhnlichen Salon-Musik gegenüber auch ganz besonders noth, weil erstens nichts in dieser Musik liegt (viel Geschrei und wenig Wolle), und wo ganz insbesondere die Salons-Blasirtheit mit all ihrer Ueberspanntheit, Geschmack- und Reizlosigkeit sich so getreulich widerspiegelt. Und wenn nun also d i e s e moderne Salon-Musik in ihrer Ziererei, Effecthascherei, wilden Romantik, Complicirtheit, überhaupt in ihrer faden Allgemeinheit (oder besser: All-Gemeinheit) wie Unkraut überhand zu nehmen droht, so muss hier nothwendig die Sprache der N a t u r (und das ist zugleich die der wirklichen Poesie) entgetreten, und da ist oder sei den in dem Salon auch jeder neue Beitrag herzlich willkommen, wo eben dieser Vorzug der natürlichen Wahrheit und Einfachheit sich geltend macht.

Serenade 2. Allegro con brio, As-dur, 6/8. Die Haupt-Aufgabe hat der Bass in seinen auf- und absteigenden Accordbrechungen der Sechzehnteltheile zu lösen; jedoch ist diese nicht zu schwierig. Gegen diese kurzen Töne hebt sich auch der Contrast der Oberstimme in ihrer mehr getragenen Melodie besonders hervor. Die letztere ist überhaupt gesund und frisch, natürlich und ansprechend, und ihr Reiz wird noch durch den gemüthlichen Ausdruck gehoben. Einige Modulationen erscheinen zwar etwas kühn und blendend, doch sie beleidigen weder das Ohr, noch sind sie cokett oder

¹²¹ *RGMP* 1851, Rez. 100; vgl. auch *NMZ* 1856, Rez. 102.

unnatürlich. Und hierin liegt denn überhaupt auch eine sehr feine Gränzlinie, die manche Componisten gar nicht sehen.

Serenade 3. Allegretto scherzando, H-moll, 3/4, gibt wieder ein recht echtes italiänisches Bild. Wie in Italien auf öffentlichen Plätzen das Volk zuströmt, wo die Musik einen öffentlichen Tanz ankündigt, so erscheint auch in vorliegender Composition so einer unter Castagnetten-Begleitung des tanzenden Paares, wozu der Instrumentalist als dritte Person noch einen Gesang stellt, welcher, sich mit der Schwesterkunst eng verbindend, den Reiz und Genuss noch um ein Bedeutendes erhöht. Die periodisch auftretende Singstimme erscheint hauptsächlich im Alt – da die Oberstimme fortwährend den Tanz-Rhythmus zu vertreten hat –, aber springt wohl auch unter Sprüngen und Pedalgebrauch – zwei Hände so viel leisten müssen, als ehemals wohl vier. Die so geschmackvollen als geistigen Effecte der Composition können ihre reizvolle Wirkung auf Zuhörer und Spieler nicht verfehlen.

Serenade 4. Allegro moderato, E-dur, 4/4. Der Componist entwickelt wieder andere, neue Instrumental-Effecte. Die getragene Cantilene in der rechten Hand wird zugleich durch kurze Sechzehntel-Octaven umspielt und durch weite Accordgriffe der linken Hand in Achtelnoten begleitet. Oefters wollen zwar die fortdauernden Spannungen beider Hände mit einer Ermüdung der letzteren drohen, allein danach fragt der Spieler nicht, da das Interesse an der Sache ihm Ausdauer und Kraft genug gibt; indem nämlich erstens die hier angewandten technischen Mittel natürlich und erfolgreich ihrem Zwecke in der Ausführung entsprechen, und zweitens auch die ästhetische Anforderung ihre Befriedigung findet, auch schon darin, dass die interessante melodische Cantilene sich durch die Begleitung hindurchschlingt, wie bei einer aus der Vogel-Perspektive überschauten Gegend hier und da das strahlende Silberband eines Flusses.“¹²²

Der Rezensent Louis Kindscher beginnt auf recht metaphorische und ausladende Art und Weise, Gouvys erste Serenade in F-Dur zu beschreiben, indem er dem Leser seine eigenen Assoziationen beim Spielen dieses Stückes kundtut. Demnach erinnern ihn die arpeggierten Akkorde zu Beginn und die in zerlegten Dreiklängen notierte Begleitung in weiter Lage an „Venedigs Wasserstraßen“. Mit einer Mandoline assoziiert Kindscher die ab T. 8 einsetzende Melodie in der Oberstimme, die teils einstimmig, teils in Terzen geführt und stets im *staccato* zu spielen ist. Eingebettet in diese Begleitung tritt ab T. 10 in Tenorlage eine Melodie hervor, die Kindscher „seelenvoller Tenor“ nennt.

¹²² NMZ 1856, Rez. 102. Alle Zitate der folgenden Analysen entstammen dieser Kritik, sodass sie im Text selbst nicht mehr mit einer Fußnote und dem entsprechenden Nachweis versehen werden.

Piano.

Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 1 (T. 1–11)

Zwei weitere Aspekte sind an diesem Abschnitt der Rezension interessant: Kindschers Aussage „mögen andere anders denken“ lässt erkennen, dass Stellungnahmen dieser Art eine deutliche Abgrenzung und Positionierung innerhalb musikästhetischer Diskurse v. a. um Mitte des 19. Jahrhunderts bedeuteten, deren sich der Autor wohl bewusst war; darüber hinaus äußert sich Kindscher recht ausführlich und nicht ganz vorurteilsfrei zum Stellenwert und zum Ausmaß der gegenwärtigen Salonmusik und wirft ihr „Geschmack- und Reizlosigkeit“ vor, die v. a. durch romantisch-pathetische Gesten und die Vorliebe für wirkungsvolle Darstellung zum Ausdruck kommt. Ohne näher auf analytische Aspekte einzugehen oder seine Behauptung anhand von Beispielen zu belegen, erwähnt Kindscher Gouvys „einfachen“ Kompositionsstil, der bei der Vielzahl an virtuosen, leidenschaftlichen oder expressiven Salonstücken seiner Meinung nach besonders positiv zu bewerten sei.

Auch im folgenden Abschnitt, in dem auf die *Sérénade* Nr. 2 in As-Dur eingegangen wird, finden sich Aussagen, die auf die musikästhetische Einstellung des Rezensenten schließen lassen. Er ist der Meinung, dass eine nicht allzu moderne und romantische Harmonik kennzeichnend für eine gute Komposition ist, die „manche Componisten gar nicht sehen“. Auch in Gouvys *Sérénade* Nr. 2 erscheinen ihm manche Modulationen als „kühn und blendend“ und es stellt sich die Frage,

inwieweit diese Aussage gerechtfertigt erscheint und auf welche Stellen sich Kindscher hier bezieht.

In der *Sérénade* in As-Dur ist das Thema insgesamt dreimal zu hören: T. 1–16, T. 38–51, T. 77–85. Dazwischen erklingen Passagen, die auf ausgedehnten und breit angelegten Modulationen basieren. An zwei Stellen lässt sich aufzeigen, was Kindscher in diesem Klavierstück möglicherweise als „kühne“ Modulation empfindet.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The second system also consists of two staves, with a 'p poco ritard.' marking in the bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines.

Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 2 in As-Dur (T. 32–38)

Nach f-Moll und Des-Dur und einem Es-Dur-Dominantseptakkord, der sich in T. 34 nach As-Dur auflöst, erfolgt über einen verminderten Septakkord auf *a* und einen anschließenden As-Dur-Dominantseptakkord zunächst die Modulation nach c-Moll, dem sich ein G-Dur-Dominantseptakkord sowie ein Es-Dur-Dominantseptakkord anschließen, der das Erreichen der Ausgangstonart As-Dur (T. 39 ff.) markiert. Nach dem As-Dur-Dominantseptakkord erfolgt in T. 35 eine Halbtonrückung (*as* > *g*, *ges* > *g*), die mit der chromatischen Fortschreitung *a* – *as* – *g* im Bass eine interessante harmonische Wendung hervorruft. Damit moduliert Gouvy zwar innerhalb kurzer Zeit in entfernte Tonarten, jedoch kann diese Harmonik um Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr als „kühn“ bezeichnet werden. Ein weiteres Beispiel für eine Modulation, die auch auf dem Prinzip der enharmonischen Verwechslung basiert, sind die Takte 68–77: Auf einen A-Dur-Septakkord folgt in direktem Anschluss Fis-Dur. Die klangvollen Akkorde im *fortissimo* entwickeln sich zu einem kurzen Kulminationspunkt in T. 73. Nach enharmonischer Umdeutung (*cis* > *des*, *ais* > *b*) und der chromatischen Fortschreitung *fis* > *g* erklingt unmittelbar ein Es-Dur-Dominantseptakkord, der sich zunächst nach as-Moll (T. 75), dann nach As-Dur (T.

77) auflöst. Auch in dieser Modulationspassage durchläuft die Melodie ein großes tonales Spektrum, bis der Eintritt des Themas in der Ausgangstonart (T. 77 ff.) wieder erreicht ist.

Ähnlich wie in den Ausführungen zur *Sérénade* in As-Dur zieht der Rezensent auch bei der *Sérénade* Nr. 3 in h-Moll Parallelen zu einer italienischen Szenerie. Die Begleitung in Sexten, die in Achteln im *staccato* erklingen und die Oberstimme – eine Art auskomponierter Doppelschlag, gefolgt von Achteln bis zum Taktende – vergleicht er mit „Castagnetten-Begleitung eines tanzenden Paares“.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'p cantabile'. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, often beamed together, with some slurs. The bass staff provides accompaniment with chords and eighth notes, some of which are marked with accents. The overall style is lyrical and flowing.

Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 3 in h-Moll (T. 7–9)

Im Gegensatz zu den Besprechungen der drei vorausgehenden Serenaden kritisiert der Rezensent in der vierten und letzten Serenade analytische Gesichtspunkte, indem er auf stilistische und melodische Aspekte eingeht. Ähnlich metaphorisch wie zu Beginn beendet Kindscher seine recht umfangreiche Rezension mit der positiven Bemerkung über die Gestaltung der Kantilene dieser Serenade: Die dahinfließende Begleitung sei „wie bei einer aus der Vogel-Perspektive überschauten Gegend hier und da das strahlende Silberband eines Flusses“.

Ohne auf das Profil und die musikästhetischen Grundlagen der hier zitierten *Niederrheinischen Musikzeitung* detaillierter einzugehen (weitere Ausführungen hierzu siehe dazu Kapitel VI.), sei festgehalten, dass Vergleiche und metaphorische Kritiken dieser Art verwendet wurden, um der eigentlichen Zielgruppe, dem weniger fachlich vorgebildeten aber musikinteressierten Laien, eine Art Hörverstehenshilfe für die Beschäftigung mit diesen Werken zu geben.

Bei Gouvy finden sich vor allem in seinen frühen Kompositionen lyrische Charakterstücke, d. h. Stücke, die auf einer relativ einfachen Struktur basieren, im Sinne von gleichbleibender Begleitung, raschem Tempo und bewegter Melodie. Stellvertretend für eine Reihe an möglichen Beispielen sei auf die Umsetzung dieses Prinzips bei Ferdinand Hiller eingegangen. Gouvy lernte Hiller in Paris kennen und

stand mit ihm über Jahre hinweg in regem Briefkontakt.¹²³ Die 1834 entstandenen *Six suites d'études* op. 15 umfassen 24 Etüden, die in sechs Suiten zusammengefasst sind. Basis jeder Etüde ist eine klare, stets gleichbleibende Begleitung, die dem Pianisten damit die Konzentration auf die Oberstimme erleichtert. Diese „Begleitungs muster“, d. h. weitgefächerte zerlegte Dreiklänge, die Repetition von Akkorden oder das Erklängen von Basston und nachschlagendem Akkord, finden sich in allen Etüden wieder. Exemplarisch sei hier das erste Stück aus der zweiten Suite herausgegriffen: Im *Andante poco agitato* wird eine linear geführte Melodie in es-Moll (6/8 Takt) von halbtaktig sich ändernden, zerlegten weitgriffigen Akkorden begleitet. Hier erinnern Melodie und Begleitung an Gouvys *Sérénade* Nr. 2 in As-Dur, die ebenfalls im 6/8 Takt und von ähnlich beschwingtem Charakter ist. Darüber hinaus ist die große Ähnlichkeit zwischen Hillers *Molto allegro*, dem zweiten Stück aus der *Sixième Suite* und Gouvys *Sérénade* Nr. 11 auffällig: Während die rechte Hand in fortlaufenden Sechzehnteln begleitet, beginnt die Melodie auf Schlag eins in der linken Hand, gefolgt von Achteln, die die rechte Hand überkreuzen. Damit findet ein wiederholter Registerwechsel statt.



Notenbeispiel: *Sérénade* Nr. 11 in As-Dur (T. 1 f.)



Notenbeispiel: Ferdinand Hiller, *Molto allegro*, Nr. 2 aus der *Sixième Suite* op. 15 (T. 1–3)

¹²³ Hiller siedelte 1828 nach Frankfurt am Main über, wo er zunächst als Klaviervirtuose und Komponist Aufmerksamkeit auf sich zog. Als Dirigent zahlreicher renommierter Orchester wie des Gürzenich-Orchesters in Köln und Organisator verschiedener Musikfeste (siehe Niederrheinisches Musikfest) wurde er bald zu einer der angesehensten und einflussreichsten Persönlichkeiten im deutschen Kulturraum. MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1581 ff. Der Großteil der Briefkorrespondenz zwischen Théodore Gouvy und Ferdinand Hiller ist abgedruckt in Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, 6 Bde., Köln 1958–1968.

Nach Analyse der genannten Werke stellt sich damit die Frage: Zitat oder Inspiration? Tatsache ist, dass man zu dieser Zeit nur bedingt Einflüsse aufzeigen kann, da bestimmte Spielfiguren oder Begleitungsmuster als obligat galten und allgemein verwendet wurden. Es ist daher umso interessanter zu beobachten, ob sich auch in späteren Werken Parallelen zu seinem Pariser Umfeld beobachten lassen, wie Gouvy nach den ersten kompositorischen Anläufen zu seinem eigenen individuellen Stil findet und welche Entwicklungen und Veränderungen sich abzeichnen lassen.

3. Werke I: „Hausmusik im edelsten Sinne“:¹²⁴ das vierhändige Charakterstück

3.1. Exkurs: Überblick über das Repertoire vierhändiger französischer Klaviermusik

Vierhändige Klaviermusik wurde in Deutschland und in Österreich deutlich stärker gepflegt als in Frankreich. Im Hinblick auf melodischen Einfallsreichtum, satztechnische und klangliche Differenziertheit sowie virtuosen Anspruch stellen die vierhändigen Werke der Komponisten Schubert, Schumann, Brahms, Reger u. a. Wegweiser auf diesem Gebiet dar, an denen sich viele Komponisten orientierten, aber auch gemessen wurden. Auch wenn die vierhändige Klaviermusik im deutschen Raum mehr verwurzelt und ihre Pflege weiter entwickelt war, gibt es einige französische Kompositionen, die in der Literatur meistens unerwähnt bleiben und die im folgenden Kapitel angesprochen werden sollen.

Dass die vierhändige Klaviermusik in Frankreich bis Ende des 19. Jahrhunderts nur einen geringen Stellenwert besaß und dieses Genre auf weniger Zuspruch als in Deutschland stieß, liegt zum einen daran, dass nicht die Kammermusik, sondern vielmehr die Oper in Frankreich das Musikleben dominierte und auf öffentliches sowie privates Interesse stieß; zum anderen wurden Werke für Klavier zu vier Händen größtenteils zur Unterhaltung und für pädagogische Zwecke, sprich den Klavierunterricht komponiert.¹²⁵ In Frankreich liegen im 19. Jahrhundert in großem Ausmaß Studien zur Symphonie vor.¹²⁶ Der Schwerpunkt solcher musikwissenschaftlicher Beiträge liegt oft auf dem Umgang französischer Komponisten mit der Instrumentalform Symphonie und ihrer Gestaltung in der Nachfolge Beethovens. Im Vergleich dazu ist bis heute die französische Klaviermusik, insbesondere die vierhändige, sowohl in der musiktheoretischen Auseinandersetzung als auch im Repertoire renommierter Pianisten von nahezu marginaler Bedeutung.

Vierhändige Klaviermusik des 19. Jahrhunderts wird hauptsächlich mit den Namen Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms in Verbindung gebracht. Auch wenn sich zahlreiche französische Komponisten nicht in gleichem Umfang mit

¹²⁴ Klauwell 1902, S. 82.

¹²⁵ Vgl. Großmann/Mahlert 2000, S. 27–39.

¹²⁶ Holoman 1997; Carl Dahlhaus: *Musik in Paris im 19. Jahrhundert*, in: Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, Bd. 31/32, S. 3–93; Beate Angelika Kraus: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Second Empire*, Bonn 2001; Danièle Pistone: *La symphonie dans l'Europe du XIX. siècle*, Paris 1984.

vierhändiger Klaviermusik beschäftigten und ihre Auseinandersetzung nicht vergleichbar mit dem symphonischen Schaffen bzw. der Oper war, verdienen sie sowohl aus pädagogischen als auch klang- und satztechnischen Aspekten größere Beachtung. Eines der Hauptprobleme liegt darin, dass erfolgreiche französische Opernkomponisten wie Bizet oder Gounod zwar einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben, mit ihrem Klavierwerk jedoch kaum in Verbindung gebracht werden.

Um sich einen Überblick über vorhandene Werke auf diesem Gebiet zu verschaffen und der Frage nachzugehen, warum diese nahezu in Vergessenheit geraten sind, ist es naheliegend, vor allem französische Klaviermusikführer zu studieren. Doch selbst hier wird nicht der Anspruch einer annähernd vollständigen Wiedergabe französischer Klavierkompositionen erhoben und damit eine erste Selektion vorgenommen. So ist es beispielsweise überraschend, dass in Trancheforts *Guide de la musique de piano et de clavecin*¹²⁷ weder die Virtuosen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts wie Friedrich Kalkbrenner und Pierre-Joseph Zimmermann, noch Namen wie Charles Gounod oder Théodore Gouvy genannt werden. Auch wenn die Autoren im Vorwort bereits auf die Schwierigkeit der Auswahl und Vollständigkeit hinweisen, stellt die Begründung ein doch recht subjektives Auswahlkriterium dar. Zu Recht wird auch erwähnt, dass oft Vorurteile dazu beigetragen haben, dass ein Komponist oder ein Teil seiner Werke in Vergessenheit geraten ist.¹²⁸ Die Durchsicht weiterer Nachschlagewerke liefert dazu ähnliche Ergebnisse.¹²⁹

Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel im Anspruch und der Gestaltung vierhändiger Klavierwerke. Als Grundlage für die Einordnung der Klavierwerke Gouvys, der sich intensiv mit dieser Gattung auseinandersetzte, soll im Folgenden ein Überblick über vorhandene Kompositionen geschaffen werden. Wie bereits erwähnt wurde, dominierten im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die sog. Pariser Virtuosen die Klavierszene, deren vorrangige Motivation darin lag, die

¹²⁷ Vgl. Tranchefort 1987.

¹²⁸ „Le lecteur se trouve convié à plusieurs découvertes, à exercer lui-même sa curiosité au-delà d’un répertoire connu et parfois trop exclusivement pratiqué, soit par paresse, soit par de simples préjugés. En maintes occasions ce livre propose des „réhabilitations“ dont interprètes, organisateurs de concerts et éditeurs de disques pourraient, pour le profit de tous, s’inspirer. [...] Il est peu aisé d’opérer une sélection parmi les œuvres de ce second demi-siècle, [...]“ Ebd., Vorwort S. VII.

¹²⁹ Vergeblich sucht man den Namen Gouvy in: Georgii 1950; Alfred Cortot 1981; Park 1986; Tranchefort 1987; Todd 1990; Großmann/Mahlert 2000; Jim Samson: *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge 2002.

erweiterten klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes zu erproben. Neben der Darstellung eigener pianistischer Fähigkeiten durch deutlich höher werdende technische Anforderungen an die Interpreten, konnten gleichzeitig ganz neue Inhalte transportiert werden. Die Möglichkeit, in den verschiedensten dynamischen Abstufungen und klanglichen Schattierungen am Klavier – im übertragenen Sinne – zu singen, öffnete jener Gattung die Tür, die sich in der symphonischen Musik fast gleichzeitig vollzog und hier als sinfonische Dichtung bezeichnet wurde.

Die Auseinandersetzung mit vierhändiger Klaviermusik wurde von zahlreichen Komponisten nur am Rande betrachtet und steht in keinem Verhältnis zur vorhandenen Klavierliteratur zu zwei Händen. Die in dieser Zeit entstandenen erwähnenswerten Werke wie Kalkbrenners Sonate op. 3, *Les soirées de St. Cloud* op. 100 sowie Moscheles' *Grand Sonate à quatre mains* op. 47 und die *Grand Sonate Symphonique* op. 112 verfolgen die Absicht durch Integration virtuoser Elemente den Künstlern die Möglichkeit zu bieten, ihre pianistischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Weder Chopin noch Thalberg, beide bedeutende und wichtige Klaviervirtuosen ihrer Zeit, komponierten vergleichbare Werke. Ganz anders verhält es sich mit Liszt: Ähnlich wie in der Sololiteratur waren auch seine vierhändigen Kompositionen Arrangements und Bearbeitungen bekannter Werke. Die wenigen eigenständigen Kompositionen stellen im Klavierwerk der genannten Komponisten einen marginalen Bruchteil gegenüber denjenigen zu zwei Händen dar. Da es keine direkten Anknüpfungspunkte oder Parallelen zu Gouvy gibt, wird im Folgenden nicht näher auf einzelne Stücke Liszts eingegangen.

Dadurch, dass sich allmählich eine eigene Salonkultur etablierte, vollzog sich sowohl von Seiten des Publikums als auch von Seiten der Komponisten ein Stilwandel: Stand zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch das Virtuose im Vordergrund, erfolgte allmählich ein Rückzug ins Private. Um die Jahrhundertmitte wurde die Aufgabe vierhändiger Klaviermusik darin gesehen, zum einen als Form geselligen Musizierens zu unterhalten und zum anderen pädagogischen Bedürfnissen des Klavierunterrichts nachzukommen.¹³⁰ Nicht mehr virtuose Elemente dominierten, sondern die Ausarbeitung lyrischer Gedanken und damit größere satztechnische Differenziertheit. Beide Aspekte – lyrischer Gedanke und pädagogischer Aspekt mit nicht allzu hohem technischen Anspruch – finden sich in

¹³⁰ Vgl. Großmann/Mahlert 2000, S. 27.

verschiedener Weise in vierhändigen Klavierstücken französischer Komponisten v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder und scheinen grundlegender Anstoß zu sein. Da die Anzahl vorhandener Werke recht überschaubar ist, lohnt es sich, auf einige näher einzugehen. Charles Gounod, der als Opernkomponist große Erfolge feierte und mit Théodore Gouvy sehr gut befreundet war, schrieb einige vierhändige Werke für Klavier zu vier Händen. Dazu zählen die Charakterstücke *Le Rendezvous* (1847), beschwingte Tänze wie *Menuet* (1858), *Valse caractéristique* (1861) und *Valse des fiancés* (1865) sowie Stücke, die pädagogische Hintergedanken bereits im Titel verraten, darunter die *Dodelinette, lullaby* von 1872 und die *Trois petits morceaux pour enfants* von 1875.

César Franck schien die Verwirklichung seiner klanglichen und satztechnischen Ideale nicht auf dem Gebiet vierhändiger Komposition gefunden zu haben. Seine frühen Duos aus den Jahren 1842 und 1845 stehen den späteren Werken für Klavier zu zwei Händen, insbesondere dem *Prélude, Chorale et Fugue* von 1884 und dem *Prélude, Aria et Final* von 1887 nach. Auch wenn sich Théodore Gouvy im Gegensatz zu seinen französischen Zeitgenossen sehr intensiv mit vierhändigen Klavierwerken befasste, gibt es eine nicht geringe Anzahl an Werken, die ähnlichen Anspruch haben und der Erwähnung verdienen. Aus Gouvys näherem Umfeld setzten die Idee des intimen Charakterstückes und des geselligen Musizierens Emmanuel Chabrier, Jules Massenet sowie Gabriel Fauré um – Komponisten, mit denen Gouvy zeitlebens in sehr gutem, freundschaftlichem Verhältnis stand. In Chabriers Charakterstücken kommen präzise Rhythmen und schillernde Farben durch interessante harmonische Wendungen hervor. Die Melodie setzt sich meist aus kurzen, prägnanten Phrasen zusammen. Auch Jules Massenet wird zunächst nicht als Komponist vierhändiger Werke in Verbindung gebracht. Seine Stücke präsentieren sich jedoch als klanglich ausgewogene und interessante Charakterstücke. Massenet befasste sich v. a. zu Beginn seiner Kompositionstätigkeit mit diesem Genre.¹³¹ In den folgenden Jahren wandte sich Massenet verstärkt der Komposition von Opern zu. Erst 30 Jahre später entstand sein letztes vierhändiges Werk: Eine Suite, in der 12 Stücke in vier Büchern unter dem Titel *Année passée, Suite de 12 pièces en quatre*

¹³¹ *Scènes de bal* op. 17 (1866); *Suite* op. 11 (1867); *Six Danses, Trois Marches* (1869/70), 2 *Berceuses* (1870). Besonders zu erwähnen ist sein Werk *Simplicité, valse à ne pas danser* (1871), dessen Melodie von Massenet stammt und zu der eine Unterstimme von Georges Bizet hinzugefügt wurde.

livres aus dem Jahr 1897 zusammengefasst sind. Jedes dieser Charakterstücke hat seinen ganz eigenen Reiz. Neben der belebten Jagd *joyeuse chasse*, dem arabeskenhaften *en songeant* und dem brillanten, dynamischen *grand soleil* werden hier einzelne Stimmungsbilder und schillernde Farben zum Ausdruck gebracht. Auch hier hält sich der technische Anspruch in Grenzen.

Dass es sich bei dieser Art der Konzeption pianistischer Miniaturen nicht um singuläre Erscheinungen handelt, zeigen die Beispiele Gabriel Fauré und Georges Bizet. Beide komponierten einzelne Werke für Klavier zu vier Händen. Erwähnenswert sind Bizets *Jeux d'enfants* von 1871 und Faurés unter dem Titel *Dolly* zusammengefasste sechs Charakterstücke von 1894. Beide Werke basieren auf markanten Rhythmen und einer transparenten Satzweise, gepaart mit Charme und Esprit. Durch die klare Form und die einfache Strukturierung können sie durchaus als vierhändige Charakterstücke bezeichnet werden. Der bereits mehrfach verwendete Begriff der Intimität trifft auf beide Werkgruppen gleichermaßen zu, was auch an dem technisch brillanten, aber sehr differenzierten und delikatsten Spiel, das für die Interpretation verlangt wird, liegt.

Die oben genannten Werke finden weder in Nachschlagewerken noch in der französischsprachigen Sekundärliteratur zur Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts größere Beachtung. Eine der wenigen Aussagen, die über die bloße Erwähnung hinausgehen und die Berechtigung ihrer Existenz als kurze, reizvolle Charakterstücke betonen, findet sich in Alfred Cortots *La musique française de piano*, wo darauf verwiesen wird, dass Faurés *Dolly* das einzige Werk ist, dessen einzelne Stücke keine genrespezifischen Titel tragen. Neben dem Vergleich mit Schumanns *Kinderszenen* und Debussys *Children's Corner* hebt der Autor den Charme und die Grazie hervor, die Faurés Werk besonderen Reiz verleihen.¹³² Zahlreiche französische Komponisten wählten für vierhändige Werke ein ähnliches musikalisches Sujet: Erinnerungen an die Kindheit, die an Robert Schumanns *Kinderszenen* oder das *Album für die Jugend* angelehnt sind. Das Aufgreifen dieser Idee ist u. a. auf die zunehmend positive Rezeption von Schumanns Klaviermusik in

¹³² „Mais une musique plus explicite que les mots les illustre, où se lit non seulement la grâce mutine, la rêverie ingénue et profonde, l'étonnement extasié, la joie charmante de l'enfance, mais encore, de même que pour Schumann dans les *Kinderszenen* ou Debussy dans *Children's Corner*, l'émotion attendrie du compositeur.“ Cortot 1981, S. 150.

Frankreich ab Mitte der 1860er Jahre zurückzuführen.¹³³ Erneut wird die These bestätigt, vierhändige Klaviermusik französischer Komponisten finde zum einen deshalb weniger Beachtung, da entsprechende Komponisten auch nach wie vor nicht erstrangig mit diesem Genre, sondern wie im Fall von Bizet und Gounod, mit der Oper, im Fall von Fauré, Franck und Lalo mit zweihändiger Klaviermusik und Kammermusik in Verbindung gebracht werden und daher Analysen zum Klavierwerk eher rar sind.

Wie aus den Schilderungen deutlich geworden ist, sind im unmittelbaren Umfeld Gouvys einige vierhändige Klavierwerke entstanden, die auf ähnlichen ästhetischen Grundgedanken basieren. Trotz ihrer zeitlichen und nationalen Eingrenzung können sie nicht als abgrenzbare französische Musik klassifiziert werden. Es sind vielmehr einzelne Ideen – seien es pädagogische Impulse, tänzerische Rhythmen oder die Vertonung außermusikalischer Gedanken in kurzen, melodischen Phrasen – als der Anspruch motivisch-thematischer Arbeit, die Komponisten in vierhändigen Werken umzusetzen suchten. Eine Neubewertung vierhändiger Klaviermusik als konzertante Musik erfolgte erst im ausgehenden 19. Jahrhundert mit Claude Debussy und Maurice Ravel, deren Werke Einzug in den Konzertsaal erhielten und sowohl aus musikwissenschaftlicher als auch pianistisch-interpretatorischer Sicht als eigenständige Werke betrachtet werden können.¹³⁴ Gouvy ist als Komponist von vierhändiger Klaviermusik keine singuläre Erscheinung, jedoch wandte er sich dieser Gattung als französischer Komponist in erstaunlich großem Ausmaße zu. Seine vierhändige Klaviermusik lässt deutlich Einflüsse seines musikalischen Umfeldes erkennen. Trotzdem verleiht Gouvy diesen Kompositionen eine Reihe von als eigenständig zu betrachtenden Eigenschaften: Sie sind charmant und expressiv, lyrisch und lebhaft und vereinen pädagogische Gedanken mit mäßigem technischen Anspruch.

¹³³ Noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts stießen Schumanns Klavierwerke in Frankreich auf bescheidene Resonanz. Auch Clara Schumann traute sich bis 1862 nicht, die Werke ihres Mannes in Paris aufzuführen und in ihr eigenes Repertoire zu integrieren. Erst mit der Gründung einer Streichquartett-Gesellschaft im Jahr 1869, der *Société Schumann*, begann Schumanns Popularität in Frankreich allmählich zu wachsen. Wirklich stabilisieren konnte sich das Bild von Schumann in Frankreich erst um 1890, was an der wachsenden Anzahl an Aufführungen seiner Klavierwerke in Paris deutlich wird. Zu weiteren Ausführungen dazu siehe Serge Gut: *Schumann und Frankreich*, in: Robert Schumann und die französische Romantik, hrsg. von Ute Bär, Mainz u. a. 1997, S. 13–23.

¹³⁴ Vgl. Ernest Lubin: *The piano duet*, New York 1970, S. 146–160; Lubin spricht in diesem Kapitel außerdem die bereits geschilderte Beobachtung an, dass französische Komponisten vorrangig mit der Oper und nicht mit Klaviermusik in Verbindung gebracht wurden und nennt Bizet mit *Carmen* als Beispiel.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es folglich eine Reihe französischer Komponisten, die sich mit vierhändigen Klavierkompositionen auseinandersetzten. Nicht selten waren damit pädagogische Aspekte verbunden, d. h., dass sich technischer Anspruch und satztechnische Komplexität weitgehend in Grenzen hielten, um das gemeinsame, meist spontane Musizieren in den Vordergrund zu stellen. Dass die Pariser Öffentlichkeit eine lange Zeit nur wenig Notiz von vierhändiger Klaviermusik nahm, ist eng mit gattungsästhetischen aber auch mit aufführungstechnischen Gründen verbunden, auf die in den folgenden Kapiteln am Beispiel einzelner Werke näher eingegangen wird.

3.2. Virtuosität und Intimität – die *Six Morceaux à quatre mains* op. 59

Nach dem oben genannten Kriterium des primären Aufführungsortes könnten alle Werke Gouvys als Salonmusik bezeichnet werden. Wie den Widmungen zu entnehmen ist, wurden diese Stücke in den verschiedensten Salons von namhaften Musikern gespielt; auch das häusliche Musizieren mit seiner Schwägerin sowie die Teilnahme an Soiréen namhafter Musiker sprechen dafür. Es steht jedoch außer Zweifel, dass Gouvys Klaviermusik nur unterhalten will. Da auf die Sonaten unter formtechnischen Gesichtspunkten und im Hinblick auf motivisch-thematische Arbeit gesondert eingegangen wird, soll an Beispielen aufgezeigt werden, was den Reiz seiner Klavierwerke ausmacht und was man daraus resümierend als seinen eigenen Stil bezeichnen kann.

Es ist ein schwieriges Unterfangen, musikalische Einflüsse in Werken aufzuzeigen, denn woran sollen diese festgemacht werden – etwa an direkten Zitaten, der Übernahme von Motiven oder der allgemeinen Stilistik eines Stückes? Und wird ein Künstler nicht automatisch von dem musikalischen Umfeld, in dem er lebt, geprägt und beeinflusst? In den späteren Klavierkompositionen Gouvys sind Virtuosität und klangliche Ausarbeitung sehr ausgewogen. Jedes Werk bewahrt seinen eigenen Reiz. Unter diesen Gesichtspunkten soll im Folgenden näher auf die 1873 entstandenen *Six Morceaux à quatre mains* op. 59 eingegangen werden.

Das Werk entstand in einer Zeit, in der Gouvy aufgrund der Ereignisse und der Auswirkungen des deutsch-französischen Krieges es vorzog, in Paris zu wohnen. Erst Ende des Jahrzehnts zog es ihn wieder zunehmend nach Deutschland. In diesen Pariser Jahren, d. h. zwischen 1870 und 1878, setzte sich Gouvy mit der

Komposition von Klaviermusik intensiv auseinander. Es entstanden neben den *Six Morceaux* op. 59 viele seiner zwei- und vierhändigen Klavierwerke. Dazu gehören die *Valses de Fantaisie* op. 54 (1870), die *Variations sur un thème original* op. 52 (1871), die *Variation sur un thème français* op. 57 (1872), das *Scherzo* op. 60 (1875), die *Marche* op. 63 (1875), die Sonate op. 66 (1875) sowie das *Lilli Bulléro* op. 62 (1877).

Interessant ist, dass jedes der *Six Morceaux* mit einer anderen Widmung versehen ist. Zu den Widmungsträgern gehören die Pianisten und Professoren am Pariser Conservatoire Henri Fissot (1843–1896) und Alphonse Duvernoy (1842–1907), die französischen Komponisten Paul Véronge de la Nux (1853–1911) und Gabriel Fauré (1845–1924) sowie die beiden Pianistinnen Madame Dubois und Madame Montigny-Rémaury (1843–1913). Alle genannten Personen zeichneten sich durch ihr pianistisches Können aus und waren am Pariser Conservatoire bekannt und geschätzt. Auffällig ist, dass Gouvy dieses Werk ganz gezielt einer Generation junger Pianisten widmete. Im Folgenden werden zunächst analytische Aspekte angesprochen und darüber hinaus soll das Werk stilistisch näher eingeordnet werden. Das *Prélude* beginnt mit Tonleiterpassagen bzw. Durchgängen in Sechzehntelketten auf- und abwärts in der Begleitung (linker Spieler).

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the *Prélude* from *Six Morceaux* op. 59. The first system shows the left hand with a piano (*p*) dynamic and a 'Ped.' marking. The second system shows the left hand with a forte (*f*) dynamic and a 'Cresc.' marking. The right hand enters in the second system with a melodic line.

Notenbeispiel: *Prélude* aus *Six Morceaux* op. 59 (T. 1–5); Secondo

Mit *allegro di molto* und der Tempoangabe Halbe = 92 überschrieben entsteht eine halbtaktige, wellenförmige Bewegung, die dem Beginn einen impulsiven Charakter verleiht. Dieses rauschhafte Element ist fast durchgängig im ganzen Stück zu hören: als Begleitung in der Stimme des linken Spielers und als Teil der Melodie oder im unisono als Mittel zur Steigerung klanglicher Intensität. Der rechte Spieler setzt nach zweieinhalb Takten ein. Die wiederholten Sechzehntel-Auftakte sowie die doppelten

Punktierungen verleihen dem Beginn des Stückes einen markanten, frischen Gestus. Kennzeichnend für die Melodie ist ein allmähliches „Aufbäumen“ mit anschließenden diatonisch abwärts geführten Punktierungen über jeweils vier Takte.

Notenbeispiel: *Prélude* aus *Six Morceaux* op. 59 (T. 1–10); Primo

Damit entsteht ein achttaktiger Spannungsbogen, der – harmonisch verändert, aber rhythmisch gleichbleibend – im weiteren Verlauf zu hören ist. Nach 13 Takten wechseln die Spieler: Während der obere Spieler das „rauschhafte“ Element übernimmt, erklingt die markante Melodie in der Stimme des unteren Spielers. Dieses Wechselspiel und die sich immer wieder aufbauenden Spannungsbögen erklingen bis T. 108. Erst hier scheint der melodische Fluss trotz Beibehalten der wellenartigen Begleitung zur Ruhe zu kommen (siehe Tempoangabe *meno allegro*). Anstelle der markanten Oktaven und Doppelpunktierungen erklingt die Melodie hier linear geführt und rhythmisch komplementär zur anderen Stimme. Nach einem groß angelegten auskomponierten *ritardando* (Sechzehntel, Achtel-Triolen, Achtel) endet das Stück nicht furios, wie es begonnen hat, sondern klingt allmählich aus, bis die Melodie schließlich in einer Fermate zum Erliegen kommt. Der Reiz dieses ersten Stückes liegt in seinem frischen, lebendigen Charakter. Trotz der durchweg beibehaltenen Wellenbewegung wirkt diese – zum einen durch den Registerwechsel, zum anderen durch die Einbettung in groß angelegte Spannungsbögen – nicht vordergründig oder gar eintönig. Das rasche Tempo, die kurzen Sechzehntel-Auftakte und die vielen dynamischen Veränderungen innerhalb weniger Takte

verleihen dem Stück Leichtigkeit und Esprit zugleich. Die einmal erreichte klangliche Intensität wird zwar kurzzeitig beibehalten, dann aber wieder geschickt zurückgenommen, um einen erneuten Spannungsbogen zu beginnen. Ein Beispiel hierfür sind die Takte 75 ff.: Im *piano* beginnend, werden mittels aufsteigender Chromatik (siehe linke Hand des oberen Spielers) Dynamik und Dramatik über elf Takte lang gesteigert, bis in T. 86 erstmals der Höhepunkt erreicht ist. Nach nur vier Takten reißt die Melodie plötzlich ab, und im *subito piano* beginnt eine neue Steigerungsphase. Die Wirkung dieses Stückes basiert nicht zuletzt darauf, dass trotz technischem Anspruch alle Passagen und Läufe selbst in rasantem Tempo für versierte Pianisten gut spielbar sind (siehe Sechzehntelketten im Umfang einer Oktave, Wahl der Tonart C-Dur). Anders als in den Klavierstücken op. 79 oder den *Ghiribizzi* op. 83, in denen das *Prélude* eine Art Klangstudie von ruhigem, getragenen Charakter darstellt, ist das den Zyklus eröffnende Stück lebhaft gestaltet und voller Esprit.

Das zweite Stück, die *Caprice*, beginnt mit drei Achteln Auftakt im *staccato*, gefolgt von sehr sprunghafter und bewegter Melodie, die nach „geschuppten“ Sechzehnteln über zwei Takte hinweg erstmals in T. 6 zum Erliegen kommt und die erste Phrase abschließt. Die kurzen Auftakte, die Achtel in der Begleitung, die durchweg im *staccato* zu spielen sind, sowie die „geschuppten“ Sechzehntel verleihen dieser Passage einen fröhlich marschierenden Charakter. Nach Modulation in die Paralleltonart cis-Moll ändert sich die Grundstimmung ab T. 35 ff., auch wenn der kapriziöse, hier eher scherzohafte Charakter durch die Wechselnoten in Terzen bestehen bleibt. Im Folgenden wird das vom Anfang bekannte Motiv mehrfach sequenziert und über die Dominante Gis7 nach Cis-Dur moduliert. Obwohl Motive des Anfangs weiterhin in der Oberstimme erklingen, verliert sich das Kapriziöse durch die Reduzierung des Tempos (*poco più moderato*) und die überwiegend linear geführte Melodie. Zudem ist dieser deutlich ruhigere Abschnitt, der die Takte 73–91 umfasst, harmonisch gesehen ein groß angelegter Orgelpunkt auf *cis*, der über die chromatische Rückung von *cisis* nach *dis*, der Terz von H-Dur als neuer Dominante nach E-Dur führt. Damit ist die neue Tonart erreicht, in der das Thema erneut zu hören ist.

Dass eine Stärke Gouvys in der Gestaltung interessanter harmonischer Passagen liegt, mit geschickter Modulation in kürzester Zeit in entlegene Tonarten, wird erneut an folgenden Takten deutlich: Mit *a tempo* überschrieben setzt in T. 92 zum

wiederholten Male das Thema in E-Dur ein. Die Takte 92–97 entsprechen dabei dem Anfang. Nach Modulation über G-Dur und chromatische Annäherung (Auflösung von *dis* und *gis*) erklingt das Thema zunächst in B-Dur (T. 102–105), dann in D-Dur (T. 106–109) und schließlich in G-Dur, welches durch den angegebenen Vorzeichenwechsel neue Zieltonart wird. Auch diesem Abschnitt folgt der ruhigere Teil im *poco più moderato*. Das Stück endet mit einer groß angelegten Steigerung, die auf der Aneinanderreihung chromatischer Akkorde und der stets zunehmenden Lautstärke basiert. Die *Caprice* hat ihren Reiz zum einen in der klanglichen Ausgestaltung und zum anderen in der satztechnischen Differenziertheit, die sich in der Balance zwischen rechtem und linkem Spieler, im Wechsel von Melodie und Begleitung in der Stimme eines jeden Spielers und in den komplementär ineinander übergehenden Teilen widerspiegelt. Exemplarisch hierfür seien die Takte 106 ff. mit Auftakt genannt: Um einen Takt versetzt wechseln sich linker und rechter Spieler mit dem auftaktigen Thema ab, wodurch neben dem Registerwechsel zugleich auch Sequenzierung und Modulation eingebaut sind.

Der *Caprice* schließt sich eine *Marche* an, in der das eigentliche Thema nach einer kurzen viertaktigen, rhythmisch akzentuierten Einleitung (punktiertes Viertel, Sechzehnteltriole) in T. 5 beginnt: marschartige kurze Achtel, gefolgt von tänzerischen Figuren. Zu dem markanten, marschierenden Charakter tragen ferner die Begleitung (große kurze Oktavsprünge) sowie der typische Marschrhythmus ab T. 24 (Achtel, gefolgt von zwei Sechzehnteln) bei. Rauschhafte Elemente wie die „Raketen“ in der Begleitung in T. 50 ff. (Triolen-Sechzehntel, Zweiunddreißigstel) sowie die vollgriffigen, mehrstimmigen Akkorde in der Oberstimme verleihen dem Stück bis zum Eintritt des *L'istesso tempo* in T. 67 einen wahrhaft furiosen Charakter. Da sich die Taktart von 2/4 auf 6/8 ändert, verliert sich trotz gleichbleibendem Tempo (Achtel bleiben Achtel) der marschartige Impuls. Eine beschwingte, walzerhafte Melodie von fließender Bewegung schließt sich an. Die lineare Führung (teils in Oktaven) und die rhythmisch gleichbleibende Unterstimme, die in durchgängigen Achteln begleitet, erinnern an beschwingte Tanzmusik. In T. 101 wird in direktem Übergang der Marschrhythmus wieder aufgegriffen und in bekannter Manier bis T. 173, dem Eintritt des 6/8 Taktes, weiter ausgebaut. Der erneut zu hörende Wiegencharakter beginnt mit sich komplementär ergänzender Stimmführung zwischen rechtem und linkem Spieler. Mit vollgriffigen Akkorden wird das Stück beendet.

Im folgenden vierten Stück gibt Gouvy dem Zuhörer durch die Wahl des Titels zu verstehen, welche Assoziationen damit verbunden sein sollen. Es handelt sich um einen Tanz der Mauren (*Danse Mauresque*), der sehr schwungvoll und schnell zu spielen ist (siehe *allegro con brio*, Viertel = 184). Mit unterschiedlichen musikalischen Parametern gelingt es Gouvy, das Tänzerische in diesem Stück hervorzuheben. Mit den kurzen Halbton-Vorschlägen (T. 1–8) und den übermäßigen Sekunden, die durch Verwendung der harmonischen Molltonleiter entstehen (T. 13–16), spielt Gouvy auf arabische Klänge an, die mit dem Nomadenvolk der Mauren assoziiert werden sollen. Der tänzerische Charakter des Stückes kommt v. a. durch die Vielfalt an verschiedenen rhythmischen Elementen zustande. Dazu gehören zum einen die Triolen, die sowohl auf den Schlag (T. 26 ff.), als auch auf taktig erklingen (T. 54 ff.). In der Stimme des rechten Spielers sind sie mit der Ausdrucksvorschrift *leggiere* überschrieben und damit besonders leicht und flott zu spielen. Zum anderen sind es die Punktierungen, die das Stück lebendig machen. Gouvy differenziert hier genau zwischen punktierten Achteln mit Sechzehntel (T. 28 ff.) und Achteln mit einem Sechzehntel Pause vor dem nächst folgenden Sechzehntel (T. 43 ff.). Durch das kurzzeitige Absetzen in der zweiten rhythmischen Figur entstehen Zweierbindungen, die zum aufgeweckten, nahezu tänzerisch ausgelassenen Gestus beitragen. Gouvy versteht es, nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Artikulation betreffende Elemente nuanciert einzusetzen. Neben zahlreichen Betonungen des ersten Schlages, der damit einen eigenen Impuls bekommt, erfolgt ein immer neuer Spannungsaufbau durch das sofortige Zurücknehmen der Lautstärke nach Akzentuierungen. Damit sind einzelne Töne, aber auch längere crescendierende Passagen gemeint, die – mit *fortepiano* gekennzeichnet – die Rückkehr ins *piano* erfordern (T. 42 ff., T. 122 ff.). Nicht zuletzt ist es die teils metronomisch marschierende (Achtel im *staccato*), teils auf Bordunquinten basierende Begleitung (T. 54 ff., T. 136 ff.) durch den linken Spieler, die den dynamischen, tänzerisch lebhaften Impetus unterstützt. In T. 136 ff. wird die Melodie durch die etwas fließendere Bewegung, die in der Varianttonart A-Dur erklingt, erstmals in ein anderes Licht gerückt. Nach kurzer Rückmodulation in die Ausgangstonart a-Moll (T. 172) schließt sich eine Art Coda an: Auf dem Orgelpunkt *a* in der Begleitung des linken Spielers erklingen in der Oberstimme stets kurze melodische Phrasen (zwei Achtel-Triolen als Wechselnoten oder als aufsteigende Tonleiterpassagen), die mit einem Achtel abbrechen. Ab T. 200 wird dieses Motiv schließlich zu einer einzigen

großen Kette von Achtel-Triolen aneinandergereiht und durch ein großes *crescendo* bis hin zum *fortissimo* in T. 208 ausgebaut. Gewonnene Klangfülle und Dynamik werden in den folgenden Takten beibehalten, und das Stück wird fulminant zu Ende gebracht.

Die hier behandelten Klavierwerke zeichnet die Gestaltung kurzer, prägnanter Motive aus, die modifiziert und variiert werden. Das *Thème Varié*, das fünfte der *Six Morceaux* op. 59, ist ein weiteres Beispiel für die genannten Vorzüge Gouvy'scher Kompositionsweise. Es handelt sich hier um ein Thema (T. 1–18) mit drei Variationen.¹³⁵ Das *Thème Varié* knüpft an den vorausgehenden *Danse Mauresque* an und setzt in der Varianttonart A-Dur ein. Das ruhig fließende Thema, in dem jegliche rhythmischen Impulse und Akzentuierungen gemieden werden, ist zunächst achttaktig gestaltet und setzt sich dann zu weiteren zehn Takten fort. Das einzige vorwärts treibende Element, quasi der rhythmische Motor des Themas, ist die Begleitung des unteren Spielers, dessen linke und rechte Hand sich komplementär zu durchlaufenden Achteln ergänzen. In den folgenden Variationen erklingt das Thema in unterschiedlichen Charakteren: Durch die fließenden Triolen und die lineare Bewegung im 12/8 Takt, überschrieben mit *tutto legato*, tritt es in der ersten Variation (T. 19–36) eher sanglich hervor. In der zweiten Variation (T. 37–54), die wieder zum 4/4 Takt zurückkehrt, kommt durch die Wahl kleiner Notenwerte, die differenzierte Artikulation (*staccato*, *legato*, *fz*, *marcato*) und die Begleitung in fortlaufenden Sechzehnteln im *staccato* ein kapriziöser, heiterer Charakter zum Ausdruck. Die dritte Variation (T. 55–73) ist melodisch sehr interessant gestaltet: Während hier der obere Spieler durch Tonleiterpassagen auf- und abwärts in Sechzehnteln, die alle im *staccato* zu spielen sind, begleitet, erklingt die Melodie in Tenorlage, eingebettet in Ober- und Unterstimme des unteren Spielers. In der dritten Variation gelingt Gouvy eine raffinierte Balance zwischen sanglicher Melodie und aufgeweckter, bewegter Begleitung durch Reduzierung des Tempos (siehe *più moderato*), lineare Stimmführung, Bevorzugung großer Notenwerte in der Melodie und Begleitung im *leggiero*.

Auch in dieser kurzen Passage kommt erneut Gouvys Gespür für klangliche Finesse und satztechnische Differenziertheit zum Ausdruck. Nicht komplexe

¹³⁵ In den Sätzen der anderen Zyklen tauchen keine Variationen auf. Gouvy befasste sich mit der Variation in folgenden Werken: *Variations sur un thème original* op. 52, *Variations sur un air français* op. 57, *Lilli Bulléro* op. 62.

Satzweise, sondern klare Phrasen werden auch hier als Kennzeichen von Gouvys Kompositionsstil deutlich. Der dritten Variation, die in A-Dur endet, schließen sich weitere Takte gleichen Charakters an, in denen eine Modulation und die Rückführung zum Thema stattfindet: Nach Auflösung von *fis* und *cis* erklingt zunächst F-Dur, dann C7 und Es7, das um einen Halbton nach unten verrückt zu D7 übergeht. Der D7 mit None im Bass wird jedoch nicht aufgelöst, sondern geht durch Alteration von *c* zu *cis* zunächst nach *fis*-Moll, dann nach Bestätigung durch Cis7 nach Fis-Dur über. Die Harmonien (repetierte Akkorde) werden durch Tonleiterpassagen in der Oberstimme quasi aufgefüllt, bis in T. 79 das Thema in Fis-Dur (siehe *Tempo del Tema*) zunächst einstimmig erklingt. Die sich anschließenden Takte bringen keine neuen Impulse mehr, sondern schließen vielmehr wieder den Bogen zum Beginn des Stückes. Auf einem groß angelegten Orgelpunkt wird die Dynamik auf ein *pianissimo* reduziert, die Melodie immer ruhiger und damit zum Ausklingen gebracht.

Mit dem letzten Stück, der *Polonaise*, schließt Gouvy den Bogen zum Beginn und lässt den Zyklus heiter beschwingt enden. Gleich in den ersten Takten ist der Polonaisenrhythmus in der Begleitung zu hören (Achtel auf Schlag eins, gefolgt von zwei Sechzehnteln und Achteln bis zum Ende des Taktes). Die Melodie, die durch den Auftakt, einen Sextsprung zur Terz von F-Dur, die anschließende Synkope und die folgenden Sechzehntel tänzerisch beschwingt ist, klingt zunächst einstimmig und im *piano*, ab T. 13 im unisono in dynamischem *forte*. Durch Aufgabe des Polonaisenrhythmus', der durchweg in der Begleitung des unteren Spielers zu hören ist, wendet sich der Charakter allmählich ins Scherzohafte (T. 33 ff.): kurze melodische Phrasen, akzentuierte Synkopen, Läufe im *staccato*. Ab T. 51 wird der Polonaisenrhythmus wieder aufgenommen; die Melodie erklingt hier nicht im unisono, sondern in Terzführung zunächst in F-Dur (T. 51 ff.), dann in B-Dur (T. 63 ff.), D-Dur (T. 75 ff.) und A-Dur (T. 87 ff.), was ihr einen tänzerischen und dennoch liedhaften Charakter verleiht. Nach zunehmender klanglicher Verdichtung durch vorwärts treibende Sechzehntel-Triolen ist der Höhepunkt der ganzen Steigerungsphase in T. 119 erreicht. Hier erklingt der Polonaisenrhythmus erstmals in der Stimme des oberen und unteren Spielers und eröffnet die Coda, die auf virtuose, höchst dynamische Weise (siehe *martelé, con fuoco*) das Stück imposant zu Ende führt.

An den Klavierstücken op. 59 wird deutlich, dass Gouvy, wie viele seiner Zeitgenossen, aus einem gewissen Repertoire der Zeit schöpft und dennoch seinen Werken einen eigenständigen Charakter verleiht. Allen Stücken gemeinsam ist ein durchsichtiger Klavierstil, der pianistisches Können voraussetzt, die Virtuosität jedoch nicht vordergründig wirken lässt. Das Ausbalancieren verschiedener Momente und Stimmungen ist ebenso kennzeichnend für Gouvy wie Humor und Leichtigkeit als wesentliche Elemente seines Stils. Die *Six Morceaux* sind nicht thematisch miteinander verknüpft. Sie sind als eine Aneinanderreihung von Tanzsätzen unterschiedlichen Charakters zu verstehen, wie die folgende Tabelle zeigt:

Titel	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart
I. Prélude	allegro di molto	C-Dur	alla breve
II. Caprice	Allegretto	E-Dur	4/4 Takt
III. Marche	allegro moderato	C-Dur	2/4 Takt
IV. Danse mauresque	allegro con brio	a-Moll	3/4 Takt
V. Thème varié	andante con moto	A-Dur	4/4 Takt
VI. Polonaise	allegro moderato	F-Dur	3/4 Takt

Alle Tanzsätze, für die Gouvy eher rasche Tempi wählt, stehen zur Ausgangstonart C-Dur, in der das *Prélude* erklingt, entweder im Verhältnis der kleinen oder großen Terz (Parallele oder Gegenklang), oder in der Tonart der Unterquinte F-Dur dazu.

3.3. Trastullo. Sept morceaux pour piano à quatre mains op. 81 (1889/90)

Gouvy widmete sich in der Klaviermusik sowohl der Großform, auf die in Punkt IV. eigens eingegangen wird, als auch kleineren Charakterstücken, die nicht selten unter einem Titel zusammengefasst wurden. Das Klavierspiel, insbesondere das vierhändige Musizieren schien für ihn künstlerische Auseinandersetzung und geselliges Musizieren zugleich zu sein, das er stets mit ernstem kompositorischem Anspruch zu verbinden suchte. Anfang Oktober 1889 begab sich Gouvy zusammen mit seinem Bruder Alexandre und dessen Frau Henriette zur Weltausstellung nach Paris. Durch den plötzlichen Tod Alexandres am 19.10.1889 kehrten Gouvy und seine Schwägerin unmittelbar nach Oberhomburg zurück. Den ganzen Winter über blieb Gouvy dort und spendete Henriette Trost. Während dieses Aufenthaltes

entstanden sieben vierhändige Klavierstücke, die Gouvy unter dem Titel *Trastullo. Sept Morceaux pour Piano à quatre mains* zusammenfasste und die später als op. 81 veröffentlicht wurden.¹³⁶ Hier sei vorweggenommen, dass wenige Monate später, wahrscheinlich durch *Trastullo* angeregt, zwölf weitere vierhändige Stücke ähnlichen Charakters entstanden, die *Ghiribizzi* op. 83.

Wie bereits erwähnt, standen Henriette und Théodore Gouvy seit dem Tod seiner Mutter 1868 in regem Briefkontakt und pflegten ein sehr freundschaftliches Verhältnis. Henriette, eine gebildete und musikinteressierte Frau, stand Gouvy stets als Klavierpartnerin zur Verfügung und spielte eine wichtige Rolle bei der Vermarktung und Bekanntmachung seiner Werke. Auch diese Stücke wurden von Gouvy und Henriette während seines Aufenthaltes in Oberhomburg gemeinsam musiziert und es scheint, als beabsichtigte Gouvy mit *Trastullo*, zur Ablenkung seiner Schwägerin durch die Komposition heiterer, schwungvoller, technisch nicht allzu anspruchsvoller vierhändiger Klavierstücke in der Phase ihrer Trauer nach dem unverhofften Tod ihres Mannes beitragen zu wollen.

Trastullo, zu Deutsch „Zeitvertreib“¹³⁷ oder „Spielzeug“, umfasst sieben relativ kurze Stücke unterschiedlichen Charakters, die im Vergleich zu den Klavierstücken op. 59 sowie den kurze Zeit später entstandenen *Ghiribizzi* op. 83 technisch deutlich weniger anspruchsvoll sind. Der tänzerische Charakter des mit *Tempo di Minuetto* überschriebenen ersten Stückes entsteht zum einen durch die Artikulation (zwei gebundene Achtel, gefolgt von zwei weiteren Achteln und Vierteln im *staccato*), und zum anderen durch den häufigen Wechsel zwischen *fortissimo* und *subito piano* (T. 9 ff., T. 13 ff.). Ähnlich wie im *Intermezzo* der d-Moll-Sonate op. 36 schließt sich dem tänzerischen, markanten Beginn in d-Moll ein mit *più moderato* überschriebener Teil in der Varianttonart D-Dur an. Durch die lineare Melodieführung und die wenigen dynamischen Veränderungen ist dieser Teil von deutlich ruhigerem, sanglichem Charakter. Mit *Tempo I* wird der Beginn des ersten Teils gekennzeichnet, der das Stück markant und tänzerisch, wie es begonnen hat, enden lässt. An dieser Stelle sei angemerkt, dass das *Intermezzo* in der d-Moll-Sonate im Gegensatz dazu deutlich umfangreicher ist: Dem d-Moll-Teil schließt sich hier zunächst ein Abschnitt in der Tonikaparallele F-Dur, dann in der Varianttonart D-Dur an.

¹³⁶ Klauwell 1902, S. 134 f.

¹³⁷ Ebd., S. 134.

Das folgende zweite Stück, die *Humoresque*, klingt durch rasche Tempowahl (Halbe = 104), Differenzierung hinsichtlich der Artikulation (siehe *staccato*, Keile, Akzente) und häufige dynamische Wechsel zwischen *forte* und *pianissimo* eher markant und marschierend als humorvoll. Einige originelle satztechnische Passagen wie die Gegenbewegung zwischen Melodie und Begleitung (T. 14 ff.) oder die oft unisono geführte Begleitung (v. a. die Akkordzerlegungen in Achteln aufwärts) verleihen dem Stück phasenweise klangliche Intensität. Die groß angelegten Steigerungen (T. 50–54, T. 79–85), die auf Abspaltung des auftaktigen Anfangsmotivs, chromatischen Rückungen und allmählichem *crescendo* basieren, entwickeln einen Spannungsbogen, der schließlich in T. 85 zur vollen Entfaltung kommt. Die *Humoresque* ist insgesamt ein kurzes, aber recht wirkungsvolles Stück.

Die folgende *Farandole*, ein ursprünglich provenzialer Volkstanz, ist zwar von anderer Grundstimmung, die an den vorausgegangenen Stücken genannten und exemplifizierten Parameter sind jedoch ähnlich – kurze melodische Phrasen und genaue Angaben bezüglich Artikulation und Dynamik. Auch formal ist die *Farandole* ganz klar gegliedert: ein viertaktiges Thema, das nach wiederholten Phasen der Steigerung stets durch Beginn im *subito piano* einen neuen klaren Abschnitt markiert (T. 81, T. 115). Ab T. 128 wird das Thema variiert, indem die Melodie erstmals in vollstimmigen Akkorden auf einer Art Orgelpunkt (Wechsel zwischen *g* und *d*) erklingt. Die Vorschläge in der Begleitung, die Gouvy oft verwendet, um einen tänzerischen Charakter zum Ausdruck zu bringen, sind auch hier wenige Takte zu hören.

Während auf viele Klavierstücke in Klauwells Monographie recht ausführlich und teilweise auch analytisch eingegangen wird, erfährt man über *Trastullo* nur sehr wenig. Für Klauwell stellt die *Romanze* das am wenigsten, das *Scherzetto* das am meisten gelungene Stück dar.¹³⁸ Was die *Romanze* anbelangt, muss man Klauwell insofern Recht geben, als die einstimmige Melodie zu Beginn in der Oberstimme ein wenig matt klingt. Erst durch die Achtelbewegung in der Begleitung (T. 12 ff.) kommt sie allmählich ins Fließen und verliert ihre anfängliche Statik.

Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass Gouvys *Scherzi* oder *Intermezzi* besondere Erwähnung verdienen, da sie sich durch Schwung und Dynamik, Lebhaftigkeit und Raffinement auszeichnen. Auch das *Scherzetto* ist ein typisches

¹³⁸ Ebd., S. 134.

Beispiel für Gouvys Stil: Nach einem Auftakt beginnt das Thema harmonisch interessant, nämlich mit chromatisch absteigender Linie. Dieses kurze chromatische Motiv nutzt Gouvy, um zu Beginn die eigentliche Tonart B-Dur noch nicht deutlich werden zu lassen. Für einen durchsichtigen Klaviersatz sorgt die Struktur des Stückes: die Melodie in der unteren Stimme erklingt ohne Begleitung; ist die Melodie in der Stimme des oberen Spielers zu hören, wird sie vom unteren begleitet. Die letzten sechs Takte sind mit *più sostenuto* überschrieben und bringen durch größere Notenwerte und Reduzierung des Tempos mehr Ruhe in das Geschehen. Durch das Pendeln zwischen B-Dur und Es-Dur wird die Ausgangstonart B-Dur schließlich bestätigt. Der einzige Einwand, den man aus pianistischer Sicht erheben könnte, richtet sich gegen die zur Melodie komplementär gestaltete linke Hand. Die teils über eine Oktave hinausgehenden Achtelsprünge müssen v. a. in der Stimme des oberen Spielers die rechte Hand überkreuzen, was an einigen Stellen durch entsprechende Vorzeichen und in Anbetracht des sehr flotten Tempos (Viertel = 160) sehr hinderlich ist.

Das sechste Stück *Inter pocula*, zu Deutsch „beim Wein“, erklingt wie eine Art Zwiegespräch: Der linke Spieler beginnt trotz vollgriffiger Akkorde im *piano*; nach acht Takten erwidert der rechte Spieler selbige Melodie, hier jedoch im *forte*. Das Gleiche – leises Vorspielen und lautes Antworten – wiederholt sich in den Takten 17 ff. Betonungen auf Schlag vier (T. 67 f., T. 76 f.), kurze Vorschläge und häufige Wechsel zwischen *piano* und *forte* machen das Stück sehr lebendig. Diese Wirkung wird durch Aneinanderreihung vollgriffiger Akkorde und die nahezu dramatischen Schlusssteigerung (siehe *con fuoco*) noch verstärkt.

Auch das letzte Stück *Ballet* bringt einen tänzerischen Gestus zum Ausdruck. Es beginnt mit einer kurzen Einleitung von 12 Takten, für die ein auftaktiger, auskomponierter Triller (vier Sechzehntel *g-fis*) sowie die „Antwort“ des oberen Spielers mit Achteln auf das zweite, dritte und vierte Achtel charakteristisch sind. Diese Trillerfigur bildet ein Kernmotiv für das ganze Stück. Das eigentliche Thema beginnt in T. 13. Kennzeichnend sind die auftaktigen Zweierbindungen in der Begleitung und die Synkopen in den Stimmen beider Spieler. Der dadurch entstehende beschwingte Charakter wird durch Akzente auf den Synkopen und auf betont endende Phrasen (siehe Keile auf dem letzten Achtel einer Bindung) verstärkt. Als kleine motivische Variation sind ab T. 29 ff. anstelle der Achtel-Auftakte Sechzehnteltriolen zu hören, die sich zu unterbrochenen Triolenketten ausdehnen.

Der virtuos und effektiv gestaltete Schluss (T. 132–141) stellt harmonisch gesehen ein einziges Pendeln zwischen Tonika (C-Dur) und Dominante (G-Dur) dar.

Trastullo op. 81 gehört in die Reihe kurzer, klar verständlicher, strukturell einfach aufgebauter Stücke, die zum spontanen Musizieren gedacht sind. Satztechnische Komplexität ist nicht gegeben und durch begrenzten technischen Anspruch bleibt das Spielen der Stücke nicht nur ausgebildeten Pianisten vorbehalten. Es kommt hier nicht auf technische Perfektion, sondern auf das Moment des geselligen Musizierens zweier gleichberechtigter Partner am selben Instrument an. Durch das Abwechseln der beiden Spieler hinsichtlich Melodieführung und Begleitung und durch die komplementären rhythmischen sowie melodischen Phrasen entsteht ein Wechselspiel, das Arnfried Edler bei der Charakterisierung der Vorzüge vierhändiger Klaviermusik als „motivisches Dialogisieren“¹³⁹ bezeichnet. Beide Komponenten – motivische Gestaltung und gesellschaftlicher Aspekt – sind in nahezu allen vierhändigen Werken Gouvys gegeben und kennzeichnend für Gouvys Kompositionsstil.

Ein weiteres Beispiel vierhändiger Klaviermusik, auf das Edlers Bezeichnung zutrifft und das in dieses Genre passt, ist Bizets *Jeux d'enfants*: Motive, die vom Duopartner aufgegriffen werden, Gegenbewegung der Stimmen und komplementäre Rhythmen verleihen auch diesem Zyklus kurzer, facettenreicher Stücke ihre klangliche Subtilität. Französische Züge, wie sie hier oder an vielen Kompositionen Gouvys zum Vorschein treten, können am Treffendsten mit „pudeur“ bezeichnet werden. Damit ist das Feingefühl und die Vorsicht gemeint, Spannung aufzubauen, diese aber vor dem wirklichen Höhepunkt gleichzeitig wieder zurückzunehmen.

Genau diese Eigenschaften stießen in Deutschland und im europäischen Umland nach Erscheinen auf große Zustimmung. Die folgende Rezension der *Trastullo* op. 81 erschien in den *Signalen für die musikalische Welt* und ist ein Beispiel für die lobende Kritik von Seiten der deutschen Presse:

„Mit diesen sieben Musikstücken hat der rühmlich bekannte und hochgeschätzte Tonsetzer einen ungemein glücklichen Wurf gethan. Gestehen wir es offen: seit längerer Zeit ist uns so geistsprudelnde und genußspendende vierhändige Claviermusik nicht zu Gesicht gekommen. Wenn wir sagen sollten, welche Pièce wir für die schönste halten, so würden wir ohne Bedenken antworten: keine, denn sie sind sammt und sonders schön, eine jede in ihrer Art. Die Menuet (No. 1), an Bach'sche Art anklingend, ist gravitatisch, prächtig, im zweiten Theile aber lieblich anmuthend, die Humoreske (No. 2) echt humoristisch, die Farandole (No. 3) – ein provencalischer

¹³⁹ Edler 2003, S. 46.

Tanz – lieblich graziös, die Romanze (No. 4) sinnig und gemüthvoll, das Scherzetto (No. 5) tändelnd und heiter. Bei No. 6, „Inter pocula“ überschrieben, konnten wir nicht dahinter kommen, ob's studentisch oder soldatisch gemeint ist, aber auf alle Fälle handelt es sich um schöne Musik. Das „Ballet“ (No. 7) endlich ist überaus reizvoll und pikant. Kurzum, wir gratuliren dem Autor, dem Verleger und dem clavierspielenden Publicum zu dieser liebenswerthen Novität. Für Diejenigen, denen das italienische Stichwort des Titels „Trastullo“ unbekannt sein sollte, bemerken wir noch, daß dasselbe so viel bedeutet, wie Belustigung, Kurzweil oder auch Zeitvertreib.“¹⁴⁰

3.4. Leichtigkeit und Eleganz – *Scherzo et Aubade* op. 77

Der Begriff „pudeur“ wurde oben verwendet, um den Ausdrucksgehalt einiger Stücke Gouvys zu charakterisieren. Auch bei Lalo, Bizet oder Gounod finden sich in Klavierstücken Momente, in denen diese Eigenschaft in der Musik evoziert wird. Wenn der Begriff für die Beschreibung eines bestimmten französischen Charakters gewählt wird, wird gleichzeitig vorausgesetzt, dass es überhaupt so etwas wie „typisch“ französische Musik gibt. Um aufzuzeigen, welche Einflüsse in Gouvys Klaviermusik zu erkennen und an welchen musikalischen Parametern diese festzumachen sind, muss zunächst die Frage geklärt werden, was in Frankreich im 19. Jahrhundert als „typisch“ französisch verstanden wurde und an welchen Eigenschaften dies deutlich gemacht werden kann.

René Paquet, der 1887 in seinem *Dictionnaire Biographique de l'ancien Département de la Moselle* alle seines Erachtens wichtigen Persönlichkeiten biographisch und nach bestimmten Gesichtspunkten erfasst, spricht bei der Charakterisierung Gouvys davon, dass er seine Wurzeln nicht verleugnen könne.¹⁴¹ Für ihn zeichnet sich das Französische an Gouvys Kompositionen durch folgende Kriterien aus: „Il a du sentiment, de la mélodie et des rythmes originaux et bien caractérisés.“¹⁴² Wenn man überhaupt von „typisch“ französischen Eigenschaften sprechen kann, so sind es allen voran die rhythmischen Elemente, die der Klaviermusik eines Gouvy Lebendigkeit und Frische verleihen. Wenn es um

¹⁴⁰ *Signale* 1890, Rez. 115.

¹⁴¹ Dem Titel fügt Paquet folgende Anhaltspunkte bei: *Dictionnaire Biographique de l'ancien Département de la Moselle avec leurs noms, prénoms et pseudonymes, le lieu et la date de leur naissance, leur famille, leurs débuts, leur profession, leurs fonctions successives, leurs grades et titres, leurs actes publics, leurs oeuvres, leurs écrits et les indications bibliographiques qui s'y rapportent, les traits caractéristiques de leur talent, etc.* René Paquet: *Dictionnaire Biographique de l'ancien département de la Moselle*, Paris 1887.

¹⁴² Ebd., S. 208.

musikalische Faktoren wie Interpretation und Anschlagkunst oder nationale Eigenheiten geht, spielen das jeweilige Ausbildungssystem und die dort gelehrt Inhalte und Ideale eine große Rolle. Bis in die heutige Zeit versucht man der Frage nachzugehen, was einen französischen Klang genau ausmacht. Mit dieser Frage beschäftigte sich u. a. Laetitia Chassain in ihrem Artikel *Le Conservatoire et la notion d' „école française“*.¹⁴³ Nach der Schilderung einzelner unterrichtspraktischer Methoden am Pariser Conservatoire geht Chassain auf die Konsequenzen und die Auswirkungen auf den Lehrenden damals und auf die Rezeption dieses Systems heute näher ein. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Stellungnahme von Marek Janowski, dem musikalischen Direktor des Orchestre Philharmonique de Radio France, für den „spécifiquement français“ Eigenschaften wie „légèreté“ oder „brillant“ sind.¹⁴⁴ Die Äußerungen von Zeitgenossen Gouvy oder von Seiten der Musikkritik sind in Bezug auf Stellungnahmen zu „typisch“ Französischem oder Deutschem mit Vorsicht zu sehen, da sie oft auf Vorurteilen beruhen. Die Klaviermusik von Gouvy und den genannten Zeitgenossen zeigt beispielsweise recht deutlich, dass neben den allgemein bekannten virtuosen Kompositionen eine Reihe kurzer, intimer Charakterstücke existiert, die alles andere als dramatisch und effektiv sind und sich Dank ihrem nicht allzu hohen Schwierigkeitsgrad bei Pianisten wie Amateuren großer Beliebtheit erfreuten. Genau unter diesen beiden genannten Aspekten – „légèreté“ und „brillant“ – sollen die 1883 entstandenen, kompositorisch sehr ansprechenden Stücke *Scherzo et Aubade op. 77* genauer in Betracht gezogen werden.

Gouvys *Scherzo et Aubade op. 77* entstanden 1883. Der Reiz der zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Stücke, die Gouvy Léon Jacquard widmete, liegt im Ausdruck von Lebendigkeit und Frische im *Scherzo* sowie Subtilität und Charme in der *Aubade*. Beide Stücke sind gelungene vierhändige Klavierwerke von kompositorischem Anspruch und klanglichem Raffinement, die es Wert sind, analytisch genauer betrachtet zu werden.

Lebendigkeit und Frische erreicht Gouvy im *Scherzo* dadurch, dass er keine großen Spannungsbögen schafft, sondern durch kurze Motive und präzise Rhythmen

¹⁴³ Laetitia Chassain: *Le Conservatoire et la notion d' „école française“*, in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*, hrsg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris 1999, S. 15–27.

¹⁴⁴ Ebd., S. 25.

dem Stück Schwung verleiht. Es dominieren arabeskenhaft gestaltete Sechzehntelketten in der Oberstimme, die ganztaktig nach mehreren Anläufen bis T. 2 aufsteigen, von wo aus sie ab der Taktmitte chromatisch abwärts geführt werden. Die ersten beiden Takte bilden eine Wellenbewegung, die zu Schlag eins von T. 2 mit *crescendo* führt und von da aus mit *decrescendo* wieder zum *piano* in T. 3 zurückgeht.

Notenbeispiel: *Scherzo* op. 77,1 (T. 1–7); Primo

Der linke Spieler fungiert zu Beginn nur begleitend: Mit Akkorden auf Schlag eins und vier gibt er der flotten Melodie harmonische und rhythmische Stabilität. Nach einer Art auskomponiertem *tremolo* durch den raschen Wechsel in Sechzehnteln zwischen linker und rechter Hand des oberen Spielers, welches harmonisch gesehen ein Pendel zwischen D7 und g-Moll (T. 4 f.) bzw. A7 und d-Moll (T. 5 f.) darstellt, wird mit ganztaktigen Tonleiterpassagen in Sechzehnteln die Ausgangstonart g-Moll bestätigt und der wiederholte Eintritt des Themas ab T. 13 vorbereitet. Durch die Wahl eines sehr raschen Tempos (*allegro vivace*, punktierte Viertel = 120) und die kurzen melodischen Phrasen, kann wiederholt Schwung genommen und somit eine ständige Bewegung zum Ausdruck gebracht werden. Gleich zu Beginn ist ein weiteres Element zu hören, das zum scherzohaften Charakter beiträgt: Den Noten in der Begleitung des unteren Spielers gehen Vorschläge voraus – ein musikalisches Element, das wiederholt zu hören ist. Das Thema, das in T. 13 ff. erneut zu hören ist, entspricht bis T. 18 dem Beginn. Erst ab T. 19 erfolgt über die Doppeldominante C7 und die Dominante F7 eine Modulation in die Tonikaparallele B-Dur. Von heiterem Charakter ist auch der folgende Teil ab T. 25. Nicht mehr arabeskenhafte Gesten, sondern unterbrochene Sechzehntelketten (Bindung von zwei Sechzehnteln, gefolgt von einer Achtel-Pause) sowie die akzentuierten Akkorde auf Schlag fünf tragen zu diesem lebhaften Charakter bei. Die ganze Passage der Takte 25–28 erklingt um eine

Oktave nach oben versetzt ein weiteres Mal. Nach Modulation mit Sequenzierung des Sechzehntelmotivs über g-Moll, D-Dur, C-Dur und g7 ist in T. 45 das heitere Motiv in der neuen Tonart A-Dur zu hören. Die folgenden Takte 53–76 sind eine Aneinanderreihung der arabeskenhaften Sechzehntelketten, die hier im Vergleich zum Beginn weiter ausgebaut werden und durch die Betonung der Hauptschläge den Eindruck vermitteln, als würde die Melodie noch stärker vorwärts treiben. Zum wiederholten Male ist ab T. 77 das Thema in g-Moll zu hören und entspricht in seiner Abfolge bis T. 86 dem Beginn. Nach groß angelegter Modulation, die auf der Sequenzierung der Sechzehntelketten basiert, ist in T. 127 die Ausgangstonart g-Moll, in der erneut das Thema zu hören ist, erreicht. Das bereits von T. 25 bekannte heitere Motiv unterbrochener Sechzehntelketten wird ab T. 139 wiederholt. Während es vorher Stelle in der Tonikaparallele B-Dur zu hören war, erklingt es hier in der Varianttonart G-Dur. Auch dies ist sehr typisch für Gouvys Kompositionsstil: Die Wahl nahe verwandter Tonarten, v. a. der Tonikaparallele sowie der Varianttonart. In den Schlusstakten verdichten sich schließlich die arabeskenhaften Sechzehntelketten zu wahrer Brillanz und dynamischer Klangfülle. Mit vollgriffigen Akkorden wird das Stück mit charmant zu Ende gebracht.

Die Melodik des *Scherzos* ist einfach aber doch wirkungsvoll gestaltet, da durch den häufigen Gebrauch von Modulationen einzelne Motive in ein immer neues Licht gerückt werden. Durch die kleinen rhythmischen Motive wird nicht ein großer melodischer Spannungsbogen angestrebt, sondern der Aufbau kleiner Höhepunkte in Form von wellenförmigen Bewegungen. Zum schwungvollen, dynamischen Impetus trägt maßgeblich die Stimme des unteren Spielers bei. Während bei anderen vierhändigen Stücken linker und rechter Spieler sich komplementär ergänzen oder motivisch miteinander dialogisieren, fungiert der untere Spieler hier nur als Begleitung. Dadurch kommen die virtuoson Läufe in der Oberstimme besser zum Ausdruck; außerdem ist die Begleitung harmonische und rhythmische Stütze, die dem Stück trotz schnellem Tempo Stabilität verleiht.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, der bei der Interpretation von Gouvys Scherzi eine große Rolle spielt, sind die präzisen Vorschriften hinsichtlich Artikulation, Tempo und Dynamik. Allein die Unterscheidung verschiedener Betonungszeichen, die akribisch genaue Bezeichnung weiter Passagen mit *staccato*-Punkten sowie die dynamische Differenziertheit (z. B. *fp* und *fpf*) sprechen für Gouvys genaue klangliche Vorstellungen. Das *Scherzo* ist ein weiteres Beispiel dafür, dass für

Gouvy nicht pianistische Virtuosität vordergründig war, auch wenn ein gewisses Maß an Technik erforderlich ist, um die klangliche Nuancierung, die seinen Stücken erst den besonderen Reiz verleiht, entsprechend realisieren zu können.

Die *Aubade* ist ein Stück Salonmusik par excellence durch ihren leicht beschwingten, unterhaltsamen Charakter. Gouvy gestaltet das Thema sehr schlicht aber damit umso wirkungsvoller. Fast wie aus Versehen erklingen zu Beginn zwei Intervalle rasch hintereinander: eine Quinte abwärts und eine kleine Terz aufwärts, jeweils in Form von zwei gebundenen Sechzehnteln. Da der rechte Spieler alleine beginnt, klingt der Anfang wie ein vorsichtiges Herantasten. Erst durch die fließendere Bewegung der Sechzehntel und die hinzukommende Begleitung ab T. 2 werden Metrum und Tempo deutlich.



Notenbeispiel: *Aubade* op. 77,2 (T. 1–4); Primo

Für den entsprechenden Ausdruck des Stückes fügt Gouvy dem Tempo das Attribut *con grazia* hinzu. Kennzeichnend für das Thema sind die hintereinander erklingenden grazilen Intervalle sowie die anschließende fließende Bewegung durch die Aneinanderreihung von Sechzehntelketten, die immer wieder unterbrochen werden. Zum romantischen, salonhaften Charakter des Stückes trägt ferner das wiederholt notierte *tenuto* bei, das eine minimale Verlängerung des entsprechenden Tones verlangt und damit das Tempo ein wenig verzögert. Die erste Phrase des Themas, die die ersten acht Takte umfasst, wird ab T. 9 wiederholt und fortgesetzt, bricht hier jedoch in T. 15 überraschend mit einer folgenden Generalpause von einem ganzen Takt ab. Erst in T. 16 wird die Melodie fortgesetzt und melodisch zu Ende geführt. Von etwas impulsiverem Charakter ist die Melodie in T. 18 ff. durch das betonte und dynamisch sofort wieder zurückgenommene Erklingen zahlreicher Akkorde im *fp*, während die kurzen Sechzehntelmotive erstmals in der Stimme des unteren Spielers zu hören sind. Die folgenden Takte 24–38 gestalten sich als Aneinanderreihung der Sechzehntelmotive, die hier nicht als Auftakte zur Melodie, sondern als Begleitung zur linear geführten, kantablen Melodie in Tenorlage (siehe rechte Hand des unteren Spielers) fungieren. Kaum als Thema wahrnehmbar, beginnt

unmittelbar um eine Oktave nach oben versetzt in T. 39 erneut die Melodie, die ihren Abschluss in B-Dur in T. 46 findet. Danach folgt ein abrupter Einschnitt: Der Ton *d* ist zweimal in Oktaven im *fortissimo* zu hören. Mit Einsetzen der Melodie in T. 48 ff. in g-Moll wird klar, dass es sich um den Grundton der Dominante der neuen Zieltonart g-Moll handelt. Von nicht wirklich unterschiedlichem Charakter, aber in ein anderes Licht gerückt erklingt der Mollteil, dem sich nach einigen harmonisch interessanten Wendungen erneut das Thema in B-Dur (T. 88 ff.) anschließt. Ein weiteres und letztes Mal setzt das Thema in T. 120 ein und klingt aus.

Die *Aubade* ist von schlichter aber raffinierter Melodik. Das Motiv der zwei gebundenen Sechzehntel ist sowohl Teil des Themas, erklingt jedoch in abgespaltener Form auch als Begleitung. *Scherzo* und *Aubade* kennzeichnet das Ausbalancieren dynamischer und kantabler Momente, das durch die häufige Modulation in andere Tonarten und durch den veränderten Stimmungsgehalt zum Ausdruck kommt. Durch die Gegenüberstellung kurzer gegensätzlicher Momente wirken beide klanglich differenziert und sind sehr facettenreich gestaltet. Sie sind ein wunderbares Beispiel für Gouvys kompositorische Stärke und Vorliebe für lebhaft, rhythmisch präzise Momente und salonhafte, beschwingte Melodien. Das zuvor mit „pudeur“ beschriebene, für französische Musik des 19. Jahrhunderts charakteristische Moment kommt bei Gouvy in fast keinem anderen Stück deutlicher zum Ausdruck als in der beschriebenen *Aubade*: Jedes Mal, wenn der Hörer den Höhepunkt einer Phrase erwartet, bricht die Melodie überraschend ab, um dann nach einer meist eintaktigen Generalpause wieder fortgesetzt zu werden. Auch die minimalen Verzögerungen im Tempo tragen zum tänzerischen Charakter bei. Gouvy ist bei allen musikalischen Anweisungen darauf bedacht, die Pianisten auf Feingefühl und Differenziertheit im Anschlag hinzuweisen.

3.5. Musikalische Erfindung in vierhändigen Werken am Beispiel der *Ghiribizzi* op. 83

Während *Scherzo et Aubade* op. 77 ihrem Ausdruck nach in das Genre vierhändiger Salonmusik gehören, fasst Gouvy unter dem Titel *Ghiribizzi* op. 83, zu Deutsch „Grillen“, 12 Stücke unterschiedlichen Charakters zusammen. Diese sind

kontrastierend angeordnet, sodass erst die Betrachtung als Ganzes den eigentlichen Reiz der Stücke ausmacht.¹⁴⁵

An erster Stelle erklingt ein *Prélude*. Ähnlich wie in den Klavierstücken op. 79 ist es von einheitlicher Thematik, die keine Entwicklung anstrebt, sondern sich mehr in wellenförmige Bewegungen und in kurze Phrasen untergliedert. Die einzelnen Passagen des *Prélude* in op. 83 lassen sich in 4 + 2 Takte zusammenfassen: In den ersten vier Takten bewegen sich fließende Achtel linear auf- und abwärts. Die beiden darauf folgenden Takte sind durch vollgriffige Akkorde in punktierten Vierteln in der Oberstimme und das plötzliche Umschlagen in ein *forte* deutlich impulsiver. Nach einem kurzen *decrescendo* nimmt die anfängliche Bewegung wieder ihren Lauf in der Ausgangstonart fis-Moll. Dieses Wechselspiel zwischen linearer, wellenförmiger Melodie und impulsiven Akkorden im *forte* ist das Grundprinzip, auf dem dieses *Prélude* basiert. In fis-Moll beginnend wird in Takt 13 die Tonikaparallele A-Dur erreicht, die Zwischendominante zu D-Dur. Über D-Dur, fis-Moll und Gis-Dur wird Cis-Dur am Ende des Stückes erreicht. Durch Modulation und das Innehalten mittels Fermate auf einem Cis7 im letzten Takt erfolgt ein nahtloser Übergang in das *Siciliano* (siehe Anweisung *attacca*), das wiederum in fis-Moll notiert ist. Durch das Wiederholen dieses Prinzips taucht die wellenartige Bewegung in verschiedenen tonalen Färbungen auf. Im Gesamtkontext betrachtet dient das *Prélude* dazu, einen ersten Eindruck zu vermitteln. Die Entwicklung, die hier nur auf engem Raum, nicht aber innerhalb des Stückes stattfindet und die einheitliche Thematik drängen Rhythmus und Dynamik in den Hintergrund und sind als Ganzes betrachtet als große Einleitung zu verstehen.

Im folgenden *Siciliano*, das im typischen 6/8 Takt notiert und von beschwingtem Charakter ist, findet sich sowohl in der Begleitung als auch in der Melodie der typische *Siciliano*-Rhythmus – ein punktiertes Achtel, gefolgt von einem Sechzehntel und einem Achtel. Das *Siciliano* ist als eine Art Thema mit Variationen und anschließender Coda zu betrachten. Es beginnt mit einem *Andantino* (Viertel =

¹⁴⁵ Laut Yves Ferraton soll dieses Werk von Alberg Berg im Jahr 1904 „dechiffriert“ worden sein. Leider gibt es keinen weiterführenden Vermerk, woher diese Annahme stammt und es wird aus dem Kontext nicht ganz klar, ob Berg zusammen mit seiner Schwester die vierhändigen Stücke ausgegraben oder durch öffentliche Aufführungen bekannt gemacht haben. Es heißt lediglich: „Un autre témoignage sur la valeur de la musique de Gouvy nous est fourni par le fait qu’Alban Berg ait, vers 1904 déchiffré, avec sa soeur, les 6 pièces op 83 et le Scherzo op 79 pour piano à quatre mains.“ Yves Ferraton: *Encyclopédie de la Musique en Lorraine*, Paris 1999, S. 25–27, hier S. 26.

52), in dem in der Oberstimme des rechten Spielers eine kantilenenhafte Melodie erklingt.



Notenbeispiel: *Siciliano* (T. 1–4); Primo



Notenbeispiel: *Siciliano* (T. 25–27); Primo



Notenbeispiel: *Siciliano* (T. 81–85); Primo

Ab T. 25 setzt die erste Variation ein: eine mit Pausen durchsetzte Sechzehntelkette, die sich aus Sprüngen, chromatischen und diatonischen Schritten im *staccato* zusammensetzt. Im *poco più mosso* beginnt die Melodie, sich kapriziös zu entfalten. Eine weitere Steigerung wird in T. 49 mit Auftakt erreicht: Die bereits vom Beginn bekannte Melodie erklingt hier in deutlich zügigerem Tempo (Viertel = 72) und bekommt durch die in Oktaven geführte Oberstimme und die vollgriffigen Akkorde im *forte* deutlich mehr Impulsivität. Als eine Art Coda setzt in T. 82 das *Andantino* im ursprünglichen Tempo wieder ein, hier jedoch höchst energisch im *fortissimo*. Die soeben gewonnene Dynamik kann sich nur für kurze Zeit etablieren, und nach allmählichem *decrecendo* wird dieses Stück im dreifachen *piano* zu Ende gebracht.

Die erste Steigerung, die ab T. 25 mit *poco più mosso* eintritt, ist von Gouvy rhythmisch interessant gestaltet: Während die Sechzehntelkette in der Oberstimme des rechten Spielers im Dreiermetrum notiert ist – die Schwerpunkte innerhalb eines Taktes liegen auf dem ersten und dem vierten Achtel – begleitet der linke Spieler in Achteln, die abwechselnd in linker und rechter Hand im Zweiermetrum erklingen. Zu

der beschwingten, kapriziösen Melodie tritt ein rhythmisches Element entgegengesetzt hinzu, sodass sich in dieser Passage eine interessante Akzentverschiebung ergibt.

Im *Allegretto*, in dem erneut das Tempo gesteigert wird, ist die Melodie des rechten Spielers vierstimmig ausgesetzt. Zunehmende Klangfülle erreicht Gouvy an dieser Stelle durch ein schnelleres Tempo und durch einen dichten, vielstimmigen Satz. Im *Andantino* (T. 83 ff.), in dem eine Rückbesinnung auf den Anfang erfolgt, scheinen sich verschiedene Elemente zum letzten Mal zu vereinen: Die gewonnene Intensität bleibt zunächst durch das Erklingen der vielstimmigen Akkorde bestehen; nach Reduzieren des Tempos und nach mehrmaligem Rezitieren des Anfangsmotivs wird dieses Stück in einem dreifachen *piano* beendet.

Die *Barcarolle*, die sich dem *Siciliano* anschließt, greift verschiedene Elemente daraus auf: Es beginnt in A-Dur, der Dur-Parallele von fis-Moll. Es ist im 6/8 Takt notiert und greift zu Beginn den bereits bekannten Siciliano-Rhythmus auf. Im Unterschied zum *Siciliano* beschreibt die Begleitung des linken Spielers hier weit gefasste zerlegte Dreiklänge in Sechzehnteltriolen.



Notenbeispiel: *Barcarolle* (T. 1–2); Secondo

Obwohl die Tempoangabe (Achtel = 152) fast der des *Siciliano* entspricht (punktierte Viertel = 52), wird die *Barcarolle* durch die arabeskenhafte Begleitung als beschwingter und aufgeregter empfunden. Nur für wenige Takte (T. 28–36 und T. 61–80) bleibt die arabeske Begleitung aus. An diesen Stellen sind Oktaven in tiefer Lage mit nachschlagenden Achteln zu hören, die das harmonische Gerüst für die ab T. 64 einsetzende Modulation über A-Dur, E7, C-Dur, F-Dur, E-Dur und wieder zurück nach A-Dur ist.

Die *Burlesca* Nr. 4 ist durchweg von frischem, aber nicht energischem Charakter. Das Anfangsmotiv – zwei diatonisch aufsteigende Sechzehntel zum Zielton *a* mit anschließendem Sprung abwärts zur Quinte – erinnert an Gouvys *Scherzo* op. 60.

Der marschierende Gestus wird durch die Begleitung in Achteln, die stets im *staccato* gespielt werden sollen, zum Ausdruck gebracht. Das vier Takte lang ausgehaltene *f*, die Terz von d-Moll, wird ab T. 79 zum Grundton der neuen Tonart f-Moll. Im folgenden f-Moll-Teil wird in der Oberstimme das Anfangsmotiv in verschiedenen Lagen wiederholt rezitiert, während die Begleitung im *leggiero* begleitet. Mit Modulation nach D-Dur erfährt die Melodie ab T. 41 eine freundlichere Beleuchtung. Das *sempre piano* weicht nach nur wenigen Takten dem *forte* und nach der Verdichtung durch das taktweise Erklingen des Kernmotivs ist in T. 177 die Ausgangstonart d-Moll wieder erreicht. Der anfänglich frische, marschierende Charakter wird wieder aufgenommen und kann sich hier sogar zu einem energischen *fortissimo* emporingen. Nach einer letzten Unterbrechung, einer Art Ruhepol im *poco più sostenuto* in der Paralleltonart B-Dur (T. 233–243) erfährt das Stück durch vollgriffige Akkorde, erneut im *Tempo I*, eine furiose Schlusswirkung.

Das folgende *Impromptu* Nr. 5 verdient besondere Erwähnung aufgrund der melodischen Gestaltung: Eine in Sechzehnteln fortlaufende Kette aus chromatischen und diatonischen Schritten sowie einzelnen Sprüngen in der Oberstimme des rechten Spielers, begleitet von Achteln im *staccato*, verleihen dem Stück einen quirlig aufgeregten Charakter, der an Mendelssohn erinnert. Eine ähnliche Idee findet sich bei Gouvy bereits im *Impromptu* Nr. 3 aus den Klavierstücken op. 79. Auch hier ist das Stück nicht etwa mit *Etüde*, sondern mit *Impromptu* überschrieben. Die Sechzehntelkette beginnt hier ebenfalls mit einem Sprung aufwärts, gefolgt von drei diatonischen Schritten abwärts.

Notenbeispiel: *Impromptu* aus op. 83 (T. 1–4); Primo



Notenbeispiel: *Impromptu* aus op. 79 (T. 1–4)

Im vorgegebenen Tempo *vivace* (Viertel = 152) gespielt, erzielt dieses Stück eine ausgesprochen elegante und furiose Wirkung. Der technische Anspruch darf hier trotz der Spieldauer von einer knappen Minute nicht unterschätzt werden, sofern sich Pianisten um schnelles Tempo bemühen.

Die einzelnen Stücke der *Ghiribizzi* sind thematisch nicht miteinander verbunden; sie sind vielmehr aufgrund ihres individuellen Ausdrucksgehalts und der sich daraus ergebenden kontrastierenden Abfolge unterschiedlicher Charaktere dennoch als zusammengehörig, im weiteren Sinne als Zyklus zu betrachten. Einzelne betrachtet ist ein jedes mehr oder weniger wirkungsvoll; in der vorgegebenen Reihenfolge gespielt, kommen die jeweiligen Charaktere jedoch deutlicher zum Ausdruck. Ein Beispiel dafür ist die *Fanfare* (Nr. 6). Sie beginnt sehr langsam und getragen im *Adagio*, das durch das zweimalige Verharren auf den Fermaten über a-Moll (T. 4) und C7 (T. 8) als einleitende, groß angelegte Kadenz zu verstehen ist. In T. 9 wird das Tempo erstmals ein wenig angezogen (siehe *più mosso*) und das Motiv der Repetitionen, das im Folgenden zu hören sein wird, wird hier bereits vorweggenommen. Nach wiederholter Fermate auf C7, dem Dominantseptakkord der folgenden Tonart F-Dur, beginnt in T. 17 der eigentliche Hauptteil im *allegro con brio*. Der Titel *Fanfare* kommt durch die Repetitionen im Rhythmus einer Viertel, gefolgt von vier Achteln, zum Ausdruck und zieht sich als Kernmotiv durch das ganze Stück hindurch.

Unter einer *Bagatelle* verstand man im 19. Jahrhundert ausschließlich Klavierkompositionen von geringem Umfang. Die Übersetzung mit „Kleinigkeiten“ war zur damaligen Zeit ebenso geläufig. Gouvys *Bagatelle*, das siebente Stücke der *Ghiribizzi*, ist geprägt von munterem aber straffem Charakter, der durch die marschierenden Viertel und Achtel, die alle im *staccato* gespielt werden sollen, zum Ausdruck kommt. Das Stück steht in g-Moll und wird auftaktig mit einem Sprung vom Grundton *g* zur Quinte *d* mit anschließendem Sprung abwärts zur Terz *b* eröffnet. Diese Zerlegung des g-Moll-Dreiklangs taucht im Folgenden in der

Oberstimme wiederholt auf (T. 8, T. 16) und wird nach einem modulierenden Sequenzierungsteil in den Takten 71 und 79 wieder aufgegriffen. Nach einer breit angelegten Steigerung (T. 111–129) wird das Stück nach nur zwei Takten *decrescendo* im *pianissimo* beendet. Auch in dieser Bagatelle entwirft Gouvy ein Thema, das durch Modulation und Sequenzierung von Motiven stets in ein anderes Licht gerückt wird, ohne den Grundcharakter des Stückes eigentlich zu verändern. Ähnlich wie im *Impromptu* Nr. 5 gibt es in der *Bagatelle* keine unspielbaren klaviertechnischen Probleme. Der Schwierigkeitsgrad des Stückes darf jedoch nicht unterschätzt werden, wenn es im vorgegebenen Tempo (Halbe = 104) gespielt wird. Die vielen Achtel-Läufe, die im *staccato* zu spielen sind, erfordern flinken, aber differenzierten Anschlag, um sowohl im *piano* als auch im *forte* den *leggiero*-Charakter deutlich werden zu lassen.

Der flotten Bagatelle schließt sich eine *Chanson portugaise* an. Dieses Stück besitzt durch die größtenteils in Terzen geführte Melodie des rechten Spielers etwas Volksliedhaftes, worauf der Titel „Chanson“ hinweist. Die Stimmführung in Terzen, die fast im ganzen Stück durchweg in der Melodie zu hören ist und auch im Moll-Teil (T. 18–37) beibehalten wird, wirkt einerseits salonhaft, andererseits fast romantisch-pathetisch. Durch die Begleitung wird diese Wirkung noch verstärkt: In der linken Hand des linken Spielers erklingt eine Pendelbewegung zwischen zwei Tönen, welche stets in Vierteln notiert sind. Mit den vier Zweiunddreißigsteln auf Schlag eins und das nachschlagende Achtel auf Schlag zwei kommt in der Begleitung ein Element hinzu, das aufgrund seiner häufigen Wiederkehr zum einen als Floskel bezeichnet werden kann und zum anderen den verspielten, charmanten Charakter der *Chanson portugaise* unterstreicht.

Im Kontext der *Ghiribizzi* betrachtet stellt sie eine Art Ruhepol dar. Die Lebhaftigkeit der vorausgehenden Stücke scheint kurzzeitig verfliegen und weicht dem volksliedhaft anmutenden Charakter, bis mit dem darauf folgenden *Intermezzo* erneut die Sphäre der Salonmusik betreten wird. Lineare Melodik und markante Rhythmen wie beispielsweise die punktierten Sechzehntel mit folgendem Zweiunddreißigstel verleihen dem Stück Charme und Leichtigkeit. Bereits die Bezeichnung *Allegretto grazioso* weist die Pianisten auf zarten Anschlag hin. Die anfängliche Idee wird hier ohne große Entwicklung anzustreben weiter ausgebaut. Das Stück beginnt in der Oberstimme mit einer Art auskomponiertem Triller, der erst allmählich zu einer melodischen Linie aufgebaut wird. Es scheint, als müsste die

Melodie erst in Gang kommen und sich vom Auf-der-Stelle-Treten lösen. Ein ähnliches, an das Genre der Salonmusik erinnerndes Verfahren, findet sich bei Gouvy bereits im dritten Satz der c-Moll-Sonate, dem *Intermezzo* wieder. Während das *Intermezzo* in der Sonate straff marschierend im *forte* beginnt, erklingen ähnlich gestaltete Passagen zu Beginn des Trios, dem Mittelteil des *Intermezzos*. Im *Intermezzo* stellt das salonhafte Trio musikalisch einen Kontrast zum eher forschenden Beginn dar.

An das *Intermezzo* schließt sich ein Stück an, das den Titel *Tambourin* trägt. Durch die sehr schnelle Tempovorgabe (*Presto*. Viertel = 152) erklingt die Begleitung des linken Spielers wie ein stets vorwärts treibender Motor. Dem Viertel auf den Schlag eins und zwei in der linken Hand folgen in der rechten Hand nachschlagende Achtel, die ab T. 10 durch zwei Sechzehntel ersetzt werden. Die Melodie des rechten Spielers tritt zu Beginn klar hervor, da sie zunächst einstimmig erklingt. Erst ab T. 10 tritt eine Begleitung hinzu. Der besondere Reiz des Stückes liegt zum einen in der tänzerisch gestalteten Melodie, deren Lauf durch einzelne Akkorde, die im *forte* mit Akzent zu spielen sind, unterbrochen wird. Zum anderen wird durch das schnelle Tempo, die vielen Akzente und die fortlaufende Begleitung ein quirliger aber freudig erregter Charakter zum Ausdruck gebracht, der gutes Zusammenspiel von linkem und rechtem Spieler erfordert, wenn in diesem schnellen Tempo alle Akzente und Läufe gespielt werden sollen. Während die Spielfreude zu Beginn zwar vorhanden war, aber durch die Wahl der Tonart g-Moll sich noch nicht zu entfalten vermag, erklingt die finale Loslösung mit Modulation in die Varianttonart G-Dur ab T. 122, bis das *Tambourin* schließlich in furiosem *fortissimo* beendet wird.

Nach so einem rasanten Stück wirkt die sich unmittelbar anschließende *Elegie* umso ruhiger. In der bislang entferntesten Tonart gis-Moll notiert erklingt in ihr Wehmut und Melancholie. Kennzeichnend für diese *Elegie* sind häufig auftretende chromatische Schritte und eine ruhige Begleitung, die sich meist in Achteln oder Sechzehntelläufen der Melodie unterordnet. Harmonisch besonders erwähnenswert ist neben der Wahl der Tonart gis-Moll, die bei Gouvy sehr selten auftaucht, der Einsatz des Neapolitaners gleich zu Beginn in T. 3 (A-Dur mit *cis* im Bass). Damit rückt Gouvy gleich am Anfang des Stückes in entlegene Sphären und verweist auf den besonderen Stimmungsgehalt dieses Stückes. Nur für wenige Takte (T. 61–77) weicht die wehmütige Atmosphäre zugunsten einer freundlicheren, mit *cantabile*

überschriebenen Melodie. Nach Aufgreifen der anfänglichen Melodie in T. 78 wird die melancholische Stimmung durch die Vorschriften *espressivo* (T. 84) und *una corda* (T. 86) nochmals getrübt, bis das Stück mit einem *gis*-Moll in tiefer Lage endet.

Das letzte der 12 Stücke trägt den Titel *Alla polacca*. Damit verweist Gouvy auf den Bezug zur Tanzmusik. Ein Komponist, der v. a. den Deutschen Tanz zum Gegenstand zahlreicher kleinerer sowie größerer Kompositionen machte, ist Franz Schubert. Der Komposition von Polonaisen widmete sich u. a. Frédéric Chopin. Allen Polonaisen gemeinsam ist der tänzerische Charakter durch die markanten Rhythmen (Viertel in der linken Hand jeweils auf den Hauptschlag, in der rechten Hand Nachschlagende, die die linke Hand damit komplementär ergänzen), die aus der traditionellen Tanzmusik überliefert sind. Die Polonaise entfernt sich als Genrestück in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts von der Tanzmusik; sie ist nicht mehr eine Art Aufforderung zum Tanz, sondern erfährt vielmehr eine Nobilitierung in die Salonmusik durch das Beibehalten des typischen Polonaisen-Rhythmus' mit steigendem technischen Anspruch an den Interpreten. Durch virtuose Elemente wie schnelles Laufwerk, schwierige Sprünge oder koloraturähnliche Verzierungen soll dem Spieler die Möglichkeiten gegeben werden, sein spieltechnisches Können unter Beweis zu stellen.

Viele dieser Elemente kommen auch hier in *Alla polacca* vor: Der linke Spieler hat mit wenigen Unterbrechungen und Überleitungspassagen in Sechzehnteln den Polonaisen-Rhythmus und liefert damit das rhythmische, harmonische sowie dynamische Grundgerüst, auf dem sich die Melodie frei entwickeln kann. Diese ist durch die auftaktig erklingenden Triolen sehr tänzerisch gestaltet und wirkt stellenweise kapriziös durch die Zweiunddreißigstel in der Oberstimme, die als Zweierbindungen gespielt und deren melodischer Fluss stets durch Sechzehntel Pausen unterbrochen werden (siehe z. B. T. 15, T. 23). Dieser launenhafte Charakter wird durch die rasch wechselnde Dynamik und die unmittelbar auftretenden Akkorde und Läufe im *fortissimo* (T. 27 ff.) zum Ausdruck gebracht. Der melodische Fluss, der dadurch erhalten bleibt, wird von der Begleitung des linken Spielers in jeder Hinsicht unterstützt, da sowohl Artikulation als auch Phrasenbildungen gemeinsam gestaltet werden. Nach einer lang angelegten Steigerungspassage, in der sich die Melodie mit allmählichem *crescendo* in immer höhere Lagen „hinaufschraubt“ – hier erstmals nicht vom Polonaisen-Rhythmus, sondern von zerlegten Dreiklängen in

Sechzehnteln begleitet – ist in T. 92 ein Kulminationspunkt erreicht, dessen errungenes *fortissimo* über acht Takte beibehalten wird und das Stück triumphal in vollstimmigen Akkorden zu einem Ende bringt.

Nach elf recht unterschiedlichen Charakterstücken wählt Gouvy eine *Polonaise* zum Abschluss dieser Reihe. Die Kombination aus tänzerischen und virtuoson Elementen ist es, die dieses Stück so reizvoll macht. Die Schwierigkeit liegt hier v. a. darin, die vom Komponisten vorgeschriebene Artikulation möglichst deutlich zu machen und zwischen Läufen im *staccato*, melodischen Phrasen im *legato*, plötzlichem Umschlagen der Dynamik, Passagen im *leggiero* sowie Betonungen innerhalb eines Laufes genau zu differenzieren. Das stellt eine große Herausforderung dar, da die spieltechnischen Probleme von beiden Spielern gleich bewältigt werden müssen.

Die *Ghiribizzi* op. 83 wurden 1893 bei Kistner in Leipzig veröffentlicht. Sie sind in zwei Hefte unterteilt, die jeweils sechs Stücke umfassen. Die Anordnung erfolgt zum Großteil kontrastiv, wie die nachstehende Tabelle zeigt:

Titel	Tempobezeichnung	Tonart	Taktart
I. Prélude	lento	fis-Moll	9/8 Takt
II. Siciliano	andantino	fis-Moll	6/8 Takt
III. Barcarolle	moderato	A-Dur	6/8 Takt
IV. Burlesca	allegro vivace	d-Moll	2/4 Takt
V. Impromptu	vivace	d-Moll	3/4 Takt
VI. Fanfare	adagio	F-Dur	3/4 Takt
VII. Bagatelle	allegro	g-Moll	alla breve
VIII. Chanson portugaise	allegretto	F-Dur	4/4 Takt
IX. Intermezzo	allegretto grazioso	B-Dur	3/8 Takt
X. Tambourin	presto	g-Moll	2/4 Takt
XI. Élégie	moderato	gis-Moll	6/8 Takt
XII. Alla polacca	Tempo giusto	A-Dur	3/4 Takt

Für eher heitere, schnelle Stücke wie die *Burlesca* Nr. 4, die *Bagatelle* Nr. 7 oder das *Tambourin* Nr. 10 wählt Gouvy gerade Metren; die schwunghaften, tänzerischen Sätze sind bevorzugt in ungeraden Metren notiert. Einzelne Stücke sind zwar nicht

motivisch miteinander verbunden, knüpfen aber unmittelbar aneinander an. Am Ende eines Satzes wird in die folgende Tonart moduliert bzw. übergeleitet, sei es durch enharmonische Verwechslung oder kurze Modulation über einen Dominantseptakkord der folgenden Tonart. Während es in französischen Musikjournalen keine Rezensionen darüber gibt, findet man in den *Signalen für die musikalische Welt* eine recht umfangreiche Beschreibung des Werkes. Das liegt zum einen am deutschen Verleger und zum anderen an der Tatsache, dass sich Gouvy in den letzten Jahren seines Lebens überwiegend in Leipzig aufhielt. Die überschwänglich positive Kritik sei ausschnittsweise wiedergegeben:

„Das italienische Titelwort „Ghiribizzi“ ist synonym mit „Capriccio“, und bedeutet im Besonderen so viel wie „Grillen“ oder „wunderliche Einfälle“. Im Hinblick hierauf kann der Leser sich eine allgemeine Idee von dem Inhalt dieser Gouvy'schen tonstücke machen. Um dafür nähere Fingerzeige zu geben, lassen wir noch die Ueberschriften der einzelnen Piecen folgen. Heft I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare. – Heft II: Bagatelle, Chanson portugaise, Intermezzo, Tambourin, Élegie und Alla polacca. Die Claviersätze verrathen auf jeder Seite und in jedem Tacte den ausgezeichneten Künstler, den wir in Gouvy seit lange kennen und hochschätzen. Seine vortrefflichen Eigenschaften hinsichtlich der Erfindung und subtilen Gestaltung, sowie seine geistreichen contrapunktischen Combinationen, machen auch sein gegenwärtiges Werk zu einem werthvollen. Hier und da ist dasselbe allerdings nicht ganz von einiger Grübelelei und Reflexion frei. Indessen wird der Totaleindruck dadurch nicht gerade beeinträchtigt. Freunden des vierhändigen Clavierspiels dürften diese „Ghiribizzi“ jedenfalls willkommen sein.“¹⁴⁶

In ihrer subtilen Gestaltung und der Nähe im Ausdruck zu deutschen Komponisten wie Schubert, Mendelssohn und Schumann entsprachen sie den Vorstellungen der Zeitschrift, deren Zielgruppe nicht das fachkundige, musikalisch gebildete Publikum, sondern der interessierte Laie war. Eine einzige weitere Kritik zu den *Ghiribizzi* findet sich in der schwedischen Musikzeitschrift *Svensk musiktidning*. Obwohl jede Zeitschrift ihre Korrespondenten im Ausland hatte, war es durchaus üblich, Artikel anderer Zeitschriften zu übernehmen und in übersetzter Form abzudrucken. Die im selben Jahr erschienene Rezension in der *Svensk musiktidning* ist ein solches Beispiel dafür:

„Musikalien. Für Klavier, vierhändig:
Gouvy, Théodore: Ghiribizzi, 12 Morceaux, opus 83. Zwei Hälften à 6 Mark. Heft I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare; Heft II: Bagatelle, Chanson Portugaise, Intermezzo, Tambourin, Elégie, Alla polacca. Der Titel „Ghiribizzi“ ist gleichbedeutend mit „Capriccio“ (Grillen, wunderlicher Einfall) Klavierstücke, die überall die feine, edle Kunst verraten, die man lange bei Gouvy zu schätzen gelernt hat. Seine vortreffliche Eigenschaft/Qualität in der Hinsicht auf die

¹⁴⁶ *Signale* 1893, Rez. 117.

