

Paul Thissen (Bielefeld)

## Jenseits symphonischer Orgelmusik Das Klavierquintett Louis Vierne – Struktur und Gehalt

Der französischen Kammermusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts kommt – wenn man einmal von Überblicksdarstellungen<sup>1</sup> sowie Studien zu den Gattungsbeiträgen César Francks<sup>2</sup> und Gabriel Faurés<sup>3</sup> absieht – im musikwissenschaftlichen Diskurs nach wie vor eine eher nachgeordnete Bedeutung zu. Das kammermusikalische Werk Louis Vierne (1870–1937), den Sven Hiemke in seiner Rezension der Dissertation von Markus Frank Hollinghaus<sup>4</sup> „zu den ganz großen Persönlichkeiten der französischen Musikgeschichte“<sup>5</sup> zählt, blieb, lässt man eher beiläufige Erwähnungen in Handbüchern usw. einmal beiseite, bis auf den heutigen Tag nahezu unbeachtet,<sup>6</sup> wiewohl er mit der Violinsonate und dem hier zur Diskussion stehenden Klavierquintett Werke geschaffen hat, die inzwischen mehrmals eingespielt wurden. In den Augen Harry Halbreichs ist das einer äußerst tragischen Situation innerhalb eines von zahlreichen Schicksalsschlägen begleiteten Lebens abgerungene *Quintette* op. 42 Vierne sogar „sans doute son chef-d'œuvre absolu“<sup>7</sup>. Eine solche Bewertung mag Grund genug sein, diesen im Kontext des Ersten Weltkriegs entstandenen Beitrag zu einer Gattung, die ohnehin kein überreicher Werkbestand konstituiert, näher zu betrachten. Von leitendem Interesse soll dabei – nach einem kurzen Blick auf die Situation der Kammermusik in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>8</sup>, auf die Bedeutung der Gattung Klavierquintett sowie die Entstehungsumstände des *Quintette* Louis Vierne – zuvorderst, neben einem Exkurs zum Einfluss Francks auf das Vierne'sche Werk, die Klärung der Frage sein, inwieweit der aus der Widmung (s. u.) sich ergebende Gehalt in der Musik seinen Niederschlag findet. Am Schluss steht der Versuch, das *Quintette* und Vierne ästhetische Anschauungen in Beziehung zu setzen.

- 1 Serge Gut / Danièle Pistone, *Musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris 1985 (dass das Klavierquintett Louis Vierne, im Gegensatz zu seiner Violinsonate, hier ungenannt bleibt, dürfte in der Tatsache gründen, dass das Werk 1918 noch nicht publiziert war); 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.
- 2 Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, Kassel u. a. 2002 und relativ zahlreiche Beiträge zu den einzelnen Kammermusikwerken.
- 3 Z. B. Max Favre, *Gabriel Faurés Kammermusik*, Zürich 1948; Marie-Maud Thomas, *La Musique de chambre de Gabriel Fauré. Une étude de style*, Port-au-Prince 1994.
- 4 Markus Frank Hollinghaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*, Köln <sup>2</sup>2013 (<sup>1</sup>2005).
- 5 Sven Hiemke, „Vierne's Orgelwerke“, in: *Musik und Kirche* 75 (2005), S. 385f., hier S. 385.
- 6 Zumindest erwähnt wird es in Ludwig Finscher, „Gattungen und Besetzungen der Kammermusik“, in: *Reclams Kammermusikführer*, hrsg. von Arnold-Werner Jensen, Stuttgart <sup>13</sup>2005, S. [11]–132, hier S. 90 sowie in Basil Smallman, *The Piano Quartet and Quintet*, Oxford 1994, S. 113. Ausführlichere Informationen bietet lediglich der Wikipedia-Artikel: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette\\_pour\\_piano\\_et\\_cordes\\_\(Vierne\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_(Vierne)) (20.5.2020).
- 7 Harry Halbreich, « Louis Vierne », in: *Guide de la musique de chambre*, hrsg. von François-René Tranchefort, Paris 1987, S. 914–916, hier S. 915.
- 8 Siehe u. a. hierzu auch: Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 59ff.

Im Gegensatz zum Organisten Anton Bruckner schrieben die ebenfalls vornehmlich als Organisten wirkenden Komponisten Charles Marie Widor (Saint Sulpice, Paris) und Louis Vierne (Notre Dame, Paris) Symphonien nicht hauptsächlich für Orchester,<sup>9</sup> sondern tatsächlich für „ihr“ Instrument.<sup>10</sup> Weil sie hinsichtlich des kompositorischen und spieltechnischen Anspruchs aus dem zeitgenössischen Schaffen für Orgel (vom Werk Max Regers einmal abgesehen) herausragen, konnten die Orgel-Symphonien Widors und Vierne gleichsam kanonischen Rang erreichen, wohingegen ihr doch recht umfangreiches übriges Schaffen (Widor bedachte alle Gattungen, und Vierne hat einzig das Musiktheater ausgespart) im heutigen Konzertleben kaum noch Präsenz besitzt. Dass die entsprechenden Werke relativ rasch dem Vergessen anheimgefallen sind, gründet im Fall Widors gleichermaßen wie im Fall Vierne – trotz mancher Impressionismen (z. B. Ganztonleiter und übermäßige Akkorde) und einer besonders im Spätwerk ausgeprägten Chromatik – im Idiom ihrer musikalischen Sprache, das in weiten Teilen der klassisch-romantischen Sphäre verhaftet bleibt. Angesichts des 1894 entstandenen, ganz von impressionistischem Kolorit erfüllten *Prélude à l'après-midi d'un faune* Claude Debussys, der *Drei Klavierstücke* op. 11 Arnold Schönbergs aus dem Jahr 1909, des 1913 uraufgeführten *Sacre du printemps* Igor Strawinskys, des 1914 bis 1917 komponierten *2. Streichquartetts* op. 17b Béla Bartóks und nicht zuletzt auf dem Hintergrund der Bestrebungen der *Groupe des Six* (deren Ästhetik der Heiterkeit und Rückbesinnung auf das musikalisch „Usuelle“, auf Umgangsmusik, Volks- und Unterhaltungsmusik eine bewusste Abkehr von der deutsch-romantischen Tradition bedeutet) kommt man nicht umhin, Vierne einen Verspäteten zu nennen, dessen Musik zudem völlig quer steht zum im zeitgenössischen Frankreich herrschenden Ideal des „Charme“, zu einer „lächelnde[n]‘ Tonsprache“<sup>11</sup>, wie sie in idealtypischer Weise von Gabriel Fauré realisiert wurde, über dessen Kunst Vladimir Jankélévitch sagt, sie sei „der magische Raum, gut geschützt gegen die Promiskuitäten der Welt, die glückselige Insel, umgeben von großen Felsen, gegen die die Wogen des Lebens schlagen“<sup>12</sup>. Wenn für Vierne auch das genaue Gegenteil gilt, brachte er Fauré dennoch eine überaus große Wertschätzung entgegen. In seinem Tagebuch heißt es: „Derjenige, zu dem ich aus ganzem Herzen zurückkehre, ist der große Künstler, der Mann von Genie, dessen Musik mich aufwühlt, seit ich sie kenne, der größte Musiker unserer Zeit, der wahre Nachfolger von Franck auf dem Weg hin zur Empfindung und zum Charme, die letzte Blüte der westlichen musikalischen Zivilisation [...]“<sup>13</sup>. Im Schluss des Zitats artikuliert Vierne, wenn auch recht pauschal, einmal mehr überdeutlich seine Ablehnung aller oben genannten neueren Entwicklungen inner- und außerhalb Frankreichs.<sup>14</sup>

\*

9 Louis Vierne komponierte lediglich eine Symphonie für Orchester, nämlich die Symphonie a-Moll op. 24 (1907–1908), die allerdings unveröffentlicht blieb.

10 Zu Vierne's Orgelschaffen zuletzt umfassend Hollinghaus, *Die Orgelwerke von Louis Vierne*.

11 Jean-Michel Nectoux, *Fauré. Seine Musik. Sein Leben*, Kassel u. a. 2013 (dt. Übersetzung der französischen NA, Paris 2008 [Erstausgabe, Paris 1990]), S. 423.

12 Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. Ses mélodies. Son esthétique*, Plon 1938, S. 249. Zitiert nach: Thomas Kabisch, „Verschwindendes Erscheinen‘ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel“, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), S. 38–64, hier S. 45.

13 In: Louis Vierne, *Meine Erinnerungen*, ins Deutsche übersetzt und hrsg. von Hans Steinhaus, Köln 2004, S. 105.

14 Konkretere Kritik Vierne's überliefert Bernard Gavoty, *Louis Vierne. La Vie et L'Œuvre*, Paris 1943, S. 212, wo es z. B. heißt, dass er in Strawinsky nichts anderes sehen konnte „qu'un barbare naturalisé, un ‚sauvage en veston“.

