

## I. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Geschichte des französischen Liederzyklus von seinen Anfängen bis zur Zeit des Ersten Weltkriegs anhand ausgewählter typischer oder besonderer Beispiele darzustellen. Als kompositorische Eckpfeiler dienen Jules Massenets *Poème d'avril* (1866), der als erster französischer Liederzyklus im hier verwendeten Sinne gelten kann und Lili Boulangers *Clairières dans le Ciel* (1914). In den dazwischen liegenden Jahren griffen zweit- und dritrangige Komponisten die von Massenet entwickelten Strukturen immer wieder auf und begünstigten so eine Stereotypisierung dieser französischen Vokalart. In den 1880er Jahren trugen dann auf der einen Seite Komponisten wie Ernest Chausson, Guy Ropartz und Albéric Magnard – Schüler von César Franck und Vincent d'Indy – sowie auf der anderen Seite Gabriel Fauré zur Weiterentwicklung des französischen Liederzyklus bei. Lili Boulangers *Clairières dans le Ciel* stellt einen vorläufigen Höhepunkt innerhalb dieser Entwicklung dar, da die Komponistin auf hohem kompositorischen Niveau die bereits etablierten Techniken und Strukturen miteinander zu verbinden und zu einem homogenen und ansprechenden Ganzen zu verbinden wusste.

Es mag zunächst verwundern, dass nicht Hector Berlioz' *Les Nuits d'Été* (1841) am Beginn dieser Untersuchung steht, obwohl diese Lieder gemeinhin als Zyklus gelten und bereits 25 Jahre vor Massenets *Poème d'avril* komponiert wurden. Der Grund hierfür liegt vor allem in der kompositorischen Beschaffenheit dieses Werkes. Als Liederzyklus werden in der vorliegenden Arbeit nämlich solche Kompositionen bezeichnet, die auf struktureller Ebene Verbindungslinien zwischen einzelnen Liedern herstellen und diese so zu einem größeren Ganzen zusammenschließen. Berlioz' Lieder besitzen diese Verbindungslinien nicht und entwickeln darüber hinaus auch weder ein musikalisches noch ein inhaltliches Geflecht (etwa in Form einer durchgehenden Geschichte oder einer thematisch gebundenen Textur), sodass sie somit auch nicht als Liederzyklus im engeren Sinne betrachtet werden können.

Auch der zeitliche Abschluss der Arbeit ist nicht zufällig gewählt. Natürlich entstanden auch nach Lili Boulangers Komposition weitere Liederzyklen. Mit *Clairières dans le Ciel* liegt jedoch einer der letzten großen Liederzyklen vor, der die meisten bisher entwickelten Kompositionsstrukturen zusammenfasste und um weitere Neuerungen erweiterte. Während sich die Harmonik und Ästhetik der nachfolgenden Komponisten veränderte, blieb die strukturelle Beschaffenheit der neueren Zyklen bestenfalls auf dem Niveau Boulangers. Aus diesem Grund werden auch musikalisch reizvolle und harmonisch fortschrittliche Kompositionen wie die Zyklen von Jean Cras, Charles Koechlin u.a. höchstens kurz erwähnt.

Darüber hinaus nahm die Entwicklung der französischen Kompositionsgeschichte in den 1920er Jahren eine neue Wendung. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs bewirkte nicht nur einen historischen, sondern auch einen ästhetischen

Einschnitt, der bei vielen Künstlern dieser Zeit den Wunsch auslöste, als veraltet empfundene Strukturen hinter sich zu lassen. Komponisten wie Francis Poulenc, Jacques Ibert oder Darius Milhaud suchten eine neue, lebensbejahende und klanglich leichtere Musikästhetik und verwarfen die Schwermut der Liederzyklen der alten Tradition. Selbst Gabriel Fauré beschritt klanglich und strukturell neue Wege in seinen Zyklen, deren Lieder nun nicht mehr mit wiederkehrenden Themen und Motiven arbeiteten, sondern nur noch eine ähnliche Stimmung entwickelten.