Erfindung, die feine Schreibweise, die kontrapunktischen Kombinationen machen dieses Werk wertvoll, auch wenn nicht alles frei von Grübelei und Reflexion ist.“¹⁴⁷

Bei den *Ghiribizzi* op. 83 handelt es sich um thematisch nicht zusammenhängende, auf keine literarische Vorlage zurückgreifende Stücke. In Anlehnung an die Übersetzung „Grillen“ stellt Gouvy verschiedene musikalische Charaktere in kurzen, aufeinander folgenden Stücken nebeneinander – kurz deshalb, da sich der Umfang der Stücke zwischen 40 (*Prélude*) und 251 Takten (*Burlesca*) bewegt und daher sehr überschaubar ist. In dieser Kürze gelingt es Gouvy, eine einheitliche Thematik zu entwickeln, welche sich in einigen Stücken aus verschiedenen kontrastierenden Teilen zusammensetzt (z. B. *Siciliano*, *Fanfare*).

Um jedem Stück den von Gouvy vorgegebenen Charakter zu verleihen, ist es aus pianistischer Sicht wichtig, die Tempovorgabe so weit als möglich einzuhalten, da einzelne Stücke wie z. B. das *Tambourin* erst in schnellem Tempo gespielt ihren eigentlich Reiz entfalten. Trotz der angesprochenen spieltechnischen Schwierigkeiten sind die *Ghiribizzi* op. 83 dem Bereich der Hausmusik zuzuordnen. Gouvy beabsichtigte keine Komposition von Virtuosenstücken, mit denen Pianisten ihr Können unter Beweis stellen konnten. Er setzte dieses voraus und stellte vielmehr die musikalische Idee in den Vordergrund. Es sind vermeintliche Kleinigkeiten, die gerne übersehen werden, die aber Gouvys Musik erst besonders reizvoll machen. Der Einsatz des Neapolitaners in der *Elegie* (Nr. 11) beispielsweise, der gleich zu Beginn einen weiten tonalen Rahmen spannt und eine interessante harmonische Wendung bringt; die häufige Gegenüberstellung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll; die oftmals gefällige, eingängige Melodik. Alle genannten Parameter sind Anzeichen dafür, dass Gouvy eine genaue Vorstellung von seiner Musik hatte und die Darstellung unterschiedlicher Charaktere in unmittelbar aufeinander folgenden Stücken als zentrale Grundidee verfolgte.

Wenn man bedenkt, dass das Werk 1890 entstand, wird erneut die These bestätigt, Gouvy habe sich zeitlebens sowohl vom französischen Esprit als auch vom Ausdrucksgehalt deutscher Komponisten inspirieren bzw. beeinflussen lassen. Die in

¹⁴⁷ „Gouvy, Théodore: Ghiribizzi, 12 Morceaux, opus 83. Två hälften à 6 Mark. Häftet I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare; Häftet II: Bagatelle, Chanson Portugaise, Intermezzo, Tambourin, Elégie, Alla polacca. Titeln „Ghiribizzi“ är liktydig med „Capriccio“ (griller, underliga infall) pianostykena förråda alltigenom den utmärkte konstnär, som man länge lärt värdera i Gouvy. Hans förtreffliga egenskaper med hänseende till uppfinning, subtilt skriftsätt, snillrika kontrapunktiska kombinationer göra äfven detta grubbleri och refléxion.“ *Svensk musiktidsning* 1893, Rez. 116.

den einzelnen Stücken erläuterten salonhaften Momente und der tänzerisch kapriziöse Charakter durch Kombination verschiedenster Rhythmen lässt Einflüsse französischer Musik erkennen; stellenweise erinnert die transparente Satzweise an Klavierwerke eines Gounod und Saint-Saëns. Gleichzeitig sind immer wieder melodische Einfälle zu hören, die an deutsche Komponisten erinnern, sei es das an Mendelssohns elfenhafte Scherzi angelehnte *Impromptu* (Nr. 5), die tänzerische *Polonaise* (Nr. 12), deren Charakter an Webers und Schuberts Tänze erinnert, oder die *Marche* (Nr. 3), deren Melodie auch in einigen Klavierwerken Schumanns in ähnlicher Weise zu finden ist. Auch wenn die vierhändigen Klavierwerke zunächst stilistische Bezüge zur Pariser Salonmusik erkennen lassen, wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass diese Zuordnung nur begrenzt möglich ist und dass sich Einflüsse deutscher Komponisten in ebenso deutlichem Ausmaß festmachen lassen. Neben den stilistischen und analytischen Bemerkungen ist allein das Ausmaß der Beschäftigung mit diesem Genre für einen französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts bemerkenswert und eher ungewöhnlich.¹⁴⁸ Welche weiteren Einflüsse sich v. a. im Hinblick auf den Umgang mit größeren Formen erkennen lassen, soll im Folgenden anhand der Analyse der Sonaten aufgezeigt und diskutiert werden.

¹⁴⁸ Vgl. Fontaine 2008, S. 160.

III. Leipzig

1. Das Leipziger Musikleben im 19. Jahrhundert: Gewandhauskonzerte und Konzertgesellschaften

Schon zu Beginn seiner musikalischen Ausbildung in Paris entwickelte Gouvy eine Begeisterung für die Werke deutscher Komponisten wie Beethoven, Weber und Mendelssohn. Das Interesse und seine Vorliebe für Instrumentalmusik wurden durch seine Reisen nach Deutschland verstärkt. Da Gouvys vierhändige Werke in Hombourg-Haut entstanden und in Pariser Salons gespielt wurden, sind sie zunächst im Kontext französischer Musik betrachtet und analysiert worden. Dennoch sollte deutlich geworden sein, dass eine perspektivische Einschränkung auf eine nationale und stilistische Richtung zu eng greift.

Schon bald nach der Komposition kleinerer Werke wie dem *Duo für Violine und Klavier* op. 10, zahlreichen *Sérénades* und einigen Liedern für Singstimme und Klavier begann Gouvy, sich mit mehrsätzigen Werken auseinanderzusetzen. Die Tatsache, dass diese Gattung in Frankreich um Mitte des 19. Jahrhunderts nur auf geringes Interesse stieß, ist nur ein Grund dafür, dass Gouvy den Kontakt zum deutschen Musikleben suchte. Was hat ihn darüber hinaus an Leipzig fasziniert? Inwiefern trifft Lucile Thoyers Beschreibung Gouvys als „Allemand à Paris“¹⁴⁹ zu und welche stilistischen bzw. kompositorischen Eigenschaften sind es, die ihn als „allemand“ klassifizieren?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, soll im Folgenden ein kurzer Exkurs zum allgemeinen Musikleben in Leipzig im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Gewandhauskonzerte erfolgen, da hier fast alle größeren Instrumental- und Chorwerke Gouvys aufgeführt wurden, darunter seine Symphonien sowie das *Stabat Mater* und *Iphigenie auf Tauris*. In einem weiteren Schritt sollen Ausbildung und Lehre des Leipziger Konservatoriums betrachtet und entsprechende Stilistiken sowie musikästhetische Grundgedanken erörtert werden. Da Gouvy in Paris ausgebildet wurde und zur Gründungsgeschichte des Gewandhauses bereits umfangreiche Recherchen vorliegen, erfolgt die Schilderung

¹⁴⁹ Lucile Thoyer: *Frankreich – Deutschland und Retour: Gouvys Problem der musikalischen „Heimat“ und seine Kammermusik*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 177–204, hier S. 185.

des Ausbildungssystems in Leipzig nicht ähnlich ausführlich. Es sollen vielmehr Parallelen bzw. Unterschiede zum Pariser Conservatoire gezogen und darauf aufbauend Gouvys eigenes musikästhetisches Denken dargestellt werden.¹⁵⁰

Leipzig wurde neben bedeutenden Städten wie Rom, Paris und London zu einem der wichtigsten europäischen Kulturzentren im 19. Jahrhundert. Besondere Anziehungskraft erlangte Leipzig als Musikstadt durch das Vorhandensein einer umfangreichen musikalischen Presse, durch den regen Handel mit Musikalien und die zentrale Stellung im Verlagswesen.¹⁵¹ Leipzig war besonders für jene europäischen Länder attraktiv, die im Gegensatz zu Frankreich oder Italien keine eigenen bedeutenden nationalen Schulen besaßen. Damit konnte die Stadt v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele internationale Studierende gewinnen. Die Möglichkeit der Aufführung von Werken war mit dem Leipziger Gewandhaus sowie mit dem 1843 gegründeten, eng mit ihm zusammenarbeitenden Konservatorium gegeben. Das erste Konzert im Gewandhaus, dessen Name auf die eigentliche Funktion als Handelsplatz zurückgeht, fand am 25.11.1781 statt. An der Struktur der hauptsächlich im Winter jeweils wöchentlich stattfindenden Abonnementkonzerte sollte sich für die nächsten hundert Jahre nichts ändern. Ähnlich wie in Paris existierte auch in Leipzig eine Salonkultur, d. h. die Veranstaltung von Privatkonzerten wohlhabender Kaufleute oder Musikverleger, die nicht selten in Verbindung mit dem Gewandhaus standen. Damit wurde Künstlern die Möglichkeit des gegenseitigen Austausches geboten, was für Komponisten v. a. das Kennenlernen fremder und das Vorstellen eigener Werke bedeutete.¹⁵²

1835 trat Mendelssohn das Amt als Leiter des Konservatoriums an und war damit Nachfolger von Christian August Pohlenz. Mendelssohn konnte bereits ein Jahr

¹⁵⁰ Vgl. u. a. Alfred Dörffel: *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. 25. November 1781 – 25. November 1881*, Leipzig 1884; Fritz Hennenberg: *Das Leipziger Gewandhausorchester*, Leipzig 1962; Johannes Forner: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981; Ders.: *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1992; Siegfried Thiele: *Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium*, in: Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium, Wiesbaden 1996, S. 127–130; Christoph Krummacher: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Gründung des Conservatoriums zu Leipzig*, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Hamburg 2003, S. 11–24; Yvonne Wasserloos: *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*, Hildesheim u. a. 2004.

¹⁵¹ Vgl. Newman 1983, S. 77; hier werden Breitkopf & Härtel, Kistner, Peters, Schott, Zimmermann, Jurgenson, Cranz, Hofmeister, Rieter-Biedermann, Siegel, Kahnt, Rahter, J. Schuberth, und Senff als Verleger genannt.

¹⁵² Vgl. Wasserloos 2004, S. 41 ff.

später seinen Jugendfreund Ferdinand David, der sich einen Namen als renommierter Violinvirtuose machte, als Konzertmeister gewinnen, durch dessen Engagement und künstlerische Leitung sich das Gewandhausorchester bald als professionelles Orchester etablieren konnte. Unter Mendelssohns Leitung erreichte das Gewandhaus in kurzer Zeit internationales Ansehen. Wer sich als Komponist in Deutschland und darüber hinaus einen Namen machen wollte, kam nicht daran vorbei, im Gewandhaus aufzutreten. Außerdem boten die dortigen Konzerte die einmalige Möglichkeit, die bedeutendsten Künstler und die besten Virtuosen der Zeit kennenzulernen.¹⁵³ Mendelssohns besonderes Verdienst lag in der Steigerung der Qualität der Konzerte durch strenge Probenarbeit, die Fokussierung auf die Symphonien klassischer Meister (allen voran Beethoven) sowie den Einsatz eines Kapellmeisters, der durch Verwendung eines Taktstockes den allmählich wachsenden Orchesterapparat besser koordinieren und somit ein technisch präziseres Spiel ermöglichen konnte.¹⁵⁴ Darüber hinaus bemühte er sich um die Pflege bzw. Wiederbelebung alter Werke sowie die Aufführung zeitgenössischer Kompositionen. Von Lehrern wie Schülern wurde Mendelssohn in seiner Dienstzeit vollstes Vertrauen entgegengebracht, da man in ihm

„den [einzig] Repräsentanten des sauberen kompositorischen Handwerks, der klaren Form, des klassizistischen Stils [sah] und nicht den mutig-tätigen Streiter, den Organisator und Gestalter eines zukunftsorientierten Musiklebens.“¹⁵⁵

Ähnlich wie in den Pariser Konservatoriumskonzerten wurden die Symphonien Beethovens auch in den Gewandhauskonzerten gerne gespielt. Allein zwischen 1830 und 1850 gab es kaum ein Konzert, in dem nicht mindestens ein Werk von Beethoven gespielt wurde.¹⁵⁶ Beeindruckt von der Professionalität des Gewandhausorchesters, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem der renommiertesten Ensembles heranwuchs, und vom Stellenwert der Symphonie im Konzert, versuchte Gouvy, in Leipzig ab Mitte des Jahrhunderts allmählich Fuß zu

¹⁵³ Zu den Auswirkungen Leipzigs auf die Gründung von Konzerten bzw. auf die Musikkultur in Deutschland ganz allgemein siehe Grotjahn 1998, S. 110–121 sowie Wasserloos 2004, S. 46 ff.

¹⁵⁴ Vgl. Grotjahn 1998, S. 105.

¹⁵⁵ Vgl. Forner 1981, S. 97.

¹⁵⁶ Vgl. Dörffel 1884, S. 4–8.

fassen und war um die Annahme seiner dramatischen sowie symphonischen Werke am Gewandhaus sehr bemüht.¹⁵⁷

Ohne auf die Entwicklungen im Leipziger Konzertwesen und auf die Einflüsse verschiedener Direktoren näher einzugehen, seien einige wesentliche Aspekte angesprochen: Unter Rietz kamen zahlreiche Werke Mendelssohns zur Aufführung, darunter seine Symphonie Nr. 4 (am 1.11.1849), die Gouvy bereits durch die Pariser Konservatoriumskonzerte bekannt war und die er in Leipzig in den folgenden Jahren wiederholt hörte. Nur kurze Zeit später, am 24.1.1850, wurde Gouvys Symphonie Nr. 2 in F-Dur erfolgreich im Gewandhaus aufgeführt.¹⁵⁸ Besonders interessant sind die von Dörffel aufgelisteten Klaviervorträge namhafter Pianisten wie Clara Schumann, die wiederholt im Gewandhaus auftrat, Franz Liszt, Carl Reinecke, Wilhelmine Clauss, Louis Lacombe, Anton Rubinstein, Ferdinand Hiller und Johannes Brahms.¹⁵⁹ Mit den meisten der genannten Musiker stand Gouvy in einem engen freundschaftlichen Verhältnis, was aus den Briefkontakten und zahlreichen Widmungen hervorgeht. Auch weiterhin wurde die Programmgestaltung auf sehr ähnliche Art und Weise fortgesetzt. Ein weiterer Grund ist das damit verbundene finanzielle Risiko, das die Aufnahme neuer, „experimenteller“ Werke für Verleger bedeutet hätte.¹⁶⁰

Alle genannten Direktoren der Gewandhauskonzerte und des Konservatoriums waren zwar darum bemüht, dem Publikum eine möglichst große Vielfalt an Symphonien darzubieten, doch beschränkte sich die Auswahl stets auf Werke, die einen gewissen ähnlichen stilistischen Rahmen nicht sprengten. Das hatte zur Folge, dass die Werke der „alten Meister“ zwar regelmäßig gepflegt und der Öffentlichkeit

¹⁵⁷ Alle von Gouvy in Leipzig aufgeführten Werke: 24.1.1850 F-Dur-Symphonie Nr. 2, 26.1.1854 C-Dur-Symphonie Nr. 3, 27.11.1856 d-Moll-Symphonie Nr. 4, 21.12.1865 Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog für Orchester op. 30, 19.12.1878 *Stabat mater* op. 65, 5.11.1881 Oktett op. 71, 31.1.1884 Dramatisches Oratorium *Iphigenie in Tauris* op. 76, 11.2.1886 Sinfonietta D-Dur op. 80, 17.1.1889 *Romanze und Schwedischer Tanz* aus op. 71, 5.2.1891 Sinfonietta D-Dur op. 80, 23.2.1893 Symphonie Nr. 6 g-Moll op. 87, 20.1.1898 *Iphigenie in Tauris*, 25.2.1899 Oktett op. 71. Vgl. dazu auch Fontaine 2008, S. 144–147.

¹⁵⁸ Vgl. Dörffel 1884, S. 145 f. Dörffel listet die neuen Symphonien auf, die für den Winter 1852/53 im Gewandhaus eintrafen, darunter Gouvys Symphonie Nr. 2; ferner erwähnt er, dass unter der Direktion von Rietz insgesamt 31 neue Symphonien aufgeführt wurden, darunter drei von Gouvy. Auf die stilistische Ähnlichkeit zu Mendelssohns Werk wird in den folgenden Analysen noch näher eingegangen. Vgl. auch William S. Newman: *Three Musical Intimates of Mendelssohn and Schumann in Leipzig: Hauptmann, Moscheles, and David*, in: Mendelssohn and Schumann. Essays on their Music and its Context, hrsg. von Jon W. Finson und R. Larry Todd, Durham 1984, S. 87–98.

¹⁵⁹ Ebd., S. 143.

¹⁶⁰ Vgl. Newman 1983, S. 76 ff. (*The Publishers and Their Policies*).

zugänglich gemacht wurden, gleichzeitig aber keine Weiterentwicklung durch die Integration neuer Werke stattfinden konnte.¹⁶¹ Diese Tendenz änderte sich auch nicht mit Carl Reinecke als neuem Leiter der Gewandhauskonzerte, der der Neudeutschen Schule ablehnend gegenüberstand. Unter Reinecke, der den Posten 1860 übernahm und – genau wie seine Vorgänger – den Werken Berlioz’ und Liszts zunächst skeptisch gegenüberstand, wurde u. a. Gouvys *Stabat Mater* 1878 im Gewandhaus uraufgeführt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass für die Zeit von etwa 1830 bis zur Jahrhundertmitte einige Aspekte für die Konzertgestaltung kennzeichnend waren, darunter die starke Gewichtung klassischer Werke und die wachsende Bedeutung der Symphonien in den Programmen. Das Interesse richtete sich in kompositorischer Hinsicht auf klare Formen und Strukturen. Damit einher ging auch die Ablehnung der Ideen der Neudeutschen Schule. All jene kompositorischen sowie musikästhetischen Aspekte, die kennzeichnend waren für die in Leipzig aufgeführten Symphonien, führten Rebecca Grotjahn zu der zusammenfassenden Charakterisierung als „Gewandhaus-Typus“.¹⁶²

Die geringe Flexibilität von Seiten der Gewandhausdirektion führte ab Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich zur Stagnation. Zwar blieb Leipzig weiterhin ein kulturell bedeutendes und einflussreiches Zentrum, das Niveau begann jedoch zu sinken. Hinzu kam die Gründung zahlreicher Vereine und Konzertgesellschaften, die insofern einen Gegenentwurf zum Gewandhaus darstellten, als sie offen waren für neuere Werke; dazu zählten beispielsweise der Orchesterverein Euterpe, der Franz-Liszt-Verein oder der Akademische-Orchesterverein, um nur einige Bekanntere zu nennen.¹⁶³ Diese Strukturen und Geschehnisse hatten zur Folge, dass die Symphonie zwischen 1850–1875 in eine Krise geriet – ein gattungsästhetisches Problem, auf das am Beispiel der Sonate noch explizit eingegangen wird.

Die Schwierigkeit hinsichtlich der Komposition von Symphonien lag darin, sich einerseits mit dem Erbe, d. h. allen voran mit den Symphonien Beethovens auseinanderzusetzen und gleichzeitig eigene Wege im Umgang mit Form und

¹⁶¹ Vgl. Forner 1992, S. 4–7.

¹⁶² Rebecca Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte*, Sinzig 1998, S. 102–107.

¹⁶³ Vgl. Wasserloos 2004, S. 55 f.

Stilistik zu finden.¹⁶⁴ Die in der Literatur häufig anzutreffende Meinung, es gäbe in dieser Zeit keine bedeutenden Werke, ist mit Vorsicht zu genießen, da die Tatsache, ob ein Werk bekannt wurde und in der zeitgenössischen Rezeption auf positive Kritik stieß, nicht gleich Rückschlüsse auf die Qualität ziehen lässt. Dahlhaus erkennt diese Problematik und weist zu Recht darauf hin, dass

„die Geschichte der Gattung weniger eine Entwicklung darstellt, in der jede Stufe die Konsequenz einer früheren und die Voraussetzung einer späteren ist, als dass die wesentlichen Werke sämtlich um ein Zentrum kreisen, auf das sie sich unmittelbar beziehen, oder untereinander anders als durch flüchtige Zusammenhänge verknüpft zu sein.“¹⁶⁵

Die Symphonie hatte in Deutschland einen anderen Stellenwert als in Frankreich: Zwar wurden in Frankreich auch Symphonien in die Konzertprogramme integriert und v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr Gewicht auf die Aufführung zeitgenössischer französischer Kompositionen gelegt, doch wurde Instrumentalmusik lange Zeit als defizitär betrachtet.¹⁶⁶ In beiden Ländern waren Musikinstitutionen für Pflege und Aufführung instrumentaler Werke vorhanden, seien es Gewandhaus und Konservatorium in Leipzig oder die bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts existierenden Konzertgesellschaften in Paris (z. B. die Société des concerts populaires). Der grundlegende Unterschied bestand in der gattungsästhetischen Betrachtungsweise: Während Instrumentalmusik, insbesondere die mehrsätzig-zyklische Komposition wie die Sonate oder die Symphonie in Frankreich lange Zeit mit Wiener Klassik gleichgesetzt wurde, konnte sie sich in Deutschland viel früher als autonome Gattung etablieren. In Frankreich kam das Bewusstsein, auch in der Instrumentalmusik französische, sprich patriotische Gedanken zum Ausdruck bringen zu können, und sich damit auf eine eigene Musiksprache zu besinnen, erst mit Gründung der Société nationale de musique auf, durch die sich allmählich ein Wandel hinsichtlich des gattungsästhetischen Ansehens vollzog und auf die an späterer Stelle explizit eingegangen wird.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts II*, Laaber 2003 (Gesammelte Schriften, 5), S. 151–160.

¹⁶⁵ Ebd., S. 152.

¹⁶⁶ Vgl. Newman 1983, S. 72.

¹⁶⁷ Vgl. Dahlhaus 2003, S. 277–285.

2. Das Leipziger Konservatorium: Tradition oder Konservatismus?

2.1. Stilistische und ästhetische Aspekte zu Ausbildung und Lehre

Zum ersten Mal wurde die Errichtung einer „Musikschule“ in einem Artikel der *NZfM* vom 23. Januar 1843 angekündigt. Darin wurde bereits Auskunft über Ziele und entsprechende Hauptlehrer gegeben:

„Mit allerhöchster Genehmigung wird in Leipzig eine Musikschule eröffnet, deren Zweck die Förderung des theoretischen und praktischen Studiums der Musik ist. Schüler und Schülerinnen des In- und Auslandes können daran Theil nehmen. Der zu ertheilende Unterricht umfaßt zunächst folgende Gegenstände: Composition, Violinspiel, Clavierspiel, Orgelspiel und Gesang. (Hieran werde sich wissenschaftliche Vorträge über Geschichte der Musik etc., Uebungen im Zusammenspiel, Chorgesang etc. schließen.) Die Ertheilung dieses Unterrichts haben übernommen die Herren Felix Mendelssohn-Bartholdy, Moritz Hauptmann, Ferdinand David, Robert Schumann, August Pohlentz und Carl Ferdinand Becker [...]. Das Directorium der Musikschule.“¹⁶⁸

Bei der Eröffnung des Konservatoriums am 2.4.1843, dem ersten in Deutschland überhaupt, war das oben genannte Lehrpersonal für die Vermittlung folgender Lehrinhalte vorgesehen: Felix Mendelssohn Bartholdy für Sologesang, Instrumentalspiel und Komposition, Moritz Hauptmann für Harmonielehre, Ferdinand David für Violinunterricht, August Pohlentz für Gesang und Carl Ferdinand Becker für Orgelspiel und Musikgeschichte. Die pädagogischen Ziele und genaueren Inhalte des Studiums wurden in der *NZfM* abgedruckt, wo es in § 1 wie folgt heißt:

„Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet.“¹⁶⁹

Damit waren der pädagogische Grundgedanke und das Lehrziel des Institutes klar bestimmt: Die universelle Musikausbildung der Studenten durch die Vermittlung musiktheoretischer sowie praktischer Kenntnisse, die über elementare Kenntnisse hinausging und nicht rein auf die Vermittlung virtuoser Fertigkeiten auf dem Instrument beschränkt war. Für den praktischen Unterricht waren am Konservatorium die Fächer Gesang, Klavier-, Orgel- und Violinspiel vorgesehen¹⁷⁰

¹⁶⁸ *NZfM* Jg. 18 Nr. 7 vom 23.1.1843, S. 28.

¹⁶⁹ *NZfM* Jg. 19 Nr. 51 vom 25.12.1843, S. 201–204, hier S. 201.

¹⁷⁰ Programm 1843, § 3.

mit dem Ziel der „Ausbildung der mechanischen Fertigkeit“.¹⁷¹ Während der theoretische Unterricht auf drei Jahre angesetzt war, hing die Dauer der praktischen Stunden maßgeblich vom „Talente und Fleiße des Schülers“¹⁷² ab. Die Musiktheorie umfasste die Fächer Harmonie-, Formen- und Kompositionslehre (Formen von Gesang- und Instrumentalwerken, Analyse, Instrumentenkenntnis und Instrumentation), Partiturspiel, Dirigieren, Italienisch für Studenten mit Hauptfach Gesang und Vorlesungen zur Musikgeschichte.¹⁷³

2.2. Parallelen und Unterschiede im pädagogischen Grundgedanken zwischen dem Pariser Conservatoire und dem Leipziger Konservatorium

Betrachtet man das Lehrangebot sowie das Programm, das die Studenten am jeweiligen Ausbildungsinstitut erwartete, lassen sich einige Parallelen, aber auch Unterschiede im pädagogischen Grundgedanken und in der Zielsetzung zwischen dem Pariser Conservatoire und dem Leipziger Konservatorium feststellen. Anders als am Pariser Conservatoire, wo der Besitz der französischen Staatsbürgerschaft Voraussetzung für den Beginn eines regulären Studiums war, wurde die Aufnahme internationaler Studenten am Leipziger Konservatorium begrüßt, womit ein überregionaler Austausch ermöglicht und darüber hinaus gefördert werden sollte.¹⁷⁴ Die einzige Voraussetzung für dortige Studenten war, dass sie „der deutschen Sprache in so weit mächtig sein, als nöthig ist, die in deutscher Sprache zu haltenden Vorträge zu verstehen.“¹⁷⁵ Damit ein zielgerichtetes und disziplinarisch geregeltes Unterrichten möglich war, sahen die Statuten des Konservatoriums vor, die „Anständigkeit“ der Schüler zu überwachen und verlangten ein „sittliches Verhalten“, welches von Seiten der Eltern eingeholt und schriftlich bestätigt werden musste.¹⁷⁶

Die am Leipziger Konservatorium gelehrt Kompositions- und Stilästhetik wird aufgrund der tiefen Verwurzelung in den Statuten des dortigen Lehrsystems, des

¹⁷¹ Programm 1843, § 3 a) und b).

¹⁷² Programm 1843, § 8.

¹⁷³ Programm 1843, § 2 a)–d).

¹⁷⁴ Zum Ausländeranteil und zu den Veränderungen zwischen 1843–1880 vgl. Wasserloos 2004, S. 114–124.

¹⁷⁵ Programm 1843, § 10 b).

¹⁷⁶ Programm 1843, § 10 f).

Bestehens dieser Tradition über Jahrzehnte hinweg sowie der Beschränkung auf ein lokales Zentrum in der heutigen Literatur daher häufig als „Leipziger Schule“ bezeichnet.¹⁷⁷ Ein wesentliches Merkmal dieses Stils ist das Bewahren der Tradition, d. h. die Orientierung an klassischen Idealen im weitesten Sinne: Die Instrumentalausbildung diente, wie bereits angesprochen, zwar der Vermittlung technischer Fähigkeiten, legte jedoch keinen Wert auf vordergründige, „leere“ Virtuosität. Anders als am Pariser Conservatoire, wo der Prix de Rome zum festen Bestandteil der Lehre gehörte und der jeweilige Preisträger gute Aussichten auf eine erfolgreiche Karriere als Komponist hatte, war ein vergleichbares Wettbewerbs- und Preissystem am Leipziger Konservatorium nicht vorhanden. Die Analyse klassischer Werke wurde von Beginn an in die Musikausbildung in Leipzig integriert, was den hohen Stellenwert der Klassik betonte und diese als Orientierungshilfe bzw. als Vorbild im weitesten Sinne den Studenten nahelegte.¹⁷⁸ Zu einer der wenigen, aus diesem System herausragenden Persönlichkeiten gehörte Franz Brendel, der von 1844–1868 Musikgeschichte am Leipziger Konservatorium lehrte und in seinem 1859 in der *NZfM* erschienenen Aufsatz *Zur Anbahnung einer Verständigung* erstmals den Begriff der Neudeutschen Schule für die einzig wahre Fortsetzung der symphonischen Tradition nach Beethoven einführte.¹⁷⁹ Obwohl Brendel zunächst Schwierigkeiten hatte, sich im Leipziger Ausbildungs- und Kulturbetrieb durchzusetzen, stellten seine Gedanken eine wichtige Gegenposition zur konservativ orientierten Denkweise des Konservatoriums dar. Auf Brendel als Autor und Musikkritiker wird v. a. in rezeptions- und musikästhetischer Hinsicht noch genauer eingegangen. Für viele angehende Künstler bedeutete die musikalische Ausbildung an einem renommierten Institut den Erwerb theoretischer und praktischer Fähigkeiten, der die Grundlage für ihre kompositorische Tätigkeit darstellte. Trotz der Vermittlung ähnlicher Inhalte war die praktische Umsetzung sehr verschieden. Wie die Auseinandersetzung insbesondere mit der Sonatenform aussah, welche Entwicklungen zu erkennen sind und welche Parallelen bzw. Unterschiede es zu Gouvys Sonaten gibt, soll auf der Basis analytischer Betrachtungen sowie musikästhetischer Diskurse erörtert werden und damit Gegenstand der folgenden Kapitel sein.

¹⁷⁷ Vgl. Wasserloos 2004, S. 105 f.

¹⁷⁸ Programm 1843, § 2 b).

¹⁷⁹ MGG², Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 843–840.

3. Zur Situation der Klaviersonate in Deutschland im 19. Jahrhundert

3.1. Auf der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten: Die Sonaten von Mendelssohn, Schumann, Liszt und Brahms

Bereits seit Beginn der 1830er Jahre wurde eine Weiterentwicklung der Gattung Sonate angestrebt. Ausschlaggebend dafür waren Beethovens Klaviersonaten, die neue Wege öffneten. Obwohl jede Klaviersonate Beethovens von jeweils eigenem Charakter ist und einer individuellen Betrachtung bedarf, und Beethoven kein bestimmtes Modell oder eine Konvention zu erfüllen versucht, werden seine Klaviersonaten in der Literatur häufig unter „dem“ Sonatenschaffen zusammengefasst. Seine Klaviersonaten – eine zentrale Gattung in seinem Œuvre – stellten für jeden nachfolgenden Komponisten des 19. Jahrhunderts eine Orientierung dar. Die Auseinandersetzung mit ihnen vollzog sich im 19. Jahrhundert auf unterschiedliche Art und Weise und wurde verschieden begriffen, als „dualistisches Ideendrama“¹⁸⁰ einerseits und als „heuristisches Modell“¹⁸¹ andererseits, wie Dahlhaus die beiden grundsätzlichen Umgangsweisen treffend beschreibt. Die Problematik hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Gattung Sonate im 19. Jahrhundert bestand folglich darin, dass zwar das Bewusstsein bzw. der Wille da war, etwas Neues zu schaffen und die Gattung weiterzuentwickeln, es aber nur wenigen Komponisten gelang, zu wirklich eigenständigen Lösungen zu gelangen.¹⁸² Bevor Gouvys eigener Umgang mit der Sonatenform in der Klavier- und davon ausgehend auch in der symphonischen und Kammermusik genauer untersucht wird, soll zunächst der Blick sowohl auf diejenigen Komponisten gerichtet werden, deren Klavier- insbesondere Sonatenschaffen Einzug in das Standardrepertoire erhielt und Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussionen wurde, als auch auf Sonaten derjenigen Komponisten, die aus dem gleichen zeitlichen oder ästhetischen Umfeld

¹⁸⁰ Keym 2004, S. 125 f.

¹⁸¹ Carl Dahlhaus: *Sonatenform-Probleme*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 6, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003, S. 109–136, hier S. 114.

¹⁸² Vgl. Fred Ritzel: *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968, S. 225, wo es u. a. heißt: „Die „klassische“ Sonate stellte sich ihnen, als Ausgangsstufe eigener Entwicklung, weniger in ihrer unmittelbaren musikalisch-technischen Individualität dar, sondern als praktisches Beispiel eines alles beherrschenden Schemas. Das Aufweichen klassischer Formgestaltung durch den späten Beethoven führte nur wenige Komponisten zu wirklich neuen Formentwicklungen.“

entstammen, die sich in ähnlich intensiver Weise und mit ernstem Anspruch dieser Gattung widmeten und die versuchten, jeweils eigene Wege einzuschlagen.

Wie ist Robert Schumann seiner eigenen Forderung nach Weiterentwicklung der Sonatenform nachgekommen? Im Zeitraum von 1833–1839 schrieb Schumann die drei Klaviersonaten op. 11 in fis-Moll, op. 22 in g-Moll und op. 14 in f-Moll. Obwohl Schumann als romantischer Komponist gilt, hat er doch eher klassizistisch komponiert. Seine Sonaten halten zwar nicht starr an einer tonalen Struktur fest, schlagen aber keine grundsätzlich neuen Wege ein.¹⁸³ Haupt- und Seitensatz sind meist klar voneinander getrennt; eine sich an den Seitensatz anschließende Kadenzperiode im Beethovenschen Sinne lässt sich hier nicht finden. Dennoch folgt der erste Satz der f-Moll-Sonate op. 14 in seinem Themendualismus klarer den Regeln der Sonatensatzform als die Kopfsätze der beiden frühen Sonaten in fis- und in g-Moll, auf die kurz eingegangen werden soll.

Auf den Bezug von Schumanns fis-Moll-Sonate op. 11 zu Moscheles' *Sonate mélancholique* op. 49 sowie zu Hummels op. 81 ist bereits wiederholt hingewiesen worden.¹⁸⁴ Schumanns fis-Moll-Sonate beginnt mit einer Einleitung von 52 Takten, die zum integralen Bestandteil und damit zur zyklischen Verbindung des ganzen ersten Satzes wird. Durch einen tänzerischen Rhythmus, der von Schumann als „Fandango-Gedanke“ bezeichnet und im Verlauf variiert gestaltet wird, werden alle Sätze motivisch miteinander verbunden. Das gesamte thematische Material dieser Sonate setzt sich aus diesem Rhythmus sowie aus einer Quintfigur – ein Zitat aus Clara Wiecks *Scènes fantastique* „*Le Ballet des Revenants*“ aus op. 5, das bereits in der Einleitung in T. 27 ff. vorweggenommen wird – zusammen. Nach der wiederholten Wiederkehr des Themas (T. 53–106) und dem in es-Moll erklingenden Seitensatz (T. 107–122) erfolgt zunächst ein kurzer Rückgriff auf das Thema (T. 123 ff.) im *più lento*, dem sich eine Sequenzierung des Kopfmotivs anschließt, die über cis-Moll und H-Dur (T. 127–145) schließlich in die Schlussgruppe führt, die in der Tonikaparallele A-Dur erklingt (T. 146–175). Schumanns Konzeption der Exposition stellt folglich eine Verschmelzung von sonaten- und rondoartigen Merkmalen dar, wodurch v. a. dem Hauptthema besonderes Gewicht verliehen wird. Die Durchführung basiert auf der Verknüpfung von zwei verschiedenen Teilen: einer

¹⁸³ Vgl. Ulrich Tadday: *Schumann Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 233–240.

¹⁸⁴ Vgl. Edler 2004, S. 46 f.

groß angelegten Modulation unter Verwendung des Hauptthemas (T. 175–205 und T. 222–267) und des Seitensatzes (T. 206–279) sowie einer in T. 280 einsetzenden Scheinreprise, der die Einleitungstakte (hier in f-Moll T. 268–279) vorausgehen und in der das Hauptthema in H-Dur ein weiteres Mal zitiert wird. In der in T. 332 einsetzenden eigentlichen Reprise erklingen Hauptthema in fis-Moll und Seitensatz in der Molldominante cis-Moll.

Schumann legt das Finale dieser Sonate ganz ähnlich an. Auch hier treten Abschnitte rondoartig nebeneinander, die eine Abgrenzung der einzelnen Formteile zwar nach wie vor möglich machen, aber bereits hier eine Erweiterung des Sonatenhauptsatzes stattfindet. Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung mit der Forderung nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten in dieser Sonate am Ende der Reprise im Finalsatz mit dem Rückgriff auf die Exposition; durch den Einsatz von entsprechenden Themeneinsätzen (hier auf anderen Tonstufen) wird die Form des Sonatenhauptsatzes damit fast verdoppelt.¹⁸⁵ Obwohl alle Sätze der fis-Moll-Sonate motivisch miteinander verbunden sind, wurde Schumann wiederholt vorgeworfen, dass einzelne Sonatensätze zusammengefügt klingen würden aufgrund der Integration liedhafter Elemente.¹⁸⁶ Anders als die Sonaten zahlreicher Salonkomponisten, die nicht selten hoch virtuos gestaltet sind, sind Schumanns Klaviersonaten trotz der rasenden Tempi in den Ecksätzen und dem damit verbundenen hohen Schwierigkeitsgrad nicht bloße Formstudien oder Übungswerke, sondern „virtuos-poetische Klaviermusik“.¹⁸⁷

Für die f-Moll-Sonate op. 14 war zunächst der Titel *Concert sans Orchestre* vorgesehen. Es ist nicht klar, ob dieser auf eine Forderung von Seiten der Verleger zurückgeht. Die Sonate op. 14 war von Schumann ursprünglich fünfsätzig angelegt und wurde auf Wunsch des Verlegers Haslinger um die beiden Scherzo-Sätze gekürzt. Erst 1853 erfolgte eine Revision des Werkes, nach der das zweite der beiden Scherzi wieder in die Sonate integriert wurde. Die Äußerung des Widmungsträgers der Sonate Ignaz Moscheles, der Titel *Concert* sei irreführend, wurde von Schumann in der *NZfM* veröffentlicht.¹⁸⁸ Obwohl sich Franz Liszt sehr lobend über dieses Werk

¹⁸⁵ Vgl. Tadday 2006, S. 234 ff.

¹⁸⁶ Vgl. Liszt, zit. nach Edler 2004, S. 48.

¹⁸⁷ Edler 2004, S. 49.

¹⁸⁸ Vgl. Kämper 1987, S. 81 f.

aussprach und die Sonate als „reichhaltig und mächtig“¹⁸⁹ betrachtete, äußerte er sich in ähnlicher Weise über den gewählten Titel. Die Sonate wird in den Bässen mit diatonisch absteigenden Oktaven (im Quintraum *c* zu *f*) eröffnet. Dieser mottoartige Beginn im *forte* stellt die motivische Substanz sowohl für Haupt- (T. 1–22) und Seitensatz (T. 62–69), als auch für den ganzen viersätzigen Zyklus dar. Erst im dritten Satz wird die Herkunft dieser Keimzelle deutlich: Schon die Betitelung des Satzes mit *Quasi Variazioni. Andantino de Clara Wieck* stellt den Bezug zu Clara Wiecks Klavierstück her und deutet folglich auf ihre zentrale Bedeutung sowohl für den dritten Satz als auch für den ganzen Zyklus hin. Weder im Eröffnungs- noch im Finalsatz lassen sich die einzelnen Formteile klar voneinander abgrenzen. Schumann versucht, den Schematismus der konventionellen Sonatensatzform zu überwinden. Dieser Versuch Schumanns, seiner selbst apostrophierten Forderung nach neuen Gestaltungsprinzipien nachzukommen, die sich besonders in der Erweiterung der formalen sowie harmonischen Grenzen widerspiegeln, bezeichnet Edler als allmählich einsetzenden „Auflösungsprozess“ der konventionellen Sonatenform.¹⁹⁰ Weitere Werkbeispiele für die Auseinandersetzung und den Umgang Schumanns mit Tradition auf der einen und Innovation auf der anderen Seite sollen im Folgenden aufgrund der Fülle an bereits existierender Sekundärliteratur nur skizzenhaft angesprochen werden.

Neben den harmonischen Neuheiten wird in der C-Dur-Fantasie op. 17 bereits im Titel Schumanns Intention ersichtlich, auch formale Gegebenheiten weiterzuentwickeln. Höhepunkt der Franz Liszt gewidmeten *Fantasie* ist das Charakterstück *Im Legendenton* als Durchführungsteil, das gleichzeitig fest in den Gesamtablauf integriert und als eigenständiges Stück zu sehen ist.¹⁹¹ Damit liefert Schumann den Beweis für seine eigene These, die Sonatenform zu erweitern. Trotz Freiheiten hinsichtlich Form und Harmonik lässt sich in der Fantasie ein Sonatengrundriss erkennen.¹⁹² Obwohl Schumann dieser Meinung war, musste er gleichzeitig feststellen,

„dass gerade die älteren unter uns lebenden Komponisten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachsen [...] die Gattung am wenigsten gepflegt [hatten]. Was die jungen

¹⁸⁹ Tadday 2006, S. 237.

¹⁹⁰ Edler 2004, S. 49; vgl. auch Kämper 1987, S. 84.

¹⁹¹ Vgl. Tadday 2006, S. 239.

¹⁹² Zu weiteren analytischen Bemerkungen vgl. Edler 1982, S. 135–144; Kämper 1987, S. 101–110; Edler 2004, S. 44–61; Tadday 2006, S. 233–241.

Künstler zum Schreiben [von Sonaten] anregt, ist leicht zu errathen: es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen können; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Spezimina, als Formstudien zu betrachten: aus starkem innerem Drang werden sie schwerlich geboren [...] im übrigen scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erlebt von eurem guten Genius.“¹⁹³

Neben den Fantasien und den zu Klavierzyklen zusammengefassten kleineren Werken leitete Schumann mit dem 1839/40 entstandenen, von ihm selbst als *Faschingsschwank aus Wien* bezeichneten Werk eine völlig neue kompositorische Phase ein. Bei der Veröffentlichung des Werkes im Jahr 1841 trug es den Untertitel *Fantasiestücke* und gehört damit in die Reihe der Fantasiestücke, denen die kompositorische Idee zugrunde liegt, Sonatenelemente mit dem Stimmungsgehalt und der Ausdrucksweise des Lyrischen Klavierstücks zu verbinden.

Dieselbe Grundidee wie bei Schumanns *Fantasie* op. 17, Sonatensatzelemente beizubehalten unter Erweiterung bzw. Lockerung formaler Konventionen, findet sich in Mendelssohns fis-Moll-Fantasie op. 28. Das 1833/34 entstandene dreisätziges Werk sollte ursprünglich den Titel *Sonate ecossaise* tragen.¹⁹⁴ Trotz der Klassifizierung Mendelssohns als Klassizist kann er hinsichtlich des Umgangs mit der Sonatenform durchaus als Romantiker angesehen werden. Die 1812 komponierte und ebenfalls erst 1868 veröffentlichte g-Moll-Sonate op. 105 wirkt in ihrer Gesamtkonzeption noch etwas unbeholfen. Das als eine Art auskomponierter Triller gestaltete Kopfmotiv erinnert an den Beginn von Beethovens C-Dur-Sonate op. 2,3 und taucht erneut – nach B-Dur gewendet – als Seitensatz auf. Wie später in op. 106, basiert die hier sehr knapp gefasste Durchführung auf dem mottoartig wiederkehrenden Kopfmotiv. Interessant ist Mendelssohns Vorgabe, neben der Exposition auch den zweiten Teil (Durchführung und Reprise) zu wiederholen – möglicherweise ein Versuch, die kurz angelegte Durchführung zu kompensieren.

Häufig wurden Parallelen zwischen Mendelssohns B-Dur-Sonate op. 106 zu Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 hergestellt. Im Unterschied zu Beethoven besitzt Mendelssohns Sonate keine Fuge im Finale. Das b-Moll-Scherzo ist

¹⁹³ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 5. Auflage 1914, S. 395, zit. nach Edler 2004, S. 35 f.

¹⁹⁴ Vgl. Edler 2004, S. 54.

hinsichtlich seines Charakters „von jener Romantik elfenhaft huschender Geister“,¹⁹⁵ während das *Andante quasi Allegretto* bereits den Stimmungsgehalt vorwegnimmt, der später in den *Liedern ohne Worte* in den verschiedensten melodischen Nuancierungen und Schattierungen zum Ausdruck gebracht wird. Die pointiert wiederkehrenden, auftaktigen Akkordfolgen, mit denen die Sonate eröffnet wird, leiten kurzzeitig nach G-Dur über, bevor am Ende der Exposition eine sehr kurze Rückmodulation in die Ausgangstonart stattfindet. Damit dominiert in der ganzen Exposition das B-Dur-Thema, dessen prägnant gestaltetes rhythmisches Kopfmotiv Basis für die thematisch-motivische Arbeit in der Durchführung ist und mottoartig immer wiederkehrt. Die erst im Mai 1868 im Druck erschienene Sonate weist zu ihrem Vorbild einen deutlichen Niveauunterschied hinsichtlich der motivisch-thematischen Gestaltung auf, der Mendelssohn durchaus bewusst war und vielleicht ein Grund dafür ist, dass das Werk zu Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde.¹⁹⁶

Ein deutlich reiferes, zyklisch angelegtes Werk ist die E-Dur-Sonate op. 6 aus dem Jahr 1826. Die Sonate wirkt durch ihre logische Gesamtkonzeption in sich geschlossen: Dem lyrischen Thema, das durch den ruhig fließenden 6/8 Takt und das mäßige Tempo von einer Kantabilität geprägt ist, die erneut an seine *Lieder ohne Worte* erinnert, wird ein ebenso lyrischer, wenn auch in h-Moll gewendeter Seitensatz gegenübergestellt. Die bereits in der Überleitung einsetzenden Sechzehntel (hier in der Begleitung) werden auch im Seitensatz (hier in der Mittelstimme) als Begleitung und als fließende Geste beibehalten. Auch in der Schlussgruppe bleibt dieses rhythmische Element beibehalten. Nahtlos und ohne Wiederholung erfolgt der Übergang in die Durchführung, die zwar recht kurz gehalten, aber kontrapunktisch gestaltet ist. Dem unscheinbaren Eintritt der Reprise in T. 105 geht ein Orgelpunkt auf *h* (Grundton der Dominante von E-Dur) von über sieben Takten voraus. Auf dem Orgelpunkt zunächst verharrend ist die Sonatenform insofern erfüllt, als die Grundgestalt von Thema (T. 105 ff.) und Seitensatz (T. 124 ff.) erkennbar ist und beide in der Grundtonart E-Dur erklingen. In einer breit angelegten Coda und nach einer letzten Reminiszenz an den Beginn (T. 162 ff.) klingt der erste Satz ruhig aus, was mit *ritardando espressivo e sempre una corda*

¹⁹⁵ Kämper 1987, S. 70.

¹⁹⁶ Vgl. Carl Dahlhaus: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974; Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk*, Zürich 1980; Gerhard Schuhmacher: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Darmstadt 1982; Wulf Konold: *Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1996, S. 111–139; Schmidt 1996, S. 301–327 (*Absolute Instrumentalmusik – Form und Gedanke als Bedeutungsträger*).

angegeben ist. Die thematische Konzeption dieses ersten Satzes erinnert aufgrund der Kantabilität an den Kopfsatz in Beethovens Sonate op. 101; ferner sind auch Anklänge an Beethovens Sonate op. 109 erkennbar. Für den dritten Satz, dem *Rezitativo. Adagio e senza tempo*, ist ein rezitativischer Grundcharakter kennzeichnend, der wiederholt durch den Rückgriff auf die Coda des ersten Satzes unterbrochen wird (*Allegretto con espressione*). Ihm schließt sich nahtlos das Finale an (siehe *attacca*).

Mendelssohn widmete sich im Zeitraum von sechs Jahren (1821–1827) der Sonatenkomposition und leistete seinen Beitrag zur Weiterentwicklung des Sonatengedankens geleistet. Nicht alle Formteile lassen sich klar und eindeutig voneinander abgrenzen. Während sich viele Komponisten zu Beginn des 19. Jahrhunderts hauptsächlich mit den frühen Klaviersonaten Beethovens auseinandersetzten, was an der Tonartendisposition sowie an formalen Aspekten wie dem Vorhandensein von Kadenzperioden, thematisch geprägten Überleitungspassagen etc. deutlich wird, knüpft Mendelssohn ganz bewusst an spätere, oben auszugsweise genannte Werke Beethovens an. Ähnlich wie bei Mendelssohn und Schumann beschränkt sich auch bei Brahms die Auseinandersetzung mit der großen Form – zu nennen sind die Sonaten in fis-Moll op. 2 (1852), in C-Dur op. 1 (1853) und in f-Moll op. 5 (1853) – auf seine frühe Schaffenszeit. Kennzeichnend für Brahms' Umgang mit der Sonatenform ist ein kontinuierlich stattfindender Ableitungsprozess, der besonders in der Sonate op. 2 deutlich wird, wo sich alle Sätze um das liedhafte *Andante con espressione* als Keimzelle gruppieren und alle Sätze motivisch miteinander verbunden werden (siehe Quintabstieg im zweiten Takt als Ausgangsmaterial).¹⁹⁷ Ähnlich wie in der C-Dur-Sonate findet auch in der fis-Moll-Sonate op. 2 ein kontinuierlicher Prozess der Themenentwicklung und -transformation und damit eine enge motivische Verbindung der einzelnen Sätze statt. Das Prinzip der Entwicklung thematischer Keimzellen, welches sich z. B. in op. 5 beobachten lässt, wird in der Sekundärliteratur häufig unter dem Schlagbegriff der „entwickelnden Variation“¹⁹⁸ zusammengefasst. Charakteristisch für Brahms' Melos in den Klaviersonaten ist ein

¹⁹⁷ Vgl. Kämper 1987, S. 155 ff. sowie Stefan Keym: *César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate*, in: César Franck, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 112–130, hier S. 123 f. Keym betont v. a. die logische und prozessuale Struktur von Brahms' motivischer Verarbeitung, indem er sie César Franck gegenüberstellt.

¹⁹⁸ Kämper 1987, S. 164; Edler 2004, S. 71.

folkloristischer Ton, der zwar bereits bei Chopin und stellenweise auch bei Liszt durchbricht, bei Brahms jedoch eine gänzlich neue Gewichtung bekommt. Das musikalische Material, das Brahms verwendet, ist einfach, da es auf volksliedhaften Melodien basiert. Beispiele hierfür sind die langsamen Sätze von op. 2 und op. 1 (Liedthema mit Variationen). Beiden liegt eine klar gegliederte Struktur zugrunde, die eine vielschichtige Bildung von Motiven und Ableitungsprozessen zulässt und kontrapunktische Verfahren ermöglicht. Dem *Andante* der Sonate op. 5 ist ein Motto vorangestellt, das sich wie ein Leitfaden durch den ganzen Satz zieht.¹⁹⁹

Eine wirkliche Weiterentwicklung der Form trat eigentlich erst mit Liszts Prinzip der Themen- und Motivtransformation ein, wie sie in der h-Moll-Sonate explizit behandelt und entwickelt wird. Aufgrund der Vielzahl an bereits vorhandener Literatur und der Tatsache, dass es zu Gouvy nur bedingt Parallelen hinsichtlich der musikästhetischen Auffassung der Sonatenform gibt, seien nur einige wenige Aspekte genannt.²⁰⁰ Ohne auf einzelne Details näher einzugehen, kann festgehalten werden, dass Liszts h-Moll-Sonate zweifelsohne als fortschrittlichstes Werk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesehen werden kann. Basierend auf dem Prinzip der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit stellt Liszts Werk eine Nobilitierung der Gattung und das Ziel einer langen kompositorischen Entwicklung dar.

Zu denjenigen Komponisten, die sich von Liszts h-Moll-Sonate beeinflussen ließen und die ebenfalls Versuche unternommen haben, die Sonate weiterzuentwickeln und an Werke des späten Beethovens anzuknüpfen, gehören u. a. Julius Reubkes Sonaten für Klavier in b-Moll und für Orgel in c-Moll. In Reubkes Werken wird der Grundgedanke verfolgt, thematisches Material zunehmend zu verdichten und auf dem Prinzip der Thementransformation weiter aufzubauen.²⁰¹ Außerdem sind die Liszt-Schüler Rudolf Viöle mit seiner b-Moll-Sonate op. 1 und

¹⁹⁹ Vgl. Detlef Kraus: *Das Andante aus der Sonate op. 5 von Brahms – Versuch einer Interpretation*, in: Brahms-Studien Bd. 3, hrsg. von Helmut Wirth, Hamburg 1979, S. 47–57; John Rinck: *Opposition and integration in the piano music*, in: *The Cambridge companion to Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge u. a. 1999, S. 79–97.

²⁰⁰ Serge Gut: *Franz Liszt*, Paris 1989 (Zur h-Moll-Sonate siehe S. 322–327); Alan Walker: *The Weimar Years 1848–1861*, in: *Franz Liszt*, Bd. 2, Ithaca, New York 1993, S. 149–157; Michael Heinemann: *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll*, München 1993; Márta Grábocz: *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris 1996; Kenneth Hamilton: *Liszt: Sonata in B minor*, Cambridge u. a. 1996; Ebd. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge u. a. 2005; Steven Vande Moortele: *Two-dimensional sonata form: form and cycle in single-movement instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven 2009, S. 35–58; Serge Gut: *Franz Liszt*, Sinzig 2009.

²⁰¹ Edler 2004, S. 65.

Felix Draeseke mit der *Sonata quasi una fantasia* op. 6 zu nennen, die in eher radikaler Weise Sonatensatzelemente in Frage stellen und zusammen mit Liszt zu den fortschrittlichsten Vertretern der Neudeutschen Schule gehören.

Viele der genannten Komponisten wie Mendelssohn, Schumann und Brahms haben sich hauptsächlich in der Frühphase ihrer kompositorischen Tätigkeit mit der Sonatenkomposition auseinandergesetzt, welche eine Art Ausgangsbasis für den Umgang mit Sonatenform im Allgemeinen für das spätere kammermusikalische Schaffen darstellt. Allein die Tatsache, dass häufig nur Einzelwerke geschrieben wurden, bestätigt den Status der Sonate als „Auslaufmodell“, dessen Erlöschen in Mitteleuropa schließlich zunächst nicht verhindert werden konnte. Auch die Verschiedenheit in der Auseinandersetzung mit Liszt durch Reubke und Draeseke, die eine Anlehnung, aber auch eine gewisse Abgrenzung verfolgten, auf die bereits Loos deutlich hingewiesen hat, zeigt einmal mehr die Schwierigkeit, sowohl für den fortschrittlich orientierten Kreis um Liszt, als auch für die eher konservativ orientierte Komponistengruppe um Brahms in der zweiten Jahrhunderthälfte einen geeigneten Umgang mit dieser Gattung zu finden.²⁰²

Obwohl immer wieder zu lesen ist, dass die Klaviersonate im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hauptsächlich der „kompositionsdidaktischen Übung und Legitimation“²⁰³ diene, blieb die weitere Auseinandersetzung größtenteils auf den deutschen Raum beschränkt. Weder in Russland noch in Frankreich entstanden bis etwa 1870 nennenswerte zyklische Werke für Klavier.

3.2. Probleme der Produktion und Rezeption in der Nachfolge Beethovens: Umgang mit der Sonatenform an Einzelbeispielen

Bis zum heutigen Zeitpunkt ist der Kenntnisstand über Klaviersonaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts relativ gering und es gibt deutlich mehr Werke, als historische Darstellungen zunächst vermuten lassen. Wie sieht die Auseinandersetzung mit dieser Gattung aus? Zu welchen eigenständigen Lösungen

²⁰² Vgl. Helmut Loos: *Die drei großen Klaviersonaten der neudeutschen Schule: Liszt, Reubke, Draeseke*, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Freiburg i. Br. 2004, S. 193–205.

²⁰³ Edler 2004, S. 71.

gelangen einzelne Komponisten und auf welche Wurzeln – sei es ausbildungsbedingt oder ästhetischer Herkunft – lassen sich diese zurückführen?

Einen ersten umfassenderen Überblick über diejenigen Komponisten, die sich neben Mendelssohn, Schumann, Liszt und Brahms zum Teil recht intensiv mit dieser Gattung befassten, gibt Bittner in seiner 1968 erschienenen Dissertation.²⁰⁴ Bei Bittner werden alle Komponisten bereits im Titel der Arbeit als „Kleinmeister“ zusammengefasst – eine Kategorisierung, die aufgrund der historischen Relevanz einiger Werke einzelnen Komponisten nicht gerecht wird. Neben Bittner sind die Ausführungen Edlers im *Handbuch der musikalischen Gattungen* zu nennen. Für Edler gehören zu denjenigen Werken, die „im wesentlichen die Gattung in Deutschland in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts“²⁰⁵ repräsentieren, Xaver Scharwenkas op. 6 (1871) und op. 36 (1878) sowie Joseph Rheinbergers Sonaten op. 135 (1883), op. 184 (1896) und op. 122 (1881).

Viele der als „Kleinmeister“ apostrophierten Komponisten wurden am Leipziger Konservatorium ausgebildet. Leipzig galt als Zentrum der romantischen Sonate. Ganz anders als in Frankreich fand die Oper nicht die größte Beachtung. An der regen Auseinandersetzung mit der Gattung Sonate wird der ungebrochene ästhetische Stellenwert der Gattung Sonate im Laufe des 19. Jahrhunderts deutlich; ferner ist bemerkenswert, wie wenige Sonaten bis heute weder analytisch näher betrachtet, noch Gegenstand praktischer Auseinandersetzung wurden. Vorweggenommen sei, dass vielen Komponisten vorgeworfen wurde, v. a. im Umgang mit Form allzu akademisch vorzugehen. Daneben sind die unüberschaubare Vielzahl an Werken sowie das finanzielle Risiko für Verleger, die eine Veröffentlichung von Sonaten in dieser Zeit bedeutete, weitere Gründe dafür, dass derartig viele Sonaten nicht in das Repertoire aufgenommen wurden.²⁰⁶

Wie alle genannten Komponisten wurde auch Gouvy mit dem Problem konfrontiert, sich mit einem musikalischen Erbe auseinandersetzen zu müssen. Wie

²⁰⁴ Vgl. Bittner 1968. Neben der ausführlicheren Analyse der Klaviersonaten Eduard Francks werden darüber hinaus die Werke von Julius Benedict, Ludwig Schunke, Norbert Burgmüller, Stephen Heller, Franz Kullak, Franz Lachner, Emil Hartmann, Sigismond Thalberg, Louis Ehlert, Carl Reinecke, Niels Gade, Robert Volkmann, Erwin Schulhoff, Anton Rubinstein, Robert Viole, Franz Wüllner, Joseph Street, Caspar Joseph Brambach, Carl Lührss, Felix Draeseke, Friedrich Gernsheim, Joseph Rheinberger, Hermann Goetz, Théodore Gouvy, Joachim Raff, Wilhelm Speidel, Jakob Rosenhain und Albert Becker erwähnt.

²⁰⁵ Edler 2004, S. 77.

²⁰⁶ Vgl. dazu den Brief Joseph Rheinbergers an seine Verleger in Edler 2004, S. 76.

diese Auseinandersetzung im Einzelnen aussah, hing von verschiedenen Faktoren ab; entsprechende nationale Tendenzen spielten dabei oft eine zentrale Rolle. Wie bereits am Beispiel von Paris und Leipzig dargestellt wurde, war der Stellenwert von Instrumentalmusik sowohl im dortigen Ausbildungssystem als auch im Konzertbetrieb sehr verschieden. Darüber hinaus lassen sich auch hinsichtlich der ästhetischen Denkweise Unterschiede feststellen, auf die im später folgenden Kapitel zur Gattungsästhetik mit Fokussierung auf die Klaviersonate noch genauer eingegangen wird. Da die Klaviersonate in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eher deutsches Phänomen angesehen werden kann, soll anhand von Einzelbeispielen einiger zeitgenössischer Kollegen, deren musikästhetisches Denken Parallelen zu Gouvy erkennen lässt, der Versuch unternommen werden, die historische Realität ansatzweise zu rekonstruieren und den Fragen nachzugehen, wie demnach die Situation um die Jahrhundertmitte tatsächlich aussah, welche Wege eingeschlagen wurden und mit welchen Problemen sich Komponisten konfrontiert sahen.

Eduard Franck (1817–1893) studierte ab 1836 als Privatschüler Mendelssohns am Leipziger Konservatorium. Nach einigen Konzertreisen in das europäische Umland zu Beginn der 1840er Jahre wurde Franck 1851 Lehrer für Klavier und Partiturspiel in Köln. 1844 unternahm er gemeinsam mit Théodore Gouvy und Carl Eckert eine Reise nach Rom, wo seine heute leider verschollene Symphonie entstand.²⁰⁷ Neben den sechs Klaviersonaten op. 40, den drei Klaviersonaten op. 44 sowie den drei verschollenen und vier ungedruckten Sonaten zählen über 56 Klavierstücke zu Francks Klavierœuvre. Für Francks Kompositionsstil, der oft mit Schumann, Bennett und Hiller verglichen wurde, sind formale Klarheit, ein an klassischen Vorbildern orientierter Aufbau, ein durchsichtiger, klarer Satz sowie eine reichhaltige melodische Erfindung kennzeichnend.²⁰⁸ Erst in seiner Spätphase, die um 1881 einsetzte, begann Franck, sich überhaupt mit der Klaviersonate auseinanderzusetzen. Sein klassisches Verständnis der Gattung lässt einen sicheren, wenn auch nicht besonders fortschrittlichen Umgang im Hinblick auf Form und kompositorische

²⁰⁷ MGG², Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 1611–1614.

²⁰⁸ Vgl. Newman 1983, S. 409. Erste analytische Bemerkungen zu den Klaviersonaten Eduard Francks finden sich bei Johannes Bittner: *Die Klaviersonaten Eduard Francks (1817–1893) und anderer Kleinmeister seiner Zeit*, Hamburg 1968. Daneben ist die umfassendere Monographie zu nennen, in der neben den Sonaten auf das ganze Klavierschaffen Francks eingegangen wird: Paul Feuchte/Andreas Feuchte: *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk – Dokumente – Quellen*, Stuttgart u. a. 1993.

Gestaltung erkennen.²⁰⁹ Alle Sonaten op. 40 sind dreisätzig angelegt und beginnen jeweils ohne Einleitung. Während die Rahmensätze meist in Sonatenform stehen, sind die Mittelsätze in Liedform geschrieben. Hinsichtlich des melodischen Duktus' dominieren lyrische Momente und eine ruhige, klare Rhythmik, die zuweilen einem größeren Spannungsaufbau im Wege steht. Seit der gemeinsamen Reise nach Rom, die für Gouvy und Franck eine intensive Arbeitsphase bedeutete, waren beide Komponisten freundschaftlich verbunden. Gouvy äußerte wiederholt in Briefen, er teile Francks musikästhetisches Denken und stimme sehr mit seiner Auffassung überein. Aus einem Brief vom 10.2.1883 geht hervor, dass Gouvy Francks Sonaten nicht nur kannte, sondern selbst spielte und hoch schätzte:

„Verehrter Freund,
herzlichen Dank für Ihr liebenswürdiges Andenken und die werthvolle Gabe. Schon im Sommer hatte ich mich gefreut, als ich die Veröffentlichung Ihrer Werke in den Signalen las. Sollte vielleicht mein Zureden damals zu diesem Ihrem Entschluss beigetragen haben? Dann freue ich mich sehr, dass ich Sie dazu animierte und, hoffentlich, haben Sie es auch noch nicht bereut.
Ich habe die 6 Sonaten und die 40 Clavierstücke wiederholt durchgespielt – so gut es gehen wollte – denn manche sind mir schwer vorgekommen, und beim Durchgehen dieser guten, gediegenen und im besten Sinne klassischen Musik musste ich willkürlich immer denken, warum ist das Alles nicht längst erschienen? Wie viele hätten sich vor Jahren schon daran erfreuen können! Nun sie sind jetzt da und das ist die Hauptsache.
Von den Sonaten kann ich nicht leugnen, dass mir Nr. 4, 5, 6 die liebsten sind, und habe sie auch gleich der Frau Szarvady gebracht, wie ich ihr auch die Clavierstücke bringen werde. Von diesen wäre gar vieles zu nennen: Präludium, Ballade, Suleika, verschiedene Scherzis, die Tarantellen usw...
Nun, verehrter Freund, wiederhole ich Ihnen meinen besten Dank, fahren Sie nur so fort im Publizieren und Schaffen, Letzteres ist ja das beste im Leben.
Empfehlen Sie mich den Ihrigen und behalten Sie in gutem Andenken Ihren ergebenen Th. Gouvy.“²¹⁰

Zwar gibt es keine direkten Äußerungen über formale oder harmonische Aspekte der Franckschen Sonaten, doch lohnt der Blick auf die genannten Werke, die Gouvys Ansicht nach der Veröffentlichung würdig sind. Entgegen den analytischen Beobachtungen Bittners finden sich nicht in allen Sonaten lyrische Themen. Der Kopfsatz der c-Moll-Sonate op. 40,6 ist z. B. durchaus von einem Dualismus bestimmt: Dem markanten, im unisono beginnenden Thema in c-Moll, dessen

²⁰⁹ Vgl. Bittner 1968, S. 51: „So kann als Grund dafür wohl angenommen werden, daß er glaubt, die Sonate als Großform sich erst durch immer neue Kompositionen zum innersten Besitz zu machen. Somit erlebt er die Freude an der Bewältigung der Form zusammen mit eigener Gestaltungskraft immer wieder neu.“

²¹⁰ Feuchte 1993, S. 225.

viertaktiger Themenkopf nochmals in jeweils zwei Takte Spannungsauf- bzw. Spannungsabbau unterteilt ist, wird ein kantabler Seitensatz in der Tonikaparallele Es-Dur im Wiegenrhythmus gegenübergestellt. Der forsche Beginn im unisono und die aufsteigende Geste erinnern an die ebenfalls in c-Moll stehenden Sonaten op. 10,1 von Beethoven und KV 457 von Mozart. In beiden Werken wird das Kopfmotiv von einem viertaktigen Spannungsbogen bestimmt. Wie bereits erwähnt, hält sich Franck an die Sonatensatzform im klassischen Sinne. Basis der thematisch-motivischen Arbeit in der Durchführung sind Sequenzierungen und groß angelegte Modulationen. Nicht selten tauchen chromatische Läufe in der Durchführung auf, die ein Versuch zu sein scheinen, musikalisches Geschehen zu dramatisieren (T. 149–152; T. 163–174). Eine Thementransformation findet in den Sonaten Francks nicht statt; die Themen erscheinen lediglich in ein anderes Licht gerückt und behalten stets die gleiche motivische Struktur bei. Obwohl Franck Zeitzeuge von Liszt und Wagner war, weisen seine Werke kaum Einflüsse auf. Die einzigen „Spuren“ des Lisztschen Klavierschaffens werden nur an vereinzelt Passagen deutlich, wo größere Sprünge oder kurze Koloraturen auftauchen.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei Woldemar Bargiel (1828–1897) machen, der mit Gouvy gut befreundet war. Bargiel, der nach dem Besuch des Leipziger Konservatoriums und dem Studium unter Mendelssohn als Klavierlehrer im Jahr 1850 nach Berlin zurückkehrte, war dort ab 1874 an der Königlichen Hochschule für Musik als Lehrer für Komposition, Partitur- und Ensemblespiel neben Friedrich Kiel tätig.²¹¹ Seine künstlerische Tätigkeit wurde durch das familiäre Verhältnis zur Familie Schumann – seine Mutter Marianne Tromlitz war in erster Ehe mit Friedrich Wieck verheiratet und damit war er kurzzeitig Schwager von Robert Schumann – sowie durch seine eigene Überzeugung von Instrumentalmusik, besonders Kammer- und Klaviermusik geprägt. Bargiels Klavierwerke, zu denen sowohl kleinere Charakterstücke, zahlreiche Bearbeitungen als auch große Sonaten für Klavier zu zwei und zu vier Händen zählen, waren bei seinem zeitgenössischen Publikum sowie bei Musikkritikern sehr beliebt. Sein klassisch orientierter Kompositionsstil muss sich heutzutage der Kritik unterziehen, nicht besonders fortschrittlich, und im Gegensatz zu Reubke oder Draeseke „not only conservativ but also scholastic“²¹² zu

²¹¹ MGG², Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 245–248.

²¹² Newman 1983, S. 408.

sein. Entgegen diesem Vorwurf des Epigonalen wurde er von Schumann in seinem in der *NZfM* veröffentlichten Aufsatz *Neue Bahnen* von 1853 neben Kirchner, Gade, Heller und anderen zu einem der „hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit“²¹³ gezählt.

Aus Briefen an Bargiel geht hervor, dass Gouvy v. a. seine „edle Gesinnung“ zu schätzen wusste und zahlreiche seiner Werke, darunter auch seine Klaviersonaten, eifrig studierte.²¹⁴ Diese von Gouvy als edel beschriebene Auseinandersetzung Bargiels mit der Gattung Klaviersonate wird besonders durch die offensichtliche Orientierung an klassischen Idealen definiert. Bargiel stellt das traditionelle Formverständnis nicht in Frage und daher ist es interessant, einen analytischen Blick auf die Sonaten op. 23 (1864) und op. 34 (1867) zu richten, da ihre Entstehung in eine ähnliche Zeit fällt.

Weder in der vierhändigen G-Dur-Sonate op. 23 noch in der nur drei Jahre später entstandenen C-Dur-Sonate op. 34 findet sich ein Themendualismus. Sowohl Thema als auch Seitensatz haben stets einen lyrisch kantablen Ton, der v. a. durch die lineare Stimmführung im *legato*, die pulsierende, aber dynamisch der Melodie untergeordnete Begleitung und den eher unscheinbaren Beginn im *piano* zum Ausdruck gebracht wird. Gemäß dem klassischen Verständnis hinsichtlich der Tonartendisposition erklingt der im Charakter ähnlich gestaltete Seitensatz in op. 23 in der Dominante D-Dur; in op. 34 folgt dem Thema in C-Dur der Seitensatz in der Dominantparallele e-Moll. Auch hier deuten die angegebenen Ausdrucksvorschriften – *molto cantabile ed espress.* für das Thema und *dolce tranquillo* für den Seitensatz – auf die ganz bewusst ähnlich angelegte thematische Gestaltung. Beethovensche Züge finden sich bei Bargiel nicht nur in der immer wieder auftretenden Terzverwandtschaft zwischen Thema und Seitensatz, sondern auch in einzelnen Formteilen. So erfolgt beispielsweise im Anschluss an den Seitensatz (T. 66–84) in op. 34 ein kurzer Rückgriff auf das Thema als eine Art Schlussgruppe (T. 85–88), die

²¹³ Robert Schumann: *Neue Bahnen*, in: *NZfM* Bd. 39, Nr. 18, 28.10.1853, S. 185. Zur Problematik der in diesem Artikel von Schumann genannten Persönlichkeiten und Komponisten vgl. Kleinertz: *Franz Liszts Beiträge für die Neue Zeitschrift für Musik*, in: Eine neue poetische Zeit. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik, Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf, hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch, Mainz u. a. 2010, S. 297–312.

²¹⁴ Vgl. Théodore Gouvys Brief an Woldemar Bargiel vom 19.6.1869 aus Wiesbaden: „Ehe ich, übrigens, eine Note von Ihnen kannte, wusste ich schon dass Sie eine edle Richtung verfolgen, und Ihr Werk ist ein Beweis mehr gegen Diejenigen, (in der Regel die Nichtstuhenden) die fortwährend klagen u. schimpfen gegen die sogenannte Sterilität unserer Zeit.“

auf einem mittels Fermate ausgehaltenen verminderten Dominantseptakkord auf *cis* mit vorausgehendem Quartvorhalt endet. Bevor die eigentliche Durchführung beginnt, schließen sich im *impetuoso* (T. 89–102) kadenzartige Klänge an (siehe arpeggienartige Dreiklangszerlegungen in Zweiunddreißigsteln), die mit ganztaktig ausgehaltenen Akkorden den melodischen Fluss immer wieder unterbrechen. Diese Passage erinnert aufgrund ihrer kadenzartigen Struktur und der Funktion als eine Art langsame Überleitung von der Exposition zur Durchführung an Beethovens Sonate op. 31,2, wo sich der Exposition ein *Largo* anschließt, in dem nach arpeggierten Akkorden dreimal eine ganz deutliche Dreiklangszerlegung zu hören ist – ein Rückgriff auf den allerersten Takt des Satzes. Anders als bei Beethoven, der diese Dreiklangszerlegung nicht nur als eröffnende Geste oder als eine Art Einleitung, sondern als motivische Keimzelle verwendet – man wird durch das zweitaktige *Largo* zu Beginn zu dieser Annahme verleitet – sind die Überleitungstakte bei Bargiel nicht thematisch gebunden. Bargiel wechselt in dieser Überleitungspassage (T. 85–102) zwischen dem mit *dolce* überschriebenen Thema (T. 85–88, T. 94–97) und den arpeggienhaften Takten im *impetuoso* (T. 89–93, T. 98–102). Damit greifen beide Komponisten vor der Durchführung das Thema auf und schaffen ein zyklisches Element. Der Unterschied im Hinblick auf die Funktion dieses Abschnittes liegt darin, dass das Thema bei Bargiel von Anfang an klar ist und hier quasi „wörtlich“ zitiert wird. Bei Beethoven ist zu Beginn des Satzes unklar, ob es sich bei dem zweitaktigen *Largo* um eine Art Einleitung handelt, oder ob der zerlegte Dreiklang bereits thematische Funktion übernimmt. Durch den Rückgriff darauf vor der Durchführung wird die Dialektik – eine scheinbare Einleitung, die thematisch von Bedeutung ist – erst hier ersichtlich.

Erst nach einer Generalpause setzt die Durchführung ein und beginnt mit dem in der Exposition als Überleitung fungierenden Takten in fis-Moll. Die Durchführung basiert auf der Abspaltung und der Sequenzierung des Kopfmotivs, das verschiedene Tonstufen durchwandert. Daneben stellen den einzigen harmonisch stabilen Moment die Takte 137–148 dar, in denen auf die Überleitungstakte zurückgegriffen und auf der Tonikaparallele a-Moll verharret wird. Der Seitensatz erklingt erst wieder in der Reprise (T. 275–289), hier in der Tonika C-Dur. Dass die Funktion der in der Exposition erstmals vorgestellten Passage zwischen Thema und Seitensatz neben der Überleitung und der Modulation darüber hinaus als kontrastives melodisches Element für die Spannungsentwicklung durch die melodische Ähnlichkeit von

Thema und Seitensatz von nicht geringer Bedeutung ist, wird erst im Laufe des Satzes deutlich.

Die thematisch-motivische Arbeit der Sonate op. 23 ist deutlich kürzer angelegt (T. 69–131) und beschränkt sich durch das Wegfallen einer vergleichbaren Überleitungspassage auf die Abspaltung des Hauptthemas, das auf verschiedenen Tonstufen erklingt und Basis der Durchführung ist. Bargiels Sonaten sind trotz seines klassischen Verständnisses von Form und Harmonik nicht nur akademische Formstudien, sondern stellen eine ernste Auseinandersetzung mit der Gattung Sonate dar. Ihnen liegt die Adaption einer klassischen Tradition in Verbindung mit einer romantischen Musiksprache zugrunde, ohne dabei den Anspruch zu hegen, neue Wege einzuschlagen. Der Vorwurf des allzu klassischen, im Sinne von akademischen Komponierens, der Komponisten von einem ähnlichen Musikverständnis ebenso traf, kommt aus analytischer Sicht v. a. daher, dass die musikalische Ausdrucksweise in der Sonate nicht derjenigen entspricht, die man von romantischen Werken erwartete. Dazu gehören beispielsweise Strukturmomente wie Generalpausen, Fermaten etc., durch die der melodische Fluss oftmals unterbrochen wird; darüber hinaus werden Pathos und allzu gefühlsbetonter, leidenschaftlicher Ausdruck durch die formalen Einschränkungen nur bedingt möglich. Woldemar Bargiel ist folglich ein weiteres Beispiel für einen Komponisten aus dem Umkreis Théodore Gouvys, an dem die Schwierigkeit der Auseinandersetzung mit der Klaviersonate in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge Beethovens deutlich wird.

Auch Joseph Rheinbergers Sonaten wusste Gouvy wohl zu schätzen.²¹⁵ Rheinberger (1839–1901) verzeichnet in seinem Œuvre insgesamt 29 Sonaten, die alle zwischen 1868 und 1901 veröffentlicht wurden. Dabei sind die Kopfsätze in Sonatenform geschrieben, wobei diese nicht selten eher frei gehalten ist. Sowohl die Durchführung als auch die Reprise sind relativ kurz, dafür ist oft die Coda umso ausgedehnter gestaltet.²¹⁶ Besondere kompositorische Stärken Rheinbergers liegen in seinem unerschöpflichen Fundus an musikalischen Ideen, der stets vorhandenen Kontrolle der kompositorischen Techniken und seinem melodischen Einfallsreichtum. Sein Sinn für Form wird am besten in den Sonaten deutlich, wo

²¹⁵ MGG², Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 1615–1621.

²¹⁶ Vgl. Newman 1983, S. 355.

lange Passagen und kurze Motive gegenübergestellt und schließlich in der Coda zusammengeführt werden. Trotz der Bezeichnungen seiner Sonaten als *Fantasia*, *Pastoral* oder *Sinfonische* zeigte Rheinberger kein besonderes Interesse an programmatischer Musik.

Die Sonate op. 47, deren endgültige Fassung auf das Jahr 1866 zurückgeht, besticht durch eine romantische Musiksprache, die auf graziöse Elemente zugunsten einer tonal gefestigten und klaren Kompositionsweise verzichtet. Sehr ruhig, nahezu elegisch beginnt das linear gestaltete Thema in C-Dur. In dieser Sonate sind besonders der große Ambitus, die dynamischen Kontraste, weitflächige Akkordzerlegungen sowie ein großes harmonisches Spektrum (Thema in C-Dur, Ges-Dur T. 228 ff., in Es-Dur T. 260 ff.) auffällig, ausgebreitet auf umfangreiche 514 Takte. All diese Parameter verleihen der Sonate zu Recht das Epitheton *Sinfonische*. Darüber hinaus verdient die rhythmische Gestaltung in Rheinbergers Werken in diesem Zusammenhang kurze Erwähnung. In der Sonate op. 47 findet beispielsweise in T. 228 ff. eine Überlagerung verschiedener Rhythmen statt: Vierteltriolen mit synkopischen Überbindungen, die zu großer klanglicher Verdichtung führt. Charakteristisch für den Seitensatz, der in der Dur-Parallele A-Dur erklingt, ist der komplementäre Rhythmus zwischen Melodie und Begleitung. In der Reprise erscheint gemäß der Schultheorie neben dem Thema auch der Seitensatz in der Grundtonart C-Dur. Danach schließt sich ein *Molto moderato* an, das bereits in der Exposition zwischen Thema und Seitensatz (T. 119–151, hier in F-Dur) als eine Art Ruhepol fungiert und im Gegensatz zu beiden formalen Teilen keine rhythmisch ausgeprägte Komponente enthält. Nach der Reprise wird das hier in As-Dur erklingende *Molto moderato* schließlich in ein *Stretto* übergeführt, in dem erneut auf das Thema in C-Dur zurückgegriffen wird, bevor mit Aufnahme des punktierten Rhythmus' aus dem Seitensatz der Satz zum Ausklingen kommt (siehe *morendo*). Thema und Seitensatz basieren auf einem einfachen rhythmischen Grundmotiv (Thema: Viertel gefolgt von zwei Achteln; SS: punktiertes Viertel mit Achtel), das im Verlauf der Sonate beibehalten und mit anderen Rhythmen kombiniert wird. Im Laufe des ganzen Satzes erfolgt sowohl in den thematischen, als auch in den modulierenden Passagen ein Rückgriff auf einen der Rhythmen, der dem ganzen ersten Satz damit einen in sich geschlossenen Charakter verleiht.

Anders als Hermann Levi (1839–1900), der wie Eduard Franck und Stephen Heller am Leipziger Konservatorium studierte, sich selbst als „Wagnerianer“²¹⁷ bezeichnete und der Klaviersonate keine Referenz erwies, komponierte der 1811 in Frankfurt geborene Ferdinand Hiller²¹⁸ neben einer Violin- und zwei Violoncellosonaten die drei Klaviersonaten in a-Moll op. 47 (1853), in As-Dur op. 59 (1861) und in g-Moll op. 78 (1859).²¹⁹ Mit beiden Musikerpersönlichkeiten, die das musikalische Leben in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmten, pflegte Gouvy einen regen Briefwechsel, in dem er über seine neuesten Kompositionen berichtete, um die Aufführung seiner Werke bat und Stellung zum aktuellen musikalischen Geschehen bezog. Wie unterschiedlich die Auseinandersetzung mit der Klaviersonate in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aussah, wird v. a. dann deutlich, wenn man die Verschiedenheit der Werke derjenigen Komponisten betrachtet, deren musikalische Ausbildung sich auf dieselben Wurzeln – in dem Fall auf den Unterricht am Leipziger Konservatorium – zurückführen lässt. Ferdinand Hiller, der in jungen Jahren nach Paris übersiedelte und sehr bald die Bekanntschaft mit dortigen Musikern wie Meyerbeer, Chopin, Schumann, Berlioz und Liszt machte, zählte neben seiner Tätigkeit als Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller zu einem der führenden Klaviervirtuosen seiner Zeit.²²⁰ Der Einfluss der Pariser Musikszene, insbesondere der Salonkultur und der großen Nachfrage der Pariser Öffentlichkeit nach virtuosen Kompositionen, wird neben den zahlreichen kleineren Klavierstücken, zu denen u. a. die Impromptus, Capricen und Etüden zählen und die bereits im Titel an Chopin angelehnt sind (siehe Polonaisen, Mazurken, Nocturnes, Balladen), auch in den Klaviersonaten deutlich. In allen Sonaten fehlt ein langsamer Satz; darüber hinaus ist ihnen eine allmähliche Steigerung des Tempos vom Kopfsatz bis hin zu den meist brillanten Finalsätzen gemeinsam, durch die die ganze Sonate geschlossen wirkt und die einzelnen Sätze zyklisch miteinander verbunden werden.²²¹ Während einzelne Passagen durch groß angelegte *crescendi* wirkungsvoll und kompositorisch geschickt gestaltet sind,

²¹⁷ MGG², Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 33 f. Hermann Levi bearbeitete Gouvys *Hymne et Marche triomphale* op. 35 a für Klavier zu vier Händen im Jahr 1861.

²¹⁸ MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, S. 1581–1587.

²¹⁹ Vgl. Newman 1983, S. 400 f. Darüber hinaus gibt es eine weitere Klaviersonate in a-Moll, die als Manuskript erhalten geblieben ist. Die angegebenen Jahreszahlen beziehen sich jeweils auf das Erscheinungsjahr.

²²⁰ MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1581–1587.

²²¹ Vgl. Edler 2004, S. 68.

überzeugt die thematisch-motivischen Arbeit in den Durchführungspassagen weniger. Im Gegensatz zu den Kopfsätzen der Sonaten op. 47 und op. 59, die in freier Sonatenform stehen, ist der erste Satz in op. 78 ungewöhnlich gestaltet, da er als großer Spannungsbogen vom *Andante agitato* über das *Più vivace* und schließlich wieder zurück zum *Tempo I. (Andante)* angelegt ist. Zyklische Einheit wird in diesem Satz dadurch erreicht, dass ein Motiv – ein diatonisch abwärts geführter Lauf mit anschließendem Quartvorhalt – in allen drei Teilen deutlich erkennbar bleibt und neben der Temposteigerung dynamisch verändert wird (siehe *piano* in T. 4 im *Andante*; *fortissimo* in T. 50 ff. im *Più vivace*). Sowohl im dreiteiligen, mit *Vivace* überschriebenen *Scherzo*, als auch im *Allegro energico e con fuoco* – ein Finalsatz in Sonatenform – sind sehr virtuose Passagen vorhanden, betrachtet man die schnellen und weiten Sprünge, die äußerst raschen Läufe und die kadenzartige Passagen in der Coda des Finalsatzes, die mit *velocissimo* überschrieben sind. Neben der technischen Komponente verlangen viele seiner Werke nicht selten eine gewisse Kraftanstrengung, um die oftmals langen, schnellen und impulsiven Passagen entsprechend energisch wiedergeben zu können.

Mehr noch als in op. 78 kommen in op. 59 salonhafte Elemente zum Vorschein, beispielsweise in der Wahl des 12/8 bzw. 9/8 Taktes, in dem das damit wiegenartige, kantable Thema des ersten Satzes erklingt, oder in der Kantilene im *Molto vivace*, die einfach und stets gleich begleitet und mit einer ebenso bravourösen Coda wie in ihren Vorgängerwerken beendet wird. Obwohl Hiller ebenso klassisch orientiert und von der Pariser Musikszene beeinflusst war, sollte deutlich geworden sein, dass viele verschiedene Faktoren dazu beitrugen, wie die jeweils eigene Auseinandersetzung eines Komponisten mit der Gattung Klaviersonate im Einzelnen aussah und dass diese trotz ähnlicher ästhetischer Grundeinstellung dennoch ganz unterschiedlich ausfallen konnte. Hinsichtlich seiner ästhetischen Denkweise identifizierte sich Hiller kaum mit den Forderungen und Ansichten der Neudeutschen Schule, obwohl er mit vielen ihrer bekanntesten Vertreter bestens bekannt und vertraut war. Seine Sonaten sind ein weiteres Beispiel dafür, dass großes Interesse an der Sonatenkomposition bestand. Dass Sonaten wie diese weder gespielt, noch analytisch betrachtet wurden, hängt neben musikästhetischen Gründen auch mit der Schwierigkeit zusammen, von einem Personalstil des Komponisten zu sprechen, der es erlaubt, das Werk von der Vielzahl anderer abzugrenzen.

Viele weitere Werke könnten hier genannt werden. Da es stilistische Ähnlichkeiten zwischen Stephen Heller (1813–1888) und Gouvy gibt, lohnt ein Blick auf seine Werke. Heller, der zwar zunächst in Budapest und dann in Wien ausgebildet wurde, fasste wegen einer Krankheit nach einer längeren Tournee, die ihn als virtuosen Pianisten durch ganz Europa führte, den Entschluss, sich von diesem Zeitpunkt an ausschließlich der Komposition zu widmen. Er verweilte in den 1830er Jahren in Deutschland, wo er in Kontakt mit vielen namhaften Persönlichkeiten der Zeit trat, allen voran Robert Schumann, der zahlreiche seiner Werke lobend besprach.²²² Neben der phantastischen Sonate in d-Moll op. 9, die oft als „Davidsbündler-Komposition“²²³ bezeichnet wird, sind weitere vier Klaviersonaten nach der Übersiedlung nach Paris im Jahr 1838 entstanden, aber nur kurze Zeit später in Deutschland erschienen. Besonders bekannt geworden ist die zweite Sonate in h-Moll op. 65, die eine auffallende Nähe zum Lyrischen Klavierstück erkennen lässt. Heller wurde lange Zeit in Deutschland v. a. als Salonkomponist wahrgenommen, stand aber nach eigenen Aussagen Berlioz sehr nahe. In einem Brief an die Verleger Breitkopf & Härtel beklagt Heller dies und schreibt am 19.1.1867 aus Paris:

„A cela s’ajoute que la critique allemande ne m’a pas assigné une place équitable. Contraint que j’étais par les circonstances d’écrire maintes fantaisies sur des motifs d’opéras, elle m’a compté à tort parmi les compositeurs de salon. Il est vrai que je me suis laissé induire à commettre ces morceaux. Mais aussi, combien de compositions originales ai-je produit! Et puis on m’a reproché en Allemagne d’écrire des morceaux courts. La plupart le sont. Mais sont-ils pour autant des morceaux de salon? Morceaux de salon, tous les petits morceaux de Chopin, les petites romances sans paroles de Mendelssohn, les courts morceaux de Schumann pour piano seul? Sans que je veuille me mesurer avec ces hommes, la critique a cependant tort de défigurer et de mésinterpréter par cette épithète „de salon“ mes morceaux courts mais conçus dans un esprit sérieux.“²²⁴

Dieser Brief ist in zweierlei Hinsicht interessant: Am Beispiel Hellers die schwierige Situation eines Künstlers deutlich, der in Paris als Ausländer tätig war und dort versuchte, als Komponist seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Ganz anders als Gouvy, der stets den finanziellen Rückhalt seiner Familie genießen konnte und zumindest nicht dem ständigen Druck ausgesetzt war, sich durch die Vermarktung seiner Musik und das Unterrichten finanzieren zu müssen, gestaltete sich die

²²² MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1246–1253.

²²³ Edler 2004, S. 72.

²²⁴ Stephen Heller an Breitkopf & Härtel, Brief vom 19.1.1867, zit. nach Jean-Jacques Eigeldinger: *Stephen Heller. Lettres d’un musicien romantique à Paris*, Paris 1981, S. 229–231, hier S. 230.

Situation Hellers in dieser Hinsicht um einiges schwieriger. Darüber hinaus werden in diesen Zeilen gewisse Vorurteile angesprochen, die für die Rezeption von Werken ausländischer Komponisten eine nicht geringe Rolle spielten.²²⁵ Heller widmete sich – anders als Gouvy – fast ausschließlich der Komposition von Klavierwerken, dazu zählen u. a. seine Etüden, Charakter- und programmmusikalische Stücke, Tänze sowie mehrsätzig, zyklisch angelegte Werke. Die Vielzahl an lyrischen Stücken, in denen er offenbar die Verbindung von Literatur und Musik anstrebte, zeigt, dass ihm die Komposition von poetischer Musik ein besonderes Anliegen war. Genau dieser Aspekt ist vielleicht ein Grund dafür, dass sein Umgang mit der großen und ernsten Form nicht vergleichbar überzeugt.

Heller komponierte vier Klaviersonaten, die v. a. in den Durchführungspassagen und hinsichtlich der thematisch-motivischen Auseinandersetzung mit den sonst gekonnt und interessant gestalteten melodischen Einfällen und Themen einige Schwachstellen erkennen lassen. Ähnlich wie Gouvy nahm sich auch Heller für die eher tänzerisch gestalteten Passagen v. a. das Klavierwerk Webers, für die lyrischen Einfälle die Charakterstücke Mendelssohns, Schuberts und Schumanns zum Vorbild. Melodische Einflüsse der genannten Komponisten finden sich nicht nur in den zahlreichen Charakterstücken, sondern auch in den Sonaten wieder. Neben den Sonaten in d-Moll op. 9 (1839) und in b-Moll op. 143 (1878) weisen die h-Moll-Sonate op. 65 (1849) sowie die C-Dur-Sonate op. 88 (1865) einige recht interessante Parallelen zu Gouvys 1861 entstandener d-Moll-Sonate op. 36 auf: Thema der Sonate op. 88 bildet ein Quartsprung abwärts, dem Zweierbindungen in Sechzehnteln folgen, wie sie häufig in tänzerischen Sätzen bei Weber vorkommen. Dieses lebhaftes Motiv sowie die relativ einfach gestaltete, klassische Begleitung durch Akkordrepetitionen erinnern an Gouvys Sonaten op. 17 und op. 29, wo das Thema ähnlich tänzerisch und auch die Begleitung vergleichbar „einfach“ bzw. klassisch gestaltet ist. Die eröffnenden Einleitungstakte in Hellers h-Moll-Sonate, die allein mit dem Titel *Feurig, und mit kräftigem Ausdruck* eine Verbindung zur Ausdruckweise Schumanns herstellen, erinnern durch die kurzen Auftakte und Repetitionen an die Impulsivität jener Weberschen Opernouvertüren, wie sie erneut für Gouvys frühe Sonaten op. 17 und op. 29 prägend ist.

²²⁵ MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1246–1253.

Sowohl Heller als auch Gouvy mussten zunächst gegen ihren Ruf als Salonkomponisten ankämpfen. Ihr Umgang mit der Gattung Sonate fällt zwar in formaler Hinsicht sehr verschieden aus, auffällig ist jedoch das Dominieren von tänzerischen Elementen, das bei Gouvy eher noch in den frühen Sonaten zu finden ist. Weitere Gemeinsamkeiten stellen die Bezeichnungen sowie die Charaktere der einzelnen Sätze dar. Dem feurigen ersten Satz schließt sich bei Heller in op. 65 eine *Ballade* als zweiter, ein *Intermezzo* als dritter und ein *Epilogue* als vierter Satz an. Auch die Sonaten op. 9 und op. 88 sind ähnlich aufgebaut: Einem schnellen ersten Satz folgt ein *Scherzo*, mit dem Zusatz *Intermezzo* oder *Capriccio*, danach ein langsamer Satz sowie ein schneller Finalsatz. Diese Satzfolge, die mit einem *Epilogue* als Finalsatz eher ungewöhnlich ist, findet sich in ganz ähnlicher Weise in Gouvys Sonate op. 36 wieder, wo anstelle der *Ballade* ein *Adagio* als zweiter Satz erklingt und der Finalsatz nicht rasch und lebendig wie bei Heller gestaltet ist, sondern andächtig ruhig ausklingt. Bei beiden Komponisten scheint die Konzeption des Werkes auf der Grundidee zu basieren, eine mehrsätzig Sonate mit durchaus seriösem Anspruch und gekonntem Umgang hinsichtlich der thematischen Arbeit durch Verwendung von Überschriften in die Nähe des Lyrischen Klavierstückes rücken zu wollen. Es bleibt die Frage, ob Heller die vier Sonaten komponierte, um sich mit der ästhetisch ranghohen Gattung quasi ein seriöses Alibi zu verschaffen und entgegen aller Vorurteile besonders in Deutschland nicht mehr nur als Salonkomponist angesehen zu werden.

Aus den genannten Darstellungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Es ist auf die Schwierigkeit hingewiesen worden, Parameter festzumachen, die eine Zuordnung und Klassifizierung von Klavierwerken als Salonmusik legitimieren, ohne von vorn herein wertend zu verfahren, da zwischen der Musik *für* den Salon und der *im* Salon gespielten differenziert werden muss. Gouvy und Heller können insofern als Salonkomponisten betrachtet werden, als ein nicht geringer Teil ihrer Klaviermusik für die Aufführung in der semikonzertanten Atmosphäre und das häusliche Musizieren im weitesten Sinne – und damit einher geht auch ein durchaus pädagogischer Anspruch – bestimmt war. Es schien folglich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts ein Bedürfnis einiger Komponisten zu geben, den Versuch zu wagen, Lyrisches Klavierstück mit der großen, ernsten Form der Sonate zu verbinden. Grundlegend für diese Art der Auseinandersetzung mit der Sonate ist damit nicht ein gänzlich neues Verständnis von Form und Inhalt, sondern die

Erweiterung der Ausdrucksmittel beispielsweise durch Integration salonhafter Elemente, auf die bei den Analysen der Klaviersonaten Gouvys noch ausführlicher eingegangen wird.

Dass eine rege Auseinandersetzung mit der Sonate stattfand, ist offensichtlich; und dass die Komposition einer solchen neben ästhetischen Beweggründen in jeder Hinsicht eine Herausforderung für einen Komponisten darstellte, ist nachvollziehbar. Deutlich geworden sein sollte an den genannten Einzelbeispielen neben der Schwierigkeit und der Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit einem kompositorischen Erbe, das sich hauptsächlich in den Klaviersonaten Beethovens manifestiert, wie unterschiedlich die Umsetzung und die Suche nach eigenen Lösungen aussah. Betrachtet man die Sonatenproduktion resümierend, stellt sich die Frage, warum diese in Deutschland in weitaus höherem Maße gepflegt wurde und in Frankreich kaum Beachtung fand. Um dieser Frage nachzugehen, soll vor der Analyse der einzelnen Klaviersonaten Gouvys eigenes musikästhetisches Denken betrachtet und im Kontext erörtert werden, bevor einige gattungsästhetische Aspekte angesprochen werden, welche wiederum Aufschluss über Gouvys Inspiration und die Bedeutung seiner Werke im Kontext des 19. Jahrhunderts geben können.

4. Exkurs: Ästhetisches Denken Théodore Gouvys

4.1. Zur Quellenlage und Vorgehensweise

Durch entsprechende familiäre Verwurzelung war Gouvys Denk- und Lebensweise von Geburt an von zwei Nationen geprägt: Frankreich und Deutschland. Bevor der Einfluss beider Nationen an weiteren Werken exemplifiziert und Gouvys Einstellung zu ästhetischen Diskursen des 19. Jahrhunderts diskutiert wird, sollen folgende Fragen geklärt werden: Wie hat sich der Komponist selbst gesehen? Welche Aussagen gibt es von ihm über seine Musik und über die seiner Zeitgenossen? Und was sagen die Komponisten seiner Zeit über ihn und seine Werke? Die Antworten auf diese Fragen sind sehr komplex, denn dabei spielen sowohl das Ausbildungssystem, das kulturelle Umfeld sowie das Aufwachsen in entsprechender Umgebung eine große Rolle. Neben diesen unmittelbar sich auf Gouvy auswirkenden Einflüssen stellen ferner das persönliche Umfeld, der Kontakt zu seinen Zeitgenossen sowie die Positionierung innerhalb musikästhetischer Diskurse eine weitere Komponente dar, die prägend für den eigenen Kompositionsstil waren. Die Analyse und die Auswertung der Briefe und Korrespondenzen von sowie über Gouvy sind eine wichtige Primärquelle, um Rückschlüsse auf seine eigene künstlerische Auffassung zu ziehen.²²⁶

Welche Briefwechsel wurden in der bislang recht überschaubaren Literatur über Gouvy bereits erwähnt bzw. ausgewertet? In Klauwells Biographie von 1902 werden erstmals alle nennenswerten Personen, mit denen Gouvy zeitlebens in Kontakt stand, genannt, jedoch keine genauen Korrespondenzen wiedergegeben. Einen ersten Einblick gibt Kaltenecker in seiner Dissertation von 1987, in der v. a. einzelne Briefe von französischen Kollegen an Gouvy zitiert werden. Im 2008 erschienenen Bericht zum Gouvy-Kongress wird in einzelnen Artikeln auf Korrespondenzen mit Théodore Dubois und Henri Marteau ausführlicher eingegangen.²²⁷

Um ein möglichst detailliertes Bild von Gouvy als Person und seiner Auffassung von Musik zu bekommen, und darüber hinaus möglichst genau zu rekonstruieren, wie sein soziales bzw. künstlerisches Umfeld aussah, ist die umfangreiche Recherche

²²⁶ Vgl. Auclair 1996, S. 44–58.

²²⁷ Elisabetta Teglia: *Théodore Dubois (1837–1924), un ami „formaliste“ de Théodore Gouvy*, S. 477–489; Marc Rigaudière: *Deux musiciens entre la France et l'Allemagne: Théodore Gouvy et Henri Marteau*, S. 491–512. Beide Aufsätze in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008.

weiterer Korrespondenzen sinnvoll und notwendig.²²⁸ Zu den wichtigsten Kontakten zählen Hermann Levi, Ferdinand Hiller, Joseph Rheinberger, Hugo Grüters, Joseph Wilhelm Wasielewski, Woldemar Bargiel, Edouard Lalo, Camille Saint-Saëns, Carl Reinecke, Clara Schumann, Hector Berlioz, Charles Gounod, Eduard Franck, Leon Kreutzer und Joseph Joachim. Die Korrespondenzen zwischen Gouvy und Charles Lamoureux, Théodore Dubois sowie Vincent d'Indy sind in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France in Paris einzusehen. Eine vollständige Durchsicht der Nachlässe von Hermann Levi und Joseph Rheinberger ist ebenso notwendig wie aufschlussreich, um Aussagen und Korrespondenzen über Gouvy zu finden.²²⁹

Eine weitere hoch interessante und aufschlussreiche Quelle für das bessere Verständnis von Gouvys Musikauffassung ist die Konversation zwischen Gouvys Schwägerin Henriette und Franziska Rheinberger, der Frau von Joseph Rheinberger. In einem Brief vom 14.3.1868 berichtet Theodor Hoffmann Ferdinand Hiller von einer „blitzgescheidten Dame“, die ihm über Hiller berichtet haben soll. Bei dieser Dame handelt es sich um Henriette Gouvy, der Schwägerin Théodore Gouvys. Da sie Gouvy inspirierte und unterstützte und für ihn eine der wichtigsten Bezugspersonen darstellte, sind Hoffmanns Äußerungen über sie umso interessanter:

„Vor einigen Wochen treffen wir in Gesellschaft eine sehr hübsche, pikante, blitzgescheidte Dame, eine Mad. Gouvi..., die Sie kennen müssen, denn sie erzählte dem Hoffman, der, beiläufig gesagt, ganz charmirt von ihr ist, auch von Ihnen. Sie wohnt auf einem netten, in Waldeinsamkeit liegenden Eisenhammer bei Saarbrücken, dessen Besitzer ihr alter, höchst unliebenswürdig sein sollender Gemahl. Eben so geist- und talentvoll als unbefriedigt, bringt sie jedes Jahr einige Monate bei einer in Cöln lebenden Schwester zu. Sie soll sehr musikalisch sein und mit allen modernen Virtuosen und Componisten in Correspondenz stehen; dabei ist sie äußerst leidend. Das alles zusammen macht sie zu einer krankhaft aufgeregten, auch recht koketten, aber sehr interessanten Erscheinung.“²³⁰

Henriette, die Gouvy nach allen Kräften unterstützte, musikbegeistert war und ihm regelmäßig als Duopartnerin assistierte, stand – wie Hoffmann bereits erwähnte – in

²²⁸ Erste Anlaufstelle hierfür ist das Institut Gouvy in Hombourg-Haut unter der Leitung von Sylvain Teutsch, das den Briefwechsel Théodore Gouvys und seiner Mutter Caroline Aubert besitzt. Ferner sind dort alle gedruckten Noten sowie weitere Dokumente einsehbar (Ehrungen, Zeugnisse, Manuskripte). Weitere Briefe sind zum Großteil im Stadtarchiv und in der Stadthistorischen Bibliothek Bonn, dem Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek München, im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf sowie im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig zu finden.

²²⁹ 25 eigenhändige Briefe Gouvys an Hermann Levi (1860–1880); fünf eigenhändige Briefe Gouvys an Joseph Rheinberger (1878–1895). Beide Nachlässe finden sich in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München unter Leviana I.53 Nr. 1–25 und Rheinbergeriana I und II.

²³⁰ Theodor Hoffmann an Ferdinand Hiller, Brief vom 14.3.1868, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. 2, hrsg. von Reinhold Sietz, Köln 1961, S. 122 [Hervorhebung im Original].

regem Kontakt mit zahlreichen namhaften und einflussreichen Künstlern der Zeit, was sie wiederum nutzte, um Gouvys Kompositionen diesen bekannt und damit öffentlich populärer zu machen. Auch sie gebraucht das Adjektiv „edel“ für die Beschreibung von Gouvys Kompositionsstil und bezeichnet ihren Schwager als „echten Künstler“. Neben den vielen lobenden Erwähnungen Gouvys informiert Henriette ihre Freundin Franziska Rheinberger über sämtliche Neuerscheinungen.²³¹ Henriette berichtet in ihren Briefen nicht nur über Erfolg und Niederlage von Aufführungen, den Austausch von Noten und das allgemeine Wohlbefinden, sondern ergreift Partei, wenn es um musikästhetische Diskurse und die Positionierung von Gouvy als Künstler geht. Sie unterstützt und bekräftigt Gouvys Ansicht, dass der Oper in Frankreich im Gegensatz zur Symphonie und zur Kammermusik ein zu hoher Stellenwert zuteil wird. Darüber hinaus ist ihrer Ansicht nach Gouvys Abneigung gegenüber Wagner durchaus gerechtfertigt:

„Sie verstehen es gar nicht, die Franzosen außer der Oper in größeren idealen Formen zu schaffen, Chormusik kennen sie gar nicht und symphonische Durchführung und Erfindung ist ihnen noch nicht möglich. Außer Theodors Werken, der einzige Franzose der Kammermusik, symphonische Werke und größere Chormusik geschaffen und der der Erste war, der in Frankreich dieses begonnen und selbstlos sein Leben lang durchgesetzt, seinem Princip treublieb, ohne in Frankreich den verdienten äußern Erfolg zu erringen – bis vor ein paar Jahren hatte man nur Kleinigkeiten aufzuführen. Rebers langweilige Symphonie ausgenommen.“²³²

Interessant ist Henriettes Bemerkung über Gouvy, er sei der „einzige Franzose“, der größere zyklische Instrumentalwerke komponiert habe. Gouvys Schaffen auf diesem Gebiet ist sicherlich beachtlich und in diesem Umfang eher ungewöhnlich für die Zeit in Frankreich; wie bereits mehrfach aufgezeigt wurde, stellt Gouvy dennoch keine singuläre Erscheinung dar. Dass seine Werke hinsichtlich der Rezeption auf Schwierigkeiten stießen, hat verschiedene Gründe, auf die an späterer Stelle noch genauer eingegangen werden soll (siehe Gattungsästhetik). Im selben Brief scheint

²³¹ „Theodore ist eine jener edlen, echten Künstlernaturen, die nur der Kunstleben nie selbst wirken und alle niedre Mittel anwenden wird seine Werke geltend zu machen, er hat aber immer mehr die Genugthuung und die größte echt künstlerische dabei, dass die Werke sich nach und nach durch ihren eignen Werth und Originalität und edle Haltung, Bahn brechen, hier und dort! [...] Wenn es Dich interessiert und Du seinen künstler. Charakter näher kennen lernen willst, will ich Dir Sachen f. 2 Claviere, 4 h. und Quartettmusik die bis jetzt sehr viel Beifall in Paris, Cöln, Leipzig gefunden senden.“ Brief Henriette Gouvys an Franziska Rheinberger vom 15.6.1877 aus Homburg.

²³² Henriette Gouvy an Franziska Rheinberger, Brief vom 17.9.1878 aus Homburg.

Henriette von der Kritik an Gouvys F-Dur-Symphonie sehr betroffen und versucht, diese zu relativieren und Stellung dazu zu beziehen.²³³

Obwohl Henriette keine professionelle musikalische Ausbildung genoss, spielte sie leidenschaftlich gerne Klavier und beteiligte sich rege am musikalischen Geschehen der Zeit. Ihr Einfluss auf Gouvy, d. h. auf die Verbreitung seiner Werke, aber auch auf seine Persönlichkeit durch die musikalische und persönliche Unterstützung, ist daher nicht zu unterschätzen. Viele seiner vierhändigen Kompositionen entstanden durch das spontane Musizieren mit seiner Schwägerin und waren nicht vorrangig für den Konzertsaal bestimmt.

4.2. Gouvys Musikauffassung: einzelne Korrespondenzen und Briefwechsel

In einem Brief vom 19.6.1869 äußert Gouvy seinen Dank gegenüber Woldemar Bargiel für die Zusendung der Ouvertüre und hebt Bargiels Musikauffassung und Kompositionsweise lobend hervor, indem er schreibt: „Ich [wusste] schon, dass Sie eine edle Richtung verfolgen.“²³⁴ Auch in zahlreichen Briefen an Joseph Rheinberger erwähnt Gouvy stets, er stimme sehr mit dessen „edlen Haltung“ überein.²³⁵ Gouvy

²³³ „Ich erinnere mich was Du mir neulich von Levy schriebst und seiner schnippischen Bemerkung über die F-Dur von Theodore; erstens ist diese F-Dur Symphonie vor 30 Jahren (!) komponiert (denke zurück und urtheile!) dennoch hat sie noch Lebensfähigkeit, denn noch vor 2 Jahren fand sie großen Beifall in Paris, Wien, Bremen und Levi, der jetzt die Nase darüber rümpft, war vor 10 Jahren (!) entzückt darüber, und brachte sie damals in Carlsruhe, Mannheim etc. wiederholt zur Aufführung, so wie den Ossian! Glaubst Levi nun, dass ein Mann und Künstler wie Theodore, der lange noch nicht auf der Höhe seiner Künstlerreife damals stand seither nichts geschaffen habe? Nichts was Levis Concerten würdig wäre? Neulich da er ihm einen Ungarn empfahl, ich glaube ein Jude, Schüler deines Mannes, schrieb dieser falsche Freund ihm den reizendsten Brief mit allerhöchster Freundschaftlichen Versicherungen etc. und zur selben Zeit antwortete er Deinem Manne, fast verächtlich über die F-Dur! Das ist so echtes Judenthum in der Musik! Wenn ich auch sonst darin Wagner so wenig Recht geb, wie in vielen andern Punkten seiner künstlerischen Anschauungen!“ Ebd., 17.9.1878 [Unterstreichung im Original].

