

Musikwissenschaftliche Publikationen · Band 36

Musikwissenschaftliche Publikationen

Herausgegeben von
Herbert Schneider

Band 36

Nicole K. Strohmann
Gattung, Geschlecht und Gesellschaft
im Frankreich des ausgehenden
19. Jahrhunderts:
Studien zur Dichterkomponistin
Augusta Holmès



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Nicole K. Strohmann

Gattung, Geschlecht und Gesellschaft
im Frankreich des ausgehenden
19. Jahrhunderts:

Studien zur Dichterkomponistin
Augusta Holmès

mit Werk- und Quellenverzeichnis



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und
Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT GmbH

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012
www.olms.de

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg

Satz: Satzstudio Winkens, Wegberg

Herstellung: BELTZ Bad Langensalza

ISBN 978-3-487-14701-7

Für
Monika & Heinrich Strohmann
und
Dietrich Schneider

Inhalt

	Vorwort	13
1	Einleitung	17
2	Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts	25
3	Historismus, Couleur locale und Femme fatale im Drame lyrique des Fin de siècle: Die Oper <i>La Montagne noire</i>	31
3.1	Aspekte der Werkgeschichte	36
3.1.1	Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse	36
3.1.2	Zwischen <i>Femme fatale</i> und <i>Fraternité</i> : Zur Handlung der Oper	48
3.1.3	Datierung und quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext	58
3.1.4	Überlegungen zur Pariser Uraufführungsfassung	73
3.2	Aspekte der Dramaturgie	83
3.2.1	Synthese als konstituierendes Merkmal der Dramenkonzeption von <i>La Montagne noire</i>	83
3.2.2	Untersuchungen zur Musikdramaturgie und szenischen Realisierung	95
3.3	Drei Protagonisten – drei Lesarten: <i>La Montagne noire</i> im Kontext von Tiefenpsychologie und Gender-Konstruktionen ...	128
4	Staatsauftrag zum Zentenarium der Französischen Revolution: Die Kantate <i>Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789</i>	143
4.1	»Le Triomphe de la République«. Philologische Untersuchungen zu Skizze, Konzeption und Sujet	155
4.1.1	Sujet und <i>Mise en scène</i> von <i>Ode triomphale</i>	155
4.1.2	Quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext ...	159
4.1.3	Konzeptionelle Änderungen	177

INHALT

4.2	Dramaturgie und zeitgenössische Rezeption	188
4.2.1	»Tout simplement l'apothéose de la République et de la France en 1889« – Betrachtungen zum Libretto	188
4.2.2	»Masses chorales« und »Orchestration gigantesque« als kompositorische Kategorie	203
4.2.3	Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse	235
4.3	Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität: <i>L'Ode triomphale</i> im Kontext von Geschichts- und Identitäts- konstruktionen	246
5	Mythologie im Poème symphonique zur Jahrhundertwende: Die Symphonische Dichtung <i>Andromède</i>	263
5.1	»Une dernière épreuve s.v.p.«: Quellenmaterial und Sujet des Werkes	267
5.1.1	Quellenkritische Anmerkungen zu Programm- und Notentext . .	267
5.1.2	Der <i>Andromeda</i> -Mythos als Sujet	289
5.2	»Construction clairement descriptive«: Personalunion als dramaturgisches Konzept	291
5.2.1	Lyrik als Vermittler der Freiheitsbotschaft	292
5.2.2	Motivik und Klangfarbe als Kompositionsprinzip	300
5.2.3	»Un ouvrage de proportions importantes«. Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse	315
5.3	Seelenspiegel: <i>Andromède</i> im Kontext der »renouveau catholique«-Bewegung	322
6	Identitätskaleidoskop: Das musikalische Œuvre von Augusta Holmès als Spiegel der inneren Biographie	331
6.1	Kompositorische Identität	332
6.1.1	Gegen den Wunsch der Eltern	333
6.1.2	Musikästhetik und kompositorische Prozesse	334
6.1.3	Angestrebte Außenwirkung	343
6.1.4	Pseudonym und Verleger	346
6.2	Nationale Identität	349
6.2.1	Prämissen der Naturalisation und der Akt derselben	349
6.2.2	Mystifizierung einer fehlerhaften Datierung – Missverständnis oder Absicht?	367
6.2.3	Diskurs: anglaise – irlandaise – <i>Irlande</i>	369
6.3	Religiöse Identität	372
6.3.1	Der Akt der Konversion	373

6.3.2	Konstruktion und Dekonstruktion der inneren Beweggründe Augusta Holmès' zur Konversion	377
6.3.3	Spuren religiöser Identität im Musikœuvre der Dichterkomponistin	380
6.4	Konklusion oder: Das Identitätskaleidoskop	386
Anhang		397
A	Einleitung	399
B	Bibliotheken, Sigel, Abkürzungen und Abbildungsverzeichnis . .	403
B.1	Systematische Auflistung der konsultierten Archive und Bibliotheken	403
B.2	Sigelverzeichnis der konsultierten Archive und Bibliotheken . . .	404
B.3	Abkürzungen	405
B.4	Abbildungsverzeichnis	407
C	Werkverzeichnis: Musikalische Quellen zu den Werken <i>La Montagne noire, Ode triomphale</i> und <i>Andromède</i>	412
C.1	<i>La Montagne noire</i>	412
C.1.1	Werkangaben	412
C.1.2	Manuskripte zu <i>La Montagne noire</i>	412
C.1.3	Drucke zu <i>La Montagne noire</i>	413
C.1.4	Bearbeitungen fremder Hand zu <i>La Montagne noire</i>	414
C.2	<i>Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789</i>	415
C.2.1	Werkangaben	415
C.2.2	Manuskripte zu <i>Ode triomphale</i>	415
C.2.3	Drucke zu <i>Ode triomphale</i>	416
C.2.4	Bearbeitungen fremder Hand zu <i>Ode triomphale</i>	416
C.3	<i>Andromède</i>	417
C.3.1	Werkangaben	417
C.3.2	Manuskripte zu <i>Andromède</i>	417
C.3.3	Drucke zu <i>Andromède</i>	417
C.3.4	Bearbeitungen fremder Hand zu <i>Andromède</i>	418
D	Weitere musikalische Quellen	419
D.1	Noten von Augusta Holmès	419
D.2	Noten zeitgenössischer Komponisten	422

E	Schriftliche Quellen von Augusta Holmès	424
E.1	Lyrik und Libretti	424
E.1.1	Lyrik	424
E.1.2	Libretti	425
E.2	Autographe Dokumente von Augusta Holmès	427
E.2.1	Notizen	427
E.2.2	Werkverzeichnis	427
F	Korrespondenz	428
F.1	Briefwechsel mit Augusta Holmès	428
F.1.1	Datierte Briefe	428
F.1.2	Undatierte Briefe	447
F.2	Briefwechsel Dritter	453
F.2.1	Datierte Briefe	453
F.2.2	Undatierte Briefe	458
F.3	Visitenkarten	460
G	Schriftliche Quellen über Augusta Holmès	461
G.1	Offizielle Dokumente: Akten, Urkunden, Berichte und Protokolle	461
G.1.1	Datierte Dokumente	461
G.1.2	Undatierte Dokumente	469
G.2	Konzertprogramme mit Werken von Augusta Holmès	470
G.3	Ankündigungen, Kritiken und Rezensionen in Zeitungen und Fachzeitschriften	484
G.3.1	Datierte Periodica	484
G.3.2	Undatierte Periodica	524
G.4	Verlagskataloge und -anzeigen	526
G.4.1	Verlagskataloge	526
G.4.2	Verlagsanzeigen	527
G.5	Zeitgenössische Literatur	528
G.5.1	Zeitgenössische Nachschlagewerke	528
G.5.2	Memoirenliteratur	528
G.5.2.1	Biographische Prosa	528
G.5.2.2	Biographische Lyrik	530
G.5.3	Zeitgenössische Monographien und Abhandlungen	531

H	Ikonographische Quellen	536
H.1	Gemälde, Gravuren und Zeichnungen	536
H.2	Fotos	539
I	Bildteil	541
J	Sekundärliteratur	577
	Personen- und Werkregister	605

Vorwort

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die durch Abbildungen ergänzte Fassung meiner Dissertation *Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès*, die im April 2010 an der Folkwang Universität der Künste in Essen angenommen wurde. Sie zu verfassen wäre ohne vielfältige Hilfe und Unterstützung wohl kaum möglich gewesen. Mein Dank gilt an erster Stelle Herrn Prof. Dr. Matthias Brzoska (Essen), der diese Arbeit angeregt und umsichtig betreut hat. Ihm verdanke ich nicht nur mein Interesse an der französischen Musik, das er schon früh durch seine erfrischenden Seminare geweckt hat, sondern darüber hinaus konstant ermutigende, mit wohlwollender Kritik durchtränkte und in jeder Hinsicht informativ-förderliche Gespräche. Nicht weniger herzlich danke ich Herrn Prof. Dr. Hermann Hofer (Marburg), der mein Dissertationsprojekt von Beginn an mit großem Interesse mitbetreut und stets durch viele wertvolle Ratschläge sowie durch eine Universitätsstelle auch finanziell unterstützt hat. Ihm und Herrn Brzoska danke ich von Herzen für ihre stets selbstlose Förderung sowie für die unkomplizierte Zusammenarbeit auch in anderen wissenschaftlichen Projekten, durch die mir beide zu unverzichtbaren und freundschaftlich verbundenen Weggefährten wurden. Ich danke ebenfalls sehr herzlich Frau Prof. Dr. Beatrix Borchard (Hamburg), die mich drei Jahre als ihre wissenschaftliche Mitarbeiterin gefördert hat. Hilfreiche Anregungen und informative Diskussionen verdanke ich Frau Prof. Dr. Elisabeth Schmierer (Berlin), die mein Projekt fortwährend mit Interesse begleitete. Herrn Prof. Dr. Herbert Schneider (Saarbrücken) danke ich sehr für die Aufnahme meiner Studie in seine Reihe sowie für sein umsichtiges und zügiges Korrekturlesen mit zahlreichen interessanten Hinweisen, die meine Publikation sehr bereicherten.

Für ihre lebenswürdige und stets geduldige Unterstützung bei der Erschließung der Quellen danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bibliothèque nationale de France in Paris. Zum Gelingen der Recherchen haben insbesondere Dr. Catherine Massip, Michel Yvon, Dr. Cécile Reynaud, Catherine Vallet-Collot, Marie-Gabrielle Soret und François-Pierre Goy des Département de la musique beigetragen. Ihnen danke ich für ihr Interesse an meiner Arbeit, für bereichernde Gespräche und ihr Entgegenkommen während der mehrmonatigen Bibliotheksschließung im Jahre 2009, als sie mir im Rahmen des Möglichen Zugang zu verschiedenen Archivalien gestatteten und damit den Fort-

gang meiner Arbeit, wenn auch eingeschränkt, ermöglicht haben. In der Bibliothèque de l'Opéra bin ich Pierre Vidal und Romain Feist für informative Gespräche sowie ihre konstante Hilfe und unkomplizierte Bereitstellung sämtlichen Quellenmaterials dankbar. Für die unermüdliche und umstandslose Beschaffung desselben danke ich Jean-Luc Bourda sowie Jean-François Tremoville und ihren Teams. Für die Einsicht und Überlassung von Quellenmaterial danke ich ferner Marie-Françoise Rose (Bibliothèque municipale de Versailles), Dr. Marie-Thérèse Morlet (Bibliothèque historique), Florence Roth (Archives de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), Abbé Philippe Ploix (Archives Historiques de l'Archevêché de Paris), Pierre Ickowicz (Château-Musée de Dieppe), den freundlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bibliothèque de l'Arse-
 nal, der Abteilungen Arts du spectacle, Manuscrits, Estampes et photographie und der site Tolbiac (François-Mitterrand) der Bibliothèque nationale sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Archives nationales, der Archives de Paris, der Archives de la Préfecture de Police, der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, der Bibliothèque Marguerite Durand, des Musée Lambinet de Versailles, der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, des Forschungszentrums Musik und Gender an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, der Universitätsbibliothek Hildesheim, der Universitätsbibliothek Kassel, der Internationalen Komponistinnen-Bibliothek Unna, der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien), der British Library London, der Stiftelsen Musikkulturens Främjande Stockholm und der Harvard University Library in Cambridge (Massachusetts/USA). Ohne die Bereitstellung des größtenteils unpublizierten Quellenmaterials wäre diese Arbeit nicht zu leisten gewesen. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Darüber hinaus gibt es eine große Anzahl von Wissenschaftlern, Kollegen und Freunden, die mit fachlichen Anregungen, konstruktiver Kritik, Anteilnahme und Interesse zur Entstehung der Arbeit nachhaltig beigetragen haben. Dazu zählen zu allererst jene Weggefährten, die mit ebensolcher Beharrlichkeit in den französischen Archiven und auf Frankreichkonferenzen anzutreffen waren und sind: Prof. Dr. Thomas Betzwieser, Prof. Dr. David Charlton, Dr. Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Prof. Dr. Katharine Ellis, Prof. Dr. Mark Everist, Prof. Dr. Annegret Fauser, Prof. Dr. Yves Gérard, Prof. Dr. Karen Henson, Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Prof. Dr. Hervé Lacombe, Prof. Dr. Hugh Macdonald, Prof. Dr. Isabelle Moindrot, Prof. Dr. Jean Mongrédien, Prof. Dr. Marc-Mathieu Münch, Prof. Dr. Kerry Murphy, Prof. Dr. Michel Noiray, Prof. Dr. Jann Pasler, Prof. Dr. Manuela Schwartz und Prof. Dr. Lesley Wright. Ihnen allen danke ich ebenso herzlich wie Prof. Dr. Christian Ahrens, Prof. Reinhard Bahr, Elke Mascha Blankenburg, Erin Brooks, Prof. Dr. Sieghart Döhring, Ingeborg Feilhauer, Michèle Friang, Prof. Dr. Marion Gerards, Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Dr. Amanda Harris, Dr. Jutta Heise, Dr. Christin Heitmann,

Prof. Dr. Andreas Jacob, Dr. Stefan Keym, Barbara Klaus-Cosca, Dr. Beate Angelika Kraus, Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr, Dr. Claire Launchbury, Dr. Ulrich Linke, Dr. Martin Loeser, Dr. Michela Niccolai, Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Gerd Rienäcker, Dr. Joyce Shintani, Prof. Dr. Udo Sirker, Prof. Dr. Melanie Unseld und Prof. Dr. Horst Weber, die das Entstehen meiner Arbeit stets mit Interesse begleitet und mit manch wertvollem Hinweis versehen haben. Sehr herzlich gedankt sei Silke Wenzel, die sich Zeit für sorgfältiges Korrekturlesen, für fachliche Diskussionen und freundschaftliche Unterstützung nahm. Für ihr aufmerksames Korrekturlesen und die hilfreichen Anregungen danke ich darüber hinaus Dr. Katharina Hottmann, Dr. Dieter Poestges und Geneviève Sayad-Joly. Die ungenannt bleibenden Freunde wissen, wie viel ich ihnen schulde.

Für ihre großzügige finanzielle Subvention bin ich der Dr. Egon und Hildegard Diener-Stiftung ebenso sehr dankbar wie dem Deutschen Akademischen Austausch Dienst, der mir zwei Auslandsstipendien zur Verfügung stellte und mir somit Forschungsaufenthalte in Paris ermöglichte. Besonderer Dank gilt dem Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT GmbH, der die Drucklegung der vorliegenden Arbeit großzügig unterstützte. Außerdem danke ich Frau Dr. Doris Wendt, die mein Manuskript ebenso einfühlsam wie im besten Sinne kritisch lektoriert hat. Ihr und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Georg Olms Verlags danke ich sehr herzlich für ihre engagierte Hilfe.

Den herzlichsten Dank möchte ich meinem Ehemann, Dipl.-Wirtsch.-Ing. Karl Dietrich Christian Schneider, aussprechen, der die Entstehung des vorliegenden Buches nicht nur von Beginn an mit Interesse verfolgt und mich stets liebevoll ermutigt, sondern sich darüber hinaus als unermüdlicher, wohlwollender und zugleich kritischster Korrekturleser bewährt hat. In all den Jahren war er mir die wichtigste Stütze – sein Engagement ist in jeder Hinsicht unbezahlbar. Nicht zuletzt danke ich von Herzen meinen lieben Eltern, Monika und Heinrich Strohmann, die mein Dissertationsprojekt immer befürwortet, gefördert und unterstützt haben. Ihnen und meinem Ehemann ist dieses Buch gewidmet.

Kassel, im Frühjahr 2011
Nicole K. Strohmann

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die erste umfassende kultur- und werkgeschichtliche Studie zum Œuvre der Dichterkomponistin Augusta Holmès vorzulegen. Die am 16. Dezember 1847 in Paris geborene und am 28. Januar 1903 ebendort verstorbene Komponistin kann als Vorbild und Wegbereiterin der nachfolgenden Generation bezeichnet werden, war sie doch eine der wenigen Komponistinnen des 19. Jahrhunderts, die nicht primär für den Salon komponiert haben, sondern in den repräsentativen Gattungen an eine große Öffentlichkeit getreten sind. Überdies gelang es Augusta Holmès, sich mit ihrem symphonisch-dramatischen Œuvre im professionellen Pariser Musikleben zu etablieren. Sie war seit Louise Bertin die erste Komponistin, die eine Oper am Palais Garnier platzieren konnte. Zugleich war ihre Oper *La Montagne noire* (UA 1895) das erste Bühnenwerk an jener Spielstätte, dessen Libretto und Musik eine Komponistin in Personalunion verfasst hatte. Insgesamt stellte Holmès vier Opern in Text und Musik fertig, zu fünf weiteren ist Skizzenmaterial überliefert. Ihre Chor- und Orchesterwerke standen auf den Programmen der drei namhaften Pariser Konzertgesellschaften (Jules Pasdeloup, Charles Lamoureux und Édouard Colonne). Ab den 1870er Jahren entstanden zahlreiche Kompositionen mit national-politischem Sujet, so etwa *Irlande* (UA 26.03.1882), *Pologne* (UA 11.11.1883), *Lutèce* (UA 02.12.1883) und *Ludus pro Patria* (UA 04.03.1888). Gelegentlich trat Holmès auch als Interpretin und Dirigentin hervor. Sie verstand sich jedoch dezidiert als Komponistin und hinterließ neben 14 Werken für Solisten, Chor und Orchester sowie 8 Orchesterwerken zahlreiche kammermusikalische Werke unterschiedlicher Besetzung, darunter 130 Liedkompositionen, die an geselligen Abenden ebenso zur Aufführung kamen wie in Konzerten. Die öffentliche Wertschätzung, die sie erfuhr, gipfelte in dem Kompositionsauftrag, eine szenische Festkantate für das *Centenaire* der Französischen Revolution im Jahre 1889 zu schreiben, zu dessen Anlass man auch die *Exposition Universelle* in Paris hat stattfinden lassen.

Augusta Holmès wuchs als einziges Kind des wohlhabenden ehemaligen britischen Offiziers irländischer Provenienz Dalkeith Holmes und der aus Südeuropa stammenden Malerin und Dichterin Tryphena Shearer in einem literarisch-künstlerisch geprägten Milieu auf und erhielt eine auf eigenen Wunsch¹

¹ Vgl. Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 136.

veranlasste musikalische Ausbildung. Neben Klavier- und Gesangsunterricht wurde sie in Tonsatz, Kontrapunkt und Fuge sowie Instrumentation u.a. von Henri Lambert, Hyacinthe Klosé und Guillot de Sainbris in Versailles unterrichtet. Zwar blieb ihr als Nichtfranzösin ein Studium am renommierten Pariser Conservatoire versperrt, doch gehörte sie ab 1875 als Privatschülerin César Francks und als einzige Frau zu dessen engstem Kreis, der sog. »bande à Franck«. Im März 1879 nahm sie die französische Staatsbürgerschaft an. Holmès machte Bekanntschaft mit zahlreichen Funktionären im kulturpolitischen Bereich sowie mit bedeutenden Künstlern ihrer Zeit, darunter Charles Gounod, Franz Liszt, Jules Massenet, Richard Wagner und Camille Saint-Saëns. Mit Auguste de Villiers de L'Isle-Adam und Stéphane Mallarmé verband sie eine enge Freundschaft, und ihr langjähriger Lebenspartner Catulle Mendès (1841-1909), mit dem sie fünf Kinder hatte, führte sie in den Kreis der Parnass-Dichter ein, die in den 1870/80er Jahren ihren Salon in der Pariser Rue Mansart frequentierten. Holmès gehörte zu den französischen Wagnerianern der zweiten Stunde² und reiste 1869 zur *Rheingold*-Premiere nach München sowie 1876 und 1891 zu den Bayreuther Festspielen. Sie war Mitglied in verschiedenen berufsbezogenen Gesellschaften, so etwa der *Société des compositeurs de musique*, und wirkte als Jurorin beim Kompositionswettbewerb *Concours de la Ville de Paris* mit, an dem sie zuvor selbst zweimal teilgenommen hatte: 1878 wurde ihre eingereichte Symphonie dramatique *Lutèce* mit einer »mention honorable« ausgezeichnet und 1880 verfehlte sie mit ihrer Symphonie dramatique *Les Argonautes* nur knapp den ersten Preis.

Zwar wird die Bedeutung Augusta Holmès' in den bislang vorgelegten, überwiegend biographisch angelegten Publikationen evident – und auch die 2003 anlässlich des 100sten Todestages von der *Bibliothèque nationale de France* organisierte Ausstellung »Hommage à Augusta Holmès« im *Département de la musique* ist in diesem Kontext zu nennen –, dennoch stehen bislang philologische Betrachtungen im Sinne einer Quellensichtung und -kritik ebenso aus wie musikanalytische Studien. Insbesondere eine umfassende Untersuchung ihres symphonischen und musiktheatralischen Œuvres könnte nicht nur das musikalische Schaffen, sondern überdies das kulturelle Handeln der Komponistin insgesamt einer neuen Würdigung zuführen.

An einzelnen Arbeiten über Augusta Holmès ist an erster Stelle die bereits in den 1980er Jahren vorgelegte amerikanische Dissertation von Nancy Sarah Theeman (*The life and songs of Augusta Holmès*, 1983³) zu nennen. Auf den

² Zu den französischen Wagnerianern siehe Maxime Leroy, *Les premiers amis français de Wagner*, Paris: Albin Michel 1925.

³ Nancy Sarah Theeman, *The life and songs of Augusta Holmès*, Diss. Univ. of Maryland 1983.

biographischen Teil folgt ein Einblick in das Liedschaffen Holmès', das die Autorin auf Basis der vertonten Sujets in drei Phasen gliedert. Zwar gibt Theeman zahlreiche umfangreiche Notenbeispiele, die indes nicht von Musikanalysen motiviert sind. Ein Mangel an musikalischer Analyse ist allerdings beim größten Teil der Holmès-Literatur festzustellen. Theeman kommt jedoch das Verdienst zu, ein Werkverzeichnis erstellt zu haben, welches sie als Annex ihrer Arbeit beifügte. Über ein Werkverzeichnis verfügt auch die nur wenige Jahre später publizierte französischsprachige Monographie von Gérard Gefen (*Augusta Holmès – l'outrancière*, 1987⁴), die ausschließlich biographisch angelegt ist, und der es leider stellenweise an wissenschaftlicher Transparenz mangelt. Im gleichen Jahr entstand Ingeborg Feilhauers unveröffentlichte Magisterarbeit (*Augusta Holmès (1847–1903): Biographie – Werkverzeichnis – Analysen*, 1987⁵), die ebenfalls sehr sorgfältig die Lebensgeschichte der Komponistin aufarbeitet und abschließend zumindest einen kurzen analytischen Einblick in die Symphonischen Dichtungen *Andromède* und *Irlande* gibt. Zehn Jahre später widmete Karen Henson ein Kapitel ihrer Dissertation der Oper *La Montagne Noire* (*In the house of disillusion: Augusta Holmès and »La Montagne noire«*, 1997⁶). Jann Pasler knüpft an kulturpolitische Fragestellungen an, die sie in ihrem in diesem Bereich fundamentalen Aufsatz (*The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès*, 1998⁷) darlegt. Ebenso grundlegend und für die vorliegende Abhandlung von großer Bedeutung sind die Arbeiten von Annegret Fauser.⁸ In ihren Studien zur *Exposition Universelle* in Paris deckt sie erstmals die kulturpolitische Bedeutung der *Ode triomphale* auf und arbeitet die einzigartige Stellung, die Holmès als Komponistin im Zuge der Weltausstellung einnahm, hervorragend heraus (*World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris* und *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005). Eine wiederum rein biographische Arbeit legte Michèle Friang 1998 (*Femmes fin de siècle 1870-1914: Augusta Holmès et*

⁴ Gérard Gefen, *Augusta Holmès – l'outrancière*, Paris: Belfond 1987.

⁵ Ingeborg Feilhauer, *Augusta Holmès (1847–1903): Biographie – Werkverzeichnis – Analysen*, Magisterarbeit Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1987 [unveröffentl. Typoskript].

⁶ Karen Henson, »In the house of disillusion: Augusta Holmès and *La Montagne Noire*«, in: *Cambridge Opera Journal* 9 (1997) 3, S. 233-262.

⁷ Jann Pasler, »The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès«, in: *Women & Music: A Journal of Gender and Culture* 2 (1998), S. 1-25.

⁸ Annegret Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, in: *Nineteenth-Century Music, Selected Preceedings of the Tenth International Conference [at the University of Bristol in July 1998]*, hg. von Jim Samson und Bennett Zon, Aldershot: Ashgate 2002, S. 181-225 und dies., *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester: University of Rochester Press 2005.

Aurélie Tidjani ou la gloire interdite, 1998⁹) vor, in der sie sich im Wesentlichen auf die von Gérard Gefen publizierte Forschungsergebnisse stützt. Zum 100-jährigen Todestag im Jahre 2003 erschien das ehemalige Buchkapitel nunmehr geringfügig erweitert als monographischer Wiederabdruck unter dem Titel *Augusta Holmès ou la gloire interdite*.¹⁰ Aus dem gleichen Jahr stammt die von Brigitte Olivier verfasste literaturwissenschaftliche und mit biographischen Informationen untermauerte Untersuchung zum Liedschaffen der Dichterkomponistin (*Les Mélodies d'Augusta Holmès*, 2003¹¹), wobei Olivier insbesondere auf den Aspekt der Personalunion eingeht und dabei die Textvorlagen der Dichterkomponistin in den Blick nimmt.

Demgegenüber liegen zahlreiche Veröffentlichungen vor, in denen Zeitgenossen von Augusta Holmès der Komponistin ein Buchkapitel oder eine Monographie widmeten: Exemplarisch sei auf die Publikationen von Camille Saint-Saëns (*Harmonie et Mélodie*, 1885¹²), Villiers de L'Isle-Adam (*Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, 1890¹³), Hugues Imbert (*Nouveaux profils de musiciens*, 1892¹⁴), Léon Séché (*Études d'histoire romantique – Alfred de Vigny*, 1913¹⁵), Léon Daudet (*Fantômes et vivants – Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, 1914¹⁶) und Jean Lorrain (*Portraits Littéraires et Mondains*, 1926¹⁷) verwiesen. Die Musikwissenschaftlerin Paula Barillon-Bauché befasste sich neun Jahre nach dem Tod Augusta Holmès' mit deren Biographie und Musikœuvre (*Augusta Holmès et la Femme compositeur*, 1912¹⁸), das sie allerdings sehr kritisch beurteilte. Dass am 15. März 1920 im *Hôtel de la Bibliothèque de Versailles* eine Konferenz zu Augusta Hol-

⁹ Michèle Friang, *Femmes fin de siècle 1870-1914: Augusta Holmès et Aurélie Tidjani ou la gloire interdite*, Paris: Éditions Autrement 1998.

¹⁰ Michèle Friang, *Augusta Holmès ou la gloire interdite. Une femme compositeur au XIX^e siècle*, Paris: Éditions Autrement 2003.

¹¹ Brigitte Olivier, *Les Mélodies d'Augusta Holmès. ›C'est son âme que l'on montre...‹*, Arles: Actes Sud 2003.

¹² Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, 3. Aufl. Paris: Calmann Lévy 1885.

¹³ Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, Paris: Comptoir d'Édition Estampes, Livres, Musique 1890.

¹⁴ Hugues Imbert, *Nouveaux Profils de Musiciens*, Paris: Librairie Fischbacher 1892.

¹⁵ Léon Séché, Kap. VI »Augusta Holmès«, in: ders., *Études d'histoire romantique – Alfred de Vigny II: La vie amoureuse*, Paris: Mercure de France 1913, S. 333-371. Vorveröffentlicht in: *Les Annales politiques et littéraires*, 20.07.1913.

¹⁶ Léon Daudet, *Fantômes et vivants – Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Paris: Nouvelle librairie nationale 1914.

¹⁷ Jean Lorrain, *Portraits Littéraires et Mondains*, Paris: Éditions Baudinières 1926.

¹⁸ Paula Barillon-Bauché, *Augusta Holmès et la Femme compositeur*, Paris: Librairie Fischbacher 1912.

mès und ihrem Œuvre abgehalten wurde,¹⁹ ist der jüngeren Sekundärliteratur bislang entgangen, obgleich eine Veröffentlichung von René Pichard du Page (*Une musicienne versaillaise. Augusta Holmès, 1921*²⁰) im Anschluss an das Colloque entstand. In den einschlägigen Lexika und Nachschlagewerken finden sich seit dem 19. Jahrhundert bis heute kontinuierlich Personeneinträge zu Augusta Holmès. Bedauerlicherweise werden selbst in jüngsten Veröffentlichungen Informationen aus der älteren Sekundärliteratur ungeprüft übernommen, was unweigerlich zur Tradierung von Fehlinformationen führt.

Die vorliegende Studie behandelt unter Einbezug interdisziplinärer Forschungsmethoden drei Werke, die jeweils verschiedenen repräsentativen Gattungen angehören: erstens *La Montagne noire* als Beispiel für die Gattung der Oper, deren Protagonistin eine *femme fatale* ist und die symbolisierend für die Décadence des *Fin de siècle* steht; zweitens die zum Centenaire 1889 aufgeführte Kantate *Ode triomphale* als Exempel für patriotische Musik, die zur Herstellung einer neuen kollektiven nationalen Identität nach dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 diente; sowie drittens *Andromède* als Beispiel für eine Symphonische Dichtung mit einem der griechischen Mythologie entnommenen Sujet – ein Werk, das zugleich starke autobiographische Bezüge aufweist. Die Abhandlung der drei Werke erfolgt in der Reihenfolge ihres Entstehungszeitraumes und reicht dementsprechend von den frühen 1880er Jahren bis zur Jahrhundertwende.

Unabdingbare Grundlage der drei Werkkapitel stellen die philologischen Untersuchungen dar. Angesichts der Prämisse, dass die abendländische Kunstmusik als Schriftkunst gilt und insofern die Form, in welcher sich Musikalien präsentieren – ihre technische wie inhaltliche Überlieferung und Präsentationsform – von entscheidender Bedeutung ist, überrascht die Tatsache, dass sich noch nie ein/eine Wissenschaftler/in der Mühe unterzogen hat, auch nur für ein einziges Werk den Bestand der überlieferten Quellen zu dokumentieren und philologisch zu untersuchen. Und dies, obgleich diese Forschungen erstens Erkenntnisse über die Filiation der Quellen liefern und dementsprechend Auskunft über Skizzen und daraus entstandene spätere Fassungen geben, zweitens bedeutende Auswirkungen auf die zeitgenössische Dramaturgie und die Uraufführungsfassung erkennen lassen und damit drittens die heutige Werkinterpretation entscheidend beeinflussen. In der vorliegenden Arbeit werden insbesondere diejenigen Quellenbefunde beschrieben, die für die Interpretation des jeweiligen Kontextes von Interesse sind.

¹⁹ Siehe Henri Girard, *Émile Deschamps 1791-1871 – Un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion 1921, S. 257.

²⁰ René Pichard du Page, *Une musicienne versaillaise. Augusta Holmès*, Versailles: Librairie M. Dubois / Paris: Librairie Fischbacher 1921.

Vor dem Hintergrund, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gattungsgrenzen zunehmend verschwammen – dies betrifft insbesondere die Gattung der Oper, aber auch symphonische Werke, wie die Integration von Solisten, Chören oder auch Sprechern zeigt –, ist es notwendig, die verschiedenen Gattungstraditionen aufzudecken, um die Werke der Komponistin entsprechend ihrer Gattungsmerkmale in der jeweiligen Gattungsgeschichte zu verorten. Unerlässlich ist dies zum Beispiel bei *La Montagne noire*, da zahlreiche Bühnenwerke unabhängig von ihrer tatsächlichen kompositorischen Ausgestaltung als *Drame lyrique* bezeichnet wurden. Mit Ausnahme der Opernhandlung, die in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* und Elisabeth Schmierers *Lexikon der Oper* nachzulesen ist, dürften die Textvorlagen (bzw. die Dichtung) der in dieser Arbeit behandelten Werke dem Leser unbekannt sein. Daher wurde die Dichtung zu *Andromède* vollständig abgedruckt (die Kürze des Gedichttextes erlaubte dies), während Handlungssynopsen über das Sujet der Oper und der Kantate informieren. Inwiefern sich die anhand der Librettoanalyse herausgearbeiteten Kernbotschaften in der Musik widerspiegeln bzw. dort verarbeitet werden, zeigen die musikanalytischen Ausführungen. Sie widmen sich jeweils ausgewählten Parametern, anhand derer das je nach Quellenlage, Sujet und Gattung variierende Charakteristische respektive Spezifische des Werkes diskutiert wird. Während die Untersuchungen dieser Kapitel methodisch der Philologie, Quellenkritik, musikalischen Analyse und Interpretation verpflichtet sind, liegt der Arbeit ferner ein kulturwissenschaftlicher Ansatz zugrunde, der neue Horizonte und Lesarten hinsichtlich der Werkinterpretation eröffnet. So konnten mannigfaltige Korrelationen zwischen den drei Werken und gesellschaftlichen Phänomenen des *Fin de siècle* aufgedeckt und diskutiert werden. Dabei rekurren die soziokulturellen und politischen Interpretationen auf die zuvor dargelegten Analyseergebnisse, die auf diese Weise sinnfällig im kulturellen Kontext ihrer Zeit verankert werden konnten. Gleichzeitig verstehen sich jene »Meta«-Kapitel als eine Lesart auf einer abstrahierenden Ebene, welche das Werk in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einbettet, nicht jedoch als verbindliche, ausschließliche Interpretation. Vielmehr geht es darum, den Prozesscharakter der Phänomene mit all seinen Brüchen aufzudecken. Dabei ließ sich die Autorin von den Quellen leiten, d.h. all jene aufgedeckten Phänomene sind bereits mehr oder weniger im Quellenmaterial angelegt. Diese mithilfe der unterschiedlichen Fragestellungen sichtbar zu machen, war Ziel jener Abschlusskapitel. Methodisch erforderten die unterschiedlichen Perspektiven, mit denen die Werke betrachtet wurden, eine interdisziplinäre Arbeitsweise. Während die Kategorie Gender gewissermaßen als zentrale Kategorie stets mitgedacht wurde, liegen den verschiedenen Kapiteln unterschiedliche disziplinäre Schwerpunkte zu Grunde, wobei die Psychologie eine wesentliche Perspektive in allen drei Werkkapiteln darstellt. Im Opernkapitel geht es

um multiple Persönlichkeiten, Homoerotik und die *fugue*-Bewegung, im *Ode triomphale*-Kapitel geht es um Massenpsychologie und Suggestion (Gustave Le Bon, Sigmund Freud) während es im *Andromède*-Kapitel um Selbstbespiegelung geht. Die Postcolonial theory (Edward Said) und Konzepte der kulturellen und nationalen Identität dienen im *Ode triomphale*-Kapitel als Zugriff und Erklärungsansatz der (Kultur-)politik der *Troisième République*. Mentalitäts- und sozialgeschichtliche Ansätze finden sich ebenso in allen drei Werkkapiteln wie rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen.

Es war diese Arbeit nicht zu schreiben, ohne nicht auch auf biographische Aspekte der Komponistin einzugehen. So steht anstelle einer inhaltlich redundanten Zusammenfassung ein abschließendes Kapitel, das Augusta Holmès in ihren Identitätsfacetten beleuchtet und einmal mehr die Dichterkomponistin und ihr kulturelles Handeln aus einer nunmehr synthetisierenden Metaperspektive diskutiert. Unter dem Gesamtblickwinkel von Identitäten ist dieses Kapitel gegliedert nach Identitäten, die sich im Laufe der Recherchen und der Erstellung der Werkkapitel als charakteristisch herausgestellt haben. Da die dort herausgearbeiteten Ergebnisse als Diskussionsgrundlage dienten, war das Kapitel am Ende der Arbeit zu platzieren. Überdies erachtete es die Autorin als sinnvoll, bislang der wissenschaftlichen Öffentlichkeit unbekannte biographische Aspekte darzulegen. Somit konnte die Autorin wichtige Daten klären bzw. überhaupt den eminenten Stellenwert einiger Ereignisse – wie etwa der Konversion und deren Einfluss auf das musikalische Schaffen – herausstellen. Die Hinwendung zum Katholizismus wurde in der Sekundärliteratur bislang überhaupt nicht thematisiert. Charakteristisch zum einen für das Individuum Augusta Holmès, zum anderen für Zeit und Ort, an dem sie lebte, werden sukzessive die kompositorische, die nationale und die religiöse Identität von Augusta Holmès dargelegt. Die jeweiligen Identitäten stehen gewissermaßen für Mosaiksteinchen, aus denen sich die komplexe Gesamtidentität zusammensetzt. Methodisch liegen diesen Ausführungen Identitätstheorien nach Jürgen Habermas und Peter Straub zu Grunde.²¹ Diese Ansätze erweisen sich vor allem als fruchtbar, da Holmès mit ihrer Vorliebe für symphonisch-dramatische Werke, blechbläserdominierte Instrumentierungen und Orchestertutti weder die gewöhnliche Komponistin ihrer Zeit repräsentierte, noch die konventionelle Vorstellung einer »weiblichen« Kompositionsweise erfüllte.

²¹ Jürgen Habermas, »Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?«, in: ders., *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 92-126 und Peter Straub, »Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs«, in: *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 3), hg. von Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73-104.

Der methodische Schwerpunkt der vorliegenden Abhandlung liegt demnach in der kulturgeschichtlichen Betrachtung der Werke auf Basis einer gründlichen werkanalytischen Untersuchung. Dabei werden philologische Studien und musikanalytische Betrachtungen mit kultur- und rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen sowie solchen der musikwissenschaftlichen Genderforschung verbunden. Gerade in der Methodenvielfalt und den umfassenden Werkbetrachtungen der symphonisch-dramatischen Werke hofft die Autorin der zukünftigen Holmès-Forschung einen wesentlichen Impuls geben zu können.

Die vorliegende Arbeit rekurriert auf unzählige Quellen, die in jahrelanger Recherche- und Forschungsarbeit aus folgenden Pariser Bibliotheken und Archiven zusammengetragen wurden: der Bibliothèque nationale (Louvois – département de la Musique, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Richelieu – département des Arts du spectacle, Richelieu – Manuscrits, division occidentale, Richelieu – Estampes et photographie, François-Mitterrand und Bibliothèque de l'Arsenal), den Archives Nationales, den Archives de Paris, der Bibliothèque historique de la Ville de Paris, der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, der Bibliothèque Marguerite-Durand, der Bibliothèque der Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), den Archives Historiques de l'Archevêché de Paris und den Archives de la Préfecture de Police. Außerhalb von Paris archivieren die Bibliothèque municipale de Versailles, das Musée Lambinet in Versailles und das Château-Musée de Dieppe unverzichtbares Quellenmaterial.

Möge das im Anhang präsentierte Quellenverzeichnis, welches das überlieferte und derzeit zugängliche Quellenmaterial systematisch bündelt, der zukünftigen Holmès-Forschung eine wertvolle Hilfe sein.

2 Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert war geprägt durch einen theoretischen Diskurs, der die Gesellschaft in eine öffentliche und eine private Sphäre aufteilte, wobei die öffentliche als spezifisch männliche und professionelle, die private als spezifisch weibliche und amateurhafte galt.²² Ihre juristische Festschreibung und damit die Legitimierung für jene binären Denkmuster erfuhr die bürgerliche Gesellschaftsordnung im Code civil,²³ der die Frau und ihr Eigentum ab dem Tag ihrer Heirat der Autorität des Mannes unterstellte. Während unverheiratete Frauen nicht im Interesse der Rechtsregelung standen, erfuhr die Bedeutung der Familie vor allem nach dem vorherrschenden Wertesystem der *Troisième République* – die im Zuge des verlorenen Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 geprägt war durch eine Revanche- und Expansionspolitik sowie einen wachsenden Nationalismus – eine starke Aufwertung. Der Druck auf Frauen wuchs zunehmend, denn nicht selten wurden sie für den Abstieg Frankreichs, der sich z.B. durch den Rückgang der Geburtenrate im Vergleich mit Deutschland äußerte, verantwortlich gemacht. Somit idealisierte die republikanische Regierung der *Troisième République* ein Frauenbild, das die Ehefrau als reine und tugendhafte Mutter zukünftiger Soldaten für die Republik darstellte. Sie sollte zu Hause für Freude, Komfort und Annehmlichkeit sorgen und mit der Kunst des Klavierspiels zur Zerstreung der Männer beitragen. Publikationsorgane wie Zeitungen, Zeitschriften oder Benimmbücher transportierten diesen Diskurs, indem sie über adäquate weibliche Tugenden »aufklärten«.²⁴

²² Diese binären Konzepte von Geschlechterkonstruktionen sind freilich heute als Erklärungsmodelle obsolet geworden, weil sie Frauen, die in öffentlichen Sphären professionell arbeiteten, ebenso nicht erfassen wie Männer, die in Salons auftraten.

²³ Das französische Zivilgesetzbuch »Code civil« war am 21.03.1804 in Kraft getreten und ist in seinen Grundzügen in Frankreich, Belgien und Luxemburg – freilich mit zahlreichen Änderungen – bis heute gültig. Jener »Code« regelte zum ersten Mal in der Geschichte die Befreiung der Person von geburts- und berufsständischen Bedingungen und Ungleichheiten und fokussierte nach neueren Forschungen weniger die Demokratie auf allen Ebenen als den Menschen als Eigentümer. Siehe *Napoleons Gesetzbuch – Code Napoléon*, Faksimile-Nachdruck der Originalausgabe von 1808, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2001.

²⁴ Annegret Fauser, »Zwischen Professionalismus und Salon: Französische Musikerinnen des Fin de siècle«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 261-274.

Gleichzeitig setzte ein bedeutungsvoller gesellschaftlicher Prozess ein: Die bis in die Zeit vor der französischen Revolution zurückreichenden Forderungen zur Verbesserung der Stellung von Frauen in der Gesellschaft (vor allem hinsichtlich des Zivilrechts und ihrer rechtlichen Unmündigkeit), wurden nunmehr sukzessive in die Praxis umgesetzt. Entsprechende Gesetzesänderungen führten etwa zur Einführung der Schulpflicht im Primarbereich sowie zur Gründung von weiterführenden Schulen für Mädchen (ab 1880), zur Wiedereinführung des Scheidungsrechts (1884) und nicht zuletzt zur Verbesserung der professionellen Musikausbildung für Frauen.²⁵ Ebenso gelangte der Diskurs um die Rechte von Frauen (Stichwort: *femme nouvelle*) ins kollektiv-öffentliche Bewusstsein – allein 1889 fanden zwei Internationale Feminismus-Konferenzen in Paris statt –, und trotz normativer Kodifizierung ihres Alltagslebens begann sich der Spielraum für Frauen in Frankreich zunehmend zu erweitern. Jenes erwachende Bewusstsein und die in Gang gesetzten strukturellen Reformen veränderten die »Lebensperspektive« für Frauen sowie deren subjektive Selbstwahrnehmung als eigenständiges Individuum beträchtlich.²⁶

Eröffnete der gesellschaftliche Strukturwandel im Zuge der Französischen Revolution einerseits für Frauen nicht-aristokratischer Herkunft die Möglichkeit zur professionellen Musikausbildung,²⁷ so verschärfte er andererseits die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, die eine Karriere als Künstlerin oder Komponistin für Frauen des Bürgertums, selbst bei größter Begabung, theoretisch ausschloss. Spätestens mit der Eheschließung sollten Künstlerinnen i.d.R. ihre musikalischen Aktivitäten entweder ganz aufgeben oder sich auf den Privatbereich beschränken, da die Erscheinung einer Frau auf der Konzert-

²⁵ Siehe Katharine Ellis, »The structures of musical life«, in: *Nineteenth-Century Music, Selected Preceedings of the Tenth International Conference [at the University of Bristol in July 1998]*, hg. von Jim Samson und Bennett Zon, Aldershot: Ashgate 2002, S. 343-370, *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, hg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2005 und Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris: Fayard 2006.

²⁶ Siehe die fünfbändige Reihe *Geschichte der Frauen*, hg. von Georges Duby und Michelle Perrot; besonders Bd. 4: *19. Jahrhundert*, hg. von Geneviève Fraisse und Michelle Perrot, Frankfurt am Main: Campus Verlag / Paris: Éd. de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994.

²⁷ Entgegen der weit verbreiteten Annahme, Frauen hätten keinen Zugang zum renommierten Pariser Conservatoire national gehabt, wurden dort seit dessen Gründung 1795 junge Mädchen zunächst für die Klassen Solfège und Klavier, allerdings erst ab 1861 zu den sog. »classes d'écriture musicale« (Charlotte Jacques war die erste Kompositionsstudentin) zugelassen. Ebenso unterrichteten seit Bestehen der Institution Frauen Solfège- und Klavierklassen. Vgl. James Ross, »Music in French Salons«, in: *French Music Since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot: Ashgate 2006, S. 91-115, hier: S. 100.

bühne den hart erarbeiteten sozialen Status der bourgeoisen Familie desavouieren und das Ansehen schädigen würde. Einige von ihnen heirateten just aus diesem Grunde nicht, wie z.B. Augusta Holmès, und manch fortschrittlich gesinnter Lehrer riet seinen jungen talentierten Schülerinnen, auf eine Heirat zu verzichten, um ihre professionelle Künstlerkarriere nicht zu gefährden. Gerade im bourgeoisen und aristokratischen Milieu kam dem Salon daher eine besondere Bedeutung zu, bildete er doch die Schnittstelle zur Öffentlichkeit. Darüber hinaus waren Unterrichtstätigkeiten sowie das Auftreten im Rahmen von Wohltätigkeitskonzerten akzeptierte Berufsfelder für Frauen. Pauline Viardot engagierte sich in diesem Bereich ebenso wie Clémence (Vicomtesse de) Grandval und Winnaretta (Princesse Edmond de) Polignac.²⁸ Die meisten von ihnen, die sich im professionellen Musikleben durchsetzen konnten, stammten aus Musikerfamilien, in denen es üblich war, dass Frauen zum Familieneinkommen beitrugen, und in denen die Eltern (später die Ehemänner) ihre Töchter (bzw. ihre Ehefrauen) explizit zur Professionalität ermutigten.²⁹ Auch stammten sie aus bourgeoisen Familien, in denen Musik eine große Wertschätzung erfuhr und entsprechend gefördert wurde. So erfuhr Louise Bertin zeitlebens familiäre Unterstützung. Aufführungen ihrer Oper *La Esmeralda* wurden durch die vielfältigen politischen Kontakte ihres Vaters, des einflussreichen Besitzers des *Journal des Débats*, protegiert. Gegen Ende des Jahrhunderts wuchs die gesellschaftliche Akzeptanz gegenüber professionell musizierenden und komponierenden Frauen. Galt Privatunterricht lange Zeit als kultiviert, so entschieden sich zunehmend mehr Studentinnen aus ganz unterschiedlichen Milieus zu einem deutlich früheren Zeitpunkt in ihrem Leben für ein Studium. Dies mag an den zum *Fin de siècle* wachsenden Identifikationsmöglichkeiten bereits arririerter Komponistinnen gelegen haben. Neben Augusta Holmès ebneten auch Sophie Gail, Loïsa Puget, Louise Farrenc, Clémence (Vicomtesse de) Grandval und Cécile Chaminade den Weg für zukünftige Komponistinnen wie Nadia und Lili Boulanger.³⁰ Dennoch blieb ihnen die Teilnahme am begehrten *Prix de Rome* bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts versagt. Dieser institutionalisierte

²⁸ Zum Mäzenatentum in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe die umfangreiche Studie von Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la III^e République*, Paris: Fayard 2004. Und zu Winnaretta Polignac: Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, Rochester: University of Rochester Press 2003.

²⁹ Vgl. Nancy B. Reich, »Women as Musicians. A Question of Class«, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1993, S. 125-146.

³⁰ Siehe hierzu auch den aufschlussreichen Beitrag von Annegret Fauser, »Comment devenir compositeur? Les stratégies de Lili Boulanger et de ses contemporaines«, in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger*, hg. von Alexandra Laederich, Lyon: Symétrie 2007, S. 273-288.

Preis galt als karriereförderlich, so dass sich junge Künstler gleich mehrmals bewarben, sofern sie beim ersten Mal nicht erfolgreich waren. 1874 beantragte die Kompositionsstudentin Maria Isambert eine Teilnahme und legte offen, dass keine Passage des offiziellen Regelwerks Frauen vom Rompreis ausschloss. Doch führte die Académie daraufhin umgehend solch eine Regelung ein und untersagte ihr die Teilnahme am Wettbewerb. Die Frage, ob der *Prix de Rome* für Frauen geöffnet werden solle, wurde um die Jahrhundertwende erneut hitzig diskutiert. Augusta Holmès, die von einem Journal zu dieser Thematik befragt wurde, sprach sich dezidiert für die Teilnahme von Frauen am Rompreis aus.³¹ Bekanntlich war Lili Boulanger die erste Komponistin, die 1913 mit der Kantate *Faust et Hélène* den Rompreis gewann.

Die bis zum Ende des 19. Jahrhundert fehlenden Identifikationsmöglichkeiten für Frauen waren in der Tat ein nicht zu vernachlässigender Faktor, der nicht selten zu erheblichen Verunsicherung als »weibliche Autorin« führen konnte. Frauen galten von Natur aus als »anders«, wurden als Muse für das männliche Genie oder als Interpretin auf das Reproduzierende und Passive reduziert, während der Akt des kreativen Schaffens und Erzeugens im Sinne des Geniekults im 19. Jahrhundert traditionellerweise ausschließlich Männern zugesprochen wurde. Damit einher ging die Konstruktion, dass Frauen, wenn sie komponierten, lediglich Werke »kleinerer Gattungen« verfassen könnten, und dieses taten sie häufig auch tatsächlich, da die begrenzten Aufführungsmöglichkeiten in der von Männern dominierten professionellen Musikwelt sie kaum zu groß angelegten Werken anregten bzw. ermutigten.³² Demnach waren ambivalente Selbsteinschätzungen, die mit dem Gefühl des »anders sein« korrelierten, bei Frauen mit Ambitionen zur Komponistenlaufbahn keine Ausnahme, insbesondere wenn sehr dominante oder bereits arrivierte Männer im engeren Umkreis der Komponistin anzutreffen waren (z.B. Fanny Hensel, Clara Schumann, Louise Farrenc und Germaine Tailleferre).³³ Je höher das Prestige der Institution, desto schwieriger war es für Frauen, dort zu reüssieren. Demnach erlangten einige Komponistinnen Aufführungen bei verschiedenen Pariser Konzertgesellschaften, aber nur selten erhielten sie Zugang zur Opéra-Comique oder gar zur Opéra (Palais Garnier). Die Rezeption ihrer Werke fiel

³¹ Siehe anon., »M^{lle} Augusta Holmès«, in: o.A., 15.04.1902, o.S. [= F-Pn 63 Fol. Collection Laruelle, Bd. 155].

³² Wichtige Ämter mit Entscheidungsfunktion waren nahezu gänzlich mit Männern besetzt. Keine Komponistin des 19. Jahrhunderts wurde jemals zur Académie des beaux-arts zugelassen. Erst mit Édith Canat de Chizy wurde im Januar 2005 die erste Komponistin in das prestigeträchtige Gremium berufen.

³³ Zu »anxiety of authorship« und Definition von Professionalität siehe Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 54ff. und S. 80ff.

wie bei Männern auch sehr unterschiedlich aus und lässt sich nur am Einzelfall adäquat darlegen. Stets war es für Frauen schwierig, für groß angelegte Kompositionen, die einen öffentlichen Aufführungsapparat benötigten, einen Verleger zu finden. Diese hatten aufgrund des zunehmenden Konkurrenzdrucks im Verlagswesen des 19. Jahrhunderts Bedenken, dass sich Werke einer Komponistin weniger gut verkaufen ließen und bevorzugten daher Stücke kleinerer Genres, also Lieder, Klavierwerke und Kammermusik, bei denen das finanzielle Risiko nicht so hoch war. Obgleich die Verwendung von Pseudonymen gerade im 19. Jahrhundert auch unter Männern sehr verbreitet war, publizierten vor allem Frauen bevorzugt unter einem männlichen Pseudonym, um nicht bereits im Vorfeld aufgrund ihres Geschlechts abgelehnt zu werden. Indes verwendeten in seltenen Fällen Männer Pseudogynyme, wenn sie Gattungen bedienten, die traditionell Frauen zugeschrieben wurden, wie Klavier- und Salonstücke. Die Möglichkeit, im Eigenverlag zu publizieren, wie Louise Farrenc, die ihre Werke im Verlag ihres Mannes veröffentlichte, stellte eine Ausnahme dar.³⁴

³⁴ Zu Louise Farrenc siehe die musikanalytischen Studien von Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie* (= Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 20), Wilhelmshaven: Noetzel 2004.

3 Historismus, Couleur locale und Femme fatale im Drame lyrique des Fin de siècle: Die Oper *La Montagne noire*

Nahezu alle französischen Bühnenwerke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine gemeinsame Eigenschaft aus: Sie alle vereinen, mehr als in den Jahrhunderten zuvor, Merkmale verschiedener, meist französischer Operntraditionen. Obgleich die Grand Opéra hinsichtlich einer gattungsspezifischen Weiterentwicklung in Frankreich bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts überaus kontrovers diskutiert wurde, schien es doch für die meisten Komponisten der Nachfolgeneration von Auber, Meyerbeer, Halévy, Rossini und Donizetti selbstverständlich, an das wenngleich auch überkommene Gattungsmodell der 1830er Jahre anzuknüpfen, zumal, wenn sie sich mit ihren ersten Bühnenwerken an dem traditionsverbundenen Pariser Opernhaus präsentierten.³⁵ Allein eine Aufführung an der Pariser Opéra zu erlangen, verschaffte dem Komponisten bzw. der Komponistin bereits Renommee; war die Produktion darüber hinaus erfolgreich, so stand einer internationalen Karriere in der Regel nichts mehr im Wege. Selbst die institutionelle Ausbildung am Pariser Conservatoire war nach wie vor vornehmlich auf das Verfassen von Opern ausgerichtet. Neben der Opéra-Comique galt das im Zentrum von Paris 1875 neu eröffnete *Palais Garnier* als das renommierteste Haus, dessen Prestige sich in der jährlichen Staatssubvention widerspiegelte, deren Höhe nach Rang der Theater gestaffelt war. Im Jahre 1895 erhielten die Operndirektoren Eugène Bertrand und Pedro Gailhard für ihre kostspieligen Produktionen insgesamt 900.000 Francs.³⁶ Der mit 2.300 Plätzen versehene Saal war in der Regel zu etwa 75 % ausgelastet, obgleich der Eintrittskartenpreis mit 19 Francs für eine Loge und 2,50 Francs für Parterre-Sitze im Vergleich zur Opéra-Populaire (zwischen 5 und 0,75 Francs) höher lag. Das zuvorderst aristokratische und bourgeoise Publikum demokratisierte sich langsam, und nie war die Oper so beliebt wie um die Jahrhundertwende. Schätzungen gehen davon aus, dass jährlich mehr als eine Million Franzosen und ausländische Besucher die verschiedenen Theater der Stadt

³⁵ Jules Massenet beispielsweise suchte in Anlehnung an den erfahrenen Librettisten Gallet, dessen Textvorlage dramaturgisch ganz dem Schema der Grand Opéra folgt, mit seiner Vertonung von *Le Roi de Lahore* präzise jene große Form zu erfüllen, ohne sie überwinden zu wollen. So sind Arien, Duette und Chöre sowie die Ballett- und Ensembleszenen allesamt auf Erzielung größtmöglicher Wirkung angelegt.

³⁶ Vgl. »Bilan des pièces jouées à l'Opéra, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1895«, in: *Le Ménestrel*, 12.01.1896, S. 14.

frequentierten.³⁷ Die Bedeutung der Gattung Oper wird jedoch auch aus anderer Perspektive, nämlich anhand von Komponistenaussagen evident, wenn sie darüber klagen, für ihre Werke keine Aufführungsmöglichkeiten zu finden. Manche Komponisten wie Édouard Lalo (*Le Roi d'Ys*) oder Emmanuel Chabrier haben verhältnismäßig lange warten müssen, um ihre Werke aufgeführt zu sehen. César Francks *Hulda* wurde sogar erst posthum aufgeführt.³⁸

Dass sich Komponistinnen dieser Gattung widmeten, galt bei allen in Frankreich während des 19. Jahrhunderts in Gang gesetzten emanzipatorischen Bestrebungen und Errungenschaften im Musikleben des *Fin de siècle* als Besonderheit. Gerade einmal fünf Bühnenwerke von Komponistinnen gelangten seit 1694 an dem renommierten Opernhaus zur Aufführung: *Céphale et Procris* (UA 15.03.1694) von Elisabeth Jacquet de la Guerre, das Ballett in vier Akten mit Prolog *Les Génies* (UA 18.10.1736) von der Sängerin M^{lle} Duval, das Ballett in einem Akt *Tibulle et Délie ou Les Saturnales* (UA 15.03.1784) von Henriette Villard de Beaumesnil, *Praxitèle ou la Ceinture* (UA 26.07.1800) von Jeanne-Hippolyte Devismes, deren Ehemann eine Zeit lang Direktor der Pariser Opéra war, und *La Esmeralda* (UA 14.11.1836) von Louise Bertin. So wird Augusta Holmès in den Pressekritiken stets als Ausnahmeerscheinung gewürdigt, die es als erste Frau nach Louise Bertins kontrovers diskutierter und schließlich mit einem beispiellosen Tumult nach der sechsten Aufführung abgesetzten Oper *Esmeralda* (14.11.1836, Opéra, Salle de la rue Le Peletier, Libretto: Victor Hugo) schaffte, ein musiktheatralisches Werk an dem prestigeträchtigen Opernhaus zu platzieren. Sogleich wird in diesem Zuge nicht selten betont, dass es bislang noch keiner Komponistin gelungen sei, einen wahren Erfolg an der Opéra zu erzielen. Die weitverbreitete pejorative Haltung, nach der Frauen von Natur aus jegliche Kreativität und damit das Erschaffen von Kunstwerken abgesprochen wurde, schwingt bei solchen Aussagen immer mit – darauf wird an späterer Stelle dieses Kapitels noch einmal zurückzukommen sein.

Insgesamt stellte Augusta Holmès vier Opern in Text und Musik fertig.³⁹

³⁷ Siehe Jacques-Gabriel Prod'homme, *L'Opéra (1669-1925), description du nouvel Opéra: historique, salles occupées par l'Opéra depuis son origine, dénominations officielles, directions, répertoire, principaux artistes, bibliographie*, Paris: Delagrave 1925, Reprint Genf: Minkoff 1989.

³⁸ Henry Bauer, »Premières Représentations«, in: *L'Echo de Paris*, 10.02.1895, S. 2.

³⁹ *Astarté, Poème musical en deux tableaux*, Partition, Manuscrit autographe [im Folgenden: Ms. autogr.], 1871 [F-Pc Ms 6985]. *Héro et Léandre, Opéra en 1 acte*, Partition, Ms. autogr., 1874/75 [F-Pc Ms 11858]. *Lancelot du Lac, Drame musical en trois actes et cinq tableaux*, partition et parties, Ms. autogr., 1875 [F-Pc Ms 11913]. *La Montagne-Noire, Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux*, Poème et Musique de Augusta Holmès, Partition d'orchestre, Ms. autogr., s.d. [vor Januar 1895, F-Pc Ms. 16765 (1-4)]; Partition d'orchestre, Paris: Philippe Maquet 1895 [F-Pc D. 6074]; Partition chant et piano réduite par l'auteur, Paris: Philippe Maquet 1895 [F-Po Rés. 2316].

1871 komponierte sie mit *Astarté* ihr erstes *Poème musical en deux tableaux*, drei Jahre später folgte die *Opéra en un acte Héro et Léandre* (komp. 1874/1875) und das *Drame musical en trois actes et cinq tableaux Lancelot du Lac* (komp. 1875). Während Hans Richter (1843-1916) auf Empfehlung von Franz Liszt⁴⁰ 1873 als Kapellmeister am Nationaltheater in Budapest Interesse zeigte, die Opern *Astarté* und *Héro et Léandre* von Augusta Holmès aufzuführen,⁴¹ und letztere 1875 auch vom Théâtre du Châtelet angenommen worden, infolge eines Bankrotts der Theaterdirektion jedoch nicht aufgeführt worden war,⁴² sind Aufführungspläne zu *Lancelot du Lac* bislang nicht bekannt. In die 1880er Jahre fällt sodann die Konzeption und Komposition von *La Montagne noire*, einem *Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux*, das am 8. Februar 1895 am Pariser Opernhaus Palais Garnier uraufgeführt wurde.

Neben diesen vollendeten Opernprojekten sind zum Teil durchaus umfangreiche Entwurfsskizzen und bereits fertig gestellte Libretti zu folgenden Werken erhalten: *Le Fils d'Olivier*, *Drame musical en 5 actes et 6 tableaux*⁴³ und *La Merrow*, *Conte Irlandais en 4 actes et 5 tableaux*⁴⁴ – beide undatiert. Im Jahr der Aufführungsvorbereitungen zu *La Montagne noire* begann Holmès die Konzeption von *La Belle Roncerose* (»Commencé en 1894«), *Féerie lyrique*

⁴⁰ Vgl. Franz Liszt, Brief an Augusta Holmès vom 18.08.1872, Ms. autogr., Privatbesitz. Augusta Holmès und Franz Liszt hatten sich persönlich spätestens bei der Uraufführung von *Rheingold* in München (22.09.1869 Königliches Hof- und Nationaltheater) kennengelernt, als sie an dessen Seite die Aufführung verfolgte. Die frühen Kompositionen Augusta Holmès' müssen ihm schon zuvor bekannt gewesen sein; bereits 1868 ließ er sich in einem Brief an den Minister Émile Ollivier (1825-1913) sehr lobend über die frühen Kompositionen von Augusta Holmès aus: »[...] que de charmantes choses dans les compositions d'A.Z. Holmès: *Là-bas*, *Au pays des rêves*, avec son rayonnant accord en mi majeur est à la hauteur des plus belles inspirations de Schubert. [...] Veuillez vous charger de mes plus sincères et admiratifs compliments pour A. Holmès.« Franz Liszt, Brief an Émile Ollivier vom 27.06.1868, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 147].

⁴¹ Vgl. Hans Richter, Brief an Augusta Holmès vom 30.01.1873, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 49]. Darin kündigt Richter seinen nächsten Brief mit weiteren Details zu den geplanten Aufführungen an. Der Verbleib dieses Briefes ist bislang unbekannt.

⁴² Vgl. Arthur Pougin in *Le Ménestrel*, 10.02.1895. Gemäß einem Zeitungsartikel vom 29.01.1903 in der Sammlung Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre fand 1874 eine Aufführung von *Héro et Léandre* statt. Ob die Aussage zutrifft, ist zweifelhaft, da der Artikel andere eindeutig zu widerlegende Angaben enthält.

⁴³ Augusta Holmès platzierte die Handlung ihrer Oper in Konstantinopel und Roncevaux »pendant le règne de Charlemagne«. Das als »Vague Projet« betitelte Skizzenmaterial enthält Notizen zu Handlung, Schauplätzen, Kostümen und Rollenverteilung [F-Pn Rés. ThB 56 (8)].

⁴⁴ Erhalten hat sich undatiertes Skizzenmaterial zu jenem Stück, dessen Handlung sich gemäß der Komponistin »sur une des côtes Sud-Ouest de l'Irlande, à la fin du 18^e siècle (vers 1798)« abspielte [F-Pn Rés. ThB 56 (7)].