Dass das öffentliche musikalische Leben im Frankreich des 19. Jahrhunderts von der Oper, also von Tragédie lyrique bzw. Opéra comique dominiert wurde, ist weithin bekannt und mag nochmals mit einer Bemerkung aus Gounods Autobiographie belegt werden: „There is only one road for a composer who desires to make a real name – the operatic stage. The stage is the one place where musicians can find constant opportunity and means of communicating with the public. Religious and symphonic music, no doubt, rank higher, in the strictest sense, than dramatic composition; but opportunities for distinction in that highest sphere are very rare, and can only affect an occasional audience, not a regular and systematic one like the opera-going public.“<sup>15</sup> Und Théodore Gouvy schrieb in einem Brief vom 3. August 1865 an Jean-Baptiste Laurens: „À Paris, la musique instrumentale trouve peu d'écho et les Symphonistes méconnus, presque conspués, doivent s'estimer heureux qu'on ne les envoie pas à Cayenne!“<sup>16</sup> In einem scheinbaren Widerspruch dazu steht die Vielzahl von professionellen Kammermusikvereinigungen, die, nachdem die Kammermusik im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch vornehmlich von Laien ausgeführt wurde, im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden (die Reihe reicht von der *Société des Quatuors de Baillet*, die ab 1814 mit den Quartetten Beethovens bekannt machte, bis hin zur 1862 gegründeten *Société Lamoureux*<sup>17</sup> und der im selben Jahr mit dem Ziel, ausschließlich Kammermusik französischer Komponisten zu spielen, durch den Geiger Albert Ferrand ins Leben gerufenen *Société des quatuors français*). Die Aufführung blieb aber im Wesentlichen beschränkt auf den bürgerlichen Salon, d. h. das Hören von Kammermusik wurde nur wenigen Auserwählten zuteil und kam, wie die Worte des Musik- und Theaterkritikers Arthur Pougin bestätigen, einem kunstreligiösen Akt gleich:

„Il existe encore à Paris, Dieu merci, quelques sanctuaires discrets, presque mystérieux, absolument inconnus du public, ouverts seulement à quelques intimes, et dans lesquels, loin des bruits du monde, dégagés de toute espèce de préoccupation extérieure, les adeptes de la musique de chambre peuvent se livrer religieusement, sans contrainte, avec un recueillement digne de la foi la plus intense, à leur culte pour la déesse vénérée, la divine inspiratrice des Haydn, des Mozart, des Boccherini et des Beethoven.“<sup>18</sup>

Auf dem Programm standen neben den Werken Beethovens, Mendelssohns und Schumanns auch die gattungsgeschichtlich eher randständigen<sup>19</sup> Streichquartette z. B. von Alexandre Boëly (1785–1858), Napoléon-Henri Reber (1807–1880) oder Charles Dancla (1817–1900). Die Gründung der berühmten *Société nationale de musique* 1871 beförderte schließlich neben der Orchestermusik auch – wenngleich mangelnde finanzielle Mittel au-

15 Charles Gounod, *Autobiographical Reminiscences*, übersetzt von W. Hely Hutchinson, London 1896, S. 136. Zitiert nach: Jeffrey Cooper, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871*, Ann Arbor 1983, S. 4.

16 Zitiert nach: Martin Kaltenecker, « Gouvy et le discours de la 'Musique sérieuse' », in: *Théodore Gouvy (1819–1898). Bericht über den Internationalen Kongress / Acte du Colloque international Saarbrücken / Hombourg-Haut*, hrsg. von Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 29), Hildesheim / Zürich / New York 2008, S. 89–124, hier S. 93.

17 Hierzu: Cooper, *The Rise of Instrumental Music*; Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986.

18 Arthur Pougin, in: *La France musicale*, 28. November 1869, S. 377.

19 Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6/2), Laaber 2001, S. 182.

genscheinlich ein nicht unwesentliches Movens waren<sup>20</sup> – die Kammermusik als Teil der öffentlichen Musikkultur. Das Entstehen von Kammermusik als Repräsentanz einer spezifischen „Ars gallica“ ließ jedoch noch einige Jahre auf sich warten. Dabei kommt dem ab 1878/79 (*Quintette*) entstandenen kammermusikalischen Werk César Francks und seiner Schüler wie Henri Duparc, Alexis de Castillon, Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Guillaume Lekeu u. a. eine besondere Bedeutung zu.

Nachdem seit der Wiener Klassik zunächst Streichquartett und Klaviertrio die wichtigsten Exponenten der Kammermusik waren, beförderte die sinfonisch-expansive Tendenz des 19. Jahrhunderts, die u. a. zur Folge hatte, dass Mahler glaubte, die Streichquartette Beethovens und Schuberts seien nur noch in Orchesterbearbeitungen aufführbar (nach seiner Gründung der *Société des Concerts du Conservatoire* im Jahr 1828 führte Habeneck ab 1832 auch Beethovens Kammermusik auf, und zwar unter Nutzung aller Streicher<sup>21</sup>) und Komponisten ihre eigenen Kammermusikkompositionen orchestrierten (z. B. Hugo Wolf, *Italienische Serenade*), vor allem die größer besetzten Gattungen wie Klavierquartett und -quintett, mit denen, wie Adorno es formulierte, der „Mikrokosmos der Kammermusik“ sich dem „Makrokosmos der Symphonik“<sup>22</sup> annäherte. Nach Vorläuferwerken (in klassischer Streichquartettbesetzung, also Cello statt Kontrabass) wie den Sechs Quintetten für Streicher und Orgel oder Cembalo von Antonio Soler (1776) und den opp. 56 und 57 Boccherinis<sup>23</sup> bilden Robert Schumanns op. 44 und Johannes Brahms' op. 34 den Anfang der eigentlichen Gattungsgeschichte, die noch mehr als die des Klavierquartetts und erst recht als die des Klaviertrios eher eine Sammlung von exzeptionellen Werken darstellt, so dass es im Gegensatz zu anderen Kammermusikgattungen wie z. B. dem Streichquartett keinen umfangreichen Werkbestand gibt, aus dem sich eine konsistente Gattungsgeschichte konstruieren ließe. Vielmehr ist zu konstatieren, dass zwischen singulären Erscheinungen allenfalls sehr individualisierte Beziehungsgeflechte bestehen, was sich durchaus, wie noch zu zeigen sein wird, auch anhand des Klavierquintetts Viernes und dem César Francks exemplifizieren lässt, welches gleichermaßen als Endpunkt der von den Klavierquintetten George Onslow und Louise Farrencs ausgehenden Erneuerungstendenzen der französischen Kammermusik wie als Wendepunkt im Schaffen Francks gilt und gleichzeitig den Beginn einer „nouvelle dimension“<sup>24</sup> in der französischen Kammermusik markiert, insofern es die symphonischen Dimensionen mit einer hochexpressiven Komponente anreichert, was die Suche nach programmatischen Inhalten beförderte. Es dürfte unbestreitbar sein, dass das Klavierquintett in Frankreich zur bedeutendsten Kammermusikgattung neben dem Streichquartett avancierte und damit vielleicht als Ersatz für die Symphonie gelten kann, die es in Frankreich bekanntlich immer schwerer hatte als beim östlichen Nachbarn. Nach César Francks Quintett f-Moll (1878/79) entstanden innerhalb der nächsten fünfundvierzig Jahre die Quintette u. a. Charles Marie Widors (op. 7 [1868] und op. 66 [1891]), Camille Che-

20 Siehe C. Saint-Saëns, „Die Société Nationale de Musique“, in: ders., *Musikalische Reminiszenzen*, übersetzt von Eva Zimmermann, hrsg. von Reiner Zimmermann, Leipzig 1978, S. 228–232.

21 „C'est à ce concert qu'Habeneck eut pour la première fois l'idée, couronnée d'un plein succès, de faire exécuter par tous les instruments à cordes des son admirable orchestra fragment de musique de chambre, écrit pour quatre instruments seulement.“ Antoine Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impériale de Musique*, Paris 1860, S. 157, Anm. 1.

22 Theodor W. Adorno, „Einleitung in die Musiksoziologie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 14, Frankfurt a. M. 21980, S. [169]–433, hier S. 276.

23 Ludwig Finscher, „Gattungen und Besetzungen der Kammermusik“, S. 89.

24 Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, o. O. 1999, S. 524.

villards (op. 1 [1882]), Théodore Dubois' (1907), Florent Schmitts (op. 51 [1905-1908; rev. 1919]), Jean Hurés (1914), Gabriel Piernés (op. 41 [1917]), Charles Koechlings (op. 80 [1920/21]) sowie Vincent d'Indys (op. 81 [1924]); die beiden Quintette Gabriel Faurés (op. 89 [1903–05] und op. 115 [1919–21]) umrahmen dessen Spätwerk.

