

KOMPONISTINNEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Mayer
Schumann
Farrenc

20. OKT '18
WERTHEIM

19 Uhr | Arkadensaal

21. OKT '18
WÜRZBURG

17 Uhr | Shalom Europa

K | O | G
kammerorchester wü|rzbur|g|rombühl

Programm



EMILIE MAYER (1812-1883)

Ouvertüre Nr. 2 D-Dur



CLARA SCHUMANN (1819-1896)

Klavierkonzert a-Moll op. 54

Miho Outekhin, Klavier

Allegro maestoso

Romanze

Finale Allegro non troppo

- PAUSE -



LOUISE FARRENC (1804-1875)

Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 32

Andante sostenuto - Allegro

Adagio cantabile

Minuetto. Moderato

Allegro assai

Das Kammerorchester Grombühl wurde im Jahr 1975 von Schulmusikstudenten als Orchester für Studenten in Würzburg, Stadtteil Grombühl, gegründet. Mittlerweile ist das Kammerorchester Grombühl zur Vereinigung von Musikfreunden aller Altersstufen gereift. Jährlich werden zwei abwechslungsreiche, manchmal auch unkonventionelle Konzertprogramme – meist mit einem Solokonzert – erarbeitet. Diese werden bei Konzerten in Würzburg und Umgebung vom Publikum immer wieder begeistert aufgenommen.

Neue Mitspieler*innen sind immer willkommen!
Aktuell besonders gesucht:
Horn, Trompete und Posaune.

NÄCHSTE KONZERTTERMINE
6. und 7. April 2019

„Frauen, die die natürlichen Schranken des weiblichen Talents überschreiten“

Autor: Holger Slowik

Komponierende, musizierende und dirigierende Frauen sind heutzutage eine Selbstverständlichkeit; aktuelle Beispiele sind die Dirigentin Joana Mallwitz, seit dieser Saison Generalmusikdirektorin der Oper Nürnberg, oder Selina Ott, die vor wenigen Wochen einen ersten Preis im Fach Trompete beim ARD-Musikwettbewerb errungen hat.

Bei den Donaueschinger Musiktagen, dem weltweit ältesten und wichtigsten Uraufführungsfestival, werden in diesem Jahr 25 Werke zum ersten Mal gespielt, acht davon stammen von Frauen. 2017 waren es elf von insgesamt 32 Werken. Die „Komponistinnen-Quote“ bei diesem für das aktuelle Komponieren repräsentativen Ereignis liegt also nur bei einem Drittel.

Im 19. Jahrhundert war Frauen das öffentliche Musizieren nur auf zwei Arten möglich: als Sängerin oder als Pianistin. Alle anderen Instrumente galten für Frauen als unschicklich oder zumindest unästhetisch. Komponierende Frauen wurden zwar geduldet, aber – stöbert man durch die Musikzeitschriften der Zeit – als Ausnahmeerscheinungen bestaunt, denen höchstens der Umgang mit kleinen Formen, Liedern und Klavierstücken zugebilligt wurde. Die für das Komponieren von Orchesterwerken angeblich benötigte energische Schaffenskraft wurde dagegen – aus der Perspektive der männlichen Musikkritiker – nur Männern zugetraut.

Somit handelt es sich bei den drei Komponistinnen der heute erklingenden orchestralen Werke allesamt um „Frauen, die die natürlichen Schranken des weiblichen Talents“ überschritten haben, wie es die *Rheinische Musikzeitung* 1851 in einem Artikel über Emilie Mayer formuliert hat. Drei Komponistinnen, die zwar derselben Generation angehören – der Generation der männlichen Kollegen Richard Wagner, Robert Schumann, Franz Liszt und Frédéric Chopin –, die aber drei gänzlich unterschiedlichen Lebensentwürfen gefolgt sind.