Das Kunstlied nimmt in der französischen Musikgeschichte eine eigenartige Stellung ein. Einerseits erfreuten sich die Romances des 18. und 19. Jahrhunderts sowie die *Méodies* des 19. und 20. Jahrhunderts einer gleichermaßen großen Beliebtheit bei Komponisten und beim Publikum, andererseits wurden sie als *genre mineur* in den Schriften der Musikkritiker und Kompositionslehrer nur selten berücksichtigt. Die ästhetische und kompositionsgeschichtliche Reflexion, gar die musikalische Analyse französischer Musik, galt vor allem anderen Gattungen wie der Oper oder – seltener – der Symphonie und Kammermusik. An dieser Situation hat sich im Grunde bis heute nicht viel geändert. Die Literatur zum französischen Kunstlied im Allgemeinen und zum französischen Liederzyklus im Besonderen ist durchaus überschaubar. 1925 legte Charles Koechlin eine erste umfassende Darstellung des französischen Kunstliedes für die Zeit von 1874 bis 1925 vor<sup>1</sup>. Sein Aufsatz ist eine ausführliche Übersicht über die wichtigsten *Méodies* dieser Zeit. Koechlin geht auf eine Reihe wichtiger Werke kurz ein, verzichtet jedoch auf eine Analyse der Lieder oder eine Hervorhebung von Liederzyklen. Ein Klassiker bis heute ist die 1954 vorgelegte Monographie *La Mélodie française de Berlioz à Duparc* von Frits Noske<sup>2</sup>. Sie beschreibt detailliert die Entwicklung des französischen Kunst- bzw. Klavierliedes und deren unterschiedliche Ausprägungen. Ihr Anhang – ein umfangreicher Katalog sämtlicher Lieder der wichtigsten Komponisten von Monpou bis zum frühen Fauré – und ihre musikalischen Analysen zählen zum Wichtigsten, was bisher über die französische *Méodie* geschrieben wurde. Noske war es auch, der auf die Bedeutung Massenets für den französischen Liederzyklus aufmerksam machte.

Ab Ende der 1980er Jahre entwickelte sich ein reges Interesse an französischen Liedern. Neben einer beträchtlichen Anzahl von CD-Einspielungen französischer Lieder entstanden zahlreiche wissenschaftliche Publikationen, die sich mit der *Méodie française* oder ihrem kulturellen Umfeld beschäftigen. Nachdem bereits in der ersten Hälfte der 1980er Jahre eine Vielzahl neuer Biographien und wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit französischen Komponisten entstand, veröffentlichte Michelle Biget 1987 einen Sammelband mit Aufsätzen zur *Méodie française*<sup>3</sup> und Catharine Mary Schwab schrieb 1991 eine Dissertation über die *Méodie française moderne*, wobei ihr Schwerpunkt auf der Auffüh-

1 Charles Koechlin, *La Mélodie*, in: L. Rohozinski (Hg.), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris 1925, Bd. 2, S. 1–62.

2 Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam 1954. Dieses Buch wurde von Rita Benton 1970 ins Englische übersetzt.

3 Michelle Biget (Hg.), *Autour de la Mélodie française*, Rouen 1987. Diese Aufsatzsammlung enthält keine Analysen französischer Zyklen.