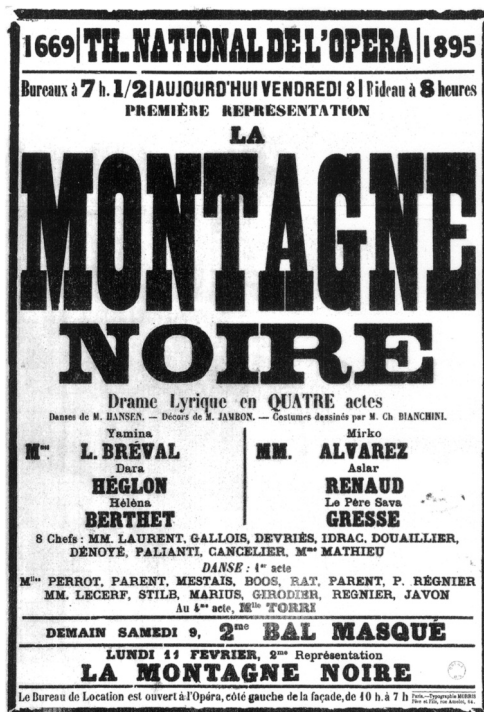


Abb. 1: Plakat zur Uraufführung von »La Montagne noire« am 08.02.1895, Théâtre National de l'Opéra, Paris [F-Po Aff. Typ. O.]

en 3 actes et 5 tableaux. *Scenari* (1^o et 2^o version).⁴⁵ Darüber hinaus sind Libretto- und Konzeptionsskizzen zu einer weiteren Oper, *Marie Stuart*, *Opéra en 3 actes et 8 tableaux* überliefert,⁴⁶ die ebenso undatiert wie unvollendet blieb. Nicht datiert sind ferner die teilweise in drei Versionen vorliegenden Fragmente des Librettoentwurfs zu *Norah Creena*, einem weiteren *Drame musical*.⁴⁷

Die vergleichsweise große Anzahl der Opernprojekte zeigt ein genuines Interesse der Komponistin an dieser Gattung, deren Reiz für Holmès darin lag, alle Ebenen, Text, Musik und Szene, zueinander in Beziehung zu setzen und gemäß ihrer Ästhetik im Akt des Schreibens zu vereinen. Kennzeichnend für nahezu alle

⁴⁵ Umfangreiches Skizzenmaterial der Oper, einschließlich einer zweiten überarbeiteten Version [F-Pn Rés. ThB 56 (9)].

⁴⁶ *Marie Stuart*, *Opéra en trois actes et huit tableaux*, plan général et esquisses de quelque scènes, texte seul, Ms. autogr., 22 p. de formats divers [Pn Rés. Vma. Ms. 1061].

⁴⁷ Siehe [F-Pn Rés. ThB 56 (5)]. Die Aufarbeitung dieses Quellenmaterials wäre für die Einschätzung von Augusta Holmès als Opernkomponistin äußerst fruchtbar. Aufgrund des umfangreichen Materials muss diese Arbeit jedoch zukünftigen Forschungen vorbehalten bleiben.

textbasierten Kompositionen von Augusta Holmès ist, dass sie zu dem Kreis von Komponisten gehörte, die wie Vincent d'Indy, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson und Albéric Magnard ihre Libretti eigenhändig anfertigten.⁴⁸ Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln erlegten sich die Komponisten auf, ihr Libretto wie Hector Berlioz und Richard Wagner selbst zu verfassen, um Text und Musik bestmöglich aufeinander abzustimmen.⁴⁹

Die Konzeption der Oper *La Montagne noire* fällt in die erste Hälfte der 1880er Jahre und kann gegen 1885 als zunächst abgeschlossen gelten. Einige wenige Quellen hat die Komponistin signiert und datiert, die als Ausgangspunkt für weitere Datierungen dienten. Nachdem zuerst Versuche, das Werk in Paris und in Brüssel aufzuführen aufgrund eines Direktorenwechsels und finanzieller Engpässe scheiterten, nahm 1894 die Operndirektion des Palais Garnier *La Montagne noire* an. Im Zuge des Probenprozesses für die von Paul Taffanel geleitete Uraufführung am 9. Februar 1895 wurden relativ kurzfristig, vermutlich erst im Januar 1895, Änderungen und Streichungen vorgenommen. Stilistisch steht *La Montagne noire* in der Tradition der französischen Weiterentwicklung der Grand Opéra nach Meyerbeer und thematisiert einen Privatkonflikt vor einem historischen Hintergrundsubjekt. Ebenso wie andere Werke dieser Gattung der 1890er Jahre – Alfred Bruneaus *Le Rêve* (1891), *L'Attaque du moulin* (1893) und *Messidor* (1897) oder Emmanuel Chabriers *Briséis* (1899) – weist der Untertitel *La Montagne noire* als Drame lyrique aus, während die früheren *Drames lyriques* wie Gounods *Faust* (1859), *Mireille* (1864) und *Roméo et Juliette* (1867) sowie Bizets *Les Pêcheurs de perles* (1863) zwar die entsprechenden gattungskonstituierenden Merkmale aufwiesen, allerdings nicht explizit diese Werkbezeichnung im Untertitel trugen.⁵⁰ Die *Drames lyri-*

⁴⁸ Vincent d'Indy (*Fervaal* komp. 1892-96, UA 1897, Théâtre de la Monnaie, Brüssel, *L'Étranger* komp. 1897-1900, UA 1903, Théâtre de la Monnaie, Brüssel, *Le Chant de la Cloche* komp. 1879-1883, UA 1913, Théâtre de la Monnaie, Brüssel, *La Légende de St Christophe* komp. 1911-1915, UA 1920, Opéra, Paris), Gustave Charpentier (*Louise* komp. 1893, UA 1900, Opéra-Comique, Paris), Alfred Bruneau (nach der Émile Zola-Phase), Ernest Chausson (*Le Roi Arthur* komp. 1890-1899, UA 1903, Théâtre de la Monnaie, Brüssel) und Albéric Magnard (*Yolande* komp. 1890, UA 1893, Théâtre de la Monnaie, Brüssel, *Bérénice* komp. 1904, UA 1911, Opéra-Comique, Paris, *Guercœur* komp. 1900, UA 1931, Opéra, Paris).

⁴⁹ Vgl. Vincent d'Indy, *Richard Wagner*, Paris: Delagrave 1930, S. 65. Siehe auch Agnès Terrier, »Des mots pour la musique«, in: *Vincent d'Indy et son temps*, hg. von Manuela Schwartz, Sprimont: Mardaga 2006, S. 305 und S. 312.

⁵⁰ Der Terminus »Drame lyrique« wandelte sich mehrfach im Laufe der Geschichte. Zur Terminologie und Gattungssystematik siehe Herbert Schneider, Art. »Drame lyrique«, in: *MGG2* Sachteil Bd. 2, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1995, Sp. 1436-1452 und Matthias Brzoska, »Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 101-109.

ques der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind durch eine Fokussierung auf einen Privatkonflikt charakterisiert. Holmès legte die Protagonistin ihrer Oper als *femme fatale* an und verlieh ihr exotisches Kolorit. Damit reiht sich *La Montagne noire* zudem in die allgemeine Begeisterung für exotische Sujets und deren musikalische Verarbeitung ein, die während des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch die Pariser Weltaustellungen – stetig zunahm.

Ausgehend von der zeitgenössischen Aufnahme des Werkes bei Publikum und Presse soll zunächst die Handlung der Oper dargelegt werden. Entgegen den Erwartungen hat sich umfangreiches, zum Teil noch gänzlich unbekanntes Quellenmaterial erhalten. Aus diesem Grunde ist es gerechtfertigt, in einem gesonderten Kapitel das Material einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Nicht zuletzt sind die daraus gewonnen Erkenntnisse wiederum Basis für weitere textliche wie musikalische Untersuchungen, die sich den charakteristischen Momenten jener Gattungstraditionen sowie deren dramaturgischer Funktion für den zu exponierenden Konflikt widmen. Abschließend werden drei Lesarten vorgestellt, die *La Montagne noire* als Oper einer Komponistin im Kontext ihrer Zeit beleuchten. Die Lesarten verstehen sich als drei, durchaus nicht alternativ zu verstehende, Deutungsmöglichkeiten, welche die werkzentrierte Frage, warum Yamina als *femme fatale* nicht sterben darf, diskutieren. Die in diesem Zusammenhang erörterten Phänomene des *Fin de siècle* ermöglichen einen kultur- und gesellschaftshistorischen Blick auf die Oper.

3.1 Aspekte der Werkgeschichte

3.1.1 Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse

Augusta Holmès und ihre Oper *La Montagne noire* standen von Beginn an – dies legt zumindest die Lektüre der zahlreich überlieferten Pressekritiken⁵¹ nahe – unter einem enormen Erfolgsdruck:⁵² Publikum und Presse erwarteten offenbar ein weiteres originelles Werk, mit dem Holmès ihre symphonischen

⁵¹ Für die folgende überblicksartige Darstellung der Pressekritiken wurden Tageszeitungen, Wochenzeitschriften und Musikzeitschriften untersucht. Zwei Sammlungen mit Zeitungsartikeln zu *La Montagne noire* finden sich in der Bibliothèque nationale: »Recueil d'articles de Journaux sur Augusta Holmès« [F-Pc 4°: B 391] und in der Bibliothèque de l'Opéra: »Coupures de presse« [F-Po Dossier d'œuvre]. Eine detaillierte Übersicht der konsultierten Rezensionen und Kritiken ist dem Anhang der vorliegenden Arbeit zu entnehmen.

⁵² Mehr als sieben Monate vor der Uraufführung weisen Presseartikel auf die Aufführungen am Pariser Opernhaus hin und drucken Interviews mit der Komponistin ab. So jenes von Baude de Mauricey, »Le nouveau Drame musical de M^{lle} Holmès«, in: *L'Événement*, 06.07.1894, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre].

Erfolge, nunmehr auf die Opernbühne übertragen, hätte fortschreiben können – ein Debütwerk, mit dem sie nahtlos an die musikalischen Qualitäten von *Les Argonautes*, *Lutèce*, *Ludus pro patria* und *Ode triomphale* angeknüpft, diese möglicherweise sogar in den Schatten gestellt hätte.

Dass die Uraufführungskritiken nun insgesamt relativ verhalten ausfielen – die Rezensionen reichen indes von überschwänglich positiv bis zum vernichtenden Totalverriss –, ist nicht am Werk nachvollziehbar. Zwar hatte die Komponistin das Sujet für ihre Oper selbst recherchiert und war keiner literarischen Vorlage gefolgt, doch hatte der Topos des Liebes- versus Pflichtkonflikts als dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt eines Opernsujets aus Sicht der Presse längst ausgedient. In einem Interview mit Pierre Neblis betonte die Komponistin, sie habe schon seit langem ein Libretto konzipieren wollen, das den Konflikt zwischen Pflicht und Liebe thematisiere, und sei bei der Suche nach einem geeigneten Sujet auf das Volk der Montenegriner aufmerksam geworden:

»En feuilletant l’histoire des peuples européens, je fus séduite par le noble caractère, par l’heroïsme des Monténégrins. Ce peuple défendit avec un admirable courage son indépendance. L’action se passe en 1657, pendant la résistance des Monténégrins contre les Turcs. Un drame passionnel se déroule dans une atmosphère de guerre. C’est la lutte entre l’honneur poussé aux extrêmes limites et l’amour violent, passionné, ne connaissant aucun obstacle. Mes principaux personnages sont deux chefs Monténégrins; l’un, très bon, très tendre, incarne l’honneur, le devoir, le patriotisme le plus ardent; l’autre, la passion, la sensualité même. Ce dernier est fiancé à une jeune fille qu’il aime. Mais une courtisane, une de ces femmes qui semblent être nées et élevées pour l’amour, se trouve sur sa route. Aussitôt il l’aime éperdument, oubliant pour elle sa fiancée, ses compagnons d’armes, foulant aux pieds les sentiments d’honneur et de patriotisme.«⁵³

So anerkennend sich die Presse über das sich durch »Würde« und »Erhabenheit« auszeichnende Libretto äußerte – »Encore une fois, le poème a une noblesse et une élévation indéniable«⁵⁴ –, so bemüht war sie, stoffliche Anleihen schon bekannter Opern aufzudecken. Häufig wurde die Verwandtschaft mit *Pour la Couronne* von François Coppée, *Carmen*, *L’Africaine*, *Robert le diable* oder *Tannhäuser* betont: Mirko gleiche Vasco de Gama oder Don José, Héléné finde ihre Vorgängerin in Michaëla, und Yamina sei eine Neuauflage

⁵³ Augusta Holmès in einem Interview mit Pierre Neblis: »La Montagne noire«, in: *Le Soir. Journal d’Informations*, 06.02.1895, S. 2. Möglicherweise wurde die Komponistin durch den in den Tageszeitungen geführten Diskurs über die Situation im Balkan zu diesem Sujet angeregt: Seit 1878 war Montenegro zwar offiziell unabhängig, faktisch aber noch immer unter der Kontrolle des Osmanischen Reiches.

⁵⁴ Henri de Curzon, »La Montagne noire«, in: *La Gazette de France*, 11.02.1895, S. 1-2.

von Carmen oder Kundry. Und gerade wenn ein Sujet bereits so oft bedient wurde, stelle dies nach Alfred Ernst eine besondere Herausforderung an die dramaturgischen Fähigkeiten des Komponisten dar. So sei es nach *Carmen* (UA 1875, Opéra-Comique, Paris) erst recht schwierig, eine adäquate Behandlung des Sujets und dessen musikalische Realisierung zu verwirklichen:

»La situation de Mirko, placé entre deux amours, deux femmes, dont l'une représente le bonheur innocent et paisible, l'autre la pernicieuse volupté, le déshonneur et le crime, a été si souvent mise à la scène qu'il faudrait, lorsqu'on la reprend, la rajouiner par un exceptionnel talent de dramaturge, tout au moins la présenter d'une manière très neuve et très curieuse. Ce n'est point ici le cas: cette situation, si difficile à traiter depuis le chef-d'œuvre de Bizet, *Carmen* (et encore le personnage de Micaëla n'échappe-t-il pas entièrement à certaines conventions sentimentales), M. Massenet y est revenu dans *Le Mage* sans aucun succès, et M^{lle} Holmès, dans *La Montagne Noire*, ne l'a point renouvelée par une conception originale des caractères.«⁵⁵

Im Gegensatz zu den Figuren der anderen zeitgenössischen Opern mangle es denjenigen in *La Montagne noire* an Profil. Darüber hinaus sei der Stoff zu monoton und nicht fesselnd genug, um eine Oper solcher Länge zu schreiben: Laut Adolphe Jullien krankt das Libretto an Gehaltlosigkeit und Einfältigkeit:

»Il n'y a rien là, vraiment, de ce qui constitue une pièce dramatique ou peut provoquer le moindre intérêt: cette fable est d'une simplicité enfantine et rien n'en relève la pauvreté, ni dessin des caractères, ni revirements pathétiques, ni coups de théâtre un peu saisissants: le vice et la vertu, en soi, se livrent durant trois actes un combat qui reprend toujours et pourrait ne jamais finir.«⁵⁶

Der Held mache sich lächerlich mit seinem ewigen Schwanken, schrieb ein anonymer Verfasser in *L'Éclair*, und so habe die Partitur trotz ihrer unbestreitbaren Qualitäten die Schwächen des Librettos nicht aufheben können.⁵⁷ In der Tat wird der Vorwurf des Eklektizismus von einigen Kritikern auch auf die Musik übertragen. Sie bemängeln die vermeintliche Uneigenständigkeit der Musik, welche zu Imitationen anderer Opernsujets führe, denn allzu oft seien Anlehnungen an Figuren anderer Opern erkennbar:⁵⁸

⁵⁵ Alfred Ernst, »La Vie musicale«, in: *Revue musicale*, 01.03.1895, S. 87.

⁵⁶ Adolphe Jullien, »Opéra: *La Montagne-Noire*, Drame musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895 soir, S. 1-2.

⁵⁷ Anon., »La Montagne-Noire«, in: *L'Éclair*, 10.02.1895, S. 1.

⁵⁸ Vgl. Adolphe Jullien, »Opéra: *La Montagne-Noire*, Drame musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895, 1-2.

»Nous ne nous appesantirons pas sur la partition, dont nous avons dit en quelques lignes les faiblesses trop nombreuses: elle constitue une œuvre considérable, écrite avec courage et conscience, mais sans relief ni caractère personnel. Les pages gracieuses et bien venues n'y manquent pas mais elles font trop souvent songer à l'inspiration d'autres maîtres; tantôt c'est Donizetti, c'est M. Massenet, c'est Charles Gounod, c'est Wagner lui-même.«⁵⁹

Adolphe Jullien nennt *La Montagne noire* ein Kompositum mehrerer anderer Opern, das keine Originalität zutage treten lasse, und resümiert in seiner zwölfspaltigen Kritik:

»Une pièce peu intéressante et monotone, où se retrouvent des scènes de dix opéras très connus; une partition généralement banale, où traînent des réminiscences de compositeurs célèbres, accompagnée le plus souvent par un orchestre ou trop bruyant ou trop grêle, assurément le régal était maigre.«⁶⁰

Die Analogien zu bekannten Opern stießen nicht bei allen Kritikern auf Ablehnung. So fasst ein anonymes Kritiker der *Gazette des Tribunaux* zusammen:

»Si le sujet n'est pas tout à fait neuf, il est traité avec une incontestable élévation; les plus fiers sentiments de patriotisme et de liberté y sont exprimés avec noblesse aussi bien que les plus touchants accents de la tendresse et de l'amour. [...] Il convient donc de féliciter M^{me} Augusta Holmès et la direction de l'Opéra de leur légitime succès.«⁶¹

Dennoch war ein Hauptkritikpunkt der Presse, dessen Hervorhebung die Journalisten nicht überdrüssig wurden, der zeitliche Verzug von mehr als zwölf Jahren, mit dem das Werk auf die Bühne kam. Dabei zeigten sich die Journale 1883 optimistisch, mangels des Théâtre-Lyrique zumindest in der kommenden Konzertsaison einige Auszüge des Werkes als konzertante Aufführung hören zu können.⁶² Zu einer Aufführung bei den sonntäglichen Konzertgesellschaften kam es nicht. Im Zuge der für 1895 anberaumten Aufführung war Holmès offenbar von der Operndirektion dazu angehalten worden, der Presse im Vor-

⁵⁹ Charles Darcours, »Première représentation de la *Montagne noire*«, in: *Le Figaro*, 09.02.1895, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre].

⁶⁰ Adolphe Jullien, »La Montagne-Noire«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895, S. 1-2.

⁶¹ Anon., »Théâtres«, in: *Gazette des Tribunaux*, 11./12.02.1895, S. 157.

⁶² »M^{lle} Augusta Holmès achève, poème et musique, un grand opéra, en quatre actes et cinq tableaux, dont le sujet est emprunté à la guerre du Montenegro [sic] avec la Turquie. Titre: la *Montagne noire*. A défaut de Théâtre-Lyrique, nous espérons que, l'hiver prochain, les concerts du dimanche nous feront entendre au moins des fragments de cette nouvelle œuvre de l'auteur de *Lutèce* et des *Argonautes*.« Anon., *Le Figaro*, 15.06.1883.

feld möglichst wenig Details zu liefern,⁶³ und so blieb auch die Entstehungszeit des Werkes weitgehend im Dunkeln, was die Journalisten zu mannigfachen Spekulationen anregte: Da Adolphe Jullien die Entstehung von *La Montagne noire* fälschlich in die gleiche Epoche wie *Ludus pro patria* datiert, demnach 1888, bedauert er sehr, dass Holmès es nicht für nötig gehalten habe, ihre Oper der veränderten musikalischen Ästhetik anzupassen. Sie habe Zeit genug gehabt, den Stil der Oper zu ändern. Da dies aber nicht der Fall war, geht Jullien davon aus, dass die Komponistin ihre Oper zur Zeit der Uraufführung immer noch als aktuell betrachtet habe:

»Cette partition d'opéra doit remonter à la même époque que son *Ludus pro patria*, peut-être même est-elle antérieure de quelque années; mais, si le plan de son œuvre ou le style dans lequel elle était écrite lui avaient paru le moins du monde répréhensibles, elle aurait eu largement le temps de la corriger, de la refaire en partie ou même intégralement: il nous faut donc admettre que ce drame musical répond exactement à ses préférences actuelles, et j'éprouve vraiment quelque déception à le constater.«⁶⁴

Tatsächlich aber verfasste Augusta Holmès ihr Libretto in den frühen 1880er Jahren, während sie die Partitur spätestens im Juli 1884 abschloss.⁶⁵ Auch Charles Darcours bestätigt die Ansicht Adolphe Julliens bezüglich der Entstehung, wenn er schreibt, dass die Oper bereits vor 15 Jahren geschrieben worden sei und junge Musik sehr schnell altere – dafür brauche es nicht einmal 15 Jahre:

»Or, peut-on admettre qu'une œuvre lyrique, composée depuis près de quinze ans, se trouve encore au point aujourd'hui, après la révolution qui s'est produite parmi nous dans le style harmonique, dans l'écriture orchestrale, dans la forme théâtrale

⁶³ Vgl. Baude de Mauricey, »Le nouveau Drame musical de M^{lle} Holmès«, in: *L'Événement*, 06.07.1894, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre]. In einem Brief an Victorien Sardou schreibt Augusta Holmès: »[...] je n'ai dit à personne en dehors de la direction, et de mes interprètes, le sujet de mon opéra. J'ai même dû refuser plusieurs fois, à des journalistes amis, des explications précises touchant cette pièce, car mes acteurs, aussi bien que la Direction de l'Opéra, désirent que l'ouvrage reste autant que possible inconnu avant les représentations.« Augusta Holmès, Brief an Victorien Sardou vom 11.09.1894, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, 88-89, hier 88]. Auch in verschiedenen Interviews betonte Holmès immer wieder, dass sie nicht ausführlicher über *La Montagne noire* reden könne.

⁶⁴ Adolphe Jullien, »Opéra: *La Montagne-Noire*, Drame musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895 soir, S. 1-2.

⁶⁵ Zur Beschaffenheit und Datierung des überlieferten Quellenmaterials zu *La Montagne noire* siehe Kap. 3.1.3 »Datierung und quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext« der vorliegenden Arbeit.

en ces dernières années? Ce qu'on critique surtout dans la partition de M^{lle} Holmès, c'est la vétusté du moule, le peu de modernité des idées, la pauvreté des procédés d'instrumentation: quoi d'étonnant à cela? De nos jours, la jeune musique vieillit très vite; il ne lui faut pas quinze ans pour cela.«⁶⁶

In diesem Zusammenhang wurde bemängelt, dass *La Montagne noire* den Untertitel »Drame lyrique« trägt, es sich laut einiger Kritiker aber doch um eine Oper herkömmlichen Modells handle: »Bien que l'affiche qualifie cet ouvrage de ›drame lyrique‹, c'est un ›opéra‹ suivant l'ancienne formule«.⁶⁷ Sicherlich folge die Oper einer »alten Formel« entgegnete Paul Dukas:

»La musique de M^{lle} Holmès, écrite sur un poème sans grand intérêt, a des qualités de théâtre un peu grosses, mais réelles. Étant admis que M^{lle} Holmès a voulu écrire un opéra à l'ancienne manière, il faut avouer qu'elle y a en grande partie réussi. Il y a du brillant et du charme dans beaucoup de scènes de son ouvrage et dans d'autres un réel sentiment du théâtre et du mouvement dramatique. Malheureusement, ces qualités sont noyées dans beaucoup d'emphase et de fatras. Il y a quinze ans la *Montagne noire* eût obtenu certainement un grand succès. Wagner nous a perdus.«⁶⁸

Wenn man auch davon ausgeht, dass *La Montagne noire* 15 Jahre zuvor erfolgreich aufgenommen worden wäre, so scheint doch die Tatsache, dass es sich um das Debüt einer Komponistin an der renommierten Pariser Opéra handelte, nicht unwesentlich zu sein. Vorsicht und eine differenzierte Herangehensweise sind geboten, will man die Äußerungen der Zeitgenossen adäquat analysieren, denn nicht jede Beurteilung, die in Verbindung mit Holmès als Komponistin gemacht wird, ist vom jeweiligen Autor a priori negativ gemeint. Im Gegenteil, größtenteils zeugen sie von großem Respekt und Anerkennung gegenüber dem musikalischen Schaffen der Komponistin. So stellt die Hervorhebung, dass es sich um eine Komponistin handle, die sich nunmehr mit einer Oper präsentiere, zu der sie zudem das Libretto verfasst habe, eine beliebte Einleitung für die Rezension dar. Stets wird betont, dass *La Montagne noire* seit der Aufführung von Louise Bertins *La Esmeralda* im Jahre 1836 das erste Werk einer Komponistin sei, das an der renommierten Pariser Opéra gezeigt

⁶⁶ Charles Darcours, »Opéra: Première représentation de la *Montagne Noire*, drame lyrique en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Figaro*, 09.02.1895, S. 3.

⁶⁷ Victorin Joncières, »Théâtre de l'Opéra: la *Montagne noire*, drame lyrique en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *La Liberté*, 10.02.1895, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre].

⁶⁸ Paul Dukas, »Chronique musicale«, in: *La Revue hebdomadaire – Romans, Histoire, Voyages*, 4 (23.02.1895) 33, S. 629.

werde. Das in diesem Zusammenhang die Komponistin oder ihren Kompositionsstil bezeichnende und demnach häufig verwendete Epitheton »viril« ist dabei nicht negativ konnotiert, sondern versteht sich in aller Regel als Kompliment an die Komponistin. Dennoch bekommen manche Kritiken einen negativen Beigeschmack, wenn Augusta Holmès – wie dies durchaus nicht selten der Fall ist – eine zu laute und blechbläserdominierte Instrumentierung vorgeworfen wird.⁶⁹ Denn gemäß einigen Kritikern seien doch gerade »les passages de douceur, de grâce et de tendresse«⁷⁰ die schöneren:

»Comme musicienne elle paraît avoir désiré, elle, femme, un drame sombre, farouche, poignant, dans lequel elle pût faire montre surtout de vigueur, de puissance et de virilité.«⁷¹

Damit führt Arthur Pougin, der den Mangel an Substanz, Farbe und Zusammenhalt des Orchesters kritisiert, den nur mäßigen Erfolg des Stückes auf die Zugehörigkeit Augusta Holmès' zum weiblichen Geschlecht zurück. Victorin Joncières spricht den Frauen in seiner Kritik gar jegliche Eingebungsfähigkeit ab, billigt jedoch im nächsten Satz Augusta Holmès den ersten Rang unter den derzeitigen Komponistinnen zu.⁷²

Dass das Publikum nicht die Einschätzung der Kritik teilte, davon zeugen Kritiken im *Figaro*, in *The Musical Times* und einigen anderen Blättern. *Le Gaulois* vom 13. Februar 1895 schreibt, dass das Premierenpublikum *La Montagne noire* wohlwollend aufgenommen habe und nach mehreren »Rappels« (Vorhängen) der Abend mit einer regelrechten Ovation für die Interpreten ge-

⁶⁹ Dieses Argument bemühte bereits Camille Saint-Saëns in seinem ansonsten sehr wohlwollenden Aufsatz zu *Les Argonautes*: »Les femmes sont curieuses quand elles se mêlent sérieusement d'art: elles semblent préoccupées avant tout de faire oublier qu'elles sont femmes et de montrer une virilité débordante, sans songer que c'est justement cette préoccupation qui décèle la femme. [...] Dans la musique, les cuivres éclatent comme des boîtes d'artifice; les tonalités se heurtent, les modulations s'entrechoquent avec un bruit de tempête; les voix, affolées, perdent toute notion de leurs registres naturels et se précipitent des tons les plus aigus aux tons les plus graves, au risque de se briser: tous les timbres de l'orchestre, soumis à une sorte de culture intensive, donnent le maximum des effets possibles [...].« Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, 3. Aufl., Paris: Calmann Lévy 1885, S. 228. Seither scheint dies die Presse immer wieder zum Anlass zu nehmen, eben auf diese »männlich« ausgeführte Instrumentierung hinzuweisen, sei es im positiven wie im negativen Sinne.

⁷⁰ Arthur Pougin, »La Montagne-Noire«, in: *Le Ménestrel*, 10.02.1895, S. 42-44, hier: S. 43.

⁷¹ Pougin, »La Montagne-Noire«, in: *Le Ménestrel*, 10.02.1895, S. 43.

⁷² Vgl. Victorin Joncières, »Théâtre de l'Opéra: la Montagne noire, drame lyrique musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: Feuilleton de *La Liberté*, 10.02.1895, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre].

endet habe.⁷³ Die günstige Aufnahme beim Publikum hielt sich über die ersten Aufführungen hinaus, so dass der *Figaro* im März berichtete: »La salle était comble et très enthousiaste; cette sorte d'appel au peuple a eu les meilleurs résultats pour l'œuvre de M^{lle} Augusta Holmès.«⁷⁴ Dabei handelte es sich um eine zusätzlich aufs Programm gesetzte und eintrittsfreie Aufführung von *La Montagne noire*. *L'Intransigeant* schrieb zur gleichen Aufführung »Comme toujours, le public de spectacle gratuit largement a payé son entrée par ses applaudissements.«⁷⁵ Auch der für die englische Musikzeitung *The London Musical Courier* über das Pariser Konzertleben berichtende Korrespondent Charles Holman-Black bestätigt:

»The enthusiasm at the first representation was genuine, spontaneous, and in no way controlled by the *claque*. Returning later to hear again the work, I found it improved upon a re-hearing. The applause was just as spontaneous, and even more general, and there never was a doubt of its success with the public [...].«⁷⁶

Holman-Black, der sowohl der Premiere als auch einer späteren Aufführung beiwohnte, zeigte sich entrüstet über die ungünstige Aufnahme von *La Montagne noire* bei der Presse und deutet diese mit einer bewusst inszenierten Intrige:

»[...] but M^{lle} Holmès had to struggle against a *cabale*, instituted by a well-known critic here; in fact, the success with the public seemed to incense the critics. One of them who is on the best known daily in Paris, a journal that probably has the largest circulation abroad of any newspaper, when remonstrated with for his adverse article on »La Montagne Noire«, acknowledged to the person with whom he was conversing that he really admired the opera and the composer as well; but, he added, »frankly we do not wish to see the doors of our theatres and operas open to women-authors.«⁷⁷

⁷³ Anon., »Courrier des Spectacles«, in: *Le Gaulois*, 13.02.1895, S. 4.

⁷⁴ Anon., »Courrier des Théâtres«, in: *Le Figaro*, 18.03.1895, S. 3.

⁷⁵ Anon., »Théâtre«, in: *L'Intransigeant*, 20.03.1895, S. 3.

⁷⁶ Charles Holman-Black, »La Montagne Noire – opera by Augusta Holmès«, in: *The London Musical Courier*, Bd. 11, Nr. 14 und 15, 05.04.1901 und 12.04.1901, S. 170 (zwei Nummern erschienen hier gemeinsam in einer Ausgabe, Hervorhebung im Original). Der von Holman-Black verfasste Artikel zur Oper *La Montagne noire* stellt keine Uraufführungskritik dar, sondern erschien im Rahmen einer Gesamtwürdigung der Komponistin Augusta Holmès. Die Ausgabe vom 05.04.1901 ist der Komponistin gewidmet. Ein ebenfalls von Holman-Black verfasster ausführlicher Artikel stellt das kompositorische Schaffen von Holmès vor, ausgeschmückt mit biographischen Ergänzungen. Auf der Titelseite der Zeitung ist eine mit »M.H.« [= Marie Huet] signierte Porträtzeichnung der Komponistin abgedruckt, S. 167-169.

⁷⁷ Holman-Black, »La Montagne Noire – opera by Augusta Holmès«, in: *The London Musical Courier*, 05. und 12.04.1901, S. 170.

Die bedauerlicherweise ohne Nachweis getroffene Aussage von Agnès de Noblet, der Journalist und Komponist Ernest Reyer habe im *Journal des Débats* formuliert: »Franchement, nous ne souhaitons pas ouvrir les portes de nos théâtres et de nos opéras à des femmes auteurs«⁷⁸, trifft so definitiv nicht zu. Reyer berichtet in dieser Zeit in lediglich zwei Artikeln über das Musikleben in Paris, behandelt dabei aber nicht *La Montagne noire*. Hingegen verfasste Adolphe Jullien den zweiseitigen Leitartikel im Feuilleton des *Journal des Débats*, aus dem weiter oben schon mehrfach zitiert wurde. Wenngleich das von Holman-Black wiedergegebene Bekenntnis eines »well-known critic« in einer der »best known daily in Paris«⁷⁹ in dieser Form nicht abgedruckt wurde, so verweist es doch auf einen unterschweligen Antifeminismus, der als solcher zu jener Zeit durchaus präsent war und manchen Kritiker zu jenen Haltungen, vielleicht auch rein mündlich getätigten Aussagen, veranlasst haben könnte.

Dass Absprachen im Vorfeld gezielt eine kühle Aufnahme der Oper herbeiführen sollten, könnten auch die Äußerungen von Eugène de Solenière bestätigen:

»La Montagne Noire [...] a été en général jugée avec parti-pris et dénigrée quelque peu systématiquement. J'ai déjà eu l'occasion de protester, à cet égard, dans une conférence publique et dans plusieurs articles; qu'il me soit permis, de réitérer, à nouveau, mes doléances.«⁸⁰

Eugène de Solenière war nicht der einzige, der in der Öffentlichkeit sowie in den französischen Journalen Stellung bezog. Es gab einige wenige Kritiker, die den Mut besaßen, sich von der Haltung ihrer Kollegen zu distanzieren. In diesem Zusammenhang darf auch die Tatsache angemerkt werden, dass die Pressekritiken zu *La Montagne noire* und insbesondere ein von André Maurel verfasster Artikel zu »femmes compositeurs« und »M^{lle} Augusta Holmès« (erschienen am 2. Februar 1895 im »Supplément littéraire« des *Figaro*) zu einer mit »une femme« signierten Replik führten⁸¹, die sodann eine rege, unter dem

⁷⁸ Agnès de Noblet, *Un Univers d'artistes. Autour de Théophile et de Judith Gautier*, Paris: L'Harmattan 2003, S. 58. Bedauerlicherweise weist de Noblet ihr Zitat nicht nach.

⁷⁹ Hier kommen in der fraglichen Zeit lediglich *Le Figaro*, *Le Journal des Débats* und *Le Temps* in Frage, die in den 1890er Jahren die drei bekanntesten und auflagenstärksten Tageszeitungen in Paris darstellten. Vgl. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral und Fernand Terrou (Hg.), *Histoire Générale de la Presse Française*, Bd. 3: *De 1871 à 1940*, Paris: Presses Universitaires de France 1972, S. 135-151 und S. 297-393, hier: S. 347.

⁸⁰ Eugène de Solenière, *La femme compositeur (= Critiques d'Art)*, Paris: La Critique 1895, S. 14-16, hier: S. 15.

⁸¹ Une Femme, »L'Ame d'homme«, in: *Le Figaro* (Supplément littéraire), 16.02.1895, S. 28.

Kolumnentitel »Ame d’homme« im *Figaro* geführte Debatte auslöste.⁸² In jenem am 16. Februar 1895 im *Figaro* publizierten Leserbrief beschwerte sich die Verfasserin darüber, dass Männer wie André Maurel sich immer überlegen fühlen müssten und meinten, Frauen ein Lob zu spenden, wenn sie sagen ’C’est une âme d’homme...’

»Pourquoi les hommes se croient-ils supérieurs aux femmes au point que chez eux le plus bel éloge à nous faire est de dire, comme André Maurel à propos d’Augusta Holmès: ’C’est une âme d’homme...’? Or, pour nous, ’âme d’homme’ représente souvent un lâche comme X..., un filou comme Z..., un traître comme Y..., des imbéciles comme les gommeux. Que veulent donc dire les hommes quand ils nous attribuent ce qualificatif d’âme d’homme?«⁸³

Diese Debatte zeigt, dass die Emanzipation der Frauen zwar ins öffentliche Bewusstsein gerückt war, doch realiter bei den wirklich wichtigen und sich für entscheidungsbefugt haltenden Personen, die wiederum männlichen Geschlechts waren, noch nicht angelangt war. Die als mögliche Bedrohung wahrgenommene gesellschaftliche Veränderung, die sich im Terminus der sog. »nouvelle femme« widerspiegelt, trug dazu bei, dass solche antifeministischen Haltungen in den öffentlichen Organen verbreitet wurden. Dass sich in diesem Kontext die Aufführungen von *La Montagne noire* besonders eigneten, die Diskussionen um den Feminismus erneut anzufachen, steht außer Frage. Gleichzeitig darf indes nicht verkannt werden, dass es im Allgemeinen – und das zeigen zahlreiche Äußerungen verschiedener Komponisten – für jeden jungen, noch nicht arrivierten Komponisten schwer war, ein Werk an der renommierten und traditionsverbundenen Pariser Opéra zu platzieren. Dies stellt a priori keine spezifisch mit dem weiblichen Geschlecht verknüpfte Gegebenheit dar. Gleichwohl darf davon ausgegangen werden, und dies beweist letztlich die Geschichte der Aufführungen dieses Opernhauses, dass es für Frauen ungleich schwieriger war, eine Aufführung eines Bühnenwerkes zu erlangen. Bekenntnisse, eine Komponistin und ihr Werk zwar zu schätzen und dennoch aus einer konservativen Haltung heraus einen Verriss zu schreiben, weil man Frauen nicht am traditionsverbundenen Opernhaus reüssieren sehen mochte, spiegeln letzten Endes nur die theaterpolitischen Konventionen, die 1895 – trotz vorangeschrittenem emanzipatorischem Bewusstsein – in den Theaterdirektionen,

⁸² Vgl. etwa die gesammelt abgedruckten Repliken in *Le Figaro* (Supplement littéraire), 06.04.1895, S. 56.

⁸³ Une Femme, »L’Ame d’homme«, in: *Le Figaro* (Supplement littéraire), 16.02.1895, S. 28.

aber auch in der Gesellschaft noch allgemeiner Konsens waren.⁸⁴ Gleichzeitig offenbarten sie den vorherrschenden Diskurs um die weibliche Autorschaft, der vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Ideologien – etwa der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts und Implementierung einer bürgerlichen Öffentlichkeit – zu sehen und zu diskutieren wäre. Unzählige andere Beispiele aus der Geschichte der Pressekritik haben indes gezeigt, dass das Aufzeigen der vermeintlichen musikalischen Schwächen eines Werkes zum Standardrepertoire der Pressekritiker gehörte, wollte man einen Komponisten oder eine Partitur denunzieren. Die geradezu apodiktische Verwendung einer stereotypartigen Sprache, die nun kein auf Augusta Holmès beschränkter Einzelfall war, sondern ebenso in zahlreichen Werkbesprechungen ihrer Zeitgenossen zu finden ist, zeigt, dass die Zeitungen einen von der Wirklichkeit gelösten, eigenständigen ästhetischen Diskurs verfolgten.⁸⁵ Im Umkehrschluss bedeutet dies allerdings, dass die Presserezeption von Holmès kaum eine Aussage über die Qualität ihrer Werke zulässt. Ebenso gibt sie nahezu keinen Aufschluss über die Intention der Komponistin. Die Rezeption scheint in Opposition zur Werkästhetik zu stehen. Die Frage war nicht, wie gut oder schlecht ein Kunstwerk war, sondern wie gut oder schlecht sich ein Kunstwerk beschreiben ließ und ob es sich in den musikästhetischen Diskurs der Zeit einpasste. Mit der flächendeckenden Verwendung jener Stereotypen wird nicht mehr nach der Intention der Komponistin gefragt, die schematische Anwendung versperrt den Blick auf das einzelne Kunstwerk. Das bedeutet erstens, dass die zeitgenössische Rezeption von Musik nicht unbedingt für die zeitgenössische Produktionsästhetik aussagekräftig ist, und zweitens, dass die Musikanschauung tatsächlich ein Konstrukt der Presse selbst ist. Die Journale vertreten eine je eigene Haltung zur Musikästhetik ihrer Zeit. Dies bringt der noch junge Paul Dukas, der im Musikleben zu Beginn der 1890er Jahre mehr als geschätzter und scharf beobachtender Musikkritiker denn als Komponist einen Namen hatte, auf den Punkt, wenn er sich, wie es typisch für Dukas war, in seiner Kritik zu *La Montagne noire* von den vernichtenden Urteilen seiner Kritiker-Kollegen absetzte und sagte, die Oper *La Montagne noire* habe durchaus ihre schönen Seiten und

⁸⁴ Der Journalist Camille Bellaigue stützt die Ansicht und konstatiert, dass Frauen, die versucht hätten, an der Opéra ein Werk aufzuführen, bis dato ausnahmslos Misserfolge verzeichnen konnten. Vgl. Camille Bellaigue, »Théâtre de l'Opéra: *La Montagne Noire*, drame lyrique en 4 actes; paroles et musique de M^{me} Augusta Holmès«, in: *Revue des Deux Mondes*, 15.02.1895, S. 943-946, hier: S. 943.

⁸⁵ Siehe Katharine Ellis und Matthias Brzoska, »Avant-propos méthodologique«, in: *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 12), hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 35-37.

sie sei im Ganzen betrachtet weder besser noch schlechter als so manch' andere hochgelobte Oper.

»Ce n'est pas que la *Montagne noire* apporte grand'chose de nouveau, mais du moins aurait-il été juste de reconnaître que cette partition n'est ni meilleure ni pire qu'une foule d'autres qu'on a couvertes de louanges. De tels jugements sont déconcertants pour les artistes et pour le public, et nous voudrions y apporter un adoucissement.«⁸⁶

Für die positive Rezeption, die *La Montagne noire* beim Publikum erzielte, spricht auch ein Band mit beliebten Arien aus *La Montagne noire*,⁸⁷ denn diese Opernextrakte gehörten zu den wichtigsten Einnahmequellen der Editionshäuser, so dass allein die Anfertigung solcher Alben zu *La Montagne noire* für die Popularität des Werkes spricht. Gleiches gilt für die von Georges Bull angefertigte *Transcription facile* für Klavier für zwei und vier Hände.⁸⁸ Einige Jahre später verhandelte Augusta Holmès über eine Aufführung von *La Montagne noire* an der Metropolitan Opera in New York, zu einer Realisierung kam es aber nicht. Aus einem Interview mit Jean Bernac geht hervor, dass Holmès offenbar auch plante, *La Montagne noire* in London aufführen zu lassen:

»For the moment I am thinking about the ›Montagne Noire,‹ and should like to have my opera mounted on some large lyric stage – for example, in London – where Alvarez, who created my first rôle with the magnificent success that the Press unanimously accorded him, could again win golden opinions for his glorious voice and great talent.«⁸⁹

⁸⁶ Paul Dukas, »Chronique musicale«, in: *La Revue hebdomadaire – Romans, Histoire, Voyages*, 4 (23.02.1895) 33, S. 629.

⁸⁷ Augusta Holmès, *La Montagne noire. Des Morceaux de chant détachés, avec accompagnement de Piano par l'Auteur Morceaux détachés*, Philippe Maquet 1895, Nr. 13,443 (5) [F-Pn Vm² 1103]. (Diese 1895 von Philippe Maquet in Druck genommene Sammlung ist fragmentarisch auch in der Bibliothèque Municipale von Versailles unter F-V Partition Brochure 261 und 262 zugänglich. Dort haben sich lediglich zwei Arien der Yamina für Gesang und Klavier erhalten.)

⁸⁸ Georges Bull, *La Montagne-Noire. Drame Lyrique de Augusta Holmès. Transcription facile pour le Piano à 2 et à 4 mains par Georges Bull*, Paris: Philippe Maquet 1895 [F-Pn Vm¹² 4364] und [F-Pn Vm¹² i 376].

⁸⁹ Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 139.

3.1.2 *Zwischen »Femme fatale« und »Fraternité«: Zur Handlung der Oper*

Augusta Holmès hat das Libretto zu ihrer *La Montagne noire* selbst verfasst. Die Oper hat im Laufe des Probenprozesses einige Änderungen erfahren, und so soll zunächst in Kenntnis des frühesten handschriftlichen Librettos [F-Pn ThB 2318 (1-2)] und der 1895 gedruckten Librettofassung [F-Pnasp Ro 3484] sowie auf Basis der im Anschluss an die Aufführungen publizierten Partitur [F-Pc D. 6074] die intendierte Fassung der Komponistin vorgestellt werden.⁹⁰ Gerade anhand Letzterer kann die Intention Augusta Holmès' aufgezeigt und belegt werden, denn es gelang ihr, das umfangreichere, ursprünglich komponierte Opernfinale in der gedruckten Partitur abdrucken zu lassen, während das von der Oper offiziell genehmigte und auch aufgeführte, stark gekürzte Finale lediglich als Supplement ediert wurde.⁹¹ Die Abweichungen der gekürzten Fassung gegenüber der intendierten Fassung werden in der folgenden Zusammenfassung der Handlung ebenso dargelegt.⁹²

Personen

Mirko (Tenor)	Albert Alvarez ⁹³
Aslar (Tenor)	Maurice Renaud
Le Père Sava (Bass)	Léon Gresse
Acht montenegrinische Anführer	Charles Douaillier o.A. ⁹⁴ Cancelier o.A. Dénoyé Marcel Devriès o.A. Gallois o.A. Idrac o.A. Laurent [Georges Marie Vincent] Palianti

⁹⁰ Libretto Manuskript [F-Pn ThB 2318 (1-2)], Libretto 1895 ediert und zur Aufführung distribuiert für »Un franc« [F-Pnasp Ro 3484], publizierte Partitur [F-Pc D. 6074].

⁹¹ Dies ist nur ein Beleg dafür, dass Augusta Holmès im professionellen Pariser Musikleben als absolut anerkannte und respektierte Komponistin wahrgenommen und ihr wie im vorliegenden Fall ein entsprechendes Mitspracherecht eingeräumt wurde.

⁹² Vgl. dazu S. 79ff.

⁹³ Albert Alvarez besetzte in der nur ein Jahr vor *La Montagne noire* an der Opéra zur Aufführung gebrachten Comédie lyrique *Thaïs* die Rolle des Nicias.

⁹⁴ Die Vornamen der mit o.A. versehenen Sänger bzw. Sängerinnen im Folgenden sind derzeit nicht eruierbar. Selbst Standardwerke zu den an der Pariser Opéra beschäftigten Sängern weisen sie nicht nach. Vgl. Jean Gourret, *Nouveau Dictionnaire des Chanteurs de l'Opéra de Paris du 17^e siècle à nos jours*, Paris: Albatros 1989.

Yamina (Sopran)	Lucienne Bréval
Hélène (Sopran)	Lucy Berthet
Dara (Alt)	Meyrienne Héglon ⁹⁵
Eine Sklavin	o.A. Mathieu
Eine türkische Tänzerin	[Béatrice] Torri ⁹⁶

Chor:

Montenegrinische Krieger, Guzla-Spieler, Männer und Frauen aus dem Volk, türkische Frauen, Tänzerinnen, junge türkische Sklaven.

Ballett im 1. Akt:

M^{lles} Perrot, Parent, Mestais, Boos, Rat, Parent, P. Régnier und MM. Lecerf, Stilb, Marius, Girodier, Régnier, Javon.

Ballett im 4. Akt:

M^{lle} Torri

Dirigent:

Paul Taffanel

Ort und Zeit der Handlung

Die Handlung spielt 1657. Die drei ersten Akte spielen in Montenegro, der vierte Akt in einem türkischen Dorf nahe der Grenze.

Ein historisches Sujet mit politisch-religiösen Komponenten – der Krieg zwischen den Montenegrinern und den Türken im Jahre 1657⁹⁷ – dient als Folie für einen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, in den der montenegrinische Protagonist Mirko gerät. Dieser schwankt beständig zwischen Yamina, der sinnlichen Exotin, und Aslar, dem pflicht- und ehrbewussten Schwurbruder, um sich letztlich für Yamina zu entscheiden.

⁹⁵ Meyrienne Héglon übernahm in der Uraufführung der *Thaïs* die Rolle der Myrtale (Mezzo-Sopran).

⁹⁶ Bei M^{lle} Torri handelt es sich sehr wahrscheinlich um Béatrice Torri. Bedauerlicherweise lässt sich ihre Identität weder über die Kataloge der Bibliothèque de l'Opéra noch über die gängigen Nachschlagewerke eruieren. Eine Tänzerin mit dem Vornamen Béatrice hat jedoch auch in der nur drei Jahre zuvor inszenierten Oper *Samson et Dalila* mitgewirkt, so dass dies ein Hinweis für die Besetzung in *La Montagne noire* sein kann. Vgl. zwei Künstlerfotos aus dem Fotostudio Benque, 33, Rue Boissy d'Anglas, Paris, s.d., die M^{lle} Torri als Tänzerin in *Samson et Dalila* in ihrem orientalisches verzierten Ballettkostüm zeigen [F-Po OF. XXXXI (7)].

⁹⁷ Im Jahre 1657 hat es keine nennenswerte Auseinandersetzung zwischen dem Osmanischen Reich und Montenegro gegeben. Montenegro wurde in der zweiten Hälfte des

1. *Akt*

Die Szenerie zeigt ein Hochgebirge, ausstaffiert mit Festungsrüinen und einem Marienaltar auf der rechten Seite der Bühne (s. Abb. 2 und 3, S. 51). Zu Beginn des ersten Aktes geraten die Kriegswirren zwischen Montenegro und dem Osmanischen Reich in die entscheidende Phase. Aus der Ferne sind Kriegsgeschrei, Tumulte und Kanonendonner zu hören. Am Fuß des Gebirges stehen montenegrinische Frauen, unter ihnen auch Dara und Héléna, und beten für das Heil ihrer Männer. Der Kampf scheint schon verloren zu sein, da wendet sich das Kriegsglück und die Montenegriner gehen als Sieger aus der Schlacht hervor. Im Glauben, den Feind mit der Hilfe Christi in die Flucht getrieben zu haben, kehren Mirko, Aslar und Père Sava ins Dorf zurück, wo sie vom Volk freudig empfangen werden. Mirko und Aslar, die sich im Kampf besonders bewährt haben, werden von Père Sava zur ewigen Brüderschaft gesegnet. Sie schwören vor Gott, sich im Leben wie im Tod, im Frieden wie im Krieg, wie Brüder zu lieben. Sie wollen gegenseitig ihre Ehre retten, koste es selbst ihr Leben:

»Je jure devant Dieu de t'aimer comme un frère,
Dans la vie ou la mort, dans la paix ou la guerre,
Et de sauvegarder ton honneur de chrétien,
Fût-ce au prix de mon sang, ou fût-ce au sang du tien!«⁹⁸

Die Siegesfeiern haben gerade begonnen, da hört man laute Schreie. Soldaten schleppen Yamina, eine türkische Sklavin, herbei. Das Volk verdächtigt sie als Spionin und verlangt ihren Tod. Nur Mirko ist von ihrer Schönheit ergriffen und fordert ihr Überleben. Dara, Mirkos Mutter, gibt nach und nimmt Yamina als Sklavin bei sich auf. Bereits während des anschließenden Siegesfestes zeigt sich Mirko von Yamina beeindruckt, sehr zum Ärger seiner Verlobten Héléna.

15. Jahrhunderts von den Türken erobert und war diesen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts de facto unterworfen. Im Bestreben nach Unabhängigkeit gelang den Montenegrinern 1796 ein wichtiger Sieg gegen albanische Truppen, die für das Osmanische Reich kämpften. In der Folgezeit nahm der montenegrinische Staat langsam Gestalt an. 1876 griff Montenegro die Türken an, um Herzegowina zu erobern, was jedoch nicht gelang. Infolge eines russischen Feldzuges auf dem Balkan 1877/78 kam es 1878 zum Berliner Kongress. Hier wurde unter anderem die Unabhängigkeit Montenegros völkerrechtlich anerkannt. Vgl. Bodo Tomasevic, *Montenegro. Eine Familiensaga im Jahrhundert der Konflikte*, aus dem Englischen von Sonja Schumacher und Thomas Wollemann, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2000, S. 58-62; Ferenc Majoros und Bernd Rill, *Das Osmanische Reich (1300-1922). Die Geschichte einer Großmacht*, Bechtermünz Verlag 2000, S. 340-346. Die Ereignisse von 1876-78 dürften Augusta Holmès zur Ausarbeitung des Opernsujets veranlasst haben.

⁹⁸ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 10.



Abb. 2: Marcel Jambon, »La Montagne noire«. 1^{er} acte. »Ruines fortifiées dans la montagne«, Bühnenbild, Opéra Paris 1895
[F-Po Maquette 274, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157721]

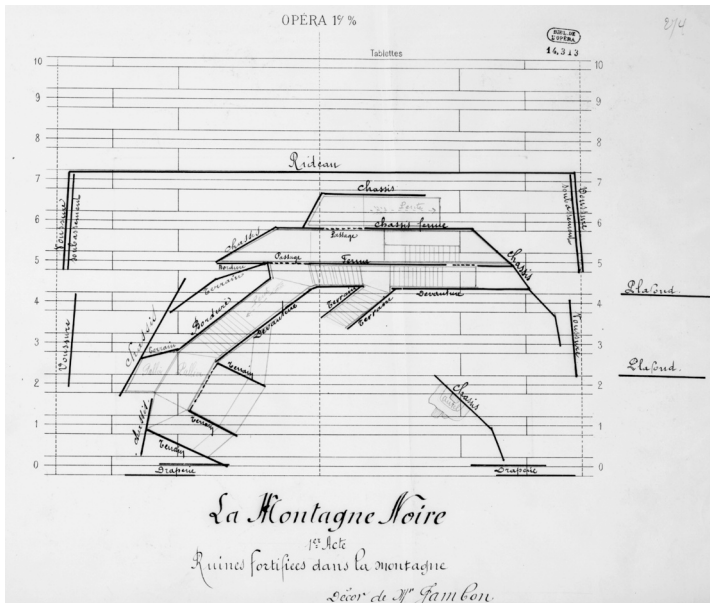


Abb. 3: Marcel Jambon, »La Montagne noire«. 1^{er} acte. »Ruines fortifiées dans la montagne«, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895
[F-Po Maquette 274, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157755]

2. *Akt*

In dem montenegrinischen Bergdorf wird erneut zum Kampf aufgerufen (s. Abb. 4 und 5, S. 53). Während die Männer ins Gebirge ziehen, um den Feind ein weiteres Mal zu vertreiben, bleibt Mirko, der sich matt und kraftlos fühlt, verträumt am Wegesrand sitzen und schaut den montenegrinischen Frauen bei der Arbeit zu. Unter ihnen ist auch Yamina, die der harten Arbeit als Sklavin trotzt und auf Aufforderung der montenegrinischen Frauen von ihrem Heimatland erzählt. Ihre verführerischen Posen und Worte stoßen bei den montenegrinischen Frauen auf Unverständnis, nicht so bei Mirko, der sie eine Zeit lang aus einem Versteck beobachtet, dann aber hervorstürzt. Gerade will sich Yamina in die Arme Mirkos werfen, da treten Dara und Héléna aus ihren Häusern hervor und schreiten ein. Mirkos Interesse an Yamina bleibt Héléna nicht verborgen, und es gelingt ihr, den gemeinsamen Verlobungsschwur vor dem Marienaltar zu erneuern. Noch während Mirko in Gegenwart von Héléna seine Untreue bereut und ihr seine Liebe gesteht, schmiedet Yamina an ihren Fluchtplänen. Geschickt passt sie Mirko am Wegesrand ab, verführt, lockt und überredet ihn zur gemeinsamen Flucht in ihr Heimatland. Héléna, von der Realität eingeholt, sieht das Paar am Horizont entschwinden und versucht ihm zu folgen, doch fällt sie entkräftet in Ohnmacht. Währenddessen kehrt Aslar aus der Tiefebene zurück, wo er weitere Verbündete für den Kampf gewinnen konnte. Zwar bezichtigt er Héléna, die ihm Mirkos Verrat unterbreitet, als Lügnerin, beschließt dann aber, den Flüchtigen zu folgen, um die Ehre seines Kampfesbruders zu retten.

3. *Akt*

Es ist Nacht im Gebirge (s. Abb. 6 und 7, S. 54). Erschöpft machen Mirko und Yamina an einem moosbedeckten Hügel Rast, wo sie sich ihre Liebe gestehen und bald darauf von Aslar überrascht werden. Nach langem Zögern gelingt es Aslar, Mirko zur Rückkehr zu bewegen. Als Yamina jedoch beim Abschiedskuss erwacht, verfällt Mirko erneut ihren Verführungskünsten. Das Paar will fliehen, doch es kommt zum Kampf zwischen Mirko und Aslar, an dessen Ende Yamina sich mit Mirkos Dolch auf Aslar stürzt. Mirko glaubt, Aslar getötet zu haben und ist gerade im Begriff, seine Tat den herbeigeeilten montenegrinischen Kriegern zu beichten, da erwacht Aslar und deckt Yaminas Tat. Er behauptet, die Türken hätten ihn überfallen, und Mirko habe ihm das Leben gerettet.



Abb. 4: Marcel Jambon, »La Montagne noire«, 2^{ème} acte. »Un Village dans la montagne«, Bühnenbild, Opéra Paris 1895
[F-Po Maquette 275, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157722]

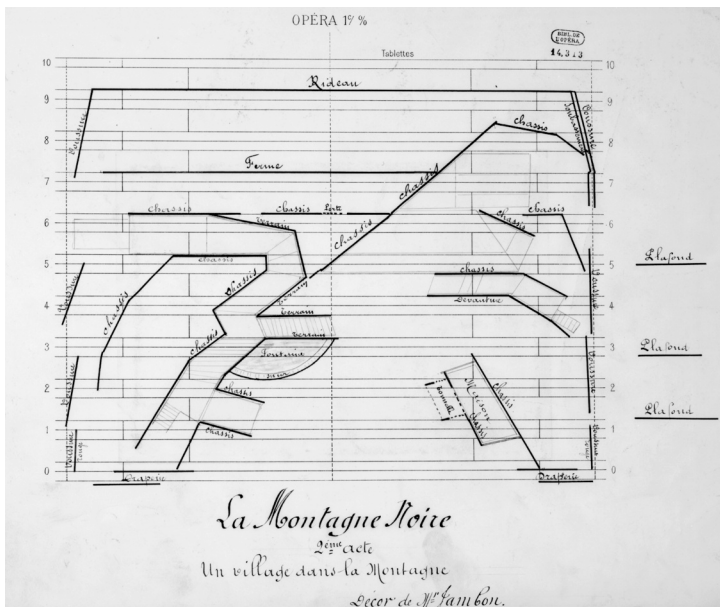


Abb. 5: Marcel Jambon, »La Montagne noire«, 2^{ème} acte. »Un Village dans la montagne«, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895
[F-Po Maquette 275, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157756]

4. Akt

Tableau I

Mirko und Yamina befinden sich in einem türkischen Dorf nahe der Grenze (s. Abb. 8 und 9, S. 55). Das Liebespaar vergnügt sich bei Wein und lasziven Tänzen im Garten vor Yaminas Haus. Plötzlich erscheint Aslar, der Mirko zum letzten Mal auffordert, von Yamina abzulassen und ihm beim Kampf beizustehen; Mirko weigert sich, als Kriegsgetöse ertönt, und Yamina mit Hab und Gut flieht. Mirko will jedoch auch auf den von Aslar zitierten Brüderschaftsschwur nicht einlenken, und so setzt Aslar dem unehrenhaften Verhalten Mirkos ein Ende: Mit den Worten »Mort! Viens nous réunir!« ersticht er zunächst Mirko, ehe er selbst von zwei Gewehrkugeln getötet wird.

Das Finale der komponierten Urfassung

Tableau II

In der Morgendämmerung können die Montenegriner die Schlacht für sich entscheiden, und im Glauben, dass sie erneut mit Christi Hilfe den Kampf gewonnen haben, feiern sie ihre zurückgewonnene Freiheit. Mitten im Siegestaumel werden die Leichname Mirkos und Aslars herein gebracht und von Père Sava in der Überzeugung, dass sie für ihr Vaterland und den Freiheitskampf gestorben sind, gesegnet. Unter der aufgehenden Sonne besingt das montenegrinische Volk die nun ewig währende Brüderschaft Mirkos und Aslars: »Soleil des âmes, / Fraternité, [...] / Unis-les pour l'éternité!«⁹⁹

Das realisierte und gekürzte Opernfinale

Die gekürzte Version endet, nachdem Aslar Mirkos Untreue mit dessen Erdolchung gerächt hat (»Mort! viens nous réunir«, Akt IV, Szene 2) und unmittelbar danach selbst durch Gewehrfeuer tödlich verwundet wird (s. Abb. 10 und 11, S. 57). Die Szenenanweisung an der Stelle lautet: »2 Coups de feu qui tuent Aslar. Aslar tombe lentement, frappé au front, sur le corps de Mirko.« (gedr. Partitur Seite 669-670, Studienziffer 39, Takt 4). Darauf folgt lediglich ein 17-taktiges kurzes instrumentales Nachspiel.¹⁰⁰

⁹⁹ Ebd., S. 72.

¹⁰⁰ Eine solche radikale Kürzung war durchaus üblich, vgl. Meyerbeers Oper *Les Huguenots*, die häufig mit dem Liebesduett (Akt 4) beendet wurde.



Abb. 10: Marcel Jambon, »La Montagne noire«, 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau.
 ›Une Ville sur la frontière de Turquie‹, Bühnenbild, Opéra Paris 1895
 [F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157725]

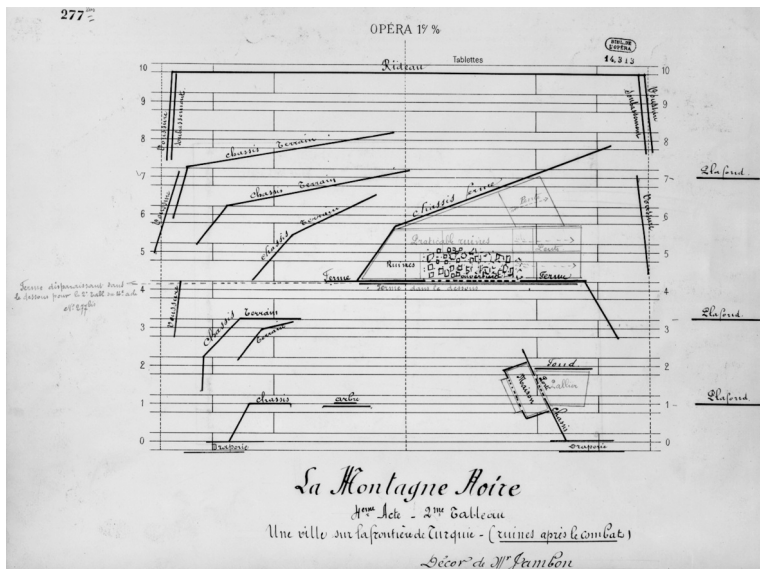


Abb. 11: Marcel Jambon, »La Montagne noire«. 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau. ›Une Ville
 sur la frontière de Turquie‹, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895
 [F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157759]

3.1.3 *Datierung und quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext*

Unerwartete und daher umso glücklichere Funde ergaben sich hinsichtlich neuen und bislang unbekanntem Quellenmaterials zur Oper *La Montagne noire*. Daher ist es höchst interessant, die neu aufgefundenen wie die bereits bekannten Quellen gebündelt zu beschreiben. Während das edierte Notenmaterial zumeist aus dem Jahr 1895 stammt, fehlt es den Manuskripten häufig an Vermerken über Entstehungszeit und/oder eigenhändigen Unterschriften, die auf ein Autograph schließen lassen könnten. Beide Quellenarten weisen überwiegend durch den Probenprozess bedingte Veränderungen auf. Daher sollen im Folgenden autographe Niederschriften identifiziert und von den Abschriften fremder Hand abgegrenzt sowie Funktion und Kompilation des handschriftlichen und gedruckten Notenmaterials bestimmt werden.¹⁰¹

In **Manuskriptform** überliefert sind zwei Abschriften des Librettos in Reinschrift, eine ungebundene autographe Reinschrift der Partitur, ein autographes Particell (23.07.1884) sowie der vierte Akt eines handschriftlichen, undatierten Klavierauszugs; ferner ein einbändiges Stimmheft der Rolle des Mirko (Akt I-IV), zwei einbändige Stimmhefte der Rolle des Aslar (Akt I-IV) sowie Akt I-III in Einzelheften der vermutlich autographen Niederschrift der Rolle des Aslar. Der Verbleib der übrigen Stimmhefte ist bislang unbekannt.

Bei dem zweibändigen in schwarzer Tinte verfassten Libretto (Teil 1: 58 Seiten, Teil 2: 50 Seiten) [F-Pn ThB 2318 (1) und (2), im Folgenden Bn-Libretto] handelt es sich um eine anonyme Abschrift, die jeweils einseitig recto beschriftet ist und Korrekturinträge in dunklerer schwarzer Tinte sowie in Bleistift enthält, die sehr wahrscheinlich von der Komponistin selbst stammen. Damit lassen sich drei Schichten bzw. Korrekturvorgänge dieser Textvorlage herauschälen, die zumeist weniger konzeptioneller als vielmehr inszenierungsbezogener Art sind. Es darf vermutet werden, dass Holmès während der Proben im Libretto-Manuskript jene Korrekturen vorgenommen hat.