Auf den folgenden Seiten soll in ausgewählten Schlaglichtern sowohl die Situation von komponierenden Frauen im 19. Jahrhundert im Allgemeinen als auch die drei Komponistinnen des heutigen Abends und ihre Werke beleuchtet werden.

„Eine musikalische Frauenfrage“

*In unserer fragenreichen Zeit ist es vorzugsweise die Frauenfrage, welche, soweit die Civilisation sich erstreckt, Köpfe und Herzen, Hände und Federn bewegt. Es sei erlaubt, auch einmal eine musikalische Frauenfrage anzuregen: wie ist die Stellung und das Verhalten der schöneren und besseren Menschenhälfte zur Composition? Wie auch die Lösung ausfalle, neue Erwerbsquellen, selbständige Berufsthätigkeiten und was sonst die socialen Träumer ersinnen, werden aus diesem Artikel nicht hergeleitet werden können. Eine Frau mag als Directrice in einem Theater-geschäft ihr Gauklervolk in bester Ordnung halten, den Stab des Capellmeisters, den Bogen des Concertmeisters wird sie nicht führen können, das liegt nun einmal so in den Verhältnissen. Als Componistin zu *Leben* ist bis jetzt noch keiner gelungen, die männliche Concurrnz macht Alles todt, und wenn der Verleger die Wahl hat zwischen den Schmieralien von starker Hand und einem mässig gelungenen Werkchen aus zarter Hand, so schlägt er sich – ungalanter Weise – auf die Seite des Mannes, denn das Vorurtheil gegen die productiven Leistungen der musicierenden Damen ist gross, in den meisten Fällen aber auch nicht ganz ungerechtfertigt. Woran liegt es?*

So beginnt ein im Dezember 1871 im Leipziger *Musikalischen Wochenblatt* erschienener Aufsatz von Wilhelm Tappert mit dem Titel „Die Frauen und die musikalische Composition“. Einerseits finden sich in diesen Zeilen zahlreiche Stereotypen wieder („schönere und bessere Menschenhälfte“, „aus zarter Hand“) und bestehende Verhältnisse werden nicht hinterfragt, sondern als unveränderlich hingenommen („den Stab des Capellmeisters, den Bogen des Concertmeisters wird sie nicht führen können“).

Andererseits erscheint Tappert für seine Zeit geradezu modern, denn er schließt sich nicht der herrschenden Meinung an, Frauen seien „von Natur aus“ unbegabt zum Komponieren.

Für Tappert, so zeigt der weitere Argumentationsgang seines Textes, ist die Voraussetzung zur Composition bedeutender Werke Erfahrung – und zwar neben der Erfahrung im Handwerk des Komponierens vor allem Lebenserfahrung:

Weder die inneren Kämpfe noch die äusseren Conflictte nehmen bei [den Frauen] für gewöhnlich solche Dimensionen an wie beim Manne. Gewaltige Leidenschaften zu schildern, das übersteigt meist ihre Kräfte. Sind sie glücklicher in der Kleinmalerei eines eng begrenzten Empfindungslebens? Ja! Ein fromm Gebet, ein Liedchen, ein Tanz u. dergleichen mehr gelingt ihnen wohl, man muss freilich Reminiscenzen, unfreie Nachahmung erwählter Muster willig in den Kauf nehmen. In der Oper hatte Keine bislang einen Treffer, ja es sind überhaupt nur Wenige, die sich an solche Aufgaben gewagt haben. [...]

Wer niemals einsam im Walde die Zauber einer Mondnacht an sich erfuhr, der kann auch nichts Wahrhaftiges davon mittheilen, er kann nicht mit Sicherheit auch nur ein einziges, ähnliches Bild uns entwerfen, er kann vermuthen, fabeln, träumen, sich durch fremde Erfahrungen nothdürftig orientiren.

Hier zeigt sich nicht nur eine romantisch verklärte Sicht, wie Komponieren vor sich geht – es passiert anscheinend nachts im Wald und nicht am Schreibtisch oder Klavier –, sondern auch die eng begrenzte – und zwar vom Mann begrenzte – Lebenswelt der Frauen im 19. Jahrhundert.