rungspraxis von Sängerinnen jener Zeit liegt<sup>4</sup>. 1994 kamen weitere Publikationen zum französischen Lied auf den Markt: Im deutschsprachigen Raum erschien Annegret Fausers Dissertation über den französischen Orchestergesang<sup>5</sup>, in der sie neben institutionshistorischen Aspekten auch die kompositionsgeschichtliche und vor allem die ästhetische Entwicklung der *Mélocie* in der Zeit bis etwa 1920 beschreibt. Auf Liederzyklen geht sie allerdings nur dann kurz ein, wenn diese in einer Orchesterfassung vorliegen. Ebenfalls 1994 erschien eine amerikanische Dissertation von Mario Joseph Serge Gérard Champagne zum französischen Liederzyklus<sup>6</sup>. Sein Schwerpunkt liegt auf den Zyklen Gabriel Faurés, die er innerhalb einer längeren Traditionslinie von Liederzyklen erklärt. Auf seine Ergebnisse und seine Definition des Begriffs *Zyklus* wird an entsprechender Stelle genauer eingegangen. In Frankreich gaben 1994 Brigitte François-Sappey und Gilles Cantagrel den hervorragenden *Guide de la mélodie et du lied*<sup>7</sup> heraus. Wiederum zwei Jahre später widmete sich Marius Flothuis in einem ausführlichen Essay der *Mélocie* nach Duparc<sup>8</sup>. Seitdem verdienen ein weiterer Liedführer von Graham Johnson und Richard Stokes<sup>9</sup> sowie eine Arbeit David Tunleys, die sich mit der kulturellen Eingebundenheit der französischen Lieder in die Salonkultur des 19. Jahrhunderts beschäftigt<sup>10</sup>, zumindest eine Erwähnung. Daneben sind es vor allem Komponisten-Biographien, die mehr oder weniger Auskunft über die Klavierlieder und Zyklen der französischen Komponisten geben.

Mehrere Aspekte machen den französischen Liederzyklus zu einem musikwissenschaftlich reizvollen und ergiebigen Thema. Zum einen entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere *Kategorien von Liederzyklen*. Die Unterschiede zwischen ihnen analytisch herauszuarbeiten ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit. Einige dieser Varianten – wie z.B. das *Poème* von Massenet oder die frühen Zyklen von Fauré – begründeten kompositorische Traditionen, die bislang von der Musikwissenschaft nur wenig beachtet wurden. Die Entwicklung des französischen Liederzyklus steht überdies in enger Beziehung zur kompositorischen Entwicklung der Instrumentalmusik – vor allem der Symphonie und der Kammermusik. Zwar wäre es sicherlich übertrieben, wenn man den französischen Liederzyklen unterstellen wollte, sie hätten die zyklisch konzipierten Symphonien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts maßgeblich vorbereitet, doch bildeten sie immerhin einen Teil des kompositionsgeschichtlichen Panora-

- 4 Catharine Mary Schwab, *The Mélocie française Moderne: An Expression of Music, Poetry, and prosody in Fin-de-Siècle France, and its performance in the recitals of Jane Bathori (1877–1970) and Claire Croiza (1882–1946)*, Diss. (University of Michigan) 1991.
- 5 Annegret Fauser, *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*, Laaber 1994.
- 6 Mario Joseph Serge Gérard Champagne, *The French Song cycle (1840–1924) with special emphasis on the works of Gabriel Fauré*, Diss. Chapel Hill (California) 1994.
- 7 Brigitte François-Sappey und G. Cantagrel (Hg.), *Guide de la mélodie et du lied*, Paris 1994.
- 8 Marius Flothuis, „... exprimer l'inexprimable...“. *Essai sur la mélodie française depuis Duparc, en dix-neuf chapitres et huit digressions*, Amsterdam 1996.
- 9 Graham Johnson und Richard Stokes, *A French Song Companion*, New York 2000.
- 10 David Tunley, *Salons, Singers, and songs. A Background to romantic French Song 1830–1870*, Aldershot und Burlington 2002.

mas, in dessen Klima sich die zyklisch konzipierte Symphonie entwickelte<sup>11</sup>. So konnte César Franck, dessen d-Moll-Symphonie (1888) als kompositorischer Archetyp der zyklischen Kompositionsweise mehrere Komponistengenerationen beeinflusste, auf eine längere Tradition im Umgang mit zyklisch wiederkehrenden Themen und Motiven zurückblicken. Ein Teil dieser Tradition ist eben der französische Liederzyklus.