\*

Louis Vierne, der an der *Institution Nationale des Jeunes Aveugles* u. a. das Violin- und Violaspiel<sup>25</sup> erlernte und im Hinblick auf beide Instrumente ein professionelles Niveau erreichte, zählt mit Charles Tournemire zu den letzten Studenten César Francks, in dessen Orgelklasse er 1890 aufgenommen wurde, nachdem er zuvor (ab 1886) bereits Privatschüler Francks war. Die erste Begegnung mit César Franck im Rahmen eines Wettbewerbs<sup>26</sup> bildete die Grundlage für die Entwicklung eines sehr engen persönlichen Verhältnisses, wovon die Worte, mit denen Vierne die Nachricht vom Tod Francks kommentiert, ein beredtes Zeugnis geben: „Ich hatte das Gefühl, vom Donner gerührt, zu Boden geschmettert und vernichtet zu werden [...] Ich liebte diesen Mann abgöttisch, der mir so ein herzliches Wohlwollen bezeugt, der mich unterstützt und ermutigt, der mir tiefe Liebe zur Musik eingegeben und mich zu den größten Hoffnungen angeregt hatte.“<sup>27</sup> Angesichts dieser engen Beziehung zwischen Lehrer und Schüler ist es sicherlich kein Zufall, dass die einzelnen Kammermusikwerke Viernes die identische und ebenfalls mit einer ausgeprägten „Individualisierung des Werk-Gedankens“<sup>28</sup> einhergehende Besetzung wie die entsprechenden Kompositionen Francks aufweisen. Nach den Klaviertrios op. 1 und 2<sup>29</sup> wandte César Franck sich 1878/79 mit dem *Quintette* wieder der Kammermusik zu; danach entstanden noch die *Sonate* für Violine und Klavier (1886) sowie das *Quatuor* (1889/90); eine *Sonate* für Cello und Klavier war im Sommer 1890 zumindest geplant. Louis Vierne komponierte 1894 (also noch vor der 1899 entstandenen 1. Orgelsymphonie op. 14) das *Quatuor* op. 12, 1905–1906 die *Sonate* für Violine und Klavier op. 23, 1910 die *Sonate* für Cello und Klavier op. 27 und 1917–18 (also zwischen der 1914 entstandenen 3. Orgelsymphonie op. 32 und der 1923–24 entstandenen 4. Orgelsymphonie op. 47) das *Quintett* op. 42.

Die Entstehungsumstände des *Quintette* sind nurmehr als tragisch zu bezeichnen. Nachdem Vierne am 7. September 1913 bereits seinen am 6. Januar 1903 geborenen zweiten Sohn André aufgrund einer schweren Krankheit verloren hatte, verstarb am 11. November 1917 der am 6. März 1900 erstgeborene Sohn Jacques, der sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatte. Einzig die am 5. Januar 1907 auf die Welt gekommene Tochter Colette überlebte den Vater; ihr Todesdatum ist der 27. März 1961. Im Falle Jacques' ist die Todesursache nicht eindeutig geklärt. Der Vater hielt wohl an der Überzeugung fest, der Sohn sei für das Vaterland gefallen (s. u.). Auf einer Karteikarte zu Jacques Charles Vierne, die in einer Datenbank mit den Namen der im Ersten Weltkrieg ums Leben gekommenen Soldaten auf der durch das französische Ministère des armées geschaffenen Internet-Domain mit

25 Vierne, *Meine Erinnerungen*, S. 17 und 19.

26 Ebd., S. 22.

27 Ebd., S. 38.

28 Wolfgang Rathert, „Form und Zeit im Streichquartett César Francks“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 311–336, hier S. 311.

29 Zwischen 1834 und 1843 komponierte Franck acht (siehe Fauquet, *César Franck*, S. 870) als „Grand Trio“ bzw. „Trio concertant“ bezeichnete Werke für Klavier, Violine und Violoncello. Nur die vier zuletzt entstandenen Werke erschienen 1843 als op. 1 Nr. 1 bis 3 und op. 2.

dem Namen „Mémoire des Hommes“ gefunden werden kann, ist demgegenüber als Todesursache „Suicide“ vermerkt.<sup>30</sup> Der Kulturattaché der französischen Botschaft in Österreich, Jean-Claude Crespy, äußerte allerdings im Jahr 2014, Jacques Vierne sei standrechtlich erschossen worden.<sup>31</sup> Wie dem auch sei, fest steht, dass Jacques' Tod den Vater bis ins Mark erschütterte. In einem Brief vom 10. Februar 1918 an seinen wohl engsten Freund, den Organisten Maurice Blazy, schrieb Vierne:

„Dire mon état d'âme à présent est superflu, n'est-ce pas? La vie n'a plus pour moi aucun sens matériel. Sans but et sans intérêt, elle ne serait qu'une dérision si je n'avais la volonté de réagir dans un autre sens et de consacrer la fin de mon existence à une tâche toute idéale. J'ai dit adieu pour jamais à toute ambition de gloire passagère et renoncé à cette vaine agitation extérieure qu'on appelle lutte pour la vie, pour me donner seulement à la production. [...] J'édifie, en ex-voto, un *Quintette* de vastes proportions dans lequel circulera largement le souffle de ma tendresse et la tragique destinée de mon enfant. Je mènerai cette œuvre à bout avec une énergie aussi farouche et furieuse que ma douleur est terrible, et je ferai quelque chose de puissant, de grandiose et de fort, qui remuera au fond du cœur des pères les fibres les plus profondes de l'amour d'un fils mort [...] Moi, le dernier de mon nom, je l'enterrerai dans un rugissement de tonnerre et non dans un bêlement plaintif de mouton résigné et béat.“<sup>32</sup>

Innerhalb von etwa sechs Monaten (Dezember 1917 bis Mai 1918) wurde das *Quintette* fertig gestellt. Das Manuskript trägt die Inschrift: „En Ex-Voto. À la mémoire de mon cher fils JAQUES. Mort pour la France à 17 ans“. Kaum hatte Vierne das Quintett vollendet, ereilte ihn eine neue Hiobsbotschaft: Am 29. Mai 1918 ist sein über alles geliebter Bruder René Vierne (geb. 1878), der wie Louis als Organist tätig war, gefallen. Unter dem Eindruck seines Todes entstand in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum *Quintette* – ebenfalls mit dem Motto „ex en voto“ – das viersätzigige Poème *Solitude* op. 44 für Klavier. Vierne's Leben war fortan beherrscht von der Trauer um Sohn und Bruder, so dass er seinem Schüler Henri Doyen gegenüber später einmal äußerte: „Mon cœur, ce grand cimetière.“<sup>33</sup>

Die Uraufführung des *Quintette* erfolgte am 23. April 1920 im Genfer Konservatorium mit José Porta und Max Depassel (Violine), Frédéric Delorme (Bratsche) Gabriel Kellert (Cello) und Louis Vierne (Klavier), die französische Erstaufführung fand am 16. Juni 1921 im Salle Gaveau in Paris statt mit Yvonne Astruc und Victor Fentil (Geige), Maurice Vieu (Bratsche) Marguerite Caponsacchi (Cello) und Nadia Boulanger (Klavier). In einer in *Le Monde Musical* erschienenen Kritik heißt es: „Chaque page est pleine d'immense tendresse, de profonde douleur et de terrible mystère.“<sup>34</sup> Und in der Zeitschrift *Le Ménestrel* vom 24. Juni 1921 wird die „pathétique franckiste“ des Quintetts hervorgehoben und schlussendlich festgestellt: „Les interprètes [...] furent très applaudis.“<sup>35</sup> Anlässlich einer Aufführung des Werks im Jahr 1927 durch das *Quatuor Kretzly* stellte der Kritiker, Autor und Maler Paul Réboux fest: „[...] il y a dans cette œuvre une émotion, une puissance, une sensibilité laquelle il est impossible de demeurer indifférent.“<sup>36</sup>

\*

30 [www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr](http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr) – Der Hinweis findet sich unter: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette\\_pour\\_piano\\_et\\_cordes\\_\(Vierne\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintette_pour_piano_et_cordes_(Vierne)).

31 Siehe ebd.

32 Zitiert nach Gavoty, *Louis Vierne*, S. 131f.

33 In: *La Musique sacrée* 9 (1937). Zitiert nach: Franck Besingrand, *Louis Vierne*, o. O. 2011, S. 72, Anm.72.

34 Zitiert nach ebd., S. 70, Anm. 20.

35 *Le Ménestrel*, 24.6.1921, S. 265.

