

Handwritten address:
Herrn Frau D.

Correspondenz-Karte.
Korespondenční listek.

Nur für die Adresse
Pasce pro adresu

Handwritten: H. Dr. p. Chypander



Handwritten: Bergedorf
Hamburg 16

Handwritten: Hyacinthe Boisson

(Bohm.)

Die Rolle von François Couperin bei der Renaissance Alter Musik in Deutschland und Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts
Hyacinthe Boisson

Die Rolle von François Couperin bei der Renaissance Alter Musik in Deutschland und Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts

Hyacinthe Boisson

1869 erschienen in Bergedorf mit der Veröffentlichung der *Denkmäler der Tonkunst* die ersten deutschen Editionen der Werke von drei italienischen Komponisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert – Palestrina, Carissimi und Corelli – sowie die zwei ersten Bände von einem französischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, François Couperin. Friedrich Chrysander begründet in einem Artikel in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die Kriterien, die zu seiner Auswahl geführt haben.

Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um unter dem Titel »Denkmäler der Tonkunst« solche Werke der Vergangenheit zu veröffentlichen, welche einen bleibenden Kunstwerth besitzen, oder im Entwicklungsgange der Tonkunst von epochemachender Bedeutung waren und ihrer Seltenheit wegen nur Wenigen bekannt sein können.¹

Diese Sätze scheinen auf die Notwendigkeit hinzuweisen, François Couperin als Vertreter der französischen Musik in höherem Maße bekannt zu machen und ihm darüber hinaus einen darstellungswürdigen musikalischen Wert zuzusprechen. Im Rahmen einer solchen Ausgabe von François Couperin sind die Quellen

außerdem sehr umfassend, da zum einen die *Pièces de Clavecin* zugänglich und erhalten sind, und zum anderen der Cembalovirtuose einen wertvollen Traktat, *L'Art de toucher le Clavecin*, verfasst hat, in dem die von ihm angewandten Spielpraktiken und -techniken in Tabellen sehr genau erklärt werden. In Anbetracht des reichen musikalischen Erbes, über das Deutschland bereits verfügt, stellt sich die Frage, weshalb Chrysander ausgerechnet Couperins Werke edierte und welche Rolle diese bei der Renaissance Alter Musik in Deutschland und Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts spielte.

Zunächst muss geklärt werden, worin sich die deutschen und die französischen musikalischen Entwicklungen während des 18. Jahrhunderts unterscheiden, um die Besonderheiten von François Couperins Komposition zu verstehen, die ihn von den deutschen Tendenzen seiner Zeit trennten, bevor wir uns der Sichtweise der Generationen des folgenden Jahrhunderts zuwenden.

¹ Friedrich Chrysander, »Denkmäler der Tonkunst. Eine Ankündigung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/1 (1869), S. 1.

Divergierende ästhetische Ansätze in der französischen und deutschen Alten Musik

Auf französischer Seite wurde Instrumentalmusik für Cembalo in Form von Sammlungen veröffentlicht, die nach Tonarten geordnete Suiten enthielten, die durch Parameter wie Metrum und Tempo variiert wurden. Strukturell waren die Stücke symmetrisch von der Tonika zur Nebentonart und umgekehrt aufgebaut und folgten den formalen Zwängen, die für jeden Tanz typisch sind. Zusätzlich zum Namen des Tanzes gab es manchmal einen beschreibenden Titel, der Bezüge zur Realität, der Natur oder einem Charakter herstellt. Dies ist auf den französischen ästhetischen Ansatz zurückzuführen, der von der Feststellung ausgeht, dass, wenn andere Künste wie Literatur, Malerei und Bildhauerei abbilden, insbesondere die textlose Musik einen semantischen Gehalt erhalten muss. Abbé Dubos formulierte dies in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* wie folgt:

La Musique ne s'est pas contentée d'imiter dans les chants le langage inarticulé de l'homme, & tous les sons naturels dont il se sert par instinct. Cet art a voulu encore faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous, lorsque nous les entendons dans la nature. La Musique ne se sert que des instruments pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé, & nous appelons communément ces imitations, des symphonies.²

Die Musik hat sich nicht damit begnügt, in den Gesängen die unartikulierte Sprache des Menschen und alle natürlichen Laute, die er instinktiv gebraucht, nachzuahmen. Diese Kunst wollte auch alle Geräusche nachahmen, die am meisten Eindruck auf uns machen können, wenn wir sie in der

Natur hören. Die Musik benutzt nur Instrumente, um diese Geräusche nachzuahmen, in denen nichts Artikuliertes ist, und wir nennen diese Nachahmungen gewöhnlich Symphonien.

Eine Besonderheit des Cembalos, die seinem Klangerzeugungssystem innewohnt, ist sein Mangel an Resonanz; sobald die Saite durch den Kiel gezupft wird, hält ihre Schwingung nicht mehr an. Die Erstellung von Linien und Motiven im französischen Stil war sehr melodisch, was zu einem Bedürfnis führte, die musikalischen Phrasen durch Ornamente zu bereichern und zu füllen, die in den Werken von Couperin und seinen Kollegen äußerst präsent sind. Diese Ornamentik wurde im Traktat *L'Art de toucher le Clavecin* (Die Kunst das Cembalo zu spielen) aus der Feder des Cembalisten ausführlich vorgestellt und dem Amateurpublikum zugänglich gemacht. Auf deutscher Seite spielten die Orgel und ihre organologischen Fortschritte eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer reichen und komplexen Schreibweise, indem sie deren Möglichkeiten erkundeten. Nach Chrysander wäre das zeitgenössische deutsche Pendant zu Couperin Johann Sebastian Bach, der große Stücke für das Cembalo komponierte und die Möglichkeiten der Bearbeitung thematischen Materials über ausgeklügelte Kontrapunkttechniken gründlich auslotete: »Seine jüngeren Zeitgenossen und zum Theil seine Schüler waren Scarlatti, Händel und

² Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1740, S. 439.

Bach.«³ Die Unabhängigkeit der Stimmen und ihrer Bewegungen ist ein wesentlicher Bestandteil seiner musikalischen Linien. Da die Komposition jedoch weniger linear ist, sondern ihren Reichtum stärker aus dem kontrapunktischen Verhältnis von sich überlagernden und sich kreuzenden Stimmen bezieht, ist das Bedürfnis, die Melodien zu füllen, geringer und die deutsche Musik nicht so stark von Verzierungen geprägt wie in Frankreich.