Beachtenswert ist auch folgender Hinweis: Weibliche Komponistinnen schreiben ab, „Reminiscenzen, unfreie Nachahmung erwählter Muster“ müsse man schon „in den Kauf nehmen“ – das wahre schöpferische Genie scheint eben doch den Männern vorbehalten. Schließlich bringt Tappert es auf den Punkt:

Nun, ihr Frauen, ist es Euch versagt, den Himmel zu stürmen, die Welt zu bewegen, gut, so lasst Euch genügen, das Haus zu schmücken! Die sinnige, gemütliche Hausmusik sei Euer eigenes Gebiet, Eure Domaine. Hier wird kein Mann es wagen dürfen, concurriren zu wollen.

Strikte Geschlechtertrennung, selbst in den musikalischen Gattungen. Und mit komplizierten, mehrstimmigen musikalischen Formen können sowieso nur Männer umgehen:

Mehrstimmige Gesänge schreiben die Damen selten, Polyphonie ist ihnen meistentheils nicht nur ein fremdes Wort, sondern auch eine beschwerliche, unzugängliche Sache.

Was sagt Tappert nun aber zu den Komponistinnen, die es wagen, ihre „Domaine der gemütlichen Hausmusik“ zu verlassen, die Komponistinnen des heutigen Konzerts zum Beispiel? Fast staunend führt er an, was sie bis zu diesem Zeitpunkt geleistet haben:

*Madame **Louise de Farrenc**, „Professeur de Piano“ am Conservatorium in Paris, componirte Quintette, Quartette, auch eine Symphonie, deren erster Satz 1840 in einem Concerte des Conservatoriums zur Aufführung kam.*

***Clara Wieck**, geboren 1819, mit Robert Schumann 1840 vermählt, zählte erst 12 Jahre, als ihr op. 1, 4 Polonaisen enthaltend, gedruckt wurde. Und sie hat ihr Pfund nicht vergraben, sondern damit gewuchert, um biblisch zu reden. Die Kataloge nennen: Walzer-Capricen, Charakterstücke, Soirées musicales, Concert-variationen, Scherzi, Romanzen, Präludien und Fugen, Lieder und Gesänge und ein Concert in A moll für Clavier.*

*Productiv wie keine der vielen Rivalinnen war jedenfalls **Emilie Mayer**. Geboren 1812 in Friedland (Mecklenburg), machte sie ihre Studien bei Löwe in Stettin und hat nach einer ungefähren Berechnung bisher zu Papier gebracht: 7 Symphonien, 12 Ouverturen, 12 Streichquartette, 2 Clavierquartette, 2 Streichquintette, 1 Clavierconcert, 12 Trios, 9 Violinsonaten, 2 Violoncellosonaten, eine kleine Operette: „Die Fischerin“, 130 einstimmige Lieder, 56 vierstimmige Gesänge, mehrere Duetten, ca. 400 Tänze, viele Rondos, Variationen etc. Nicht Alles ist gedruckt, Vieles jedoch öffentlich zu Gehör gekommen. Neuerdings sah ich eine Violinsonate in D moll, durch welche die Componistin ihre genaue Kenntniss des Instrumentes abermals sattsam bewiesen hat. Noch erfreut sie sich des ungeschmälernten Besitzes einer gewissen Schaffensfreudigkeit, und das Verzeichniss ihrer sämtlichen Werke dürfte in nächster Zeit noch nicht zum Abschluss gelangen.*

„Weibliche Kräfte, Kräfte zweiter Ordnung“

Emilie Mayer ist eine Dame, die ihre Zeit fast ausschließlich mit Componiren zubringt. Wer sie persönlich kennt, weiss, dass an Eitelkeit, Ueberspanntheit u. dgl. Motive bei ihr gar nicht zu denken ist; man würde sich überhaupt ganz falsche Vorstellungen von ihr machen, wenn man sie sich so vorstellte, wie die Frauen, die die natürlichen Schranken des weiblichen Talents überschreiten, meistens sind. Sie ist still und bescheiden, durchaus weiblich, und fühlt in ihrer musikalischen Thätigkeit eine stille selige Befriedigung, die ihr ganzes Lebensglück auszumachen scheint. [...]