Schließlich erwies sich dieser in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts als beliebte Gattung, die es Komponisten erlaubte, neue musikalische Formen und Strukturen zu erproben. Besonders Massenet nutzte die Unverbrauchtheit des noch neuen Genres, um unterschiedliche Möglichkeiten des Komponierens zu erproben. In seine beiden frühesten *Poèmes* (*Poème d'avril* und *Poème du Souvenir*) integrierte er melodramatische, d.h. vom Sänger rezitierte Passagen<sup>12</sup>. Durch die Erweiterung der Besetzung (zwei Sänger/innen und Chor) verband Massenet in *Poème pastoral* (1872) die Gattungen *Liederzyklus* und *Kantate* miteinander<sup>13</sup>. In *Poème d'hiver* (1882) versuchte er sich an einem durchkomponierten Zyklus. Im Gegensatz zu deutschen Komponisten verwendeten Massenet und seine Nachfolger in ihren Liederzyklen strukturell wichtige Prä-, Post- oder Interludien<sup>14</sup>. Gerade das kurze instrumentale *Prélude*, das in der Regel Themen und Motive der folgenden Lieder vorwegnimmt, kann als Pendant nicht nur zur Ouvertüre im Musiktheater, sondern auch zur langsamen Einleitung der französischen Symphonie seit Franck angesehen werden.

Der französische Liederzyklus nahm neue Züge mit der Entwicklung des Orchestergesangs in Frankreich an. Ernest Chaussons *Poème de l'Amour et de la Mer* (1882–1893) bildete den Auftakt und ersten Höhepunkt in einer langen Serie von Orchesterliederzyklen. Sein Werk entstand zeitlich parallel zu Gustav Mahlers erstem Orchesterliederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* und ist als eine Zwittergattung angelegt, die Elemente des Liederzyklus mit Elementen der Symphonie vereinigt. Auch Guy Ropartz' *Quatre poèmes d'après l'intermezzo d'Henri Heine* (1899) ist ein Orchesterliederzyklus. Mit seinem Werk wendete Ropartz ein Verfahren Vincent d'Indys an – die zyklische Strukturierung einer mehrsätzigen, monothematischen Komposition durch ein wiederkehrendes *motif cyclique* – das zu Beginn der Partitur angegeben wird und alle Sätze durchzieht. Neben klavier- und orchesterbegleiteten Liederzyklen entstanden (wenngleich weitaus seltener) ensemblebegleitete Zyklen. Gabriel Fauré bearbeitete *La Bonne*

11 In diesem Panorama spielt die von Richard Wagner ausgehende Leitmotivtechnik des zeitgenössischen Musikdramas ebenso eine Rolle wie die Hochachtung vor den Symphonien von Hector Berlioz – allen voran dessen *Symphonie fantastique* von 1830 mit ihrer Verarbeitung einer mehrfach wiederkehrenden *idée fixe*.

12 Auch Charles-Marie Widor verwendete in seinen *Soirs d'Été* (1889) ebenso wie André Caplet in *Le Miroir de Jésus* (1923) die Sprechstimme.

13 Eine Neuerung, die von Reynaldo Hahn in seinen *Études Latines* (1900) und von Maurice Emmanuel in *In Memoriam* (1908) aufgegriffen wurde.

14 Sowohl Massenets *Poème d'hiver* (1882) als auch sein *Poème d'avril* (1866) enthalten ein Präludium. Chaussons *Poème de l'Amour et de la Mer* enthält ein instrumentales Zwischenspiel. Guy Ernest Ropartz' *Quatre Poèmes* (1899) und noch Gustave Samazeuills *Le Cercle des Heures* (1933) besitzen sowohl ein Vor- als auch ein Nachspiel.

*Chanson* für Gesang, Streichquintett und Klavier<sup>15</sup>. Maurice Emmanuel hingegen konzipierte *In Memoriam* (1908) von vornherein als Kammermusik.