Das in den Archives nationales archivierte Zensurlibretto [F-PAN F¹⁸ 672] ist eine professionelle Kopistenabschrift, wie das Etikett der »Agence Leduc – Copies dramatiques et littéraires« (5, Rue Hippolyte Lebas) auf dem Frontispiz ausweist. Das aktweise zu vier Einzelheften gebundene handschriftliche Kopistenexemplar enthält keinerlei von der Zensurbehörde vorgenommene Streichungen, Eintragungen oder dergleichen, so dass davon ausgegangen werden muss, dass der Librettoentwurf in dieser Form akzeptiert wurde. Auch Zensurlibretti anderer Komponisten wie *Le Mage* von Jules Massenet (Eingangsstempel Zensurbehörde: 18.02.1891), *Gwendoline* von Emmanuel Chabrier (Eingangsstempel Zensurbe-

¹⁰¹ Eine vollständige und systematische Erfassung der Text- und Notenquellen zu *La Montagne noire* ist dem Anhang dieser Arbeit zu entnehmen.

hörde: 16.12.1893) oder *Messidor* von Alfred Bruneau (Eingangsstempel Zensurbehörde: 28.08.1896) enthalten keine nennenswerten bzw. gar keine Korrekturen. Dies entsprach durchaus der Praxis der zu dieser Zeit überaus ausgelasteten *Inspection des théâtres*, die infolge der Theaterflut, welche Paris in den Jahren zuvor erteilte, mit dem Zensieren schlicht nicht mehr nachkam. Nur ein Jahr später, 1896, wurde sodann die Zensur abgeschafft.¹⁰² Ein Vergleich mit dem handschriftlichen Bn-Libretto ergibt, dass letzteres zwar als Vorlage für die Erstellung des Zensur-Librettos gedient haben muss – im Zensur-Libretto sind mancherlei Korrekturen des Bn-Librettos wie die mit Bleistift vorgenommene Streichung des Auftritts der Personen Dara und Hélène zu Beginn des vierten Aktes in Reinschrift übernommen worden –,¹⁰³ andererseits enthält das Bn-Libretto stellenweise Korrekturen mit dunkler schwarzer Tinte (beispielsweise Änderungen in der Zuweisung des Textes, S. 10), die nicht Eingang in das Zensur-Libretto gefunden haben. Hier wurde die Urfassung des Bn-Librettos kopiert, was darauf hindeutet, dass die mit dunkler schwarzer Tinte vorgenommenen Korrekturen im Bn-Libretto zu einem späteren Zeitpunkt, demnach im Anschluss an die Zensur, eingefügt worden sind. Somit enthält das Bn-Libretto Korrekturen aus unterschiedlichen Zeitphasen. Für detailliertere Angaben zur Entstehungszeit könnte eine Datierung der Leduc-Abschrift per Wasserzeichenanalyse dienlich sein, die jedoch derzeit aufgrund mangelnder Detailinformationen zu dem Kopistenhaus nicht geleistet werden kann und nachfolgenden Forschungen vorbehalten bleiben muss.

Die autographe Orchesterpartitur [F-Pc Ms. 16765 (1-4)] ist in vier aktweise separierten Konvoluten überliefert und erging als Bestandteil des Nachlasses der Komponistin an die Bibliothek des Pariser Conservatoire.¹⁰⁴ Es handelt sich hier-

¹⁰² Zur Zensur in Frankreich siehe Odile Krakovitch, *Censure des répertoires des Grandes Théâtres Parisiens (1835-1906)*, Paris: Centre historique des Archives nationales 2003, hier insbesondere die Einleitung »La Censure du Théâtre à Paris de 1830 à 1906«, S. 7-91. Auch Jean-Claude Yon, »La censure dramatique au XIX^e siècle: le règne d'Anatase«, in: *L'Avant-Scène Opéra*. Donizetti: »Maria Stuarda«, Nr. 225, März 2005, S. 84-85.

¹⁰³ Vgl. S. 7 des Zensur-Librettos. Der ursprüngliche Text: »Aslar, retournant vers la foule, la main sur l'épaule de Mirko / Mirko fut le héros! / Mirko, se jetant dans les bras d'Aslar / Aslar est le vainqueur!« wurde mit dunkler schwarzer Tinte geändert in: »Mirko, au peuple / Aslar est le héros!«

¹⁰⁴ Fernand Bourgeat (Secrétaire général du Conservatoire national supérieur de musique de Paris) schreibt an Jean-Baptiste-Théodore Weckerlin (Bibliothécaire du Conservatoire national supérieur de musique de Paris) am 8. Mai 1905: »J'ai l'honneur de vous remettre ci-joint un inventaire des partitions et objets légués par M^{lle} Augusta Holmès qui vous parviendront en même temps que la présente par les soins de M. Constant Pierre. J'appelle votre attention sur cette clause du testament: »Je lègue à la bibliothèque du Conservatoire National de Musique tous mes manuscrits musicaux. Je défends expressément que l'on publie ou que l'on achève toute œuvre de moi restée inédite ou inachevée au moment de mon départ.« [...]« Fernand Bourgeat, Brief an Jean-Baptiste-Théodore Weckerlin vom 08.05.1905, Ms., in: *Notes diverses, 1848-1905* [F-Pn B. 80].

bei um eine autographe Abschrift mit Korrekturen auf »Lard-Esnault«-Notenpapier, die auf mindestens vier Arbeitsetappen/Korrekturphasen schließen lassen: eine erste Schicht ist in dunkler schwarzer Tinte notiert, sie stellt die Urfassung dar, eine zweite Schicht ist in hellerer schwarzer Tinte. Die Studienziffern bis einschließlich 31 sind in diesem helleren Tintenfarbton, danach in blauem Buntstift markiert. Ferner kennzeichnen die Partitur Änderungen oder Hinzufügungen von Phrasierungen, Noten, Dynamisierungen, Artikulationszeichen, Korrekturen in einzelnen Stimmen, z.B. 11 Takte in der Harfenpartie im ersten Akt durch Überkleben der ursprünglichen Melodie (5 Takte nach Studienziffer 31). Eine dritte Schicht bilden Bleistifteintragungen, die zumeist Dynamisierungen, Notenkorrekturen, Streichungen (z.B. 1 Takt vor Studienziffer 63 bis Studienziffer 64) beinhalten. Und schließlich ist eine vierte Schicht durch blaue und rote Buntstifteintragungen markiert. Trotz dieser Änderungen am Notentext, die auf eine Arbeitspartitur schließen lassen, ist das Schriftbild ungewöhnlich sauber.

Diese autographe Partitur (Ms. 16765, rote Mappe Nr. 1) verfügt über zwei alternative Aktschlüsse des ersten Aktes: Beide Akte fahren fort in der Paginierung der Seiten (Seite 213-215), wobei derjenige mit dunklerer Tinte die jüngere Version darstellt, da sie sich auch im Schriftbild von der übrigen Partitur abhebt. Zudem waren in der früheren Version einige Stimmen noch nicht auskomponiert (so die Violinstimmen, Cors en fa und 1. Basson), sondern wurden per Bleistift hinzugefügt, die sodann Eingang in den mit dunklerer Tinte notierten Aktschluss fanden. Dafür spricht auch, dass in der älteren Fassung der Akt im *ff*, in der jüngeren indes im *fff* schließt und letztere Dynamisierung sodann Eingang in die gedruckte Opéra-Partitur¹⁰⁵ (dort als eingeklebte Manuskript-Seiten) sowie später in die Bn-Partitur fand. Die Anzahl der Takte des Aktschlusses beider Fassungen blieb unverändert. Die beiden Aktschlüsse unterscheiden sich im Manuskript vor allem in der alternativ gehandhabten Stimme der Violine. In den letzten 18 Schlusstakten der jüngeren Fassung ist die Melodiestimme voll auskomponiert, während ihr zuvor lediglich ein »lang angehaltener Vibrato«-Ton zugehört war. Vier Takte vor dem Schlusstakt sollte in der älteren Version der Streicherapparat schließlich ganz pausieren, während die Holzbläser-Stimmen zwar offenbar vorgesehen (keine Pausenzeichen im Gegensatz zu den Violinstimmen), jedoch noch nicht notiert waren, ebenso die Hörner und Trompetenstimmen. Diese Stimmen wurden in der jüngeren Fassung vollständig auskomponiert.

Die hier beschriebene frühere Version, die einem Entwurf gleicht, wurde offenbar aus Versehen für die Opéra-Partitur gedruckt, dann jedoch durch den korrigierten Aktschluss durch fünf Manuskriptseiten, die der jüngeren handschriftli-

¹⁰⁵ Bei der »Opéra-Partitur« handelt es sich um die zweibändige Aufführungspartitur, die in der Bibliothèque de l'Opéra archiviert ist; bei der »Bn-Partitur« handelt es sich um die gedruckte Partitur, die im Département de la Musique aufbewahrt wird.

chen Version aus Ms. 16765 entsprechen, ersetzt.¹⁰⁶ Das Manuskript stellt eine professionelle Kopistenabschrift dar. Ein Autograph kann aufgrund eines Handschriftenvergleichs ausgeschlossen werden, da etwa die Schriftzüge der die Akkordbezeichnungen bezeichnenden Instrumentierung erheblich von der Handschrift Augusta Holmès' abweichen.¹⁰⁷ Diese jüngere, handschriftliche Version fand Eingang in die gedruckte Bn-Partitur. Damit wird sogleich evident, dass die Bn-Partitur zweifelsohne später als die Aufführungspartitur (Opéra-Partitur) gedruckt wurde.¹⁰⁸

Das von Augusta Holmès auf den 23.07.1884 datierte und signierte Particell [F-Pc Ms. 6629 (1-4), s. Abb. 12, S. 62-65] stellt von den zur Oper überlieferten Manuskriptquellen das einzige eigenhändig datierte Exemplar dar. Für Datierung und Genese von *La Montagne noire* ist diese in vier aktweise gebundenen Büchern überlieferte Primärquelle von höchstem Wert. Der in schwarzer Tinte notierte Notenpart ist auf vier Systeme angelegt, darüber ist der Gesangspart angeordnet. An einigen Stellen sind die anvisierten Instrumente in Klammern angegeben (»Orchestre« steht dem System vor). Bräunliche Einfärbungen am unteren äußeren Seitenrand sowie die mit rotem, an späterer Stelle mit blauem Buntstift eingetragenen Probenziffern verweisen auf den praktischen Einsatz dieses Manuskripts. Zu Beginn eines jeden Aktes ist per Bleistift die Aufführungsdauer in Minuten vermerkt, die z.B. nach einem Probedurchlauf notiert worden sein könnte: Akt I: »50 minutes y compris le prélude«, Akt II: »50 minutes«, Akt III: »34 minutes« und Akt IV: »20 minutes«. Dies spricht für die praktische Verwendung dieses Particells etwa zu Probenzwecken, möglicherweise sogar zu privaten Voraufführungen in Musikerkreisen.¹⁰⁹

¹⁰⁶ An der Schnittstelle von der gedruckten Partitur hin zu den Manuskriptseiten wurden auf der letzten gedruckten Seite vor dem Manuskript zwei Takte gestrichen.

¹⁰⁷ Einige der Buchstaben deviiieren von der Handschrift Augusta Holmès', auch die »><-Zeichen sind in einem Zuge geschrieben, während die Komponistin in der Regel zweimal ansetzt von links nach rechts.

¹⁰⁸ Zu den verschiedenen Quellentypen siehe Lewis Lockwood, »On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 42 (1970), S. 32-47.

¹⁰⁹ Obgleich keine Hinweise auf eine Voraufführung von *La Montagne noire* bekannt sind, ist doch anzunehmen, dass es diese gab, entsprachen die Probepräsentationen im geschätzten privaten bzw. halböffentlichen Raum doch der musikalischen Praxis der Zeit. So gab es beispielsweise auch für *Samson et Dalila* eine Voraufführung im privaten Kreise, bei der Augusta Holmès den Part der Dalila übernahm, bevor Liszt 1877 eine Aufführung in Weimar organisierte. Vgl. Villiers de L'Isle-Adam: *Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, Paris: Comptoir d'Édition Estampes, Livres, Musique 1890, S. 60 und Léon Séché: *Alfred de Vigny II: La vie amoureuse*, Paris: Mercure de France 1913, S. 347-348: »Augusta était alors dans toute sa beauté, quoiqu'elle eût à peine dix-huit ans. [...] Sa voix chaude et vibrante s'accordait admirablement avec celle d'Henri Regnault, qui était plutôt grave, et je vous surprendrai sans doute en vous disant qu'ils furent tous deux les premiers interprètes du chef-d'œuvre de Saint-Saëns qui a [le] nom *Samson et Dalila*.« (Hervorhebung im Original).



Abb. 12: Augusta Holmès, Particiell zu »La Montagne noire«, 1884
[F-Pc Ms. 6629 (1-4)]

50 minutos y comprise la preluda

Prelude

Andante maestoso
Tutti

Cresc.
Cresc.

Tutti

*7263

Abb. 12 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for "Die Oper La Montagne Noire", page 3. The score is written on four systems of staves. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The second system is marked "Allegretto agitato" and includes "allarg. ff." and "a Te". The third system has "poco pini" and "accel pini" markings. The fourth system has "accel - pini" and "con" markings. A circled "2" is visible in the third system.

Abb. 12 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for piano, showing three systems of music. The first system includes dynamics like *acc* and *a T*. The second system includes *con* and *p*. The third system is marked with a circled **3** and *dim*. A red circular stamp is visible in the upper right corner.

Abb. 12 (Fortsetzung)

Vor dem Hintergrund des praktischen Einsatzes dieser Fassung kann davon ausgegangen werden, dass Holmès die Korrekturen/Streichungen in Bleistift während der Probenphase vorgenommen hat, während die blauen/roten Eintragungen – nicht jedoch die Probenziffern – spätere, möglicherweise ganz zuletzt eingetragene Änderungswünsche betreffen.

Überliefert ist ferner ein bislang unbekannter handgeschriebener, bedauerlicherweise undatierter Klavierauszug des vierten Aktes, der sich zwischen dem gedruckten Orchestermaterial in der Bibliothèque de l'Opéra [F-Po *La Montagne Noire. Matériel 1895*, im folgenden Opéra-Klavierauszug] fand.

Ein Handschriftenvergleich legt nahe, dass es sich um eine Kopistenabschrift mit autographen Hinzufügungen handelt. Während das Hauptkorpus eine Abschrift fremder Hand darstellt – die Schriftzüge weichen deutlich von der Handschrift Augusta Holmès' ab –, handelt es sich bei dem einleitenden Text zur *Mise en scène* zu Beginn des vierten Aktes um die Handschrift der Komponistin. Holmès strich die vom Kopisten dem Notentext vorangestellte Szenenbeschreibung, um sie gespreizt unterhalb der ersten Notensysteme zu notieren. Zugleich lassen die saubere Gesamterscheinung der Abschrift und die per Bleistift hinzugefügten typischen Anmerkungen für den Drucker¹¹⁰ annehmen, dass es sich um eine Stichvorlage handelt. Darüber hinaus enthält das Exemplar per Bleistift vermerkte Bruchzahlen, welche die gewünschte Anzahl der Takte pro Seite für den Drucker angaben. Die mit den anderen Musikalien übereinstimmenden Probenziffern in blauem Buntstift verweisen überdies auf den praktischen Einsatz dieses Klavierauszuges.¹¹¹

Ebenfalls zwischen dem Orchestermaterial der Oper haben sich insgesamt drei undatierte Stimmhefte in Querformat erhalten [F-Po *La Montagne Noire. Matériel 1895, KARTON »Mat. 1895 (La) Montagne Noire Chœurs et 3 rôles«*]: Ein Stimmheft für die Rolle des Mirko und zwei Stimmhefte für die Rolle des Aslar. Sie sind in schwarzer Tinte (mit Bleistiftkorrekturen im Text und Vorzeichenkorrekturen mit blauem Buntstift) notiert und entsprechen mit ihrem auf die elementarsten Töne reduzierten Instrumentalpart der zeittypischen Anlage von Stimmheften. Die Stimmhefte sind professionelle, indes anonyme Kopistenabschriften, die vom hauseigenen Kopistenbüro der Opéra er-

¹¹⁰ Beispielsweise lautete eine von Holmès mit Bleistift notierte Anweisung: »en accord 1 portée« und meint, dass die vormals auf zwei Systeme notierte, indes identische Melodie des 2. Soprans, des 1. Mezzo-Soprans und des Alt nunmehr in einem System abgedruckt werden sollten (Akt IV, 5 Takte nach Probenziffer 16, S. 36 [F-Po *La Montagne Noire. Matériel 1895. Orchestre 1*]).

¹¹¹ Eine Visitenkarte von Augusta Holmès, auf deren Rückseite handschriftlich: »Piano et chant – Manuscrit« vermerkt ist, und die sich im autographen Particell fand, könnte bedeuten, dass das Particell ebenfalls dem Drucker vorlag, wenn nicht als Stichvorlage, so zumindest als weiteres Vorlagenmaterial zur Anfertigung des gedruckten Klavierauszuges.

stellt wurden, da kein Etikett auf eine Fremdfirma hinweist, die Kopistenabschrift jedoch in der üblichen gesperrten Notationsweise gehalten ist.¹¹² Eine weitere autographe Niederschrift der Akte 1-3 der *Rôle d'Aslar* [F-Pc L. 20734, s. Abb. 13, S. 68] gelangte über den Nachlass von Augusta Holmès in den Besitz des Conservatoires und von dort erst am 11. Dezember 2003 in die Bibliothèque nationale, wo er erstmals der Verfasserin zugänglich gemacht wurde.¹¹³ Bedauerlicherweise ist der Verbleib der übrigen Stimmhefte unbekannt.

Vom Editionshaus Philippe Maquet, dem Brandus-Nachfolger, wurden 1895 folgende Textvorlagen und Musikalien in Druck genommen: das Libretto, die zweibändige, nährträglich gebundene Aufführungspartitur, die Partitur sowie der von Augusta Holmès selbst erstellte Klavierauszug.

In der Bibliothèque de l'Opéra befindet sich die gedruckte Aufführungspartitur [im Folgenden auch Opéra-Partitur] von *La Montagne noire*, deren dritter und vierter Akt (Volume II) bis Mai 2008 als verschollen galt¹¹⁴ und von der Autorin aufgefunden werden konnte [A 668a I.II und 668a III¹¹⁵]. Mit der Existenz der vollständigen Partitur kann nun erstmals eine verlässliche Aussage über die Pariser Aufführung getroffen werden, enthält die Partitur doch sämtliche von Paul Taffanels Hand in rotem und in blauem Buntstift vermerkte Eintragungen zu Ausführung, Streichungen, Einsatzbeginn und -ende der Bühnenmusik (z.B. Akt II, Szene 8, Studienziffer 90, Hörner) und Vorhängen sowie andere aufführungspraktische Vermerke¹¹⁶. Es ist davon auszugehen, dass die Partiturseiten nach der Restauration des ersten Aktes zu zwei Bänden gebunden¹¹⁷ und die Seitenkanten zugeschnitten wurden. Vor dem Hintergrund, dass

¹¹² Das Honorar der Kopisten richtete sich u.a. nach der Anzahl kopierter Seiten; daher wurden die Takte nicht ausschließlich aufgrund der besseren Lesbarkeit, sondern auch aus finanziellem Kalkül horizontal überaus gesperrt notiert. Für diesen Hinweis danke ich Hugh Macdonald.

¹¹³ Der gesamte Bestand des cote »L.« ist bislang nicht katalogisiert und nur dem Bibliothekspersonal, nicht jedoch der wissenschaftlichen Öffentlichkeit bekannt.

¹¹⁴ Die Karteikarte zu *La Montagne noire* des Zettelkatalogs in der Bibliothèque de l'Opéra notierte bis dato: »La fin manque«. Den Eintrag habe ich nach Auffinden des zweiten Bandes am 21.05.2008 korrigiert.

¹¹⁵ Bd. 1: Akt I-II, Bd. 2: Akt III-IV. Die Signatur »A 668a III« vermerkt nicht explizit den vierten Akt und wirkt daher auf den ersten Blick irreführend.

¹¹⁶ Dass es sich um Taffanels Arbeitsexemplar handelt, zeigt auch der mit einem Umschlag versehene vierte Akt im gleichen Band der Opéra-Partitur, auf dessen Außenseite links »4^{ème} acte.« und rechts »M. Taffanel« notiert ist.

¹¹⁷ Die durch den Praxiseinsatz stark beschädigten Blätter des ersten Aktes wurden mit einem semi-transparenten Papier überzogen und auf diese Weise stabilisiert. Dass die Seiten der Opéra-Partitur erst im Nachhinein gebunden wurden, zeigen auch die falsch eingebundenen Seiten 293-304. Sie wurden auf dem Kopf stehend eingebunden und beinhalten Yaminas Partie: »Ah! Ah! Ah! Je le vois! À genoux près de mon ennemie! Il me fuit!«, Augusta Holmès, Opéra-Partitur, S. 293-304.

im Verlauf der Proben weitere Änderungen vorgenommen wurden und üblicherweise erst im Anschluss an die Produktion eine Opernpartitur in Druck gegeben wurde, war es ohnehin eine Ausnahme, dass es Augusta Holmès gelang, sowohl die Klavierauszüge als auch die Partitur bereits während der Probenphase drucken zu lassen. Die ebenfalls von Philippe Maquet verlegte Partitur verfügt über kein Druckjahr, die Druckplattenummer indes lässt auf das Jahr 1895 schließen. Die Aufführungspartitur ist ganz offensichtlich eine Arbeitspartitur gewesen, in der die während der Proben gemachten Streichungen und Korrekturen vermerkt wurden. So wurden ab Takt 7 der Opéra-Partitur die Stimmen der Blechbläser durch Rasur und per Bleistift korrigiert. Ebenso in Bleistift wurden Artikulationszeichen hinzugefügt und Korrekturen z.B. in der Dynamisierung (*f* zu *ff* und *cresc.* zu *ff*) sowie im Melodieverlauf des Horn in F vorgenommen (S. 86, vier Takte nach Probenziffer 55). Während unklar ist, von wem die Additionen an diesen Stellen stammen, können die Hervorhebungen – etwa Tempowechsel (z.B. 10 Takte nach 46), Dynamisierungszeichen oder die mit blauem und rotem Buntstift markierten Choreinsätze, im letzteren Fall mit einer roten geschlängelten Linie für die Männerstimmen und einer blauen für die Frauenstimmen – Taffanels Hand zugeschrieben werden.

Ebenfalls in der Bibliothèque de l'Opéra existieren zwei verschiedene Drucke des Klavierauszuges: ein früherer, undatiertes, vermutlich Ende 1894 publizierter mit schwarzem Leineneinband (Druckplattenummer: Ph. M. 13,423) sowie der mit dem Druckjahr 1895 versehene und von Philippe Maquet offiziell distribuierte. Dieser kam, wie Fernand Bourgeat in *L'Entre-acte* ankündigt, am 8. Februar 1895, also am Tag der Uraufführung von *La Montagne noire* auf den Markt¹¹⁸ und wurde in einer gewöhnlichen und einer auf 100 Exemplare limitierten Auflage auf japanischem Papier (Druckplattenummer ebenfalls: Ph. M. 13,423) gedruckt.¹¹⁹ Die früheren und zuerst genannten Drucke wurden zur Einstudierung an verschiedene, an der Produktion beteiligte Personen verteilt und teilweise mit deren Namen versehen. Überliefert sind insgesamt fünf vollständige Klavierauszüge mit schwarzem Leineneinband, darunter drei Exemplare, die mit »persönlichen« Eintragungen versehen sind: ein vollständiger Klavierauszug von Alfred Bachelet (inoffizieller Chef de chant), von Claudius Blanc (inoffizieller Chef des chœurs) und von Clamentz¹²⁰ (Souf-

¹¹⁸ Fernand Bourgeat, »La Montagne Noire drame lyrique en quatre actes poème et musique de M^{me} Augusta Holmès«, in: *L'Entr-Acte*, 10.02.1895, S. 2.

¹¹⁹ »Cette édition sur papier japon a été tirée à cent exemplaires.« Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, o. S. [= Vorspann].

¹²⁰ Der Vorname des Souffleurs Clamentz ist über keines der üblichen Recherchemittel zu eruieren, weder Stéphane Wolff (*L'Opéra Garnier*), der ebenfalls nur den Nachnamen angibt, noch Recherchen in den Verzeichnissen der Bibliothèque nationale konnten zur Ermittlung des Namens führen.

fleur). Darüber hinaus sind einige dieser Klavierauszüge aktweise getrennt und mit einer handschriftlich beschrifteten Umschlagseite versehen worden. Erhalten haben sich hier insgesamt neun Exemplare einzelner Akte: zwei Exemplare des ersten Aktes, von denen eines das Exemplar Édouard Mangins war (Chef de chant, gekennzeichnet durch ein »EM«), das andere trägt keinen Namen, kann aber aufgrund der Eintragungen zu »fusillade« (in blauem Buntstift), »coup de revolvers sans interruption« (in Bleistift) usw. der Bühnentechnik zugeordnet werden. Darüber hinaus sind zwei anonyme Exemplare des zweiten Aktes überliefert: eines ohne und eines mit zahlreichen Eintragungen zur *Mise en scène* und insbesondere zu den Positionswechseln der Protagonisten, die in Bleistift sowie rotem und blauem Buntstift im üblichen Verfahren angegeben sind. Obgleich das Exemplar keinen Namen aufweist, könnte es Alexandre Lapissida zugeordnet werden, der als Directeur de la scène für die Regie verantwortlich zeichnete. Weiterhin sind überliefert drei Exemplare des dritten Aktes: eines von Léon Delahaye (Chef des chœurs) ohne handschriftliche Eintragungen, eines von Claudius Blanc mit lediglich einer Textänderung in der Bassstimme des Chores¹²¹ und ein Klavierauszug des dritten Aktes mit Eintragungen zur *Mise en scène* (vergleichbar mit dem Exemplar des zweiten Aktes). Über den Verbleib der restlichen Akte liegen bislang keine Informationen vor. Das mit seinen spezifischen Eintragungen in rotem Buntstift zur »Régie des Danses« versehene Exemplar für die Tanzeinlagen im ersten und vierten Akt kann zweifelsohne dem Ballettmeister Joseph Hanson zugeordnet werden.¹²²

Des Weiteren ist der erste Akt einer gedruckten, indes ungebundenen Partiturversion überliefert, die sich im Orchestermaterial der Bibliothèque de l'Opéra fand [KARTON »Mat. 1895 (La) Montagne Noire ORCHESTRE 1«]. Diese Partiturbögen und die Aufführungspartitur (A. 668a.III) verfügen über die gleiche Druckplattenummer (Ph. M. 13,428); die äußere Erscheinung des Druckbildes ist identisch. Handschriftliche Korrekturen, wie Vorzeichen-Korrekturen, sind an den identischen Stellen beider Partituren eingetragen. Neben aufführungspraktischen Vermerken, die sehr wahrscheinlich Taffanel zugeordnet werden können, verfügt diese Partiturversion an den Drucker adressierte Korrekturanweisungen per Bleistift (vgl. S. 83, 4 Takte vor Probenziffer 54; S. 91, Probenziffer 58 und S. 97, 6 Takte vor Probenziffer 63). Diese stellen den

¹²¹ Auf Seite 336 soll es in der Chorbasstimme nunmehr heißen: »Lui, notre chef« statt zuvor: »Lui, notre chef, sans vie!«. Darüber hinaus verweisen drei Markierungen auf den Einsatz des Chores bzw. der Solisten (jeweils Seite 338 und 339).

¹²² Diese für die Rekonstruktion der Aufführung so grundlegenden Klavierauszüge konnten von der Verfasserin neu aufgefunden werden. Die bislang nicht katalogisierten Quellen zu *La Montagne noire* wurden von ihr im Juli 2008 systematisch erfasst und sind Bestandteil des im Anhang wiedergegebenen Quellenverzeichnisses, siehe S. 412ff.

einzigsten Hinweis auf ein gedrucktes Korrektorexemplar dar, aus dem auch musiziert wurde. Über den Verbleib der Korrekturbögen der anderen Akte ist nichts bekannt. Es ist davon auszugehen, dass sich die Anweisungen an Philippe Maquet auf den Druck der Bn-Partitur, also der Partitur letzter Hand [F-Pn D. 6074] beziehen. Nicht nur das Papiermaterial dieser ungebundenen Partiturbögen, sondern auch die Bleistiftkorrekturen sowie die mit blauem und rotem Buntstift notierten Eintragungen zur Aufführungspraxis entsprechen größtenteils denjenigen der gebundenen Opéra-Partitur.

In der Bibliothèque de l'Opéra archiviert ist ferner der gedruckte Stimmsatz des Chores (Druckplattenummer: Ph. M. 13,397). Im Einzelnen liegen hier 41 Sopranhefte (davon 24 namentlich zugewiesene), 26 Altäfte (davon 18 namentlich zugewiesene), 37 Tenorhefte (davon 30 namentlich zugewiesene) und 33 Bassäfte (davon 27 namentlich zugewiesene) vor. Auf den Etiketten der Hefte des Soprans und des Alts ist die Einteilung in Gruppe »A« bzw. »B« vermerkt, die Männerstimmen sind durchnummeriert. Ferner wird angegeben, ob es sich um eine Chorsolistin/einen Chorsolisten (»Choryphées«) handelt.

Desgleichen hat sich das gedruckte Orchestermaterial (Druckplattenummer: Ph.M. 13,429) vollständig erhalten. Dass nahezu alle Stimmen im Druck vorliegen ist durchaus ungewöhnlich. Lediglich die Stimmen für Tambour (nur im 4. Akt, sehr wahrscheinlich kein Autograph) und Celesta (ebenfalls nur im 4. Akt, sehr wahrscheinlich Autograph, da die Schriftzüge der Spielanweisungen der Handschrift Holmès sehr ähnlich sind) wurden nicht gedruckt; dies entspricht allerdings der Praxis, nach der häufig Instrumente mit nur kurzem Einsatz und von denen nur ein Exemplar vonnöten war, nicht gedruckt wurden. Allerdings, so muss auch hinzugefügt werden, wurden die Stimmen der Cymbales antiques (en UT) gedruckt, obgleich sie nur 4 Takte im 4. Akt zu spielen hatten. Und selbst die Stimme der Darabukka, die lediglich im 2. Akt eingesetzt wurde, wurde in Druck genommen. Der Druck der Stimme der Cymbales enthält auf der ersten Seite eine autographe Anmerkung: »Les Cymbales doivent jouer seules tout l'ouvrage, et jamais en frappant la grosse-caisse. Augusta Holmès.«¹²³ Auch waren die Cymbales zunächst für das Prélude vorgesehen, dann aber mit blauem Buntstift komplett gestrichen worden. Ihr erster Einsatz erfolgt bei Studienziffer 36 im ersten Akt nach den »Victoire«-Rufen.

Neben den Partituren nahm Philippe Maquet das Libretto zu *La Montagne noire* in Druck. Obgleich 1895 als Druckjahr auf dem zur Uraufführung distribuierten Libretto angegeben ist, muss dieses sehr wahrscheinlich vor dem 4. Januar 1895 gedruckt worden sein, denn der Eingangsstempel des gedruck-

¹²³ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], (Druckplattenummer: 13,429), [F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Partition Orchestre 1], (Unterstreichung im Original).

ten Exemplares für die Zensurbehörde weist jenes Datum auf. Darüber, ob das Libretto tatsächlich in den ersten Januartagen gedruckt wurde, oder Maquet im Dezember bereits das kommende Jahr angab, um das Libretto zum Zeitpunkt seiner Distribution »druckfrisch« erscheinen zu lassen, liegen keine Informationen vor.

Dass in diesem gedruckten Libretto die Uraufführung bereits auf Februar datiert wurde¹²⁴, die Presse aber erst ab dem 3. Februar 1895 die Verlegung der Uraufführung von Ende Januar auf Anfang Februar bekannt gab, darf als Zurückhaltung bestimmter Informationen seitens des Opernhauses interpretiert werden, das vermutlich erst zu diesem späten Termin jene Pressemeldung freigab.

Die Datierung der überlieferten Noten- und Schriftquellen zur Oper ergeben, dass im Anschluss an die Aufführungen die Partitur letzter Hand [F-Pc D. 6074] gedruckt wurde, so wie dies im Allgemeinen üblich war. Bemerkenswert ist, dass die bereits 1895 verlegte Partitur (Druckplattenummer: Ph. M. 13,428) mit der von Holmès intendierten längeren Fassung des Opernfinals schließt, während die gekürzte Aufführungsfassung als Supplement im Anschluss daran eingebunden wurde. Im Vergleich zur Aufführungspartitur stellt dieser 672 Seiten starke Band einen relativ aufwendigen und kostenintensiven Druck mit Originaleinband dar. Bislang wurde kein weiteres Exemplar aufgefunden, es ist demnach auch möglich, dass Holmès aufgrund der vergleichsweise hohen Herstellungskosten lediglich *ein* solches Exemplar hat drucken lassen. Dafür spricht auch, dass das sog. *Registre du dépôt légal* für die Jahre 1895-1896 keinen Eintrag der Oper verzeichnet. Das hier überlieferte Exemplar stammt – wie ein Stempel des Conservatoire sowie ein handschriftlicher Eintrag vermerkt – aus dem Nachlass der Komponistin, der bekanntlich an das Pariser Conservatoire übergeben wurde.

Abschließend sei erwähnt, dass die Entwurfszeichnungen zu den Kostümen von Charles Bianchini¹²⁵ und die Modelle zum Bühnenbild von Marcel Jambon sowie das Ankündigungsplakat zur Oper »Affiche typographique de la création à l'Opéra: 8 février 1895« [Aff. Typo. 0.] in der Bibliothèque de l'Opéra

¹²⁴ »Représenté pour la première fois en février 1895, au Théâtre national de l'Opéra de Paris«, in: Holmès, *La Montagne noire*, Libretto 1895, o.S. [= Vorspann].

¹²⁵ Ferner entwarf Charles Bianchini (1860-1905) für die Académie nationale de musique u.a. die Kostüme für *Sigurd*, *Patrie*, *La Dame de Monsoreau*, *Ascanio*, *Guendoline*, *Thaïs*, *Frédégonde*, *Messidor*, *La Cloche du Rhin*, *La Burgonde* und *La Prise de Troie*, vgl. [F-Po Dossier d'artiste Charles Bianchini]. Nach seinem Tode wurde die etwa 200 Exemplare umfassende Sammlung seiner Kostümskizzen gegen eine Summe von 8.000 Francs verkauft. Vgl. Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Bd. 2: *Théâtres et décorateurs*, Paris: Bibliothèque nationale 1993, S. 284. Der Mangel an Dokumenten sowie schlicht die Nichtbesprechung in den Pressekritiken lassen daher heute keine verlässliche Aussage mehr zu, ob die von Holmès entworfene Ballettskizze tatsächlich realisiert wurde.

aufbewahrt werden. Zeitgenössische Fotos finden sich neben Szenenfotos zu anderen Opern wie *Thaïs* oder *Gwendoline* eingeklebt in einem Album [D. 291]. Die Modelle zur Position der Requisiten und weitere zeitgenössische Fotos des realisierten Bühnenbildes sind als reproduzierte Hochglanzfotos im Freihandbestand des Lesesaals einsehbar [Maquette. 274-277 und B. 69 (10)]. Ferner haben sich die Aquarelle (Plume, Couaches et lavis) der Kostümentwürfe von Charles Bianchini [D. 216 (49)] sowie vier Fotos erhalten, die den Sänger Maurice Renaud im Kostüm des Aslar zeigen [Photo Portr.].

3.1.4 Überlegungen zur Pariser Uraufführungsfassung

Angesichts der zahlreichen Korrekturen, Streichungen und Überarbeitungen in den zur Oper überlieferten Quellen stellt sich nun die Frage nach der Aufführungsfassung von *La Montagne noire* bzw. nach der von der Komponistin intendierten Fassung. Worin weichen die überlieferten Notenquellen voneinander ab und welche Auswirkungen hatten Streichungen und Konzeptionsänderungen auf die Dramaturgie der Oper? Neben einem reinen Fassungsvergleich, der zur Rekonstruktion der Uraufführungsfassung beitragen wird, interessiert ferner die dritte und gattungsinhärente Ebene: das Szenische. Der Szenerie als konstituierendes Merkmal, das die Oper zum mehrdimensionalen Kunstwerk macht, kommt eine ebenso wichtige Bedeutung zu wie der textlichen und musikalischen Ebene, zumal sie von Augusta Holmès in weiten Teilen mitbestimmt wurde. Daher sei im Folgenden an entsprechender Stelle auch der Blick auf Kostüme und Bühnenbild gelenkt. Hierzu bieten insbesondere Taffanels Eintragungen in die Aufführungspartitur und die Regieanweisungen in den Klavierauszügen eine wertvolle Hilfe (s. Kap. 3.1.3 *Datierung und quellenkritische Anmerkungen*, S. 58). Aus ihnen gehen Anweisungen zur szenischen Realisierung hervor, seien es (Licht-)Regie, Spezialeffekte,¹²⁶ Bühnenpositionen

¹²⁶ Besonders aufschlussreich hinsichtlich dieser Effekte und der Berufsgruppen, die diese hervorbringen, erweist sich ein von Tancredè Martel verfasster Artikel in einer Sonderausgabe des *Figaro*, der zeitgleich und möglicherweise explizit anlässlich der Opernproduktion von *La Montagne noire* im Februar 1895 erschien: »Le chef machiniste, M. Valenot, et son sous-chef, M. Philippon, exécutent leurs travaux de machinerie théâtrale au moyen de ponts roulants et de chariots. Leur triomphe est le fameux vaisseau de l'*Africaine*, ou l'audacieuse chevauchée des *Valkyries*. Ce service voisine avec celui des »artificiers« et des »électriciens«, qu'on pourrait nommer aussi les *artilleurs* de l'Opéra. Les premiers préparent les orages et les éclairs, d'après un système tout nouveau, les incendies du *Prophète*, de la *Valkyrie*, du *Magé*, comme aussi les flammes du bûcher d'Azucena, dans le *Trouvère*, et les rangées de pétards qui produisent les fusillades du dénouement des *Huguenots*. Les électriciens sont des personnages. D'abord, ils doivent être excessivement habiles; ensuite, leurs effets de lumière blanche, pourpre ou azurée,

der Darsteller oder Beginn und Ende der Tanzeinlagen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts emanzipierte sich die Inszenierungspraxis weiter von der ehemals relativ eingeschränkten statischen Rollendarstellung, bei der Gestik und Bewegungen gewissen Normen zu folgen hatten und die Positionen im Raum unter Berücksichtigung der Hierarchie der handelnden Personen bereits im Libretto angelegt waren. Sie avancierte zu einem schöpferischen Akt, der den künstlerischen Interpretationsmöglichkeiten deutlich mehr Raum bot. Einher ging dies mit verbesserten Beleuchtungsmöglichkeiten und plastischeren Bühnendekorationen, die nun auch Positionen und Bewegungen der Darsteller in der Bühnenmitte oder -tiefe erlaubten. Mangels eines *Livret de Mise en scène* zu *La Montagne noire* sind die in den Klavierauszügen festgehaltenen Informationen zu Regie und Bühnenbild von unschätzbarem Wert für die Rekonstruktion der Uraufführungsfassung. Dies ist außergewöhnlich, da es sich bei den überlieferten Klavierauszügen nicht um sog. »durchschossene« Klavierauszüge handelt, welche mit Leerseiten für Regieanweisungen ausgestattet sind. Dies mag verschiedene Gründe haben. Zum einen wurde die bis zur Aufführung vielfachen Veränderungen unterliegende Inszenierung meist erst im Nachhinein protokolliert. Da das *Livret de Mise en scène* zuvorderst für andere Theater, nicht jedoch für den eigenen Bühnengebrauch vorgesehen war¹²⁷ und man nach den 13 Aufführungen von *La Montagne noire* möglicherweise keine Erfolgschancen an anderen Opernhäusern sah, bestand offenbar kein Bedarf, ein solches *Livret* anfertigen zu lassen. Generell lässt sich wohl konstatieren, dass im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte die Regiebücher, die eine bestimmte Inszenierung, meist die der Pariser Premiere, »festschrieben«, zugunsten der Etablierung der Regie als eigenständige Kunstform in den Hintergrund traten – eine Praxis, die im 20. Jahrhundert zu Interpretations- und Inszenierungsformen als eigenständigem kreativem Akt führte.

Die Uraufführungspartitur [F-Po A. 668a I.II und 668a III] mit ihren oben dargelegten Eintragungen und Korrekturen stellt für die Rekonstruktion der

contribuent à faire valoir le jeu et les attitudes des artistes. Un électricien, ce dispensateur de rayons, est un homme à ménager quand on est sylphide, ondine ou reine. Parmi les électriciens, se dessine en relief un spécialiste, le *chef d'éclairage*. Une foule d'employés sont les satellites de ce Jupiter.« Tancrède Martel, »Les Rouages de l'Opéra«, in: *Figaro illustré*, Numéro Spécial, Février 1895, Nr. 59, S. 40.

¹²⁷ Arnold Jacobshagen, »Zwischen Partitur und Regiebuch«, in: Programmbuch zu Stuttgarter Premiere von *La Juive – Die Jüdin* am 16.03.2008 unter der Leitung von Sébastien Rouland, hg. von der Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2007/2008, Stuttgart: Cantz'sche Druckerei 2008, S. 60. Vgl. auch H. Robert Cohen und Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise-en-scène lyrique en France (env. 1830-1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris)*, Bd. 2, New York: Pendragon Press 1986.

Uraufführung eine besonders wichtige Quelle dar. Veränderungen innerhalb der Partitur, aber auch gegenüber früheren Fassungen sowie der späteren einbändigen Bn-Partitur [F-Pc D. 6074] als »Fassung letzter Hand« sollen im Folgenden zur Erhellung der aufgeführten Fassung beitragen und die Basis für weitere Ausführungen zur musikalisch-szenischen Realisierung bilden.

Im handschriftlichen Libretto [F-Pn ThB 2318 (1), s. Abb. 14, S. 76] und noch in der ersten gedruckten Version des Klavierauszugs wird *La Montagne noire* als »Drame musical« ausgewiesen, während das Uraufführungslibretto und die anschließend publizierten Klavierauszüge und Partituren die Bezeichnung »Drame lyrique« aufweisen. Quellen, die Aufschluss über den Anlass der Umbenennung geben, sind nicht überliefert, allerdings darf davon ausgegangen werden, dass Augusta Holmès damit eine Distanzierung von Wagners Musikdrama bzw. bestimmten Werken der zeitgenössischen französischen Komponisten beabsichtigte, war die Bezeichnung »Drame musical« doch gerade bei den französischen Wagnerianern äußerst beliebt, um ihre Nähe zu Wagners Theoriekonzept zu bekunden. So findet man den Begriff bei fast allen Opern Camille Erlangers (1863-1919), bei Massenets *Thérèse* und bei *Titania* von Georges Hüe (1858-1948). D'Indy indes bevorzugte für *Fervaal* und *L'Etranger* »Action musicale«, während Albéric Magnard (1865-1914) »Tragédie en Musique« oder »Drame en Musique« verwendete. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die von den Komponisten gewählten Termini keineswegs eindeutig voneinander abgrenzbar waren, im Gegenteil: sie unterlagen einer gewissen Willkür. Insofern lässt der Titel »Drame lyrique« mehr Interpretationsspielraum, obgleich Augusta Holmès mit *La Montagne noire* eine Gesamtkunstwerkästhetik im Wagner'schen Sinne verfolgte. Dass diese aber nicht zwangsläufig die Bezeichnung »Drame musical« nach sich ziehen musste, zeigen die zahlreichen divergierenden Gattungsbezeichnungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹²⁸

Auf die Konzeption von *La Montagne noire* hatte diese Umbenennung von »Drame musical« zu »Drame lyrique« kaum Auswirkung. Sie entspricht größtenteils der bereits im Libretto-Manuskript der Bn¹²⁹ angelegten, was einmal mehr den relativ willkürlichen Umgang mit den Gattungsbezeichnungen zeigt. Die Gesamtanlage in vier Akte sowie Anzahl und Namen der *dramatis personae* wurden nur leicht verändert: Die früheste nachweisbare Figurenkonzeption befindet sich im Libretto-Manuskript, in dem Augusta Holmès einigen,

¹²⁸ Vgl. Matthias Brzoska, »Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 101-109. Hervé Lacombe, »Definitionen der Operngattungen in den französischen Lexika des 19. Jahrhunderts«, in: *Meyerbeer und die Opéra comique*, hg. von Arnold Jacobshagen und Milan Pospíšil, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 30-62.

¹²⁹ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Ms. Libretto, s.d. [vor 1884, F-Pn ThB 2318 (1-2)].

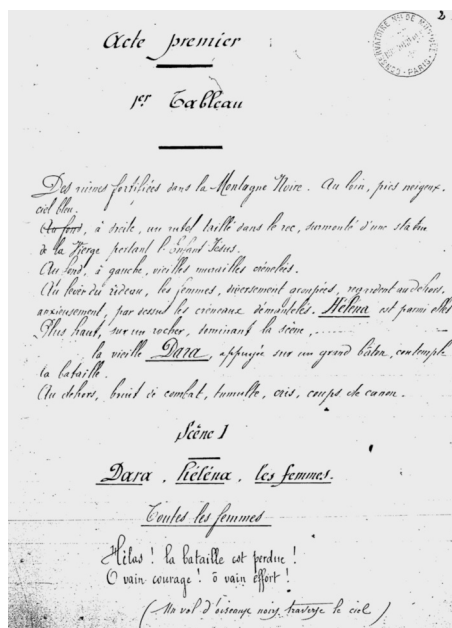
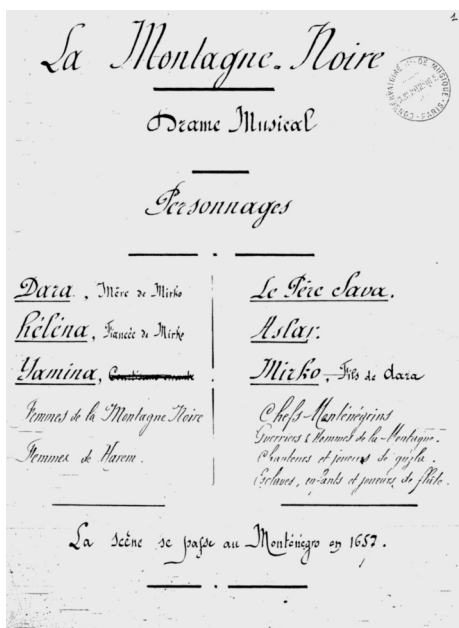
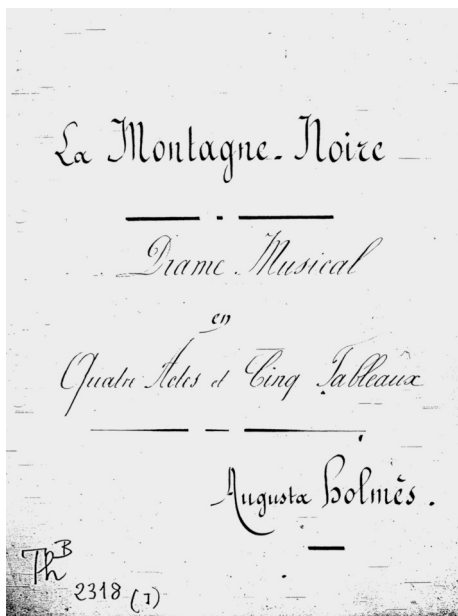


Abb. 14: Augusta Holmès, Libretto zu »La Montagne noire«, Ms., anon. Kopistenabschrift mit autogr. Anmerkungen, s.d. [vor 1884] [F-Pn ThB 2318 (1-2)]

jedoch nicht allen Protagonisten eine charakterliche Beschreibung hinzufügte. So notierte sie zu Dara »Mère de Mirko«, zu Hélène »Fiancée de Mirko« und zu Mirko »Fils de Dara«. Le Père Sava und Aslar erhielten keine weitere Spezifizierung, möglicherweise war ihre Anlage (auch in dramaturgischer Hinsicht) zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht vollends definiert. Neben den Protagonisten hielt Holmès die verschiedenen Volksgruppen fest. Unter den weiblichen Solisten in der linken Spalte notierte sie: »Femmes de la Montagne Noire« und »Femmes de Harem«; unterhalb der männlichen Solisten in der rechten Spalte: »Chefs Monténégrin / Guerriers & Hommes de la Montagne / Chanteurs et joueurs de guzla / Esclaves, enfants et joueurs de flûte«. Für das gedruckte Libretto blieb es bei sechs Volksgruppen, die jedoch teilweise umbenannt wurden. Offenbar änderte sich auch die dramaturgische Bedeutsamkeit der Figuren, die »Chef Monténégrins« fanden im gedruckten Libretto nach den drei männlichen Protagonisten namentlich Erwähnung, ebenso die »Danseuse Turque« und eine Sklavin. Somit entfällt ihre Erwähnung in der summarischen Aufzählung der Volksgruppen, die sich im gedruckten Uraufführungslibretto nun wie folgt darstellt: »Guerriers monténégrins, Joueurs de guzla, Hommes et Femmes du peuple, Femmes turques, Danseuses, Jeunes Esclaves turcs«. Hinzu kamen die zuvor nicht aufgeführten »Danseuses«, während die »Esclaves, enfants et joueurs de flûte« auf »Jeunes esclaves turcs« reduziert wurden und die »Femmes de Harem« in »Femmes Turques« umbenannt wurden.

Die Änderung der »Femme de Harem« steht offenbar im direkten Zusammenhang mit einer der wichtigsten Änderungen in der Figurencharakterisierung der Oper: Wurde die weibliche Protagonistin Yamina im handschriftlichen Bn-Libretto ursprünglich als »Courtisane errante« (»umherziehende Kurtisane«) angelegt, so strich Holmès diese Figurenbezeichnung in einer späteren Korrekturphase mit Bleistift.¹³⁰ Die Streichung im besagten Libretto muss nach dem Beginn der Proben erfolgt sein, denn die Charakterisierung Yaminas als »Prostituierte« fand noch Eingang in die ersten Arbeitsklavierauszüge,¹³¹ die sehr wahrscheinlich bereits 1894 gedruckt wurden.¹³² Dort kommentierten die mon-

¹³⁰ Holmès, *La Montagne noire*, Ms. Libretto, s.d. [vor 1884], S. 1 [F-Pn ThB 2318 (1)]. Allerdings stellt diese Streichung keinen Beleg dafür dar, dass sämtliche per Bleistift vorgenommenen Korrekturen im Ms-Libretto aus der Probenphase stammen.

¹³¹ Vgl. das Exemplar des Chef du chant Edouard Mangin.

¹³² Der Presse entnehmen wir, dass die Proben zu *La Montagne noire* im November 1894 begonnen hatten und seitdem kontinuierlich liefen: »Depuis le mois de novembre, on ne cessait pas de travailler. Même durant les premières semaines, tous les jours M^{me} Holmès emmenait chez elle les interprètes chacun à son tour, leur chantait elle-même leurs rôles, et les faisait répéter avec une infatigable ardeur. Tout le monde y mettait un zèle incroyable.« Jules Huret, »Avant la Première. La Montagne noire«, in: *Le Figaro*, 08.02.1895 [= F-Po Dossier d'œuvre, S. 7].

tenegrinischen Frauen Yaminas Auftritt mit »C'est la prostituée!«, während dieser Vers in den Folgedruckten von 1895¹³³ zunächst in »infame sois tuée«, dann letztlich in »A la mort sois vouée!« abgeschwächt wurde.¹³⁴ Allerdings handelt es sich hierbei – wie dem Zensurlibretto¹³⁵ zu entnehmen ist – nicht um eine Streichung seitens der Zensurbehörde, denn dort sind an der entsprechenden Stelle keine Eintragungen vorgenommen worden. Was könnte demnach Holmès dazu veranlasst haben, von der ursprünglichen Idee abzuweichen?

Ähnliche Charaktere hat es in anderen Opern der Zeit durchaus gegeben, wenn auch mit Ausnahme von *Thaïs* (1894) nicht in Form der expliziten Prostituierten. Zeittypische Vorbilder finden sich beispielsweise in *Manon* (1884) und *Samson et Dalila* (1877). Alle drei weiblichen Protagonistinnen jener Opern erregen wie Yamina in *La Montagne noire* die Aufmerksamkeit der Männer aufgrund ihrer Schönheit. Lediglich Thaïs wird in der Personencharakterisierung explizit als »Schauspielerin und Kurtisane« charakterisiert, während Manon, Dalila und Yamina »verdeckter« konzipiert sind. Die zeitgenössischen *femmes fatales* sind zwar verführerisch, indes nicht zwangsläufig Kurtisanen. Insofern passt sich die Konzeption der Yamina äußerlich in den Zeitgeist ein, auf den zweiten Blick jedoch wird das Attribut Kurtisane beibehalten und spiegelt sich im Verhalten des montenegrinischen Volkes: Yamina lebt in gesellschaftlicher Ächtung und unter auferlegten Restriktionen weiter, was vergleichbar ist mit den Lebensbedingungen realer Prostituierten im 19. Jahrhundert, zu denen Verachtung, Ausgrenzung, Rechtlosigkeit etc. gehörten. Das Weiterleben als Leib-eigene Daras erscheint somit fast als eine schlimmere Strafe als der Tod. Doch Yamina darf nicht sterben und muss daher zwangsläufig Sitten und Normen der montenegrinischen Frauen untergraben, die im Folgenden Yaminas Erzählungen und Posen nicht deuten können und dies mit Unverständnis und der Vermutung, dass es sich wohl um ein »danse d'amour« handele (Akt II, Szene 2) kommentieren.¹³⁶ Auch wird Yaminas Andersartigkeit und damit der Kontrast zum montenegrinischen Volk allein kontextuell evident, für die Konflikt-motivation braucht es keine explizite Charakterisierung als Kurtisane, im Gegenteil: die Figur erscheint nunmehr viel subtiler angelegt. Denn wäre Yamina eine Prostituierte, wäre sie von den Montenegrinern getötet worden, es hätte keine Legitimation und Motivation gegeben, sie ins montenegrinische Dorf

¹³³ Vgl. Uraufführungslibretto, offiziell distribuiertes Klavierauszug und Partitur.

¹³⁴ Holmès, *La Montagne noire*, Ms. Libretto, s.d. [vor 1884], S. 20 [F-Pn ThB 2318 (1)], Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, S. 15 [F-Pnasp Ro 3484].

¹³⁵ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Libretto (Kopistenabschrift, Agence Leduc), Ms., s.d. [F-PAN F¹⁸ 672].

¹³⁶ Montenegrinische Frauen: »Écoutez la! Voyez ses poses! / Quelle étrange chanson! Comme elle étend les bras! / Une danse d'amour? Elle me dit des choses / Que je ne comprends pas!« Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, hier: Akt II, Szene 2, S. 26.

aufzunehmen. Daher war die Abmilderung ihres Charakters nicht nur hinsichtlich der Zensur sinnfälliger; wenngleich sie als *femme fatale* für den Helden nicht weniger verhängnisvoll wurde.

Da Streichungen in erster Linie dazu dienten, ein Werk konziser zu gestalten, fielen häufig allzu ausgedehnte Préludes dem Rotstift zum Opfer. So auch bei *La Montagne noire*: hier wurde das in der autographen Partitur und im Particell von 1884 auf 117 Takte angelegte Prélude offenbar während der Proben auf 16 Takte gekürzt. Noch in den zur Einstudierung der Oper bestimmten Arbeitsklavierauszügen und in der Aufführungspartitur ist die längere Version des Préludes abgedruckt.¹³⁷ Holmès schien jedoch mit der Kürzung einverstanden gewesen zu sein, fand diese doch sowohl Eingang in den von Philippe Maquet offiziell vertriebenen Klavierauszug, der schon zu Beginn des Jahres 1895 gedruckt vorlag, als auch in die nach den Aufführungen, noch im gleichen Jahr edierte und veröffentlichte Partitur letzter Hand. Sinnfälliger wurde diese Aussparung mit rotem Buntstift in der autographen Partitur für den Drucker markiert.

Ganz anders stellt sich die Streichung des zweiten Tableaus des vierten Aktes dar, die zugleich als der entscheidendste Eingriff in die Dramaturgie der Oper zu werten ist. Dass sie mitnichten den Vorstellungen der Komponistin entsprach, ist der gedruckten Bn-Partitur zu entnehmen. Hier wird der von Augusta Holmès intendierte, da in der autographen Partitur (Ms. 16765 (1-4)) wie im autographen Particell (Ms. 6629, Bd. 4, dort ebenso ab Studienziffer 39, S. 79-105) überlieferte, längere Aktschluss fortlaufend abgedruckt, während das aufgeführte kürzere Finale als »Supplément«¹³⁸ dem längeren und intendierten Aktschluss hinten angestellt wurde. Offenbar bestand Augusta Holmès auf dem Abdruck des vollständigen vierten Aktes, und so wurde das Supplement überschrieben mit: »Version abrégée adoptée à l'Opéra, pour la scène finale du dernier acte. (après la page 634)«.¹³⁹

¹³⁷ Siehe die Streichungen mit blauem Buntstift in den gedruckten Arbeitsklavierauszügen mit schwarzem Einband, so etwa derjenige von Alfred Bachelet, der nach dem 16. Takt mit einem Kreuz als Auslassungskennzeichen auf den ersten Takt des ersten Aktes (= Studienziffer 14) verweist. Die restlichen Seiten des Klavierauszuges wurden mit einem über die gesamte Seite angelegten Doppelstrich durchkreuzt. Der Souffleur Clémentz hat zum Überblättern der gestrichenen Seiten des Préludes diese mit einer Nadel fixiert, so auch Claudius Blanc, der Chef des chœurs.

¹³⁸ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Partitur, Paris: Philippe Maquet 1895, Studienziffer 39, S. 669-672 [F-Pc D. 6074].

¹³⁹ Ebd. Dass Striche entweder zur zeitlichen Straffung oder aufgrund einer künstlerisch unbefriedigenden Wirkung für bestimmte Aufführungen besorgt wurden, in die gedruckte Partitur indes wieder aufgenommen wurden, war ein nicht unübliches Verfahren, das sich beispielsweise ebenso für Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* konstatieren lässt. Allerdings muss hier hinzugefügt werden, dass diese Vorgänge bei Meyerbeer nicht selten verwickelt und kompliziert waren, wie der Kritische Bericht zu der von Matthias

Auch diese Streichung entsprach durchaus aufführungspraktischen Gepflogenheiten der Zeit: Camille Saint-Saëns' *Henry VIII* (1883, Opéra, Paris) war ursprünglich auf vier Akte und sechs Tableaux ausgelegt; als Saint-Saëns den seitens der Operndirektion gewünschten Kürzungen nicht nachkam, wurde kurzerhand der gesamte dritte Akt gestrichen.¹⁴⁰ Somit war die Streichung des zweiten Tableaus vergleichsweise geringfügig, wenngleich sie für die Dramaturgie von *La Montagne noire* von ausschlaggebender Bedeutung und der Opernschluss auf nunmehr 17 Takte instrumentales Nachspiel reduziert war, dessen dreiseitiges Autograph in die Aufführungspartitur eingeklebt wurde. Wer die Komponistin drängte, ein alternatives Finale zu komponieren, ist mangels schriftlicher Belege nicht bekannt, und so bleibt heute nur die dramaturgische Konsequenz der Streichung zu deuten: Das zweite Tableau des vierten Aktes beinhaltete ursprünglich zwei Chorszenen, welche die Segnung der beiden Waffenbrüder durch Père Sava umrahmen sollten: Im ersten Chor-Tableau feiern die Montenegriner den Sieg über die Türken (»Le Christ a combattu pour la Montagne-Noire! Victoire«, Akt IV, 2. Tableau). Diese Szene wird mit dem Erscheinen einiger montenegrinischer Krieger, die den Tod Mirkos und Aslars verkünden, abrupt unterbrochen. In der Annahme, die beiden Waffenbrüder seien im Kampf für ihr Vaterland gefallen, segnet Père Sava die beiden Leichname. Sinnfällig ertönt an dieser Stelle ein Trauermarsch (»Le Père Sava lève les mains en un geste de bénédiction«, Akt IV, 2. Tableau). Der Akt schließt mit einem kurzen Chortableau, in dem die Montenegriner die Brüderlichkeit preisen, die nunmehr Mirko und Aslar für ewig bindet (»Fraternité qui brûlas ces cœurs de tes flammes! Chaîne des âmes, Fraternité, Unis-les pour l'éternité«, Akt IV, 2. Tableau). An szenischen Effekten wird nicht gespart: Mit Einsatz des letzten Chores sollte eine Sonne aufgehen (»Le soleil se lève, glorieux.«), die unwillkürlich an Meyerbeers Prophetensonne erinnert,¹⁴¹ welche seitdem zu

Brzoska und Andreas Jacob besorgten Neuedition des *Prophète* bei Ricordi zeigt. Zur Quellenlage sowie zur Vorgehensweise bei der Neuedition siehe Andreas Jacob, »Editorische Probleme in Meyerbeers *Le Prophète*«, in: *Giacomo Meyerbeer. Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2009, S. 15-27.

¹⁴⁰ Thomas Cooper, »Nineteenth-Century Spectacle«, in: *French Music since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 19-52, hier: S. 35f.

¹⁴¹ Bekanntlich geht am Ende des dritten Aktes des *Prophète* (1849), als Jean de Leyde das zweifelnde Volk zum Angriff auf Münster begeistert, die Sonne auf: »Dans ce moment le brouillard qui couvrait l'étang et la forêt se dissipe: le soleil brille et laisse apercevoir dans le lointain, au delà de l'étang glacé, la ville et les remparts de Munster, qui Jean montre de la main.« Eugène Scribe, *Le Prophète*, Opéra en cinq actes, Paris: Stock 1924, Akt III, Bild 3, S. 50.

einem vielzitierten Topos in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts avancierte. Die gekürzte Version endet nun, nachdem Aslar Mirkos Untreue mit dessen Erdolchung gerächt hat (»Mort! viens nous réunir«, Akt IV, Szene 2¹⁴²), und dieser unmittelbar danach selbst durch Gewehrfeuer tödlich verletzt wird. Die Szenenanweisung an der Stelle lautet: »2 Coups de feu qui tuent Aslar. Aslar tombe lentement, frappé au front, sur le corps de Mirko.«¹⁴³ Daran schließt sich ein lediglich 17 Takte umfassendes instrumentales Nachspiel an. Der für einen Aktschluss äußerst konzise gestaltete Schluss der Oper ist wohl nur mit der relativ kurzfristig einzurichtenden Kürzung des letzten Aktes zu begründen, die sich erst während des Probenprozesses ergab. Dass das längere Opernfinale auf jeden Fall geprobt wurde und es erst im Zuge des Probenprozesses zu der kürzeren Version kam, die Holmès auch erst dann auf Verlangen von Taffanel oder der Operndirektion anfertigte,¹⁴⁴ dafür sprechen die zwei im Anschluss an das eingeklebte Autograph gedruckten Partiturseiten. Denn hierbei handelt es sich um den Beginn der längeren Schlussversion (Studiensiffer 39), auf deren oberen Partiturrand mit blauem Buntstift »And^{te} trionfale« notiert ist.

Welche dramaturgische Konsequenz hat demnach die Kürzung? Während das gekürzte Opernfinale der Aufführungspartitur per Szenenanweisung »2 coups de feu qui tuent Aslar« und zwei Takte später »Aslar tombe lentement, frappé au front, sur le corps de Mirko« Aslars Tod eindeutig inszeniert, sollte dies im ursprünglich intendierten Finale offengehalten werden. Hier gibt es keine entsprechend lautenden Szenenanweisungen, weder im Libretto noch im Notenmaterial, was den Effekt hat, dass der Zuschauer über den tatsächlichen Tod erst im Moment des Hereintragens, nämlich zu Beginn des zweiten Tableaus des vierten Aktes letzte Klarheit erfährt.

Mit dem Wegfall des zweiten Tableaus wird ferner die religiös-politische Komponente des Werkes deutlich beschnitten, bildete doch gerade die Segnung der beiden Brüder durch Père Sava zu Beginn die für den Konflikt konstitutive Rahmenhandlung der Oper. Dadurch, dass nun deren Pendant am Ende wegfällt, entsteht gewissermaßen ein Ungleichgewicht. Der Fokus liegt nun auf dem Einzelschicksal Mirkos und auf der *femme fatale*. Dies kann das viel zu kurz gehaltene Orchesternachspiel mitnichten kompensieren. Zeitungsberichten zufolge musste die Oper kurzfristig gekürzt werden, und möglicherweise

¹⁴² Die Bezeichnung als »Scène III« im gedruckten Klavierauszug auf Seite 372 ist ein Irrtum. Szene drei beginnt, wie dort auch richtig angegeben, auf Seite 390.

¹⁴³ Holmès, *La Montagne noire*, Partitur, 1895 [F-Pc D. 6074], S. 669-670.

¹⁴⁴ Auf der Rückseite jener gedruckten Partiturseite steht mit Bleistift, allerdings nicht in der Handschrift von Holmès: »Incomplet«. Dass das Ende dieser gedruckten längeren Version fehlt, ist nicht weiter verwunderlich, wurde es doch für die Aufführung nicht mehr gebraucht und daher vermutlich nicht gemeinsam mit dem Aufführungsmaterial aufbewahrt. Der Verbleib ist indes bis heute unbekannt.

erschien das vergleichsweise aktionsarme zweite Tableau als zu eintönig, so dass man entschied, die ohnehin schon umfängliche Oper direkt nach der Lösung des Konfliktes, also nachdem Aslar von zwei Kugeln tödlich verwundet wird, enden zu lassen.