²³⁴ Théodore Gouvy an Woldemar Bargiel, Brief vom 19.6.1869 aus Wiesbaden.

²³⁵ „Sehr geehrter Herr und verehrter College! Auf meiner Durchreise nach Deutschland finde ich hier Ihre mir freundlichst zugesandte Orgel-Sonate, mit einer Dedication die mir viel Freude und Ehre macht und wollte ich Ihnen hiermit für die angenehme Überraschung meinen herzlichsten Dank aussprechen. Dieser Beweis der Sympathie, von Seitens eines Mannes der so hoch in der allgemeinen Achtung steht, hat für mich ganz besonderen Werth und würde mich stolz machen, wenn Stolz überhaupt etwas erlaubtes wäre. Ihre schöne Sonate hab ich schon mehrmals allein auch vierhändig mit meiner Schwägerin durchgespielt und sie hat uns sehr gefallen. Dieses Werk ist seines Verfassers würdig, bekundet in seiner edlen Haltung, den Meister in jedem Zug und lässt in mir Wunsch und Hoffnung aufkommen, auch den Componisten einst mal kennen zu lernen. Einstweilen aber nochmals meinen verbindlichsten Dank dafür, dass Sie meiner auf so freundliche Weise gedacht und mit der Bitte, mich unbekannter Weise Ihrer geehrten Frau Gemahlin empfehlen zu wollen, bleib ich in aufrichtiger Collegialität. Ihr ganz ergebener Theodor Gouvy.“ Brief von Gouvy an Rheinberger aus Oberhomburg am 11.12.1878.

wählt für die Beschreibung seines Musikideals den Begriff „edel“. Für ihn ist Inbegriff dieser „edlen“ Haltung die absolute Musik. In einem Brief an Rheinberger äußert sich Gouvy über das, was er an dessen Musik besonders zu schätzen weiß: „All’ die hohen Vorzüge, die Ihr Schaffen stets charakterisiren: Tiefer Ernst, noble Sprache, reinste classische Gesinnung und wahre Religiosität.“²³⁶

Gouvy – ein Grenzgänger zwischen zwei Nationen? Bei der Analyse seiner Werke sowie dem Versuch, sie in den Kontext des 19. Jahrhunderts einzuordnen, spielt die Selbstauffassung des Künstlers eine wesentliche Rolle. Da Gouvy kein Musiktheoretiker war, der sich publizistisch engagierte, und der sich auch an theoretischen Diskussionen kaum beteiligte, wäre es nicht angemessen, von einer eigenen Musikästhetik zu sprechen; dennoch hatte er ganz klare Vorstellungen zu gattungsästhetischen Fragen der Zeit, die er in seinen Aphorismen, aber auch in vielen seiner Briefe an Kollegen, Freunde und zeitgenössische Komponisten zum Ausdruck brachte. Welche Komponisten verehrte er und welche dienten ihm als „Vorbilder“ in kompositorischer Hinsicht? Welche Rolle spielte die Frage der Nationalität für ihn persönlich, d. h. sah sich Gouvy selbst als Franzose oder als Deutscher? Für Henriette, die ihrem Schwager bestens vertraut war,

„ist er eben – Franzose, wenn er es auch als Mensch und als Musiker im besten Sinne ist, im edelsten; denn im Vergleich zu einem gemüthlosen St. Saens, mit seinen zahlreichen Harlequinaden musikalischer Späßen – ja auch im Vergleich zum ernstesten deutschen Componisten, ist sein Streben ein hohes, edles, reines und mehr erreicht das Ideal dass er sich gesteckt?“²³⁷

Auf den ersten Blick scheint es ein Widerspruch zu sein, dass Gouvy häufig als „allemand“ bezeichnet wurde. Gouvy studierte gerne und eifrig Werke deutscher Komponisten und setzte sich mit ihnen intensiv auseinander. 1861 schreibt Gouvy an Hermann Levi: „Adieu, seydt 3 Monaten componier’ ich nichts, und studire Bach.“²³⁸ Auch knapp 20 Jahre später hat er ähnliche Gedanken. In einem Brief an Hermann Levi äußert er sich über die „wahre“ Art zu komponieren und rät ihm dazu Folgendes:

„Sprechen Sie die Wahrheit, indem Sie mir sagen, dass Sie musikalisch zu verkommen sind?? Wird wohl nicht so schlimm sein. Wenigstens ist in Ihren Jahren ein solches Übel nicht unheilbar: greifen Sie zu energischen Mitteln zu, nehmen Sie jeden Morgen eine starke Dosis Seb. Bach mit etwas Mozart versüsst; dies wird eine

²³⁶ Gouvy an Rheinberger, Leipzig, Brief vom 3.2.1893.

²³⁷ Henriette Gouvy an Franziska Rheinberger, Brief vom 29.9.1879 aus Hombourg.

²³⁸ Gouvy an Levi, Brief vom 2.1.1861 aus Goffontaine.

gesunde Reaction hervorrufen und Sie werfen das Gift aus, ihr gutes Naturell wird das übrige thun.“²³⁹

Für Gouvy blieb die Auseinandersetzung mit der Instrumentalmusik sein höchstes Ziel. Er begriff Form und logische Entwicklung als Basis jeder Komposition. In dieser Hinsicht konnte er sich v. a. mit deutschen Meistern identifizieren, wie er wiederholt zu verstehen gab:

„Tiefe des Gedankens und kunstvolle Durchführung, diese beiden Faktoren, die vornehmlich den Wert der Instrumentalmusik ausmachen, werden in Frankreich am wenigsten geachtet, wo die Musik nur als Zeitvertreib gilt. Ein beschreibendes Programm, gute Solisten, viel Lärm und Virtuosenstücke – dies Publikum verlangt nicht mehr.“²⁴⁰

Im Hinblick darauf, dass sich Gouvy bewusst von „Lärm“ und Virtuosität abwendet zugunsten eines auf der logischen Entwicklung basierenden Verständnisses von Musik, stimmt er mit den Grundprinzipien der „Leipziger Schule“ überein. Immer wieder vertritt Gouvy die Auffassung, nicht die Oper, sondern Instrumentalwerke würden zur kulturellen und musikalischen Bildung des musikinteressierten Publikums beitragen. Eine recht ausführliche Stellungnahme dazu findet sich in einem an Charles Lamoureux adressierten Brief, in dem es heißt:

„Plus, je réfléchis, plus je vois à qui passe en Allemagne et en Angleterre, et plus je suis convaincu qu l'éducation du Public se peut vu faire que pour le Concert. Au Concert appartient l'avenis v. l'art musical. Le vrai temple de notre art c'est le Concert [...]!

C'est la range de l'opéra et de l'operette qui a causé que la France n'à jamais en un Compositeur de premier ordre, quel est reconduire, (que) celui qui a besoin, pour le produire, de décors, de machines, de ballets et de mille chose parasites, inutiles à la musique, qui la ligradient et la reliquent au second plan! [...]

Je ne connais pas un seul Opéra que renfermes des pages comparables à celles que nous offrent les grands oeuvres de Haendel et de Mendelssohn et on etendait bien des gens à Paris en leur disant que Bach est plus grand que Meyerbeer! Il est si rare de trouver à qui parler!“²⁴¹

Auch in seinen Aphorismen beklagt Gouvy wiederholt seine Erfahrungen mit dem französischen Publikum, das seiner Meinung nach gänzlich unfähig sei, „ein Kunstwerk in seinem Ganzen zu begreifen.“²⁴² Er urteilt über den Geschmack des Pariser Publikums, der ihm persönlich sehr zuwider ist und der nicht mit seiner Musikauffassung zu korrespondieren scheint, demnach wie folgt: „Was der Masse

²³⁹ Gouvy an Levi, Brief vom 9.4.1880 aus Paris.

²⁴⁰ Auclair 2000, S. 7.

²⁴¹ Gouvy an Lamoureux, Brief vom 11.9.1883 aus Hombourg, Lorrain.

²⁴² René Auclair: *Les Aphorismes de Théodore Gouvy*, Hombourg-Haut 2000, S. 6.

gefällt, das sind drastische, emphatische Motive, Bombast und vor allem Banalität, in der sie sich mit Wonne wiederfindet.“²⁴³

Bis auf das Klavierstück *Bouquet à Pippo* trägt keines der Werke Gouvys einen programmatischen Titel. Er ist ein Vertreter der absoluten Musik, der „musique pure“.²⁴⁴ Danièle Pistone hat in ihrem Beitrag zum Kongressbericht bereits darauf hingewiesen, dass sich Gouvy zwar gegen die Neudeutsche Schule wandte, sich aber dennoch mit fortschrittlichen Gedanken bewusst auseinandersetzte, um von der modernen Richtung abzuheben.²⁴⁵

„Ihr Fanatiker der romantischen Schule der Programmmusik, ist euch denn das wahre Ziel und die hohe Bestimmung eurer Kunst so gänzlich verloren gegangen? Dass es sich darum handelt, das Herz zu rühren und die Seele zu unausgesprochenen hohen Idealen zu erheben? Ihr seid so geschickt in der Kunst der Tonmalerei und die komplizierteste Instrumentation ist euch ein leichtes Spiel, aber – der Hörer bleibt kalt bei dem Klingklang und spottet eurer Geschicklichkeit. Seid aber selbst gerührt, so liegt er euch zu Füßen.“²⁴⁶

Ganz eindeutig gibt Gouvy hier zu verstehen, dass er sich gegen die Neudeutsche Schule und deren Ideale wandte. Noch deutlicher kommt seine Einstellung zum Ausdruck, wenn er Schlüsselwörter aufgreift, die mit entsprechenden Auffassungen konnotiert werden und Teil eines „Programms“ sind. Dazu gehört beispielsweise seine Forderung nach der „Unbestimmtheit des Ausdrucks“, die Gouvy als Vertreter der absoluten Musik ausweist. Gouvy vertritt die Auffassung, dass mit Musik nicht zwangsläufig etwas „Bestimmtes“ ausgedrückt werden müsse. In den Aphorismen findet sich eine deutliche Stellungnahme dazu, die genau diese Forderung nahelegt:

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. Martin Kaltenecker: *Gouvy et le discours de la „Musique sérieuse“*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 89–124.

²⁴⁵ „Son credo en fait est hanslickien, mais aussi résolument moderne; c’est celui de nos civilisations d’esthètes qui ont rompu avec la notion de fonctionnalité artistique: le sens de la musique se veut être chez lui de nature toute musicale.“ Danièle Pistone: *Forme et sense: de la pensée à l’œuvre de Gouvy*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 73–88, hier S. 87.

²⁴⁶ Auclair 2000, S. 6. In ähnlicher Weise äußert sich auch Edouard Lalo über das Pariser Musikleben, wenn er in einem Brief an Ferdinand Hiller schreibt: „Mein Freund Gouvy hat mir im vergangenen Jahr gesagt, dass Sie eine neue Symphonie, die ich in dieser Epoche beendete, ausprobieren wollen. Leider kamen andere Verpflichtungen dazwischen. Sind Ihre Interessen jetzt noch dieselben? Im Moment bin ich entmutigt. Die Orchester von Paris sind mir verschlossen, weil meine Musik zu deutsch und nicht genug lustig und heiter ist; das ist eine lächerliche Verurteilung. Dabei wäre der Kontakt zum Publikum wichtig. Wenn Deutschland, meine echt musikalische Heimat, mich also gut aufnehmen wollen würde, andernfalls wäre meine Karriere gebrochen. Sagen Sie mir, ob Sie meine (französische) Symphonie ausprobieren wollten.“ Brief vom 27.10.1862, abgedruckt in Sietz 1961, S. 22 f.

„Ihr jungen Komponisten, die ihr nur Programmmusik macht, o kehrt zurück von diesem Irrweg zum wahren Ideale! Seht ihr denn nicht, dass die Macht der Instrumentalmusik gerade in dem Unbestimmten ihres Ausdrucks liegt? Ihr könntet Dichter sein und bleibt so nur Ausleger.“²⁴⁷

Dass Gouvy von der musikästhetischen Bedeutung dieser Begriffe wusste und sich als entschiedener Gegner der Fortschrittspartei bekannte, steht außer Zweifel und geht aus vielen weiteren Briefen und Zitaten deutlich hervor. Der Begriff der „Bestimmtheit“ – ein Schlüsselbegriff der romantischen Musiksprache – wurde von Franz Brendel eingeführt und steht für die Überzeugung, dass die Musik ein „sprach- und ausdrucksfähiges Medium“ sei.²⁴⁸

Danièle Pistone wies erstmals auf Gouvys ästhetische Haltung hin. Darüber hinaus erwähnt sie Hanslick und Brahms, die Gouvy in Wien kennenlernte und mit denen er in engem Kontakt stand.²⁴⁹ Ein weiterer Schlüsselbegriff, den Gouvy in seinen Aphorismen ganz bewusst aufgreift, ist der des „Schönen“. Für Gouvy sollte ein gutes Werk folgende Eigenschaften haben:

„Poesie und Erfindungskraft, Beherrschung der Form und Kunst der Durchführung, bei Gesangswerken die Fähigkeit, für die Stimmen zu schreiben, bei Instrumentalwerken die Kunst der Instrumentation. Was ist nun von solchen Werken zu halten, die von alledem nur das Letzte aufweisen?“²⁵⁰

Auch diese Forderung nach Beherrschung der Form und der Gebrauch des „Schönen“ zur Beschreibung wahrer Kunstwerke erinnern in ästhetischer Hinsicht an Hanslick, der das „Architektonische“ als „Zweig des Schönen“ auffasste.²⁵¹ Für Gouvy ist eine gute Instrumentation nicht ausreichend für einen ernsthaft arbeitenden Komponisten. Auch dies ist eine weitere Anspielung an Wagner, dessen Instrumentierung und Klangsprache er zwar bewunderte und zu schätzen wusste, dessen fortschrittlicher Harmonik und dramatischer Musiksprache er jedoch ablehnend gegenüberstand.

²⁴⁷ Auclair 2000, S. 6.

²⁴⁸ Vgl. Gerhard J. Winkler: *Der „bestimmte Ausdruck“*. Zur Musikästhetik der Neudeutschen Schule, in: Liszt und die Neudeutsche Schule, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006, S. 39–53, hier S. 48.

²⁴⁹ Pistone 2008, S. 85.

²⁵⁰ Auclair 2000, S. 6.

²⁵¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990, S. 94.

4.3. Théodore Gouvy als Gegner Richard Wagners

Gouvy bekannte sich stets als entschiedener Gegner Wagners. Er propagierte die Abkehr von Musikdrama und Theaterbühne sowie vom Streben nach gefühlsbetontem Ausdruck und Programmatischem. In einem Brief vom 18.1.1860 berichtet er Ferdinand Hiller²⁵² über die Aufführung des Tannhäuser. Voller Empörung bezeichnete er Wagner als „ignoranten Harmoniker“. Da diesen Aussagen Gouvys in der Literatur bislang keine Aufmerksamkeit zuteil wurde, und Gouvy als Gegner Wagners im Zuge musikästhetischer Diskurse des 19. Jahrhunderts nicht unterschätzt werden darf, soll der folgende, an Hiller adressierte Brief in seiner Gänze zitiert werden:

„Mein lieber Hiller,
lassen Sie mich Ihnen von einer großen Begebenheit erzählen. Seit über 15 Jahren, seit ich Paris kenne, habe ich die musikalische Welt nicht in solcher Aufregung gesehen wie gestern Abend im 1. Konzert von Wagner. Wir kennen diesen Mann und seine Musik. Ich will Ihnen eine kleine Idee vom Effekt, den diese Musik hinterlassen hat und vom Gerede darüber geben. Das Konzert fand in der Salle des Italiens statt, ein erfolgreiches Unternehmen in den Händen von Giacometti und Belloni. Es war eine gepflegte Ohrfeige.

Das Orchester war zahlreich: 14 Vl 1, 10 Kontrabässe etc. Der Saal war voll; eine Fülle von Deutschen; bezüglich der Künstler sind alle in Paris und in den Vororten zusammengekommen. Wagner trat mitten in einer Explosion von unvorstellbarem Applaus auf, sein Orchester und seine Chöre waren gekennzeichnet durch fortwährenden Lärm. Danach beruhigte sich der Tumult, der Maestro dirigierte ohne Notenpult und ohne Partitur, was einen noch größeren Effekt auf die Schaulustigen machte. Er dirigierte schlecht aber mit Eleganz. Das erste Stück, Overture des Geisterschiffs, wurde mit gemäßigtem Applaus beendet. Niemand hat verstanden trotz der erklärenden Texte, die er zur Hand gab, aber man applaudierte immerhin, man glaubte, man ist mitten in der Öffentlichkeit, die entschieden ist besser zu sterben, wenn das kein Erfolg wird.

Danach folgte: der Marsch des Tannhäuser und die Overture derselben Oper. Dort war der Erfolg tobend, fast bis zur Raserei; Wagner drehte sich zu seinem Orchester um und applaudierte ihnen, was nicht genug von der Öffentlichkeit gesehen wurde.

Der erste Teil des Konzerts war beendet, ich war in einer Loge mit Seghers und Szarvady. Seghers war bestürzt, empört und verärgert, bezüglich Szarvady glaubte er, dass diese Musik, die neu ist, nicht gut ist und dass die, die gut ist, nicht von Wagner ist.

Wir sind in den Flur gegangen und sahen Scudo, der sich emporschwang, uns zu begegnen wie ein Tiger, dessen Kette zerriss. „Nein, deutsche Herren“, sagte er, „dieses hier werde ich Ihnen nicht weismachen. Ah! Das da ist der berühmte Wagner! Gut, passen Sie auf!“ Er verließ uns nach dieser Androhung und wir fielen die Treppen hinab, um das Foyer zu betreten. Das Foyer war ein stürmisches Meer besiegt

²⁵² Ferdinand Hiller (1811–1885), der 1828 zunächst nach Paris und 1844 nach Dresden übersiedelte, zählte in Deutschland als Pianist, Komponist, Dirigent, Musikpädagoge und -schriftsteller zu einer der repräsentativsten und einflussreichsten Musikerpersönlichkeiten. Gouvy hatte mit Hiller v. a. als Leiter der Gürzenichkonzerte zu tun und pflegte mit ihm daher einen regen Briefkontakt; MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1581–1587.

vom Wind der vielen verschiedenen Meinungen. Die Maler, die Architekten, die Mediziner, die Musiker der 19. Reihe traten mit Tränen in den Augen heran und riefen aus, dass man noch nie etwas so Schönes gehört habe. Maurin erklärte sehr ernst, dass der Nachfolger von Beethoven und Mozart da ist! Barbereau, der eine Harmonielehre schrieb, war voller Bewunderung und war nicht ein einziges Mal durch die Harmonien im Tannhäuser verletzt. Die vorsichtigen Leute sagten, dass er dies zweimal hörte, schließlich waren die Büroangestellten und deutschen Bankiers vor Freude taumelnd. Das sind die Bewunderer. Ich strebe nun die Bemühung an Ihnen zu sagen, dass der gesunde und vernünftige Teil der Öffentlichkeit und der gute unter den Musikern absolut denkt wie Sie denken und wie ich selbst denke. Hierunter sind Alkan und Rosenhain. Rosenhain zeigte mit Hellsichtigkeit auf, dass ein Mensch, der weder eine Erfindung hat noch formt, nicht weit entfernt sein kann. Bezüglich Alkan sah er sich froh mit einem verbitterten Lachen zu sagen: Nein, dies ist gar zu laut/kräftig! Und er flüchtete nach dem ersten Teil des Konzerts.

Auber sagte mit großer Gelassenheit: Aber ich finde hier drinnen absolut nichts Neues. Padeloup ist aufbrausend vor Ärger; Kreutzer war auch nicht erfreut. Bezüglich Fiorentino so wanderte er mitten in der Menge umher, sein ungerührtes und undurchschaubares Gesicht. Berlioz und Gounod, die Wagner persönlich kennen, applaudierten, weil sie offensichtlich waren.

Der zweite Teil des Konzerts beginnt. Wir hören ein Instrumentalstück mit dem Titel Tristan und Isolde. Dieses, mein Lieber, ist der Höhepunkt aus der Hand Wagners. Finden Sie einen Musiker, der die Hände über eine Orgel schickte und der über eine Viertelstunde in einer Suite Akkorde hält, die nur stören. Mutmaßen Sie nun, welcher Musiker ein ignoranter Harmoniker ist und wer sich nicht beengt, einige Male die Finger wegzulassen über Akkorde, wo sie nicht mehr passen (?), sehen Sie ein wenig vom Chaos ohne Form und ohne Idee, das uns unter dem Titel Tristan und Isolde serviert wird. Danach kam die Einleitung zu Lohengrin mit seinen Effekten einer Teekanne über dem Licht und noch ein Marsch der Verlobten derselben Oper, die großen Erfolg hatte.

Sehen Sie, mein lieber Hiller, halbwegs eine Abrechnung der gestrigen Soirée. Die Monde Musical befindet sich in einer unerhörten Gärung. Wir haben den heftigen Kämpfen der Schreibfedern geholfen. Es gibt Leute, die sagen, dass Wagner auf Anhieb in der Oper ankommen wird; andere Hellsichtigere behaupten, dass der überraschende Erfolg nicht standhalten kann und dass Meyerbeer noch ruhig schlafen kann.

Es ist gewiss, dass die Aktionen von Berlioz für einen guten Teil der Öffentlichkeit gestern Abend ansehnlich aufgezeigt wurden. Scudo musste gleich anerkennen, dass Berlioz dennoch ein ganz anderer Dichter ist!

Aber, Sie haben genug gesehen, ich habe Sie vielleicht mit meinem zusammenhanglosen Geschwätz gelangweilt. Was haben sie hier gestern gemacht? Sie, der Sie Paris so lieben, Sie würden gestern eine interessante Physiognomie finden. Denn es ist immer von gewisser Nützlichkeit für die Kunst, zu sehen, wie einige Persönlichkeiten wie Wagner Kämpfe und Reibereien führen und die nicht immer ohne Profit für einen guten Zweck sind.“²⁵³

Zwei Aspekte sind hier besonders interessant: Dieser ausführliche Brief ist ganz allgemein kennzeichnend für Gouvys Schreibstil, der stets einen leicht ironischen Unterton hat, ohne beleidigend oder unhöflich zu werden. Während er in seinen Aphorismen ganz direkt auf kompositorische Prinzipien und seine Art der

²⁵³ Gouvy an Ferdinand Hiller, Brief vom 18.1.1860 aus Paris, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. 1, hrsg. von Reinhold Sietz, Köln 1957, S. 157.

Musikauffassung anspricht, beschreibt er sich selbst nur indirekt als Vertreter der absoluten Musik. Anders verhält es sich dagegen in seinen Briefen an Ferdinand Hiller und Hermann Levi, in denen er – wie oben zitiert – ganz deutlich macht, dass er, der „vernünftige Teil der Öffentlichkeit und der gute unter den Musikern“, absolut denken. Von ähnlicher Ausführlichkeit beschreibt Gouvy ein Jahr später auch die Uraufführung des Tannhäuser in Paris. Aus dem an Hermann Levi²⁵⁴ adressierten Brief vom 19.3.1861 sollen daher nur einige relevante Stellen auszugsweise wiedergegeben werden:

„Lieber Herr Levi,
schon längst hab' ich Ihnen Neuigkeiten aus Paris versprochen. Doch noch keine Zeit ist günstiger dafür gewesen, als die jetzige, wo der Tannhäuser über die Bretter geht. Das französische Publikum ist nicht vorurtheilsfrei zu dieser ersten Aufführung gekommen; doch wer war schuld daran? Wagner selbst, und seine hochmüthigen Schriften und Vorreden. [...] Allein bei dem Lied des jungen Schäfers im 2ten Tableau, da kömt ein Ritornell von so unwiderstehlich komischer Wirkung, dass das Publikum laut auflachte. Dann kam die Jagd, mit einer Schaar von 12 Hunden, die sich nicht immer sehr anständig aufführten, und man lachte wieder. [...] Der Sängerkampf wirkte komisch. Dieses ewige in die Saiten greifen, ohne dass einmal eine ordentliche Melodie zustande kommt, machte die Leute wieder recht lustig. [...] Kurzum, der Tannhäuser hat hier ein grossartiges Fiasco gemacht, ein Fiasco, wie man sich vielleicht kein zweites erinnern kann.“²⁵⁵

Richard Wagner wurde häufig in einem Atemzug mit den Komponisten Berlioz und Liszt genannt und galt als einer der wichtigsten Vertreter der Neudeutschen Schule. Ohne hier auf detaillierte Aussagen und den geschichtlichen Hintergrund der Neudeutschen Schulen näher einzugehen, sei festgehalten, dass die Zusammenfassung zu einer Gruppe insofern gerechtfertigt erscheint, als sie alle drei zwei entscheidende Merkmale gemeinsam haben: fortschrittlicher Umgang im Hinblick auf Satztechnik und Harmonik sowie die Dramatisierung der Musik, sei es im Musikdrama bei Wagner oder in der symphonischen Dichtung bei Berlioz und Liszt.²⁵⁶ Der Name Neudeutsche Schule geht auf Franz Brendel zurück, der den Begriff für die einzig

²⁵⁴ MGG², Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 33 f. Hermann Levi (1839–1900), der in Leipzig bei Hauptmann, Moscheles und Rietz studierte, war als Musikdirektor in Saarbrücken, Mannheim und Rotterdam tätig und leitete 1882 die Uraufführung des Parsifal in Bayreuth. Gouvy stand mit Levi in regen Briefkontakt, wenn es um die Aufführung seiner symphonischen Werke ging. Gouvys Oper Cid stieß bei Levi zunächst auf Kritik, weswegen Gouvy ihn bat, sein „strenges Urtheil über [seine] Oper zu mildern. Überstürzen Sie Ihren Richterspruch nicht.“ (siehe Gouvys Brief an Levi vom 28.3.1876 aus Goffontaine).

²⁵⁵ Gouvy an Hermann Levi, Brief vom 19.3.1861 aus Paris.

²⁵⁶ Vgl. Wolfgang Dömling: *Zum Beispiel Neudeutsch – wieso eigentlich „Schule“?*, in: Liszt und Europa, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers, Laaber 2008, S. 43–49.

wahre Fortsetzung der symphonischen Tradition nach Beethoven einführte.²⁵⁷ Aus musikästhetischer Sicht stellte sie eine Zäsur zwischen den „deutschen“ Romantikern Mendelssohn und Schumann auf der einen, und Berlioz, Liszt und Wagner auf der anderen Seite dar. Dass sich Gouvy nicht mit dieser neuen Strömung identifizieren konnte, geht aus seinen zahlreichen Briefen an Musiker und Komponisten und den Äußerungen und Stellungnahmen zum öffentlichen Leben darin klar hervor. Besonders deutlich wird immer wieder seine entschiedene Abneigung gegenüber Wagner und seiner Musikauffassung zum Ausdruck gebracht. An seinen Freund Joseph Wilhelm von Wasielewski,²⁵⁸ der über zahlreiche Komponisten Biographien verfasste und sich als Violinist in Leipzig und Dresden einen Namen machte, schrieb an Gouvy:

„Verehrter Freund,
[Sie] erhalten das gewünschte Werk. Entschuldigen Sie die Verspätung. Es war mir nicht möglich eher nach Goffontaine zu gehen und es zu holen.
Hoffentlich kommt es noch zu rechter Zeit an. Leben Sie wohl und [brechen] auch Sie Ihr Versprechen nicht. Grüßen Sie mir auf dem Musikerfest den Königslöw, den Bruch und besonders all’ diejenigen, die keine Triumph- oder Siegesmusik komponiert haben!“²⁵⁹

Gouvy blieb folglich der Auffassung, Wagners Musik „gefährde“ die Musikwelt, zeitlebens treu. Diese Meinung teilte er in zahlreichen seiner Briefe Musikerkollegen und Komponisten mit. 1886 schreibt er an Bargiel, Wagners Musik sei „nur die Illustration zu einer Scenischen Darstellung“ und war der Meinung, dass „die Instrumentalmusik, die nicht symphonisch [ist], und Vocalmusik die nicht polyphon gehalten ist, [...] gar nicht ins Concert“ gehören.²⁶⁰ Auch in seinem Brief an Joseph Rheinberger beklagt sich Gouvy über die Zustände in Deutschland und spricht von dieser für ihn fremden Musik als „Bedrohung“:

²⁵⁷ Franz Brendel: *Zur Anbahnung einer Verständigung. Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*, in: *NZfM* Bd. 50, Leipzig 1859, S. 271.

²⁵⁸ MGG², Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 490 f.

²⁵⁹ Gouvy an Joseph Wasielewski, Brief vom 22.5.1874 aus Homburg.

²⁶⁰ „Ich war auf dem Kölner Musikfest und habe mich, wie edle Kerle, an den prächtigen Aufführungen erlabt u. gefreut. Willner ist ein ganz eminenter Dirigent. Dass er uns aber mit zwei langen Fragmenten von Wagner beschenkt, dafür weiss ich ihm keinen Dank. Als ob jede Fragmentierung an für sich nicht schon eine Versündigung gegen die Kunst wäre! Instrumentalmusik, die nicht symphonisch, und Vocalmusik die nicht polyphon gehalten ist gehören, meines Erachtens, gar nicht ins Concert. Diese Wagner’schen Stücke sind aber nur die Illustration zu einer Scenischen Darstellung; da hört man Stimmen aus der Höhe, Glocken aus der Ferne u.s.w. es fehlte nur noch das bengalische Feuer. Man verschon doch den Concertsaal mit solchem Humbug. Der Concertsaal ist der Tempel der reinen, edeln Kunst, man muss ihn sauber halten! Könnte sich die Berliner Academia nicht einmal in diesem Sinn laut aussprechen?!“ Gouvy an Woldemar Bargiel, Brief vom 22.6.1886 aus Oberhomburg.

„Verehrter Freund!

Da Sie mich mit diesem Titel beehrt haben, so wollen wir ihn auch beibehalten. Und zwar nicht unverdienterweise, denn längst fühle ich mich ja geistig mit Ihnen verwandt und Ihre edle Kunstanschauung, die reine Klassizität, die aus Ihren Werken spricht, hatten mich seit Jahren mit Ihnen befreundet.

Der freundliche Brief, den Sie mir mit der Hand Ihrer hochverehrten Gattin geschrieben, hat mir mehr Freude gemacht, als wenn der Regent von Bayern mir einen grünen oder blauen Orden geschickt hätte. Denn Ihr Urtheil wiegt schwer und Sie gehören zu Denjenigen, nicht gar zu Zahlreichen, vor welchen man gerne den Hut abzieht. In einer Zeit, wo Parteihaß, Marktschreierei, Personenkultus und andere schöne Dinge nicht übel an der Tagesordnung sind, da sind Sie sich stets treu geblieben, und, den eiteln Tanz verschmähend, haben Sie durch stilles und fortdauerndes Wirken und Schaffen den Namen errungen, den die musikalische Welt verehrt. Sie sind kein wandernder Virtuose, auch reisen Sie nicht herum wie der Weinhändler mit seinen P. (?), Sie redigieren kein Feuilleton, um sich selbst anzupreisen; kurzum, ein berühmter Faiseur von drüben würde auch von Ihnen sagen: Il n'est pas de son temps! Gott sein Dank! Wenn des Künstlers Werke nur für alle Zeiten geschaffen sind!

Schliessen Sie jedoch nicht aus dem oben Gesagten, dass ich mit misanthropischem Blick die heutigen Kunstzustände betrachte. Im Gegentheil, ich fände dieselben (in Deutschland) höchst erfreulich, wenn nicht der Concertsaal von der Wagner'schen Musik so arg bedroht wäre! Berlin und Köln (wohl auch München!) geben darin böse Beispiele. Möge das Theater seinen Unfug treiben! Mögen die Leute sich dort an den modernen Orchester-Opern mit obligatem Geschrei erfreuen, aber den Concertsaal, diesen reinen, hehren Tempel der Kunst, halte man frei von solchem Humbug. Das Concert sollte keine Opernfragmente dulden, schon deshalb, weil jede Fragmentierung an und für sich schon eine unkünstlerische That ist. Die Theatermusik ist und bleibt eine Kunst zweiten Ranges, nicht allein, weil sie von zu vielem eitlen Flitter umgeben ist, der die Kunst erdrückt und erniedrigt, sondern weil in ihr die grossen und höchsten Kunstformen gar keine Anwendung finden. Die grossen deutschen Meister mögen dies wohl instinctiv gefühlt haben, sonst hätten sie nicht alle, fast ohne Ausnahme, nur für Kirche und Concert geschaffen. Ein Glück für Deutschland, dass es so ist, denn gerade mittelst der Kirchen-Concert- und Kammermusik hat sich ja Deutschland in der Musik die riesige Überlegenheit über alle Nationen erobert.

Aber ich merke, dass ich Mehl zur Mühle trage, und ich erzähle Ihnen Dinge, die Sie viel besser wissen, wie ich selbst. Meinen herzlichen Dank Ihrer lieben Frau Gemahlin, für die freundliche Zeilen, die sie Ihrem Brief zugefügt und bitte Sie, Ihr meine Empfehlung und auch die schönsten Grüsse meiner Schwägerin zu vermitteln, welche letztere doch etwas besorgt war, dass das Briefchen, welches sie mit der Sinfonietta geschickt, nicht erwähnt wurde. Wäre es nicht angekommen? In freundschaftlicher Verehrung
Ihr ergebener Th. Gouvy.²⁶¹

Gouvy konnte sich mit dem in Leipzig vertretenen Musikverständnis identifizieren. Er war von klassischen Idealen, d. h. klaren Formen und Strukturen sowie funktionsgebundener Harmonik und von der Autonomie der Instrumentalmusik überzeugt. Genau mit dieser Einstellung bzw. Musikauffassung – einerseits die

²⁶¹ Gouvy an Joseph Rheinberger, Brief vom 28.9.1886 aus Oberhomburg [Hervorhebungen im Original].

Sonatentradition zu bewahren und fortzusetzen und andererseits „symphonische Novitäten“ zu komponieren – schien er mit der Leipziger Stilästhetik zu korrespondieren und die Erwartungshaltung des deutschen Publikums v. a. um Mitte des Jahrhunderts zu erfüllen. Das Ideal, das in der Anlehnung an Instrumentalwerke der Wiener Klassik bestand und deren Pflege und Weitergabe bedeutete, und die Tatsache, dass viele einflussreiche Lehrer in Leipzig jahrzehntelange im Amt blieben, führten schließlich dazu, dass die von Beginn an vorgegebenen Richtlinien und Ziele bis zu Beginn der 1880er Jahre beibehalten wurden und der Tradition eine Stagnation im Leipziger Lehrbetrieb folgte.

Gouvy – Allemand à Paris? Bei der Beschreibung von Parametern, die für die eine oder andere Schule kennzeichnend waren, spielten oft nationale Tendenzen eine große Rolle. Obwohl Schumann, Chopin und Brahms aufgrund ihres romantischen Pathos' und der als zu gefühlsbetont empfundenen Kompositionsweise in Leipzig kritisch betrachtet und nur wenig beachtet wurden, konnten sich ihre Werke längerfristig im Standardrepertoire etablieren.²⁶² Dies liegt unter anderem daran, dass allen genannten Komponisten eine eindeutige Nationalität sowie eine musikästhetische Position zugeordnet werden konnte. Die bereits angesprochene Dramatisierung der Musik, die grundlegend für das Verständnis von Musik für die Neudeutsche Schule war und die starke französische Einflüsse erkennen ließ, brachte Serge Gut mit folgenden Worten auf den Punkt: „Das „Neue“ der „Neudeutschen Schule“ ist eher französisch als deutsch; und das „Deutsche“ der „Neudeutschen Schule“ ist eher alt als neu.“²⁶³ Aus dieser Perspektive betrachtet nimmt Gouvy als „Grenzgänger“ zwischen Deutschland und Frankreich eine recht interessante und wichtige Position innerhalb musikästhetischer Diskurse im 19. Jahrhundert ein.

²⁶² Die englische Komponistin und Schriftstellerin Ethyl Smyth (1858–1944), die 1877 in das Leipziger Konservatorium aufgenommen und u. a. von Carl Reinecke unterrichtet wurde, schilderte ihre Erfahrungen mit der Leipziger Stilästhetik und den dortigen Kompositionsidealen wie folgt: „But in that school Bizet, Chopin, and all the great who talk tragedy with a smile on their lips, who dart in the depths and come up again, instantly like divers, who, in fact, decline to wallow in the Immensities – all these were habitually spoken of as small people.“ Ethyl Smyth, zit. nach Wasserloos 2004, S. 108.

²⁶³ Serge Gut: *Berlioz, Liszt und Wagner: Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule*, in: Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, hrsg. von Serge Gut, München 1986, S. 48–55, hier S. 53.

5. Gattungsästhetische Aspekte zur zwei- und vierhändigen Klaviersonate in Deutschland und Frankreich

Dass wir heutzutage nur sehr wenig über Klaviersonaten französischer Komponisten um Mitte des 19. Jahrhunderts wissen, kann zwei Gründe haben: Entweder sind uns die Werke nicht bekannt, da sie weder musikwissenschaftlich noch praktisch zur Kenntnis genommen wurden, oder es existieren tatsächlich keine. Beide Aspekte spielen eine nicht geringe Rolle. Französische Komponisten wie Auber, Berlioz, Gounod, Lalo oder Bizet, die für ihre großen Opern bekannt und beliebt waren, haben sich nicht mit der Klaviersonate auseinandergesetzt. Ganz im Gegensatz zur Situation in Frankreich steht die rege Komposition von Sonaten im deutschsprachigen Raum.²⁶⁴ Hier stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Gattung Klaviersonate sowohl in Deutschland als auch in Frankreich um Mitte des 19. Jahrhunderts besaß und inwieweit dies auf musikästhetische Diskurse zurückzuführen ist. Außerdem wäre interessant, der Frage nachzugehen, ob es darüber hinaus Unterschiede zwischen Theorie und Praxis gibt.²⁶⁵

Zunächst zum gattungsästhetischen Hintergrund in Frankreich: Gemäß der Dominanz von Literatur und Theater weist die ästhetische Reflexion in Frankreich eine auffällige Neigung zu dramatisch-theatralischen Metaphern auf. Bereits in La Cépèdes *Poétique de la musique* von 1785 findet sich der Vergleich zwischen den Sätzen der Symphonie und den Akten eines Theaterstücks.²⁶⁶ Quartette, Trios und

²⁶⁴ Vgl. Newman 1983, S. 462. Nicht übersehen werden darf die Fülle an Symphonien französischer Komponisten, die um Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. Fontaine listet die wichtigsten Namen auf, darunter Alkan, Androt, Bizet, Castillon, Cherubini, David, Deldevez, Farrenc, E. Franck, Godard, Gossec, Gounod, Hérold, Kreutzer, Mathias, Mehul, Onslow, Pleyel, Reber, Saint-Saens; später Chausson, Dukas, Fauré, Franck, Godard, d'Indy, Lalo, Lefebvre, Magnard, Messager. Vgl. Fontaine 2008, S. 133.

²⁶⁵ Einige wenige Äußerungen über den ästhetischen Stellenwert der Klaviersonate in Frankreich finden sich bei George Favre: *La musique française de piano avant 1830*, Paris 1953; François-René Tranchefort: *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris 1987; Cortot 1981.

²⁶⁶ „Mais ensuite il faudroit qu'il ne les confidérât que comme trois grands actes d'une pièce de théâtre, qu'il crût travailler à une tragédie, à une comédie, ou à une pastorale, suivant le but particulier de sa symphonie, qu'il pût se rendre compte des divers sentimens dont les images y seroient répandues, que toutes ces affections formassent un tout naturel, & composassent une espèce de drame.“ (S. 321 f.) „Si le musicien veut l'employer alors à faire paroître l'habilité d'un artiste ; s'il veut mêler à des expressions touchantes, des passages d'une exécution difficile, ou propres à faire ressortir le talent ; si enfin il cherche à composer ce que l'on a appelé *Sonate*, il saura assez comment se conduire d'après tout ce que nous lui avons déjà indiqué.“ La Cépède: *Poétique de la musique*, Paris 1785, S. 345.

Sonaten beschreibt er als „conversation de ces amis fidèles, de ces amans heureux“.²⁶⁷

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich noch häufiger Stellungnahmen zum ästhetischen Stellenwert der Sonate. Exemplarisch sei auf Momigny verwiesen, der an ihr die mögliche Entfaltung eines „dialogue animé et dramatique“²⁶⁸ schätzte. Ferner heißt es bei Momigny:

„Des diverses parties de la Sonate, le mouvement initial qui „synthétise plus particulièrement le type Sonate“, est toujours celui qui offre le plus grand intérêt vraiment comme une des plus parfaites créations de l’esprit humain.“²⁶⁹

Trotz der Verwendung theatralischer Begriffe und Metaphern wurde Instrumental- im Gegensatz zur Vokalmusik offenbar als defizitär angesehen. Eine erste und wichtige Nobilitierung der Gattung fand erst durch Anton Reicha statt, der den aus der Dramentheorie stammenden Begriff „Exposition“ auf einen Formteil der Sonate übertrug. Gemäß der zum Drama hinführenden Funktion der Exposition wird auch in der Sonatensatzexposition das thematische Material „vorgestellt“. Zum ersten Mal ist damit nicht nur eine inhaltliche, sondern eine formale Komponente mit dem Begriff verknüpft. In seinem *Traité de haute composition musicale* aus dem Jahr 1826 beschreibt Reicha die einzelnen Formteile des Kopfsatzes der Sonate wie folgt:

„La première partie de cette coupe est l’exposition du morceau; La première section [de la seconde partie] en est l’intrigue, ou le noeud; La seconde section en est le dénouement.“²⁷⁰

In den 1840er Jahren finden sich nur sehr wenige Äußerungen über den ästhetischen Stellenwert der Sonate. Ein interessantes Zeugnis aus dieser Zeit, das eine regelrechte Liebeserklärung an die Gattung darstellt, stammt von Maurice Bourges und findet sich in der *Revue et Gazette musicale de Paris* im Jahr 1843. Da es nur wenige vergleichbare Äußerungen in dieser Ausführlichkeit gibt, sollen im Folgenden einige wesentliche Passagen wiedergegeben werden:

„Le règne de la sonate a été le plus long de tous les règnes. Cet idéal que tant de conquérants modernes avaient rêvé dans les accès de leur fiévreuse ambition, cette brillante chimère qu’un Louis XIV, qu’un Charles XII, qu’un Napoléon poursuivaient de leurs ardents desirs, la monarchie européenne, le croiriez-vous? C’est la sonate, la simple et modest sonate, qui a réalisé ce beau songe. [...] L’invasion de quelques

²⁶⁷ Ebd. S. 343.

²⁶⁸ Jérôme-Joseph de Momigny: *Encyclopédie Méthodique*, Bd. 2, S. 394, zit. nach Georges Favre: *La musique française de piano avant 1830*, Paris 1953, S. 127.

²⁶⁹ Favre 1953, S. 127–136, hier S. 129.

²⁷⁰ Vgl. Schmalzriedt 1985, S. 63.

formes capricieuses lui ravit le sceptre de la mode. On la negligea, on lui tourna le dos. Mais la disgrâce n'eut qu'un temps. L'heure de la renaissance vint pour la sonate, et maintenant la jeune école des compositeurs-pianistes travaille à lui reconstruire un piédestal. [...] Ce que nous voulons de toi, bienheureuse sonate! Mais c'est ton inépuisable popularité; c'est un nom consacré par les précédents les plus glorieux. Une noblesse de près de deux siècles; d'illustres alliances avec les Haydn, les Mozart, les Clementi les Steibelt, les Dusseck, et Dieu sait combien d'autres; [...] nous te voulons, nous t'aimons, nous t'aurions, nous t'épouserons [...].²⁷¹

Damit wurde zwar der Stellenwert der Sonate im Musikschrifttum erkannt, dennoch schienen sich Theorie und Praxis nicht wahrzunehmen. Während in den meisten praktischen Harmonielehren in Paris hauptsächlich auf satztechnische und harmonische Aspekte eingegangen wurde, finden sich in den von Damour, Burnett und Elwart herausgegebenen *Études élémentaires de la musique* von 1838 Aussagen über die Hierarchie der verschiedenen musikalischen Charaktere. Demnach steht an erster Stelle „religieux“, gefolgt von „dramatique“ und der Musik „de Salon“.²⁷² Alle Beispiele entstammen der Vokalmusik, die Instrumentalmusik findet praktisch keine Erwähnung. Besonders interessant sind die Ausführungen zum dritten Genre, wo es heißt:

„La romance, en grand honneur de nos jours, est, comme nous l'avons dit précédemment, une création française qui, de tous temps, fut cultivée dans notre patrie par les amis de la mélodie. [...] Cette légère production se remarque par un style chaleureux et élégant. C'est à l'obligance de son auteur que nous devons de la publier; ca, la propriété étant un droit dont les éditeurs de musique sont jaloux, avec raison [...].“²⁷³

Diese Aufforderung zur Komposition und zur Veröffentlichung von Romanzen aufgrund ihres „chaleureux“ und „élégant“ anmutenden Wesens ist zum einen bemerkenswert, da Stellungnahmen zum Charakter von Musik in praktischen Harmonielehren zu der Zeit eher selten sind; zum anderen wird die Romanze – hier aus dem Bereich der Vokalmusik – als „typisch“ französisch propagiert. Da keine Erwähnung von Instrumentalmusik stattfindet, entsteht erneut der Eindruck, dass Instrumentalmusik eher als defizitär betrachtet wurde und dass die hier aufgestellten musikalischen „Charaktere“ in Gattungen wie der dramatischen Kantate (scène

²⁷¹ *RGMP* Jg. 10, 1843, S. 419 f., zit. nach Edler 2004, S. 41 f.

²⁷² Zur Exemplifizierung wählen die genannten Autoren *O Salutaris* von M. L. Dietsch für „religieux“, das Vokalquartett *Mi Manca la Voce* aus „Moses in Ägypten“ von Rossini für „dramatique“ und eine *Romance* von X. Boisselot für „de Salon“.

²⁷³ Damour/Burnett/Elwart 1838, S. 409 f.

lyrique) oder der Oper zum Ausdruck gebracht werden konnten.²⁷⁴ Genau diese Annahme bestätigt der Mitherausgeber des angesprochenen Lehrwerks und Kompositionslehrer Gouvys Antoine Elwart. Nur drei Jahre nach dem oben zitierten Artikel erschien derjenige von Elwart in der *Revue et Gazette musicale de Paris*. Unter dem Titel *De la position des jeunes compositeurs français* nahm Elwart zu der Gattung Stellung, durch die seiner Ansicht nach ein junger Komponist zu größtmöglichem Ruhm gelangen konnte und betonte die Schwierigkeit, sich durch ein anderes Genre oder eine andere Gattung als Komponist zu etablieren: „Hors le théâtre, il n’y a pas de gloire, de fortune à espérer pour les compositeurs.“²⁷⁵ Auch zu Beginn der 1860er Jahre scheint sich an dieser Auffassung wenig geändert zu haben, wie Albert Ferrands Äußerung von 1863 im *Bulletin de la Société des compositeurs de musique* zeigt.²⁷⁶ Trotz des Vorhandenseins eines musikalischen Zentrums kann man nicht von einer französischen Musik oder gar einem Nationalcharakter sprechen, da viele Immigranten in Paris tätig waren und die dortige Musikszene von Künstlern aus aller Welt bestimmt wurde. Außerdem schienen darüber hinaus zahlreiche praktische Gründe dazu beigetragen zu haben, dass die Sonatenproduktion einen Tiefstand in Frankreich um Mitte des Jahrhunderts erreichte. Wie bereits oben erwähnt, sind Klaviersonaten im Gegensatz zu Ensemblesonaten französischer Komponisten nur schwer zu finden.²⁷⁷ Die Klaviersonate schien sowohl im Ausbildungssystem als auch im Konzertbetrieb kein wirkliches Podium zu besitzen. In den Ausführungen zum Unterricht im Pariser Conservatoire wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Instrumentalmusik keinen besonders hohen Stellenwert im

²⁷⁴ „Zur Verfertigung dieses Repertoires dienen vor allem Floskeln aus dem italienischen Opern-Belcanto und der französischen Romanze, die mit der Entwicklung der Virtuosität der ersten Jahrhunderthälfte in eine symbiotische Verbindung traten. Im Salon herrschte ein ausgeklügeltes Zusammenspiel zwischen den Instrumentalvirtuosen und den SängerInnen. Für Salons dieser Spezies kamen Gattungen der Klaviermusik wie Klaviersonate nicht in Frage!“ Edler 2004, S. 13 f.

²⁷⁵ Antoine Elwart: *De la position des jeunes compositeurs français*, (1846) zit. nach Pistone 2008, S. 75; In der Biographie von Klauwell 1902 erwähnt der Autor eine Begegnung zwischen Gouvy und Rossini, die in einem Brief Gouvys an seine Mutter Caroline Aubert nachgewiesen ist. Gouvy traf Rossini auf seiner Heimreise in Bologna und berichtete seiner Mutter, Rossini habe ihn dazu ermutigt, Opern zu schreiben, denn an guten Stoffen würde es in Paris nicht mangeln. In einem Brief schreibt Gouvy am 22.4.1845 heißt es: „Faites des opéras, ajouta-t-il, tâchez d’avoir un bon poëme, les bons poëmes ne manquent pas à Paris, vous avez d’abord Scribe, qui est toujours le grand fabricant.“ Zit. nach Klauwell 1902, S. 35 f.

²⁷⁶ „De tous ceux qui s’occupent de l’art musical, les moins favorisés sont certainement les compositeurs de musique purement instrumentale.“ Albert Ferrand, zit. nach Pistone 2008, S. 75.

²⁷⁷ Camille Saint-Saëns komponierte zehn Duosonaten (Klavier mit verschiedenen Soloinstrumenten), Gabriel Fauré zwei Cello- sowie zwei Violinsonaten, César Franck eine Violinsonate; eine Klaviersonate findet sich im oeuvre der genannten Komponisten jedoch nicht.

Gegensatz zur Oper genoss. Das Klavier wurde – bedingt durch technische Weiterentwicklung und damit neue klangliche Dimensionen – zu dem Virtuoseninstrument par excellence. Diese Neuerungen galt es pianistisch zum Ausdruck zu bringen. Durch die Möglichkeit des Vierhändigspiels eignete sich das Klavier außerdem bestens für die Rezeption von nahezu sämtlichen Gattungen wie Oper, Ballett, Symphonie sowie Kammermusik. Die Rezeption von Klaviersonaten im Konzertsaal setzte ein Bewusstsein für eine mehrsätzig-zyklische Komposition voraus; außerdem bedurfte sie allein aufgrund ihrer Länge – im Gegensatz zur Etüde, zum Charakterstück oder zur Transkription – einer erhöhten Aufmerksamkeit. Die Nachfrage des Publikums richtete sich jedoch eher nach neuen klanglichen Möglichkeiten. Mit anderen Worten: Der Anspruch einer Sonate war zu hoch und damit konnten nur schwer Interessenten gefunden werden. Um den neuen Anforderungen des Publikums nachzukommen, finden sich in Sonaten zahlreicher Salonkomponisten wie z. B. von Thalberg oder auch Kalkbrenner virtuose Elemente, auch wenn sie in ihrer Gesamtkonzeption klassizistisch orientiert sind. In manchen Sonaten wurde bereits im Titel auf die virtuose Spielweise hingewiesen. Louis Lacombe's *Sonate fantastique* opp. 1 (1839) und seine *Sonate de Salon* opp. 33 (1850) sowie Henri Herz' *Grande Sonate di bravura in Es-Dur* op. 200 sind Beispiele dafür. Bei allen genannten Salonkomponisten entsteht trotz ernsthaftem Anspruch hinsichtlich thematisch-motivischer Arbeit der Eindruck, dass sie sich mit der Sonatenkomposition als seriöser Komponist ausweisen wollten.²⁷⁸ Indem Komponisten und herausragende Pianisten wie Thalberg, Liszt und Herz nur jeweils eine einzige Sonate komponierten, bestätigten sie den Status der Sonate als „Auslaufmodell“.²⁷⁹

In Deutschland ereignete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel: Das Etablieren einer Gattung, in der die thematisch-motivische Arbeit im Vordergrund stand und damit zur Autonomie der Instrumentalmusik führte.²⁸⁰ Diese Vorherrschaft der Instrumentalmusik und die Verankerung in der

²⁷⁸ Kämper bezeichnet diese Art der Auseinandersetzung mit der Sonate als „Visitenkartenfunktion“, siehe Kämper 1987, S. 58.

²⁷⁹ Zur Rezeption von Thalbergs Sonate op. 56 vgl. Edler 2004, S. 36.

²⁸⁰ Eine interessante Quelle ist Franz Brendels Stellungnahme zur Instrumentalmusik in der *NZfM*, wo es heißt: „Die Ungebundenheit des Subjects, das schranken- und fessellose Ergehen desselben, das freie Waltenlassen des Genius ist das Charakteristische der modernen Zeit, und dafür ist vorzugsweise die Instrumentalmusik geeignet.“ Franz Brendel: *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt*, in: *NZfM* 1845, Jg. 22, S. 64.

Musiktheorie des 19. Jahrhunderts ereigneten sich maßgeblich im deutschsprachigen Raum. Der hohe Stellenwert der Instrumentalmusik scheint deshalb eher ein deutsches Phänomen zu sein. Der angesprochene Paradigmenwechsel wurde erstmals in Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–1793) deutlich, wo es heißt:

„Unter allen Tonstücken für bloße Instrumentalmusik ist die Sonate von den Tonsetzern am fleißigsten bearbeitet worden, es sey nun, daß sie, nach Sulzers Meinung, den ersten Rang unter den Instrumentalstücken wirklich behauptet, oder es sey, daß es deswegen geschehen ist, weil sie wegen der Einfachheit der Besetzung der Stimmen auch zum Privatvergnügen kleiner Zirkel geeignet ist.“²⁸¹

Einen wichtigen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete die zwischen 1837 und 1847 entstandene Kompositionslehre von A. B. Marx, der die Sonate als „höchste Ausprägung musikalischen Formdenkens und als Ziel der Geschichte“²⁸² begriff. Ganz anders als die Klaviersonate wurde vierhändige Klaviermusik, und dazu gehören auch vierhändige Klaviersonaten, stets mit Hausmusik in Verbindung gebracht. Dabei wird häufig vergessen,

„dass vierhändiges Klavierspiel an e i n e m Instrument ein Phänomen eigener Art ist und unter kompositions- sowie spieltechnischen, aber auch musikästhetischen, soziologischen und phänomenologischen Gesichtspunkten einen in sich abgeschlossenen Komplex darstellt, der in dieser Eigenwertigkeit vermittelt und erfahren werden sollte.“²⁸³

Während für einige Komponisten wie Haydn, Chopin oder Liszt vierhändige Klaviermusik nur von untergeordnetem Rang war, erfuhr sie zunächst bei Mozart, dann bei Schubert eine völlig neue Bewertung.²⁸⁴ Eine regelrechte Expansion von vierhändigen Klavierstücken fand nach der Veröffentlichung der Klaviersonaten von Charles Burney in den Jahren 1777 und 1778 statt. Die Auseinandersetzung mit vierhändiger Klaviermusik sah in den Folgejahren sehr unterschiedlich aus: Während

²⁸¹ Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2001, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1417.

²⁸² Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984, S. 34–63, hier S. 47.

²⁸³ Klaus Börner: *Handbuch der Klavierliteratur zu vier Händen an einem Instrument*, Mainz u. a. 2005, S. 7.

²⁸⁴ Einige der wenigen analytischen Bemerkungen über vierhändige Klaviermusik, im Besonderen über vierhändige Klaviersonaten, finden sich bei Edler im Handbuch der musikalischen Gattungen (7.2) im Kapitel *Klaviermusik zwischen höfischer und bürgerlicher Kultur*. Edler nennt als ausschlaggebendes Ereignis die Konzerte der Geschwister Wolfgang Amadeus und Maria Anna Mozart in London, deren vierhändiges Klavierspiel zahlreiche Komponisten zur Auseinandersetzung mit weiteren vierhändigen Sonaten angeregt haben soll. Weitere Ausführungen dazu finden sich in M. Stoelzel: *Die Anfänge vierhändiger Klaviermusik. Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis*, Frankfurt a. M. u. a. 1984.

die einen darin die Möglichkeit der vollen musikalischen Entfaltung sahen, empfanden wieder andere dieses Genre als Einschränkung. Beethoven beispielsweise erhielt von Diabelli die Anfrage, eine vierhändige Sonate zu schreiben, welche er jedoch ablehnte. In diesem Brief vom 7.8.1824 schrieb Diabelli aus Wien an Beethoven:

“Hrn. Ludw. v. *Beethoven!*

Da ich weder ein Schreiben von Ihnen erhalte, vielweniger Euer Wohledlen selbst zu sehen bekomme, so bin ich mit diesem so frey mich anzufragen, ob ich bestimmt darauf rechnen könne, daß ich eine grosse 4händige Sonate in F von Ihrer Hand erhalte. Da ich meinen Geschäftsbetrieb nach den zu erhaltenden Werken einrichten muß, und mir an einer grossen *Sonate a 4 m.[ains]* sehr viel <dar> liegt, so bitte ich mir, sobald es nur möglich, wissen zu lassen, ob ich noch in diesem Jahre darauf rechnen kann, welche zu bekommen. Zugleich wünschte ich auch den Preiß davon zu wissen. In Erwartung einer baldigen Antwort, verharre ich mit vorzüglicher Achtung Dero Bereitwilligster Diener *Ant. Diabelli mp.*“²⁸⁵

Neben konzertanten Werken gab es unzählige vierhändige Arrangements von Opern, Symphonien und kammermusikalischen Werken, die es Komponisten ermöglichten, diese einfacher zu spielen und unter Kollegen bekannt zu machen. Vierhändige Klaviermusik war außerdem nicht besonders für den Konzertsaal geeignet, da zwei Pianisten miteinander musizierten, die sich nicht vollständig entfalten konnten und sich damit in ihrer Virtuosität einschränken mussten.

Gouvy stellt hinsichtlich der Komposition von Sonaten für Klavier zu vier Händen im 19. Jahrhundert keine singuläre Erscheinung dar. Die Auseinandersetzung und die Verbreitung dieses Genres sind größer, als historische Darstellungen zunächst vermuten lassen. Seit der Feststellung Müller-Blattaus im Jahr 1940, „die Kernfrage nach dem Wesen des vierhändigen Klaviersatzes [sei] bisher nirgends beantwortet worden“,²⁸⁶ sind in genau diesem Bereich einige musikwissenschaftlich interessante Beiträge hinzugekommen.²⁸⁷ Neben einer Vielzahl von Autoren kann die Dissertation von Park hervorgehoben werden, da hier satztechnische und stilistische Aspekte vierhändiger Klaviersonaten des 19.

²⁸⁵ Sieghard Brandenburg (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 5: 1823–1824, München 1996, S. 347 [Unterstreichung und Hervorhebung im Original].

²⁸⁶ Josef Müller-Blattau: *Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, Leipzig 1941, S. 40.

²⁸⁷ Zum ästhetischen Stellenwert der Sonate erfährt man interessante Beobachtungen bei Lubin 1970, Newman 1983, Park 1985, Edler 2004, Börner 2005. Der einzige der genannten Autoren, der vierhändige französische Klaviermusik anspricht, ist Börner, der diese Auseinandersetzung in Frankreich unter Programmmusik bzw. an Märchen- oder an Kinderwelt orientierter Musik zusammenfasst und dazu als einzige Komponisten Bizet, Fauré und Ravel nennt.

Jahrhunderts fokussiert werden. Laut Park lassen sich Einflüsse verschiedener Opern und Symphonien in vierhändigen Werken erkennen, obwohl eine gewisse kammermusikalische Intimität gewahrt bleibt.²⁸⁸ Keine vierhändige Klaviersonate trägt programmatische Titel; auch hier teilen sich die Komponisten in die Klassizisten und Neudeutschen. Die Tendenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nationale Elemente zu integrieren, wie beispielsweise bei Dvorak oder Grieg, findet sich in den Klaviersonaten kaum wieder. Park weist zu Recht darauf hin, dass die Komponisten vierhändiger Sonaten trotz ihrem geringen Bekanntheitsgrad neben Schubert, Chopin, Schumann und Brahms einen essentiellen und wesentlichen Bestandteil der zeitgenössischen Musikszene repräsentieren.²⁸⁹

Aufschluss darüber, welchen Stellenwert vierhändige Klaviermusik im 19. Jahrhundert hatte, gibt das umfangreiche Werk des Klavierpädagogen und Pianisten Johann Carl Eschmann²⁹⁰ (1826–1882) mit dem Titel *Wegweiser durch die Klavierliteratur*.²⁹¹ Mit diesem Buch verfolgt Eschmann einen pädagogischen Grundgedanken, nämlich den Pianisten „auf die sonnigen und reinen Höhen wahrer und echter Kunst“²⁹² zu führen. In den einzelnen Kapiteln des Buches, die nach Besetzung und Genre unterteilt sind, erfolgt die Auflistung der Klavierwerke nach sechs Schwierigkeitsstufen. Im 11. Kapitel *Vierhändige Klaviermusik* finden sich in der Stufe V–VI neben Mendelssohns *Allegro brillante* op. 92, Schumanns *Bilder aus Osten* op. 66, seinen *Ballszenen* op. 109 und Brahms' Variationen op. 23 Gouvys *Ghiribizzi* op. 83.²⁹³ Obwohl Eschmann mehrfach die Schwierigkeit einzelner

²⁸⁸ Park 1985, S. 207; Park untersucht Klaviersonaten zahlreicher Komponisten vom Ende des 18. bis hin zum Ende des 19. Jahrhunderts, darunter Beethoven, Danzi, Dussek, Cramer, Hummel, Onslow, Schubert, Moscheles, Schwencke, Kalkbrenner, Reinecke, Mussorgsky, Goetz, Dietrich, Urspruch, Rubinstein, Zenger und Rheinberger. Der gewissenhaften Analyse und Auswahl wären Kiel, Bargiel, Krause und Gouvy hinzuzufügen.

²⁸⁹ Park 1985, S. 212.

²⁹⁰ MGG², Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 471–473; Eschmann, der u. a. von 1845–1847 am Leipziger Konservatorium bei Mendelssohn studierte, gilt als wichtigster Schweizer Vertreter der Romantik. Er konnte sich zu Lebzeiten sowohl als Pianist als auch als Klavierlehrer einen guten Ruf verschaffen. Sein von A. Ruthardt herausgegebener *Wegweiser durch die Klavierliteratur*, der erstmals 1871 in Zürich erschienen ist, wurde nach seinem Tod noch jahrzehntelang wiederholt aufgelegt.

²⁹¹ Vgl. Louis Koehler: *Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. Als kritischer Wegweiser für Lehrer und Schüler*, Leipzig und New York 1865; Carl Eschmann-Dumour: *Guide du jeune pianiste. Classification méthodique et graduée d'oeuvres diverses pour piano*, Lausanne 1888; Hortens Parent: *Répertoire encyclopédique du pianiste*, Paris 1900.

²⁹² Eschmann 1888, S. 12.

²⁹³ Ebd., S. 266; außerdem erwähnt Eschmann Gouvys *Un bouquet à Pippo. Valse* in Kapitel 8 *Salon- und wirkungsvolle Konzertstücke* (S. 202), die Variationen *Lilli Bulléro* op. 62 in dem Kapitel *Musik für 2 Pianoforte zu 4 Händen*, die Sonate für Violine und Klavier (S. 306) und das Trio op. 8 (S. 322).

Stücke, zu denen er eben auch die oben genannten zählt, betont, findet sich eine Fußnote im 12. Kapitel, in der Eschmann einen Grund für den geringen ästhetischen Stellenwert vierhändiger Klaviermusik angibt. In kleinen Lettern ist zu lesen:

„Man wird bemerkt haben, dass das 4hdg. Spiel im Konzertsale unwirksam ist, aus dem Grunde, weil es der Individualität der Spieler nicht genügend Raum gönnen kann.“²⁹⁴

Es gibt nicht viele Belege dafür, welchen Stellenwert vierhändige Klaviermusik für Gouvy besaß. Allein das Ausmaß der Beschäftigung macht jedoch deutlich, dass ihm diese Gattung besonders wichtig zu sein schien. In seinen Aphorismen machte Gouvy eine recht interessante Bemerkung: Seiner Meinung nach erkennt man echte Meisterwerke daran, dass sie auch vierhändig gespielt noch gut klingen:

„Voulez-vous juger de la véritable valeur d’une œuvre pour orchestre, jouez-la à quatre mains: Tous les vrais chefs-d’œuvres résistent à cette épreuve. Aussi les œuvres de Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, transcrites pour piano, restent-elles admirables.“²⁹⁵

Gouvy sah damit neben dem kammermusikalischen Aspekt die Komposition von vierhändiger Musik als eine Art Herausforderung an, romantische Musik zu komponieren, ohne auf eine textliche Grundlage oder einen großen Orchesterapparat zurückzugreifen. Die Hinwendung zu diesem musikalischen Genre stellte auch eine bewusste Abgrenzung zur vorherrschenden Dominanz von virtuoser Musik in dieser Zeit dar.

Die Klaviersonate schien damit auch im 19. Jahrhundert ihren Stellenwert als ranghöchste Gattung nicht verloren zu haben. Die praktische Umsetzung sah in Deutschland und in Frankreich aus verschiedenen musikästhetischen aber auch praktischen Gründen sehr unterschiedlich aus. Durch die starke Dominanz von Oper und Theater wurde die Instrumentalmusik als eher defizitäre Gattung in Frankreich angesehen, obwohl sich einige wenige Aussagen in Musikzeitschriften über die Klaviersonate als ranghohe Gattung wiederfinden. Durch die geringe Eignung für den Konzertsaal konnte sich die Klaviersonate lange Zeit nicht im Repertoire der Konzertpianisten etablieren. Noch viel mehr schien diese Tatsache auf vierhändige Klaviermusik, der stets ein hausmusikalischer Charakter anhaftete, zuzutreffen. Diese Beobachtung blieb keineswegs auf Paris beschränkt. Wie Eschmanns

²⁹⁴ Ebd., S. 283.

²⁹⁵ Auclair 2000, S. 6.

Klavierführer zeigt, wurde vierhändige Klaviermusik auch in Deutschland entweder als Hausmusik oder unter pädagogischen Gesichtspunkten gespielt oder angesehen; dennoch fand in Deutschland eine deutliche größere Auseinandersetzung von der Jahrhundertmitte bis Ende des 19. Jahrhunderts mit dieser Gattung statt.²⁹⁶ Während sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch vereinzelt vierhändige Klaviersonaten im Repertoire einiger Salonkomponisten von in Frankreich tätigen Komponisten wie Moscheles, Onslow oder Kalkbrenner finden, beschränkt sich die Produktion von vierhändigen Klaviersonaten später fast ausschließlich auf Deutschland.

Bei den folgenden Analysen geht es folglich nicht darum, Gouvys Sonaten in die Kategorien „deutsche Sonate“ oder „Pariser Stil“ einzuteilen, sondern sie im Spannungsfeld nationaler und musikästhetischer Tendenzen zu sehen und gegebenenfalls zeitgenössische Werturteile zu relativieren.²⁹⁷ Vor diesem musikästhetischen Hintergrund erscheint es gerechtfertigt, die zwei- und vierhändigen Klaviersonaten Gouvys zunächst aus deutscher Perspektive zu betrachten, um ihre historische Bedeutung neu beleuchten zu können. Darauf aufbauend können Rückschlüsse gezogen werden, ob dies immer möglich und sinnvoll erscheint, und wo dieser Ansatz an seine Grenzen stößt und evtl. einer genaueren Differenzierung bedarf. Im Zentrum dieser Arbeit soll die Analyse der Klaviersonaten Théodore Gouvys stehen, die sich auf der Basis der geschilderten historischen und musikalischen Ereignisse mit folgenden Leitgedanken auseinandersetzt: Anhand der systematischen Analyse aller Klaviersonaten soll aufgezeigt werden, wie Gouvy mit der Sonatenform umgeht. Damit einher geht gleichzeitig die Frage, woher dieses Formverständnis kommt, inwiefern sowohl Ausbildung als auch nationale Einflüsse sowie die Orientierung an Vorbildern eine Rolle spielen. Ausgehend von den Klaviersonaten sollen ferner gattungsübergreifende Merkmale dargestellt sowie Parallelen und Unterschiede im Umgang mit der Sonatenform, insbesondere hinsichtlich der thematisch-motivischen Arbeit in Werken der Kammer- und symphonischen Musik gezogen werden. Aufbauend darauf folgt ein Kapitel zur Rezeption, in dem der Blick nicht nur auf die Klaviermusik, sondern darüber hinaus auf Gouvys gesamtes Œuvre gerichtet wird, um zu einer Schlussbetrachtung zu gelangen, die sich mit der Frage beschäftigt: Wie

²⁹⁶ Vgl. Großmann/Mahlert 2000, S. 27–39, hier S. 27.

²⁹⁷ Vgl. Grotjahn 1998, S. 11–19.

sind Gouvys zyklische Werke im Kontext des 19. Jahrhundert einzuordnen und welcher Stellenwert kommt ihnen zu?

IV. Werke II: Die Klaviersonaten Théodore Gouvys

1. Erste Versuche der Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate

1.1. Zur thematisch-motivischen Struktur in den Kopfsätzen der beiden Sonaten op. 17 und op. 29

Die Sonate op. 17 umfasst die Sätze *Allegro con brio* – *Andantino con moto* – *Finale. Allegro assai*. Der erste Satz beginnt nach einer Einleitung von sieben Takten, die mit ihrem aufstrebenden, fröhlich erregten Gestus an eine Webersche Opernouvertüre erinnert und direkt in das erste Thema in T. 8 übergeht. Der ganze erste Satz, der in G-Dur notiert ist, besitzt etwas lebhaft Pulsierendes, da sich auch der Seitensatz in seinem Charakter zwar vom Thema durch die sanglichere Melodieführung unterscheidet, die Sechzehntelbewegung aber sowohl in der Begleitung als auch in der Melodie beibehalten wird.

The image shows a musical score for the first movement of Gouvy's Sonata op. 17, measures 1-15. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system starts with the word 'PIANO.' and a dynamic marking of 'p'. The second system includes dynamic markings 'cresc.', 'f', and 'sf'. The third system has a 'cresc.' marking. The fourth system has 'scen - do' and 'dimin.' markings. The music is in G major and 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of sixteenth notes in the bass line and eighth notes in the treble line.

Notenbeispiel: Sonate op. 17, 1. Satz (T. 1–15)

Auf diese Weise entwickelt sich ein melodischer Fluss, der schließlich in der Coda kulminiert und mit einem *più allegro* zu Ende gebracht wird. Charakteristisch für das erste Thema sind die über einen Takt hinweg aufwärts strebenden Sechzehntel mit

Tonrepetitionen auf Schlag drei und vier, die ihren Höhepunkt im nächsten Takt erreichen und von dort aus diatonisch über einen Takt hinweg mit erneuten Tonrepetitionen in der zweiten Takthälfte abwärts geführt werden. Diese beiden melodisch zusammengehörigen Takte sind als eine große Geste zu verstehen. Diese wird im Folgenden zweimal wiederholt, zunächst in C-Dur, dann in D-Dur mit immer höheren Spitzentönen (*h''*, *e'''*, *fis'''*).

Die Takte 14 f. bestehen aus Tonleiterpassagen sowie zerlegten Dreiklängen, die harmonisch gesehen eine Kadenz bilden, nämlich G – cis° – D – g – D7, die die Themengruppe abschließt und die Tonart G-Dur nochmals bestätigt. Die Begleitung besteht aus Drei- und Vierklängen, die stets in Achteln erklingen und die harmonische und rhythmische Grundlage bilden. Ab T. 16 wird das zweitaktige Motiv des ersten Themas erneut aufgegriffen und dreimal sequenziert: Von G-Dur über E7 nach a-Moll und über Fis7 nach h-Moll. Diese harmonische Fortschreitung sowie der stetige Wechsel zwischen H7 und e-Moll, der über die folgenden acht Takte hinweg erklingt, bestätigen die neue Tonart e-Moll, in der der Seitensatz zu hören ist. Die Generalpause in T. 29 und die Tempovorschrift *a tempo, meno Allegro* geben weiteren Hinweis dafür, dass es sich in T. 30 um den Beginn des Seitensatzes handelt.

Notenbeispiel: Sonate op. 17, 1. Satz (T. 29–37)

Was den Charakter des Seitensatzes anbelangt, so muss man an dieser Stelle Otto Klauwell insofern Recht geben, wenn er von „ähnlicher Physiognomie“²⁹⁸ spricht, da die in der ersten Phrase schrittweise diatonisch abwärts fallende und im Takt darauf wieder ansteigende Melodik an die geschuppten Sechzehnteln des Themas erinnern und daraus entwickelt sind. Trotzdem gewinnt die Melodie an Sanglichkeit durch den Moll-Charakter und die kleinen Seufzermotive, deren Fluss stets durch eine Sechzehntel-Pause unterbrochen wird. Die Begleitung setzt sich ausschließlich aus Alberti-Bässen zusammen. Diese erste Einheit bilden die Takte 30–37. Ab T. 38 ff. erklingen erneut die ersten vier Takte des Seitensatzes. Die folgende Quintfallsequenz (E7–A7, D7–G7–C) in den Takten 42 ff. sowie der Dominantseptakkord auf H-Dur (T. 45) bestätigen die Tonart e-Moll. In den weiteren Takten 47–57 werden Motive des Themas sequenziert, führen schließlich in die Wiederholung und markieren somit das Ende der Exposition.

In der in T. 60 beginnenden Durchführung erklingt zunächst für sechs Takte das Thema in seiner Originalgestalt in C-Dur. Gouvy gelangt in diese Tonart durch eine Modulation ausgehend von e-Moll über G – C – F – C – G7 nach E-Dur (T. 66 f.). Mit dem *diminuendo* wird der folgende, in geheimnisvollem *pianissimo* notierte Teil eingeleitet: Begleitung in der rechten Hand, die in Sechzehnteln durchgeht, während die linke über die rechte Hand kreuzt und jeweils einen Ton eines zerlegten Dreiklangles auf den Schlag bringt. Nach einer Sequenzierung erfolgt ab T. 78 der taktweise Wechsel der linken über die rechte Hand. Harmonisch gesehen liegt hier eine Modulation über e-Moll und A7 nach D-Dur vor, die zunächst D-Dur als Dominante von G-Dur anstrebt und schließlich in die Reprise in T. 91 ff. überleitet. Die ersten acht Takte der Reprise entsprechen dem Beginn des Themas; erst das plötzliche Auftreten des *b* über drei Oktaven im *fortissimo* unterbricht dieses musikalische Zitat. Die Takte 100–106 erinnern an den ouvertürenhaften Beginn, der hier als Überleitung und als Verbindung zwischen Thema und Seitensatz fungiert. Die anschließende Fermate macht dem Zuhörer erneut deutlich, dass der Seitensatz – hier in der Varianttonart g-Moll – erklingt. Das vorausgehende *crescendo* bis hin zum *forte* sowie das *accelerando* leiten über in die nun folgende Coda. Gouvy wählt ein *Più Allegro*, um eine nochmalige Steigerung zu erreichen. Die Coda beginnt mit einem dreimaligen Anlauf – eine Aneinanderreihung des Kopfmotivs – wobei sich

²⁹⁸ Klauwell 1902, S. 30.

die Melodie jedes Mal weiter emporringt und mündet dann in einer in Terzen abfallenden Melodie. Nach einem zweitaktigen Aufstreben und dem eintaktigen Zitat der Einleitung im plötzlichen *pianissimo* endet der erste Satz mit vielstimmigen klangvollen Akkorden im *fortissimo* (G – fis° – G – D7 – G) und schließt durch einen zweitaktigen Rückgriff auf die Einleitungstakte den Bogen zum Beginn.

Im Hinblick auf die formale Anlage sowie die thematisch-motivische Arbeit ist die knapp 16 Jahre später entstandene, Ferdinand Hiller gewidmete A-Dur-Sonate op. 29 deutlich vielseitiger gestaltet. Während dem eigentlichen Hauptthema der Sonate op. 17 eine Einleitung vorausging, beginnt das Thema der A-Dur-Sonate nach einem diatonisch aufsteigenden Tonleiterauschnitt bereits in T. 2. Das erste Thema wird in zwei Phrasen (T. 2–4 und 5 f.) unterteilt, die im Folgenden als Motive bezeichnet werden.



Notenbeispiel: Sonate op. 29, 1. Satz, zweitaktiges Kopfmotiv mit Auftakt (T. 1 f.)

Durch die Bindung eines Achtels an ein jeweils vorausgehendes Sechzehntel entsteht ein freudig erregter Charakter, der durch die Begleitung in der linken Hand zusätzlich unterstützt wird: Ein in Sechzehnteln und in weiter Lage zerlegter Akkord (die Terz wird als Dezime gespielt), der im Gegensatz zur engen Lage dem romantischen Klang durch größere Klangfülle näher kommt. Das zweite Motiv (T. 5 f.) ist geprägt von linearer Melodieführung und umfasst eine Art auskomponierten Doppelschlag, eine Sechzehnteltriole mit anschließendem Achtel, in der Taktmitte. Auch die Begleitung ändert sich: Ein bereits aus der Klassik bekanntes Begleitungsmodell, die sog. Alberti-Bässe. Dieses zweite Motiv wird bis T. 22 ausgebaut. Erst hier wird das erste Motiv wieder aufgegriffen, und wie bereits zu Beginn schließt sich auch an dieser Stelle das zweite Motiv an. Erst in T. 35 tritt ein neues, zweitaktiges Motiv hinzu: im *fortissimo* erklingende, marschartig in Achteln gesetzte Akkorde.

Nachdem dieses Motiv zweimal zu hören war, kommt der melodische Fluss erstmals in T. 41 in einer Fermate über einem Dominantseptakkord auf E-Dur mit

vorgehaltener Quart in der Oberstimme zum Stehen. Entgegen des erwarteten Einsatzes des Seitenthemas wird der Spielfluss im *pianissimo* wieder aufgenommen und mit Einsetzen des Dominantseptakkordes auf H-Dur eine große Modulation von H7 über D7, G-Dur, Cis7 und Fis7 nach H-Dur, welches zum ersten Mal in T. 50 erreicht wird, eingeleitet. Die folgenden Takte stellen eine große Kadenz dar: Durch das Erklingen des Tones *h* in den Takten 52–60 jeweils auf Schlag eins (Orgelpunkt) wird die Dominante H-Dur bestätigt, die schließlich in die neue Tonika E-Dur führt. Der Seitensatz ist überschrieben mit *poco più tranquillo* und setzt sich im Wesentlichen aus einer chromatisch aufsteigenden rhythmisierten Melodie zusammen, die über E-Dur, Cis7 und H7 wieder zurück nach E-Dur führt. Eine klangliche Steigerung erhält der Seitensatz ab T. 71, indem die Melodie in Oktaven geführt wird. Mit Einsetzen der Schlussgruppe in T. 85 sowie mit allmählicher Abnahme der klanglichen Intensität (*diminuendo*) und der Temporeduzierung (*poco rallentando*) wird in die Durchführung übergeleitet, die in T. 95 beginnt.

Die ausführlich erscheinende Darstellung der einzelnen Motive ist notwendig, um einerseits das zur Verfügung stehende thematische Material aufzuzeigen und andererseits Gouvys thematisch-motivische Arbeit in der nun folgenden Durchführung darzustellen. Nach einer kurzen Überleitung erklingt das Hauptthema in A-Dur in Takt 103. Das in der Exposition ebenfalls in A-Dur aufgetretene zweite Motiv erscheint ab T. 110 in der Varianttonart a-Moll. In den folgenden Takten erfolgt mittels des zweiten Motivs eine groß angelegte Modulation von a-Moll über E-Dur, A7, D7 und G-Dur nach C-Dur, das schließlich ab T. 127 neue Haupttonart wird. In eben diesem Takt ist erneut das marschartige Motiv zu hören.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in A major (one sharp). The first staff features a chromatic, rhythmic melody in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The second staff shows a more rhythmic, march-like motif in the right hand, with the left hand continuing its accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo).

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 1. Satz (T. 33–37)



Notenbeispiel: Sonate op. 29, 1. Satz (T. 137–146)

Während der ganzen folgenden Durchführung arbeitet Gouvy ausschließlich mit diesem Motiv. Die Takte 140–159 stellen eine einzige große Modulation nach folgendem Prinzip dar: erster aufwärts strebender Takt des Motivs, welchem eine dreimalige Sequenz des zweiten Teils des Motivs folgt. Gouvy entwickelt aus den Überleitungstakten, die in der Exposition zunächst die Funktion der Modulation in die Tonart des Seitensatzes hatten, ein Motiv, das zur Basis der motivischen Arbeit für die Durchführung wird und damit von zentraler Bedeutung ist. Im Gegensatz zur Sonate op. 17 ist die 79 Takte umfassende Durchführung hier mehr als doppelt so weit ausgebaut (vgl. 33 Takte in op. 17). Erst in T. 160 tritt das dritte Motiv erneut in seiner aus der Exposition bekannten Gestalt in C-Dur auf. Nach dessen Sequenzierung in der linken Hand und kurzer Rückmodulation über a-Moll und E7 erfolgt der Eintritt der Reprise in T. 174. Erwartungsgemäß treten sowohl Thema (T. 174–190) als auch Seitensatz (T. 191–212) in der Grundtonart A-Dur auf. Gouvy beendet den Satz mit einer in T. 236 einsetzenden *Stretta* (siehe *con fuoco*), in der das Kopfmotiv des ersten Themas mehrfach sequenziert wird. Der kurzzeitig entstehende Spielfluss kann sich nicht ganz entfalten und weicht in den Schlusstakten durch die Zurücknahme der Dynamik sowie die Reduktion des Tempos (siehe *smorzando*) zugunsten eines allmählichen Ausklingens des Satzes.

1.2. Anmerkungen zu Satzweise und Stilistik

Die Entstehung der Sonate op. 17 fällt in das Jahr 1844. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass Gouvy von der Pariser Salonkultur geprägt wurde und sowohl mit zeitgenössischen Kompositionen seiner Kollegen, als auch mit den

Werken der klassischen Meister bestens vertraut war. Da die Einflüsse dieser Zeit in einzelnen Sätzen beider Sonaten sehr deutlich werden, sollen sie im Folgenden durch Vergleiche, aber auch Abgrenzungen aufgezeigt werden, um in einem weiteren Schritt seine eigenen Entwicklungen in dieser Gattung verfolgen und nachvollziehen zu können. Resümierend soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern es Gouvy gelingt, hinsichtlich der Sonatenkomposition einen eigenen Personalstil zu entwickeln.

Der zweite Satz der Sonate op. 17 trägt die Tempovorgabe *Andantino con moto* und steht in C-Dur. Das Gefühl der ständigen Bewegung wird in diesem Satz durch die Begleitung evoziert: Während in der Unterstimme stets eine Oktave als Achtel auf den Hauptschlag erklingt, ergänzt die Oberstimme diese rhythmisch komplementär durch nachschlagende Achtel. Dieses rhythmische Gerüst wird im ganzen Satz beibehalten. In diese Begleitung eingebettet beginnt in T. 3 die Melodie in Tenorlage. Die erste Einheit dieser sanglichen Melodie, die stets von der rechten Hand zu spielen ist, bilden die Takte 2–10.

Die genannten Parameter, die dem Beginn des zweiten Satzes einen sanglichen und doch bewegten Charakter verleihen, erinnern hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes an zahlreiche *Lieder ohne Worte* Felix Mendelssohn-Bartholdys. Jeweils sechs seiner lyrischen Klavierstücke wurden in insgesamt acht Heften (op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102) zusammengefasst. Der Großteil dieser Stücke ist nicht von thematischen Gegensätzen oder Kontrasten, sondern von sanglichen, lyrischen Melodien geprägt, die jedem einzelnen einen individuellen Charakter verleihen. Die im zweiten Satz der Sonate op. 17 auftauchende Stimmführung in Tenorlage, eingebettet in begleitende Figuren, durch die ein besonders sinnlicher Klang entsteht, erinnert an Mendelssohns op. 38,6: Hier erklingt in den ersten fünf Takten die Melodie im Sopran, begleitet von tiefen Tönen im Bass und zerlegten Akkorden in Triolen. Ab T. 6 wird die Melodie um eine Oktave tiefer wiederholt, während das Begleitungs Muster gleich bleibt. Den Vergleich mit dem Stimmungsgehalt der *Lieder ohne Worte* untermauert der ab T. 11 aufkommende neue volksliedhafte Gedanke durch die Stimmführung in Terzen, die ihre rhythmische Prägnanz durch den Wegfall der doppelten Punktierung verlieren.

Ein weiterer Vergleich kann zwischen Gouvys drittem Satz der Sonate op. 17 und Mendelssohns op. 38,2 gezogen werden. Gemeinsam ist beiden Stücken der aufgeregte, belebte Charakter, der durch die nachschlagenden Töne zum Ausdruck

kommt. An beiden Stellen liegt die Melodie in der Oberstimme der rechten Hand, die zugleich nachschlagende Sechzehntel bei Mendelssohn bzw. Achtel bei Gouvy zu spielen hat. Die linke Hand hält als rhythmische Stütze mit Achteln bzw. Vierteln auf den Schlag dagegen. Dadurch entsteht eine Aufgeregtheit, die zwar während des Stückes an Intensität ständig zu- und abnimmt, die Unruhe bleibt durch den Puls der stets Nachschlagenden jedoch immer bestehen. Dass dieses Prinzip bis zur Virtuosität gesteigert werden kann, verdeutlichen das op. 38,5 von Mendelssohn und das Finale der Sonate op. 49 von Gouvy. Bei Mendelssohn erklingen die nachschlagenden Achteln über das ganze Stück hinweg und verleihen diesem *Agitato* einen sehr aufgeregten Charakter. Bei Gouvy setzen ab T. 200 ff. nachschlagende Oktaven in der Oberstimme ein, die mit der gleichzeitigen Temposteigerung eine furiose Wirkung erzielen. Ähnlich wie im zweiten Satz ist die Begleitung auch im dritten Satz der Sonate op. 17 gestaltet.

Allegro assai.

The image shows a musical score for the third movement of Théodore Gouvy's Sonata op. 17, measures 1-9. The tempo is marked 'Allegro assai'. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand with sixteenth-note accompaniment and a rhythmic accompaniment in the left hand with eighth notes.

Notenbeispiel: Théodore Gouvy, Sonate op. 17, 3. Satz (T. 1–9)

Ben marcato il canto.

ALLEGRO
scherzando.

The image shows a musical score for the third movement of Sigismund Thalberg's Impromptu op. 36, measures 1-4. The tempo is marked 'ALLEGRO scherzando'. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand with eighth-note accompaniment and a rhythmic accompaniment in the left hand with eighth notes.

Notenbeispiel: Sigismund Thalberg, *Impromptu* op. 36 (T. 1–4)

Die Tempovorgabe *allegro assai* und das alla breve-Zeichen deuten auf die Wahl eines sehr raschen Spieltempos hin. Im Gegensatz zum zweiten Satz, der melodisch ähnlich gestaltet ist, wirkt der dritte Satz deutlich lebendiger und beschwingter. Mit

einem Achtel Auftakt beginnend beschreibt das erste Thema eine große Geste, die die Takte 1–8 umfasst. Trotz des raschen Tempos entfaltet sich durch die lineare Stimmführung im *legato* eine kantable Melodie. Der Beginn des dritten Satzes weist in mehrfacher Hinsicht Parallelen zu Thalbergs *Impromptu* op. 36 (mit dem Zusatz *en forme d'Etude* versehen) auf: Auch hier erklingt eine getragene, lineare Melodie, begleitet von durchgängigen Achteln (Nachschlagende rechts). Das jeweils acht Takte umfassende Thema ist in beiden Stücken harmonisch ähnlich gestaltet: Nach drei Takten in der Tonika erfolgt eine kadenzielle Bestätigung der Tonart über D7 und die Subdominante, bis in T. 8 schließlich die Ausgangstonart über die Doppeldominante A-Dur sowie den Dominantseptakkord D7 erreicht wird. Besonders auffällig ist die ähnliche Grundstimmung, die durch die lineare Melodieführung trotz des raschen Tempos sowie durch den Beginn im *piano* in beiden Stücken zum Ausdruck kommt.

Neben der Kantabilität der Klavierstücke Mendelssohns und melodischen Ähnlichkeiten zu einigen Charakterstücken Thalbergs sind es die an Weber erinnernden tänzerischen sowie virtuosen Elemente, die Gouvy im Schlusssatz der Sonate op. 17 v. a. in den Überleitungspassagen und Zwischenspielen zur Steigerung klanglicher Intensität verwendet. Mit tänzerischen Gesten sind hier die geschuppten Sechzehntel – die Aneinanderreihung zu Zweiergruppen – gemeint, die sowohl für den Kopfsatz von Gouvy als auch von Webers Klaviersonate Nr. 1 charakteristisch sind. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit zwischen dem dritten Satz der Sonate op. 17 und der Schlussgruppe in Webers Klaviersonate Nr. 3: Durch die Aneinanderreihung von Achteltriolen in der Oberstimme einerseits und die schlichte Begleitung durch Achtel auf den Hauptschlag andererseits entsteht ein vorwärts drängender Duktus und ein wahrer Spielfluss, der nach furioser Entfaltung schließlich in vollgriffigen, klangvollen Akkorden kulminiert und den Finalsatz bei Gouvy bzw. das Ende der Exposition bei Weber abschließt.

Die dreisätzige Sonate op. 29 hat keinen langsamen Satz. Charakteristisch für den zweiten Satz, ein *Allegretto scherzoso*, ist ein achttaktiges, heiter marschierendes Thema, das mit geringfügig veränderter Begleitung im Laufe des Satzes wiederholt zu hören ist. Da die Sonate nur drei Sätze umfasst, ist dieser Satz kein wirklicher Kontrast zu den ihn umrahmenden Sätzen, sondern unterstreicht den fröhlich bewegten Gesamtcharakter der ganzen Sonate. Das wiederholt erklingende Thema wird in seiner Grundgestalt entweder von zerlegten Dreiklängen im *staccato* (T. 1–

15, T. 27–36, T. 100–107, T. 159–164) oder linear auf- und absteigenden Sechzehntelketten (T. 76–92, T. 141–144) begleitet. Als weitere Variante erklingt es in Oktaven in der Unterstimme (siehe linke Hand) und wird von in Terzen geführten Tonleiterpassagen der Oberstimme begleitet, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen:

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 2. Satz (T. 1–6)

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 2. Satz (T. 25–30)

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 2. Satz (T. 73–78)

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 2. Satz (T. 108–112)

Wie allein schon die häufige Wiederkehr des Themas zeigt, sind wenig Abwechslung oder melodischer Kontrast geboten, sodass die Gefahr besteht, dass der Satz bei der Wahl eines zu langsamen Tempos allzu schnell monoton wirkt. Gouvy gestaltet

Mittelsätze gerne in Form von kleinen Variationen, in denen das wiederkehrende Thema mit meist geringfügig veränderter und unterschiedlich gestalteter Begleitung zu hören ist. Melodisch abwechslungsreicher und von neuem Schwung zeugt der dritte Satz der Sonate op. 29, das *Allegro di Caccia*. Keimzelle des Satzes ist ein rhythmisches Motiv – ein Sechzehntel und ein Achtel Auftakt, gefolgt von einem Achtel auf Schlag eins –, das durch die formale Anlage als Rondo häufig wiederkehrt. Im Gegensatz zum zweiten Satz erfolgt hier keine einfache Wiederholung oder Aneinanderreihung; das rhythmisch prägnante Kopfmotiv dient zur klanglichen Verdichtung und Steigerung der Dramatik (siehe Chromatik und unisono-Passagen in T. 86–105) sowie als Basis für einen breit angelegten Modulationsteil (T. 155–184). Die deutlich farbenreicher gestaltete Harmonik sowie die Steigerung der Dramatik, die v. a. in den Takten 169 ff. zum Ausdruck kommt, sind mitunter Parameter, die Klauwell zu folgendem Urteil verleiten:

„Gegen die erste Klaviersonate gehalten, zeichnet sich das vorliegende Werk [...] im Ganzen durch eine zweifellos höhere Reife der Arbeit aus.“²⁹⁹

Auch im Finalsatz der Sonate op. 29 finden sich verschiedene stilistische Einflüsse wieder. Sowohl das heiter marschierende Thema mit seiner einfachen, kurzen Sechzehntel-Begleitung als auch die mit *dolce* versehenen Einschübe (T. 33–46, T. 213–226) erinnern an den leichten, salonhaften Stil, wie das folgende Beispiel zeigt:

The image shows a musical score for the third movement of Sonata op. 29, measures 28-41. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Poco. riten.' and the dynamics include 'p' and 'cres.'.

Notenbeispiel: Sonate op. 29, 3. Satz (T. 28–41)

²⁹⁹ Klauwell 1902, S. 73.

Was lässt sich zusammenfassend zu den ersten beiden Klaviersonaten festhalten und welche kritischen Anmerkungen gibt es im Hinblick auf die Satzweise? Die Kopfsätze beider Sonaten stehen in Sonatenform. Die einzelnen Formteile sind klar strukturiert, sodass eindeutige Abgrenzungen und Benennungen möglich sind. Im Vergleich zu op. 17 ist die A-Dur-Sonate op. 29 ein reiferes Werk durch größer angelegte Modulationen, welche in op. 17 meist lediglich auf Quintfallsequenzen basieren, und stringendere melodische Entwicklungen. Die Kadenzierungen gehen in op. 17 über den Gebrauch der Hauptstufen sowie deren Paralleltonarten kaum hinaus.

Die einzelnen Sätze beider Sonaten sind nicht kontrastiv angeordnet, sondern unterstützen den Gesamtcharakter der Sonate. Es dominieren lyrische Themen (*Andante con moto* in op. 17) sowie lebhaft-scherzohafte Momente, wie bereits an den jeweiligen Satzbezeichnung der Sonate op. 29 deutlich wird. Eine häufig verwendete Begleitungsform sind Alberti-Bässe, die v. a. in den Seitensätzen der Sonaten zu finden sind. Aufgrund der sich nur wenig ändernden harmonischen Abfolge scheint die Melodie an jenen Stellen ein wenig auf der Stelle zu treten und lässt die Entfaltung eines mehr oder weniger stringenten Spielflusses nicht zu.

Gouvy entwickelt ein Formempfinden, das er im Laufe des Sonatenschaffens zwar beibehält, aber darauf aufbauend musikalische Ideen abwechslungsreicher und routinierter gestaltet. In den beiden frühen Sonaten handelt es sich um Werke, in denen Gouvy nicht den Anspruch verfolgt, neue Wege einzuschlagen, sondern die Sonatenform in ihrer dreiteiligen Form und den tonalen Gegensätzen von Hauptthema und Seitensatz als gegeben akzeptiert und sich innerhalb dieses Rahmens kompositorisch damit auseinandersetzt. Vor diesem Hintergrund betrachtet liefert die Auseinandersetzung mit diesen beiden Werke interessante Erkenntnisse: Bereits hier werden Prinzipien entwickelt, die bis zu den Spätwerken weiter ausgearbeitet werden und schließlich zu der Frage führen, ob man von einem Personalstil Gouvys in den Sonaten sprechen kann. Ein wenig akademisch, stellenweise sogar schulmeisterlich wirken die klar gegliederten Phrasen und die konstruiert erscheinenden Sequenzierungen v. a. in op. 17. Auch die Webersche Gestaltung des Themas in der Sonate op. 17 wirkt durch das „auf der Stelle Treten“ der Begleitung durch Repetition derselben Akkorde über mehrere Takte hinweg ziemlich statisch. Immer wieder tauchen Passagen auf, in denen der melodische Fluss nicht ganz stringent fortgeführt wird, z. B. im *Allegro con brio* (T. 10): Die bis dahin in Sechzehnteln fortlaufende Bewegung wird unterbrochen; die Überleitung in die

Melodie erfolgt einstimmig und in Achteln, während die Begleitung abrupt abgebrochen wird. Dieser Abschnitt ist kompositorisch insofern nicht überzeugend gestaltet, als er melodisch zu dünn ist und als nicht besonders logisch entwickelt nachempfunden werden kann. Insgesamt wirken besonders die lebhaft und rhythmisch differenziert gestalteten Passagen überzeugend. Die einzigen analytischen Bemerkungen zu Gouvys Sonate op. 17 finden sich in Johannes Bittners Ausführungen zu den Klaviersonaten Eduard Francks. Bittner geht hier u. a. auf Sonaten der von ihm als „Kleinmeister“ bezeichneten Komponisten näher ein und übt an Gouvys Sonate Kritik – ihr fehle jegliche „innere Erregung“ – und spricht von „lauer Mittelmäßigkeit“.³⁰⁰ Liest man diese abwertende Kritik, taucht die Frage auf, ob diese Wertung der Sonate überhaupt gerecht wird und welche Kriterien eine Sonate erfüllen muss, um als gut eingestuft zu werden. Wie bereits angesprochen, muss man bei der wissenschaftlichen Analyse von Sonaten unterscheiden, ob es sich tatsächlich um kompositorische Mängel handelt – dazu zählen Satzfehler, melodische Wendungen oder Übergänge, die melodisch nicht besonders überzeugend sind und ein nicht besonders stringenter oder logisch entwickelter Spielfluss – oder ob sie hinsichtlich ihrer Form und Stilistik eine gewisse Erwartungshaltung, sei es von Seiten des Publikums oder der Musikkritiker, nicht erfüllten. Was das Festhalten an akademisch gewordenen Formen anbelangt, kann dies nicht von vorne herein als Fehler oder Mangel an Erfindungsreichtum gewertet und nur die Abweichung von der Norm als besonders gelungen eingestuft werden.

In beiden zweihändigen Klaviersonaten finden sich klar gegliederte Formteile wieder, die eindeutige Abgrenzungen von Thema und Seitensatz ermöglichen. Das Vorhandensein deutlich erkennbarer Einflüsse zeigt Gouvys genaue Auseinandersetzung mit den Werken alter Meister und zeitgenössischer Kollegen und lässt eine noch nicht ganz ausgereifte Arbeit mit thematischem Material erkennen. Die beiden Sonaten stellen erste Versuche in der Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate dar und lassen noch keinen individuellen ausgeprägten Personalstil erkennen. Ein Jahr nach der Sonate op. 29 begann Gouvy, sich der Komposition von Klaviersonaten zu vier Händen zu widmen. Diese deutlich reiferen Werke scheinen Gouvy mehr Möglichkeiten im Hinblick auf klangliche Entfaltung geboten zu haben. Ausgehend von den bisherigen Kenntnissen sollen im Folgenden

³⁰⁰ Bittner 1968, S. 161 f.

die vierhändigen Klaviersonaten hinsichtlich thematischer Arbeit und Stilistik analysiert und anschließend Entwicklungen im Kompositionsstil Gouvys aufgezeigt werden.

2. Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate in den 1861–1869 entstandenen vierhändigen Sonaten op. 36, 49 und 51

2.1. Analysen

Die erste vierhändige Sonate wurde 1861 von Théodore Gouvy komponiert und umfasst die Sätze *Allegro Moderato* – *Adagio* – *Intermezzo* – *Epilogue* (*Moderato assai quasi Larghetto*). Der erste Satz steht in d-Moll und beginnt mit einem schlichten aber sehr sanglichen Thema von melancholischer Färbung, das die ersten 15 Takte umfasst.



Notenbeispiel: Sonate op. 36, 1. Satz (T. 1–11); Primo

Trotz der Ruhe, die dieses Thema ausstrahlt, kommt der melodische Fluss durch den 6/8 Takt nie zum Stillstand, da beim linken Spieler, d. h. in der Begleitung, stets durchgehende Achtel als Grundpuls zu hören sind. Mit einem Achtel Auftakt vom kleinen *a* zum *a'* beginnt dieser Satz im *piano*. Für das erste Thema ist ferner eine ruhige, lineare Melodieführung kennzeichnend, da hinsichtlich der Notenwerte nur punktierte Viertel und Achtel vorkommen. Gelegentliche Sprünge in die Sept (T. 9 mit Auftakt) oder Dreiklangszerlegungen (T. 11) werden so in die Melodie integriert, dass sie keinerlei Hektik oder Aufregtheit aufkommen lassen. Begleitet wird diese Melodie von Akkorden, die in durchgehenden Achteln den rhythmischen Grundpuls darstellen.

Harmonisch gesehen erfolgt nach dem anfänglichen d-Moll ein kurzer Moment B-Dur, bis es gleich wieder nach d-Moll zurückgeht (T. 7). Im zweiten Abschnitt des Themas wird mit der Subdominante g-Moll und der Dominante A-Dur die Tonart d-Moll bestätigt. Ab T. 15 wird das Thema nochmals aufgegriffen und bis T. 24 weiter ausgebaut. In T. 29 erfolgt ein kleiner Ausbruch nach D-Dur, der aber gleich im

nächsten Takt mit dem Absinken der Dur- zur Mollterz und dem gleichzeitigen *diminuendo* aufgefangen wird. Auch in diesem Teil ändert sich das Klangmuster des linken Spielers nicht: Eine punktierte Halbe, die auf Schlag eins in der linken Hand angeschlagen wird, gefolgt von Akkorden in der rechten Hand in gleichmäßigen Achteln. Im letzten Takt dieses Abschnittes wird mit einer einstimmigen Melodie der Oberstimme in die Passage überleitet, die von einem erhabenen, marschartigen Gestus geprägt ist, der zum einen durch den punktierten Rhythmus und zum anderen durch die im *fortissimo* stehenden klangvollen Akkorde zum Ausdruck gebracht wird und mit *animato* von Gouvy überschrieben wird.



Notenbeispiel: Sonate op. 36, 1. Satz (T. 35–40); Primo

Diese Melodie wird durch die Stimme der linken Hand rhythmisch komplementär ergänzt:



Notenbeispiel: Sonate op. 36, 1. Satz (T. 35–41); Secondo

Durch die Gegenbewegung beider Außenstimmen und die absteigende Geste des linken Spielers kommt die Dramatik damit noch mehr zum Ausdruck. Auch wenn nach wie vor die Tonart d-Moll vorherrschend ist, scheint die anfängliche Melancholie kurzzeitig verblasst zu sein. Während die Dynamik zu Beginn sehr zurückgehalten wurde, können sich hier Klangfülle und Impulsivität erstmals voll entfalten. Ein tänzerisch verspieltes Element kommt in T. 41 in der Melodie hinzu, indem dem Akkord auf Schlag eins der linken Hand fünf Sechzehntel in einer Art umgekehrtem Doppelschlag in der rechten Hand folgen, was der ganzen Passage eine quirlige Aufgeregtheit verleiht. Die stilistisch gesehen bloße Aneinanderreihung dieser Doppelschläge und das häufige Erklingen werden durch das geforderte rasche

Spieltempo hier nicht dennoch nicht als monoton oder nur als Floskel empfunden, sondern unterstützen and dieser Stelle den lebhaften Charakter.

Durch eine kurze, vom *fortissimo* zum *piano* überleitende viertaktige Passage in der Stimme des linken Spielers erfolgt der nahtlose Übergang von akkordischer Klangfülle zum kantablen Seitensatz. Nachdem sich der folgende Abschnitt hinsichtlich seines Charakter nicht eindeutig vom ersten Thema unterscheiden lässt, er aber dennoch einen neuen, weniger lyrischen Gedanken in der Tonikaparallele F-Dur hervorbringt, ist es an dieser Stelle sinnvoller, nicht von einem zweiten Thema, sondern von einem Seitensatz zu sprechen. Obwohl die vorhergehende Passage durchaus als selbständig und melodisch prägnant betrachtet werden kann, lässt sich nicht schon hier von einem Seitensatz oder gar einem zweiten Thema sprechen, da dieser Abschnitt keine tonale Geschlossenheit besitzt.³⁰¹ Das bedeutet hier im konkreten Fall, dass die Takte 35–66 aufgrund des modulierenden Charakters von d-Moll über g-Moll, a-Moll und C-Dur nach F-Dur (Takt 67) trotz der melodischen Prägnanz und des Seitensatzcharakters zum einen die Funktion einer Überleitung mit Modulation in die Tonart des Seitensatzes besitzen. Zum anderen wird erst nach Analyse des ganzen Satzes deutlich, dass das marschartige Motiv durch seine ausgeprägte rhythmische Schärfe und seinen aufwärts strebenden Duktus für die motivisch-thematische Arbeit in der Durchführung von zentraler Bedeutung sein wird.

Dieser eigentliche Seitensatz beginnt im Secondo-Part und setzt sich aus einem diatonisch in Achteln aufsteigenden Tonleiterausschnitt mit anschließender Sechzehnteltriole und zerlegten Dreiklängen zusammen.

Notenbeispiel: Seitensatz (T. 67–74); Secondo

Die Achtel sollen im *piano e marcato* kurz (siehe *staccato*) gespielt werden. Der Primo-Part übernimmt diesen Gedanken und dehnt ihn durch Erweiterung und Sequenzierung (T. 79 ff.) aus. Dominierend ist die sangliche, über viele Takte

³⁰¹ Vgl. Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 134.

hinweg einen Bogen spannende Melodieführung, die bereits das erste Thema kennzeichnete. Der melancholische Charakter wird jedoch in diesem Seitensatz in eine freundlichere Beleuchtung gerückt: F-Dur ist die neue Haupttonart und durch die Anweisung *dolce* (T. 75 und 91) sollen die Pianisten auf besondere Sorgfalt hinsichtlich der Tongebung aufmerksam gemacht werden.

Eine klangliche Steigerung erfährt das Thema des Seitensatzes in den Takten 98 ff.: Durch die Sechzehnteltriolen zu Beginn von T. 98 ff. wird der melodische Fluss nicht unterbrochen. Ab T. 104 unterstützen sechsstimmige Akkorde die unisono geführten Motive aus dem Seitensatz, die in der Begleitung im *fortissimo* erklingen. Der entstandene Impetus kommt nach den halbtaktig erklingenden Akkorden d-Moll – g-Moll – C7 plötzlich zum Erliegen. Eine am Ende von T. 120 notierte Generalpause markiert das Ende eines Abschnittes und lässt den Zuhörer gespannt darauf sein, was nun folgen wird.

Zwischen dem eigentlichen Seitensatz und dem Ende der Exposition liegen nochmals 50 Takte (T. 90–140), die zusammenfassend als Schlussgruppe bezeichnet werden können. Andere Bezeichnungen wie „Spielepisode“ oder gar „Kadenzperiode“³⁰² sind hier nicht zutreffend, da zunächst eine Sequenzierung des Seitensatzmotivs erklingt, das zu enormer Klangfülle gesteigert wird. Die hier erneut auftauchende, oben als auskomponierter Doppelschlag bezeichnete Figur entstammt dem marschartigen Motiv. Damit steht nicht die kadenzielle Bestätigung der Tonart durch Umspielungen oder virtuose Passagen, gebrochene Dreiklänge oder schnelle Läufe im Vordergrund; der Abschnitt zwischen Seitensatz und Beginn der Durchführung ist klar thematisch geprägt und daher als Schlussgruppe zu bezeichnen. Nach einer in beiden Stimmen notierten Generalpause erklingen erneut Motive des Seitensatzes, hier in deutlich ruhigerem Tempo (siehe *più tranquillo*). An dieser Stelle sind die Achtel jedoch nicht markant im *staccato* zu spielen, sondern *legato*, was eine viel weichere Melodieführung von lyrisch kantablem Ausdruck bewirkt. Unterstützt wird dies außerdem durch die Vorschriften *sempre più calmato* und *dolce* (T. 127 ff.), die beide Spieler auf weichen, wohl bedachten Anschlag aufmerksam machen.

In der folgenden Durchführung wird das Thema wieder im Anfangstempo *tempo I°* aufgenommen. Die Takte 141–147 entsprechen T. 1–7. Erst ab T. 149 erfährt das

³⁰² Francesco Galeazzi: *Elementi teoretico-pratici di musica*, Bd. 2, Rom 1796.