Sie beschränkt sich nicht auf Lieder u. dgl. leichtere Waare, sie schreibt Sinfonien und Streichquartette, und zeigt darin eine, namentlich für eine Frau, höchst aner kennenswerthe Beherrschung der Technik. Eigentliches Erfindungstalent ist ihr indes abzusprechen; die Richtung, der sie bis jetzt folgt, bewegt sich mehr in den Spuren Mozart's und Haydn's, als in denen Beethovens.

Auch in diesem zeitgenössischen Zitat, entnommen der *Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* vom 5. April 1851, finden sich die Stereotypen wieder, die schon bei Wilhelm Tappert zu beobachten waren: Lob der weiblichen Bescheidenheit, Staunen über die Beherrschung fortgeschrittener Kompositionstechniken bei einer Frau und schließlich das Fehlen von „eigentlichem Erfindungstalent“.

Ein Jahr später, am 5. Juni 1852, heißt es in derselben Zeitung:

Bisher hat Frauenhand höchstens das Lied überwunden, worin sie wohl Inniges und Sinniges geschaffen; aber ein Quatuor und gar eine Symphonie mit all den Künsten im Satze und in der Instrumentation – dies möchte als ein besonderer, höchst seltener Fall gelten können. [...] Was weibliche Kräfte, Kräfte zweiter Ordnung, vermögen – das hat Emilie Mayer errungen und wiedergegeben.

Geboren 1812 im mecklenburgischen Friedland als Tochter des örtlichen Apothekers, scheint **Emilie Mayer** zunächst das typische Leben einer Tochter aus wohlhabendem bürgerlichen Hause geführt zu haben: Sie erhielt eine gediegene musikalische Ausbildung beim Kirchenmusiker des Städtchens und kümmerte sich um ihren verwitweten Vater, während ihre Geschwister nach und nach das Haus verließen und eigene Familien gründeten. 1840 nahm ihr Vater sich völlig unerwartet das Leben. Dieser Schicksalsschlag beendete auf drastische Weise dieses behütete, aber wohl auch beengte Leben – und eröffnete Emilie die Möglichkeit zum Aufbruch in eine selbstbestimmte Zukunft. Durch das väterliche Erbe finanziell unabhängig zog sie in die aufstrebende Großstadt Stettin, wo bereits ihr ältester Bruder lebte. Dort prägte der Komponist Carl Loewe das erstaunlich vielseitige Musikleben. Er wurde der neue Lehrer der nun fast dreißigjährigen Emilie Mayer, die sich vorgenommen hatte, ein Leben als freischaffende Komponistin zu führen.



In einem wahren Schaffensrausch eroberte sie sich in den folgenden Jahren die verschiedenen musikalischen Gattungen, und ihre ersten beiden Sinfonien wurden erfolgreich in Stettin uraufgeführt. Damit war aber auch das Ende ihrer Lehrzeit bei Loewe markiert und ein neuer Aufbruch stand an: nach Berlin. Dort nahm sie erneut Kompositionsunterricht, diesmal bei dem Beethoven-Verehrer Adolf Bernhard Marx. Emilie Mayer, die unverheiratet blieb, wurde zu einer prägenden Figur des Berliner Musiklebens: In jährlichen Konzerten stellte sie ihre neuen Werke vor, baute ein enges Netz von Kontakten in der Musikwelt und in den Kreisen des Hochadels auf und bemühte sich in einer umfangreichen Korrespondenz um die Aufführung und Drucklegung ihrer Werke. Reisen zu Konzerten mit ihrer Musik führten sie unter anderem nach Wien, München, Köln und Brüssel. Sie starb 1883 in Berlin.