Die Akte I bis III weisen vergleichsweise geringfügige, für die Dramaturgie der Oper weniger wesentliche Änderungen auf. Hier wurden einzelne Takte gestrichen, einige Takte einer Instrumentalstimme überklebt oder durch eine alternative Instrumentierung ersetzt, wie beispielweise das Finale des ersten Aktes. War das ursprüngliche Finale noch in der Aufführungspartitur abgedruckt, so wurden die fünf Manuskriptseiten, die eine Kopistenabschrift des jüngeren Aktschlusses in der autographen Partitur darstellt, kurzerhand überklebt.¹⁴⁵ Eine weitere von Augusta Holmès genehmigte, möglicherweise sogar initiierte Änderung betrifft jene Stelle im dritten Akt, Szene 2, in der Mirko, bevor er mit Aslar die schlafende Yamina verlassen will, diese ein letztes Mal umarmen will, und Aslar mit den Worten einwilligt: »Hélas! Va donc!«, und die in der Opéra-Partitur (Seite 494 bis 495) mit zwei Manuskript-Seiten überklebt worden ist. Dabei handelt es sich keineswegs um die Handschrift der Komponistin, sondern um eine anonyme Abschrift, obgleich die Existenz eines Autographs dieses Aktteils und dessen Verbleib bislang unbekannt ist. Gleichwohl ist aber anzunehmen, dass Holmès auch zu dieser Stelle eine variierte Fassung eigenhändig verfasste. Dieses Manuskript ist in die gedruckte Bn-Partitur übernommen worden. Eine weitere Streichung, die indes nicht in den späteren Partitur-Druck (Bn-Partitur) übernommen wurde, betrifft die Partie Aslars ab Studienziffer 28 in Akt III (»Rappelle-toi l'heureuse enfance, / Les jeux heureux, / Et ce combat, où pour ta gloire et ma défense, / Nous fûmes blessés tous les deux! / Les soirs près du foyer, et la chasse guerrière, / Où nous veillions à deux sur le rocher étroit, / Le sommeil sous le même toit, / Le vin bu dans le même verre!«). Diese Szene, in der Aslar Mirko und Yamina nacheilt und seinen Schwurbruder schließlich zur Rede stellt, ist sehr wortreich, so dass man die Stelle mithilfe der 20-taktigen Streichung in blauem Buntstift konziser gestalten wollte.¹⁴⁶ Die noch heute eingeknickten Partiturseiten erlaubten dem Dirigenten, die Stelle ohne Zeitverlust zu überspringen.

¹⁴⁵ Zur detaillierteren Beschreibung der beiden Quellen siehe Kap. 3.1.3 »Datierung und quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext«, hier der Abschnitt zur autographen Partitur, S. 58.

¹⁴⁶ Zur Interpretation dieser Stelle siehe Kap. 3.3 »Drei Protagonisten – drei Lesarten: *La Montagne noire* im Kontext von Tiefenpsychologie und Gender-Konstruktionen«, S. 128 der vorliegenden Arbeit.

3.2 Aspekte der Dramaturgie

3.2.1 *Synthese als konstituierendes Merkmal der Dramenkonzeption von »La Montagne noire«*

Die Bühnenwerke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnen sich im Allgemeinen durch ein gemeinsames konstitutives Merkmal aus: sie alle stellen, mehr als in der ersten Jahrhunderthälfte und in den Jahrhunderten zuvor, Reaktionen auf vorangegangene musiktheatralische Werke dar und kombinieren – selbstverständlich auf durchaus unterschiedliche Weise – Merkmale verschiedener, meist französischer Operntraditionen. Im Folgenden sollen daher die für *La Montagne noire* charakteristischen Momente jener Gattungstraditionen herausgearbeitet und auf ihre dramaturgische Funktion untersucht werden.

Als ein aus der Tradition der Grand Opéra stammendes Charakteristikum kann der für *La Montagne noire* adaptierte historische Stoff – der Unabhängigkeitskrieg zwischen Montenegro und dem Osmanischen Reich – ausgemacht werden. Hinsichtlich der Verquickung mit dem religiösen Moment mag man an die zahlreichen Grands Opéras denken, deren Sujet Völker- oder Glaubensgruppen kontrastieren. Giacomo Meyerbeer etwa, der mit seinen vier erfolgreichen Grands Opéras die Gattung zu ihrem Höhepunkt führte, stellt in *Les Huguenots* (1836) die Glaubensgruppen Protestanten und Katholiken gegenüber. Thematisch steht *La Montagne noire* zweifelsohne in der Tradition der Meyerbeer-Opern, wenngleich Holmès im Sinne der Weiterentwicklung der Gattung eine alternative Fokussierung mit veränderten dramaturgischen Mitteln wählte. Dass die Verwendung historischer Sujets in den 1880er Jahren, also während der Entstehungszeit von *La Montagne noire*, durchaus noch en vogue war, zeigt sich an den Werken zeitgenössischer Komponisten wie den historischen Opern *Etienne Marcel* (1879) und *Henry VIII* (1883) von Camille Saint-Saëns. Beide lassen in ihrer Disposition der historischen Ereignisse die Anlehnung an das Gattungsmodell der Grand Opéra erkennen, folgen aber in ihrer musikalischen Umsetzung neueren Gestaltungsmitteln. Auch Ernest Reyer griff mit *Salammô* (UA Brüssel 1890, EA Paris 1892) auf ein von Camille Du Locle verfasstes Libretto nach dem gleichnamigen Roman Gustave Flauberts zurück, das dem Modell der Grand Opéra folgte.¹⁴⁷ Besonders evident wird Holmès' Rekurs auf jenes Traditionsmodell in der Exponierung des Konflikts: Gerade in der Unvereinbarkeit von Mikros privatem Interesse und der politischen Notwendigkeit zeigt sich die Verbindung zur Grand Opéra, deren Grundkonstellation – der Kampf eines zwischen zwei Welten stehenden Helden –

¹⁴⁷ Ebenso komponierte Georges Bizet eine fünftaktige Historienoper, *Ivan IV*, die jedoch unaufgeführtes Fragment blieb.

bereits in Meyerbeers *Robert le diable*, in Saint-Saëns' *Samson et Dalila*, in Wagners *Tannhäuser* oder in Chaussons *Le Roi Arthus*¹⁴⁸ das dramaturgische Gerüst formte und im Grunde seit Beginn der Tragédie lyrique einen Standardkonflikt des Helden darstellte, der sich zwischen »gloire« bzw. »devoir« und »amour« entscheiden musste. Die Anlage Mirkos folgt demnach dem Modell des typischen schwankenden Helden.¹⁴⁹ Die den Konflikt konstituierenden Momente, in denen er Yamina verfällt und in denen er wieder an seine Pflichten erinnert wird, seien im Folgenden entlang der Dramenkonzeption exemplifiziert.

Zweifelsohne ist jener unerwartete Augenblick, nachdem Aslar und Mirko ihren Bruderschaftsschwur abgeleistet haben und das Volk zum Siegesfest übergehen wollte, Yamina aber plötzlich als türkische Gefangene herbeigeschleppt wird, das entscheidende konfliktkonstituierende Moment. Mirko verfällt ihrer Schönheit vom ersten Augenblick an und reflektiert seine psychische Veränderung bereits zu Beginn des zweiten Aktes, wenn er, während seine montenegrinischen Kriegspartisanen erneut zum Aufbruch rufen, verträumt am Wegesrand sitzen bleibt (»Qu'ai-je donc? Pourquoi suis-je ainsi / Pris de langueur et de faiblesse?«, Akt II, Szene 1). Dient Mirkos Offenbarung seiner Gefühlswelt an dieser Stelle eher dem Zuhörer als Andeutung des bevorstehenden Konflikts, freilich ohne dass Mirko selbst dessen Tragweite erahnen könnte, so folgt die reale Konflikteinfaltung zunächst mit dem Schwärmen für die schöne Fremde nach deren Verführungsarie und der anschließenden Szene mit Héléna, in der diese an den gemeinsamen Verlobungsschwur erinnert. Mirkos Konflikt – hier als Entscheidung zwischen Héléna und Yamina ins Private gezogen – scheint in diesem zweiten Akt zum ersten Mal vollends exponiert, lässt er sich doch letztendlich, nachdem er Héléna seine Liebe und Treue versichert hat, auf die gemeinsame Flucht mit Yamina ein. In der Tat verfügt der Schluss dieses eminent dramatischen Aktes über ein hohes Maß an Spannung.

Im dritten Akt gesteht Mirko seinem Bruder Aslar, der den Flüchtenden gefolgt war, dass er Yamina liebe und dass es für eine Rückkehr zu Ehre und Pflicht zu spät sei. Gleichwohl kann Aslar dies nicht akzeptieren, und die Auseinandersetzung eskaliert im Kampf zwischen den beiden Schwurbrüdern (Akt III, Szene 3), der die Peripetie des Dramas darstellt. Obgleich nicht Mirko, sondern Yamina Aslar niedergestochen hat, plagen Mirko Gewissensbisse (»Ah! Mon frère, mon frère! Ah j'ai tué mon frère!«, Akt III, Szene 3; und Szene 4: »Ayez pitié! Je ne veux pas qu'il meure! / Aslar! Ouvre les yeux, reviens à toi!...

¹⁴⁸ *Le Roi Arthus* von Chausson kann hier durchaus vergleichend herangezogen werden, entstand die Oper doch, obgleich sie erst am 30.11.1903 (Théâtre de La Monnaie, Brüssel) uraufgeführt wurde, bereits zwischen 1885 und 1895. Chausson stellte 1892 das selbstverfasste Libretto, 1895 die Musik fertig.

¹⁴⁹ Siehe Anselm Gerhard, »L'eroe titubante e il finale aperto. Un dilemma insolubile nel «Guillaume Tell» di Rossini«, in: *Rivista italiana di musicologica*, 19 (1984), S. 113ff.

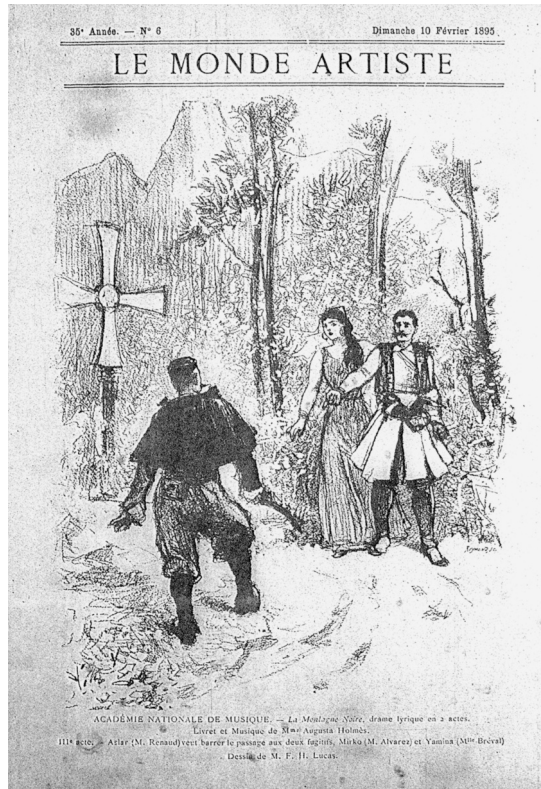


Abb. 15: »La Montagne noire«, 3. Akt, Zeichnung von F. H. Lucas,
 »Aslar (M. Renaud) veut barrer le passage aux deux fugitifs,
 Mirko (M. Alvarez) et Yamina (M^{lle} Bréval)«, Frontispiz
 der Zeitung »Le Monde artiste« vom 10.02.1895 [F-Pn Bp. 95]

je pleure«). Das Herbeirufen der montenegrinischen Krieger zeugt von der Verzweiflung des wankenden Helden, und nur das rechtzeitige Erwachen Aslars kann Mirkos Geständnis verhindern, so dass sich für den außenstehenden Rezipienten ein Moment der Hoffnung ausbreitet, Mirko besinne sich und kehre in die Heimat zurück; doch dafür ist es bereits zu spät. Seine psychische Verwandlung ist längst abgeschlossen, und die Möglichkeiten zu freiem Handeln sind ihm spätestens zu diesem Zeitpunkt entzogen. Im vierten Akt sind sodann Mirkos Schuldgefühle gänzlich verblasst, obwohl er sich der Folgen seiner Entscheidung bewusst ist. So nützt auch Aslars letzter Versuch, Mirkos Ehre zu retten, nichts, denn dieser befindet sich längst in einer anderen Welt: Dem Irdisch-Sinnlichen zugewandt, wie es mit der Trinkorgie im letzten Akt plakativ nicht gezeichnet werden könnte, befinden sich Mirko und Yamina vereint in einem türkischen Dorf (s. Abb. 16, S. 86).



Abb. 16: »La Montagne noire«, 4. Akt, Tableau 1,
Zeichnung von Parys zur Illustration der Revue »Le Théâtre illustré«,
s.d. [nach 09.02.1895 [F-Pnasp 4-ICO THE-2887]

Mirko liebt Yamina aufrichtig, würde ihr folgen, als diese – ihr letzter szenischer Auftritt – flüchtend die Bühne überquert, wäre da nicht Aslar, der den Konflikt nicht anders lösen kann, als Mirkos Abtrünnigkeit mit dessen Tod zu rächen. Denn nur der Tod kann die beiden Schwurbrüder wieder zusammenführen (»Le devoir est rempli! Mort, viens nous réunir!«, Akt IV, Szene 3). Mirko ist dem Untergang geweiht, denn er hat den montenegrinischen Idealen abgeschworen, um von einer unbekanntenen Schönen ins Reich der Sinnlichkeit (ein)geführt zu werden.

Diese verhängnisvolle, da für den Helden tödliche Erfahrung liegt mithin in der Anlage der Figur der Yamina als *femme fatale* begründet. Dieser Typus etablierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der französischen Oper und trat am deutlichsten in Figuren wie Carmen, Dalila, Messaline und Thaïs in Erscheinung.¹⁵⁰ Während *Carmen* und *Messaline* von Isidore de Lara

¹⁵⁰ Der seit der Romantik bekannte Typus der *femme fatale* (siehe John Keats *La Belle Dame sans Merci*, 1820 und Théophile Gautiers *Une Nuit de Cléopâtre*, 1838) erhält erst in der *Fin de siècle*-Literatur, die zugleich den Begriff prägte, seinen spezifischen Charakter (vgl. Oscar Wildes *Salome*, 1894, und Gustave Flauberts *Herodias*, 1877). Zur *femme fatale* in der französischen Literatur des *Fin de siècle* siehe den Beitrag von Gerhard Dablemont, »La *féminité dévorante*: Nana, Renée, Salomé, Lilith und ihre Schwestern im französischen *Fin de siècle*-Drama«, in: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen: Francke Verlag 1999, S. 81-96.

der Tradition der Opéra comique entstammen, gehen *Samson et Dalila* und *Thaïs* auf die Grand Opéra zurück. Dass Holmès den Topos der *femme fatale* mit der Exotik verbindet, ist im *Fin de siècle* ein gängiger Kunstgriff, welchen beispielsweise Massenet mit *Thaïs* anwendete. Die Verbindung zwischen *femme fatale* und Exotik ist deswegen so attraktiv, da sich dort die Fokussierung auf die exotische Frau im besonderen Maße erotisiert. Zeitgleich zur Entstehung von *La Montagne noire* wurde *Lakmé* von Léo Delibes (14.04.1883, Opéra-Comique, Paris) gespielt. Diese Oper steht für die Exotismusmode jener Zeit, welche insbesondere nach der *Exposition Universelle* von 1889 neuen Aufschwung erlangte und sich in Werken wie *Thamara* von Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1891, Opéra, Paris), *Thaïs* von Jules Massenet (1894, Opéra, Paris), *Djelma* von Charles Lefebvre (1894, Opéra, Paris), *Le Spahi* von Lucien Lambert (1897, Opéra-Comique, Paris) oder *L'île du rêve* von Reynaldo Hahn (1898, Opéra-Comique, Paris) niederschlug.¹⁵¹ Wenn auch diese Opern mit exotischen Sujets mit Ausnahme von *Thaïs*, *Djelma* und *La Montagne noire* Opéras comiques sind, so stand doch zweifelsohne die Grand Opéra *L'Africaine* von Meyerbeer hier Modell, die zu jener Zeit eine der meistgespielten Opern war. Im Unterschied zu *La Montagne noire* und *Thaïs* allerdings ist Sélika wohl eine Exotin, indes keine *femme fatale*.

Das mit Ornamenten versehene und farbenprächtige Kostüm Yaminas (s. Abb. 17, S. 88) mit dem Schmuck, eine Almée¹⁵² (M^{lle} Torri), die umgeben von den Haremsfrauen im vierten Akt einen lasziven Tanz ausführt sowie das orientalisches anmutende Bühnenbild des vierten Aktes entsprachen ganz der damaligen Exotismusmode.

Yaminas Einbruch in die montenegrinische Welt erfolgt plötzlich und ohne Vorwarnung. Sie ist Agens des Dramas, die Kraft ihrer jugendlichen Schönheit den Helden Mirko in den Tod treibt: »Tu m'appartiens, je suis ta proie, / O ma beauté! / J'ai subi l'ineffable joie / Et la mortelle volupté / Où le cœur ploie! / Parmi l'extase où mon âme est ravie, / Tout s'oublie, / Tout est vain! / Oui, j'ai donné ma vie / Pour cet enfer divin!«¹⁵³ Bereits beim Siegesfest im ersten Akt versteht sie es, Mirkos Aufmerksamkeit von seiner Verlobten Héléna auf sich zu lenken. Während die Montenegriner in Yamina anfangs schlicht die Personifizierung ihres Kriegsfeinds sahen und daher ihren Tod forderten (»Voyez! C'est une Turque! Une espionne! Infâme! A mort! à mort!«, L, S. 13), so scheint es, als signalisiere Aslar bereits ein Gespür für den herannahenden privaten Konflikt seines Schwurbruders, schlägt er doch noch während des Siegesfestes

¹⁵¹ Zum Exotismus in diesen fünf Opern siehe Valeria Wenderoth, *The Making of Exoticism in French operas of the 1890s*, Diss. Univ. of Hawaii 2004, Ann Arbor: UMI 2005.

¹⁵² Mit Almée ist eine Haremstänzerin gemeint.

¹⁵³ Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, S. 45. Im Folgenden: »L.«.



Abb. 17: Kostümbilder Yamina (links), Héléna (rechts), für »La Montagne noire«, Zeichnung von Charles Bianchini (Feder, Gouache und Lavierung), 1895 [F-Po D. 216 [49, folio 88 (N° 25)] und [F-Po D. 216 [49, folio 85 (N° 22)]]

vor: »Frère, il eût mieux valu la tuer tout à l'heure.« (L, S. 17). Yamina indes hat längst ihren Plan gemacht (»Il est à moi!«, L, S. 17). In der Tat verführt sie den wankelmütigen Helden im Laufe des Geschehens nicht weniger als fünf Mal. So gelingt es ihr bereits im zweiten Akt, mit einem Lied über ihr Herkunftsland (»Oh là-bas, sous le ciel en flammes, / C'est nous qui régnons sur les âmes«; Akt II, Szene 2, L, 25), das sogleich als Verführungstanz inszeniert wird, Mirko für sich zu begeistern. Dieser hatte Yamina zunächst von einem Versteck aus beobachtet, und just in dem Moment, als sich die exotische Tänzerin in die Arme Mirkos werfen will, treten Dara und Héléna aus ihren Häusern, und so kann die Katastrophe gerade noch einmal abgewendet werden.

Doch auch nach Mirkos Rückkehr zu Héléna und seinem erneuten Liebesgeständnis an sie, versteht es die *femme fatale*, den schwankenden Helden an sich zu binden. Ihre Würfel sind längst gefallen, sie prophezeit: »Devoir, famille, autel, patrie, / Tous les biens, tu les quitteras!« (L, S. 31) und lässt sich in seine Arme fallen. Erinnert an das erneuerte Verlobungsversprechen, das er kurz zuvor Héléna abgegeben hatte, bekommt Mirko Gewissensbisse, die Yamina schnell beseitigen kann, indem sie auf ihre Schönheit verweist: »O mon beau maître, reste, / Et regarde-moi! / Vois mes yeux d'où la flamme coule, / Entends ma voix qui râle et qui roucoule, / Sens palpiter mon cœur qui ne bat que pour toi!« (L, S. 33). Kurz darauf heißt es: »N'as-tu donc pas vu mon épaule / Blanche, sous mes fauves cheveux? / Et mon regard tout plein d'aveux, / Et ma taille souple, et si frêle, / Que ta force pourrait briser, / Et ma lèvre où rougit l'espoir de ton baiser?« (L, S. 34). Mit ihrer Schönheit, dem typischen Verführungsmittel der *femme fatale* – bekanntermaßen verfallen auch die männlichen Gegenspieler Judiths und Dalilas deren Schönheit noch bevor die Frauen selbst aktiv werden –, entlockt sie Mirko ein Liebesgeständnis. Yaminas Verführungsstrategien werden erst in dem Moment aggressiver, als Mirko ihren Fluchtplan ausschlägt. Kurzerhand droht sie ihm mit Liebesentzug, sollten sie in Montenegro bleiben, woraufhin der ohnehin wehrlose und wankelmütige Held einlenkt. Yamina ist wie Kundry und Dalila eine Negativfigur, weil sie aktiv das Böse vertritt. Ihre Fatalität wird jedoch erst am Ende des dritten Aktes evident, als sie Aslar niedersticht, der dem flüchtenden Paar gefolgt war, um wie Frédéric Gérald in Delibes *Lakmé* Mirko zur Rückkehr zu bewegen. Im Gegensatz zu Yamina ist Lakmé jedoch als positive Figur angelegt, sie rettet Gérald zweimal vor Nilakantha, dem es gelingt, Gérald zu verwunden. Die *femme fatale* indes scheut vor keinem Greuel zurück, wenn es um die Erreichung ihres Zieles geht. Stets behält sie die Oberhand, ihr gehört die Macht. Dies wird besonders deutlich, vergleicht man Yamina beispielsweise mit Sélika in *L'Africaine*. Die schöne Exotin Sélika räumt am Ende angesichts der Rivalin Inès, die hier Héléna entsprechen würde, ihrer Liebe zu Vasco de Gama keine Chance mehr ein und wählt gleichsam als Selbstbestrafung den Liebestod, indem sie den giftigen Duft des Manzanillobaumes einatmet. Oder Genièvre (*Le Roi Arthus*), welche die letzte Vereinigung mit Lancelot nur im Tode sieht und sich mit dem eigenen Haar, das ihr zuvor zur Verführung diente, erwürgt. Von Liebestod oder Selbstläuterung ist Yamina jedoch weit entfernt. Sie verfolgt ihr Ziel bis zum Ende und setzt, im heimischen Garten (Akt IV) angelangt, noch einmal alles an Verführung ein, was sie und ihre Haremsfrauen bieten können. Mirko trinkt sich ins Reich des Irdisch-Sinnlichen, während er den weltlichen Pflichten längst abgeschworen hat. Berauscht versetzt sich Mirko in eine bessere, in seine Wunschwelt, in der er seine zuvor ungelebten Sehnsüchte erfüllt sieht und somit im übertragenen Sinne die Flucht Yaminas vor dem montenegrinischen Volk mit der Flucht vor der eigenen Realität fortsetzt –

freilich nicht ohne Konsequenz. Am Ende verliert Mirko alles, was ihm einst lieb und teuer war: seine Ehre, seine Liebe und sein Leben.

Doch wird Yamina erst durch ihre Gegenspielerin Héléna zur *femme fatale*. Héléna personifiziert die entgegengesetzten Charakterzüge Yaminas. Sie steht ein für Tugend, Raison und Pflicht, ist aber im Grunde zu schwach, um ihre Interessen adäquat durchzusetzen und findet in Aslar ihren Exekutor, der das zu Ende bringt, was Héléna mental begonnen hat, mangels Kraft indes nicht realisieren konnte. Holmès zeichnet sie blass und zerbrechlich, und symbolträchtig ist sie mit einem einfachen Kostüm ausgestattet, in dem helle Farben – meist Weißtöne – dominieren. Ähnlich wie Manon (1884), Esclarmonde (1889) oder später Mélisande (1902) trägt auch Héléna die kaum zu verkennenden Merkmale einer *femme fragile*.¹⁵⁴ Hélénas naive Art spiegelt die begrenzte Denkweise der montenegrinischen Welt wider: hoffnungsvoll wartet sie auf ihren Helden, und als dieser zurückgekehrt ist und sich in Yamina verliebt, ist dies der einzige Moment, in dem Héléna tatsächlich in Aktion tritt, um Mirko zurückzugewinnen. Sie glaubt ihren Verlobten zurückgewonnen zu haben, als sie ihm vor dem bedeutungsvollen Kreuz am Wegesrand das gemeinsame Heiratsversprechen erneut entlocken kann; doch muss sie bereits im nächsten Moment die Realität erkennen. Enttäuscht versucht sie, dem Liebespaar zu folgen, sinkt aber ob ihrer Verwirrung und des nicht zu ertragenden Schmerzes ohnmächtig zu Boden. Erst im Vergleich zur Naivität und Zerbrechlichkeit Hélénas wird die Stärke ihrer Rivalin Yamina evident.

Neben Héléna sind es freilich auch die montenegrinischen Frauen, die Yamina durch den Akt des befremdlichen Beobachtens und ihre ausgrenzenden Kommentare zur *femme fatale* stilisieren, etwa im zweiten Akt, wenn Yamina von ihrer Heimat erzählt.

Die betonte Fokussierung des Einzelschicksals, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend durchsetzt und in *Thaïs* realisiert wird,¹⁵⁵

¹⁵⁴ Wengleich nicht pauschal von einer Opposition *femme fatale* versus *femme fragile* auszugehen ist, wie Sieghart Döhring in seinem Aufsatz zu den Frauengestalten in Massenets Opern gezeigt hat, sondern häufig sogar die Merkmale beider Frauentypen in einer einzigen Figur vereint sind, so trifft die vorgenommene Zuweisung der Frauenfiguren in *La Montagne noire* doch zu. Sieghart Döhring, »Wandlungen des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet«, in: *Frauengestalten des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutsch-sprachigen, italienischen und französischen Oper)*, Symposium 2001, hg. von Carmen Ottner. Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft (= Studien zu Franz Schmidt, Bd. 14), Wien / München: Doblinger 2003, S. 1-17.

¹⁵⁵ Elisabeth Schmierer hat in ihrem grundlegenden Aufsatz zu Ernest Chaussons *Le Roi Arthur* (komp. 1885-1895, UA 1903) darauf aufmerksam gemacht, dass alle Nebenhandlungen wie »Intrige und unnötige Komplikationen der Handlung entfallen«, um die »dargestellte Idee des Dramas zu exponieren«. Dabei sei *Le Roi Arthur* bei weitem nicht nur durch seine Wagner-Rezeption bestimmt, sondern enthalte ebenso Merkmale der

tritt in *La Montagne noire* deutlich zutage, obgleich der Konflikt wie in *Samson et Dalila* (Opéra in 3 Akten, 1. Fassung 02.12.1877, Hoftheater, Weimar, 2. Fassung 23.11.1892, Opéra, Paris) und *Le Roi Arthur* (Drame lyrique, komp. 1885-1895, UA 30.11.1903, Théâtre de La Monnaie, Brüssel) in eine historische Handlung eingebettet ist. Doch wie sehr Holmès das historische Moment zugunsten des Privaten reduzierte, wird u.a. an der verdeckten Handlung evident. Wären die kriegerischen Auseinandersetzungen, mit denen die Oper beginnt und auch endet, in jeder historischen Oper des Second Empire Anlass für ein pittoreskes Bühnenspektakel gewesen, so begnügt sich Holmès mit einer Reihe von indirekten Verweisen auf das Kriegsgeschehen: Kanonendonner und Gewehrsalven werden von der Bühnentechnik imitiert (s. Abb. 18, S. 92-93),¹⁵⁶ und lediglich Kostüme und Requisiten der heimkehrenden montenegrinischen Krieger zeugen von der kurz zuvor stattgefundenen Schlacht, die zu einem plastischeren Bild anwächst, wenn Mirko und Aslar gleichsam wie in Botenberichten von ihren Heldentaten erzählen.

Nichts von alledem wird jedoch sichtbar auf die Bühne gebracht. Auch der Schluss der Oper steht zwar hinsichtlich seines wirkungsmächtigen Finales in der Tradition der Grand Opéra, doch liegt selbst im ursprünglich intendierten Finale lediglich eine Szene vor, die im Pittoresken zum Tableau erstarrt. Unter der aufgehenden »Propheten«-Sonne besingen die siegreichen Christen – auf die Schlacht wurde auch hier nur mit optischen und akustischen Signalen¹⁵⁷ verwiesen – die ewige Waffenbrüderschaft Mirkos und Aslars. Die Oper endet demnach in der Urfassung mit einem aus der Grand-Opéra-Tradition stammenden Ritus.¹⁵⁸ In der abgekürzten Finalszene wird erst recht kein szenischer

Grand Opéra und des Drame lyrique, die sich hier zu einer neuen Dramaturgie vereinen. Elisabeth Schmierer, »Wagner-Rezeption in der französischen Oper: Ernest Chaussons *Roi Arthur*«, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*, Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, hg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 2001, S. 397-414, hier: S. 403.

¹⁵⁶ Siehe die Eintragung wie »fusillade« u.a. zur *Mise en scène* im Klavierauszug S. 9ff. des Alfred Bachelet [F-Po *La Montagne noire*. Matériel. Partition Chant et Piano 2].

¹⁵⁷ »Explosion. Tout s'écroule dans les flammes. Une épaisse fumée rougeâtre remplit le fond de la scène. On distingue des bruits de combat et des cris de victoire.« Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, S. 70. Feuer- und Flammeneffekte auf der Opernbühne wurden mit Hilfe von entzündetem Gas dargestellt. Durch chemische Zusätze konnten die Flammen gefärbt oder eine starke Rauchentwicklung erzielt werden. Gleichzeitig führten die Einführung der Gasbeleuchtung und der Einsatz des Gases für spektakuläre Bühnenwirkungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weltweit zu einem erheblichen Anstieg der Theaterbrände.

¹⁵⁸ Siehe dazu auch die Riten etwa in *Robert le diable* (Giacomo Meyerbeer), *Les Troyens* (Hector Berlioz), *La vestale* (Saverio Mercadante), *Norma* (Vincenzo Bellini) und *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique* (Gaspard Spontini).

Große Effekt in Form einer Massenszene evoziert. Hier deuten »Rumeurs au dehors« die abschließende Schlacht und zugleich die nahende Katastrophe an, ehe die Konfliktlösung durch Aslar erfolgt und dieser unmittelbar danach selbst von zwei Kugeln tödlich verwundet wird. Prägnant kurz ist demnach das Ende im Vergleich zu den Katastrophenfinali der Grands opéras.

Charakteristisch für die meisten *femme fatale*-Opern ist, dass sie nicht nur mit dem Tod des Helden, sondern auch mit demjenigen der *femme fatale* enden: Carmen wird von Don José erdolcht, Dalila befindet sich im Tempel, als Samson diesen zum Einsturz bringt, Genièvre sieht die letzte Vereinigung mit Lancelot im Tode und stirbt einen Liebestod und Thaïs stirbt in Reue über ihr vorheriges laszives Leben. Die in der Literatur zur *femme fatale*¹⁵⁹ häufig attestierte Affinität zum Tode trifft in *La Montagne noire* lediglich auf Mirko, nicht jedoch auf die *femme fatale* selbst zu. Ihr »sang- und klangloser« Abgang im vierten Akt löst zu Recht Verwunderung aus. Ihr letzter Auftritt ist mehr szenisch-visuell denn akustisch angelegt: Mit Hab und Gut flüchtet sie vor dem erneut ausbrechenden Krieg. Als Mirko sie zum Bleiben auffordert, erwidert sie nur flüchtig: »Moi? J'ai peur!«¹⁶⁰ und verschwindet ohne emotional-rührendes Abschiedsdrama. Weder muss sie für ihre Taten sühnen noch wird sie zur triumphierenden Siegerin stilisiert, sie entwischt einfach: flüchtend – vor der bindenden Liebe Mirkos ausbrechend/-weichend oder vor den okkupierenden Montenegrinern davonlaufend, das sei hier dahingestellt – und damit schließt sich der dramaturgische Bogen zum Beginn der Oper. Im Anschluss an die musikdramaturgischen Betrachtungen soll die Frage, warum Yamina nicht sterben darf, wieder aufgegriffen und in einem gesellschaftlich-politischen Kontext diskutiert werden.

¹⁵⁹ Siehe Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990; Melanie Unseld, »Man töte dieses Weib!«. *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001; Elisabeth Schmierer, »Die Femme fatale in der französischen Oper des Fin de siècle«, in: *Überschreitungen – Transgressions. Festschrift für Hermann Hofer*, hg. von Thilo Karger, Wanda G. Klee und Christa Riehn, Marburg: Tectum 2011, S. 251-271 und Sieghart Döhring, »Wandlungen des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet«, in: *Frauengestalten des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutsch-sprachigen, italienischen und französischen Oper)*, Symposium 2001, hg. von Carmen Ottner. Eine Veröffentlichung der Franz-Schmidt-Gesellschaft (= Studien zu Franz Schmidt, Bd. 14), Wien / München: Doblinger 2003, S. 1-17.

¹⁶⁰ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 386.

3.2.2 Untersuchungen zur Musikdramaturgie und szenischen Realisierung

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie der Konflikt des Protagonisten Mirko musikalisch umgesetzt wurde und welche Funktion dabei die anhand der Librettokonzeption herausgearbeiteten Merkmale der verschiedenen Gattungstraditionen hinsichtlich einer adäquaten Musikdramaturgie erfüllen:¹⁶¹

Die vieraktige Anlage der Oper *La Montagne noire* entspricht dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich gewordenen Verfahren, sich zwar noch am fünfaktigen Gattungsmodell der Grand Opéra zu orientieren, dieses jedoch auf vier Akte zu reduzieren. Das Drame lyrique fungiert als Rahmenmodell für die durchkomponierte Oper, deren Szenen – entsprechend dem gängigen Verfahren der Zeit – locker aneinander gefügt sind bzw. ineinander übergehen, wobei die Einteilung derselben sich am Handlungsverlauf orientiert und jeweils mehrere dramatische Situationen zu einer größeren Einheit zusammenfasst.¹⁶² Der vierte Akt ist nach der ursprünglichen, indes nicht aufgeführten Fassung in zwei Tableaux aufgeteilt, welche die Tradition der Tableautechnik der großen historischen Oper (vgl. Meyerbeer u.a.) noch erkennen lassen. Gleichwohl verzichtet Holmès auf ein Massenspektakel im herkömmlichen Sinne, um somit eine abweichende dramaturgische Zielsetzung zu verfolgen. Die Disposition nach »Nummern«, die bereits seit Mitte des Jahrhunderts in Auflösung begriffen war, wurde hier abgesehen von einigen »Einlagen« zugunsten von freieren lied- und arienhaften Passagen nahezu gänzlich aufgehoben, wie dies in der französischen Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert allgemein üblich wurde.

Nimmt man die Oper als Ganzes in den Blick, so fallen die beiden Festszenen zu Beginn (Akt I) und am Ende (Akt IV) als tektonisches Element besonders ins Auge. Ihre Funktion als dramaturgische Klammer wird vor dem Hintergrund der Gemeinsamkeiten der beiden Festszenen besonders evident: Beide Szenen kombinieren den Akt des Trinkens, des Sich-Berauschtens mit Tanzeinlagen, die jeweils von der Handlung motiviert sind und als dekoratives Mo-

¹⁶¹ Den folgenden Betrachtungen lagen vornehmlich das autographe Particell, die autographe Partitur, die Aufführungspartitur sowie die »Bn-Partitur« zugrunde, wobei die an der Opéra zur Aufführung gekommene Fassung im Zentrum der Betrachtung steht. Gleichzeitig soll aber die von der Komponistin intendierte Fassung, dies betrifft insbesondere das Opernfinale, mitgedacht und an entsprechender Stelle mitberücksichtigt werden.

¹⁶² Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1992 und Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), Laaber: Laaber-Verlag 1997, S. 190-197.

ment seit der Tragédie lyrique ein konstitutives Merkmal für Festszenen darstellen. Für den dramaturgischen Konflikt sind sie nun beide deshalb so wesentlich, weil sie die beiden Welten, die sich gleichsam als Pole diametral gegenüber stehen und zwischen denen Mirko unaufhörlich schwankt, sinnfällig kontrastieren. Kommt dem ersten Trinkchor (vgl. NB 1) die Aufgabe zu, die normierte, konventionelle Welt der Montenegriener zu repräsentieren, so zeichnet der zweite Trinkchor die freie / ungebundene Sehnsuchtswelt des Helden, die Türkei.

983 SOP. *f*
 Bu - vons! Bu - vons à la Mon - ta - gne - Noi - re! Bu - vons, bu -

CONT.
 Bu - vons! Bu - vons à la Mon - ta - gne - Noi - re! Bu - vons, bu -

TÉN. *f*
 Bu - vons! Bu - vons à la Mon - ta - gne - Noi - re! Bu - vons, bu -

BASSES *f*
 Bu - vons! Bu - vons à la Mon - ta - gne - Noi - re! Bu - vons, bu -

988
 - vons aux ex - ploits des aï - eux! *ff* Bu - vons, bu - vons
 - vons aux ex - ploits des aï - eux! *ff* Bu - vons, bu - vons
 - vons aux ex - ploits des aï - eux! *ff* Bu - vons, bu - vons
 - vons aux ex - ploits des aï - eux! *ff* Bu - vons, bu - vons

Notenbeispiel 1: Augusta Holmès, »Buvons«-Chor, in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 90-92

993

le vin de la vic-toi-re! Je-tons au ciel des cris vic-to-ri-eux!

le vin de la vic-toi-re! Je-tons au ciel des cris vic-to-ri-eux!

le vin de la vic-toi-re! Je-tons au ciel des cris vic-to-ri-eux!

le vin de la vic-toi-re! Je-tons au ciel des cris vic-to-ri-eux!

Un groupe de danseurs et de chanteurs, portant des guzlas, passe autour des tables.

999

LES JOUEURS DE GUZLA

La la la la La la la la La la la la

La la la la La la la la La la la la

La la la la! La la la la! La la la la

La la la la La la la la La la la la

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Der montenegrinische Trinkchor im ersten Akt besteht aus einem Doppelchor, der sich aus dem vierstimmigen »Buvons«-Chor des montenegrinischen Volkes und den vierstimmigen, allein auf der Tonsilbe »la« singenden Guzla-Spieler zusammensetzt; beide werden wirkungsvoll miteinander kontrastiert. Gemeinsam mit der Tanzeinlage entfaltet er eine einfache, folkloristische Atmosphäre, die vornehmlich durch die eingängige Melodie auf dem markanten Rhythmusmodell im 3/8-Takt und durch die dreiteilige Liedform hergestellt wird. Teil A

3 DIE OPER *LA MONTAGNE NOIRE*

1004

la la la la la la la la! la la!

la la la la la la la la! la la!

la la la la la la la la! la la!

la la la la la la la la! la la!

1009

La la la la la la la la! La la

La la la la la la la la! La la

La la la la la la la la! la!

La la la la la la la la! La la

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

des montenegrinischen Trinkchors («Buvons! Buvons à la Montagne-Noire!») setzt sich aus zwei achttaktigen Phrasen zusammen, gefolgt von den Guzlaspielern mit einem ebenfalls sechzehntaktigen Teil B, der sodann in die wortgetreue Reprise des A-Teils mündet, ehe sich Chor und Guzlaspieler im Doppelchor vereinigen, um ihr zuvor eingeführtes Themenmaterial variierend aufzugreifen. Der streng homophon geführte Chorsatz des Volkes wird für 50 Takte aufgebrochen, ohne dass er jedoch nunmehr als polyphon bezeichnet werden könnte, um

dann wieder mit den Guzla-Spielern gemeinsam in jenem altbekannten homophonen Satz fortgeführt zu werden, ehe er plötzlich abrupt unterbrochen wird: Kontrastreich setzt sich Yaminas kurzer, doch wirkungsvoller Soloeinwurf »Prends, mon beau maître!« und »Il est à moi« mit weitem Ambitus (f² zum h) zum vorherigen Doppelchor im Allegro ab. Dabei handelt es sich um die Stelle, an der beide Frauen, Yamina und Héléna, Mirko Wein nachschenken wollen, Mirko indes nur Augen für Yamina hat. Der durch die Handlung motivierte Topos des gestörten Festes trägt hier freilich die unverkennbare Funktion, auf den herannahenden Konflikt zu verweisen. Nach der 16-taktigen Unterbrechung wird der Allegro-Teil des ersten Themas samt Tanz (»Reprise des danses«¹⁶³) wieder aufgenommen. Die Verwendung der konventionellen Formschemata mit der wortgetreuen Wiederholung steht hier für das normierte Leben der Montenegriner, deren Tagesablauf nach einem ebenso einheitlichen Schema zu verlaufen scheint und deren Weltsicht durch das plötzliche Auftreten Yaminas empfindlich gestört wird. Ihre Verunsicherung über Yaminas Einwurf versuchen sie geschickt zu überspielen, indem sie das erste Thema wieder aufnehmen.

Die Festszene im ersten Akt ist eingebettet in den historischen Kontext, der die normierte Welt der Montenegriner aufzeigen soll. Erst vor dieser historischen Folie kann sich im Verlauf der Oper der Privatkonflikt Mirkos entfalten. Fasst man nun den kompletten ersten Akt ins Auge, so fällt auf, dass Holmès das Historische nicht durch eine ausgedehnte Massenszenerie transportiert. Sie verzichtet bewusst auf eine Inszenierung der Kriegsszenen und übermittelt das Kriegsgeschehen durch einen »Botenbericht« in Form eines Dialogs der montenegrinischen Frauen zu Beginn der Oper. Aus dem Tutti des Frauenchors treten sukzessive diverse Stimmgruppen hervor, die sinngemäß für die verschiedenen montenegrinischen Altersgruppen stehen (angedeutet in der Partitur durch »un groupe« und »un autre groupe« sowie durch »Femmes sur le rempart« und »des jeunes filles«). Mittels verteilter Bühnenpositionen entsteht neben dem klanglichen auch ein besonderer visueller Effekt. Ebenso durch einen Dialog erfährt das Volk an späterer Stelle von den Heldentaten der beiden Krieger Mirko und Aslar, als sie, der Aufforderung der jungen Mädchen nachkommend, von ihrem ehrenhaften Verhalten im Kampf berichten. Ihr auf 21 Takte ohne Orchesterbegleitung angelegtes Duett (»Aslar vous a sauvés. – Mirko vous délivre!«, Akt I, Szene 2, vgl. NB 2, S. 100) steht für ihren gemeinsam erungenen Sieg. Ihre syllabisch deklamierte und zumeist in Terzen geführte Melodie weist an dieser Stelle musikalisch noch(!) in die gleiche Richtung. Der Dialog avanciert hier zu einem dramaturgischen Prinzip.

¹⁶³ Vgl. die mit rotem Buntstift vermutlich von Joseph Hanson, dem Ballettmeister, vorgenommenen Eintragungen zur »Régie des Danses« in einem eigens dafür vorgesehenen Klavierauszug, S. 117ff. [F-Po Mat. 1895 La Montagne noire].

3 DIE OPER *LA MONTAGNE NOIRE*

243 **ff** **Allegro** (♩ = 120)

Mirko
 Nous som - mes dé - li - vrés! — Nous som - mes tri - om -

Aslar
 Nous som - mes dé - li - vrés! — Nous som - mes tri - om -

Piano

247 **mf** **Plus vite**

- phants! Mè - res, em - bras - sez vos en - fants! É - poux, ra - con - tez vo - tre

- phants! Mè - res, em - bras - sez vos en - fants! É - poux, ra - con - tez vo - tre

Piano

251 **f** **A tempo**

gloi - re! Le Christ a com - bat - tu pour la Mon - ta - gne -

gloi - re! Le Christ a com - bat - tu pour la Mon - ta - gne -

Piano

255 **f**

Noi - re; L'en - ne - mi fuit — é - pou - van - té! — Vic -

Noi - re; L'en - ne - mi fuit — é - pou - van - té! —

Piano

Notenbeispiel 2: Augusta Holmès, Duett Aslar-Mirko, in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 23-24

Sogleich inszeniert Augusta Holmès den Krieg akustisch durch eine ausgefeilte Klangdramaturgie: Zum einen verweisen Signale wie »fusillade«¹⁶⁴, »coup de revolver sans interruption«¹⁶⁵ und coup de canon«¹⁶⁶ im ersten Akt, »fond fusillade«¹⁶⁷ und »Coup de Pistolet«¹⁶⁸ im vierten Akt auf das Kriegsgeschehen, zum anderen konnotiert die blechbläserdominierte Instrumentation mit fanfarenartigen Dreiklangsgebilden und Trompetensignalen das Kriegerische. Bereits das *Prélude* der Oper (vgl. NB 3, S. 102) stellt die verblüffend »elementaren« harmonischen Mittel vor: Nach dem Eröffnungsakkord in c-Moll intoniert das Orchester einen aufsteigend gebrochenen Dreiklang, der sich aus einer punktierten Viertel mit Achtel, gefolgt von einer punktierten Achtel mit Sechzehntel konstituiert und an dieser Stelle von Streichern, Blechbläsern und Harfen im Unisono ausgeführt wird: Jene rhythmisierten Akkordbrechungen bilden für die gesamte Oper ein konstitutives Merkmal, welches Holmès zur Darstellung des heroischen montenegrinischen Volkes einsetzt.¹⁶⁹

Die bewusste Nichtinszenierung des Kampfes entspricht der typischen Konzeption von *Drames lyriques* der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich zwar nicht gänzlich vom historischen Sujet verabschiedet hat, aber verstärkt die innere Handlung in den Blick nimmt. Insofern stellt auch der Bruderschaftsschwur zwischen Mirko und Aslar (Akt I, Szene 2, vgl. NB 4, S. 102) das für den Konflikt zentrale dramaturgische Moment dar.

¹⁶⁴ Vgl. die Eintragungen mit blauem Buntstift von Alfred Bachelet in: Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet [1894], 6 Takte und 10 Takte nach Studienziffer 14, S. 9 und S. 10. Wegen der Kanonenschläge verwies Alfred Bruneau in seiner Uraufführungskritik auf die Ähnlichkeit zu *La Navarraise* von Jules Massenet – die einaktige Oper war nur ein Dreivierteljahr vor *La Montagne noire* in London (Covent Garden, 1894) uraufgeführt worden. Alfred Bruneau, »La Montagne-Noire«, in: *Gil Blas*, 10.02.1895, S. 1-2).

¹⁶⁵ Vgl. die Eintragungen mit blauem Buntstift von Alfred Bachelet in: Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug [1894], 15 Takte nach Studienziffer 14 über 67 Takte insgesamt, S. 10-16.

¹⁶⁶ Ebd., S. 18.

¹⁶⁷ Ebd., 1 Takt vor Aslars »Entends-tu ces alarmes«, S. 387.

¹⁶⁸ Zunächst kündigen »Coup de Pistolet« und »rumeurs« den aufgenommenen Kampf im vierten Akt an, ehe einen Takt, nachdem Aslar die Wiedervereinigung der Brüder mit »Mort! Viens nous réunir!« herbeigerufen hat, ein Schuss zu hören ist (»fusillade«), mit dem Aslar Mirko tötet. Vgl. die Eintragungen mit blauem Buntstift von Alfred Bachelet in: Ebd., S. 394.

¹⁶⁹ Nach eigenen Angaben fand Augusta Holmès gerade wegen des Heroismus das Sujet so attraktiv: »[...] je fus séduite par le noble caractère, par l'heroïsme des Monténégrins.« Augusta Holmès in einem Interview mit Pierre Neblis, »La Montagne noire«, in: *Le Soir. Journal d'Informations*, 06.12.1895, S. 2.

3 DIE OPER *LA MONTAGNE NOIRE*

1 **And^{te} maestoso** (♩ = 63)

The score is for a piano introduction in 3/4 time, marked 'And^{te} maestoso' with a tempo of 63 beats per minute. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a series of chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic is marked 'ff' (fortissimo).

Notenbeispiel 3: Augusta Holmès, *Prélude*, in: »*La Montagne noire*«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 1

578 *f* *ff* *f*

Mirko Je ju - re de - vant Dieu de t'ai - mer comme un frè -

Aslar Je ju - re de - vant Dieu de t'ai - mer comme un frè -

Piano *p* *pp*

583 *p* *più f* *più f*

- re Dans la vie ou la mort, dans la paix ou la

- re Dans la vie ou la mort, dans la paix ou la

pp

587 *f* *f* *mf*

guer - re. Et de sau - ve - gar - der ton hon - neur de chré - tien. _____

guer - re. Et de sau - ve - gar - der ton hon - neur de chré - tien. _____

This section contains three systems of musical notation for a vocal duet and piano accompaniment. The first system (measures 578-582) shows the vocal lines for Mirko and Aslar, both singing the same lyrics: 'Je jure de devant Dieu de t'ai-mer comme un frère'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'pp'. The second system (measures 583-586) continues the vocal lines with the lyrics '- re Dans la vie ou la mort, dans la paix ou la'. The piano accompaniment includes a 'pp' marking. The third system (measures 587-591) shows the vocal lines with the lyrics 'guer - re. Et de sau - ve - gar - der ton hon - neur de chré - tien. _____'. The piano accompaniment is marked 'f' and 'mf'.

Notenbeispiel 4: Augusta Holmès, *Brüderschaftsschwur*, in: »*La Montagne noire*«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 58-59.

Neben Tugend, Pflicht und Gehorsamkeit legt der Schwur zudem die Bedeutung der religiösen Sphäre der Oper offen. Diese wird nicht allein durch den performativen Akt Père Savas hergestellt, der als Priester Mirko und Aslar gleichsam wie im Ritual einer Ehestiftung zu einem lebenslangen Bunde vereinigt, sondern ebenso durch die psalmenhaft rezitierende Stimmführung des Geistlichen sowie durch die eindeutige Symbolik des Kreuzes/Altars.¹⁷⁰ Mit der Vertonung des alexandrinischen Versmaßes des Schwures erfolgt die Rückkehr zur Form: ein durchkomponiertes liedhaftes Duett, das als einheitstiftendes Merkmal das Unisono und die mehrfache rhythmisierte aufsteigende Dreiklangsbewegung aufweist. Die im Unisono geführten Melodiestimmen stehen für die Gemeinsamkeit der beiden Waffenbrüder. Das bereits im Prélude antizipativ und nahezu vollständig vorgestellte motivische Material enthüllt an dieser Stelle seine wahre Bedeutung: Würde zu Beginn der Oper in c-Moll intoniert, so avanciert es hier, gleichsam den Schluss der Oper antizipierend, in der »Todestonart« es-Moll zum genuinen Symbol des Brüderschaftsschwurs zwischen Mirko und Aslar. Bemerkenswert ist vor allem der Wechsel nach Dur wenn das Blutopfer zur Sprache gebracht wird. Das Schwurmotiv wird sowohl im dritten Akt (Szene 3, Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, im Folgenden: KA, S. 316f.) in c-Moll, als Aslar den Flüchtenden gefolgt war, als auch im vierten Akt der Oper (KA, S. 387), als Aslar seinen letzten Rettungsversuch unternimmt, reminiszierend aufgegriffen. An dieser Stelle allerdings zitiert Holmès lediglich den für die Lösung des Konflikts entscheidende Satzteil »Fût-ce au prix de mon sang, ou fût-ce au prix du tien!«, hier als aufsteigender H-Dur-Dreiklang! Kontrastreich setzt sich die überwiegend einstimmig und syllabisch deklamierte Melodiestimme Mirkos und Aslars von der klangflächenartig angelegten Holz- und Blechbläserbegleitung ab. Das von Aslar an den dramaturgischen Schlüsselstellen reminiszenzartig eingesetzte Schwurmotiv mit seinen rhythmisierten, hymnisch angelegten Dreiklangsbrechungen wirkt starr und konventionell, auch weil es mehr plakativ denn variierend eingesetzt wird. Somit symbolisiert dies das normierte und konventionelle Gesellschaftssystem der Montenegriner.

Dieser Fest- bzw. Chorszene kommt trotz des Verweischarakters auf den Konflikt und der damit einhergehenden Bedeutung für den weiteren Verlauf des Dramas keine handlungsentscheidende Rolle zu. Zur Charakterisierung der beiden konträren Welten sind die Festszenen zwar unabdingbar, doch haben sie letztlich nur pittoreske Funktion und bleiben ohne Wirkung auf die nachfolgende Aktion, da die zentrale Verführungsszene des zweiten Aktes nicht durch jene Festszene im ersten Akt motiviert wird. Stattdessen entfalten sich

¹⁷⁰ Das Kreuz spielt in der orthodoxen Kirche im Vergleich zum Katholizismus oder Protestantismus eine bedeutendere Rolle.

die handlungstragenden und für den Konflikt entscheidenden Situationen im Dialog. Damit unterscheidet sich das Modell grundlegend vom herkömmlichen der Grand Opéra.

Die Festszene im vierten Akt wird durch das Divertissement der Haremsfrauen dominiert, das im 21. Takt des Préludes (KA, S. 339) mit dem Solotanz von M^{lle} [Béatrice] Torri¹⁷¹ eröffnet wird und sich bis zum Ende des ersten Andante con moto (aba') des Frauenchores erstreckt (51 Takte, KA, S. 339-343).¹⁷² Lediglich der folgende monologisch angelegte Teil, in dem sich Mirko bewusst wird, dass seine Entscheidung, mit Yamina in die Türkei zu fliehen, eine endgültige ist, bleibt ohne tänzerisches Dekor (KA, S. 344-349). Anschließend erheben sich die Frauen auf ein Zeichen Yaminas wieder, lassen ihre Schleier fallen und formieren sich zur nächsten Tanzeinlage, beginnend auf den Frauenchoreinsatz »O rêveur, nous voici! C'est l'heure du désir« (KA, S. 349). Der dem Formschema aba' folgende Frauenchor steht ebenfalls im Andante con moto, verarbeitet aber anderes motivisches Material und hat anfangs nur Begleitfunktion, wenn Yamina versucht, Mirko das Leben in der Türkei mit »roses en guirlande« und »perles en collier«¹⁷³ zu versüßen. Dass sie dabei den liturgisch-deklamatorischen Gestus/Melos von Père Sava adaptiert, kann als verhöhnende Imitation gedeutet werden, die gleichsam für die hämische Freude über ihren Sieg – nämlich Mirko für sich gewonnen zu haben – steht. Dieses vom Frauenchor begleitete Solo Yaminas ist zugleich ihr letztes. Für die folgende achttaktige Phrase, in der Mirko preisgibt, sich nunmehr von allen Reuegedanken losgesagt zu haben, und sich dem Trinken zuwendet (»C'est le vin qui rend fou! C'est le vin qui délivre! Je veux boire éternellement!«, KA, S. 354-355), wird der Tanz unterbrochen. Erst im anschließenden vierstimmigen Allegretto appassionato-Teil (»Bois! Voici le vin qui fait vivre!«, KA, S. 355), bei dem der erste Sopran die führende Melodiestimme ist und die anderen Stimmen Begleitfunktion haben, wird der Tanz – das Regiebuch sieht hier einen »danse mimée«¹⁷⁴ vor –

¹⁷¹ »Mademoiselle Torri, également premier sujet mime, est une beauté puissante et majestueuse, héritière directe des superbes allures de Louise Marquet.« Vgl. »X***«, »La Danse à l'Opéra: Le Personnel de la Chorégraphie de l'Opéra«, in: *Figaro illustré*, Numéro Spécial, Février 1895, N° 59, S. 36.

¹⁷² Vgl. die mit rotem Buntstift vermutlich von Hanson vorgenommenen Eintragungen zur »Régie des Danses«, S. 345ff. [F-Po Mat. 1895 *La Montagne noire*]. Siehe auch Pierre Neblis, »Avant la Première. La Montagne Noire«, in: *Le Soir. Journal d'Informations*, 06.02.1895, S. 2. Neblis verwies in seiner Kritik auf die orientalistischen Bilder Jean-Léon Gérômes, denen das Divertissement des vierten Aktes nachempfunden sei.

¹⁷³ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 349-350.

¹⁷⁴ Bedauerlicherweise befinden sich in den Klavierauszügen keine detaillierteren Eintragungen zu dem »pantomimischen Tanz«. Vgl. Klavierauszug »Régie des Danses«, S. 361 [F-Po Mat. 1895 *La Montagne noire*].

wieder aufgenommen. Dieser wird dominiert durch ein zweitaktiges Motiv (vgl. NB 5) dessen rhythmisches Modell in unterschiedlicher melodischer und harmonischer Ausführung mit steigender Wirkung mehrmals wiederholt wird.

Notenbeispiel 5: Auguste Holmès, Zweitaktiges Motiv, in: »La Montagne noire«, Akt IV, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 355

Der durchkomponierte Frauenchor beginnt im 9/8-Takt und wechselt zum Ende in einen 12/8-Takt. Die zunehmende Ausgelassenheit und Trunkenheit Mirkos wird einerseits durch die häufigen Tonartenwechsel (Fis-Dur als Zeichen für »Illusion«) und die steigende Dynamisierung musikalisch dargestellt, andererseits charakterisieren die an- und abfallenden Sechzehntel-Bewegungen im Orchester das schnelle Drehen der Tänzerinnen sowie Mirkos durch den Wein verursachten Verlust des Gleichgewichts (»Toutes les femmes tourbillonnent autour de Mirko, que l'ivresse gagne de plus en plus.«, Akt IV). Wie im ersten Akt wird auch hier die Festszene gestört, diesmal durch Aslar, der einen letzten Versuch unternimmt, Mirkos Ehre wieder herzustellen. Allerdings wird hier im Unterschied zur ersten Unterbrechung der Festszene diese hier nicht an späterer Stelle fortgeführt, sondern Aslars fehlgeschlagener Versuch führt zur Katastrophe und schlussendlich zur Konfliktlösung. Erst aus einer Skizze zur *Mise en scène* des Balletts im vierten Akt geht der ehemals intendierte apotheotische Charakter dieser Finalszene hervor: Mirko befindet sich gleichsam im Himmel, wenn die als Wolken, Sternbilder und Venus verkleideten orientalischen Frauen um ihn herumtanzen. Als neunten Punkt ihrer handschriftlichen Ballettskizze hält Auguste Holmès fest: »Triomphe de Venus. Apothéose.«¹⁷⁵ Steven Huebner verweist auf den Kompromiss, den Holmès ähnlich wie Massenot in *Thaïs* bezüglich ihres Ballettes eingegangen ist: »Recent allegorical ballets in *Thaïs* and Auguste Holmès' *La Montaigne* [sic] *noire* likewise suggest an attempt to engineer some sort of compromise between the ideational demands

¹⁷⁵ Auguste Holmès, *Ballet. (La Montagne-Noire). 4^e acte*, Ms. autogr. [F-Pn Fol. 21 R 53580], siehe Anhang, Unterstreichung im Original.

of *drame lyrique* and the convention of the ballet.«¹⁷⁶ Huebner allerdings bezieht sich mit seiner These auf Karen Henson¹⁷⁷, die konstatierte, das Ballett sei nicht aufgeführt worden. Hensons Schlussfolgerung mag allerdings auf ihrem Lesefehler basieren: sie hielt den in der Ballettskizze besprochenen vierten Akt für den zweiten. Tatsächlich hatte die Komponistin niemals für den zweiten Akt ein Ballett vorgesehen.

Diese laszive Tanz- und Festszene im vierten Akt stellt freilich die Realisierung der zuvor von Yamina bei Mirko evozierten Sehnsüchte dar. Der Tanz als typisches Mittel der Verführung an sich – wie er etwa auch in *Carmen* oder in den Traumszenen Athanaëls, in denen Thaïs leicht bekleidet vor einer großen Zuschauermenge tanzt, zu finden ist –, spielt jedoch nicht nur für die Erreichung von Yaminas Ziel eine wichtige Rolle, sondern er bildet auch eine Brücke zwischen den Verführungsversuchen zuvor und deren Verwirklichung im vierten Akt. So wird der Tanz bereits im zweiten Akt als Lockmittel eingesetzt, wenn sich Yamina nach ihrer im 12/8-Takt (Larghetto) rhythmisierten Verführungskantilene »Près des flots d'une mer bleue et lente«, (Akt II, Szene 2, KA, S. 146ff., vgl. NB 6, S. 107) mit »Posen nach Art eines Orientalischen Tanzes« (KA, S. 145) – so die Beschreibung zur *Mise en scène* – im Dreivierteltakt (!) bewegt.¹⁷⁸

Nicht zufällig liegt der als Strophenlied vertonten Kantilene ein perfektes Reimschema (»abba«, das sich zu »aaa« in der letzten Strophe verjüngt) zugrunde, das Yaminas Sehnsucht nach dem »perfekten« Leben in der Türkei darstellt, »wo sie geliebt wurde« und »nicht arbeiten musste«.¹⁷⁹ So dominiert zunächst ein prägnantes rhythmisches Motiv: Auf den Schwerpunkten des 12/8-Taktes sind Harfenklänge mit Pauken zu hören. Während die Bordunbässe¹⁸⁰ der gedämpften Streicher noch klingen, erheben sich Flöte und Klari-

¹⁷⁶ Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1999, S. 409-410.

¹⁷⁷ Karen Henson, »In the house of disillusion: Augusta Holmès and *La Montagne noire*«, in: *Cambridge Opera Journal* 9 (1997) 3, S. 233-262, hier: S. 253-254.

¹⁷⁸ »Yamina, comme dans un rêve, prend les attitudes de la danse d'Orient.«, Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 156. Im Quellenmaterial zu *La Montagne noire* wird stets betont, dass die Darstellerin der Yamina tanzen können muss.

¹⁷⁹ Ebd., S. 149.

¹⁸⁰ Charakteristisch für die türkische Musik ist die Einstimmigkeit. Eine Harmonisierung erfolgte nur gelegentlich durch Terz-, Quart- und Quintklänge. Vgl. Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 36), Hamburg: Musikalienhandlung Wagner 1988, S. 322. Siehe auch die Studien zur Tükei und türkischen Musik von Ralf Martin Jäger. Ders., *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 7), Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1996.

480 **Larghetto**
YAMINA *p*

- du! _____ Près des flots d'un-e mer bleue et len - - - te Et ryth-

Larghetto
pp *una corda*

482

- mé - - e, _____ Tu t'en - dors, _____ lu - mi - neuse _____ et char-

sempre pp *poco più f*

484

- mé - - - e. _____ Stam - boul, _____ ô non-cha - lan - - -

dim. *sospirando* *ppp* *una corda*

Notenbeispiel 6: Augusta Holmès, »Près des flots« (Yamina),
in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895,
S. 146-147

3 DIE OPER LA MONTAGNE NOIRE

487

p

- te! Dans l'air chaud de par - fums où la palme Est ber -

489

- cé - - e, Des oi - seaux à la voix ca - den -

più f *più f*

491

- cé - - - e Chan - tent dans la nuit cal - - -

dim. *sospirando* *sf* *ppp*

494

- me: Et du ciel, de la mer, de la bri - se Lan - gou -

p

Notenbeispiel 6 (Fortsetzung)

nette zu Zweiunddreißigsteltriolen, die hier zum exotischen Charakter dieses Stückes beitragen. Yamina deklamiert zunächst auf einem einzigen Ton (f²), ehe sich aus diesem deklamatorischen Gestus heraus sukzessive eine Melodie entwickelt, die überaus lautmalerisch angelegt ist: Indem sie erst sprunghaft abfällt, um dann wieder weit über ihren Ausgangston anzusteigen, werden jene Wellenbewegungen des Meeres, von denen Yamina singt, nachgezeichnet. Trefend fügt Holmès der oben aufgezeigten Instrumentierung die Darabukka¹⁸¹ hinzu, welche sinnfällig auf Yaminas Heimat verweist. Die Darabukka erhält ihre Bedeutung nicht allein aufgrund ihres orientalischen Kolorits, sondern auch weil dies der einzige Akt der Oper ist, in dem sie von der Komponistin verwendet wurde. Exotik soll ferner durch die häufigen Taktwechsel (12/8 – 9/8 – 6/8 – 12/8 – 9/8 – 6/8 – 12/8 – 6/8) sowie durch entlegene Tonarten mit doppelten Vorzeichen (wie heses, KA, S. 146ff.) evoziert werden. Der Kantilene folgt dann Yaminas Tanz im Walzertakt (KA, S. 153ff.), der allerdings verfremdet wird, indem Streicher, Harfe und Tambourin de Basque auf die gleiche Begleitfigur des Allegretto-non-troppo-Teils ihrer Auftrittsarie (»Parmi les fleurs«, Akt I, Szene 3, KA, S. 78ff.) den Taktschwerpunkt auf die zweite Schlagzeit verlagern. Fremdartiges Kolorit entsteht an dieser Stelle besonders durch das Tambourin de Basque, das hier wie im vierten Akt dazu eingesetzt wurde, die Tanzszenen entsprechend zu rhythmisieren und somit als *couleur locale*¹⁸² auf Yaminas Heimat zu verweisen. Yamina indes überwindet in ihrer Tanzmelodie innerhalb kürzester Zeit teils große Intervallsprünge, die als orientalistisches Kolorit ebenso gedeutet werden können wie schlicht als große Distanz, die sie nunmehr von ihrer Heimat trennt.¹⁸³ Harmonisch legt sie dabei innerhalb weniger Takte ebenfalls weite Wegstecken zurück: Von Des-Dur über G-Dur nach As-Dur, von dort über eine Reihe von verminderten Dominant-septakkorden nach E-Dur, dann über As-Dur, Ces-Dur, C-Dur zurück nach Des-Dur. Bemerkenswerterweise erklingt das weit von der Ausgangstonart ent-

¹⁸¹ Die Darabukka ist eine arabische Handtrommel mit einem vasenförmigen Schallkörper aus Ton oder Holz. Sie ist mit Hammelfell oder Pergament bespannt und ein noch heute gebräuchliches Volksmusikinstrument.