Thema eine Steigerung, indem sich Motivfragmente zunehmend verdichten wie beispielsweise der fallende zerlegte Dreiklang (T. 155 ff.), der diesem Teil einen vorwärts drängenden Gestus verleiht. Nach einer chromatischen Überleitung im *pianissimo* in T. 164 erfolgt eine sehr breit angelegte, harmonisch interessant gestaltete Sequenz: Das Motiv des ersten Themas (erster und zweiter Takt) bildet jeweils einen Dominantseptakkord auf Des-Dur (T. 165), F-Dur (T. 171) und A-Dur. Wenn man bedenkt, dass die Zieltonart g-Moll ist, die in T. 196 erreicht wird, so ist dies ein harmonisch breitflächiges Ausschweifen, das durch keine großen Modulationen, sondern nur durch chromatische Tonleiterpassagen eingeleitet wird, denen sich ein Orgelpunkt anschließt: Über acht Takte hinweg ist in der Begleitung ein *d* in Oktaven als durchgehendes Achtel oder als punktierte Halbe zu hören, auf dem die Harmonien D7 und g-Moll aufgebaut sind. Auf diese Weise manifestiert sich dieser Ton als Grundton der Dominante, wie sich im Folgenden herausstellen wird. Tonale Stabilität wird erst durch die kadenzelle Bestätigung der neuen Tonart durch den eben genannten Orgelpunkt erreicht, der sein Ende in einem D7 findet, dem Dominantseptakkord von g-Moll. In den folgenden Takten ist das Motiv des Aufrauschens im punktierten Rhythmus sehr klangvoll zweimal im *fortissimo* zu hören: In g-Moll (T. 196–204) und in c-Moll (T. 205–206).

Die sich daran anschließende Passage behält den Gestus des Frischen und Lebendigen bei. Sie verdient hinsichtlich der harmonischen Konzeption und der sich daraus ergebenden klanglichen Strukturen besondere Erwähnung: In T. 216 f. erklingt sowohl in der Begleitung als auch in der Melodie ein vollgriffiger Dominantseptakkord auf B-Dur in durchlaufenden Achteln. In T. 218 erfolgt sehr unerwartet eine Halbtonrückung *as – a* und *f – fis* zu strahlendem D-Dur im *fortissimo*. Nur kurzzeitig kann dieser unbeschwerte, triumphierende Charakter bestehen, denn nach dem harmonischen Fortgang E7 – A7 – D7 mit None – G wird von der Halbtonrückung abermals Gebrauch gemacht (B-Dur zu d-Moll) und so triumphal dieser Abschnitt auch gewesen sein mag, verblasst die Freude wieder bis hin zur anfänglichen Melancholie. Eine in Achteln ruhig dahin fließende Melodie, die durch linken und rechten Spieler jeweils komplementär ergänzt wird, unterstützt von einem Orgelpunkt auf *a* – dem Grundton der Dominante von d-Moll – leitet über in die Reprise und damit in die Wiederaufnahme des ersten Themas.

Ab T. 240 mit Auftakt beginnt die Reprise. Das erste Thema erklingt erneut im *piano* und wird im Folgenden über 44 Takte ausgebaut. Die Melodie beginnt sich

allmählich aufzulösen bis hin zu einer einstimmigen Melodie in der Oberstimme des linken Spielers, die in das Thema des Seitensatzes überleitet. Dieses erscheint in der Reprise in D-Dur, der Varianttonart von d-Moll. Wie in der Exposition beginnt der linke Spieler das Thema zu rezitieren und übergibt jene Melodie, die eine große Geste darstellt, dem rechten Spieler. Besonders melodiös erscheint T. 305 ff.: Die Tonleiterpassage, mit der der Seitensatz stets beginnt, kann in diesem Zusammenhang als Motiv bezeichnet werden. Dieses Motiv wird abwechselnd von linkem und rechtem Spieler gespielt, sodass die Lage, in der es erklingt, stets abwechselt und ein immer vorwärts strebender Duktus spürbar wird. Dieses Motiv taucht in T. 324 in einer sehr klangvollen Weise auf, nämlich in Oktaven (unisono) in ziemlich tiefer Lage in der Begleitung, unterstützt von vollgriffigen Akkorden in der Melodiestimme. Dieser heitere Aspekt geht bald wieder verloren durch die Überleitung der Akkorde A7 – D – g – A7 und den anschließenden Einsatz des Motivs im punktierten Rhythmus. Von ähnlicher Vitalität wie in der Exposition und geprägt von einem stetigen vorwärts Drängen leitet es mit den Akkorden d-Moll – g-Moll mit *sixte-ajoutée* – d-Moll – A7 über in die *Stretta*.

Die *Stretta* umfasst T. 364–388. Diese sind als ein großer Bogen gedacht, was man allein am dynamischen Aufbau sieht, der ein einziges großes *crescendo* vom *pianissimo* bis hin zum *fortissimo* darstellt. Die Melodie basiert auf folgendem rhythmischen Prinzip: Auf Schlag eins bzw. vier erklingt in der linken Hand ein Achtel, das den Impuls für die folgenden fünf Sechzehntelnoten – der bereits aus der Exposition bekannte Doppelschlag – gibt. Die Anweisung Gouvys, *con fuoco* zu spielen, betont die Absicht der Steigerung der Dramatik durch Wahl eines schnelleren Tempos. Über die ganzen finalen Takte hinweg bleibt die rhythmische Struktur gleich (Wechsel der vollgriffigen Akkorde d-Moll und A-Dur) und bringt das Stück zu einem imposanten Ende.

Im Vergleich zu dem bewegten aber doch melancholischen Charakter des ersten Satzes ist dieser zweite Satz Ausdruck von andächtigem, nachdenklichem Besinnen. Das eigentliche Thema dieses Satzes, der im 3/4 Takt notiert ist, beginnt erst in T. 17. Die ersten 16 Takte stellen einen einzigen Klangteppich dar und besitzen einleitende Funktion. Sie drücken einen angenehmen, schwebenden Klang aus, der zum einen durch die sehr lineare, in Achteln geführte Melodie und zum anderen durch die aufwärts gespielten zerlegten Dreiklänge in der Begleitung zum Ausdruck kommt. Der Satz beginnt mit einem Achtel Auftakt zur Septe (*f – es*). Gouvy beginnt

diesen Satz also auf dem Dominantseptakkord von F-Dur, der sich erst im nächsten Takt in die Tonika B-Dur auflöst. An dieser Stelle sei die Pedalisierung kurz erwähnt. Gouvy scheint eine genaue Vorstellung zu besitzen, wie dieser Anfang klingen soll. Wie sonst an keiner Stelle gibt er hier genaue Anweisungen über den Gebrauch des Pedals: Im ersten Takt, in dem ein Ton in der Melodie liegen bleibt und die Begleitung einen zerlegten Dreiklang aufwärts spielt, soll Pedal getreten werden, während es im nächsten Takt, wo ein Akkord in der Begleitung liegen bleibt und die Oberstimme darüber ihre Melodie beschreibt, gelöst werden soll. Auf diese Weise wird ein sehr differenzierter Klang erreicht, da die pedalisierten zerlegten Dreiklänge diesen angesprochenen Klangteppich bilden, die Melodie aber aufgrund des Lösens des Pedals ganz klar zu hören ist. Dieser ganztaktige Wechsel prägt die Klangstruktur der ersten 16 Takte. In T. 17 erklingt das Thema dieses Satzes: Eine zarte, sehr sangliche mit *dolce* überschriebene Melodie, die trotz ihres Fortschreitens einen wahren Ruhepol darstellt.

Ab T. 30 erklingt sie ein zweites Mal, jedoch um eine Oktave höher. Die Begleitung wird hier auf durchgehende Achtel der rechten Hand reduziert. Dadurch kommt die Melodie umso besser zum Vorschein, obwohl der ganze Abschnitt im *pianissimo* steht. Ein neuer Gedanke kommt ab T. 39 auf: In einer Art Tenorlage, gespielt von der rechten Hand des linken Spielers, taucht die Melodie auf. Die Begleitung kommt an dieser Stelle dem rechten Spieler zu: Ein diatonisch abwärts fallender Tonleiterausschnitt, der auf eine Sechzehntelbewegung folgt. Auf diese Weise gewinnt die Musik an Intensität sowie an zunehmender Bewegtheit, zumal Gouvy selbst die Tempoanweisung Viertel = 48 fordert. Sich an dieses langsame Tempo zu halten bringt zugleich die Schwierigkeit mit sich, einen großen Bogen zu spannen, ohne den melodischen Fluss abreißen zu lassen. Ab T. 54 übernimmt die Oberstimme des Primo-Partes wieder die Gestaltung der Melodie, während der Secondo-Part diese mit stets aufsteigenden Tonleiterpassagen in Sechzehnteln, abwechselnd in linker und rechter Hand, begleitet. Nach einer kurzen Rückbesinnung an den Anfang, die gleichzeitig als Überleitung fungiert, wird das Thema in seiner Originaltonart B-Dur wieder aufgenommen. In T. 103 erklingt erneut der lyrische Gedanke, auch hier zuerst in der Stimme des rechten Spielers. Mit der Angabe *dolce tranquillo* wird der Hinweis darauf gegeben, dass das Ende des zweiten Satzes allmählich eingeleitet wird. Mit einem B-Dur Dreiklang wird dieser ganz sanft im *pianissimo* beendet.

Als *Intermezzo* überschrieben gilt für diesen dritten Satz die Tempoangabe *allegretto*. Gouvy gibt auch hier eine genaue Taktangabe an, nämlich Viertel = 84. Der dritte Satz wird durch den linken Spieler eröffnet.



Notenbeispiel: *Intermezzo* aus op. 36 (T. 1–6); Secondo



Notenbeispiel: *Intermezzo* aus op. 36 (T. 19–25); Primo

Erst ab T. 20 mit Auftakt kommt der rechte Spieler dazu. Mit einem schwungvollen Auftakt, bestehend aus einem Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigsteln, beginnt das Thema – stets in Achteln vorwärts marschierende Akkorde in der Melodie, begleitet von Oktaven – seinen Lauf zu nehmen. Es dominiert ein lebendiger, in seiner Fröhlichkeit etwas getrübt Charakter, der ferner durch die Vorschriften *piano* und *sotto voce* zum Ausdruck kommt. Der bewegte, marschierende Gestus wird verstärkt durch die Angabe der genauen Artikulation (*staccato* und *leggiero*). Die erste Einheit bilden die ersten vier Takte. In T. 5 erklingt dieses Motiv ein zweites Mal, hier in F-Dur, in das mit Hilfe des kurzen Auftaktes übergeleitet wird. Unabhängig vom melodischen Geschehen marschieren die Oktaven in der linken Hand unablässig weiter. Die Akkorde in T. 13 f. und 17 f., deren Oberstimme chromatisch abwärts geht, bestätigen mit der erweiterten Kadenz G – A – D7 – G – C7 – F – E – A – d die Tonart d-Moll. Ab T. 20 wird der rechte Spieler miteinbezogen: Vergleichbar mit einem Kanon wird in den folgenden Takten das eben gehörte Thema um eine Oktave höher rezitiert. Der einzige Unterschied besteht hier in der Begleitung, da die linke Hand keine Oktaven spielt, sondern lediglich zwei Achtel auf Schlag eins und auf Schlag zwei, was sicherlich auch mit der

Spieltechnik zusammenhängt. Während dieses Abschnittes erfährt das Thema eine andere Beleuchtung, was zum einen an der höheren Lage und zum anderen an der Begleitung des zweiten Spielers liegt: Während die linke Hand durchweg pausiert, werden in der rechten Hand auf- und absteigende Tonleiterpassagen sowie chromatische Läufe mit eingebauten Wechselnoten in fortlaufenden Sechzehnteln gespielt.



Notenbeispiel: *Intermezzo* aus op. 36 (T. 20–25); Secondo

Die Melodie klingt in diesem Abschnitt insgesamt recht quirlig aufgeregt und die Assoziation mit dem Tanz kleiner Elfen à la Mendelssohn liegt sehr nahe. Der Gestus des Marschierens wird jedoch bald aufgehoben zu Gunsten einer schwelgerischen Melodie: Ab T. 40 dominieren nicht mehr die kurzen Achtel im *staccato*, es erklingt vielmehr eine ganz weiche Melodie von großem Bogen, die sich hauptsächlich aus zerlegten Dreiklängen sowie dahin fließenden Tonleiterpassagen zusammensetzt. Der positive Charakter dieses Abschnittes kommt ferner durch die neue Tonart F-Dur zustande, in der die stetig ab- bzw. aufwärts gerichteten Sechzehntel eine regelrechte Wellenbewegung durch die vielen kleinen *crescendi* bzw. *decrescendi* ergeben. Harmonisch gesehen bietet dieser Teil keine überraschenden Wendungen, da lediglich ein Wechsel zwischen F-Dur und dem Dominantseptakkord auf C-Dur stattfindet. Erst ab T. 66 verdichtet sich das musikalische Geschehen: Durch Unisonopassagen und durch ein einziges großes *crescendo* hin zum *fortissimo* wird eine Klangfülle erreicht, die schließlich in T. 78 kulminiert und auf dem Ton *a*, dem Grundton der Dominante von d-Moll, einfach abbricht. Ähnlich wie zu Beginn des Satzes beginnt erneut der zweite Spieler mit dem Thema. Der zweite Spieler setzt hier jedoch schon nach acht Takten ein. Der folgende Teil erinnert im Hinblick auf die thematische Arbeit an Elemente einer Variation: Viele Achtel der gleich bleibenden Melodie des linken Spielers werden mit kurzen Vorschlägen versehen, was diese noch lebendiger wirken lässt. Die Melodie des rechten Spielers ist zwar wieder zu erkennen, sie wird jedoch

rhythmisch verändert und zwar in der Weise, dass keine durchgängige Linie, sondern repetierte Akkorde zu hören sind, deren Fluss durch eine Sechzehntel-Pause stets unterbrochen wird. Nach einer Reihe von Sechzehnteltriolen in Melodie und Begleitung kommt es in T. 111 f. zum Kulminationspunkt, einem verminderten E-Dur-Dominantseptnonenakkord und einem A-Dur-Dominantseptakkord, beide als Achtel auf Schlag eins des jeweiligen Taktes. Harmonisch gesehen wurde auf diese Weise bereits in die neue Tonart D-Dur übergeleitet. In eben dieser Tonart erklingt ab T. 113 erneut der Gedanke der dahin fließenden Wellenbewegungen. Ähnlich wie an der ersten Stelle beschränkt sich der harmonische Verlauf zusammenfassend auf den Wechsel zwischen D-Dur und A-Dur. In einem ständigen Wechsel spielen sich linker und rechter Spieler die aufwärts strebenden Sechzehntelpassagen gegenseitig zu. Erneut reißt die sich bis zum *fortissimo* entwickelte Melodie in T. 151 einfach ab. In den folgenden 13 Takten erklingt das Thema ein letztes Mal in einer recht amüsanten Weise: Linker und rechter Spieler wechseln sich ganztaktig ab und ergänzen jeweils die Melodie in ihrem Oktavbereich, sodass das Thema zwar zu erkennen ist, aber ganztaktig abwechselnd in tiefem bzw. hohem Register erklingt. Mit dem Quartsprung *e – a* und der Fermate auf dem letzten Ton wird dieser Satz im leisesten *ppp* zu Ende geführt. Sobald das *a*, der Grundton der Dominante von D-Dur, verklungen ist, schließt sich der vierte Satz ohne Pause daran an.

Hinsichtlich der Form handelt es sich beim dritten Satz durch das immer wiederkehrende Thema um ein Rondo. Das Thema erklingt zu Beginn dreimal in d-Moll (T. 1–39, T. 70–112, T. 143–164), während die dazwischen liegenden lyrischen Einschübe wie ein Gegenpol zum straff marschierenden Thema zuerst in B-Dur (T.40–69), dann in D-Dur (T. 113–142) erscheinen. Die dadurch entstehende Kantabilität stellt damit einerseits einen Gegensatz zum Anfangsthema und dessen markanten, marschierenden Gestus dar. Andererseits ist durch die Wahl der harmonisch naheliegenden Tonarten B-Dur und D-Dur dennoch Zusammengehörigkeit gewahrt. Gouvy vermeidet, das rondoartig wiederkehrende Thema nur zu zitieren und setzt vor jedes erste und dritte der sonst durchlaufenden Achtel bei wiederholtem Erklingen einen Vorschlag, jeweils mit einem Halbton von unten beginnend. Durch diese minimale Veränderung bleibt das Thema in seiner Grundgestalt erhalten und klingt dennoch variiert. Auch der dritte und letzte Einsatz bringt erneut eine leicht veränderte Version: Für sechs Takte wechseln sich linker und rechter Spieler ganztaktig ab, was zur Folge hat, dass die Oktavlage geändert

wird (rechter Spieler tiefes, linker Spieler hohes Register) und damit ein Dialogisieren zwischen rechtem und linkem Spieler stattfindet.

Als *Epilogue* mit dem Zusatz *Moderato assai quasi Larghetto* (punktierte Viertel = 52) überschrieben dominiert in diesem letzten Satz ein sanfter, lyrischer Charakter. Der Anfang ist bestimmt von einer leicht beschwingten, diatonisch aufsteigenden Melodie im 9/8 Takt, die auf einen ersten kleinen Höhepunkt in T. 3 zusteuert und von da ab im *decrescendo* abwärts geführt wird. Dieser ruhige Fluss kommt ferner durch die Wahl des 9/8 Taktes und des Rhythmus' zustande: Ein Achtel, das einem jeweils auf den Schlag erklingenden Viertel angehängt wird. Erst ab T. 5 mit Auftakt übernimmt der obere Spieler die Führung. Erwähnenswert ist, dass die Melodie von der linken Hand des oberen Spielers gespielt wird und somit in begleitende Rahmenstimmen eingebettet ist. Das nachschlagende *a''* wird in diesem Zusammenhang wie ein kleines Glöckchen wahrgenommen und verleiht dieser Passage einen sanglichen, lyrischen Ton. Nur kurz wird diese heimliche Sphäre verlassen durch ein überraschend auftretendes *forte* in T. 21, das jedoch sofort mit einem *decrescendo* wieder zurückgenommen wird. Im darauf folgenden Takt wiederholt sich Selbiges, bis mit einem C7 die neue Tonart F-Dur in T. 24 erreicht wird. In dieser ist das Thema zunächst vom linken Spieler zu hören. Ab T. 30 erklingt es sogar nach Modulation über C7 und Es7 in As-Dur, wird aber zwei Takte später wieder über A7 nach D-Dur geleitet. Der Anfangsgedanke wird erneut aufgegriffen, bis die Melodie nach einem *ritardando* mit gleichzeitigem *decrescendo* in T. 41 mittels einer Fermate in einem a-Moll Septakkord aufgefangen wird. Wieder im alten Tempo wird das Thema in Tenorlage rezitiert. Dieser Abschnitt hat nicht mehr die Verträumtheit des Anfangs, er klingt vielmehr deutlich bewegter durch die immer ein Sechzehntel nach dem Schlag einsetzenden Sechzehntel, die als eine Gruppe zusammengefasst einem auskomponierten Doppelschlag entsprechen. Diese Figur kann ferner als Motor aufgefasst werden, der den melodischen Fluss in Schwung bringt und durch die stets vorwärts drängenden Sechzehntel der Begleitung und die wiederholten Akzente in der Oberstimme zu ausdrucksstarker Klangfülle gelangt. Diese freudige Stimmung und der strahlende Glanz von D-Dur gehen jedoch schon durch das in T. 59 vorgegebene *diminuendo* verloren und münden im *più lento* in T. 62. Nach dem *ritardando* in T. 64 erscheint es, als würde sich das Thema ein letztes Mal aufraffen, und dennoch reicht die Kraft nicht aus, um den Satz glanzvoll zu einem Abschluss zu führen, denn genau das Gegenteil ist der Fall: Durch die

Wahl der Halbschlüsse G-Dur – D-Dur bzw. g-Moll – D-Dur erklingt der Schluss wehmütig ersterbend. Um diesen Klang pianistisch zu unterstützen, gibt Gouvy zusätzlich die Vorschriften *morendo* und *una corda*. Dies wird noch verstärkt durch den Rhythmus – die an Seufzermotive erinnernden beiden Viertel, die einem Sechzehntel folgen. Während der Grundton *d* bereits erklingen ist und wie ein kurzer Orgelpunkt ausgehalten wird, wird mit der chromatischen Linie *h – b – a* die Zieltonart D-Dur erreicht und bestätigt.

Wie aus der Analyse der Sonate deutlich geworden sein sollte, sind die einzelnen Sätze strukturell klar gegliedert und machen damit eindeutige Benennungen und Abgrenzungen von Formteilen möglich. Alle Sätze stehen miteinander in enger Verbindung und sind nicht kontrastiv angeordnet, sondern unterstützen vielmehr den lyrischen Gesamtcharakter der Sonaten.

Ein erstes Kriterium hinsichtlich der Verknüpfung der einzelnen Sätze ist die Wahl der Tonarten: Der erste Satz ist Ausdruck von Melancholie und Spielfreude zugleich und steht daher in d-Moll. Der zweite Satz, der von freundlichem, sanftem Ausdruck ist, erklingt in der Dur-Parallele B-Dur. Das schwungvolle, stets marschierende *Intermezzo* ist wieder in d-Moll notiert, während der *Epilogue* aufgrund seines weichen, lieblichen Charakters in der Varianttonart D-Dur erklingt. Die vier Sätze stehen somit zunächst rein äußerlich durch die Wahl nah verwandter Tonarten (Parallel- oder Varianttonarten) in einem engen Verhältnis zueinander. Neben diesem harmonischen Aspekt gibt es ferner verbindende motivische Details. Der erste Satz beginnt mit einem Oktavsprung als Auftakt (*a – a'*). Der zweite Satz greift diesen auf und beginnt ebenfalls mit einem auftaktigen Sprung, hier jedoch zur Septe (*f' – es''*). Auch im vierten Satz lässt sich dieser prägnante Achtel-Auftakt finden, nämlich in T. 13 ff., wo er im Folgenden dreimal als Sprung in die Quarte zu hören ist. Auch wenn diese jeweiligen Auftakte nur kurze akustische Signale sind, so verbinden sie doch die einzelnen Sätze miteinander, stellen sie zueinander in Beziehung und verleihen der ganzen Sonate ein zyklisches Moment. Trotz des burschikosen *Intermezzos* und des lieblichen *Epilogues* überwiegen die lyrischen und melancholischen Momente in dieser Sonate. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, das dem ersten, von leichter Melancholie geprägten Satz eindeutig die größte Gewichtung zukommt, was allein durch die Länge von 388 Takten offensichtlich wird. Der freundliche *Epilogue* ist zu knapp angelegt (76 Takte), um den Gesamtcharakter zu beeinflussen. Trotz des positiven Schlusses in D-Dur bleibt

durch die in den Takten zuvor ersterbende Melodie ein etwas betrübter letzter Eindruck bestehen.

Betrachtet man den Stimmungsgehalt der ganzen Sonate op. 36 überwiegt ein lyrischer, meist kantabler Ton. Dies kommt daher, dass Sätzen von diesem Ausdruckscharakter mehr Gewicht verliehen wird. Trotz der marschartigen Einschübe dominiert im ersten Satz, der mit *Allegro moderato* überschrieben ist, ein lyrischer Grundcharakter. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Satz, dem *Adagio*. Erst der dritte Satz lässt deutlich mehr Frische und Aufgewecktheit hervortreten. Der Trioteil bringt erstmals tänzerische Elemente hervor und erinnert mit seiner in Terzen geführten Melodie an zahlreiche Stücke, die aufgrund ihres melodiosen, volksliedhaften Charakters mit dem Genre der Salonmusik in Verbindung gebracht werden. Um dem lyrischen Grundcharakter der Sonate zu weichen oder diesen gar zu verdrängen, sind jene Momente der Frische und unbekümmerten Leichtigkeit jedoch zu kurz angelegt. Was außerdem dazu beiträgt und besonders erwähnenswert ist, ist die Wahl eines *Epilogues* als vierten und damit die Sonate abschließenden Satz. Mit *moderato assai quasi larghetto* überschrieben erinnert der Beginn durch den 9/8 Takt und den typischen, sich wiederholenden Rhythmus – Viertel mit angebundenem Achtel – an den ruhigen Wiegencharakter einer Barkarolle.

Man könnte Gouvy an dieser Stelle vorwerfen, die Sonate sei hinsichtlich der Tempowahl der einzelnen Sätze nicht ausbalanciert genug, da ein schneller letzter Satz fehlt und somit die häufig auftretende imposante Schlusswirkung ausbleibt. Wenn man jedoch die motivischen Verbindungen und Zusammenhänge betrachtet, wird ziemlich deutlich, dass sich Gouvy nicht aus Mangel an Erfindungsreichtum für einen schnellen Finalsatz entschieden hat. Es scheint, als wolle er ganz bewusst eine Sonate von lyrischem Gesamtcharakter und daher wählt er ruhige Klänge, die als letzter Eindruck bestehen bleiben. Auch die Tatsache, dass op. 36 die einzige Sonate Gouvys ist, die nicht dem „normalen“ Ablauf hinsichtlich der Satzfolge entspricht, bestätigt die nicht zufällige Anordnung der Sätze. Sowohl bei den dreisätzigen Sonaten op. 17, op. 29, op. 51 und op. 66 für Klavier zu zwei bzw. vier Händen als auch bei der viersätzigen Sonate op. 49 wählt er die Reihenfolge der Sätze schnell-langsam-schnell bzw. schnell-langsam-Menuett-schnell.

Die zweite Sonate für Klavier zu vier Händen komponierte Théodore Gouvy 1865, d. h. vier später. Die c-Moll-Sonate op. 49 ist ein sehr reifes und durchdachtes Werk, welches die Sätze *Moderato – Larghetto – Minuetto (Moderato) – Finale*

(*Vivace*) umfasst. Wie in der d-Moll-Sonate steht auch hier der Kopfsatz in Moll, wobei das Thema hier deutlich ernster klingt.



Notenbeispiel: Sonate op. 49, 1. Satz (T. 1–11); Primo

Die Melodie beginnt in der Oberstimme des rechten Spielers und beschreibt eine vom *b'* bis zum *c'* diatonisch abwärts geführte Tonleiterpassage, die von einem markanten Rhythmus – eine doppelt punktierte Viertel gefolgt von einem Sechzehntel und einer Viertel – geprägt ist. Erst in T. 4 wird diese durch eine in Achteln aufsteigende Linie abgeschlossen. Durch die Wahl der Tonart c-Moll und die jeweils einen Halb- bzw. Ganzton absinkenden aufeinander folgenden Viertel, eine Art Seufzermotiv, klingt dieser Anfang wehmütig klagend. Zur Steigerung dieses Ausdrucks notiert Gouvy die Vortragsbezeichnung *dolce espressivo*. Die Begleitung durch den linken Spieler setzt in T. 2 mit einer punktierten Halben auf Schlag eins ein, gefolgt von Achteln, wobei das dritte an das zweite Achtel angebunden wird. In T. 5 erklingt die Melodie ein weiteres Mal, ausgehend vom *es''*. Ab T. 10 erscheint es, als würde der verschlafene Charakter des Anfangs allmählich erwachen: In Form von Triolen nimmt die Melodie über einen Takt hinweg immer wieder Anlauf, kann sich aber noch nicht zu einem Höhepunkt durchringen. Die Sechzehntel in der Begleitung klingen wie ein auskomponierter Triller und tragen zum Entstehen eines aufgewühlten, unruhigen Gestus bei. Der bereits aus den Anfangstakten bekannte Rhythmus und die dadurch entstehenden kleinen Seufzermotive tauchen erneut ab T. 18 auf. Die Takte 31–59 sind zusammenfassend betrachtet ein ständiges Anlauf nehmen, das aber jedes Mal einen Rückfall erfahren muss. So entsteht ein unermüdlich vorwärts treibender, aber noch nicht zielgerichteter Gestus. Erst in T. 39 ff. werden die kleinen Seufzermotive der

Oberstimme durch eine chromatisch geführte Linie in der Begleitung unterstützt (T. 39 ff. *des-c-ces-b*; T. 43 ff. *as-g-fis*). Zu wiederholten Anläufen kommt es in T. 49 und T. 57, wo jeweils die Zieltöne *b''* bzw. *c'''* im *fz* erreicht werden. Ein erster Moment der Ruhe und der Behaglichkeit tritt ab T. 60 ein. Auf Schlag eins dieses Taktes erklingt der Akkord B-Dur. Wie sich im Folgenden herausstellen wird, handelt es sich dabei um eine Dominante, die in die neue Tonart Es-Dur überleitet. Durch den gänzlich unterschiedlichen Charakter und das Aufkeimen eines neuen Gedankens, der nicht wie die Überleitung zuvor modulierend, sondern tonal geschlossen wirkt, lässt sich der Abschnitt ab T. 60 als Seitensatz bezeichnen.

Der Seitensatz beginnt hier in der Stimme des linken Spielers – ein Prinzip, das bereits aus op. 36 bekannt ist. Er klingt sehr sanglich, da die Melodie zum einen sehr linear geführt ist, da keine großen Sprünge vorkommen und zum anderen den markanten Charakter durch das Ausbleiben der Sechzehntel sowie der aufstrebenden Triolen verliert. Diese kantable Melodie wird von einer Repetition des Tones *b'* in Form von Triolen über ganze 17 Takte hinweg begleitet. Nachdem diese Achteltriolen die kleinste Einheit der Notenwerte darstellen, ist der rechte Spieler maßgeblich dafür verantwortlich, im Tempo zu bleiben und den Motor für den musikalischen Fluss zu liefern. Ab T. 71 erfolgt sogar eine Repetition der Oktave *b' – b''*. Es scheint, als würde sich das anfänglich etwas ernste Gemüt allmählich zu mehr Festigkeit empor ringen. Mit dem *animato* ab T. 95 bekommt die Musik immer mehr Lebendigkeit, da das Tempo angezogen wird und die in strahlendem Es-Dur erklingenden repetierten Akkorde Impulse geben, die eben gewonnene Spielfreude beizubehalten und im Verlauf der nächsten Takte zu steigern. Ein triumphaler Abschluss erfolgt nach einer Reihe von Sechzehntelketten mit den klangvollen Es-Dur-Akkorden im *fortissimo* in T. 111 f.

Es besteht jedoch kaum Zeit, um die Musik bis dahin auf sich wirken zu lassen, da bereits nach nur einer Viertel Pause eine Rückbesinnung auf den Anfang erfolgt: Nach dem Erklingen des Tones *des* in T. 113 und der Erweiterung zu einem Dominantseptakkord von Des-Dur im darauf folgenden Takt erklingt das Thema, nicht weniger expressiv als zu Beginn, in Ges-Dur. Ausgehend von der Grundtonart c-Moll scheint es, als würde das ernste Thema aus einem völlig anderen Blickwinkel betrachtet. Dieser kurze Moment einer Idylle wird aber bereits ab T. 122 ff. getrübt, wo das Thema erneut in c-Moll erklingt. Das Aufgreifen der aufstrebenden Triolen verhilft dem melodischen Duktus zu erneuter Antriebskraft und gesteigerter

Impulsivität. Besondere Erwähnung muss in den Takten 143–182 die motivisch-thematische Arbeit im Hinblick auf die Modulation finden. Mit den aufstrebenden Triolen hin zu T. 141 scheint man sich vorläufig in As-Dur zu befinden. Der Wechsel zwischen As-Dur und Es-Dur in den folgenden Takten bestätigt dies. In T. 150 erklingt einen Takt lang in der Begleitung ein as-Moll-Akkord. Noch im selben Takt erfolgt eine enharmonische Verwechslung des Grundtones *as* zu einem *gis*, der im nächsten Takt einen Ganzton abwärts geführt wird und zusammen mit den beiden enharmonisch verwechselten Tönen der Oberstimme (*ces = h* und *es = dis*) einen H-Dur-Akkord ergibt, der im wiederum folgenden Takt nach E-Dur weiterführt. Für wenige Takte bleibt die Melodie in E-Dur und wird durch einen Dominantseptakkord auf H-Dur in T. 156 bestätigt. Innerhalb von wenigen Takten hat folglich eine Modulation ausgehend von As-Dur über as-Moll bzw. H-Dur nach E-Dur stattgefunden. Ab T. 157 wird die Terz des E-Dur-Akkordes in Form von Triolen repetiert und noch im selben Takt erfolgt eine erneute enharmonische Verwechslung, (*gis* zu *as*). Auf diese Weise gelingt es Gouvy, sich sehr galant in einem unglaublich weit gefächerten Tonartenraum zu bewegen, interessante Wendungen einzubauen und der Musik einen besonderen klanglichen Reiz zu verleihen.

Mit einem Dominantseptakkord von G-Dur in der Begleitung und einem Reduzierung des Tempos (siehe *ritenuto*) wird ab T. 183 der Beginn der Reprise deutlich gemacht und das Thema wieder in seiner Ausgangstonart c-Moll aufgenommen. Erwartungsgemäß erklingt der Seitensatz in der Reprise in C-Dur, der Varianttonart von c-Moll. Nach mehreren Anläufen vorwärts treibender Sechzehntelketten ringt es sich schließlich zu strahlendem C-Dur in T. 254 durch. Der Terzton *e* des C-Dur-Akkordes bleibt als einziger Ton in diesem Takt liegen, wird in den nächsten Takt übergebunden und in einem weniger belebten Tempo (*poco meno mosso*) zum Ausgangston für die erneut erklingende Melodie des Beginns. In zartem *pianissimo* erklingen die Seufzermotive, als ob die in diesem ersten Satz entstandene Dynamik nicht ausreichen würde, ihn triumphal zu beenden; die Ernsthaftigkeit des Anfangs scheint dennoch verflogen und findet einen positiven Ausklang.

Ganz zaghaft schließt sich der zweite Satz an, das *Larghetto* in As-Dur im 6/8 Takt. Wie ein erstes Herantasten beginnt er durch den Melodieeinwurf in T. 2 – ein Zweiunddreißigstel Auftakt zur kleinen Terz (*d-f*) mit anschließendem Abfallen um zwei Ganztöne (*f-es-des*) – mit einer im *sotto voce* erklingenden Begleitung. Ab T. 7

erklingt dieser Einwurf erneut, hier einen Ganzton höher. Die folgenden Takte sind geprägt von einer linear geführten Melodie, deren Synkopierungen zu Beginn jeder neuen Phrase komplementär durch die Akkorde des linken Spielers auf Schlag eins und vier ergänzt werden. Noch immer kann sich die Melodie zu keiner Festigkeit emporringen. Ein drittes Mal erklingt der zaghafte Themeneinsatz in T. 21, im Unterschied zum Anfang leitet er aber in T. 24 in einen Teil über, der deutlich gefestigter und bestimmter erscheint: Mit einem Zweiunddreißigstel Auftakt erklingt in T. 25 strahlendes As-Dur. Durch die tremoloartige Begleitung des linken Spielers und die wiederholten kurzen Auftakte mit immer höheren Spitzentönen (T. 25 *as*, T. 27 *b*, T. 29 *c*, T. 31 *des*) wirkt diese Passage rhythmisch impulsiv und dynamisch zugleich. Diese klangliche Intensität bleibt jedoch nur wenige Takte bestehen, denn bereits in T. 32 erklingen in direktem Anschluss die in die zaghafte Stimmung des Anfangs überleitenden Akkorde *c7*, *a7* und *F7* im *pianissimo*.

Nach diesem kurzzeitigen Besinnen scheinen der musikalische Fluss und die beruhigte Stimmung ab T. 34 wieder aufgenommen zu sein. Linker und rechter Spieler wechseln sich im Folgenden komplementär im Spiel der Sechzehntelpassagen ab, sodass diese stets in einem anderen Register zu hören sind und gleichzeitig ein großer Bogen über die Melodie gespannt wird. Diese idyllische Atmosphäre wird unterbrochen durch den Einsatz der markanten Zweiunddreißigstel-Auftakte im *fortissimo* sowie den Figuren im *tremolo* in der Begleitung. Dieser kurze Abschnitt wirkt klanglich ausgewogen, da diese Auftakte vor allem in den Außenstimmen auftreten, d. h. in der Oberstimme des rechten und in Oktaven in der Unterstimme des linken Spielers und auf diese Weise gut zu hören sind. Ein Kulminationspunkt ist in T. 58 erreicht, wo nach mehrmaligen Anläufen und Auftakten zu immer höheren Spitzentönen die Melodie plötzlich abreißt. Die folgenden Takte 59–66 klingen wie ein musikalisch auskomponiertes Rezitativ eines unsicher Fragenden. Dieses schwebende Moment, in dem die Melodie kurz inne zu halten scheint, wird ab T. 67 mit dem Aufgreifen der *tremoli* und der Melodieführung in Oktaven im Tempo aufgelöst; von hier an ist der melodische Fluss wieder zu hören.

Durch zahlreiche *crescendi* zum *forte* aber auch zum *subito piano* wirkt dieser Abschnitt trotz des langsamen Tempos sehr belebt. Etwas mehr Ruhe kehrt schließlich ab T. 86 ein, wo erneut die sich komplementär ergänzenden kurzen Sechzehntelpassagen durch linken und rechten Spieler dominieren und nicht mehr

der prägnante Rhythmus sowie einzelne akzentuierte Töne hervorgehoben werden. Auf diese Weise entsteht ein Gefühl von inniger Ruhe und Zufriedenheit. Nach einer kurzen Rückbesinnung an den Anfang in T. 107 wird der Schluss des *Larghetto* eingeleitet. Es dominieren zu Beginn kleine Einwüfe, die durch die Reduzierung des Tempos und der Dynamik den Eindruck vermitteln, als würde die Kraft – rezitativisch gesehen – lediglich für ein Flüstern ausreichen. Dieser zweite Satz könnte mit der Fermate auf einem As-Dur-Akkord in T. 118 eigentlich beendet sein. Damit an dieser Stelle kein allzu großer Bruch entsteht, fügt Gouvy weitere drei Takte nach dem Doppelstrich noch hinzu. In diesen drei Takten erklingt ein Motivfragment in der Melodie, harmonisch unterstützt von einem D-Dur-Dominantseptakkord, der zugleich Dominante von g-Moll ist – der Tonart, in der der nächste Satz beginnen wird. Auf diese Weise erfolgt ein geschicktes Überleiten in den folgenden Satz.

Der dritte Satz ist überschrieben als *Minuetto* und im Hinblick auf seine Spieldauer der kürzeste aller Sätze. Hinsichtlich des Aufbaus handelt es sich um eine A–B–A Form mit Menuett, Trio und Menuett. Der Beginn klingt sehr bestimmt und ist geprägt von straffer Haltung – verfliegen scheint das Unsichere, Zaghafte des vorausgegangenen Satzes. Durch die Oktaven im Bass, die als Viertel permanent durchgehen, entsteht ein marschartiger Charakter. Die Melodie ist geprägt von diatonisch auf- und absteigenden Achteln im *staccato*. Durch das rasche Tempo (Punktierte Halbe = 66) entsteht zum einen eine ganztaktige Betonung, zum anderen ist ein ständig vorwärts treibender melodischer Duktus zu spüren. Ein tänzerisches Element kommt in T. 5 durch jeweils zwei gebundene Sechzehntel mit anschließender Achtel-Pause hinzu. Ab T. 17 erklingt die Melodie ein wenig freundlicher durch das kurzzeitige Dominieren der Tonart B-Dur. Die Melodie setzt sich hier aus Terzen zusammen. Die Begleitung nimmt mit zerlegten Dreiklängen und Tonleiterauschnitten immer wieder Anlauf, bis sie nach Erreichen eines Spitzentones im *sforzato* wieder absinkt, um erneut Anlauf holen zu können.

Von gänzlich anderem Charakter ist der folgende Mittelteil dieses Satzes, den man wegen seines Charakters auch als *Trio* bezeichnen kann. Er erklingt in der Tonart G-Dur, der Varianttonart von g-Moll. Im Gegensatz zum marschartigen, vor Kraft strotzenden Beginn erinnert dieser Abschnitt durch die kantable, sangliche Melodie und die überwiegende Stimmführung in Terzen an das Genre der Salonmusik. Der Part des linken Spielers stellt die für einen Walzer typische

Begleitung dar. Hier wird sie lediglich auf zwei Hände aufgeteilt: Auf Schlag eins erklingt im Bass eine punktierte Halbe, auf Schlag zwei und drei folgen Viertel in der Oberstimme. So freundlich wie dieser Teil begonnen hat, wird er auch beendet und zwar mit einer diatonisch aufsteigenden Achtelkette, gefolgt von einem D7, der sich nach G-Dur auflöst. Im Anschluss an dieses Trio wird der erste Teil des Menuetts als *da capo* wiederholt. Auf diese Weise überwiegt doch der dynamisch kraftvolle Charakter in diesem dritten Satz.

Das eigentliche Thema des vierten Satzes beginnt nach einer achtaktigen Einleitung erst in T. 9. In der Begleitung erklingt durchgehend ein *g* in Form eines rhythmisierten Orgelpunktes (ein punktiertes Viertel gefolgt von einem Achtel). Die Oberstimme der Begleitung besteht aus zerlegten Vierklängen, deren Töne jeweils von oben nach unten gespielt werden. Diese Akkorde werden jeweils um einen Halb- bzw. Ganzton nach oben versetzt. Durch die stets abwärts gerichtete Zerlegung eines Akkordes in Achteln kann man eine chromatische Linie der jeweils obersten Töne erkennen. Die Melodie des rechten Spielers setzt sich zu Beginn aus chromatisch geführten Akkorden zusammen. Diese erklingen in den folgenden Takten jeweils um einen Ton höher, bis sie ab T. 5 in fortlaufenden Achteln abwärts geführt werden und schließlich in T. 7 f. in G-Dur-Akkorden kulminieren. Durch den punktierten Rhythmus im Bass und den aufwärts strebenden Duktus bekommt der Anfang eine enorme Impulsivität, die ganz plötzlich in T. 8 abreißt. Harmonisch gesehen ist der Ton *g*, der zu Beginn permanent im Bass zu hören ist, der Grundton der Dominante in c-Moll – der Tonart, in der das folgende Finale steht. Damit ist auch zugleich begründet, warum die ersten acht Takte Einleitungscharakter besitzen und nicht thematisches Material darstellen. Das eigentliche Thema beginnt in T. 9 nach diesem imposanten Beginn im *piano*: eine Wechselnote, gefolgt von ganz kurz zu spielenden, zum Ton *es* aufwärts strebenden Achteln im *staccato*, begleitet von Repetitionen in Achteln.

Dieses genannte zweitaktige Motiv erklingt in T. 11 ein weiteres Mal. Mit den Akkorden D7 und G7 wird die Tonart c-Moll bestätigt und die erste Themengruppe in T. 16 abgeschlossen. Ab T. 17 erklingt erneut der Beginn des ersten Themas, welches ab T. 20 jedoch anders weitergeführt wird. Tonrepetitionen (T. 9 f.), schnelle Sechzehntelläufe (T. 14) und zerlegte Akkorde im *staccato* (T. 16) tauchen in der Stimme des linken Spielers auf und wirken wie ein ständig vorwärts treibender Motor, der die Musik nie zur Ruhe kommen lässt. Nach einer Sequenzierung des

Motivs in T. 25 ff. erfolgt eine kurze Überleitung mit *decrescendo* bis hin zu T. 33, wo das erste Thema ein weiteres Mal in dieser Exposition aufgegriffen wird. Mit den Akkorden f7 – B7 wird dieser erste Teil der Exposition abgeschlossen und mit der folgenden Auflösung nach Es-Dur in das zweite Thema übergeleitet. In dieser Tonart bewegt sich die von deutlich mehr Ruhe geprägte, mit *tranquillo* überschriebene Melodie der Takte 41–51: Drei Achtel führen als Auftakt in eine Halbe, an die ein weiteres Achtel gebunden wird, bis sich erneut die drei Achtel Auftakt anschließen. Dieser Rhythmus wird durch die Begleitung des linken Spielers komplementär ergänzt, sodass diese kurze Passage durch den permanenten Registerwechsel eine Art Dialog – Frage und Antwort zwischen linkem und rechtem Spieler – darstellt. Das eigentliche Thema beginnt erst in T. 52 auf Schlag eins mit drei Repetitionen des Tones *es*, gefolgt von einem Absinken um einen Halbton zum Ton *d*, der erneut dreimal bis zum Taktende repetiert wird. Nachdem dieses Thema zwar freundlicher und tänzerischer als das erste Thema klingt, sich in seinem motorischen, belebten Charakter jedoch grundsätzlich nicht von diesem unterscheidet, ist es sinnvoll, an dieser Stelle nicht von einem zweiten Thema, sondern vielmehr von einem Seitensatzgedanken zu sprechen. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Begleitung, die geprägt ist von durchgehend kurzen Achteln im *staccato*. Nur wenige Takte bleibt dieser tänzerische Charakter bestehen, denn nach dem Abreißen der Melodie in T. 74 auf einem Dominantseptakkord von G-Dur und der anschließenden Generalpause von anderthalb Takten beginnt bereits in T. 76 der Durchführungsteil mit dem Erklingen des ersten Themas in der Ausgangstonart c-Moll. Für die in der Durchführung stattfindende motivisch-thematische Arbeit sind zwei Aspekte auffallend: Zum einen bedient sich Gouvy zahlreicher Modulationen, um ein möglichst weit gefächertes Tonartenspektrum zu durchlaufen; zum anderen verwendet er aufwärts gerichtete, stets mit *crescendo* verbundene Tonleiterausschnitte, die diesem Abschnitt mehr Impulsivität verleihen. Metaphorisch gesprochen könnte man diese auch als kleine Raketen betrachten, die sich nach wiederholten Anläufen zu Spitzentönen durchringen, dann aber wieder in zerlegten Dreiklängen in Achteln abwärts fallen, um wieder Schwung für eine neue aufwärts gerichtete Bewegung nehmen zu können.

Erst mit Beginn der Reprise in T. 130 taucht das Thema wieder in seiner Grundgestalt auf. Ab T. 143 verliert es die eben gewonnene Intensität, da die Melodie immer mehr zurückgeht (*diminuendo* ab T. 143), das Tempo reduziert wird

(*rallentando* ab T. 146) und harmonisch gesehen mit Erklängen eines G-Dur-Dominantseptakkordes in T. 147 in den Gedanken des Seitensatzes übergeleitet wird. Dieser erklingt ab T. 148 in C-Dur, der Varianttonart von c-Moll und ist auch in der Reprise mit der Ausdrucksvorschrift *tranquillo* überschrieben. Mit dem Aufgreifen des Seitensatzgedankens kehrt vorerst Ruhe in das Geschehen ein und es entsteht eine freundliche, wohlige Atmosphäre. Bereits in T. 168 werden mit den Oktavrepetitionen in der Begleitung wieder Akzente gesetzt, die dieser verträumten Stimmung rasch ein Ende bereiten. Mit dem Einsatz der klangvollen D-Dur-Akkorde des rechten Spielers im darauf folgenden Takt ist der Motor wieder in Gange. Von nun an scheint es kein Halten mehr zu geben, denn in direktem Anschluss beginnt in T. 178 mit dem Erklängen des ersten Themas in c-Moll eine Coda, d. h. eine finale Steigerung, die vor allem durch das gesteigerte Tempo (siehe Tempoanweisung *animato*) zum Ausdruck kommt. Um eine noch imposantere Wirkung zu erzielen, komponiert Gouvy eine Art Stretta in der Coda, da das Tempo in T. 198 erneut angezogen wird. Mit *vivace* überschrieben beginnt dieser höchst furiose Teil. Die mit *martellato e marcato* überschriebenen Viertel in der Begleitung peitschen die Melodie, jeweils nachschlagende Oktaven in Achteln, regelrecht voran, bis die Sonate – ähnlich wie sie begonnen hat – in c-Moll im *fortissimo* beendet wird.

Die Entstehung der dritten vierhändigen Sonate in F-Dur op. 51 fällt in das Jahr 1869. Im Gegensatz zu den im Vorfeld besprochenen Sonaten ist die F-Dur-Sonate dreisätzig angelegt: *Allegro con brio* – *Andantino scherzoso* – *Allegro risoluto*. Das die ersten acht Takte umfassende Thema beginnt mit einem Pendel zwischen Tonika (F-Dur) und Dominante (C-Dur) und ist als eine Art auskomponierter Triller gestaltet. Diesem Pendel schließt sich in T. 2 ein aufwärts gerichteter F-Dur-Dreiklang an, durch den die Tonart klar hervortritt. Die zwei wesentlichen „Bausteine“ des Themas sind damit bereits in den ersten beiden Takten erklingen, die dem Beginn einen schwungvollen und frischen Charakter verleihen: Triller ähnliches Pendel und gebrochener Dreiklang aufwärts.



Notenbeispiel: Sonate op. 51, Kopfmotiv im 1. Satz (T. 1 f.); Primo

In den folgenden Takten sind zerlegte Dreiklänge (T. 3 d-Moll, T. 6 g-Moll) und Trillerfigur (T. 5 g-Moll) wiederholt zu hören und dienen der kadenziellen Bestätigung der Tonart F-Dur des Themas. Bevor das Thema in seiner Grundgestalt in T. 19 ff. erneut zu hören ist, erklingt ein Überleitungsgedanke, der durch die wiederholten auftaktigen Phrasen und die Zweierbindungen der Achtel der kurzen Passage einen scherzhaften Charakter verleiht. Das Thema, das in T. 19 ff. erneut kurz zu hören ist, leitet über in ein Motiv, dessen kantable, ruhig fließende Melodie durch die größeren Notenwerte und durch die lineare Stimmführung zum Ausdruck kommt. Die bis dahin Triller ähnlich gestaltete Begleitung wird auch hier fortgesetzt und zwar in der aus dem ersten Takt des Themas bekannten Form. Die die Takte 25–40 umfassende Passage moduliert über F-Dur, B-Dur und E7 nach a-Moll, der Tonart, in der der Seitensatz notiert ist. Im Gegensatz zum frischen, tonal sehr stabilen Thema gestaltet sich der Seitensatz durch den kurzen Auftakt mit folgendem betontem Viertel auf Schlag eins und dem folgenden abwärts gerichteten Sechzehnteln ein wenig kapriziös. Er stellt weder tonal noch melodisch einen wirklichen Gegensatz zum Thema dar, da er teils daraus abgeleitet ist, z. B. im zweiten Takt durch den gebrochenen a-Moll-Akkord aufwärts, der bis auf die auftaktige Gestaltung dem zweiten Takt des Themas entspricht. Das schwungvolle Element wird auch hier durch die weiter in Sechzehnteln fortlaufende Begleitung beibehalten, mit dem einzigen Unterschied, dass nicht mehr Triller, sondern halbtaktig auf- und absteigende Figuren zu hören sind. Nach wenigen Takten Zwischenspiel erklingt der Seitensatzgedanke in T. 57 ein weiteres Mal um eine Oktave höher und im unisono in den Stimmen des oberen Spielers. Nach dreifacher Sequenzierung über a-Moll, B-Dur und C-Dur setzt in T. 63 mit Aufgreifen des Kopfmotivs die Schlussgruppe ein, in der wiederholt die zerlegten Dreiklänge des Themas zu hören sind, die harmonisch gesehen wieder in die Ausgangstonart F-Dur zurückmodulieren.

Die Durchführung basiert im Wesentlichen auf zwei Prinzipien der motivisch-thematischen Arbeit: Zum einen bietet das Kernmotiv des Themas, der zerlegte Dreiklang aufwärts, die Möglichkeit, innerhalb kurzer Zeit in entlegene Tonarten zu modulieren. Ausgehend von der chromatischen Fortschreitung im Bass in den Takten 75–80 ergeben sich harmonisch gesehen darüber die Akkorde Des-Dur, Ges-Dur, Es-Dur, As-Dur, F-Dur, b-Moll und Des7. Nach einer Generalpause erklingt das Kopfmotiv in Ges-Dur, hier in der Unterstimme des linken Spielers, welches im Takt

darauf vom rechten Spieler übernommen wird. Als Begleitung fungiert das zuvor als kantabel beschriebene akkordische Motiv des Zwischenspiels. Dieses sechstaktige Prinzip – zerlegter Dreiklang in der Bassstimme, der in der Oberstimme weitergeführt und mit dem akkordischen Motiv als Begleitung kombiniert wird – wird in T. 88 ff. in D-Dur sowie in T. 94 ff. in B-Dur fortgeführt. Neben dem Kopfmotiv erklingt in der Durchführung zum anderen der Seitensatzgedanke, der zunächst ganz (T. 103–110), dann sequenziert (T. 111–116) über d-Moll, f-Moll und as-Moll zu hören ist. Nahtlos schließen sich Trillerfigur und Sequenzierungen der zerlegten Dreiklänge an, die in einem G7 abrupt abbrechen. Die folgende eintaktige Generalpause stellt eine Zäsur dar, die den Eintritt der Reprise deutlich macht. In der Ausgangstonart F-Dur beginnend und um das Zwischenspiel verkürzt, erklingt das Thema ab T. 142 in der Reprise. Der Seitensatz, der in der Exposition in a-Moll notiert war, steht hier in f-Moll, der Varianttonart von F-Dur. Auch hier erfolgt eine Wiederholung des Seitensatzgedankens im unisono (T. 182 ff.). Nach kurzer Rückmodulation von f-Moll über Ges-Dur, as-Moll und der Halbtonrückung von G7 nach B-Dur (*ges-g, des-d, fes-f*) ist in T. 190 erneut F-Dur erreicht, welche mehrfach kadenzial bestätigt, als Tonika beibehalten wird. Den Schwung und die Frische des ersten Satzes unterstützend, schließt sich in T. 212 eine Coda an, in der mit gleichzeitiger Temposteigerung (siehe *animato*) und der Kombination von virtuosen mit dynamischen Elementen der erste Satz furios und schwungvoll zugleich beendet wird.

Anstelle eines langsamen Satzes folgt ein *Andantino scherzoso*, das in klare Abschnitte gegliedert ist. Dazu gehören ein wiederkehrendes scherzohaftes Thema und ein kontrastierendes leggierhaftes Motiv. Während das Thema trotz variiertes Begleitung stets in a-Moll erklingt und tonal stabil erscheint, schweift das Motiv zunächst in die Tonikaparallele C-Dur (T. 31–52), dann in die Variante A-Dur (T. 88–106) ab. Das Thema dieses Satzes ist recht einfach und klar gestaltet: eine über einen Takt diatonisch auf- und zwei Takte absteigende Tonleiterpassage, deren Achtel auf den Schlag jeweils mit Vorschlägen versehen sind. Zu richtigem Schwung und wahren Spielfluss kann sich das Thema nicht durchringen, da die Melodie stets nach vier Takten in einer Fermate zu einem Stillstand kommt. Erst mit Beginn des Motivs in T. 31 werden die Fermaten zugunsten eines durchgängigen Metrums aufgegeben. Typisch für Gouvy ist die variierte Gestaltung sowohl des Themas als auch der Begleitung: Während das Thema ganz zu Beginn nur vom rechten Spieler

zu hören ist, erklingt es in den nachfolgenden Takten im unisono in der Oberstimme des rechten sowie linken Spielers. Als erste kleine Variation erklingt in T. 21 ff. die Stimme des linken Spielers zwar nach wie vor im unisono, hier jedoch nicht in parallel laufenden Achteln, sondern im punktierten Rhythmus. Eine weitere Form der Begleitung bei gleich bleibendem Thema findet sich in T. 53, wo durchweg Sechzehntel im *staccato* in der Stimme des linken Spielers zu hören sind. In T. 79 wird selbst das eigentliche Thema durch Hinzukommen einer Überstimme (Achtel mit Vorschlägen auf den Hauptschlag) minimal variiert. Erklingt das Thema ein letztes Mal (T. 107 ff.), tritt die Begleitung nahezu ganz zurück, wodurch das Thema selbst im *pianissimo* deutlich zu hören ist. In dreifachem *piano* und nach über mehrere Takte ausgehaltenen a-Moll-Akkorden verklingt der zweite Satz schließlich ganz. Durch den Wechsel zwischen Dur und Moll, zwischen dem ersten und zweiten Motiv bleibt es zwar scherzhaft, aber bekommt eine freundlichere Grundstimmung. Der dritte Satz wird in mehrfacher Hinsicht der Satzbezeichnung *Allegro risoluto* gerecht. Ein kraftvolles, dynamisches Thema, das sich aus drei jeweils achttaktigen Motiven zusammensetzt: Ein Pendel, eine Art auskomponierter Triller zwischen den Akkorden F-Dur und E-Dur, die Einleitungscharakter besitzen, gefolgt von die Tonart F-Dur bestätigenden klangvollen Akkorden (T. 1–8), ein tonal stabiles, in Vierteln marschierendes Thema, das nach *fz* auf Schlag eins in einem *subito piano* fortgesetzt wird (T. 9–16) und eine bewegte, in Achteln im *staccato* geführte Melodie (T. 17–24). Die Konzeption dieses Themas aus drei verschiedenen und doch zusammengehörigen „Bausteinen“, die im Verlauf des Satzes wiederholt zu hören sein werden, ist ein Beispiel für Gouvys melodischen Einfallsreichtum. Die Beschränkung der einzelnen Motive auf jeweils acht Takte wirkt zwar auf den ersten Blick ein wenig akademisch, durch die farbenreiche Darstellung eines jeden im Laufe des Satzes und die Erweiterung im Einzelnen zu Überleitungs-, Sequenzierungs- oder Modulationspassagen konzipiert Gouvy dennoch einen sehr facettenreichen und dynamischen letzten Satz.

Das eben beschriebene Konzept der drei aufeinanderfolgenden unterschiedlichen Motive wird ab T. 25 wiederholt: Hier beginnen die Einleitungstakte in a-Moll, gefolgt vom dynamischen eigentlichen Thema in F-Dur sowie dem *leggiero*-Motiv (hier nicht C-Dur, sondern in F-Dur). Den von der Konzeption her gleichen und gleich langen Teilen schließt sich ein auf dem Thema basierender Modulationsabschnitt an. Ausgehend von F-Dur werden durch Sequenzierung über

Es-Dur, B-Dur und D-Dur schließlich A-Dur, D-Dur und G-Dur erreicht, eine kadenzielle Bestätigung der neuen Tonart C-Dur. Ab T. 61 verliert sich zum ersten Mal der dynamische, forschende Grundcharakter des Satzes. Mit *tranquillo* überschrieben erklingt eine lineare, ruhig fließende Melodie, die im *pianissimo* dezent begleitet wird. In dem die Takte 62–76 umfassenden Abschnitt dominiert trotz der fortlaufenden Achtel Ruhe, da Akzente oder dynamische Veränderungen ausbleiben. Aus dieser ruhigen Grundstimmung heraus beginnen sich ab T. 77 Triolen herauszulösen, die der Melodie mehr Spielfluss und einen vorwärts drängenden Charakter verleihen. Die für kurze Zeit gewonnene Bewegung durch die Triolen und Akzente auf Schlag vier kann sich nur für wenige Takte behaupten und kommt schließlich nach einer Art auskomponiertem *ritardando* in T. 97 ff. fast völlig zum Stillstand (siehe *perdendo*). Erst durch das Aufgreifen des ersten Motivs und das ausgedehnte *crescendo* scheint die Melodie wieder allmählich in Schwung zu kommen und erreicht in T. 111 gewohnte Frische. Mit *Tempo I.* überschrieben erklingt das dreiteilige Thema auf anfangs beschriebene Weise. Erst ab T. 142 erfolgt eine klangliche Verdichtung durch den raschen Wechsel des dritten Motivs zwischen unterem und oberem Spieler. Erstmals tritt der untere Spieler nicht „nur“ als Begleiter in Erscheinung, sondern liefert für die ganze Passage der Takte 141–168 die Basis und die Grundimpulse. Ein weiteres Mal schließen sich das Thema in T. 169 ff. in bekannter Gestalt (siehe *a tempo*) und daran die ruhig fließende Melodie (hier in F-Dur) an. Der auch hier stattfindende Übergang zur Triolenpassage dient der Aufnahme von Schwung und dynamischem Impetus, der bis T. 245 gesteigert wird. Hier erreicht der Satz mit der Halbtonrückung C-Dur zu Des-Dur einen Kulminationspunkt, von dem aus der Satz mit vollgriffigen Akkorden und einer klanglichen Steigerung fortgesetzt wird. Ein wahrhaft fulminanten und schwungvollen Schluss erfährt er durch die zuerst ins *subito piano*, dann *ppp* zurückgehende und schließlich im *ff* endenden Akkorde.

2.2. Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich Form, Themenkonzeption und Stilistik

Die genannten drei vierhändigen Klaviersonaten entstanden im Abstand von jeweils vier Jahren zwischen 1861 und 1869. Jede der Sonaten besitzt einen eigenen Stimmungsgehalt, der im Falle von op. 36 durch die Abfolge kontrastiver Sätze oder

wie im Falle von op. 51 eher einheitlicher gestaltet ist. Die d-Moll-Sonate op. 36 kann insofern insgesamt als lyrisch bezeichnet werden, als trotz des heiter marschierenden *Intermezzos* mit dem *Epilogue* als viertem und letztem Satz ein Bogen zum Beginn gespannt und der melancholische Grundcharakter abschließend aufgegriffen wird. Anders verhält es sich mit der c-Moll-Sonate: Der wehmütige Charakter des Kopfsatzes weicht zugunsten eines dynamisch spielfreudigen Finalsatzes. Während die beiden in Moll notierten Sonaten vier Sätze umfassen, fehlt in der nur dreisätzigen F-Dur-Sonate ein langsamer Satz, wodurch keine kontrastiven Sätze erklingen, sondern der frische, scherzohafte Gesamtcharakter von verschiedenen Seiten beleuchtet und bestätigt wird.

Trotz der Verschiedenheit der einzelnen Sätze und des individuellen Stimmungsgehaltes ist der dritte Satz in jeder Sonate stets gleich gestaltet, nämlich als *Intermezzo*. Gouvy verwendet es zum einen für den Übergang zwischen langsamem und Finalsatz; zum anderen scheint das *Intermezzo* – ein Klavierstück, bei dem mehr der heiter burleske Charakter als formale Aspekte oder die Funktion im Vordergrund stehen – das Genre zu sein, mit dem sich Gouvy äußerst kreativ und vielseitig beschäftigt. In zahlreichen Klavierzyklen lassen sich *Intermezzi* wiederfinden, wie z. B. in den *Ghiribizzi* op. 83, in denen sie durch den auflockernden, heiteren Charakter kontrastiv zu den vorhergehenden Stücken wirken. Die auffallend starke Gewichtung und die Verwendung eines *Intermezzos* in jeder der drei Sonaten zeugen von nicht zufälligem Gebrauch. Das hinsichtlich des Charakters eng mit dem *Intermezzo* verwandte *Scherzo* erscheint bei Gouvy sogar in Einzelform (siehe *Scherzo* op. 60, *Scherzo et Aubade* op. 77).

Das Gegenüberstellen von lyrischen Melodien und lebhaften, heiteren Momenten sowie das Bemühen um eine möglichst facettenreichen Darstellung beider Charaktere lassen sich als besonders hervorstechendes Merkmal in Gouvys Kompositionsstil festhalten. Trotz der ernsthaften Auseinandersetzung mit formalen Aspekten und dem Anspruch im Hinblick auf strenge thematisch-motivische Arbeit, ist die Aufnahme eines Charakterstückes in einen Sonatenzyklus Gouvys kompositorisches Vorgehen, satztechnische Einheit und gleichzeitig verschiedenen Stimmungsgehalt innerhalb einer Sonate zu erzielen. Welche Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede lassen sich darüber hinaus festmachen?

Die Kopfsätze der einzelnen Sonaten sind in Sonatenform geschrieben. Der Kopfsatz der ersten vierhändigen Sonate op. 36 ist mit 388 Takten der längste. Im

Verlauf der Sonaten ist eine Abnahme der Länge der Expositionen zu beobachten: Während sie in op. 36 noch 130 Takte umfasst, stellt sie in op. 49 112 Takte, in op. 51 nur mehr 72 Takte dar. Auch die thematisch-motivische Arbeit findet in op. 36 am Weiträumigsten Platz. Im Laufe der Auseinandersetzung mit vierhändigen Sonaten ist bei Gouvy die Tendenz zu beobachten, den langsamen sowie den Finalsätzen mehr Gewicht zu verleihen. Erst in der 1875 komponierten d-Moll-Sonate op. 66 für zwei Klaviere findet erneut eine umfangreiche thematisch-motivische Arbeit im ersten Satz statt. Die Integration von zwei für Gouvys Sonatenstil neuen Elementen in dieser Sonate – der Ausweitung der Komposition auf zwei Klaviere sowie das Einbeziehen einer zyklisch wiederkehren Einleitung – zeigen, dass eine Steigerung hinsichtlich klanglicher sowie formaler Mittel stattfindet und man zu Recht davon sprechen kann, dass sich Gouvy hier auf der Höhe seines Sonatenschaffens befindet. Aus diesen Gründen wird die d-Moll-Sonate op. 66 in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt.

Tonartendisposition

d-Moll-Sonate op. 36:

Exposition:	Thema d-Moll	Seitensatz F-Dur
Reprise:	Thema d-Moll	Seitensatz D-Dur

c-Moll-Sonate op. 49:

Exposition:	Thema c-Moll	Seitensatz Es-Dur
Reprise:	Thema c-Moll	Seitensatz C-Dur

F-Dur-Sonate op. 51:

Exposition:	Thema F-Dur	Seitensatz a-Moll
Reprise:	Thema F-Dur	Seitensatz f-Moll

Wie aus der Übersicht deutlich hervorgeht, hält sich Gouvy in den Sonaten op. 36 und op. 49 hinsichtlich der Tonartendisposition im Kopfsatz an folgendes Prinzip: Das in Moll stehende Thema erklingt auch in der Reprise in seiner Grundtonart, d. h. in Moll. Der Seitensatz, der in der Exposition in der Tonika-Parallele notiert ist, erklingt in der Reprise in der Varianttonart der Grundtonart. Dieses strikte Konzept wird in der F-Dur-Sonate erstmals durchbrochen. Der Seitensatz erklingt hier nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, in der Dominante C-Dur, sondern dem Tonika-Gegenklang a-Moll. Der Mollcharakter wird auch in der Reprise beibehalten, wo der Seitensatz in der Varianttonart f-Moll zu hören ist. Die Grundprinzipien der thematisch-motivischen Arbeit Gouvys sind zwar in allen drei Sonaten ähnlich,

jedoch differenzierter betrachtet davon abhängig, welche Möglichkeiten im Hinblick auf Metrik, Gestalt und Charakter das Thema mit sich bringt. Mit anderen Worten: Das lyrische Thema der d-Moll-Sonate bietet im Vergleich zum tonal stabilen und rhythmisch prägnanten Thema der F-Dur-Sonate weniger Möglichkeiten hinsichtlich Abspaltung und melodischer Veränderung. Dem lyrischen Thema bleibt durch die Wahl des 6/8 Taktes stets ein wiegender, sanglicher Duktus behaftet, während das gerade Metrum diesbezüglich in der Gestaltung mehr Spielraum zulässt. Um dennoch in der Durchführung wiederholt Spannung aufbauen zu können, stellt Gouvy im Kopfsatz der d-Moll-Sonate zwischen Thema und Seitensatz ein marschartiges Motiv voran, das erst hier zur vollen Entfaltung kommen kann. Während Thema und Seitensatz von ähnlichem melodischen Duktus sind, stellt das erwähnte Motiv ein kontrastierendes Element dar, dessen wiederholtes Erklingen in der Durchführung sinnvoll und melodisch abwechslungsreich erscheint. Auf diese Weise ist eine Verdichtung von Motivfragmenten einerseits (siehe abwärts gerichteter zerlegter Dreiklang in T. 155 ff.) und ein wiederholter Spannungsaufbau andererseits möglich, die dem Geschehen einen vorwärts drängenden Impetus verleiht.

Thema und Seitensatz folgen nicht einem thematischen, sondern vielmehr einem tonalen Kontrast. Obwohl der Seitensatz in der Paralleltonart (bei Thema in Moll) bzw. der Dominante (bei Thema in Dur) erklingt, stellt er keinen wirklichen Gegensatz zum Thema dar. Der Unterschied befindet sich in Gouvys Exposition eher im Klanglichen: In den Sonaten op. 36 und op. 49 ist der Seitensatz zunächst in der Stimme des unteren Spielers (Tenorlage) zu hören. Die Verwendung dieses Prinzips spricht für eine sehr kammermusikalische Anschauungsweise vierhändiger Klaviermusik, da zum einen beide Klavierpartner gleichberechtigt sind und ihnen zum anderen gleichzeitig unterschiedliche Funktionen zuteil werden. Die Übernahme des Seitensatzes wenige Takte später durch den rechten Spieler ist beispielhaft für das Dialogisieren zweier Pianisten.

Ein weiteres Prinzip, das man in allen Durchführungspassagen bei Gouvy vorfindet, ist das der Sequenzierung. In der d-Moll-Sonate ist diese harmonisch interessant gestaltet und breit angelegt: Nach der Abspaltung des Kopfmotivs des Themas folgen weitere vier Takte, die als Überleitung zur nächsten Sequenz dienen und das bereits bekannte Prinzip des auskomponierten Doppelschlages verfolgen. Der zweitaktige Themenkopf erklingt dreimal, zunächst als Des⁷ (T. 165), dann als

F7 (T. 171) und anschließend als A7. Zwischen den einzelnen Sequenzen erklingen keine großen Modulationen, sondern lediglich kurze chromatische Tonleiterpassagen, wodurch in kurzer Zeit ein großes Tonartenspektrum durchlaufen wird. Auch der Durchführungsteil des Kopfsatzes der c-Moll-Sonate basiert auf Modulationen und Sequenzierungen. Besondere Erwähnung müssen hier die Takte 143–156 finden. In der Analyse wurde bereits auf die genaue harmonische Abfolge eingegangen. Zusammenfassend lässt sich nochmals hervorheben, dass innerhalb weniger Takte eine Modulation von As-Dur bzw. später as-Moll nach enharmonischer Verwechslung (*as* > *gis*, *ces* > *h*, *es* > *dis*) über H-Dur weiter nach E-Dur führt, welches durch einen vorausgehenden Dominantseptakkord bestätigt wird. Nach diesem Modulationsteil und einer erneuten enharmonischen Verwechslung (*gis* > *as*) erfolgt die Sequenzierung der ersten beiden Takte des ersten Themas ausgehend von *ges*'' (T. 158), *ces*''' (T. 164) und *des*''' (T. 170). Ohne den Grundcharakter des Themas dabei zu verändern, rückt Gouvy ein und dieselbe Melodie dadurch stets in ein neues Licht. Insgesamt liegt damit die Gewichtung nicht auf der Kombination verschiedener Motive oder der Neugestaltung von Themen, sondern vielmehr auf der Abspaltung von Motiven sowie deren Sequenzierung und Modulation, die meist ein harmonisch breites Spektrum durchlaufen und eine facetten- und farbenreiche Melodik zur Folge haben. Eine Verschränkung von zwei Motiven findet nur in der Durchführung der F-Dur-Sonate op. 51 statt, wo das aus einem zerlegten Dreiklang bestehende Motiv, das in der Exposition im Zwischenspiel zu hören war, als Begleitung zum Kopfmotiv, dem zerlegten Dreiklang aufwärts, fungiert. Die gesamte thematisch-motivische Arbeit beschränkt sich bei Gouvy stets auf die Durchführung. Eine Ausweitung der Durchführungsarbeit auf alle Satzteile findet nicht statt. Gouvy verfolgt nicht den Anspruch, in dieser Hinsicht neue Wege einzuschlagen, sei es durch formale Experimente oder die Integration außermusikalischer Inhalte, sondern versucht, seinen Sonaten trotz des Festhaltens an einem mehr oder weniger strengen formalen Gerüst einen individuellen Charakter zu verleihen.

Alle vier Sätze der d-Moll-Sonate op. 36 sind motivisch miteinander verbunden: Das Kopfmotiv des Seitensatzgedankens des ersten Satzes, welches in den nachfolgenden Sätzen in rhythmisch veränderter Form auftritt. Es handelt sich hierbei um eine von der Unterquart bis zum Grundton der jeweiligen Tonart diatonisch aufsteigende Linie, die im Seitensatz in Achteln notiert ist. Dieses Motiv

taucht im zweiten Satz zum ersten Mal ab T. 17 f. auf, gespielt vom oberen Spieler: Obwohl im 3/4 Takt notiert, erklingt auch hier der Aufstieg im Rahmen einer Quarte bis hin zum Zielton, in diesem Fall das *b* als Grundton von B-Dur. In kürzeren Notenwerten notiert und in rascherem Tempo gespielt, wird das Kernmotiv im dritten Satz schnell übersehen. Auch hier bleibt die Harmonie gleich, während der Rhythmus verändert wird: Ein Sechzehntel, das von zwei Zweiunddreißigsteln sowie einem Achtel, dem Zielton auf Zählzeit eins des nächsten Taktes, gefolgt wird. Mit diesem Kernmotiv wird der dritte Satz eröffnet, wobei es zunächst vom linken Spieler, später vom rechten Spieler eine Oktave höher zu hören ist. Auch der vierte Satz wird von jenem Motiv eröffnet, welches hier wiederum im Hinblick auf den Rhythmus verändert wird: Durch den 9/8 Takt und den sich daraus ergebenden schwingenden Grundpuls durch die Anbindung eines Achtels an ein Viertel, erklingen die Töne des Kernmotivs jeweils als Viertel, d. h. als längere und somit gewichtigere Note der beiden. Ähnlich wie im dritten Satz eröffnet auch hier der linke Spieler den Satz, während der rechte Spieler das Thema wenige Takte später eine Oktave höher nochmals aufgreift.

Durch das Auftreten dieses sehr kurzen aber hörbaren Kernmotivs – dem diatonischen Aufstieg im Rahmen einer Quarte bis hin zum Grundton, der auf betonter Zählzeit erklingt – werden alle vier Sätze motivisch miteinander verbunden. Ähnlich wie in der Sonate op. 36 stehen die einzelnen Sätze allein im Hinblick auf die Wahl der jeweiligen Tonart miteinander in Beziehung: Der dynamische erste Satz erklingt in der Tonart c-Moll. Für das introvertierte *Larghetto* wählt Gouvy die Tonart As-Dur (Tonika-Gegenklang). In ernstem Ton aber von marschartigem Charakter erklingt das *Minuetto* in g-Moll, der Moll-Dominante der Grundtonart c-Moll. Nachdem der letzte Satz wieder in die Ausgangstonart c-Moll zurückkehrt, wird die Sonate zwar durch klangvolle Akkorde im *fortissimo* und die zweimalige Temposteigerung imposant und furios beendet, zu echter Lebensfreude kann sich diese Sonate jedoch bis zum Schluss nicht durchringen.

Der Seitensatz unterscheidet sich in op. 49 zwar insofern vom Thema, als er durch den Dur-Charakter freundlicher und die im *legato* geführte Melodie recht kantabel klingt; von einem Gegensatz oder gar einem Themendualismus kann hier nicht die Rede sein. Sowohl Thema als auch Seitensatz stellen eine linear geführte, diatonische Tonleiterpassage dar. Während das Thema zunächst eine fallende Geste bis zu T. 3 beschreibt, die anschließend über einen Takt wieder aufsteigt, verhält es sich beim

Seitensatz genau umgekehrt: Hier steigt die Melodie diatonisch über zwei Takte hinweg an und wird ab Schlag eins des dritten Taktes wieder abwärts geführt. Das in c-Moll erklingende Thema wirkt melancholisch und klagend, während der in Es-Dur notierte Seitensatz freundlicher geprägt ist.

Eine weitere Komponente, die Thema und Seitensatz voneinander unterscheidet, ist die Begleitung. Entscheidend für das Entstehen eines wehmütigen Charakters zu Beginn sind die Synkopen in der Stimme des linken Spielers (Basston auf Schlag ein, gefolgt von nachschlagendem übergebundenem Achtel). Gänzlich anders ist die Begleitung im Seitensatz gestaltet. Während er in der Stimme des linken Spielers erklingt, sind in der Oberstimme des rechten Spielers einstimmige Tonrepetitionen zu hören. Dadurch wirkt der Seitensatz trotz gleichbleibendem Tempo vorwärts drängender und lebhafter. Der Unterschied zwischen Thema und Seitensatz liegt folglich in der Wahl der Tonart sowie der unterschiedlich gestalteten Begleitung, nicht jedoch in der melodischen oder rhythmischen Konzeption.

Wie bereits aufgezeigt wurde, sind die einzelnen Sätze der Sonate op. 36 durch ein melodisches Motiv miteinander verbunden. Auch in der Sonate op. 49 gibt es ein verbindendes Element, das hier nicht melodischer, sondern rhythmischer Art ist. Kennzeichnend für das Thema ist ein Auftakt – eine doppelt punktierte Viertel, gefolgt von einem Sechzehntel – mit anschließendem Viertel auf Schlag eins. Dieser kurze aber prägnante Auftakt ist auch zu Beginn des zweiten Satzes (hier als Zweiunddreißigstel mit als Terzsprung zur Sexte) zu hören. Im Finalsatz beginnen sowohl die Einleitungstakte als auch das Thema mit einem ähnlich prägnanten Auftakt, einem Sechzehntel, dem zwei Achtel folgen. Dieses kurze, aber rhythmisch markante Motiv ist in den genannten Sätzen Bestandteil des Themas und damit im Laufe des Satzes wiederholt zu hören. Lediglich im dritten Satz, dem *Intermezzo* lässt sich keine vergleichbare Figur finden.

3. Die Sonate in d-Moll op. 66 für zwei Klaviere als Kulminationspunkt des Sonatenschaffens

3.1. Analyse des Kopfsatzes hinsichtlich Sonatenform und Stilistik

Die Komposition der d-Moll-Sonate op. 66 fällt in das Jahr 1875, in dem auch die Werke *La Religieuse* (poème de Millevoye für Alt und Orchester) sowie das *Requiem* op. 65 entstanden sind. Im Gegensatz zu den vierhändigen Werken, die sich wie ein roter Faden durch das kompositorische Schaffen Gouvys ziehen, findet die Auseinandersetzung mit Werken für zwei Klaviere in einem relativ kurzen Zeitraum, nämlich in den Jahren 1875–1879 statt. Die Sonate op. 66 ist die einzige Sonate für zwei Klaviere; alle anderen Werke – das *Scherzo* op. 60, die *Marche* op. 63, die *Fantaisie* op. 69, das *Divertissement* op. 78 – sind Charakterstücke und daher von geringerem Umfang oder wie im Falle von *Lilli Bulléro* op. 62 ein Thema mit Variationen.

Die Sonate op. 66 wurde am 5. April 1879 in der 88. Séance durch die Société nationale de musique aufgeführt und von Wilhelmine Szarvady zusammen mit Vincent d'Indy gespielt.³⁰³ Die einzige Rezension über dieses Konzert findet sich in der *Revue et Gazette Musicale* am 20.4.1879, wo unter der Kategorie *Concerts et auditions musicales* unter anderem Folgendes zu lesen ist:

„La 88e séance de la Société nationale de musique, dernière audition ordinaire sans orchestre, a eu lieu le 5 avril, à la salle Pleyel. Plusieurs oeuvres nouvelles y ont été entendues: une sonate pour deux pianos de M. Th. Gouvy, que Mme Szarvady et M. V. d'Indy ont admirablement jouée; des pièces pour piano et violoncelle du même auteur, très-bien interprétées par Mlle Mouzin et M. Griset (malgré d'élégants détails et une facture irréprochable, nous ne rangeons pas ces productions parmi ce que M. Gouvy a fait de meilleur); [...] les brillantes variations de M. Gouvy sur Lilli Bullero, qui ont valu un beau succès à Mme Szarvady et à M. d'Indy.“³⁰⁴

Vor allem der in Klammern gesetzte Zusatz erscheint interessant: Gouvys Komposition wird trotz der einzelnen „eleganten Passagen“ und des „einwandfreien Aufbaus“ vom Autor nicht zu den besten und gelungensten Kompositionen des Komponisten gezählt. Nähere Gründe oder analytische Beobachtungen werden nicht angesprochen. Eine ganz gegensätzliche Meinung vertritt der Gouvy-Biograph Otto

³⁰³ Gouvy sandte am 18.3. [o. J., wahrscheinlich 1879] einen Brief an d'Indy mit der Anfrage, ob er zusammen mit Mme. Szarvady, die bereits zugesagt hatte, seine Sonate spielen würde.

³⁰⁴ *RGMP* 1879, Rez. 114.

Klauwell, der sich ebenfalls mit wenigen Worten dazu äußert. Seiner Auffassung nach

„[...] zeigt sich der Komponist im Besitze der technischen Meisterschaft auch auf diesem Kompositionsgebiete, einer Meisterschaft, die in den nachfolgenden Werken gleicher Art nach Seite der Originalität in der wechselseitigen Ausnutzung der beiden Instrumente noch wesentlich gesteigert erscheinen sollte.“³⁰⁵

Die einzigen beiden Aussagen über die d-Moll-Sonate sind gänzlich unterschiedlich, sodass eine Analyse Aufschluss darüber geben soll, wie sich Gouvy zum einen mit der thematisch-motivischen Arbeit und zum anderen mit der klanglichen Gestaltung einer Sonate für zwei Klaviere auseinandersetzt.

Die Sonate op. 66 beginnt mit einer breit angelegten, nahezu pathetischen Einleitung. Eröffnet wird diese mit einem d-Moll-Akkord im *fortissimo*, danach wechseln sich Piano I und Piano II im Anschlag der Akkorde, die jeweils einem Achtel bzw. einem Zweiunddreißigstel Auftakt folgen. Nach einer chromatisch abwärts geführten Linie in T. 6 f. (Piano I) kommt der melodische Fluss in T. 8 erstmals zum Stillstand (A-Dur). Nach einer chromatischen Überleitung wird der impulsive Charakter des Beginns in T. 11 erneut aufgegriffen.

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, for the first movement of the Sonata op. 66. The tempo is 'Largo maestoso' with a quarter note equal to 104 beats. The music starts with a fortissimo (ff) chord in D minor. Piano I has a melodic line that descends chromatically from measure 6 to 8, where it reaches a moment of stillness in A major. Piano II provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include ff, p, dim., pp, and sf. A section marked 'A' begins in measure 11.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 1. Satz (T. 1–11)

³⁰⁵ Klauwell 1902, S. 100.

In f-Moll beginnend und im Piano I einsetzend wird diese Phrase nach Erklingen der Akkorde c, a°, b und C7 in T. 18 in f-Moll abgeschlossen. Die Halbtonrückung *c-cis* im Bass in T. 18 f. leitet in die letzte Phrase der Einleitung über: eine rezitativische, durchweg im *pianissimo* erklingende Melodie, die kurzzeitig nach d-Moll und E7 nach A-Dur ausschweift und schließlich in T. 26 in einer Fermate über einem C7 zum Erliegen kommt. Anders als erwartet, löst Gouvy diesen C7 nicht nach F-Dur oder etwa d-Moll auf, sondern beginnt den nun folgenden Allegro-Teil mit einem weiteren Septakkord von A-Dur. Während die Einleitung im 4/4 Takt notiert ist, erfolgt mit Einsetzen des *Allegros* in T. 27 eine Änderung zum 6/8 Takt. Die Takte 27–50 stellen noch nicht das erste Thema dar, wie vielleicht zunächst zu vermuten wäre. Vielmehr beschreiben sie eine große Kadenz mit einer breit angelegten Sequenz (T. 29–34, T. 43–48) und einem Orgelpunkt auf dem Grundton der Dominante *a* in der linken Hand des Piano I sowie des Piano II (T. 29–35). Abgeschlossen wird diese in T. 50 mit einem A-Dur-Akkord, der Dominante von d-Moll, in der das erste Thema folglich einsetzen wird. Um Spieler und Hörer deutlich zu machen, dass die Einleitung vorüber ist und das erste Thema einsetzt, notiert Gouvy in T. 50 eine Generalpause in beiden Stimmen. Die Sonate op. 66 ist die einzige Sonate, der Gouvy eine Einleitung voranstellt. Nach der Hinführung zum eigentlichen Thema wird sie ferner zum Bindeglied zwischen Exposition und Durchführung, sowie zwischen Durchführung und Reprise. Durch das erneute Zurückgreifen auf die Einleitungstakte am Ende des ersten Satzes erfährt dieser eine Abrundung. In T. 51 mit Auftakt setzt das eigentliche Thema in d-Moll ein:

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system shows the beginning of a melodic theme in the right hand of Piano I, marked with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) instruction. The theme is followed by a sequence of chords and a quintfall sequence. The second system shows the continuation of the theme in Piano I, with Piano II providing accompaniment in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 1. Satz (T. 49–58)

Das Thema beschreibt eine wehmütig klingende Melodie (zwei Sechzehntel Auftakt, gefolgt von einer Viertel – eine Repetition des vorausgehenden Sechzehntels), die nach kurzem Abschweifen in die Dominante und einer Quintfallsequenz schließlich in T. 58 endet. Im selben Takt erklingt das Thema ein weiteres Mal, hier um eine Oktave höher in Piano II, während Piano I begleitet. Mit Wiederaufnahme der Einleitungstakte im *fortissimo* (hier nur von Piano II gespielt), begleitet von gebrochenen Akkorden und Tonleiterausschnitten in durchgehenden Sechzehnteln, verblasst der anfänglich wehmütige Charakter. Mit der Anmerkung *con forza* wird zusätzlich auf den forschenden Impetus und die dadurch entstehende Klangfülle hingewiesen. Nach nur wenigen Takten verblasen die majestätischen Einleitungstakte und führen über in die Allegro-Passage. Auch hier dienen sie der Überleitung mittels Pulsieren auf dem Grundton der Dominante *c* der nun folgenden neuen Tonart F-Dur. Überschrieben mit der Tempoangabe *tranquillo* setzt in T. 83 der Seitensatz ein. Recht kantabel und überwiegend im Siciliano-Rhythmus notiert, wird er von linear geführten Akkorden in Achteln im Piano II begleitet (Quartsextakkorde). In Anlehnung an den melodischen Verlauf des Themas taucht auch hier der Seitensatz in Piano II im Anschluss daran auf (T. 91–98). Die Takte 103–143 basieren auf Sequenzierungen und Modulationen, die als Dialog zwischen beiden Klavieren gestaltet sind. Formal gesehen. Melodische Einwüfe des einen

Spielers werden vom anderen übernommen bzw. weitergeführt. Formal gesehen trifft die Bezeichnung der Takte 103–126, dem Teil zwischen Ende des Seitensatzes und Eintritt der Schlussgruppe, als Spielepisode am Besten zu, da es sich zum einen nicht um neue melodische Gedanken, sondern um Umspielungen, die auf Sequenzierungen beruhen, handelt. Zum anderen ist der kadenzielle Aspekt nicht vordergründig, wodurch eine Beschreibung als Kadenzperiode weniger sinnvoll erscheint. Ein weiterer Modulationsabschnitt schließt sich in T. 117 an: Durch das wiederholte Beginnen einer Phrase im *piano* entsteht ein ständig bewegter melodischer Fluss, eine regelrechte Wellenbewegung, der sich zunächst ein von Spieler I (T. 117–121), dann von Spieler II (T. 122–126) geführter Modulationsteil anschließt (chromatisch aufsteigende, eintaktige Phrasen).

In T. 127 ff. beginnt die eigentliche Schlussgruppe mit Erklängen des Kopfmotivs (zwei Sechzehntel Auftakt gefolgt von einem Viertel) in zunehmender Verdichtung und kulminiert schließlich in T. 142 mit der Tonfolge *c-des-des*, der Umkehrung des Kernmotivs (*b-a-a*) im *fortissimo*. Was danach folgt, ist eine Fermate auf einer Viertelpause – ein kurzer Moment des Innehaltens, was im Nachhinein strukturell sinnvoll erscheint, da der zuletzt erklangene Ton *des* enharmonisch verwechselt als *cis* gesehen werden kann und hier zum Grundton der Dominante zur folgenden neuen Tonart fis-Moll wird. Während diese enharmonische Verwechslung und die damit verbundene zwischendominantische Funktion des zuletzt erklangenen Motivs aus dem Notentext klar hervorgeht, wird dieser Rückschluss für den Zuhörer erst nach Eintritt der Einleitung in fis-Moll (T. 144 ff.), die zugleich auch den Beginn der Durchführung bedeutet, hörbar.

Im Gegensatz zum Anfang beginnt hier Spieler I mit dem ersten Akkord im *fortissimo*. Spieler II antwortet entsprechend den Anfangstakten darauf und endet in einem Cis-Dur Akkord, der mittels Fermate lang auszuhalten ist, in T. 151. Sobald dieser verklungen ist, schließt sich ohne Pause und ohne jegliche Modulation der folgende Teil in a-Moll an: Während Spieler I all jene Einleitungstakte, die zuvor noch auf beide Spieler aufgeteilt waren spielt und damit den Registerwechsel von Frage und Antwort übernimmt, begleitet Spieler II in harfenartigen Arpeggien und Tonleiterpassagen. Dadurch, dass die Einleitungstakte hier erstmals von einem einzigen Spieler übernommen und die gewichtigen Akkorde gleichzeitig mit arabeskenhafter Begleitung untermalt werden, entsteht eine klangliche Verdichtung, die zusätzlich mit der dynamischen Vorschrift *con forza* verstärkt wird. Nach nur

wenigen Takten beruhigt sich der dramatische Impetus und mündet schließlich in das Thema, das hier in a-Moll, der Dominante von d-Moll, in Piano I erklingt (T. 162 ff.). Nach wenigen Takten der Überleitung und kurzer Modulation über C7 ist das Thema in F-Dur ein weiteres Mal zu hören, hier im Piano II. Das bereits vom Beginn der Durchführung bekannte Prinzip der Verdichtung – Einleitungstakte und Begleitung auf jeweils einen Spieler aufgeteilt – wird erneut in T. 198 ff. aufgegriffen. Durch die Diminution der Einleitungstakte und das eintaktige An- und Abschwellen der Begleitung kommt es zu einem stürmischen Impetus, der über 12 Takte hinweg ausgebaut wird und über A7 mit dem Beginn der Reprise (T. 210) kulminiert.

The image displays a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is divided into two systems. The first system shows Piano I with a complex, rhythmic texture and Piano II with a more melodic line. The second system shows Piano I with a similar texture and Piano II with a more melodic line. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'marcato assai'.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 1. Satz (T. 206–215)

Erneut erklingen die Anfangstakte in Piano II, jedoch erfolgt hier eine Augmentation, d. h., dass die Notenwerte genau verdoppelt werden (der erste d-Moll-Akkord bleibt folglich ganze zwei Takte liegen, bis der nächste Akkord folgt). Die Begleitung an dieser Stelle ist von unglaublich vorwärts drängendem, stürmischem Gestus: In der linken Hand schreiten Oktaven in Achteln halbtaktig auf und ab; dazu erklingen jeweils nachschlagende Sechzehntel in der rechten Hand. Dieser mit *marcato assai* und *fortissimo* überschriebene, klanglich höchst impulsive Teil kann seine Intensität

bis zum Eintritt des Seitensatzes, d. h. ganze 28 Takte lang behaupten. Dem klassischen Prinzip der Tonartendisposition folgend setzt in Takt 238 der Seitensatz in B-Dur, der Paralleltonart von d-Moll, ein. Die Aufteilung erfolgt nach dem bereits bekannten Prinzip: Zunächst erklingt der Seitensatz in Piano I (T. 238–245) während Piano II begleitet, dann in umgekehrter Weise (T. 246–252). Nach wenigen Takten Zwischenspiel und einer Überleitung über A7 erklingt der Seitensatz ab T. 260 ff. ein weiteres Mal (hier in D-Dur, der Varianttonart von d-Moll). Wie in der Exposition schließen sich die Takte des Dialoges zwischen erstem und zweitem Spieler an: das sich gegenseitige Zuspielen von melodischen Einwüfen wie Tonleiterpassagen, die vom Klavierpartner aufgegriffen und weitergeführt werden. Über einen weiten Teil erstreckt sich dieses auf dem Kernmotiv basierende, dialogisierende Prinzip, bis der melodische Fluss erstmals in T. 311 durch fast zwei ganze Takte Pause und der auf einen A7 folgenden Generalpause unterbrochen wird. Durch den erneuten Einsatz der Einleitungstakte, die hier um wenige Takte weiter ausgebaut werden, wird eine Brücke zum Beginn geschaffen und damit abgerundet. In einem d-Moll-Akkord im *pianissimo* kommt der erste Satz zum Erliegen.

Die im ersten Satz der Sonate op. 66 wiederholt erklingenden Einleitungstakte werden auf diese Weise zu einer Art Strukturmoment und damit zum integralen Bestandteil der Sonate. Betrachtet man den Aufbau des Satzes im Hinblick auf die Entwicklung bzw. Hinführung zum ersten Thema, stellt man fest, dass Gouvy diese systematisch und logisch konzipiert: Das Kernmotiv des Themas sind zwei Sechzehntel Auftakt, gefolgt von einem Viertel (später Achtel). Es taucht nicht erst im Thema selbst auf, sondern ist bereits in der Einleitung in T. 9 mit Auftakt dreimal hintereinander zu hören. Hier ist noch nicht evident, welche Bedeutung dieses Motiv für den ganzen Satz haben wird. Erst im *Allegro* kommt es durch die Temposteigerung und den notierten 6/8 Takt zur vollen Entfaltung. Durch die klangvollen Akkorde zu Beginn der Sonate und die zusätzliche Anweisung *Largo maestoso* wirkt der Anfang sehr majestätisch. Die oft auftauchenden kurzen Auftakte sowie die fast durchgehende dynamische Vorschrift *fortissimo* unterstreichen diesen Charakter. Sobald das eigentliche Thema einsetzt, verlieren sich Strenge und majestätischer Gestus, und mit Einsatz des Seitensatzes tritt erstmals eine freundliche, lyrische Stimmung hervor. Auch wenn Thema und Seitensatzgedanke in der Reprise wiederholt auftauchen, bekommen sie nicht genug Gewichtung, um den pathetischen, majestätischen Grundzug der Einleitungstakte zu verdrängen. Durch

das wiederholte Auftauchen sowie das Beenden des ersten Satzes mit eben jenen Takten bleibt ein insgesamt pathetischer Gesamtcharakter von romantischem Impetus bestehen.

3.2. Die Einleitung als integraler Bestandteil der Sonate: Möglichkeiten der Auseinandersetzung und satztechnischen Gestaltung anhand des Vergleichs mit Schumanns fis-Moll-Sonate op. 11

Als Gouvys d-Moll-Sonate 1877 bei Richault in Paris in Druck gegeben wurde, war eine große Zahl an Sonaten der verschiedensten Ausprägungen und der unterschiedlichsten Ansätze in der Auseinandersetzung in der Tradition Beethovens der Öffentlichkeit zugänglich. Wie aus den Aphorismen hervorgeht, wandte sich Gouvy ganz bewusst von allem affektierten und zu gefühlsbetontem Streben ab und war von der Autonomie einer Musik überzeugt, die sich an den klassischen Idealen orientierte und deren Prinzipien thematisch-motivischer Durchführung folgte. Auf einen Brief Hermann Levis, in dem das Stichwort der Programmmusik fiel, antwortet Gouvy wie folgt:

„Sprechen Sie die Wahrheit, indem Sie mir sagen, dass Sie musikalisch zu verkommen sind?? Wird wohl nicht so schlimm sein. Wenigstens ist in Ihren Jahren ein solches Übel nicht unheilbar: greifen Sie zu energischen Mitteln zu, nehmen Sie jeden Morgen eine starke Dosis Seb. Bach mit etwas Mozart versüsst; dies wird eine gesunde Reaction hervorrufen und Sie werfen das Gift aus, ihr gutes Naturell wird das übrige thun.“³⁰⁶

Alle von der absoluten Musik ablenkenden Mittel bezeichnet Gouvy hier als „Gift“ und nennt die beiden ihm als Vorbilder dienenden Komponisten Bach und Mozart. Diese Auffassung Gouvys bedeutet nicht, dass in seinen Sonaten keine romantischen Züge vorhanden sind, sondern dass er bewusst keine revolutionär neuen Elemente. Im Folgenden soll anhand des Vergleiches der Sonate op. 66 von Gouvy mit der fis-Moll-Sonate op. 11 von Schumann aufgezeigt werden, was an Gouvys eigenem Kompositionsstil als „neu“ bezeichnet werden kann und inwiefern sich Gouvy trotz Festhalten an klassischen Prinzipien an romantischen Zeitgenossen orientiert. Schumanns Auseinandersetzung mit der Sonate reicht zurück bis in das Jahr 1833, in dem er mit der Komposition der fis-Moll und der g-Moll-Sonate begann. Die fis-

³⁰⁶ Théodore Gouvy an Hermann Levi, Brief vom 9.4.1880 aus Paris.

Moll-Sonate wurde als erste der beiden Sonaten 1835 vollendet und im darauf folgenden Jahr unter der Opuszahl 11 veröffentlicht. Diese Sonate ist ein zutiefst romantisches Werk, in dem sich Schumanns Gefühle für Clara widerspiegeln. Dies kommt in der Anspielung an Claras Klavierstück *Ballet des revenants op. 5* zum Ausdruck, aus der die Quintfigur übernommen ist. Im ganzen viersätzigen Zyklus taucht diese Quintfigur auf, sodass man sie als regelrechtes Leitmotiv bezeichnen könnte. Wie bereits ausführlich erläutert, gibt es auch in Gouvys Sonate op. 66 eine enge motivische Verknüpfung der einzelnen Sätze. Inwiefern diese Motive autobiographische Züge tragen bzw. Zitate anderer Werke sind, lässt sich nicht genau feststellen, da es von Gouvy keine Äußerungen dazu gibt und die Motive selbst, anders als bei Schumann, nicht prägnant genug sind.

Die fis-Moll-Sonate von Schumann beginnt mit einer breit angelegten Einleitung, die mit *Introduzione* überschrieben ist und 52 Takte umfasst. Ab T. 53 schließt sich ein *Allegro vivace* an, in dem Motive aus der Einleitung zitiert werden. Nach einer *Aria*, einem kurzen, rezitativisch angelegten zweiten Satz, folgen ein *Scherzo e Intermezzo* sowie das *Finale, Allegro un poco maestoso*.³⁰⁷ Auch Gouvy eröffnet sein Werk mit einer Einleitung, die mit *Largo maestoso* überschrieben ist. Nach 26 Takten schließt sich ein *Allegro* an, das nach einer groß angelegten Kadenz in das eigentliche Thema überleitet.

Beide Einleitungen haben gemeinsam, dass sie zum integralen Bestandteil des ersten Satzes werden und Motive daraus im Verlauf des Satzes wiederkehren. Bei Schumann gibt es zwei Motive – die kurzen Auftakte als doppelte Punktierung und das Quintfallmotiv – die in Exposition, Durchführung und Reprise erneut auftauchen. Gouvy beschränkt sich nicht auf ein Motiv, sondern gebraucht die Einleitung als Strukturelement: Die Einleitungstakte erklingen sowohl nach der Exposition, als auch nach der Durchführung und verbinden somit die einzelnen Teile miteinander. Die Sonate wird auch mit diesen Einleitungstakten beendet, wodurch ein Bogen zum Beginn gespannt und damit eine Art Rahmen hergestellt wird. Neben der Funktion als Bindeglied werden die *largo maestoso* – Takte auch zum Steigerungselement: Während auf einem Klavier die Einleitungstakte erklingen, ist auf dem zweiten

³⁰⁷ Vgl. Tadday 2006, S. 234 ff.; Rudolf Klinkhammer: *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform*, Regensburg 1971, S. 137–167.

Klavier eine Begleitung zu hören, die z. B. aus harfenartigen Arpeggien bzw. nachschlagenden Sechzehnteln, verteilt auf der ganzen Klaviatur, besteht.

Dass Themen aus kurzen und prägnanten Bausteinen zusammengefügt sein können, beweist Schumann im ersten Satz seiner *fis*-Moll-Sonate. Kopfmotiv ist die Tonfolge *fis-gis-a a-gis-fis*, wobei jeweils ein Achtel zwei Sechzehnteln folgt. Ganz ähnlich konzipiert Gouvy das Kernmotiv des Hauptthemas seines ersten Satzes: Zwei Sechzehntel, gefolgt von einem Viertel mit der Tonabfolge *b-a-a b-a-a*. Beide kurzen Motive tauchen im Verlauf der Sonate wiederholt auf: Bei Schumann in allen vier Sätzen, bei Gouvy im ersten und dritten Satz. Hinsichtlich der Gestaltung der Exposition gibt es jedoch deutliche Unterschiede beider Komponisten. Gouvy hält sich in der Exposition sehr an das klassische Prinzip der Sonatensatzform. Das erste Thema umfasst acht Takte und steht in d-Moll. Nach einer Überleitung und kurzer Modulation erklingt das zweite Thema, ebenfalls acht Takte lang, in der Tonikaparallele B-Dur. Schumann dagegen weicht von diesem Prinzip enorm ab, indem er keine acht-, sondern eine viertaktige Themenphrase konzipiert, die über 98 Takte lang wiederholt und u. a. in zahlreichen Sequenzen auftritt. Dadurch erreicht Schumann bis zum Eintritt des Seitensatzgedankens bereits zu Beginn eine enorme Intensität und motivische Dichte. Er konzentriert sich nicht auf Überleitungs- oder Zwischenspielinhalte, sondern auf eine möglichst komprimierte und facettenreiche Darstellung zugleich, indem das Thema in immer unterschiedlichen Gestalten auftritt, z. B. im *legato* bzw. *staccato*, im *forte* bzw. *piano*. Damit geht Schumann über klassische Prinzipien der Themengestaltung hinaus zugunsten einer möglichst großen Varietät der Darstellung eines einzigen Motivs. Carl Dahlhaus spricht in diesem Zusammenhang nicht von einem Motiv, sondern nennt eine musikalisch prägnante Phrase eine „Substanz“, die für den weiteren formalen Fortgang von Bedeutung werden kann. Welche Ausprägung diese dabei erfahren kann, beschreibt er wie folgt:

„Ein Konnex, der formbildend wirkt, kann abstrakt oder konkret, diastematisch oder rhythmisch begründet, von lokaler oder umfassender Bedeutung sein.“³⁰⁸

Dahlhaus weist hiermit daraufhin, dass ein Motiv bzw. eine „Substanz“, wie er es nennt, von „lokaler“ Bedeutung sein kann, indem es z. B. Bestandteil eines Themas ist; es kann aber auch von „umfassender“ Bedeutung sein, wenn es zur Basis

³⁰⁸ Dahlhaus 1987, S. 127.

motivischer Arbeit in der Durchführung oder wiederkehrendes Strukturelement wird. In Anbetracht dieser wechselnden Parameter wird dem Begriff „Motiv“ eine differenzierte Funktion zuteil. Im Falle von Schumann beschreibt den „formbildenden Konnex“ ein rhythmisch prägnantes, tonal klar festgelegtes Motiv, auf dem die ganze Exposition fußt. Durch die facettenreiche Darstellung bereits in der Exposition und später in der Durchführung, prägt es Struktur und Inhalt, was Dahlhaus zu der Beschreibung von „umfassender Bedeutung“ führt.

Anders verhält es sich bei Gouvy: Das Kopfmotiv des Themas taucht hier nicht in komprimierter und später facettenreicher Darstellung auf, sondern bleibt stets Teil des eigentlichen Themas. Eine einzige Abspaltung erfolgt nur in Form von Sequenzierungen. Im Gegensatz zu Schumann erhält das Motiv hier keine umfassende, sondern eher lokale Bedeutung, nämlich als ein Teil des Themas. Welche unterschiedlichen Ansätze lassen sich im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit thematischem Material in der Durchführung bei Schumann bzw. bei Gouvy beobachten und welche Probleme treten dabei unter Umständen auf? Ausgangstonart der Sonate op. 66 von Gouvy ist d-Moll. Die Einleitung beginnt in fis-Moll und leitet dann über A-Dur nach d-Moll über. Wie bereits erwähnt, folgt Gouvy in der Tonartendisposition größtenteils klassischen Prinzipien. Neben Tonika (d-Moll, erstes Thema) und Tonikaparallele (B-Dur, Seitensatz) moduliert Gouvy in der Durchführung außerdem nach a-Moll und C-Dur (erstes Thema). Bei Schumann ist die Ausgangstonart fis-Moll und bereits die Tonart es-Moll des Seitensatzes ist ungewöhnlich aufgrund der harmonisch sehr weit auseinander liegenden Tonarten. Das erste Thema taucht in der Durchführung u. a. in A-Dur, cis-Moll und As-Dur auf. Ein weiteres, die klassische Form sprengendes Element ist das Auftreten einer sog. Scheinreprise, die zunächst in f-Moll, dann in gis-Moll beginnt. Durch deren zweimaligen Einsatz gewinnt Schumann die Möglichkeit, das Thema wiederholt erklingen zu lassen und den eigentlichen Eintritt der Reprise hinauszuzögern. Damit bleibt das Thema präsenter, tritt in vielfachen Gestalten auf und erhält mehr Gewicht. Vom Quintenzirkel ausgehend bedient sich Schumann hier eines erheblich großen Spektrums zwischen As-Dur und gis-Moll. Zur Tonartendisposition beider Komponisten lässt sich resümierend feststellen, dass sich Schumann im Gegensatz zu Gouvy eines deutlich weiteren harmonischen Bereiches bedient. Neben der Themenkonzeption ist die Verwendung eines größeren harmonischen Spektrums eine Möglichkeit für Schumann, die Sonatenform unter Steigerung eben angesprochener

Mittel beizubehalten. Schumanns Fortschritt liegt folglich in der Weiterentwicklung der Parameter Form, Harmonik sowie Themenkonzeption.

In einem letzten Aspekt im Vergleich der Sonaten Schumanns und Gouvys soll auf den jeweiligen Schluss der Sätze eingegangen werden. Man kann nur mutmaßen, ob und inwiefern Gouvy selbst die fis-Moll-Sonate Schumanns als Vorbild nahm. Aus folgendem Ausschnitt eines an Hermann Levi adressierten Briefes wird deutlich, dass Gouvy Kontakt zu Clara Schumann pflegte bzw. diese gut kannte:

„Die kurze Zeit die ich neulich mit Ihnen in Carlsruhe, sowie mit Hartmann in Stuttgart, und mit Brahms, Frau Schumann und Viardot's in Baden verlebte, war für mich eine sehr genussreiche. Brächte mich mein Glück öfter mit solchen Leuten zusammen!“³⁰⁹

Auf die in der Einleitung der fis-Moll-Sonate erstmals auftauchende Quintfigur wird im Verlauf des ersten Satzes mehrfach zurückgegriffen. In den letzten Takten erklingt sie wiederholt bei gleichzeitigem *diminuendo*, bis dieser Satz mit einem letzten Zitat in den letzten beiden Takten zu Ende geführt wird. Auch Gouvy lässt die Einleitungstakte am Schluss des ersten Satzes ein letztes Mal erklingen und führt ihn mit notiertem *diminuendo* zum Ausklingen im *pianissimo*. So wie beide Sonaten mit einer majestätischen Einleitung begonnen haben, werden auch beide damit, oder zumindest mit einem letzten Zitat daraus, beendet. Die Komponisten schaffen damit einen zusammenhängenden, in sich geschlossenen ersten Satz, aus dem wiederum Motive in den folgenden Sätzen aufgegriffen werden. Nicht nur das Aufgreifen des Einleitungsgedankens ist gemeinsam, sondern auch die am Schluss bestehende Stimmung: Es wäre in beiden Fällen durchaus denkbar gewesen, den ersten Satz mit einer furiosen Stretta oder imposanten Klängen zu beenden. Im Gegensatz dazu scheinen es sowohl Schumann als auch Gouvy für angemessener gehalten zu haben, die breit dargelegte Melodie und somit den ersten Satz ruhig ausklingen zu lassen. Einer Sonate eine Einleitung voran zu stellen, ist an und für sich nichts allzu Außergewöhnliches. Ein weiteres bekanntes Beispiel ist Beethovens 1798 entstandene und 1799 im Druck erschienene *Sonate Pathétique* op. 13. Die Sonate beginnt ebenfalls mit einer gewichtigen Einleitung, welche im Verlauf des ersten

³⁰⁹ Théodore Gouvy an Hermann Levi, Brief vom 30.9.1866 aus Goffontaine. Nachdem die fis-Moll Sonate zum einen Clara Schumann gewidmet wurde und sie diese zum anderen selbst am Klavier spielte, kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass er diese kannte. Dass es einige Parallelen hinsichtlich Aufbau, Form und motivischer Entwicklung zwischen beiden Sonaten gibt, dürfte aus der bisherigen Analyse deutlich geworden sein. In einem diesen Vergleich abschließenden Punkt soll dieser These nochmals nachgegangen werden.

Satzes immer wiederkehrt und zum integralen Bestandteil der Sonate wird. Anders als in den Sonaten Schumanns und Gouvys endet der Kopfsatz bei Beethoven mit Anklängen an das Thema, d. h. imposant und nicht mit Aufgreifen der Einleitungstakte und Ausklingen im *piano*. Wenn man bedenkt, dass zwischen der Entstehung der fis-Moll-Sonate von Schumann (1835) und der d-Moll-Sonate von Gouvy (1875) 40 Jahre liegen, ist es recht erstaunlich, wie früh Schumann neue Wege einzuschlagen begann.

3.3. Stimmungsgehalt im *Adagio cantabile*

Mit *Adagio cantabile* überschrieben beginnt der zweite Satz mit einer harmonisch interessanten Wendung, über die Otto Klauwell schreibt, sie klinge „wie milder Trost“:³¹⁰ In g-Moll beginnend, über einen übermäßigen Ges-Dur-Dreiklang und einen B-Dur Quartsextakkord ruhig in Achteln schreitend, wird ein erster kleiner Höhepunkt in T. 2 (verminderter Dominantseptnonenakkord auf C-Dur, ausgedrückt durch eine Betonung sowie ein *fp*) angesteuert, welcher zwischendominantisch betrachtet nach F7 und schließlich nach B-Dur führt. Erst ab T. 3 wird die eigentliche Tonart B-Dur klar. Ab hier setzt nun auch das eigentliche Thema des zweiten Satzes ein: ein rhythmisierter, aufsteigender Tonleiterschnitt, der über einen gebrochenen Dreiklang und eine erneute rhythmisierte Tonleiterpassage in den beiden darauf folgenden Takten wieder zum Ausgangston zurückgeführt wird.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, 'Adagio cantabile', from Beethoven's Sonata Op. 66, No. 2. The score is in G minor, 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 108. It shows the first five measures, with the piano part starting with a p (piano) dynamic and moving to fp (fortissimo piano) in measure 2. The right hand part begins with a melodic line in measure 2, marked with sf (sforzando) and espress. (espressivo).