36 Paul Réboux, « Le Talisman d'apaisement », in: *Paris soir*, 12.2.1927, S. 9.

Wolfgang Rathert hat im Hinblick auf Francks Quintett „den ungewöhnlichen Bekenntnischarakter der Musik“ hervorgehoben, „der die Frage nach einem programmatischen (oder metaphorischen) Hintergrund aufwirft“<sup>37</sup>. Auch für Robert Schumanns *Klavierquintett* Es-Dur op. 44 wurde angesichts der markanten Ausdrucksunterschiede der einzelnen Sätze immer wieder ein inneres Programm angenommen.<sup>38</sup> Im Fall von Viernes *Quintette* muss die Frage nach einem wie auch immer gearteten Programm nicht mehr gestellt werden, ist die Widmung doch ein unmissverständlicher Verweis auf den außermusikalischen Inhalt. Vierne war der Überzeugung, Musik solle „la vie intérieure“<sup>39</sup> kommentieren, und das musikalische Thema verstand er als das „élément primordial de toute musique émotive“<sup>40</sup>. Versucht man nun zu beantworten, auf welche Weise im Fall des Klavierquintetts Louis Viernes der durch die Widmung angedeutete Gehalt in der Musik seinen Niederschlag findet, scheint es also ratsam, von den beiden im Kopfsatz begegnenden Themen auszugehen (dem Werk liegt eine bithematische Konzeption zugrunde), die sich als „idées mères“ (Reicha) erweisen und im Sinne d’Indys als „thèmes personnages“ (allerdings weniger als Personen denn als dualistisch-gegensätzliche Ideen)<sup>41</sup> verstehbar sind. Das Eingangs- und Schlusssatz zyklisch verbindende erste Thema (nachfolgend Thema A, Notenbeispiel 1) behält seine rhythmisch-diastematische Gestalt mehr oder weniger unverändert bei und ist Keim nur für ein weiteres Thema, das im II. Satz erklingen wird; die nahezu dodekaphonatonale, quasi ziellos vagierende Anlage und das offene, ja gleichsam ins Leere führende Ende lassen zweifellos einen negativen Affekt assoziieren, so dass das Thema der Sphäre von Kampf und Schmerz zugeordnet werden darf. Demgegenüber eignet dem zweiten Thema (nachfolgend Thema B, Notenbeispiel 2) ein dezidiert lyrischer Charakter; zudem generiert es die zentralen thematischen Gedanken der Sätze II und III. Anders, als man es bei einem Franck-Schüler vielleicht vermuten würde, entsprechen beide Themen nicht den Forderungen, die d’Indy an die „Sonate cyclique“ gestellt hat: Zum einen sollen zyklische Themen „sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l’œuvre“<sup>42</sup> erscheinen (von Thema A nicht erfüllt), zum anderen sind gemäß d’Indy nur solche Themen zyklisch, „qui, tout en se modifiant notablement au cours d’une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissable dans chacune de celles-ci indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre“<sup>43</sup>. Diesem Anspruch wird Thema B nicht gerecht, erfährt es doch zumindest weitgehend einen so hohen Grad von Verwandlung, dass die Rückführbarkeit auf ein bestimmtes Ausgangsmaterial sich kaum anders als auf analytischer Basis erschließt. So erinnert die Arbeit mit Thema A eher an Robert Schumanns zitartiges Aufgreifen vorgängiger Gedanken, und die differenzierten Ableitungen aus Thema B scheinen in Liszts Prinzip der „kontrastierenden Ableitung“ ihr

37 Wolfgang Rathert, „Ein ‚monstre sacré‘? Francks Klavierquintett in seiner Zeit“, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Wiesbaden 2004, S. [74]–87, hier S. 77.

38 So trägt Hans Kohlhasen Text „Robert Schumanns Klavierquintett op. 44“, in: *Musik-Konzepte*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Sonderband „Robert Schumann“ I, München 1981, S. [148]–S. 175, den Untertitel „Eine semantische Studie“.

39 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 209.

40 Ebd.

41 Stefan Keym, „César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate“, in: *César Franck*, hrsg. von Peter Jost, Wiesbaden 2004, S. [112]–130, hier S. 125.

42 Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale*, hrsg. von Auguste Sérieux (D’après les notes prises aux Classes de Composition 1899–1900), Bd. II/1, Paris 1909, S. 375.

43 Ebd.

Vorbild zu haben. Im Hinblick auf die Verwandtschaft zwischen Thema B und dem ersten Thema des II. Satzes (Notenbeispiel 3) ist am auffälligsten die durch die Folge lang-kurz geprägte rhythmische Struktur, die lediglich metrisch divergiert; im I. Satz ist sie in einen 4/4-Takt, im II. in einen 6/8-Takt eingebunden. Gemeinsam sind beiden thematischen Gestalten zudem die Auftaktigkeit und der Halteton im jeweils zweiten Thementakt. Aber auch auf der Ebene der Diastematik gibt es Berührungspunkte: Die dem ersten Thementon folgende Wechselnote erscheint im II. Satz zur großen Terz gespreizt, und die in den T. 6 und 7 von Thema B mit einem fallenden Halbtonschritt erreichte melodische Figur „fallender Terzsprung und halbtönige Fortschreitung“ findet sich im ersten Thema des zweiten Satzes, nunmehr durch einen steigenden Halbtonschritt angesteuert und mit fallender kleiner statt großer Terz, im dritten Thementakt wieder. Der hauptthematische Gedanke des Schlusssatzes (Notenbeispiel 4) ist, wie schon ein kurzer Blick auf die äußere Gestalt beider Themen zeigt, unverkennbar zumindest umrisshaft im ersten Thema des II. Satzes präfiguriert und damit ebenfalls aus Thema B ableitbar. Von entscheidender Bedeutung für die semantische Dechiffrierung (s. u.) dieses als Gegenpart von Thema A fungierenden Themas sind die Takte 6 und 60 innerhalb der 61 Takte umfassenden Einleitung des III. Satzes, die sich in drei Abschnitte gliedern lässt und aus drei Elementen besteht; dies sind a) eine durch Viertelpausen getrennte dreifache, gänzlich unthematische Folge von zwei Achtel-Akkordschlägen im *ff*; b) die diastematisch exakte Antizipation der ersten vier Takte des Hauptthemas und c) Thema A. In einem ersten Abschnitt alternieren die Elemente a) und b), in einem zweiten Abschnitt (ab T. 19) die Elemente c) und b). Ein letzter, kurzer Abschnitt (ab T. 53 m. A. bis T. 57) lässt die Antizipation des ersten hauptthematischen Viertakters in der Bratsche erklingen, eingebettet in einen Streichersatz, der rhythmisch und motivisch auf die T. 5 und 6 des ersten Satzes verweist. Jeweils gefolgt von zwei Streicher-Akkorden mit der Spielanweisung *pizzicato* greift das Klavier zweimal (T. 58 m. A. und T. 60) echoartig die Halbtonwendung der 1. Violine (T. 56) auf. Das hieraus resultierende retardierende Moment ist gleichsam Vorbereitung einer Generalpause, die den Übergang zur Exposition indiziert. Zunächst in der ersten Violine, sodann – in Quint-Quart- bzw. Oktavklänge gekleidet – im Klavier erklingt das von klopfenden Akkordfiguren begleitete erste Thema des III. Satzes, nun in einer Fassung, die aufgrund des veränderten Metrums (wild vorwärts stürmender 6/8tel statt ruhiger 2/4tel-Takt), des rascheren Tempos („Allegro molto risoluto“ versus „Maestoso“), der forcierten Dynamik (*f* statt *p*) und einer differierenden Satztechnik (rhythmisch scharf profilierter Motivik auf der Basis von akkordischer Begleitung in durchgehenden Achteln statt eines kantablen Gebildes auf einem akkordischen Hintergrund) den lyrischen Charakter, der dem Thema in der Einleitung eignet, geradezu ins Gegenteil verkehrt. Erweisen sich schon die Takte 4/5 und 11/12 in Satz I unüberhörbar von einer in Vierne's Schaffen zwar häufiger begegnenden, im vorliegenden Werkkontext aber kaum zufälligen *Tristan*-Atmosphäre erfüllt, so erklingt das konkrete Zitat des *Tristan*-Akkords im III. Satz in T. 6 (Notenbeispiel 5a) und seine (transponierte) „Auflösung“ im III. Satz in T. 60 (Notenbeispiel 5b). Im Hinblick auf Wagner meinte Vierne einmal: „[...] je trouvais la philosophie confuse, la poésie embrumée, la musique d'une grande beauté, mais semée de digressions interminables et d'une tension trop constante vers le sublime.“<sup>44</sup>

44 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 211.





Notenspiel 1: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 1 bis 4, Kl (r. H.)



Notenspiel 2: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 39 m. A. bis 46, Vc



Notenspiel 3: Vierne, Quintett op. 42, II. Satz, T. 2 m. A. bis 9, Va



Notenspiel 4: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 65 m. A. bis 72, 1. V

Musical notation for the fifth example, showing four staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats and the time signature is 2/4. Dynamics include piano (p), forte (f), and mezzo-piano (mp).