¹⁸² Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, »Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts«, in: Heinz Becker (Hg.): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts, Bd. 42), 1976, S. 52 und 54. Siehe auch Ralph P. Locke, »Constructing the Oriental ›Other‹: Saint-Saëns's *Samson et Dalila*«, in: *Cambridge Opera Journal* 3 (1991) 3, S. 261-302 und Hervé Lacombe, »The writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999) 2, S. 135-158.

¹⁸³ Der große Ambitus sowie der für einen Mezzosopran vergleichsweise hoch angelegte Gesangspart wurde auch vom zeitgenössischen Publikum und der Presse mehrfach hervorgehoben.

fernte E-Dur just an der Stelle, an der die montenegrinischen Frauen ihr Unverständnis »einwerfen«, welches den kulturellen Kontrast der beiden Völker sinnfällig vertont (»Quelle étrange chanson! / Comme elle étend les bras!«, Akt II, Szene 2). So tanzte sich die *femme fatale* fast bis in die Arme Mirkos, würde nicht – ähnlich den Festszenen der Rahmenakte – just in diesem ersten Moment trauer Zweisamkeit die Verführungssaktion durch das Auftreten Daras und Hélénas jäh abgebrochen, denn die Kantilene mit dem anschließenden Tanz Yaminas ist eingepasst in den diatonisch angelegten, meist homophon geführten Frauenchor »Au travail, mes sœurs, au travail« (Akt II, Szene 2, KA, S. 146ff.), der nach Yaminas Kantilene sein erstes Thema melodiegetreu wieder aufnimmt.

Doch wäre die *femme fatale* keine *femme fatale*, wüsste sie nicht ihre einst begonnene Verführungsszene erfolgreich zuende zu bringen: Und so nimmt sie im weiteren Verlauf des zweiten Aktes, kurz nachdem Mirko und Héléna ihr Heiratsversprechen aufgefrischt haben, erneut Anlauf, um Mirko am Wegesrand abzupassen, um sich – diesmal von montenegrinischen Frauen unbeobachtet und ungestört – nun erfolgreich in Mirkos Arme zu tanzen. Dabei charakterisiert Holmès das Verführungsgeschick der *femme fatale*, indem sie Yamina sowohl Text und Melodie als auch den synkopisierten Walzertakt der Frauenchor-Tanzszene (»Au son des flûtes cadencées / Qui règlent mes poses lassés, / Je tourne, je tourne, je tourne!«; Akt II, Szene 5, KA, S. 188f., zuvor S. 158f.) wieder aufnehmen lässt; denn schon dort konnte die Verführerin mit ihrem lasziven Tanz Mirko betören. Und auch hier verleiht die Darabukka der Tanzszene gehöriges Lokalkolorit. Als Mirko Yamina dann nach einem kurzen Moment des höchsten Glücks erschrocken wegstößt, weil ihm seine Untreue bewusst wird, verführt sie ihn erneut mit der für *femmes fatales* charakteristischen Strategie, indem sie auf ihre Schönheit verweist: »Et regarde-moi! / Vois mes yeux d'où la flamme coule, / Entends ma voix qui râle et qui roucoule, / [...] N'as-tu donc pas vu mon épaule / Blanche, sous mes fauves cheveux? / Et mon regard tout plein d'aveux, / Et ma taille souple et si frêle / [...] Et ma lèvre où rougit l'espoir de ton baiser?«; Akt II, Szene 6, KA, S. 192f. und S. 196-198). Waren die Partien des Duetts während des Zögerns von Mirko und der Verführung Yaminas noch sukzessive angelegt, so münden sie alsbald in ein simultan geführtes Duett (Yamina: »O joie ardente! O volupté de me sentir enfin dans tes bras enlacée!« und Mirko »Je t'aime! Je t'aime! O femme, ta beauté brûle mon sang et ma pensée!«; Akt II, Szene 6, KA, S. 202ff.). Dieses erinnert in seiner Machart an die Verführungsszene Dalilas,¹⁸⁴ wenn Samson sich in seinem zunächst rezitierend zurückhaltenden und zu Dalila kontrastierend ange-

¹⁸⁴ Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Klavierauszug, Paris: Durand et Fils 1907, S. 141-164.

legten Melos sich dieser nach und nach anpasst und deren ausschweifende Melodik adaptiert, bis ein zweistimmig geführtes Duett zum Höhepunkt der Szene führt.

Die Anpassung des Helden an die musikalische Sprache der *femme fatale* wird in *La Montagne noire* anhand des Triolenmotivs evident, das zugleich zu einer Chiffre für die Heimat Yaminas bzw. für Yamina selbst wird, findet es sich doch an sämtlichen für den Konflikt eminenten dramaturgischen Stellen: Mit dem Originalmotiv – bestehend aus einer Achteltriolen und zwei Achteln – wird Yamina bereits, bevor sie im ersten Akt die Szene erreicht, vom Orchester angekündigt (vgl. NB 7, S. 112-113).

Die triolisch rhythmisierte Oberstimme wird von den Violinen gespielt, während im Bass ein Oktavklang auf *ces* liegt, der bis in den nächsten Takt hinein gehalten wird, ehe das Motiv nun taktweise chromatisch nach oben gerückt wird. Die Mittelstimmen, hier Klarinette und Englischhorn, intonieren jeweils synkopisierte Akkorde. Das Rhythmusmodell, hier im *Alla breve* auszuführen, bildet die Bewegungsanalogie der herbeieilenden Männer mit Yamina ebenso ab, wie sie als Klangfläche für die verzweifelten Hilferufe der Gefangenen dient (»Cris au dehors: ›A mort! A mort!‹ – Rumeurs grandissantes«; KA, S. 69ff.).

In der Auftrittsariette Yaminas (vgl. NB 8, S. 114-115) erhält das Motiv dann seine symbolische Bedeutung, die nun vom Hörer wahrgenommen und für die vorherige Situation retrospektiv hergestellt werden kann. Holmès greift das ursprüngliche Motiv (Achtel-Triolen gefolgt von 2 Achteln) auf und weitet es durch Hinzufügen einer Viertel auf einen $\frac{3}{4}$ -Takt aus. Während die Triolen des Urmotivs aus einem Sekundschrift zur oberen Nachbarnote und wieder zurück besteht, werden die anschließenden Achtel- oder Viertelnoten häufig aufsteigend, teils auch fallend notiert. In der vorliegenden Ariette Yaminas entspricht der Melodieverlauf der typischen Phrasenbildung: indem das Motiv dreimal taktweise mit aufsteigenden Achtelnoten notiert ist, formiert das absteigende Motiv das Ende der viertaktigen Phrase. In der Verführungsarie »Près des flots« (Akt II, Szene 2, S. 146) bildet dann das Triolenmotiv (vgl. NB 9, S. 116) – hier als Zweiundreißigsteltriolen mit punktierter Viertel lautmalerisch wie reminiszierend die Wellen darstellend – das Hauptmotiv im Orchester, welches später exakt in dieser Ausführung erneut aufgegriffen wird, wenn Yamina die Rückkehr in ihr Heimatland ankündigt: »Je reverrai le doux rivage, où dans l'air parfumé risent les cédrats.« (Akt II, Szene 6, KA, S. 182-183) und das Orchester den Wahrheitsgehalt von Yaminas Verheißung mit dem Triolenmotiv in den Holzbläsern antizipiert.

3 DIE OPER *LA MONTAGNE NOIRE*

Allegro (♩ = 112)

690 HÉLÉNA *sec* Cris au dehors: «A mort ! A mort !» — Rumeurs grandissantes.

- té!

DARA *sec*

- té!

SAVA *sec*

- té!

SOP. *sec*

- té!

CONT. *sec*

- té!

TÉN. *sec*

- té!

BAR. *sec*

- té!

BASSES *sec*

- té!

Allegro (♩ = 112)

mf *p* *cre* *scen*

693 YAMINA (au dehors)

Ah!

do *f* *cre*

Notenbeispiel 7: Augusta Holmès, Ankündigung Yamina,
in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 69-70

695

più f

Ah!

scen

do

697

ff

Grä - - -

cre

699

cc!

TÉN.

(au dehors)

f

più f

ff

A mort! A mort! A

BASSES

f

più f

ff

A mort! A mort! A

f

scen

Notenbeispiel 7 (Fortsetzung)

3 DIE OPER *LA MONTAGNE NOIRE*

757 YAMINA *Andante con moto*
(même mouvement)

Je n'ai ja-mais fait de mal à per-son - - - ne...

761

764 *p*
Par - mi les fleurs Et les o - deurs Je suis

m.g.
très caressant

Notenbeispiel 8: Augusta Holmès, Triolen in Yaminas Auftrittsariette, in:
»La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 76-77

767

p *più f* *più f*

né - - e. Je lan - guis - sais - a - ban - don - né - e Sous un jas - min en

771

p *pp* *p* *pp*

pleurs, Lors qu'un mar - chand de Ché-ron-é - - - e Me trou - vant,

8va.....

8va.....1

774

f *p*

pau - vre fleur - fa - né - - - - e, Me dit:

8va.....1

777

p *più f* *più f* *p* *rall.* *a tempo*

«Viens, viens, viens, Ya - mi - na!»

8va.....

p *più f* *f* *legg.*

Notenbeispiel 8 (Fortsetzung)

480 **Larghetto**
YAMINA

p

- du! _____ Près des flots d'un-e mer bleue et len - - - te Et ryth -

Larghetto

pp

una corda

Notenbeispiel 9: Augusta Holmès, *Triolen in »Près des flots«, in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 146*

Mirkos Entfernung von seiner Ursprungskultur und das Annähern an diejenige Yaminas findet ihren musikalischen Ausdruck in der Adaption jenes Triolenmotivs: Die ersten Anzeichen für seine innere Veränderung zeigt Mirko bereits zu Beginn des zweiten Aktes, wenn die montenegrinischen Anführer erneut zum Aufbruch rufen, er aber zögernd am Wegesrand stehen bleibt und sich im Andante (4/4-Takt) vorgetragenen Monolog über seine Veränderung bewusst wird: »Qu'ai-je donc? Pourquoi suis-je ainsi / Pris de langueur et de faiblesse?« (Akt II, Szene 1, S. 135).

Sein Zögern äußert sich sogleich in den Anfangstakten seines melancholischen *Airs* (vgl. NB 10, S. 117), das repetitiv auf »b« beginnt und sich dann in eine aus Achteltriolen bestehende Melodie ausweitet, die hier bereits als Vorausdeutung auf Yamina gedeutet werden kann. Gleichzeitig vertont Holmès mit dem melancholischen Duktus der Triolierung Mirkos Absonderung von der Gruppe und seine einsetzende »innere« Veränderung. Der gesamte Monolog bildet dabei einen wirkungsvollen Kontrast zum vorherigen wie auch zum sich anschließenden homophonen Satz der Krieger, der an dieser Stelle wieder aufgenommen wird. Handelt es sich hier noch nicht um das Ursprungsmotiv, das Mirkos Melodie durchläuft, so adaptiert er dieses am Ende des gleichen Aktes, kurz vor der Flucht in die Türkei, wenn er Yamina um Verzeihung bittet: »Ya-mi-na!« (Akt II, Szene 6, S. 210, vgl. NB 11, S. 118). Hier ist das Motiv auf einen Takt ausgedehnt, bestehend aus einer Achteltriolen mit zwei Vierteln.

335 MIRKO *p*

Qu'ai-je donc? Pour-quoi suis-je ain-si Pris de lan-gueur et de fai-

339 *rall.* *atempo* *mf* *p*

-bles - - - se? Tout m'ex-cède et me bles-se! Mon

atempo

343 *f* *p* *p*

cœur est op-pres-sé, mon es-pirit obs-cur-ci! De

(Il se lève.)

347 *passionato* *f* *p*

l'au-be-jus-qu'au soir, de la nuit à l'au-ro-re, Je ne vois qu'un re-

pp cresc. molto *f*

Notenbeispiel 10: Augusta Holmès, »Qu'ai-je donc?« (Mirko),
in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 135

Notenbeispiel 11: Augusta Holmès, »Yamina«-Triole, (Mirko), in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 210

Im vierten Akt dann, wenn Mirkos »innere« Wandlung abgeschlossen ist und er auch Aslars letzten Rückholversuch ausschlägt, zitiert das Orchester unaufhörlich das Triolenmotiv (vgl. NB 12), ebenso Mirko selbst, wenn er Aslar erklärt »Mes bras ont déserté leur héroïque tâche! Mes yeux ont oublié la lumière du jour!« und »Pour un baiser de l'Ennemie!« (Akt IV, S. 382-383).¹⁸⁵

Notenbeispiel 12: Augusta Holmès, Triolenmotiv im Orchester, in: »La Montagne noire«, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 382

¹⁸⁵ Dieses Motiv gibt es in zwei Ausführungen, die sich allein durch die Melodieführung der angehängten Achtel unterscheiden: Werden die Achtel zumeist nach unten geführt (vgl. u.a. Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 210, S. 382, S. 385), so führt sie Holmès bei der Auftrittsarie Yaminas »Parmi les fleurs« nach oben (vgl. Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 76ff.).

Jenes chromatische, triolen- und verzierungsreiche Melos der Yamina fungiert als musikalische Chiffre für die exotische Ebene respektive die türkische Heimat Yaminas, in Abgrenzung zur dreiklangbasierten diatonischen »Musiksprache« der Montenegriner. Die musikalische Couleur der Montenegriner konstituiert sich demgegenüber u.a. durch das von Guzla-Spielern begleitete folkloristische Tanzdivertissement mit Trinkchor im ersten Akt. Mit dem rezitativisch-liturgischen Gestus des Père Sava wird die religiöse Ebene charakterisiert. Augusta Holmès verschränkt diese Ebenen mit den vielfältigen zur Verfügung stehenden Techniken und Formen, die sie entsprechend auswählte, um den Inhalt ihres Dramas umzusetzen. Das Verfahren unterscheidet sich von der noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängigen Praxis, nach der das Libretto auf die zur Verfügung stehenden musikalischen Formen abgestimmt wurde: *La Montagne noire* ist durchkomponiert und lehnt sich damit an das Wagner'sche Musikdrama an, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch für die französischen Opernkomponisten Modellcharakter bekam. Die wiederkehrenden Motive, wie das Reminiszenzcharakter tragende Bruderschaftsschwurmotiv, wird primär in den Singstimmen wieder aufgenommen und bleibt in seiner Form im Großen und Ganzen unangetastet. Im Gegensatz dazu steht das Triolenmotiv, das vielfach variiert und ebenso im Orchestersatz erscheint. *La Montagne noire* ähnelt *Samson et Dalila* in gewisser Weise in der Symmetrie und Architektur: die beiden Festszenen in *La Montagne noire* rahmen die Oper ebenso wie die Rahmenakte in *Samson et Dalila* von Saint-Saëns. Dort jedoch herrschten mehr noch als in *La Montagne noire* über weite Strecken Ensembles vor, in denen das Kollektiv und das Geschehen auf der Bühne zu einem prunkvollen Tableau erstarren, während in *La Montagne noire* die Chorszenen nicht nur quantitativ zurückgenommen sind – das gesamte als Männer- und Frauenchor angelegte Volk tritt lediglich im ersten und im zweiten Akt auf –, sondern auch qualitativ, indem sie nicht mehr handlungskonstitutiv sind. Zwar hat auch Saint-Saëns das Modell der Grand Opéra weiterentwickelt, indem er seine Oper auf drei Akte statt vormals fünf anlegte und Abstand von der traditionellen Nummernstruktur nahm, doch verharrt er im Ganzen in den tradierten, übersichtlichen Formen.¹⁸⁶ Dies liegt freilich auch darin begründet, dass die Komposition bereits im Wesentlichen zwischen 1868 und 1877 entstand und die Anfänge der Beschäftigung sogar in eine frühere Zeit zurückreichen, wie der auf den 26. Dezember 1859 datierte Eröffnungs-

¹⁸⁶ Vgl. Theo Hirsbrunner, Art. »Samson et Dalila«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 5, München / Zürich: Piper 1994, S. 510-513.

chor im Autograph zeigt.¹⁸⁷ Gewisse Ähnlichkeiten zwischen *La Montagne noire* und *Samson et Dalila*, die auch die zeitgenössische Presse aufdeckte, sind indes nicht von der Hand zu weisen, zumal Augusta Holmès den Entstehungsprozess der Partitur von Saint-Saëns mitverfolgte und die Partitur sehr gut kannte. Sie sang 1868, als Saint-Saëns den zweiten Akt mit Klavier begleitend in einem Pariser Salon zur Voraufführung brachte, die Partie der Dalila.¹⁸⁸ *Samson et Dalila* gelangte nur drei Jahre früher an das Pariser Opernhaus und hatte sofort einen immensen Erfolg.¹⁸⁹ Auch die dramaturgische Gestaltung von *Carmen* rekurriert eher auf Konventionen denn auf neue Modelle. Bizet fügte die Figur der *femme fatale* ein, ohne dabei ausgehend vom *femme fatale*-Sujet ein spezifisch neues Modell zu entwickeln.¹⁹⁰ Dennoch gilt *Carmen* als frühes Beispiel der Verarbeitung des *femme fatale*-Sujets, auf das in der Nachfolge stets verwiesen wird, da die Protagonistin mit den typischen Eigenschaften der *femme fatale* ausgestattet ist, die ihre »Opfer« zunächst verführt, von den Pflichten abbringt bzw. ihnen Schaden zufügt, um sie letztlich im Stich zu lassen: Carmen wendet sich dem Toréador Escamillo zu, Thaïs findet ihr Glück im Glauben an Gott und Yamina flüchtet ins Nirgendwo. Neben der Exotik findet sich die stärkste Übereinstimmung der beiden Opern *Carmen* und *La Montagne noire* in dem von beiden exotischen *femmes fatales* eingesetzten Verführungsmittel: dem Tanz. Carmen tritt in den ersten beiden Akten von Bizets Oper überwiegend tanzend in Erscheinung. Durch die Integration der *femme fatale* in herkömmliche Modelle wird allerdings die Figur der *femme fatale* zugleich entschärft. Allerdings stellte die Integration der Figur zu diesem sehr frühen Zeitpunkt an sich bereits eine Neuerung dar. Dass der in einem anstößig-kriminellen Milieu angesiedelte Stoff mit einer selbstbewusst-sinnlichen Titelheldin durchaus vom zeitgenössischen Publikum als brisant aufgefasst wurde, da bestehende moralische Konventionen überschritten wurden, zeigt die umstrittene Uraufführung 1875 an der Pariser Opéra-Comique.¹⁹¹

¹⁸⁷ Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Partitur [F-Po Ms. 544, Ms. 545].

¹⁸⁸ Eine zweite »private« Voraufführung fand 1874 mit Pauline Viardot-García, der das Werk gewidmet ist, statt. Viardot-García sang die Partie der Dalila.

¹⁸⁹ Am 23.11.1892 kam die zweite Fassung an der Pariser Opéra, Salle Garnier, zur Aufführung.

¹⁹⁰ Vgl. Elisabeth Schmierer, »Die Femme fatale in der französischen Oper des Fin de siècle«, in: *Überschreitungen – Transgressions. Festschrift für Hermann Hofer*, hg. von Thilo Karger, Wanda G. Klee und Christa Riehn, Marburg: Tectum 2011, S. 251-271, hier: S. 255.

¹⁹¹ Die reservierte Aufnahme von *Carmen* erklärt sich insbesondere aufgrund der Publikumszusammensetzung. Die Aufführungen der Opéra-Comique wurden vielfach von Familien mit Kindern besucht. (Diesen Hinweis verdanke ich Herbert Schneider.)

Entgegen dem traditionellen Modell des schwankenden Helden der Grand Opéra, wie es beispielsweise in *Thaïs* oder in *Le Roi Arthur* ausgebreitet wird, besinnt sich Mirko am Ende nicht auf seine Pflicht. Zwar gesteht er sich und Aslar seine Schande ein, bleibt aber letztlich dem Lasziven, in diesem Fall dem Bösen verhaftet und will keineswegs zu seinem vorherigen Leben zurrückkehren, wie etwa Athanaël, der sich am Ende für die irdische Liebe entscheidet oder Lancelot, der seine Abtrünnigkeit bereut und sich denn doch wieder zu seinem König bekennt. Freilich kommt die Einsicht des Helden bzw. die Rückkehr zur Pflicht, gemäß dem traditionellen Modell der Grand Opéra, in den genannten Opern zu spät: Als Athanaël das Kloster erreicht, liegt Thaïs bereits im Sterben, als sich Lancelot für seinen König entschieden hat, ist es zu spät, und er wird im Kampf tödlich verwundet. Während Saint-Saëns und Chausson beide auf das Modell der Grand Opéra rekurrieren, indem sie auf den seit Beginn der Tragédie lyrique bestehenden Standardkonflikt des Helden zurückgreifen, weist *Thaïs*, wie Elisabeth Schmierer dargelegt hat, mit seiner ganz auf die private Ebene verlegten Handlung bereits auf dramaturgische Konstellationen des Musiktheaters hin, die zu Beginn und im Grunde erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angewandt werden.¹⁹² Freilich rekurrierte Massenet mit der Aufteilung in sieben kontrastierende Bilder mit abgeschlossenem Episodencharakter, die an die Tableautechnik der Grand Opéra erinnern, auf jene tradierten Modelle, doch im Unterschied zur Grand Opéra entfaltet sich die Handlung ausschließlich durch die Aktion der Protagonisten ohne Exponierung eines Konflikts von Individuum (Solist) und Kollektiv (Chor). Massenet gelingt es, »die Figuren in ihrer individuellen Gespaltenheit gesellschaftlich verständlich zu machen: Hinter den Klischees von Mönch und Hure als einander ausschließenden Prinzipien tritt das Geschlechterverhältnis als sozialer Konflikt hervor. Thaïs und Athanaël scheitern an ihren gesellschaftlichen Rollen, denen sie nicht gerecht werden können.«¹⁹³ Die psychologische Darstellung der Figuren markiert das tatsächliche Neue an Massenets Oper, und hierin zeigt sich die größte Divergenz zu *La Montagne noire*. Die Handlung ist zwar wie in *Thaïs* hauptsächlich durch die Aktion der Protagonisten motiviert, und zwar ohne die Exponierung eines Konflikts zwischen Mirko als Individuum und dem montenegrinischen Volk als Kollektiv, doch wird der Konflikt nicht vollständig psychologisiert. In der Synthese der kompositorischen Mittel und der Exponierung der *femme fatale* erweist sich, dass *La Montagne noire* in der

¹⁹² Schmierer: »Die Femme fatale in der französischen Oper des Fin de siècle«, 2011, S. 251-271, hier: S. 266ff.

¹⁹³ Frank Siebert, Art. »Thaïs«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 3, München / Zürich: Piper 1989, S. 763.

musikalischen Verarbeitung des *femme fatale*-Sujets als fortschrittlicher gegenüber der nur etwa fünf Jahre früher entstandenen Oper *Samson et Dalila* gelten darf. So steht *La Montagne noire* gewissermaßen vermittelnd zwischen Saint-Saëns' *Samson et Dalila* sowie Chaussons *Roi Arthur* auf der einen Seite und Massenets *Thaïs* auf der anderen Seite.

Da das Synthetisieren verschiedener kompositorischer Techniken im *Fin de siècle* zur *Lingua franca* gehörte, bewegte sich Holmès mit ihrem Bühnenwerk durchaus im »kompositorischen Mainstream«¹⁹⁴ ihrer Zeit. Für die Beurteilung des Werkes aus Sicht der Zeitgenossen war ein anderer Aspekt wesentlich entscheidender: der französische Wagnérisme.¹⁹⁵ Über den Einfluss Richard Wagners auf die französische Musik und die Wagner-Rezeption im Allgemeinen wurde hitzig und kontrovers diskutiert, anfänglich sogar ohne genaue Kenntnis seiner Musik, was nicht selten zu Missverständnissen oder gar Fehlinterpretationen führte und den Disput nur intensivierte.¹⁹⁶ Und so galten Kompositionen bereits von Wagner beeinflusst, wenn der Komponist selbst sein Libretto verfasste¹⁹⁷ und/oder zusätzlich – wie im Fall von *Le Roi Arthur* – das gleiche bzw. ein ähnliches, häufig mythologisches Sujet verarbeitete sowie ferner seine Komposition mit einem Leitmotivnetz versah. Gewiss hat die Wagner-Rezeption diesen Prozess beschleunigt, doch darf nicht vergessen werden, dass sich in Frankreich eine »hochentwickelte Motivdramaturgie« aus den Traditionen der Grand Opéra und des Drame lyrique bereits zuvor selbstständig und ohne Kenntnis von Wagners Werken entwickelt hatte, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum gängigen Repertoire musikedramatischer Techniken gehörte.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Vgl. Sieghart Döhring, »Wagnerismus in Frankreich. Zum Einfluß des Musikdramas auf die französische Oper« (= Vortrag auf dem Berliner Gedächtnis-Kolloquium *Oper nach Wagner* für den kurz zuvor verstorbenen Carl Dahlhaus), in: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe Nr. 62, 16.03.1990, S. 43.

¹⁹⁵ Zudem ist auch zu berücksichtigen, dass die Begrifflichkeiten der Presse wenig eindeutig waren: So wurden Kompositionen unterschiedlichster stilistischer Ausprägung mit dem Epitheton »wagnerisch« versehen, ein Mal bezogen auf die textliche, das andere Mal auf die musikalische Ebene eines Bühnenwerkes.

¹⁹⁶ Zur Wagner-Rezeption in Frankreich siehe: Manuela Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal* (= Berliner Musik Studien, Bd. 18), Sinzig: Studio 1999; Annegret Fauser und Manuela Schwartz (Hg.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 12), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999 und Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France 1883-1899*, Paris: Champion 2005.

¹⁹⁷ In fast jeder zweiten Uraufführungskritik weist der Journalist darauf hin, dass Augusta Holmès wie Berlioz und Wagner Autor ihres Librettos war, unabhängig davon, ob die Kritik positiv oder negativ ausfällt.

¹⁹⁸ Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), Laaber: Laaber-Verlag 1997, S. 285.

Bekanntlich hat die Uraufführungskritik von *La Montagne noire* sehr polarisierend und in gewisser Weise auch arbiträr geurteilt. An der musikalischen Umsetzung wurde kritisiert, dass der Stil unzeitgemäß sei, die Form »baufällig« sei, die Ideen kaum modern seien und das Werk zwar als »Drame lyrique« betitelt sei, es sich aber tatsächlich doch um eine ›opéra‹ handle, die der alten ›Formel‹ folge.¹⁹⁹ In ihrer Argumentation wiesen die Kritiker darauf hin, dass sich in den letzten Jahren – und damit bezogen sie sich auf die Zeit zwischen der Konzeption von *La Montagne noire* und ihrer Uraufführung – insbesondere im harmonischen Stil, in der orchestralen Schreibweise und in der theatralen Form bedeutende Neuerungen vollzogen hätten. Wie lässt sich die Haltung der Presse erklären? Augusta Holmès war Wagnerianerin der zweiten Stunde. Dies war der Pariser Öffentlichkeit ebenso bekannt wie der Umstand, dass sie im Kreis der Parnassiens zu Wagner-Aufführungen nach Deutschland reiste²⁰⁰ und seine Werke nicht zuletzt gemeinsam mit anderen Pariser Wagnériens genauestens studierte und sich über seine theoretischen Konzepte austauschte. Dies geschah zu einer Zeit (1880er Jahre), in der Wagners Werke gerade im Begriff waren, die Programme der Pariser Konzertgesellschaften zu erobern, während sie am eher konservativ ausgerichteten Opernhaus noch lange nicht angelangt waren.²⁰¹ Zweifelsohne stand sie für eine in großen Teilen von Wagner beeinflusste oder zumindest dem deutschen Vorbild nahe stehende Ästhetik ein, die sich etwa darin äußerte, dass sie generell ihre Text-

¹⁹⁹ So u.a. Adolphe Jullien. Zu den Aufführungskritiken von *La Montagne noire* siehe Kapitel 3.1.1 »Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse« der vorliegenden Arbeit.

²⁰⁰ Augusta Holmès reiste zur verschobenen *Rheingold*-Premiere (22.11.1869, München). Anwesend waren dort auch: Catulle Mendès, Camille Saint-Saëns, Pauline Viardot (vgl. Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle*, 1999, S. 34). Unter den 54 Franzosen, die 1876 zu den ersten Bayreuther Festspielen reisten, befanden sich nur vier Komponisten: Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns und Charles Marie Widor; während aus dem literarischen Umfeld u.a. Judith Gautier, Catulle Mendès, Léon Leroy, Edouard Schuré und Charles Toché sowie der Maler Henri Fantin-Latour vertreten waren. Vgl. die Besucherlisten in Albert Lavignac, *Voyage artistique à Bayreuth. Ouvrage contenant de nombreuses figures et 280 exemples en musique*, Paris: Delagrave 1897. 1891 waren es immerhin noch: Pierre Louys, Maurice Barrès, Gustave Charpentier, Théodore Dubois, Jacques Durand, Alfred Ernst, Augusta Holmès, Georges Hüe, Charles Lamoureux, Antoine Lascoux, Raoul Pugno, Edouard Risler, Edouard Schuré und Victor Wilder. (Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle*, 1999, S. 38).

²⁰¹ Neben dem Versuch, Wagners Werke im Pariser Konzertleben zu etablieren – hier kommt insbesondere Lamoureux ein großes Verdienst zu, der zu einer Zeit, als die Kompositionen beim »breiten« Publikum noch sehr umstritten waren, Auszüge aus Wagners Werken in seinen Sonntagskonzerten, den *Concerts Lamoureux*, aufführte –, steht auch

vorlagen selbst verfasste, ihren Werken teils eine an Wagner orientierte Harmonik unterlegte, dem Orchester den Primat gab und eine reminiscenzbasierte Motivdramaturgie verfolgte, während sie zudem die Nebenhandlungen ihrer Oper auf ein Minimum reduzierte, um der Idee des Konflikts mehr Gewicht zu verleihen. Doch bei all ihrer Wagnerbegeisterung ist *La Montagne noire* neben den genannten Merkmalen mehr den französischen Operntraditionen eines Gounod oder Massenet verpflichtet als einer Musikdrama-Ästhetik nach Wagner. Weder vertonte Holmès ein mythologiebasiertes Libretto, noch legte sie ihrem Bühnenwerk eine ausgereifte Leitmotivtechnik in einer spezifisch textlich-musikalischen Struktur zugrunde, wie dies die Zeitgenossen der Komponistin gerne zugeschrieben hätten; denn genau dies hatten die Journalisten, die *La Montagne noire* für obsolet hielten, von der Komponistin erwartet. Sie beklagten, dass *La Montagne noire* nun gerade nicht die vermeintlich als ›typisch wagnerisch‹ geltenden kompositorischen Merkmale aufwies und zeigten sich, wie der Kritiker Maurice La Rivierre, enttäuscht darüber, dass Holmès ihre Leitmotive nicht genügend transformiere.²⁰² Gerade in der Leitmotivik Wagners sah man die tiefgreifendste kompositionstechnische Veränderung, die indes jeder Komponist auf je individuelle Weise für sein eigenes Schaffen fruchtbar machte.²⁰³ Wenn man ihre Werke *Les Argonautes* und *Ludus pro patria* – insbesondere Letzteres wurde von den Zeitgenossen als »wagnerisch« aufgefasst und in der Presse bereits bei seiner Uraufführung kontrovers diskutiert – kenne, so resümierte der Kritiker und Bayreuth-Pilgerer Victorin Joncières, habe man mehr erwartet.²⁰⁴ Joncières, der selbst als Opernkomponist in Erscheinung trat, allerdings mit Ausnahme von *Le Chevalier Jean* (1885) mit seinen musikdramatischen Werken wenig Erfolg hatte, war ein begeisterter Wagner-Anhänger, der sein Vorbild zwar in einzelnen Wendungen nachahmte²⁰⁵, im Großen und Ganzen jedoch ebenso wie Holmès der Tradition der französischen Oper verpflichtet blieb. Trotz eigenen Unvermögens bemängelt er als Kritiker den vermeintlich überholten Stil der Oper von Holmès.

die von dem Dichter Édouard Dujardin, einem Schüler Stéphane Mallarmés, gegründete Zeitschrift *Revue wagnérienne* (erschieden von Februar 1885 bis Juli 1888) für die intensive Auseinandersetzung mit den musikalischen wie theoretischen Werken des deutschen Opernkomponisten. Zu Aufführungen Wagners in Paris siehe u.a. Danielle Pistone, »Wagner et Paris«, in: *Revue internationale de musique française*, 1 (Februar 1980), S. 7-84.

²⁰² Maurice La Rivierre, »La Montagne noire«, in: *Le Progrès artistique*, 14.02.1895, S. 254-255.

²⁰³ Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle*, 1999, S. 99.

²⁰⁴ Victorin Joncières, *La Liberté*, 10.02.1895, o.S. [= F-Po Dossier d'œuvre].

²⁰⁵ Joncières komponierte zwei Opern, darunter *Dimitri*, in die er den Hochzeitsmarsch aus *Lohengrin* (1850) implementierte.

Adolphe Jullien, um paradigmatisch einen weiteren namhaften Vertreter zu zitieren, galt als progressiver Kritiker und trat bekanntermaßen u.a. für die Werke Wagners ein. Als Bayreuth-Pilger verfasste er eine Wagner-Biographie, die zu den wichtigsten Zeugnissen der französischen Wagner-Rezeption im *Fin de siècle* zählte. So verwundert es kaum, dass auch er Holmès ihrer vermeintlichen Konventionalität wegen anprangerte und kritisierte, dass ihre jüngsten Kompositionen – und damit hob er u.a. auf die zur Hundertjahrfeier der Französischen Revolution aufgeführte *Ode triomphale* (1889) ab – an Originalität verloren hätten, da sie zu sehr am allgemeinen Geschmack des Publikums ausgerichtet seien, um eine möglichst große Wirkung zu erzielen. Sie [Holmès] komponiere wie alle anderen und orientiere sich darüber hinaus zu sehr an anderen Komponisten wie Gounod, Massenet u.a.²⁰⁶ Doch auch Massenet belässt seine Leitmotive etwa in *Esclarmonde* – anders als Wagner, der im *Ring des Nibelungen* (1876) alle Einzelmotive in ihrer Gestalt verwandelt – im Prinzip unverändert in ihrer ursprünglichen Gestalt. Freilich war Massenet ein Wagner-Bewunderer, aber durchaus kein Wagnerianer. Seine Leitmotivtechnik verfolgt keine programmatischen Absichten wie die Wagners, sondern erwächst allein aus Sujetgründen, indem Massenet weiträumige Tableaus aus leitmotivischen Strukturen entfaltet.²⁰⁷ Demnach war für die Beurteilung von *La Montagne noire* mehr die Frage von erfüllten bzw. unerfüllten Erwartungen entscheidend: Man erwartete, dass die Wagner-Anhängerin Augusta Holmès eine Oper im Stile Wagners hervorbringen würde, wie die Zeitung *Fin de siècle* in einer im Übrigen sehr positiven Uraufführungskritik darlegte: »Nous ne reprocherons donc pas à M^{lle} Holmès de n'avoir pas écrit le drame wagnérien que quelques-uns attendaient d'elle.«²⁰⁸ In *L'Echo de Paris* vom 10. Februar 1895 beschreibt Henry Bauer die Erwartungen an die Komponistin wie folgt:

»Selon l'esthétique nouvelle, le drame musical doit être la mise en action du mythe qui contient les personnages typiques, les passions éternelles de l'humanité depouillés [sic] de toute contingence et de caractère transitoire. Or, sous la dénomination de ›drame lyrique‹, nous assistons à un opéra romanesque et sentimental à la lutte de

²⁰⁶ Vgl. Adolphe Jullien, »*La Montagne-Noire*, Drame musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895 soir, S. 1-2.

²⁰⁷ Nicole K. Strohmann, Art. »*Esclarmonde*«, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpretieren – Sachbegriffe*, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber-Verlag 2002, S. 465-467.

²⁰⁸ »Interim« [= vermutlich Victor Wilder], »Première représentation de la *Montagne Noire*«, in: *Fin de Siècle*, 11.02.1895, o.S. (= Coupures de presse sur *La Montagne noire*; In-fol. 69ff. [F-Pn Rés. 922]).

l'amour contre l'amitié et le patriotisme, au conflit de la passion et du devoir, de la fémininité et de la force brute, Mars et Vénus. Si c'est là du symbole, nous l'avons trop vu!«²⁰⁹

Dass der Wagnérisme in Frankreich polarisierte und die Kritiker freilich im gleichen Zuge zu einer Haltung gezwungen wurden, darauf hat schon Manuela Schwartz hingewiesen.²¹⁰ Ebenso nahm das nichtrezensierende Publikum eine Haltung an und schlug sich auf eine Seite, die entweder pro oder contra Wagner eingestellt war, wie folgende, heute recht amüsan zu lesende Begebenheit zeigt, die Octave Mirbeau, einer der wichtigsten Autoren der *Décadence*, in seinem Artikel »A bas Wagner« festhielt: In der Annahme, es werde Wagner gespielt, piff ein Zuschauer eines Konzertes lauthals, bis ihn sein Sitznachbar darüber aufklärte, dass er soeben ein Stück von Carl Maria von Weber ausgepiffen habe.²¹¹

Adolphe Julliens Vorwurf des Konventionellen birgt noch eine weitere Komponente. »Galten noch während der Juli-Monarchie und im Zweiten Kaiserreich Kosmopolitismus und Eklektizismus als Signum für die Modernität der Kunst, weil Ausweis ihres ›wissenschaftlichen‹ Charakters, so während der Dritten Republik als Makel, nämlich als Ausdruck des Abfalls der Kunst vom ›Volksgeist‹.«²¹² »Le progrès de la musique« wurde ab dem Jahre 1848 bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhundert zum Inbegriff nahezu jeder Musikkritik, wobei der Begriff wenig spezifisch determiniert gebraucht wurde und sich sowohl auf Gattungen, Formen, Musizierweise als auch auf das gesamte Musikleben beziehen konnte.²¹³ Ursula Eckart-Bäcker hat auf die Einflüsse des Positivismus auf die Musikkritik aufmerksam gemacht und konstatiert, dass sich der Fortschrittsglaube als allgemeines Prinzip des Positivismus ebenso in den Werturteilen wie in der angewandten Sprache der Rezensionen widerspiegeln. Ferner lasse sich aus den Bemerkungen namhafter Kritiker wie Charles Gounod, Camille Saint-Saëns und Vincent d'Indy »eine positivistische Musikauffassung rekonstruieren, die es überhaupt erlaubte, der Musik außerkünstlerische Aufgaben und Ziele zuzusprechen, und sie für besondere Zwecke in den Dienst der menschlichen Gesellschaft zu stellen«, wofür Eckart-Bäcker allerdings keine

²⁰⁹ Henry Bauer, »Les Premières Représentations«, in: *L'Echo de Paris*, 10.2.1895, S. 2.

²¹⁰ Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle*, 1999. Zur Wagner-Rezeption in Frankreich siehe auch: Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France 1883-1899*, Paris: Champion 2005 und Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, 1997, S. 284.

²¹¹ Octave Mirbeau, »A bas Wagner«, in: *L'Ordre*, 16.01.1877, S. 5.

²¹² Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, 1997, S. 282.

²¹³ Siehe Ursula Eckart-Bäcker, »Der Einfluss des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hg. von Heinz Becker, Regensburg: Gustav Bosse 1965, S. 69-103.

konkreten Beispiele nennt. Dass nunmehr ein Originalitätsstreben die Musik-ästhetik dominierte, lässt sich allenthalben belegen. Die geschichtsphilosophische Konstruktion, auf die schon Carl Dahlhaus²¹⁴ aufmerksam machte, bestand aus einer seltsamen Koinzidenz von »Klassizismus und Fortschrittsglauben«, dergemäß Musikgeschichte als »Kette von Innovationen« begriffen wurde. In diesem Zusammenhang sind die zeitgenössischen ideologischen Prämissen Frankreichs mitzudenken: Nicht zuletzt aus Revanchegeanken im Gefolge des verlorenen Deutsch-Französischen Krieges wollte die französische Oper ihren nationalen Impetus stärken und der Größe Wagners etwas entgegensetzen; Obgleich die jungen französischen Komponisten, allen voran Saint-Saëns und d'Indy sich um eine eigene nationale französische Musik bemühten, waren sie zugleich begeisterte Wagnerianer. Dies stellte indes nur auf den ersten Blick einen Widerspruch dar: »He [Wagner] was both their greatest source of inspiration and the greatest single impediment to their finding a distinctively French musical language.«²¹⁵ Sieghart Döhring bezeichnete es als einen Widerspruch, dass die französische Oper in einer Zeit, in der ihr eigentlich noch der Kosmopolitismus eigen war, in den Bann des Wagnérisme gerät, der seinerseits einen national deutschen Anspruch erhebt, in Wahrheit jedoch gleichfalls kosmopolitisch war.²¹⁶ Freilich verschärfte die Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Identität, insbesondere nach Bekanntwerden von Wagners antifranzösischem Pamphlet *Eine Kapitulation: Lustspiel in antiker Manier* (publiziert 1873), die Debatte um Wagner nachhaltig und trug zur Polarisierung zwischen seinen Anhängern und Gegnern bei. Von Catulle Mendès, der 1886 eine Biographie über Wagner²¹⁷ publizierte, ist brieflich verbürgt, dass ihn Wagners Schrift tief kränkte und das ehemals freundschaftliche Verhältnis zu dem deutschen Komponisten abkühlte; gleichwohl blieb Mendès ihm musikalisch weiterhin verbunden und sprach sich in verschiedenen Artikeln und Essays dafür aus, zwar Wagners Ästhetik und Theorien für die französische Oper fruchtbar zu machen, ohne jedoch seine Musik sklavisch zu imitieren.²¹⁸

²¹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, »Musikkritik als Geschichtsphilosophie«, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (= Die Musik des 19. Jahrhunderts, Bd. 6), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber-Verlag 1989, S. 205.

²¹⁵ Déirdre Donnellon, »French Music Since Berlioz: Issues and Debates«, in: *French Music Since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 11-18, hier: S. 4.

²¹⁶ Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, 1997, S. 282.

²¹⁷ Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Paris: G. Charpentier 1886.

²¹⁸ Vgl. den Brief von Catulle Mendès, abgedruckt in Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle*, 1999, S. 51. Siehe auch Elaine Brody, »La famille Mendès: a Literary Link between Wagner and Debussy«, in: *The Music Review*, Bd. 33 (1972) Nr. 3, S. 177-189.

Der französische *Wagnérisme* und damit auch das Pressewesen waren demnach durchaus vieldeutige und keineswegs geradlinig verlaufende Phänomene, die nur durch den differenzierten Blick auf den Einzelfall adäquat erfasst werden können.

3.3 Drei Protagonisten – drei Lesarten: *La Montagne noire* im Kontext von Tiefenpsychologie und Gender-Konstruktionen

Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Deutungsmöglichkeiten, *La Montagne noire* als Oper einer Komponistin im Kontext ihrer Zeit zu beleuchten. Dabei zielt die werkzentrierte Frage – warum Yamina als *femme fatale* nicht sterben darf – letztlich auf eine kultur- und gesellschaftshistorische Herangehensweise, dergemäß im Folgenden drei verschiedene Lesarten der Oper diskutiert werden sollen:

Die **erste Lesart** basiert auf der Prämisse, dass erst die ursprüngliche, von der Komponistin intendierte Werkfassung, und hier insbesondere das zweite Tableau des vierten Aktes, die Sicht auf eine bestimmte Deutungsmöglichkeit freilegt. Allein das zweite Tableau stellt durch die neuerliche Betonung des Ehr- und Pflichtaspekts das ursprünglich herrschende Gleichgewicht wieder her. Generiert demnach der Brüderschaftsschwur dramaturgisch das konfliktauslösende Moment, so erschließt sich dem Betrachter durch das zweite Tableau ein psychoanalytischer Zugang zur Oper, indem Mirko und Aslar als zwei Seiten ein und derselben Person gedeutet werden können – Aslar, der die pflicht- und ehrbewusste Seite repräsentiert, und Mirko, der für die amouröse Seite steht. Dadurch wird nicht nur evident, dass schlussendlich die pflichtbewusste Seite die amouröse Seite eliminieren muss, sondern es wird ferner das Überleben der *femme fatale* deutbar, für das sich in der traditionellen Operndramaturgie nur schwerlich eine plausible Erklärung finden ließe. Der dramaturgische Knoten ist der Brüderschaftsschwur im ersten Akt. Hier betonen die Brüder, dass sie von nun an nur noch »ein Herz« und »ein Schicksal« haben: »Nous n'avons plus qu'un cœur et qu'un même destin!«²¹⁹ Das fortwährende Schwanken des Helden wird nunmehr in dieser Lesart, man könnte im Sinne von Ian Hacking von einer multiplen Persönlichkeit sprechen,²²⁰ deutbar: Die ehrbewusste Seite/Aslar bemerkt, wie die amouröse Seite/Mirko nach und nach die musika-

²¹⁹ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 63 (Hervorhebungen: die Verfasserin).

²²⁰ Siehe Ian Hacking, *Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne*, Wien: Hanser 1996. Originalausgabe: *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton / New York: Princeton University Press 1995.

lische Sprache Yaminas adaptiert, und so muss er immerzu wiederkehren, um sein »Alter Ego«/Mirko vor dem Verrat und Ehrverlust zu retten. Freilich gelingt ihm dies letztlich nicht, und somit muss die brave, da pflichtbewusste, die böse, da amouröse, Seite vernichten. Dies wird ebenso an der Spiegel-Szene im vierten Akt plausibel, wenn Aslar Mirko vortäuscht, er habe Mirkos Abtrünnigkeit akzeptiert und wolle sich ebenso dem Lasziven hingeben und sein anderes »Ich« mit eben dem eigenen Verhalten konfrontiert: »Ah! Tu vois donc en moi le miroir de ta faute!« (KA, S. 378). Dies hat freilich den Effekt, dass Mirko/die triebhafte Seite einsieht, dass er an seiner Schande sterben wird: »Je me meus de honte et d'horreur!« (KA, S. 378). Konsequenterweise muss denn auch umgekehrt die gute und pflichtbewusste Seite/Aslar der schlechten Seite in den Tod folgen, der sinnfälligerweise fast gleichzeitig, nur zwei Takte nach Mirkos Tod, eintritt.²²¹ Die Affäre der triebhaften Seite mit der *femme fatale* lässt sich gemäß der Librettoanalyse (siehe 84ff.) als »Flucht« der braven, ehr- und pflichtbewussten Seite deuten. Und nicht zufällig ist, wie nicht zuletzt die musikalische Analyse der Trinkszenen im ersten und vierten Akt zeigt (siehe 95ff.), »la fugue« / »die Flucht« als Topos in der Oper allgegenwärtig: So befindet sich die Protagonistin Yamina zu Beginn der Oper auf der Flucht, und ebenso verschwindet sie am Ende auch wieder. Mirko flüchtet im vierten Akt, indem er sich im Rausch in eine Traumwelt versetzt, und freilich ist das wesentliche handlungskonstituierende Moment der Oper die gemeinsame Flucht von Yamina und Mirko in die Türkei.

Die Flucht in »ästhetische Gegenwelten«²²² ist ebenso als Phänomen des *Fin de siècle* zu lesen. Hierfür schuf das sich zum Ende des 19. Jahrhunderts – angesichts der zunehmenden marktwirtschaftlich und technisch ausgerichteten, anonymen Großstadtesellschaft – ausbreitende Gefühl der Ohnmacht den idealen Nährboden. Die Flucht aus der Realität lässt sich an Imaginationen und Traum-Motiven der bildenden Kunst ebenso ablesen wie am steigenden Absatz von Reiseliteratur bzw. Romanen mit exotischem Sujet, mit denen sich der Leser in fremde Wunschwelten träumen konnte. Und nicht zufällig ist dies auch die Zeit des rasant zunehmenden Drogenkonsums. Neben Opium und dem kokainhaltigen Vin de coca Mariani galt vor allem das Absinthtrinken zwischen 17 und 19 Uhr, der sogenannten »heure verte«, nicht nur in Künstlerkreisen seit den 1860er Jahren als chic und erlaubte darüber hinaus erstmals Frauen aller Schichten, in der Öffentlichkeit ohne gesellschaftliche Ächtung

²²¹ Die Komponistin selbst hat in der autographen Partitur die *Mise en scène* des Finales exakt definiert.

²²² Gerd Stein (Hg.), *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, 4 Bände, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1985.

hochprozentigen Alkohol zu trinken.²²³ Zahlreiche Dichter und Literaten verfassten »Lobeshymnen« auf das beliebte Getränk, darunter Charles Cros, der 1869 folgendes Gedicht verfasste:

»L'Heure Verte
Comme bercée en un hamac,
La pensée oscille et tournoie,
À cette heure où tout estomac
Dans un flot d'absinthe se noie.

Et l'absinthe pénètre l'air,
Car cette heure est tout émeraude.
L'appétit aiguise le flair
De plus d'un nez rose qui rôde.

Promenant le regard savant
De ses grands yeux d'aigues-marines,
Circé cherche d'où vient le vent
Qui lui caresse les narines.

Et, vers des dîners inconnus,
Elle court à travers l'opale
De la brume du soir. Vénus
S'allume dans le ciel vert-pâle.«²²⁴

Stellt dies die bewusst herbeigeführte Flucht dar, so ist in diesem Zusammenhang auch an das unter dem Terminus »la fugue« in die Geschichte der Psycho-

²²³ Marie-Claude Delahaye hat sich in mehreren Publikationen der Geschichte des Absinth-Trinkens gewidmet. Diese enthalten umfangreiche Text- und Bildquellen und stellen die unter dem Einfluss des Absinthgenusses entstandenen Neuerungen französischer Trinkgewohnheiten dar. Das »rituel de l'absinthe« beschreibt Delahaye wie folgt: »L'eau fraîche de la fontaine tombe goutte à goutte sur les sucres posés sur les cuillères percées. L'eau sucrée tombe sur l'absinthe qui se trouble alors, prenant une jolie teinte verte en libérant ses effluves embaumés.« Marie-Claude Delahaye, *L'absinthe. Son histoire*, Auvers-sur-Oise: Musée de l'absinthe 2000, S. 136. Ferner war Absinth mit etwa drei Sous pro Glas gegenüber Wein verhältnismäßig preisgünstig, so dass das Getränk sowohl in der wohlhabenden Bourgeoisie als auch in der weniger bemittelten Arbeiterschicht zum Modegetränk avancierte. Im Jahre 1912 betrug der Jahreskonsum von Absinth in Frankreich 221,9 Mio. Liter. Vgl. Barnaby Conrad, *Absinthe: History in a Bottle*, San Francisco: Chronicle Books 1997 (Reprint), S. 6.

²²⁴ Charles Cros, »L'Heure Verte«, in: *Passé*, 1873. Zuerst erschienen unter dem Titel »Crépuscules parisiens«, in: *L'Artiste*, 1869.

logie eingegangene, indes pathologische Phänomen zu denken, das als zeitlich und geographisch abgeschlossenes historisches Phänomen zu begreifen ist und im Zuge der Entwicklungen der Freud'schen Psychoanalyse zum Ende des 19. Jahrhunderts ins öffentliche Bewusstsein rückte. Der typische ›Fugueur‹ lebt zum *Fin de siècle* in Frankreich und leidet an dem gelegentlich auftretenden unwiderstehlichen Wunsch, innerhalb kürzester Zeit lange geographische Distanzen zurückzulegen. Die Reisen scheinen ziellos zu sein, und werden anschließend vom Patienten meist nicht in Erinnerung behalten.²²⁵ Obwohl für die Zeit der Fugue eine Amnesie besteht, kann das Verhalten des Fuguer während dieser Zeit auf unabhängige Beobachter vollständig normal wirken. Ian Hacking, der den Ausdruck »ecological niche« entwickelte, um die Prä-missen dieser mentalen Krankheit zu beschreiben, bezieht sich in seinen Analysen auf Michel Foucaults Theorie, die »mental illness« als soziales und kulturelles Konstrukt determiniert.²²⁶ Nur so wird es ihm möglich, »la fugue« als abgeschlossenes, auf die Zeit des *Fin de siècle* begrenztes historisches Phänomen zu deuten.

Das Fluchtphänomen in der Oper *La Montagne noire* kann, wie die musikalischen Ausführungen etwa zu den Trinkchören zeigten, sowohl als gewollte wie als ungewollte *pilgrimage* in eine Parallelwelt gedeutet werden, die im Zuge der zunehmenden Reisemöglichkeiten und auch -lust im 19. Jahrhundert zu einem Massenphänomen wurde.²²⁷

Die Flucht Yaminas am Ende der Oper ließe sich demgemäß wie folgt deuten: Wenn in der psychoanalytischen Lesart die pflichtbewusste Seite die amourose bzw. triebhafte eliminiert hat, so ist aus Sicht Aslars die Ursache des Übels bereits beseitigt. Und damit wird es für den Helden unwichtig, darüber hinaus Yamina zu töten, ja es wird zweitrangig, ob sie stirbt oder nicht. Zwar ist Yamina zum Teil des Übels Ursache, doch besteht die erfolgreiche Verführung ja immer aus zwei komplementären Gegebenheiten: da ist jemand, der verführt, und jemand, der sich verführen lässt. In Anlehnung an Carola Hilmes könnte man auch von der »unheilvolle[n] Analogiebeziehung« sprechen, die

²²⁵ Siehe hierzu Ian Hacking, *Mad travellers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*, Charlottesville / London: University Press of Virginia 1998.

²²⁶ War Michel Foucault anfänglich noch stark von Sigmund Freud beeinflusst, so ereignete sich ab 1962 eine dramatische Wende in seinem Denken: er bewegte sich von den psychoanalytischen Traditionen zu einer radikalen Kritik von Freud, die seine späteren Werke beeinflusste. Vgl. Michel Foucault, *Mental illness and psychology*, Berkeley: University of California Press 1962, bes. S. 64-75: »The Historical Constitution of Mental Illness«.

²²⁷ »Pilgrimage« ist ein Begriff, der ebenso die Reisen der französischen Wagnériens zu den Wagner-Aufführungen umfasst. Ian Hacking spricht auch von »mass tourism« und »wanderlust«, die dem zeitgenössischen Diskurs gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als das Phänomen »fugue« medizinisch erforscht wurde, entlehnt sind.

der »weibliche Narzissmus« und »männliche Voyeurismus« gewöhnlich in den *femme fatale*-Geschichten eingehen.²²⁸ Anhand von *La Montagne noire* soll dies in einem kurzen Exkurs ausgeführt werden:

Die Flucht Yaminas in ihr Heimatland, die Türkei, gelingt ihr ausschließlich aufgrund ihres Narzissmus. Dieser allein befähigt sie dazu, Mirko mit den richtigen, selbstverliebten Worten²²⁹ und Verführungstänzen für sich zu begeistern. Gleichwohl ist dies nur möglich, weil Mirko als Voyeur den Gegenpart zur exhibitionistischen *femme fatale* bildet. Hinter einem Felsen versteckt, beobachtet er Yamina beim Tanzen (Akt II, Szene 2) – jene Szene, welche die erste aktive Verführung umsetzt. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist ferner, dass die vordergründige Initialzündung zu Yaminas Tanz von den montenegrinischen Frauen ausgeht. Sie fordern Yamina auf, von ihrem Leid zu erzählen, und beobachten ihren Verführungstanz, der freilich für die gläubigen Montenegrinnen unverständlich bleibt. Dass der Tanz mitnichten den Werten des montenegrinischen Volkes und seiner Auffassung über das adäquate Verhalten einer Frau entsprechen, zeigt ihr Entsetzen, das sie mit den Worten: »Voyez ses poses!« (Akt II, Szene 2) zum Ausdruck bringen. Das Moment des Voyeurismus wird in *La Montagne noire* von der originären Konstellation *femme fatale* und schwankender Held ausgeweitet auf weitere Beobachtungsszenen: So beobachtet Yamina Mirko und Héléna bei der Erneuerung ihres Liebesschwurs (Akt II, Szene 5), ebenso wie sie später beobachtet, dass Aslar, den sie zuvor niedergestochen hatte, wieder erwacht und ihre Tat vor den herbeieilenden montenegrinischen Kriegern verheimlicht (Akt III, Szene 5), um letztlich seinen Schwurbruder Mirko – bzw. psychoanalytisch gedeutet, sein Alter Ego – moralisch freizusprechen. Der Voyeurismus bildet demnach eine für die Konfliktentfaltung wesentliche Rolle. Er motiviert die Handlung: Indem Yamina Mirkos Voyeurismus zur Realisierung ihrer Ziele nutzt, dient ihr voyeuristischer Blick zur adäquaten Einordnung einer Situation, um daraus die richtigen Schlüsse für ihr weiteres Handeln zu ziehen. Dass Héléna Mirko und Yamina bei ihrer Flucht beobachtet (Akt II, Szene 7), bleibt zwar für den Privatkonflikt Mirkos folgenlos, allerdings wird dadurch Aslars Verfolgung motiviert, der seinen Schwurbruder zur Rückkehr bewegen will. Weitert man den Blick auf die gesellschaftliche Dimension des 19. Jahrhunderts, so ist zu bemerken, dass sich der Akt des Voyeurismus im weiteren Sinne in mannigfaltiger Weise spiegelt.

²²⁸ Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 237ff.

²²⁹ »N’as-tu donc pas vu mon épaule / Blanche, sous mes fauves cheveux? / Et mon regard tout plein d’aveux, / Et ma taille souple, et si frêle, / Que ta force pourrait briser, / Et ma lèvre où rougit l’esper de ton baiser?«, Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Akt II, Szene 6, Libretto, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 34.

Das von 1896-1962 bestehende Théâtre du Grand-Guignol mit nur 280 Plätzen etwa war für seine Horror- und Schreckensschauspiele bekannt, deren Konsumption durchaus etwas Voyeuristisches hat, vor allem, wenn man berücksichtigt, dass die Logen D bis H mit Sichtschutz ausgestattet waren, aus denen der Zuschauer zwar die Bühne beobachten konnte, selbst dabei aber unerkannt blieb.²³⁰

Dieser Exkurs zeigt, dass das Modell der Verführung immer aus zwei korrelierenden Faktoren besteht: Yamina trifft in diesem Sinne nicht die alleinige Schuld, denn sie wendet sich ja nicht wie etwa Carmen einem neuen Liebhaber zu. Vielmehr ist die Ursache des Übels, wie die Analyse zeigte, auch und zuvor-derst beim »alter Ego« zu suchen. Dies wird insbesondere am zweiten Tableau des vierten Aktes evident, wenn das montenegrinische Volk die Apotheose der »Verbrüderung« Mirkos/Aslars zelebriert. Wie in der Analyse des Librettos dargelegt, rahmt diese die innere Aktion und stellt das Pendant zum Bruderschaftsschwur im ersten Akt dar. Dramaturgisch betrachtet sorgt das Tableau für Gleichgewicht. Yamina ist es demnach nicht vergönnt zu sterben, denn ihr Tod hätte der Figur zuviel Bedeutung verliehen, die Augusta Holmès gemäß dieser Lesart nicht intendierte.

Die **zweite Lesart** basiert wie die vorherige auf der Mitberücksichtigung des von der Komponistin intendierten Opernfinals²³¹ und deutet die Freundschaft der beiden männlichen Protagonisten Mirko und Aslar als homoerotische Beziehung, die im Ritus der Adelphopoiesis im ersten Akt konsolidiert wird. Wies Pavel Florensky bereits 1914 auf die liturgischen Kernelemente dieses orthodoxen Ritus der Schwurbruderschaft (*fraternitas iurata*) im europäischen Mittelalter und in der frühen Neuzeit hin,²³² so verdankt sich der neuerliche Anstoß zu weiteren Forschungen und Diskussionen zu diesem Phänomen der durchaus kontrovers diskutierte Veröffentlichung des Buches *Same-Sex Unions in Premodern Europe* durch den Historiker John Boswell.²³³ Boswell sah gerade im Ritus der Adelphopoiesis, mit dem die orthodoxe Kirche ein (künstliches) Verwandtschaftsverhältnis zwischen zwei gleichgeschlechtlichen Freunden nach

²³⁰ Siehe dazu Agnès Pierron, »Petite scène et Grands Effets au Grand-Guignol«, in: *Le Spectaculaire dans les arts*, Paris: CNRS 2006, S. 134-137; dies., *Les nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris: Seuil 2002 und Camillo Antona-Traversi, *L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris: Librairie Théâtrale 1933.

²³¹ Vgl. dazu S. 56 der vorliegenden Arbeit.

²³² Pavel Florensky, *The Pillar and Ground of the Truth*, Übs. von Boris Jakim, Princeton: Princeton University Press 1997. Originalausgabe: Moskau 1914.

²³³ John Boswell, *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, New York: Villard Books 1994. Boswells Exegese der Paulinischen Briefe (Römer 1) wurde u.a. von Richard B. Hays heftig kritisiert. Vgl. Richard B. Hays, »Relations Natural and Unnatural: A Response to John Boswell's Exegesis of Romans 1«, in: *Journal of Religious Ethics* 14 (1986) 1, S. 184-215.

dem Vorbild männlicher Heiligenpaare wie Sergius und Bacchus segnete, den Beleg dafür, dass die katholische Kirche gleichgeschlechtlichen Beziehungen nicht von jeher bzw. zu jeder Zeit feindselig gegenüber gestanden hätte. Die Schwurbruderschaft hatte neben der Funktion als romantische Beziehungsform auch eindeutig pragmatische Gründe. Neben dem gegenseitigen Waffenschutz, den sich die beiden Brüder versprachen, verband er ganze Familien miteinander, was in Zeiten ständiger Unruhen und Fehden eine zusätzliche Sicherheit bot. Starb einer der beiden Brüder, so war der andere verpflichtet, nach Möglichkeit seiner Mittel die Familie seines Bruders zu unterstützen.²³⁴ Die von Florensky dargelegten liturgischen Kernelemente dieses Ritus – wie die Positionierung vor einem Altar, das Treueversprechen, das Händehalten der Brüder, die Segnung und der Gemeindegang auf die neue Bruderschaft – ähneln stark denjenigen einer Trauung und sind auch Bestandteil der Schwurbruderschaft in *La Montagne noire*:

Vor einem Altar und in Anwesenheit von Zeugen, dem montenegrinischen Volk, vereinigt Père Sava als Priester und Vertreter Gottes auf Erden kraft seines Amtes die beiden Männer zu einem lebenslangen Bunde. Der performative Akt des Priesters generiert ihren Lebensbund und wird durch die Vollzugsformel »Allez en paix, soyez unis... / Frères en Dieu, je vous bénis« (KA, S. 62; L, S. 11) analog dem »Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau« wirksam und durch Trauversprechen, -segnung und -gesten manifestiert. Das konventionelle Trauversprechen legen Mirko und Aslar gemeinsam mit folgenden Worten ab:

»Je jure devant Dieu de t'aimer comme un frère,
Dans la vie ou la mort, dans la paix ou la guerre.«²³⁵

Analog der üblichen Ringübergabe fordert Père Sava sie auf, ihre Waffen zu tauschen: »Échangez vos épées!« (KA, S. 60; L, S. 10). Im Anschluss daran halten sie einander die Hand – auch dies eine typische Geste bei Trauungen – und werden durch Père Sava gesegnet. Die Szenenanweisung schreibt hier vor: »Le pope lève les yeux au ciel dans une attitude de prière, puis il étend les mains en un geste de bénédiction.« (KA, S. 62; L, S. 11). Der Trauritus wird mit der gängigen Formel beendet, indem beide geloben, »in guten und in bösen Tagen« füreinander da zu sein:

²³⁴ Am Beispiel englischer Quellen erforschte der Historiker Alan Bray den Ritus der Verbrüderung: *The Friend*, Chicago: The University of Chicago Press 2003 (posthum).

²³⁵ Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 58-59; Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, Paris: Philippe Maquet 1895, S. 10.