Die Couperin-Arbeiten Farrencs und Chrysanders

Nachdem dieser Unterschied festgestellt wurde, können die Neuauflagen der *Pièces de Clavecin* von Couperin, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen sind, nun genauer auf ihre Vorgehensweise hin untersucht werden. Die ersten, die sich an dieses wissenschaftliche Unternehmen wagten, waren die Musikerin und Komponistin Louise Farrenc und der Musikwissenschaftler und Herausgeber Aristide Farrenc, welche bei der Erstellung von biographischen Notizen von François-Joseph und Édouard Fétis unterstützt wurden. Der lange Titel, mit dem *Le Trésor des Pianistes*, der zwanzig Lieferungen umfassen wird, versehen ist, stellt den Umfang vor:

Collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e, accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature,

Aufgrund dieses Unterschieds zwischen einer Komposition von Melodien, die mit zahlreichen Verzierungen gefüllt sind, und einer rationalen deutschen Musik, die sich auf die komplexen kontrapunktischen Beziehungen der Polyphonie konzentriert, ist ein stilistischer Unterschied in ihrem jeweiligen Reichtum seit der Ära von Couperin spürbar, was sich auf das Hören dieser beiden Strömungen durch die späteren Perspektiven zweier Nationalitäten auswirken kann.

d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., etc. Recueillis et transcrites en notation moderne par Aristide Farrenc, avec le concours de M^{me} Louise Farrenc, compositeur et professeur de piano au conservatoire impérial de musique.

Sammlung ausgewählter Werke der Meister aller Länder und Epochen vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, begleitet von biographischen Notizen, bibliographischen und historischen Informationen, Beobachtungen über den Charakter der Ausführung, der jedem Autor angemessen ist, den Regeln der Appogiatur, Erklärungen und Beispielen, die geeignet sind, das Verständnis der verschiedenen Zeichen der Verzierung zu erleichtern etc. gesammelt und in moderne Notation übertragen von Aristide Farrenc mit der Unterstützung von Frau Louise Farrenc, Komponistin und Klavierlehrerin am conservatoire impérial de musique.

Ursprünglich in vier Bücher gegliedert, teilte das Ehepaar Farrenc das Werk von Couperin in gleicher Weise auf den dritten, achten, zwölften und fünfzehnten Band auf, die 1862, 1864, 1867 beziehungsweise 1869 erschienen. Am Ende der dem Komponisten gewidmeten Notiz

³ Friedrich Chrysander, *Pièces de Clavecin composées par François Couperin*, hrsg. von Johannes Brahms und Friedrich Chrysander (Bd. 1), London 1888, »Vorwort«.

werden Freiheiten in Bezug auf die Auslassung von Stücken und Verzierungen mit folgenden Zeilen zugestanden:

Aujourd'hui nous publions la presque totalité de celles que contient le premier livre: nous n'en avons supprimé que quelques-unes très-courtes ou peu remarquables. La multiplicité des agréments que l'on trouve dans cette musique exige beaucoup de pratique, d'exactitude et de légèreté dans l'exécution. Nous pensons que dans certains passages quelques-uns des pincés, tremblés, ports de voix, peuvent être supprimés, à cause de la différence du volume de son qui existe entre nos pianos et le clavecin; mais, ainsi que nous l'avons déjà dit dans nos préliminaires, il faut que cela soit fait avec beaucoup de tact. Dans tous les cas, il sera bon d'étudier d'abord chaque morceau tel qu'il est écrit, afin de se familiariser avec toutes les difficultés du mécanisme.⁴

Heute veröffentlichen wir fast alle Stücke, die das erste Buch enthält: Wir haben nur einige sehr kurze oder wenig bemerkenswerte Stücke weggelassen. Die Vielzahl der Annehmlichkeiten, die man in dieser Musik findet, erfordert viel Übung, Genauigkeit und Leichtigkeit in der Ausführung. Wir glauben, dass in manchen Passagen einige der *pincés*, *tremblés*, *ports de voix* wegen des unterschiedlichen Klangvolumens, das zwischen unseren Klavieren und dem Cembalo besteht, weggelassen werden können; aber, wie wir bereits in unseren Vorbemerkungen gesagt haben, muss dies mit viel Takt geschehen. In jedem Fall wird es gut sein, jedes Stück zunächst so zu studieren, wie es geschrieben ist, um sich mit allen Schwierigkeiten des Mechanismus vertraut zu machen.

Technische Hindernisse, die nur in Frankreich auftreten, werden dargelegt:

Les éditeurs de musique en Allemagne ont chez eux, auprès de leur bureau, graveurs et imprimerie. Nous ne jouissons pas, à Paris, du même avantage, et il serait facile de prouver que cela n'est pas possible.⁵

Die Musikverleger in Deutschland haben bei sich zu Hause, bei ihrem Büro, Graveure und Druckereien. Wir in Paris genießen nicht denselben Vorteil, und es wäre leicht zu beweisen, dass dies nicht möglich ist.

Im selben Abschnitt berichtet Farrenc von einer guten Aufnahme seiner Arbeit im Ausland:

Le succès du *Trésor des Pianistes* va chaque jour croissant; j'éprouve une vive satisfaction en voyant que la savante Allemagne s'y intéresse.⁶

Der Erfolg von *Le Trésor des Pianistes* nimmt jeden Tag zu; ich empfinde eine große Befriedigung, wenn ich sehe, dass das gelehrte Deutschland sich dafür interessiert.

Friedrich Chrysander gab in seinem Vorwort zur Augener-Ausgabe von 1888, die die Veröffentlichung der ersten beiden Bücher der *Pièces de Clavecin* von 1869 im Rahmen seiner *Denkmäler der Tonkunst* ergänzte, zu, dass er das französische Monopol auf ›Couperin le Grand‹ nicht tolerieren konnte:

Eine solche werthlose, fehlerhafte und zugleich sehr unvollständige Ausgabe der Werke Couperin's erschien vor einiger Zeit in Paris, was mich auch zunächst veranlasst hat in Gemeinschaft mit Johannes Brahms eine wirkliche complete und originalgetreue Ausgabe zu Stande zu bringen, welche also seit der von Couperin veranstalteten Originaledition zum ersten Mal den alten Meister wieder in seiner wahren Gestalt dem musikalischen Publikum der Gegenwart vorführt.⁷

Was die technische Herausforderung betrifft, so bestätigt er in der Tat die Komplexität einer solchen Ausgabe, die Anpassungen in der Druckerei erfordert: »Um die mannigfaltigen Maniren ebenso

⁴ Aristide Farrenc, »Notice biographique de François Couperin«, in: *Le Trésor des Pianistes*, hrsg. von Aristide Farrenc und Louise Farrenc (3^{me} Livraison), Paris 1862, S. 3.