Notenspiel 5a: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 4 bis 6



Notenspiel 5b: Vierne, Quintett op. 42, III. Satz, T. 60f., Kl

Wiewohl er glaubte, Wagner deshalb widerstehen zu können, war es das Erlebnis des *Tristan*, das ihn in höchstem Maß affizierte. Bernard Gavoty schreibt, eine Aufführung des *Tristan* „mettait Vierne dans un état de l'hypnose“<sup>45</sup>. Aufgrund des *Tristan*-Zitats dürfte es nahe liegend sein, Thema B und seine Derivate, zu dem, wie gesagt, auch das Hauptthema des letzten Satzes gehört, mit dem semantischen Feld von Zuneigung und Liebe, aber auch, wie es das Erscheinungsbild des ersten Themas in der Exposition des III. Satzes plausibel erscheinen lässt, von Trauer und Wut über den Verlust in Verbindung zu bringen, womit emotionale Zustände benannt sind, die den Vater zur Zeit der Entstehung der Komposition

im Hinblick auf den Sohn zweifellos beherrscht haben. Von diesen Prämissen ausgehend, lassen sich Deutungsansätze für einige andere satztechnisch-strukturelle und formale Beobachtungen innerhalb des *Quintette* finden. So changiert im I. Satz Thema B, indem gleich im ersten Thementakt die Wechselnote „fes“ im Cello das As-Dur im Klavier einrührt (T. 39, Notenbeispiel 6), auffällig zwischen Dur- und Moll-Tonalität – darin ähnelt es übrigens sehr dem dritten thematischen Gedanken aus dem ersten Satz des Franck'schen Klavierquintett (Notenbeispiel 7). Diese harmonische Auffälligkeit (ob es sich um eine bewusste Allusion oder um bloßen Zufall handelt, wird nicht eindeutig zu entscheiden sein) kann über ihre strukturelle Relevanz hinausgehend als Chiffre für das nunmehr von Trauer berührte Denken an den Sohn verstanden werden.

Musical notation for Notenbeispiel 6, showing Violoncello and Klavier parts. The Violoncello part starts with a melodic line in G-flat major, marked "Meno mosso" and "mf", then changes to a more expressive line marked "dolce espress.". The Klavier part provides a harmonic accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line.

Notenbeispiel 6: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 38 bis 41

Musical notation for Notenbeispiel 7, showing Klavier part. The notation is in G major, marked "p" and "tenoro ma con passione". It features a complex chordal texture with many accidentals, particularly sharps, in both hands.

Notenbeispiel 7: Franck, Quintett, I. Satz, T. 90 bis 92, Kl

An dieser Stelle seien nun zunächst noch einige Hinweise auf weitere Bezüge interpoliert, die sich zwischen dem kompositorischen Schaffen Francks und Viernes *Quintette* nachweisen lassen.

### *Exkurs: Franck und Vierne*

Die Annahme, dass das Schaffen César Francks auch Kompositionen des begeisterten „Franckisten“ Vierne beeinflusst haben könnte, ist naheliegend. Überraschen muss aber, dass Parallelen weniger im repräsentativen, von einer relativ großen öffentlichen Wirksamkeit gekennzeichneten Orgelwerk Viernes, als vielmehr in einer kammermusikalischen Komposition wie dem *Quintette* (und, wenn ich es richtig sehe, auch nur hier) zu beobachten sind. Hierfür einige Beispiele. Wie im I. Satz von Francks *Quintette* erscheinen in den Einleitungsabschnitten der beiden Außensätze des Vierne'schen *Quintette*, das, gleich Faurés erstem Klavierquintett, Franck in der Dreisätzigkeit folgt, nicht nur die unterschiedlichen motivisch-thematischen Gestalten unvermittelt kontrastierend nebeneinandergestellt, auch

die konsequente blockartige Trennung von Klavier und Streichern vermag an Francks *Quintette* zu erinnern.

Im I. Satz erklingt das Thema A zunächst im Klavier. Es folgen zwei die chromatische Faktur dieses Themas aufgreifende, quasi homophon gesetzte Streichertakte (Notenbeispiel 8), denen eine pro- wie retrospektive Funktion zukommt: Während die beiden steigenden Halbtonschritte im Terzabstand (T. 5, 2. Violine und Bratsche) den zweiten und dritten sowie vierten und fünften Ton von Thema A aufgreifen, darf die Oberstimme in T. 5 nicht nur aufgrund der übereinstimmenden rhythmischen Struktur, sondern auch aufgrund des diastematischen Befundes als Derivat des Anfangs von Thema B (Notenbeispiel 2) verstanden werden: Die große Sekunde wird zur kleinen gestaucht und die Bewegungsrichtung umgekehrt. Man müsste ein solches hier vorgenommenes Beziehungsstiften als spekulativ bezeichnen, gingen dem Einsatz von Thema B nicht zwei vermittelnde Takte (T. 37f.) unmittelbar voraus (Notenbeispiel 9), die die Verwandtschaft auch auf Ebene der Diastematik sinnfällig werden lassen: Während die beiden Violinen, indem sie die Umkehrung aufheben, die Stauchung aber beibehalten, sich strukturell dem Initialmotiv von Thema B nähern, blickt das Cello mit der fallenden kleinen Sekunde nochmals auf T. 5 zurück. In einer solchen wie in T. 5 vollzogenen Reduktion von Thema B manifestiert sich eine äußerst subtile Anverwandlung der in Francks *Quintette* begegnenden Antizipation des Themendualismus der Exposition in der Einleitung.<sup>46</sup> Auch für die beschriebene Verdeutlichung der Motivverwandtschaft auf der Basis eines vermittelnden Takts findet sich das Vorbild bei Franck, allerdings nicht im *Quintette*, sondern in der *Pièce symphonique*, wo Franck die Verwandtschaft des aus dem Kopf des zyklischen Themas (T. 64f.) abgeleiteten Fugenthemas (T. 501) auch mit dem Anfang des zweiten Themas der Einleitung (T. 6) durch ein Variante eben dieses Anfangs (T. 255) evident werden lässt.<sup>47</sup>

Notensbeispiel 8: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 5

Notensbeispiel 9: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 37f.

46 Christiane Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Kassel 2009, S. 254ff.

47 Christiane Strucken-Paland, „Symphonische Züge in César Francks *Grande pièce symphonique*“, in: *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, hrsg. von ders. und Ralph Paland, Köln 2009, S. [101]–119, hier S. 116f.

Dem reprisenartigen Schlussteil (ab T. 303) im III. Satzes des *Quintette* Viernes geht ein durch Generalpausen von der Umgebung abgetrennter interpolierter Abschnitt voraus (ab T. 265), an dessen Anfang über einem Oktavtremolo in der linken Hand des Klaviers in der rechten Hand ein Gedanke erklingt, dessen Umrisse deutliche Ähnlichkeit mit dem bereits am Anfang der Einleitung präsentierten Thema A hat. In den nächsten Takten erfolgt die unmittelbare Konfrontation des Anfangs des ersten Themas des III. Satzes (T. 279 m. A., Cello) und des Anfangs von Thema A (T. 280f., 1. Violine) an. Ein weiteres Mal, nunmehr in engeführter Imitation, erklingt das verkürzte Thema aus dem III. Satz im Klavier (T. 282f.), dem sich in den Streichern in gleicher Satztechnik, von zarten Akkordbrechungen bzw. irisierend bitonalen Akkordtremoli des Klaviers begleitet, in zweimaliger Folge die erneute Präsentation von Thema A anschließt. Dieser immer wieder von Fermaten unterbrochene, zwischen Durchführung und Reprise positionierte Rekurs auf vorgängiges Material dürfte sein Vorbild in der Reminiszenzphase in Francks *Grande pièce symphonique* (T. 423–470),<sup>48</sup> aber auch im Übergang von der Durchführung zur Reprise in Francks *Quintett* (T. 311–322) haben.

Zuletzt sei die Transposition von Durchführungstechniken in andere Formteile eines Sonatensatzes<sup>49</sup> genannt. Sie findet sich im Schlussteil des Kopfsatzes (s. u.), aber auch bereits in der Exposition (ab T. 17), in der Thema A viermal erklingt, und zwar zunächst in Bratsche und Cello, sodann, mittels Fortspinnung und Sequenzierung auf sieben Takte erweitert, in den beiden Violinen, anschließend, mit einer Variante des zweiten Takts und deren Sequenzierung in allen Streichern und schlussendlich in der Oberstimme des Klaviers.