»Dans la joie ou dans la tristesse, / Dans la misère ou la richesse, / Je ne t'abandonnerai pas, / Et nous serons unis jusque dans le trépas!«²³⁶

Dass die Beziehung zwischen Mirko und Aslar mehr ist als eine platonische Schwurbrüderschaft, wird erst beim zweiten Blick auf die Oper evident. Dabei darf nicht übersehen werden, dass die Thematisierung der Homoerotik in Opern dieser Zeit äußerst rar ist und im Grunde erst nach der Jahrhundertwende im 20. Jahrhundert anzutreffen ist.²³⁷ Dies wiederum heißt nicht, dass es im *Fin de siècle* keine Homosexualität in Opern gab, die Frage ist vielmehr, wie versteckt oder offensichtlich sie von dem Komponisten/der Komponistin kommuniziert wurde. Vielfach fungierte die Verbrüderung als Deckmantel für eine Homoerotik, die nicht offen thematisiert werden konnte. Diese Lesart kann auch auf *La Montagne noire* übertragen werden. Daher sollen im Folgenden jene »versteckten« Hinweise über die Adelpoiesis aufgedeckt und dem Leser zugänglich gemacht werden.

Die Bedeutung, die Aslar der Beziehung zu Mirko beimisst, wird erstmals in dem Moment transparent, als Aslar von Héléna erfährt, dass sein Schwurbruder mit Yamina geflüchtet sei. Auffällig ist, dass Aslar nicht, wie zu erwarten wäre, Héléna tröstet und ihr beisteht, sondern ganz und gar über den eigenen Verlust verzweifelt: »J'ai perdu pour jamais la moitié de mon âme!« (KA, S. 241ff.). Nicht genug damit, dass er sie verloren hat, er hat sie verloren »pour l'amour d'une femme« (KA, S. 246). Seine Trauer und sein Entsetzen darüber, Mirko an eine Frau verloren zu haben, äußern sich in einem Weinkrampf, mithin kehrt der ansonsten so kühne Held zum ersten Mal, wie dem Kommentar der Montenegriner zu entnehmen ist, seine Gefühlswelt nach außen und zeigt seine so gar nicht heldenhafte, sondern zarte, durchaus »weibliche« Seite: »Oh voyez le héros...Il pleure! / Pour la première fois!« (KA, S. 242-243; L, S. 42).

Seine Verlassensangst drückt sich nicht nur in der Aussage: »Je serais seul désormais...sans toi« (KA, S. 290-291) aus, sondern auch in seinen erneuten Auftritten und seinem dreimaliges Zitieren des Schwurmotives. Die motivisch unverändert übernommenen Reminiszenzen stellen nur allzu offensichtlich das Bemühen Aslars dar, seinen Lebenspartner zurückzugewinnen (KA, S. 58, S. 316 und S. 286). Liebe, Sorge und Kampf um den anderen sind die ausschlaggebenden Motivationen für Aslar, der merkt, dass Mirko, dargestellt durch die Adaption der Triolenmotive Yaminas, sich immer weiter von ihm distanziert.

²³⁶ Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, 1895, S. 65-66; Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, S. 11-12 (Hervorhebung: die Verfasserin).

²³⁷ Wie etwa das homoerotische Begehren zwischen dem Pagen und Narraboth in Richard Strauss' *Salomé* (1905), die zwei lesbischen Paare in Camille Erlangers Oper *Aphrodite* (1906) und Gräfin Geschwitz in Alban Bergs unvollendeter *Lulu* (1927-1935).

Als Treuebeweis fungiert die Passage, in der Aslar zur Wahrung von Mirkos Gesicht den herbeieilenden montenegrinischen Kriegern vorgibt, sie beide seien von den Türken überrascht worden und Mirko habe ihm das Leben gerettet (Akt III, Szene 5), obgleich er von Yamina hinterhältig niedergestochen worden war. Dass auch Mirko nicht ohne Aslar leben kann, offenbart sich kurz zuvor, als Yamina Aslar mit Mirkos Schwert niedergestochen hat und Mirko Aslar zunächst für tot hält. Selbst bezichtigt er sich der Schuld und vergleicht sich mit Kain, der seinen Bruder getötet hatte: »Je pleure / Comme pleurait Caïn, rouge du sang d'Abel!« (KA, S. 321; L, S. 57).

Dass Mirkos Herz mehr an Aslar hängt, als er sich vielleicht selbst eingestehen will, wird nochmals im vierten Akt deutlich, wenn er zunächst »die Frauen«, und zwar als Kollektiv, verflucht (Akt I, Szene 1), um anschließend Yamina als die Schuldige darzustellen, die ihm sowohl »amour« als auch »malheur« gebracht habe (»O [sic] charmante! Ô funeste! Ô belle! O toi, tout mon amour, O toi, tout mon malheur!« KA, S. 348-349). Doch wie bei allen Opern dieser Zeit kommt die Reue zu spät: bei den sich anschließenden lasziven Tanzszenen erliegt Mirko den Verführungskünsten der Haremsdamen um Yamina und muss dafür später in den Tod gehen.

Tief muss die Verletzung Aslars sein, denn als Yamina am Ende des dritten Aktes vom Abschiedskuss Mirkos erwacht und diesen am Fortgehen hindern will, entsteht ein Disput zwischen Yamina und Aslar, währenddessen Aslar Yamina mit Eva vergleicht und auf den Sündenfall rekurriert (Gen 3,1-24):

»Oui, ce sont tes regards maudits, / Qui, jadis, du vert Paradis / Troublèrent la sainte innocence! Comme jadis / Tu montres aux cœurs purs la honteuse science! / Comme jadis, le ciel se rit de ta puissance, / O femme, être vil et rampant, / Sœur et maîtresse du serpent!«²³⁸

Zwar macht Aslar Yamina für die Abtrünnigkeit Mirkos verantwortlich, aber zu einer gelungenen Verführungsszene gehören immer zwei. Mirko hat sich verführen lassen, und deswegen trifft ihn eine mindestens ebenso hohe Mitschuld. Er avanciert indes zum *homme fatal* im doppelten Sinne: Erstens bricht Mirko seinen Treueschwur und zweitens wegen einer Frau. Aslar kann es nicht ertragen, dass sich Mirko auf eine »misérable« (KA, S. 385, L, S. 69), wie er sagt, eingelassen hat. Er, der Held, hätte – wohlwissend, dass Frauen seit dem Sündenfall von Natur aus schlecht und unverbesserlich sind und Männer immer ins Verderben reißen – fähig sein müssen, ihr zu widerstehen.

²³⁸ Holmès, *La Montagne noire*, Klavierauszug, 1895, S. 304-306; Holmès, *La Montagne noire*, Libretto, 1895, S. 53.

Gleichwohl musste die Schwurbrüderschaft nicht ausschließlich monogam und gleichgeschlechtlich gelebt werden.²³⁹ Dass Mirko durchaus als bisexuell bezeichnet werden kann, lässt sich angesichts Hélénas, mit der er verlobt war, ehe er mit Aslar »verbrüdert« wurde, kaum leugnen. Allerdings ist bei genauerer Betrachtung der »Liebe« Mirkos zu Héléna festzuhalten, dass diese nicht ernst zu nehmen ist: Wie an der Erneuerung des Liebesschwurs (Akt II, KA, S. 167-177) ersichtlich ist, scheint es geradezu, dass Héléna die Einzige ist, die an die Liebe zu Mirko glaubt, ihm nimmt man dieses erneute Versprechen kaum ab. Zu schwach und passiv wirkt Mirko, denn die Erneuerung ihres Verlobungsversprechens ist allein durch Héléna motiviert, Mirko hingegen willigt – offenbar – nur widerwillig ein. Dies ist die einzige Stelle in der Oper, in der Héléna tatsächlich aktiv wird, ansonsten ist Héléna als Figur überaus blass gezeichnet, sie übernimmt dramaturgisch keinerlei wichtige Funktion. Als sich ihre Wege im Anschluss an ihr Duett trennen, küsst Mirko sie auf die Stirn (Akt II, KA, S. 189). Dieses Zeichen der Zuneigung seitens Mirkos findet sich allein an dieser Stelle des Librettos. Dies unterstreicht die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Liebe Mirkos zu Héléna.

So rein wie Héléna erscheinen die montenegrinischen Frauen nur auf den ersten Blick. Auch hier lässt sich von Homoerotik sprechen, die in den ersten Tanzszenen Yaminas mitschwingt. Bemerkenswerterweise waren es die montenegrinischen Frauen, die Yamina zum Erzählen aufforderten und ihr anschließend zuhörten und zusahen. Auch wenn sie zugeben, von den Worten nicht viel zu verstehen und die lasziven Tanzbewegungen Yaminas für sonderbar halten, so bedienen sie hier den Voyeurismus, der dem Stück an dieser Stelle eine homoerotische Sphäre verleiht (Akt II, Szene 2).

Dass gemäß dieser Lesart nicht Yamina als *femme fatale* im Fokus steht, wird erst unter Berücksichtigung des zweiten Tableaus des vierten Aktes evident, in dem die Schwurbrüderschaft wieder ganz in den Vordergrund rückt.

Bezeichnenderweise hält Aslar am Ende des vierten Akts, als er von den feindlichen Kugeln tödlich verwundet wird, seinen Waffenbruder in den Armen. Diese Geste ihrer Zusammengehörigkeit realisiert Aslar, obgleich er, wie es für ihn typisch ist, auf dem Weg zur Ausübung seiner kriegerischen Pflichten ist.

Gemeinsam werden die Leichname Mirkos und Aslars auf die Bühne gebracht, gemeinsam werden sie unter der montenegrinischen Fahne von Père Sava gesegnet, während das montenegrinische Volk die Verbrüderung preist, die nunmehr »beide Seelen für ewig aneinander bindet«. Die Zeremonie, die um die beiden toten Brüder gemacht wird, lässt auf eine gemeinsame Bestattung schließen, auch wenn dies nicht mehr Teil der Opernhandlung ist. Dass

²³⁹ John Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, Chicago / London: The University of Chicago Press 1981, S. 278-283.

dies ein weit verbreiteter Ritus war, nach dem Männer- und später auch Frauenaare miteinander bestattet wurden, bezeugen eine Reihe von Grabmälern aus dem 9. Jahrhundert, die sich in England erhalten haben. Ihre Gravuren enthalten oft Symbole unsterblicher Liebe wie beispielsweise die Darstellung eines Kusses oder die Inschrift »Im Leben vereint, im Tode nicht getrennt«. ²⁴⁰

Mirko avanciert zum *homme fatal*, denn er wird heterosexuell im doppelten Sinne, und seine Beziehungen können im Sinne der Geschlechtercharakteristik Weiningers, ²⁴¹ die bekanntlich auf der Psychologie des französischen *Fin de siècle* beruht, wie folgt gedeutet werden: Mirko als schwacher, passiver Held bedient die typischerweise Frauen zugesprochene Rolle, ist also weiblich, und Yamina als *femme fatale* bedient eher die grenzüberschreitende, demnach männliche Seite. Damit wäre ihre Beziehung eine Heterobeziehung mit vertauschten Rollen: eine Beziehung, die als transsexuell charakterisiert werden könnte. Die Beziehung zu Aslar ist eine homosexuelle, die gleichwohl innerstrukturell zur heterosexuellen Beziehung avanciert, wenn man Mirko den eher weiblichen Part und Aslar den männlichen Part (Ehre, Pflicht) zuspricht. Gleichwohl ist zu konstatieren, dass die Beziehung Aslars zu Mirko eine festere und intensivere ist als diejenige Mirkos zu Aslar. Mirko wird als schwacher, schwankender Held, der geschehen lässt, gezeichnet; zugleich ist er aber der wahre und starke Held, der aus den gesellschaftlichen Grenzen ausbricht, diese bewusst überschreitet und – seine Strafe wohl einkalkulierend »Je l’accepte« – zum *homme fatal* wird. Dieser aber muss sterben. Nicht Yamina wird bestraft, sie spielt für Aslar gar keine große Rolle, denn ihr Tod hätte der Figur zuviel Bedeutung verliehen. Vielmehr liegt der Fokus auf den beiden Schwurbrüdern. Wie an der musikalischen Analyse der Schwurmotive evident wird, vertonte Holmès die dramaturgisch zentrale Stelle im ersten Akt (Akt I, Szene 2, KA, S. 58ff.) in der »Todestonart« es-Moll. Damit wird gemäß dieser Lesart der Schluss der Oper sinnfällig antizipiert.

Die **dritte Deutungsmöglichkeit** basiert auf der Annahme, dass Yamina sich als starke *femme fatale* entzieht, weil sie ihr Ziel erreicht hat: Sie wird am Ende wieder in den gleichen Status zurückversetzt, in dem sie sich befand, bevor sie die Welt der Montenegriner betrat, nämlich als freie Person. Wie die Librettoanalyse zeigte, breitet Yamina in Akt II Szene 5 ihren Plan aus und macht sich lustig über Mirko, von dem sie glaubt, er habe Angst vor ihr. Als ihr Plan zu scheitern droht, sticht sie kurzerhand Aslar nieder (Akt III, Szene 3). Mirko wird in dem Moment uninteressant, in dem er sich gänzlich für sie entschieden und sie in ihr Heimatland zurückgebracht hat. Dies kann in einer gesellschafts-

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig: Braumüller 1903.

kritischen Lesart als Kritik an den nach wie vor patriarchalischen Gesellschaftsformen und Rollenzuweisungen gedeutet werden, wie sie die Ideologie der *Troisième République* vorsah,²⁴² und impliziert sogleich die Frage, was es bedeutete, dass Augusta Holmès als Komponistin die eigentlich männliche Konstruktion der *femme fatale* entwarf. Da im 19. Jahrhundert im Zuge des Bemühens um ideologische Absicherung patriarchalischer Herkunft zunehmend die vermeintliche Minderwertigkeit des Weiblichen ins Blickfeld rückte, deutet die dritte Lesart die überlebende Protagonistin als Kritik an der traditionell untergeordneten Situation der Frau in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die putative Hierarchie beider Geschlechter versuchte man zudem durch Studien der Medizin, Psychologie und schließlich der Psychoanalyse »wissenschaftlich« zu fundieren.²⁴³ Konstruiert wurde ein Bild der emanzipierten Frau, die als Bedrohung wahrgenommen wurde und die es daher zu bekämpfen galt. So dämonisiert²⁴⁴ die meist von Männern vorgenommene Konstruktion die *femme fatale*, deren Merkmale durchaus Realitäten der Gesellschaft spiegeln. Die Tatsache, dass Augusta Holmès als Komponistin eine überlebende *femme fatale* kreierte, kann demnach als Kritik am Patriarchat des 19. Jahrhunderts gelesen werden, die zugleich auf die biographische Situation von Augusta Holmès als Komponistin verweist. Denn in einem Interview konstatierte sie unmissverständlich die Prämissen weiblichen Komponierens ihrer Zeit:

»For I have had to struggle both as a composer and a woman. Do not believe, whatever may be said, that the artistic career is more accessible to my sex. This is a grave error. The steps are infinitely more difficult, and the good fellowship, which helps so many artists, is in a way shut out from a woman who has the good – or the ill – luck to be born a musician! Ill, if the composer is obliged to live by her music, for how rarely can she live by it. She, who would be able, if circumstances were not unduly

²⁴² Vgl. hierzu das Kap. »Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, S. 25.

²⁴³ Zur medizinischen Fundierung der Geschlechterdifferenz siehe vor allem Katrin Schmersahl, *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*, Opladen: Leske und Budrich 1998 und Frank Stahnisch und Florian Steger (Hg.), *Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen* (= Geschichte und Philosophie der Medizin, Bd. 1), Stuttgart: Franz Steiner 2005.

²⁴⁴ Vgl. dazu die zahlreichen Karikaturen zur sog. *Femme Nouvelle* in der zeitgenössischen Presse, wie etwa die Karikatur mit dem Titel »To the Feminist Congress!«, die ein Ehepaar nach Tausch der den Geschlechtern traditionellerweise zugeschriebenen Rollen zeigt. Während der Mann die häusliche Arbeit verrichtet, ist die Frau im Begriff zu einem feministischen Kongress zu fahren: »Je vais au Congrès féministe! Tu prépareras le dîner pour huit heures précises, tu m'entends? Et sûrout, que rien ne cloche!...«. *Le Grelot*, 19.04.1896, S. 1.

hard, to devote all her time the Muse, is obliged to give lessons, to bother about fees, and, harried and tired out with this occupation, from which she can seldom withdraw herself, is further expected to produce a *work*! What a profession! I have never known a woman and but one man who could lead these two lives simultaneously, and he was my dear and illustrious master, César Franck.«²⁴⁵

Die Enttäuschung über diese gesellschaftlichen Zwänge, in der man den impliziten Wunsch Augusta Holmès' zur Flucht aus der Realität lesen kann, gewinnt auf diese Weise eine Parallellität zur Thematik ihrer Oper. Es drängt sich der Gedanke auf, dass die Komponistin selbst, wie die Protagonistin ihrer Oper, flüchten möchte. Die Ausweglosigkeit – »Ill, if the composer is obliged to live by her music, for how rarely can she live by it.« – führt zur Projektion der eigenen Situation auf die Figuren ihrer Oper. Symbolisiert aber Yamina als *femme fatale* die *femme nouvelle* des 19. Jahrhunderts, so wird evident, dass die Pressekritiken, zumindest der konservativ ausgerichteten Journale, eine entgegengesetzte Haltung einnehmen und die Oper kritisieren mussten. Dass dies meist nicht in plakativ antifeministischen Äußerungen geschah, denn dafür war die Feminismusdebatte 1895 bereits zu sehr fortgeschritten, kann als Charakteristikum des Pressewesens angesehen werden. Selten erklärten Kritiker die Unzulänglichkeit der Partitur, indem sie auf das Geschlecht der Komponistin verwiesen. Die gesellschaftlichen Machtstrukturen durchschauend, dekonstruiert Holmès sie zugleich, wenn sie Yamina am Ende als starke *femme fatale* überleben lässt. Wie die Figur ihrer Oper steht Holmès über den Dingen, allein, weil sie den gesellschaftlichen Misstand offen legt, beispielsweise, wenn Yamina die ungerechte Rollenverteilung der montenegrinischen Frauen anprangert. Zweifelsohne übt Holmès Kritik an der Verherrlichung der vermeintlich »natürlichen« Rollenzuweisung, wie etwa das »Muttersein«, wenn sie Aslar im dritten Akt auf den Sündenfall verweisen lässt. Und selbstverständlich dekonstruiert sie die Degradierung der Frau zum Lustobjekt, indem sie – gemäß der zweiten Lesart – den Mann als wahnsinnig hinstellt. Sie kehrt gewissermaßen das in der Psychoanalyse der Jahrhundertwende dominierende Bild der hysterischen Frau um und projiziert es auf den Mann.

Indem Yamina überlebt, komponierte Augusta Holmès ein jeglicher *femme fatale*-Tradition widersprechendes Opernfinale, das sogleich zu mannigfaltigen Deutungen einlädt. Im Vergleich zu den in der Libretto- wie Musikanalyse aufgezeigten Opern – etwa *Samson et Dalila* und *Thaïs* – etwa lässt sich konstatieren, dass *La Montagne noire* die erste auf die Gattungstraditionen der Grand Opéra zurückgehende Oper ist, deren *femme fatale* überlebt. Gleicher-

²⁴⁵ Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 139.

maßen trifft dies auch auf die Werke aus der Tradition der Opéra comique – wie etwa *Carmen* und *Messaline* – zu. Ausnahmslos alle *femmes fatales* zumindest im französischen Opernkontext sterben. Demgemäß kann *La Montagne noire* durchaus Modellcharakter zugesprochen werden, dem Konzeptionen späterer Frauenfiguren wie etwa der Protagonistin in *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas (UA 10.5.1907, Opéra-Comique, Paris) nachempfunden sein könnten.

4 Staatsauftrag zum Zentenarium der Französischen Revolution: Die Kantate *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*

»Eine Nation lebt, indem sie ihre Vergangenheit wiederaufleben lässt.«²⁴⁶ Die von Muhammad Husayn Haykal im Original auf arabisch getätigte Aussage erfasst in nuce jene Atmosphäre, in der einhundert Jahre nach der Französischen Revolution ein Werk der Komponistin Augusta Holmès zur Aufführung kommt, dessen Titel *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* direkt auf jene historischen Ereignisse am Ende des 18. Jahrhunderts verweist.

Wie für die Französische Revolution selbst ein revolutionäres Bewusstsein ihrer Initiatoren Prämisse war – ein Bewusstsein für den aktiven Willen, etwas verändern zu wollen – so ist dieses auch für die Zeit und Politik der im September 1870 gegründeten *Troisième République* zu beobachten. Während nach 1789 die Gesellschaft sich zunehmend vom Ancien Régime abzugrenzen und sich von allem Monarchischen zu separieren suchte, bei einem gleichzeitigen Bedürfnis nach neuen identitätsstiftenden Symbolen, so kennzeichnete die Jahre nach dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 eine ähnlich gelagerte gesellschaftspolitische Instabilität.

Zweifelsohne wollte der Großteil der Bevölkerung nach der Revolution keinesfalls zu einem imperial-absolutistischen System zurückkehren, kannte aber ebenso wenig den neu zu beschreitenden Weg; schließlich war fortan der Platz jedes einzelnen Menschen nicht mehr durch Geburt einer gewissen Hierarchie, mit den damit einhergehenden Privilegien respektive Obligationen, zugewiesen, sondern er musste neu definiert werden. Die dadurch evozierten unsicher-irritierten und dennoch aufbrecherisch-positiv gestimmten Emotionen ließen sich am besten in den sog. Revolutionsfesten auffangen – wohl mit dem Ziel der Machthabenden, Zweifel zu beseitigen und revolutionäre Stimmungen zu konsolidieren. Im Fest manifestiert sich demnach die Utopie einer neuen Gesellschaft, die sich nach Jean-Jacques Rousseau an den Prinzipien der »Tugend«, der »Vernunft« und der »Natur« orientierte:²⁴⁷ Dabei greift die verfassungsge-

²⁴⁶ Muhammad Husayn Haykal (1888-1955), S. 277, hier zit. nach Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 133.

²⁴⁷ Zur Inszenierung von Gesellschaft und Natur auf den Revolutionsfesten siehe Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution: Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim / Basel: Beltz 1989. Baxmann liefert keine chronologisch angelegte Historie

bende Nationalversammlung über den Nationalkonvent bis hin zur Konsulatsregierung zu immer gezielteren Maßnahmen, um das Volk »in die richtigen Bahnen zu lenken«. Neue Erziehungspläne²⁴⁸ werden entworfen und greifen tief in das Privatleben und die Alltagsgestaltung der Bevölkerung ein, wie etwa die Einführung des sog. Revolutionskalenders.²⁴⁹ Dass dieser auch auf die Revolutionsfeste bedeutenden Einfluss ausübte, wird an der Implementierung neuer politischer Festtagszyklen anstelle der ehemals christlichen Feiertage evident (vgl. Dekadenfeiern). Waren die Feste und die Kompositionen revolutionärer Musik bis 1792/93 an konkrete historische Ereignisse geknüpft²⁵⁰, wie etwa die *Fête de la Fédération*²⁵¹, die als erstes Fest dieser Art am 14. Juli 1790, dem Jahrestag der Erstürmung der Bastille zelebriert wurde, so genügte in späteren Jahren zunehmend ein Anlass gebendes Motto, unter dem die Feste gefeiert wurden. Die von Maximilien de Robespierre am 8. Juni 1794 veranstaltete *Fête à l'Être suprême* (»Fest des Höchsten Wesens«) etwa wurde unter Staatskontrolle minutiös vorbereitet und gilt in der Geschichte der Revolutionsfeste als Höhepunkt der Entwicklungen – eine Klimax sicherlich auch hinsichtlich der Funktion der Musik, lag doch deren Sinn schlicht darin, die Ausführenden wie Zuhörer emotional zu rühren und für das revolutionäre Gedankengut

der Feste jener Zeit, sondern wirft mit dem Aspekt der konstruierten Natur eine problemgeschichtliche Fragestellung auf, der sie mit einem Methodenmix aus Geschichts-, Mentalitäts- und Kulturwissenschaft beikommt. Sehr gewissenhaft recherchiert und mit einem umfangreichen Annex der Original-Beschlüsse und Dekrete versehen, ist die Studie zu den Revolutionsfesten zwischen 1790 und 1806 von Marie-Louise Biver, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris: Presses Universitaires de France 1979.

²⁴⁸ Ein Beschluss der Assemblée Législative vom 14.10.1791 sah die Gründung verschiedener Komitees vor, darunter das Comité d'instruction publique, das vom Konvent dazu beauftragt worden war, nationale Erziehungspläne zu erarbeiten (vgl. Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München / Salzburg: Katzschler 1978, S. 75).

²⁴⁹ Siehe Michael Meinzer, *Der französische Revolutionskalender (1792-1805). Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung* (= Ancien Régime. Aufklärung und Revolution, Bd. 20), hg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, München: Oldenbourg Verlag 1992. Ferner gehören dazu: die republikanische Namensgebung, Umbenennung von Straßen und Plätzen bis hin zum Kult der Verehrung des »Höchsten Wesens«.

²⁵⁰ Vgl. Meinzer, *Der französische Revolutionskalender*, 1992, S. 107.

²⁵¹ Das Fest wurde mit einem bis dahin nicht bekannten Aufwand auf dem Marsfeld zelebriert. Neun- bis zehntausend Arbeiter, meist aus Armenhäusern, sollten den Festplatz herrichten; da zu befürchten war, dass sie nicht rechtzeitig fertig würden, appellierte man an freiwillige Arbeiter, die sich allesamt zahlreich zur Verfügung stellten (vgl. Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin: Henschelverlag 1961, S. 111-112). Musikalisch umrahmt wurde dieses Fest noch ganz traditionell in Form einer Messe, bei der das *Te Deum* von Gossec aufgeführt wurde.

empfänglich zu machen. So verwundert es auch kaum, dass zur moralischen Erziehung die zuvor ausschließlich von professionellen Musikern wie Jean-François Lesueur, Luigi Cherubini, Etienne-Nicolas Méhul und François Joseph Gossec²⁵² ausgeführten Veranstaltungen mehr und mehr musikalische Laiensänger mit einbezogen, etwa zur Aufführung der monumental angelegten Revolutionshymnen. Das ehemals passiv zuhörende und rezipierende Volk avancierte demnach zu einem aktiv mitwirkenden, das mit Hilfe dieser neuen Form der Selbstdarstellung seine jüngst erworbene Identität konsolidieren konnte.

Eine ähnlich gelagerte Situation herrschte rund 100 Jahre später vor, als der verlorene Deutsch-Französische Krieg, der als geschichtlicher Wendepunkt nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, das nationale Selbstwertgefühl der Franzosen beträchtlich erschütterte. Die Erfahrung der Niederlage schürte neben dem Revanchedenken eine Politik der *Troisième République*, die einen Prozess der Identitätsfindung einleitete, um das nationale Selbstwertgefühl der Bevölkerung zu stärken bzw. wiederherzustellen. Für dieses Ziel ergriff der Staat bestimmte kulturpolitische Maßnahmen und schuf Strukturen, die diesen Prozess unterstützen sollten. Dabei wird der Geschichte und vor allem der Französischen Revolution als Urereignis, das gleichsam die Basis für allen weiteren Fortschritt im Laufe des 19. Jahrhunderts darstellte, eine besonders wichtige Funktion zugesprochen. Insbesondere für die Revolution sollte nach Wirtschaftsminister Edouard Lockroy die junge Generation des *Fin de siècle* gebührend sensibilisiert werden. Im Vorfeld der Planungen des Centenaire forderte er:

»Si nous célébrons en 1889 *Dix-sept cent quatre-vingt-neuf*, la date initiale de l'ère nouvelle ouverte par la France au genre humain, ce sera sans doute pour honorer dignement la mémoire de nos pères; ce doit être aussi pour rendre nos fils capables, en achevant le relèvement de la patrie, – dont ils furent les sauveurs, – de réaliser leur idéal de Liberté politique et de Justice sociale.

Il importe de frapper vivement l'imagination populaire, de provoquer un enthousiasme fécond, de rouvrir, au moyen de manifestations aussi paisibles que grandioses, suscitées en dehors, au-dessus de toute secte, de tout parti, le large courant de liberté, d'égalité et de fraternité, lancé par le Serment du Jeu de Paume, précipité par la prise de la Bastille, englobant le régime féodal dans la nuit du 4 août, et ralliant tous les Français dans ces fêtes sublimes de juillet 1790 où l'on se jurait d'aimer jusqu'à ses ennemis!...

²⁵² François Joseph Gossec war zweifelsohne der wichtigste Revolutionskomponist. Er schrieb zwischen 1782 und 1799 nicht weniger als 30 Hymnen, Lieder und Märsche, die im Zuge der Feiern im Umfeld der Revolution aufgeführt wurden, während Catel vierzehn, Méhul elf, Lesueur neun und Cherubini neun Stücke verfasst haben sollen. Siehe Constant Pierre, *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc. Recueillies et transcrites par Constant Pierre*, Paris: Imprimerie nationale 1899.

C'est vous, monsieur le ministre du commerce et de l'industrie, qui allez arrêter les bases de la célébration du grand centenaire.

Personne ne méritait mieux cet honneur que le premier élu de Paris en 1885; personne n'était plus capable d'accomplir cette haute tâche en vrai fils de la Révolution...²⁵³

Denn gemäß Johann Gustav Droysen besitzt jede Gruppe in ihrer Vergangenheit »gleichsam die Erklärung und das Bewusstsein über sich selbst, – ein Gemeinbesitz der Beteiligten, der ihre Gemeinschaft umso fester und inniger macht, je reicher er ist.«²⁵⁴

Die *Commission des Fêtes du Centenaire* plante für diese Jahrhundertfeier die Aufführung einer Kantate. Jenes Stück, ein »chant séculaire«, sollte im Rahmen der Aussteller-Preisverleihung auf der Exposition Universelle (30. September 1889) im Beisein des Präsidenten der Republik uraufgeführt werden. Für die Ermittlung eines geeigneten Dichters und eines Komponisten schrieb die Kommission je einen Wettbewerb aus. Bei der Textwahl entschied sich die siebzehnköpfige Jury (darunter Jean Richepin, François Coppée und Ludovic Halévy) unter dem Vorsitz von Théodore de Banville unter 170 eingereichten Manuskripten einstimmig (»à l'unanimité«) für den Dichter Gabriel Vicaire²⁵⁵. Im Anschluss daran waren die Komponisten aufgerufen, in einem zweiten Wettbewerb Ende Februar 1889²⁵⁶ ein geeignetes Vokalwerk auf diesen Text zu komponieren. Aus diesem zweiten Wettbewerb, bei dem 25 Partituren eingereicht wurden, ging indes kein Gewinner hervor. Kein Werk hielt den strengen Auswahlkriterien der Jury unter der Leitung von Ambroise Thomas stand, wie der *Figaro*-Mitteilung vom 3. Juli 1889 zu entnehmen ist: »Ce deuxième concours fut moins heureux, et il n'y fut présenté, paraît-il, aucune partition acceptable.«²⁵⁷ Infolgedessen entschloss sich die Jury, überhaupt keine Partitur zu küren und

²⁵³ Edouard Lockroy, »[Centenaire]«, in: *Le Centenaire de 89* (= Les Livres du Peuple, Nr. 9), hg. von Charles-Louis Chassin, Paris: Boulanger s.a. [1889], S. 9-10.

²⁵⁴ Johann Gustav Droysen, *Historik. Die Vorlesungen von 1857*, hg. von Peter Leyh, Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog 1977, S. 10 und 45.

²⁵⁵ Französischer Dichter (1848-1900). Vicaire verfasste Gedichte und Novellen, hauptsächlich mit Lokalbezug, die in Frankreich selbst platziert waren: In Zusammenarbeit mit Henri Beauclair entstand eine Parodie über Verlaine, Mallarmé und Moréas, *Les Délinquences d'Adoré Floupette* (1885), die einen Skandal auslöste. Vicaire gewann 1889 mit *Quatre-vingt-neuf* den Wettbewerb um eine Kantate, die zur Jahrhundertfeier der Französischen Revolution aufgeführt werden sollte. Gabriel Vicaire, *Quatre – vingt – neuf: poème couronné par le jury de l'exposition de 1889*, Paris: Lemerre 1888.

²⁵⁶ Vgl. Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester: University of Rochester Press 2005, S. 110.

²⁵⁷ Charles Darcours, »Notes de musique – A l'Exposition«, in: *Le Figaro*, 03.07.1889, S. 6.

alle zurückzuweisen.²⁵⁸ Schließlich trat die *Commission des Fêtes du Centenaire* an Charles Gounod heran, eine Kantate zu komponieren. Gounod lehnte jedoch ab und empfahl Georges Palicot. Gleichzeitig forderte Gounod, dass Palicot Änderungen und Kürzungen an der Vicaire-Textvorlage vornehmen dürfe. Obgleich der Literat zunächst zustimmte, revidierte er später seine Meinung, und Gounods Forderung zog virulente Debatten nach sich: Literaten und Komponisten beschuldigten sich gegenseitig, nichts vom jeweils anderen Metier zu verstehen. Während der Kritiker Edmond Lepelletier auf der Titelseite von *L'Écho de Paris* Gounod aufgrund seiner Absage kritisierte und sich gleichzeitig wunderte, warum sich kein anderer jüngerer Komponist wie etwa Raoul Pugno, André Messager, Benjamin Godard oder Emmanuel Chabrier finden ließe, der fähig sei, seiner Generation eine passende Kantate zu komponieren²⁵⁹, replizierte der Musikwissenschaftler und Kritiker Johannès Weber auf Seiten der Musiker mit einem scharfzüngigen Vergleich, den er am 30. September 1889 in *Le Temps* publizierte. Darin setzte er Literaten, die über Musik urteilten, mit einem Blinden, der über Farben entscheiden wolle, gleich, ehe er abschließend zusammenfasste, Vicaire sei in der Tat ein sehr ehrenwerter Folklorist, Weber fühle sich aber dazu gedrängt zu behaupten, dass Vicaire und die 17 anderen Literaten der Jury, die ihn gewählt hätten, keine Ahnung von Musik hätten.²⁶⁰

Statt der vorgesehenen Kantate planten Jean Charles Adolphe Alphan²⁶¹

²⁵⁸ Zum Procedere der Auswahl: Die Jury ging nach dem Ausschlussverfahren vor, indem sie sich in drei Untergruppen aufteilte, die jeweils die zu begutachtenden Werke mit einer einfachen Mehrheit ausschlossen. Damit ein Werk endgültig ausgeschlossen wurde, bedurfte es der Einstimmigkeit der gesamten Jury. Das Verfahren erschien der Kommission als sehr effizient und rational. Ein interessantes Interview, geführt von Paul Arène mit Gabriel Vicaire zu diesem Verfahren sowie zur Situation der Lyrik im Allgemeinen, ist abgedruckt in: *Gil Blas*, 28.06.1889, S. 1.

²⁵⁹ E. [Edmond] Lepelletier, »La Cantate«, in: *L'Écho de Paris*, 29.06.1889, S. 1: »Est-ce que, sans parler de Massenet, Saint-Saëns, déjà maîtres très consacrés, des artistes comme Pugno, Messager, Diaz, Charles de Sivry, Godard ou Chabrier, n'auraient pas été capables de donner à notre génération l'hymne de la paix qui lui convenait?«.

²⁶⁰ Johannès Weber, »Critique Musicale«, in: *Le Temps*, 30.09.1889, S. 3: »L'insanité qu'il y a de rendre les aveugles juges des couleurs et les littérateurs juges des questions musicales.«

²⁶¹ Jean Charles Adolphe Alphan (1817-1891) wurde als Ingenieur 1854 von Haussmann mit der Planung und Instandhaltung der Pariser Parks beauftragt. Von 1878-1891 führte er alle Bankgeschäfte und überwachte die Organisation der Festaktivitäten. Im Rahmen der Weltausstellung 1889 bekleidete er das Amt des »Commissaire général des Fêtes« (vgl. Konzertplakat der *Représentation Extraordinaire de l'Ode triomphale de Augusta Holmès. Au Bénédiction des Victimes de la Catastrophe d'Anvers* am 18.09.1889 um 20:30 Uhr [F-PBHVP Fonds Actualité. Fêtes du Centenaire de 1789. Ode d'Augusta Holmès. Documents]).

und Georges Berger²⁶² nun für die Ehrung der Aussteller («la fête des Récompenses») ein Programm, das zumeist aus Repertoirestücken bestand, umrahmt von der *Marseillaise*. Zu hören sollten sein: Die *Marche héroïque* von Camille Saint-Saëns, *Lux* von Benjamin Godard, verschiedene Auszüge aus Werken von Hector Berlioz, Charles Gounod, Jules Massenet und Ambroise Thomas sowie *Fanfares* von Léo Delibes – ein Werk, das speziell für dieses Ereignis komponiert wurde.²⁶³

In einem Zeitungsinterview berichtet Alphand, dass er nach Gounods Abgabe auf der Suche nach einem Ersatzkomponisten war und ihm in dieser Zeit von dem Stadtrat Jules Joffrin die Dichterkomponistin Augusta Holmès vorgestellt wurde, die Alphand nach eigenen Aussagen bis dato nicht kannte:

[Reporter:] »C'est à vous, n'est-ce pas, que M^{me} Holmès a présenté son *Ode triomphale*? C'est vous qui l'avez fait accepter par la commission?«

[M. Alphand:] »Parfaitement. Voici comment les choses se sont passées. [...] J'offris à M. Gounod d'en écrire la musique, après l'insuccès du concours musical. M. Gounod, après réflexion, déclina cette peine et cet honneur; je m'adressai successivement alors à plusieurs grands musiciens, qui suivirent l'exemple de M. Gounod. Que faire? C'est alors qu'un conseiller municipal me présenta M^{me} Augusta Holmès, que je ne connaissais pas.«²⁶⁴

Verschiedene Interviews, die Augusta Holmès der Presse gab, berichten davon, dass sie vom Misserfolg des Wettbewerbs gehört habe und infolgedessen, demnach Ende März 1889, ihr Werk, das auf einer neuen, von ihr selbst angefertigten Textvorlage basiert, Adolphe Alphand vorgeschlagen habe. Diese Textvorlage hatte sie bereits einen Monat zuvor fertiggestellt, wie der eigenhändigen, in Tinte verfassten Datierung mit Signatur im Libretto-Autograph zu entnehmen

²⁶² Georges Berger (1834-1910) war ein französischer Ingenieur und bereits 1867 für die ausländischen Aktivitäten der Weltausstellung verantwortlich. 1876 wurde er zum Professor an die École Supérieure des Beaux-Arts berufen. Sowohl 1878 als auch 1889 war er Directeur Général de l'Exploitation der Weltausstellung. 1889 wurde er als Abgeordneter von Paris in die Chambre des Députés gewählt.

²⁶³ Anon., »Courrier de L'Exposition«, in: *Le Figaro*, 26.09.1889, S. 1: »Avant l'arrivée du Président de la République, la *Marche héroïque*, de Saint-Saëns; la *Marseillaise*, à l'arrivée du chef de d'Etat; pendant le défilé des groupes français et étrangers, le Chœur des Soldats, de *Faust*, l'Apothéose de la *Symphonie triomphale* de Berlioz et le Cortège du 1^{er} acte d'*Hamlet*; entre les deux discours officiels, *Lux*, paroles de Victor Hugo, musique de B. Godard. La proclamation des récompenses sera divisée en trois parties, annoncées chacune par des *Fanfares* écrites spécialement pour la circonstance par M. Léo Delibes. Enfin, la cérémonie sera terminée par le finale du 2^e acte du *Roi de Lahore*, de M. Massenet, suivi d'une reprise de la *Marseillaise*.«

²⁶⁴ »L'Ode de M^{me} Holmès«, in: *L'Éclair*, 13.09.1889, S. 1-2, hier: S. 2.

ist: »Augusta Holmès Février 1889«,²⁶⁵ Gegenüber *L'Éclair* erklärt sie, ihre *Ode* sei allein auf Basis der Textvorlage angenommen worden:

»[...] c'est lorsque j'appris que la cantate de M. Vicaire était renvoyée aux calendes grecques, que j'ai risqué ma demande. Vous en connaissez le résultat. Mon Ode a été reçue sur le livret simplement. La commission des fêtes n'avait pas entendu la première note de la musique! Et voilà.«²⁶⁶

Alphand gab hinsichtlich der Besprechung mit Augusta Holmès gegenüber *L'Éclair* an, dass M^{me} Holmès im Blick auf die Feierlichkeiten zur Französischen Revolution eine Ode komponiert und ihm ihr Libretto mit folgenden Worten überlassen habe: »En voici le manuscrit, ajouta-t-elle, lisez-le, et s'il vous convient faites-en ce que bon vous semble.«²⁶⁷ Alphand hatte umgehend, allerdings unter Vorbehalt, eingewilligt, da die vollständige Kommission über die letztendliche Aufführungsgenehmigung zu entscheiden hatte: »il me parut convenir en tous points et conforme à l'idée émise par le Comité; je le présentai, on l'accepta.«²⁶⁸

Die Commission des Fêtes stimmte in ihrer Sitzung am 8. Juni 1889 für die Aufführung von *Ode triomphale* und regelte sogleich die Aufführungsmodalitäten. Demnach war die Uraufführung zunächst für den 5. September 1889 vorgesehen. Ferner wurde festgelegt, dass die erste Aufführung für geladene Gäste reserviert sein sollte, während die zwei weiteren Aufführungen kostenfrei und für jedermann zugänglich sein sollten:

»Jeudi 5 septembre: Représentation, au Palais de l'Industrie, de l'œuvre symphonique de M^{lle} Augusta Holmès.

Cette audition aurait lieu une première fois par invitation et serait suivie de deux autres représentations gratuites, l'une pour les enfants des Écoles et l'autre pour le public. On choisirait, pour cette dernière, un dimanche qui semble le jour le plus favorable à cet effet.

Enfin, il y aurait d'autres représentations organisées moyennant un droit d'entrée qui servirait à payer les frais de ces auditions successives, et qui pourraient être renouvelées un certain nombre de fois selon le succès qu'obtiendrait auprès du public cette œuvre d'un grand caractère artistique.«²⁶⁹

²⁶⁵ Augusta Holmès, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*, Libretto, Ms. autogr., Konvolut 2, S. 19 [F-Pn Rés. ThB 56 (2)].

²⁶⁶ »L'Ode de M^{me} Holmès«, in: *L'Éclair*, 13.09.1889, S. 1-2, hier: S. 2. Dass die *Commission des Fêtes* ausschließlich auf Kenntnis des Librettos über die Annahme entschieden hat, geht ebenfalls aus diesem Zeitungsinterview hervor.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Adolphe Alphand und Ralph Brown, *Fêtes du centenaire. Commission de contrôle. Séance du 8 Juin 1889. Procès-Verbal*, Paris: Imprimerie Chaix 1889, S. 3-4 [F-PBHVP Fonds Actualité. Fêtes du Centenaire de 1789. Ode d'Augusta Holmès. Documents].

Noch am gleichen Tag erhielt Holmès die offizielle Zusage von Jules Joffrin:

»Chère Mademoiselle et amie

Nous sommes victorieux tout est voté à la grande commission, vous pouvez donc maintenant travailler avec certitude. Je n'ai point besoin de vous dire que je suis heureux de ce résultat. J'ai vu aussi M^r le Directeur Peyron pour votre beau concert, ou [sic] il m'a été impossible de vous féliciter.

Recevez, Mademoiselle, avec mes compliments l'assurance de ma bonne amitié
J. Joffrin«²⁷⁰

Zwei Tage später teilte Holmès einer ihr nahe stehenden M^{me} Aillard, die sie »Maman Aillard« nennt, ihre Freude über die Annahme ihres Werkes mit:

»Chère Maman Aillard!

[...] Grande nouvelle!! L'Ode triomphale est votée et sera jouée le 5 septembre au Palais de l'Industrie. Il me semble que je marche dans un conte de fées et que ça n'est pas vrai.

[...]

Au revoir, chère maman, je vous embrasse de tout mon cœur
Affectueusement et respectueusement
à vous
Augusta Holmès«²⁷¹

Im Libretto-Autograph hielt Augusta Holmès auch fest, dass sie im April 1889 mit der Komposition begonnen habe. In Bleistift notierte sie: »Musique commencée en avril«.²⁷² Da ihr indes die definitive Aufführungsbestätigung erst am 8. Juni 1889 brieflich mitgeteilt wurde, arbeitete sie für mindestens sechs Wochen mit der Ungewissheit, ob ihr Werk überhaupt akzeptiert werden würde. Dies war angesichts der thematischen Schwerpunktlegung, die das Werk allein auf diesen Anlass zuschnitt, eine äußerst unbefriedigende Arbeitsbedingung. Als die Zusage schlussendlich vorlag, geriet die Komponistin offenbar stark unter Zeitdruck, wie ein Brief an ihre Freundin Méry Laurent vom 3. Juli 1889 verrät:

»Chère Méry

J'ai l'air d'un monstre sans aucun cœur, n'est-ce pas? Mais si vous saviez l'épouvantable travail que je fais, vous ne m'en voudriez pas à partir de 7 heures du matin jusqu'à 7 h. du soir, je suis au travail, car il faut que j'arrive à temps et j'ai 300

²⁷⁰ Jules Joffrin, Telegramm an Augusta Holmès vom 08.06.1889, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 119].

²⁷¹ Augusta Holmès, Brief an »Maman« Allaird vom 10.06.1889, Ms. autogr. [F-V Panthéon versaillais Holmès, folio 1, Unterstreichung im Original].

²⁷² Augusta Holmès, *Fête du Centenaire de la République* [Tinte]. *Ode triomphale. Livret* [Bleistift], Ms. autogr. [F-Pn Rés. ThB 56 (2)], S. 19.

pages d'orchestre à faire d'ici au 10 août! C'est effrayant. Pourtant il faudra bien que j'arrache une heure pour aller embrasser la pauvre [pauvre] malade!

[...] je suis esclave de l'Ode Triomphale que tu as dû voir annoncer dans tous les journaux.

Voici un petit article à ce sujet. Envoie ta chanteuse étrange un de ces jours à 1 heure. C'est le seul moment que je peux respirer et fumer une cigarette.

[...]

A vous de [tout] cœur

Je t'embrasse

Augusta²⁷³

Ogleich keine weiteren Quellen, die den Kompositionsprozess dokumentieren würden, überliefert sind, kann davon ausgegangen werden, dass Holmès zum Zeitpunkt des Verfassens des Briefes an ihre Freundin mit der Instrumentation ihres Werkes beschäftigt war. Von diesem Tag an verblieben für die Fertigstellung bis zu dem von ihr selbst benannten Stichtag des 10. August fünf Wochen. Gemäß *Le Monde illustré* war am 15. August eine Probe angesetzt worden.²⁷⁴ Auch Annegret Fauser geht von einem Probevortrag des Werkes aus,²⁷⁵ der in der Tat trotz des sehr knappen Zeitraumes vorstellbar wäre, nutzte Holmès doch häufig die Gelegenheit, ihren Kollegen mittels eines eigenen Klaviervortrags einen Einblick in ihre neuen Kompositionen zu gewähren.

Die von der Commission des Fêtes in ihrer Juni-Sitzung²⁷⁶ für den 5. September festgelegte Uraufführung von *Ode triomphale* fand bekanntlich mit wenigen Tagen Verzögerung²⁷⁷ am **11. September 1889**²⁷⁸ statt. Sie war dem

²⁷³ Augusta Holmès, Brief an Méry Laurent vom 03.07.1889, Ms. autogr. [F-PBLJD MNR MS 1721, Unterstreichung im Original].

²⁷⁴ Vgl. *Le Monde illustré*, 14.09.1889, S. 162-172, hier: S. 167.

²⁷⁵ Die soziopolitische Bedeutung der Kantate wird besonders anhand der von Annegret Fauser vorgelegten Publikation zur Exposition Universelle deutlich. Sie verankert das Werk im kulturpolitischen Kontext seiner Zeit und arbeitet die einzigartige Stellung, die Holmès als Komponistin im Zuge der Weltausstellung einnahm, heraus. Vgl. Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005, S. 103-138.

²⁷⁶ Alphand und Brown, *Fêtes du centenaire*, 1889, S. 3.

²⁷⁷ Ogleich in Anbetracht der aufwändigen Aufführungsmodalitäten, die mit einer Produktion an der Opéra durchaus vergleichbar waren, eine zeitliche Verschiebung plausibel wäre, sind über die Hintergründe jener Verzögerung keine Informationen überliefert. Möglicherweise bestimmten die Verantwortlichen schlicht irgendwann den 11. statt den 5. September 1889 als Uraufführungstermin.

²⁷⁸ Für den ersten Abend ist eine Einladungskarte (»Invitation pour une personne«) überliefert: République Française. FÊTES DU CENTENAIRE DE 1789. »Le Triomphe de la République«. Première exécution de »l'Ode Triomphale« poème et musique d'Augusta Holmès, au Palais de l'Industrie, le Mercredi 11 Septembre 1889, à 8 heures ½ très précises du soir [F-Pn Fonds Montpensier. (L'Association pour l'action artistique à l'étranger)].

Staatspräsidenten Sadi Carnot gewidmet, der aber der Veranstaltung aus bislang ungeklärten Gründen fernblieb.²⁷⁹

Die zweite Aufführung am **12. September 1889** war an Schulkinder adressiert, während sich das dritte Konzert am **14. September 1889**²⁸⁰ an die Pariser Öffentlichkeit richtete. Alle drei Veranstaltungen waren eintrittsfrei. Journalisten, Freunde und Politiker hatten am 10. September 1889²⁸¹ Zugang zur Generalprobe, deren Erfolg in den überlieferten Quellen unterschiedlich beurteilt wurde. Edmond Bailly²⁸² schrieb in einem Brief vom 11. September 1889: »[...] A la répétition générale, pourtant, je n'ai pas vu, je puis vous dire cela, grand enthousiasme de la part du public [...]«, allerdings habe dies, seiner Meinung nach, für die folgenden, offiziellen Aufführungen wenig Relevanz; »[...] mais ceci ne signifie rien, à mon sens«²⁸³, fügte Bailly hinzu, der zu jener Zeit Chefredakteur der Zeitung *Musique des Familles. Journal hebdomadaire illustré* war und mit diesem Begleitbrief einem Journalisten die Partitur von *Ode*

²⁷⁹ Bei dieser Aufführung hat es einen Brand gegeben, bei dem aber niemand verletzt wurde. Ein anonymer Journalist schreibt: »Est-ce que l'électricité ne serait pas plus sûre que le gaz? Mercredi, à la première exécution de l'*Ode Triomphale* de M^{lle} Holmès, des fils électriques surchauffés ont communiqué le feu à la gutta-percha les enveloppant. Une flamme assez longue s'est soudain développée sur l'un des montants du lustre, menaçant d'atteindre les toiles déroulées sur toute l'étendue du vitrage. Le public s'est heureusement défendu de la panique qui pouvait causer un désastre au milieu d'une agglomération de 23,000 personnes. Un pompier trop empressé a profité de l'occasion pour doucher la tribune présidentielle située à plus de 20 mètres du foyer de l'incendie.« In: *L'Art Musical*, 15.09.1889, S. 135 [F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)].

²⁸⁰ Annegret Fauser gibt in ihrer Publikation irrtümlicherweise neben dem 11. und 14. auch den 16. September als Aufführungstermin an, den ich indes anhand des überlieferten Quellenmaterials nicht bestätigt finden konnte. Vgl. Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005, S. 113.

²⁸¹ Die Bibliothèque historique de la Ville de Paris archiviert eine im Namen von Édouard Colonne gedruckte Einladungskarte: »J'ai l'honneur de vous prier d'assister à la Répétition Générale de l'ODE TRIOMPHALE, d'AUGUSTA HOLMÈS, qui aura lieu au Palais de l'Industrie le mardi 10 Septembre 1889 à 9 heures du soir.« République Française, *Fêtes du Centenaire de 1789*, 08.09.1889 [F-PBHVP 28/34 Fol°].

²⁸² Der Esoteriker und Wissenschaftler für Orientalismus Edmond Bailly war seit 1888 Chefredakteur der Zeitung *Musique des Familles. Journal hebdomadaire illustré* (vgl. 21.09.1889, S. 386: »Avis important«). In seiner Buchhandlung *Librairie de L'Art indépendant* trafen sich vor allem Literaten und Künstler des Symbolismus sowie Musiker zu intensiven Diskussionsrunden. Vgl. dazu Roy Howat, »Debussy and the Orient«, in: *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*, hg. von Andrew Gerstle und Anthony Milner, Chur: Harwood Academic Publishers 1994, S. 45-81, hier: S. 46 und Victor-Émile Michelet, *Les Compagnons de la Hiérophanie: Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIX^e siècle*, Paris: Dorbon 1937.

²⁸³ Edmond Bailly, Brief an anon. vom 11.09.1889, Ms. autogr. [P-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)].



Abb. 19: Plakat zu den Aufführungen von »Ode triomphale«, 1889, Reproduktion auf Postkarte [Privatsammlung NKS]

trionphale zukommen ließ. Noch am gleichen Tag fand abends die Uraufführung des Werkes statt, die der Kritiker sehr wahrscheinlich zu besprechen hatte.²⁸⁴ Hingegen resümiert ein anonymes Kritiker in *Le Voltaire*:

²⁸⁴ Bei dem adressierten Kritiker handelt es sich vermutlich um Hugues Imbert, der für die o.a. Zeitung *La Musique des Familles* die Erstbesprechung von *Ode triomphale* verfasste. Die Wochenzeitschrift erschien samstags: bis zum Erscheinen am 21.09.1889 wurden alle vier Aufführungen von *Ode triomphale* gegeben. Allerdings ist davon auszugehen, dass Imbert sich in seiner Kritik auf die Uraufführung stützt, denn Bailly bittet ihn in seinem Brief, ihm die Kritik bereits zum folgenden Samstag oder Sonntag (14. bzw. 15.09.1889) einzureichen. Die nächste Aufführung von *Ode triomphale* fand indes erst an jenem Samstagabend statt. Nach dem oben beschriebenen Procedere hat Bailly die darauf folgende Woche für die Redaktion zur Verfügung gestanden, ehe der Artikel in der nächsten Ausgabe am 21.09.1889 erschien.

»Hier soir, mardi, magnifique répétition générale de l'*Ode triomphale* de M^{lle} Augusta Holmès au palais de l'Industrie. [...] Le public a fait une ovation enthousiaste à l'œuvre de M^{lle} Holmès et à ses interprètes. Attendons-nous ce soir à un triomphe.«²⁸⁵

Unter der Leitung von Édouard Colonne kam die für 300 Orchestermusiker und 900 kostümierte Choristen konzipierte *Ode triomphale* im gigantischen *Palais de l'Industrie* zur Aufführung. Die von der Stadt Paris mit 300.000 Francs subventionierten Vorstellungen wurden von 25.000 Zuschauern so enthusiastisch gefeiert, dass es noch im gleichen Jahr zu mehreren auch außerhalb von Paris gegebenen Folgeaufführungen kam.²⁸⁶ So etwa wurde kurzerhand gegen Eintritt eine vierte Aufführung für Mittwoch, den **18. September 1889**²⁸⁷ ins Programm genommen, mit dem Ziel, den Erlös von 90.000 Francs²⁸⁸ zur Unterstützung der Opfer eines Explosionsunglücks in Antwerpen zu spenden.²⁸⁹

Im vorliegenden Kapitel sollen zunächst auf Basis gründlicher philologischer Quellenstudien die überlieferten sprachlichen wie musikalischen Quellen besprochen werden, um somit einen Einblick in den überlieferten Bestand zu gewähren, der auch ein der wissenschaftlichen Öffentlichkeit noch gänzlich unbekanntes Dossier beinhaltet. Nicht zuletzt kann die Abhängigkeit der Quellen zueinander bestimmt werden, um somit auch Konzeptionsänderungen aufzudecken. Nach Darlegung des Sujets und des dramaturgischen Ablaufs der Kantate folgen Analysekapitel, die das Libretto und die Vertonung untersuchen, die sich den charakteristischen Momenten der Gattungstradition sowie der dramaturgischen Funktion für das zu exponierende Sujet widmen. Daran schließen sich Ausführungen zur zeitgenössischen Aufnahme des Werkes bei Publikum und Presse an, ehe *L'Ode triomphale* in den Kontext von Musik, Politik und Gesellschaft zur Zeit der *Troisième République* gestellt und somit auf einer kultur- und gesellschaftshistorischen Metaebene interpretiert wird.

²⁸⁵ Anon., »Le Triomphe de la République. Au palais de l'Industrie: Répétition générale de l'ode de M^{lle} Holmès«, in: *Le Voltaire*, 12.09.1889, S. 3.

²⁸⁶ Vgl. S. 241f. der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁷ Interessanterweise datiert der Klavierauszug die Aufführungen auf folgende Tage: 11., 12., 14., 18. und 21. September 1889. Die Sammelpublikation der Pressekritiken *Opinion de la Presse* nennt die gleichen Daten. Bedauerlicherweise sind in jener Sammelpublikation nicht die Erscheinungsdaten der einzelnen Pressekritiken angegeben.

²⁸⁸ Dem in der Bibliothèque historique de la Ville de Paris archivierten Plakat »Représentation Extraordinaire l'Ode triomphale de Augusta Holmès Au Bénéfice des victimes de la Catastrophe d'Anvers Mercredi 18 Septembre 1889, à 8 h ½ du soir«, sind folgende Preiskategorien zu entnehmen: »Orchestre 10 francs, Parquet 5 francs, Tribunes 3 francs« [F-PBHVP Fonds Actualité. 122 Exposition Universelle 1889. Centenaire de 1789. Fêtes du Centenaire de 1789. Documents].

²⁸⁹ Dort explodierte am 07.09.1889 eine Pulverfabrik und forderte über 300 Todesopfer. Siehe *Le Voltaire*, 08.09.1889, S. 1-2 und 09.09.1889, S. 1.

4.1 »Le Triomphe de la République«. Philologische Untersuchungen zu Skizze, Konzeption und Sujet

4.1.1 *Sujet und »Mise en scène« von »Ode triomphale«*

Augusta Holmès hat sowohl das Libretto als auch die »Indications de Mise en scène« zu ihrer *Ode triomphale*, die häufig von Journalisten als »Le Triomphe de la République« bezeichnet wurde, verfasst. Unter Berücksichtigung des umfangreichen und mehrere Stadien der Werkkonzeption belegenden Quellenmaterials [F-Pn Rés. ThB 56 (2)] sowie in Kenntnis des gedruckten Programmheftes [F-Pntolb 8-Z Le Senne 6653] sollen zunächst das Suet und der dramaturgische Ablauf der Kantate aufgezeigt werden.

Die folgende Übersicht zur Besetzung ist dem gedruckten Libretto zu entnehmen.²⁹⁰ Die beiden Tabellen verweisen zudem auf die Reihenfolge, in der die Chöre die Bühne betreten, d.h. der erste Auftritt besteht aus dem gemeinsamen Einzug von Les Vignerons und Les Moissonneurs, den zweiten Auftritt bestreiten Les Soldates und Les Marins. Dies setzt sich bis zu Les Enfants fort, wobei jede Gruppe von je einer allegorischen Figur (siehe zweite Tabelle) angeführt wird.

Personnages Chantants (Chorgruppen, beteiligte Chorvereinigungen s.u.)

La République (Contralto solo): Mathilde Romi

Les Vignerons	Les Moissonneurs
Les Soldats	Les Marins
Les Travailleurs (1 ^{er} chœur)	Les Travailleurs (2 ^e chœur)
Les Arts	Les Sciences
Les Jeunes Gens	Les Jeunes Filles
Les Enfants (1 ^{er} chœur)	Les Enfants (2 ^e chœur)

²⁹⁰ Augusta Holmès, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*, Libretto, Paris: Imprimerie Chaix 1889, S. 3.

Personnages Muets (Stumme Einzelrollen)
(*Figures allégoriques*)

Le Vin	La Moisson
La Guerre	La Mer
Le Travail	L'Industrie
Le Génie	La Raison
L'Amour	La Jeunesse
Une Figure Voilée	

Dirigent: Édouard Colonne
 Chef des Chœurs: M. A. Fock

Die *Personnages Chantants* setzten sich aus folgenden Pariser Chorvereinigungen zusammen:

Les Amis de la Rive gauche	Directeur: M. Audonnet
Le Choral des Amis réunis	M. Vinardi
Le Choral de Belleville	M. Houvin
Le Choral Chevé de Belleville	M. Fauvelle
Le Choral Chevé Polytechnique de Montmartre	M. Duperron
Le Choral du Louvre	M. Baslaire
L'École Galin-Paris-Chevé	M. Amand Chevé
Les enfants de Paris	M. Delhayé
La Lyre de Belleville	M. Besançon
L'Union chorale Française	M. Lequin
L'Union chorale Néerlandaise	M. Cahen

Des Enfants des Écoles de la Ville de Paris,
 Et des Chœurs de l'Association artistique du Châtelet

Augusta Holmès' Vorschlag, zum Centenaire eine »apothéose de la République et de la France« in Form eines »immense spectacle« zu thematisieren, traf auf das Interesse der entscheidungsbefugten Festveranstalter und sprengte sämtliche bis dato gängigen Dimensionen szenischer Realisierung von Kantaten.²⁹¹ Für insgesamt 1.200 Aufführende – 300 Orchestermusiker und 900 kostümierte Choristen – konzipierte Holmès jene *Ode triomphale en l'honneur du Cente-*

²⁹¹ Zur Bedeutung der Inszenierung siehe insbesondere das Kap. 4.2.1 »Betrachtungen zum Libretto«, S. 188 der vorliegenden Arbeit.

naire de 1789, die im gigantischen *Palais de l'Industrie* auf einer 2.000 Quadratmeter umfassenden Bühne, dreimal so groß wie die der Opéra, eine beispiellose Inszenierung erlebte. Detaillierte Deskriptionen der Bühnendekoration und der Kostüme sowie konzise Regieanweisungen sind bereits im Libretto angelegt.²⁹² Gemeinsam mit den Bühnenbildnern der Opéra Antoine Lavastre und Eugène Carpezat, dem ebenfalls an der Opéra tätigen Gewandmeister Charles Bianchini²⁹³ und M. Baugé, der für die Inszenierung verantwortlich zeichnete, sowie mit M. Hallé, der sich um die Accessoires kümmerte, realisierte die Dichterkomponistin folgende musikdramatische Darstellung:

Die Kulisse entspricht einem Amphitheater, den Hintergrund dekoriert eine die Vogesen nachahmende Landschaft. Seitlich sind Säulen aufgereiht, die mit Palmen- und Lorbeerzweigen für Lokalkolorit sorgen. In der Mitte der Bühne steht ein Altar, zu dem ein lang gestreckter Treppenaufgang führt. Noch verhüllt ein goldfarbener, mit Waffen, Blumen und Fahnen verzierter Vorhang den Altar, dessen vier Ecken Kerzenhalter mit Räucherkerzen säumen. Als Trompetensignale das Orchesterprélude einleiten, öffnet sich der Vorhang und gibt dem Publikum den Blick auf die skizzierte Kulisse frei. Nachdem das Prélude verklungen ist, marschieren zeitgleich vom linken und vom rechten Bühnenrand das französische Volk darstellende Chöre singend ein. Angeführt von je einer allegorischen Figur (stumme Rolle) symbolisieren sie die unterschiedlichen Arbeitsbereiche und Aspekte des französischen Lebens: Winzer, Schnitter, Soldaten, Seeleute, Arbeiter, die schönen Künste, die Wissenschaft, die Jugend und die Kinder. Entsprechend ihrer Zunft kostümiert, tragen sie Werkzeuge oder typische Symbole und singen je ein Loblied auf ihre Zunft, wie etwa die Winzer: »Evohé! So-leil! Evohé ! / La vigne a fleurie ! / Dans les cuves, le vin bouillonne ! / Ce soir, vigneron, / Nous reposerons, / Car le vin rougeoie et rayonne. [...]«²⁹⁴ Nachdem sich alle Chorgruppen auf der Bühne um den Altar versammelt haben, verdunkelt sich das *Palais de l'Industrie*. Wildes Donnergerollen im Orchester leitet über in einen Trauermarsch, und eine schwarz gekleidete, in Ketten gelegte Frauengestalt mit langen, blonden Haaren – die idealisierte République universelle²⁹⁵ – tritt in Erscheinung. Langsam bewegt sie sich in Richtung Altar, wäh-

²⁹² Siehe [F-Pn Rés. ThB 56 (2), F-Pc 8° Ye Pièce 2161 und F-Pntolb 8° Z SENNE-6653].

²⁹³ Charles Bianchini entwarf auch die Kostüme für die Oper *La Montagne noire* von Augusta Holmès. Vgl. Kap. 3 *Die Oper »La Montagne noire«*, S. 31 der vorliegenden Arbeit.

²⁹⁴ Erster Choreinsatz in *Ode triomphale*, den Weinbauern zugeschrieben. Vgl. Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, 1889, S. 5.

²⁹⁵ In der Sekundärliteratur fälschlich als das »geknechtete Frankreich« dargelegt, das im Folgenden von der République française befreit wird. Die Komponistin verweist indes selbst auf die Versinnbildlichung dieser Figur in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3. Auch in Johannès Weber, »Critique Musicale«, in: *Le Temps*, 16.09.1889, S. 3.