⁵ Farrenc, »Aux souscripteurs du Trésor des Pianistes« (Anm. 4), S. 1.

⁶ Ebd., S. 2 f.

⁷ Chrysander, »Vorwort« (Anm. 3).

deutlich erscheinen zu lassen, wie der Autor sie selber gegeben hat, sind neue Stempel geschnitten, welche Couperin's Zeichen genau entsprechen.«⁸

In Bezug auf die Frage, ob man sich aufgrund des Wechsels vom Cembalo zum Klavier von den Verzierungen emanzipieren sollte oder nicht, ist es interessant, die Verwendung des Wortes ›Klavier‹ zu erwähnen, das als vom ›Harpsichord‹ oder sogar vom ›Cembalo‹ verschieden angesehen wird. Während die Farrenc-Ausgabe die Entfernung des Cembalos zum Klavier betont, die eine Anpassung der Praxis rechtfertigt, weist die Ausgabe von Chrysander im Gegenteil auf die größere Nähe zum modernen Instrument hin: »Er steht daher an der Spitze der modernen Zeit und ist als der Bahnbrecher einer neuen Kunst anzusehen.«⁹

Couperin schrieb seine *Pièces pour Clavecin* mit fünf Schlüsseln und unter weitestgehender Verwendung von Abkürzungen und Wiederholungszeichen, um das Druckvolumen zu reduzieren, wobei die vorgestellten Spielvarianten nicht explizit auf den Notensystemen vermerkt wurden.

Beide Ausgaben sorgten für Klarheit und Einfachheit, um das Spielen zu erleichtern. In diesem Sinne reduzieren sie die Musik auf die Verwendung von zwei Schlüsseln, schreiben die Stücke vollständig neu, wobei die in der Originalversion verdichteten Abschnitte erweitert

werden, und geben die bei Couperin abgeschnittenen Takte im selben Notensystem wieder, um die Lesefreundlichkeit für moderne Interpreten zu fördern (vgl. Tabelle 1).

Der Hauptunterschied besteht darin, dass das französische Anthologie-Format nur eine ungeordnete Auswahl von Stücken bietet (vgl. Tabelle 2), deren Untertitel, Verzierungen oder Angaben wie Orgelpunkte entfernt wurden, während der deutsche Ansatz eine strikte Genauigkeit der Originalquelle befürwortet, wie Chrysander zum Beispiel in Bezug auf eine rhythmische Notation bestätigt: »Statt Couperin's Aufzeichnungen willkürlich zu ändern, überlässt man die Werthbestimmung lieber dem Gutdünken des Spielers.«¹⁰ Außerdem gibt er die Erwähnungen in *L'Art de toucher le Clavecin* vollständig wieder. In allen Fällen zielen die Ausgaben darauf ab, die Musik so nah wie möglich an ihrer ursprünglichen Fassung zu präsentieren.

Sowohl im *Trésor des Pianistes* als auch in den *Denkmälern der Tonkunst* waren die Farrencs und Chrysander der Ansicht, dass dieser französische Komponist eine wichtige Rolle in der Geschichte der Komposition spielt und es verdient, in ihre Auswahl aufgenommen zu werden. Da sie eine vollständige und lesbare Transkription der Stücke in Couperins sparsamer und kompakter Schrift lieferten, scheinen die daraus entstandenen Partituren eine ideale Spielunterlage für

⁸ Chrysander, »Vorwort« (Anm. 3).

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

praktische Zwecke zu sein. Die technischen Herausforderungen in Bezug auf die große Fingerfertigkeit, die dieses Repertoire erfordert, tragen jedoch zu einer gewissen Unzugänglichkeit bei, da die

Frage der notwendigen und selten erworbenen Beherrschung, um diese komplexe Musik richtig erklingen zu lassen, nicht behandelt wird.

Debatte über den Stellenwert von Ornamenten im Wesen der Musik

Ausgehend von dieser Feststellung kann die Perspektive der Tasteninterpreten dieser Zeit, die sich Couperin und seinem Stil genähert haben, gesammelt werden, um zu zeigen, wie diese Musik und ihre Besonderheiten betrachtet wurden, um sie in Übereinstimmung mit den Absichten des Komponisten zu reproduzieren. Die Gegenüberstellung der gegensätzlichen Meinungen zweier prominenter Vertreter der Pariser Musikwelt durch den Pianisten Amédée Méreaux in seinem 1867 erschienenen Werk *Les Clavecinistes de 1637 à 1790* belegt, dass es ein Nebeneinander von Positionen gab, die es für zulässig hielten, die Schrift zu erleichtern, und solchen, die für eine buchstabengetreue Interpretation dessens eintraten, was in die Notenlinien eingraviert worden war. So erklärt Fétis, dass es wichtig ist, die für jede Epoche, jeden Geschmack und jeden Stil typischen Verzierungen ohne Abstriche zu reproduzieren, um die damalige musikalische Auffassung zu vermitteln:

Je suppose, par exemple, qu'il s'agisse d'anciennes pièces de clavecin, telles que celles de Couperin: pour les rendre dans l'esprit qui a présidé à leur conception, il est évident qu'il faudra faire usage du *pincé*

simple et double, du *port de voix*, du *tremblement lié* et tous les agréments de ce temps. [...] En résumé, le style d'exécution ne peut consister qu'en une seule chose: rendre chaque œuvre selon la pensée qui l'a créée.¹¹

Ich nehme zum Beispiel an, dass es sich um alte Cembalostücke handelt, wie die von Couperin: Um sie in dem Geist wiederzugeben, der ihrer Konzeption zugrunde lag, ist es offensichtlich, dass man den *pincé simple et double*, den *port de voix*, den *tremblement lié* und alle anderen Verzierungen dieser Zeit verwenden muss. [...] Kurz gesagt, der Aufführungsstil kann nur in einer Sache bestehen: jedes Werk so wiederzugeben, wie es dem Gedanken entspricht, der es geschaffen hat.