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 2. Satz (T. 1–5)

³¹⁰ Klauwell 1902, S. 101.

Diese dreitaktige melodische Phrase wird dreimal wiederholt (B-Dur, Es-Dur), bis nach einer kurzen Modulation über F-Dur, E-Dur und D7 schließlich A-Dur in T. 15 erreicht wird. Der bis dahin pausierende Spieler I greift das gleiche melodische Geschehen auf und baut es über 13 Takte aus. Die anschließenden Takte 28–33 sind als Dialog zwischen Spieler I und Spieler II gestaltet: Spieler I beginnt in tiefer Lage mit dem Thema, Spieler II antwortet, indem er die Melodie weiterführt und zu einem Abschluss bringt. Wie ein kurzer Nachhall wird dieses Prinzip ein weiteres Mal wiederholt, bis beide Spieler in T. 33 in einem B-Dur-Akkord zu einem gemeinsamen Ende kommen. Während der Beginn des zweiten Satzes Ausdruck von Wehmut und gleichzeitig angenehmer Gefälligkeit ist, treten ab T. 34 mit Auftakt (punktiertes Achtel mit Sechzehntel) erstmals finstere, geheimnisvolle Klänge hervor: Durch die anfängliche Repetition im punktierten Rhythmus erfolgt für einen kurzen Moment sogar die Assoziation mit einem Trauermarsch – ein Motiv, das an die bekannte *Marche Funèbre* von Chopin erinnert.

The image shows a musical score for two players, labeled 'I.' and 'II.'. Player I's part is written in a grand staff (treble and bass clefs). Player II's part is written in a bass clef. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *marcato*, and performance instructions like *Poco animato.* and *staccato il Basso*. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 2. Satz (T. 31–35)

Mit *poco animato* überschrieben und damit in einem etwas zügigeren Tempo sind der Grundpuls dieses Abschnittes Akkorde der linken Hand, die in Achteln und stets mit *staccato*-Punkten versehen regelrecht dahinmarschieren. Diese Achtel stellen jedoch nicht nur den Grundpuls dar: Durch das markante kurze Anspielen der Akkorde, die meist linear auf- bzw. absteigen, taucht dieser Teil in eine geheimnisvolle, finstere Atmosphäre ein. Zweitaktig wechseln sich Spieler I und II ab, bis ab T. 42 ein neues Element hinzukommt: Während der II. Spieler Motive der kantablen Anfangsmelodie rezitiert, beginnt Spieler I seine Begleitung mit einer über anderthalb Oktaven hin angelegten, chromatischen Triolenbewegung in Wechselnoten. Trotz des Vorhandenseins einer sanglichen Melodie bleibt der finstere, mysteriöse Charakter dadurch bestehen. Bereits ab T. 50 mit Auftakt

befindet man sich wieder in der düsteren Sphäre des Beginns durch erneutes Erklängen des punktierten Motivs.

Gouvys Liebe zum Detail, die bereits in der genauen Vorgabe von Artikulation und Dynamik deutlich wurde, spiegelt sich auch hier wider. An die Stelle der einfachen tritt eine doppelte Punktierung, was zur Folge hat, dass der Auftakt damit noch kürzer und schärfer klingt. Im Gegensatz zum anfänglich selbstbewussten Klängen des *poco animato* im *forte*, soll dieser Abschnitt im *pianissimo* und mit linkem Pedal (*una corda*) gespielt werden, was zur Folge hat, dass hier nicht eine ernste, sondern vielmehr eine mysteriöse, düstere Sphäre evoziert wird, die in Gouvys Instrumentalmusik nur selten zu finden ist. Gouvy reizt die klanglichen Möglichkeiten zweier Klaviere voll aus, indem er ab T. 57 mit Auftakt ein *ppp* vorschreibt und damit an die Grenze des Hörbaren gelangen will. Mit der Anweisung *toujours très sourd et mystérieux* (T. 57) weist er die beiden Spieler nochmals auf wohl bedachten, behutsamen aber dennoch genauen Anschlag hin.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a series of chords and melodic fragments. A dynamic marking of *ppp* is present. The instruction *D toujours très sourd et mystérieux* is written above the staff. The word *staccato* is written below the bottom staff.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 1. Satz (T. 55–59), Spieler II

Außer kurzen *crescendi* und *decrescendi*, die der Melodie hier ein wenig Bewegung verleihen, dominiert weiterhin die düstere Atmosphäre, in der das „Trauermarsch-Motiv“ wie eine Art Signal regelmäßig zu hören ist. Erst ab T. 72 ff. wird *Tempo I* wieder vorgeschrieben, und die Anfangstakte kommen erneut zum Erklängen. Dem zweiten Satz liegt somit eine A-B-A' Form zugrunde. Trotz des wehmütigen, aber dennoch freundlichen Anfangsthemas, das hier sogar in Oktaven erklingt, bleibt eine düstere Komponente bestehen: Es ist das punktierte Motiv, das hier zum Bassfundament wird (Spieler II). Derselbe Spieler übernimmt durch Akkorde in der rechten Hand die harmonische Grundlage.

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Staff I starts with a rest, followed by a melodic line with dynamics *fp* and *espress.* Staff II begins with a piano introduction marked *pp*, consisting of chords and rhythmic patterns.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 2. Satz (T. 72–76)

Der A'-Teil stellt folglich eine klangliche Verdichtung durch die Kombination von Anfangsthema und düsterem Mittelteil dar. Insgesamt betrachtet stehen alle drei Teile in einem relativ ausgewogenen Verhältnis zueinander. A-Teil (33 Takte), B-Teil (39 Takte) und A'-Teil (40 Takte) bilden zwar differenzierte, aber aufeinander aufbauende und schließlich zusammengeführte Motive dar. Damit bekommt der ganze zweite Satz eine kontinuierliche Stringenz, die weniger in Expressivität, als vielmehr in klanglicher Dichte zum Ausdruck kommt. Nach Reduktion der Stimmen auf eine Melodie in der Oberstimme und lang ausgehaltenen Akkorden in der Begleitung kommt die Melodie in einem B-Dur Akkord zum Erliegen.

Erster und zweiter Satz sind motivisch miteinander verknüpft: Am Ende einer Phrase im *poco animato* erfolgt nach einer Punktierung ein Sprung im Intervall einer Quarte. Solch ein Motiv findet sich in den klangvollen Akkorden der Einleitung im ersten Satz. Da sowohl in der Einleitung als auch an jenen Stellen im zweiten Satz das Intervall der Quarte und der Sprung aufwärts zum Zielton auf betonte Zählzeit erklingen, kann man alleine aufgrund der Häufigkeit des Auftretens eine zufällige Ähnlichkeit ausschließen.

3.4. Virtuose Elemente und klangliche Entfaltung im *Allegro vivo*

Der vor vitaler Frische und Lebenslust sprühende dritte Satz ist mit *allegro vivo* überschrieben und mit der Tempoangabe Viertel = 176 überschrieben. In Anbetracht der Tatsache, dass Sechzehntelpassagen dominieren, ist das angegebene Tempo sehr schnell. Mit einer Repetition des Tones *b* über drei Oktaven im forte eröffnet Spieler II diesen Satz. Die Phrase wird im Folgenden zweimal wiederholt: Zunächst erklingt ein h-Moll Akkord, dann die Quinte *d-a*. Durch dieses dreimalige Erklingen

derselben Phrase auf jenen genannten Akkorden bleibt zunächst unklar, in welcher Tonart man sich eigentlich befindet. Erst mit Eintritt des Themas in T. 13 wird die Tonart D-Dur und die vorhergehende Harmonieabfolge (*b* = Tonika-Gegenklang, h-Moll = Tonika-Parallele, Quinte *d-a* = D-Dur ohne Terz) klar.

Notenbeispiel: Sonate op. 66, 3. Satz (T. 12–18)

Das Eröffnen des dritten Satzes mit einem einzigen Ton, dem *b* im unisono, hat nicht nur harmonische Bedeutung für das kommende eigentliche Thema, sondern stellt zugleich auch die Verbindung zum zweiten Satz dar, welcher mit einem B-Dur-Akkord im *ppp* endete. Auf diese Weise entsteht eine harmonische Verbindung zum vorausgehenden Satz. Erst nach Beginn des dritten Satzes wird offensichtlich, warum dieser mit einem *b* im unisono eröffnet wird, was zunächst nicht auf die eigentliche Tonart D-Dur schließen lässt. Durch die fast durchweg fortlaufenden Sechzehntelketten, die sich aus Tonleiter- sowie chromatischen Passagen und Umspielungen zusammensetzen, entsteht ein sehr frischer, fröhlich verspielter Charakter, der durch die zerlegten Dreiklänge in der Begleitung unterstrichen wird. Anders als im ersten und zweiten Satz bleiben dieser beschwingte Gestus und die damit verbundene freundlich tänzerische Stimmung bis zum Schluss bestehen.

Im Gegensatz zum ersten und zweiten Satz, in denen das Thema zu Beginn sowohl in Piano I als auch in Piano II – und damit wiederholt – erklingen ist, taucht es hier im dritten Satz lediglich in Piano I auf. Bis T. 46 bleibt die Struktur der Aufteilung gleich: Während in Piano I die arbeskenhaften Sechzehntel zu hören sind, stellt Piano II mit der Begleitung das rhythmische sowie harmonische Gerüst dar. Anstelle eines erneuten Auftretens des Themas kommt in T. 47 ein neuer Gedanke hinzu: eine chromatisch aufsteigende Achtelpassage, der jedem ersten und dritten Achtel ein Sechzehntel in der Oberstimme hinzugefügt wird. Dieser Abschnitt steht im Gegensatz zum schwungvollen Beginn, da hier – ausgedrückt durch das

piano und die Anweisung des *staccato*-Spiels – der *leggiero*-Charakter zum Ausdruck kommen soll. Piano I., welches zunächst die Begleitung übernimmt, wiederholt jenen Gedanken ab T. 51 (hier in einer Abwärtsbewegung). Diese viertaktigen *leggiero*-Phrasen erklingen in den Takten 47–70 im Wechsel zwischen Piano I und Piano II. Durch die Aufwärtsbewegung in Piano I und die darauf folgende ähnliche, jedoch abwärts geführte Melodie in Piano II entsteht ein sich gegenseitiges Zuspielen melodischer Einwürfe, das einen großen Bogen über den ganzen Abschnitt spannt und wie ein Dialog zwischen Piano I und II aufgefasst werden kann. Der ab T. 71 beginnende Teil ist mit seinen aufstrebenden Sechzehntelläufen und der Melodie in Piano I scherzhaft gestaltet. Immer wieder tauchen kurze Einwürfe auf (zwei Sechzehntel auf unbetonte Zeit), die den diesen Eindruck entstehen lassen.

Ein neues Element bei gleichzeitigem Beibehalten des Scherzo-Charakters kommt ab T. 103 hinzu: Piano I beschreibt in der linken Hand eine linear geführte Melodie Achteln, die die rechte Hand mit nachschlagenden Sechzehnteln entsprechend ergänzt. Eine weitere Steigerung und zunehmende Dramatisierung treten ab T. 115 ein, wenn die nachschlagenden Sechzehntel in Oktaven auftreten. Nach einem groß angelegten *crescendo* kommt es in T. 123 zu einem ersten Kulminationspunkt durch die Wiederaufnahme des Themas in Piano I. Diese vor Esprit und Dynamik sprühende Passage findet mit einem allmählichen *diminuendo* und dem kurzen Pausieren von Piano I schließlich ein Ende. Nach kurzer Überleitung erklingt ab T. 147 erneut das Thema in Piano I. In seiner Grundgestalt unverändert tritt es hier nicht dynamisch, sondern vielmehr *leggiero*haft verspielt hervor (siehe dynamische Vorschrift *pianissimo*). Jene bereits vom Beginn des dritten Satzes bekannten Momente des Dialoges zwischen Piano I und Piano II tauchen erneut, wenn auch mit anderen Motiven, auf (T. 179–208), bis ab T. 209 mit Auftakt das eigentliche Thema in seiner Grundgestalt wieder eintritt. Eine deutliche Zäsur tritt in T. 239 mit Aufnahme des rhythmischen Motivs (punktierter markante Repetitionen) vom Beginn ein. Die harmonische Abfolge *cis* – d-Moll – A-Dur stellt eine kurze Kadenz und somit eine Bestätigung der Tonart D-Dur dar, in der erneut der *leggiero*-Gedanke auftaucht und Piano I und II sich in bekannter Weise viertaktig abzuwechseln beginnen.

Die letzten vier Takte des *leggiero*-Gedankens dienen der Überleitung und Modulation über Ges-Dur und Es7 nach As-Dur, der neuen Tonart ab T. 275. Für

einige Takte erklingt das *leggiere*-Motiv, bis in T. 295 nach kurzer Rückmodulation über E-Dur und A-Dur die Ausgangstonart D-Dur wieder erreicht wird. In den folgenden Takten 295–368 treten keine neuen Elemente mehr hinzu. Es wiederholen sich lediglich scherzando-Elemente und nachschlagende Sechzehntel sowie die Steigerung bis hin zum *fortissimo*, welche mit Erklingen des rhythmischen Motivs (rhythmische Repetitionen) im *più animato* in T. 369 kulminiert. An dieser Stelle erklingt die harmonische Abfolge, wie sie bereits am Anfang des dritten Satzes zu hören war: *b* – D-Dur – A-Dur. Mit einem chromatischen Lauf über zwei Oktaven hinweg (im Abstand von Sexten zwischen den Spielern) sowie tremolo-artigen Bewegungen in der Oberstimme, gefolgt von der Schlusskadenz D-Dur – h-Moll – A7 – D-Dur erreicht dieser Schlussabschnitt eine furiose Wirkung. Aufgrund dieses fulminanten Schlusses des dritten Satzes, der zugleich das Ende der ganzen Sonate markiert, wird der ganzen Sonate ein durchaus positiver Gesamtcharakter verliehen. Der dritte Satz wirkt insgesamt in sich geschlossen durch das mehrmalige Aufgreifen des rhythmischen Motivs (zuerst zu Beginn, dann erneut ab T. 239 und ab T. 369), welches als eine Art Strukturelement bezeichnet werden kann. Zum anderen wählt Gouvy für die Schlussakkorde dieselbe harmonische Abfolge wie zu Beginn: h-Moll – A-Dur – D-Dur. Auch aufgrund dieser gleichen kadenziellen Verbindung ist in harmonischer Hinsicht ein Bogen zum Anfang des Satzes gespannt – eine scheinbar nebensächliche Bemerkung, jedoch ein für Gouvys Kompositionsstil sehr häufig verwendetes harmonisches Mittel, inhaltliche Bezüge und Verbindungen zu schaffen.

Alle drei Sätze der Sonate op. 66 sind motivisch miteinander verbunden. Der dritte Satz knüpft an den ersten an mittels Zitieren des Kopfmotivs (T. 103 ff.), d. h. der zwei Sechzehntel mit folgendem repetierten Achtel. An der Stelle im dritten Satz wird es zwar auf andere Weise weitergeführt, der Rhythmus bleibt jedoch deutlich wieder erkennbar über weitere acht Takte beibehalten. Dieser Rhythmus ist ferner Basis für die sog. Scherzando-Teile im dritten Satz, die neben dem eigentlichen Thema in recht ausgeprägtem Umfang zur Geltung kommen (T. 79–130, T. 307–359).

Neben dieser rhythmischen Komponente gibt es außerdem eine motivische Verknüpfung zum zweiten sowie zum ersten Satz. Im *Allegro vivo*, dem dritten Satz erfolgt ab T. 179 in der Unterstimme ein Wechsel zwischen *a-e*. Dieser Quartsprung aufwärts ist hier zunächst für zwei Takte, ab T. 191 für weitere acht Takte zu hören. Im zweiten Satz ist dieser Quartsprung im Mittelteil, dem *poco animato* jeweils als

Auftakt zum folgenden Grundton auf Schlag eins zu hören; ebenfalls auftaktig erklingt er in den Einleitungstakten des ersten Satzes in Piano I. Auch wenn diese Bezüge der einzelnen Sätze zueinander nicht gleich auf den ersten Blick evident sind, sollten aus der Analyse klare motivische Verbindungen deutlich geworden sein, durch die die Sonate op. 66 als in sich geschlossene Komposition gesehen werden kann.

Pianistisch gesehen liegt die Schwierigkeit dieser Sonate weniger im virtuosen Passagenwerk, schwierigen Sprüngen oder doppelgriffigen Akkorden, sondern vielmehr darin, eine klare klangliche Differenzierung einzelner Passagen und Motive hörbar zu machen. Dabei gilt es vor allem, die von Gouvy äußerst genau angegebenen dynamischen Vorschriften und Angaben hinsichtlich der Artikulation und Akzentuierung zu beachten. Da Sonaten für zwei Klaviere im 19. Jahrhundert eher die Ausnahme bilden, soll im Folgenden aufgezeigt werden, welche klanglichen und satztechnischen Möglichkeiten es im Gegensatz zur vierhändigen Sonate auf einem Klavier gibt und wie die Umsetzung in Gouvys Werk im Einzelnen aussieht.

4. Resümee: Entwicklungen im Sonatenstil

Die Frage, der im folgenden Kapitel nachgegangen werden soll, lautet: Gibt es einen Sonatenstil Gouvys, den man als Personalstil bezeichnen könnte und lassen sich Prinzipien finden, die für Gouvys Kompositionspraxis in Bezug auf Klaviersonaten kennzeichnend sind? Und wenn ja, auf welches „Muster“ lassen sich die Sonatensätze, speziell die Kopfsätze zurückführen? Um die auftretenden Fragestellungen beantworten zu können, werden im Folgenden hauptsächlich die Kopfsätze der Sonaten analysiert. Auf Aspekte der Themenkonzeption sowie der thematisch-motivischen Arbeit im Einzelnen wird gattungsübergreifend erst im nächsten Kapitel eingegangen.

Vorweggenommen sei, dass sich Gouvy der Sonate, sei es für Klavier oder andere Instrumentalbestzungen, mit seriösem Anspruch widmet, was allein an der Vielzahl an komponierten Werken ersichtlich wird. Im Zentrum stehen die Klaviersonaten, die in mehrfacher Hinsicht eine Entwicklung des Komponisten erkennen lassen. Rein besetzungstechnisch ist eine Steigerung offensichtlich: Nach den beiden Sonaten in G-Dur op. 17 (1844) und in A-Dur op. 29 (1860) für Klavier zu zwei Händen, komponiert Gouvy im Zeitraum zwischen 1861–1869 die drei Sonaten op. 36, op. 49 und op. 51 für Klavier zu vier Händen. Eine weitere und letzte Steigerung erfolgt mit der 1875 entstandenen Sonate op. 66 für zwei Klaviere. Inwiefern eine Weiterentwicklung in satztechnischer Hinsicht erfolgt, soll im Folgenden erörtert werden.

Die G-Dur-Sonate op. 17 beginnt mit einer siebentaktigen Einleitung, die bereits im Tempo des ersten Satzes *allegro con brio* notiert ist. Durch wiederholte, auftaktig gestaltete Phrasen wird die Tonart G-Dur bestätigt und schwungvoll direkt in das in T. 8 einsetzende Thema übergeleitet. Im Thema wird die auftaktige Phrase der Einleitung aufgegriffen und weiter ausgebaut. Neben der Eröffnung des Satzes und der Hinführung zum Thema wird nach genauerer Betrachtung die weitere Funktion dieser wenigen Einleitungstakte ersichtlich: Zwischen dem ersten Themenkomplex (T. 8–25) und dem Beginn des Seitensatzes erfolgt ein Rückgriff darauf. Mit Aufgreifen des Einleitungsgedankens erfolgt innerhalb weniger Takte (T. 26–29) eine Modulation von der Tonika G-Dur zur Tonikaparallele e-Moll. Das Einsetzen des Seitensatzes in T. 30 wird durch eine Generalpause verdeutlicht. In der

Schlussgruppe erfolgt sowohl eine Sequenzierung des auftaktigen Motivs des Themas, als auch ein wiederholtes Zitat der Einleitungstakte (T. 50–52; T. 57–59).

Ein ähnlicher Ablauf findet sich auch in der Reprise wieder: Dem in T. 91 in der Ausgangstonart G-Dur einsetzenden Thema folgen erneut die Einleitungstakte (T. 99–106), die hier in die Tonikaparallele g-Moll modulieren und in den Seitensatz überleiten. Ein letztes Mal ist das auftaktige Motiv der Einleitungstakte am Schluss des ersten Satzes zu hören (T. 132), der im *fortissimo* mit den Akkorden A7/9, G-Dur, D7 und G-Dur beendet wird. Auch wenn der erste Satz im Hinblick auf Themenkonzeption und thematisch-motivische Arbeit noch nicht die Souveränität späterer Werke aufzeigt, wird in dieser Sonate, die zu einer der ersten Arbeiten Gouvys überhaupt zählt, sein Formempfinden sowie das Streben nach Einheitlichkeit sichtbar. Das Bemühen um logische Entwicklung wird hier an der dem Thema vorausgehenden Einleitung deutlich, die innerhalb des Satzes von struktureller Bedeutung ist und als Bindeglied zwischen Thema und Seitensatz sowohl in Exposition als auch in Reprise fungiert.

Die gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich des Umgangs mit der Sonatenform im Kopfsatz der G-Dur-Sonate werfen die Frage auf, ob dieses Prinzip auch in den folgenden Sonaten beibehalten oder durch Integration weiterer Parameter modifiziert wird. Tatsächlich findet sich eine ganz ähnliche Vorgehensweise in der erst 16 Jahre später entstandenen A-Dur-Sonate wieder. Das eigentliche Thema beginnt hier ohne Einleitungstakte in T. 1. Dem ersten Themenkomplex (T. 1–34) schließt sich ein Motiv an, das aufgrund seines Charakters bei der Analyse mit einer Weberschen Openuvertüre verglichen wurde. Durch die Fermate auf einem Dominantseptakkord von E-Dur erwartet man bei erstmaligem Hören den folgenden Einsatz des Seitensatzes, der jedoch erst in T. 63 erklingt. Das eben beschriebene dynamische Motiv (T. 34–41) übernimmt auch hier zunächst die Funktion der Überleitung und der Modulation von der Ausgangstonart A-Dur in die Dominante E-Dur. Anders als in der G-Dur-Sonate wird dieses Motiv neben dem ersten Thema für die thematisch-motivische Arbeit in der Durchführung entscheidend: Nachdem das Thema verschiedene Tonarten durchlaufen hat (T. 95–126), erfolgt eine groß angelegte Modulation durch Sequenzierung des Motivs (T. 127–173). Die auf dem Motiv basierende thematisch-motivische Arbeit nimmt im Durchführungsteil nahezu doppelt so viel Raum in Anspruch wie das erste Thema. Damit übernimmt ein neben Thema und Seitensatz existierendes Motiv nicht nur strukturelle Funktion, sondern

ist auch für die satztechnische Arbeit und Entwicklung im Durchführungsteil von zentraler Bedeutung.

Ein grundlegender Unterschied zur G-Dur-Sonate ist die Gestaltung der Reprise. Während Exposition und Reprise in op. 17 im Hinblick auf den Ablauf der einzelnen Motive gleich gestaltet sind, schließt sich der Seitensatz (T. 191–222) – hier in der Tonika A-Dur – in der A-Dur-Sonate nach eintaktiger Pause unmittelbar an das erste Thema an. Das Motiv, das in der Exposition als Bindeglied und als Überleitung von Thema und Seitensatz fungiert, setzt erst nach dem Seitensatz ein (T. 223–231, hier als Begleitung in der linken Hand des Spielers). Folgende schematische Darstellung soll den beschriebenen Formablauf skizzieren und verdeutlichen:

Sonate in A-Dur op. 29

Exposition: T. 1–94

Themenkomplex	Überleitung	Seitensatz	Schlussgruppe
Thema T. 1–8 (Motiv A „Ouvertüre“)	T. 35–41 T. 42–62 (Motiv B „Schein-SS“)	T. 63–84	T. 85–94
A-Dur		E-Dur	

Durchführung: T. 95–173

Thema	Motiv A
T. 95–126	T. 127–173

Reprise: T. 174–251

Thema	Seitensatz	Überleitung	Thema	Coda
T. 174–190 GP	T. 191–222	T. 223–231 Motiv A	T. 232–251	T. 236 ff. con fuoco
A-Dur	A-Dur			

Was bedeutet das für die kompositorische Entwicklung? Auch in der A-Dur-Sonate strebt Gouvy Verbindung und Zusammengehörigkeit der einzelnen Formteile an. Für ihn ist das erste Thema sowie das beschriebene Motiv Basis der thematisch-motivischen Arbeit in der Durchführung. Der Seitensatzgedanke findet hier keine weitere Beachtung. Damit fasst er die Durchführung nicht als den Ort auf, in dem Thema und Seitensatz in eine Art dramatischen Konflikt treten; eine Entwicklung der Themen bereits in der Exposition findet nicht statt, und damit bleibt die

Durchführung Zentrum thematisch-motivischer Arbeit. Die Zusammengehörigkeit der in der Exposition dargestellten Themen wird in der Reprise dadurch verdeutlicht, dass der Seitensatz in direktem Anschluss (hier nach eintaktiger Pause) dem Thema folgt; das Motiv erklingt erst im Anschluss daran. Beide Sonaten vermitteln folglich weniger den Eindruck intuitiven Komponierens auf der Suche nach neuen Formlösungen, als vielmehr ein planvolles, wohl durchdachtes Vorgehen auf der Basis logischer Entwicklung und inhaltlicher Verbindung. Aus dieser Perspektive betrachtet ist ein Festhalten an einem „Muster“ nicht als Defizit zu werten. Beiden Sonaten für Klavier zu zwei Händen liegt folglich ein ähnliches Konzept zugrunde. Wie sieht dieses in den vierhändigen Sonaten aus?

Die vierhändige d-Moll-Sonate op. 36 wurde 1861 komponiert, ein Jahr später als op. 29. Aufgrund der strikten und genauen Arbeitsweise Gouvys liegt die Vermutung nahe, dass die in den beiden frühen Sonaten entwickelten satztechnischen Prinzipien in jenen zu vier Händen beibehalten werden. In der Tat schließt sich dem Themenkomplex (T. 1–34) in der d-Moll-Sonate eine Überleitung an, die die Takte 35–66 umfasst und damit hinsichtlich des Umfangs die gleiche Gewichtung wie der ganze erste Themenkomplex bekommt. Dass zwischen Thema und Seitensatz ein Motiv steht, welches der Überleitung und v. a. der Modulation dient, wie es hier erneut der Fall ist, sollte bereits aus der Analyse deutlich geworden sein. In der d-Moll-Sonate kommt diesem Motiv eine weitere Bedeutung zu: Obwohl Thema und Seitensatz in unterschiedlichem Tongeschlecht erklingen (Thema in d-Moll, Seitensatz in F-Dur), sind beide von ähnlich lyrischem Charakter. Das Motiv dient damit nicht nur der Überleitung und Modulation, sondern auch dazu, durch seinen impulsiven, marschartigen Charakter einen melodischen Kontrast innerhalb der Exposition zu gewährleisten. Deutlicher als in den beiden ersten Sonaten wird auch der Beginn der Schlussgruppe, die sich thematisch wieder auf das Anfangsthema bezieht, mit einer vorausgehenden Generalpause und einem etwas langsameren Tempo (*più tranquillo*) markiert. Für die Durchführung sind zwei Aspekte entscheidend: Zum einen basiert die thematisch-motivische Arbeit zum Großteil auf der Sequenzierung des Kopfmotivs des Themas und der groß angelegten Modulation, die das Thema stets in ein anderes Licht rücken lässt (T. 141–195 und T. 218–239), ohne den lyrisch-melancholischen Grundcharakter aufzugeben; zum anderen erklingt das marschartige Motiv zweimal in der aus der Exposition bekannten Grundgestalt (T. 196–203 in g-Moll, T. 204–217 in c-Moll). Auch in der Durchführung kommen

eine klangliche Entfaltung und ein wirkliches Entladen der Melodie erst mit Erklängen des Marschmotivs zum Ausdruck. Neben der Funktion von Überleitung und Modulation eines zwischen Thema und Seitensatz erklingenden Motivs in der Exposition, welches bereits aus den beiden ersten Sonaten bekannt ist, kommt hier in der d-Moll-Sonate ein wesentlicher weiterer Aspekt hinzu: Das Motiv ist aus dramaturgischer Hinsicht für den dynamischen und spannungstechnischen Ablauf entscheidend. Etwas negativer ausgedrückt bedeutet das, dass durch die lyrische Gestaltung von Thema *und* Seitensatz zu wenig melodische Substanz vorhanden ist, um einerseits wirklich kontrastive Momente zu evozieren, ohne andererseits die Melodie in allzu kleine einzelne melodische Bruchstücke zerfallen zu lassen.

Dass Gouvy die Reprise nicht nur als Wiederholung des in der Exposition vorgestellten thematischen Materials, sondern als „Lösung“ und Zusammenführung begreift, wird daran deutlich, dass sich der Seitensatz (T. 284–337) auch hier direkt dem ersten Thema (T. 240–283) anschließt und in der Varianttonart D-Dur erklingt. Das marschartige Motiv taucht in der Ausgangstonart d-Moll erst danach auf (T. 338–363) und leitet nach einer Generalpause direkt in die in T. 364 einsetzende, mit *con fuoco* überschriebene Coda über. Ganz im Gegensatz zu der satztechnisch einwandfreien und dennoch etwas schematisch wirkenden Vorgehensweise in der A-Dur-Sonate op. 29, sind melodischer Fluss und dramatische Entwicklung in der d-Moll-Sonate op. 36 stringent und logisch entwickelt. Gouvy bleibt seinen Prinzipien – der Einheitlichkeit und Verbindung der einzelnen Satzteile – treu, ohne Gefahr einer bloßen Aneinanderreihung einzelner Motive und Formabschnitte zu laufen.

Sonate in d-Moll op. 36

Exposition: T. 1–140

Themenkomplex	Secondo Motivo	Seitensatz	Schlussgruppe	
T. 1–34	T. 35–66 Marsch-Motiv	T. 67–120	GP	T. 121–140 più tranquillo (SS Kopfmotiv)
d-Moll		F-Dur		

Durchführung: T. 141–239

Thema	Secondo Motivo	Thema
T. 141–195	T. 196–203 in g-Moll T. 204–217 in c-Moll	T. 218–239 (Themenkopf)

Reprise: T. 240–388

Thema	Seitensatz	Secondo Motivo	Coda	
T. 240–283	T. 284–337	T. 338–363	GP	T. 364–388 con fuoco („Floskel“)
d-Moll	D-Dur			

Welche Wege kann ein Komponist des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Gattung Klaviersonate überhaupt einschlagen? Neben der melodischen Erfindung und der satztechnischen Konzeption besteht die Schwierigkeit für jeden Komponisten darin, sich mit einem Erbe auseinanderzusetzen. In welcher Weise das geschehen kann und welche Möglichkeiten es gibt, wurde bereits mehrfach erörtert. In seinen Analysen unterteilt Bittner beispielsweise die Sonaten in verschiedene Kategorien. Demnach gibt es Komponisten, für die die Sonatenform „nur äußerliches Werkzeug“ ist; ferner die, die sich mit ihr „in klassisch-traditioneller Weise auseinandersetzen“ und diejenigen, „die sich ihr nach eigener Vorstellung bedienen“.³¹¹ Die Unterscheidung Newmans scheint gelungener, da sie von vorn herein weniger wertend ist. Newman unternimmt eine Einteilung in Sonaten, deren thematische Entwicklung einem generativen Prozess unterliegen, diejenigen, die sich an einer standardisierten Form orientieren sowie die vom sog. „Lehrbuchschemata“ abweichenden und von ihm

³¹¹ Die erste „Gruppe“, die Bittner nennt, ist aus zwei Gründen problematisch: Zum einen stellt sich die Frage, was hinsichtlich der Sonatenform eigentlich „äußerliches Werkzeug“ ist. Zum anderen irritiert das Attribut „nur“, da sich jeder Komponist der Gattungsästhetik der Sonate bewusst war und die Auseinandersetzung damit in jeder Hinsicht eine Art Herausforderung darstellte.

folglich unter dem Oberbegriff „Unicum“ bezeichneten.³¹² In beiden Ansätzen und Versuchen, Sonatenkompositionen im 19. Jahrhundert zu kategorisieren, findet sich eine Gruppe, der die Orientierung an einer klassischen Satzweise gemeinsam ist. Nicht zuletzt wird hier wiederholt auf ein „Muster“ bzw. eine standardisierte Form hingewiesen, an die sich Komponisten anlehnten. Da wiederholt die Rede von einem Schema ist, stellt sich die Frage, wie dieses im Einzelnen aussieht und ob es ein solches überhaupt gibt. Die Analyse von zahlreichen Sonaten weniger bekannter Komponisten lässt die pauschale Aussage zu, dass die sog. „Schultheorie“³¹³ eher die Ausnahme als die Regel darstellt. Mit diesem hier bewusst in Anführungsstrichen gesetzten und im Folgenden verwendeten Begriff bezieht sich Schmalzriedt auf das Formkonzept theoretischer Abhandlungen zur Sonate des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Kriterien dieser Schultheorie sind z. B. die zugrunde liegende Dreiteilung in Exposition, Durchführung und Reprise, eine tonale Zweiteilung sowie der Themendualismus, der v. a. bei A. B. Marx propagiert wurde.³¹⁴ Ferner stellt die Durchführung das Zentrum thematisch-motivischer Arbeit dar. Aus der heutigen Perspektive betrachtet stellt die Sonatenanalyse ein Problem dar, das Schmalzriedt wie folgt auf den Punkt bringt:

„Etwas überspitzt formuliert, befinden wir uns, wenn wir heute einen Sonatensatz Haydns analysieren, in der paradoxen Situation, dass wir 1985 mit einem begrifflichen Instrumentarium von 1885 Kompositionen von 1785 verstehen wollen.“³¹⁵

Auf der Basis bekannter zeitgenössischer Theorien sowie der Analyse von Sonatensätzen aus heutiger Perspektive sind folgende Aspekte zu beachten: 1. Das in der Schultheorie entworfene Konzept ist nur auf wenige Kompositionen,

³¹² „[...] we may recall three essential distinctions in the meaning of the broad term „form“. Form may be viewed, dynamically, or in action, as a generative process, characterized by a certain corpus of style treatments or traits. [...] Form may be viewed, textbook fashion, as a mold or standardized design, with all the conveniences of quick reference that such classifications permit and all the dangers of Procrustean analysis and false criteria that they pose. Approaching a form as a mold puts the emphasis on everything that is typical or common practice, if not commonplace. [...] Form may be viewed as a unicum – that is, as the one and only result of a particular corpus of generative traits and/or a particular set of variants in a mold, if, indeed, it happens to approximate *any* recognized mold. Typically, motivic play leads to a structural result that is monothematic (or monomotivic) and curvilinear (or open), whereas phrase grouping leads to a structural result that is polythematic and hierarchic (meaning an integration of sections within sections). But approaching a form as a unicum puts the emphasis on everything that is *a*-typical – in other words, on whatever may distinguish it from other forms.” Newman 1983, S. 110 f.

³¹³ Vgl. Schmalzriedt 1985, S. 37–66, hier S. 42.

³¹⁴ Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Leipzig⁴1868.

³¹⁵ Schmalzriedt 1985, S. 38.

insbesondere auf die frühen und mittleren Sonaten Beethovens anwendbar; spätere Entwicklungen v. a. in den Sonaten Beethovens werden nicht mit einbezogen. 2. Ein wirklicher Themendualismus ist z. B. in vielen Sonaten Haydns durch die Ableitung des Seitengedankens aus dem Hauptthema nicht vorhanden; nicht selten gibt es bei Haydn lediglich ein Thema.³¹⁶ 3. Es gibt Formteile in den Sonatensätzen, die in der Schultheorie keine Erwähnung finden oder für die keine adäquate Bezeichnung vorgesehen ist.

Demnach gilt es bei der Analyse zwei wesentliche Aspekte zu beachten: Es ist legitim bzw. notwendig, das zunächst aus den frühen Sonaten Beethovens abstrahierte Schema nicht als Norm, sondern als „heuristisches Modell“ zu erfassen, „das den Ausgangspunkt einer Analyse bildet und Kategorien bereitstellt, durch deren Differenzierung oder Korrektur man die Besonderheit des einzelnen zu erfassen sucht“.³¹⁷ Mit anderen Worten: Eine im zeitgenössischen Kontext betrachtete Sonatenanalyse wie im Falle der späten Sonaten Beethovens oder den monothematisch konzipierten Kopfsätzen Haydns kann zu einer „Normabweichung“, d. h. zu einer Diskrepanz zwischen Modell und Realität führen. Es lassen sich dadurch Rückschlüsse auf die kompositorische Praxis schließen, sei es durch die Verbreitung eines bestimmten Lehrschemas an entsprechenden Ausbildungsstätten oder durch eine historische Entwicklung.³¹⁸

Um gerade die Sonaten, die sich weder im Standardrepertoire des Konzertwesens etablieren konnten, noch Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussionen sind, nicht nur nach formalen und satztechnischen Aspekten zu analysieren – also zu beschreiben, wie sie sind – sondern ihre Bedeutung für die damalige sowie die heutige Zeit zu erschließen, stellt sich eine Analyse vor dem Hintergrund zeitgenössischer Betrachtungen und Äußerungen als sinnvoll, wenn nicht als unumgänglich dar. Dass nicht nur zur Beschreibung einzelner Formteile, sondern ganzer Werke der Rückgriff auf zeitgenössische Lehrwerke und damit auf entsprechendes begriffliches Instrumentarium erfolgreich praktiziert werden kann,

³¹⁶ „Sofern die Markierung der Dominant- oder Paralleltonart durch ein Thema, gleichgültig welches, das ausschlaggebende Moment ist, erfüllt ein Seitenthema auch dann seine primäre Funktion, wenn es nicht kontrastiert, sondern mit dem Hauptthema ganz oder teilweise übereinstimmt.“ Carl Dahlhaus: *Sonatenform-Probleme*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Laaber 2003, S. 109–136, hier S. 115 f.

³¹⁷ Ebd., S. 114.

³¹⁸ Vgl. Marc Rigaudière: *La théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009, S. 261–274 (*La forme sonate*).

zeigt Christin Heitmanns Versuch der historischen Analyse von Werken Louise Farrencs.³¹⁹ Heitmanns Analysen der Orchester- und Kammermusik bedienen sich der Terminologie, wie sie in Anton Reichas *Traité de mélodie* von 1814 zu finden ist. Demnach verwendet sie für die Sonatenanalyse nicht die gebräuchlichen Begriffe wie erstes und zweites Thema, oder Thema und Seitensatz, sondern die auf Reicha zurückgehenden Bestandteile der *grande coupe binaire*, d. h. *idée mère* und *idée accessoire*. Ihr Vorgehen begründet Heitmann damit, dass es trotz der bestehenden Gefahr einer Generalisierung nur auf diese Weise möglich ist, einen Zusammenhang herzustellen und jedes Werk individuell zu betrachten.³²⁰ Genau dieser Versuch der Analyse von Sonaten durch historische Annäherung kann für das Verständnis von Gouvys Sonaten aufschlussreich sein. Es gilt, wie Heitmann apostrophiert, „aus dem Vorhandenen statt aus dem Fehlenden interpretierende Schlüsse zu ziehen“.³²¹

Gouvy folgt hinsichtlich der Konzeption von Sonatensätzen klassischen Prinzipien; und trotzdem sind einzelne Formteile vorhanden, die für die Entwicklung des Satzes elementar und häufig von nicht geringer Ausdehnung sind, für deren Beschreibung keine entsprechende Terminologie in der Schultheorie vorgesehen ist. Erst eine historisch orientierte Herangehensweise und analytische Betrachtung kann näheren Aufschluss geben. Auf die Sonatensätze Gouvys übertragen bedeutet das: Wie lassen sich die zwischen Thema und Seitensatz auftretenden Überleitungen bzw. Motive sowie die sich dem Seitensatz anschließenden, nicht selten weit ausgebauten Abschnitte beschreiben und auf welchen historischen Ursprung lassen sich diese zurückführen?

Um 1800 finden sich einige wenn auch wenige Äußerungen zur Melodielehre und Verlaufsbeschreibungen, jedoch in italienischen und französischen

³¹⁹ Vgl. Heitmann 2004.

³²⁰ „Allerdings reicht der bloße Austausch der Terminologie ebensowenig aus wie die Veränderung der analytischen Betrachtungsweisen unter Beibehaltung des bekannten Begriffssystems. Musikalische Analyse steht notwendig in einem Spannungsverhältnis zwischen der individuellen Betrachtung und Interpretation eines einzelnen Werkes und der kaum vermeidbaren Systematisierung und Generalisierung, die nicht nur Voraussetzung für die Formulierung und Vermittlung der Analyseergebnisse sind, sondern die, z. B. bei form-, gattungs-, epochen- oder nationalhistorisch-bezogenen Fragestellungen, auch die Erkenntnis über das individuelle Werk in weiter gefassten Zusammenhängen befördern kann.“ Ebd., S. 68.

³²¹ Ebd., S. 66; in neuerer Zeit finden sich viel allgemeinere Kriterien hinsichtlich der Bestimmungsmerkmale von Sonaten: „Das Gefühl für strukturelle Geschlossenheit und Symmetrie, die zentrale Stellung des Spannungshöhepunktes, das Bestehen auf einer ausgedehnten, vollständigen Lösung sowie ein neu artikuliertes und systematisiertes Tonalitätsverständnis führten zu einer Vielfalt von Formen, die sämtlich den Namen „Sonate“ verdienen.“ Rosen 1983, S. 109.

Kompositionslehren und nicht in deutschen, wie vielleicht zunächst zu vermuten wäre. Als Gründe hierfür nennt Schmalzriedt zum einen das deutschen Kompositionsschülern vorbehaltene unmittelbare Schüler-Lehrer-Verhältnis, das keine schriftliche Fixierung theoretischer Kenntnisse erforderte. Eng damit verbunden ist zudem die Tatsache, dass in Deutschland weniger über Musik geschrieben, als vielmehr darüber gesprochen wurde.³²² Auch die Kompositionslehren von Riepel und Koch machen detaillierte Angaben zum Periodenbau, gehen aber nicht näher auf thematische Zusammenhänge und den genaueren Formablauf ein. Eine der ersten Melodienlehren ist die unter dem Titel *Elementi teorico-pratici di musica* zusammengefasste schematische Darstellung der Sonatenform Francesco Galeazzis³²³ (1758–1819), die in zwei Bänden in den Jahren 1791 und 1796 in Rom erschienen ist.³²⁴ Es ist davon auszugehen, dass Gouvy Galeazzis Schriften nicht vertraut waren; dennoch soll im Folgenden auf Galeazzis Sonatentheorie eingegangen werden. Das Bindeglied zwischen ihm und Gouvy sind die v. a. frühen Klaviersonaten Beethovens, die Galeazzi zwar nicht kannte – und umgekehrt Beethoven nicht Galeazzi – die aber offensichtlich in einer Tradition stehen, die Galeazzi bekannt war und von ihm beschrieben wurde. Von Beethoven – und Haydn und Mozart – aus haben solche Formideen zweifellos auch das 19. Jahrhundert beeinflusst (aber natürlich nur indirekt).

Galeazzi selbst war Musiktheoretiker, Violinist und Komponist. Sein Werk stellt eine der wichtigsten Quellen und Grundlagen für das Verständnis von Sonatenform und klassischem Stil im Allgemeinen dar.³²⁵ Weitere vergleichbare Werke folgten erst viele Jahre später, nämlich mit A. B. Marx' *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1838) sowie Carl Czernys *Vollständiger theoretisch praktischer Pianoforte-Schule* (Wien 1839).³²⁶ Wie für Galeazzi die Sonatenform im

³²² Schmalzriedt 1985, S. 39.

³²³ MGG², Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 429 f. Vgl. außerdem Art. *Francesco Galeazzi*, in: *The Late Eighteenth Century*, New York 1998, S. 85–92.

³²⁴ Ganz besonderer Dank gilt an dieser Stelle dem Betreuer dieser Arbeit, Prof. Rainer Kleinertz, der den wichtigen Hinweis auf Galeazzis Lehrwerk gab.

³²⁵ Vgl. Leo Treitler: *The Late Eighteenth Century*, New York 1998, S. 85–92; François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 3, Paris 1862, S. 558–560.

³²⁶ Michael Wackerbauer: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert*, Diss. Regensburg, Tutzing 2006, S. 209; Schmalzriedt 1985, S. 38. Schmalzriedt nennt für die Entstehung von Czernys Lehrwerk das Jahr 1837.

Einzelnen aussieht, wird in Artikel III, im Besonderen in den Abschnitten 24–38 beschrieben.³²⁷ Nach einer kurzen Erklärung zur Schwierigkeit, ein der jeweiligen Gattung entsprechendes gutes Motiv zu finden (Artikel 23), geht Galeazzi im folgenden Artikel auf die Struktur im Einzelnen und den Formverlauf anhand der Beschreibung der „Melodià“ näher ein:

„Ogni ben condotta Melodià dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. Preludio, 2. Motivo principale, 3. Secondo motivo, 4. Vscita a'Toni più analoghi, 5. Passo Caratteristico, o Passo di mezzo, 6. Periodo di Cadenza, e 7. Coda. La second aparte poi è composta di questi membri: 1. Motivo, 2. Modulazione. 3. Ripresa, 4. Replica del Basso [Passo] caratteris[t]ico. 5. Replica del Periodo di Cadenza. e 6. Replica della Coda.“³²⁸

Im Hinblick auf seine Auffassung des Sonatensatzes als große zweiteilige Form stimmt Galeazzi mit einer Vielzahl von Lehrwerken, beispielsweise mit Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* oder später Reichas *Traité de haute composition musicale*, überein. Die dreiteilige Auffassung, wie sie bei Birnbach oder Marx zu finden ist, stellte lange Zeit eher die Ausnahme dar. Eine kurze Skizzierung des Formverlaufs nach Galeazzi soll eine Basis für die sich anschließende Analyse und Übertragung auf die Sonatensätze Gouvys sein.

Eine Sonate kann, muss aber nach Galeazzi nicht zwingend mit einer langsamen Einleitung, dem „Preludio“ beginnen. Das folgende „Motivo Principale“ entspricht nach heutzutage gebräuchlicher Terminologie dem Hauptsatz. Interessant sind zwei Aspekte bei Galeazzis Bemerkungen zum Hauptmotiv: Es sei einfacher, ein eher mittelmäßiges Motiv zu wählen, das im Laufe der Komposition gesteigert werden soll; ferner soll sich die ganze Komposition um das Motiv drehen.³²⁹ Als nächstes folgt ein Abschnitt, der in der Schultheorie nicht thematisiert und als „Secondo Motivo“ beschrieben wird. Dieses Motiv kann entweder ein aus dem Hauptmotiv abgeleiteter oder gänzlich neuer Gedanke sein, dessen Funktion die Überleitung und

³²⁷ Die entsprechenden Passagen aus Galeazzis *Elementi teorico-pratici di musica* werden nach der vollständigen Wiedergabe des Textes in Schmalzriedt 1985, S. 50–58 zitiert.

³²⁸ Schmalzriedt 1985, S. 50 f.

³²⁹ Abschnitt 27: „Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodià, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su di cui tutta la Composizione aggirar si deve. E' lecito al Preludio l'incominciare in qualunque corda, ed anche fuor di Tono, ma il Motivo deve infallibilmente incominciare colle corde costituenti il Tono, cioè colla 1, o colla 3, o colla 5 di esso [...] E' dunque il Motivo un membro essenzialissimo in ogni Melodià. [...] se all'incontro si farà uso di un mediocre Motivo, ben condotto secondo i precetti, che ora daremo, la Composizione accrescerà sempre più il suo effetto, ciò che la renderà ad ogni istante più interessante, e grata all'udienza, e la recherà non ordinario applauso.“

die Modulation in den Seitensatz ist.³³⁰ Galeazzi betont zwar, dass dieses Motiv nur in längeren Stücken verwendet wird und damit nicht obligat ist; dennoch findet sich ein solcher, sich dem Hauptmotiv anschließender kontrastiver Gedanke häufig bei Haydn sowie in zahlreichen frühen Sonaten bei Beethoven. Mit dem „Secondo Motivo“ wird unmittelbar die Tonart verlassen und in den Seitensatz, dem „Passo Caratteristico, o Passo di mezzo“ übergeleitet, der entweder in der Dominante bzw. in der parallelen Durtonart erklingt. Laut Galeazzi ist der nach heute gebräuchlicher Terminologie bezeichnete Seitensatz ein neuer Gedanke, der sanft und ausdrucksvoll zu sein hat. Auch hier findet sich wiederum ein Contradictum zur Schultheorie durch den interessanten Verweis, dass er besonders in kleineren Kompositionen ganz weggelassen werden kann.³³¹ In der Praxis tauchen diese Aspekte zur zentralen Stellung des Hauptmotivs und zum Wegfall des Seitensatzes v. a. bei Haydn auf, was oft unter dem Schlagwort „Monothematik“ zusammengefasst wird. Zwischen Seitensatz und Coda erscheint ein Teil, den Galeazzi als „Periodo di Cadenza“ bezeichnet, ein Gedanke, der aus einem Motiv abgeleitet ist und im Gegensatz zum Seitensatz eine eher virtuos geprägte Passage „di bravura coll’agilità“ darstellt. Galeazzi hebt diesen Abschnitt besonders hervor und betont, dass es sich dabei um eine „periodo essenziale“ (Abschnitt 31), d. h. ein wesentliches Element der Komposition handelt. Die sich anschließende „Coda“ dient der kadenzialen Bestätigung der Tonart sowie der Verbindung des ersten und zweiten Teils, ist jedoch für Galeazzi nur fakultativ. Ähnlich ausführlich fährt Galeazzi mit der Formbeschreibung des zweiten Teils fort. Der zweite Teil beginnt mit dem „Motivo“ und der „Modulatione“, die man heutzutage als Durchführung bezeichnen würde (Artikel 34 und 35). In der Reprise ist zunächst das „Motivo“ in der Ausgangstonart zu hören; es schließen sich die anderen melodischen Abschnitte „Passo Caratteristico“, „Periodo di Cadenza“ und „Coda“ in der Grundtonart an (Artikel 36 und 37).

³³⁰ Abschnitt 28: „Chiamo *secondo Motivo* ciò che nella Fuga dicesi Controsoggetto, vale a dire un pensiero, che o dedotto dal primo, ovvero interamente ideale, ma bene col primo collegato succeda immediatamente al periodo del motivo, e che serve talvolta anche per condurre fuor di Tono andando a terminare alla Quinta del Tono, o alla Terza minore ne’ Toni di Terza minore. [...] Questo periodo non si fa che nei pezzi molto lunghi, ne’ brevi si tralascia, onde non è essenziale. [...] che serve per uscir di Tono, ed andare alla Quinta, che è per lo più la prima modulazione, che si fa sentire.“

³³¹ Artikel 30: „Il *Passo Caratteristico, o Passo di mezzo* è una nuova idea [...] nelle piccole bene spesso si tralascia interamente.“

Den thematischen Rückgriff auf den Beginn des Stückes bezeichnet Galeazzi als nicht notwendig, aber als besonderen Kunstgriff, weil dieser einen „maraviglioso effetto“ hervorruft.

Zwei Aspekte sind in Galeazzis Äußerungen zum Formverlauf der Sonate besonders interessant: Trotz der Verschiedenheit der Charaktere der einzelnen Passagen wie Hauptmotiv, Seitensatz und Kadenzperiode hebt Galeazzi stets die Einheit der Gedanken hervor und kommt damit der Forderung der klassischen Maxime „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ nach.³³² Besonders interessant ist aus heutiger Perspektive die Gewichtung der einzelnen Formteile: Während der Seitensatz heute ein wesentliches Element der Sonatensatzform insbesondere in der Schultheorie darstellt, kann er für Galeazzi entweder kontrastiv gestaltet sein oder aber ganz entfallen. Dagegen bekommt der Abschnitt zwischen Seitensatz und Coda, der in der Schultheorie überhaupt keine Erwähnung findet oder meist bereits zur Schlussgruppe hinzugerechnet wird, nämlich die sog. „Kadenzperiode“, besondere Gewichtung, da damit ein abgeleiteter Gedanke auf die in der Coda folgende Kadenz vorbereiten und gleichzeitig dem Spieler die Möglichkeit des virtuosen Spielens und Brillierens am Instrument gegeben werden soll.

Ein Beispiel für eine solche „Kadenzperiode“ findet sich unter anderem in Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 3 in den als Sechzehntel zerlegten Akkorden, eine zwischen Seitensatz und Schlussgruppe erklingende Passage von breit angelegtem Ausmaße. Dieser Abschnitt fand in Beschreibungen des Formverlaufs von Sonaten bislang keine explizite Erwähnung. Der einzige Versuch der Benennung dieser Passage stammt von Carl Dahlhaus, der hier von einer „Spielepisode“³³³ spricht und damit mehr die virtuose als die kadenzierende Funktion dieses Teils anspricht. Ferner erwähnenswert ist der als „Secondo Motivo“ bezeichnete, sich dem Hauptmotiv anschließende Teil, der in der Schultheorie zur Überleitung dazugezählt, jedoch nicht als selbstständig bezeichnet wird. In zahlreichen Kompositionen Mozarts, aber auch Haydns und Beethovens ist ein kontrastierendes Motiv einerseits als Bindeglied zwischen erstem Thema und Seitensatz zu hören; andererseits stellt es ein wichtiges Element für den dramaturgischen Verlauf des Satzes dar, da in der Exposition kurzzeitig ein gegensätzlicher Charakter erklingt, der in der Reprise zum

³³² Vgl. Schmalzriedt 1985, S. 45.

³³³ Dahlhaus 1987, S. 137 ff., hier zit. nach Wackerbauer 2006, S. 213.

Wahren der Einheitlichkeit des Gesamtcharakters entweder ganz weggelassen wird oder erst nach Thema und Seitensatz erklingt.

Bei der Analyse einzelner Sonatensätze Gouvys mit der Terminologie der Schultheorie taucht das Problem auf, für gewisse Abschnitte, die für den Formverlauf prägend und von nicht geringem Ausmaß sind, keine adäquaten Bezeichnungen oder Erklärungen finden zu können. Die oben erläuterte Formenlehre Francesco Galeazzis kann dazu näheren Aufschluss geben. Dem Thema der A-Dur-Sonate op. 29 schließt sich ein Motiv an (T. 35–41), das zunächst in eine Art Scheineinsatz des Seitensatzes (T. 42) und schließlich in den Seitensatz (T. 63) überleitet. Dieses Motiv erfüllt die Kriterien für die von Galeazzi als „Secondo Motivo“ bezeichnete Passage, da es zum einen nicht aus dem Thema abgeleitet, sondern gänzlich neu ist. Vom Charakter unterscheidet es sich insofern, als es dynamisch und ouvertürenhaft einen Gegensatz zum lebendigen Thema bzw. zum eher kantablen Seitensatz darstellt. Zum anderen beginnt es in der Grundtonart A-Dur und moduliert in die Dominanttonart E-Dur, in der der Seitensatz einsetzt. Für Galeazzi ist das „Secondo Motivo“ in der Reprise nur von marginaler Bedeutung. Wichtiger ist das Erscheinen von Thema und Seitensatz in der Grundtonart. Genau das ist auch bei Gouvy der Fall: Dem Thema schließt sich in der Reprise nach einer eintaktigen Generalpause unmittelbar der Seitensatz in der Grundtonart A-Dur an. Das „Secondo Motivo“ erklingt erst danach in gewohnter Weise (T. 223–231). Galeazzi bezeichnet es „einen sehr schönen Kunstgriff“, in der Coda einen Teil des Motivs, d. h. des Hauptthemas oder der Einleitung, sofern es eine gab, ein letztes Mal zu zitieren, um einen besonders einheitlichen Charakter und eine Verbindung aller Teile herzustellen. In Gouvys A-Dur-Sonate ist in T. 248 der Anfangstakt zu hören, der im folgenden Takt in den Schlussakkord führt. Damit ist ein großer Bogen zum Beginn gespannt, der der Forderung nach Einheitlichkeit nachkommt.

Genau dieses Verfahren – die Integration eines „Secondo Motivo“ von gegensätzlichem Charakter, das als Überleitung von Thema zu Seitensatz fungiert – ist bereits in der G-Dur-Sonate op. 17 angedeutet, jedoch nicht so offensichtlich dargelegt und auch für den weiteren Formverlauf bestimmend. Noch viel deutlicher tritt ein solches Motiv bei Gouvy in der vierhändigen d-Moll-Sonate op. 36 in Erscheinung. In der Analyse als „Marsch-Motiv“ bezeichnet, stellt es in der Exposition den einzigen impulsiven und dynamischen Moment und damit einen Gegensatz zu lyrisch geprägtem Thema sowie Seitensatz dar. Da Thema und

Seitensatz von ähnlichem melodischem Duktus sind, erscheint es nahezu notwendig, um den Satz nicht in Einzelteile zerfallen zu lassen. In der d-Moll-Sonate kommt ferner hinzu, dass das „Secondo Motivo“ nicht nur in der Exposition, sondern auch für die Durchführung von zentraler Bedeutung ist. Wie in der A-Dur-Sonate wird auch hier Einheitlichkeit angestrebt und gewahrt: Dem Thema folgt unmittelbar der in der Varianttonart erklingende Seitensatz, dem sich das Marsch-Motiv erst danach anschließt. Noch deutlicher als in der A-Dur-Sonate erfolgt der „Kunstgriff“, der Rückgriff in der Coda auf ein bereits bekanntes Motiv. Die ganze Coda basiert auf der Aneinanderreihung einer Art Floskel, die aus der Melodie des Marsch-Motivs abgespaltet wurde. Damit ist auch hier ein Bogen zum Anfang gespannt durch den Rückgriff auf den Beginn. In der c-Moll-Sonate op. 49 sowie der F-Dur-Sonate op. 51 ist kein vergleichbares „Secondo Motivo“ vorhanden. Dafür erfolgt auch hier in der Coda ein Rückgriff auf das Thema. Mit *poco meno mosso* überschrieben endet der erste Satz der Sonate op. 49 nicht furios wie die d-Moll-Sonate, sondern unterstreicht den eher melancholischen Gesamtcharakter dieses Satzes.

Gänzlich neue Dimensionen werden im Hinblick auf den Umgang mit Sonatenform und dem Streben nach Einheitlichkeit in der d-Moll-Sonate op. 66 erreicht. Dem ersten Thema geht eine breit angelegte, symphonisch klingende Einleitung voraus, die in ein *Largo maestoso* und ein *Allegro* geteilt ist. Da diese Einleitung nicht zu einem zyklischen, für die satztechnische Entwicklung des Satzes von innen heraus im Sinne César Francks formbildend wird, sondern Strukturelement ist, kann ihr Erklängen in der Exposition zwischen dem Themenkomplex und dem Seitensatz selbst hier als „Secondo Motivo“ bezeichnet werden.³³⁴ Das wiederholte Erklängen sowohl in der Durchführung, als auch zu Beginn der Reprise sowie als Coda am Ende des ganzen Satzes zeigt erneut Gouvys Streben nach einheitlichem Charakter und kommt Galeazzis Forderung nach Verbindung der einzelnen Formteil uneingeschränkt nach.

³³⁴ Vgl. Stefan Keym: *César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate*, in: César Franck, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 112–130.

Sonate in d-Moll op. 66

Exposition: T. 1–143

Einleitung: T. 1–26 *largo maestoso*, T. 27–50 *Allegro*

Themenkomplex	Überleitung	Seitensatz	Schlussgruppe	GP
T. 51–58 P I T. 59–68 P II d-Moll	T. 69–76 Einleitung T. 77–82 <i>Allegro</i> -Teil	T. 83–90 P I T. 91–102 P II F-Dur	T. 103–116 Spielepisode T. 117–142 Kopfmotiv	

Einleitung: T. 144–151 (fis-Moll)

Durchführung: T. 152–209

Einleitung im <i>Allegro</i>	Thema	Einleitung + Begleitung
T. 152–161	T. 162–169 P I T. 170–185 P II T. 186–197 P I frei	T. 198–209

Reprise: T. 210–326

Einleitung, <i>Allegro</i>	Seitensatz	Schlussgruppe	GP	Einleitung
T. 210–223 T. 223–237 d-Moll	T. 238–245 (B-Dur) T. 246–259 (D-Dur) T. 260–271 (D-Dur)	T. 272–285 Spielepisode T. 286–312 Kopfmotiv		T. 313–326

Historische Ansätze in die Analyse zu integrieren ist zwar unumgänglich und kann näheren Aufschluss über Fragen geben, wo die Schultheorie an ihre Grenzen stößt; dennoch ist damit nicht die „Lösung“ zur Analyse oder zur Interpretation im weiteren Sinne gegeben. Jedes Werk muss in seinem kultur- und gattungsgeschichtlichen Kontext betrachtet und analysiert werden, bevor Aussagen über Bedeutung oder Qualität gemacht werden können.³³⁵

Gouvy hält im Laufe seiner Tätigkeit als Komponist hinsichtlich der Gattung Klaviersonate an einem bestimmten formalen Muster fest, auf dessen Basis er eine Weiterentwicklung und eine Steigerung bis hin zu symphonischen Ausmaßen anstrebt, wie sie in der d-Moll-Sonate op. 66 erreicht werden. Damit liefert er einen

³³⁵ Die im 19. Jahrhundert häufig in der französischen Musikpresse anzutreffende Differenzierung und Wertung von Musikwerken in „Genie“ und „Talent“ greift Jim Samson auf und formuliert sie zu einer allgemein geltenden Metaebene um, indem er von „greatness“ und „excellence“ spricht. Jim Samson: *Nineteenth century music. Selected proceedings of the tenth international conference*, Aldershot 2002, S. 259–284, hier S. 259.

wichtigen Beitrag für die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der Gattung Klaviersonate in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und stellt einen der bedeutendsten französischen Komponisten absoluter Musik dar. Das von zeitgenössischen Musikkritikern und Komponisten geforderte Einschlagen neuer Bahnen für die positive Rezeption kann aus heutiger Perspektive nicht mehr maßgeblich ausschlaggebend für die Beurteilung und Analyse sein. Urteile v. a. über die Klaviersonate müssen genauer differenziert und in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet werden. Gouvy komponierte Sonaten im klassischen Stil, die dadurch nicht weniger einflussreich sind. An dieser Stelle muss auf einen weiteren wesentlichen Aspekt hingewiesen werden: Gouvys günstige finanzielle Lage, die besonders im 19. Jahrhundert für einen Künstler eine große Erleichterung darstellte. Die Probleme eines Komponisten, auf die Schumann wiederholt hinwies, betrafen Gouvy daher nur am Rande.³³⁶ Auch wenn sich Gouvy um die Drucklegung und Aufführung seiner Werke wie viele seiner Zeitgenossen bemühte, war er weder gezwungen, beispielsweise als Klavierlehrer tätig zu sein, noch musste er sich am Geschmack des Publikums orientieren und konnte sich dadurch als Komponist die Freiheit nehmen, das zu schreiben, was seiner persönlichen Auffassung und Überzeugung nach „guter Musik“ entsprach. Er stellt damit eine wichtige Gegenposition zu den Vertretern der Neudeutschen Schule dar, die v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer ästhetischen und historischen Bedeutung nicht vernachlässigt werden darf.

Galeazzis Formmodell scheint in gewisser Hinsicht aufschlussreich für die formale Analyse der Sonaten und daher stellt sich die Frage, woher Gouvy diese Vorstellung vom Sonatensatz hatte. Durch sein Studium am Pariser Conservatoire wäre eine Auseinandersetzung mit der Sonatenform im Sinne Reichas, wie sie beispielsweise bei seinen Schülern Berlioz, Liszt und Franck zu finden ist, naheliegender oder zumindest genauso denkbar.³³⁷ Zu welchen früheren Werken lassen sich also Parallelen ziehen und wie gelangen diese Gedanken nach Paris?

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich im Œuvre einiger Salonkomponisten zu Beginn des 19. Jahrhunderts Klaviersonaten finden. Der bei

³³⁶ Robert Schumann über die „Feinde“ der Klaviersonate: „Das Publikum kauft schwer, der Verleger druckt schwer, und die Komponisten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben.“ R. Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig ⁵1914, S. 452.

³³⁷ Vgl. Keym 2004, S. 121 ff.

Adam in Klavier und bei Catel in Tonsatz ausgebildete Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) konnte sich bereits in jungen Jahren als Pianist zunächst in London (1814–1824), später in Paris etablieren.³³⁸ Kalkbrenner, der durch sein präzises, temporeiches und brillantes Klavierspiel neue Maßstäbe setzen konnte, gelang es, sich bis etwa 1830 als führender Pianist europaweit einen guten Ruf zu erarbeiten. Er ist maßgeblich daran beteiligt, dass Paris im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Zentren des Klavierspiels wurde. Neben der Kammermusik finden sich in seinem Schaffen zahlreiche Klavierwerke, darunter Studienwerke wie Etüden und Präludien, verschiedenste Charakterstücke sowie 15 Sonaten, davon zwei zu vier und 13 zu zwei Händen. Von seinen Zeitgenossen wurde ihm vorgeworfen, seinen Werken fehle Erfindungstiefe, da Kalkbrenner sehr zweckmäßig und praxisnah komponierte. Ohne auf seinen Kompositionsstil näher einzugehen, seien einige Aspekte im Hinblick auf die Sonatenform hervorgehoben.

Mit der Schultheorie übereinstimmend sind in Kalkbrenners Sonaten ein Thema und ein Seitensatz vorhanden, die in der Exposition in der Grundtonart und der Tonika-Parallele bzw. der Dominante, in der Reprise beide in der Grundtonart erklingen. Über den Rahmen der Schultheorie hinaus gehen im Wesentlichen drei Aspekte: Thema und Seitensatz sind nicht immer von gegensätzlichem Charakter. In der Sonate op. 1,1 folgt dem in f-Moll erklingenden, spielerischen Thema ein mit *dolce* überschriebener Seitensatz; in der Sonate op. 4,2 sind sowohl Thema als auch Seitensatz mit *dolce* überschrieben. Auch in op. 4,3 findet sich kein wirklicher Gegensatz zwischen dem ruhig fließenden Thema in a-Moll und dem Seitensatz, erneut mit *dolce* überschrieben. In fast jeder Klaviersonate ist eine Kadenzperiode zwischen Thema und Seitensatz aber auch zwischen Seitensatz und Schlussgruppe vorhanden, die stets eine virtuose, kadenzierende Funktion hat. Um den virtuoson Charakter zu unterstreichen, werden zusätzliche Ausdrucksvorschriften gegeben, wie beispielweise in der Sonate op. 56, wo der Beginn der Kadenzperiode mit *con fuoco* überschrieben ist.

Nicht selten taucht direkt nach dem Thema ein gegensätzliches Motiv, ein „Secondo Motivo“ auf. Besonders prägnant ist es z. B. in op. 1,1 (T. 27–32), in op. 4,2 (T. 27–40) und in op. 4,3 gestaltet. In der Reprise erklingen Thema und Seitensatz meist unmittelbar nacheinander; „Secondo Motivo“ und Kadenzperiode

³³⁸ MGG², Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 1399–1403.

schließen sich erst hier an oder fallen nicht selten ganz weg. Der einheitliche Charakter des Sonatensatzes wird zum einen dadurch verstärkt, dass Thema und Seitensatz in der Reprise in der Grundtonart stehen und zum anderen durch den Wegfall einer längeren Überleitung wie dem „Secondo Motivo“ oder der Kadenzperiode. Damit wird die Exposition als der Ort begriffen, in dem das thematische Material vorgestellt und entfaltet wird, welches dann in der Reprise „zusammengerückt“ wird. Der ganze Satz folgt dem Prinzip der Einheitlichkeit, die tonal (siehe Tonarten in der Reprise) oder motivisch durch Aufgreifen aus der Exposition bekannter Motive ausgedrückt wird.

Der Komponist, Pianist und Klavierlehrer Gouvy Joseph Zimmermann (1785–1853), der bei Boieldieu und Cherubini Unterricht erhielt, wurde 1816 zum Professor für Klavier am Pariser Conservatoire ernannt.³³⁹ Zu seinen bekanntesten Schülern zählen Alkan, Bizet, Franck und Thomas. Zimmermann hat sich in weit weniger großem Umfang der Komposition von Klaviersonaten gewidmet wie Friedrich Kalkbrenner. Seine einzige, viersätzig Klaviersonate op. 5 (um 1820?) ist von graziöser, klassischer Eleganz. Dem achttaktigen Thema, das zunächst wiederholt, dann um weitere acht Takte ausgebaut wird, schließt sich ein Überleitungsteil an, der aufgrund seines virtuosen Charakters und seiner modulierenden Funktion von der Ausgangstonart G-Dur in die Dominante D-Dur als „Secondo Motivo“ bezeichnet werden kann. Dieser Teil, der sich in der Exposition auf 28 Takte ausdehnt, taucht in der Reprise nicht mehr auf. Wie in vielen Sonatensätzen Kalkbrenners ist auch hier kein wirklicher Themendualismus vorhanden; das „Secondo Motivo“ dient in der Exposition zur Modulation und zur Überleitung in den Seitensatz. In der Reprise folgen Thema und Seitensatz unmittelbar nacheinander – auch dies ein Prinzip, das bereits in Kalkbrenners Sonaten zu beobachten war.³⁴⁰

Es liegt die Vermutung nahe, dass das Komponieren von Sonaten am Pariser Conservatoire aufgrund des Fehlens einer Melodielehre hauptsächlich durch Analyse bestimmter Werke gelehrt wurde, woraus ein Modell, quasi ein „Muster“ abstrahiert wurde, das normbildend für das Verständnis der Sonatenform für eine gewisse

³³⁹ MGG², Personenteil Bd. 17, Sp. 1508 f. Zur Auflistung der Klavierwerke siehe auch New Grove Dictionary, Personenteil Bd. 27, S. 840.

³⁴⁰ Gouvy lernte Kalkbrenner und Zimmermann u. a. in Kammermusiksoiréen in Paris und durch Charles Hallé kennen, der namhafte Musiker und Persönlichkeiten in sein Haus einlud und damit einen regen Austausch untereinander förderte. Doch nicht nur durch diesen persönlichen Austausch lernte Gouvy viele Werke seiner Zeitgenossen kennen. Es lässt sich nachweisen, dass Gouvy viele davon privat besaß und für sein Eigenstudium gebrauchte (siehe Institut Gouvy in Hombourg-Haut).

Gruppe von Komponisten war. Diese Annahme wird verstärkt durch die Tatsache, dass der Vortrag von Klaviersonaten im Konzert erst um die Mitte des Jahrhunderts fester Bestandteil öffentlicher Konzerte wurde.³⁴¹ Erste Nachweise über die Analyse von Werken im Kompositionsunterricht finden sich zwar bereits bei Anton Reicha, der sie als Erkenntnishilfe für den Schüler betrachtet; fester Bestandteil des Kompositionsunterrichts wurde sie jedoch erst bei Gabriel Gauthier³⁴² und Edmond Haas.³⁴³ Während Gauthier hauptsächlich das Ziel verfolgt, durch Analyse gewisse Formschemata abzuleiten, sieht Haas den Sinn von Analyse darin, Schema und kompositorische Umsetzung und damit auch auftretende Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis aufzuzeigen, die für das Verständnis und das Nachvollziehen des kompositorischen Prozesses relevant sind. Renate Groth weist in ihren sehr detaillierten Darstellungen der französischen Kompositionslehre bereits auf einen möglichen Grund dafür hin, dass Formenlehre und Analyse lange Zeit kein fester Bestandteil im Lehrsystem des Pariser Conservatoire waren: Für den praktischen Unterricht waren hauptsächlich die *scène lyrique* und allen voran die Oper für einen französischen Komponisten entscheidend.³⁴⁴ Es ist daher nicht besonders erstaunlich, dass durch das Fehlen einer verbindlichen Lehrbasis die jeweilige Auffassung des Kompositionslehrers entscheidend und seine „Muster“ zunächst adaptiert wurden. Obwohl es keine direkten Belege dafür gibt, liegt die Vermutung nahe, dass die rein formalen und nicht die stilistischen Ähnlichkeiten im Sonatenaufbau Zimmermanns, Kalkbrenners und Gouvys auf ein gleiches Ausbildungssystem zurückzuführen sind

³⁴¹ Der wahrscheinlich erste konzertante Vortrag einer Beethoven-Sonate geht auf Liszt zurück, der im Jahr 1836 die Hammerklaviersonate op. 106 erstmals öffentlich spielte. Soloabende, wie sie heutzutage praktiziert werden, wurden erst einige Jahre später populär. Dazu beigetragen haben etliche Pianisten, die Klaviersonaten in ihre Konzertprogramme miteinbezogen. Als Beispiel sei Charles Hallé (1819–1895) genannt, der sich sowohl als Pianist, als auch als Klavierpädagoge und Dirigent renommierter Ensemble einen sehr guten Ruf erarbeitete, führte beispielsweise in den 1850er Jahren das Solorecital in London ein, wo Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven sowie Werke zeitgenössischer und älterer Komponisten aufgeführt wurden. Darüber hinaus trat er regelmäßig als Pianist in Kammermusikkonzerten sowie in Pariser Salons auf und galt als geschätzter Interpret der Klaviersonaten Beethovens; vgl. MGG², Personenteil Bd. 8, Sp. 447 f. Zum Konzertieren Liszts vgl. Newman 1983, S. 13 f. und Edler 2004, S. 41.

³⁴² Gabriel Gauthier: *Le Mécanisme de la Composition Instrumentale*, Paris 1845.

³⁴³ Edmond Haas: *Traité théorique et pratique de construction musicale. Principes d'analyse appliquées à la composition*, Paris 1884.

³⁴⁴ „[...] die Arbeiten von Momigny, Choron, Berton, Reicha, Colet, Gauthier, Haas und Durand, an denen sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Tradition abzuzeichnen begann, wurden ignoriert und damit – aus Nachlässigkeit oder Voreingenommenheit – gleichsam ungeschehen gemacht.“ Groth 1983, S. 169.

(das sich vornehmlich am Studium der Sonaten Mozarts und Haydns sowie der frühen Sonaten Beethovens orientierte).

Beethovens Klaviersonaten stellten für jeden nachfolgenden Komponisten einen Referenzpunkt dar. Wie der Umgang mit diesem Werk aussah, war abhängig von nationalen, kulturellen und ästhetischen Tendenzen. Trotz der stilistischen Unterschiede und der Vielzahl an Abweichungen ist der einen Richtung, der eben auch Gouvy zuzuordnen ist, ein entscheidendes Merkmal gemeinsam: Ein klassizistisches Verständnis der Sonate, das die „Thematik als Funktion der Form“³⁴⁵ begriff – eine Ansicht, die die tonale Struktur meist nicht in Frage stellte. Dass trotz der klassisch orientierten Ästhetik von Sonate ein thematischer Dualismus nicht ausschlaggebend ist, nennt Dahlhaus ein „Marxsches Missverständnis“³⁴⁶ und kritisiert damit die zu enge, an den frühen Sonaten Beethovens abgeleitete Sichtweise A. B. Marx’, der ihn als elementaren Bestandteil und als wesentliches Kriterium der Sonatenform begreift.³⁴⁷ Dabei scheint gerade durch die Analyse der zahlreichen Sonaten deutlich geworden zu sein, dass der thematische Dualismus nicht zwingend erforderlich ist, sofern die Markierung der Dominanttonart gegeben ist.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich nicht zuletzt aufgrund der Forderung nach Weiterentwicklung der Sonatenform ein gänzlich unterschiedliches Verständnis durch, indem die „Form als Funktion der Thematik“ begriffen wurde.³⁴⁸ Dieser Auffassung von Sonate ist allen voran Liszt zuzuordnen, der durch die Thementransformation und damit die Entwicklung der Gedanken und Themen „von innen heraus“ ein völlig neues Formverständnis prägte, das häufig als „Prinzip der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit“ zusammengefasst wurde. Dass Berlioz, Liszt

³⁴⁵ Dahlhaus 2003, S. 116.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Nach Marx besteht die Funktion des Seitensatzes darin, sich vom Thema „entschieden als ein anderes, als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich durch die Modulation, gern auch durch die Form; Haupt- und Seitensatz stehn als Gegensätze einander gegenüber, die in einem umfassenden Ganzen zu höherer Einheit sich innig vereinen. Hauptsatz als das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete, das Herrschende und Bestimmende. Seitensatz als das Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schiesam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen.“ Marx 1868, S. 201–291.

³⁴⁸ Vgl. Markus Waldura: *Beethoveneinflüsse im Scherzo von Gouvys Streichquintett G-Dur op. 55*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 205–222, hier S. 221.

und Franck eine ähnliche Themenkonzeption aufweisen, ist nicht zuletzt auf die gleiche Ausbildung und den gemeinsamen Kompositionslehrer Anton Reicha zurückzuführen.

V. Gattungsübergreifende Aspekte zu Gouvys Kompositionsstil

1. Behandlung der Sonatenform in den Symphonien und in Werken der Kammermusik

Die Themen der Klaviersonaten sind mit Ausnahme des Hauptthemas von op. 51 überwiegend von einem lyrischen Grundgedanken bestimmt. Tonfall und Ausdruckscharakter erinnern sehr an die *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn. Wie sind die Themen in der Kammermusik bzw. in den Symphonien konzipiert? Gibt es Unterschiede hinsichtlich Form und Stilistik in den einzelnen Gattungen? Bei den ausführlichen analytischen Schilderungen der Klaviersonaten sollte deutlich geworden sein, dass sich Gedanken der Weiterentwicklung bezüglich Form und Ausdruck erkennen lassen. Um gattungsübergreifende Merkmale und Parameter festhalten zu können, die kennzeichnend für Gouvys Kompositionsstil sind, ist ein Blick auf kammermusikalische und symphonische Werke v. a. im Hinblick auf Umgang mit Sonatenform, Satzweise und Stilistik notwendig. Die einzigen analytischen Bemerkungen, die auf Aspekte der Themengestaltung oder satztechnische Merkmale in mehrsätzigen zyklischen Werken Gouvys detaillierter eingehen, finden sich erstmals in der Dissertation von Martin Kaltenecker (Paris 1987). Neuere Studien sind in dem 2008 erschienenen Kongress-Bericht zu finden. Zu erwähnen sind hier Joachim Fontaines Analysen einiger symphonischer Werke, Markus Walduras Vergleich des Scherzos aus dem Streichquintett op. 55 mit Werken Beethovens sowie Lucile Thoyers Ausführungen zur Kammermusik Gouvys im Kontext des 19. Jahrhunderts.³⁴⁹ Umfassendere Studien und gattungsübergreifende Zusammenhänge stellen bislang ein Desiderat der Forschung dar. Ausgehend von der Klaviermusik soll im Folgenden ein Einblick in Gouvys kompositorische Vorgehensweise in der Kammer- sowie symphonischen Musik gegeben werden. Um allgemeine kompositorische Prinzipien und Merkmale, die für Gouvys Kompositionsstil kennzeichnend sind, im Zusammenhang aufzeigen zu können, werden daher ganz spezifische Gesichtspunkte herausgegriffen und in entsprechenden Werken erläutert.

³⁴⁹ Fontaine 2008, S. 125–163; Waldura 2008, S. 205–239.

1.1. Themenkonzeption in Gattungen größerer Besetzungen

Während in der Klaviermusik nur die letzte große Sonate für zwei Klaviere op. 66 mit einer breit angelegten Einleitung beginnt, die innerhalb des Kopfsatzes zyklisch wiederkehrt, findet sich bereits in der 2. Symphonie eine sehr ausgedehnte, für die Zeit eher ungewöhnlich lange Einleitung von 49 Takten. Das Kopfmotiv des Themas – ein zerlegter F-Dur-Dreiklang (Quartsextakkord), gefolgt von zwei Sechzehnteln – wird hier allmählich entwickelt und gewinnt erst im Verlauf an Dynamik und Lebendigkeit.



Notenbeispiel: 2. Symphonie, Beginn der Einleitung (T. 1–8); Primo-Part der vierhändigen Fassung



Notenbeispiel: 2. Symphonie (T. 50–57); Primo-Part der vierhändigen Fassung

In der Überleitung wird der ursprüngliche Rhythmus – Viertel gefolgt von zwei Sechzehnteln – umgedeutet, indem die beiden Sechzehntel auf den Schlag gespielt werden. Dieses „einfache“ Material – gemeint ist der Dreiklang und die rhythmische Struktur – bietet folglich die Möglichkeit der raschen rhythmischen Umdeutung, durch die Einleitung, Thema und Überleitung motivisch miteinander verbunden werden.

Fast kriegerisch klingt das Thema der 6. Symphonie: Durch den Quartsprung *g-d-g* in Achteln im *staccato*, gefolgt von einer Halben auf *g* wird gleich zu Beginn die Tonart eindeutig festgelegt. Mit vier Sechzehnteln Auftakt setzt sich die Melodie im folgenden Takt in ähnlicher Weise fort. Die ganze Durchführungspassage basiert auf dem Thema, das entweder ganz oder abgespalten (doppelt punktiertes Viertel und Sechzehntel) auftritt. Der flächig und ruhig gestaltete Seitensatz findet in der

Durchführung keine Erwähnung. Auch die Themenköpfe der folgenden Symphonien sind sehr rhythmisch markant gestaltet – sei es durch scharfe doppelte Punktierungen wie in der 4. und 5. Symphonie, oder durch den eher triumphal wirkenden Beginn der 3. Symphonie. Schwungvoll und besonders lebhaft erklingt auch das Thema in der *Sinfonietta*³⁵⁰ op. 80 in D-Dur durch den kurzen Sechzehntelauftakt, gefolgt vom



Grundton *d* auf die Hauptzählzeit (*a-d*).

Notenbeispiel: *Sinfonietta*, 1. Satz (T. 1–8); Violoncello und Kontrabass



Notenbeispiel: *Sinfonietta*, 1. Satz (T. 23–29); Violine 1 und Violine 2

Die Bedeutung des Hauptthemas für Gouvys Kopfsätze wird in der *Sinfonietta* besonders deutlich, da der ganze erste Satz fast durchgehend davon beherrscht wird.

Während 4. und 5. Symphonie unmittelbar mit dem Thema beginnen, fängt die 3. Symphonie zunächst mit einem E-Dur-Akkord im *piano* an, der im gleich darauf folgenden Takt nach C-Dur übergeht. Das Verrücken des Themas in terzverwandte Tonarten gleich zu Beginn sowie der in Tonikaparallele a-Moll erklingende, von ähnlicher motivischer Substanz konzipierte Seitensatz sind Beethovensche Züge, die nicht nur in der 1. und 2. Symphonie besonders deutlich werden, sondern die sich auch in der Klaviermusik wiederfinden. Während in der 1. Symphonie dem Thema in Es-Dur ein Seitensatz in G-Dur folgt (Tonika-Gegenklang), schließt sich dem F-Dur-Thema der 2. Symphonie ein Seitensatz in As-Dur an. Alle anderen Symphonien basieren auf dem klassischen Tonartenverständnis, d. h. im Exponieren von Thema

³⁵⁰ Den Titel wählte Gouvy, da er der Meinung war, das Werk sei der Bezeichnung als Symphonie nicht würdig. Reinecke und Jadassohn sollen ihn laut Klauwell in dieser Ansicht bestätigt haben. Vgl. Klauwell 1902, S. 125.

und Seitensatz in Tonika- und Dominant-Tonart, welche in der Reprise in der Grundtonart erklingen.

Basis für die thematisch-motivische Arbeit in der Durchführung ist erneut das Thema. Diesen oft vorkommenden Kompositionszug Gouvys, den Klauwell positiv bemerkt, da dadurch dem Werk seiner Ansicht nach „Einheitlichkeit und Geschlossenheit“³⁵¹ gegeben werde, lässt sich entgegenhalten, dass zwar die Grundstimmung eine durchweg positive ist, Tiefe und kontrastive Momente, die in der Durchführung durch thematische Arbeit erreicht werden können, jedoch nicht gegeben sind. Ähnlich wie in der 3. Symphonie kann man auch in der 2. Symphonie nicht von einem Themendualismus sprechen, da Thema und Seitensatz in beiden Werken ähnlich gestaltet und beide von freundlicher Grundstimmung sind. Der einzige klangliche Unterschied liegt in der Besetzung in dem weniger schwungvollen als vielmehr kantabel gestalteten Seitensatz der 2. Symphonie, der durch die fallende Geste – gespielt von Flöte und Klarinette – eine äußerst melodische Kantilene darstellt. Die Terzverwandtschaft zwischen Thema (F-Dur) und Seitensatz (As-Dur) ist ein weiteres Merkmal für die Nähe zu Beethoven und findet sich auch in der 4. Symphonie wieder, wo das Thema in d-Moll und der Seitensatz in B-Dur erklingt.

Während dem ritterlich marschierenden Thema in g-Moll in der 6. Symphonie ein choralartiger, ruhiger und sehr breit angelegter Seitensatz gegenübergestellt wird (beide im *piano*), wirkt der Seitensatz in der 5. Symphonie wie ein Trio, das dem tanzartigen, beschwingten Hauptthema folgt. Die 4. Symphonie ist die einzige, in der neben der entsprechenden Tonartendisposition der Gegensatz zwischen Thema (d-Moll) und Seitensatz (F-Dur) eindeutig durch die Wahl entsprechenden Instrumentariums zur Geltung kommt: Das Hauptthema wird hier zu Beginn vom ganzen Orchester im *fortissimo* gespielt, während die erste Phrase des Seitensatzes im Violoncello und die zweite in der Flöte erklingt und damit sowohl harmonisch als auch dynamisch kontrastiv gestaltet ist.

Obwohl sich häufig ein Gegensatz zwischen Thema und Seitensatz in den Symphonien Gouvys findet, verlässt er die aus der Klassik tradierte Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern, die sich nur in der 1. Symphonie klar wiederfindet, wo sich nach einer kurzen Einleitung von zehnt Takten dem Thema im *fortissimo* (tutti) ein Seitensatz anschließt, der von der Bläsergruppe gespielt wird

³⁵¹ Ebd., S. 52.

und mit *dolce* überschrieben ist. Anders verhält er sich beispielsweise mit der drei Jahre später entstandenen 2. Symphonie, wo das achttaktige Thema, das zu Beginn von der Violine 1 gespielt wird, von Flöte und Klarinette solistisch wiederholt wird. Die Gestaltung des Seitensatzes übernimmt hauptsächlich die Klarinette, bis sich ein Wechselspiel von Violoncello (T. 121 ff.), Flöte und Violine 1 anschließt (T. 124 ff.). Während hinsichtlich der Gestaltung des Hauptthemas in den meisten Symphonien die ersten Violinen dominieren, gestaltet Gouvy den Seitensatz klanglich sehr variabel: Sowohl in der 2. Symphonie als auch in der Sinfonietta beginnen Flöte und Klarinette, denen sich die Violinen anschließen. In der 6. Symphonie wird ein besonders sonorer und weicher Klang im Seitensatz durch die Kombination verschiedener Instrumente zu Stimmpaaren (Violoncelli und Hörner, Violinen und Viola, Hörner und Fagott) erreicht. Die Verbindung von Violoncello und Horn findet sich auch im *Larghetto* der 5. Symphonie wieder, das zu einer der schönsten Melodien Gouvys überhaupt gehört.

Ein weiteres gattungsübergreifendes Merkmal im Hinblick auf Gestaltung und Durchführung thematischen Materials ist Gouvys Vorliebe für groß angelegte Modulationen, die entsprechende „harmonische Latenz“³⁵² voraussetzen. Fontaine versteht darunter ein nicht zu kompliziert entworfenes melodisches Material, das zur Leittönigkeit umgedeutet und rhythmisch variiert werden kann und exemplifiziert dies am ersten Satz der 1. Symphonie (T. 117 ff.).³⁵³ Auch in symphonischen Werken findet sich häufig Material von „harmonischer Latenz“, z. B. im Kopfsatz der 4. Symphonie, wo Gouvy, ausgehend von As-Dur, des-Moll enharmonisch zu cis-Moll umdeutet, um über A7 schließlich nach D-Dur zu gelangen (T. 307–330).

Das wohl reifste aller symphonischen Werke ist die 6. Symphonie op. 87. Während die 1. Symphonie noch ziemlich gefällig klingt, die Themen im Kopfsatz freundlich gestaltet sind und eine dramatische Auseinandersetzung im Sinne von in die Tiefe gehender Gedanken vermieden wird, zeigt die 1892 entstandene Symphonie Gouvy auf dem Höhepunkt seines symphonischen Schaffens: Den Beginn stellt eine 40 Takte umfassende Einleitung dar: ein elegisches Adagio, das

³⁵² Fontaine 2008, S. 162.

³⁵³ Als Beispiel aus der Klaviermusik sei auf die vierhändige Klaviersonate op. 49 verwiesen, wo Gouvy in der Durchführung ausgehend von as-Moll über enharmonische Verwechslung (*ces > h*) nach H-Dur und E-Dur und schließlich erneut nach As-Dur (*gis > as*) gelangte (T. 143–157).

durch die lineare Melodieführung sich abwechselnder Holzbläser (Oboe und Querflöte) sehr getragen und nahezu choralhaft wirkt.



Notenbeispiel: 6. Symphonie, 1. Satz (T. 6–10)

Die gedämpften Paukenschläge und Tuttiklänge, die sich in T. 22 ff. schließlich zu einem *fortissimo* emporingen können, verleihen der Einleitung trotz des elegischen Ausdrucks kurzzeitig einen feierlichen Charakter. Die Melodie der langsamen Einleitung erklingt im *Allegro* erneut, wird in dieses jedoch auf sehr raffinierte Art und Weise integriert: Nachdem das Thema exponiert wurde und die Modulation bzw. die Überleitung in den Seitensatzgedanken beginnt, erklingt in den Takten 70 ff. über die Sequenzierung des Kopfmotivs in den Blechbläsern die Melodie der Einleitung, hier augmentiert, d. h. in doppelten Notenwerten (Halbe) und in klangvollem *fortissimo*.



Notenbeispiel: 6. Symphonie, 1. Satz (T. 70–74), Secondo-Part der vierhändigen Fassung

Während die cantus firmus-Melodie von den Blechbläsern im *fortissimo* gespielt wird, erklingt das Hauptthema in ähnlich impulsiver und dynamischer Gestalt im Streicherapparat:



Notenbeispiel: 6. Symphonie, 1. Satz (T. 70–75); Primo-Part der vierhändigen Fassung

Dadurch entsteht ein äußerst dicht gestalteter Orchestersatz von klanglicher Intensität, der dieser Passage einen forschenden Impetus von heroischem Charakter verleiht. Der sich anschließende ruhige und sehr ausgedehnt gestaltete Seitensatz (T. 90 ff.) wird nach dem vorhergehenden dramatischen Geschehen als Ruhepol wahrgenommen (siehe auch die Ausdrucksvorschrift *tranquillo*). Ohne die Exposition zu wiederholen, setzt die Durchführung mit dem Thema in der Grundtonart g-Moll ein (T. 139 ff.). Auch hier wird das Thema umrahmt von der marschierenden Begleitung der tiefen Streicher sowie der Melodie aus der Einleitung, die – von der Querflöte intoniert und damit gut hörbar – wie ein *cantus firmus* wahrgenommen wird. Nach einer lang angelegten Steigerung der Dramatik durch Chromatik im Bass (abwärts) sowie in den Streichern (aufwärts) und der allmählichen Zunahme der Dynamik, erklingt das Thema zu Beginn der Reprise (T. 203 ff.) trotz derselben Grundgestalt nicht mehr ritterlich bewegt, sondern heroisch durch den Tutti-Einsatz des Orchesters im *fortissimo*. Feierliche Klänge mischen sich erneut unter durch die Integration der Choral-Melodie in die Stimme der Blechbläser. Erwähnenswert, da für Gouvys Kompositionsweise eher untypisch, ist der Einsatz des Seitensatzes nach kurzer Modulation über D-Dur, h-Moll und Fis-Dur zunächst in H-Dur (Gegenklang), dann nach Halbtonrückung (*dis > e, fis > g*) über e-Moll und D7 nach G-Dur, der Varianttonart von g-Moll. Sowohl dieses Ausschweifen in entferntere Tonarten als auch das Erklingen von düsteren, ernsten Klängen ist für Gouvys späten Kompositionsstil kennzeichnend. Abgerundet wird die g-Moll-Symphonie mit einer feurigen Tarantella als Finalsatz, der mit einer groß angelegten Fuge abgeschlossen wird.

An dieser Symphonie zeigt sich Gouvys ausgereiftes kompositorisches Können. Neben dem von Anfang seiner kompositorischen Laufbahn an vorhandenen Empfinden für klare Strukturen und Formabläufe und dem Streben nach

einheitlichem Charakter, welches in nahezu jedem mehrsätzigen zyklischen Werk zu erkennen ist, ist dieses Werk bis in die feinste Nuance durchkomponiert und lässt Tiefe und Ernst v. a. in den Durchführungspassagen erkennen.

1.2. Auswirkungen der Ensemblestruktur auf die Themenbildung

Anders als in den Symphonien beginnen die Kopfsätze kammermusikalischer Werke selten mit einer Einleitung. Die Themen sind dagegen ebenso klar strukturiert und tonal festgelegt. Kopfmotiv des Klaviertrios op. 19 ist ein B-Dur-Dreiklang. Das ganze Thema, das hinsichtlich seiner Konzeption deutliche stilistische Ähnlichkeiten zu Schuberts B-Dur-Trio op. 99 aufweist, wird zunächst von der Violine, dann vom Violoncello gespielt. Während das Klavier hier hauptsächlich begleitet, übernimmt es die Melodieführung im Seitensatz. Der Gegensatz hinsichtlich Harmonik und Melodik des in g-Moll erklingenden, zu Beginn chromatisch abwärts geführten Seitensatzes wird durch entsprechende Wahl des Instrumentes verstärkt und das Klavier den beiden Streichern gegenübergestellt. Damit nutzt Gouvy die Möglichkeit der Gliederung durch klangliche Kontraste, indem mehr- und einstimmige Themenglieder gegenübergestellt werden.

Ein formaler Aspekt sei an diesem Kammermusikwerk hervorgehoben: Das Klaviertrio op. 19 entstand 1855, d. h. etwa zehn Jahre nach der ersten Klaviersonate op. 17. Das in dieser Klaviersonate bereits angedeutete und in der 1861 entstandenen Sonate op. 29 sehr deutlich dargelegte Kompositionsprinzip – die Integration eines Secondo Motivs zwischen Thema und Seitensatz, das überleitende und modulierende Funktion übernimmt – findet sich auch in diesem Trio: Der eigentliche Themenkomplex ist in T. 21 abgeschlossen. In der Grundtonart B-Dur schließt sich eine breit angelegte, sangliche Passage an, in der Violine und Violoncello dicht geführt die Melodie gestalten, während das Klavier in Mendelssohnscher Manier arpeggienhaft begleitet. Dieser Abschnitt, der in der Exposition in den Seitensatz überleitet, ist neben der Abspaltung des Themas auch in der Durchführung von nicht geringer Bedeutung. Von selber Grundgestalt und Aufteilung der Instrumente erklingt er in den Takten 111–122 in As-Dur, bis ein mit *scherzando* überschriebener Teil – ein Rückgriff auf den punktierten Rhythmus zu Beginn des Secondo Motivs – zurück nach B-Dur moduliert und den Beginn der Reprise markiert.

Themen, die eine einfache motivische Struktur besitzen, sei es durch einen zerlegten Dreiklang oder die Repetition eines einzigen (Grund-) Tones, finden sich v. a. in den kammermusikalischen Werken Haydns und Mozarts. Vorbild für Gouvys Themenkonzeption kammermusikalischer Werke könnten neben den genannten klassischen Komponisten auch Mendelssohns Streichquartette gewesen sein: Sowohl in seinem Streichquartett op. 44,1 in D-Dur als auch in op. 44,2 in e-Moll wird das klare Kopfmotiv – jeweils ein zerlegter Dreiklang aufwärts – von der ersten Geige exponiert, während die anderen/restlichen Streicher begleitende Funktion übernehmen.

Ebenso metrisch und harmonisch klar gegliedert ist das Thema des Streichquartetts op. 68 in c-Moll aus dem Jahr 1874, das eine deutliche Reminiszenz an Haydns op. 33,3 ist. Kopfmotiv des Themas im c-Moll-Quartett ist eine Repetition des Grundtones in sich stets verkürzenden Notenwerten (Ganze, Halbe, Viertel, Viertel) mit anschließender Terz (T. 3) sowie einem gebrochenen c-Moll-Dreiklang aufwärts, der kurz auf der Dominante innehält, bevor er diatonisch wieder abwärts geführt wird. Die drei Unterstimmen liefern von Beginn an das harmonische und rhythmische Fundament durch fortlaufende Achtel. Nach dem diatonischen Abfallen kommt es nach in Takt 6 zu einem abrupten Abbruch der Melodie.

Trotz des unterschiedlichen Tongeschlechts ist den Themen in Gouvys und Haydns Quartett die Dominanz der Violine 1 sowie die Gliederung in zwei sechstaktige Phrasen gemeinsam, wobei die erste Phrase jeweils abrupt abbricht und nach über einem halben Takt Pause ein weiteres Mal in der Moll-Dominante g-Moll (bei Gouvy) bzw. in der Subdominant-Parallele d-Moll (bei Haydn) wiederholt wird. Anders als bei Haydn, dessen Streichquartett monothematisch aufgebaut ist, stellt Gouvy dem Thema einen in der Tonika-Parallele Es-Dur erklingenden Seitensatz gegenüber, der erneut von der Violine 1 maßgeblich geprägt ist. Zwischen Seitensatz und Schlussgruppe findet sich ein Abschnitt, der in den frühen Klaviersonaten virtuos geprägt war und daher als Kadenzperiode bezeichnet wurde. Hier dagegen wird nicht ein virtuos Element präsentiert, sondern eine raffinierte Passage eingebaut, um die Dominanz der ersten Violine quasi auszugleichen/entgegenzuwirken: Das tiefste Instrument (hier Violoncello) beginnt in T. 68 mit einer auftaktigen Geste, die sich über vier Takte nach oben „schraubt“. Jeweils vier Takte später setzen Viola, Violine 2 und Violine 1 ein. Durch Beginn des Violoncellos in diesem Fugato bekommen auch die tiefen Streichinstrumente

mehr Gewichtung. Aufgrund der Gestaltung als „Vorstellung“ aller beteiligten Instrumente erinnert diese Passage an den Anfang des *Grand Sextuor* in a-Moll von Ferdinand Ries, der diese als Fugato gestaltet und den Wackerbauer als groß angelegte „Quartsprungsequenz“³⁵⁴ bezeichnet.

Die Durchführung beginnt in Gouvys Streichquartett erwartungsgemäß in c-Moll mit dem Hauptthema, das hier jedoch nicht wie zu Beginn in der ersten, sondern in der zweiten Violine zu hören ist. Gouvy konzentriert sich in der Durchführung hauptsächlich auf das Kopfmotiv des Themas (T. 1 f.), in der der Grundton repetiert wird und lässt es in unterschiedlichen Tonarten erklingen. Neben dem Kopfmotiv bedient sich Gouvy außerdem des zum Thema gehörenden aufstrebenden Dreiklangs, der in unterschiedlichen Stimmen auftritt (T. 115 e-Moll VI 2; T. 117 a-Moll Vc; T. 118 D-Dur VI 1; T. 119 G-Dur Vc; T. 120 VI 1 C-Dur; ferner fis^o, H-Dur, cis^o, H-Dur). Auch im folgenden, bereits aus der Exposition bekannten Überleitungsteil ist eine fortlaufende Sechzehntelkette durch die nahtlose Übergabe von einer zur nächsten Stimme zu hören. Nach diesem harmonisch weit ausufernden Abschnitt notiert Gouvy ab T. 136 im Violoncello einen Orgelpunkt, auf dem bis T. 145 nur das Kopfmotiv wiederholt wird. Mit Erklingen dieses Orgelpunktes wird das tonale Zentrum mit g als Grundton der Dominante wieder gefestigt und der Eintritt der Reprise in c-Moll vorbereitet. Nach Erklingen des Hauptthemas in der Grundtonart c-Moll tritt nach kurzer Modulation über C7 der Seitensatz in der Subdominante F-Dur auf. Die Verdichtung der einzelnen Stimmen wird ebenso aus der Exposition übernommen wie der Eintritt der Schlussgruppe, der nach Modulation über G7 in C-Dur, der Varianttonart von c-Moll erklingt. Erst mit dem Wechsel von der Dur- zur Mollterz (T. 216) im Vc wird ab T. 218 wieder c-Moll als Grundtonart erreicht. In der hier einsetzenden Coda erfolgt keine Steigerung des Tempos, wie das häufig in den Kopfsätzen der Klaviersonaten der Fall ist, sondern „nur“ eine klangliche Intensivierung durch die im *fortissimo*, teils sogar im unisono geführten Passagen, die den Satz mit den Akkorden fis^o – G7 – c-Moll in dynamischem *fortissimo* abschließen.

³⁵⁴ Wackerbauer 2008, S. 84. Demgegenüber wird ein orchestral gestalteter Seitensatz gegenübergestellt. Wackerbauer macht an weiteren Beispielen deutlich, dass durch entsprechende Besetzung nicht nur das Thema, sondern auch das Ensemble und damit der zur Verfügung stehende Ambitus exponiert wird. Zu weiteren Analysen hinsichtlich Themenbildung und -verarbeitung in Kammermusikwerken größerer Besetzung siehe S. 82–96.

Wie in den Klaviersonaten basiert auch die Durchführungsarbeit in den Kopfsätzen kammermusikalischer Werke auf der Abspaltung und der Sequenzierung des relativ „einfachen“, im Sinne von harmonisch und motivisch klar strukturierten Hauptthemas sowie auf breit angelegten und ausgedehnten Modulationspassagen unter Verwendung des *Secondo Motivos*. Mit anderen Worten: Gestaltung und Anlage des motivischen Materials scheinen von vorn herein für eine derartige Ausarbeitung vorgesehen zu sein. Die Exposition wird damit als der Ort begriffen, wo thematisches Material vorgestellt wird, während in der Durchführung eine Konzentration auf ein Thema stattfindet. Eine dramatische Entwicklung oder ein Konflikt beider Themen, der in der Reprise wieder gelöst wird, findet nicht statt. Ein Themendualismus scheint auch in der Kammermusik nicht ausschlaggebend zu sein; solange die Dominant- bzw. die Paralleltonart im Seitensatz markiert wird, sieht Gouvy einerseits die Erfüllung des Sonatenhauptsatzes; andererseits bleibt sein Verständnis von thematisch-motivischer Arbeit insofern ein klassizistisches, als diese weder bereits in der Exposition ansetzt, noch eine klare Abgrenzung der Formteile in Frage gestellt wird.

Ein weiteres recht prägnantes Beispiel für Gouvys Formverständnis und dessen kammermusikalische Umsetzung stellen die beiden Streichquartette op. 56 Nr. 1 in C-Dur und Nr. 2 in a-Moll aus dem Jahre 1871 dar. Obwohl beide Quartette dem formalen Aufbau, der explizit in den Klaviersonaten geschildert wurde, folgen, ist das Beibehalten dieses „Musters“ keineswegs als kompositorische Schwäche zu sehen. In beiden Streichquartetten beginnt das Thema in der Violine 1 im *piano* und ist mit *dolce* überschrieben. Die unteren Stimmen ordnen sich begleitend unter. Das ruhig fließende Moll-Thema in op. 56,2 erinnert aufgrund seiner linearen Gestaltung und des ungeraden Metrums (3/4 Takt) sehr an die Themenkonzeption der Klaviersonaten op. 36 und 49. Da beide Streichquartette ganz ähnlich aufgebaut sind, seien einige interessante Aspekte angesprochen, die für Gouvys Kompositionsweise kennzeichnend bzw. interessant sind. Nach Wiederholen des achttaktigen Themas (Violine 1) wird der erste Themenkomplex bis einschließlich T. 34 ausgebaut. Daran schließt sich ein Motiv an, das in den Klaviersonaten aufgrund seiner modulierenden und überleitenden Funktion als „*Secondo Motivo*“ bezeichnet wurde. Auch hier stellt dieses Motiv ein kontrastierendes melodisches Element zum kantablen Beginn durch das Aufkommen eines einfachen aber prägnanten Rhythmus' dar – einer Bindung zweier Sechzehntel, die auf die Zählzeit erklingen und denen ein Achtel Pause folgt.

Damit tritt ein Motiv in Erscheinung, das aufgrund seiner tänzerischen und lebendigen Art im *forte* ein kontrastives Moment zum Vorausgehenden darstellt. Anders als bei der Themengestaltung, die von der Violine 1 maßgeblich dominiert wurde, ist diese Passage homophon gestaltet. Von ähnlich lyrischer Grundgestalt wie das Thema, nur in etwas freundlicherem Ton durch die Tonikaparallele C-Dur ist auch der Seitensatz konzipiert, der in T. 84 ff. im Violoncello begonnen wird. Gouvy verdeutlicht den Seitensatz häufig durch vorausgehende Generalpausen, oder durch zusätzliche Ausdrucksvorschriften, die auch in interpretatorischer Hinsicht wichtig sind. So soll beispielsweise der Seitensatz in op. 56,1 *dolcissimo* und in op. 56,2 *dolce tranquillo* erklingen. Während im C-Dur-Streichquartett op. 56,1 Thema und Seitensatz in der Grundtonart erklingen, setzt in der Reprise in op. 56,2 zunächst der Seitensatz in der Dominante E-Dur ein (Violine 2, T. 240 ff.), bis das Thema in der Grundtonart zu hören ist (Violine 1, T. 261 ff.). Ein Rückgriff auf das Secondo Motivo findet in der Reprise nur im ersten der beiden Streichquartette nach Erklingen von Thema und Seitensatz statt (siehe *più lento*).

Resümierend lässt sich festhalten, dass für Gouvys Umgang mit thematisch-motivischer Arbeit in der Kammermusik gilt: Je einfacher die Thematik gestaltet ist, desto mehr tritt das klangliche Potenzial in den Vordergrund, das Gouvy entsprechend umzusetzen und zu variieren versteht. Um die melodischen, meist in ungeraden Metren und kantabel gestalteten Linien durch Sequenzierung oder Abspaltung nicht in allzu bruchstückhafte Phrasen zerfallen zu lassen, scheint der Gebrauch eines kontrastierenden Überleitungsmotivs sinnvoll. Auch in den Symphonien ist die Thematik einfach, im Sinn von strukturell klar und melodisch eingängig gestaltet, doch sind Thema und Seitensatz deutlich kontrastiver gestaltet und ähnlich sich eher selten hinsichtlich ihres Charakters.

1.3. Stilistische Einflüsse

Ganz allgemein ist es ein schwieriges Unterfangen, musikalische Einflüsse in Werken aufzuzeigen, denn woran sollen sich diese orientieren – etwa an direkten Zitaten, der Übernahme von Motiven oder doch nur der allgemeinen Grundstimmung eines Stückes? Und wird man nicht automatisch von dem musikalischen Umfeld, in dem man lebt, geprägt und beeinflusst? Gouvy besaß, wie viele seiner Zeitgenossen,

eine Vielzahl an Werken in seiner Privatbibliothek.³⁵⁵ In den wenigen bislang erschienenen Vorstudien zu stilistischen Einflüssen in den Instrumentalwerken Gouvys, wozu die Arbeiten der bereits oben genannten Autoren wie Thoyer, Fontaine und Waldura zählen, wird Gouvys Musik in fast jedem Artikel mit Mendelssohn, Schubert, Weber und Beethoven in Verbindung gebracht. Während Fontaine und Waldura Gouvys Anlehnung an Beethoven hinsichtlich formaler sowie harmonischer Gesichtspunkte betonen, stellt Thoyer v. a. in Werken der Kammermusik die Verbindung zu Liedern Schuberts (*Andante* im Klaviertrio op. 18, *Thema* im Kopfsatz des Klaviertrios op. 19, *Larghetto* im Klavierquintett op. 24, *Fünf Duette für Klavier und Violoncello* op. 34), Klavierwerken Mendelssohns (*Seitensatz* im Kopfsatz sowie im *Scherzo* des Klaviertrios op. 18, *Allegro giocoso* und *Allegro con brio* im Klavierquintett op. 24) und zu Beethoven (*Andante* der Violinsonate op. 61, *Scherzo* aus dem Streichquintett op. 55) her. Darüber hinaus bezeichnet Klauwell das Streichquartett op. 16,1 als „echten Quartettsatz im Stile von Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven“.³⁵⁶ Erwähnenswert ist ferner die deutliche Nähe von Gouvys G-Dur-Streichquartett zum Thema in Schuberts C-Dur-Streichquintett aufgrund des dichten Streicherklanges und dem kantabel gestalteten Seitensatz.