Zurück zur Arbeit mit Thema B. Am Ende der Exposition des I. Satzes ist die mehrmalige, modulierende Präsentation des Themas im Klavier (ab T. 55) mit einer Steigerung verbunden, die in eine von triolischen Akkorden im Klavier begleitete leidenschaftlich-hymnische Überhöhung des ursprünglich lyrisch-verhaltenen Themas im *ff*-Unisono der Streicher (T. 67) mündet, die an eine Aussage Viernes im oben genannten Brief denken lässt („[...] je ferai quelque chose de puissant, de grandiose et de fort, qui remuera au fond du cœur des pères les fibres les plus profondes de l’amour d’un fils mort“) und auf diesem Hintergrund durchaus als Ausdruck der Überhöhung der Persönlichkeit des verstorbenen Sohnes interpretiert werden kann. Innerhalb des reprisenartigen Abschnitts des Kopfsatzes (ab T. 169), der sich auf die knappe Abhandlung der beiden Themen beschränkt, fällt auf, dass Thema B nunmehr auf die charakteristische Eintrübung durch den Halbton verzichtet (T. 187) – das Thema erklingt also in G-Dur. Diese Aufhellung prolongiert Vierne auch in den als Coda auffassbaren Schlussabschnitt (ab T. 194), der bestimmt ist durch den alternierenden Rekurs auf den Kopf von Thema A, der zunächst ab T. 195 imitierend durch die Streicher wandert, und auf die beiden ersten Takte von Thema B. Damit erlangt die Musik abermals einen durchführungsartigen Charakter. Die einer Durchführung eignende konfliktuöse Anlage ist hier im Schlussteil des I. Satzes allerdings nahezu vollständig suspendiert, da die beiden thematischen Gedanken kaum noch einen Gegensatz bilden, was aus einem einheitlichen Tempo, den nivellierten dynamischen Gegensätzen und einem harmonisch und rhythmisch uniformen Klaviersatz resultiert. Eine solchermaßen vollzogene Assimilierung an und für sich kontrastierender Ebenen ist umso auffälliger, als innerhalb der Durchführung die von Streichtremoli begleitete harmonisierte Fassung von Thema A im *fff* des Klaviers im Zu-

48 Ebd., S. 119ff.

49 Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 220.

sammengehen mit einer neu hinzutretenden Figur, die als „Reitmotiv“ bezeichnet werden kann (Notenbeispiel 10), krieglerische Auseinandersetzung, Schlachtengetümmel oder wütendes Aufbegehren – im oben genannten Brief spricht Vierne davon, dass er das Werk „avec une énergie aussi farouche et furieuse que ma douleur est terrible“ vorangetrieben habe – assoziieren lässt und den Tonsatz damit quasi einer „musique pittoresque“ annähert, der Vierne an und für sich allerdings eher ablehnend gegenüber stand (siehe unten). Diese dunkle Seite scheint hier, im Schlussteil des Kopfsatzes, gleichsam aufzugehen im lyrischen Duktus von Thema B. Bemerkenswert ist im Hinblick auf eine solche Deutung T. 197, wo die quasi wiegende Rhythmik von Thema B in 2. Violine, Bratsche und Cello den Hintergrund bildet für den der 1. Violine zugewiesenen Themenkopf von Thema A (Notenbeispiel 11). Der Satz verklingt in einem ins *ppp* getauchten C-Dur, das, bestärkt durch den für Vierne am Satzende typischen und so seltsam archaisch, wie ein Stiltzitat wirkenden Quartvorhalt, dem aufgehellten Beginn des Formabschnitts korrespondiert, womit eine Atmosphäre generiert wird, die den Kontext eines „Lux aeterna“ assoziieren lässt. Von hier aus lässt sich dann unvermittelt ein Bogen zum Anfang des II. Satzes schlagen, dem ein in Vierne's Gesamtwerk sehr ungewöhnliches Formschema eignet, nämlich eine Art Verknüpfung von Reihungs- und Bogenform, welche sich schematisch wie folgt darstellen lässt: A – B – C – B' – D – A'. Abschnitt A hebt in den beiden Violinen mit einem lombardischen, traditionell Trauer ausdrückenden Rhythmus an, der eigentümlich kontrastiert zum wiegenden 9/8-Takt des zunächst von der Bratsche vorgestellten Themas, eine Konstellation, die die Vorstellung eines „Wiegenlied des Todes“ evoziert. Die Trauerszenarie wird gleichfalls manifest in einem kurzen Zwischenspiel des Klaviers, das in der Oberstimme (ab T. 17, Notenbeispiel 12) eine Folge von drei Tönen sequenziert, die den in den Abschnitten B und C vollzogenen Rekurs auf Thema A, auf die Vorstellung von Leid und Krieg ahnen lassen. Abschnitt B (ab T. 46), durch eine Rollfigur im Klavier eingeleitet, antizipiert zunächst im Klavier, hier akkordisch gefasst, dann in den Streichern die in Abschnitt D (ab T. 86), zu welchem eine kurze Reminiszenz (ab T. 82) an Abschnitt B überleitet, ausführlicher abgehandelte Variante von Thema A (Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 10: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 83f., V

Notenbeispiel 11: Vierne, Quintett op. 42, I. Satz, T. 197, Str.

Notenbeispiel 12: Vierne, Quintett op. 42, II. Satz, T. 17f., Kl (r. H.)



Notensbeispiel 13: Vierende, Quintett op. 42, II. Satz, T. 89 m. A. bis 92, V

Janusköpfig blickt die Musik dieses Abschnitts auf Thema A (Notenbeispiel 1) und auf die Variante von Thema B, wie sie zu Beginn des II. Satzes erscheint (Notenbeispiel 3). Während die Analogie zur thematischen Struktur zu Beginn des II. Satzes unmittelbar in der rhythmisch-metrischen Anlage sichtbar wird, erschöpft die Verwandtschaft mit Thema A sich nicht nur im Chromatik und Sprünge verbindenden melodischen Verlauf, sondern manifestiert sich zudem in der diastematischen Struktur: Abgesehen vom mehrmaligen Aufgreifen des charakteristischen Sextsprungs, kehren die ersten drei Töne die Bewegungsrichtung um, und die Fortschreitung von Ton drei zu vier ist eine Spreizung, der dann wieder ein Halbtonschritt in Umkehrung folgt. Abschnitt (C) ist es (ab T. 58), der in der Bratsche ein neues Thema erklingen lässt, das sich von den Grundgestalten der beiden anderen Themen deutlich durch seine ausgeprägte Diatonik abhebt. Aber auch bei diesem Thema lassen sich Bezüge zum ersten Thema des Satzes, also der Variante von Thema B herstellen. So findet sich gleich zu Anfang der Terzgang aus T. 4 und in T. 65 die oben genannte melodische Figur „fallender Terzsprung und halbtönige Fortschreitung“ aus den T. 4/5. Hier scheint die Sphäre des Sohnes vollständig befreit zu sein von Affekten, die mit Trauer und Schmerz zu umschreiben wären, eine Vorstellung, die nicht nur der aus dem melodisch-kantablen Verlauf resultierende innige Charakter der Musik evoziert, sondern auch die arpeggierten Dreiklangsbrechungen im Klavier und die tremolierenden Streicherfiguren. Der Schlussteil ist gleichsam eine Variante von Abschnitt A, wobei nun das Thema (Bratsche / Cello bzw. beide Violinen) begleitende arabeskenartige Strukturen (beide Violinen bzw. Bratsche / Cello) in den Streichern den lombardischen Rhythmus substituieren und die Basslinie des Cellos in die linke Hand des Klaviers verlegt ist (in der rechten Hand erklingt eine kontrapunktierende Linie sowie nachschlagende Zweiklänge). Wenn mit dem lombardischen Rhythmus auch ein markantes Trauer-Symbol entfällt, so ist diesem Affekt dennoch Präsenz verliehen mit der Sequenzierung des oben genannten dreitönigen Motivs, das nun in den Violinen erklingt. Der gleichsam melancholischen, introvertierten Ruhe, die das Satzende ausstrahlt, eignet allerdings nur ein transitorischer Charakter, was gleich der Beginn des III. Satzes ahnen lässt, den die oben genannte dreimalige Folge von zwei gehämmerten Akkorden eröffnet, die als durchaus barbarisch gehört werden können. Solchermaßen „barbarische“ Schläge hatte Roland Barthes, Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16 im Blick, als „Ausweis eigenen, körperlich empfundenen Schmerzes“<sup>50</sup> gedeutet. Ob auf das seelische Leid des Vaters oder auf das Kriegsleid des Sohnes verwiesen ist, wird nicht zu entscheiden sein; fest steht aber, dass mit negativem Affekt besetzte Konnotationen oder, konkreter gesprochen, die Kriegs- und Verlust-Thematik mit dem Schlusssatz wieder an Virulenz gewinnt, anders lässt sich jedenfalls die ähnlich stark wie in Francks Streichquartett ausgeprägte, an und für sich im Widerspruch zur Idee der Sonate, in der der Finalsatz als Zielpunkt einer Entwicklung gilt, thematische Affinität der Außensätze in Viernes Klavierquintett nicht erklären. Ein weiteres Indiz sind die nunmehr wild herausfahrende Gestik des mit dem Sohn in Verbindung zu bringenden Hauptthemas des Satzes (siehe oben) sowie die rhythmische Faktur des das vo-