Louis Niedermeyer vertritt eine andere Meinung als sein Kollege über die Interpretation von Alter Musik:

Aujourd'hui il convient de ne conserver que ceux qui caractérisent la manière de l'auteur, et, dans les morceaux d'un genre sérieux, le nombre doit en être bien plus restreint que dans les morceaux gais et légers. [...] L'homme de goût, l'artiste consommé à qui nous ne nous permettrions pas de donner un conseil, saura bien choisir le petit nombre de ces ornements qui peuvent être reproduits.¹²

Heutzutage ist es angebracht, nur diejenigen zu behalten, die die Art und Weise des Autors charakterisieren, und bei Stücken eines ernsten Genres muss die Zahl dieser Elemente viel geringer sein als bei heiteren und leichten Stücken. [...] Der Mann mit Geschmack, der vollendete Künstler, dem wir uns nicht erlauben würden, einen Rat

¹¹ François-Joseph Fétis, Ignaz Moschelès, *Méthode des méthodes de Piano*, Paris 1840, S. 75.

¹² Louis Niedermeyer, »L. N. CLÉRAMBAULT. Prélude et fugue pour orgue.«, in: *La Maîtrise. Journal des grandes et petites maîtrises* 1/3 (1857), S. 43 f.

zu geben, wird die wenigen Ornamente, die reproduziert werden können, gut auswählen können.

Amédée Méreaux folgert daraus:

En se plaçant aux points de vue si opposé de deux opinions que je viens de citer, et avec la tendance habituelle des adeptes à exagérer la doctrine du maître, les uns veulent tout conserver radicalement, les autres voudraient tout retrancher.¹³

Ausgehend von den so gegensätzlichen Standpunkten zweier Meinungen, die ich gerade zitiert habe, und mit der üblichen Tendenz der Anhänger, die Lehre des Meisters zu übertreiben, wollen die einen alles radikal beibehalten, die anderen möchten alles streichen.

Die unterschiedlichen kompositorischen Ansätze zwischen Frankreich und Deutschland wurden bereits weiter oben behandelt und betrafen auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen einem Stil und dem Instrument, auf dem gespielt wurde, wobei Orgel und Cembalo im 18. Jahrhundert unterschiedlich behandelt wurden. Würde die Tatsache, dass die *Pièces pour clavecin* auf Instrumenten gespielt werden, die die Mechanik des Cembalos nicht teilen, in diesem Sinne eine Entfremdung in der Praxis rechtfertigen? Die Verzierungen sind in der Tat einerseits vorhanden, um die begrenzte Resonanz der gezupften Saiten im Vergleich zu den angeschlagenen auszugleichen, andererseits tragen sie insofern zum Stil bei, als sie der Entwicklung der Melodien, die im Zentrum der Stücke stehen, charakteristische Gestalt und eine zusätzliche Dimension verleihen.

Couperin bestätigt im Vorwort zum ersten Buch, dass er speziell für das Cembalo komponierte:

Le Clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par luy même; mais comme on ne peut enfler, ny diminuer ses sons, je sçauray toujours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression.¹⁴

Das Cembalo ist perfekt, was seinen Umfang betrifft, und glänzt durch sich selbst; aber da man seine Töne weder aufblähen noch vermindern kann, werde ich immer denen dankbar sein, die mit unendlicher Kunst, unterstützt durch Geschmack, dieses Instrument ausdrucksfähig machen können.

Im dritten Buch zeigt er sich jedoch offen für die Interpretation mit anderen Besetzungen:

Ces sortes de pièces, d'ailleurs seront propres à deux flutes, ou haubois, ainsy que pour deux Violons, deux Violes et autres instrumens à l'unisson bien entendu que ceux qui les exécuteront les métront à la portée des leurs.¹⁵

Diese Art von Stücken sind geeignet für zwei Flöten oder Oboen, sowie für zwei Violinen, zwei Gamben und andere gleichstimmigen Instrumente, wobei natürlich diejenigen, die sie aufführen, sie in die Reichweite der ihren bringen.

In der Vorrede zum zweiten Buch macht er deutlich, dass die inzwischen veröffentlichte *L'Art de toucher le Clavecin* untrennbar mit der Herangehensweise an seine Werke verbunden ist, und das dritte Vorwort bestätigt seine Weigerung, in der Frage der Verzierung Zugeständnisse zu machen:

¹³ Amédée Méreaux, *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, Paris 1867, S. 3.

¹⁴ François Couperin, *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1713.

¹⁵ François Couperin, *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1722.

C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées et qu'elle ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre, tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution.¹⁶

Es ist eine Nachlässigkeit, die nicht verzeihlich ist, zumal es nicht willkürlich ist, solche Verzierungen anzubringen, wie man will. Ich erkläre daher, dass meine Stücke so aufgeführt werden müssen, wie ich sie markiert habe, und dass sie niemals einen gewissen Eindruck auf Personen

machen werden, die den wahren Geschmack haben, solange man nicht alles, was ich markiert habe, wörtlich befolgt, ohne Erhöhung oder Verminderung.

Dem Musiker zufolge sind Verzierungen so sehr Teil des Wesens seiner Stücke, dass er sie selbst dann nicht missen möchte, wenn sie nicht auf dem Instrument gespielt werden, für das sie konzipiert wurden. Chrysander hielt seine Arbeit für wertvoller als die der Farrencs, da er jedes der von Couperin verwendeten Zeichen vollständig abdruckte.