³⁵⁵ Joachim Fontaine hat eine Auflistung der Werke, die Gouvy in seiner Privatbibliothek besaß, erstellt. Ein Teil davon ist in seinem Artikel abgedruckt. Joachim Fontaine: *Gouvys frühe Sinfonie – Musik zweier Kulturen?*, in: Gouvy Kongressbericht, Hildesheim 2008, S. 125–163, hier S. 153 f.

³⁵⁶ Klauwell 1902, S. 70.

In zahlreichen Werken wird die Nähe zu Mendelssohn v. a. in stilistischer Hinsicht offensichtlich. Aus einer Vielzahl an Beispielen und möglichen Vergleichen sei ein Werk genannt, an dem sich dies exemplifizieren lässt. Der dritte Satz aus Gouvys Streichquartett in c-Moll op. 68 ist in fünf Abschnitte geteilt: Nach dem zaghaften Beginn im *Andante con moto*, der die zurückbleibende freundliche, zarte Stimmung des vorhergehenden Satzes in volksliedhaftem Ton aufnimmt, wird die Melodie im *Più moderato* (T. 41 ff.) ein wenig fließender und melodische Phrasen werden länger. Dem äußerst flotten, mit *leggiero e scherzando* überschriebenen *Vivo* (T. 63 ff.) folgt ein *Lento maestoso* (T. 83 ff.) von barockem Maestoso-Gestus in überwiegend homophoner Satzweise, bevor der Satz mit einem Rückgriff auf das Anfangsthema im *Poco più moderato* (T. 111 ff.) – hier weniger statisch wie zu Beginn durch die deutlich bewegter gestaltete Begleitung der Streicher in Triolen – zu Ruhe kommt und schließlich im *pianissimo* ausklingt. Im Zentrum dieses Satzes steht das lebhaft *Vivo*, das an die *Canzonetta*, den zweiten Satz in Mendelssohns Streichquartett op. 12 in Es-Dur erinnert. In beiden Sätzen bzw. an beiden Stellen tritt durch die raschen Sechzehntelketten, die im *staccato* und im *pianissimo* gespielt werden sollen, ein äußerst lebhafter Charakter hervor.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system is marked 'Vivo. J = 120.' and includes the instruction 'p leggiero e scherzando' for both the first and second violin parts. The second system shows a 'cresc.' (crescendo) marking in the upper staves and a 'p' (piano) marking in the lower staves, indicating a dynamic shift in the music.

Notenbeispiel: Théodore Gouvy, Streichquartett op. 68 in c-Moll, 3. Satz (T. 62–69)

Notenbeispiel: Felix Mendelssohn-Bartholdy, Streichquartett op. 12 in Es-Dur, 2. Satz (T. 28–38)

Wie bei Mendelssohn findet sich auch bei Gouvy zu Beginn dieses Abschnittes die Stimmpaarung von erster und zweiter Violine. Während Mendelssohn nach 19 Takten diese umkehrt (Violine 1 und 2 begleiten, während Viola und Violoncello die Sechzehntelketten spielen), schließt sich dem 40 Takte umfassenden Teil (mit Wiederholung) bei Gouvy bereits das *Lento maestoso* an. Obwohl Charakter und Stimmpaarung hier auffallend ähnlich gestaltet sind, ist die Einbettung in den ganzen Satz dennoch bei beiden Komponisten verschieden. Die Angabe zahlreicher Ausdrucksvorschriften für einzelne Stimmen innerhalb weniger Takte (hier im *Poco più moderato* T. 111–126), wie z. B. *dolce espressivo* für die Violinstimme in T. 111 ff., *cantabile espressivo* für das Violoncello in T. 115 ff. und das in jeder einzelnen Stimme notierte *morendo* (T. 123) finden sich nicht besonders häufig bei Gouvy und ist eher für seinen Spätstil kennzeichnend.

2. Umgang mit Mendelssohn als Vorbild: Originalität oder Epigonentum?

An den genannten Werkbeispielen und anschaulichen Vergleichen wird zum einen deutlich, wie gut Gouvy zahlreiche Werke vergangener aber auch zeitgenössischer Komponisten kannte und wie intensiv er zahlreiche davon studiert haben muss. Zum anderen stellt sich die Frage, inwiefern manche Werke epigonale Züge aufweisen, indem sich regelrechte Zitate wiederfinden lassen. Was ist Zitat und was eigene Idee? Wie schwer sich diese Frage beantworten lässt, soll im Folgenden am Vergleich der F-Dur-Symphonie Gouvys mit der A-Dur-Symphonie Mendelssohns aufgezeigt werden.

Die 4. Symphonie in A-Dur op. 90, die sog. „Italienische“ von Mendelssohn-Bartholdy, gehört zu einem der ersten Werke, an dem Gouvy durch den Besuch der Pariser Konservatoriumskonzerte Ende der 1830er Jahre Gefallen fand und welches er daraufhin genauer zu studieren begann.³⁵⁷ 1830–1833 während eines Aufenthaltes in Rom komponiert und am 13.5.1833 in London uraufgeführt, stieß das lebhafteste, vor Vitalität sprühende Werk Mendelssohns auf großen Zuspruch beim Publikum. Es gibt zahlreiche Vergleichspunkte zwischen der F-Dur-Symphonie von Gouvy (1848) und der A-Dur-Symphonie von Mendelssohn, die die bereits in der Überschrift aufgegriffene Frage aufwerfen: Originalität oder Epigonentum?

Anders als Mendelssohn beginnt Gouvy seine Symphonie mit einer Einleitung von 49 Takten. In der Gestaltung des Hauptthemas ist Mendelssohns Einfluss auf Gouvy eindeutig zu erkennen: Ein achttaktiges, klar strukturiertes Thema, das einer auftaktigen Geste – dem Sprung zur Terz bei Mendelssohn bzw. zum Grundton bei Gouvy – begonnen wird und durch die Wahl eines schnellen Tempos (bei Gouvy *Allegro*, bei Mendelssohn *Allegro vivace*) im 6/8 Takt äußerst schwungvoll klingt. Während Mendelssohn gleich zu Beginn das Thema in strahlendem *forte* in den Violinen 1 und 2 mit fortlaufender Achtelbegleitung der Bläser (hier Repetitionen) erklingen lässt, ist der erste Themeneinsatz bei Gouvy noch im *piano* gehalten. Erst ab T. 80 erklingen lebhafteste, beschwingte Klänge durch den Tutti-Einsatz des Orchesters in glänzendem *fortissimo*. Obwohl das Thema und der frische, lebendige Gesamtcharakter der beiden Werke sehr ähnlich sind, finden sich bei genauerer

³⁵⁷ Klauwell berichtet sogar, dass dieses Werk für Gouvy den Anstoß gegeben haben soll, sich von diesem Zeitpunkt an ausschließlich der Komposition zu widmen. Vgl. Klauwell 1902, S. 19.

Betrachtung doch einige Unterschiede zu Mendelssohns Symphonie: Gouvy bleibt nicht bei der Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern, sondern lässt das Thema gleich nach der ersten achttaktigen „Vorstellung“ in den Violinen von einer Solo-Flöte und einer Solo-Klarinette wiederholen. Bei Mendelssohn treten die Bläser erst in der Überleitungspassage mit mottoartigen Einwüfen des Themenkopfes in Erscheinung.

Auch formal gibt es einige wesentliche Unterschiede: Gouvy stellt dem Thema in F-Dur einen kantablen Seitensatz gegenüber, der in As-Dur erklingt. Mendelssohn folgt dagegen dem klassischen Verständnis und notiert diesen in der Dominante E-Dur. Bei beiden Komponisten erklingen Thema und Seitensatz in der Reprise in der Tonika. Im Überleitungsteil findet bei Gouvy diese rhythmische Verschiebung statt; auch Mendelssohns Überleitung ist durch die Bläsereinwürfe der Kopfmotive thematisch geprägt. Im Seitensatz dominieren bei Mendelssohn die Bläser (Klarinette, Fagott); er bleibt rhythmisch prägnant, nur die Begleitung wird fließender. Bei Gouvy erklingt eine Kantilene, die auch von Klarinette und Flöte gestaltet wird, die aber gleichzeitig das rhythmische Element (siehe Überleitung: zwei Sechzehntel mit Achtel) nicht verliert. Während sich bei Mendelssohn dem ersten Satz ein ruhiges und sehr sanglich gestaltetes *Andante con moto* anschließt, gefolgt von einem *Con moto moderato* von fließender Melodik und einem sehr fröhlichen Mittelteil sowie einem mit *Saltarello Presto* überschriebenen und damit äußerst schnell und virtuos gestalteten Finalsatz, wählt Gouvy als zweiten Satz ein Scherzo (mit dem Zusatz *Allegro assai*), das launenhaft kapriziös klingt. Erst zu Beginn des dritten Satzes, dem *Larghetto* kommen sehr andächtige Klänge zu Tage. Beendet wird die Symphonie – ähnlich wie bei Mendelssohn – mit einem feurigen Finale, das sich aus einem bewegten Anfangsteil, der von Vorschlägen dominiert wird und einem romantisch-lyrischem Mittelteil zusammensetzt.

Originalität oder Epigonentum? Auf der einen Seite könnte man den offensichtlichen Bezug zu Mendelssohns 4. Symphonie als epigonenhaftes Schaffen Gouvys monieren. Auf der anderen Seite schien Gouvy die Vitalität dieses Werkes derart begeistert zu haben, dass er – von dessen Impulsivität beeindruckt – den Anstoß für die Auseinandersetzung bzw. die Komposition eines weiteren symphonischen Werkes für sich fand. Obwohl sich beide Themen hinsichtlich der Grundstimmung des formalen Aufbaus durchaus ähneln, ist die satztechnische Umsetzung doch differenziert gestaltet. An der jeweiligen Instrumentierung aber

auch am Umgang mit Tonart, Klangfarbe und Form werden Gouvys eigene Ideen deutlich. Obwohl v. a. die deutsche Presse die Nähe zu Mendelssohn erkannte und mehrfach ansprach, wurde Gouvy keine Nachahmung unterstellt. Nach der Uraufführung der 2. Symphonie wurde ihre Nähe zu Mendelssohn als durchaus positives Merkmal konstatiert. In der Niederrheinischen Musikzeitung findet sich folgende Äußerung:

„Viertes Gesellschafts-Conert in Köln.

Im Casinosaale, unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller. Die Sinfonie von G o u v y ist ein melodienreiches Werk, das in Einem Fluss der Gedanken hinströmt, welche, wenn auch nicht durch originelle Tiefe, doch durchweg durch den Reiz der Anmuth und Lieblichkeit fesseln und dem Ganzen eine Einheit des Charakters geben, die ausserordentlich wohlthuend ist. Obwohl die Bekanntschaft mit Mendelssohn's und Gade's Orchesterwerken hier und da deutlich hervortritt, so kann man doch keineswegs von bestimmter Nachahmung ihres Stils sprechen: im Gegentheil, es leuchtet aus der ganzen trefflichen Arbeit hervor, dass Gouvy ein echter Verehrer der Grundsätze ist, nach denen Haydn, Mozart und Beethoven geschaffen haben.“³⁵⁸

Auch das Leipziger Tageblatt erwähnt die Nähe zu Mendelssohn, der für Gouvy als „Muster“ gedient haben soll:

„In der Form und Instrumentierung hat Herr Gouvy sich deutsche Meister, namentlich Mendelssohn, zum Muster genommen. Die vorzugsweisen Schönheiten seiner Sinfonie sind – als den Franzosen besonders eigen – rhythmische.“³⁵⁹

³⁵⁸ NMZ 1856, Rez. 12.

³⁵⁹ *Leipziger Tageblatt*, zit. nach Klauwell 1902, S. 45. Genauere Ausführungen zu Rezeption und Aufführung dieser sowie zahlreicher weiterer Symphonien finden sich in Kapitel VI.2.

3. Zum Gesamtcharakter

Außer der 5. Symphonie enthält jede Symphonie ein *Scherzo* (in der 5. Symphonie ein *Minuetto*) als Tanzsatz. Die Scherzi wirken sehr überzeugend und sind allesamt melodisch eindrucksvoll und rhythmisch prägnant gestaltet. Gerade diese rhythmische Komponente zählt zu einer von Gouvys kompositorischen Stärken, die auch von der zeitgenössischen Presse entsprechend gewürdigt wurde.

In den meisten Finalsätzen lässt sich eine auffällige Neigung zu folkloristischen Themen beobachten. Nicht nur in den Symphonien, sondern auch in den zyklischen Werken der Kammer- sowie Klaviermusik stellen die beschwingten, lebhaften Finali einen regelrechten Kontrast zur Ernsthaftigkeit vorausgegangener Sätze dar. Diese Neigung nur „mittleren Affektlage“,³⁶⁰ d. h. der Abschluss eines Werkes mit einem furiosen Finalsatz trotz vorausgegangener ruhiger Sätze und teils melancholischer, manchmal sogar düsterer Klänge, scheint ein gattungsübergreifendes Merkmal bei Gouvy zu sein. Besonders deutlich wird dieser Kontrast beispielsweise in der Sonate op. 66 für zwei Klaviere, deren heiter beschwingtem Finalsatz ein *Largo* von anmutigem Beginn und mysteriösem Mittelteil vorausgeht. Ähnlich kontrastiv zu den vorausgehenden Sätzen wirken auch die Finali in der 3. (*Finale. Allegro assai*) und 6. Symphonie (*Finale. Allegro risoluto*, nach elegischem *Andante con moto*), die dem jeweiligen Werk einen regelrechten fulminanten Schluss verleihen. Obwohl sich Gouvy in den Kopfsätzen einerseits mit ernstem Anspruch mit thematischer Arbeit und satztechnischen Prinzipien auseinandersetzt, bleibt die Vorliebe für heitere Melodien, wie sie sich in vielen seiner Serenaden, Charakterstücken und Variationen wiederfinden, auch Bestandteil zyklischer Werke.

Ähnlich wie die Klaviersonate op. 49 für Klavier zu vier Händen trug die 5. Symphonie zunächst die Satzfolge *Allegro – Sicilienne – Menuett – Epilog*. Die Uraufführung dieser Symphonie am 21.12.1865 in Leipzig war nicht von besonders großem Erfolg gekrönt. Die Niederrheinische Musikzeitung schrieb darüber wie folgt:

„Tages- und Unterhaltungs-Blatt
Leipzig, 28. Dezember 1865

Der dritte Gast endlich, Herr Theodor Gouvy, producirte sich als Componisten mit einer Manuscript-Novität: „Allegro, Siciliana, Minuetto und Epilog“, für Orchester

³⁶⁰ Thoyer 2008, S. 190.

(welche er selbst dirigierte) und errang sich damit Anerkennung seiner ersichtlichen natürlichen Begabung. [...]

Ein von dem Componisten mehrerer Sinfonien, Theodor Gouvy, schön gearbeitetes und nobel erfundenes Orchesterwerk, „Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog“, erfreute sich einer sehr freundlichen Aufnahme; gewiss würde aber das sehr achtenswerte Tonstück eine noch grössere Wirkung erzielt haben, wenn einige Wiederholungen die zwar nicht gerade neuen, aber recht interessanten und mit feinsinnigem Colorit überzogenen musicalischen Zeichnungen nicht ein wenig in die Länge gezogen hätten.“³⁶¹

Gouvy sah die Notwendigkeit, seine Symphonie insgesamt kontrastreicher zu gestalten und komponierte anstelle des andächtigen *Epilogue* ein beschwingtes Finale. Die Uraufführung dieser revidierten Fassung, die am 7.11.1868 in Köln stattfand, wurde vom Publikum deutlich positiver aufgenommen als jene zuvor.

³⁶¹ NMZ 1866, Rez. 62, S. 7 f.

4. Fazit: Welchen Weg schlägt der Komponist ein?

Anders als in der Klaviermusik, wo nicht selten ein lyrischer Grundton überwiegt, sind nahezu alle Themenköpfe der Symphonien sehr markant und meist rhythmisch prägnant gestaltet. Für diese Art der thematischen Arbeit, die auf der Abspaltung und weitflächigen Modulationen basiert, ist ein klar strukturiertes thematisches Material notwendig, das – wie Fontaine bereits bemerkt hat – nicht „in die Tiefe“³⁶² geht. Hinzu kommt, dass in der Klaviermusik zwar ein Registerwechsel, jedoch kein unterschiedliches Timbre im Sinne von verschiedenen instrumentalen Klangfarben möglich ist. Durch die Kantabilität von Thema und Seitensatz in den Klaviersonaten bedient sich Gouvy eines kontrastierenden Secondo Motivs; die Durchführung basiert daher auf der Abspaltung des Hauptthemas sowie des Secondo Motivs. Weder in den Klaviersonaten noch in den symphonischen und kammermusikalischen mehrsätzigen Werken findet der Seitensatz in der Durchführung entweder keine oder zumindest nur geringe Beachtung. Ein Grund dafür ist sicherlich die Gefahr, die Gouvy wohl bewusst gewesen ist, dass durch eine motivische Abspaltung und Zerstückelung die melodische Linie hier sonst verloren gehen und das Thema an Geschlossenheit verlieren würde.

Durch die Beteiligung verschiedener Instrumente kommt bei der Themengestaltung ein weiterer Aspekt hinzu: die Möglichkeit der Veränderung der Klangfarbe. Da Gouvy die Themen der Klaviersonaten op. 36, 49 und 66 wie *Lieder ohne Worte* konzipiert, die von ähnlichem Stimmungsgehalt wie der jeweilige Seitensatz sind, kommt dem Secondo Motivo neben der Funktion der Überleitung und Modulation auch die der Kontrastwirkung hinzu. Durch die Kombination verschiedener Stimmpaare und den Rollentausch einzelner Instrumente ist bereits ein Unterschied im Timbre gegeben. Obwohl man bei Gouvy keine unmittelbare Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern findet, wählt er v. a. für die Melodie des Seitensatzes meist „weiche“, sonore Klangfarben und setzt bevorzugt Violoncello und Horn ein sowie die Stimmpaarung von Klarinette, Viola und Querflöte. Das erklärt vielleicht auch die Beobachtung, dass der Seitensatz in allen vierhändigen Sonaten in der Oberstimme des linken Spielers erklingt. Aus den vorangegangenen Schilderungen können daher viele Klavierwerke Gouvys als

³⁶² *Deutsche Allgemeine Zeitung*, zit. nach Fontaine 2008, S. 162.

orchestral gedachte Klaviermusik bezeichnet werden. Während sich zahlreiche Komponisten wie Mendelssohn, Schumann und Brahms in ihrer frühen Schaffensphase Klaviersonaten komponierten, zieht sich diese bei Gouvy über einen langen Zeitraum von über 30 Jahren hin. Die Auseinandersetzung mit der Sonatenkomposition scheinen die oben genannten Musiker als Ausgangspunkt für ihr späteres kammermusikalisches Schaffen zu sehen. Bei Gouvy läuft die „Produktion“ von Klavier-, Kammermusik- und symphonischer Musik zwar phasenweise, aber nahezu parallel. In allen Werken setzt er sich mit ähnlich seriösem Anspruch hinsichtlich der existierenden gattungsspezifischen Probleme auseinander und versucht, eigene Lösungen bzw. Wege zu finden. Daher sind in allen Gattungen trotz stilistischer Unterschiede Entwicklungen im Hinblick auf satztechnische und klangliche Aspekte zu erkennen: Von der zweihändigen Klaviersonate op. 17 zu der symphonisch angelegten Sonate op. 66 für zwei Klaviere, von den beiden klassizistisch gehaltenen Streichquartetten op. 16,1 und op. 16,2 zum 5. und letzten Streichquartett op. 68, oder von den beiden heiteren, beschwingten beiden frühen Symphonien op. 9 und op. 12 bis hin zur groß angelegten 6. Symphonie op. 87 mit ihrer zyklischen Anlage und gekonnten satztechnischen Gestaltung.

VI. Rezeption und kritische Würdigung von Seiten der zeitgenössischen Musikkritik

1. Methodik zur Vorgehensweise: Systematik erfasster und ausgewerteter Musikzeitschriften

In einem Brief Henriette Gouvys an Franziska Rheinberger ist zu lesen, dass Gouvy nach Ansicht seiner Schwägerin die Pariser Presse mit Gleichgültigkeit behandelt hätte.³⁶³ Gouvy hielt sich tatsächlich aus öffentlichen Diskussionen über Musiktheorie und -ästhetik heraus, war aber finanziell so weit abgesichert, dass er nicht davon abhängig war, dass eine Kritik positiv ausfiel; dennoch war ihm die Rezeption sicherlich nicht gleichgültig, wie einem Brief an den Geiger Joseph Wilhelm von Wasielewski zu entnehmen ist, wo es am Ende heißt: „PS: Sie haben keine Rezensenten in Bonn, sagen Sie? Das nenne ich paradiesische Urzustände!“³⁶⁴ Gouvy war sehr wohl bewusst, dass die öffentliche Meinung wichtig und das Urteil eines Kritikers bzw. einer einflussreichen Person manchmal wichtig war, um ein Werk überhaupt bekannt zu machen. In einem Brief an Ferdinand Hiller schrieb er, er sei „durch zwei nette Worte“³⁶⁵ Hillers in Deutschland besser bekannt als durch seine Symphonien. Gouvy sprach hier auf Hillers 1868 in Leipzig erschienenen Band *Aus dem Tonleben unserer Zeit* an, in dem Hiller zahlreiche seiner Korrespondenzen sowie einzelne Aufsätze abdruckte. Mit den „zwei Worten“ spielte Gouvy auf folgende Aussage Hillers an:

„Th. Gouvy, ein junger Tonsetzer, der schon vor einigen Jahren durch Aufführung einer Sinfonie in Leipzig Enthusiasmus erregt, gab kürzlich ein Concert, in welchem er nur eigene Compositionen aufführte. Eine neue Sinfonie bewies, wie reich sein

³⁶³ „Das neue, diesmal weltliche Chorwerk Theodors wurde mit Orchester erst im März aufgeführt, es war aber sehr mittelmäßig, trotzdem hat die gesamte Pariser Presse sich sehr lobend darüber ausgelassen; und Th. behandelt sie doch stets mit Gleichgültigkeit und Verachtung. Ja, für Chormusik ist Deutschland die richtige Atmosphäre!“ Brief vom 2.5.1879 aus Homburg.

³⁶⁴ Théodore Gouvy an Joseph Wilhelm von Wasielewski, Brief vom 28.2.1880 aus Paris.

³⁶⁵ „Mein lieber Hiller, seit der Reformations-Symphonie habe ich nicht mehr Kälte als auf der gestrigen Reise gesehen; diesen Morgen schneite es. Mehr Lob für literarische als für musikalische Arbeit. Warum beklagen Sie sich? Ich bin in Deutschland besser bekannt durch zwei Worte der Freundschaft, die Sie mir in Ihrem Buch geweiht haben, als durch alle meine Symphonien!“ Brief vom 10.4.1868, zit. nach Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel 1862–1869*, Köln 1961, S. 110.

Talent, wie würdig seine künstlerischen Intentionen sind, und wie viel die französische Instrumental Musik von ihm zu erwarten hat.“³⁶⁶

Konnte Gouvy den Erwartungen von Seiten der Musikkritiker und des Publikums gerecht werden? Und in welchen Zeitschriften lassen sich Aussagen und Rezensionen über seine Werke finden?

Im folgenden Kapitel sollen nicht nur Kritiken zum Klavierwerk, das den eigentlichen Gegenstand der Arbeit v. a. in analytischer Hinsicht darstellt, sondern zum ganzen Œuvre herangezogen und erörtert werden, da nur auf diese Weise eine umfassende Würdigung des Komponisten gewährleistet und Schlussfolgerungen zur Bedeutung des Komponisten im 19. Jahrhunderts gezogen werden können.

Erste Anlaufstelle ist die online-Datenbank RIPM (le Répertoire international de la presse musicale), in der ein Großteil der Gouvys Werke betreffenden Rezensionen zu finden sind. Darin nicht erfasst sind die *Neue Zeitschrift für Musik* (die Indizes umfassen die Jahre 1834–1844), das *Journal des Débats* sowie die *Signale für die musikalische Welt*. Neben der Ermittlung der Indizes sowie der entsprechenden Artikel ist die vollständige Durchsicht der Inhaltsverzeichnisse der *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* unumgänglich und besonders aufschlussreich, um Rezensionen über kleinere Konzerte oder kürzere Erwähnungen zu finden.

Die bislang vorhandene Literatur auf diesem Gebiet beschränkt sich auf einzelne Untersuchungen Martin Kalteneckers sowie René Auclairs.³⁶⁷ Neuere Studien zur Presserezeption finden sich in den Beiträgen von Nicole Strohmann und Cécile Reynaud im 2008 erschienenen Kongressbericht.³⁶⁸ Eine systematische Auswertung stand bislang noch aus. Inwiefern sich diese Beobachtung begründen lässt, wird im Folgenden näher erörtert.

³⁶⁶ Brief Ferdinand Hillers an DuMont, Paris 26.2.1853. Gouvy bezieht sich hier auf das 1868 erschienene Werk Hillers *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, in dem Hiller zahlreiche Korrespondenzen sowie einzelne Aufsätze abdruckte.

³⁶⁷ Kaltenecker 1987; Auclair 1996, S. 44–58; Ders. 2003, S. 363–393.

³⁶⁸ Vgl. dazu die beiden Artikel im 2008 erschienenen Kongressbericht von Nicole Strohmann *Zwischen französischer Eleganz und deutscher Kraft*, S. 527–550 und Cécile Reynaud *Gouvy dans la presse française (1840–1900)*, S. 512–525, wo ausschließlich auf Rezensionen der *RGMP* eingegangen wird. Rudolf Vogler: *Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ 1843–1900*, Regensburg 1975; Katharine Ellis: *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge 1995.

2. Rezeptionsästhetische und -historische Problemstellungen im Kontext der Musikkritik im 19. Jahrhundert

Eine ausführliche Auflistung aller ausgewerteten Zeitschriften findet sich in der Bibliographie. Das folgende Kapitel setzt sich v. a. mit den Fragen auseinander, welche Rezensionen über die einzelnen Werke vorliegen, ob es Unterschiede hinsichtlich der Rezeption in einzelnen Ländern gibt und ob ein Wandel des Urteils im Laufe der Zeit feststellbar ist. Auf die verschiedenen Spielstätten wird nicht explizit eingegangen, da das Pariser Musikleben in Punkt 2.1 mit den entsprechenden Musikinstitutionen und Konzertgesellschaften, die für die Aufführung von Gouvys Werken und darüber hinaus relevant waren, bereits ausführlich dargestellt wurde. Da Cécile Reynaud die Rezeption Gouvys hauptsächlich auf Rezensionen der *RGMP* stützt, soll die anschließende, darauf aufbauende Erörterung als eine Diskussion gesehen und durch Betrachtung und Vergleich verschiedener Kritiken zu ein und demselben Stück aufgezeigt werden, wie unterschiedlich die Rezeption ausfiel, welche Probleme bzw. Faktoren bei der Werkkritik eine Rolle spielten und wo genauere Studien notwendig werden, da diese den Umfang dieser Arbeit sprengen würden. Die meisten Kritiken finden sich in französischen Journalen, allen voran in der *RGMP*. Darüber hinaus gibt es etliche Rezensionen in den Zeitschriften *Le Ménestrel*, *La France musicale*, *L'Art musical* und *La chronique musicale*, um nur die wichtigsten zu nennen. Neben inhaltlichen Differenzen, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird, ist der Erscheinungszeitraum der genannten Zeitschriften ganz unterschiedlich: Während Zeitschriften wie *Le Ménestrel* (1833–1940), die *RGMP* (1835–1880) und *La France musicale* (1837–1870) über einen sehr langen Zeitraum erschienen, wurde *La Chronique musicale* nach nur dreijähriger Laufzeit (1873–1876) wieder eingestellt. Das hat insofern Konsequenzen auf die Rezeption, als einige später entstandene Werke wie das *Bläseroktett* op. 71 oder die dramatischen Kantaten *Oedipus* oder *Iphigenie* nicht mehr in den Erscheinungszeitraum fallen.

Bevor einzelne Rezensionen untersucht werden, sollen sog. Standardwerke des 19. Jahrhunderts in Deutschland und in Frankreich genauer betrachtet werden. Einer der wichtigsten deutschen Musikkritiker war Franz Brendel, der 1844 die Redaktion der *NZfM* übernahm. Obwohl Brendel in *Grundzüge der Geschichte der Musik* in einem eigenen Kapitel Künstler neben der Neudeutschen Schule wie Reinecke,

Brahms, Bargiel und Rubinstein nennt, taucht der Name Gouvy in keiner der verschiedenen Auflagen auf.³⁶⁹ Auch in *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* sucht man den Namen Gouvy vergeblich.³⁷⁰ Über die französische Musik ist Brendel der Auffassung, sie sei von „äußerlichem Charakter“ und von „militärischem Pomp, Effectstreben und theatralischem Pathos“.³⁷¹ Brendel bezieht sich auf Entwicklungen in Deutschland. Seine Äußerungen gegenüber französischer Musik sind oft von Vorurteilen geprägt – ein möglicher Grund dafür, dass Gouvy nicht in seinen Aufzählungen erwähnt wird. Dass Brendel ihn dennoch kannte, zeigt die Tatsache, dass er zwei Kritiken, nämlich über die F-Dur (1850) sowie über die C-Dur-Symphonie (1854) verfasste, auf die an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird.

Die 1862 erschienene *Biographie universelle des musiciens* von François-Joseph Fétis enthält einen ausführlichen Artikel über Gouvy. Der Autor spricht Gouvy darin Talent sowie einen Platz unter den „besseren“ Komponisten zu, moniert jedoch auch kompositorische Fehler (insbesondere Dissonanzen), die er mit der erst spät begonnenen Ausbildung begründet.³⁷²

Gouvys Kompositionslehrer Antoine Elwart veröffentlichte 1864 den Band *Histoire des concerts populaires*, den er dem Gründer der Concerts Populaires, Jules Padeloup widmete. Es findet sich darin eine kürzere Erwähnung Gouvys: Elwart berichtet, dass Gouvy bei ihm ausgebildet wurde und Talent besitzt. Seine Kammermusik sei sehr geschätzt und seine F-Dur-Symphonie „occupe un range distingué“.³⁷³

³⁶⁹ Franz Brendel: *Grundzüge der Geschichte der Musik*, 5. Auflage, Leipzig 1861, § 81.

³⁷⁰ Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 5. Auflage, Leipzig 1875.

³⁷¹ Franz Brendel: *Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik*, Leipzig 1888, S. 96.

³⁷² „Enfant de l'école moderne de l'Allemagne pour la musique instrumentale, ce compositeur ne peut ni ne veut renier sa famille. Il a du sentiment, de la mélodie et des rythmes originaux et bien caractérisés ; mais la facture de ses ouvrages, leurs harmonies, leur instrumentation et leur plan de conduite procèdent de Weber et de Beethoven. Ça et là, le connaisseur remarque un certain embarras et d'assez fréquentes incorrections dans la manière d'écrire; des dissonances qui n'ont point de résolution, ou qui en ont de maucaises; enfin des mouvements de basse qui ne tombent pas toujours sur les bonnes notes. Ces défauts résultent d'une éducation musicale qui n'a pas été commencée et développée dans la première jeunesse; mais ils sont rachetés par la vitalité de la pensée et du sentiment. En somme, les ouvrages de M. Gouvy sont dignes de beaucoup d'estime et lui assurent une place honorable parmi les meilleurs compositeurs de l'époque actuelle.“ François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens*, 2. Auflage Bd. 4, Paris 1862, S. 72–74, hier S. 73.

³⁷³ „Ce compositeur, que l'auteur de ce livre a eu la bonne fortune d'initier à la science musicale, est une preuve évidente du pouvoir de la vocation qui pousse les artistes predestinés. Venu à Paris pour y

Im Jahr 1847 wurden Théodore Gouvys Kompositionen zum ersten Mal Gegenstand öffentlicher Musikkritik. Gleich in dieser ersten Kritik zur F-Dur-Symphonie vom 26.12.1847 wurde konstatiert, dass Gouvys Werk von deutschen Komponisten – allen voran Beethoven und Weber – beeinflusst ist und dass diese Stilmischung typisch für Gouvys Kompositionsstil sei:

„A peine quinze jours sont-ils passés depuis qu’un jeune compositeur, M. Wekerlin, s’est produit au Conservatoire par une large et grande scène lyrique, que voici un nouvel athlète, M. Théodore Gouvy, se présentant dans la lice prêt à combattre au soleil de la publicité. A combattre qui? La critique? Elle ne peut lui être vivement hostile, car si elle exerce son sacerdoce consciencieusement, elle reconnaît que M. Gouvy est un compositeur consciencieux. Des rivaux? Ils ne sont pas nombreux ni très dangereux dans le genre choisi par M. Gouvy. L’indifférence du public et son ignorance pour ce genre de musique, dont on croit assez généralement que Beethoven a posé les limites et qu’il a rendu impossible après lui? Ces raisons n’ont que trop de réalité et sont de véritables obstacles contre les nouveaux compositeurs. M. Gouvy, par une audace de bon goût, a encadré de ses productions un des beaux concertos de piano de Beethoven on ne peut mieux exécuté par M. Hallé et l’orchestre. La bordure, l’entourage richement musical de ce tableau, en ont fait saillir les beautés sans leur faire rien perdre de leurs mérites. M. Gouvy est, dit-on, un jeune homme, élève M. Elwart, et qui, heureusement pour son avenir musical, n’a pas besoin de donner des leçons, de composer des romances, des quadrilles ou de faire des *arrangements* pour vivre.

[...] Il y a du goût, de la mesure, de la chaleur, de l’art, beaucoup d’art, dans sa façon de procéder. Si cette façon s’inspire de la manière de Weber par les *tremoli* un peu trop fréquents sur lesquels se dessinent des phrases mélodiques de clarinette, il a aussi la verve, la vigueur de son modèle: comme lui il se plaît à maintenir son auditeur dans un état de modulation mixte. S’éloignant de la forme mélodique franche et arrêtée du thème de Beethoven, M. Gouvy semble viser à la musique romantique, ce mot pris cependant dans sa meilleure acceptation. [...]³⁷⁴

Mit seinen ersten Symphonien stieß Gouvy um Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch in Deutschland auf großes Interesse und auf Anerkennung, da genau in dieser Zeit Symphonien von französischen Komponisten „sehr geringfügig“ waren und im Nachbarland Deutschland nicht selten als „unbedeutend“³⁷⁵ abgestempelt wurden, wie in einer Kritik zu demselben Werk in den *Signalen* im Jahr 1850 zu lesen ist.

Von Seiten der französischen Musikkritik wurden Gouvy wiederholt kompositorische Stärken zugesprochen, die Jules Combarieu in einer Rezension zur

faire son droit, il travailla le piano avec l’excellent professeur Édouard Billard, et finalement il alla en Italie faire un voyage scientifique et musical. A Leipzig, il fit exécuter sa première symphonie en 1847, et, depuis cette époque, il écrit avec succès de la musique de chambre estimée et de nouvelles symphonies, parmi lesquelles celle en *fa* un range distingué.” Antoine Elwart: *Histoire des concerts populaires de musique classiques*, Paris 1864, S. 44.

³⁷⁴ *RGMP* 1847, Rez. 1.

³⁷⁵ *Signale* 1850, Rez. 2.

1902 erschienenen Biographie Otto Klauwells in der *Revue musicale* wie folgt zusammenfasst:

„Gouvy est certainement une figure très distinguée, dans l’histoire de la musique au XIXe siècle. Par son goût foncier et un peu austère pour la musique pure, il fut en avance sur son temps et supérieur aux tendances de la plupart de ses contemporains français. [...] Les critiques de son temps, comme son biographe M. Otto Klauwell, se sont accordés à dire qu’il réunissait en lui l’esprit allemand et l’esprit français, non par une juxtaposition artificielle, mais en vertu d’une harmonie intérieure et essentielle, due à sa naissance sur la frontière des deux pays. Clarté, élégance, précision du rythme, bonne tenue classique, aptitude à penser musicalement, telles sont ses qualités.“³⁷⁶

Die Mischung aus „l’esprit allemand“ und „l’esprit français“, die man als eine Art „Markenzeichen“ von Gouvys Kompositionsstil bezeichnen kann, wurde im Laufe der Zeit unterschiedlich bewertet. Selbst einigen Kollegen fiel die eindeutige Zuordnung Gouvys nicht immer einfach. So äußerte sich Tschajkowski in einem Brief über Gouvy, den er als „totalement germanise“ bezeichnete:

„Sans doute M. Gouvy a-t-il de bonnes raisons de se plaindre de la France; mais il me fut pénible de l’entendre louer tout ce qui est allemand au dépend de tout ce qui est français.“³⁷⁷

Der Einfluss zweier Nationen, die sich in Gouvys Musik stilistisch bemerkbar machen, lässt folgendes Zwischenfazit erkennen: Ganz allgemein fielen Urteile über einzelne Werke Gouvys in denjenigen Zeitschriften besonders günstig aus, die eher konservativ orientiert waren, d. h., die fortschrittlichen Tendenzen und Gedanken, wie sie in der Neudeutschen Schule als Sprachrohr vertreten wurden, eher ablehnend gegenüber standen. Dazu zählten in Deutschland besonders die *AmZ* (1798–1843 und 1863–1882), die *NMZ* (1853–1867), die *RMZ* (1850–1859) und die *Signale für die musikalische Welt* (1843–1941). Auch in zahlreichen ausländischen Zeitschriften wie der schwedischen *Svensk musiktidning* (1880–1913) und den polnischen, wöchentlich erscheinenden Musikjournalen *Echo muzyczne* (1879–1907) und *Ruch muzyczny* (1857–1862), dem amerikanischen *Dwight’s Journal* (1852–1881), den englischen *Musical Times* (1844–1900) und vielen weiteren kleineren Tages- sowie Wochenzeitungen, die nicht besonders fortschrittlich dachten, stieß Gouvy zunächst

³⁷⁶ *Revue musicale* 1902, Rez. 159.

³⁷⁷ Brief Tschaikowskys vom 14.3.1868, abgedruckt in: *Voyage à l’étranger*, Bègles 1993, S. 47, hier zit. nach Auclair 2003, S. 379.

auf wohlwollende Anerkennung.³⁷⁸ Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass man anhand der Kritik über ein Werk im 19. Jahrhundert nicht immer Rückschlüsse auf dessen Qualität ziehen kann. Die Kritik fiel generell positiver oder günstiger aus, wenn der Komponist hinsichtlich seiner ästhetischen Grundeinstellung der Erwartungshaltung des Kritikers bzw. des Lesers entsprach. Inwiefern Urteile gerecht ausfielen, soll Gegenstand des folgenden Kapitels sein, indem einzelne Rezensionen zu Gouvys Werken in ihrem sozialen sowie institutionengeschichtlichen Zusammenhang gesehen und daraus resümierend Gouvy im Spiegel zeitgenössischer Musikkritik betrachtet werden soll.

Gouvy wurde von Seiten der Musikkritiker v. a. eines zugesprochen: Talent. Nur wenige Jahre nach Gouvys Entschluss, eine Laufbahn als Komponist einzuschlagen, findet sich ein recht ausführlicher Artikel Henri Blanchards in der *RGMP*. Neben der Feststellung Blanchards, dass Gouvy in dem Genre, das er sich wählte (gemeint ist die Instrumentalmusik), nur wenige Rivalen hat und Kritiker ihm aufgrund seiner gewissenhaften Arbeitsweise positiv gesinnt sein sollten, nennt Blanchard drei Wege, die seiner Auffassung nach wichtig sind, um als Künstler bekannt zu werden – nämlich Geld, Genie und Talent – und spricht Gouvy v. a. Letzteres zu:

„Il y a trois moyens de produire dans le monde artistique: l'argent, le génie, et le talent uni au savoir-faire. M. Gouvy possède donc le premier de ces trois moyens de se créer une reputation dans les arts, et ce n'est pas les moins sûr: il n'a pas encore eu le temps de prouver s'il y a vraiment du génie en lui, non plus que du savoir-faire; mais quant à du talent, il en a véritablement montré.“³⁷⁹

Wenige Jahre später finden sich in der Rezension zur Ouverture von *Jeanne d'Arc* ganz ähnliche Feststellungen: Blanchard knüpfte an seine über Gouvys Kompositionstalent getroffenen Aussagen an – fügte jedoch die Hoffnung hinzu, dass viele bereits ungeduldig darauf warten würden, „qu'il se transforme de compositeur de talent en musicien de génie.“³⁸⁰ Gouvy wurde nicht nur in der *RGMP*, sondern auch von Seiten der deutschen Musikkritiker als besonders talentvoll beschrieben. In einer Rezension zur F-Dur-Symphonie spricht die *NZfM* von

³⁷⁸ Der Grund für die kurze Erscheinungsdauer vieler Zeitschriften lag in erster Linie darin, dass viele davon in finanzielle Notlage gerieten und deswegen ihre Publikation eingestellt werden musste.

³⁷⁹ *RGMP* 1847, Rez. 1.

³⁸⁰ *RGMP* 1853, Rez. 122.

„glücklichem melodischen Talent“;³⁸¹ auch in den *Signalen* lautet die Wortwahl in diversen Rezensionen zur 2. sowie zur 5. Symphonie ähnlich:

„Herr Gouvy hat sich schon früher beim Gewandhaus-Auditorium durch einige Sinfonien nicht unvortheilhaft eingeführt, und erwies sich auch gegenwärtig wieder als ein Tonsetzer von Geschick und Begabung.“³⁸²

Um dem möglichen Vorwurf der zu akademischen Satz- und Arbeitsweise Gouvys entgegenzutreten, finden sich – rhetorisch geschickt formuliert – v. a. in den *Signalen* nicht selten entweder Übertreibungen, wenn beispielsweise die F-Dur-Symphonie als „großartiges Werk“ beschrieben wird, oder Aussagen, die eventuellen Zweifeln entgegengestellt werden: „Das ist keine Spielerei eines müßigen Dilettantismus, in diesem Werk spricht sich wirklicher Beruf aus.“³⁸³ Einigkeit herrschte außerdem darüber, dass Gouvy ein Komponist französischer Herkunft ist, der sich der deutschen Tradition verpflichtet fühlt, der eine Vorliebe für klare Formen und traditionelle Harmonik zeigt und dessen ästhetischem Denken fortschrittliche Gedanken zu widersprechen scheinen. Obwohl Gouvy als Vertreter der absoluten Musik gesehen wird, wurde die Nähe v. a. in stilistischer Hinsicht zu Komponisten wie Beethoven, Mendelssohn, Schubert oder Schumann teils als gelungen, teils als unkünstlerisch und phantasielos eingestuft.

Originalität oder Epigonentum? Je nach Sichtweise und Einstellung des jeweiligen Kritikers fielen Kritiken hierzu recht unterschiedlich aus.³⁸⁴ Neben der Besprechung der einzelnen Sätze der 2. Symphonie machte Blanchard einen interessanten Vergleich Gouvys Instrumentierung betreffend:

„L’andante est d’une belle forme, mais ne peut soutenir la comparaison avec ceux si nobles, si suaves par l’originalité du thème, et les détails délicieux d’instrumentation de Haydn, de Mozart et de Beethoven.“³⁸⁵

Etwas allgemeiner wurde vom Autor der *Signale* Eduard Bernsdorf Gouvys Anlehnung an klassische Vorbilder formuliert, indem er lediglich von „deutschen Mustern“³⁸⁶ sprach.

³⁸¹ *NZfM* 1850, Rez. 3.

³⁸² *Signale* 1865, Rez. 60.

³⁸³ *Signale* 1853, Rez. 38.

³⁸⁴ Vgl. Ellis 1995, S. 160 ff. Ellis erwähnt, dass bis etwa 1866 die bei zahlreichen Komponisten erkennbare Anlehnung an klassische Vorbilder nicht als Defizit betrachtet wurde. Als Beispiel wird neben Henri Rigel, Henri Reber, Louise Farrenc und Alexandre Boëly auch Gouvy genannt und betont, dass diese Komponisten dazu ermutigt wurden, ihrer musikästhetischen Auffassung treu zu bleiben.

³⁸⁵ *RGMP* 1851, Rez. 5.

Während erkennbare stilistische Einflüsse offensichtlich nicht als Mangel an Qualität und Originalität in der frühen Rezeptionsästhetik der *RGMP* (v. a. unter Blanchard) und den *Signalen* (v. a. unter Bernsdorf) angesehen wurden, verurteilte die *NZfM* diese, nicht selten in ironischen Unterton verhüllt, als epigonales Komponieren. Zur Aufführung der 3. Symphonie im Leipziger Gewandhaus findet sich eine Kritik von Franz Brendel, der schreibt:

„Ein neues Werk eröffnete den bunten Reigen der verschiedenartigsten Musikstücke, deren Zusammenstellung oft die seltsamsten Contraste hervorrief, und dieses Werk paßte in so weit in das Programm, als es ebenfalls ein buntes Allerlei von allen möglichen geborgten und sehr wenig bedeutenden Gedanken und Motiven darbietet. Wir begegneten in der Symphonie des Hrn. Gouvy einer großen Menge lieber alter und neuerer Bekannter: Mendelssohn, Fr. Schubert, Beethoven, Berlioz, selbst der liebenswürdige Boieldieu waren zu unfreiwilligen Darlehen genöthigt worden, auch Meyerbeer's Prophet hatte eine Actie zu dem Unternehmen Gouvy's mit einem Motiv bezahlen müssen. Dies alles hatte Hr. Gouvy mit einigen eigenen Zuthaten und mit nicht zu leugnendem Geschick in die üblichen vier Symphoniesätze gebracht und so ein recht hübsches Unterhaltungsstück hergestellt.“³⁸⁷

Dadurch, dass der Autor dieses Artikels seine These, Gouvys Musik weise stilistische Ähnlichkeiten zu klassischen Komponisten auf, im Gegensatz zu anderen Musikkritikern durch Nennung zahlreicher Namen exemplifiziert, erscheint diese Kritik trotz des ironischen Schreibstils sachlicher und glaubwürdiger und unterstützt die Kompetenz des Autors. Nicht vergessen werden darf, dass sich die *NZfM* an Fachleute wandte, im Unterschied zu den an die musikinteressierten Laien gerichteten Berichte der *Signale* oder der *NMZ*.

Während demzufolge die Ähnlichkeit zu anderen Komponisten in der *RGMP* gelobt, in den *Signalen* nüchtern festgestellt und in der *NZfM* als epigonal kritisiert wurde, versuchte der Autor der *NMZ*, der hier nicht bekannt ist, aufkommende Zweifel an der Qualität des Werkes von Gouvy von vorn herein zu relativieren, indem er 1856 schreibt:

„Obwohl die Bekanntschaft mit Mendelssohn's und Gade's Orchesterwerken hier und da deutlich hervortritt, so kann man doch keineswegs von bestimmter Nachahmung ihres Stils sprechen.“³⁸⁸

Auch im letzten Drittel häufte sich besonders in der französischen Musikkritik die Meinung, die Ähnlichkeit von Gouvys Werken zu Mendelssohn sei entweder

³⁸⁶ *Signale* 1850, Rez. 2.

³⁸⁷ *NZfM* 1854, Rez. 40.

³⁸⁸ *NMZ* 1856, Rez. 12.

„dangereux à suivre“³⁸⁹ oder – wie in der Kritik zum Streichquartett op. 56 – sie würde qualitativ hinter Mendelssohn zurücktreten.³⁹⁰

Dass dieselben Werke so verschieden rezensiert wurden, hat unterschiedliche Ursachen: Gouvy konnte in einer gewissen Zeitspanne den Geschmack des Publikums treffen und galt in Deutschland durch die Anlehnung an klassische Vorbilder, verbunden mit dem als typisch französisch empfundenen Sinn für differenzierte, lebhaft Rhythmik und Esprit gewissermaßen als „Exot“ in Deutschland, v. a. in Leipzig, sodass er zwischen 1850–1865 durchweg positive Kritik von Seiten der eher konservativ orientierten deutschen Musikjournale erntete.³⁹¹ Auch die Kritiken in der *RGMP* fallen bis etwa 1858, dem Todesjahr Henri Blanchards, recht positiv aus.³⁹² Für Blanchard galt als oberste Prämisse, dass etablierte Formen unantastbaren Status genießen sollten, was hinsichtlich seiner Kritiken zur Folge hatte, dass Komponisten wie Schumann, Liszt und Wagner kaum Beachtung fanden. Für die Rezeption von Gouvy bedeutete das wiederum, dass er durch seine klassische Orientierung mit dem von Blanchard propagierten musikästhetischen Denken konform ging, sodass Gouvys Werke recht positiv rezipiert wurden. Wenige Jahre vor seinem Tod äußerte sich Blanchard über Gouvys Stellenwert als Komponist wie folgt:

„La sérénade pour instruments à cordes, par M. Gouvy, est un morceau d’un style élégant et gracieux qui a été déjà apprécié et justement applaudi par le public. M. Gouvy est un estimable compositeur qui essaie de se faire une place, comme Onslow et M. Reber, entre Haydn et Mendelssohn. Cette place est honorable, et nous ne voyons pas que personne puisse empêcher M. Gouvy de s’y asseoir.“³⁹³

In der Zeitspanne von 1858–1865 schien sich die *RGMP* in musikästhetischer Hinsicht in ihrer konservativsten Phase zu befinden. Nicht nur Blanchard, sondern

³⁸⁹ „M. Gouvy s’est trop ressouvenu de Mendelssohn, modèle dangereux à suivre, et il nous semble avoir confondu parfois le style équipé de la symphonie avec le style léger de l’opéra.“ *L’Art musical* 1868, Rez. 20.

³⁹⁰ „C’est du Mendelssohn un peu effacé et d’un romantisme doux, rêveur, modéré, toujours sympathique, avec beaucoup de savoir et d’intelligence du procédé instrumental.“ *L’Art musical* 1878, Rez. 88.

³⁹¹ Vgl. Thoyer 1998, S. 144–146.

³⁹² Henri Blanchard (1747–1858) studierte unter Reicha und war ab 1821 als erster Violinist am Pariser Théâtre de Variétés tätig. Bekannt wurde Blanchard durch seine Rezensionen für die *RGMP*, für die er als von 1836–1858 als Kritiker tätig war. Vgl. hierzu auch Antoine Elwerts Nachruf in der *RGMP* Jg. 25, vom 26.12.1858, S. 433 f.

³⁹³ *RGMP* 1854, Rez. 73. Vgl. auch die Kritik zu den Serenaden von Henri Blanchard: „Il sait son instrumentation autant qu’homme de France et de la Germanie, et nous ne nous montrons un peu sévère à son égard que parce que nous savons qu’il est de force et d’intelligence à supporter la critique et même à savoir en profiter.“ *RGMP* 1854 Rez. 39.

auch seine Mitstreiter Monnais und Botte bekannten sich ganz offen zu ihrer kritisch-konservativen Einstellung, was sich in der langjährigen Vernachlässigung Schumanns und im Sprachstil – dem Verzicht auf Fachtermini zugunsten einer eher poetischen, allgemein verständlichen Sprache als Abgrenzung zum Sprachstil deutscher Musikkritiker – abzeichnete. Diese kritisch-konservative Phase gegenüber der Instrumentalmusik änderte sich erst einige Jahre nach Blanchards Tod gegen 1866 mit Charles Bannelier als neuem Verantwortlichen, bis schließlich 1871, dem Jahr der Gründung der Société nationale de musique, eine Rückbesinnung auf zeitgenössische französische Musik auch von Seiten der Musikkritik propagiert wurde. Dieser Richtungs- und Gesinnungswechsel wirkte sich auch auf die Rezeption Gouvys aus, der seiner Überzeugung hinsichtlich absoluter Musik zeitlebens treu blieb, was an einer Rezension zum Klaviertrio op. 19 von 1878 deutlich wird.

„Tout artiste a sa poétique, c'est un droit; chacun se complaît en une certaine région idéale de son choix, et s'y porte d'instinct quand il veut échauffer sa verve: la muse de M. Gouvy, tour à tour sentimentale ou guerrière, nous rappelle souvent le demi-romantisme contemporain du premier quart de ce siècle, qui eut son heure de vogue et exhala son parfum de nouveauté, éventé maintenant et pour toujours; tout ce peuple poétique est mort de sa belle mort, et rien, pas même la musique, ne peut le faire revivre.“³⁹⁴

Der hier nicht bekannte Rezensent schrieb Gouvys Musikrichtung folglich dem ersten Viertel des Jahrhunderts zu und äußerte auf metaphorische Art und Weise, dass diese als nicht besonders aktuell und daher auch nicht mehr als zeitgemäß eingestuft werden konnte. Aus heutiger Perspektive lassen sich einige Urteile relativieren und kritisch betrachten, wenn es um die Rezeption eines Künstlers geht, da im Zuge politischer Diskrepanzen und musikästhetischer Differenzen nicht selten Vorurteile eine große Rolle bei der Beurteilung eines Künstlers spielten.

Mit anderen Worten bedeutet das, dass die Einstellung eines Musikkritikers zu aktuellen ästhetischen Tendenzen von zentraler Bedeutung und maßgeblich dafür entscheidend war, ob ein Werk positive Kritik erntete oder nicht. Die *AmZ* urteilte beispielsweise über das *Bläseroktett* op. 71, es sei „besseres Mittelgut“ und erklärte sich die positive Resonanz, die das Stück von Seiten des Publikums erhielt, mit der ihrer Meinung nach zu dieser Zeit vorherrschenden „Vorliebe der grossen Massen für

³⁹⁴ *RGMP* 1878, Rez. 81.

leichtverdauliche Tanzmusik“.³⁹⁵ Über dasselbe Stück liest man in den *Signalen* aus demselben Jahr, dass sich Gouvy durch die „Gediegenheit seiner Richtung“ auszeichnen würde und dass seine Überzeugung von der klassischen Tradition sehr anzuerkennen sei:

„Daß dieser treffliche Künstler im Gebiete der Instrumentalmusik unter den französischen Tonsetzern sowohl hinsichtlich der Gediegenheit seiner Richtung und des fein geläuterten Geschmacks, als auch in Betreff des Gestaltungsvermögens keinen ebenbürtigen Rivalen hat, und daß er gegenwärtig unter denselben unstreitig den ersten Rang einnimmt, bewies wiederum dies neue Werk desselben. Gouvy steht auf dem Boden der classischen Tradition, ohne deshalb seiner Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit der Erfindung und thematischen Durchführung zu nahe zu treten. Auch ist er im Ausdruck so weit modern, als es eine Composition sein muß, wenn sie als ein Werk der Gegenwart beim Hörer anklingen soll. Seine liebenswürdig anmuthende schöpferische Begabung offenbart sich stets in organisch gegliederter, plastisch durchgebildeter und schön beherrschter Formgebung, so daß man gern und mit innerem Behagen seinem Gedankengange folgt.“³⁹⁶

Die vom Autor getroffene Aussage, Gouvy hätte keinen ebenbürtigen Rivalen, war so nicht zutreffend, da wenige Jahre zuvor in der französischen *La France musicale* von 1862 zu lesen war, dass es ausreichend französische Symphoniekomponisten gäbe, nur hätten diese keine Gelegenheit bzw. kein wirkliches Podium, ihre Werke aufzuführen.³⁹⁷

Sehr interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Äußerungen der *AmZ* zu Gouvys Werken, die den Gegenentwurf zur fortschrittlich orientierten *NZfM* darstellte. Immer wieder wurde neben der eigentlichen Werkkritik „unauffällig“ an aktuellen musikästhetischen Diskussionen teilgenommen. Obwohl der Rezensent der Serenaden diese kompositorisch für nicht allzu gelungen hielt, waren sie für ihn dennoch erwähnenswert, da sie einen Gegenpol zu den „in Deutschland üppig gedeihenden musikalischen Dunkelmännern“ darstellten und keines „ausführlichen Commentars“³⁹⁸ bedurften.

³⁹⁵ *AmZ* 1881, Rez. 97.

³⁹⁶ *Signale* 1881, Rez. 96.

³⁹⁷ „Et puis on s'en vient toujours nous dire que nous n'avons pas de symphonistes! Et que sont donc, dites-nous, des musiciens comme Berlioz, Félicien David, E. Reyer, Gounod, Gouvy, Castinel, Léon Kreutzer et tant d'autres dont on a pu connaître la valeur quand ils ont eu l'occasion si rare de pouvoir faire exécuter leurs œuvres?“ *La France musicale* 1862, Rez. 144.

³⁹⁸ „Es weht einen etwas wie ein musikalischer Haut-goût aus dieser Musik an; der Hang zum Pikanten hat bei dem Componisten unzweifelhaft den Sieg über das Streben nach dem Schönen davongetragen: eine Erscheinung, die einstweilen, Gott sei Dank! bei uns denn doch noch nicht so allgemein in der Kunst auftritt als bei unseren westlichen Nachbarn. Dagegen muss man, wie im Allgemeinen den Franzosen, so auch Hrn. Gouvy d a s zugestehen, dass er eine vollständig klare, vor jeder Möglichkeit einer Missdeutung geschützte Sprache redet, zum schwerwiegenden Vortheile für

Auch wenige Jahre später finden sich man ähnliche Äußerungen. In einer Kritik zum *Stabat Mater* wird lobend hervorgehoben, dass Gouvy den „Schein der Zukünftelei“ ebenso wie den der „Alterthümelei“³⁹⁹ gemieden habe.

Die Vorliebe Gouvys für klare Formen wurde auch in den *Signalen* positiv hervorgehoben, wo der Rezensent der *Sinfonietta* op. 80, Eduard Bernsdorf schreibt, dass keine „falsche Prätensiosität“ vorhanden ist:

„Haben wir doch bei der Sinfonietta (fast zu bescheidenlich so genannt) der heutzutage bei neuen Produktionen so seltenen Genuss eines frischen und gesunden, von Banalität eben so weit wie von falscher Prätentiosität entfernten, in angenehme Form gegossenen und mit seinem Sinn für Wohllaut veranschaulichten Inhaltes gehabt, und ist uns doch – was heutzutage ebenfalls selten genug vorkommt und aus dem bereits gesagten zum Theil hervorgeht – die leidige Originalitäts- und Besonderheitssucht, das Streben nach dem um jeden Preis tief und bedeutend Scheinen Wollen erspart geblieben.“⁴⁰⁰

Gerade bei Kritiken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht nicht selten der Eindruck, dass Gouvy schon allein aufgrund seines eher konservativ bzw. traditionell orientierten musikästhetischen Denkens gelobt wurde, unabhängig davon, ob das entsprechende Werk tatsächlich gut gearbeitet war oder nicht, was besonders bei der Verwendung von Superlativen deutlich wird. Diese Annahme wird dadurch verstärkt, dass die Überzeugung eines französischen Komponisten von absoluter Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht selbstverständlich war, und daher nicht hoch genug eingeschätzt werden konnte, wie in den *Signalen* ganz deutlich geäußert wurde, wo seine „bei einem Franzosen doppelt anzuerkennende Gediegenheit der Arbeit“ gelobt wurde.⁴⁰¹

Die entsprechende Leserschaft spielte damit stets eine zentrale Rolle, wenn es um die Kritik an verschiedenen Werken ging. Vor diesem Hintergrund betrachtet lässt sich auch erklären, warum es zu vielen Klavierstücken wie dem *Lilli Bulléro*, *Trastullo* und *Ghiribizzi* neben kürzeren Erwähnungen in der *Svensk Musiktidning* und in den *Signalen* umfangreichere Rezensionen gibt. Dadurch, dass sich die *Signale* eher an den musikalischen Laien wandten, wurden die genannten Stücke, die

ihn im Vergleich mit jenen, besonders in Deutschland üppig gedeihenden musikalischen Dunkelmännern, die glauben, wer weiss wie werthvolle Kunstprobleme zu lösen, wenn sie Tondichtungen liefern, die erst noch eines ausführlichen Commentars bedürfen, um – nicht verstanden zu werden.“ *AmZ* 1872, Rez. 103.

³⁹⁹ *AmZ* 1879, Rez. 125.

⁴⁰⁰ *Signale* 1886, Rez. 68.

⁴⁰¹ *Signale* 1891, Rez. 70.

für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere geschrieben sind, meist sehr gut rezensiert und damit wurde ihr pädagogischer Wert unterstrichen.⁴⁰²

Um Mitte des 19. Jahrhunderts war es wichtig, zu musikästhetischen Diskussionen Stellung zu beziehen und sich gleichzeitig durch den Schreib- bzw. Sprachstil von anderen Journalen abzugrenzen. Neben der eigentlichen Werkkritik finden sich daher in einigen Rezensionen Äußerungen, die aufzeigen, welche Vorurteile herrschten und bei der Beurteilung eine Rolle spielten. In einer Rezension zu den Serenaden äußerte sich die *AmZ* wie folgt:

„Ein f r a n z ö s i s c h e r Componist – ein f r a n z ö s i s c h e r Titel – da wird es angemessen sein, wenn wir auch auf ein f r a n z ö s i s c h e s, d. h. höfliches Urtheil bedacht sind. Mr. Gouvy est un homme d'un talent ... – Pardon! da hätten wir wahrhaftig beinahe unsere Meinung über Herrn Gouvy in seiner Muttersprache kundgethan. Schade, dass es hier nicht angeht; es liesse sich über ihn eine so nette Causerie verfassen; und im Deutschen ist es so schwer, in vielen Worten auf graziöse Weise nichts zu sagen. – Also, Herr Gouvy, verzeihen Sie, wenn ich d e u t s c h mit Ihnen rede. Ihren beiden Serenaden (sie sind bezeichnet als 16. und 17. ihrer Gattung) haben wir ein nicht geringes Interesse eingeflößt durch die Nettheit der Gedanken, durch die Accuratesse der Arbeit und die tadellose Gliederung und Form. Die Rhythmen sind pikant, von prägnantem Ausdruck; die Melodien, ohne irgendwie durch ungewöhnliche Originalität hervorzustehen, sind doch apart genug, um eine gewisse Anziehungskraft auszuüben.“⁴⁰³

Die Kritik an der französischen Presse, sie sei „mit vielen Worten nichts sagend“, bezieht sich v. a. auf den bereits mehrfach angesprochenen und exemplifizierten Sprachstil französischer Musikkritik, der zwar zu theatralischen und metaphorischen Vergleichen neigte, jedoch in ähnlicher Weise auch in deutschen Musikjournalen zu finden war, wie die Rezension Louis Kindschers zum selben Werk in der *NMZ* zeigt.⁴⁰⁴

Eine in politischer sowie musikästhetischer Hinsicht sehr interessante und aufschlussreiche Aussage findet sich in der *L'Art musical* aus dem Jahre 1868, wo die Bedeutung des Nationalen und die Wichtigkeit der Zuordnung eines Komponisten zu einer Nation besonders deutlich werden. In dieser Rezension zu einer Aufführung der 2. Symphonie in einem der Konservatoriumskonzerte 1868 wurde Gouvy trotz der Kritik an seinem Kompositionsstil, der laut Gustave Chouquet eine Mischung aus symphonischen sowie opernhafte Elementen sei, zu

⁴⁰² *Signale* 1878, Rez. 107; *Signale* 1890, Rez. 115; *Signale* 1893, Rez. 116. Ein weiterer Mitgrund dafür ist die Tatsache, dass alle genannten Werke in Leipzig verlegt wurden.

⁴⁰³ *AmZ* 1873, Rez. 103.

⁴⁰⁴ *NMZ* 1856, Rez. 102.

denjenigen Komponisten gezählt, „qui honorent notre pays“.⁴⁰⁵ In derselben Kritik stellte Chouquet darüber hinaus französische und deutsche Komponisten gegenüber, wo es heißt:

„Nous en comptons beaucoup d'autres dont la France a droit de se montrer fière, et nous espérons que la Société des Concerts ne l'oubliera point. Si l'Allemagne fait grand bruit de Wagner, nous avons Hector Berlioz, qui le vaut bien, et dans des genres tout différents, nous pouvons opposer aux Schubert, aux Schumann, aux Lachner, aux Hiller les noms aimés d'Henri Reber et de Charles Gounod, de Félicien David, de Gouvy, et toute une pléiade de jeunes maîtres.“⁴⁰⁶

Auch über die Frage nach der Zugehörigkeit Gouvys zu der einen oder der anderen Nation lassen sich ganz unterschiedliche Äußerungen finden. In den beiden Rezensionen zur *Hymne et Marche triomphale* op. 35 von 1861 bezeichneten sowohl die *NMZ* als auch die *RGMP* Gouvy als „Kind der Mosel“⁴⁰⁷ und bezogen geographische und damit nationale Aspekte in die eigentliche Werkkritik mit ein. Gouvys doppelte Staatsangehörigkeit, die sich in musikalischer Hinsicht in der Verbindung deutscher und französischer Elemente widerspiegelte, wirkte sich auf die Rezeption ganz entscheidend aus: Bei der Beurteilung, ob ein Werk musikalische Qualität besaß und ob satztechnische Fehler moniert werden konnten, waren in einzelnen Rezensionen immer wieder Vorurteile zu lesen.⁴⁰⁸ Dieses Denkmuster spiegelte sich immer wieder an der Rezeption Gouvys wider. Am deutlichsten wird dies, wenn man vergleicht, welche kompositorischen Aspekte hervorgehoben oder besonders positiv erwähnt wurden. In französischen Zeitschriften wurden auffallend häufig Aussagen zur Harmonik und zur Instrumentation gemacht, während die *AmZ* 1872 die lebhafteste Rhythmik als typisch französisches Element bezeichnete.⁴⁰⁹ Auch hier spielen Vorurteile eine Rolle: Die Dominanz von Theater und Oper in Frankreich förderte die Meinung, französische Musik sei dramatisch, effektiv und voller Esprit.⁴¹⁰ Da Gouvy als Franzose angesehen wurde, wurde dieser Maßstab an

⁴⁰⁵ *L'Art musical* 1868, Rez. 20.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ *NMZ* 1861, Rez. 65 und *RGMP* 1861, Rez. 66.

⁴⁰⁸ Vgl. Marc Rigaudière: *Deux musiciens entre la France et l'Allemagne: Th. Gouvy et H. Marteau*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 491–512, hier S. 505 ff. Rigaudière betont die Rolle von Vorurteilen bei der Rezeption am Beispiel von Gouvy und Marteau und exemplifiziert diese stichwortartig anhand einzelner Rezensionen.

⁴⁰⁹ *AmZ* 1872, Rez. 104.

⁴¹⁰ Vgl. Ellis 1995, S. 183, wo es heißt: „Opera criticism is, in aesthetic terms, the most compromised and inglorious of the discipline's arenas in the nineteenth century.“

seine Kompositionen angelegt und damit waren lebhaftere, rhythmisch akzentuierte Sätze eindeutig „typisch“ für einen französischen Komponisten. Nicole Strohmann stellte nach der Auswertung hauptsächlich deutscher Zeitschriften in ihrem Artikel *Zwischen „französischer Eleganz“ und „deutscher Kraft“* fest, dass Gouvy hinsichtlich seiner Werksästhetik der *AmZ* entspräche;⁴¹¹ dennoch spielen auch hier Vorurteile eine nicht geringe Rolle. Wurden Gouvys Werke hinsichtlich ihres Aufbaus, insbesondere ihrer klassischen Form betrachtet, urteilte die *AmZ* positiv, da dieses musikästhetische Denken ihren Idealen entsprach; fanden sich kühnere Harmonien und Neuerungen hinsichtlich der Instrumentierung in einem Werk, wurde es eher negativ bewertet, womit eine deutliche Abgrenzung zur Neudeutschen Schule angestrebt wurde. Nach den vorausgehenden Erläuterungen erscheint die Stellungnahme zu Gouvys Grenzgängerdasein in der *NZfM* daher umso interessanter, wo es 1893 heißt:

„Der 1822 [sic] in Goffontaine geborene Componist entstammt als Franzose dem Grenzgebiet Deutschlands, scheint aber in geistiger Hinsicht mehr nach dem Vaterlande eines Mozart und Beethoven zu incliniren als nach Frankreich.“⁴¹²

Es entsteht der Anschein, dass gerade in der Zeit, in der das Nationalgefühl von immer größerer Bedeutung war und eine Abgrenzung von der deutschen Musik angestrebt wurde, sich das Bewusstsein für zeitgenössische französische Komponisten allmählich entwickelte. Genau hierin steckten bereits jene Ziele und Ideale, die schließlich in der 1871 gegründeten Société nationale de musique zu grundlegenden Inhalten wurden, verbunden mit der Forderung auf die Besinnung auf Werke zeitgenössischer, französischer Komponisten, zu denen – wie oben dargestellt – eben auch Gouvy gezählt wurde.⁴¹³

Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass in der französischen Musikkritik eine auffällige Neigung zu dramatischen und theatralischen Begriffen zu erkennen war

⁴¹¹ Nicole Strohmann: *Zwischen „französischer Eleganz“ und „deutscher Kraft“: zur zeitgenössischen Presserezeption der Sinfonien Théodore Gouvys in Deutschland*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008, S. 527–549, hier S. 548 f.

⁴¹² *NZfM* 1893, Rez. 31.

⁴¹³ Alle durch die Société nationale de musique aufgeführten Werke Gouvys mit entsprechendem Verweis auf einzelne Rezensionen: Klaviertrio op. 19 (*Le Ménestrel* 1874, Rez. 80), Sechs Duette für Violine und Klavier op. 50 (*RGMP* 1877, Rez. 82), *Lilli Bulléro* op. 62 (*Le Ménestrel* 1878, Rez. 108), Sonate op. 66 (*RGMP* 1879, Rez. 114) ferner Erwähnung ohne Nennung bestimmter Werktitel in: *La Renaissance littéraire et artistique* 1873, Rez. 146, *Le Ménestrel* 1880, Rez. 154.

und die Reflexion über gehörte Musik zum zentralen Bestandteil wurde.⁴¹⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich in Deutschland viel früher als in Frankreich eine an Fachleute gerichtete Berichterstattung über Musik etablierte: Während man in Deutschland die bereits 1722 von Johann Mattheson gegründete *Critica Musica* sowie die ab 1798 erschienene *Allgemeine musikalische Zeitung* als erste Zeitschriften bezeichnen kann, wurde eine vergleichbare, an die Öffentlichkeit gerichtete journalistische Tätigkeit in Frankreich erst 1827 mit der Gründung der *Revue musicale* durch Francois-Joseph Fétis – eine Zeitschrift, die 1835 mit der *Gazette musicale de Paris* zu einem der bekanntesten und einflussreichsten französischen Musikjournale des 19. Jahrhunderts, der *Revue et Gazette musicale de Paris*, zusammengeschlossen wurde – ins Leben gerufen. Das verstärkte Interesse an der schriftlichen Reflexion über Musik ab 1830 lässt sich damit begründen, dass im französischen Musikleben zu dieser Zeit die Oper dominierte und Musikberichte demzufolge dazu dienten, den Leser über entsprechende Aufführungen dieser und anderer Gattungen zu informieren. Wenn es um Rezensionen zur Aufführung einzelner Werke ging, wurden häufig Worte verwendet, die auf die Beschreibung der Wirkung, die das jeweilige Werk auf die Zuhörer bzw. den Rezensenten machte und auf das Erlebnis der Aufführung abzielten. Nicht selten wurde die Qualität eines Werkes danach gemessen, ob es effektiv war. Was die Rezeption Gouyvs anbelangt, wurde eines seiner Werke v. a. dann gelobt, wenn es „vif et brillant“⁴¹⁵ war; ferner wurde dem Leser mitgeteilt, ob die Ausführenden das Prädikat „bien jouée“⁴¹⁶ verdienten und ob es „un bien meilleur effet“⁴¹⁷ produzierte. Gerade die Klavierdarbietungen, die sich generell umfangreicher Berichterstattung erfreuten, wurden nicht danach gemessen, wie sie kompositorisch gearbeitet waren, sondern ob die Darbietung „brillamment exécutée“⁴¹⁸ wurde.

Graziös, brillant, effektiv – im Gegensatz zu diesem Vokabular verwendeten deutsche Kritiker häufiger Fachtermini und Adjektive wie „kompliziert“, „hübsch“

⁴¹⁴ Vgl. Rainer Kleinertz: *Heines Musikberichte im Kontext der zeitgenössischen französischen und deutschen Musikkritik*, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hrsg. von Henriette Herwig u. a., Stuttgart u. a. 2007, S. 609–617.

⁴¹⁵ *La France musicale* 1856, Rez. 55.

⁴¹⁶ *RGMP* 1880, Rez. 92.

⁴¹⁷ *RGMP* 73, Rez. 106.

⁴¹⁸ *RGMP* 1877, Rez. 111. Vgl. auch *RGMP* 1874, Rez. 76; *RGMP* 1873, Rez. 106; *Le Ménestrel* 1878, Rez. 108; *RGMP* 1878, Rez. 109; *RGMP* 1880, Rez. 155.

oder „vortrefflich gearbeitet“.⁴¹⁹ Damit standen Satztechnik und kompositorische Arbeit im Zentrum der Musikkritik.⁴²⁰ Diese eher fachliche Berichterstattung trifft am ehesten auf die Berichterstattung in der *AmZ* zu, die oft auf technische Details einging und nicht selten Notenbeispiele in die jeweilige Rezension einfügte, anhand derer Satzfehler besprochen und eventuelle Verbesserungsvorschläge von Seiten des Autors gemacht wurden.

Der eher leicht verständliche Schreibstil der *Signale* war einfacher gehalten. Die Zeitschrift richtete sich an eine weniger fachlich vorgebildete Zielgruppe. Obwohl Aussagen zur Struktur eines Stückes getroffen wurden, sind diese nicht mit Fachtermini gestützt. Es wird auf den Charakter und die Wirkung allgemein verständlich Bezug genommen, wie an der Kritik zur Violinsonate op. 61 von Louis Kindscher in den *Signalen* zu lesen ist:

„Aber das Gute dabei ist, daß sich dennoch in obiger Sonate ein reiner, bestimmter Charakter ausspricht, französische und deutsche Natur durchdringen einander: glatter Fluß und solide Factor, Esprit und angeregte Stimmung. [...] Indessen muß man doch auch solchen Stücken ihr Dasein gönnen und in diesem Falle um so mehr, als sich die Sonate nicht nur von beiden Instrumenten gut spielt, sondern auch vortrefflich zusammenklingt und also der Berücksichtigung der Clavier-Violin-Duettspieler zu empfehlen ist.“⁴²¹

Kindscher spricht der Violinsonate hier „solide Factor“ zu – eine Aussage, die in Anbetracht der kompositorisch sehr anspruchsvollen und zu dieser Zeit in Deutschland als ästhetisch ranghöchste angesehene Gattung sowie der Vielfalt an melodischen und technischen Gestaltungsmöglichkeiten nichts über Qualität der Sonate aussagt. Viel wichtiger erschien Kindscher der Hinweis auf die „angeregte Stimmung“ und die Erwähnung, dass diese dem musikinteressierten Leser durchaus „anzuempfehlen“ sei. Diese Rezension ist ein Beispiel für die Selbstauffassung der *Signale*, die ihre Aufgabe v. a. darin sah, dem Leser, der meistens keine besondere fachliche Vorbildung besaß, eine Art Verstehenshilfe zu geben und die Entscheidung, ob ein Werk empfehlenswert sei oder nicht, vorwegzunehmen.

Kritiker, die für die *NMZ* schrieben, hatten eine ähnliche musikästhetische Einstellung und schrieben einfach und verständlich. Ein wunderbares Beispiel für

⁴¹⁹ *AmZ* 1865, Rez. 17.

⁴²⁰ Vgl. dazu die Rezension zum Streichquintett op. 55, wo es heißt: „Es besteht aus fünf Sätzen mit äusserst einfacher Harmonisierung [...]“ *AmZ* 1880, Rez. 84.

⁴²¹ *Signale* 1877, Rez. 90.

diesen mehr unterhaltenden, als analytisch informierenden Schreibstil ist die Rezension der Serenaden von 1856, wo es u. a. heißt:

„Nr. 1. Allegretto, F-Dur, 6/8. In einer von Venedigs Wasserstrassen schwankt auf leicht bewegter Meeresfläche eine Barke dahin. In ihr sitzt ein Jüngling, der in der lauen Luft einer sternhellen Nacht seiner Angebeteten noch ein süßes Abendständchen bringen will. Bald gelangt das leichte Fahrzeug an den ersehnten Ort; nun ruht das Ruder, und flugs erklingt als Vorläuferin und Trägerin des Gesanges die Mandoline mit ihren naiven, munter hüpfenden Tonweisen. Aber über dem doppelten Accompagnement des Instrumentes und der leise plätschernden Meereswogen schwebt und erhebt sich nun der seelenvolle Tenor, und die feierliche Stille der Nacht begünstigt und erhöht den zauberischen Klang und Wiederklang, dass er noch um Vieles reizender und köstlicher – Doch wo ist Referent denn hingearthen? Er setzte sich ans Clavier, um zu recensiren, und da kamen ihm beim Spielen diese Bilder und Gedanken.“⁴²²

Noch deutlicher wird die unterschiedliche Sichtweise ein und desselben Stückes in Deutschland beim Vergleich der oben genannten Kritik, in der Gouvys Klaviermusik als eine willkommene Abwechslung zur „modernen Salonmusik“⁴²³ geschätzt wird, mit derjenigen der *AmZ*, die darin lediglich satztechnische Fehler moniert.⁴²⁴

Dass sich selbst die fortschrittlich orientierte *NZfM* – wie oben aufgezeigt – um Mitte des 19. Jahrhunderts recht positiv gegenüber Gouvys Symphonien aussprach, lässt sich damit begründen, dass die Nähe zu deutschen Komponisten, namentlich Mendelssohn, verbunden mit innovativen Zügen hinsichtlich der Instrumentierung, in gewissem Zeitraum durchaus vorteilhaft und als neu empfunden wurde. Mit anderen Worten: Ein französischer Komponist, der sich in die Fußstapfen eines Beethovens u. a. wagte, und seinen Symphonien durch rhythmische und melodische Elemente einen französischen Esprit verlieh, stellte ein „Novum“ dar und sorgte zunächst für Interesse. Es ist daher nicht verwunderlich, dass seine 2. Symphonie durchaus auf Anerkennung stieß, und zwar sowohl in Frankreich als auch in Deutschland.

Dass es im Gegensatz zu den symphonischen Werken nur einige wenige Rezensionen über Klavierwerke gibt, überrascht insofern nicht, als ein Großteil erst ab 1860 entstand und in stilistischer Hinsicht als zu wenig „modern“ galt. Wie anhand der Symphonien ausführlich dargelegt, wurden diejenigen Stücke, die sich von vordergründiger Virtuosität distanzieren und eher konservativ angelegt waren –

⁴²² *NMZ* 1856, Rez. 102.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ *AmZ* 1872, Rez. 103.

das gilt für Symphonien ebenso wie für Klavierwerke und Kammermusik – von konservativ orientierten Musikjournalen positiv rezipiert. Ein Beispiel für den sehr poetischen, im Sinne von metaphorischen und weniger technischen und kompositorisch analysierenden Sprachstil der *NMZ* ist die bereits erwähnte Rezension der Serenaden.⁴²⁵

Wie verschieden auch in diesem Genre die Kritiken von französischer bzw. deutscher Seite ausfielen, zeigt der Vergleich der einzelnen Rezensionen zu den *Variations sur un thème original* op. 52 in der *AmZ* und in der *RGMP*. Während die *RGMP* lediglich die Aufführung der „jolies variations“ erwähnte und festhielt, dass alle gespielten Stücke des Abends „d’une réelle distinction et pleines de charmants détails“⁴²⁶ seien, nahm Franz Pyllemann, der Kritiker der *AmZ*, in deutlich größerem Umfang dazu Stellung. Seine Kritik geht weit über die Schilderung analytischer und kompositorischer Aspekte hinaus. Pyllemann nahm ebenso Bezug auf den französischen Sprachstil – nicht frei von Vorurteilen – unter Verwendung französischer Begriffe:

„Von Ch. [sic] Gouvy (über dessen Serenaden wir neulich berichteten) liegt uns auch ein vierhändiges Novum vor; es führt den Titel: **Variations** sur un thème original, pour Piano à quatre mains. Op. 52. Vienne, chez J. P. Gotthard. (270/1872.) Pr 25 Ngr. – Der wiener Verleger, der sonst bekanntlich sein Deutsch in Ehren hält, hat hier in Rücksicht darauf, dass das Absatzgebiet für Gouvy’s Compositionen vorwiegend jenseits des Rheines zu finden ist, den Titel französisch gegeben. Und das ist sehr praktisch; denn in Deutschland wird sich nicht leicht ein Clavierspieler einem f r a n z ö s i s c h e n Titel gegenüber in Verlegenheit befinden, während umgekehrt nur wenige Franzosen einen d e u t s c h e n zu enträthseln vermöchten. – Herr Gouvy nennt sein Thème „original“; es will uns bedünken, dass zwischen Subject und Prädicat noch ein kleines Adverbe Platz verdiente, wir meinen das Wörtchen: „peu“; dann wäre es viel genauer bestimmt. Es sind im Ganzen sieben Variationen (die letzte erweitert sich zu einem grösseren Finalsätze), welche uns der Componist aus seinem wohlgeformten, entwicklungsfähigen, aber sehr wenig ausdrucksvollen Thema gebildet hat; dieselben erheben sich meistens weit über den Werth des Themas selbst, namentlich ist die dritte (durch ihr graziöses Wesen) und die sechste (wegen einer originellen, hübsch durchgeführten Clavierfigur) sehr anziehend. In der siebenten Variation entwickelt Herr Gouvy eine ganz respectable Geschicklichkeit in der Nachahmung (im specifisch musikalischen Wortverstande); ein prickelndes, urfranzösische 16tel-Motiv treibt da rastlos sein Wesen. Der sonst meist sehr behutsam ausweichende Franzose wagt hier auch gelegentlich ein paar allermodernste Modulationen, und bringt er gar einen Orgelpunkt, wie ihn ein Neudeutscher nicht verwegener wagen würde.“⁴²⁷

⁴²⁵ *NMZ* 1856, Rez. 102.

⁴²⁶ *RGMP* 1875, Rez. 106.

⁴²⁷ *AmZ* 1872, Rez. 104.

Die Tatsache, dass es z. B. über die *Ghiribizzi* op. 83 in der schwedischen *Svensk musiktidning* eine Rezension gibt, zeigt, dass Gouvys Werke einen beachtlichen Bekanntheits- und Verbreitungsgrad genießen konnten.⁴²⁸ Rezensionen in französischen Musikzeitschriften, die sich zu den Klavierwerken v. a. in der *RGMP* und vereinzelt auch in *Le Ménestrel* finden, gingen oft auf die Aufführung ein und erwähnten häufig die entsprechenden Ausführungen sowie die Qualität ihrer Darbietung. Hinsichtlich der Rezeption von Gouvys Klaviermusik fällt auf, dass v. a. Stellung dazu genommen wurde, wie Werke aufgeführt wurden. So empfand der Rezensent der *Marche pour deux pianos* op. 63 diese „brillamment exécutée“⁴²⁹ und die Sonate op. 66 für zwei Klaviere wurde von Madame Szarvady und Monsieur d’Indy „admirablement jouée“.⁴³⁰ Damit wurde nicht beschrieben, wie ein Werk gearbeitet oder kompositorisch aufgebaut war, sondern welche Wirkung es im Konzertsaal erzielte. Die Tatsache, dass sich keine Rezensionen über eine der drei in Paris bei Richault verlegten vierhändigen Klaviersonaten op. 36, 49 und 51 finden lassen, legt die Vermutung nahe, dass diese weniger für den Konzertsaal, als vielmehr für das häusliche Musizieren bestimmt waren.

⁴²⁸ *Svensk musiktidning* 1893, Rez. 116. *Signale* 1893, Rez. 117.

⁴²⁹ *RGMP* 1877, Rez. 111.

⁴³⁰ *RGMP* 1879, Rez. 114. In den Rezensionen von *Le Ménestrel* lassen sich ganz ähnliche Beobachtungen machen, wo es z. B. über eine Aufführung der *Marche pour deux piano* op. 63 heißt, sie wären von d’Indy und Chabrier „remarquablement exécutée“. *Le Ménestrel* 1897, Rez. 113.

Zusammenfassende Charakterisierung

Eine Frage, die stets bei der Beschäftigung mit Gouvy und seinen Werken auftaucht ist, warum die meisten Werke nach seinem Tod in die Versenkung geraten sind. Seiner Schwägerin Henriette war das vielleicht größte Problem durchaus bewusst. In einem Brief schreibt sie an Franziska Rheinberger:

„Th. ist ganz ein Selfmademan [...] der den Chauvinismus hasst, und ihn für Geist und Kunst als Kessel und Untergang fürchtet, der es frei bekennt, drum St. Saens, Godard, Gounod etc. in den engsten französ Vorurtheilen befangen, ihn als Germanisten quasi außer ihrem Kreise stellen, was für Th. keine Schmach ist, ganz im Gegentheil! Denn sie fühlen auch seine hohe künstler. Überlegenheit, was ihnen unbequem wurde; er fühlt es aber oft schmerz. auch wenn er nicht darüber spricht, da er ja doch au fond, ein Franzose ist. Für die Deutschen ist er also ein Fremder denn sie wissen ja nicht, dass er sich ganz und gar Deutschland und der deutschen Kunst zugewendet hat; für die Chauvinisten ist er ein – Germanist!“⁴³¹

Auch wenn Henriette hier übertreibt und die Situation dramatisch darstellt, war die nicht eindeutige Zuordnung *einer* Nationalität mitunter ein Grund für das Vergessen Gouvys. Zahlreiche Rezensionen, wie sie im vorausgehenden Kapitel zitiert und besprochen wurden, bestätigen diese Annahme. Im weiteren Sinne gehören neben Konzertkritiken und Besprechungen in Zeitschriften auch Aussagen der Zeitgenossen dazu, um seine Bedeutung zu Lebzeiten zu würdigen. Gouvy pflegte mit vielen bekannten und einflussreichen Komponisten des 19. Jahrhunderts ein freundschaftliches Verhältnis.⁴³² Dass Gouvy auch von seinen Zeitgenossen geschätzt wurde und seine Werke große Beachtung fanden, wird neben den Konzertkritiken an vielen Punkten deutlich: Rheinberger widmete ihm einige seiner Werke, v. a. Orgelsonaten;⁴³³ Saint-Saëns lud Gouvy ein, seine F-Dur-Symphonie bei sich vierhändig zu spielen, da er ein „lebhaftes Verlangen“ hatte, diese unbedingt kennenzulernen;⁴³⁴ Leon Kreutzer und Edouard Lalo sprachen stets von sich als

⁴³¹ Brief Henriette Gouvys an Franziska Rheinberger vom 24.12.1885 aus Hombourg-Haut.

⁴³² „Die kurze Zeit die ich neulich mit Ihnen in Carlsruhe, sowie mit Hartmann in Stuttgart, und mit Brahms, Frau Schumann und Viardot`s in Baden verlebt, war für mich eine sehr genussreiche. Brächte mich mein Glück nur öfter mit solchen Leuten zusammen!“ Gouvy an Hermann Levi, Brief vom 30.9.1866.

⁴³³ Brief Théodore Gouvys an Joseph Rheinberger vom 11.12.1878 aus Hombourg-Haut, darin Dank für die Widmung der Orgelsonate op. 111.

⁴³⁴ Brief Saint-Saëns' an Gouvy vom 15.5.1855, zit. nach Kaltenecker 1987, S. 26.

„treue Freunde;“⁴³⁵ Chabrier und d’Indy freuten sich, die *Marche* op. 63 vierhändig spielen zu können und d’Indy betonte sogar:

„Cher Monsieur Gouvy
ce sera avec le plus grand plaisir que je jouerai votre marche le 8 février (sans doute le concert fut-il reporté) avec Chabrier, je la travaillerai consciemment en y mettant tous mes soins et j’espère que cela marchera bien. Je suis très heureux d’avoir cette occasion de vous être agreable, je regrette seulement que vous ne m’employiez pas plus souvent, [...]. J’espère donc que vous voudrez bien m’utilier en ce sens, ce qui me mettra à meme d’étudier de près vos si intéressantes compositions chorales.“⁴³⁶

In den meisten Briefen erfolgte ein Austausch über das aktuelle Musikleben, über Musikfeste sowie über die Komposition neuer Werke. Gouvy galt als sehr vornehmer und gebildeter Mensch, der aus einer aristokratischen Familie stammte und in seinen Briefen stets einen entsprechend höflichen Umgangston pflegte. Nahm ein Dirigent seine Noten an oder wurde eines seiner Werke aufgeführt, folgte ein schriftlicher Dank. Nicht nur für erfolgreiche Aufführungen, sondern auch für die ihm entgegengebrachte Sympathie sah sich Gouvy stets veranlasst, seinen Dank in schriftlicher Form auszusprechen.⁴³⁷

An vielen weiteren kleinen Aussagen wird deutlich, dass auch etliche Zeitgenossen Gouvy als Musiker und als Mensch sehr schätzten. Woldemar Bargiel wandte sich z. B. mit der Frage nach einem möglichst guten Klavierlehrer in Paris an Gouvy.⁴³⁸ Clara Schumann berichtete Ferdinand Hiller in einem Brief vom 1.2.1862 darüber, sie habe Probleme, sich mit den Pariser Herren in Verbindung zu setzen.

⁴³⁵ Einzelne Korrespondenzen zwischen Eduard Lalo, Léon Kreutzer und Gouvy sind in Kaltenecker 1987 sowie in Fauquet 1989.

⁴³⁶ Vincent d’Indy an Gouvy, Brief zit. nach Kaltenecker 1987, S. 62 (hier Anmerkung 4).

⁴³⁷ Siehe Briefe von Gouvy an Rheinberger am 16.11.1880 (Dank für Sympathie und sein Schaffen), an Levi [o. D.] (Dank über Vorhaben, die Symphonie aufzuführen), an Wasielewski am 28.2.1880 (Dank für die Aufführung), an die Mitglieder der Société des Concerts am 21.11.1868 (Dank für die wunderbare Interpretation der Symphonie).

⁴³⁸ „Sie werden, geehrtester Freund, meine verspätete Antwort wohl entschuldigen wenn ich Ihnen sage, dass ich gestern Abend erst von einer kleinen Reise hierher zurück kam. Ich soll Ihnen einen perfecten Clavierlehrer in Paris nennen? – Dass überhaupt eine Dame, die ihre musikalische Education in deutschem Sinn vervollkommen will, den geeigneten Lehrer in Berlin nicht finden kann – ist mir nicht recht begreiflich. Aber man muss ja im Leben an gar vieles glauben, was man eben nicht begreift! Von Clavierlehrern, die dem Schüler auch was Tüchtiges vorspielen können nenne ich in erster Reihe Mme Szarvady, die vielleicht aber jetzt noch in London weilt. Sie wohnt rue Gounod Nr 3 und verlangt, so viel ich weiss, 25 fr. für die Stunde. Ein sehr tüchtiger Musiker, Spieler, auch Komponist ist de Bériot, der Sohn des früher berühmt gewesenen Geigers. Er wird wohl nicht viel weniger verlangen; Seine Adresse ist in der Musikalienhandlung Durand-Schönewerk, 4 place de la Madeleine, zu erfahren. Drittens, Madame Jacquard, Witwe des kürzlich verstorbenen Cello-virtuosen u. Professors im Conservatorium. Sie hat ein feines, graziöses, doch mehr nach französischem Geschmack ausgebildetes Spiel, hat eine grosse Anzahl von Schülerinnen, ist jedoch, glaub’ ich, im Preise etwas bescheidener, als Frau Sz. – Adresse: 16, rue Grange-Batalière.“ Gouvy an Woldemar Bargiel, Brief vom 22.6.1886.

Um diese sprachlichen Barrieren überwinden zu können, benötige sie einen Übersetzer, sodass sie sich selbst frage,

„ob nicht vielleicht Jemand Ihrer Bekanntschaft in Paris, etwa Herr Gouvy, die Sache für mich übernehmen könnte? Natürlich muss dies ein ganz zuverlässiger Mann sein. Würden Sie nun wohl die große Freundlichkeit haben, an diesen oder einen andern, der Ihnen geeignet erscheint, zu schreiben?“⁴³⁹

Das französische Publikum des 19. Jahrhunderts erwartete von den Werken einen wahrhaften Ausdruck seelischer Erlebnisse, welcher zumeist durch die Steigerung kompositionstechnischer Parameter wie Zunahme der Klangfülle, Erweiterung der Form und Integration programmatischer Inhalte zum Ausdruck kam. Nicht selten verstand man den Ausdruck eines Werkes als Selbstoffenbarung eines Komponisten. Solcher Ausdruck hatte leidenschaftlich zu sein und sollte auch vor Extremen nicht Halt machen.

Gouvys Musik wahrt trotz lyrischer Momente, Wehmut und Melancholie spielerische Distanz und glatte Gefälligkeit. Es dominieren hier nicht Pathos und Klangfülle, sondern wohl organisierte Form. Gouvy hatte es nicht immer leicht, mit dieser Stilästhetik beim Pariser Publikum auf Anerkennung zu stoßen und sich in der dortigen Musikwelt zu etablieren. Die zahlreichen erhaltenen Briefe, Dokumente und Auszeichnungen bezeugen aber, dass Gouvy zu Lebzeiten sehr geschätzt und bekannt war. Seine Vermittlerrolle und seine Überzeugung von der absoluten Musik, die im 19. Jahrhundert teils gelobt, teils aber auch kritisiert wurde, kann besonders aus heutiger Perspektive nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wie deutlich geworden sein sollte, lassen sich anhand von Musikkritiken nicht immer Rückschlüsse auf die Qualität eines musikalischen Werkes ziehen, da musikästhetische, aber auch historische Ereignisse bei der Beurteilung eine Rolle spielen, die es in ihrem sozialen sowie institutionengeschichtlichen Kontext zu betrachten gilt. Erst danach können Aussagen zur Bedeutung eines Künstlers gemacht werden.

Théodore Gouvy war und ist keineswegs ein nur regional bedeutender Komponist. Die Klaviermusik gehört zu einem zentralen Schaffensbereich des lothringischen Komponisten. Das 19. Jahrhundert war in der Musik das Jahrhundert des Klaviers.

⁴³⁹ Clara Schumann an Ferdinand Hiller, Brief vom 1.2.1862, in: Ferdinand Hillers Briefwechsel, Bd. 2, 1961, S. 5 f.; was alles in entsprechendem Brief zu übersetzen ist, listet sie im Anschluss an den oben zitierten Brief auf.

Die in diesem Jahrhundert komponierte Klaviermusik tritt qualitativ gleichwertig neben Gattungen wie die in Frankreich vorherrschende Oper oder die Symphonie, die sich besonders in Deutschland großer Beliebtheit erfreute. Ist schon die Produktion von Opern und Symphonien kaum überschaubar, so dürfte die Zahl der Klavierproduktionen nahezu unendlich sein. Von diesen zahllosen Kompositionen sind heute nur noch wenige im Repertoire, wobei einige Namen wie Mendelssohn, Schumann, Liszt und Brahms besonders herausragen. Die Analyse der Werke Gouvys sowie seiner deutschen und französischen zeitgenössischen Kollegen sollte deutlich gemacht haben, dass ein nur auf die Heroen gerichteter Blick die eigentliche historische Wirklichkeit verzerrt und dass eine genauere Beschäftigung in jeder Hinsicht lohnenswert ist. Gouvys besonderes Verdienst liegt vor allem in der Weiterführung der Tradition der Instrumentalmusik. Seine Musik wurde im 19. Jahrhundert an einem Kanon von sog. Meisterwerken gemessen, wie die Auswertung der Rezensionen gezeigt hat und was am Wandel des Urteils im Laufe der Zeit deutlich wird.

Nach der Analyse der Sonaten Gouvys vor dem Hintergrund zeitgenössischer Musiktheorie und dem Vergleich zahlreicher Werke im Kontext des deutsch-französischen Musiklebens lässt sich schlussfolgern, dass sie nicht den Eindruck intuitiven Komponierens auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Formlösungen, als vielmehr den eines planvollen, wohl durchdachten Vorgehens auf der Basis logischer Entwicklung und inhaltlicher Verbindung vermitteln. Aus dieser Perspektive betrachtet ist ein Festhalten an einem „Muster“ nicht als Defizit, sondern als Überzeugung von einem Formmodell auf der Suche nach eigenen Lösungen und Gestaltungsmöglichkeiten zu werten.

Es bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit einen Anstoß für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit den hier nicht näher analysierten Werken liefert. Darüber hinaus hätte es Gouvys Klaviermusik verdient, in das Repertoire heutiger Konzertliteratur aufgenommen zu werden.

Abkürzungen der Archive und Bibliotheken:

Bds	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
BNsa	Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek
DÜhi	Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut
Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musik- und Handschriftensammlung
Pn	Paris, Bibliothèque Nationale (Département de la musique)
KNa	Köln, Historisches Archiv
LEsm	Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, Bibliothek
Lbl	The British Library

Abkürzungen und Pseudonyme der einzelnen Autoren (soweit bekannt):

Anon.	Anonym (im Artikel nicht angegeben)
F. B.	Franz Brendel (NZfM)
Maurice Cristal	Maurice Germa (RGMP)
Léon Durocher	Gustave Héquet (RGMP)
P. S., Paul Smith	Édouard Monnais (RGMP)
L. K.	Louis Kindscher (Signale)
B.	Eduard Bernsdorf (Signale)
F. P.	Franz Pyllemann (AmZ)
Phémus	Camille Saint-Saëns (La Renaissance littéraire et artistique)

Bibliographie

1. Verwendete Zeitschriften

Aufgelistet werden diejenigen Zeitschriften, die umfangreicher ausgewertet wurden. Anzeigen über Neuerscheinungen und kürzere Meldungen werden nicht zitiert. Einige Zeitschriften werden nicht in abgekürzter Form angegeben.

- AmZ Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig, 1798–1848 und 1863–1882)
- RGMP La Revue et Gazette musicale de Paris (Paris, 1835–1880)
- NZfM Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig 1834–)
- AWZ Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (Wien, 1841–1848)
- Signale Signale für die musikalische Welt (Leipzig, 1843–1941)
- MT The Musical Times and Singing-Class Circular (London, 1844–1900)
- RMZ Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler (Köln, 1850–1859)
- DJ Dwight’s Journal of Music: A Paper of Art and Literature (Boston, 1852–1881)
- NMZ Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler (Köln, 1853–1867)
- RM La Revue Musicale (Paris 1901–1912)
- Journal des débats (Paris, 1789–1944)
- The Freeman’s Journal and Daily Commercial Adviser (Dublin, 1793–1924)
- The Bristol Mercury and Daily Post (Bristol, 1819–1900)
- The Athenaeum (London, 1828–1921)
- Revue des deux mondes (Paris, 1829–1976; ab 1972 La nouvelle revue des deux mondes)
- Le Ménestrel (Paris, 1833–1940)
- La France musicale (Paris, 1837–1870)
- The Era (London, 1838–1900)
- Deutsche allgemeine Zeitung (Leipzig, 1843–1879)
- Neue Berliner Musikzeitung (Berlin, 1846–1896)
- The Daily News (London, 1846–1900)

Monatsschrift für Theater und Musik (Wien, 1855–1858)

Ruch Muzyczny (Warschau, 1857–1862)

L'Art musical (Paris, 1860–1870 und 1872–1894)

The Pall Mall Gazette (London, 1865–1900)

Daily Graphic (London, 1869–1932)

La Chronique musicale (Paris, 1873–1876)

Echo Muzyczne (Warschau, 1879–1882; 1883–1907 Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne)

Svensk musiktidning (Stockholm, 1880–1913)

2. Dokumente zur Rezeption

Die Auflistung einzelner Rezensionen erfolgt nach Werkgruppen und innerhalb derer chronologisch geordnet. Alle Rezensionen sind durchgängig nummeriert. Hervorhebungen und Unterstreichungen werden originalgetreu übernommen.

Symphonische Werke

Symphonie Nr. 2 op. 12

1. RGMP Jg. 14, Nr. 52, S. 419–420, Paris 26.12.1847

M. Théodore Gouvy. – M. Habeneck, Société des concerts.

Première soirée musicale donnée par Mlle Louise Mattmann, MM. Maurin et Lebouc.

A peine quinze jours sont-ils passés depuis qu'un jeune compositeur, M. Wekerlin, s'est produit au Conservatoire par une large et grande scène lyrique, que voici un nouvel athlète, M. Théodore Gouvy, se présentant dans la lice prêt à combattre au soleil de la publicité. A combattre qui? La critique? Elle ne peut lui être vivement hostile, car si elle exerce son sacerdoce consciencieusement, elle reconnaît que M. Gouvy est un compositeur consciencieux. Des rivaux? Ils ne sont pas nombreux ni très dangereux dans le genre choisi par M. Gouvy. L'indifférence du public et son ignorance pour ce genre de musique, dont on croit assez généralement que Beethoven a posé les limites et qu'il a rendu impossible après lui? Ces raisons n'ont que trop de réalité et sont de véritables obstacles contre les nouveaux compositeurs. M. Gouvy, par une audace de bon goût, a encadré de ses productions un des beaux concertos de piano de Beethoven on ne peut mieux exécuté par M. Hallé et l'orchestre.

La bordure, l'entourage richement musical de ce tableau, en ont fait saillir les beautés sans leur faire rien perdre de leurs mérites. M. Gouvy est, dit-on, un jeune homme, élève M. Elwart, et qui, heureusement pour son avenir musical, n'a pas besoin de donner des leçons, de composer des romances, des quadrilles ou de faire des *arrangements* pour vivre.

Il y a trois moyens de produire dans le monde artistique: l'argent, le génie, et le talent uni au savoir-faire. M. Gouvy possède donc le premier de ces trois moyens de se créer une réputation dans les arts, et ce n'est pas le moins sûr: il n'a pas encore eu le temps de prouver s'il y a vraiment du génie en lui, non plus que du savoir-faire; mais quant à du talent, il en a véritablement montré. Il y a du goût, de la mesure, de la chaleur, de l'art, beaucoup d'art, dans sa façon de procéder. Si cette façon s'inspire de la manière de Weber par les *tremoli* un

peu trop fréquents sur lesquels se dessinent des phrases mélodiques de clarinette, il a aussi la verve, la vigueur de son modèle: comme lui il se plaît à maintenir son auditeur dans un état de modulation mixte. S'éloignant de la forme mélodique franche et arrêtée du thème de Beethoven, M. Gouvy semble viser à la musique romantique, ce mot pris cependant dans sa meilleure acceptation. Il revient par trop souvent aussi comme les compositeurs romantiques, ce mot pris cette fois dans qui couvrent par un bruit pompeux l'absence de la pensée, et ne remplacent pas toujours avec bonheur les moyens ingénieux de l'harmonie ou d'une mélodie simple qui doit toujours partir du cœur. La musique de M. Gouvy, que nous ne connaissons pas, est celle d'un homme qui de la dignité dans ses manières, de la mélancolie dans son état habituel. La forme arrêtée de la phrase le fait un peu de l'école de l'auteur du *Désert*; et il semble que, comme ce compositeur, il ne se fera jamais accuser de néologisme en musique: il revient trop souvent, ainsi que nous l'avons dit plus haut, au ton solennel et prophétique des voix cuivrées qui contrastent singulièrement parfois avec des accompagnements souffreteux et tourmentés.

Ces observations critiques, qui prouvent au nouveau compositeur l'attention que nous avons apportée à l'audition à laquelle il nous a convié, et l'importance que nous attachons à son début, nous mettent à l'aise d'ailleurs pour louer sans restriction les beautés des morceaux qu'il nous a fait entendre. Son ouverture de concert en *la* mineur est dans la coupe classique et se développe avec tout le luxe, tout l'éclat de l'instrumentation moderne. On remarque dans l'introduction une pédale d'un effet original à la suite de laquelle les violons attaquent un thème d'allégo non moins original aussi en *la* mineur. Les trombones procèdent d'une façon piquante par contre-temps, et puis vient un *tremolo* en crescendo sur lequel chantent noblement, car l'auteur a toujours de la distinction dans sa mélodie, la clarinette qu'il paraît affectionner et le cor qui se livre bientôt à un joli badinage qui paraît cependant un peu puéril avec le basson. Sur autre *tremolo* surviennent des petits traits de violon en contre-temps dont l'effet douteux ne compense pas la difficulté de les attrapper au vol. Après un chant très distingué de cor et de clarinette arrive une péroraison large et belle qui termine on ne peut mieux de morceau brillant.

La symphonie de quatre parties de M. Gouvy, est surtout remarquable par la méthode, par la distinction de la mélodie et la richesse, l'éclat de l'instrumentation. L'*allegro-maestoso* est d'un beau caractère, d'un style clair et pur; mais c'est surtout le *scherzo* qui a tout d'abord et justement conquis tous les suffrages. Ce morceau est digne des maîtres de la symphonie. Le thème en est vif, leste, franc et ingénieusement travaillé; il contraste on ne peut plus heureusement avec cette partie du menuet, ou *scherzo*, qu'on nommait autrefois, nous ne savons trop pourquoi, le *trio*, qui est ici d'une mystérieuse et suave mélodie, et qui s'enchaîne avec le motif de la manière la plus pittoresque. Ce *scherzo* a des élans d'originalité, de verve, d'allure audacieuse qui touchent au génie, et l'auditoire entier a fait

répéter ce délicieux morceau. L'*andante* est moins complet, le début en est moins franc; mais la seconde phrase des premiers violons, répondue par les violoncelles, est charmante, bien qu'il règne sur ce passage un dessin de seconds violons quelque peu tourmenté. La rentrée du motif en majeur est amenée d'une façon ravissante; mais vers la fin, quelques notes de cor ou de trompettes difficiles à aborder, dérangent un peu la forme tranquille de cette noble et pure élégie, ou plutôt de cette fraîche idylle qui fait délicieusement rêver les auditeurs et le change en amis du compositeur. Le compositeur se soutient à la hauteur de ses trois premières parties dans son finale. Il y a de la verve, de jolis dialogues d'instruments à vent dans ce morceau. Si l'entrée pompeuse des cuivres, qu'affectionne peut-être un peu trop l'auteur, intervient encore, elle apparaît, ici du moins, sur des triolets de timbales qui préparent d'une manière toute dramatique et grandiose, et largement mélodique, une foudroyante et belle péroraison qui nous annonce, ainsi qu'à l'Europe musicale, un remarquable compositeur de plus. [Henri Blanchard]

2. Signale Jg. 8, Nr. 5, S. 34–36, 24.1.1850

Vierzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

Im zweiten Theile wurde abermals ein Manuscript, der Zahl nach bereits die vierte neue Symphonie in dieser Saison, von Th. Gouvy, einem jungen französischen Tonsetzer, gegeben. Die Bestrebungen der französischen Componisten – mit Ausnahme von Hector Berlioz – auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, sind stets sehr geringfügig und unbedeutend gewesen; so ist es auch jetzt noch. Selbst Auber, der Träger der neueren französischen Schule, welcher so Anerkanntes im Opernfache leistet, hat es nicht vermocht, eine Ouverture von höherer künstlerischer Bedeutsamkeit zu schaffen, geschweige denn ein größeres, umfassenderes Orchesterwerk, um so mehr fühlen wir uns bewogen, unsere Anerkennung über die oben erwähnte Symphonie von Gouvy auszusprechen, die im Ganzen vieles Schätzenswerthes enthält, und deshalb gutes Zeugniß ablegt von einem tüchtigen, rühmlichen Streben, in welchem der Componist deutschen Mustern nacheifert. Durchgängig haben ihn jedoch seine schöpferischen Kräfte und der gute Wille nicht in dem Maaße unterstützt, als es nöthig war, um eine vollständige Emancipation von der oberflächlichen und leichtfertigen französischen Richtung herbeizuführen; diese giebt sich vielmehr hie und da noch unverhüllt in dem absichtlichen Streben nach vorherrschender Melodik, wobei die Behandlung der Mittelstimmen und Bässe allzu sehr in den Hintergrund tritt, zu erkennen, und nur da, wo eine Durcharbeitung der einzelnen Gedanken beginnt, wie z. B. im zweiten Theil des ersten Satzes, wird die gesammte Haltung bedeutsamer, kräftiger und interessanter, als die Themen es ursprünglich erwarten lassen. Die Rhythmik ist durchweg sehr belebt und

das bei weitem vorherrschendere Element; in der Handhabung des Harmonischen macht sich der Einfluß Mendlessohn's mitunter unverkennbar geltend. Der Hauptcharakter der Symphonie ist ein heiterer, idyllischer; das Romantische, als eigentliches Wesen der Instrumentalmusik, kommt nirgends zum Vorschein. Von den einzelnen Sätzen sind die ersten beiden nicht allein der Erfindung, sondern auch der Instrumentation nach die bedeutendsten; das letzte Stück scheint uns überdies seinen inneren Zusammenhang zu dem Vorhergehenden zu haben. Der Componist fand eine überaus günstige Aufnahme und wurde nach Beendigung der Symphonie gerufen.

Schließlich haben wir die sehr gelungene Ausführung der Programme verzeichneten Männerquartette lobend zu erwähnen. [B.]

3. NZfM Jg. 36, Nr. 32, S. 66 f., 1850

Leipziger Musikleben.