Somit erweist sich der französische Liederzyklus immer wieder als innovatives Experimentierfeld, dessen Ergebnisse jedoch häufig nicht wieder aufgegriffen wurden. Die Analysen dieser Arbeit untersuchen neben den Strukturen der behandelten Kompositionen ebenso deren innovatives Potential, um so das kompositorische Schema vom künstlerischen Anspruch unterscheiden zu können.

Wenn bisher die Rede vom *französischen Liederzyklus* war und auch im Folgenden noch sein wird, so bedarf dies einer Klärung. Denn dieser Begriff stellt lediglich einen terminologischen Notbehelf dar und bezeichnet gleichzeitig ein begriffliches Paradox. Zwar ist der Liederzyklus in Frankreich ein kompositorisches Fakt, doch fehlt der französischen Sprache in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein terminologisches Pendant zum deutschen Begriff *Liederzyklus*. Denn weder haben französische Komponisten in dieser Zeit ihre Vokalwerke als *cycle* bezeichnet noch komponierten sie Zyklen im Stile eines *lied*<sup>16</sup>. Anstelle von *lied* verwendeten französische Komponisten für das anspruchsvollere Kunstlied den Begriff *Mélodie*, für *cycle* zumeist den Begriff *Poème*. Eine Verbindung der Termini zu *poème des mélodies* existiert allerdings genauso wenig wie der Ausdruck *cycle des mélodies*<sup>17</sup>. Hinzu kommt, dass alle diese Begriffe in der Regel mehrere Bedeutungen besitzen, die in den letzten 150 Jahren nicht nur einem semantischen Wandel unterlagen, sondern auch von den ähnlich klingenden deutschen Begriffen wesentlich abweichen.

1. Der Begriff *cycle* bezeichnet im späten 19. Jahrhundert zwar keine Liederzyklen, wird dafür jedoch in Zusammenhang mit Instrumentalwerken (vor allem von César Franck und seinen Schülern) verwendet, in denen zyklisch wiederkehrende Themen und Motive in mehreren in sich abgeschlossenen Sätzen verarbeitet werden.
2. Die Bezeichnung für die meisten frühen französischen Liederzyklen lautet *Poème*. Dieser Begriff ist mit einer Vielzahl von Bedeutungen aufgeladen und weist nur bedingt Übereinstimmungen mit dem eingedeutschten Begriff *Poem* (Gedicht) auf.
3. *Le lied* ist ein in Frankreich durchaus gebräuchlicher Begriff, besitzt dort jedoch eine etwas andere Bedeutung als im Deutschen. Es bezeichnet neben *Chanson*, *Romance* und *Mélodie* eine vierte Vokalgattung, die sich vor allem dem deutschen Liedideal – bzw. dem, was man dafür hielt: nämlich dem Liedideal Beethovens und Schuberts – verpflichtet fühlte<sup>18</sup>. Die Bezeichnung

15 Diese Bearbeitung entstand 1898 für ein privates Konzert. Fauré zeigte sich nach den Proben jedoch unzufrieden mit dem künstlerischen Ergebnis und verwarf diese Fassung wieder.

16 Der Begriff *lied* (in Kleinschreibung) bezeichnet im Französischen eine bestimmte Ausprägung des Kunstliedes (s.u.), während *Lied* (groß geschrieben) in unserem Zusammenhang die musikalische Vokalgattung meint.

17 Heute hat sich der Terminus *cycle des mélodies* in der französischsprachigen Musikwissenschaft eingebürgert und wird dort als *terminus technicus* rückwirkend auch für Werke verwendet, die diese Selbstbezeichnung noch nicht führten.

18 Siehe hierzu vor allem Noske 1954, S. 22–30 bzw. ders. 1970, S. 25–34.

für das anspruchsvolle französische Klavierlied seit Berlioz lautet *Mélodie*. Dieser Terminus steht zusätzlich – wie im Deutschen auch – für eine singbare Tonfolge und wird als Gegensatz zu *rhythme* und *harmonie* verwendet.