50 Michael Heinemann, „Schumann spüren. Zur poststrukturalistischen Lektüre seiner Klaviermusik“, in: *Schumann-Studien* 9, hrsg. von Ute Bär, Sinzig 2008, S. [121]–129, hier S. 124.

rausgehende reiche harmonische Geschehen auf eine pendelartige Bewegung reduzierende zweiten Themas (ab T. 134), das abermals eine an den Kopfsatz erinnernde Reitfigur zur Geltung bringt, die sich im Verlauf (ab T. 190) der Durchführung zu einem wilden Ritt steigert, um dann schließlich gleichsam erschöpft mit einer Generalpause vor der oben genannten Reminiszenzphase zu verstummen. Die Reprise (ab T. 303) verzichtet auf das zweite Thema; an seine Stelle tritt ein überleitungsartiger Abschnitt, der in den Streichern, von Klavierarpeggien grundiert, triolische Dreiklangsbrechungen (ab T. 338) mit klopfender Repetition des Anfangstons jeder Triole wieder zur Geltung bringt; es handelt sich um eine Figur, die bereits die Überleitung zum zweiten Thema prägte: Nach der Verknüpfung von Umkehrung und Originalgestalt der Bewegungsrichtung des vierten Thementakts in T. 89ff. folgen ab T. 93 in Streichern und Klavier Oktaven, deren fallende Bewegung eine Knickfigur auffängt, aus der ein Motiv gewonnen wird, das den Kern eines zum zweiten thematischen Gedanken überleitenden Imitationsfelds bildet. Einem die vorgängige Klavierbegleitung beibehaltenden akkordisch-verhaltenen Streichersatz folgen zunächst wieder Triolenfiguren, die in die Rekapitulation von Thema A in den beiden Violinen und in der rechten Hand des Klaviers münden (T. 392); ab T. 408 schließt sich das Zitat des ersten Themas des III. Satzes im Klavier an. Die triolisch-repetitive Akkordbegleitung in den Streichern geht schließlich ab T. 416 in eine Triolenbewegung über, die im Unisono von Bratsche, Cello und Klavier eine Motivik präsentiert, die im Finale der 1923/24 entstandenen *4. Orgelsymphonie* op. 47 wiederkehren wird, in einem Werk, das allgemein mit der Vorstellung des „Tragischen“ in Verbindung gebracht wird – und darüber hinaus als exemplum classicum für d’Indys Vorstellung eines „thème cyclique“ gelten kann, zitiert der Finalsatz doch diastematisch exakt das Eingangsthema der Symphonie, nur in einer schnelleren Bewegung. Die raschen Triolen führen in die hohe Lage des Klaviers, um dann sogleich wieder hinabzustürzen. Das Werk endet ohne Ritardando mit drei c-Moll-Akkordschlägen und einem leeren Oktavklang. Die abschließende unmittelbare Reihung von Thema A (verbunden mit der Vorstellung von Krieg und Verlust) und dem ersten Thema des dritten Satzes (verbunden mit der Sphäre des Sohns), das – semantisch offenbar nicht völlig neutrale – antizipierte Motiv aus der *4. Orgelsymphonie* sowie die Schlussgestaltung lassen unmissverständlich deutlich werden, dass dem *Quintette* Viernes programmatisch bedingt keine dem per aspera ad astra verpflichtet prozessional-teleologische Ausrichtung zugrunde liegt. Indem die dem klassischen Modell eignende finale Aufhellung der Ausdrucksdimension fehlt, wird der Schlusssatz zum Fanal, zum Ausdruck der wohl zentralen poetischen Idee der Komposition, die bezeichnet werden muss als das Gefangenbleiben im Innersten des Schmerzes, von dem es keine Erlösung gibt.

\*

Viernes ästhetisches Denken, sofern es sich auf der Basis der durch Bernard Gavoty überlieferten Bemerkungen des Komponisten erschließen lässt, partizipiert u. a. an dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Frankreich geführten Diskurs um eine „musique pure“ und eine „musique descriptive“: „Comme toute manifestation de l’esprit, la musique a évolué au cours des âges, pour aboutir à notre époque à deux tendances principales: la musique pure, ayant pour objet le commentaire des mouvements de l’âme, et la musique descriptive ou pittoresque.“<sup>51</sup> Während sein Zeitgenosse Albéric Magnard die „musique

51 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 208.

pure“ eher „einer rigorosen Formalästhetik unterzogen wissen“<sup>52</sup> möchte, setzt Vierne „musique pure“ also keinesfalls mit einem bloß abstrakten Formalismus gleich. Damit vertritt er eine Position, die wohl die Mehrheit französischer Komponisten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnimmt. So schreibt z. B. Paul Dukas: „La forme n'est pas un cadre vide à remplir avec plus ou moins d'ingéniosité, mais [...] elle est engendré par l'idée musicale même.“<sup>53</sup> Ähnlich ist das durch Bernard Gavoty überlieferte Formverständnis Louis Vierne: „La forme est à ses yeux un élément relativement intangible à laquelle il ne soucie guère d'apporter des modifications profondes.“<sup>54</sup> Tatsächlich vertraut Vierne auch im Falle eines in so ausgeprägter Weise von subjektivem Ausdruck gesättigtem Werk wie dem Klavierquintett – ohne dabei die äußerst inkomplexen Formkonstruktionen Francks zu erreichen oder imitieren zu wollen – verstärkt dem Außenhalt einer historisch legitimierten Form und scheint damit einmal mehr Vincent d'Indys Diktum von der „importance exceptionnelle“<sup>55</sup> des Sonatenzyklus und der Sonatenhauptsatzform zu bestätigen. Und entsprechend seiner erwähnten Berücksichtigung von „modifications profonds“ verleiht er dabei, wie z. B. die Durchführungstechniken wieder zur Geltung bringende, den gegensätzlichen Charakter der Themen dabei aber aufhebende Reprise innerhalb des Kopfsatzes zu zeigen vermochte, tradierten Schemata durchaus eine aus dem Ausdruckswillen bzw. der „idée“ resultierende Individualität, auf die im Kontext des Gesamtwerks Vierne umso deutlicher hinzuweisen ist, als die Orgelsymphonien, aber auch die übrigen kammermusikalischen Werke eine wesentlich konventionellere Anlage zeigen.

Den Schöpfer einer „musique pure“, so meint Vierne, zeichne aus, dass sein „champ de création est infini parce qu'il traduit tous les sentiments au travers sa personnalité“. Mit diesen Worten artikuliert er nicht zuletzt auch seine Ablehnung der von Cocteau und *Groupe de six* propagierten Versachlichung der Musik, gegen die er mit folgenden Worten polemisierte: „Si la musique doit être une science exacte, alors, tant pis, j'aime mieux l'algèbre, c'est autrement vivant ... et utile. En musique, il arrive parfois que deux et deux fassent cinq ...“<sup>56</sup> Mit gleicher Skepsis begegnet Vierne einer deskriptiven Programmmusik, die einer in Frankreich durch Charles Batteux und Jean-Jacques Rousseau beförderten Nachahmungsästhetik verpflichtet ist. Der Komponist einer „musique pittoresque“ ist in seinen Augen „un musicien de décadence“<sup>57</sup>. Vierne lehnt „malende“ Musik zwar ab, huldigt dabei aber weder Formalismus noch Sachlichkeit, sondern möchte, wie Gavoty überliefert, „ergreifen“: „Je n'ai eu qu'un seul but [...] émouvoir“<sup>58</sup> soll Vierne häufig geäußert haben. Übrigens umschreibt auch Paul Dukas die zentrale Intention eines Komponisten mit dem Verb „émouvoir“ und beharrt dabei ebenso wie Vierne auf der Autonomie instrumentaler Musik: „[...] la musique instrumentale [...] doit nous émouvoir sans sortir de son champ d'action particulier.“<sup>59</sup> Die Ablehnung deskriptiver Musik bei gleichzeitiger Bevorzugung der Gefühlsdarstellung

52 Doris Lanz, „Zur Dramaturgie der *Vierten Symphonie* und ihrer ‚Bedeutung‘“, in: *Albéric Magnard* (= Musik-Konzepte [Neue Folge], hrsg. von Ulrich Tadday, München 2014, [S. 97]–122, hier S. 103.

53 „Mozart et Rameau“, in: *La Revue hebdomadaire*, 4.5.1901, zitiert nach: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, hrsg. von Gustave Samazeuilh, Paris 1948, S. 540–547, hier S. 543.

54 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 215.

55 d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. II/1, S. 10.