Ihren kurzen Bericht zu einem von Mayers Berliner Konzerten nutzt die *Neue Berliner Musikzeitung* vom 1. Mai 1850 zu einem Hinweis auf die den Frauen gesteckten Grenzen im Musikleben der Zeit:

Die Componistin Frl. Emilie Mayer aus Stettin hat kürzlich wiederum in Berlin, wie sie alljährlich zu thun pflegt, vor einem eingeladenen Publikum ihre neuesten Arbeiten aufgeführt oder vielmehr aufführen lassen, denn bis zum Selbstdirigiren hat sie sich nicht emancipirt und das mit Recht; das Dirigiren, also das Commandiren über Männer, gehört sich nicht für Frauen.

Für nahezu jedes dieser in Berlin veranstalteten Konzerte schrieb Emilie Mayer eine neue eröffnende Ouvertüre. Das Genre der „Konzertouvertüre“ war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungemein beliebt und bot die Gelegenheit, ein kurzes, einsätziges Orchesterstück zu komponieren. Mayer schrieb wohl, wie sich ihrer Korrespondenz entnehmen lässt, insgesamt 15 Ouvertüren, von denen sich lediglich fünf erhalten haben, von denen wiederum nur eine im Druck erschien. So musste für die heutige Aufführung der *Ouverture D-Dur* das Notenmaterial aus der Handschrift neu erstellt werden.

Es handelt sich wohl um die Ouvertüre, die für das im obigen Zeitungsbericht erwähnte Berliner Konzert von 1850 komponiert wurde. Bis 1854 sind mindestens zwei weitere Aufführungen dokumentiert.

Von den drei Komponistinnen des heutigen Konzerts war Emilie Mayer die produktivste und vielseitigste. Im Vergleich zu Clara Schumann und Louise Farrenc haben ihre Werke aber nur in geringem Rahmen eine Renaissance erlebt und sind zu einem großen Teil weder in Notenausgaben noch in Aufnahmen greifbar.

„Im Namen meines Mannes“

Am 2. Mai 1880 wurde in **Clara Schumanns** Beisein auf dem Bonner Friedhof das Grabmal für Robert Schumann enthüllt. Sein Profil ist als Relief dargestellt, ein Schwan fliegt zu ihm auf. Zwei Musenengel symbolisieren die Musik und die Dichtkunst, letzteres wohl ein Hinweis auf Schumanns Bedeutung als Liederkomponist.

Zu Füßen ihres verstorbenen Mannes, aus großem Abstand zu ihm aufblickend, hält Clara in der einen Hand den ihm zugeordneten Lorbeerkranz, in der anderen zusammengerollte Notenblätter – ein Hinweis darauf, dass Clara nach dem Tod ihres Mannes als Komponistin verstummt ist?

Mit der Bildsprache dieses Denkmals wird die Sicht auf Clara Schumann für die folgenden 100 Jahre festgelegt: „Clara als inspirierende Muse einer musikalischen Traumgemeinschaft, als liebende Ehefrau des romantischen Helden Robert, deren eigentliches Leben erst mit der Heirat beginnt und meist nach seinem Tod mit einer Art biographischer Witwenverbrennung unvermittelt endet.“ So hat es Monica Stegmann in ihrer Biographie Clara Schumanns treffend ausgedrückt.

Clara Wieck wurde 1819 in Leipzig geboren. Als sie fünf Jahre alt war, verließ ihre Mutter die Familie. Im selben Jahr begann ihr Vater, der Musikalienhändler und Musikpädagoge Friedrich Wieck, seine Tochter nach seiner eigenen fortschrittlichen Methode zur Pianistin und Komponistin auszubilden. Wiecks Ansatz kann als ‚ganzheitlich‘ bezeichnet werden. Er diente nicht etwa nur der Heranzüchtung einer Virtuosa, sondern war auf die Ausbildung der musikalischen Kenntnisse sowie der Persönlichkeit allgemein gerichtet. So früh wie möglich ließ er Clara etwa, die selbst noch ein Kind war, ihre jüngeren Geschwister unterrichten.