Symphonien hörten wir in diesen Concerten: die eroica, Es-Dur von Mozart, und eine neue (Nr. 2, F-Dur) von einem bisher unbekanntem Componisten, Th. G o u v y, einem Franzosen, unter der Leitung desselben. Dies Werk erfreute sich eines Beifalls, wie er in diesem Grade selten einer Novität eines noch nicht gekannten Autors gezollt wird. Der Componist wurde gerufen. Mag es sein, daß das Publikum, welches kurz vorher gegen die Symphonie von Lührß sich so streng ausgesprochen hatte, die Gelegenheit benutzte, um zu zeigen, daß es auch anzuerkennen vermöge; im Wesentlichen war der Beifall ein verdienter. Der Componist giebt ehrlich und offen, das was er hat, ohne Gespreiztheit und Gesuchtheit, er besitzt ein glückliches melodisches Talent, und damit vereinigt sich die leichte Rhythmik und die Klarheit der Gestaltung und Gruppierung, welche dem Franzosen eigenthümlich. Es stehen nicht alle Sätze der Symphonie auf gleicher Höhe; am wenigsten befriedigte mich der letzte Satz, das Ganze macht aber einen wohlthuenden, erfrischenden Eindruck, und man läßt sich darum eine derartige Arbeit im leichteren Styl gern gefallen. [F. B.]

4. RGMP Jg. 17, Nr. 9, S. 75, Leipzig 3.3.1850

Chronique étrangère.

Leipzig. – La Société philharmonique de cette ville a exécuté, le 24 janvier dernier, à son 14^e concert, la seconde symphonie de M. Théodore Gouvy, compositeur français, élève de M. Elwart. – L’auteur, suivant l’usage, dirigeait lui-même son œuvre remarquable, et le public, d’un accord unanime, lui a accordé les honneurs du rappel. Cette ovation est d’autant plus flatteuse pour M. Théodore Gouvy, qu’à Leipzig le public en est très avare. [Anon.]

5. RGMP Jg. 18, Nr. 9, S. 67, Paris 2.3.1851

La Société de l’Union musicale est la première qui ait élevé autel contre autel dans le culte rendu à la musique à grand orchestre, et, par cela, elle mérite la sympathie de la presse. M. Félicien David, qui dirige fort bien, nous a fait entendre, dans le troisième concert donné dimanche dernier, une nouvelle symphonie de M. Théodore Gouvy. C’est la seconde tentative en ce genre de ce compositeur. Son œuvre est magistrale, d’une instrumentation riche et puissante. Sa pensée mélodique est claire et logique: il sait bien disposer et faire marcher la masse des instruments de cuivre. S’il y a un trop-plein d’instrumentation dans la symphonie de M. Gouvy, si cela manque un peu de repos, d’éclaircies, de phrasé, si le compositeur se fait trop sentir, s’il module parfois sans nécessité, il chante souvent avec bonheur, avec distinction, et la preuve en est dans la mélodie en syncopes que font entendre les hau-bois, répétée par les violoncelles, auxquels s’unissent les clarinettes, après le début de l’œuvre.

Si M. Gouvy procède un peu trop de l’école romantique par le luxe intempestif des modulations et par celui de l’instrumentation, ce n’est pas le retour obstiné et classique de la pensée qui lui manque: il en abuse même quelquefois: aussi son scherzo est comme beaucoup de ceux qu’on a entendus; il ne se distingue pas absolument par l’originalité du motif, mais cela est bien traité pour l’orchestre. L’andante est d’une belle forme, mais ne peut soutenir la comparaison avec ceux si nobles, si suaves par l’originalité du thème, et les détails délicieux d’instrumentation de Haydn, de Mozart et de Beethoven.

M. Gouvy semble avoir réservé toute son inspiration, toute sa verve pour le finale de sa symphonie. Le thème de ce finale est chaud, animé, le motif en est ramené d’une manière énergique, superbe, par les instruments de cuivre. Il y a bien un peu trop d’appels de ces cuivres, des développements un peu trop longs aussi; mais cette dernière partie de l’œuvre de M. Gouvy n’en est pas moins très-remarquable, et il y a progrès depuis la première symphonie que fit entendre l’auteur il y a quelques années. Si l’on peut adresser encore un

reproche à ce compositeur, c'est d'avoir mis un trop long intervalle entre ces deux ouvrages.
[Henri Blanchard]

6. Journal des Débats, Leipzig 13.4.1851

J'ai trouvé fort belle, dans la plus sérieuse acception du terme, une symphonie de M. Théodore Gouvy. Il faudrait plus d'espace que je n'en ai ici pour rendre seulement une demi-justice à cette production remarquable, dont l'adagio, conçu dans une forme nouvelle et sur un plan colossal, m'a fait éprouver autant d'étonnement que d'admiration. Qu'un musicien de l'importance de M. Gouvy soit encore si peu connu à Paris, et que tant de moucheron importunent le public de leur obstiné bourdonnement, c'est de quoi confondre et indigner les esprits naïfs qui croient encore à la raison et à la justice de nos mœurs musicales. [Hector Berlioz]

7. RGMP Jg. 18, Nr. 18, S. 139, Paris 3.5.1851

La symphonie en *fa*, de M. Théodore Gouvy, est une œuvre de riche instrumentation. La première partie est la plus remarquable par l'idée mélodique, ainsi que le *scherzo*, qui est traité à la Mendelssohn L'*andante*, qui porte le caractère de l'expérience d'écrire, est d'une orchestration puissante, renfermant peut-être des cadences un peu trop suspendues, et un trop plein d'harmonie: l'oreille y sent le besoin de se reposer dans des jours, des éclaircies. Le thème, du reste, y est bien manié, bien distribué en *imitations* élégantes entre les flûtes, les bassons, le hautbois. Un vigoureux appel de trompettes y précède une tenue de cor sur laquelle le motif principal revient d'une façon charmante. Ce motif, un peu trop ramené peut-être, est noble, dit par les violoncelles, sur lesquels se dessinent d'une manière gracieuse les premiers violons. [Henri Blanchard]

8. RGMP Jg. 23, Nr. 4, S. 31, Paris 27.1.1856

Nouvelles. Le troisième concert de la Société des jeunes artistes du Conservatoire commençait par une symphonie nouvelle de M. Gouvy. Des quatre parties qui composent cette œuvre fort distinguée, le *scherzo* est certainement le plus remarquable, et prend son rang parmi les meilleures productions de ce genre. Il y a dans le premier morceau une phrase délicieuse ; le troisième et le quatrième ne s'élèvent pas au niveau des deux autres. [Anon.]

9. La France musicale Jg. 20, Nr. 4, S. 27, Paris 27.1.1856

Le dernier concert offrait un intérêt particulier; on y a entendu une symphonie nouvelle de M. Gouvy, un compositeur consciencieux, celui-là, et qui aime son art avec passion! Ce n'est pas la première fois que M. Gouvy soumet des œuvres symphoniques de sa composition au jugement de la critique parisienne. Il est éprouvé depuis longtemps par la lutte et par le succès. Il n'a pas besoin, du reste, de forcer les portes de la publicité; quand elles ne s'ouvrent pas pour lui à Paris, il n'a qu'à partir pour l'Allemagne; là il trouve tous les orchestres des grandes villes à sa disposition. M. Gouvy est très-connu et très-estimé dans la patrie de Beethoven et de Mendelssohn; les éditeurs sont à la recherche de ses compositions, et le public se préoccupe de ce qu'il fait autant qu'il s'inquiète de son silence.

La symphonie [sic] que M. Gouvy a fait exécuter dimanche dernier par les musiciens de la Société des Jeunes Artistes est bien conçue, largement développée, purement brillamment écrite. Le ton général en

est pompeux et solennel. Cependant la grâce légère et les rythmes populaires n'en sont pas exclus. Il y a de la vivacité mélodique dans le premier et le troisième mouvement; ce qui domine dans les deux autres c'est l'élément scientifique, servant de cadre à des pensées d'une grande élévation. La nouvelle symphonie de M. Gouvy a été très-goûtée par les connaisseurs, sinon bien comprise par la généralité des auditeurs. Il faut dire aussi que l'exécution n'en a pas été irréprochable. Les musiciens sous la direction de M. Padeloup se sont plus d'une fois laissés emporter par leur ardeur juvénile, et alors les nuances, les oppositions de coloris disparaissaient dans une pénombre trop compacte. Cet ouvrage important aurait voulu des études plus longues, plus sérieuses et plus approfondies. M. Padeloup, cependant, n'a manqué ni d'habileté, ni de présence d'esprit, ni de soin; il a cherché à modérer l'impétuosité de sa jeune armée, et souvent il y a réussi. Quoi qu'il en soit, c'est un honneur pour lui d'avoir, le premier, fait connaître cette symphonie que les maîtres les plus célèbres ne désavoueraient pas. [Anon.]

10. La France musicale Jg. 20, Nr. 6, S. 43, Paris 10.2.1856

Dernièrement la Société des jeunes artistes nous faisait entendre une nouvelle symphonie de M. Gouvy; quinze jours après elle exécutait, pour la première fois, une symphonie d'un compositeur justement estimé, M. Charles Gounod. [Anon.]

11. Signale Jg. 15, Nr. 3, S. 32, Köln 23.12.1856

Musikleben in Cöln. Eine zweite Neuigkeit war uns Gouvy's Sinfonie in Fdur, von dem liebenswürdigen Componisten selbst (im vierten Gesellschaftsconcerte) geleitet. Dieselbe ist Ihnen bekannt, ich beschränke mich also darauf, zu berichten, daß das heitere, klare, anmuthig klingende Tonwerk hier einen seltenen Erfolg durch Hervorruf und Tusch erhalten hat. [Anon.]

12. NMZ Jg. 4, Nr. 52, S. 420, Köln 27.12.1856

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln.

Im Casinosaale, unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller. Dienstag, den 23.12.1856.

Die Sinfonie von G o u v y ist ein melodieenreiches Werk, das in einem Fluss der Gedanken hinströmt, welche, wenn auch nicht durch originelle Tiefe, doch durchweg durch den Reiz der Anmuth und Lieblichkeit fesseln und dem Ganzen eine Einheit des Charakters geben, die ausserordentlich wohlthuend ist. Obwohl die Bekanntschaft mit Mendelssohn's und Gade's Orchesterwerken hier und da deutlich hervortritt, so kann man doch keineswegs von bestimmter Nachahmung ihres Stils sprechen: im Gegentheile, es leuchtet aus der ganzen trefflichen Arbeit hervor, dass Gouvy ein echter Verehrer der Grundsätze ist, nach denen Haydn, Mozart und Beethoven geschaffen haben. Bei der Anspruchslosigkeit der Motive, die nicht mehr wollen, als der Empfindung einen einfachen musicalischen Ausdruck verleihen, ohne durch Bizarrerie und schroffe Eckigkeit wer weiss was für Deutungen ahnen zu lassen, ist dann auch vor Allem die Klarheit der künstlerischen Behandlung, die Durchsichtigkeit der Arbeit zu loben. Das Werk wurde unter der ruhigen und sicheren Leitung des Componisten gut ausgeführt, und wurde mit lebhaftem Beifalle und, was eigentlich, besonders bei unserem hiesigen Publicum, noch mehr als lauter Beifall ist, mit voller Befriedigung und mit freudiger Anerkennung des grossen Talentes des französischen Componisten aufgenommen – ein Beweis, wie sehr wir auch hier das Neue zu schätzen wissen, wenn es schön ist. [Anon.]

13. RGMP Jg. 24, Nr. 2, S. 14, Paris 11.1.1857

Nouvelles. Le troisième concert de la Société des jeunes artistes du Conservatoire a eu lieu dimanche dernier, dans la salle Herz. Une symphonie en *fa* de M. Gouvy, et la symphonie en

re de M. Gounod occupaient les deux extrémités du programme. L'œuvre de M. Gouvy, que nous n'avions pas encore entendue, contient de fort belles parties. Le premier morceau et l'andante ont surtout fait plaisir; on y trouve des idées charmantes et des détails remplis d'intérêt. Nous n'aurions qu'à répéter ici les éloges que nous avons déjà donnés à la symphonie de M. Gounod, toujours accueillie avec la vive sympathie qu'elle mérite. [Anon.]

14. Signale Jg. 23, Nr. 11, S. 169, Dresden 7.2.1865

Dur und Moll. Dresden. Im fünften Abonnementconcert der König. Capelle am 7. Febr. kam als Novität unter Leitung des Herrn Capellmeister Rietz eine Sinfonie (No. 2 Fdur) von Theodor Gouvy zur Aufführung. Das Werk machte von den neuerdings vorgeführten Sinfonien den besten Eindruck, weil es ohne Prätension höchster Bedeutung, die minderen Ansprüche, die es erweckt, in interessanter Weise erfüllt. Der Componist kennt das Maß seines Talents, er hat es durch gediegene innere Ausbildung und verständige Beherrschung vertieft. Die Sinfonie fesselt durch musikalischen und geistigen Gehalt, durch anziehende und selbständige Motive und deren sinnige, technisch tüchtige und künstlerisch besonnene Durchführung, bei welcher natürlicher Fluß und einheitliche Verbindung der Gedanken, Klarheit der Gestaltung und innere Stimmung nie verloren gehen. Die mit Kenntniß und geschmackvoller Sorgfalt gearbeitete Instrumentation, ist durchaus symphonisch gedacht und vereinigt mit Wohlklang manche eigenthümliche und charakteristische Färbungen. Am reinsten im Styl und vorwiegend an gedanklichem Inhalt treten die drei ersten Sätze hervor; geistreiche Originalität zeigte namentlich das Trio des Scherzo, Wärme der Empfindung, Vertiefung und Steigerung der Gestaltung des Andante. Der letzte Satz geht allmählich etwas zu sehr in den Opernfinalton über. [Eduard Bernsdorf]

15. AmZ Jg. 3, Nr. 7, S. 119, Dresden 15.2.1865

Nachrichten. Des französischen Componisten Th. G o u v y zweite Symphonie (in F-dur) hat im 5. Abonnement-Concert der k. Capelle in D r e s d e n, wo sie R i e t z zur Aufführung brachte, sehr viel Beifall gefunden. [Anon.]

16. RGMP Jg. 32, Nr. 9, S. 71, Dresden 26.2.1865

Chronique Étrangère.

Dresde. – Dans le cinquième concert d’abonnement de la chapelle royale sous la direction de M. Rietz, donné le 7 février, on a exécuté la 2^e symphonie en *fa* de M. Théodore Gouvy; et de toutes les œuvres nouvelles qu’on nous a fait entendre cet hiver, c’est évidemment celle-ci qui a fait le plus de plaisir. La symphonie de M. Gouvy est écrite simplement, naturellement, et ne fait par cela même que plus d’effet; l’instrumentation dénote autant de savoir que de goût; il y règne une grande clarté d’idées qui n’exclut nullement une certaine originalité d’allure. – Un opéra du même compositeur, le *Cid*, dont les paroles sont de M. Hartmann, est reçu à notre théâtre royal. [Anon.]

17. AmZ Jg. 3, Nr. 18, S. 301–302, Bremen 3.5.1865

Bremen. Die Suite in E-moll von Fr. Lachner wurde auch in den Symphonieconcerten aufgeführt und hatte da einen ähnlichen glänzenden Erfolg wie das bereits gemeldete Privatconcert. Die Maurerische Trauermusik von Mozart (für eine Todtenfeier comp. 1785), ein kurzes, aber tiefgreifendes Musikstück, wurde daselbst ebenfalls zu Gehör gebracht. Auch eine neue Symphonie von Th. Gouvy. Freundliche, wohlklingende, elegante Musik, die jedoch wohl empfunden, gut gedacht und vortrefflich gearbeitet ist, wirkt sie schon bei erstmaligem Hören vollständig auf den Zuhörer und hinterlässt einen angenehmen Eindruck. [Anon.]

18. Signale Jg. 23, Nr. 27, S. 435, Bremen 1.6.1865

Die Concertsaison in Bremen. Die Symphonie-Concerte fügten als Novität für Bremen hinzu: Schumann’s Esdur- und Gouvy’s Fdur-Symphonie, eine Wiederholung der Lachner’schen Emoll-Suite, ferner einige seltener gehörte Symphonien Haydn’s und Mozart’s, auch dessen maurerische Trauermusik, unter Mitwirkung von Männerchor die Dithyrambe von Rietz und Octoberlied von Reintaler, außerdem das bekannte classische Symphonie- und Ouverturen-Repertoire. [Anon.]

Société des Concerts. Du Conservatoire impérial de musique. Premier concert, le dimanche 13 décembre 1868.

C'est toujours cet admirable orchestre qu'aucun autre ne surpasse, dont l'équilibre, l'entrain, et en même temps la sagesse n'ont pas varié; c'est à peine si, de temps à autre, une légère tache, un accroc isolé se fait remarquer au milieu de cet étonnant ensemble. S'entendre traduire par de pareils interprètes est un privilège envié, et M. Théodore Gouvy, à qui cet honneur était accordé pour la première fois, dimanche dernier, peut hardiment attribuer à la splendeur de l'exécution une partie du succès honorable, bien qu'assez peu accentué, qui a accueilli sa symphonie en *fa*.

Cette symphonie est connue en Allemagne, où l'auteur réside depuis longtemps; elle a été jouée à Paris l'ancienne Société des jeunes artistes et aux concerts populaires en mars 1863. Elle a d'ailleurs au moins vingt ans de date et a été publiée il y a longtemps (1). C'est la deuxième des cinq qu'a composées M. Gouvy, et celle qu'il produit le plus volontiers en public, parce que c'est celle dont l'effet est le plus immédiat. De fait, il nous a semblé que M. Gouvy cherchait l'expression de la force et qu'il ne rencontrait que l'éclat, c'est-à-dire assez encore pour séduire certaines organisations. Ses idées mélodiques ne sont pas toujours très-châtiées, non plus que très-heureuses; mais il développe habilement et manie supérieurement l'orchestre. Le morceau le mieux réussi est sans contredit le scherzo, très-délicat et original, qui a pourtant le tort de pouvoir être pris dès le début pour un allegretto qui en doublerait la mesure. Le premier morceau, qui est le meilleur après le scherzo, débute pompeusement; on y trouve des sonorités et des formes qui conviendraient plutôt à une ouverture. Cette observation s'applique bien mieux encore au finale. Décidément, ce malheureux finale est la partie la plus souvent manquée d'une symphonie, et partant la plus difficile à faire. On ne s'en douterait guère à voir l'aplomb avec lequel certains musiciens, qui même ont du talent, attaquent à cette place un pas redouble pour terminer avec entrain; cela fait l'effet d'une fugue sur Amen après un beau morceau religieux. – Ceci ne regarde point M. Gouvy, qui, nous l'avons dit, a presque fait une ouverture. Son andante est très-soigneusement travaillé; on y reconnaît la main du musicien habile et exercé. Comme inspiration, il n'a rien de bien remarquable.

– En somme, cette symphonie, avec ses imperfections, n'était nullement indigne du baptême de la Société des Concerts. L'auteur est un homme d'un sérieux talent dont l'œuvre, assez considérable, renferme peut-être des parties plus complètement réussies; nous désirons vivement les connaître.

Nous nous sommes attardé avec M. Gouvy, et il ne nous reste que peu d'espace pour parler du rest du programme. [Charles Bannelier]

1) Chez l'éditeur Richault

20. L'Art musical Jg. 9, Nr. 4, S. 29, 24.12.1868

Concerts du Conservatoire.

La symphonie en fa de M. Gouvy est une composition du plus grand mérite. Elle abonde en détails charmants, en combinaisons harmoniques vraiment piquantes; elle révèle un maître doué du génie des sonorités, et qui excelle dans l'art de marier les voix de l'orchestre et de varier les antithèses instrumentales. Sous le rapport de l'éclat, de la science et des effets rythmiques, cette page importante mérite les plus vifs éloges. Nous regrettons de n'en pouvoir louer également l'architecture générale, et de n'y avoir point trouvé un peu plus de souffle et d'originalité dans les idées mélodiques. M. Gouvy s'est trop ressouvenu de Mendelssohn, modèle dangereux à suivre, et il nous semble avoir confondu parfois le style équipe de la symphonie avec le style léger de l'opéra. Ces deux défauts nous ont surtout frappé dans le premier morceau et dans le brillant finale, dont une banale cadence italienne dépare la péroraison. Mais on peut pardonner beaucoup au musicien qui est capable de trouver et d'écrire le poétique trio du scherzo de cette symphonie en fa: rien que ce fragment nous obligerait d'inscrire M. Gouvy au nombre des compositeurs qui honorent notre pays. Nous en comptons beaucoup d'autres dont la France a droit de se montrer fière, et nous espérons que la Société des Concerts ne l'oubliera point. Si l'Allemagne fait grand bruit de Wagner, nous avons Hector Berlioz, qui le vaut bien, et dans des genres tout différents, nous pouvons opposer aux Schubert, aux Schumann, aux Lachner, aux Hiller les noms aimés d'Henri Reber et de Charles Gounod, de Félicien David, de Gouvy, et toute une pléiade de jeunes maîtres. [Gustave Chouquet]

21. La France musicale Jg. 33, Nr. 2, S. 8, Paris 10.1.1869

Au premier concert, la Société des Concerts a fait entendre la symphonie en fa de M. Théodore Gouvy. Les éloges, libéralement adressés de toutes parts à cette œuvre remarquable, sont un succès pour elle aussi bien que pour le compositeur. [Albert l'Hôte]

22. AMZ Jg. 11, Nr. 11, S. 172–173, Heidelberg 15.3.1876

Heidelberg. Gleiches lässt sich von dem darauf folgenden Concert am 14. Februar berichten, dessen Programm als erste Nummer die Symphonie Nr. 2 in F-dur von Gouvy enthält, die früher einmal ohne Beifall hier gespielt wurde. Gute Arbeit ist an die unbedeutendsten Gedanken verwendet, die dem Charakter einer Symphonie keineswegs entsprechen, die Instrumentation ist oft überladen und manches geradezu hässlich klingend. [Anon.]

23. RGMP Jg. 43, Nr. 15, S. 118, Paris 9.4.1876

La Symphonie en *fa*, de M. Th. Gouvy, a été exécutée au début du concert de dimanche dernier, au Conservatoire. Cette œuvre distinguée n'est point nouvelle pour le public parisien; nous l'avons entendue pour la première fois aux Concerts populaires, en 1862; peut-être même avait-elle été déjà exécutée par la Société des Jeunes Artistes. Depuis, on a pu encore l'entendre quelquefois, et on a toujours rendu justice aux qualités mélodiques, à la conduite intéressante et au style élevé de cette composition, à laquelle il manque pourtant un peu de relief et de puissance. Il en a été de même dimanche; le scherzo et l'andante surtout ont été fort applaudis. – La partie chorale du concert avait un air archaïque assez prononcé: elle se composait d'un chœur de l'*Armide* de Lulli, et d'un autre d'Emilio del Cavaliere, tiré de la *Rappresentazione d'anima e di corpo*, plus intéressant que le précédent. M. Deldevez l'a fait figurer pour la première fois sur les programmes il y a deux ans. Dans *le Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, M. Taffanel a obtenu, au scherzo, son succès accoutumé. Mais pourquoi n'avoir donné que les morceaux d'orchestre de cette œuvre, qu'il est si facile à la Société des concerts d'interpréter dans son entier, comme elle l'a prouvé bien des fois? Un peu de musique vocale moderne eût été la bienvenue. [Anon.]

24. La chronique musicale Jg.11, Nr. 63, S. 121–122, Paris 1.5.1876

La symphonie en *fa* de M. Th. Gouvy a eu les honneurs d'une double audition très chaudement applaudie au quinzième et au seizième concerts qui ont clos la saison. Le scherzo et l'andante ont été fort applaudis. Le relief fait défaut à cette œuvre et on y souhaiterait plus d'énergie et de puissance. Le style n'en est pas médiocre ni la conduite inhabile; il faut louer aussi chez l'auteur une aptitude mélodique qui se traduit souvent en passages intéressants et agréablement distribués. La profusion des motifs ne serait pas un excès si M. Gouvy ni négligeait pas parfois de développer ses idées. Il en résulte un

papillotement, un éparpillement de mélodies qu'on entend sourdre à l'oreille sans pouvoir bien les savourer. [Maurice Cristal]

25. The Era 1881, S. 5, Paris 19.3.1881

M. Lamoureux's concert. We have already had some admirable examples of French art of late, and we trust in the next concert M. Lamoureux gives he will introduce some compositions of other French composers who have become famous in their own land, yet whose works are still comparatively unknown to us. Gounod, Ambroise Thomas, Auber, Bizet, Massenet, Félicien David, Berlioz of moderns, and a host of older French composers, may be named from whose works brilliant examples may be taken. A most interesting item of the present concert was the Symphony of Théodore Gouvy, a musician who achieved his first successes in Germany, the influence of the German school being traceable in the Symphony in F, Op. 12, which was, perhaps, the most attractive work in Tuesday's programme. It is a scholarly piece of writing, full of excellent workmanship, and by no means without melodious invention. [Anon.]

26. The Graphic 1881, S. 275, Paris 19.3.1881

M. Lamoureux. – The first of two „Orchestral Concerts,” announced some time ago by this adventurous French musician, late conductor at the Grand Opera, and chief promoter of Handel's works in Paris, was a thoroughly legitimate success. M. Lamoureux, an experienced conductor, had engaged an orchestra of over hundred practised executants, fully capable of rendering a good account of any “novelties” that might be set before them. The programme was almost exclusively made up of music by French composers, including among other things some familiar excerpts from the pen of the now so much extolled Berlioz, a highly effective performance of whose overture, *Le Carnaval Romain*, convinced the audience that they had come to listen to an entertainment of no common order. This, in fact, was exemplified throughout the evening in various compositions by Gouvy, Lalo, Godard, Saint-Saëns, Massenet, and Reyer. Incomparably the best among them was the symphony in F by Théodore Gouvy, second of five works of the kind. [Anon.]

27. MT Jg. 22, Nr. 458, S. 182–183, Paris 1.4.1881

Lamoureux concerts. The first Concert took place on the 15th ult., and was attended by a crowd of connoisseurs and professors eager for new experiences. Of these they had plenty, the programme abounding in novelty. The overture to „Le Carnaval Romain” (Berlioz) led off, with abundant proof of the merit of the orchestra and M. Lamoureux’s remarkable aptitude as a Conductor. This was followed by Théodore Gouvy’s Symphony in F, second of the five – some authorities say six – which that accomplished musician has produced. M. Gouvy has, hitherto, been unfortunate in England. That is to say, he has been totally neglected, while other French composers with not so much genius, but more inclination to swim with the tide, have attracted notice. After experience of his Symphony in F, we should know him better. It is not a work on the largest and grandest scale, but every movement shows great talent, charming ideas, and appropriate as well as skilful expression. This is especially the case with the first Allegro – a movement of which any composer might be proud. That the Symphony came as a surprise was very evident, and that it excited a desire to improve M. Gouvy’s acquaintance was a logical consequence. [Anon.]

28. DJ Jg. 41, Nr. 1043, S. 58, Paris 9.4.1881

M. Lamoureux. – The programme was almost exclusively made up of music by French composers, including among other things some familiar excerpts from the pen of the now so much extolled Berlioz, a highly effective performance of whose overture, Le Carnaval Romain, convinced the audience that they had come to listen to an entertainment of no ordinary excellence. This, in fact, was exemplified throughout the evening in various compositions by Gouvy, Lalo, Godard, Saint-Saëns, Massenet and Reyer. Incomparably the best among them was the Symphony in F, by Théodore Gouvy, second of five works of the kind, which (like the symphonies of another French composer – M. Reber) ought, long ago, to have been introduced among us. [Graphic]

29. AMZ Jg. 17, Nr. 4, S. 59–61, Rotterdam 25.1.1882

Aus Rotterdam. 14. Januar 1882. [...] Das Orchester verschaffte uns die Bekanntschaft einer Symphonie von Th. Gouvy (Nr. 2, F-dur). Ein hübsch melodisches, formell recht abgerundetes Werk; das Spiegelbild des französischen Musikers, der deutschen Idealen nachstrebt. [-Z.]

30. MT Jg. 29, Nr. 542, S. 220–229, Paris 1.4.1888

Amateur orchestral societies. Two of the most important of these Associations gave Concerts just too late for notice in our last number. The programme of the „Strolling Players,” on February 25, was rendered interesting by the performance of a Symphony in F, by Gouvy, whose works are very little known in this country, though they are esteemed in France, the land of the composer’s birth. By thus performing by neglected composers of merit, amateur orchestral societies can render service to music and avoid unfavourable comparisons with professional orchestras. If we remember rightly, Gouvy’s Symphony was introduced at one of M. Lamoureux’s Concerts in 1881. It is a bright, genial work, not very original, nor very profound, but extremely pleasing. The rendering by the “Strollers” was exceedingly creditable. The rest of the programme does not call for remark. In the absence of the regular Conductor, Mr. Norfolk Megone, the Concert was ably directed by Mr. Pollitzer. [Anon.]

31. NZfM Jg. 60, Nr. 89, Nr. 9, S. 100, Leipzig 1.3.1893

Im neunzehnten Gewandhaus-Concert kam eine neue Symphonie von T h e o d o r G o u v y zu Gehör. Der 1822 [sic] in Goffontaine geborene Componist entstammt zwar als Franzose dem Grenzgebiet Deutschlands, scheint aber in geistiger Hinsicht mehr nach dem Vaterlande eines Mozart und Beethoven zu incliniren als nach Frankreich. Das schließen wir aus seinen Compositionen sowie aus seiner Neigung, dieselben in Deutschland aufführen zu lassen. Seine neue Symphonie besteht aus den üblichen vier Sätzen der Haydn-Mozart’schen Form, in der Anordnung der Themata wandelt er aber meistens seine eigenen Wege, namentlich bezüglich der Themawiederholungen. Der erste, durch eine ansprechende Introduction eingeleitete Allegrosatz, vermag zwar nicht zu halten, was der Anfang verspricht, zeigt aber in der Construction und Instrumentation den gewandten, das Tonmaterial beherrschenden Componisten. Recht freundlich animirend wirkte das Scherzo, besonders das Trio mit seiner gefälligen Cantilene. Auch das Adagio hat Momente innigen Gefühls, die in schönen

Gesangsstellen ausklingen. Das lebhaftes Finale brachte auch ein gutgearbeitetes Fugato, war überhaupt recht wirkungsvoll. Das Auditorium zeigte sich in seinen Beifallskundgebungen etwas zurückhaltend; der Applaus kam nur von einer kleinen Schaar, was einem neuen Werke gegenüber auch erklärlich ist. Man hält mit seinem Urtheil zurück, um sich nicht zu blamiren. Als Solistin des Abends war Frau S o p h i e M e n t e r erkoren, eine jener Pianistinnen, die auch Männerarbeit zu vollbringen vermögen. Denn solche bedingt Rubinstein's G dur-Concert Op. 45. Daß Frau Menter es wirkungsvoll vorzutragen vermochte, bewies der nicht endenwollende Beifall. Die charakteristische Reproduction des geistigen Gehalts sowie die perfecte Ausführung der schwierigsten Passagen und dutzendgriffigen Accorde erregte allseitige Bewunderung, die sich auch beim Vortrag von Mendelssohn's Spinnlied und der Rhapsodie in F von Liszt erhielt und sich durch stürmischen Applaus und Hervorrufe kundgab. Die allseitig gewünschte Zugabe versagte aber die hartherzige Künstlerin. Einen mächtigen Hilfsfactor hatte Frau Menter an ihren grandiosen Concertflügel aus der Fabrik Steinway & Sons in New York und Hamburg. Das in allen Regionen vollendet ausgeglichene Instrument entfaltete eine bewunderungswürdige Klangschönheit. Eine seltene, wahrhaft glockenartige Tonfülle ist dem Discant bis in die höchsten Octaven zu eigen. – Außer Gouvy's Symphonie kam noch unter Herrn Capellmeister Reinecke's Leitung Schumann's Manfred-Ouverture und das Scherzo aus Rheinberger's Wallenstein-Musik zu sehr guter Ausführung. [J. Schucht]

32. The Pall Mall Gazette, S. 4, London 11.2.1898

The Strolling Players' orchestral society.

Last night the Strolling Players' Amateur Orchestral Society gave its third members' concert at the Queen's Hall, under the direction of Mr. Norfolk Megoue, and managed to secure an uncommonly good audience that listened with something like enthusiasm to a long and ambitious programme. The concert opened with a performance of Theodore Gouvy's Second Symphony in F (Op. 12), a work which is the most curious mixture in the world of fustian and fine writing, but of which it is strange to consider how small a reputation it has – and its author, for that matter – in this country. It entirely lacks the massive quality of stateliness which one naturally looks to find in any symphonic form of composition. It has a touch of the circus, a hint of the music-hall, a suspicion of Offenbachian light opera, a memory of the sentimental songs of the sixties, a thrill of inspired commonplace, a shining shallowness that distinctly stamp it as the work of a showy, resourceful and ingenious musician rather than that of a great artist. Let anybody recall the reminiscences, say, of „Dites-lui” in the last movement, and these passing comments will scarcely be found too severe. Meanwhile, it is

to be recorded that this orchestra played the symphony excellently well, with spirit and energy. It is also to be chronicled as greatly to the orchestra's credit that it brought out into full light of observation the glaring faults of the composition no less than its undeniable attractions. The inevitable part-song was provided by the Troubadour Glee Singers, who secured exactly the right and customary approbation which is always given to exercises in this particular manner of singing. [Anon.]

33. The Era, S. 17, London 12.2.1898

The Strolling Players' Orchestra.

Queen's Hall was completely filled on Thursday evening, when the Strolling Players' Orchestra gave their sixt-ninth concert with brilliant success. It was a ladies' night, and the fair sex were in the majority. The Symphony, No. 2 in F, Op. 12, by Théodore Gouvy, opened the concert, and displayed most favourably the executive skill of the Strolling Players. Gouvy was a prolific writer, and if his works do not reveal a great amount of inspiration, they are bright, tuneful, and effective, the symphony being a good example of his style. The Scherzo is extremely bright and animated, and the Andante which forms the third movement has some graceful passages of melody, which were well interpreted by the members of the orchestra. [Anon.]

Symphonie Nr. 3 op. 20

34. RGMP Jg. 16, Nr. 17, S. 133, Paris 29.4.1849

La Société de l'Union musicale, dont le sixième concert n'avait pu avoir lieu à cause des répétitions du *Prophète*, en a amplement dédomagé son public, car elle a maintenant un public assuré et qui s'intéresse à sa prospérité. Ce sixième concert a commencé par une symphonie (3^e) de M. Théodore Gouvy, jeune compositeur d'avenir, dont l'instrumentation est riche, bien attachée, verveuse; mais qui n'a pas montré cette fois, dans ce troisième œuvre, assez de franchise dans ses thèmes, ses motifs, assez de jour dans son orchestration. L'harmonie en est trop pleine, trop bruyante. Le premier morceau est le meilleur; l'andante est doux, suave, mais quelque peu triste; le *scherzo* manque d'originalité: il y a de la vie, de l'animation, de la chaleur dans le finale, mais sans idées mélodiques accusées. Cette appréciation d'un ouvrage d'une telle importance est trop rapide et peut-être un peu légère; mais l'auteur a débuté d'une manière si remarquable, il y a deux ans, que nous nous montrons un peu sévère à son égard, trouvant qu'il ne l'a pas été assez pour lui-même. Nous reviendrons, au reste, sur cette troisième symphonie, si elle est exécutée de nouveau, et nous motiverons plus longuement et plus logiquement nos observations; car M. Gouvy est un compositeur consciencieux qui mérite tous les égards de la critique. Nous avons été un des premiers à signaler sa brillante entrée dans la carrière musicale, et nous ne voudrions pas le voir s'arrêter à moitié chemin. [Anon.]

35. RMZ Jg. 1, Nr. 45, S. 359, Paris 10.5.1851

Aus Paris vom 20. April.

Die Union Musicale unter David's Leitung brachte uns eine neue Sinfonie von Theod. Gouvy. Da die Sinfoniedirigenten in Frankreich selten sind, so war die Sache interessant genug. Gouvy hat vor zwei oder drei Jahren einen ersten Versuch mit einer Sinfonie gemacht; ich kann die jetzt gehörte Composition auch nur einen Versuch, also einen zweiten nennen: hier und da ein Anlauf zur Melodie, die jedoch, da wo sie sich etwas länger fortspinn, wie im Andante und Scherzo, entweder durchaus nicht neu oder sehr gewöhnlich ist. Im Ganzen wenig Klarheit, keine Ruhe, überhäufte Modulation, viel Nachahmung, wenig Originalität. Der letzte Satz imponirt durch feurigen Rhythmus und lärmendes Blech. [B. P.]

Soirée musicale de M. Théodore Gouvy.

Le nom de M. Gouvy n'est ni très-ancien ni trop nouveau dans l'art musical: c'est celui d'un amateur-artiste, compositeur sérieux et consciencieux, fort bien initié à tous les mystères de l'instrumentation moderne, et qui ne manque pas d'idées mélodiques dans ses symphonies. Nous disons ses symphonies, car il a déjà écrit quatre grands ouvrages de ce genre; et c'est celle en *ut* majeur qu'il a fait exécuter dans le concert qu'il a donné lundi dernier, 10 janvier, salle Herz. Ce n'est pas par le numéro ou par la tonalité qu'il est essentiel de désigner ses symphonies: ce qu'il y a de plus difficile, c'est de leur donner un nom qui reste, d'en faire un tableau qui s'imprime dans la mémoire des auditeurs, comme la symphonie la *Reine*, de Haydn; celle en *sol* mineur de Mozart; en *ut* mineur ou en *la* de Beethoven, ou bien encore *l'Heroïque*, la *Pastorale*, etc. Il ne s'agit pas d'écrire et de faire imprimer sur un programme qu'on exécutera votre symphonie en *mi* bémol, disait dans le temps un critique à ce pauvre Schneitzhoeffter, qui vient de mourir; mais bien de nous faire entendre une œuvre qui nous frappe et nous charme, et nous reste dans la pensée. Le thème est trop généralement négligé par nos compositeurs de symphonies. Le motif doit être l'idée principale de l'œuvre, comme on le voit, par exemple, dans le bel *andante* de la symphonie en *la* de Beethoven et le thème du premier allégo de la symphonie en *ut* mineur du même compositeur, thème simple, court, énergique, et travaillé avec un art infini. La pensée dramatique est ce qui manque assez généralement à nos compositeurs de symphonies. Ce ne sont ici que des considérations générales sur cette forme de l'art, et non des reproches à l'adresse de M. Gouvy, dont la mélodie est distinguée et l'instrumentation riche et puissante, peut-être un peu trop continuellement. On y désirerait des jours, des éclaircies. Sa symphonie en *ut* majeur est une œuvre remarquable, et sa sérénade pour instrument à cordes est charmante. Dans ses deux ouvertures de concert et pour festival, il a prouvé qu'il sait employer, avec autant d'art que de goût, toutes les ressources de l'orchestre, qu'il manie comme un seul instrument.

Le fragment du concerto de Mozart, pour violon et alto *solis*, a été redit dans ce concert par MM. Deloffre et Casimir Ney avec un fini d'exécution et un charme d'ensemble qui leur a valu d'unanimes applaudissements. [Henri Blanchard]

Société des Concerts et Société Sainte-Cécile. A l'avant-dernier concert, M. Gouvy a laissé détacher de l'une de ses symphonies un larghetto d'un style très-simple, très-grandiose en même temps, qui rappelle l'école de Mendelssohn et annonce la main ferme et hardie d'un

maître expérimenté. Il me semble que la Société pouvait bien exécuter tout entière, quand bien même quelques faiblesses auraient pu s'y glisser, une œuvre dont faisait partie un semblable morceau. Je voudrais aussi voir apparaître sur les programmes quelques compositions nouvelles de M. Gouvy. [Léon Kreutzer]

38. Signale Jg. 11, Nr. 8, S. 59, Paris, Februar 1853

Musikalische Plaudereien aus Paris.

Nun hätte ich Ihnen noch von dem erfreulichen Succes, den Th. Gouvy's neueste Compositionen hier gefunden, zu berichten. Dieser junge Compositeur hat ein Orchesterconcert veranstaltet, in dem neben einer Symphonie (No. 3) noch zwei Ouverturen und eine Serenade aufgeführt wurden.

Ich weiß nicht, welchen Eindruck Gouvy bei seinem musikalischen Debut in Leipzig zurückgelassen; in Paris hat er sich durch dieses Concert die Geltung und den Ruf eines begabten Musikers verschafft. Seine neueste Symphonie ist ein großartiges Werk, das bedeutende Schöpfergabe verräth. Die beiden ersten Sätze und besonders der zweite, sowie der erste Theil des Scherzos sind von mächtiger, erhebender Wirkung. Die Motive sind originell, sie haben den Hauch des Modernen, aber sie sind ernst und würdig. Die Durchführung ist eben so tüchtig als geschmackvoll. Man fühlt, daß der Compositeur von seinem musikalischen Gedanken eben so mächtig gepackt wird, als er ihn erschöpfend ausführt. Das ist keine Spielerei eines müßigen Dilettantismus, in diesem Werk spricht sich wirklicher Beruf aus. Die Serenade für Saiteninstrumente ist ein leichtes anziehendes Tonstück, das beim Publikum großen Anklang gefunden und von der hiesigen Kritik einstimmig gepriesen wird. Das ist eine anmuthige Tändelei, vielleicht die Serenade eines zu glücklichen Liebhabers, denn für einen unglücklichen oder bloß hoffenden ist sie zu wenig verliebt. [Anon.]

39. RGMP Jg. 21, Nr. 16, S. 127, Paris 16.4.1854

Société Sainte-Cécile. Sixième et dernier concert.

Ouverture du Freischütz, Marche turque, Chœur des Derviches, de Beethoven, Ave Maria, de Cherubini, [...] puis on a dit une symphonie en *ut* majeur, par M. Théodore Gouvy, compositeur, qui fait honneur à la jeune école, mais qui devrait chercher un peu plus ses thèmes pour faire reconnaître son individualité parmi les nombreux écrivains qui font partie du monde musical. Il est important de se bien persuader que le thème est la pensée

principale d'une œuvre; c'est la première phrase d'un livre si difficile à trouver, au dire de M. de Voltaire, qui savait assez bien combien il importe de fixer tout d'abord l'attention de son lecteur ou de son auditeur.

L'instrumentation du premier morceau est plus tourmentée que chaude: les notes plaintives du hautbois, des flûtes, des clarinettes et des bassons rappellent un peu les gémisses du hautbois et des autres instruments à vent, de la belle ouverture de l'Iphigénie en Aulide, de Gluck. L'andante ne vous force pas à retenir son thème. Le scherzo est franc de mélodie, bien modulé, bien travaillé, trop peut-être dans le trio surtout. Le finale ressemble, dans son allure et ses accents, à ces gens qui font beaucoup d'embarras, comme on dit vulgairement, et peu de besogne, qui sont abondants en paroles et ne disent pas grand-chose. La mélodie du milieu de ce morceau est, du reste, jolie et distinguée, et la péroraison est chaude et d'un grand effet, car M. Gouvy a le sentiment des bonnes et belles sonorités; il sait son instrumentation autant qu'homme de France et de la Germanie, et nous ne nous montrons un peu sévère à son égard que parce-que nous savons qu'il est de force et d'intelligence à supporter la critique et même à savoir en profiter. [Henri Blanchard]

40. NZfM Jg. 6, Nr. 40, S. 61–63, Leipzig 1854

Leipzig. Vierzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Symphonie von Gouvy (C-Dur, neu, Manuscript) unter Direction des Componisten; Romanze aus „Euryanthe“ von C. M. v. Weber, gesungen von Hrn. Schneider; Adagio für den Contrabaß, von C. A. Mangold, vorgetragen von Hrn. Concertmeister August Müller aus Darmstadt. Zweiter Theil: Ouvertüre zu „Medea“ von Cherubini; Arie des Telasco aus „Ferdinand Cortez“ von Spontini, gesungen von Hrn. Behr; Phantasie über Motive aus „Moses“ von Rossini für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Jeanette Pohl; Introduction und Scherzo für den Contrabaß, componirt und vorgetragen von Hrn. Concertmeister A. Müller; Ensemble aus „Euryanthe“, vorgetragen von den HH. Schneider, Behr, Cramer und den Mitgliedern des Pauliner Sängervereins. – Ein neues Werk eröffnete den bunten Reigen der verschiedenartigsten Musikstücke, deren Zusammenstellung oft die seltsamsten Contraste hervorrief, und dieses Werk paßte in so weit in das Programm, als es ebenfalls ein buntes Allerlei von allen möglichen geborgten und sehr wenig bedeutenden eignen Gedanken und Motiven darbietet. Wir begegneten in der Symphonie des Hrn. G o u v y einer großen Menge lieber alter und neuerer Bekannter: Mendelssohn, Fr. Schubert, Beethoven, Berlioz, selbst der liebenswürdige Boieldieu waren zu unfreiwilligen Darlehen genöthigt worden, auch Meyerbeer's Prophet hatte eine Actie zu dem Unternehmen Gouvy's mit einem Motiv bezahlen müssen. Dies Alles hatte Hr. Gouvy mit einigen eigenen Zuthaten und

mit nicht zu leugnendem Geschick in die üblichen vier Symphoniesätze gebracht und so ein recht hübsches Unterhaltungsstück hergestellt, das gut in die Ohren klingt und bei dem man der Mühe irgend einer geistigen Anstrengung vollkommen überhoben bleibt. Die Symphonie sprach an. Rauschender Applaus und stürmischer Hervorruf lohnten den Componisten. Eine Opposition zeigte sich nicht, da das Werk für eine solche zu gut und zu harmlos war – kurz Hr. Gouvy feierte einen Triumph, der dem, welchen seine erste ungleich höher stehende Symphonie in F-Dur vor einigen Jahren hier errang, nicht nachstand. [F. B.]

41. Signale Jg. 19, Nr. 20, S. 257, Köln 11.4.1861

Cöln. Im letzten Gesellschaftsconcert kam eine neue Sinfonie von Gouvy unter Leitung des Componisten zur Aufführung und der Violinvirtuos Sivori ließ sich hören. [Anon.]

42. Signale Jg. 19, Nr. 22, S. 287, Köln 11.4.1861

Dur und Moll. Die dritte Sinfonie von Gouvy in Cdur, welche im letzten Concert in Cöln unter Leitung des Componisten zur Aufführung kam, hat einen glänzenden Erfolg gehabt, jedem Satze, am meisten jedoch dem Andante, folgte ein unmittelbar ausbrechender Applaus des Publicums. Der Componist vermählt sein Talent mit dem Geiste der großen Meister, er strebt dahin, den Bund zwischen französischer Anmuth und Eleganz mit deutscher Gründlichkeit und Kraft zu schließen und zeigt zugleich in dieser Sinfonie einen bemerkenswerthen Fortschritt gegen seine beiden frühern. [Anon.]

43. Signale Jg. 19, Nr. 27, S. 362, Köln 11.4.1861

Musikleben in Cöln. Das zwölfte Gürzenichconcert eröffnete Gade's hier noch nicht gehörte Ouvertüre „Nachklänge an Ossian,“ in welcher etwas zu trübe Dämmerung herrscht, wengleich man mit Interesse in ihr die Stimmungseigenthümlichkeiten wiederfindet, welche Gade einst so rasch zu einem Ruhme verhalf, den er später durch tüchtige und geschmackvolle Arbeit sich erst verdient hat. Dann wurden Chor- und Solovorträge des Herrn Camillo Sivori aus Paris umrahmt von Webers Ouvertüre zur „Euryanthe“ und von der Sinfonie in Cdur von Th. Gouvy, welche der Componist unter sehr lebhaftem und verdientem Erfolge selbst dirigierte. Gouvy's Sinfonie verbindet deutsche Arbeit mit französischer Klarheit der Form. Ihre Themata sind nicht neu und nicht mächtig, aber es

pulsiert in ihnen heitrer Lebensmuth, und ihre Durchführung ist immer fesselnd, ohne irgendwie zu ermüden oder der krystallhellen Klarheit, welche über dem Werk ruht, Eintrag zu thun. Der vierte Theil dürfte der am wenigsten gelungene sein. [Anon.]

44. NMZ Jg. 9, Nr. 16, S. 127, Köln 20.4.1861

Zwölftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich, unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Zwischen diesen beiden Gesangstücken führte uns Herr *T h e o d o r G o u v y* aus Paris seine *S i n f o n i e* Nr. III. in *C-dur* vor und errang damit einen glänzenden Erfolg, denn jedem Satze – am meisten jedoch dem Andante – folgte ein unmittelbar ausbrechender allgemeiner Applaus des Publicums. Gouvy hat durch diese schöne Composition – auf die wir in der nächsten Nummer ausführlicher zurückkommen werden – bewiesen, dass er keineswegs an den Rhein gekommen, um uns für Waterloo und Leipzig durch seine Musik büßen zu lassen; nein, er hat eine ganz andere Revanche genommen, er vermählt sein Talent mit dem Geiste unserer grossen Meister, er strebt dahin, den Bund zwischen französischer Anmuth und Eleganz mit deutscher Gründlichkeit und Kraft zu schliessen, und wie gern stimmen wir darin ein, dass auch die Kunst eine wirksame Vermittlerin zwischen Nationen, ein Hebel des gegenseitigen geistigen Verkehrs und der friedlichen und freundlichen Eintracht werde. [Anon.]

45. Ruch muzyczny Jg. 5, Nr. 19, S. 300, Hamburg 26.04.–08.05.1861

Kompozytor *Gouvy* dał poznać trzecią swoją symfonią z wielkiem powodzeniem. Wszyscy znajdują, że talent jego jest wielki, szczególnie do Andante. [Anon.]

Übersetzung:

Der Komponist Gouvy gab seine dritte Symphonie mit großem Erfolg zu hören. Alle finden, dass sein Talent groß ist, besonders im Andante.

46. DJ Jg. 19, Nr. 9, S. 72, Köln 1.6.1861

Cologne. – A new Symphony by *Th. Gouvy* (No. 3 in C) has been performed here, the author conducted, and was received with warm applause. It is asserted that this composition denotes a great progress since the first two Symphonies were written. [Anon.]

47. RGMP Jg. 41, Nr. 5, S. 38 f., Paris 1.2.1874

Concerts & nouvelles diverses. Nous avons entendu, au concert du 24 janvier, le premier morceau du concerto de piano d'A. de Castillon, parfaitement exécuté par M. Saint-Saëns et justement applaudi (C'est ce concerto dont le finale souleva il y a quelques années une tempête au concert populaire); le concerto de violon de M. Garcin, exécuté par l'auteur, et qui est aussi une ancienne et bonne connaissance; un menuet et une gavotte (bissée) de M. Bourgault-Ducoudray; trois jolis airs de ballet de M. Th. Dubois; des mélodies de MM. Saint-Saëns et C. Franck; deux fragments (andante et scherzo) de la symphonie en ut de M. Ch. [sic] Gouvy, bien faits et s'écoutant agréablement, mais qui devraient appartenir à tout autre chose qu'à une symphonie; et une suite de valse de M. H. Duparc, un débutant qui semble n'avoir jamais entendu de valse, qui cherche trop ses idées, écrit l'orchestre d'une façon précieuse et guindée, et qui ferait certainement beaucoup mieux s'il s'abandonnait à son naturel. M. E. Colonne dirigeait l'exécution des deux concertos: les auteurs des autres œuvres conduisaient l'orchestre pour leur propre compte. [Anon.]

48. La chronique musicale Jg. 3, Nr. 18, S. 266–268, Paris 15.3.1874

Concert national. – Avant de parler des Concerts de la dernière quinzaine, je dois dire quelques mots des fragments de la symphonie en *ut majeur* de M. Gouvy, qui ont été exécutés au troisième Concert de la quatrième série. M. Gouvy avait donné l'année dernière, aux Concerts de l'Odéon, un morceau: *Variations et rondo*, qu'on a repris dernièrement aux Concerts populaires et dont la *Chronique musicale* a rendu compte. Sa nouvelle composition marque un progrès sensible sur la précédente; elle se distingue par un bon sentiment mélodique, une certaine élégance de formes et une instrumentation très soignée. Je reprocherai seulement à M. Gouvy de ne pas assez se maintenir dans les limites de la musique purement symphonique et de donner à ses développements une longueur excessive. Ses périodes manquent souvent d'incises et se succèdent, plutôt par amplification, qu'en vertu d'un développement régulier. Sauf cette légère critique, je me plais à constater que le

musicien a fait preuve dans ces fragments d'un talent qui ne demande qu'à s'exercer; il a droit à tous nos encouragements. [H. Marcello]

49. Le Ménestrel Jg. 40, Nr. 2288, S. 197, Paris 24.5.1874

On voit que ces programmes sont variés, et qu'ils comprennent absolument tous les genres de musique. Ceux des concerts avec orchestre qui ont été donnés cet hiver comprenaient des œuvres fort importantes: un concerto d'alto de M. J. Garcin; des fragments d'un „mystère“ de M. Maréchal, *l'Incarnation de Jésus*; des fragments d'une symphonie de M. Théodore Gouvy. [Anon.]

50. RGMP Jg. 34, Nr. 25, S. 197–198, Paris 23.6.1878

Nouvelles musicales de l'exposition.

La symphonie en ut majeur de M. Gouvy est certainement une de ses meilleurs œuvres; l'influence de Mendelssohn y est bien accusée, mais au moins l'auteur n'a-t-il pris de son modèle que les bons côtés, la grâce aimable, la couleur rêveuse. Des quatre morceaux, nous préférons les deux premiers, où règne un souffle agre le (?) qui n'est pas sans fraîcheur dans l'allegro, ni sans poésie dans l'adagio. [Anon.]

Symphonie Nr. 4 op. 25

51. Signale Jg. 12, Nr. 44, S. 360, Ende Januar/Anfang Februar 1854

Th. Gouvy hat eine neue Sinfonie vollendet, welche diesen Winter im Cécilienverein in Paris zur Aufführung kommen wird. [Anon.]

52. Signale Jg. 14, Nr. 50, S. 563, Leipzig 27.11.1856

Siebentes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Der Novität den Vortritt lassend, beginnen wir unsre Besprechung mit der Sinfonie von Gouvy. Dieselbe ist vor allen Dingen beziehentlich des Geschickes in der Faktur – der formellen Abrundung, orchestralen Behandlung u. s. w. – höchst anerkennenswerth. Der Werth der Gedanken ist

zwar nicht nach der Tiefe zu bemessen, sondern mehr nach dem Ansprechenden, ebenso wie man in ihnen mehr Pikanterie als Eigenthümlichkeit der Erfindung gewahrt. Am unbedingtsten ist wohl der erste Satz zu unterschreiben, der viel Eindringlichkeit und Zug hat und dessen zweiter Hauptgedanke sehr reizend ist; die Durchführung im zweiten Theile ist etwas matter ausgefallen, als man nach den Elementen im ersten Theile hätte vermuthen sollen, die sich wohl zu einer energischeren und breiteren Verarbeitung geeignet hätten. Der zweite Satz, das Scherzo, ist durchaus flott und lebendig, doch muß hier öfter das Pikante für die Gewährtheit eintreten und man kann dem Satze nicht allenthalben den Vorwurf über etwas Frivolität ersparen. Uebrigens ist dieses Scherzo nicht in der gewöhnlichen Art angelegt und hat z. B. kein Trio, sondern ist nach dem zweitheiligen Zuschnitt eines kleinern Sonatensatzes gemacht, ungeführt wie das Scherzo in Mendelssohn's Amoll-Sinfonie, oder wie das Allegretto in Beethoven's Fdur-Sinfonie. Das Andante und der letzte Satz machen weniger als die beiden ersten Sätze den Eindruck des Ungezwungenen; man empfindet bei ihnen den Mangel an eigentlich Organischem, woher es denn kommt, daß man sich hier hauptsächlich an melodische und harmonische Einzelheiten und an geschickt gemachte Feinheiten der Instrumentation halten muß. Im Ganzen genommen hinterläßt die Composition einen sehr erfreulichen Eindruck, zeigt den Fortschritt des Componisten und ist ohne Zweifel von den Sinfonien neuester Epoche eine der besten. [Anon.]

53. Leipziger Tageblatt, Leipzig 27.11.1856 (hier zit. nach Klauwell 1902, S. 45)

Mit Spannung hatte man einer neuen Sinfonie von Th. Gouvy (F-dur, Manuskript) entgegengesehen, die der Komponist selbst heute vorführte, und man wurde auf das angenehmste überrascht. Die Sinfonie erreicht nicht den höheren Schwung der neueren Heroen Schubert und Schumann, ist aber mit Geist geschaffen und in kunstgerechter Form ausgeprägt, die Themen sind gut durchgeführt, die Instrumentation ungesucht, die Musik ist melodiös, frisch und in klarem, lebendigem Zusammenhange von Anfang bis zu Ende fortschreitend. In der Form und Instrumentierung hat Herr Gouvy sich deutsche Meister, namentlich Mendelssohn, zum Muster genommen. Die vorzugsweisen Schönheiten seiner Sinfonie sind – als den Franzosen besonders eigen – rhythmische. Leitung und Aufführung waren vorzüglich, und das Werk erntete allgemeinen Beifall. [S. Gleich]

54. Deutsche Allgemeine Zeitung, 29.11.1856 (hier zit. nach Klauwell 1902, S. 45 f.)

Heute war die interessanteste Pièce des Abends eine neue Sinfonie aus F-dur von Th. Gouvy. Der Tonsetzer, ein Franzose von Geburt, hat in seiner Schöpfung die Heimat nicht zu verleugnen vermocht; aber neben dem springenden, petillierenden Esprit trat uns auch deutscher Ernst, deutsche Gründlichkeit entgegen. Darum erhielt auch seine Sinfonie grossen, ungeteilten Beifall. Sie ist ebenso sehr ein Werk eifrigen Studiums, wie schöpferischen Talentes; es fehlen ihr zwar durchgreifende, tiefere Motive, aber sie ist so schön und mit Geschmack gearbeitet, dass sie sich doch vorzüglich gut anhört. [E. Bernsdorf]

55. La France musicale Jg. 20, Nr. 52, S. 419, Leipzig 28.12.1856

Leipzig. M. Gouvy a fait exécuter, au concert du Gewandhaus, une nouvelle symphonie en *re* mineur, dont on vante beaucoup le style vif et brillant. [Marie Escudier]

56. Signale Jg. 25, Nr. 22, S. 366, Bremen 19.3.1867

Bremen. Das zehnte Privatconcert am 19. März eröffnete eine Symphonie aus Dmoll von Theodor Gouvy (Manuscript) unter Leitung des Componisten. Gouvy's feine, geistvolle und wohlklingende Musik hat sich hier viele Freunde erworben. Sein neues Werk wurde lebhaft applaudirt, der Componist durch Hervorruf ausgezeichnet. [Anon.]

57. AmZ Jg. 2, Nr. 26, S. 210, Bremen 26.6.1867

Bremen. – Eine neue Symphonie von T h e o d o r G o u v y (D-moll) wurde unter Leitung des Componisten aufgeführt. Besonderes Interesse konnten wir diesem Werke nicht abgewinnen, doch müssen wir zugeben, dass Alles mit grosser Sorgfalt gearbeitet ist. [Anon.]

Symphonie Nr. 5 op. 30

58. Signale Jg. 16, Nr. 7, S. 62, Paris 31.1.1858

Eine neue Sinfonie von Gouvy, die fünfte, wurde in Paris am 31. Jan. zum ersten Male aufgeführt, das interessante Werk fand verdienten Beifall. [A. Suttner]

59. Signale Jg. 16, Nr. 10, S. 82, Paris 31.1.1858

Musikalische Briefe aus Paris. Ich habe Ihnen noch den schon von Ihnen gemeldeten Erfolg von Gouvy's neuer Sinfonie zu bestätigen. Zwar applaudirte das Publicum nicht übermäßig, allein es folgte der Composition mit sichtlichem Interesse. Ueberhaupt haben wir es dies eine günstige Veränderung in den Sitten des hiesigen Publicums zu bezeichnen, daß man in der Regel weniger applaudirt und mehr zuhört, während früher das umgekehrte der Fall war. Das neue Werk Gouvy's theilt die Vorzüge seiner früheren, es ist gewissenhaft angelegt und mit sicherem savoir faire ausgeführt. Der Verfasser sagt seine Gedanken in einer correcten und angenehmen Sprache. Wenn zuweilen Nüchternheit uns aus diesen massenhaften Tonwellen entgegenweht, wenn wir durch seine genialen Züge überrascht werden, so greift doch Gouvy auch wieder nicht zu jenen gezwungenen Mitteln, mit welchen so viele moderne Compositeure ihre Ohnmacht bemänteln wollen – Gouvy sagt uns gerade keine Genialitäten, aber auch keine Excentricitäten und keine Abgeschmachtheiten. Seine Muse ist eine Frau, die mit Verstand spricht und der man gern zuhört. [A. Suttner]

60. Signale Jg. 24, Nr. 1, S. 4 f., Leipzig 21.12.1865

Zehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

Der Orchesterproductionen im gestern stattgehabten zehnten Gewandhausconcert waren zwei: die wonnige, reizumflossene Esdur-Sinfonie von Mozart und eine viersätzig Composition (neu, Manuscript) von Theodor Gouvy, deren Einzeltheile als Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog bezeichnet waren. Herr Gouvy hat sich schon früher beim Gewandhaus-Auditorium durch einige Sinfonien nicht unvortheilhaft eingeführt, und erwies sich auch gegenwärtig wieder als ein Tonsetzer von Geschick und Begabung, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß er mehr vermöge des erstern als der letztern wirkt. Um gleich das Beste und Gelungenste aus seiner Tonschöpfung herauszuheben, so nennen wir den ersten Satz (das Allegro) und den Menuett als die am meisten Nerv und Zug habenden Theile. Die

Sicilienne läßt sich anfangs ganz hübsch an, kommt aber im weitem Verlauf aus den Banden einer gewissen Schwerfälligkeit nicht heraus und sucht vergebens durch allerlei harmonisches Raffinement sich und den Hörer aufzustacheln. Der allerschwächste und eigentlich die ganze Composition verlangweiligende Theil ist der „Epilog“ genannte. Ueberhaupt wissen wir nicht recht, was wir aus diesem Satz machen sollen und was Herr Gouvy mit ihm eigentlich hat sagen wollen. Auf eine ziemlich erzwungene Weise dem Menuettsatz angefügt, giebt er ein Hauptmotiv, welches dem Trio im ebengenannten Menuett fast ganz ähnlich ist, schleppt und zerrt dasselbe, an sich schon etwas trägen Gebahrens, durch eine öde Verarbeitung hindurch und bringt schließlich nur das Gefühl der Erschlaffung hervor, welches nicht ohne eine gewisse Rückwirkung auf die vorhergegangenen Sätze bleibt. Uebrigens steht der Epilog eigenthümlicher Weise auch in Esdur, während der erste Satz in Bdur gesetzt ist. Doch das nur beiläufig. Zu rathen wäre Herrn Gouvy, daß er, ehe er daran denkt, seinem Werke durch den Druck oder sonst wie Verbreitung zu verschaffen, diesen ganzen Epilog striche und ein ordentliches, frisches Bdur-Finale an dessen Stelle setzte. Es würde dann keinen bloßen symphonischen Torso, sondern eine vollständige Sinfonie geben, die, wenn das Finale nur nicht schlechter geräth als die drei schon vorhandenen Sätze, ganz gut sich sehen lassen könnte. Bemerket muß noch werden, daß Herr Gouvy sein Werk selbst dirigitte, daß es in den meisten Stücken recht gut ging, und daß es dem Applaus nach, einen Succès d'estime hatte. [Bernsdorf]

61. NZfM Jg. 62, Nr. 1, S. 4, Leipzig 1.1.1866

Die Instrumentalwerke des zehnten Abonnementconcerts im Saale des Gewandhauses am 21. Decbr. bestanden in einer Mozart'schen Symphonie (Es dur), die, einige kleine unbedeutende Schwankungen im ersten und letzten Satze abgerechnet, vorzüglich ausgeführt wurde, und in einem viersätzigen Werk: Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog (Manuscript) von T h e o d o r G o u v y, welches der Componist selbst leitete. Augenscheinlich wollte derselbe keine Symphonie liefern, vielmehr blos vier, nur lose aneinandergereihte und nur durch die vorherrschende allgemeine Stimmung in Beziehung zu einander tretende Bilder. Dies vorausgesetzt, enthält jedoch die Bezeichnung des letzten Satzes mit „Epilog“, streng genommen, einen Widerspruch da ein Epilog doch auf einen Zusammenhang hinweist. Betonen wir dies indeß nicht weiter und nehmen den vom Autor angedeuteten absolut musikalischen Standpunct ein, so zeigten die einzelnen Sätze Geschick in Handhabung der Form und technischen Mittel – was freilich gegenwärtig kaum noch als ein Verdienst zu betrachten ist – ohne sich jedoch in diesen Beziehungen auf weitere Feinheiten einzulassen. Der Gedankenentwicklung ist frischer Zug nachzurühmen; indeß

erreicht dies der Componist auf etwas wohlfeile Art, da die Motive und Themata mit wenigen Ausnahmen inhaltlich ziemlich unbedeutend und abgelaßt auftreten. Einzelne, namentlich harmonisch interessante Momente vermögen für die genannten Mängel nicht zu entschädigen. Das Allegro erwies sich am Wirkungsvollsten. Der dem Werk folgende Beifall erschien doch nur als ein „Achtungserfolg“. [Anon.]

62. NMZ Jg. 14, Nr. 1, S. 7 f., Leipzig 1.1.1866

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig, 28. Dezember 1865. Der dritte Gast endlich, Herr Theodor Gouvy, producirte sich als Componisten mit einer Manuscript-Novität: „Allegro, Siciliana, Minuetto und Epilog“, für Orchester (welche er selbst dirigierte) und errang sich damit Anerkennung seiner ersichtlichen natürlichen Begabung. [...]

Ein von dem Componisten mehrerer Sinfonien, Theodor Gouvy, schön gearbeitetes und nobel erfundenes Orchesterwerk, „Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog“, erfreute sich einer sehr freundlichen Aufnahme; gewiss würde aber das sehr achtenswerte Tonstück eine noch grössere Wirkung erzielt haben, wenn einige Wiederholungen die zwar nicht gerade neuen, aber recht interessanten und mit feinsinnigem Colorit überzogenen musicalischen Zeichnungen nicht ein wenig in die Länge gezogen hätten. [Anon.]

63. DJ Jg. 25, Nr. 23, S. 180, Leipzig 3.2.1866

Leipzig. – At the tenth Gewandhaus Concert M. Gouvy conducted in person the performance of a new Symphony of his own. According to the *Gazette Musicale*, of Paris, the Allegro and Minuet, distinguished by much *verve* of rhythm and elaborate harmony, were much applauded. [Anon.]

64. NMZ Jg. 14, Nr. 24, S. 185–187, 16.6.1866

Musicalische Zustände in Leipzig.

[...] Dieser Composition folgte im zehnten Concerte ein von dem Componisten mehrerer Sinfonien, Theodor Gouvy, gearbeitetes und nobel erfundenes Orchesterwerk, „Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog“, welche vier Sätze sich einer freundlichen Aufnahme erfreuten. [Dr. Oscar Paul]

Hymne et marche triomphale en forme d'ouverture op. 35

65. NMZ Jg. 9, Nr. 16, S. 127, Metz 20.4.1861

Die Musik bei der Ausstellung in Metz.

Das Concert begann mit einem Orchesterstück eines anderen Kindes der Mosel: Hymne et Marche triomphale von Theodor Gouvy. Da Gouvy auch in Deutschland rühmlichst bekannt ist und noch kürzlich bei Ihnen in Köln einen schönen Erfolg durch Aufführung einer seiner Sinfonien gehabt hat, so werden Sie sich leicht erklären können, dass von allen Mosel-Erzeugnissen, die wir hier zu kosten bekamen, mit Ausnahme des Weines, sein symphonisches Product das beste war. Ausser diesem Stücke spielte das Orchester zu Anfang der zweiten Abtheilung Beethoven's A-dur Sinfonie. [St.]

66. RGMP Jg. 28, Nr. 23, S. 179, Metz 9.6.1861

Division supérieure.

La soirée de ce troisième jour était consacrée à un grand concert. Grand est le mot propre: il a commencé à sept heures et demie, et a duré, presque sans interruption, jusqu'à minuit. Il a commence par une œuvre symphonique, Hymne et marche triomphale, de M. Gouvy, dont les nobles mélodies, l'harmonie savante et l'instrumentation vigoureuse ont été vivement applaudies. M. Gouvy est comme M. Thomas, un enfant de la Moselle. Entre les deux parties du concert, l'orchestre a fort bien exécuté, sauf quelques détails où les instruments à vent ont paru un peu faibles, les trois première parties de la symphonie en *la* de Beethoven. M. Mouzin a dirigé l'exécution de ces deux symphonies avec autant de fermeté que d'intelligence. [Léon Durocher]

Symphonie brève op. 58

67. La chronique musicale, Jg. 2, Nr. 12, S. 289 f., Paris 15.12.1873

Concerts populaires. La première audition d'une *symphonie brève* de M. Théodore Gouvy, ne lui a pas été favorable, malgré le soin avec lequel elle a été exécutée. Cette symphonie ne se compose que de variations et d'un rondo. Le thème, ainsi que les variations, sont en mineur, et rien ne prête moins à l'effet, dans des variations, que le mode mineur, qui, grave et sombre de lui-même, peint à merveille la mélancolie, la tristesse, la fureur, mais ne saurait jamais être ni léger ni brillant. Le rondo qui suit est trivial et savant à la fois. Le motif principal rappelle parfois l'air de *la Monaco*; on pourrait l'intituler: *Rigaudon fugué*. Comme M. Gouvy a depuis longtemps donné de nombreuses et irrécusables preuves d'un vrai talent, on lui doit la vérité tout entière. [Henry Cohen]

Sinfonietta op. 80

68. Signale Jg. 44, Nr. 15, S. 230, Leipzig 11.2.1886

Haben wir doch bei der Sinfonietta (fast zu bescheidenlich so genannt) der heutzutage bei neuen Produktionen so seltenen Genuss eines frischen und gesunden, von Banalität eben so weit wie von falscher Prätentiosität entfernten, in angenehme Form gegossenen und mit seinem Sinn für Wohllaut veranschaulichten Inhaltes gehabt, und ist uns doch – was heutzutage ebenfalls selten genug vorkommt und aus dem bereits gesagten zum Theil hervorgeht – die leidige Originalitäts- und Besonderheitssucht, das Streben nach dem um jeden Preis tief und bedeutend Scheinen Wollen erspart geblieben. [E. Bernsdorf]

69. Svensk musiktidning Jg. 6, Nr. 5, S. 39, Leipzig 1.3.1886

Leipzig. 17. de abonnementskonserten i nya Gewandhaus-salon d. 11 Febr. inleddes med en „Sinfonietta“ (D-dur) af Theodore Gouvy. Detta verk, som är alldeles nytt, endast tillgängligt i manuskript, vann stort bifall och berömmes för sin klara stil och frihet från all banalitet samt allt originalitets- och effektsökeri. Komponistne är född 1822 [sic] och bosatt i Paris. I sina verk sluter han sig mycket till den tyska musiken, synnerligast Mendelssohns. Han har ett helt år, 1843, varit bosatt i Berlin. [Anon.]

Übersetzung:

Leipzig. 17. Abonnementskonzert im neuen Gewandhaussaal am 11. Februar, begonnen mit einer „Sinfonietta“ (D-Dur) von Theodore Gouvy. Dieses Werk, welches ziemlich neu ist, lediglich zugänglich als Manuskript, bekam großen Beifall und wurde für seinen klaren Stil, frei von aller Trivialität und aller Originalitäts- und Effekthascherei, gelobt. Der Komponist wurde 1822 geboren und ließ sich in Paris nieder. In seinem Werk lehnt er sich sehr den deutschen Musikern an, vor allem Mendelssohn. Er ließ sich 1843 für ein ganzes Jahr in Berlin nieder.

70. Signale Jg. 48, Leipzig 5.2.1891 (hier zit. nach Kaltenecker 1983, S. 80)

Das Werk hat uns gleich wie das erste Mal, wo wir es vor einigen Jahren hörten, abermals grosse Freude gemacht, vermöge seines geist- und lebenssprühenden Inhalts, seiner bei einem Franzosen doppelt anzuerkennenden Gediegenheit der Arbeit, seiner meisterlichen Orchestrierungstechnik und überhaupt seiner ganzen liebenswürdigen bei allem Interessanten und Pikanten doch niemals in's eigentliche Faiseurthum verfallenden Haltung. [Anon.]

Symphonie Nr. 6 op. 87

71. RGMP Jg. 25, Nr. 6, S. 43 f., Paris 7.2.1858

Société des Jeunes Artistes du Conservatoire.

La Société des jeunes artistes du Conservatoire exécutait dimanche dernier une symphonie inédite (en si bémol) de M. Gouvy. C'est une œuvre tout à fait digne de son auteur, qui a déjà fait ses preuves en ce genre, et qu'on ne saurait trop encourager. [P. S.]

Kammermusik

Klaviertrio Nr. 1 in e-Moll op. 8

72. DJ Jg. 8, Nr. 12, S. 93 f., 22.12.1855

MENDELSSOHN QUINTETTE CLUB. – The programme of the third concert was made up in great part of novelties, and with the exception of the first and last piece, we think hardly proved so enjoyable to that assembly of classical musiclovers, as the two preceding. We trust the Club will not allow too much influence to the oft-renewed demand for lighter music, and occasional complaints about too much of a good thing. On the other hand, their little public has been so long used to listening to a great variety of the quartets, quintets and trios of the greatest masters, that we think the introduction of a new author occasionally, will find curious ears and help to extend our knowledge of composers somewhat, without sacrificing the primary and proper interest of such concerts. To appreciate the art, the inspiration of Mozart and Beethoven, we must sometimes hear what smaller and yet clever men have done. It is hard thing to please everybody in the matter of programmes, and we think the Club are safe in presenting what themselves esteem the best, since their persistence in that high course thus far, in spite of the danger of going over the heads of the public for some time at first, has been rewarded by so faithful an audience from year to year. [...]

M. Gouvy is a young French composer, who cultivates the classical forms, and whose Symphony and other works have won high praise from CHORLEY of the *Athenæum*, and from German critics. The Trio in E is of a light, graceful, somewhat sentimental character, and quite French. The Allegro movement seemed the truest to the Sonata character; it has pleasant themes, easily and skilfully developed, with a light running arpeggio for piano, which Mr. PARKER played with great neatness and delicacy. The Andante seemed to us more like a distinct, salon piece, than like a movement in a Sonata piece; it has a soft, nocturne-like sentiment, and considerable beauty, without much depth. In the Finale we confess we were lost, and it seemed as if the composer were lost in the vague pursuit of a fit place to leave off at with all due éclat. – But we cannot profess ourselves able to form a reliable opinion of so elaborate a work upon a single hearing. [Anon.]

Serenade für Streichquintett op. 11

73. RGMP Jg. 21, Nr. 6, S. 42, Paris 5.2.1854

Société Sainte-Cécile.

La sérénade pour instruments à cordes, par M. Gouvy, est un morceau d'un style élégant et gracieux qui a été déjà apprécié et justement applaudi par le public. M. Gouvy est un estimable compositeur qui essaie de se faire une place, comme Onslow et M. Reber, entre Haydn et Mendelssohn. Cette place est honorable, et nous ne voyons pas que personne puisse empêcher M. Gouvy de s'y asseoir. [Henri Blanchard]

74. RGMP Jg. 36, Nr. 15, S. 125, Paris 11.4.1869

Concerts et Auditions Musicales de la Semaine.

Le dernier concert populaire a été donné dimanche. Nous avons eu l'occasion d'y entendre deux nouveautés: un fragment de symphonie de N. Alfred Holmès, et une sérénade pour instruments à cordes de M. Gouvy. L'œuvre de M. Holmès, qui, si nous ne nous trompons, est intitulée Shakespeare, est assurément digne du suffrage des artistes; on y trouve une grande distinction d'idées, une science réelle de l'orchestre, un coloris plutôt mélancolique que sévère; mais l'auteur se tient peut-être trop près de Mendelssohn. La comparaison était d'autant plus facile à faire que la symphonie en la mineur, de ce dernier maître, suivait de près le fragment de M. Holmès, écrit dans le même ton. L'analogie du premier motif est surtout frappante. Ce morceau, qui n'a été joué qu'à la fin de la saison, après avoir été répété trois mois, n'en mérite pas moins un meilleur accueil que celui qui lui a été fait. La sérénade de M. Gouvy est fort jolie et agréable à entendre; c'est tout ce qu'on peut en dire. D'originalité, peu ou point question. – La marche et le chœur des fiançailles de Lohengrin ont obtenu leurs succès habituels d'applaudissements et d'opposition. [Anon.]

75. RGMP Jg. 41, Nr. 12, S. 93, Paris 22.3.1874

Programme du vingtième et dernier concert national, qui a lieu aujourd'hui à deux heures, au théâtre du Châtelet, sous la direction de M. Ed. Colonne: – 1° Symphonie romantique (V. Joncières); – 2° Sérénade (Th. Gouvy), exécutée par tous les instruments à cordes; – 3° Variations sur un thème de Beethoven, pour deux pianos (C. Saint-Saëns), exécutées par M. et Mme Alfred Jaëll, première audition; – 4° Andante et finale de la symphonie en *fa mineur*

(C.-M. Widor); – 5° Scènes pittoresques (J. Massenet): Marche, Air de ballet, Angelus, Fête bohême. [Anon.]

76. RGMP Jg. 41, Nr. 13, S. 103, Paris 29.3.1874

Le programme du vingtième et dernier concert national se composait exclusivement d'œuvres de compositeurs français contemporains: la symphonie romantique de M. V. Joncières, dont l'andante est le meilleur morceau; la *Sérénade* de M. Th. Gouvy, qui est fort jolie et qu'on a bissée; des variations de M. C. Saint-Saëns pour deux pianos, avec orchestre, sur un thème de Beethoven, très-intéressantes, travaillées de main de maître et que M. et Mme Alfred Jaëll ont superbement exécutées. [Anon.]

77. La chronique musicale Jg. 4, Nr. 19, S. 31–33, Paris 1.4.1874

Concert national. – Les deux derniers concerts ont été exclusivement consacrés à l'exécution d'œuvres de compositeurs français modernes. Parmi ces œuvres, les unes nous étaient déjà connues, nous n'y reviendrons pas; d'autres sont nouvelles, nous allons les passer rapidement en revue. Je mentionnerai d'abord deux fragments, *Adagio* et *Tempo di Minuetto* tirés du quatuor en *ré* de M. Vaucorbeil et exécutés par tous les instruments à cordes. Ces deux morceaux n'ont rien que de très ordinaire: peu d'idées et encore moins d'originalité, quelques imitations plus ou moins curieuses du style des vieux maîtres et en particulier des formes de Glück et de Rameau, facture correcte d'un musicien qui sait bien son métier et qui connaît à fond ses classiques; en un mot, une de ces œuvres honnêtes et médiocres pour lesquelles il faudrait inventer le succès d'estime, s'il n'existait déjà. Je préfère de beaucoup à cette composition sans intérêt la *Sérénade* pour instruments à cordes de M. Gouvy, conçue également dans le style classique. C'est peu de chose, mais c'est charmant, et je m'associe tout à fait au sentiment du public qui a voulu entendre une seconde fois cette petite page si fine et si délicatement tournée. [H. Marcello]

78. La France musicale, Jg. 20, Nr. 11, S. 87, Paris 16.3.1856

Société des jeunes artistes. Le septième concert supplémentaire de la Société des Jeunes-Artistes sera plein d'intérêt; voici ce qu'on y entendra: Symphonie en *ut* majeur de Beethoven; chœur de *Fra Diavolo* d'Auber; concerto de Mozart, exécuté par Mme Mattmann; *Sérénade* de M. Gouvy; *air d'Actéon*, chanté par Mme Miolan-Carvalho;

symphonie en *mi bémol* majeur de Gounod; *la Brigantine*, chœur de M. Jules Cohen; ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. [Anon.]

79. RGMP Jg. 44, Nr. 40, S. 316, 7.10.1877

THÉODORE GOUVY. – Sérénade pour quintett à cordes (op. 11, *mi bémol*); la même, transcrite pour le piano à deux et à quatre mains. – Scherzo pour deux pianos. (Op. 60, *si bémol*.)

La sérénade a quelques liens de parenté, par la physionomie de son motif, par son allure générale, avec le célèbre menuet de Boccherini; les deux morceaux ont en outre ce point de ressemblance qu'ils ont été écrits, à la basse près, pour les mêmes instruments. M. Gouvy a cherché à plaire par la simplicité, par l'agrément de la mélodie, par une structure aisément saisissable; la distinction naturelle de son talent lui a rendu la réussite facile.

Le scherzo pour deux pianos, de beaucoup postérieur et tout récemment publié, est charpenté avec plus d'art, ou du moins avec un art plus moderne. Dans sa vivacité tempérée par une certaine bonhomie, il justifie le titre de scherzo (qui, on l'oublie volontiers, signifie *badinage*), bien mieux que les coulées de lave musicale que Beethoven dissimule sous ce nom, faute d'un autre plus vrai. Au point de vue de l'instrument, sans être absolument ce qu'on appelle un morceau à effet, sans viser au succès par les gros moyens, il est écrit de manière à plaire au public; et nous croyons nous rappeler que l'épreuve a été au concert, l'hiver dernier, d'une manière très-satisfaisante. [Ch. B.]

Klaviertrio Nr. 3 in g-Moll op. 19

80. Le Ménestrel Jg. 40, Nr. 2283, S. 157, Paris 19.4.1874

La Société nationale de musique, dont les séances ne sont point publiques comme celles de nos grandes entreprises de concerts, n'en attire pas moins légitimement l'attention de tous ceux qui s'intéressent à notre grand mouvement musical. Je regrette de n'avoir pas tous ses programmes sous les yeux; mais je vais cependant mentionner quelques-unes des œuvres qu'elle a fait exécuter dans le cours de cette saison: sonate pour piano et violon, de M. Ed. Lalo; pièces pour piano et violoncelle, de M. Paul Lacombe; trio en *si* bémol (piano, violon et violoncelle), valse de fantaisie pour piano à quatre mains, fragments de la symphonie en *ut* majeur, de M. Théodore Gouvy; suite de valses pour orchestre, *Poëme nocturne*, de M. Henry Duparc; suite symphonique, de M. Charles Lefebvre; deuxième concerto pour piano, de M. George Pfeiffer; concerto pour violon, concertino pour alto, de M. J. Garcin; airs de ballet, de M. Théodore Dubois; menuet et gavotte, de M. Bourgault-Ducoudray; *l'Incarnation de Jésus* (fragments de la deuxième partie), mystère, de M. Maréchal; andantino pour orchestre, allegro pour violoncelle, de M. Edouard Lalo; romance pour flûte, romance pour cor, de M. Saint-Saëns; enfin, diverses mélodies de Mme de Grandval, de MM. Bourgault-Ducoudray, César Franck, Saint-Saëns, etc. [Anon.]

81. RGMP Jg. 45, Nr. 28, S. 221 f., Paris 14.7.1878

Nouvelles musicales de l'exposition.

Le trio en *si* bémol de M. Gouvy est, comme toujours, bien écrit, absolument clair, d'une sonorité constamment bonne; nous voudrions pouvoir ajouter que les idées y sont marquées que sceau de leur époque, mais l'auteur, à ce point de vue, montre dans la plupart de ses œuvres un parti pris et une conviction que nous respectons sans les approuver. Tout artiste a sa poétique, c'est un droit; chacun se complaît en une certaine région idéale de son choix, et s'y porte d'instinct quand il veut échauffer sa verve: la muse de M. Gouvy, tour à tour sentimentale ou guerrière, nous rappelle souvent le demi-romantisme contemporain du premier quart de ce siècle, qui eut son heure de vogue et exhala son parfum de nouveauté, évané maintenant et pour toujours; tout ce peuple poétique est mort de sa belle mort, et rien, pas même la musique, ne peut le faire revivre. [Anon.]

Duette für Violine und Klavier op. 50

82. RGMP Jg. 44, Nr. 9, S. 69, Paris 4.3.1877

Au début de la 66^e séance de la Société nationale de musique, qui a eu lieu samedi soir, 24 février, dans la salle Pleyel, on a entendu une marche de M. Saint-Saëns, intitulée *Orient et Occident*, jouée à quatre mains par MM. Fauré et d'Indy. Ainsi réduite, cette marche n'a pas toute la clarté désirable; il faudrait l'orchestre et ses timbres variés pour rendre le côté pittoresque des idées de l'auteur, qui ont reçu, à n'en pas douter, la forme symphonique en naissant. Le piano est, dans ce cas, un aide-mémoire pour qui connaît l'œuvre, mais il est bien insuffisant pour qui l'ignore. Parmi les autres nouveautés du programme, nous avons principalement goûté trois duettos pour piano et violon de M. Gouvy, quelques pièces pour piano de M. Th. Dubois, et que le talent ferme et correct de Mme Dubois fait bien ressortir, et un *O Salutaris* à trois voix de M. Emile Bernard. Ce dernier morceau est d'un agencement ingénieux et habile: on peut lui reprocher seulement d'être écrit dans un style plutôt théâtral que religieux; en dépit ou peut-être à cause de ce défaut, il a été fort applaudi, et le trio (Mme Miquel-Chaudesaigues, MM. Miquel et Auguez) a été acclamé et rappelé. Le quatuor de A. de Castillon terminait le concert; cette œuvre remarquable a été fort bien rendue par MM. Fauré, Marsick, Waefelghem et Delsart. [Anon.]

Streichquintett op. 55

83. RGMP Jg. 44, Nr. 10, S. 78, Paris 11.3.1877

La seconde des séances de musique de chambre organisées par M. Gustave Sandré, à la salle Pleyel, et consacrées aux œuvres modernes, ne le cédait en rien à la première. Le programme se composait d'un trio pour piano, violon et violoncelle (op. 20) de M. W. Bargiel, d'une suite de pièces pour piano à quatre mains (op. 10) de M. G. Sandré, et d'un quintette pour instrument à cordes (op. 55) de M. Th. Gouvy. L'œuvre de M. Bargiel se recommande par l'allure vraiment symphonique de l'idée, par la précision, la netteté, la clarté du développement. Des six pièces qui forment la suite de M. Sandré, jouées par lui et M. de la Nux, la première est celle que nous préférons; on y trouve un réel charme mélodique et un développement des plus heureux, à la Schumann; les morceaux suivants, malgré leur originalité d'idée et de rythme, font moins d'effet. Le quintette de M. Gouvy est une composition bien ordonnée et pleine de goût. Le thème du premier morceau est bien trouvé, chantant et développé avec une sorte de poésie intime qui captive l'oreille; l'andantino qui

suit contient quelques accents vigoureux auxquels l'auteur ne nous a pas habitués. Nous aimons moins les deux derniers mouvements, surtout le rondo, dont la forme est, en vérité, par trop passée de mode. – Les exécutants étaient les mêmes qu'à la première séance: MM. Sandré, Koert, Gasser, Metzger et Vandergucht; ils s'étaient adjoint pour le quintette M. Hekking, second violoncelle. L'interprétation du programme entier a été excellente. [Anon.]

84. AmZ Jg. 15, Nr. 21, S. 330–334 (hier S. 333), München 26.5.1880

Den 2. März 1880. Der gestrige Abend brachte die zweite Quartett-Soirée des Herrn Walter und Genossen im grossen Museumssaale – theilweise ein *lucus a non lucendo*, indem das Programm nur ein Quartett, das in D-moll von Mozart, und dazu das Echo-Trio in Es-dur für zwei Violinen und Cello von Joseph Haydn, dann ein Quintett Op. 55 für zwei Violinen, Viola und Cello in G-dur von Th. Gouvy enthielt. Ich erinnere mich nicht, das Trio jemals gehört oder auf einem Programm gelesen zu haben. Es besteht aus fünf Sätzen mit äusserst einfacher Harmonisierung, in deren jedem nach einigen Takten die letzten Accorde von einem im Nebenzimmer verborgenen zweiten Trio als Echo wiederholt werden, was in die Länge entschieden monoton wirkt. Das Ganze ist also mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk und gehört zu jenen Compositionen, in denen Vater Haydn, vorausgesetzt, dass es wirklich ihn zum Vater hat, was ich vorerst noch dahin stelle, vorzugsweise seinen Humor walten liess. Kräftigend und erhebend trat sodann das hochpathetische Quartett von Mozart, vielleicht sein grossartigstes Werk dieser Gattung, auf. Was die Aufführung anlangt, so befriedigte mich nur der letzte Satz (Sicilienne); dem ersten fehlte die breite, grossartige Auffassung, dem Andante die weihevollte Stimmung, dem Menuett die energische Betonung des ersten und zweiten Theils, sowie der süsse, melodische Wohlklang des Trios. Das Quintett von Gouvy, an welchem sich ausser den gewöhnlichen Theilnehmern auch der treffliche Cellist Herr Franz Bennat betheiligte, ist eine sehr tüchtige, wenn auch wenig einheitliche moderne Composition, hierunter meines Erachtens das Andantino und das Finale am gelungensten; es wurde sehr brav gespielt. Das diesmal nicht sehr zahlreich versammelte Publikum äusserte seine Befriedigung bei allen Stücken durch lebhaftes Acclamation. [Wahrmund]

Streichquartett Nr. 3 op. 56

85. RGMP Jg. 41, Nr. 10, S. 78, Paris 8.3.1874

Concerts et auditions musicales. Parmi les meilleurs morceaux du programme que la Société classique a exécuté à sa séance du 3 mars, il faut citer le larghetto (air varié) du troisième quatuor de Th. Gouvy, fragment d'un grand intérêt, écrit avec soin, et qui révèle des qualités de premier ordre. Parmi toutes les œuvres de M. Gouvy exécutées jusqu'ici à Paris, c'est peut-être ce que nous avons écouté avec le plus de plaisir. Deux ravissantes pièces de Schumann, pour piano et clarinette, exécutées par MM. A. Duvernoy et Grisez, un octuor de Mozart, pour instruments à vent, plus connu sous la forme de quintette à cordes qui n'est qu'un arrangement, le premier quatuor de Beethoven et le trio en *ré mineur* de Mendelssohn (MM. Duvernoy, Armingaud et Jacquard) complétaient le programme, qui a été exécuté avec le soin et le bel ensemble ordinaire. [Anon.]

86. RGMP Jg. 42, Nr. 14, S. 110, Paris 4.4.1875

Concerts et auditions musicales. L'école française était représentée, à la cinquième séance de la Société classique, mercredi dernier, par l'andante varié d'un quatuor de M. Gouvy pour instruments à cordes, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler avec les éloges qu'il mérite. Ces variations sont, à notre avis, ce que l'auteur a produit de meilleur. Elles sont pleines d'intérêt et de charme; l'harmonie y a de la distinction et de la couleur, le rythme de la variété. On les a beaucoup applaudies. [Anon.]

87. MT Jg. 19, Nr. 425, S. 369–374 (hier S. 372), Paris 1.7.1878

Three works were in the programme, all by French composers, a Quartett of M. Gouvy (Op. 56) leading the way. M. Gouvy, as those who know anything of French music are well aware, is a composer who writes much, and writes not a little that is worth having. He has chiefly contributed, at present, to the repertory of the pianoforte, but not a few of his most important works belong to the class exemplified at the Trocadéro concert. The Quartett chosen is one of two but lately composed, and represents, therefore, the master's ripest talent. It is beyond question an able work, in accepted classical form, and wrought in details, as in general outline, so as to accord with classical precedents. The opening Allegro and the Larghetto are very fine movements, worthy of serious notice and qualified to rank among the

best of their kind. Mr. Arthur Chappell may certainly do a worse thing that introduce the Quartett to his patrons at St. James's Hall, if only because it would tend to dissipate the notion that Germans have a monopoly of this form of composition. The work was very well played by MM. Taudon, Desjardins, Lefort, and Rabaud, the first violin distinguishing himself especially by beauty of tone and finish of execution. But the *ensemble* showed all four artists to be thoroughly capable men; and fit for the position they occupy at these important concerts. [Anon.]

88. Revue des deux mondes Jg. 48, Nr. 28, S. 672–688 (hier S. 678), Paris 1.8.1878

Il y a aussi bien du talent dans les compositions de M. H. Gouvy (quatuor à corde op. 56, trio en si bémol). C'est du Mendelssohn un peu effacé et d'un romantisme doux, rêveur, modéré, toujours sympathique, avec beaucoup de savoir et d'intelligence du procédé instrumental. M. Gouvy doit avoir énormément expérimenté, il a composé des cahiers de *lieds* comme Schubert, des symphonies comme Mendelssohn, des quatuors comme Cherubini, et je ne m'étonnerais pas qu'il tînt en portefeuille un assortiment d'opéras; toujours est-il que ses ouvrages font la ressource de ces concerts petits et grands du Trocadéro. [Anon.]

Sonate für Klavier und Violine op. 61

89. RGMP Jg. 33, Nr. 17, S. 130, Paris 23.4.1865

Soirée Musicale donnée par Ferdinand Hiller (Lundi, 23 avril.)

Ferdinand Hiller en faisait seul les honneurs, tandis qu'il avait dans la sérénade Alard et Franchomme pour dignes partenaires. Avouons que les fragment de sonate pour piano et violon nous ont semblé très-inférieurs aux œuvres précédentes, et ne parlons des morceaux de chant que pour dire qu'ils ont trouvé dans Mlle Gouvy une interprète douée d'une fort belle voix. [Paul Smith]

90. Signale Jg. 35, Nr. 45, S. 708, Leipzig, September 1877

Der Componist ist 1822 [sic] zu Saarbrücken, also an der Grenze zwischen Deutschland und Frankreich, geboren; eigenthümlicher Weise würde man aus seiner Musik keinen ganz sichern Schluß auf seine Nationalität machen können. Aber das Gute dabei ist, daß sich

dennoch in obiger Sonate ein reiner, bestimmter Charakter ausspricht, französische und deutsche Natur durchdringen einander: glatter Fluß und solide Factor, Esprit und angeregte Stimmung; freilich fehlt dabei jeder irgendwie bedeutende oder überhaupt aus tieferem Gemüthsleben stammende Zug; die Variationen mit ihrem zwar gesangvollen, doch wenig sagenden Thema haben nur mehr den Schein, als das Wesen tieferer Versenkung. Indessen muß man doch auch solchen Stücken ihr Dasein gönnen und in diesem Falle um so mehr, als sich die Sonate nicht nur von beiden Instrumenten gut spielt, sondern auch vortrefflich zusammenklingt und also der Berücksichtigung der Clavier-Violin-Duettspieler zu empfehlen ist. [L. K.]

91. AmZ Jg. 13, Nr. 18, S. 283, 1.5.1878

Die Sonate klingt gefällig und ist gewandt und fließend geschrieben, mehr in der älteren Weise. Sie bietet durchaus keine technischen Schwierigkeiten, so dass selbst mässige Spieler sie bewältigen werden. Wer sich hiermit zufrieden giebt und höhere Ansprüche an ein derartiges Werk nicht macht, dem kann dasselbe empfohlen werden. Der erste Satz (*Allegro moderato* 4/4, G-moll mit G dur-Schluss) theilt dem Clavier ziemlich viel Tremoloartiges zu, was eben nicht geeignet ist, das Interesse an ihm zu erhöhen. Der zweite (3/8 D-dur) besteht aus einem Thema mit vier Variationen und der letzte ist ein *Vivace non troppo* (4/4 G-moll mit G dur-Schluss). [Dk.]

Sonate für Klarinette und Klavier op. 67

92. RGMP Jg. 47, Nr. 20, S. 158, Paris 16.5.1880

Concerts et auditions musicales. Une nouvelle sonate pour piano et clarinette, de M. Gouvy, a été fort bien jouée par MM. Th. Dubois et M. Cha. Turban. Elle est bien écrite, coulante, et s'écoute agréablement; pourtant, sans aimer la musique trop pimentée, nous eussions désiré dans celle-ci une saveur un peu plus relevée. [Anon.]

93. Le Ménestrel Jg. 46, Nr. 2559, S. 191, Paris 16.5.1880

Dans sa remarquable *sonate* pour piano et clarinette, M. Th. Gouvy a été non moins heureux sous le rapport de l'inspiration que sous celui de l'habileté de la facture. Il a écrit pour ces deux instruments en homme qui en connaît à fond toutes les ressources, et l'œuvre et ses deux interprètes, Mme Th. Dubois et M. Turban, qui ont fait assaut de virtuosité, ont été chaleureusement applaudis. [Auguste Morel]

Streichquartett Nr. 5 op. 68

94. RGMP Jg. 43, Nr. 10, S. 77, Paris 5.3.1876

Concerts et auditions musicales. Nous avons entendu dans une soirée musicale intime, mardi dernier, des fragments d'un quatuor inédit (le cinquième) de M. Th. Gouvy. Cette œuvre accuse un nouveau et sensible progrès dans la manière de l'auteur. L'andante avec variations présente l'intérêt particulier à ce genre de morceaux, que M. Gouvy presque seul aujourd'hui cultive avec succès. L'allegretto, qu'on pourrait appeler *sérénade* ou *intermezzo*, est ciselé avec soin; une mélodie pleine d'un charme un peu voilé, des détails où se révèle un goût parfait, font de ce fragment une chose des plus agréables à entendre. – Le quatuor de M. Gouvy était interprété par MM. Taudou, Desjardins, Lefort et Rabaud; les mêmes artistes, auxquels s'étaient joints MM. Baneux et Dupont, ont joué avec infiniment d'esprit la *Raillerie musicale* de Mozart. M. Emile Bernard, pianiste de talent, a exécuté le trio en *ut* mineur de Mendelssohn, avec MM. Taudou et Rabaud, de façon à mériter de vifs applaudissements. [Anon.]

95. RGMP Jg. 45, Nr. 26, S. 206, Paris 30.6.1878

Nouvelles musicales de l'exposition.

Le quatuor de M. Gouvy se recommande par des idées claires, une façon d'écrire correcte; mais les deux premiers morceaux, le premier surtout, sont bien longs. Le finale, un peu prolixe aussi, n'est pas d'un intérêt assez soutenu. Quant au larghetto, il a été très-applaudi et méritait de l'être; la phrase principale est chantante et poétique. [Anon.]

Oktett für Blasinstrumente op. 71

96. Signale Jg. 39, Nr. 35, S. 546, 28.4.1881

Ueber dieses Werk schreibt uns ein zu momentanem Aufenthalt in Parise anwesender deutscher Tonkünstler Folgendes:

In der am 28. April stattgehabten letzten der diesjährigen Kammermusiksoiréen der Herren Taffanel und Genossen, welche insbesondere dazu bestimmt sind, ältere und neuere Tonschöpfungen für Blasinstrumente zu Gehör zu bringen, wurde als Novität das im Laufe des letzten Winters wiederholt schon vom Dresdner Tonkünstlerverein mit entschiedenem Erfolg producirt Octett von Th. Gouvy gegeben. Daß dieser treffliche Künstler im Gebiete der Instrumentalmusik unter den französischen Tonsetzern sowohl hinsichtlich der Gediegenheit seiner Richtung und des fein geläuterten Geschmacks, als auch in Betreff des Gestaltungsvermögens keinen ebenbürtigen Rivalen hat, und daß er gegenwärtig unter denselben unstreitig den ersten Rang einnimmt, bewies wiederum dies neue Werk desselben. Gouvy steht auf dem Boden der classischen Tradition, ohne deshalb seiner Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit der Erfindung und thematischen Durchführung zu nahe zu treten. Auch ist er im Ausdruck so weit modern, als es eine Composition sein muß, wenn sie als ein Werk der Gegenwart beim Hörer anklingen soll. Seine liebenswürdig anmuthende schöpferische Begabung offenbart sich stets in organisch gegliederter, plastisch durchgebildeter und schön beherrschter Formgebung, so daß man gern und mit innerem Behagen seinem Gedankengange folgt. Dazu zeigt er in diesem speciellen Falle die feinste Kennerschaft der verschiedenen zur Darstellung gewählten Kunstwerkzeuge – (die benutzten Instrumente sind Flöte, Oboe und je zwei Clarinetten, Hörner und Fagotte) –, so daß auch die Klangwirkung eben so schön als wechselreich ist. Das Werk, welches als eine werthvolle Bereicherung der einschlagenden Literatur bezeichnet werden darf, fand Seitens der gewählten Versammlung eine sehr warme Aufnahme; der zweite Satz, ein „Danse suédoise“ im Charakter eines Scherzo's, bei welchem sich die hohe Virtuosität der Ausführenden im günstigsten Lichte zeigte, wurde da capo verlangt und gespielt. [Anon.]

97. AmZ Jg. 16, Nr. 45, S. 718, Leipzig 9.11.1881

Berichte. Leipzig. Den ersten Kammermusik-Abend im Gewandhaus (5. Nov.) eröffnete Mozart's C dur-Quintett für Streichinstrumente, frisch und exact ausgeführt von den Herren Concertmeister Röntgen, Bolland, Thümer, Pfitzner und Klengel. Desgleichen erfreuten wir uns in Nr. 2, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell C-moll Op. 66 von Mendelssohn-

Bartholdy, des trefflichen Zusammenspiels der Herren Kapellmeister Reinecke, Röntgen und Klengel, namentlich im Scherzo. Den Schluss bildete eine Novität: Octett für Blasinstrumente (Es-dur, Manuscript) von Th. Gouvy, welches wir nur für besseres Mittelgut erklären können. Es bewegt sich fast durchgängig in ausgetretenen Geleisen; der einzige Satz, welchen man originell nennen könnte, das „schwedische Tanzlied“, ist doch im Grunde ziemlich trivial. Der reiche Beifall, welchen das Publikum gerade letzterem Stücke spendete, war unseres Erachtens nicht besonders schmeichelhaft für seinen Geschmack; er bezeugte die Vorliebe der grossen Masse für leichtverdauliche Tanzmusik. Anerkennenswerth war übrigens auch im Octett das Zusammenspiel der Herren Barge (Flöte), Hinke (Oboe), Gentsch und Stradtman (Clarinetten), Weissenborn und Kunze (Fagott), Gumbert und Müller (Horn). [Anon.]

98. NZfM Jg. 56, Nr. 4, S. 43, Leipzig 23.1.1889

Correspondenzen. Leipzig. [...] Einen recht freundlichen, auf angenehmste Unterhaltung abzielenden Eindruck hinterließen „Romanze“ und „Schwedischer Tanz“ aus dem Octett für Blasinstrumente von Th. Gouvy. Die Hrn. Schwedler (Flöte), Hinke (Oboe), Hentzsch, Kresse (Clarinetten). Freitag, Hütter (Fagott), Humpert, Müller (Horn) boten all' ihre Meisterschaft und beglückenden Tonzauber auf und ernteten gleichfalls Huldigungen in Hülle und Fülle. [Bernhard Vogel]

Klavierwerke

Deux Études op. 1

99. AWZ Jg. 3, Nr. 125, S. 527, Wien 19.10.1843

Revue. [...] – Einen fast noch widrigern Eindruck, als das eben behandelte E n g e l'sche Rondo, dem doch nur das Epitheton *capriccioso* am meisten schadet, ohne welchem es sich als ganz vulgäre Dutzendwaare seiner harmlosen Existenz gar wohl erfreuen könnte, machen die „*Deux Études par Théodore Gouvy*“ (Op. 1, bei Bote und Bock). Man kömmt wahrhaftig in nicht geringe Verlegenheit, welches Prognosticon man einem Autor stellen sollte, der weder einen gesunden Gedanken erfassen, noch ihn gehörig entwickeln oder durchführen kann, der keine Idee von Melodik noch überhaupt von der künstlerischen Anordnung eines Ganzen hat, in dessen Werk es von Octaven, Querständen, schlechten Stimmführungen, verdoppelten und nicht aufgelösten Dissonanzen nur wimmelt, und sich bei allem dem getraut, Etuden zu schreiben, zu einer Zeit, wo Niemand das Studium von Etuden nöthiger hätte, als eben er. Hr. G o u v y ist noch viel zu schwach, um das Feld der Öffentlichkeit mit den Erzeugnissen seines Geistes besäen zu können, in dem Heere der Componisten kann er nur eine höchst subordinirte, wo nicht lächerliche Rolle spielen, er gehe in sich, und in die Schule eines bewährten Meisters, er gebe vorläufig nichts heraus, und nehme dadurch, daß wir ihm ein Meisterstudium anrathen, die Versicherung, daß wir, trotz aller oben gerügten Fehler Talent, wenn auch ein bis jetzt unreifes, in ihm erkennen, ohne welcher Voraussetzung wir uns kaum die Mühe genommen hätten, über sein Opus so viele Worte zu verlieren. [Ign. Lewinsky]

Sérénades pour piano

100. RGMP Jg. 18, Nr. 39, S. 316 f., 28.9.1851

Revue critique. Musique légère pour le piano. Voici venir d'autres virtuoses, compositeurs-pianistes qui, persuadés de cette maxime d'opéra-comique, *qu'en fait de chant rien n'est facile comme la difficulté*, se sont efforcés d'écrire de la musique facile. M. Théodore Gouvy, le symphoniste, a jeté sur le papier et donné à publier une fort jolie *Sérénade* pour piano, qu'on pourrait faire entendre sou les balcons de l'Espagne de France et de Navarre, si elle était écrite pour un instrument plus portatif, mais qui a la ressource d'être entendue dans les salons de Paris. [Henri Blanchard]

101. RGMP Jg. 19, Nr. 38, S. 314 f., 19.9.1852

Revue critique. Descendant des hauteurs de la symphonie et se débarrassant des *inextricabilités* de l'instrumentation à grand orchestre, M. Théodore Gouvy a envoyé sa muse, si les romantiques veulent bien permettre qu'on ait encore une muse, en ce pays qu'on nomme poétiquement l'Ibérie, et vulgairement l'Espagne; et ladite muse, ou sa pensée, lui a dicté une charmante sérénade qui évoque, qui peint boléros, séguidilles, balcons et toutes sortes de jalousies, jalousies qui vous aveuglent, et jalousies à travers lesquelles on voit l'amant qu'on aime et le rival qui vient interrompre la sérénade, et change l'harmonie en cliquetis d'épées se choquant. [Henri Blanchard]

102. NMZ Jg. 4, Nr. 6, S. 45–47, 9.2.1856

Nr. 1. Allegretto, F-Dur, 6/8. In einer von Venedigs Wasserstrassen schwankt auf leicht bewegter Meeresfläche eine Barke dahin. In ihr sitzt ein Jüngling, der in der lauen Luft einer sternenhellen Nacht seiner Angebeteten noch ein süßes Abendständchen bringen will. Bald gelangt das leichte Fahrzeug an den ersehnten Ort; nun ruht das Ruder, und flugs erklingt als Vorläuferin und Trägerin des Gesanges die Mandoline mit ihren naiven, munter hüpfenden Tonweisen. Aber über dem doppelten Accompagnement des Instrumentes und der leise plätschernden Meereswogen schwebt und erhebt sich nun der seelenvolle Tenor, und die feierliche Stille der Nacht begünstigt und erhöht den zauberischen Klang und Wiederklang, dass er noch um Vieles reizender und köstlicher – Doch wo ist Referent denn hingethaten? Er setzte sich ans Clavier, um zu recensiren, und da kamen ihm beim Spielen diese Bilder und Gedanken. Mögen Andere anders denken, gleichviel – wird doch ein Jeder in dem Punkte übereinstimmen, daß in der Composition etwas liegt (und somit ist auch die Recension schon gegeben), das, aus Gemüth und Phantasie entsprungen, wieder zu Gemüth und Phantasie gelangen muß. Und so ein E t w a s thut eben resp. der gegenwärtigen gewöhnlichen Salon-Musik gegenüber auch ganz besonders noth, weil erstens nichts in dieser Musik liegt (viel Geschrei und wenig Wolle), und wo ganz insbesondere die Salons-Blasirtheit mit all ihrer Ueberspanntheit, Geschmack- und Reizlosigkeit sich so getreulich widerspiegelt. Und wenn nun also d i e s e moderne Salon-Musik in ihrer Ziererei, Effecthascherei, wilden Romantik, Complicirtheit, überhaupt in ihrer faden Allgemeinheit (oder besser: All-Gemeinheit) wie Unkraut überhand zu nehmen droht, so muss hier nothwendig die Sprache der N a t u r (und das ist zugleich die der wirklichen Poesie) entgentreten, und da ist oder sei den in dem Salon auch jeder neue Beitrag herzlich

willkommen, wo eben dieser Vorzug der natürlichen Wahrheit und Einfachheit sich geltend macht.

Serenade 2. Allegro con brio, As-dur, 6/8. Die Haupt-Aufgabe hat der Bass in seinen auf- und absteigenden Accordbrechungen der Sechzehnteltheile zu lösen; jedoch ist diese nicht zu schwierig. Gegen diese kurzen Töne hebt sich auch der Contrast der Oberstimme in ihrer mehr getragenen Melodie besonders hervor. Die letztere ist überhaupt gesund und frisch, natürlich und ansprechend, und ihr Reiz wird noch durch den gemüthlichen Ausdruck gehoben. Einige Modulationen erscheinen zwar etwas kühn und blendend, doch sie beleidigen weder das Ohr, noch sind sie cokett oder unnatürlich. Und hierin liegt denn überhaupt auch eine sehr feine Gränzlinie, die manche Componisten gar nicht sehen.

Serenade 3. Allegretto scherzando, H-moll, 3/4, gibt wieder ein recht echtes italiänisches Bild. Wie in Italien auf öffentlichen Plätzen das Volk zuströmt, wo die Musik einen öffentlichen Tanz ankündigt, so erscheint auch in vorliegender Composition so einer unter Castagnetten-Begleitung des tanzenden Paares, wozu der Instrumentalist als dritte Person noch einen Gesang stellt, welcher, sich mit der Schwesterkunst eng verbindend, den Reiz und Genuss noch um ein Bedeutendes erhöht. Die periodisch auftretende Singstimme erscheint hauptsächlich im Alt – da die Oberstimme fortwährend den Tanz-Rhythmus zu vertreten hat –, aber springt wohl auch unter Sprüngen und Pedalgebrauch – zwei Hände so viel leisten müssen, als ehemals wohl vier. Die so geschmackvollen als geistigen Effecte der Composition können ihre reizvolle Wirkung auf Zuhörer und Spieler nicht verfehlen.