Die Notwendigkeit, die Spielbarkeit zu erleichtern

So respektvoll das Denkmal der *Pièces de Clavecin* auch erscheinen mag, eine so strikte Annäherung an die ursprüngliche Form dieser Stücke könnte die Spielbarkeit von Couperin durch spätere Interpreten, die bereit gewesen wären, ihn in ihr Repertoire aufzunehmen, beeinträchtigt haben. Um Couperin wieder zugänglich zu machen, ist Méreaux der Ansicht, dass eine Popularisierung erforderlich sei, die über die Reproduktion hinausgehe, da der Meister des Cembalos ansonsten für das breite Publikum und für Liebhaber unzugänglich bliebe. Er schreibt:

Enfin, tout récemment, M. A. Farrenc vient de faire paraître les premières livraisons du *Trésor des Pianistes*, collection très soignée des œuvres des clavecinistes et des pianistes depuis le seizième siècle jusqu'à notre époque, et qui renferme une partie historique et des préceptes didactiques très bien exposés, mais dont il n'a pas cru devoir faire l'application pratique aux ouvrages qu'il a tout simplement reproduits en gravure moderne [...] tous ces

obstacles à la lecture et à la propagation des ouvrages des grands clavecinistes, obstacles qu'on rencontrait dans les éditions contemporaines, on les retrouvait à peu près dans les nouvelles. À part la notation traduite en clefs de sol et de fa, et la suppression de quelques indications embarrassantes, les mêmes difficultés d'exécution existaient.¹⁷

Schließlich hat erst kürzlich Herr A. Farrenc die ersten Lieferungen des *Trésor des Pianistes* herausgebracht, eine sehr sorgfältige Sammlung der Werke von Cembalisten und Pianisten vom sechzehnten Jahrhundert bis zu unserer Zeit, die einen historischen Teil und sehr gut dargelegte didaktische Grundsätze enthält, deren praktische Anwendung auf die Werke er jedoch nicht für nötig hielt, die er einfach in modernem Stich reproduziert hat [...] alle diese Hindernisse für das Lesen und die Verbreitung der Werke der großen Cembalisten, die man in den zeitgenössischen Ausgaben vorfand, fanden sich auch in den neuen Ausgaben wieder. Abgesehen von der übersetzten Notation in Violin- und Bassschlüssel und der Streichung einiger peinlicher Angaben bestanden die gleichen Schwierigkeiten bei der Ausführung.

Die Arbeit der Herausgeber geht für seinen Geschmack nicht weit genug, um den Interpreten einen konkreten Zugang zu

¹⁶ Couperin, *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (Anm. 15).

¹⁷ Méreaux, *Les Clavecinistes* (Anm. 13), S. 2.

bieten und es ihnen zu ermöglichen, dieses Repertoire wiederzubeleben, das schwer zugänglich bleibt und daher trotz seines Potenzials, neue Generationen zu interessieren und erfolgreich zu sein, vernachlässigt wird. Bevor die Farrencs ihr Projekt starteten, erschien 1841 bei der Witwe Launer eine *Anthologie der Pièces de clavecin par F. Couperin* von Jean-Joseph Bonaventure Laurens, in der die als überflüssig erachteten Verzierungen reduziert wurden, um das Klavierspiel zu erleichtern. Der Musikwissenschaftler Robert Eitner stimmt dem zu und bestätigt in einem Kommentar zu Chrysanders Ausgabe, dass Couperin durchaus auf eine dem zeitgenössischen Spiel angepasste Weise interpretierbar ist:

Von intmem zu intmem Publikum?

Ein Parameter, der die Zurückhaltung gegenüber Couperin erklären könnte, wäre auch der Aufführungskontext, für den seine Stücke gedacht waren: Diese wurden im Rahmen der »récréations particulières« am Sonntag in Gesellschaft von Ludwig XIV. und Madame de Maintenon, die er am Ende seiner Herrschaft zur Frau genommen hatte, gespielt. Es wäre also nicht so überraschend, wenn sich ein Repertoire, das ursprünglich in einem eher intimen Kontext gehört wurde, im nächsten Jahrhundert in einem begrenzten Rahmen weiterentwickeln würde. In der Tradition von Felix Mendelssohn, der mit seiner Aufführung der *Matthäus-*

Nach meinen Untersuchungen sind die Verzierungen so unwesentlich, und ihr Beibehalten in keiner Weise von Einfluss auf den Gedanken selbst, dass man dieselben, ohne dem Charakter der Kompositionen zu nahe zu treten, meistentheils weglassen und da, wo sie zur Charakteristik des Hauptgedankens beitragen, sie ganz in unserer modernen Weise ausführen kann.¹⁸

Die Ausgaben werden kritisiert, da sie allein nicht ausreichen, um das nötige Rüstzeug für die Interpretation der in ihnen vorgestellten Stücke zu liefern, was zu einer geringen Präsenz von Couperin in der Hausmusik einer Zeit führt, in der diese Praxis jedoch weit verbreitet ist. Die Herausforderung dieser Musik ist in den Interpretationen spürbar, in denen die Verzierungen ungleichmäßig gespielt werden.

passion von J. S. Bach im Jahr 1829 zu Beginn des Jahrhunderts einer der Protagonisten der Wiederentdeckung Alter Musik war, interessierte sich Johannes Brahms für die Musik von Couperin, die er so unter seinen Fingern am Klavier in historischen Konzerten, aber auch bei eher privaten Aufführungen wieder aufleben lassen konnte. Clara Schumann bezeugt in der Tat in ihrem Tagebuch den Besuch von Brahms, der ihr einige Stücke vorspielte, nachdem die ersten Bücher der Ausgabe von Chrysander erschienen waren. Brahms hatte nämlich als Hauptherausgeber bei der ersten Veröffentlichung im Jahr 1869 mitgewirkt oder

¹⁸ Robert Eitner, »Denkmäler der Tonkunst. 4. Band: Couperin's Werke«, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 2/12 (1870), S. 211 f.

zumindest die Nennung seines Namens akzeptiert und war dann Mitarbeiter und Herausgeber bei der Augener-Ausgabe, um Chrysanders Arbeit zu bekräftigen. In einem eher nationalistischen Deutschland widersprach die Beschäftigung mit diesen französischen Stücken dem Geschmack ihrer Mitmenschen, wie C. Schumann aus eigener Erfahrung berichtete. Sie zählte zu denjenigen, die dieser Musik gegenüber unempfindlich waren:

Er brachte mir Couperin (Chrysanders Ausgabe revidiert von Johannes) und spielte daraus. Ich bewunderte oft und wieder heute an ihm, wie er sich so erfreuen kann an Compositionen alter Meister vor Bach, doch eigentlich zum großen Theil nur aus Pietät, denn bis auf einzelne Sachen interessieren sie einen doch musikalisch wenig. Ich sehe ihn aber so gern, wenn er sich in etwas so ganz hineinträumt möchte ich sagen, es hat mir immer etwas Rührendes.¹⁹