Die Tatsache, dass Clara Schumann nicht nur als Wunderkind brillierte, sondern bis ins Alter als Interpretin überzeugen konnte und gefeiert wurde, gibt der Methode ihres Vaters Recht. Die Kehrseite war die enorme Anstrengung der oft monatelangen Tourneen durch Europa und die allzu enge Bindung an ihren Vater. Die Eheschließung mit dem noch wenig bekannten Komponisten Robert Schumann schien für Friedrich Wieck seiner Tochter nicht würdig zu sein und musste gerichtlich erstritten werden.

Doch auch die ersehnte Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit Robert, die sich in einem gemeinsam geführten Tagebuch und in zahlreichen Korrespondenzen zwischen den Kompositionen der beiden nachvollziehen lässt, blieb nicht lange ungetrübt. Clara trug die Hauptlast des Haushalts mit sieben Kindern und schränkte ihre Konzerttätigkeit ein. Robert wünschte sie an seiner Seite und brauchte in vielem ihre Unterstützung: „Im Namen meines Mannes ...“ beginnen viele Briefe, die Clara an Verleger und Konzertveranstalter schrieb.



FOTO: HANS WEINGARTZ



Nach Roberts Tod 1854 nahm sie ihre Konzerttätigkeit in vollem Umfang wieder auf, wurde pädagogisch tätig und gab Klavierwerke Chopins sowie die erste kritische Ausgabe der Werke Robert Schumanns heraus. Clara Schumann starb 1896 in Frankfurt am Main.

Ihr eigenes kompositorisches Schaffen umfasst neben zahlreichen Klavierwerken Lieder, Kammermusik und das Klavierkonzert. Zwei kleinere Werke für Orchester gelten als verschollen.

Den ersten Entwurf des *Klavierkonzert a-Moll* op. 7 schrieb Clara als Vierzehnjährige. Die genaue Entstehung lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Der Tagebucheintrag – „Den 22. Nov. bin ich mit meinem Concert fertig geworden und Schumann will es nun instrumentieren, damit ich es in meinem Concerte spielen kann.“ – bezieht sich anscheinend nur auf das Finale des Konzerts, wie es heute vorliegt. Jedenfalls bestand damals schon eine Arbeitsgemeinschaft zwischen den beiden späteren Eheleuten. Die anderen beiden Sätze kamen nach und nach dazu, bis Clara am 1. September 1835 Schumann den Abschluss der Komposition mitteilte: „Sie werden lächeln, doch es ist wahr. 1. Habe ich meine Partitur beendet; 2. die Stimmen alle selbst ausgeschrieben [...] Das Concert habe ich angefangen zu instrumentiren.“

Das Werk ist formal äußerst originell, eine Mischung aus Klavierstück, Klavierkonzert und Kammermusik.

„Einer der bedeutendsten jetzt lebenden Componisten“

Mad. Farrenc gehört durchaus der klassischen Schule an und ist sowohl in Bezug auf den Umfang ihres Talentes wie auf musikalisches Wissen einer der bedeutendsten jetzt lebenden Componisten und wahrscheinlich die bedeutendste Componistin. Wir verdanken ihr drei grosse Symphonien, die in allen grossen Concerten zu erscheinen würdig wären.

Dieses große Lob widerfährt **Louise Farrenc** in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 3. Juli 1850. Den für gendergerechte Sprache sensibilisierten Leser*innen des 21. Jahrhunderts fällt trotzdem die Merkwürdigkeit dieser Unterscheidung auf: „wahrscheinlich die bedeutendste Componistin“ und gleichzeitig „einer der bedeutendsten jetzt lebenden Componisten“.