Serenade 4. Allegro moderato, E-dur, 4/4. Der Componist entwickelt wieder andere, neue Instrumental-Effecte. Die getragene Cantilene in der rechten Hand wird zugleich durch kurze Sechzehntel-Octaven umspielt und durch weite Accordgriffe der linken Hand in Achtelnoten begleitet. Oefters wollen zwar die fortdauernden Spannungen beider Hände mit einer Ermüdung der letzteren drohen, allein danach fragt der Spieler nicht, da das Interesse an der Sache ihm Ausdauer und Kraft genug gibt; indem nämlich erstens die hier angewandten technischen Mittel natürlich und erfolgreich ihrem Zwecke in der Ausführung entsprechen, und zweitens auch die ästhetische Anforderung ihre Befriedigung findet, auch schon darin, dass die interessante melodische Cantilene sich durch die Begleitung hindurchschlingt, wie bei einer aus der Vogel-Perspektive überschauten Gegend hier und da das strahlende Silberband eines Flusses.

Sonate pour le Piano.

Es muss jedem Freund der wahren Kunst eine Freude sein, wenn die in der letzten Zeit so mit Unrecht vernachlässigte, ja, vergessene Clavier-Sonate wieder zu ihrem vollen Rechte gelangt, das sie doch und insbesondere als oberste und vorzüglichste Kunstform – Allegro, Adagio (Menuet, Scherzo), Rondo – vor all dem neueren Formenkram verdient. In ihr haben

ja auch unsere drei Ton-Heroen mit ihre besten Werke niedergelegt, und so wie sie überhaupt eine Sinfonie für das Clavier genannt werden kann, ist sie auch historisch unstreitig erst das wirkliche Vorbild zur nachmaligen Orchester-Sinfonie (begründet durch Joseph Haydn) geworden. Nicht minder findet sich ihr Typus in den vormaligen (classischen) Concert-Compositionen für virtuose Instrumental-Musik (Mozart, Beethoven, Hummel, Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr, Weber etc.) vor. Also sei auch nun jeder neue derartige Zuwachs, der nur irgend auf Beachtung Anspruch machen darf, hier willkommen. Und so sei es denn auch der vorliegende, in welchem sich neben Ordnung und Form auch ein guter Geschmack und überhaupt ein Streben nach dem ästhetischen Ziele deutlich ausspricht, so dass demnach vom Componisten, wenn er den betretenen Weg für diese Gattung mit Lust und Liebe fortsetzt, für die Zukunft nur Tüchtiges und Gutes zu erwarten steht.

Der erste Satz, Allegro con brio, G-dur, 4/4, zeigt in der Melodie einen schönen natürlichen Fluss, Abwechslung und Mannigfaltigkeit, und dabei einen wohlgeordneten organischen Zusammenhang. Die Ausführung der ganzen Sonate überhaupt ist nicht mit grossen Schwierigkeiten verbunden, so dass auch Dilettanten sich an diesem Werke sowohl ergötzen als fördern können. Ein einziges Mal behauptet sich jedoch (im ersten Satz, S. 7, oben) ein recht widerhaariger Rhythmus durch sechs volle Tacte hindurch in der linken Hand, der nicht nur schwer vom Spieler zu fassen ist, sondern sogar trotzdem das richtig gespielt würde, als ein wirklicher rhythmischer Fehler angesehen werden dürfte. Natürlicher und um Vieles leichter wäre z.B. im zweiten Tactviertel die Stellung der beiden Sechszehnteltheile nach der zweiten Achtelpause gewesen: [...]

Ferner will sich [...] ein Querstand etwas bemerkbar machen, der wie nachstehend gemildert und beseitigt werden könnte, wo auch die Modulation besser zu Anfang des Tactes: [...]

Der Mittelsatz, Andantino con moto, C-dur, 4/4, ist geschmackvoll und von gemüthlichem Ausdrücke, unter zweckmässiger und neuer Verwendung zugleich der technischen Mittel, indem die rechte Hand zu einer (bald als Unter-, bald als Oberstimme geführten) Haupt-Melodie zugleich stetig auf die schlechten Achtelzeiten ihre gleichzeitige Begleitung stellt, während der Bass, stets in Octaven fortschreitend, hier die guten Achtel zu markiren hat.

[...] Auch dem bewegten Finale, Allegro assai, G-dur, 4/4, fehlt es nicht an natürlich-einfachen, gesunden Melodien, wie an der kunstgerechten Anordnung und Wiederholung der Hauptgedanken oder Thema's. Auch hier herrscht Abwechslung und Mannigfaltigkeit, wie im ersten Satze, und für eine leichte oder leichtere Spielbarkeit. In der raschen Ausführung ist auch vom Componisten Sorge genug getragen. Einige Kleinigkeiten hinsichtlich der Stimmführung würde derselbe in der Mittelstimme der zweiten Notenzeile bei genauer oder näherer Prüfung abzuändern sich vielleicht bewogen gefühlt haben. Cöthen.
[Louis Kindscher]

Neues vom Musikalienmarkte. a) Claviermusik zu zwei Händen.

1. Théodore Gouvy, Deux Sérénades pour le Piano, Op. 53. Vienne, chez J. P. Gotthard. Pr. 17 ½ Ngr. (Verlagsnummer 271, Verlagsjahr 1872.)

F. P. Ein f r a n z ö s i s c h e r Componist – ein f r a n z ö s i s c h e r Titel – da wird es angemessen sein, wenn wir auch auf ein f r a n z ö s i s c h e s, d. h. höfliches Urtheil bedacht sind. Mr. Gouvy est un homme d'un talent ... – Pardon! da hätten wir wahrhaftig beinahe unsere Meinung über Herrn Gouvy in seiner Muttersprache kundgethan. Schade, dass es hier nicht angeht; es liesse sich über ihn eine so nette Causerie verfassen; und im Deutschen ist es so schwer, in vielen Worten auf graziöse Weise nichts zu sagen. – Also, Herr Gouvy, verzeihen Sie, wenn ich d e u t s c h mit Ihnen rede. Ihren beiden Serenaden (sie sind bezeichnet als 16. und 17. ihrer Gattung) haben wir ein nicht geringes Interesse eingeflößt durch die Netttheit der Gedanken, durch die Accuratesse der Arbeit und die tadellose Gliederung und Form. Die Rhythmen sind pikant, von prägnantem Ausdruck; die Melodien, ohne irgendwie durch ungewöhnliche Originalität hervorzustehen, sind doch apart genug, um eine gewisse Anziehungskraft auszuüben. Was den harmonischen Theil anbelangt, so machen sich specifisch französische Neigungen in einer für den Deutschen wenigstens unliebsamen Weise geltend. Dazu rechnen wir die im ersten Stück mehrfach auftretenden Quintenparallelen – sie sind in dieser Art verwendet [...] ferner einen Querstand von der widerwärtigsten Wirkung, wie [...] und eine verletzende Accordfolge, wie [...].

Es weht einen etwas wie ein musikalischer Haut-goût aus dieser Musik an; der Hang zum Pikanten hat bei dem Componisten unzweifelhaft den Sieg über das Streben nach dem Schönen davongetragen: eine Erscheinung, die einstweilen, Gott sei Dank! bei uns denn doch noch nicht so allgemein in der Kunst auftritt als bei unseren westlichen Nachbarn. Dagegen muss man, wie im Allgemeinen den Franzosen, so auch Hrn. Gouvy d a s zugestehen, dass er eine vollständig klare, vor jeder Möglichkeit einer Missdeutung geschützte Sprache redet, zum schwerwiegenden Vortheile für ihn im Vergleich mit jenen, besonders in Deutschland üppig gedeihenden musikalischen Dunkelmännern, die glauben, wer weiss wie werthvolle Kunstprobleme zu lösen, wenn sie Tondichtungen liefern, die erst noch eines ausführlichen Commentars bedürfen, um – nicht verstanden zu werden. [F. P.]

Variations sur un thème original op. 52

104. AmZ Jg. 7, Nr. 39, S. 625–629 (hier S. 627), 25.9.1872

Von Ch. [sic] Gouvy (über dessen Serenaden wir neulich berichteten) liegt uns auch ein vierhändiges Novum vor; es führt den Titel: **Variations** sur un thème original, pour Piano à quatre mains. Op. 52. Vienne, chez J. P. Gotthard. (270/1872.) Pr 25 Ngr. – Der wiener Verleger, der sonst bekanntlich sein Deutsch in Ehren hält, hat hier in Rücksicht darauf, dass das Absatzgebiet für Gouvy's Compositionen vorwiegend jenseits des Rheines zu finden ist, den Titel französisch gegeben. Und das ist sehr praktisch; denn in Deutschland wird sich nicht leicht ein Clavierspieler einem f r a n z ö s i s c h e n Titel gegenüber in Verlegenheit befinden, während umgekehrt nur wenige Franzosen einen d e u t s c h e n zu enträthseln vermöchten. – Herr Gouvy nennt sein Thème „original“; es will uns bedünken, dass zwischen Subject und Prädicat noch ein kleines Adverbe Platz verdiente, wir meinen das Wörtchen: „peu“; dann wäre es viel genauer bestimmt. Es sind im Ganzen sieben Variationen (die letzte erweitert sich zu einem grösseren Finalsatze), welche uns der Componist aus seinem wohlgeformten, entwicklungsfähigen, aber sehr wenig ausdrucksvollen Thema gebildet hat; dieselben erheben sich meistens weit über den Werth des Themas selbst, namentlich ist die dritte (durch ihr graziöses Wesen) und die sechste (wegen einer originellen, hübsch durchgeführten Clavierfigur) sehr anziehend. In der siebenten Variation entwickelt Herr Gouvy eine ganz respectable Geschicklichkeit in der Nachahmung (im specifisch musikalischen Wortverstande); ein prickelndes, urfranzösische 16tel-Motiv treibt da rastlos sein Wesen. Der sonst meist sehr behutsam ausweichende Franzose wagt hier auch gelegentlich ein paar allermodernste Modulationen, und [...] bringt er gar einen Orgelpunkt, wie ihn ein Neudeutscher nicht verwegener wagen würde. [Franz Pyllemann]

105. RGMP Jg. 42, Nr. 16, S. 125, Paris 18.4.1875

Concerts et auditions musicales. Le programme de la 46^e audition donnée par la Société nationale de musique, le samedi 10 avril, à la salle Pleyel, comprenait: une sonate pour piano et violoncelle de M. René Lenormant, bien faite et intéressante; de jolies variations sur un thème original (Dans mauresque), pour piano à quatre mains, de M. Th. Gouvy; la Danse macabre, de M. C. Saint-Saëns, déjà connue; et, pour la partie vocale, deux duos de M. G. Fauré, un duo de M. Saint-Saëns et un chœur (Chanson de mai) de M. Ch. Lefebvre, toutes œuvres d'une réelle distinction et pleines de charmants détails. Ce programme a été exécuté

d'une façon très-remarquable par Mme Montigny-Rémaury, MM. Saint-Saëns et Fauré (piano), M. Tolbecque fils (violoncelle), Mme Chamerot et sa sœur Mlle M. Viardot (chant). [Anon.]

106. RGMP Jg. 40, Nr. 19, S. 150, Paris 11.5.1873

Concerts et Auditions musicales.

Comme complément de ses séances de musique de chambre, la Société nationale de musique a donné au théâtre de l'Odéon, dimanche dernier, un concert avec orchestre. Le programme, comme il est de règle, ne contenait que des œuvres d'artistes français contemporains: MM. Th. Gouvy, Ed. Lalo, Dubois, C. Saint-Saens, A. de Castillon, les noms les plus applaudis et que nous avons relevés, le plus souvent avec deux ou trois autres, au cours de nos compte-rendus des séances des deux derniers hivers. Les Variations et le Rondo de M. Gouvy sont écrits avec talent, dans un bon sentiment classique. Des fragments de Fiesque, de M. Edouard Lalo, nous connaissions déjà l'introduction; beaucoup mieux exécutée dimanche que la première fois, elle a produit aussi un bien meilleur effet, malgré ses développements un peu exagérés. [Anon.]

Lilli Bulléro op. 62

107. Signale Jg. 36, Nr. 24, S. 371, Leipzig, März 1878

Alle Welt klagt über die Masse vorhandener Claviere, oben, unten, nebenan, überall wird „geklimpert“, wird „gepaukt“. Es ist freilich eine hässliche Angewohnheit der Musik, respective eine dumme Einrichtung des Ebenbildes Gottes, daß jene auch wider Willen gehört werden muß, weil letzteres die Ohren nicht gleich den Augen von der Außenwelt abschließen kann. Wie oft möchte man's können, da Einem ja selbst die schönste Musik öfters zuwider werden kann, wenn man gewohnt ist, sie mit Stimmung anzuhören und an Menschenstimmern noch größerer Mangel als an Clavierstimmern ist. Dem Chore jener Klagenden treten wir übrigens bei, machen uns aber gefasst, nach dem folgenden an die Luft gesetzt zu werden. Wir sprechen nämlich muthvoll aus: z w e i claviere sind uns oft lieber als eines, und für uns giebt es davon zu wenig Pärchen „in unsern vier Wänden“. Warum? Antwort: die „zweiclavierigen“ Vorträge sind weniger langwierig, sie weben nicht Tag und Nacht ihre Uebungen; auch bringen sie eine Abwechslungen ins Repertoire; es schätzt sich

auch der Eine vor dem Andern seiner klingenden Schandthaten und studirt seinen Part etwas, anstatt ihn hochnasig „nur vom Blatt“ und dennoch ... abscheulich zu spielen.

Die oben betitelte Novität für zwei Pianos von G o u v y brachte uns auf Vorstehendes. Sie ist zu nobel, um „geklimpert“, zu fein, um „gepaukt“, zu nett, um abscheulich gespielt zu werden; hätte die Pièce diese Eigenschaften nicht, sicherlich würde dann Frau P a u l i n e V i a r d o t nicht die Dedication acceptirt haben. Das Thema ist vielleicht eine alte Melodei englischer Race, aber doch so schön und frisch, wie eine über Nacht erblühete Blume; der Componist aber entwickelt in seinen Variationen ein ganzes Beet daraus: es klingt so farbenreich und duftig, es schaut Alles so mannigfach und reizend, daß man bei jeder einzelnen erfreut wird. Und wie gütig der Componist ist! Das Stück lässt sich spielen, ohne daß es langer Nächte bedürfte, um die Nachbarschaft mit Ueben zu beunruhigen. Das Zusammenstudiren ist hier auch mehr, als nur die Mühe darum, daß es „klappt“: es spricht an, denn es kingt musikalisch; es befeuert, denn es effectuirt hübsch. Mögen sich nun zum Clavier-Paare die lebendigen Pärchen finden, um das charmante Stück kennen zu lernen. [L. K.]

108. Le Ménestrel Jg. 44, Nr. 2479, S. 87, Paris 10.2.1878

Samedi dernier, 2 février, la séance de la Société nationale de musique avait, comme les précédentes, attiré beaucoup de monde dans les salons Pleyel et Wolf. Le programme était très-complet et très-varié. On a entendu d'abord trois importantes compositions instrumentales, qui ont produit beaucoup d'effet: un quatuor, pour instruments à cordes, de M. Girard, une sonate pour piano et violoncelle de M. L. Diémer, très-brillamment exécutée par l'auteur et M. Griset, et de très-ingénieuses variations de M. Gouvy, pour deux piano, sur un thème national anglais, que M. Diémer et Mme Montigny-Rémaury ont on ne peut mieux fait valoir. [Auguste Morel]

109. RGMP Jg. 45, Nr. 7, S. 53, Paris 17.2.1878

Concert et auditions musicales.

[...] De brillantes variations de M. Gouvy, pour deux pianos, sur l'air anglais Lilli Bullero, exécutées par Mme Montigny Rémaury et M. Diemer, deux études pour piano à quatre mains, de M. Wormser. [Anon.]

110. RGMP Jg. 45, Nr. 45, S. 367, Köln 10.11.1878

Cologne. La société Tonkünstler-Verein a donné, le 23 octobre, une soirée de musique de chambre en l'honneur de M. Th. Gouvy; on y a joué plusieurs œuvres du sympathique compositeur français: un quintette, une sonate pour piano et violon, les variations sur Lilli Bullero. [Anon.]

Marche pour deux pianos op. 63

111. RGMP Jg. 44, Nr. 50, S. 398, Paris 16.12.1877

Concerts et auditions musicales. Quatre compositeurs se partageaient le programme de la 77^e audition de la Société nationale de musique (première séance de la saison 1877–78), donnée le samedi, 8 décembre, à la salle Pleyel. C'était d'abord M. G. Pfeiffer, dont le quintette en *ut* mineur a ouvert la séance. Cette œuvre, dont la valeur n'a pas plus besoin d'être établie, a produit son effet accoutumé; elle a été brillamment exécutée par MM. Marsick. Rémy, Godard, Hollman et l'auteur, qui a joué aussi deux morceaux de piano de sa composition: une élégie, d'un excellent style, et son caprice intitulé: *la Ruche*, maintes fois applaudi dans les concert et auquel il a ajouté plusieurs applications fort réussies de la pédale tonale ou harmonique de M. Aug. Wolff. M. Pfeiffer s'est d'ailleurs prodigué à cette séance comme exécutant, car il a joué avec Mlle Laure Donne une marche à deux pianos de M. Th. Gouvy, déjà exécutée l'année dernière. On a entendu, en outre, de ce dernier artiste deux mélodies sur de poésies de Ronsard, l'une avec accompagnement d'alto: *Mignonne, allons voir si la rose*, l'autre: *Quand ce doux printemps, je vois*, très-mouvementée et d'une grande chaleur d'expression. [Anon.]

112. Le Ménestrel Jg. 45, Nr. 2502, S. 56, Paris 12.1.1879

La *Société générale de musique* a repris hier samedi ses séances dans les salons Pleyel-Wolff. La soirée d'inauguration portant au programme un trio pour instruments à cordes de Mme de Grandval, un allégro pour violoncelle de M. Saint-Saëns, une marche de M. Gouvy, une nouvelle sonate de M. Pfeiffer et plusieurs morceaux de chant de MM. Lefebvre et Fauré, interprétés par Mme Fuchs. [Auguste Morel]

113. Le Ménestrel Jg. 45, Nr. 2509, S. 111, Paris 2.3.1879

Le concert s'est brillamment terminé par une grande marche de M. Th Gouvy, remarquablement exécutée sur deux pianos, par MM. D'Indy et Chabrier. [Anon.]

Sonate für zwei Klaviere op. 66

114. RGMP Jg. 46, Nr. 16, S. 125, Paris 20.4.1879

La 88^e séance de la Société nationale de musique, dernière audition ordinaire sans orchestre, a eu lieu le 5 avril, à la salle Pleyel. Plusieurs œuvres nouvelles y ont été entendues: une sonate pour deux pianos de M. Th. Gouvy, que Mme Szarvady et M. V. d'Indy ont admirablement jouée; des pièces pour piano et violoncelle du même auteur, très-bien interprétés par Mlle Mouin et M. Griset (malgré d'élégants détails et une facture irréprochable, nous ne rangeons pas ces productions parmi ce que M. Gouvy a fait de meilleur); et une marche de M. P. Lacombe, écrite originellement pour grand orchestre et deux musiques militaires, et réduite en cette occasion pour deux pianos, ce qui a dû en diminuer considérablement l'effet. MM. d'Indy et Griset en ont donné une excellente exécution. Les autres parties du programme, déjà connues, étaient: un quatuor pour piano et instruments à cordes, de M. Ch. Lefebvre, exécuté naguère sous forme de quatuor et de symphonie, et que MM. Fauré, Musin, Belloc et Griset ont interprété d'une façon remarquable; les brillantes variations de M. Gouvy sur *Lilli Bullero*, qui ont valu un beau succès à Mme Szarvady et à M. d'Indy; le duo et l'orientale des *Pêcheurs de perles* de Bizet, charmants morceaux que MM. Mouliérat et Quirot ont fait valoir en vrais artistes; enfin, le *Veni Creator* (duo) de M. C. Franck, chanté par les deux mêmes élèves de M. Bussine, et qui a partagé, avec les fragments des *Pêcheurs de perles*, le meilleur du succès de la soirée. [Anon.]

Trastullo op. 81

115. Signale Jg. 48, Nr. 54, S. 849, Leipzig, October 1890

Mit diesen sieben Musikstücken hat der rühmlich bekannte und hochgeschätzte Tonsetzer einen ungemein glücklichen Wurf gethan. Gestehen wir es offen: seit längerer Zeit ist uns so geistsprudelnde und genußspendende vierhändige Claviermusik nicht zu Gesicht gekommen. Wenn wir sagen sollten, welche Pièce wir für die schönste halten, so würden wir ohne Bedenken antworten: keine, denn sie sind sammt und sonders schön, eine jede in ihrer Art. Die Menuet (No. 1), an Bach'sche Art anklingend, ist gravitatisch, prächtig, im zweiten Theile aber leiblich anmuthend, die Humoreske (No. 2) echt humoristisch, die Farandole (No. 3) – ein provencalischer Tanz – lieblich graziös, die Romanze (No. 4) sinnig und gemüthvoll, das Scherzetto (No. 5) tändelnd und heiter. Bei No. 6, „Inter pocula“ überschrieben, konnten wir nicht dahinter kommen, ob's studentisch oder soldatisch gemeint ist, aber auf alle Fälle handelt es sich um schöne Musik. Das „Ballet“ (No. 7) endlich ist überaus reizvoll und pikant. Kurzum, wir gratuliren dem Autor, dem Verleger und dem clavier spielenden Publicum zu dieser liebenswerthen Novität. Für Diejenigen, denen das italienische Stichwort des Titels „Trastullo“ unbekannt sein sollte, bemerken wir noch, daß dasselbe so viel bedeutet, wie Belustigung, Kurzweil oder auch Zeitvertreib. [- m -]

Ghiribizzi op. 83

116. Svensk musiktidning Jg. 14, Nr. 8, S. 60, 15.4.1893

Märkligare musikalier och musikkultur. Musikalier för piano, 4 händer:

G o u v y, T h é o d o r e: *Ghiribizzi*, 12 Morceaux, opus 83. Två häften à 6 Mark. Häftet I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare; Häftet II: Bagatelle, Chanson, Portugaise, Intermezzo, Tambourin, Elégie, Alla polacca.

„Titeln „Ghiribizzi“ är liktydig med „Capriccio“ (griller, underliga infall) pianostyckena förråda alltigenom den utmärkte konstnär, som man länge lärt värdera i Gouvy. Hans förträffliga egenskaper med hänseende till uppfinning, subtilt skriftsätt, snillrika kontrapunktiska kombinationer göra afven detta verk värdefullt, om än ej alldeles fritt från grubbleri och reflexion.“ [Anon.]

Übersetzung:

Musikmarkt und Muikliteratur. Noten für Klavier, vierhändig:

Gouvy, Théodore: Ghiribizzi, 12 Morceaux, opus 83. Zwei Hälften à 6 Mark. Heft I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare; Heft II: Bagatelle, Chanson, Portugaise, Intermezzo, Tambourin, Elégie, Alla polacca.

„Der Titel „Ghiribizzi“ ist gleichbedeutend mit „Capriccio“ (Grillen, wunderlicher Einfall) Klavierstücke, die überall die feine, edle Kunst verraten, die man lange bei Gouvy zu schätzen gelernt hat. Seine vortreffliche Qualität im Hinblick auf die Erfindung, die feine Schreibweise und die kontrapunktischen Kombinationen machen dieses Werk wertvoll, auch wenn nicht alles frei von Grübelei und Reflexion ist.“

117. Signale Jg. 51, Nr. 16, S. 243, Februar 1893

Ghiribizzi. 12 Morceaux pour Piano à 4 mains par Théodore Gouvy Op. 83. Zwei Hefte à 6 M. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Das italienische Titelwort „Ghiribizzi“ ist synonym mit „Capriccio“, und bedeutet im Besonderen so viel wie „Grillen“ oder „wunderliche Einfälle“. Im Hinblick hierauf kann der Leser sich eine allgemeine Idee von dem Inhalt dieser Gouvy'schen Tonstücke machen. Um dafür nähere Fingerzeige zu geben, lassen wir noch die Ueberschriften der einzelnen Piecen folgen. Heft I: Prelude, Siciliano, Barcarolle, Burlesca, Impromptu, Fanfare. – Heft II: Bagatelle, Chanson portugaise, Intermezzo, Tambourin, Élegie und Alla polacca. Die Claviersätze verrathen auf jeder Seite und in jedem Tacte den ausgezeichneten Künstler, den wir in Gouvy seit lange kennen und hochschätzen. Seine vortrefflichen Eigenschaften hinsichtlich der Erfindung und subtilen Gestaltung, sowie seine geistreichen contrapunktischen Combinationen, machen auch sein gegenwärtiges Werk zu einem werthvollen. Hier und da ist dasselbe allerdings nicht ganz von einiger Grübelei und Reflexion frei. Indessen wird der Totaleindruck dadurch nicht gerade beeinträchtigt. Freunden des vierhändigen Clavierspiels dürften diese „Ghiribizzi“ jedenfalls willkommen sein. [- m -]

Dramatische Werke

Le Cid

118. The Freeman's Journal and Daily Commercial Adviser, Dublin 9.3.1865

„Le Cid,” an opera by M. Theodore Gouvy (whose symphonies live in Germany, though hardly known in his own country, France, and not at all in England), has been accepted at the theatre in Dresden. [Anon.]

119. RGMP Jg. 32, Nr. 19, S. 150, 1865

La théâtre de Dresdne vient de recevoir et jouera l'automne prochain, un opéra composé sur le sujet du Cid de Corneille, par M. Gouvy, auteur de symphonies remarquables. [Anon.]

Ouverture zu Jeanne d'Arc op. 13

120. RGMP Jg. 19, Nr. 2, S. 11, Paris 11.1.1852

L'ouverture de *Jeanne d'Arc*, par M. Théodore Gouvy, manque aussi de cette puissance créatrice qui réveille, frappe un auditoire, et qu'on appelle enfin originalité. M. Gouvy s'est déjà révélé symphoniste habile, et il avait donné le droit aux auditeurs compétents d'attendre mieux de lui. Excepté une mélodie religieuse d'un assez bon caractère de simplicité rétrospective et qui peint probablement la prière de l'héroïne de Vaucou leurs, l'ouverture de *Jeanne d'Arc* peut servir de préface au premier opéra venu. [Henri Blanchard]

121. RMZ Jg. 2, Nr. 88, S. 699 f., Paris 6.3.1852

Pariser Briefe.

Ausserdem trat von Namen, die auch in Deutschland bekannt sind, Gouvy mit einer Ouvertüre zur Jungfrau von Orleans auf, einem sehr flachen Werke, in dem ausser einigem Kriegslärm in der Einleitung keine Spur von der Begeisterung zu finden war, die einst die Johanna d'Arc zur Rettung des schönen Frankreichs entflammt. [B. P.]

122. RGMP Jg. 20, Nr. 52, S. 446–447, Paris 25.12.1853

Société Sainte-Cécile, et Auditions musicales.

Une ouverture de M. Théodore Gouvy a été dite avec l'ensemble habituel qui distingue cet excellent orchestre. L'ouverture de M. Gouvy est plutôt un premier morceau de symphonie par ses larges proportions qu'une préface dramatique de quelque opéra; mais ce n'en est pas moins l'ouvrage d'un compositeur consciencieux et très-versé dans la science de l'instrumentation. Les partisans de M. Gouvy, et ils sont nombreux, attendent avec impatience qu'il se transforme de compositeur de talent en musicien de génie. Après cette ouverture. [Henri Blanchard]

Ossians letzter Gesang op. 15

123. AmZ Jg. 15, Nr. 23, S. 364–366, München 9.6.1880

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. Den 4. April 1880.

Das am Ostersonntage den 28. März gegebene dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie war ich zu besuchen verhindert. Ausser der Aufführung des Programms, welches aus der sechsten Orchester-Suite von Franz Lachner, einer von dem Hofopernsänger Herrn Reichmann vorgetragenen Idylle: „Ossians letzter Gesang“ von Gouvy, der symphonischen Dichtung „Phaëton“ von Saint-Saëns und der achten Symphonie in F-dur von Beethoven bestand, kann ich daher nur vom Hörensagen berichten. [...] Gouvy's Idylle wird als ein schwaches Jugendwerk des sonst talentvollen französischen Componisten geschildert, das dem Sänger nicht viel Gelegenheit zur Auszeichnung gab. [Wahrmund]

Stabat mater op. 65

124. Echo muzyczne Jg. 3, Nr. 1, S. 1 f., 1.1.1879

Rzeczy bieżące.

Z Lipska otrzymujemy list następujący: „Do nielicznych utworów na tekst „Stabat Mater“ przybyła obecnie nowość, kompozycja p. Teodora Gouvy, na sola, chór i orkiestrę, wykonana d. 19 Grudnia na koncercie w Sali „Gewandhaus'u.“ Od ascetycznego „Stabat Mater“ Emanuela Astorga aż do teatralno-włoskiej muzyki Rossini'ego, niewielu artystów poczuło

się na siłach do sprostania temu zadaniu, a jeszcze mniej dopięło celu. Pomimo zalet kompozyty p. Gouvy, zwłaszcza w chórach i prkiestracyi, pomimo oklasków jakich mu nie szczędziła publiczność (gdyż sam kierował wykonaniem), jego „Stabat Mater“ pozbawione namaszczenia religijnego, a w wielu miejscach pryginalności, nie zrobiło na mnie głębokiego wrażenia. Dotąd jeszcze „Stabat“ czeka nakompozytora, który je uwieczni w muzyce – a z niem i siebie.“ [Jan Kleczyński]

Übersetzung:

Aus Lipsk erhalten wir folgenden Brief: „Zu den Sonntagswerken auf den Text „Stabat Mater“ kam derzeit eine Neuheit hinzu, eine Komposition von Teodor Gouvy, für Soli, Chor und Orchester, aufgeführt am 19. Dezember im Konzertsaal „Gewandhaus“.

Vom asketischen „Stabat Mater“ von Emanuel Astorga bis zur theatralisch-italienischen Musik Rossinis haben sich wenige Künstler im Stande gefühlt, sich dieser Aufgabe zu stellen und noch weniger haben das Ziel erreicht. Trotz der Vorteile der Komposition Hr. Gouvys, v. a. in den Chören und der Orchestrierung, trotz des Beifalls, an dem die Öffentlichkeit nicht sparte (weil er selbst die Aufführung leitete) ist sein „Stabat Mater“ ohne die letzte religiöse Salbung und an vielen Stellen hat die Originalität auf mich keinen großen Eindruck gemacht. Bis jetzt wartet „Stabat“ auf einen Komponisten, der sie in Musik festhält – und mit ihm und in sich.“

125. AmZ Jg. 9, Nr. 2, S. 29 f., Leipzig 8.1.1879

Berichte. Leipzig. Einer ganz anderen Richtung gehört der Landsmann des Herrn Saint-Saëns an, dessen *S t a b a t M a t e r* für Soli, Chor und Orchester den ersten Theil des zehnten Concertes bildete, *T h e o d o r G o u v y*. Ehrliches Streben auf dem geraden Wege zu bleiben, den die Menge den besten nennt, ist des Werkes Gepräge. Daher ist es frei von Wagnissen, es strebt keine Originalität an, sondern schlicht und recht, wie dem Componisten der Schnabel gewachsen ist, lässt er die Sänger singen. Aber nicht nur den Schein der Zukünftelei meidet er, sondern ebenso den der Alterthümelei. Den kirchlichen Stil suchen wir darin vergebens, die contrapunktischen strengen Formen scheinen dem Herrn Gouvy mindestens ebenso sehr ein Greuel zu sein wie Wagner's Musik. Kurz – die Composition ist homophon und streift manchmal an eine nahe Grenze; so kommt es denn, dass es geradezu komisch wirkt, wie der Autor die glückliche Vollendung des Werkes durch eine Fuge – ja, eine richtige Fuge! – feiert. Diese Fuge passt zu dem Uebrigen wie die Faust aufs Auge. Die Composition ist übrigens wirklich nicht übel, die Cantilene zum Theil sogar reizvoll, nur – um Gottes willen keine Fuge zwischen Musik dieser Art, auch nicht als Epilog! Die Fuge ist

auch an sich nichts werth, das Thema hat seinen Rhythmus direct von der Declamation des Textes: [...]

und die Stimmen kommen nicht bis zu einem einigermaßen passablen Jubelgesange, vermuthlich weil der Autor die schon von Händel verbrauchten 16tel-Figuren vermied. So hackt sich's denn langsam zu Ende. Weg mit der Fuge! Sie ist nicht nur überflüssig sondern unmöglich. Leider hatte das Gouvy'sche „Stabat Mater“ das Unglück, kaum acht Tage nach dem von P e r g o l e s i hier zur Aufführung zu kommen, das mit seinen gesunden Secunddissonanzen selbst unserer dissonanz-begierigen Zeit noch Genüge thut und streng genommen nicht so auf einem überwundenen Standpunkte steht, wie das von Gouvy. [%Ta]

126. Svensk musiktidning Jg. 1, Nr. 15, S. 103 f., Leipzig 1.8.1880

Theodor Gouvy heter en ny fransysk tonsättare, som, utbildad i tysk skola, hos Dehn, har skrifvit ett *Stabat mater*, på försommaren uppfördt och utgifvet i Leipzig, der det haft en framgång, sådan som ej på långliga tider derstädes kommit någon utomtysk komposition till del. Också ansluter det sig till de bästa och upphöjdaste föredömen, såsom en Bach, en Mendelsohn uti „anderik bearbetning af det tematiska stoffet, i stämföreningens elegans och smidighet och i en verkningsrik behandling af såväl sångstämmorna som orkestern“. [Anon.]

Übersetzung:

Chronik

Theodor Gouvy heißt ein neuer französischer Tonsetzer, der – ausgebildet in deutscher Schule – bei Dehn, ein Stabat mater geschrieben hat, das im Vorsommer aufgeführt und in Leipzig herausgegeben wurde, wo es Erfolg hatte, welcher für längere Zeit einer nicht-deutschen Komposition nicht zuerkannt wurde. Auch ist anzuschließen, dass es sich zu den besten und gehobenen positiven Beispielen, wie Bach, Mendelssohn, in der „Bearbeitung von thematischem Material, der eleganten und geschmeidigen Stimmführung und in der wirkungsvollen Behandlung sowohl der Singstimmen als auch des Orchesters.“

127. DJ Jg. 41, Nr. 1038, S. 22, Köln 29.1.1881

Cologne. The Church Music Society here presented at their last concert (28th December) a new Stabat Mater by the French composer, Gouvy, a work of unquestionable merit. [Anon.]

Requiem op. 70

128. RGMP Jg. 43, Nr. 14, S. 110, Paris 2.4.1876

Concerts et auditions musicales. M. Th. Gouvy, dont nous ne connaissons guère jusqu'ici que des œuvres symphoniques et de la musique de chambre, s'est présenté plus spécialement comme compositeur d'œuvres vocales dans son concert de jeudi dernier. Il a fait entendre, entre autres choses, une messe de *Requiem*, avec chœurs, soli et orchestre, où se retrouvent les qualités qu'on lui connaît déjà: l'élévation dans l'idée, le soin des détails, la mise en œuvre consciencieuse et honnête des éléments musicaux, sans aucune recherche de l'effet vulgaire ou simplement trop saillant. Le *Requiem* comprend sept morceaux: nous avons principalement remarqué l'*Introït* en *mi* mineur, d'une harmonie simple et large, qui sert de prélude, et qui, sous le titre d'*Agnus Dei*, reviendra comme conclusion: le *Recordare*, où le cor anglais accompagne la voix de contralto de la façon la plus heureuse; le beau quatuor *Confutatis*, enfin le *Benedictus*, mélodie extrêmement simple et touchante, enveloppée d'harmonies caractéristiques du plus ravissant effet. La fugue obligée a été introduite dans l'Offertoire. Le *Benedictus*, chanté avec beaucoup de charme par M. Miquel, ténor de la Madeleine, a été très-applaudi. Mlle Puisais, soprano, Mme Sturm, contralto, et M. Auguez, ont eu aussi leur part de bravos. L'orchestre, dirigé par M. Lamoureux, a été remarquable d'ensemble et de nuances; après une mélodie chantée par Mme Fursch-Madier, *la Religieuse*, il a terminé le concert par un morceau intitulé: *Hymne et Marche*, en forme d'ouverture, brillamment instrumenté et d'un bel effet. [Anon.]

129. La chronique musicale Jg. 11, Nr. 62, S. 87, Paris 15.4.1876

Revue des concerts. Le même soir, M. Théodore Gouvy faisait exécuter son *Requiem*, que je regrette de n'avoir pu entendre, engagé que j'étais ailleurs, et deux autres morceaux de sa composition. Symphoniste avant tout. M. Gouvy a plus mis de déclamation que de mélodie dans la *Religieuse*, scène dramatique chantée expressif et admirablement dit par cette éminente cantatrice. L'*Hymne et Marche* étant un morceau symphonique, M. Gouvy s'y est trouvé plus à l'aise. L'*Hymne* est long et froid, mais la *Marche* est d'une mélodie et d'une instrumentation grandiose. [Henri Cohen]

130. Svensk musiktidning Jg. 2, Nr. 10, S. 79–80, Paris 15.5.1882

Från in- och utlandet. Ett r e q u i e m af G o u v y har gifvits hos Lamoureux och gjort storartadt intryck. Verket säges ej vara mindre interessant och värdefullt än komponistens „Stabat mater“, som ej längesedan utfördes i Paris. [Anon.]

Übersetzung:

Aus dem In- und Ausland

Paris. – Ein Requiem von Gouvy wurde von Lamoureux aufgeführt und hat famosen Eindruck gemacht. Das besagte Werk ist nicht minder interessant und wertvoll als das „Stabat mater“ des Komponisten, welches unlängst in Paris aufgeführt wurde.

Frühlingserwachen, Kantate op. 73

131. RGMP Jg. 28, Nr. 26, S. 201–202, Paris 30.6.1861

Orphéon de Paris. Première séance annuelle.

Le chœur à quatre voix d’hommes, de M. Gouvy, le Réveil du cœur, devrait être supprimé tout à fait, non du répertoire des morceaux d’étude, mais du programme des séances solennelles: il n’y a pas là d’inspiration assez distinguée, assez soutenue; ce sont des couplets mesquins, dans lesquels un *Gai, gai, gai* des plus vulgaires revient beaucoup trop souvent. [Paul Smith]

132. Signale Jg. 42, Nr. 4, S. 51, Januar 1884

Obwohl uns der Clavierauszug obigen Werkes vorliegt, sehen wir doch, daß dasselbe mit vollem Orchester sehr angenehmen Eindruck machen wird, während eine Aufführung mit Clavier etwas mager werden könnte. Die Sehnsucht nach dem Frühlinge, Sturm und Wetter, die ihn vorbereiten, das darauf folgende Erscheinen des Ersehnten, ist ein hübscher musikbedürftiger Inhalt, der dem (französischen und deutschen) Texte zu Grunde liegt. Die Musik des Herrn Gouvy giebt dem Gedichte so schönen natürlichen Ausdruck und ist so belohnend auszuführen, daß wir das Werk einer allgemeinen Berücksichtigung seitens der Chorvereine anempfehlen können. [L. K.]

133. NZfM Jg. 51, Nr. 44, S. 465, 24.10.1884

Kritischer Anzeiger. Gouvy, T., Op. 73. Frühlings-Erwachen. Cantate für Männerchor, Sopransolo und Orchester (deutscher und französischer Text). Clavierauszug. Mk. 3,00. Leipzig, Kistner.

Diese Cantate, deren Text (ursprünglich französisch) von W. Langhans übersetzt worden, beginnt mit der Frage: „Wie lange bleibst du noch fern?“ (Sopran-Solo und Chor. Andante). Dann folgt ein Allegro, worin das Nahen des Frühlings, das Brausen desselben geschildert wird. Hierauf werden Lenz und Liebe besungen (Solo mit Chor), und das Ganze endet mit einem Lobgesang, den der Chor anstimmt, und welcher mit Hülfe des Soprans jubelnd abschließt. Zu einer guten Ausführung gehören bedeutende Kräfte, und ein Sopran, dem selbst die höchsten Töne zu Gebote stehen. Der französische Componist hat die Cantate dem Pauliner-Verein gewidmet, und wahrscheinlich die Aussicht, daß sie von demselben bei einem Concert benutzt wird, und so Alles zur besten Geltung kommt. [Anon.]

Asléga, drame lyrique op. 75

134. RGMP Jg. 46, Nr. 10, S. 78, Paris 9.3.1879

La Société chorale d'amateurs et son président-fondateur, M. Antonin Guillot de Sainbris, paraissent vouloir entrer en compétition artistique avec le conseil municipal de Paris: la composition de trois œuvres lyriques, d'une certaine étendue, est due à leur initiative, – sans concours ni prix, il est vrai, – et l'exécution de ces partitions a eu lieu jeudi dernier, salle H. Herz, au concert annuel de la Société avec orchestre et dans d'excellentes conditions. N'est-ce pas extrêmement méritoire, eu égard aux ressources restreintes dont disposent M. G. de Sainbris et ses sociétaires? Les trois œuvres nouvelles sont: *Asléga*, drame lyrique en trois parties d'après une légende scandinave, musique de M. Th. Gouvy; *l'Enlèvement de Proserpine*, scène lyrique, poème de M. Paul Collin, musique de M. Th. Dubois; *Balthazar*, scène lyrique, poème de M. Ed. Guinand, musique de M. Alexandre Guilmant. – Le sujet d'*Asléga* est tragique. Eric, chef scandinave, a enlevé Asléga, fiancée à son rival Isnel; il fait emprisonner celui-ci, auquel Asléga rend bientôt la liberté. Isnel et Eric en viennent aux mains, à la tête de leurs troupes; Eric est tué. Mais auparavant il a immolé Asléga, qu'on apporte mourante; Isnel, désespéré, se frappe d'un coup mortel sur le corps de sa fiancée. L'ouvrage est en trois parties et assez développé; son exécution dure quarante minutes. M. Gouvy a été généralement bien inspiré; sa musique est vivement sentie et rencontre souvent l'originalité vraie, quoique l'auteur ait subi plusieurs fois l'influence de Mendelssohn,

particulièrement dans le chœur de guerriers (n° 2) et le du (n° 8). Dans la première partie, nous remarquons surtout l'introduction orchestrale, d'un beau caractère dramatique, et qui reviendra au début de la troisième partie; le finale est bien traité théâtralement, tandis que les scènes vocales précédentes sont plutôt que domaine du concert. L'allegro de l'air d'Isnel, au commencement de la deuxième partie, a de la noblesse et de l'accent; cette partie se termine bien par un triste et mystérieux chœur d'esprits de la nuit. L'arioso d'Eric est emphatique; mais il y a un sentiment vrai dans la plainte d'Asléga, en deux strophes. Dans la grande scène finale, nous citerons comme particulièrement intéressante la marche des soldats d'Isnel, d'une coupe très-neuve, où les voix se mêlent avec beaucoup d'effet aux bruits de l'orchestre et aux sonneries incessantes de quatre trompettes éloignées les unes des autres. En somme, *Asléga* est une œuvre de valeur et qui nous paraît supérieure à ce qu'avait produit jusqu'ici M. Gouvy. [Anon.]

135. L'Art musical Jg. 18, Nr. 11, S. 83–84, Paris 13.3.1879

Société Chorale d'Amateurs.

Nous ne parlerons que des deux premières en suivant la direction du programme, l'Asléga de M. Th. Gouvy et l'Enlèvement de Proserpine de M. Ch. Dubois. [...] M. Gouvy avec son œuvre ne nous a pas laissé longtemps le calme de ces premières impressions. Asléga, est un drame en trois parties, inspiré d'une légende scandinave très-dramatique dans ses développements.

Sur ce livret plein de situations fortes M. Gouvy a écrit une partition très-intéressante. L'œuvre débute par un chœur sans accompagnement d'une difficulté qui ne nous a pas paru suffisamment surmontée par les amateurs de M. Guillot de Sainbris. [...] Si nous nous permettons d'adresser un reproche à M. Ch. [sic] Gouvy, nous lui dirions qu'il n'a pas assez osé. Son œuvre est trop classique dans la forme. Les amours d'Asléga et d'Isnel, manquent de cette poésie ardente, de cet élan passionné que le sujet imposait. Aussi Mme C. et M. F. Villaret n'ont-ils pu donner que peu de relief à ces deux personnages. [Elie]

Oedipus auf Kolonos op. 76

136. Svensk musiktidning Jg. 2, Nr. 3, S. 24, Leipzig 1.2.1882

Oedipus på Kolonos, dramatisk kantat i tre afdelningar för 4 soloröster, chör och orkester af Th e o d o r G o u v y, utfördes första gången d. 6 Dec. I Gewandhaussalen under komponistens egen ledning. Detta verk af den begåfvade tonsättaren gjorde betydande intryck och höll intresset uppe från början till slut. Kompositören framropades efter slutet af varje afdelning. [Anon.]

Übersetzung:

Oedipus auf Kolonos, dramatische Kantate in drei Teilen für 4 Solostimmen, Chor und Orchester von Theodor Gouvy, zum ersten Mal am 6. Dezember im Gewandhaus unter der eigenen Leitung des Komponisten aufgeführt. Dieses Werk des begabten Tonsetzers machte einen bedeutenden Eindruck und erhielt Interesse von Anfang bis zum Schluss. Der Komponist wurde nach Ende mehrmals gerufen.

137. NZfM Jg. 52, Nr. 42, S. 421, 16.10.1885

Vocalwerke mit Orchesterbegleitung.

Th. Gouvy, Op. 75. Oedipus auf Kolons. Dramatische Cantate in drei Theilen für vier Solostimmen, Chor und Orchester. Mit deutschem und französischem Text (deutsch von W. Langhans). Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Part. 40 Mk. netto, Orchesterstimmen 40,50 Mk., Clavierauszug mit Text vom Componisten 10 Mk. netto, Chorstimmen 3,30 Mk., Text 10 Pf. Die textliche Unterlage zu diesem im Clavierauszug 140 Octavseiten umfassenden Werke ist sehr wirksam gearbeitet und zu einem dramatisch belebten, interessanten Ganzen gestaltet, wozu der antike Stoff in seiner erhabenen Tragik vielfachen Anlaß bot. Der Componist hat es verstanden, die dramatischen Höhepunkte auch in seiner Weise herauszuheben und mit einer lichtvollen Scenerie zu umgeben. Zu diesem Zwecke kam ihm seine angeborene französische, mehr zum Dramatischen hinneigende Natur zu statten. Allein nicht bloß nach dieser Seite hin kann man dem Werke die gerechte Anerkennung nicht versagen, auch in der Arbeit des Ausgestaltens zeigt er sich als ein mit deutschem Ernst sich in seine Aufgabe vertiefenden Meister. Der ganze technische Apparat zeugt von gründlichen Studien, die allerdings für die Conception eines so umfangreichen Werkes unumgängliche Voraussetzung sind. Um einen prüfenden Einblick in den instrumentalen Ausbau zu gewinnen, wäre freilich

die Partitur sehr erwünscht gewesen, wenngleich der Componist den Clavierauszug mit gründlicher Genauigkeit ausgearbeitet hat.

Was die Verdeutschung des französischen Textes anlangt, so muß sie als Muster angesehen werden; man bemerkt nicht im Geringsten, daß es eine Uebersetzung ist. – Nur einen Punkt noch möchte ich nicht unbemerkt lassen. Der Dichter der Cantate hat dem Stoff einen modernen Beigeschmack gegeben, der mit der strengen Tragik der Antike etwas in Conflict geräth und auch auf das musikalische Colorit eine gewisse Rückwirkung äußern mußte. Nun weiß ich zwar sehr wohl, daß wir in dem Punkte, wie die altgriechische Musik geklungen hat, absolut im Finstern tappen, trotz zahllosen philologischen Untersuchungen darüber; allein ich glaube, daß, wer einen altgriechischen Stoff mit einem musikalischen Gewande umgeben will, eine eingehendere Kenntniß des antiken Lebens, seiner eigenartigen Atmosphäre besitzen muß. Ein Versenken in diesen von unserm modernen Denken und Fühlen himmelweit verschiedenen Geist wird natürlich auch wieder auf die musikalische Behandlung Einfluß haben, der sich selbst bei dem nicht kundigen Hörer bemerkbar machen wird. Es sind seit dem Vorgang Mendelssohn's die Chöre mehrerer antiker Tragödien componirt worden; allein, wenn auch die Musik dazu anerkennenswerth ist, das Eine, was sich eben nicht schärfer bezeichnen läßt als mit den Worten „antiker Geist, antike Atmosphäre,“ dieses punctum saliens haben sie nicht. Abgesehen von dem zuletzt erwähnten Punkte kann ich allen Gesangsvereinen nur angelegentlich den „Oedipus auf Kolonos“ zu Aufführungen empfehlen. [Emanuel Klitzsch]

Iphigenie auf Tauris op. 86

138. NZfM Jg. 51, Nr. 1, S. 59, Leipzig 1.2.1884

Leipzig. Am 31. fünfzehntes Gewandhaus-Concert Iphigenie auf Tauris, Dramatische Scenen frei bearbeitet nach der Dichtung von Guillard, deutsch von W. Langhans, componirt von Th. Gouvy. (Die Soli sangen Frl. Weber, Fr. Metzler-Löwy und HH. Hedmond, Schelper und Bura, Scenen aus Goethe's Faust für Soli, Chor und Orchester von Rob. Schumann. [Anon.]

139. Svensk musiktidning Jg. 4, Nr. 6, S. 48, Leipzig 15.3.1884

Leipzig. På femtonde Gewandhauskonserten gafs ett nytt verk af den franske komponisten Theod. Gouvy, hvilket vann allmänt bifall; det ä rett verk för kör och soloröster och heter „Iphigenie auf Tauris“, dramatiska scener, fritt bearbetade efter Guillards dikt. [Anon.]

Übersetzung:

Leipzig. Im 15. Gewandhauskonzert wurde ein neues Werk des französischen Komponisten Theod. Gouvy gespielt, welches allgemeinen Beifall errang; es ist ein Werk für Chor und Solostimmen und heißt „Iphigenie auf Tauris“, eine dramatische Szene, eine Bearbeitung nach Gedichten von Guillard.

Unbekannte Werktitel, Erwähnungen, Auszeichnungen

140. Signale Jg. 9, Nr. 10, S. 101, Paris 6.3.1851

In dem dritten Concert von Felicien David in Paris kamen unter anderen zur Aufführung: eine neue Sinfonie von Gouvy, ein Chor aus Euryanthe von Weber, ein Chor aus dem Paulus von Mendelssohn. [Anon.]

141. The Athenaeum 1435, S. 497, London 28.4.1855

Let us again name M. Théodore Gouvy as a french composer who has written Symphonies worth looking after at a time when all orchestral music by the great masters runs as much danger of being worn threadbare as master-pieces can run. A hasty perusal of an arrangement of M. Gouvy's second and third Symphonies has satisfied us of the elegance and contrast of his *motivi*, and of the cleverness with which they are treated and wrought out. There seems also in theses Symphonies a touch of French humour, for which we like them none the less.

142. La France musicale Jg. 19, Nr. 23, S. 184, Düsseldorf 10.6.1855

DUSSELDORF. La grand fête musicale du Bas-Rhin, la 33^e depuis la fondation, a eu lieu les 27, 28 et 29 mai, sous la direction de M. Ferdinand Hiller. L'affluence du public était immense, on comptait 2.000 auditeurs et près de 1.000 exécutants réunis dans la salle de la *Tonhalle*. Parmi les personnages de distinction qui assistaient à la fête, nous ne nommerons que S. A. R. le prince Frédéric de Russe, ensuite des illustrations musicales comme Th. Gouvy, St. Heller, Liszt, Lachner, Verhulst, Joachim, Mme Clara Schumann, etc. [Marie Escudier]

143. Ruch muzyczny Jg. 2, Nr. 10, S. 80, 26.4.–10.3.1858

Nowosci zagraniczne. P a r y ż. – Wykonanie nowój symfonii, którój kompozytorem jest *Gouvy*, utrzyma i powiększy dawniejszą jego wziętość; słuchano jój z wielkiém zajęciem, choć oznaki zadowolenia nie były tak niepomiarkowane jak dawniej. Publiczność paryzka zaczęła przychodzić do dojrzałości. Niezawodnie mniej dziś oklasków, więcej szacunku dla dzieła sztuki; mniej się bawią, używają więcej. [Anon.]

Übersetzung:

Nachrichten aus dem Ausland.

Paris. – Aufführung einer neuen Symphonie, deren Komponist Gouvy ist, sie hält und vergrößert seine vergangene Beliebtheit; gehört wurde sie in großer Besetzung, obgleich die Anzeichen der Zufriedenheit nicht so übermäßig wie früher waren. Die Pariser Öffentlichkeit hat begonnen, reifer zu werden. Heute sicher weniger Applaus, größere Schätze für die Kunstwelt; die, die weniger spielen gebrauchen mehr.

144. La France musicale Jg. 26, Nr. 2, S. 13, Paris 12.1.1862

Les séances de M. Ch. Dancla ont eu, presque toutes, cela de particulier, qu'elles ont servi à révéler quelque œuvre inconnue ou quelque talent nouveau. C'est grâce à M. Ch. Dancla que nous avons applaudi des œuvres inédites de Léon Kreutzer, F. David, Gouvy, Walkiers, L. Lacombe et les siennes propres; aussi prenons-nous un vrai plaisir à seconder les efforts de cet éminent artiste, qui sait, quand il le faut, s'oublier lui-même, au profit des compositeurs voués au même genre de productions que lui. [M. Escudier]

145. La France musicale Jg. 26, Nr. 48, S. 379, 30.11.1862

Et puis on s'en vient toujours nous dire que nous n'avons pas de symphonistes! Et que sont donc, dites-nous, des musiciens comme Berlioz, Félicien David, E. Reyer, Gounod, Gouvy, Castinel, Léon Kreutzer et tant d'autres dont on a pu connaître la valeur quand ils ont eu l'occasion si rare de pouvoir faire exécuter leurs œuvres? [A. de Bory]

146. RGMP Jg. 40, Nr. 7, S. 54, Paris 16.2.1873

Concerts et auditions musicales.

[...] des fragments d'un quintette de M. Gouvy (notamment un intéressant premier allegro) ont été aussi fort bien rendus et non moins bien accueillis. [Anon.]

147. La Renaissance littéraire et artistique Jg. 2, Nr. 15, S. 118, 17.5.1873

La Société nationale de musique a donné son premier grand concert par invitation dans la salle de l'Odéon. Le programme se composait d'œuvres de MM. Gouvy, Lalo, Dubois, Saint-Saëns et de Castillon. Brillant auditoire et grand succès. M. Colonne a conduit l'orchestre avec la supériorité qu'on lui connaît. La saison a été jugée trop avancée pour permettre de donner le second concert, qui inaugurera la saison prochaine. [Phémus]

148. Pall Mall Gazette, S. 7, London 14.1.1874

This Evening's News. Musical progress in France. M. Bannelier, who contributes to the *Revue et Gazette Musicale*, the leading musical paper in Paris, a sketch of the music of the past year, speaks very favourably of the present condition of music in France. He believes that the country is gradually advancing in its taste for a higher type of concerts and operatic performances, and he notices with satisfaction in support of this view that the audiences at the theatres where operas of the lowest class are given are decreasing in number, while the publications of classical works have been doubled and even trebled. The music of Berlioz, Stephen Heller, and Schumann is growing in public favour, and masters hitherto neglected are meeting with just appreciation. A great improvement (M. Bannelier continues) has taken place in the system of instruction at the Conservatoire, where, under the direction of M. Ambroise Thomas, several new classes have been introduced. After referring with regret to the loss of the old Opera House, the critic takes a far from hopeful view of the prospects of the speedy completion of the new house, a matter in which he recommends his countrymen to exercise patience, a virtue not too common among them. [...] The real progress of the year is, however, attributed by M. Bannelier to the influence of the concert-room rather than of the theatre. The concerts of the Conservatoire have been maintained at their customary high standard of excellence, while noticeable additions have been made to the repertoire, including several of Schumann's works and the violin concerto of Max Bruch. The younger writers of the French school MM. Saint-Saens (the eminent organist), Massenet, Lalo, Guiraud, Bizet, and Gouvy, have contributed several important classical compositions to the programmes of the Popular Concerts, and the National Concerts now given at the Châtelet have been thoroughly successful. [Anon.]

149. RGMP Jg. 42, Nr. 44, S. 345, Paris 31.10.1875

Séance annuelle de l'academie des Beaux-Arts.

Voici ceux de ces prix qui ont rapport à la musique: MM. Deffès et Léonce Cohen ont partagé avec le sculpteur Captier le prix Trémont. Le prix Chartier a été décerné à M. Th. Gouvy. Enfin, au lieu du prix Bordin, qui n'a pu être décerné, l'Académie a accordé deux mentions: la première avec une médaille de la valeur de quinze cents francs, à M. Henri Lavoix fils, notre collaborateur à la Gazette musicale; la seconde, avec médaille de mille francs, à M. Wekerlin. [Octave Fouquet]

150. RGMP Jg. 43, Nr. 8, S. 62, 20.2.1876

Nouvelles Diverses.

L'assemblée générale de la Société des compositeurs de musique a procédé au renouvellement de son bureau et de son comité pour l'année 1876. Ont été élus: [...] Membres de comité: MM. Barbereau, Bourgault-Ducoudray, Colonne, Deffès, d'Ingrande, Théodore Dubois, Gouvy, Guilmant, Lalo, Lamoureux, Nibelle, Ortolan, Pessard, Pfeiffer, Pougin, Verrimst, Widor. [Anon.]

151. RGMP Jg. 44, Nr. 5, S. 38, Paris 4.2.1877

Nouvelles Diverses.

La Société des compositeurs de musique a tenu sa séance générale annuelle le jeudi 24 janvier, sous la présidence de N. Vaucorbeil. [...] Le scrutin devait porter sur seize noms, mais, avant qu'on y procédât, M. Vaucorbeil, président de la Société, a été réélu par acclamation, en reconnaissance des services qu'il n'a cessé de lui rendre depuis trois ans. Voici les noms des quinze membres du comité nouvellement élus ou réélus: M. Deffès, Barbereau, Alexandre Guilmant, Edouard Lalo, Guillot de Sainbris, Léo Delibes, Th. Gouvy, Verrimst, Bourgault-Ducoudray, G. Pfeiffer, Ed- Colonne, d'Ingrande, H. Marcéchal, C. Saint-Saëns, Georges Mathias. [Anon.]

152. 1877, 44. Jg. Nr. 20, 20.5.1877

Nouvelles Diverses.

Voici le résultat des concours de quatuor pour piano et instruments à cordes et de quintette pour instruments à vent, ouverts par la Société des compositeurs de musique: – Quatuor: Jury, MM. Reber, président, Vaucorbeil, Altès, A. Blanc, Cherouvrier, Deffès, Fissot, Gouvy, Guilmant, Lalo, Taudou; Pfeiffer, secrétaire. Prix unique: médaille d'or de 400 francs. [Anon.]

153. Le Ménestrel Jg. 44, Nr. 2471, S. 15, 9.12.1877

Hier samedi, salle Pleyel-Wolff, a eu lieu la première séance de la Société nationale de musique (septième année). Le programme contenait des œuvres instrumentales et vocales de MM. Pfeiffer, Gouvy, Fouque et Lefèvre. [Lefebvre]

154. RGMP Jg. 47, Nr. 2, S. 15, Paris 11.1.1880

Dans la séance d'audition du samedi 3 janvier, salle Pleyel, la Société nationale de musique avait mis sur son programme quelques œuvres et transcriptions nouvelles de M. E.-M. Delaborde: [...] Des œuvres plus ou moins connues ont été entendues le même soir: mélodies de Th. Gouvy et Th. Dubois, chantées par Mlle de Miramont-Tréogate. [Anon.]

155. Le Ménestrel Jg. 46, Nr. 2541, S. 47, Paris 11.1.1880

La Société nationale de musique a donné, samedi 3 janvier, sa 33^{me} audition. Mlle de Miramont-Tréogate a chanté avec élégance et grâce deux mélodies de M. Théodore Gouvy et l'air de *la Guzla de l'Émir*, de M. Théodore Dubois. [M. B.]

156. RGMP Jg. 47, Nr. 4, S. 31, Paris 25.1.1880

On a entendu encore dans cette séance un bel air du *Samson* de Saint-Saëns, que Mme Watto, sous l'empire d'une émotion évidente, n'a pas mis complètement en valeur; un chœur du même auteur, chanté par les Enfants de Lutèce; une romance pour cor de Ch. Lefebvre,

exécutée par M. Mohr; enfin plusieurs pièces pour piano à quatre mains, déjà connues, de Th. Gouvy, qui ont valu beaucoup de succès au compositeur et aux exécutants, Mme Dubois et M. Lavignac. [Anon.]

157. Le Ménestrel Jg. 46, Nr. 2547, Paris 22.2.1880

Une audition de l'utile et intéressante Société nationale de musique a eu lieu, salle Pleyel, le samedi 14 février. Par suite d'une indisposition de Mme Th. Dubois, qui devait exécuter plusieurs morceaux de son mari, de G. Pfeiffer et de Th. Gouvy, M. Fauré a vu cette soirée lui être spécialement consacrée. [Eugène Gigout]

158. Revue des deux mondes Jg. 52, Nr. 49, S. 200–214 (hier S. 202), Paris 1.1.1882

Les *Concerts nouveaux* ne font que débiter et déjà l'orchestre de M. Lamoureux est hors de pair; impossible d'enlever avec plus de bravoure les ouvertures du *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*] et d'*Oberon* et d'interpréter, de nuancer avec un art plus délicat la première partie de cette aimable symphonie de M. Gouvy, qu'un sourire de Mozart semble conserver, car elle date bien d'une vingtaine d'années. [Anon.]

159. L'Art musical Jg. 28 Nr. 4, S. 27, Paris 28.02.1889

Revue des Concerts. Concerts du Conservatoire.

Le Conservatoire a donné depuis peu deux symphonies, nouvelles ou pouvant être considérées comme telles par le public qui les ignorait; une de M. Théodore Gouvy, l'autre de M. M. César Franck. Ces symphonies n'ont pas réuni la majorité des suffrages; dans celle-ci développement rationnel, l'instrumentation saine et solide. Ce sont deux belles statues amoureusement ciselées par leurs auteurs et presque dignes en tous points du musée musical qui vient de les accueillir; mais ainsi que les Vénus de Milo ou d'ailleurs, immobiles qui manquent le rayonnement du regard et le sourire des œuvres froidement pensées; on les écoute comme un enseignement, on ne les goûte pas. Elles sont d'utilité publique, voilà tout. [Anon.]

Voici un musicien de race dont les Allemands semblent se faire honneur, mais qui fut bien français d'origine, d'éducation, de langage et d'esprit; musicien dont le nom est peu connu et dont l'œuvre semble un peu pale – parce qu'il dédaigna de faire du théâtre et parce qu'il avait peu de goût pour le coloris instrumental – mais qui eut, comme on disait autrefois, les parties les plus hautes du compositeur. Une des particularités de sa nature fut l'éclosion un peu inattendue et tardive de son talent, nullement préparée par des antécédents de famille ou d'éducation. En somme, c'est un des nôtres qui aurait dû écrire sa biographie. M. Otto Klauwell nous a envié cet honneur. Quand on lit son livre substantiel et impartial, on cesse bientôt de le regretter; il a mis une mesure parfaite dans ses jugements, et il s'est servi en historien très consciencieux, ami de la précision, des papiers pieusement recueillis par la plus fidèle amie du musicien, sa belle-sœur, Mme Gouvy-Böcking. [...]

Gouvy est certainement une figure très distinguée, dans l'histoire de la musique au XIXe siècle. Par son goût foncier et un peu austère pour la musique pure, il fut en avance sur son temps et supérieur aux tendances de la plupart de ses contemporains français. Comme symphoniste, il n'est pas rangé parmi les grands créateurs, mais il a eu le mérite d'être d'abord fécond en un genre qui est le premier de tous, et de rappeler quelquefois Schubert, Schumann, Mendelssohn. Les critiques de son temps, comme son biographe M. Otto Klauwell, se sont accordés à dire qu'il réunissait en lui l'esprit allemand et l'esprit français, non par une juxtaposition artificielle, mais en vertu d'une harmonie intérieure et essentielle, due à sa naissance sur la frontière des deux pays. Clarté, élégance, précision du rythme, bonne tenue classique, aptitude à penser musicalement, telles sont ses qualités. Peut-être ne lui manqua-t-il que d'être pauvre, malheureux et très passionné, pour donner plus de couleur et de relief à ses compositions. [Jules Combarieu]

Todesanzeigen

161. Daily News, 3.5.1898

The distinguished Franco-German composer LUDWIG THEODORE GOUVY died on Saturday at Leipzig at the ripe old age of 79. M. Gouvy, who was almost as much German as Parisian, was born in Saarbruck in 1819, and entered at the University of Metz. In 1840, however, he went to Paris to study law, which he soon dropped for music, and since then he has divided his time between Germany and France, living, however, for the most part in Paris. A pupil in Paris of Elwart and Herz, and in Berlin of Eckert, he also was a close friend of Ferdinand Hiller and Mendelssohn, whose influence indeed is greatly reflected in his music. Gouvy's Symphony in F, by which he is best known, was produced in Paris upwards of half a century ago; but he has altogether composed six symphonies, four string quartets, two quintets, and a large quantity of other chamber works, besides a dozen male choruses, „The Last Song of Ossian,” for baritone and orchestra (a piece which has long been a favourite), a Requiem, a Stabat Mater, and several other choral pieces, and an opera „Le Cid,” which, although accepted in Dresden, has never yet been performed. M. Gouvy, on the death of Gounod, was, it is understood, offered the post of Director of the Paris Conservatoire, but owing to his advanced age he declined it. [Anon.]

162. MT Jg. 39, Nr. 664, S. 412, 1.6.1898

The distinguished composer, THEODORE GOUVY, died on April 27, at Leipzig, where he had resided for many years past, at the advanced age of seventy-nine. Born at a village near Saarbrücken in 1819, he was originally destined for a legal career, but subsequently devoted himself entirely to music, studying at the Paris Conservatoire and at Berlin, under Eckert, and soon making himself favourably known in Germany as a composer. Purity of style and delicacy of sentiment are the characteristic qualities of his many compositions, which met with equal appreciation in France and in Germany. Indeed, so highly was he esteemed in Paris, that on the death of Ambroise Thomas he was offered the post of director of the Conservatoire, which, however, failing health did not permit him to accept. [Anon.]

Dödsfall. *Gouvy Louis Théodore* framstående komponist, f. 21 juni 1822 [sic] i Gaffontaine vid Saarbrücken, † 21 april i Leipzig. Hans far var egare af ett jernbruk. Efter gymnasialstudier i Metz begaf han sig till Paris att studera lagfarenhet men vände sig snart till musiken uteslutande och utbildade sig för Elwart till komponist. Efter längre visitelse i Paris flyttade han till en broder i Oberhomburg nära Saarbrücken, der familjen också egde jernverk. 1843 bodde han i Berlin och gjorde derifrån en studieresa till Italien, hvarefter han begaf sig å er till Paris, der hang af en konsert och uppförde några af sina större kompositioner, en *Symfoni i F dur*, ett par uvertyrer m. m. Fyra senare symfonier hafva jemte den förstnämnda med bifall utförts på Gewandhauskonserter i Leipzig. Vidare har G. komponerat sånger med piano, körsånger, konsertscener, deribland *Ossians sista sång*, flere *kammermusikverk*, (*Trior*, *Violin-* och *quintetter*, *oktett* för flöjt, oboe, två klarinetter, två fagotter och två horn, pianosonater och stycken för två och fyra händer m. m. Hans mest betydande verk äro körkompositionerna *Messe de requiem*, *Stabat mater*, *Golgata* (kantat) och en lyrisk dramatisk scen *Aslega*. En opera *Cid* blef af 1863 antagen i Dresden men blef ej uppförd. Andra större körverk af honom äro *Iphigenia in Tauris*, *Oedipus*, *Elektra* och *Polyxena*. Gouvy musik, säger en biograf, är melodisk, lättfattlig och flytande utan verkad af Mendelssohn. Gouvy var föröfrigt en förmögen och oberoende man, aristokratisk, finbildad och älskvärd. [Anon.]

Übersetzung:

Todesfall.

Gouvy, Louis Théodore bedeutender Komponist, am 21. Juni 1822 in Goffontaine bei Saarbrücken geboren, am 21. April in Leipzig gestorben. Sein Vater war Besitzer eines Eisenunternehmens. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Metz begab er sich nach Paris, um Jura zu studieren aber wandte sich schnell ausschließlich der Musik zu und ließ sich bei Elwart zum Komponisten ausbilden. Nach langen Aufhalten in Paris zog er sich bei seinem Bruder in Oberhomburg Nahe Saarbrücken zurück, dessen Familie auch im Stahlwesen tätig war. 1843 wohnte er in Berlin und machte von dort aus eine Studienreise nach Italien, nach der er sich nach Paris begab, wo er ein Konzert gab und einige seiner größeren Kompositionen aufführte, darunter eine *Symphonie in F Dur*, eine Ouvertüre u. v. m. Vier spätere Symphonien wurden im Gewandhaus in Leipzig mit Beifall aufgenommen. Des weiteren hat G. Lieder mit Klavierbegleitung, Chorstücke, Konzertszenen, *Ossians letzter Gesang*, einige *Kammermusikwerke* (Trios, Violin- und Violoncellosonaten, Streichquartette und -quintette, *Oktett* für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner, Klaviersonaten und Stücke zu zwei und vier Händen, u. v. m.) geschrieben.

Sein bedeutendstes Werk sind die Kompositionen *Requiem*, *Stabat mater*, *Golgata* (Kantate) und eine lyrisch dramatische Szene *Aslega*. Eine Oper *Cid* wurde 1863 in Dresden angenommen, wurde aber nicht aufgeführt. Andere größere Chorwerke von ihm sind *Iphigenie in Tauris*, *Oedipus*, *Elektra* und *Polyxena*. Gouvys Musik, sagt ein Biograph, ist melodisch, leichtverständlich und fließend ohne größere Energie und Kraft, offensichtlich beeinflusst von Mendelssohn. Gouvy war ein vermögender und unabhängiger Mann, aristokratisch, gut gebildet und liebenswürdig.

3. Unveröffentlichte Dokumente

Gouvy, Théodore:

Eigenh. Brief an Hugo Grüters, 2.10.1889, in: Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, Ii 98/494/1

25 eigenh. Briefe an Hermann Levi, 1860–1880, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftensammlung, Leviana I 53 Nr. 1–25

Fünf eigenh. Briefe an Joseph Rheinberger, 1878–1895, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftensammlung, Rheinbergeriana I und II

Vier eigenh. Briefe an Wilhelm Joseph Wasielewski, 1874–1888, in: Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Signatur: k. A.

Zwei eigenh. Briefe an Woldemar Bargiel, 19.6.1869 und 22.6.1886, in: Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, 55 Nachl. 59/B, 480 und 481

Acht eigenh. Briefe an Charles Lamoureux, 1876–1888, in: Paris, BnF, Département de la musique, Lettres autographes, W 39 Nr. 54–67

Vier eigenh. Briefe an die Société des Concerts du Conservatoire, 1868–1888, in: Paris: BnF, Département de la musique, Manuscripts des Théodore Gouvy, VB BOB 20204 Nr. 292–295

Vier eigenh. Briefe an Théodore Dubois, 1891–1898, in: Paris, BnF, Département de la musique, Manuscripts VB BOB 20204 Nr. 296–299

Ein eigenh. Brief an Vincent d'Indy, o. D. [18.3.], in: Paris, BnF, Département de la musique, Manuscripts VB BOB 20204 Nr. 290

Gouvy, Henriette geb. Duchesne:

15 eigenh. Briefe an Franziska Rheinberger, 1877–1893, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Joseph Rheinbergers, Rheinbergeriana I und II

4. Veröffentlichte Dokumente und verwendete Literatur

- Abraham, Gerald: *Romanticism. 1830–1890*, Oxford u. a. 1990 (New Oxford history of music, 9)
- Adam, Louis: *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris 1805
- Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006 (Weimarer Liszt-Studien, 3)
Ders.: Art. *Symphonische Dichtung*, in: MGG², Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 153–168
- Altenburg, Detlef; Oelers, Harriet (Hrsg.): *Liszt und Europa*, Laaber 2008 (Weimarer Liszt-Studien, 5)
- Aschauer, Michael: *Einheit durch Vielfalt? Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter „Konservativer“ um Johannes Brahms*, Frankfurt a. M. 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Bd. 247)
- Auclair, René: *Un symphoniste lorrain: Louis-Théodore Gouvy (1819–1898)*, Metz 1983
Ders.: *Etude de correspondance a des fins d'édition. Aperçus méthodologiques, à propos d'une correspondance retrouvée du compositeur Théodore Gouvy*, in: Les Cahiers de l'OMF, hrsg. von Danièle Pistone, Paris 1996, S. 44–58
Ders.: *Théodore Gouvy (1819–1898) ou l'enracinement lorrain d'un compositeur très européen*, in: À quatre temps: La musique en Moselle des origines à nos jours, hrsg. von Marion Duvigneau, Metz 2002, S. 275–295
Ders.: *Théodore Gouvy (1819–1898): Les conséquences des déplacements de frontières sur la carrière d'un compositeur*, in: Grenzverschiebungen. Interdisziplinäre Beiträge zu einem zeitlosen Phänomen, hrsg. von Wolfgang Brücher, St. Ingbert 2003, S. 363–393
- Ballstaedt, Andreas: Art. *Sigismund Thalberg*, in: MGG², Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 722–725
- Ballstaedt, Andreas; Widmaier, Tobias: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 28)
- Bandur, Markus: Art. *Sonatenform*, in: MGG², Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1607–1615

- Bär, Ute (Hrsg.): *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, Mainz u. a. 1997 (Schumann Forschungen, 6)
- Barbereau, Auguste: *Traité théorique et pratique de composition musicale. Ouvrage divisé en trois Parties. 1^{re} Partie: Harmonie élémentaire (Théorie générale des Accords)*, Paris 1845
- Barblan, Guglielmo: Art. *Francesco Galeazzi*, in: MGG², Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 429–430
- Beer, Axel: Art. *Charles Simon Catel*, in: MGG², Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 440–442
- Bent, Ian: *Music Theory in the age of Romanticism*, Cambridge 1996
- Berger, Christian: *Die Lust an der Form, oder: Warum ist Haydns Streichquartett op. 33,5 „klassisch“?*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well, Kassel u. a. 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 46), S. 121–134
Ders.: Art. *Hector Berlioz*, in: MGG², Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1322–1352
- Berton, Henri-Montan: *Traite d'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords en trois volumes*, 4 Bde., Paris 1815
- Bienaimé, Paul Émile: *École de l'harmonie moderne. Traité complet de la théorie et de la pratique de cette science depuis ses notions les plus élémentaires jusqu'à ses derniers développements*, 3 Bde., Paris 1863
- Billard, Édouard: *Exercices pour le piano*, Paris 1842
Ders.: *L'art de préluder*, Paris [o. D.]
Ders.: *Petit Études mélodiques*, Paris 1847
- Birtel, Wolfgang: *Zu Persönlichkeit und Werk des Saarländischen Komponisten Theodor Gouvy (1819–1898)*, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte* Nr. 38, Mainz 1979, S. 463–472
- Bittner, Johannes: *Die Klaviersonaten Eduard Francks (1817–1893) und anderer Kleinmeister seiner Zeit*, Diss. Hamburg 1968
- Bongrain, Anne; Gerard, Yves: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris 1996

- Bongrain, Anne; Poirier, Alain: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*, Paris 1999
- Börner, Klaus: *Handbuch der Klavierliteratur zu vier Händen an einem Instrument*, Mainz u. a. 2005
- Brendel, Franz: *Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik*, hrsg. vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, Leipzig 1888
 Ders.: *Grundzüge der Geschichte der Musik*, 2. Auflage, Leipzig 1850, 3. Auflage 1853, 4. Auflage 1855, 5. Auflage 1861
 Ders.: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 5. Auflage, Leipzig 1875
 Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik*, hrsg. vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, Leipzig 1888
- Brzoska, Matthias: *Berlioz und Gouvy oder: Vier Symphoniker im Bayrischen Hof*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 457–476
- Burton, Deborah; Harwood, Gregory W.: *Francesco Galeazzi. Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV*, Urbana u. a. 2012, (Studies in the History of Music Theory and Literature, 5)
- Caplin, William E.; Hepokoski, James A.; Webster, James (Hrsg.): *Musical forms, form and Formenlehre. Three methodological reflections*, Leuven 2009
- Combarieu, Jules: *L'influence de la musique allemande sur la musique française*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 2, hrsg. von Emil Vogel, Leipzig 1896, S. 22–32
- Carr, M. C.: Art. *Antoine Elwart*, in: The new Grove dictionary of music and musicians, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Auflage, London 2001, Bd. 8, S. 173
- Catel, Charles Simon: *Traité d'harmonie par Catel, Membre du Conservatoire de Musique. Adopté par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement*, Paris 1802
- Choron, Alexandre Étienne: *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, 3 Bde., Paris 1808
- Cooper, Jeffrey: *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871*, Ann Arbor, Michigan 1983 (Studies in Musicology, 65) [Diss. Ithaca, New York 1981]

- Cortot, Alfred: *La musique française de piano*, Paris 1981
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 41)
Ders.: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (Geschichte der Musiktheorie, 10)
Ders.: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987
Ders.: *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, Laaber 2003 (Gesammelte Schriften, 5)
Ders.: *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber 2003 (Gesammelte Schriften, 6)
- Dahlhaus, Carl; Hofer, Hermann: *Musik in Paris im XIX. Jahrhundert*, in: Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium, Bd. 31/32, hrsg. von Michael Nerlich, Köln 1983, S. 5–93 [als Mitherausgeber nennt die Haupttitelseite Jacques Droz, Hermann Hofer, Jacques Leenhardt, Brigitte Schlieben-Lange und Albert Soboul]
- Deaville, James: Art. *Franz Brendel*, MGG², Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 834–840
- Determann, Robert: *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule“*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden 1989 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 81)
- Dittrich, Jochen: *Ursachen und Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870/71*, in: Reichsgründung 1870/71. Tatsachen, Kontroversen, Interpretationen, hrsg. von Theodor Schieder und Ernst Deuerlein, Stuttgart 1970, S. 64–94
- Döhring, Sieghart; Jacobshagen, Arnold; Braam, Gunther: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, Köln 2003
- Dörffel, Alfred: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*. Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig, Leipzig 1884
- Dutrochet, René Henri: *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux, qui faisaient partie du système musical des Grecs*, Paris 1810
- Edler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 2002

- Ders.: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 7.2: *Von 1750 bis 1830*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2003
- Ders.: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 7.3: *Von 1830 bis zur Gegenwart*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2004
- Eigeldinger, Jean-Jacques: Art. *Stephen Heller*, in: MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1246–1253
- Ders.: *Stephen Heller. Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Diss. Paris 1981
- Ellis, Katharine: *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge u. a. 1995
 - Elwart: *Petit Manuel d'Harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale*, Paris 1839
- Ders.: *Histoire des Concerts Populaires*, Paris 1864
- Ders.: *Le Chanteur-Accompagnateur ou Traité du clavier, de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée*, Paris 1844
- Elwart, Antoine: *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties: connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie, par Damour, Burnett et Elwart*, Paris 1838
 - Eschmann-Dumur, Carl: *Guide du jeune Pianiste. Classification methodique et graduee d'oeuvres diverses pour piano*, 2. Auflage, Lausanne 1888
 - Eschmann, Julius Karl: *J. C. Eschmanns Wegweiser durch die Klavier-Literatur*, hrsg. von Adolf Ruthardt, 6. Auflage, Leipzig u. a. 1905
 - Fauquet, Joël-Marie: *Édouard Lalo. Correspondence*, Paris 1989 (Domaine musicologique, 5)
- Ders.: Art. *Edouard Lalo*, in: MGG², Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 1063–1066
- Ders.: Art. *César-Auguste Franck*, in: MGG², Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 1584–1608
- Favre, Georges: *La musique française de piano avant 1830*, Paris 1953
 - Feder, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987
 - Fellingner, Immogen: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 10)

- Dies.: *Mattheson als Begründer der ersten Musikzeitschrift*, in: *New Mattheson Studies*, hrsg. von George J. Buelow, Cambridge, Mass. 1983, S. 179–197
- Ferguson, Howard: *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos*, New York 1995
 - Ferraton, Yves: *Encyclopédie de la Musique en Lorraine. I: La vie culturelle et musicale*, Paris 2000
 - Fétis, François-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Paris 1844;
Ders.: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Bd. 3, Paris 1862 [Reprint Paris 2001]
 - Feuchte, Paul; Feuchte Andreas (Hrsg.): *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk – Dokumente – Quellen*, Stuttgart und Hamburg 1993
 - Feuchte, Andreas: Art. *Eduard Franck*, in: *MGG², Personenteil Bd. 6*, Kassel u. a. 2001, Sp. 1611–1614
 - Finson, Jon W.; Todd, Larry: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, Durham, North Carolina 1984
 - Floros, Constantin: *Studien zu Brahms' Klaviermusik*, Hamburg 1983 (Brahms-Studien, 5), S. 25–63
 - Föllmi, Beat A.: Art. *Johann Carl Eschmann*, in: *MGG², Personenteil Bd. 6*, Kassel u. a. 2001, Sp. 471–473
 - Fontaine, Joachim: *Grenzgänger zwischen zwei Nationen: Der Komponist Louis Théodore Gouvy*, in: *Musik in Saarbrücken: Nachklänge einer wechselvollen Geschichte*, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken 2000, S. 85–96
Ders.: Art. *Louis-Théodore Gouvy*, in: *MGG², Personenteil Bd. 7*, Kassel u. a. 2002, Sp. 1437–1440
Ders.: *Gouvys frühe Sinfonien – Musik zweier Kulturen?*, in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 125–163
 - Forner, Johannes: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981
Ders.: *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1992
 - Galeazzi, Francesco: *Elementi teoretico-pratici di musica*, Bd. 2, Rom 1796

- Gauthier, Gabriel: *Le Mécanisme de la Composition Instrumentale*, Paris 1845
- Grábocz, Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris 1996
- Großmann, Linde; Mahlert, Ulrich: *Vierhändige Klaviermusik von Charles Koechlin, Jean Françaix, Claude Debussy und Maurice Ravel*, in: *Französische Klaviermusik*, hrsg. von der European Piano Teachers Association, Sektion der Bundesrepublik Deutschland, Düsseldorf 2000, S. 27–40
- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 22)
- Gut, Serge (Hrsg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule, Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums in Eisenstadt 1983*, München und Salzburg 1986 (*Liszt-Studien*, 3)
Ders.: *Franz Liszt*, Paris 1989
Ders.: *Franz Liszt*, Sinzig 2009 (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, 14)
- Haas, Edmond: *Traité théorique et pratique de construction musicale. Principes d'analyse appliquées à la composition*, Paris 1884
- Hamilton, Kenneth: *Liszt: Sonata in B minor*, Cambridge u. a. 1996
- Ebd. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge u. a. 2005
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990
- Hefling, Stephen E. (Hrsg.): *The Nineteenth-Century Chamber Music*, New York 1998 (*Routledge Studies in musical genres*)
- Helfer, Malte: *Die Industriellenfamilie Gouvy und ihre Unternehmungen an der Saar und in Lothringen*, in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (*Musikwissenschaftliche Publikationen*, 29), S. 35–53
- Heine, Heinrich (Hrsg.): *Heinrich Heine's sämtliche Werke*, Bd. 4, Hamburg 1876
- Heinemann, Michael: *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll*, München 1993
- Heitmann, Christin: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*, Wilhelmshaven 2004 (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 20)
- Hennenberg, Fritz: *Das Leipziger Gewandhausorchester*, Leipzig 1962

- Henriette Herwig; Volker Kalisch; Bernd Kortländer; Joseph A. Kruse; Bernd Witte (Hrsg.): *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart u. a. 2007
- Hepokoski, James A.: *Elements of sonata theory. Norms, types and deformations in the late eighteenth-century sonata*, New York 2006
- Hiller, Ferdinand: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller*, 2. Bde., Leipzig 1868
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Art. *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*, in: *Handbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Berlin 1996
Ders.: Art. *Sonata/Sonate*, in: *Handbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Berlin 1998
- Hochstein, Wolfgang: Art. *Josef Gabriel Rheinberger*, MGG², Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 1615–1621
- Hollfelder, Peter: *Geschichte der Klaviermusik*, Wilhelmshaven 1989
- Holoman, Dallas Kern (Hrsg.): *The nineteenth-century symphony. Studies in musical genres and repertoires*, New York 1997
Ders.: *The Société des Concerts du Conservatoire 1828–1967*, Berkeley und Los Angeles 2004
- Irmen, Hans-Josef: *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Joseph Rheinbergers*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 37)
- Jahrmärker, Manuela: Art. *Charles Gounod*, in: MGG², Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 1419–1436
- Jakoby, Ruth: *Das Feuilleton des Journal des Débats von 1814 bis 1830*, Diss. Tübingen 1988
- Jost, Peter (Hrsg.): *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart 2004
Ders.: Art. *Hermann Levi*, in: MGG², Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 33–34
- Kabisch, Thomas: *Liszt und Schubert*, Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 23, hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, München u. a. 1984
- Kalkbrenner, Friedrich: *Traité d'harmonie du Pianiste. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples d'Études, de Fugues et de Préludes pour le Piano*, Paris (l'Auteur) [o. J.]

- Kallberg, Jeffery: *Selected Works. Piano music of the Parisian virtuosos 1810–1860*, 10 Bde., New York u. a. 1993
- Kaltenecker, Martin: *Théodore Gouvy*, Diss. Paris 1987
Ders.: *Gouvy et le discours de la „Musique sérieuse“*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 89–124
- Kämper, Dietrich: *Die Sonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987
- Kapp, Reinhard (Hrsg.): *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984
- Klauwell, Otto: *Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1902
- Kleinertz, Rainer (Hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, Wiesbaden u. a. 2000
Ders.: *Franz Liszts Beiträge für die Neue Zeitschrift für Musik*, in: Eine neue poetische Zeit. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik, Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf, hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch, Mainz u. a. 2010, S. 297–312
- Klinghammer, Rudolf: *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform*, Regensburg 1971 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 65)
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 Bde., Leipzig und Rudolstadt 1782–1793 [Repr. Hildesheim 1969]
- Koehler, Louis (Hrsg.): *Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. Als kritischer Wegweiser für Lehrer und Schüler*, 3. Auflage, Leipzig u. a. 1865
- Kolb, Fabian: Art. *Wilhelm Joseph von Wasielewski*, MGG², Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 490 f.
- Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, 2. Auflage, Laaber 1996, S. 256–266
- Korisheli, Wachtang: *Die Entstehung und Geschichte der vierhändigen Klavierliteratur bis zu Schubert und seinen Zeitgenossen*, Diss. Freiburg i. Br. 1975
- Kraus, Beate Angelika: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001 (Schriften zur Beethoven-Forschung, 13)

- Kraus, Detlef: *Das Andante aus der Sonate op. 5 von Brahms – Versuch einer Interpretation*, in: Brahms-Studien Bd. 3, hrsg. von Helmut Wirth, Hamburg 1979, S. 47–57
- Krummacher, Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Gründung des Conservatoriums der Musik zu Leipzig*, in: Hamburger Mendelssohn-Vorträge, hrsg. von Hans Joachim Marx, Hamburg 2003, S. 11–24
- La Cépède, Bernard Germain Etienne de: *La poétique de la musique*, Bd. 2, Paris 1785 [Reprint Genua 1970]
- Larsen, Jens Peter: *Sonatenform-Probleme*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 221–230
- *Le livre du centenaire du Journal des Débats, 1789–1889*, Paris 1889
- Longyear, Rey M.: *Nineteenth-century romanticism in music*. 3. Auflage, Englewood Cliffs, New Jersey 1988
- Loos, Helmut: *Die drei großen Klaviersonaten der neudeutschen Schule: Liszt, Reubke, Draeseke*, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten, Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler Freiburg im Breisgau 2004 (Rombach Wissenschaften, 126), S. 193–205
- Lubin, Ernest: *The Piano Duet: a guide for pianists*, New York, USA 1970
- Marti, Roland; Vogt, Henri (Hrsg.): *Europa zwischen Fiktion und Realpolitik / L'Europe – fictions et réalités politiques*, Bielefeld 2010
- Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, 4. Auflage, Leipzig 1868
- Mauser, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*, 2. Auflage, München 2008
- McGraw, Cameron: *Piano Duet Repertoire*, Bloomington, USA, 1981
- Meurs, Norbert: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*, in: *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen Bd. 3*, hrsg. von Detlef Altenburg, Köln 1996
- Mielke-Gerdes, Dorothea; William S. Newman: *Art. Sonate*, in: *MGG², Sachteil Bd. 8*, Kassel u. a. 1998, Sp. 1572–1597
- Momigny, Jérôme-Joseph de: *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique*, 3 Bde., Paris 1806

- Moortele, Steven Vande: *Two-dimensional sonata form: form and cycle in single-movement instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven 2009, S. 35–58
- Müller-Blattau, Josef: *Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, Leipzig 1941 (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 47) [Nachdruck Frankfurt a. M. 1965]
- Nautsch, Hans: Art. *Friedrich Michael Wilhelm Kalkbrenner*, in: MGG², Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 1399–1403
- Newman, William S. (Hrsg.): *The Sonata since Beethoven*, 3. Auflage, New York u. a. 1983
 Ders.: *Three Musical Intimates of Mendelssohn and Schumann in Leipzig: Hauptmann, Moscheles, and David*, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on their Music and its Context*, hrsg. von Jon W. Finson und R. Larry Todd, Durham 1984, S. 87–98
- Niemöller, Klaus Wolfgang: Art. *Ferdinand Hiller*, in: MGG², Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1581–1587
- Paquet, René: *Dictionnaire Biographique de l'ancien Département de la Moselle*, Paris 1887
- Parent, Hortense: *Répertoire encyclopédique du pianiste*, Bd. 1, Paris 1900
- Park, Younghae Noh: *Four-hand piano sonatas of the nineteenth century*, Diss. Univ. of Texas 1985 [Reprint Ann Arbor, Michigan 1986]
- Peschke, Michael: *Signale für die musikalische Welt 1843–1941*, Teil 2: *Bibliographie und Indizes zur Mikrofiche-Edition*, München u. a. 1995
- Peters, Penelope M.: *French harmonic theory in the Conservatoire tradition: Fétyis, Reber, Durand, and Gevaert*, Diss. Univ. of Rochester, New York 1990 [Reprint Ann Arbor, Michigan 1991]
- Petto, Walter: *Gouvy – Bild einer Industriellenfamilie an der Saar (1716–1872)*, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend* Bd. 27, hrsg. von Dieter Bettinger und Wolfgang Laufer, Saarbrücken 1979, S. 31–79
- Pistone, Danièle: *La Symphonie dans l'Europe du XIX. Siècle. Histoire et langage*, 2. Auflage, Paris 1984
 Dies.: *Forme et sens: de la pensée à l'œuvre de Gouvy*, in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 73–88

- Puchelt, Gerhard: *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830–80*, Berlin-Lichterfelde 1969
- Reicha, Anton: *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris 1816
- Reynaud, Cécile: *Gouvy dans la presse musicale française (1840–1900)*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 513–526
- Riemann, Hugo: *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz*, Berlin und Stuttgart 1902
- Rigaudière, Marc: *Deux musiciens entre la France et l'Allemagne: Théodore Gouvy et Henri Marteau*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 491–512
Ders.: *La théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009 (Publications de la Société Française de Musicologie, 3. Reihe, 13)
- Rink, John: *Opposition and integration in the piano music*, in: *The Cambridge companion to Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge u. a. 1999, S. 79–97
- Ritzel, Fred: *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Wiesbaden 1968 (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, 1)
- Rosen, Charles: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München und Kassel 1983 [englische Originalausgabe London 1971]
Ders.: *Sonata Forms*, New York 1980
- Ruppertsberg, Albert: *Geschichte der Stadt Saarbrücken*, Bd. 2.: *Geschichte der Städte Saarbrücken und St. Johann von 1815 bis 1909, der Stadt Malstatt-Burbach und der vereinigten Stadt Saarbrücken bis zum Jahre 1914*, 2. Auflage, Saarbrücken 1979
- Salmen, Walter (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1)
- Samson, Jim: *Nineteenth century music. Selected proceedings of the tenth international conference*, Aldershot 2002
Ders.: *The Cambridge history of nineteenth century music*, Cambridge u. a. 2002

- Schering, Arnold: *Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland*, Leipzig 1929 (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 28), S. 9–23
- Schilling, Britta: *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888)*, Regensburg 1986 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 145)
Dies.: Art. *Paris*, in: MGG², Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1352–1369
- Schipperges, Thomas: Art. *Serenade*, in: MGG², Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1317–1322
- Schmalzriedt, Siegfried: *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen*, Stuttgart 1985 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 42), S. 37–67 [als Autoren nennt die Haupttitelseite Hans Heinrich Eggebrecht, Reinhold Brinkmann, Carl Dahlhaus, Kurt von Fischer, Walter Gerstenberg und Wolfgang Osthoff]
- Schmidt, Christian Martin: *Große Komponisten und ihre Zeit. Johannes Brahms und seine Zeit*, Regensburg 1983
- Schmidt, Thomas Christian: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996
Ders.: [Schmidt-Beste]: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel u. a. 2006 (Bärenreiter Studienbücher Musik, 5)
- Schmierer, Elisabeth: *Voraussetzungen des Neoklassizismus in Frankreich und Deutschland*, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 2001 (Frankfurter Studien, 7), S. 145–169
- Schmitt, Hans: *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*, Diss. Saarbrücken 1965, S. 91–147
- Schneider, Herbert: *Mattheson und die französische Musik*, in: *New Mattheson Studies*, hrsg. von George J. Buelow, Cambridge u. a. 1983, S. 425–442
- Schrade, Leo: *Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee*, Bern u. a. 1980
- Schuhmacher, Gerhard (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Darmstadt 1982 (Wege der Forschungen, 494)
- Sietz, Reinhold: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, 6 Bde., Köln 1958–1968

- Slotta, Delf: *Théodore Gouvy und seine Zeit – Anmerkungen zu den politischen und industriewirtschaftlichen Verhältnissen und Rahmenbedingungen in der Region*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 55–71
- Spohr, Louis: *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968
- Stegemann, Michael: „*Jeu perlé*“ und „*Tastendonner*“. *Gibt es eine typisch französische und typisch deutsche Schule des Klavierspiels?*, in: Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 2001 (Frankfurter Studien, 7), S. 31–46
- Stevenson, Karen M.: *The music criticism of Franz Brendel*, Diss. Mich.-Evanston 1994 [Reprint Ann Arbor 1994]
- Stoelzel, Marianne: *Die Anfänge vierhändiger Klaviermusik. Studien zur Satztypik in den Sonaten Muzio Clementis*. Frankfurt a. M. u. a. 1984 (Europäische Hochschulschriften, 36 Bd. 7)
- Strasser, Michael Creasman: *Ars Gallica: the Société Nationale de Musique and its role in french musical life, 1871–1891*, Diss. Urbana, Illinois 1998 [Reprint Ann Arbor, Michigan 1998]
- Strohmann, Nicole K.: Art. *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann*, in: MGG², Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1508 f.
Dies.: *Zwischen „französischer Eleganz“ und „deutscher Kraft“: zur zeitgenössischen Presserezeption der Sinfonien Théodore Gouvys in Deutschland*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 527–549
- Strucken-Paland, Christiane: *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*, Kassel 2009 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, 7)
- Tadday, Ulrich (Hrsg.): *Schumann-Handbuch*, Stuttgart 2006
- Teglia, Elisabetta: *Théodore Dubois (1837–1924), un ami „formaliste“ de Théodore Gouvy*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 477–489

- Teutsch, Sylvain: *Bulletin de liaison*, hrsg. vom Institut Théodore Gouvy, Hombourg-Haut 2000
- Thiele, Siegfried: *Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium*, in: Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium, Wiesbaden 1996, S. 127–130
- Thoyer, Lucile: *Die Kammermusik in Frankreich nach 1850: Der Weg zur Eigenständigkeit*, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u. a. Mainz 1998 (Schloss Engers: Colloquia zur Kammermusik, 1), S. 133–158
- Dies.: *Frankreich – Deutschland und Retour: Gouvys Problem der musikalischen „Heimat“ und seine Kammermusik*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 177–204
- Todd, R. Larry (Hrsg.): *Nineteenth-Century Piano Music*, 2. Auflage, New York u. a. 2004, (Routledge Studies in musical genres)
- Ders.: *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, Diss. Yale University 1979
- Tranchefort, François-René: *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris 1987
- Treitler, Leo: *The Late Eighteenth Century*, New York und London 1998 (Source Readings in Music History, 5)
- Vogler, Rudolf: *Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ 1843–1900*, Regensburg 1975 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 81)
- Wackerbauer, Michael: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert*, Diss. Regensburg, Tutzing 2006 (Regensburger Studien zur Musikwissenschaft, 6)
- Waldura, Markus: *Beethoveneinflüsse im Scherzo von Gouvys Streichquintett G-Dur op. 55*, in: Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim 2008 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 29), S. 205–239
- Walker, Alan: *Franz Liszt, Bd. 2: The Weimar Years 1848–1861*, Ithaca, New York 1993
- Walter Georgii: *Klaviermusik*, 3. Auflage, Zürich 1950
- Wanger, Harald; Irmen, Hans-Josef (Hrsg.): *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bde., Vaduz 1982–1988

- Wasserloos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim u. a. 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 33)
Dies: *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen* Hildesheim u. a. 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 36)
- Weibel, Samuel: *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse*, Kassel 2006 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 168)
- Werner, Eric: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980
- Wetzel, David: *Duell der Giganten. Bismarck, Napoleon III. und die Ursachen des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71*, Paderborn u. a. 2005 (Otto-van-Bismarck-Stiftung, 7)
- Wolters, Klaus: *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen*, Zürich 2001
- Wright, Lesley A.: Art. *Georges Bizet*, in: MGG², Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1701–1730
- Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume: *Encyclopédie du Pianiste Compositeur*, Paris 1840
Ders.: *Méthode populaire de piano*, Paris 1844

5. Notenausgaben

Chopin, Frédéric: *Complete Works*, 21: *Works for piano and orchestra*, hrsg. von Kazimierz Sikorski, Krakau 1962

Hiller, Ferdinand: *Selected Works. Piano music of the Parisian virtuosos 1810–1860*, hrsg. von Jeffrey Kallberg, Bd. 10: *Native and foreign virtuosos*, New York u. a. 1993

Liszt, Franz: *Trois Etudes de Concert*, hrsg. von Rena Charnin Mueller und Wiltrud Haug-Freienstein, Henle Urtext-Edition, München u. a. 1998

Mendelssohn-Bartholdy, Felix: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, III, 1: *Streichquartette*, Bd. 1, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Leipzig 1976

Thalberg, Sigismund: *Selected Works, piano music of the Parisian virtuosos 1810–1860*, hrsg. von Jeffrey Kallberg, Bd. 1: *Sigismond Thalberg*, New York u. a. 1993

Théodore Gouvy

Klavierwerke

Werke für Klavier solo

- 1842 Deux Études op. 1 (Berlin, Bote und Bock)
Sérénade Nr. 1 op. 3 (Leipzig, Breitkopf und Härtel)
Sérénade Nr. 2 op. 4, Nr. 3 op. 5, Nr. 4 op. 6 (Paris, Richault)
Sérénade Nr. 5 op. 7, Nr. 6 op. 10 (Paris, Richault)
Sérénade Nr. 7, 8, 9 op. 27 (Paris, Richault)
Sérénade Nr. 10, 11, 12 op. 38 (Paris, Richault)
Sérénade Nr. 13, 14, 15 op. 39 (Paris, Richault)
Sérénade Nr. 16, 17, 18 op. 53 (Paris, Richault)
Sérénade 19, 20 op. 64 (Paris, Richault)
- 1844 Sonate in G-Dur op. 17 (Paris, Richault; erneut 1880 herausgegeben durch Breitkopf und Härtel)
- 1860 Sonate in A-Dur op. 29 (Paris, Richault)
- 1885 Sechs Stücke für das Pianoforte op. 79 (Leipzig, Kistner)
„Un bouquet à Pipo“, Valse o. O. (Leipzig, Gebrüder Reinecke)

Nicht veröffentlicht:

Trois petites oeuvres

Werke für Klavier zu vier Händen

- 1861 Sonate in d-Moll op. 36 (Paris, Richault)
- 1865 Sonate in c-Moll op. 49 (Paris, Richault)
- 1869 Sonate in F-Dur op. 51 (Paris, Richault)
- 1870 Valses de fantaisie op. 54 (Paris, Richault)
- 1871 Variations sur un thème original op. 52 (Paris, Richault)
- 1872 Variations sur un air français op. 57 (Paris, Richault)
- 1873 Six Morceaux à quatre mains op. 59 (Paris, Leduc)
- 1883 Scherzo et Aubade op. 77 (Leipzig, Riter-Biedermann)
- 1890 Trastullo, Sept morceaux pour piano à quatre mains op. 81 (Leipzig, Barthold Senff)
Ghiribizzi, 12 pièces pour piano à quatre mains op. 83 (Leipzig, Kistner)

Nicht veröffentlicht:

Intermezzo

Tempo di Minuetto

Mezza Voce, quatre Morceaux pour piano à quatre mains

Rondo

Rondo

Tema con Variazioni

Werke für zwei Klaviere

- 1875 Scherzo op. 60 (Paris, Richault)
Marche op. 63 (Paris, Richault)
Sonate in d-Moll op. 66 (Paris, Richault)
1877 Lilli Bulléro, variations pour deux piano op. 62 (Leipzig, Barthold Senff)
1879 Fantaisie op. 69 (Leipzig, Breitkopf und Härtel)
Divertissement op. 78 (Leipzig, Kistner)

Nicht veröffentlicht:

Marche à deux piano in C-Dur

Werke für Orchester

- 1845 Symphonie Nr. 1 in Es-Dur op. 9 (Paris, Richault)
1848 Symphonie Nr. 2 in F-Dur op. 12 (Paris, Richault)
1850 Symphonie Nr. 3 in C-Dur op. 20 (Paris, Richault)
1851 1. Konzertouvertüre „Jeanne d'Arc“ op. 13 (Paris, Richault)
1852 2. Konzertouvertüre „Le Festival“ op. 14 (Paris, Richault)
1855 Symphonie Nr. 4 in d-Moll op. 25 (Paris, Richault)
1861 Hymne et marche dans la forme d'une ouverture op. 35 (Paris, Richault)
1865 Symphonie Nr. 5 in B-Dur op. 30 (Paris, Richault)
1869 Symphonie brève op. 58
1881 Variationen über ein Thema für Klavier zu vier Händen von Schubert,
bearbeitet für Orchester
1885 Sinfonietta in D-Dur op. 80 (Leipzig, Kistner)
1892 Symphonie Nr. 6 in g-Moll op. 87 (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
1896 Symphonische Paraphrasen op. 89 (Leipzig, Breitkopf & Härtel)

Nicht veröffentlicht:

Sinfonietta Nr. 2 in g-Moll

Konzertouvertüre in a-Moll

Petites variations sur un thème original

Kammermusikwerke

- 1844 Klaviertrio Nr. 1 op. 8 in E-Dur (Paris, Richault)
1847 Klaviertrio Nr. 2 op. 18 in a-Moll (Paris, Richault)
1852 Serenade für Streichquintett oder Streichorchester op. 11 (Paris, Richault)
1855 Klaviertrio Nr. 3 op. 19 in B-Dur (Paris, Richault)
1857 Streichquartett Nr. 1 und 2 op. 16 (Paris, Richault)
Serenade für Klavier, Violine, Viola und Violoncello op. 31 (Paris, Richault)
1859 Décameron op. 28, 10 morceaux pour piano et violoncelle (Paris, Richault)
1860 Klaviertrio Nr. 4 op. 22 in F-Dur (Paris, Richault)
Klaviertrio Nr. 5 op. 33 in G-Dur (Paris, Richault)
1861 Sérénade en quintette für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass op.
24 (Paris, Richault)
1865 Fünf Duette für Klavier und Violoncello op. 34 (Paris, Richault)

- 1869 Streichquintett op. 55 Nr. 2 in G-Dur, Nr. 3 in D-Dur, Nr. 4 in g-Moll und Nr. 5 in Es-Dur (Paris, Richault)
 Sechs Duette für Pianoforte und Violine op. 50 (Leipzig, Rieter-Biedermann)
- 1871 Streichquartett op. 56 Nr. 1 in D-Dur und Nr. 2 in a-Moll (Paris, Richault)
- 1873 Sonate pour piano et violon op. 61 (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- 1874 Streichquartett op. 68 in c-Moll (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- 1875 Sonate für Klavier und Klarinette op. 67 (Paris, Richault)
- 1879 Oktett für Blasinstrumente op. 71 (Leipzig, Kistner)
- 1890 Sérénade pour flûte, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse op. 82 (Leipzig, Kistner)
 Petite Suite Gauloise für Bläserensemble op. 90 (1900 München, Aibl)
- 1890 Sextett für Flöte und Streicher Nr. 2 op. 84

Nicht veröffentlicht:

Nonett

Sérénade in G-Dur für Blasoktett

Marche funèbre pour orgue et quintette à cordes ou orchestre à cordes

Quatre pieces pour orchestre à cordes

Danse suédoise pour orchestre à cordes

Quintett Nr. 3 in D-Dur

Quintett Nr. 4 in g-Moll

Quintett Nr. 5 in Es-Dur

Impromptu pour violoncelle et quatuor

Scherzo pour piano, violon, alto et violoncello

- 1848 Quartett in e-Moll
 Quartett in D-Dur
 Quartett in a-Moll
 Quartett in Ges-Dur
 Quartett in G-Dur
 Quartett in g-Moll
 Sonate für Klavier und Violine in G-Dur
 Sonate für Klavier und Violine in g-Moll
 Sérénade vénétienne pour piano et alto
 Introduction et Polonaise pour flûte et piano

Werke für Gesang

Chorwerke

- 1855 Douze chœurs à 4 voix d'hommes op. 23 (Paris, Richault)
- 1866 Trois cantiques pour deux soprani, ténor et basse à cappella op. 32
- 1874 Requiem op. 70 (Leipzig)
- 1875 Stabat Mater op. 65, pour 3 voix principales, chœur et orchestre (Leipzig, Barthold Senff)
 La Religieuse, scène dramatique
- 1877 Asléga, dramatische Kantate
- 1878 Kantate Frühlingserwachen op. 73 (Leipzig)

- 1880 Oedipus auf Kolonos op. 75, dramatische Kantate in 3 Theilen, mit deutschem und französischem Text (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- 1882 Missa brevis op. 72, pour chœur, soli et orchestre (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- Iphigénie in Tauris op. 76, dramatische Szenen für 4 Solostimmen, Chor und Orchester (Leipzig, Breitkopf und Härtel)
- 1886 Egill op. 86, scène dramatique (Leipzig)
- 1888 Elektra op. 85, dramatisches Chorwerk für Solostimmen, Chor und Orchester (Leipzig, Breitkopf & Härtel)
- 1894 Polyxena op. 88, dramatisches Konzertwerk in 2 Theilen, für 3 Solostimmen, Chor und Orchester (Leipzig, Breitkopf & Härtel)

Werke für eine Singstimme und Klavier

- 1842 Gondoliera op. 2, mélodie pour une voix et piano
- 1858 Six mélodies op. 21 (Paris, Richault)
- Douze Lieder, paroles allemandes et françaises op. 26 (Paris, Richault)
- 1866 Six Odes de Pierre Ronsard op. 37 (Paris, Richault)
- Neuf poésies de Pierre Ronsard op. 41 (Paris, Richault)
- Six poésies de Ronsard op. 42 (Paris, Richault)
- Quatre Odes de Pierre Ronsard op. 43 (Paris, Richault)
- Huit poésies de Ronsard op. 44 (Paris, Richault)
- Dix-huit poésies de Desportes op. 45 (Paris, Richault)
- Sept poésies de Ronsard op. 47 (Paris, Richault)
- La Pléiade française, douze poésies du 16^e siècle op. 48

Duette mit Klavierbegleitung

- 1866 Trois élégies op. 46
- 1883 Trois duos op. 74

Für eine Singstimme und Orchester

- 1850 Le Dernier hymne d'Ossian op. 15, scène lyrique (Paris, Richault)

Nicht veröffentlicht:

A une Fontaine, poésie de Desportes
 Hymne de l'enfant à son réveil (Lamartine)
 Le Lac
 Aria (aus der Befreiung der Niederlande von Spanien)
 Frühlingslied (von Myrza Schaffy)
 Sérénade, poésie de Maurice Bouchor
 Trois mélodies dominicales, pour deux voix et piano
 Sérénade à quatre voix d'hommes
 Chœurs pour voix d'hommes
 8 vierstimmige Lieder für Männerchor
 Douze chœurs à quatre voix

Opern

1862-63 Le Cid (Corneille, Moritz Hauptmann)
1896-97 Fortunato (nach Prosper Merimées Matteo Falcone)