Méreaux berichtet jedoch, dass bei seinen historischen Konzerten in den 1840er Jahren – einige Jahrzehnte früher –, bei denen er Couperin einsetzte, obwohl er zugab, dass er damals vom Notentext abgewichen war, die Reaktion des Publikums recht positiv ausfiel:

Lors de mes concerts historiques à Rouen, en 1842, et à Paris, en 1843, je me laissais encore entraîner à des fantaisies de style et d'ornementation; je n'avais pas basé mon interprétation sur les principes arrêtés, qui, depuis, m'ont amené, je le crois, à la connaissance du vrai et à la perception du beau. Toutefois, tel est le charme de cette musique pleine de naïveté, empreinte de pure et élégante expression, que, même avec l'interprétation que je lui donnais alors que je reconnais aujourd'hui imparfaite à l'endroit de la manière d'user des ornements, l'impression produite par les

pièces que je fis entendre fut soudaine, vive et sympathique.²⁰

Bei meinen historischen Konzerten in Rouen 1842 und in Paris 1843 ließ ich mich noch zu stilistischen und ornamentalen Fantasien hinreißen; ich hatte meine Interpretation nicht auf die festgelegten Prinzipien gestützt, die mich seitdem, wie ich glaube, zur Kenntnis des Wahren und zur Wahrnehmung des Schönen geführt haben. Dennoch ist der Reiz dieser Musik voller Naivität, geprägt von reinem und elegantem Ausdruck, so groß, dass selbst bei meiner damaligen Interpretation, die ich heute als unvollkommen in Bezug auf den Gebrauch von Ornamenten anerkenne, der Eindruck der Stücke, die ich zu Gehör brachte, plötzlich, lebhaft und sympathisch war.

Die Frage nach der Intimität, die die *Pièces de Clavecin* schwieriger zu hören macht, findet sich auch in den Zeilen von Robert Eitner wieder, der dazu noch den Unterschied in der deutschen Sensibilität hinzufügt, die auch weniger empfänglich für die sehr beschreibende und programmatische französische Reichweite sei, die vor allem durch die singulären Titel und weg von der Abstraktion, welche für die deutsche Musik charakteristisch ist, zum Ausdruck komme:

Couperin's kleine Stücke sind noch inniger, als die Corelli's und lehnen von vornherein jeden Zusammenhang untereinander ab, doch betritt er den Weg der Programmmusik mit Energie und stellt ein förmliches Lexikon von Programmen auf: »Les papillons, les regrets, les sentiments« u. a. m. Ob er in der musikalischen Wiedergabe seiner Ueberschriften glücklicher ist wie die Modernen, ist nur eine Partheifrage.²¹

Diese Dimension der intimen Musik, die die Beziehung zwischen dem Interpretieren und der Musik fast noch intensiver

¹⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908, S. 339.

²⁰ Méreaux, *Les Clavecinistes* (Anm. 13), S. 3.

²¹ Eitner, »Denkmäler der Tonkunst. 4. BAND: Couperin's Werke« (Anm. 18), S. 211.

erforscht als die zwischen dem Interpreten und dem Publikum, könnte das eher geringe Interesse an Couperin erklären. Sein seltener deutscher Verteidiger

Johannes Brahms teilt mit ihm eine Verwandtschaft durch seine ebenfalls als intim empfundene Schreibweise.

Der Einfluss von Couperin im Rahmen des Historismus

Couperins Renaissance durch die wortgetreue Wiederaufnahme seines Repertoires war gemischt; der Historismus betrifft nicht nur die Aufführung Alter Musik, sondern auch die Übernahme von Kompositionstechniken, die dort wiedergefunden und in neuen Werken wieder zum Leben erweckt werden. Es wäre daher sinnvoll, die Präsenz des Geistes von Couperin in der musikalischen Generation des ausgehenden 19. Jahrhundert zu untersuchen die ihn anhand der veröffentlichten Ausgaben studieren konnte. In Deutschland wurde die Wiederentdeckung vor allem durch J. S. Bach vorangetrieben. Johannes Brahms zeichnete sich dadurch aus, dass er seinen Horizont über diesen Meister des Kontrapunkts hinaus erweiterte, indem er die Instrumentalmusik und die Musik der vorangegangenen Jahrhunderte bis hin zur Renaissance studierte. Eine wesentliche Idee, die aus dem 18. Jahrhundert übernommen wurde und sich auch in seiner Komposition wiederfindet, ist die des

Kontrapunkts, der so eingesetzt wird, dass Brahms eine weitgehend unabhängige Behandlung der einzelnen Stimmen ermöglicht. Diese Logik geht bis in die Rhythmik, wo Triolen über Gruppen von zwei oder vier Noten gelegt werden können. Die daraus resultierende Verschiebung trägt dazu bei, die Stimmen getrennt wahrzunehmen, wie man in dieser Passage aus dem *Trio* op. 40 sehen kann (vgl. Notenbeispiel 1).

In Frankreich entwickelte sich ein starkes Interesse an deutscher Musik mit einer gleichzeitigen Wiederentdeckung von Bach sowie den folgenden Generationen von Haydn oder Mozart. Der preußische Sieg bei Sedan im Jahr 1870 erschütterte die französische Kultur, die von da an versuchte, sich vom deutschen Einfluss zu lösen, indem sie nach typisch französischen Elementen fragte. Die Franzosen entdeckten gregorianische Gesänge wieder, aber auch die Musik des frühen 18. Jahrhunderts, die vor allem von Cembalisten wie Couperin und



Notenbeispiel 1: Johannes Brahms, *Trio* op. 40, T. 46–50.

SARABANDE

C. SAINT-SAËNS
Op. 93, N° 1

And^{te} sostenuto, molto espressivo $\text{♩} = 54$

RIGAUDON

C. SAINT-SAËNS
Op. 93, N° 2

Allegro $\text{♩} = 138$

Notenbeispiel 2: Camille Saint-Saëns, *Sarabande et Rigaudon* op. 93.

Rameau dominiert wurde. Das drängte sie dazu, nach und nach diese Tanzformen als charakteristisches Element zu übernehmen, um sich von der deutschen Kompositionsweise zu unterscheiden. Diese Inspiration durch die in Cembalostücken gefundenen Formen ist in Camille Saint-Saëns' *Sarabande et Rigaudon* op. 93 spürbar, die wie eine kleine Suite aufgebaut ist, in der ein langsamer ternärer Tanz *Andante sostenuto* und ein schneller binärer Tanz *Allegro* aufeinander folgen (Beispiel 2).