56 Gavoty, *Louis Vierne*, S. 200.

57 Ebd., S. 209.

58 Ebd., S. 183.

59 In: *La Revue Hebdomadaire*, 12.5.1894, zitiert nach: *Les Écrits de Paul Dukas*, S. 173–178, hier S. 175.



dominiert seit den 1880er Jahren den Diskurs französischer Komponisten und Kritiker. In einem Brief an Paul Poujard schrieb Ernest Chausson:

„Vous connaissez mon antipathie pour la musique descriptive. En même temps je me sentais incapable de faire de la musique pure comme Bach et Haydn. Il fallait donc trouver autre chose. J’ai trouvé [...] Je veux un poème que je fais seul dans ma tête et dont je ne sers que l’impression générale au public, je veux par dessus tout rester absolument musical, si bien que les auditeurs qui ne me suivraient pas entièrement puissent être suffisamment satisfaits par le côté musical. Il n’y a aucune description, aucune affabulation; il n’y a plus que des sentiments.“<sup>60</sup>

Dieses von Chausson dargelegte, exakt den Vorstellungen Vierne entsprechende Konzept beschreitet einen Mittelweg zwischen einer „musique pure“ und einer „musique descriptive“. Ein solcher Versuch des Ausgleichs zwischen einer Musik, die einzig als „tönend bewegte Form“ verstanden wird, und einer eher vordergründig-plakativen Programmmusik scheint in Frankreich erstmals zu Beginn der 1870er Jahre bei Charles Bannelier greifbar zu werden, der 1877 in Paris Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* veröffentlicht hatte.<sup>61</sup>

Es dürfte nicht übertrieben sein zu behaupten, dass Vierne sein Credo des „émouvoir“ im *Quintette* in idealtypischer Weise realisiert. Die Erfahrung des Todes des eigenen Kinds ist die wohl schrecklichste Extremsituation menschlichen Daseins, die bereits Komponisten wie Friedrich Smetana mit seinem Klaviertrio g-Moll op. 9 (entstanden 1855 [rev. 1857], nachdem die Tochter Friederike mit viereinhalb Jahren an Typhus gestorben war), Franz Liszt (1859 und 1862, nach dem Tod seines Sohnes Daniel bzw. seiner Tochter Blandine, entstanden die „Weinen, Klagen“-Kompositionen<sup>62</sup>) oder Jean Sibelius mit *Malinconia* op. 20 für Cello und Klavier (entstanden 1900, nachdem die Tochter Kirsti im Alter von 15 Monaten verstorben war, ebenfalls an Typhus), kompositorisch zu bannen suchten. Und selbstredend führt ein solches Existential abhandelndes Werk, wie auch Vierne’s Klavierquintett es tut, mehr als ein philologisch nachweisbares Dasein, wird die Verschränkung von Biographie und Werk, das vom Tonfall des Schmerzes und der Trauer durchzogen ist („dans lequel circulera largement le souffle de ma tendresse et la tragique destinée de mon enfant“, so schreibt Vierne im oben genannten Brief), hier doch unmittelbar greifbar und lässt damit Dahlhaus’ These, „die biographische Fundierung musikalischer Werke“ sei „auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint“ als „für die Interpretation irrelevant“<sup>63</sup>, als äußerst fragwürdig erscheinen. Im vorliegenden Kontext ist die Musik eben nicht nur Gattung und Form, sondern Chiffre einer ganz bestimmten, tragisch zu nennenden Lebenssituation, ohne deren Kenntnis sich kaum ein angemessener Verstehenshorizont eröffnen kann. Die Aura des Vierne’schen Klavierquintetts gründet in der Fähigkeit, im Zusammengehen von Musik und durch die Widmung angedeutetem „Programm“ das subjektive Empfinden des Autors spürbar werden zu lassen, was auf dem Feld rein instrumentaler Musik vielleicht sogar eher und wahrhaftiger gelingen kann als mit Hilfe eines auf gleichsam objektiver Su-

60 Ernest Chausson, „Lettres inédits à Paul Poujard“, in: *La Revue musicale* (numéro spécial Chausson) 6 (1925), S. 155–156.

61 Hierzu Damien Ehrhardt, „Zur Ästhetik der Programmmusik in Frankreich (1871–1914)“, in: *Liszt und Europa*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers (= Weimarer Liszt-Studien 5), Laaber 2008, S. [303]–311.

62 Hierzu: Michael Heinemann, *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 1), Köln 1995, S. [89]ff.; Gunter Kennel, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‘. Franz Liszt’s Variationen – ein musikalischer Trauerprozess“, in: *Musik und Kirche* 69 (1999), S. 316–325.

63 Carl Dahlhaus, „Wozu noch Biographien?“, in *Melos/NZ* 1 (1975), S. 82.

blimierung ausgerichteten liturgischen Textes, der ja schlussendlich auch Trost und eine transzendente Perspektive vermitteln möchte, die Vierne zumindest zur Zeit der Arbeit an der Komposition möglicherweise nicht einnehmen konnte oder wollte und deshalb ganz bewusst Memorialmusik jenseits religiöser Implikationen gewählt hat. Sein Adressat ist kein Gott und keine versammelte Trauergemeinde. Der Inhalt seiner Musik ist vielmehr eine Botschaft an die Welt, eine Botschaft, die einen das Wissen um das „wie es gemacht ist“ deutlich übersteigenden Blick in sein in den Grundfesten erschüttertes Leben erlaubt. Dass Vierne im *Quintette* dabei auf über Tempohinweise hinausgehende, den Ausdrucksgehalt andeutende Satzüberschriften verzichtet, scheint Beweis seines Vertrauens auf die Kommunikationsfähigkeit von rein instrumentaler Musik, auf ihr Vermögen des „*émouvoir*“ zu sein, die der Philosoph Josef Pieper einmal mit folgenden Worten beschrieben hat:

„[...] jene Nähe zur menschlichen Existenz bedeutet viel mehr, sie bedeutet, dass, weil die Musik das Unmittelbare des existentiellen Grundvorganges unmittelbar anspricht, der Hörende gleichfalls in dieser Tiefe [...] angesprochen, in Anspruch genommen wird; in dieser Tiefe, weit unterhalb des formulierbaren Urteils, schwingt, völlig unmittelbar, die gleiche Saite mit, die auch in der gehörten Musik angeschlagen ist.“<sup>64</sup>

\*

Wenn Vierne's Klavierquintett sich neben den eingangs genannten Werkbeispielen auch nahezu anachronistisch ausnimmt, zählt es dennoch nicht nur zu den markantesten Ausnahmen einer auf dem Gebiet kammermusikalischer Werke herrschenden Dominanz absoluter Musik (Fauré's Klavierquintett op. 89 z. B. wird von Eugène Ysaÿe als „absolute music in the purest sense of the word“<sup>65</sup> gesehen), sondern gleichzeitig zu den „ergreifendsten“ Kompositionen, die im Kontext der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Schrecken des Ersten Weltkriegs entstanden sind. Das Werk repräsentiert somit eine äußerst interessante Facette nicht nur in der Geschichte der Gattung „Klavierquintett“ im Allgemeinen, sondern auch im Hinblick auf die in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Gattungsbeiträge französischer Provenienz. Der differenzierte, ganz offensichtlich vom Ausdruckswillen bestimmte thematische Diskurs und das komplexe Verhältnis von Gehalt und Struktur berechtigen zweifellos, das *Quintette* im Sinne Rejcha's als „haute composition“<sup>66</sup>, ja als *chef d'œuvre* zu verstehen, dem eine weitere Verbreitung unbedingt zu wünschen ist.

64 Josef Pieper, „Über Musik. Ansprache bei einem Bach-Konzert“, in: *Wort und Wahrheit. Monatsschrift für Religion und Kultur* 7 (1952), S. 361–365, hier S. 363.

65 Smallman, *The Piano Quartet and Quintet*, S. 113.

66 Anton Rejcha, *Traité de la Haute Composition II*, Paris 1824. Hierzu: Arnfried Edler, „Saint-Saëns' Sinfonik als ‚haute composition‘“, in: *Deutsche Musik im Wegkreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 20.11.–24.11.1988*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 24), Tutzing 1996, S. 84–98.

*Abstract*

Today, Louis Vierne is almost exclusively known for his compositions for organ and his six symphonies. Less well known is his chamber music, including the *Quintette* op. 42, which has been declared his masterpiece. Vierne composed it in 1917-1918 in remembrance of his son Jacques who passed away during World War I. In addition to observations regarding the influence of César Franck, among whose last students Vierne was, the text aims to demonstrate how the dedication, which expresses the sorrow due the loss of the beloved child also articulated in Vierne's letters, impacts the appearance of his music, especially the disposition of themes across the four movements as well as the discourse on motifs and topics. Finally, the *Quintette* and Vierne's aesthetic views, which were determined by contemporary discussions about "musique pure" and "musique descriptive", and which were shaped by Vierne's willingness to move ("émouvoir"), are put in correlation.