Wenn also der deutsche Begriff *Liederzyklus* in Zusammenhang mit französischen Kompositionen angewandt wird, so geschieht dies in Ermangelung eines einheitlichen französischen Terminus und ist nicht als Ausdruck eines die französische Musik kompromittierenden Germanozentrismus zu verstehen, wie ihn Vladimir Karbusicky einem Großteil der deutschen Musikwissenschaft berechtigter Weise zum Vorwurf macht.<sup>19</sup> Er ist praktikabler und eindeutiger als *Poème*, der nur bestimmte Liederzyklen von Massenet und seinen Nachfolgern bezeichnet. Viele Liederzyklen verzichten sogar gänzlich auf eine Gattungsbezeichnung (z.B. Faurés *La Bonne Chanson* und Boulangers *Clairières dans le Ciel*).

Mit der Durchsetzung des Begriffs *Liederzyklus* ist jedoch noch nicht geklärt, was dieser Terminus genau bezeichnet. Da gebräuchliche Definitionen fehlen, beschäftigt sich das erste Kapitel dieser Arbeit mit einer Begriffsbestimmung. Zunächst wird geklärt, was in dem hier entfaltenen Zusammenhang unter *Liederzyklus* verstanden werden soll und welche Arten von Liederzyklen die französische Musik im Laufe des hier behandelten Zeitabschnitts entwickelte. Die untersuchten Kompositionen enthalten jeweils unterschiedliche Aspekte, die sie bestimmten Kategorien von Liederzyklen zuordnen. Ein weiterer Abschnitt des ersten Kapitels beschäftigt sich kurz mit der Entwicklung des französischen Kunstliedes, die ebenfalls eng an die Entwicklung des Liederzyklus gebunden ist. Das zweite Kapitel untersucht die unterschiedlichen Ausprägungen der hier im Vordergrund stehenden *Liederzyklen im engeren Sinne*. Es soll vor allem einer Behauptung Ludwig Finschers widersprochen werden, der seinen enzyklopädischen *Zyklus*-Artikel mit den folgenden Worten beendet:

Wesentliche neue Arten der Zyklusbildung haben sich nach Schumann nicht mehr entwickelt, sehr im Gegensatz zu den zyklischen Techniken in der Instrumentalmusik, was vor allem damit zusammenhängt, daß der Primat der poetischen vor der musikalischen Zyklusbildung unangefochten geblieben ist.<sup>20</sup>

Die in erster Linie analytisch orientierte Arbeit untersucht die sprachlichen und musikalischen Strukturmerkmale, die aus einer mehrsätzigen Zusammenstellung von Liedern einen Liederzyklus machen. Den Untersuchungsgegenstand bilden Kompositionen, die entweder formbildend und exemplarisch für andere Komponisten wurden oder in ihrer Art singulär und in ihrer Individualität herausragend blieben. Die analysierten Werke folgen im Großen und Ganzen der Chronologie ihrer Entstehungszeit. Doch schälen sich bei der Betrachtung unterschiedliche musikalische Traditionen heraus, die bereits in den Kapitelüberschriften genannt werden. Es sind also vor allem musikalisch-architektonische Merkmale eines zu-

19 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995.

20 Ludwig Finscher, Artikel *Zyklus*, in: ders. (Hg.), *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel 1994–98, Spalte 2536.

sammenhängenden Werkes, die hier untersucht werden und weniger werkübergreifende Kompositions- und Zeitstile – etwa typische melodische Phrasen und/oder harmonische Wendungen, die ohnehin das Œuvre eines Komponisten bzw. einer Komponistin oder einer Komponistengeneration kennzeichnen. Diese werden nur dann berücksichtigt, wenn sie Auskunft über den jeweiligen Liederzyklus *als Zyklus* geben. Die behandelten Werke werden kompositionsgeschichtlich und gegebenenfalls biographisch untersucht. In einigen Fällen werden Parallelen zur zeitgenössischen Oper und Symphonie aufgezeigt, um den Stellenwert des Liederzyklus innerhalb der französischen Musikgeschichte hervorzuheben.