Die Ausgaben von Couperin waren kaum älter als dieses historische Ereignis, so dass dieser Komponist zunächst mit dem deutschen Einfluss im französischen Historismus koexistierte, bevor er in Frankreich aufgrund der Ablehnung dessen, was von den deutschen Nachbarn stammte, eine Wiederbelebung erfuhr. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die technische Komplexität der *Pièces de*

Clavecin dazu beigetragen hat, dass Couperin trotz der Veröffentlichung von Ausgaben, die sich um eine bessere Lesbarkeit bemühten, ein eher selten gespielter Komponist war. Der Stil war für Interpreten, die vor allem Klavier spielten, zu unzugänglich geworden. Vor allem, da ein Teil der Autoritäten dazu aufrief, den äußerst reichen ornamentalen Teil nicht zu vereinfachen. Dennoch hatte diese Musik sowohl in Frankreich als auch in Deutschland ihre wenigen Befürworter in Figuren wie Amédée Méreaux oder Johannes Brahms. Obwohl andere deutsche Komponisten Brahms' Geschmack nicht teilten, ist es wahrscheinlich, dass ihm der intime Charakter von Couperins Musik zusagte. Ein gesteigertes französische Interesse mag aus aufkommenden nationalen Tendenzen vor dem Hintergrund des deutschfranzösischen Konflikts resultieren.

Tabelle 1 – Vergleich von Partituren aus den beiden Ausgaben mit der Urschrift

Sarabande la Lugubre, 3. Ordre, Takte 1–6

François Couperin, *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1713, S. 41.



François Couperin, *Pièces de Clavecin composées par François Couperin*, hrsg. von Johannes Brahms und Friedrich Chrysander (Bd. 1), London 1888, S. 52.

Zwei Schlüssel verwendet:



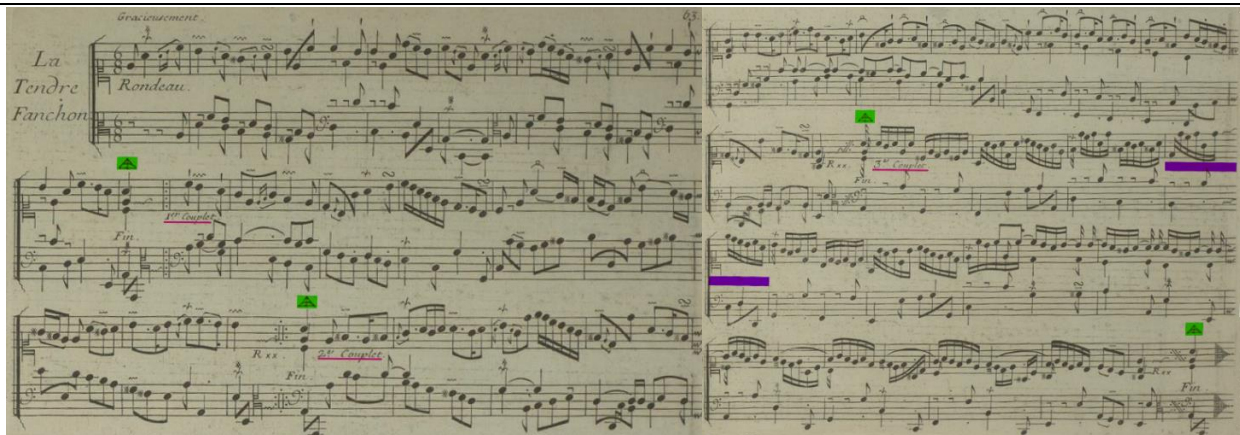
François Couperin, *Le Trésor des Pianistes*, hrsg. von Aristide und Louise Farrenc (3^{me} Livraison), Paris 1862, S. 43.

Zwei Schlüssel verwendet, entfernte Verzierungen:



La Tendre Fauchon, 5. Ordre

François Couperin, *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Paris 1713, S. 63.



François Couperin, *Pièces de Clavecin composées par François Couperin*, hrsg. von Johannes Brahms und Friedrich Chrysander, Bd. 1, London 1888, S. 83 f.

Strophen vollständig geschrieben, abgeschnittene Takte vereinigt:

La Tendre Fanchon. 83
Gracieusement.
Rondeau.

1^{er} Couplet
2^e Couplet
3^e Couplet

François Couperin, *Le Trésor des Pianistes*, hrsg. von Aristide und Louise Farrenc (3^{me} Livraison), Paris 1862, S. 62 f.

Strophen vollständig geschrieben, abgeschnittene Takte vereinigt, entfernte Orgelpunkte:

La Tendre Fanchon.
Gracieusement.
RONDEAU.

1^{er} Couplet
2^e Couplet
3^e Couplet

Tabelle 2 – Vergleich des Inhalts der Ausgaben

Neu geordnete Stücke sind blau gekennzeichnet, während ausgelassene Stücke rot markiert sind.