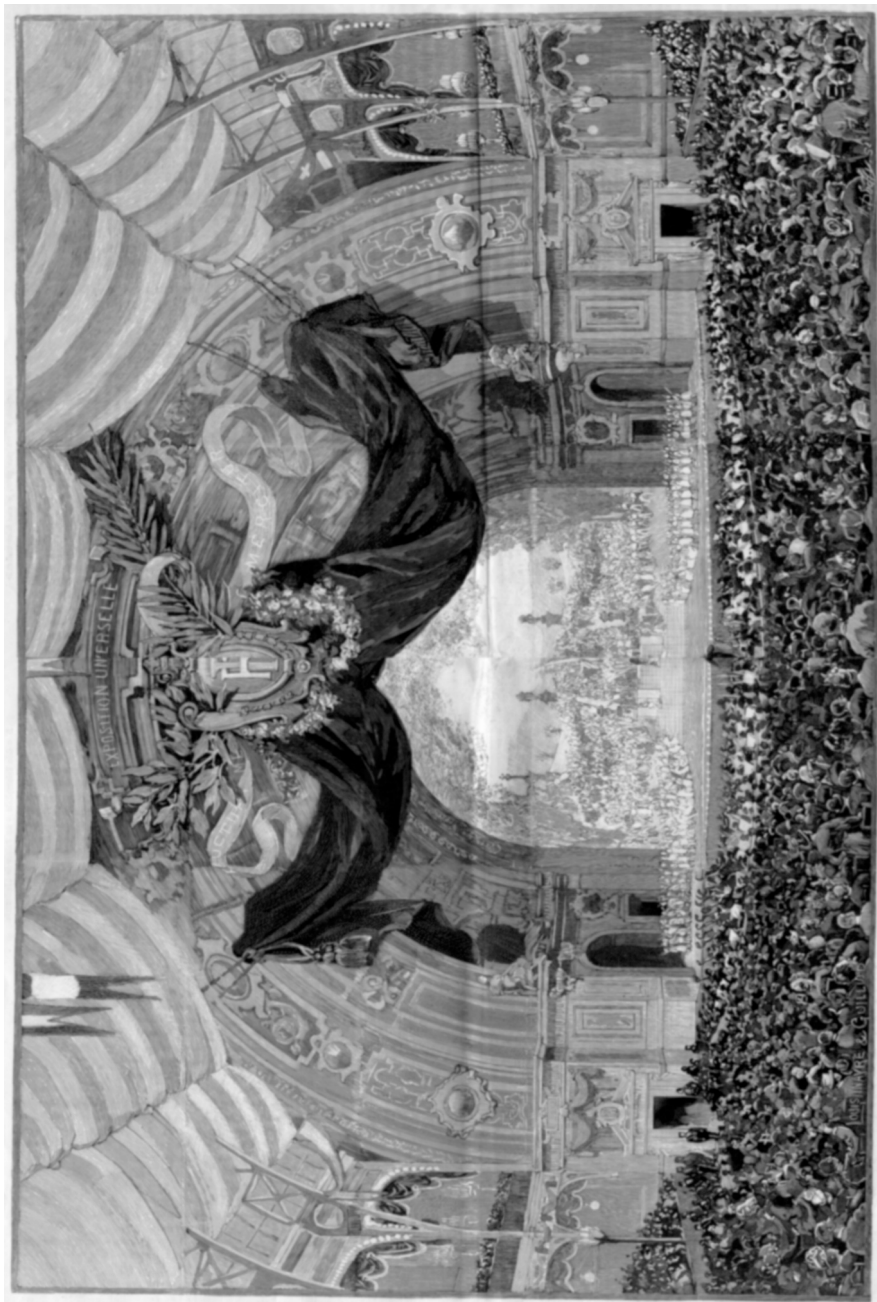


Abb. 20: Zeichnung von Louis Tinayre und Guillod: » Le Palais de l'Industrie transformé en théâtre pour l'exécution de l'Ode triomphale«, in: » Le Monde illustré«, 14.09.1889 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 111]

rend sie den singenden Chören ihre gefesselten Hände entgegenstreckt. Kinder bahnen ihr den Weg zum Altar. Dort fällt sie auf die Knie, und das Volk fordert das Erscheinen der Republik («Apparais, déesse, apparais!»²⁹⁶). Plötzlich erhellt ein Blitz die Dunkelheit, der goldene Vorhang zerreißt, und auf dem Altar erscheint stehend die personifizierte Republik in den Farben Frankreichs gekleidet. Symbolträchtig trägt sie eine mit einer goldenen Ähre verzierten Jakobinermütze, während auf der Stirn ein Freimaurer-Stern funkelt und am Gürtel das Schwert der Gerechtigkeit befestigt ist. In den Händen hält sie Zepter und Olivenzweig. Nun kniet auch das Volk und die Republik verkündet: »O peuple, me voici! du haut de l'Empyrée / Où je règle à jamais tes destins glorieux, / Je viens à ton appel, et, de flamme entourée, / J'apparais à tes yeux.«²⁹⁷ Als die Republik mit ihrem Olivenzweig eine Geste der Segnung andeutet, lösen sich die Ketten sowie das schwarze Gewand der Frauengestalt, und diese erscheint nunmehr in den Farben Frankreichs. Gleichzeitig beginnt am Fuße des Altars eine weiß glühende Weizenähre in die Höhe zu wachsen. Das Volk wendet sich mit all seinen Symbolen (Werkzeuge, Blumen, Waffen etc.) der Republik entgegen, als wolle es ihr die Werte des Landes widmen: »Gloire à toi, Liberté, soleil de l'univers!!«²⁹⁸ Die letzten Takte dieses Enthusiasmus verbreitenden Schlusschores sind noch nicht verklungen, da schließt sich der Vorhang, nicht wie in Paris üblich von oben, sondern seitlich, dem Vorbild Bayreuths folgend.²⁹⁹

4.1.2 Quellenkritische Anmerkungen zu Libretto und Notentext

Neben dem der wissenschaftlichen Öffentlichkeit bekannten Quellenmaterial zur Kantate *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* wird ein bislang gänzlich unbekanntes Dossier mit Notenmaterial Gegenstand der folgenden Quellenbesprechung sein. Da einige Autographe von der Komponistin datiert und signiert sind, lässt sich die Konzeptions- und Kompositionsphase dieses Werkes auf einen überschaubaren Zeitraum eingrenzen. Sowohl eine bestimmte Version des Librettos als auch die Vertonung können auf das Jahr 1889 datiert werden, während Vermerke zur Entstehungszeit in anderen autographen Skizzen zum Libretto und auch den handschriftlichen Korrekturen in den Klavierauszügen fehlen. Daher sollen im Folgenden autographe Nieder-

²⁹⁶ Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, 1889, S. 17.

²⁹⁷ Ebd., S. 18.

²⁹⁸ Ebd., S. 19.

²⁹⁹ »Le lever du rideau, coupé au milieu et s'envolant des deux côtés de la scène qu'il découvre d'un seul coup, en son entier, à la manière du rideau du théâtre de Bayreuth. [...]« Henry Cérard, »Critique Musicale. Le Triomphe de la République. Paroles et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Siècle*, 12.09.1889, S. 2.

schriften zunächst identifiziert und von den Abschriften fremder Hand abgegrenzt sowie Funktion und Kompilation des handschriftlichen und gedruckten Notenmaterials bestimmt werden.³⁰⁰

In Manuskriptform überliefert sind Skizzen zur Struktur des Werkes, Aufzeichnungen zur *Mise en scène* und zu den Kostümen, das autographe Libretto, die autographe Partitur, ein Klavierauszug, die Harfenstimmen und eine von Holmès angefertigte Zeichnung zur Anordnung der Chöre auf der Bühne sowie deren Ausstaffierung.

Die unter der Signatur [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]³⁰¹ archivierte Sammlung besteht aus vier Konvoluten (im Folgenden: K1, K2, K3 und K4). Die Ordnungszahl habe ich den Konvoluten hinzugefügt, sie gibt die Lage beim Sichten des Materials wieder, während die einzelnen Folios in den Konvoluten bereits durchnummeriert waren.³⁰² Die nun folgende quellenkritische Betrachtung der Konvolute folgt der Reihenfolge der Lagen, wie sie beim Sichten des Materials vorgefunden wurden, ungeachtet der Chronologie:

Das **erste Konvolut** umfasst elf ungebundene linierte Seiten mit autographen, gänzlich in schwarzer Tinte notierten Erläuterungen zu Personen, Kostümen und Inszenierung. Auf den ersten beiden ausschließlich recto und in schwarzer Tinte beschrifteten Seiten sind die »Personnages Chantants« und »Personnages muets« (folio 1) sowie die Titellage zu den folgenden recto und verso in schwarzer Tinte beschrifteten Seiten zu »Costumes et Indications de Mise en scène«

³⁰⁰ Eine vollständige und systematische Erfassung der Text- und Notenquellen zu *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* ist dem Anhang dieser Arbeit zu entnehmen.

³⁰¹ Das *Carnet de cotes de la Rés. ThB du Conservatoire* (dieses Verzeichnis erfasst sämtliche Eingänge von Libretti, die in den Bestand des Conservatoire aufgenommen wurden) gibt unter ThB und Holmès an: »Réserve ThB 56 Poèmes manuscrits originaux et copies d'Augusta Holmès. Conservatoire 7805 [numéro d'entrée au Conservatoire]. Legs Holmès. 8 cahiers mss., 1 brochure imprimée«. Mit der Signatur ThB sind alle Libretti im F-Pc belegt. Acht bedeutet, dass insgesamt acht Libretti verschiedener Werke aus dem Nachlass der Komponistin ins Conservatoire überführt wurden. Vgl. das Werkverzeichnis im Anhang der vorliegenden Arbeit. Die diversen Libretti sind durchnummeriert ThB (1) bis ThB (8). Bei ThB (1) handelt es sich um die Sammlung der Pressekritiken zu *Ode triomphale: Opinion de la Presse*. Alle anderen ThB-Einträge umfassen andere Sujets. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der oben angegebenen »brochure imprimée« um jene *Opinion de la Presse* handelt, die gemeinsam mit den anderen acht Libretti dem Conservatoire zugeführt wurde. Dafür könnte auch die Klassifizierung der Signaturen sprechen: ThB (1) für die *Opinion* der *Ode triomphale*, ThB (2) für die Libretti-Autographe der *Ode triomphale* und ab ThB (3) Libretti anderer Sujets.

³⁰² Da üblicherweise die Folios beim Eingang in die Bibliothek systematisch erfasst und durchnummeriert werden, ist heute kaum mehr mit Sicherheit festzustellen, ob die Nummerierung bereits von Augusta Holmès vorgenommen oder durch Bibliothekare hinzugefügt wurde.

(folio 2) notiert. Auf den sich anschließenden Seiten erfolgt eine Beschreibung der Kostüme aller Personengruppen (folio 3-8), zunächst der »Personnages Chantants«, anschließend der »Personnages muets«. Das Schriftbild der Kostümbeschreibung macht den Eindruck einer zügigen Niederschrift, die Korrekturen wie Durchstreichungen und Hinzufügungen in Tinte enthält. Anschließend folgen drei Seiten zur *Mise en scène* (K1, folio 9-11). Die ersten beiden Seiten geben Auftritts- und Positionsanweisungen der Chorauftritte sowie der allegorischen Figuren wieder. Die dritte Seite (K1, folio 11) stellt eine in Tinte verfasste Reinabschrift der Beschreibung des Bühnenbildes dar, deren ebenfalls in Tinte verfasste und wortgleiche Vorlage sich in Konvolut 3 (folio 2) befindet. Diese Version wurde sogleich mit nur geringfügigen Veränderungen in das von der Imprimerie Chaix gedruckte Programmheft³⁰³ übernommen (dort S. 4-5).

Das **zweite Konvolut** stellt das 19-seitige autographe, recto beschriftete Manuskript der Textvorlage dar (s. Abb. 21, S. 162). Das auf der letzten Seite eigenhändig signierte und mit »Février 1889« datierte Libretto besteht aus zwei Schichten: der in schwarzer Tinte notierten Urfassung des Librettos und den in Bleistift nachträglich hinzugefügten, allerdings nicht sehr zahlreichen Korrekturen respektive Ergänzungen (dies betrifft insbesondere K2, folio 10-14).³⁰⁴ K2 diene zweifelsohne nicht als Druckvorlage, da die Bleistiftkorrekturen nur inkonsequent in das gedruckte Libretto übernommen wurden. Stellenweise entspricht der Druck auch dem ehemals intendierten Text. Die letzte Seite (K2, folio 19) enthält eine für die Genese des Chorwerkes bedeutende Bemerkung von Holmès. Dort notierte die Komponistin in Bleistift, dass sie mit der Vertonung des Librettos im April [1889] begonnen habe: »Musique commencée en Avril«.³⁰⁵ Geht man davon aus, dass die Bleistifteintragungen aus der gleichen Zeitperiode stammen, so wäre es möglich, dass Augusta Holmès jene Korrekturen an K2 parallel zur Vertonung vornahm. Auch kann Holmès diese Notiz frühestens zum Zeitpunkt des Beginns der Vertonung im Monat April niedergeschrieben haben.

Das **dritte Konvolut** besteht aus insgesamt 13 ungebundenen Seiten autographen Skizzenmaterials zu *Ode triomphale*. Obgleich K1 und K3 nicht von der Komponistin datiert wurden, weisen verschiedene Indizien darauf hin, dass K1 jüngerem Datum als K3 ist. Die Auflistung der »Personnages« des K3 enthält Hinzufügungen (»chantants« hinter »Personnages«) und Korrekturen (Anordnung von »La République« oberhalb der Chöre anstatt weiter unten auf der Seite), die Eingang in K1 gefunden haben (siehe K3, folio 1 und K1, folio 1). Darüber hinaus ist das Schriftbild des K1 insgesamt sauberer und

³⁰³ Holmès, *Ode triomphale*, 1889, S. 4-5.

³⁰⁴ Zur Auswirkung der Änderungen auf die Konzeption des Werkes siehe Kap. 4.1.3 »Konzeptionelle Änderungen« der vorliegenden Arbeit.

³⁰⁵ Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, Ms., Konvolut 2, S. 19.

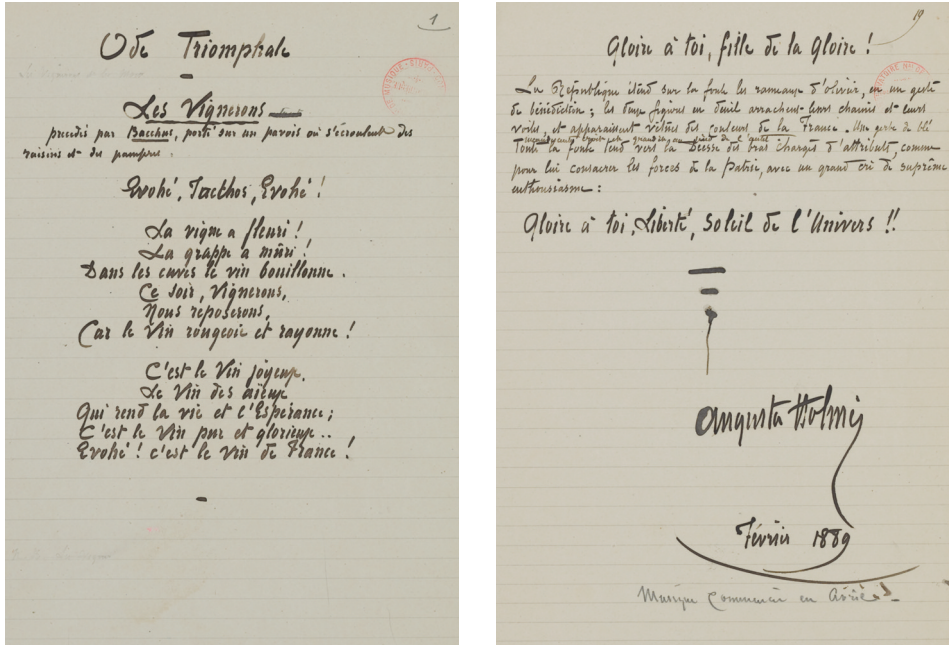


Abb. 21: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Libretto Konvolut 2, folio 1 und 19, Ms. autogr., eigenhändig datiert und signiert: »Augusta Holmès / Février 1889« [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]

ornamentreicher (mit schwungvolleren Schriftzügen) als K3. Lediglich jenes Deckblatt mit der Angabe der singenden und stummen Figuren und die auf der zweiten Seite beginnende Beschreibung der Bühnendekoration, wie sie später unter geringfügigeren Veränderungen ins gedruckte Programmheft übernommen wurde, sind in schwarzer Tinte notiert, die restlichen elf, allerdings von der Komponistin nicht durchnummerierten Seiten, verfasste Holmès in Bleistift, ein Zeichen für die Skizzenhaftigkeit des Materials. Diese frühere Version trägt noch den Titel: »Fête de la République pour le 14 Juillet 1889«. Innerhalb dieses dritten Konvoluts existieren zwei Skizzen zur Struktur des Chorwerks. Den früheren Entwurf notierte Holmès in Bleistift (K3, folio 10-13), während die Abschrift mit kleineren Veränderungen in Tinte (K3, folio 7-9) notiert ist und bei Sichtung des Konvoluts oben auflag.

In einem vierten Konvolut ist eine von Augusta Holmès angefertigte Bleistiftzeichnung des Bühnenbildes überliefert (s. Abb. 22, S. 163). Darin markiert Holmès mit blauem Buntstift den Weg, den die verschleierte Figur von ihrer Ausgangsposition – dargestellt am unteren Seitenrand – zum Altar nehmen soll. Legt man als Vergleich die realisierte *Mise en scène* zugrunde, so ist die Nähe zu der von der Komponistin intendierten Ausführung erstaunlich.

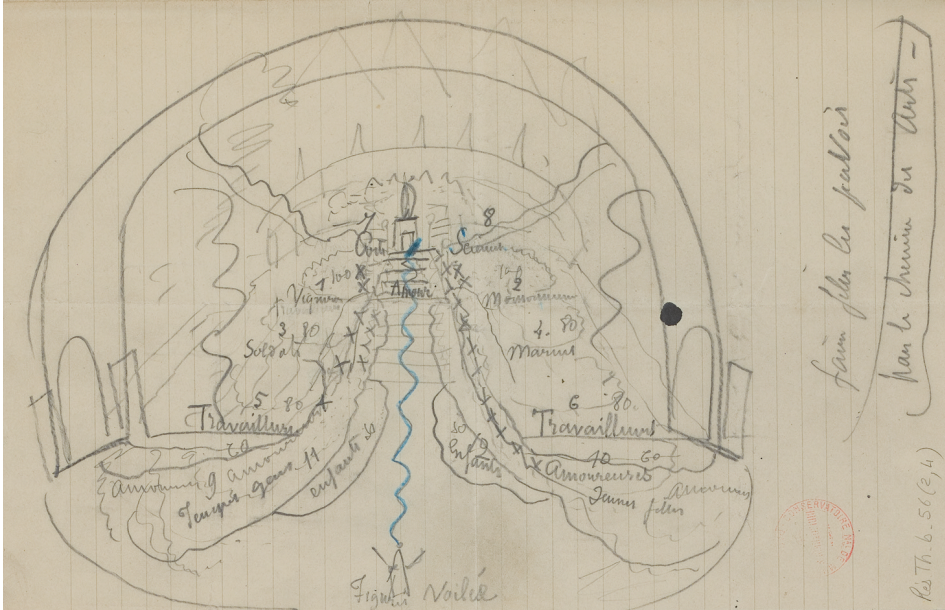


Abb. 22: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Libretto Konvolut 4, Zeichnung der Choraufstellung und Mise en scène in Bleistift, Ms. autogr., 1889 [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]

Eine ergänzende Anmerkung zu den Deckblättern der Konvolute: Das Deckblatt, also folio 1 von K3 muss später niedergeschrieben worden sein als die restlichen Seiten des Konvoluts, denn während folio 8 des K3 die Soldaten noch als Hinzufügung in schwarzer Tinte aufweist, sind sie auf dem Deckblatt bereits an ihrer endgültigen Position aufgeführt. Offenbar sind die Deckblätter durcheinander geraten, so dass nach der momentanen Lage des Quellenmaterials davon ausgegangen werden kann, dass richtigerweise folio 1 des K3 zu K2 gehört und dort vor folio 1 einzusortieren wäre. Dafür spricht auch, dass K2 die gleichen Bleistiftkorrekturen beinhaltet wie das Deckblatt folio 1 von K3. Auch weist das Skizzenmaterial des K3 durchgängig (K3, folio 9 und K3, folio 12) eine verschleierte Frau auf, während das Deckblatt (K3, folio 1) indes »Deux figures voilées« vorschreibt.

Diese Sammlung an Konvoluten entstammt dem Nachlass der Komponistin, der nach der Testamentseröffnung dem Conservatoire zugeführt und auf der letzten Umschlagseite mit einem Nachlass-Stempel versehen wurde. Ebenfalls dort notierte Holmès zwei Namen: »M. Levraux« und »M. Alphan«.³⁰⁶

³⁰⁶ Adolphe Alphan nahm das Libretto zu *L'Ode triomphale* entgegen. Weitere Einzelheiten sind dem einleitenden Passus zu entnehmen, siehe S. 148-149.

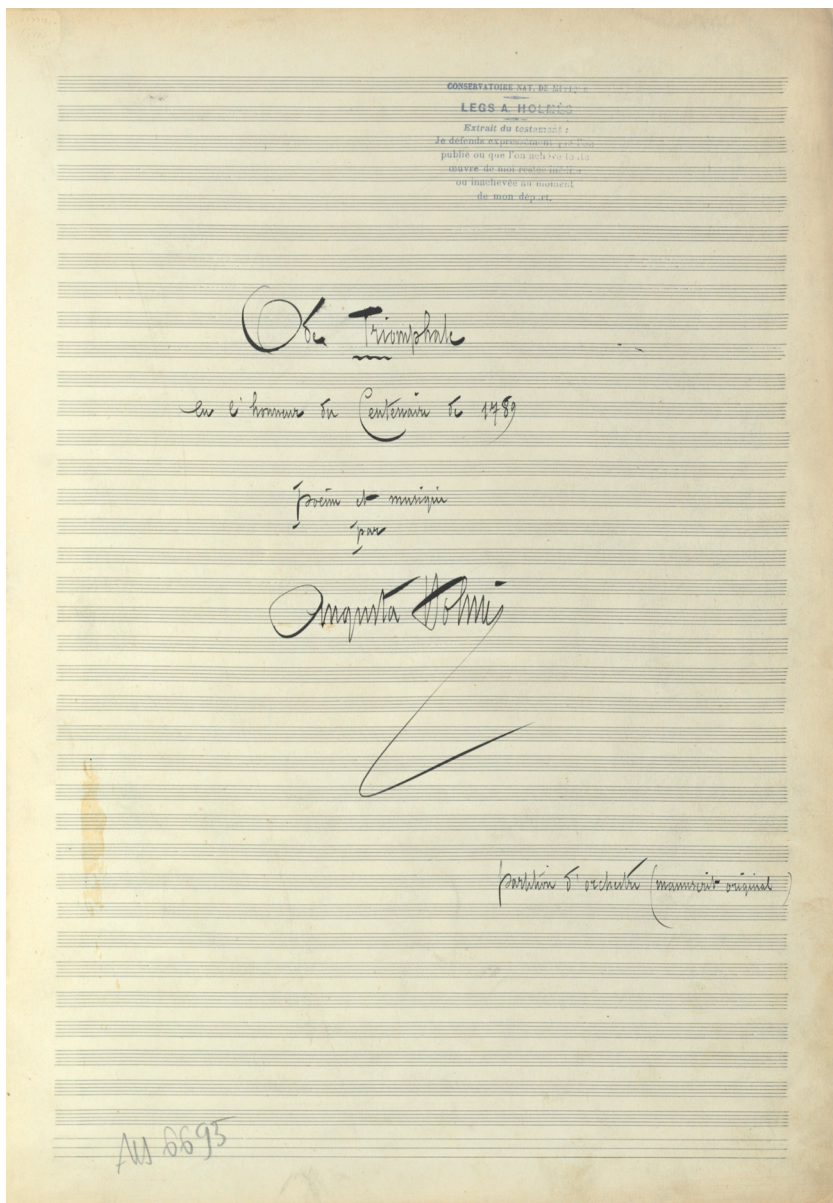


Abb. 23: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Partitur, Ms. autogr.,
eigenhändig signiert und datiert: »Augusta Holmès / 15 aout 1889«,
Titelseite, Seite 1, 2 und 307 [F-Pc Ms. 6695]

4.1 PHILOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU SKIZZE, KONZEPTION UND SUJET

PRELUDE. N^o 1

Mouvement de Marche Triomphale

The score lists the following instruments and parts:

- 2 Flûtes
- 2 Hautbois
- 2 Hautbois
- 1 Cor Anglais
- 2 Clarinettes en La
- 1 idem
- 2 Bassons
- 2 Cors en Fa à piston
- 2 Trompettes en Fa à piston
- 2 Cornes à piston en Si b
- 1^{er} et 2^e Trombones
- 3^e Trombone
- 2 Tubas en Ut
- 3 Trompettes à piston en Fa
- 3 Trompettes à piston en Fa
- 1^{er} et 2^e Trombones
- 3^e Trombone
- 1 Tuba en Ut
- 1^{er} Harpe
- 2^e Harpe
- 3^e Harpe
- 2^e Harpe
- Timbales (+ pairs)
- Grosse Caque et Cymbales
- 1^{er} Violons
- 2^e Violons
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasses
- 3 Tambours

A red handwritten note "1^{er} groupe a 9." is written over the music staff. A red circular stamp is visible at the bottom right of the page.

Abb. 23 (Fortsetzung)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written on a system of 24 staves. The top staff is labeled 'Trompette' and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. Below it, there are staves for 'Cor 1 & 2', 'G Tromp.', 'Tuba', and 'Tutti'. A large red handwritten note '2: groupe a P.' is written across the middle of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 23 (Fortsetzung)

4.1 PHILOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU SKIZZE, KONZEPTION UND SUJET

30

Sopr.
Alto.
Tenor.
Bass.
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
D. Bass.
Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
2 Trump.
2 Tromb.
3 Horns
1 Tuba
Horn
Tuba
Percussion

FIN.

Amante Holme
15 April 1889

Abb. 23 (Fortsetzung)

Die 307 Seiten umfassende autographe Partitur [F-Pc Ms. 6695] wurde von Augusta Holmès auf der letzten Seite signiert und datiert: »15 aout 1889« (s. Abb. 23, S. 164-167). Die auf Lard Esnault-Papier notierte Reinschrift weist mehrere Schichten auf: Schwarze und blaue Tinte, blauer und roter Buntstift sowie Bleistift. Während der Basisnotensatz komplett in schwarzer Tinte verfasst ist, verwendete Holmès für den Gesangstext der kompletten Partitur blaue Tinte. Auch die Anweisungen zur *Mise en scène* – vorwiegend für die verschleierte Figur und für den Auftritt der République – sind in blauer Tinte notiert. Gemäß dieser Zuordnung (blau = Text und *Mise en scène*) lässt sich konstatieren, dass Holmès erst die Noten, dann den Text niedergeschrieben hat, und dass demnach die blaue Tinte aus einer späteren Arbeitsphase stammt. Interessanterweise ist auch die Instrumentenbezeichnung zu Beginn des Arbeiterchores (Allegro pesante, folio 98) in jener blauen Tinte notiert: »Marteaux (sur bois), Marteaux (sur pierre)« und »1. und 2. Enclume«. Es könnte sein, dass Holmès sich erst später dazu entschlossen hat, welche Werkzeuge sie tatsächlich an dieser Stelle einsetzen wollte. Die blaue Tinte ist stellenweise intensiver, an anderer Stelle schwächer in der Farbgebung, stets ist aber eine Abweichung zu den Noten zu sehen. Benutzungsspuren an den äußeren Seitenkanten, mit Blaustift eingetragene Auf- und Abstriche der Streicher (Studienziffer »J«) sowie weitere aufführungsrelevante Eintragungen verweisen auf den Einsatz dieser Partitur bei den Aufführungen. Einige Bleistifteintragungen stammen sehr wahrscheinlich von Édouard Colonne, der die Aufführungen 1889 geleitet hat. Mit Bleistift markiert wurden beispielsweise Taktwechsel und Dynamisierungen (etwa zum 10. Takt nach Studienziffer »J«). Gelegentlich gibt es auch Vorzeichenkorrekturen in blauem Buntstift (etwa S. 144, 4 Takte nach »B«). Artikulationszeichen mit Bleistift finden sich z.B. in den Stimmen der Streicher und Bläser auf Seite 125 (13 Takte vor »O«). Bleistiftkorrekturen beziehen sich auch auf kleinere Korrekturen wie das Hinzufügen von Auflösungszeichen (vgl. in der Stimme der Basson, S. 155, zwei Takte vor »H«; dort sollte ein notiertes *e* aufgelöst werden). Die Handschrift jener aufführungspraktischen Anmerkungen ist mit großer Sicherheit nicht diejenige Augusta Holmès'. Der Text des Chores ist durchgehend in blauer Tinte geschrieben, nicht aber dessen Melodie. Zudem enthält die Partitur Anweisungen an den Kopisten, möglicherweise für die Herstellung des Stimmmaterials:³⁰⁷ Auf Seite 47 vermerkte Holmès am unteren Seitenrand

³⁰⁷ Aufgrund des Wortes »copier« darf davon ausgegangen werden, dass Holmès sich mit dieser Anweisung an den Kopisten wandte, der ihr Autograph kopieren sollte. Bislang gibt es keinerlei Nachweise für eine Drucklegung der Partitur, auch wäre eine solche angesichts der knapp bemessenen Zeit von der Fertigstellung am 15. August bis zur Aufführung am 12. September 1889 kaum zu realisieren gewesen. Hier wären weitere Recherchen hinsichtlich Verträgen mit dem Verleger Durdilly aufschlussreich, der den Klavierauszug in Druck nahm und auf der Titelseite desselben auf die anderen verfügba-

in schwarzer Tinte die folgende Korrektur: »copier le trait de flute [sic] in extenso«³⁰⁸ und auf Seite 145 in blauem Buntstift: »2 mes[ures] ajouter h'bois« [»hautbois«]. Bleistifteintragungen beziehen sich häufig auf die Ausführung, wie etwa »plus animé« (2 Takte nach »H« auf »Vois les pinceaux trempés dans l'azur et l'aurore.«, S. 156) oder etwa »très lent« (3 Takte vor »S«, S. 169). Allerdings gibt es auch solche in rotem Buntstift wie: »tempo!« (auf »R«, S. 210) und »allarg. tempo« (4 Takte nach »R«, S. 211). Ab Seite 201 sind zudem Eintragungen zu Taktwechseln (S. 202) hervorgehoben und die Einsätze der Tenöre und Soprani markiert, da sie an jenen Stellen in einem System notiert sind (vgl. auf »L«, S. 204, auf »M«, S. 205, 1 vor »N«, S. 206). Der Auftritt der verschiedenen Personengruppen wird stets mit »Entrée« an entsprechender Stelle hervorgehoben. Vor der »Entrée des Soldats« und der »Entrée des Marins« verweist eine Bleistiftnotiz auf die *Mise en scène*: »Entrée de / profil / 40 pers[onnes]« (vgl. S. 70). Zu Beginn des Choreinsatzes der Winzer ist der Name »Chevé« mit Bleistift markiert und eingekreist (vgl. S. 29, 8 Takte von »A«). Chevé war Chorleiter von einer der beteiligten Gesangsvereinigungen und einer der Hilfsdirigenten, der den Chefdirigenten Colonne während der Aufführung unterstützte. So findet sich sein Name zum Beispiel an den Einsatzstellen des Soldaten- und des Seemannschores. Möglicherweise gab er diesen nicht nur ihre Einsätze, sondern dirigierte auch den kompletten Chorsatz und fungierte somit als musikalischer Mittler zwischen Colonne und dem Chor. An etwaigen Choreinsätzen sind ebenfalls in Bleistift die Chorvereinigungen aufgeführt, die für den jeweiligen Chor vorgesehen waren. So ist zwei Takte vor dem Auftritt der Schnitter in Bleistift notiert: »Fock / Lyre de Belleville« (vgl. S. 45, 12 Takte nach »K«). Lyre de Belleville war demnach der Gesangsverein, der den Chor der Schnitter gestellt hat. Analog diesen Eintragungen lässt sich feststellen, dass die Vereinigung »Enfants de Paris« den ersten Arbeiterchor und »Choral de Belleville« den zweiten Arbeiterchor gesungen haben (vgl. Bleistifteintragung, S. 107ff., 1 Takt vor »C«).

ren Noten hinwies. Dort verzeichnet er u.a. »Partition d'orchestre et parties – en location«. Vgl. Augusta Holmès, *Ode Triomphale. Partition Piano Solo avec texte*, Paris: V. Durdilly s.d., [F-Pn Vm⁷ 5100]. Gemäß einer Zeitungsannonce allerdings, die lediglich den Klavierauszug des überschwänglich hoch gelobten Stückes ankündigt, ist eher davon ausgehen, dass die Partitur nicht gedruckt wurde, ansonsten wäre gemäß diesen emphatischen Worten doch auch mit der Nennung der Partitur zu rechnen gewesen: »La partition piano et chant de l'*Ode Triomphale* de M^{lle} Augusta Holmès vient de paraître chez les Editeurs Durdilly et Compagnie 11 bis, boulevard Haussmann. Le succès énorme d'audition remporté par l'œuvre au Palais des Champs-Élysées est une garantie de succès pour cette belle partition dont la presse fait un éloge presque unanime.« Ausgeschnittener Zeitungsartikel ohne Angabe des Verfassers und Titels der Zeitung, eingeklebt vorgefunden in [F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)].

³⁰⁸ Holmès, *Ode triomphale*, Partitur, Ms. autogr., 1889, S. 47 [F-Pc Ms. 6695, Unterstreichung im Original].

Ode Triomphale

Mouvement de Marche

OCCASION DU CENTENAIRE DE 1789
AUGUSTA HOLMÈS
Écrit et dédié au public en ce jour solennel de l'œuvre de nos grands ancêtres au moment de leur départ.

B.N.

11894

Briève

Mouvement de Marche Triomphale (♩ = 90)

Piano

Gauche au fond

Droite au fond

B.N.

11894

Abb. 24: Augusta Holmès, Klavierauszug »Ode triomphale«, Ms. fremder Hand mit autogr. Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen, Titelseite und S. 1-3 [F-Pc Ms. 11894]

4.1 PHILOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU SKIZZE, KONZEPTION UND SUJET

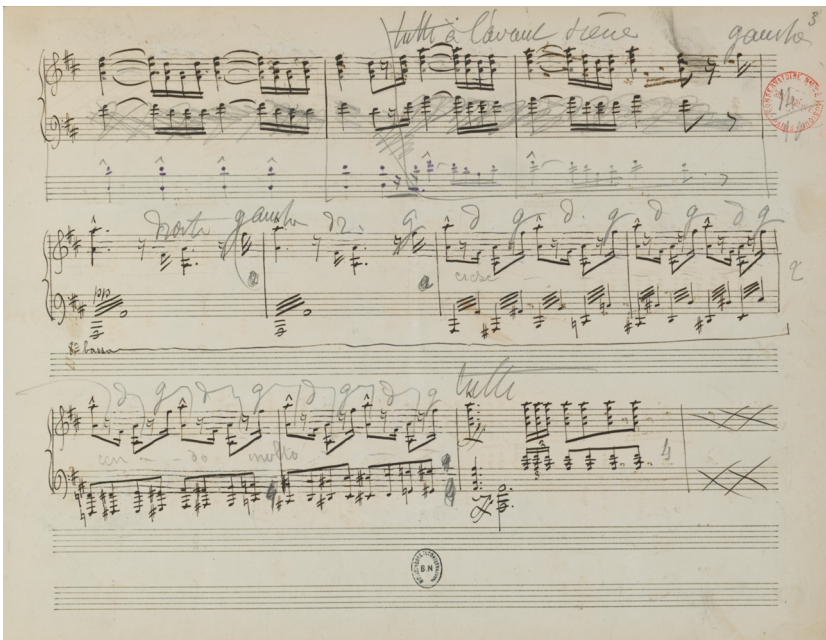
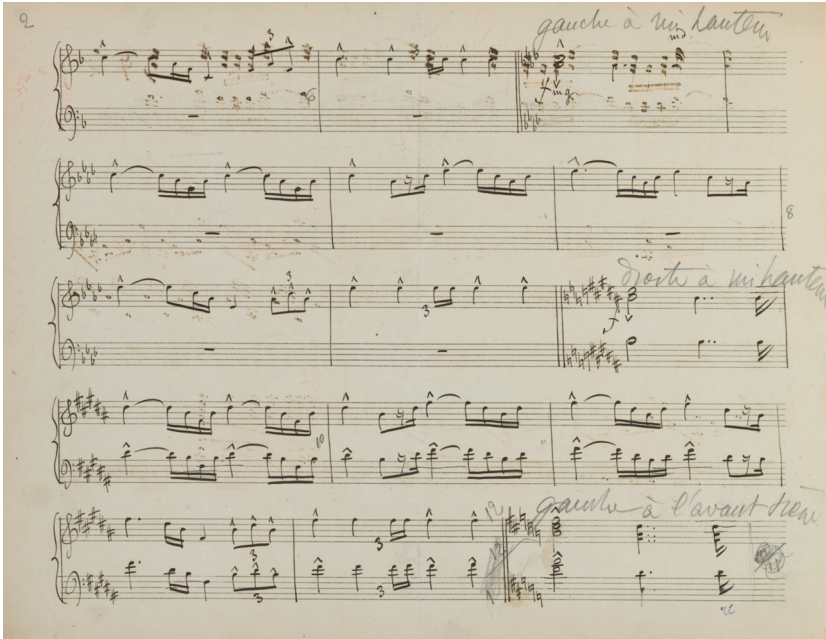


Abb. 24 (Fortsetzung)

Aus dem Nachlass der Komponistin stammt ferner der von Jenny Pirodon verfasste Klavierauszug »reduction [sic] de Piano« der *Ode triomphale* [F-Pc Ms. 11894] mit autographen Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen von Augusta Holmès (s. Abb. 24, S. 170-171). Der auf ungebundene querformatige Papierbögen von Lard-Esnault (25, rue Peydeau) niedergeschriebene Klavierauszug besteht aus verschiedenen Schichten, die anhand des verwendeten Schreibmaterials determiniert werden können: Das 13-seitige Prélude ist durchgängig in einer dunklen schwarzen Tinte geschrieben, während der erste Choresatz der Winzer zwei verschiedene schwarze Tintenfarben aufweist. Taktstriche, die Bezeichnungen der Systeme sowie die Chorstimmen sind in einem helleren Schwarzton notiert, während der Klavierpart einen deutlich dunkleren Schwarzton trägt. Auf Seite drei (Takt 2-5)³⁰⁹ wurde die ältere Schicht durch Rasur getilgt und mit jener dunkleren Tinte korrigiert. Der dunkle Schwarzton ist demnach die jüngere Farbschicht. Bis zum Auftritt der Soldaten sind die Systeme und Chorstimmen in der helleren und die der Klavierbegleitung in dem dunkleren Schwarzton notiert. Ab dem Soldaten-Chor ist der Farbton einheitlich dunkel. Aufgrund eines Handschriftenvergleichs kann die Autorschaft Augusta Holmès' für jenen Basisnotensatz sowohl für die hellere als auch für die dunklere Schicht ausgeschlossen werden. Vielmehr ist zu vermuten, dass beide Schichten des Klavierauszuges von der Pianistin Jenny Pirodon stammen. Dies legt ein zu einer anderen Begebenheit von Augusta Holmès verfasster Brief vom 7. Juli 1902 nahe, in dem sie die Komponistin Mademoiselle Jenny Pirodon für einen Preis vorschlägt und sie als »pianiste et réducteur très remarquable« würdigt. Sie schreibt: »C'est elle qui a réduit pour le piano mon énorme orchestre de l'Ode Triomphale.«³¹⁰ Allerdings können mit Sicherheit sowohl sämtliche Überschriften der Chorauftritte (in Tinte, an etwaiger Stelle auch in Bleistift oder rotem Buntstift) einschließlich der *Mise en scène*, als auch Korrekturen in Bleistift und blauem Buntstift der Handschrift Augusta Holmès' zugeordnet werden.³¹¹ Die Buntstift-Eintragungen bezeichnen Tempoangaben, Probenziffern und Anweisungen an den Drucker und stammen aus der Phase, in der die Komponistin Korrekturen am Piro-

³⁰⁹ Die Seitenzählung beginnt mit dem Auftritt der Winzer wieder bei Eins und ist hiernach bis zum Ende der überlieferten Seiten des Klavierauszuges durchlaufend.

³¹⁰ Augusta Holmès, Brief an »confrère« vom 07.07.1902, Ms. autogr. [F-Po L.A.S. Holmès, Brief VII].

³¹¹ Die manuell dargelegte Notenschrift in schwarzer Tinte weicht von der Handschrift Augusta Holmès' ab. Dies betrifft die Schreibweise des Bassschlüssels ebenso wie die des b-Vorzeichens. Auch die Bewegungsführung einzelner Buchstaben, wie etwa das »E«, »F«, »s« und »v«, und die Formgebung der Schriftbögen des »g« und »j« stimmen nicht mit den autographen Schriftzügen der Librettoskizzen überein.

don'schen Klavierauszug vorgenommen hat bzw. aus der Zeit, zu der aus diesem Band – möglicherweise für Korrekturzwecke – musiziert wurde. Die Bleistift-Eintragungen beinhalten Notenkorekturen, Pedaleinsätze und Bruchzahlen der Seitenangaben. Sowohl Benutzungsspuren an den äußeren Seitenrändern, Probenziffern (die nicht in den Druck übernommen wurden) als auch Anmerkungen zur musikalischen Ausführung zeigen, dass aus diesem Exemplar musiziert wurde. Mit Ausnahme der Tempoangaben wurden sämtliche mit blauem Buntstift und Bleistift vorgenommenen Korrekturen in den gedruckten Klavierauszug eingearbeitet. Einige Bemerkungen Augusta Holmès' richten sich an den Verleger Durdilly und die im Druck übernommenen Korrekturwünsche weisen diesen Klavierauszug als Druckvorlage (für Vm⁷ 4991) aus. So notierte Holmès zu Beginn des Auftritts der Winzer (Seite 1) in blauem Buntstift: »Corrigé p^r Durdilly«, darunter ebenfalls in blauem Buntstift quer vor dem System »Gravé«. Zu Beginn der zweiten Akkolade hinterlässt Holmès folgende in Bleistift notierte und eingekreiste Notiz für Durdilly: »gravez in extenso«. Auf Seite 9 (Auftritt der Moissonneurs) merkt Holmès ebenfalls für Durdilly an: »Graver toutes les paroles«, da sie jeweils nur den Text des Soprans notiert hat, den Text der anderen Chorstimmen jedoch nicht, wohl aber deren Melodieverlauf. Diese Notiz findet sich häufiger im weiteren Verlauf, so auch in den Chorstimmen auf Seite 10 (ab »de l'ardent soleil a gouflé les épis superbes«) und auch auf Seite 11 ab »O Soleil, Evohé! C'est le pan sacré!«. Die Angaben für den Drucker notiert Holmès in Bleistift, wobei sie an etwaiger Stelle »graver«, an anderer Stelle »gravez« schreibt. Eine weitere Anweisung, die bislang ausschließlich im vorliegenden Klavierauszug ausgemacht werden konnte, bezieht sich auf in Bleistift in das Notensystem eingefügte Bruchzahlen: Ein Vergleich mit dem gedruckten Klavierauszug lässt vermuten, dass die obere Zahl die Anzahl der Takte, die untere Bruchzahl die Seitenzahl des gedruckten Klavierauszuges wiedergibt. Auf diese Weise teilte Holmès Durdilly die gewünschte Anzahl der Takte auf der jeweiligen Seite mit. Allerdings ließen sich diese Anweisungen offenbar nicht konsequent durchführen, denn nach dem Prélude beginnen die Seiten wieder bei Null und auch die unteren Bruchzahlen stimmen nicht mehr mit den Seiten des gedruckten Klavierauszugs überein. Überliefert ist der Klavierauszug lediglich bis einschließlich einen Takt vor dem Schlusstakt des Jungen- und Mädchenchores (bis einschließlich 12 Takte nach Buchstabe »V« auf Seite 95, dies entspricht Seite 80, Takt 13 im gedruckten Klavierauszug; Seite 81 bis 116 fehlen demnach). Zwar ist der Verbleib des Endes bislang ungeklärt, denkbar und nicht ungewöhnlich wäre indes, dass es beim Drucker verblieben ist.

In einem bislang der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit noch unbekanntem und von der Autorin neu aufgefundenen Fonds sind Stimmhefte der

vier Harfenstimmen überliefert [F-Pc L. 20729].³¹² Dabei handelt es sich um Kopistenabschriften in schwarzer Tinte, die zur Aufführung bestimmt waren. Dass aus den Stimmheften musiziert wurde, belegen nicht nur Benutzungsspuren an den äußeren Seitenrändern, sondern auch verschiedene aufführungs- und interpretationsrelevante Eintragungen (Einsätze, Artikulationszeichen etc.) in Bleistift und braunem oder blauem Buntstift. Das Stimmheft der zweiten Harfe lässt sich einer Spielerin namens M^{lle} Bloch zuordnen, deren Name oben rechts auf der Titelseite mit Bleistift vermerkt ist. Die anderen Stimmhefte lassen sich nicht personalisieren. Bei den Stimmen 1 bis 3 handelt es sich um die gleiche Kopistenhandschrift, wobei das Heft für die dritte Harfe vergleichsweise unsauber notiert ist und Korrekturen durch Überklebungen aufweist; die Benutzungsspuren treten hier am deutlichsten zutage. Die Harfenistin am vierten Pult war offenbar am eifrigsten (vielleicht auch am unsichersten), denn sie hinterließ in ihrem Stimmheft Eintragungen in Bleistift wie die Markierung eines Einsatzes durch »Ici« oder die Anzahl der bis zum Einsatz verbleibenden Takte an anderer Stelle.

Von verschiedenen Editionshäusern liegen folgende Textvorlagen und Musikalien im Druck vor: das Libretto, der Klavierauszug, eine für Klavier solo besorgte Bearbeitung, die Chorstimmen, vier Exemplare des *Prélude pour piano à 2 mains* sowie eine von [Marie-Athanase] Soyer³¹³ erstellte Bearbeitung für Harmonieorchester.

Die Imprimerie Chaix nahm zwei Versionen des Librettos zur *Ode triomphale* in Druck: Zum einen eine 34 Seiten starke Ausgabe, die neben der Textvorlage auch die *Indications de Mise en scène* einschließlich der Anweisungen zu den Kostümen [F-Pn 8° Ye Pièce 2161] bereithält (Druckplattennummer:

³¹² Augusta Holmès setzte alle vier Harfen mit Ausnahme von drei Nummern im ganzen Stück ein: Prélude, N° 2 Les Vignerons, N° 3 Les Moissonneurs, N° 4 Les Soldats, [N° 5 et 6 Tacet], N° 7 Les Arts, [N° 8 Tacet], N° 9 Les Amoureux, N° 10 Les Enfants, N° 11 Final. So auch: 3^e Harpe, 2^e Harpe und 1^{ère} Harpe.

³¹³ Bei Soyer handelt es sich vermutlich um Marie-Athanase Soyer (geb. 18[Jahr unbekannt], gest. 1931). Der Titel seiner *Ode triomphale*-Bearbeitung deutet auf seine Profession als »Chef de Musique au 4^e de Ligne« hin. Er hat zahlreiche Werke für Harmonieorchester verfasst und auch Werke anderer Komponisten für die Militärorchester bearbeitet, zum Beispiel Hector Berlioz, *Ouverture de »La Fuite en Egypte« pour harmonie militaire* (1904). Für die *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* hat Soyer einen umfangreichen Artikel über Blasinstrumente verfasst. Auch dort sind nur die Initialien seiner Vornamen angegeben, ergänzt durch den Hinweis »Ancien chef de musique du 24^e Régiment d'Infanterie«. [Marie-Athanase] Soyer, »Des Instruments à vent de leur principe«, in: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, Deuxième Partie: Technique – Esthétique – Pédagogie, Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie*, Paris: Librairie Delagrave 1927, S. 1401-1482.

17417-7-9), zum anderen eine 19-seitige Version ohne Angaben zur *Mise en scène* (Druckplattenummer: 21477-8-9).³¹⁴

Ferner archiviert die Bibliothèque nationale eine für 15 Francs distribuierte Luxausgabe des Klavierauszugs »Partition piano et chant (Luxe)« [F-Pn Vm⁷ 4991], die der Verleger Louis Durdilly (Firmenname: V. Durdilly et Cie) 1889 in Druck nahm (Druckplattenummer: V.D. 3020). Jenes »Dépôt légal«-Exemplar (Nr. 4351) ist mit einem Monogramm versehen, weist aber darüber hinaus keinerlei Eintragungen auf. In einem weiteren Exemplar jener Luxausgabe, das in der Bibliothèque municipale de Versailles aufbewahrt wird [F-V Partition 389], befindet sich ebenfalls jenes »AH«-Monogramm (»AH« = »Augusta Holmès«).³¹⁵ Dieser 116-seitige Klavierauszug ist verziert mit einer kolorierten Zeichnung von Georges Clairin, der bei dem »Dépôt légal«-Exemplar fehlt. Mit dem Klavierauszug versuchte das Editionshaus Durdilly an den Publikumerfolg von *Ode triomphale* anzuknüpfen, indem auf die Neuerscheinung des Klavierauszugs wie folgt aufmerksam gemacht wurde: »Le succès énorme d'audition remporté par l'œuvre au Palais des Champs-Élysées est une garantie de succès pour cette belle partition dont la presse fait un éloge presque unanime.«³¹⁶

Neben dem originären Klavierauszug nahm Durdilly eine 80 Seiten umfassende »Partition Piano Solo« [F-Pn Vm⁷ 5100] in Druck. Die Bibliothèque nationale archiviert das »Dépôt légal«-Exemplar (Nr. 2926), dessen Seiten aus Restaurationsgründen mit einer milchigen Folie stabilisiert wurden.³¹⁷ Wie aus einem anderen, in der Bibliothèque municipale de Versailles archivierten Exem-

³¹⁴ Die Bibliothèque nationale archiviert das dem Dépôt légal (Nr. 4906) zugeführte Belegexemplar. Weitere Exemplare dieses umfangreicheren Librettos befinden sich u.a. im Bestand des Département Arts du spectacle [F-Pnasp 8-RO-3488 und F-Pn 8-RA4-1581] sowie in der Bibliothèque historique de la Ville de Paris [F-PBHVP 901751]. Das 19-seitige Libretto zur *Ode triomphale* archiviert die Bibliothèque nationale in verschiedenen Départements unter den Signaturen: [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260; F-Pntolb 8° Z SENNE-6653; F-Po Dossier d'artiste; F-Pn ThB 2933, ThB 4671, ThB 4348 und F-Pnasp 8-RO-3487]. Zwei weitere Exemplare sind in der Spezialsammlung der Bibliothèque historique de la Ville de Paris konsultierbar [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Concerts und F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789 »Le Triomphe de la République«. *Ode Triomphale* par A. Holmès].

³¹⁵ Häufig versahen Verleger die Exemplare einer bestimmten Auflage (wie etwa diese Luxausgabe) mit einem besonderen persönlichen Zeichen des Komponisten (wie mit diesem Stempel, der die Initialen von Augusta Holmès aufweist), um den Wert der besonderen Auflage hervorzuheben.

³¹⁶ Ausgeschnittener Zeitungsausschnitt, anon., »[Ode triomphale]«, in: o.A., s.d., o.S. [Teil der Sammlung F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta), folio 123]].

³¹⁷ Dieses Restaurationsverfahren war bis in die 1980er Jahre gängig, heute gilt es als obsolet.

plar [F-V Partition 388] ersichtlich ist, wurde diese Ausgabe mit einem Frontispiz, das mit einer Gravur von Albert Bellenger verziert ist, versehen. Am unteren Seitenrand verweist eine Kurzinformation auf den Aufführungskontext:

»Ode triomphale / exécutée au Palais des Champs-Élysées / Les 11, 12, 14, 18 & 21 Septembre 1889 / orchestre et chœurs 1200 exécutants / Sous / Direction / d'Edouard Colonne«.

Dieses Frontispiz fehlt in dem »Dépôt légal«-Exemplar. Der für 4 Francs verkaufte Band weist kein Erscheinungsjahr auf, die Druckplattenummer V.D. 3062 und die Angaben der Aufführungsdaten einschließlich des kurzfristig anberaumten Benefizkonzertes sprechen jedoch dafür, dass diese Ausgabe für Piano Solo nach September 1889, vermutlich erst im Folgejahr erschienen ist. Zudem gibt ein roter Stempel auf der ersten Innenseite des Bandes das Jahr 1890 an, in dem der Band in das Dépôt légal der Bibliothèque nationale aufgenommen wurde.

Zwei weitere Exemplare der »Partition Piano Solo avec texte« werden in der Bibliothèque municipale de Versailles [F-V Partition 393 und 394] aufbewahrt. Das Exemplar der erstgenannten Signatur enthält auf den Seiten 1 bis 4, die mit dem Beginn des Winzerchores korrespondieren, Bleistifteintragungen, welche auf eine Aufführung mit zwei Klavieren schließen lassen. Abschließend sei noch angemerkt, dass die Seitenränder der Frontispize beider Exemplare [F-Pn Vm⁷ 5100 und F-V Partition 393] stark beschädigt sind. Insofern ist von einer häufigen Benutzung auszugehen.

Ein Vergleich des originären Klavierauszuges und der Klavierfassung ergab, dass der Notentext zwar nahezu identisch ist, also die bereits für den Klavierauszug hergestellte Klavierbegleitung auch der Klavierfassung zugrunde liegt, allerdings ist der physische Druck vollständig neu gesetzt worden. Das Druckbild der Klavierfassung ist naturgemäß enger. Der Gesangstext ist, wenn es der Melodieverlauf zulässt, mittig zwischen den Systemen platziert. Zudem verfügt die Klavierfassung über Ausführungsempfehlungen, die sich auf die Verwendung der rechten bzw. linken Hand beziehen. Bei Takten, in denen im originären Klavierauszug das Klavier pausiert, übernimmt in der Klavierfassung das Piano den Chorsatz (z.B. KA S. 37 auf »Je suis Enfant de Salomon« und Klavierfassung S. 25; oder etwa KA S. 75 auf »[Je ju]re de donner mon âme / A celui qui reçut ma [foi]« und Klavierfassung S. 55; oder etwa der ohne Accompagnato vorgesehene Einsatz der République: KA S. 102 auf »O peuple me voi[ci]« und Klavierfassung S. 73).

In dem zuvor bereits erwähnten neu aufgefundenen Fonds fanden sich neben den handschriftlichen Harfenstimmen vier gedruckte Chorstimmen des *Duo de l'Amour et de la Jeunesse* für Sopran und Tenor [F-Pc L. 20729]. Das Material

weist keine Druckplattennummer auf, aber aus einem Stempel auf der Titelseite geht hervor, dass das Editionshaus V. Durdilly et Cie (11^{bis} Boulevard Haussmann) die Stimmen 1889 in Druck genommen hatte. Innerhalb der Notensätze sind die Systeme und Einsätze der Soprani jeweils mit braunem Buntstift markiert. Aufgrund jener Markierung lassen sich drei der 5-seitigen Stimmhefte den Soprani und eines den Tenören zuordnen. Auf den Titelseiten wurde in blauem Buntstift vermerkt: »Ode Triomphale«, »Soprani«, »A Holmès« und in Bleistift: »Duo de l'amour et de la jeunesse«. Der Verbleib des restlichen Stimmmaterials ist unbekannt.

Ferner ist eine siebenseitige Einzelausgabe des *Prélude pour piano à 2 mains* [F-Pc A 41.001] mit der Druckplattennummer D. 3020 und der Dépôt légal-Nr. 5579 von 1889 überliefert. Auf der Rückseite dieser Einzelausgabe gibt das Verlagshaus Durdilly weitere zum Verkauf angebotene Einzelausgaben zu sämtlichen Chornummern an. Lediglich anhand dieser Liste kann auf den Druck dieser Chornummern geschlossen werden, denn der Verbleib dieser Ausgaben ist bislang unbekannt. Die Bibliothèque nationale archiviert zwei weitere Exemplare dieser Einzelausgabe [F-Pn Vm¹² 13738, F-Pc L. 5534], wobei das letztgenannte ein Monogramm der Komponistin (S. 7) aufweist.

Nicht nur die Ausgaben für ein bzw. zwei Klaviere deuten auf die Popularität der *Ode triomphale* hin, sondern auch eine von [Marie-Athanase] Soyer erstellte *Sélection pour Harmonie* (Druckplattennummer: D. 4148) [F-Pn Vm⁷ 14304]. Der Eingangsstempel des in der Bibliothèque nationale archivierten »Dépôt légal«-Exemplars (Nr. 1763) datiert die Ausgabe auf 1891. Sie wurde, wie auf der Titelseite angegeben ist, für 12 Francs ebenfalls von Durdilly vertrieben. Jene 28-seitige Bearbeitung für Harmonieorchester³¹⁸ ist in vier Nummern untergliedert und weist folgende an die Titel des Originals angelehnten Stücke auf: Nr. 1 *Prélude* (S. 1-11), Nr. 2 *Chœur des Travailleurs* (S. 12-18), Nr. 3 *Marche Funèbre* (S. 19-21) und Nr. 4 *Récit et Finale* (S. 22-28).

4.1.3 Konzeptionelle Änderungen

Augusta Holmès hat ein äußerst sauberes Material mit wenig Änderungen und Korrekturen hinterlassen. Dies ist umso bemerkenswerter, als der Zeitfaktor eine nicht geringe Rolle gespielt hat, musste das Werk doch binnen weniger

³¹⁸ Besetzung: Pte Flûte Ré b, G^{de} Flûte Ut, Hautbois Ut, Ptes Clar Mi^b, Clar Solo Si^b, 1^{res} Clar Si^b, 2^{des} Clar Si^b, Saxophones (Sopranos Si^b, Altos Mi^b, Ténors Si^b und Barytons Mi^b), Pistons Si^b, Trompettes Mi^b, Cors Mi^b, Trombones Ut, Petit Bugle Mi^b, Bugles Si^b, Altos Mi^b, Barytons Si^b, Bassons Ut, Basse Solo Si^b, Basse Si^b, C-Basse Mi^b, C-Basse Si^b, Timbales Si^b und Batterie.

Monate fertig gestellt werden. Einige wenige, insbesondere konzeptionelle Änderungen können jedoch ausgemacht werden und sollen Gegenstand der folgenden Betrachtung sein:

Die hinsichtlich der intendierten Werkaussage wichtigste Konzeptionsänderung betrifft die »Figure voilée« (vgl. gedrucktes Libretto, S. 3 und 15). Anhand des überlieferten Skizzenmaterials (vgl. K1-4) wird evident, dass Holmès in sehr frühen Entwürfen eine verschleierte Figur einplante, die sie später zu »Deux figures voilées« (vgl. Deckblätter des K3 und K1 sowie K2, folio 14) modifizierte, während die Aufführungsfassung wieder eine verschleierte und in Ketten gelegte Figur vorsah – dies bei nahezu vollständig gleich gebliebenen Instruktionen zur *Mise en scène*.³¹⁹ Die folgende Übersicht erfasst die Abweichungen in den einzelnen Quellenmaterialien:

- K3, folio 12 und K3, folio 7-9, hier folio 8: »Une femme«,
- K1, folio 8 (Kostümbeschreibung): »Deux figures voilées«,
- K1, folio 10 (*Mise en scène*): »Deux figures voilées«,
- K2, folio 14: »Devant l'orchestre surgissent deux figures voilées«,
- K2, folio 19: »Deux figures voilées«,
- K3, folio 1 (Deckblatt): »Deux figures voilées«,
- K1, folio 1 (Deckblatt): »Deux figures voilées«,
- Druck Libretto: »Une figure«,
- Druck Libretto (Édition: »donnant les indications de mise en scène et des costumes«): »Une figure«.

Da K2 von der Komponistin eigenhändig datiert und signiert wurde und diese Fassung als jüngste unter den Konvoluten gelten darf, muss die Erweiterung von einer zu zwei verschleierten Figuren vor Februar 1889 erfolgt sein, während die Reduzierung nach Februar erfolgt sein muss.

Personifiziert in der Aufführungsfassung die verschleierte Figur das »geknechtete« Frankreich, das durch die République »erlöst« wird, so könnten die vormals zwei verschleierten Figuren für ein (Menschen-)Paar gestanden haben,

³¹⁹ Allein sprachlich unterscheiden sich zwei Instruktionen zur *Mise en scène*: K3, folio 10-13: »Une femme couverte de voiles s'avance seule devant l'orchestre et monte vers l'autel. Muette, elle s'agenouille en tendant des bras, qui sont chargés de chaînes.« (K3, folio 12) und einige Zeilen später: »La femme voilée arrache ses chaînes et embrasse l'autel. La République étend son sceptre sur la foule qui se révèle en lui tendant le bras.« (K3, folio 12). Hingegen ist in der Tintenabschrift K3, folio 7-9 die *Mise en scène* Folgendes vorgesehen: »Une femme couverte de longs voiles paraît devant l'orchestre et monte lentement vers l'autel. Muette, elle s'agenouille en tendant ses bras, qui sont chargés de chaînes.« (K3, folio 8) und einige Zeilen später: »La femme voilée arrache ses chaînes et embrasse l'autel.« (K3, folio 9).

das durch die Republik symbolisch befreit wird. Dass indes – wie Karen Henson³²⁰ konstatiert – die ursprünglich zwei verschleierte Frauenfiguren die beiden Regionen Elsass und Lothringen, die Frankreich infolge des verlorenen Deutsch-Französischen Kriegs an Deutschland hatte abtreten müssen, symbolisieren sollten, lässt sich anhand des Quellenmaterials³²¹, auf das Henson rekurriert, nicht belegen. Vielmehr ist ein Allegorisierungsprozess zu beobachten, der nur so erklärt werden kann, dass Holmès der Visualisierung der Botschaft im Laufe der Konzeptionsphase mehr Bedeutung eingeräumt hat. Eine einzige Figur, die nach ihrer Befreiung in den Farben Frankreichs erstrahlt, hat eine stärkere Wirkung, da sie ohnehin alle auf französischem Boden lebenden Menschen symbolisiert. Der Theaterkniff besteht schließlich darin, dass die personifizierte République dem personifizierten Frankreich so viel Stärke verleiht, dass dieses sich selbst von seinen Eisenketten befreien³²² und seines Schleiers (Symbol der Trauer) entledigen kann. Auch hier hätten zwei Figuren nicht die gleiche Wirkkraft und würden dramaturgisch in der Lesart der Frankreich-Allegorie keinen Sinn ergeben.³²³

Eine auf den ersten Blick nur äußerliche Änderung bezieht sich auf die Figur der République: Das älteste überlieferte Dokument zur Anlage der Chöre und stummen Figuren, das sog. Deckblatt (K3, folio 1 recto, vgl. Abb. 25), diffe-

³²⁰ Karen Henson, »In the house of disillusion: Augusta Holmès and La Montagne noire« in: *Cambridge Opera Journal* 9 (1997) 3, S. 233-262, hier: S. 238, Fußn. 20 und auch später Jann Pasler, »The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès« in: *Women & Music: A Journal of Gender and Culture* 2 (1998), S. 1-25, hier: S. 22.

³²¹ Holmès, »Fêtes du Centenaire de la République«, [F-Pn Rés. ThB 56 (2)].

³²² »La femme voilée arrache ses chaines [sic] et embrasse l'autel.« Vgl. K3, folio 9 und »La figure en deuil arrache ses chaînes [sic] et ses voiles et apparaît vêtue des couleurs de la France.« Augusta Holmès, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*, Libretto, Paris: Imprimerie Chaix 1889, S. 19.

³²³ Holmès spezifiziert die Rolle der stummen Figur nicht. Stets spricht sie von »la figure«. Dies kann indes auch im Zuge der grammatikalisch-geschlechtlichen Ambiguität alles heißen. Allein die Kostümbeschreibung deutet darauf hin, dass es sich um Frankreich handelt, und Frankreich sowie dessen Allegorie als Marianne wird weiblich konnotiert. Ein interessanter Ausstellungskatalog stellt Frankreichs republikanische Gestalt der Marianne und die für das deutsche Kaiserreich zum Symbol gewordene wehrhafte Germania, die »Wacht am Rhein«, in Wort und Bild vergleichend nebeneinander. Gleichzeitig wird die Sicht einer Nation auf die jeweils andere thematisiert, so etwa im Kapitel »Staatenkrieg und Volksinstinkt. Deutschland in der französischen Wahrnehmung 1870/71«, in: *Marianne und Germania: 1789-1889: Frankreich und Deutschland: zwei Welten, eine Revue. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der »46. Berliner Festwochen 1996« als Beitrag zur Städtepartnerschaft Paris-Berlin im Martin-Gropius Bau vom 15. September 1996 bis 5. Januar 1997*, hg. von Marie-Louise von Plessen, Berlin: Argon 1996, S. 405-411.

renziert in seiner in schwarzer Tinte notierten Urfassung graphisch zwischen den singenden und stummen Rollen, ohne diese jedoch mithilfe einer Überschrift deutlich werden zu lassen. Gleichwohl ist diese Unterscheidung in Bleistift hinzugefügt worden und sodann auch in die Abschrift dieses Deckblattes (vgl. K1, folio 1 recto) übernommen worden. Zudem ist in der früheren Fassung die Figur der République zwar bereits als Solistin deklariert, graphisch indes noch zu Beginn der Gruppe der stummen Rollen aufgelistet. Gleichwohl merkte Holmès bereits in Bleistift an, dass sie die Nennung der Figur weiter oben auf dem Blatt und vor den Gruppen der singenden Chöre platzieren wolle. Dies hat sie in der mit Tinte verfassten Abschrift realisiert (vgl. K1, folio 1, vgl. Abb. 25, S. 181). Diese nunmehr prominente Platzierung in der graphischen Anordnung deutet auf eine Aufwertung der allegorischen Figur der République hin.