Louise Dumont, 1804 in Paris als Tochter einer seit Generationen im Dienste der französischen Könige stehenden Familie von Malerinnen und Malern sowie Bildhauern geboren, wuchs in der inspirierenden Atmosphäre einer mitten in der französischen Metropole gelegenen Künstlerkolonie auf. Die schöpferische künstlerische Tätigkeit auch von Frauen erfuhr sie von Kindheit an als Selbstverständlichkeit. Mit Ignaz Moscheles und Johann Nepomuk Hummel waren zwei bedeutende Pianisten und Komponisten der Zeit ihre Lehrer. Im Alter von 15 Jahren begann ihr Kompositionsunterricht bei Anton Reicha.

So erhielt Louise Dumont, die mit 17 Jahren ihren Kammermusikpartner, den Flötisten und Verleger Aristide Farrenc heiratete, eine Ausbildung ganz in der Tradition der Wiener Klassiker. Alle drei ihrer Lehrer waren enge Freunde Beethovens. Louise Farrenc wurde – noch bevor die Tradition der Beethoven-Konzerte in Paris begann – zu einer Sachwalterin des klassischen Stils und überhaupt der Instrumental- und Kammermusik im ganz von der Oper geprägten Pariser Musikleben.

1842 erhielt sie den Ruf auf eine Professur für Klavier am Pariser Conservatoire, die sie 30 Jahre lang innehatte. Aus ihrer Schule gingen viele bedeutende Pianistinnen (die Klassen am Conservatoire waren damals nach Geschlechtern getrennt) hervor, darunter ihre Tochter Victorine.

Vor einem bis heute diskutierten Problem – „gleicher Lohn für gleiche Arbeit“ – stand auch die Professorin Louise Farrenc, und beschwerte sich beim Direktor des Conservatoire erfolgreich mit folgendem Brief (in deutscher Übersetzung):



Monsieur,

vor etwa 15 Monaten hatte ich die Ehre, Sie darum zu bitten, mir, wie vielen meiner Kollegen, eine Gehaltserhöhung zu gewähren, und Sie versicherten mir, die erste Gelegenheit bei der Mittel freiwürden, zu nutzen, um meiner Bitte nachzukommen. Es ist nun fast zwei Jahre her, seit die Herren Alard und Frachomme, die nach mir ernannt wurden, eine Erhöhung erhalten haben, ebenso Herr Girard, der viel später ins Conservatoire eingetreten ist. Noch einige weitere haben dieselbe Gunst genossen. Ich wage daher zu hoffen, Herr Direktor, dass Sie mein Honorar ebenso hoch ansetzen mögen, wie das jener Herren, denn abgesehen von allen persönlichen Motiven, – wenn ich nicht gleich ihnen die finanzielle Ermutigung erhalte, so könnte man meinen, dass ich mich nicht mit dem nötigen Einsatz und Erfolg der Aufgabe gewidmet habe, die mir übertragen wurde.

Ab 1858 hat Louise Farrenc anscheinend sowohl das Komponieren als auch ihre öffentlichen Auftritte als Pianistin eingestellt. Ihr einziges Kind, Victorine, war schwer erkrankt und starb ein Jahr später. Nach diesem Schicksalsschlag konzentrierte sie sich ganz auf ihre pädagogische Tätigkeit sowie auf die Arbeit am *Trésor des Pianistes*, einer mehrbändigen Anthologie historischer Klaviermusik, die sie gemeinsam mit ihrem Mann, und nach dessen Tod alleinverantwortlich herausgab. Auch auf diesem Gebiet, der Wiederentdeckung der Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, war Louise Farrenc also eine Vorreiterin. Sie starb 1875 in Paris.