<i>Denkmäler der Tonkunst</i> von Chrysander	<i>Trésor des Pianistes</i> von den Farrencs
I.4, II.8, II.12, III.13, III.17, III.18, IV.21, IV.22, IV.25 und IV.27: unverändert	
Livre I – 1. Ordre	
Allemande l'Auguste – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Majestüeuse – Gavotte – Gigue la Mylordine – Menuet – Les Sylvains – Les Abeilles – La Nanette – Sarabande les Sentimens – La Pastorelle – Les Nonètes – Gavotte la Bourdonnoise – La Manon – L'Enchanteresse – La Fleurie – Les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye	Allemande l'Auguste – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Majestüeuse – Gavotte – Gigue la Mylordine – Menuet – Les Sylvains – Les Abeilles – La Nanette – Sarabande les Sentimens – La Pastorelle – Les Nonètes – Gavotte la Bourdonnoise – La Manon – L'Enchanteresse – La Fleurie – Les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye
Livre I – 2. Ordre	
Allemande la Laborieuse – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Prude – L'Antonine – Gavotte – Menuet – Les Canaries et Double des Canaries – Passepied – Rigaudon – La Charoloise – La Diane, Fanfare – La Terpsicore – La Florentine – La Garnier – La Babet – Les Idées Heureuses – La Mimi – La Diligente – La Flateuse – La Voluptüeuse – Les Papillons	Allemande la Laborieuse – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Prude – L'Antonine – Gavotte – Menuet – Les Canaries et Double des Canaries – Passepied – Rigaudon – La Charoloise – La Diane, Fanfare – La Florentine – La Terpsicore – La Garnier – La Babet – Les Idées Heureuses – La Mimi – La Diligente – La Flateuse – La Voluptüeuse – Les Papillons
Livre I – 3. Ordre	
Allemande la Ténébreuse – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Lugubre – Gavotte – Menuet – Les Pèlerines – Les Laurentines – L'Espagnolette – Les Regrets – Les Matelotes Provençales – La Favorite – La Lutine	Allemande la Ténébreuse – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Lugubre – Gavotte – Menuet – Les Pèlerines – Les Laurentines – L'Espagnolette – Les Regrets – Les Matelotes Provençales – La Favorite – La Lutine
Livre I – 5. Ordre	
Allemande la Logivière – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Dangereuse – Gigue – La Tendre Fanchon – La Badine – La Bandoline – La Flore – L'Angélique – La Villers – Les Vendangeuses – Les Agréments – Les Ondes	Allemande la Logivière – Première Courante – Seconde Courante – Sarabande la Dangereuse – Gigue – La Tendre Fanchon – La Badine – La Bandoline – La Flore – Les Agréments – L'Angélique – La Villers – Les Vendangeuses – Les Ondes
Livre II – 6. Ordre	
Les Moissonneurs – Les Langueurs Tendres – Le Gazoüillement – Le Bersan – Les Baricades Mistérieuses – Les Bergeries – La Commère – Le Moucheron	Les Moissonneurs – Les Langueurs Tendres – Le Gazoüillement – Le Bersan – Les Bergeries – Les Baricades Mistérieuses – La Commère – Le Moucheron
Livre II – 7. Ordre	
Le Ménetou – Les Petites Âges – La Basque – La Chazé – Les Amusemens	Le Ménetou – Les Petites Âges – La Chazé – La Basque – Les Amusemens
Livre II – 9. Ordre	
Allemande à deux clavecins – La Rafrachissante – Les Charmes – La Princesse de Sens – L'Olimpique – L'Insinuante – La Séduisante – Le Bavolet-flotant – Le Petit-deüil, ou les trois Veuves – Menuet	Allemande à deux clavecins – La Rafrachissante – Les Charmes – La Princesse de Sens – L'Olimpique – L'Insinuante – La Séduisante – Le Bavolet-flotant – Le Petit-deüil, ou les trois Veuves – Menuet

Livre II – 10. Ordre	
La Triomphante – La Mézangère – La Gabrièle – La Nointéle – La Fringante – L'Amazône – Les Bagatelles	La Triomphante – La Mézangère – La Gabrièle – La Nointéle – La Fringante – L'Amazône – Les Bagatelles
Livre II – 11. Ordre	
La Castelane – L'Étincelante ou La Bontemps – Les Graces Naturéles – La Zénobie – Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx	La Castelane – L'Étincelante ou La Bontemps – Les Graces Naturéles – La Zénobie – Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx
Livre III – 14. Ordre	
Le Rossignol-en-amour, Double – La Linote éfarouchée – Les Fauvètes plaintives – Le Rossignol vainqueur – La Juillet – La Carillon de Cithère – La Petit Rien	Le Rossignol-en-amour, Double – La Linote éfarouchée – Les Fauvètes plaintives – Le Rossignol vainqueur – La Juillet – La Petit Rien – La Carillon de Cithère
Livre III – 15. Ordre	
La Régente, ou la Minerve – Le Dodo, ou L'amour au Berceau – L'évaporée – Musétes de Choisi et de Taverni – La Douce et Piquante – Les Vergers fleuris – La Muse de Monaco	La Régente, ou la Minerve – Le Dodo, ou L'amour au Berceau – L'évaporée – Musétes de Choisi et de Taverni – La Douce et Piquante – Les Vergers fleuris – La Muse de Monaco
Livre III – 16. Ordre	
La Conti, ou les graces incomparables – L'Himen-Amour – Les Vestales – L'aimable Thérèse – Le Drôle de Corps – La Distraite – La Lêtiville	La Conti, ou les graces incomparables – La Distraite – L'Himen-Amour – Les Vestales – L'aimable Thérèse – Le Drôle de Corps – La Lêtiville
Livre III – 19. Ordre	
Les Calotins et les Calotines ; ou La pièce à Tretous – L'Ingénüe – L'Artiste – Les Culbutes Ixcxbxnxs – La Muse Plantine – L'Enjouée	Les Calotins et les Calotines ; ou La pièce à Tretous – L'Ingénüe – L'Artiste – Les Culbutes Ixcxbxnxs – La Muse Plantine – L'Enjouée
Livre IV – 20. Ordre	
La Princesse-Marie, Air polonois – La Bouffonne – Les Chérubins – La Croüilly ou la Couperinette, Musette – La Fine Madelon – La Douce Janneton – La Sézile – Les Tambourins	La Princesse-Marie, Air polonois – La Bouffonne – Les Chérubins – La Croüilly ou la Couperinette, Musette – La Fine Madelon – La Douce Janneton – La Sézile – Les Tambourins
Livre IV – 24. Ordre	
Les Vieux Seigneurs – Les Jeunes Seigneurs, jadis les petits Maîtres – Les Dards homicides – Les Guirlandes – Les Brinborions – La Divine Babêche, ou les amours badins – La Belle Javotte, jadis l'Infante – L'Amphibie	Les Vieux Seigneurs – Les Jeunes Seigneurs, jadis les petits Maîtres – Les Dards homicides – Les Guirlandes – Les Brinborions – La Divine Babêche, ou les amours badins – La Belle Javotte, jadis l'Infante – L'Amphibie
Livre IV – 26. Ordre	
La Convalescente – Gavotte – La Sophie – L'Épineuse – La Pantomime	Gavotte – La Convalescente – La Sophie – L'Épineuse – La Pantomime

Titelbild: Dokumente aus dem Teilnachlass Friedrich Chrysanders (in Privatbesitz).