Zu ihrem Schaffen als Komponistin gehören, neben hauptsächlich für Laien und zu Unterrichtszwecken geschriebenen Klavierwerken, vor allem die ab der Mitte der dreißiger Jahre entstandene Kammer- und Orchestermusik, darunter drei Sinfonien. Deren erste aus dem Jahr 1841 ist ein erstaunliches Werk, wenn man bedenkt, wie viele Probleme das Komponieren von Sinfonien – in der Nachfolge des übermächtigen Vorbilds der neun Sinfonien Beethovens – Komponisten wie Schubert, Schumann oder Brahms machte.

Farrencs Werk steht zwar in der klassischen Tradition, und das *Adagio* erinnert in seiner feierlichen Stimmung und in manchen kompositorischen Details an den langsamen Satz der *Neunten* von Beethoven. Dennoch kommt die französische Komponistin zu ganz eigenen und originellen formalen Lösungen, wenn etwa im ersten Satz die Musik nach einer groß-angelegten Steigerung plötzlich abbricht – und zuerst die Violoncelli, dann vereinzelt Holzbläser Fetzen des Vorangegangenen, wie ferne Erinnerungen, aufgreifen, bevor dann genauso plötzlich das gesamte Orchester wieder einsetzt und den Satz zu Ende führt.

Eine Auswahl der Werke von Louise Farrenc liegt in einer modernen Standards entsprechenden kritischen Ausgabe vor. Ihre Orchester- und Kammermusik wird vor allem in Frankreich nicht selten aufgeführt und wurde mehrfach eingespielt.



Frank Sodemann erhielt im Alter von fünf Jahren seinen ersten Instrumentalunterricht. Bereits während seiner Schulzeit machte er die Ausbildung zum C-Kirchenmusiker und übernahm regelmäßig Organistendienste im gesamten Kreis Pinneberg und Hamburg. Nach dem Abitur studierte er Orchesterdirigieren in Hannover bei Prof. Eiji Oue. Dieses Studium schloss er 2007 mit dem Diplom ab und erhielt 2008 das Konzertexamen im Dirigieren. Daraufhin wurde er am Landestheater Detmold engagiert. Von 2010 bis 2016 war er am Mainfrankentheater Würzburg tätig, zuletzt als Kapellmeister, Assistent des GMD und Solorepetitor. In dieser Eigenschaft dirigierte er weit mehr als 100 Vorstellungen des Spielplans in allen Sparten. Seit 2016 ist er geschäftsführender Schulleiter der Musikschule Dettelbach/Schwarzach. Auch weiterhin ist er aktiv als Musiker tätig. Seine freiberuflichen Tätigkeiten führten ihn als Dirigent und Pianist bereits durch ganz Deutschland, Österreich, Schweiz und Dänemark.

Miho Outekhin wurde in Tokio geboren. Schon mit vier Jahren erhielt sie ihren ersten Klavierunterricht in der Yamaha Music School und mit sechs ihren ersten Kompositionsunterricht in Kanazawa bei Masako Kuratani und Prof. Chiaki Noda. Es folgten zahlreiche öffentliche Auftritte vor allem mit selbstkomponierten Klavierstücken, u. a. das Junior Original Concert, das im japanischen Fernsehen übertragen wurde. 2006 beendete sie ihre Ausbildung an der Toho Gakuen School of Music in Tokio bei Prof. Kyoko Ohashi (Hauptfach Klavier) und bei Prof. Keiko Harada (Nebenfach Komposition) mit dem Abschluss Bachelor of Music. Von 2007 bis 2012 studierte sie Klavier an der Hochschule für Musik, Würzburg bei Prof. András Hamary, wo sie 2009 die Diplomprüfung mit Auszeichnung bestand und 2012 die Meisterklasse erfolgreich abschloss. Seit 2009 ist sie als Lehrbeauftragte (Korrepetition und Klavier) an der Hochschule für Musik, Würzburg tätig. Sie konzertiert als Kammermusikerin sowie Solistin im In- und Ausland. Zuletzt war sie in Japan als Solistin mit Mozarts Klavierkonzert Nr. 25 und dem Orchestra Ensemble Kanazawa unter der Leitung von Michiyoshi Inoue zu hören.