Die Signifikanz der allegorischen Ebene des Werkes wird auch an der folgenden Konzeptionsänderung evident: Entnahm Holmès zunächst sämtliche stummen Rollen der griechisch-römischen Mythologie,³²⁴ so änderte sie deren Bezeichnung in rein allegorische Figuren: Beide Deckblätter der Konvolute 1 und 3 sowie noch das datierte und signierte Konvolut 2 geben unter den zehn stummen Rollen Figuren der griechischen und römischen Mythologie an. Ursprünglich vorgesehen waren demnach: *Erigone*, die dann noch in Konvolut 3 in *Bacchus* geändert wurde, *Bellone*, *Le Commerce*, *Apollon*, *Eros*, *Cérès*, *Amphitrite*, *L'Industrie*, *Minerve* und *Psyché*. Diese Figuren waren dafür bestimmt, die Chorgruppen während ihres Einmarsches anzuführen, wie aus der Szenenanweisung im handschriftlichen Libretto ersichtlich ist (K2, folio 1).³²⁵ Offenbar nach Februar 1889 und damit in der Kompositionsphase, entschied sich Augusta Holmès, den stummen Rollen eine allegorische Bedeutung zuzuweisen und änderte sie in: *Le Vin*, *La Guerre*, *Le Travail*, *Le Génie*, *L'Amour*, *La Moisson*, *La Mer*, *L'Industrie*, *La Raison* und *La Jeunesse*, die anstelle der mythologischen Figuren die Volksgruppen beim Einmarsch anführen. Im Unterschied zu jenen griechisch-römischen Figuren machen die nunmehr eingesetzten allegorischen Figuren die zu transportierende Botschaft des Werkes um ein vielfaches transparenter, bedenkt man, dass jene stummen Figuren allein auf die Wirkung ihrer Kostüme und ihrer Bühnenpositionen bzw. Bewegungen im Raum angewiesen sind. Ein Grund kann auch gewesen sein, dass der Komponistin die mythologischen Figuren als nicht hinreichend alle-

³²⁴ Das Revolutionsfest insgesamt stand ganz im Zeichen des griechischen Vorbildes.

³²⁵ Etwa bei Einmarsch der Winzer heißt es: »Les Vignerons – précédés par *Bacchus*, porté sur un pavois où s'écroulent des raisins et des pampres.« Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, Ms. autogr., Konvolut 2, folio 1 recto [F-Pn Rés. ThB 56 (2), Unterstreichung im Original].

Ode Triomphale
 en l'honneur du Centenaire
 de 1789

Personnages Chantants

La République.

Les Vigornis *So. q. p. Chant*
 Les Soldats
 Les Travailleurs
 (1^{er} Chœur)
 Les Arts
 Les Jeunes Gens
 Les Enfants
 (1^{er} Chœur)

Les Moissonneurs
 Les Mairins
 Les Travailleurs
 (2^{er} Chœur)
 Les Sciences
 Les Jeunes Filles
 Les Enfants
 (2^{er} Chœur)

Personnages muets.

Bacchus
 Bellone
 Le Commerce
 Apollon
 Mars

Cérès
 Amphitrite
 Minerve
 Psyché

Deux figures voilées

Ode Triomphale
 en l'honneur du Centenaire
 de 1789

Personnages chantants

La République

Les Vigornis
 Les Soldats
 Les Travailleurs
 (1^{er} Chœur)
 Les Arts
 Les Jeunes Gens
 Les Enfants
 (1^{er} Chœur)

Les Moissonneurs
 Les Mairins
 Les Travailleurs
 (2^{er} Chœur)
 Les Sciences
 Les Jeunes Filles
 Les Enfants
 (2^{er} Chœur)

Personnages muets

La République (muets)

Bacchus
 Bellone
 Le Commerce
 Apollon
 Mars

Cérès
 Amphitrite
 Minerve
 Psyché

Deux figures voilées

Abb. 25: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Konvolut 3 Skizzenmaterial zu Personen und zur Mise en scène, folio 1 (unten) und Konvolut 1 »Costumes et Indications de Mise en scène«, folio 1 (oben), beide Ms. autogr., 1889 [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]

gorisch erschienen. Dass nicht alle Volksgruppen mit einer entsprechenden mythologischen Figur besetzt werden konnten, stellt sicherlich ein weiteres Problem dar. Um die Transparenz der Werkaussage zu gewährleisten, hat Holmès die stummen Rollen in reine Personifizierungen der Chorgruppen modifiziert.

Ein Vergleich zwischen den Skizzen zur Kostümierung (K1, folio 6-8) und deren letztlicher Realisierung (vgl. gedr. Libretto mit Instruktionen zur *Mise en scène*) zeigt, dass Holmès die griechisch anmutenden Kostüme für die allegorischen Figuren beibehielt. In einer Anmerkung schreibt sie: »N.B. [nota bene] Les costumes des differents groupes seront modernes, aussi pittoresquement arrangés que possible. Seules, les figures allégoriques porteront le costume antique modernisé.«³²⁶

Konzeptionsänderungen, die von Konvolut 3, folio 11-12 (vgl. Abb. 26, S. 183-184) zu Konvolut 3, folio 7-9 (vgl. Abb. 27, S. 185) – demnach vor Februar 1889 – stattgefunden haben, betreffen ferner die *Mise en scène*, hier die Einteilung des Werkes in Chorauftritte, die durchnummeriert sind, und die Instrumentierung. Hier setzt Holmès die »Appels de trompettes«, welche »se répondant des quatre coins de la voute [sic]«, deutlich von dem ersten Chöreinsatz ab. Die Trompetensignale sollen, wie die Komponistin angibt, räumlich aus vier Ecken erklingen, wobei jede Bläsergruppe aus 20 Instrumentalisten bestehen soll, die jeweils von einem Dirigenten geleitet werden: »En haut, sous la voute, aux quatre coins, des groupes d'instruments de cuivre, conduite chacun par un chef. Chaque groupe de 20 exécutants.« (K3, folio 7). Ferner fügt die Komponistin die Chorgruppe der Soldaten hinzu, die zuvor offenbar nicht vorgesehen war. Sollten sie zunächst an sechster Stelle auftreten (K3, folio 9), so ändert dies Holmès und fügt sie den Marins zu (K3, folio 7). Vermutlich hat dies zu der Aufteilung der Travailleurs in zwei Chöre geführt, denn in Konvolut 3, folio 11 waren sie noch nicht als Doppelchor angelegt. Dies war nötig, um zwei Chorgruppen jeweils vom rechten und vom linken Bühnenrand auftreten zu lassen, mit der Teilung des Arbeiterchores wurde diese Symmetrie wieder hergestellt.

Da einige Uraufführungskritiken darauf verweisen, dass *L'Ode triomphale* zunächst in Anlehnung an Gosssecs *Le Triomphe de la République* den gleichen Werktitel getragen habe, lag es nahe, das Skizzenmaterial auf einen etwaigen Titel hin zu befragen. Hier lässt sich feststellen, dass die frühesten, in Bleistift notierten Skizzen zur Dramaturgie des Werkes mit »Fête de la République« (K3, folio 10) betitelt sind. Die Abschrift in schwarzer Tinte desselben fügt hinzu: »Fête de la République pour le 14 Juillet 1889« (K3, folio 7). Möglicherweise

³²⁶ Ebd., K3, folio 9 (Hervorhebung im Original).

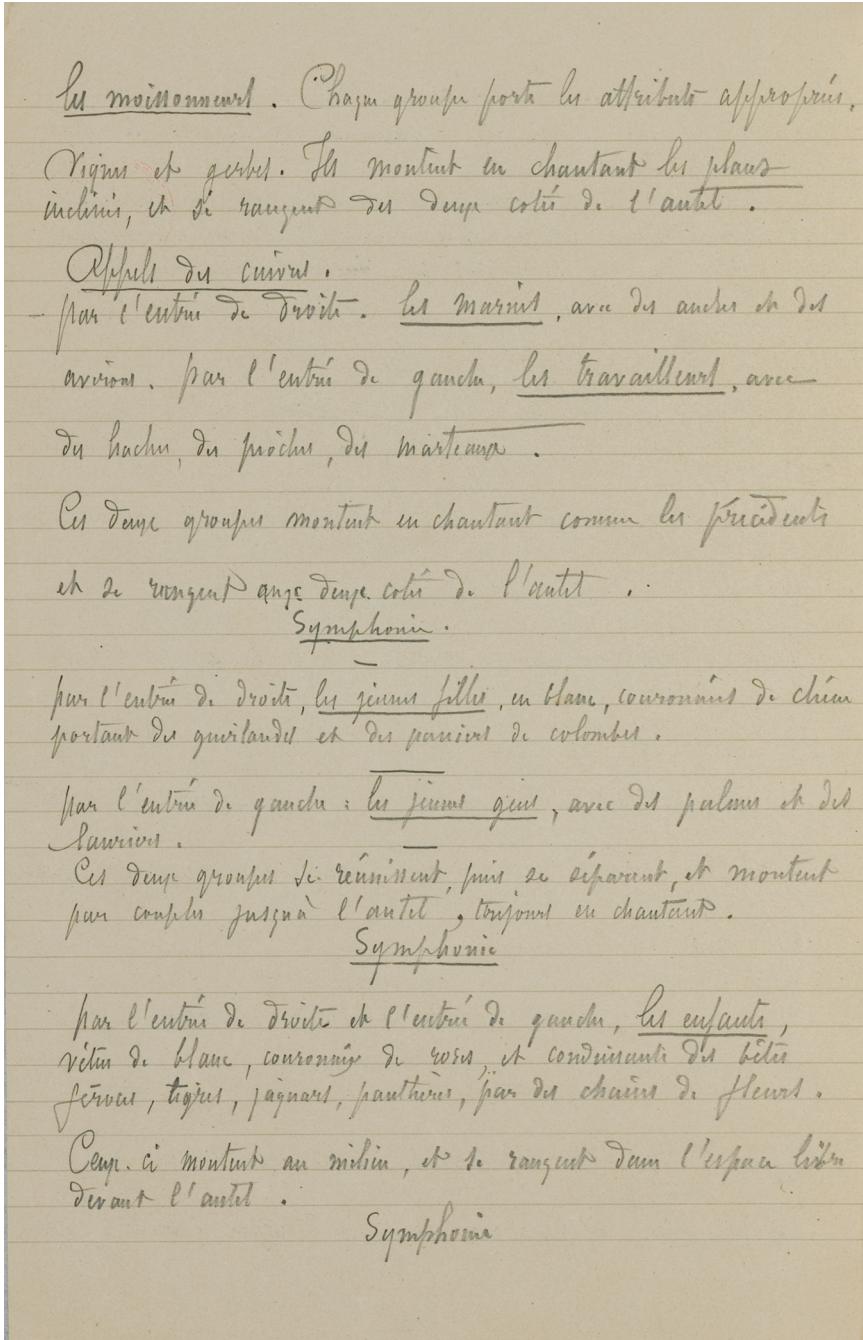


Abb. 26: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Konvolut 3, folio 11-12: Skizzenmaterial zu Personen und zur Mise en scène, Ms. autogr. 1889 [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]

Une femme voilée de voile s'avance seule devant l'autel et
 monte vers l'autel. Muette, elle s'agenouille en tressant des bras,
 qui sont chargés de chaînes.

Tous les groupes, Vignerons, ^{sur}Moissonneurs, Marins, ^{sur}Marailleurs,
 jeunes filles, enfants, entonnent une immense invocation à la
 République

pendant ce temps, on dépose sur l'autel et les marches les
 guirlandes, les racines, les épis, les instruments de travail.

Un grand cri de tous les chœurs: "Parais, et bénis tes
 enfants!"

Et la République, avec le peuplier d'azur, la tunique blanche,
 et le bonnet phrygien entouré d'une guirlande d'épis d'or,
 apparaît au-dessus de l'autel dans une lumière fulgurante.
 D'une main elle s'appuie sur le sceptre souverain, de l'autre
 elle tient des rameaux d'olivier.

Chant de la République avec réponse
 Des chœurs à genoux.

La femme voilée arrache ses chaînes et embrasse
 l'autel. La République étend son sceptre sur la foule

Abb. 26 (Fortsetzung)

1

Fête de la République

pour le 14 Juillet 1889

BIBLIOTHÈQUE N° 102

Une route circulaire dont la moitié seulement sera occupée par le public étagé sur des gradins. Ce côté devra pouvoir contenir de 6 à 8,000 personnes. L'autre hémicycle sera entouré de décor représentant un paysage de montagnes et de forêt avec de lointains effaçés, genre panoramique, de manière à agrandir encore l'aspect du lieu de la cérémonie. Entrées à droite et à gauche entre les deux hémicycles.

Au milieu, face au public, à environ la moitié de la hauteur de l'édifice, sur un escarpement auquel couronneront des plans inclinés, un autel de forme antique.

L'orchestre sera placé immédiatement devant l'hémicycle réservé au public. Il se composera de cordes, bois, cuivres et percussion. 200 à 250 exécutants. Au haut, sous la route, aux quatre coins, des groupes d'instruments de cuivre, conduits chacun par un chef. Chaque groupe de 20 exécutants.

Appels de trompettes de représentant des quatre coins de la route.
Symphonie d'orchestre.

I

par l'entrée de droite: Les Vignerons, portant des guirlandes de vigne et de raisins. (~~Vignes~~) Bacchus.

par l'entrée de gauche: Les Moissonneurs, portant des gerbes de blé et de fleurs des champs, des faucx, etc. (Cérès)

Ils montent en chantant, et se rangent des deux côtés de l'autel.

Appels de trompettes

II

par l'entrée de droite: Les Marins, avec des ancres et des avirons. (pour l'entrée de gauche (Bellone))

par l'entrée de gauche: Les Travailleurs, avec des haches, des pioches, des marteaux. (Amphibrite)

et de droite: (2 groupes)

Abb. 27: Augusta Holmès, »Ode triomphale«, Konvolut 3, folio 7-9: Skizzenmaterial zu Personen und zur Mise en scène, Ms. autogr. 1889 [F-Pn Rés. ThB 56 (2)]

2

Ces deux groupes montent en chantant comme les précédents et se rangent aux deux côtés de l'autel.

Symphonie
III

(scènes des Jeunes Filles et Jeunes Gens)
Les Arts, Apollon. Les Sciences. Pallas.

par l'entrée de droite; les jeunes filles, en blanc, couronnées de chêne et portant des guirlandes de fleurs et de colombes. (Psyche)

par l'entrée de gauche: les jeunes gens, portant des palmes et des lauriers. à leur tête l'Amour et la Beauté (Eros et Psyche)

Ces deux groupes se réunissent au milieu de l'arène, après un dialogue chanté, puis se divisent par couples, et montent en chantant vers l'autel.

Symphonie
IV

par l'entrée de droite et celle de gauche: les enfants, vêtus de blanc, couronnés de roses, et contenant des bêtes féroces, tigres, jaguars, panthères, par des chaînes de fleurs. Ils portent en écus sur leurs épaules des guirlandes de roses. Ceux-ci montent par le milieu, et se rangent au pied de l'autel.

Symphonie
V

Une femme couverte de longs voiles paraît devant l'orchestre et marche lentement vers l'autel. Muette, elle s'agenouille en tenant ses bras, qui sont chargés de chaînes.

VI

Tous les groupes, Vainqueurs, Morts-vivants, Mariniers, Travailleurs, Jeunes filles, enfants, entonnent une immense invocation à la République.

Pendant ce temps, on dépose sur l'autel et sur les marches, les guirlandes, les couronnes, les épis, les instruments de travail.

Un grand cri de tous les chœurs: « Parais, et bénis la patrie! »

(chœur d'opéra)

Abb. 27 (Fortsetzung)

Et la République, avec le péplos d'azur, la tunique blanche, et le bonnet phrygien orné d'une couronne d'épis d'or, apparaît au-dessus de l'autel dans une lumière fulgurante. D'une main elle s'appuie sur le sceptre souverain, de l'autre elle tient des rameaux d'olivier. La foule tombe à genoux.

Chant de la République avec réponse du Chœur.

La femme voilée arrache ses chaînes et embrasse l'autel.

La République étend le rameau d'olivier sur la foule agenouillée.

Tous se relèvent avec un grand cri de gloire.

Hymne par tous les Chœurs.

* 1° Un tili du groupe du Nymphéus, } porté sur un pavot de peulage, paraitra une
femme, vêtue à l'antique, couronnée de raisins et de feuilles, sur une robe de pourpre,
couronnée de grappes, une Phrygie à la main. (Argonne)

2° Un tili du groupe du Moissonneur. une Cérés. 2

3° Un tili du groupe du Marin. une Amphitrite ?

4° Un tili du Travailleur } l'Industrie } Un tili du Soldat. Bellone

5° Les figures de Tout-est-à-bien sur les figures les plus proches de l'autel.
Les arts Apollon 9. Les sciences Pallas 10

6° Un tili du Soldat. une Bellone.

N.B. Les costumes des différents groupes seront modernes, aussi pittoresquement
arrangés que possible. Seuls, les figures allégoriques porteront le costume antique.
Modernes.

Abb. 27 (Fortsetzung)

war während der Entstehung des Werkes einst der französische Nationalfeiertag als Aufführungstermin ins Auge gefasst worden, weitere Hinweise dazu fehlen indes. Auf einem anderen Folio notierte die Komponistin am oberen Seitenrand mittig in schwarzer Tinte »Hymne à la République«, darunter: »(Vers)« (K3, folio 4). Doch offenbar verwarf Holmès die Niederschrift des Librettos darunter, denn sie wendete das Blatt auf den Kopf und notierte in Bleistift – wohl zur eigenen Verarbeitung gedacht – verschiedene Informationen zu Maître Jacques und Maître Soubise. Darüber hinaus sind lediglich die beiden Deckblätter mit den Personages (K3 und K1) überliefert, die beide bereits den finalen Werktitel »Ode Triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789« tragen.

Die handschriftliche Partitur verfügt über eine für die Aufführung³²⁷ vorgenommene Streichung des Orchesterparts am Ende des Arbeiterchores. Es liegt nahe, dass die Streichung aus dem Probenprozess hervorging, vermutlich um den ohnehin recht umfangreichen Chor konziser zu gestalten. Der 32-taktige Strich im Nachspiel (Textstelle »Construis le Temple de Lumière! O Sauveur! Ne t'arrête pas!«³²⁸) wurde mit einem Auslassungszeichen in blauem Buntstift in der Partitur markiert, während am unteren Ende der Partiturseite zusätzlich »coupure« notiert ist. Dabei handelte es sich um die Probenbuchstaben »O« bis zu Beginn von »P« (vgl. Partitur S. 127 bis 132).

4.2 Dramaturgie und zeitgenössische Rezeption

4.2.1 »*Tout simplement l'apothéose de la République et de la France en 1889*« – Betrachtungen zum Libretto

Das *Centenaire* der Französischen Revolution als thematischer Ideenlieferant stellt die *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire* in die Tradition der revolutionären Festmusiken, die primär im Rahmen der Revolutionsfeste³²⁹ zur Aufführung kamen. Gerade jener Festkontext ist das ausschlaggebende Moment für die diversen kompositorischen Merkmale des Werkes, das sich im Gegensatz zur Symphonischen Dichtung oder der noch zu besprechen-

³²⁷ Dass die Stelle tatsächlich nicht zur Aufführung musiziert wurde, belegt eine große Falz, die die ausgelassenen Partiturseiten zusammenhalten sollte und es dem Dirigenten Édouard Colonne ermöglichte, während der Aufführung die gestrichene Stelle ohne Zeitverlust zu überspringen.

³²⁸ Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Partitur, Ms. autogr., S. 127-132 [F-Pc Ms. 6695].

³²⁹ Revolutionsmusik wird hier im weiteren Sinne verstanden und schließt somit auch Werke, die nach 1789 verfasst worden sind, ein.

den Oper einer gattungsgeschichtlichen Einordnung gänzlich entzieht. Vielmehr synthetisiert Augusta Holmès in ihrer *Ode triomphale* charakteristische Momente verschiedener Gattungs- und Aufführungstraditionen, die im Folgenden herausgearbeitet und auf ihre dramaturgische Funktion hin untersucht werden sollen.

I. Revolutionärer Stoff

Als ein aus der Tradition der Revolutionsmusiken stammendes Charakteristikum ist der für *L'Ode triomphale* adaptierte revolutionsbezogene Stoff – die Verherrlichung der Republik als Staatsform sowie von Frankreich als Land – auszumachen. Die Verherrlichung der Republik dient hier als werkkonstitutive Idee. Dabei ist jener Augenblick, in dem die verschleierte Figur kraft der personifizierten Republik ihre Ketten zerreißt, das entscheidende dramaturgische Moment, welches Höhepunkt und Finale der Kantate zugleich ist. In jener Geste der Befreiung offenbart sich die Idee der Freiheit als eine der drei konstitutiven Maximen der Französischen Revolution und der französischen Republik(en). »Liberté – Egalité – Fraternité« werden nicht nur im Libretto thematisiert, auch die *Mise en scène* rekurriert auf jene bedeutungsvolle Revolutionsdevise. Obgleich alle drei Maximen miteinander korrelieren und sich gegenseitig bedingen, dominiert im vorliegenden Stück die in der gesamten Aufklärungsliteratur als Grundbedingung für das Zusammenleben der Menschen in der Gemeinschaft begriffene Liberté. Dies zeigt sich zum einen deutlich in der Visualisierung der Befreiung der verschleierten Figur und zum anderen in der Textvorlage, die am Ende der Kantate die Lobpreisung der Republik als »libératrice« seitens des Volkes vorsieht. In den Worten des Volkes »Gloire à toi, Liberté sacrée« und im 11-maligen Wiederholen des Wortes »Liberté«, das schließlich in den letzten Vers »Gloire à toi, Liberté, soleil de l'univers!« (gedr. Libretto, S. 19) gipfelt, manifestiert sich der revolutionäre Freiheitsbegriff, der auf die individuellen Freiheitsrechte abzielte, wie sie die »déclaration des droits de l'homme et du citoyen« von 1789 proklamierte, um gleichzeitig die Distanz zur Knechtschaft, Leibeigenschaft und Willkür des Ancien Régime zu demonstrieren. Gleichzeitig korreliert die Liberté mit der Égalité, die sich im vorliegenden Libretto am offenkundigsten im Zusammenwirken der verschiedenen Volksgruppen manifestiert. Ganz im Sinne der »égalité naturelle« und »égalité légale« – beide Begriffe stehen für den Sieg über die Standesprivilegien bzw. die Forderung zur gesetzlichen Gleichbehandlung aller Menschen – führt Holmès die Volksgruppen auf der Bühne zusammen: Winzer treten neben Schnitter, Soldaten neben Seeleute, Jugendliche neben Kinder, Arbeiter neben Künstler und Wissenschaftler. Menschen mit verschiedensten soziologischen und demographischen Merkmalen fordern gemeinsam: »Apparais et console, apparais et

délivre!« (gedr. Libretto, S. 15) und repräsentieren somit eine harmonische Verbindung von geistiger und körperlicher Anstrengung. Zugleich schien sich das Ideal der Egalität auch realiter erfüllt zu haben. Das von Holmès entworfene Konzept, welches das Mitwirken von 900 Laiensängern unterschiedlichen sängerischen Niveaus vorsah, geht bereits *sui generis* in der Idee der Egalität auf, zumal sich dieser Massenchor aus Menschen verschiedenen Geschlechts sowie diverser Alterskategorien, Berufsgruppen und sozialer Herkunft zusammensetzte. Somit kann das Miteinandermusizieren als Ausdruck der *Fraternité* im Sinne einer »fundamentalen zwischenmenschlichen Solidarität und Verbundenheit im humanitären Geiste«³³⁰ gedeutet werden. Die *Fraternité*, die eine der tragenden Säulen im Freimaurertum ist, tritt in der *Ode triomphale* im Arbeiterchor besonders deutlich zutage. Die beiden als Doppelchor angelegten Volksgruppen entpuppen sich als »*Enfants de Salomon, Compagnons de Liberté*« und »*Enfants du Père Soubise et de Maître Jacques, Compagnons du Devoir*« – beides sind bekannte Freimaurerlogen. Symbole wie Kreuzhacke und Kelle, Winkelmaß (Dreieck) und Zirkel sowie der »*Temple de Lumière*« (Tempel des Lichts) stehen für die Freimaurerei.

Dass Augusta Holmès dem Freimaurertum ein so starkes Gewicht verlieh, erklärt sich zudem daraus, dass die Begriffskombination »*Liberté – Égalité – Fraternité*« bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Schriften der Freimaurer zu finden ist.³³¹ Seit den Juli-Feierlichkeiten des Jahres 1790 ist sie als Devise überliefert, ehe sie vom Nationalkonvent im Juni 1793 endgültig angenommen wurde. Bis 1814 diente sie als offizieller Wahlspruch Frankreichs und »wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zum republikanischen Bekenntnis.«³³²

Wie die Revolutionsdevise »*Liberté – Égalité – Fraternité*« für Frankreich steht, so repräsentieren die in der Kantate *Ode triomphale* angelegten Volksgruppen unterschiedliche materielle und kulturelle Werte Frankreichs. Dabei umfasst die Apotheose der spezifischen Verdienste Frankreichs sowohl handwerkliche als auch geistige Tätigkeiten. Im Chor der Winzer und Schnitter werden Wein und Getreide gelobt, die unter der Sonne Frankreichs wachsen. Der Chor der Soldaten repräsentiert das Verteidigungspotenzial des Landes, während der Chor der Seeleute unter der Führung seiner Schutzpatronin (»*France la blonde*«) zu fremden Ländern aufbricht, um deren Reichtümer für Frankreich zu erobern. Im Arbeiterchor wird den handwerklichen Zünften und damit letztlich der Wirtschaftsmacht Frankreichs gehuldigt, und der Chor der

³³⁰ Bernhard Schmidt, Jürgen Doll und Walther Fekl, *Frankreich-Lexikon. Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kultur, Presse- und Bildungswesen*, 2. überarb. Auflage, Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 566.

³³¹ Ebd., S. 567.

³³² Ebd.

Künste steht für die kulturellen Werte Frankreichs, die sich in der Literatur, der bildenden Kunst sowie der Musik artikulieren. Im darauf folgenden Chor werden die wissenschaftlichen Fortschritte Frankreichs auf dem Gebiet der Natur und der Technik, die letztlich der Aufklärung zu verdanken sind, gelobt. Die Jugendlichen und Kinder symbolisieren die zwischenmenschliche Liebe und Verbundenheit und repräsentieren gleichzeitig das Zukunftspotential des Landes. In der Verherrlichung jener französischen Werte und ihrer Verbindung zur Republik werden zwei Aspekte deutlich: zum einen werden die gefeierten Werte als Fortschritt determiniert, und zum anderen wird die Republik zur idealen Staatsform stilisiert. Demnach findet die Republik im Zelebrieren der Werte ihre ureigene Legitimation und folgerichtig wird sie bekräftigt und auch als zukunftsträchtiges Ideal apostrophiert. Die zweite These erklärt sich vor allem aus der Gesamtansicht, berücksichtigt man den Fortgang der ›Handlung‹: Im darauf folgenden Befreien der verschleierte Figur durch die Republik, was unmissverständlich anzeigt, dass allein die Republik die ideale Staatsform ist, unter der die Menschen als freie Individuen leben können. Dies sei »le moment de l'apothéose«³³³, erklärte Augusta Holmès einem Journalisten der Zeitung *Gil Blas*. Dies wird freilich umso evidenter, als die verschleierte Figur zuvor in Ketten mit Schleier unter einem Trauermarsch das Bild des »leidenden« Volkes aufs Deutlichste veranschaulicht hatte. Folgerichtig fordert die Republik das Volk auf: »Venez à moi, vous qui souffrez pour la justice! Pauvres, déhérités, martyrs, suivez ma loi« denn »La Justice, c'est moi!« (gedr. Libretto, S. 18).

Mit der Freiheitsidee als solcher rekurrierte Augusta Holmès auf eine zum Topos avancierte Kernmaxime der Naturrechtslehre, die seit der Aufklärung, besonders während der Französischen Revolution und in der Folgezeit, gleichermaßen von Literaten, bildenden Künstlern wie Komponisten in den Blick genommen wurde und ihnen als werkkonstitutives Merkmal diente. So kann davon ausgegangen werden, dass sich Holmès von den Werken, die im Umkreis der Französischen Revolution entstanden waren, hier namentlich solche von François Joseph Gossec, hat inspirieren lassen. Gossecs *L'Offrande à la Liberté*³³⁴ (*Das Opfer an die Freiheit*, UA 30.09.1792, Opéra, Salle de la porte

³³³ Augusta Holmès, Interview, hier abgedruckt und wiedergegeben von R. Ch.: »Au Palais de l'Industrie« in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3. Dieser Text hat insofern einen besonderen Wert, als er die Werkidee und -botschaft aus Sicht der Komponistin als sog. »O-Ton« wiedergibt.

³³⁴ Libretto: Adrien-Simon Boy oder Joseph-Marie Girey-Dupré [dies ist nach bisherigem Forschungsstand nicht zu eruieren], Claude Joseph Rouget de Lisle und Marie-Joseph de Chénier. Zu Musik und Rezeptionsgeschichte von *L'Offrande à la Liberté* siehe M. Elizabeth C. Bartlet, »Gossec, l'Offrande à la Liberté et l'histoire de la Marseillaise«, in: *Le*

Saint-Martin, Paris) verweist bereits im Titel auf die dem Werk zu Grunde gelegte Idee und »stellt eine dramatisierte und für Solo, Chor und Orchester gesetzte Version der *Marseillaise* dar«. ³³⁵ Hier ist eine Statue der Freiheit auf einem Altar platziert. Holmès könnte sich zudem Anregungen zur Konzeption der Chöre geholt haben, denn auch bei Gossec schreitet das Volk zur Statue, um am Fuß des Altars Opfergaben niederzulegen. ³³⁶ Eine augenscheinliche Opferszene spart Holmès aus, diese wird jedoch angedeutet, wenn das Volk sich kurz vor dem Schlusschor »Gloire à toi, Liberté, soleil de l'univers!!« (gedr. Libretto, S. 19) zur Freiheitsstatue wendet und ihr die Requisiten entgegenstreckt, die ihre beruflichen Tätigkeiten symbolisieren, gleich einer impliziten Widmung ihrer kulturellen Werte. Bei Gossec entzündet das Volk während der Opferzeremonie »Feuer und Räucherwerk«, während bei Holmès der Altar von vier mehr als mannshohen Kerzenhaltern mit Räucherkerzen umrahmt wird, die während der gesamten Aufführung brennen. Die Konzeption der Chöre diene offenbar auch dem Zusammenführen von Sängerinnen und Sängern aus unterschiedlichen Pariser Bezirken und Altersklassen, um auf diese Weise die Gesamtheit des Volkes zu repräsentieren. ³³⁷ Noch zu Gossecs Zeiten avancierte das Volk von seiner bislang rein passiv zuhörenden und zuschauenden Rolle zu einer aktiven Teilnahme am Geschehen. Für die *Fête de l'Être suprême* (*Fest des höchsten Wesens*), die Robespierre am 8. Juni 1794 im Jardin des Tuileries und auf dem Champ-de-Mars veranstalten ließ, und die gleichsam den Höhepunkt der Revolutionsfeste darstellte, ³³⁸ komponierte Gossec auf einen Text von Théodore Désorgues die *Hymne à l'Être suprême*, ³³⁹ welche

Tambour et la Harpe: Œuvre, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800, hg. von Jean Rémy Julien und Jean Mongrédien, Paris: Éditions du May 1991, S. 123-146.

³³⁵ Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin: Henschelverlag 1961, S. 187. Jean Mongrédien charakterisiert *L'Offrande à la Liberté* als »Archetypus« für eine Serie von Opern der gleichen Machart, die in den nächsten zwanzig Jahren an der Pariser Opéra zur Aufführung kamen. Vgl. Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris: Flammarion 1986, S. 51.

³³⁶ Vgl. Michael Stegemann, Art. »François-Joseph Gossec: L'Offrande à la liberté«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München / Zürich: Piper 1987, S. 511-512.

³³⁷ Vgl. Georg von Dadelsen, »Élan Terrible – Bemerkungen zur Französischen Revolutionsmusik«, in: *All kinds of music*, hg. von Graham Strahle und David Swale Wilhelms-haven: Noetzel 1998, S. 83-90.

³³⁸ Siehe Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1961, Abb. 29 und 30 (= Tafel 11) bei S. 128.

³³⁹ Vgl. Constant Pierre, *Les Hymnes et Chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris: Imprimerie nationale 1904. Gossec verfasste zwei Vertonungen dieser Hymne. Die erste Fassung komponierte er auf einen Text von Marie-Joseph de Chénier (1764-1811). Doch Robespierre,

von 2.400 Sängerinnen und Sängern aus verschiedenen Pariser Bezirken im Park der Tuileries aufgeführt wurde. Holmès berichtet in einem Interview, dass ihre Sängerinnen und Sänger realiter den in *Ode triomphale* dargestellten Berufen nachgingen. Diese Idee zur Authentizität findet sich auch bei Gossec, denn sein (Massen-)Chor war ebenso sinnbildlich zusammengesetzt: Jeder der 48 Pariser Bezirke stellte 50 Sänger, darunter zehn ältere und zehn jüngere Männer, zehn Mütter, zehn junge Frauen und zehn Kinder. Auf diese Weise sollten die Mitwirkenden die Gesamtheit des Volkes symbolisieren – ein Verfahren, das auch Augusta Holmès anwendete. Im Unterschied zu Gossec allerdings versammelte sie nicht nur Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlichen Alters, Geschlechts usw., sie passte auch die Textvorlage entsprechend an die jeweilige Volksgruppe an. Das heißt, der von den größtenteils authentischen Travailleurs zu singende Text handelte zugleich von ihrer Arbeit. Zur praktischen Umsetzung bei Gossec sei bemerkt, dass in jedem Bezirk am Abend des Vortages einer der führenden Pariser Musiker (darunter Etienne-Nicolas Méhul, Charles-Simon Catel, Nicolas-Marie Dalayrac, Rodolphe Kreutzer, Jean-François Lesueur und Luigi Cherubini) die Hymne mit den Sängerinnen und Sängern einübte. Gleichwohl sind die Gemeinsamkeiten zwischen *Ode triomphale* und *Hymne à l'Être suprême* auf die aufgeführten Faktoren begrenzt. In der musikalischen Konzeption unterschieden sich die beiden Werke in ihrer kompositorischen Konzeption: Gossecs 16-taktige »Version populaire« der *Hymne à l'Être suprême* besteht aus acht Strophen mit Versreim auf einer sehr eingängigen, einstimmigen Melodie.³⁴⁰ Selbst die längere, 139-taktige »Version à Grand Chœur« ist konzeptionell nicht mit *Ode triomphale* zu vergleichen. Allen Revolutionsmusiken, so konstatiert die Sekundärliteratur gemeinhin, ist eine gewisse Simplizität inhärent, die sich einerseits aus ihrer Funktionalität heraus erklärt, aber auch aus der Notwendigkeit, überwiegend

der sich selbst sehr intensiv um die Festvorbereitungen kümmerte, missfiel das Werk, und er beauftragte Gossec nur vier Tage vor der *Fête de l'Être suprême* mit der Komposition einer zweiten Fassung. Demnach war in aller Eile eine neue Hymne auf ein Gedicht von Théodore Désorgues entstanden. Von diesem Werk gibt es sowohl eine 139-taktige Version »à Grand Chœur« als auch eine 16-taktige »Version populaire«. Vgl. Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München / Salzburg: Emil Katzbichler 1978, S. 92ff., siehe ferner Herbert Schneider, »Der Formen- und Funktionswandel in den Chansons und Hymnen der französischen Revolution«, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, hg. von Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt, München: Oldenbourg 1988, S. 421-478 und M. Elizabeth C. Bartlet, »Revolutionschanson und Hymne im Repertoire der Pariser Oper 1793-1794«, ebenda S. 479-510.

³⁴⁰ Vgl. François-Joseph Gossec, *Hymne à l'Être suprême*, par Théodore Désorgues, musique de Gossec, Paris: Frère s.d. [1794, F-Pn Vm⁷ 16906].

Laiensänger in das Geschehen mit einbinden zu können. Holmès bemerkte treffend, dass es durchaus mit Schwierigkeiten verbunden gewesen sei, diesem großen Chor das Singen und den Bühnenauftritt beizubringen, zumal die Volksgruppen teilweise aus authentischen Vertretern der Berufsbereiche bestanden:

»Mes ouvriers sont des ouvriers authentiques dans leurs costumes de travail, mes marins sont de véritables marins et mes troupiers de véritables troupiers; c'était même là une des grandes difficultés de la mise en scène: il fallait apprendre à marcher et à chanter à tout ce monde.«³⁴¹

II. Personifizierung

Ein zweites, für die *Ode triomphale* werkkonstitutives Merkmal ist die *Mise en scène*. Ihr schreibt die Komponistin eine dramaturgische Funktion zu, indem erst durch die Visualisierung und Inszenierung die Apotheose der republikanischen Idee und der französischen Werte (»force humaine«) transparent würden. So soll laut Holmès die Allegorie für den Zuschauer leicht verständlich sein, ohne dabei an pittoresker Wirkung einzubüßen. Gegenüber einem Journalisten von *Gil Blas* verweist die Komponistin auf die substanzielle Bedeutung der Inszenierung und erklärt:

»[...] la mise en scène était nécessairement la chose principale. Il fallait aussi que l'allégorie fût claire et facilement compréhensible, sans cesser pour cela d'avoir un caractère pittoresque. Afin d'obtenir ces effets, j'ai dû inventer, pour ainsi dire, une nouvelle mise en scène et diriger moi-même tous les préparatifs.«³⁴²

Zu Recht kann die in diesem Maße ausgearbeitete szenische Aufführung der Kantate als »neu« charakterisiert werden, entsprach sie doch keineswegs den traditionellen Gattungskonventionen. Vor diesem Hintergrund gelangt das ungewöhnlich umfangreiche Skizzenmaterial zur *Mise en scène* [vgl. F-Pn Rés.

³⁴¹ Augusta Holmès in einem Interview, abgedruckt und wiedergegeben von R. Ch.: »Au Palais de l'Industrie« in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3: »Les chœurs devront entrer en scène par la droite et la gauche, simultanément [...]. Les chœurs devront chanter face au public, à l'avant-scène, puis monter simultanément les rampes latérales pour garnir les côtés et le fond, en mettant en relief les figures allégoriques et les pavots qui les précèdent pour les symboliser.« Augusta Holmès, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789. Édition donnant les indications de mise en scène et de costumes*, Libretto, Paris: [Imprimerie Chaix] 1889, S. 16.

³⁴² Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

ThB 56 (2)], das sich im Nachlass der Komponistin fand, zu einer ganz neuen, tiefsinnigeren Dimension. Das Implementieren der Szenerie lässt sich indes mit dem genuinen Interesse der Komponistin an der Gattung der Oper erklären. So überträgt Holmès das Prinzip der Vorhänge ebenso aus der Gattungstradition der Oper wie die Verwendung eines Bühnenbildes, das im vorliegenden Fall eine Landschaft in den Vogesen nachzeichnet:

»La scène du Palais de l'Industrie aura [...] un fond représentant le ciel bordé à l'horizon par les Vosges, frontière de la France, du côté de l'ennemi héréditaire. Adossé contre la frontière, se trouve l'autel de la Patrie portant le drapeau français.«³⁴³

Auch die Kostümierung der 900 Sängern und Sängerinnen entstammt den Konventionen der Oper, die Holmès für die vorliegende Kantate fruchtbar machte. Dabei tragen die Choristen die Kostüme der jeweiligen Volksgruppe, die sie repräsentieren, und halten Requisiten in den Händen, die ihre Tätigkeiten sinnfälliger symbolisieren.

Die von Holmès selbst hervorgehobene Bedeutung der Apotheose der republikanischen Ideale indes realisiert die Komponistin mit der Personifizierung sämtlicher abstrakter Begriffe: Als erstes ist die Republik zu nennen, die ein »bonnet phrygien« trägt, in den Händen die französische Fahne hält und in den Farben der Trikolore gekleidet ist.³⁴⁴ Darüber hinaus verdient die in Ketten gelegte Figur Erwähnung, die für die idealisierte République universelle³⁴⁵ steht und im Folgenden von der République française befreit wird. Bezeichnenderweise erscheint im Moment der Apotheose mittels moderner Bühnentechnik von oben (durch die Wolken) das personifizierte Genie der Vernunft und das Genie der Kunst, während vor dem Altar aus dem Boden ein Bouquet Weizen wächst, das laut Holmès »Gesundheit« und »Reichtum« symbolisieren soll. Ganz im Sinne der Égalité und Fraternité zerschlagen die Soldaten ihre Waffen und das Volk umarmt sich; denn, »[...] mon Ode, il ne faut pas l'oublier, est la glorification de l'idée républicaine après son triomphe final.«³⁴⁶ Unter den

³⁴³ Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

³⁴⁴ »Elle est vêtue des couleurs françaises, portant le péplum bleu, la tunique blanche et le bonnet phrygien couronné d'épis d'or. Au front, l'étoile flamboyante. A la ceinture, un glaive au fourreau. Dans la main gauche, le sceptre antique sur lequel on s'appuie, terminé par la main de Justice. Dans la droite, des rameaux d'olivier. Aux pieds, des sandales d'or.« Holmès, *Ode triomphale. Édition donnant les indications de mise en scène et de costumes*, 1889, S. 9.

³⁴⁵ »Longs cheveux blonds dénoués. Voile noir cachant le visage et tombant en grands plis jusqu'au bas de la robe traînante, où l'on devine du bleu, du blanc, du rouge... Chaînes de fer aux bras, ceinture de fer avec chaîne.« Ebd., S. 14.

³⁴⁶ Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

Chorgruppen sind allein die Künste und die Wissenschaften als allegorische Figuren angelegt. So finden sich unter den Künsten: *la Poésie, le Drame, la Comédie, l'Éloquence, l'Histoire, l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Musique* und *la Danse*. Die Wissenschaften werden vertreten durch: *la Philosophie, l'Astronomie, la Géométrie, l'Algèbre, l'Arithmétique, la Mécanique, la Médecine, la Zoologie, la Botanique, la Géologie, la Minéralogie, la Chimie, la Physique* und *la Météorologie*. Alle anderen Volksgruppen werden während ihres Choreinzugs von je einer allegorischen Figur angeführt, deren opulente Kostüme für den Betrachter selbsterklärend und von Augusta Holmès ebenfalls sehr detailliert vorgegeben waren.³⁴⁷ Die personifizierte Liebe »l'amour«, die die Gruppe der Jugendlichen anführt, ist als »travesti« angelegt und auch entsprechend kostümiert:

»Aspect d'un chasseur adolescent. Cheveux bouclés, tunique blanche relevée sur un genou; peau de tigre retenue par une ceinture de fer. Grand arc. Carquois à l'épaule. Ailes rosées.«³⁴⁸

Insbesondere im Tragen der Tunika zeigt sich die szenische Allusion auf das römische Vorbild, das die Textvorlage nicht in dieser Deutlichkeit offenlegt.

Mit der Verwendung von Allegorien bzw. Personifizierungen knüpft Holmès an die Tradition der Revolutionsfeste und die zu diesen Anlässen am Ende des 18. Jahrhunderts zur Aufführung gelangte Musik an. Diesen Revolutionsfeiern spricht Jean Mongrédien eine sich intensivierende theatralische Qualität zu, da Objekte und Bilder eine zunehmend größere Rolle spielten.³⁴⁹ Anlässlich der *Fête de l'Être suprême*³⁵⁰ (1793) beispielsweise zog die Menschenmenge nach der Aufführung von Gossecs Hymne an das »höhere Wesen« vom Park der Tuileries zu einem künstlichen Hügel auf das Marsfeld. »Auf einem Wagen, der von acht Ochsen gezogen wurde, hatte man eine Eiche« sowie davor eine »Gestalt der Freiheit« errichtet,³⁵¹ damit das Volk eine lebendige Verbildlichung abstrakter Begriffe erlebte. Im Bilde erkennt der Zuschauer die Aussage bzw. die gesellschaftlichen und politischen Implikationen des Stückes und

³⁴⁷ Vgl. Holmès, *Ode triomphale. Édition donnant les indications de mise en scène et de costumes*, 1889, S. 12-14.

³⁴⁸ Ebd., S. 13.

³⁴⁹ Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, 1986, S. 36.

³⁵⁰ Siehe hierzu *Détail de la véritable marche des cérémonies de l'ordre à observer dans la fête de l'Être Suprême*, abgedruckt im Anhang von Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris: Gallimard 1979, S. 192-196.

³⁵¹ Siehe Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1961, S. 116.

demzufolge ist die Bedeutung, die seitens der Festorganisatoren in die Verwendung von Allegorien und Personifizierungen gelegt wurde, nur allzu evident. Allerdings gab es bei jenen Festen der Revolution noch keine Kostümierung der Chormassen. Diese im 19. Jahrhundert in die Gattung der revolutionären Festkantaten eingeführt zu haben, ist zweifelsohne das Verdienst von Augusta Holmès. Ein weiteres Werk Gossecs, in dessen Tradition *Ode triomphale* zu stellen ist, da auch dieses eine personifizierte »Liberté« inszeniert, stellt *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré* dar (UA 27.01.1793, Opéra, Salle de la porte Saint-Martin, Paris).³⁵² Das Werk erlebte während der Ersten Republik mehr als 100 Aufführungen, avancierte zum Schlüsselwerk schlechthin und war den Menschen auch in der *Troisième République* noch bekannt.³⁵³ Im letzten Drittel des einaktigen *Divertissement lyrique Le Triomphe de la République* von Gossec schwebt mittels aufwendiger Bühnentechnik die personifizierte Liberté auf einer Wolke der Bühne entgegen. Im Libretto vermerkt die Anweisung zur *Mise en scène* vor Beginn der sechsten Szene: »La Liberté, descendant du ciel sur un nuage, accompagnée des Génies des Arts et de l'Abondance«.³⁵⁴ Einen ähnlichen Effekt sieht Holmès in ihrer *Ode triomphale* vor, indem sie zwei Chorgruppen mit ihren personifizierten Figuren – die Künste und die Wissenschaften – »von oben« auftreten lässt: »Les Arts et les Sciences viendront des parties hautes en sens contraire, exceptionnellement, pour descendre vers l'autel des deux côtés.«³⁵⁵ Indem die Figuren die seitlichen Rampen von oben betreten, um dann Richtung Altar hinabzusteigen, wird der Eindruck erweckt, die Figuren würden aus der Luft erscheinen. »Les génies de la Raison et de l'Art apparaîtront dans les airs.«³⁵⁶ Die von allen anderen Chorauftritten abweichende *Mise en scène* der Künste und Wis-

³⁵² François-Joseph Gossec, *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grand-Pré, Divertissement lyrique en un acte. Représenté à l'Opéra le 27 Janvier l'An 2^{ème} de la République Française une et Indivisible. Paroles du Citoyen: Marie-Joseph de Chénier, Les Ballets du Citoyen: Gardel*, Paris: Jean-Henri Naderman s.d. [1794, F-Pc D. 4777].

³⁵³ Diese Rezeptionsgeschichte ist indes vergleichsweise außergewöhnlich, da im Allgemeinen die für spezielle Anlässe komponierten Werke eher kurzlebig waren, insbesondere während der Französischen Revolution. In jener Zeit wurden nicht selten Tragédies lyriques und Opéras comiques mehrfach umgearbeitet, um inhaltlich auf die politischen Aktualitäten der Zeit Bezug zu nehmen. Lediglich zwei Werke überdauerten die Revolutionszeit und etablierten sich im Repertoire: *Le Chant du Départ* von Marie-Joseph de Chénier und Étienne-Nicolas Méhul und *La Marseillaise* von Rouget de Lisle (vgl. Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, 1986, S. 35).

³⁵⁴ Gossec, *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grand-Pré*, [1794], S. 19.

³⁵⁵ Holmès, *Ode triomphale. Édition donnant les indications de mise en scène et de costumes*, 1889, S. 16.

³⁵⁶ Anon., *Le Ménestrel*, 08.09.1889, S. 287-288 und Fonds Montpensier, folio 129.

senschaften ist nicht willkürlich, drückt sich doch in ihr eine gewisse Ent-hobenheit aus. Diese Wirkung wird noch verstärkt, indem die personifizierten Figuren »le Génie« und »la Raison«, welche die beiden Chöre anführen, mit einem Verfolger farblich abgehoben werden. Dazu bemerkt Holmès im Libretto, das Genie solle mit einem goldenen und die Raison mit einem blauem Lichtstrahl verfolgt werden: »Il ne sera point porté, mais marchera en tête du groupe des Arts, suivi et éclairé par une lumière couleur d'or.«³⁵⁷ Und bezüglich »la Raison« heißt es: »Elle marche en tête du groupe des Sciences, dans une clarté bleue.«³⁵⁸

Ferner verwendet Holmès Lichteffekte zur Steigerung der Dramatik. Sinnfälligerweise verdunkelt sich der Saal in dem Moment, in dem die verschleierte Figur auftritt. An dieser Stelle notiert Holmès im Libretto: »A ce moment, la scène s'obscurcit.« (K2, folio 17, gedr. Libretto, S. 15). Im Partitur-Autograph präziserte Holmès die Beleuchtungsregie wie folgt:

»L'obscurité est complète, et la scène n'est plus éclairée que par les flammes des trépieds. La salle aussi est obscure. Une lumière rougeâtre devra suivre la figure voilée de manière à bien la faire apercevoir.«³⁵⁹

Während das Volk um das Erscheinen der République bittet, bleibt die Szenerie verdunkelt. Erst wenn die République erscheint kommt ein Blitzeffekt zum Einsatz: »Un éclair sillonne l'obscurité. Le voile d'or se déchire et tombe, et la République apparaît au-dessus de l'autel, dans une clarté fulgurante.«³⁶⁰ Zugleich ist diesem Effekt eine dramaturgische Bedeutung inhärent. Die Botschaft, dass die Republik als ideale Staatsform wortgetreu das Volk aus dem Dunkel ans Licht führe und damit erhellend wirke, wird mithilfe modernster Lichttechnik sinnfällig inszeniert.

So koinzidiert die Lobpreisung des technischen Fortschritts durch den Chor der Wissenschaften und die Apotheose der Republik mit fortschrittlichster Bühnentechnik. Denn die Lichteffekte, wie sie in *Ode triomphale* zur Anwendung kamen, konnten erst durch die Verwendung von elektrischem Licht hergestellt werden. Der Einsatz eines Verfolgerscheinwerfers, mit dem die verschleierte Figur in ein rotes Licht getaucht und auf ihrem Weg durch die Chöre bis zum Erreichen des Altars »verfolgt« werden konnte, war eine neue techni-

³⁵⁷ Holmès, *Ode triomphale. Édition donnant les indications de mise en scène et de costumes*, 1889, S. 13.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Holmès, *Ode triomphale*, Partitur autogr., Mouvement de Marche Funèbre, Andante, Takt 26, S. 251 [F-Pc Ms. 6695].

³⁶⁰ Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, 1889, S. 17.

sche Möglichkeit, die erst ab 1875 zur Ausstattung des neu eröffneten Palais Garnier gehörte und zunächst nur für Spezialeffekte in der Oper zum Einsatz kam.³⁶¹

III. Masse / Gigantomanie

Das dritte wesentliche Moment ist jenes, welches die Komponistin selbst »im-mense spectacle«³⁶² nannte. Zweifelsohne spiegelt sich die betonte Monumentalität in verschiedenen Aspekten der Werkkonzeption wider. Zum einen war *Ode triomphale* für 900 Choristen und 300 Orchestermusiker ausgelegt, eine Anzahl von Interpreten, die das Zusammenstellen von zwölf Gesangsvereinigungen erforderlich machte. Gleichzeitig stellt diese Anzahl an Akteuren bestimmte architektonische Anforderungen an das Aufführungsgebäude. Die entsprechend großzügige Bühne im ebenso monumental wirkenden Palais de l'Industrie hatte Ausmaße, die etwa dreimal so groß waren wie diejenigen der Pariser Opéra.³⁶³ Der Zuschauerraum bot Platz für 25.000 Zuschauer, die sich an jedem Veranstaltungsabend dort einfanden.³⁶⁴ Der Eintritt war kostenfrei, damit jeder Bürger im Sinne der Egalité Zugang zu den Aufführungen haben sollte. Denn gerade die von Léon Gambetta apostrophierten »nouvelles couches sociales« standen im Zentrum des Interesses der republikanischen Regierung.³⁶⁵ Nicht zuletzt zeigt sich die Gigantomanie auch in der Geldsumme von 300.000 Francs, welche die Stadt Paris allein für die Aufführungen von *Ode triomphale* zur Verfügung stellte. Die Musikzeitschrift *Art Musical* druckte am 15.09.1889 die zu erwartenden Kosten der Aufführungen von *Ode triomphale* ab. Sie schreibt:

³⁶¹ »Le courant électrique partant de la pile est transmis à l'appareil produisant sur le théâtre les différents effets exigés par la mise en scène. Cet appareil se compose d'une lampe à régulateur automatique placée dans une lanterne en bois munie d'une lentille et d'un miroir en verre argenté. Cet appareil est disposé de façon à prendre toutes les inclinaisons nécessaires pour produire les effets demandés, pour faire suivre tel personnage ou tel groupe par un rayon lumineux, etc.« Charles Nutter, »Électricité«, in: ders., *Le Nouvel Opéra*, Paris: Hachette 1875, S. 229-235, hier: S. 231 [F-Po Usuels BUR 2005].

³⁶² Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

³⁶³ C.-E. Curinier, Art. »Holmès (Augusta-Mary-Anne)«, in: *Dictionnaire National des Contemporains*, hg. von C.-E. Curinier, 6 Bde., Paris: Office Général d'Édition de Librairie et d'Imprimerie [1899]-1919, Bd. 2, S. 17-18, hier: S. 18.

³⁶⁴ Curinier, Art. »Holmès (Augusta-Mary-Anne)«, in: *Dictionnaire National des Contemporains*, [1899]-1919, S. 18.

³⁶⁵ Vgl. Jacques Chasteney, *La République des républicains: 1879-1893* (= Histoire de la Troisième République, Bd. 2), Paris: Hachette 1954, S. 106.

»Voici le décompte des diverses dépenses prévues pour l'exécution de *l'Ode triomphale* de M^{lle} Holmès; elles s'élèvent à 300,000 francs, ainsi répartis:

Praticables	Fr. 25.000
Décors	66.000
Equipe	15.000
Éclairage.	22.000
Costumes	60.000
Accessoires	14.000
Partie musicale, devis de M. E. Colonne	70.000
Invitations, cartes, affiches, contrôle, police etc	12.000
Honoraires, frais d'agence et de règlement, service administratif, frais de personnel et de bureau à 5 0/0 . .	14.200
Somme à valoir pour imprévu et appoint	<u>1.800</u>
TOTAL	<u>300.000</u> « ³⁶⁶

Wenn das von der Komponistin formulierte Ziel die Verherrlichung der Republik und Frankreichs ist, so wäre zu fragen, wie das Moment der Gigantomanie aus dramaturgischer Sicht zur Erreichung jener Vorgabe beiträgt. Zweifels- ohne braucht es zur Figuration des Volkes eine gewisse Menge an Menschen, um dieses sinnfällig zu verkörpern. Zugleich waren genügend Sängerinnen und Sänger vonnöten, um zehn verschiedene Volksgruppen darzustellen. Kleinere Gruppen oder nur wenige Schauspieler würden hingegen dramaturgisch keinen Sinn machen. Ferner lebt das Stück von jenem Moment der Apotheose, der sinnfälligerweise als Kontrastmoment zu bezeichnen ist. Dieser offenbart sich, wenn die verschleierte Figur, die hier freilich dem Ideal entsprechend als Einzelfigur angelegt ist, da sie für eine République universelle steht, der République und der Volksmasse gegenübersteht. Das Befreien der verschleierte Figur durch die République française utopisiert, dass die Masse an Menschen in toto in jener einen Figur, und demnach in der République universelle, auf- geht. Die vormaligen einzelnen Volksgruppen amalgamieren zum Kollektiv – wer- den eins.

Augusta Holmès stellt selbst den Transfer zwischen der Französischen Re- volution und ihrem Werk zur Hundertjahrfeier her. So war es ihr Ziel, analog

³⁶⁶ In: *L'Art Musical*, 15.09.1889, S. 133-134 (Unterstreichung im Original). Die gleiche Übersicht ist abgedruckt in *La Liberté*, 13.09.1889, S. 4. Die Zeitungen beziehen ihre Informationen zu den Kosten vermutlich aus der Publikation von Adolphe Alphan und Ralph Brown, *Fêtes du centenaire. Commission de contrôle. Séance du 8 Juin 1889. Procès-Verbal*, Paris: Imprimerie Chaix 1889, S. 6-7 [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789].

den »grandes fêtes« im Zuge der Französischen Revolution, den Menschen im Jahre 1889 eine ebenso groß angelegte Allegorie der revolutionären Idee zu präsentieren.³⁶⁷ Unter dem Aspekt der Masse steht *Ode triomphale* demnach zweifelsohne in der Tradition der Werke Gossecs. Letzterer hatte für die am 14. Juli 1790 auf dem Champs de Mars zelebrierte *Fête de la Fédération* – eine ›Bundesfeier‹ der Nation in Anwesenheit des Königspaares – ein *Te Deum et Domine salvum* (für Haute-contre, Taille und Basse-taille, 09.07.1790)³⁶⁸ auf einen Text von Marie-Joseph de Chénier komponiert. Der Chor allein bestand aus 4.000 Sängerinnen und Sängern, das Blasorchester rekrutierte sich aus 300 Musikern der Nationalgarde (darunter allein 50 Serpente) und wurde von 300 Trommeln unterstützt. 300.000 Menschen sollen jenem ersten großen Schauspiel der Revolution beigewohnt haben.³⁶⁹ Die Feierlichkeiten zum Juli 1830 wurden immerhin von 300 Chorstimmen und 230 Instrumentalisten musikalisch zelebriert.³⁷⁰ Gleichwohl steht Holmès' *Ode triomphale* auch in der Tradition der Gelegenheitswerke, wie sie etwa zahlreich von Hector Berlioz komponiert wurden. Für das *Grand Festival de l'Industrie* 1844 beispielsweise verfasste er seine *Hymne à la France* für gemischten Chor und Orchester (Text: Auguste Barbier, UA 01.08.1844 Paris), in der »toutes les ressources vocales et instrumentales qui existent à Paris« mitwirken sollten.³⁷¹ Kündigte ein Konzertplakat³⁷² die Mitwirkung von insgesamt 863 Ausführenden, darunter 140 Soprane, 130 Tenöre und 130 Bassisten an, so waren es am Ende, wie Berlioz in seinen *Mémoires* angibt, 1.022 Mitwirkende, die der Komponist mithilfe von zwei Orchesterdirigenten und fünf Chordirigenten koordinierte. Diese Hilfsdirigenten leiteten Berlioz' Taktschlag an Bläser und Schlagzeug-

³⁶⁷ Vgl. Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

³⁶⁸ Abgedruckt in Constant Pierre, *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc. Recueillies et transcrites par Constant Pierre*, Paris: Imprimerie nationale 1899, S. 1-12 [F-Pn Vma. 6981].

³⁶⁹ Michael Stegemann, »François-Joseph Gossec oder: ›Die ehernen Saiten der Revolution‹«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 148 (1987) 9, S. 4-10, hier: S. 6-7.

³⁷⁰ Viele dieser »concours« wurden im Laufe des 19. Jahrhundert auf Initiative des Kriegsministers oder entsprechender Gesellschaften abgehalten. Dabei interessierten sich Komponisten wie Hector Berlioz, Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Ferdinand Herold und Fromental Halévy für dieses Repertoire. Danielle Pistone, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris: Librairie Honoré Champion 1979, S. 126.

³⁷¹ Hector Berlioz, Brief an Mademoiselle Jacques vom 01.06.1844, in: *Correspondance générale d'Hector Berlioz III (1842-1850)*, hg. von Pierre Citron, Paris: Flammarion 1978, S. 183-184, hier: S. 183.

³⁷² Konzertplakat anlässlich der Aufführung von *Hymne à la France* am 01.08.1844 [F-Pn Ye. 5275], abgedruckt in: *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works. Choral Works with Orchestra (II)*, Bd. 12b, hg. von David Charlton, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1993, S. 219.

gruppe bzw. an einen Mittelchor und vier Fernchöre weiter.³⁷³ Im Rahmen der Abschlussfeier der Weltausstellung von 1855 erklang am 28. November im Palais de l'Industrie die napoleonische Kantate *L'Impériale* mit rund 1.200 Mitwirkenden, während die Komposition *Le Temple universel* (Text: Jean-François Vaudin, UA 1861 und um 1867-1868) zu Ehren von Napoleon III. 1861 verfasst und für 10.000 Stimmen konzipiert worden war.³⁷⁴

Die Verwendung der Masse, der Personifizierung und des revolutionären Stoffes als dramaturgische Elemente unterlag der zentralen Werkidee, die Augusta Holmès selbst in folgende konzise Worte fasste:

»Mon ode [...] est tout simplement l'apothéose de la République et de la France en 1889. A l'instar des grandes fêtes que la première Révolution offrit au peuple, j'ai voulu qu'en 1889, année de la célébration du centenaire, le peuple pût également voir, sous forme d'un immense spectacle, une allégorie imposante de l'idée républicaine.«³⁷⁵

Die Umsetzung jener Werkidee – und in diesem Zusammenhang ist der Wert dieser Quelle kaum zu überschätzen – erforderte zweifelsohne einen bestimmten Umgang mit der Musik. Wie zuvor bereits dargelegt, verwies die Komponistin selbst auf die Schwierigkeit, den größtenteils aus Amateuren rekrutierten Chorsängern den »Bühnen-Auftritt« beizubringen. Gleichwohl bedurfte es einer Komposition, die von einem Massenchor ausführbar war. Daher soll im Folgenden untersucht werden, wie die für das Libretto konstatierten Charakteristika musikalisch umgesetzt wurden.

Die Sprache dieses Lexikoneintrags verdeutlicht die Gigantomanie von *Ode triomphale*:

³⁷³ Hector Berlioz, *Mémoires*, hg. von Pierre Citron, Paris: Flammarion 1991, S. 425: »Mes milles vingt-deux artistes marchaient unis comme eussent fait les concertants d'un excellent quatuor. J'avais deux chefs d'orchestre: Tilmant, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, dirigeant les instruments à vent, et mon ami Auguste Morel, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Marseille, conduisant les instruments à percussion. De plus, cinq maîtres de chant, placés l'un au centre et les autres aux quatre coins de la masse chorale, étaient chargés de transmettre mes mouvements aux chanteurs qui, me tournant le dos, ne pouvaient les voir. Il y avait ainsi sept batteurs de mesure, qui ne me quittaient jamais de l'œil, et nos huit bras, quoique placés à de grandes distances les uns des autres, se levaient et s'abaissaient simultanément avec la plus incroyable précision.« Siehe dazu auch Matthias Brzoska, Art. »Berlioz, (Louis-)Hector«, in: *Komponisten-Lexikon*, hg. von Horst Weber, 2. Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 49-53.

³⁷⁴ Christian Berger, Art. »Berlioz, (Louis-)Hector«, in: *MGG2 Personenteil Bd. 2*, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1999, Sp. 1322-1352.

³⁷⁵ Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

»Mentionnons à part: l'*Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*, écrite et composée pour l'Exposition de 1889, qui a popularisé le nom de son auteur. Le Conseil municipal de Paris, à qui cette œuvre fut généreusement offerte par M^{lle} Holmès, ne ménagea rien pour en assurer une éclatante représentation. A cet effet, le palais de l'Industrie fut transformé en immense salle de théâtre; une scène gigantesque (3 fois grande comme celle de l'Opéra) y fut édifiée: Jambon peignit un magnifique décor et Bianchini dessina de superbes costumes. 1,200 personnes, solistes, choristes et orchestre, sous la direction d'Edouard Colonne, prirent part à cette grandiose manifestation. Il y eut 4 représentations (septembre 1889). A chacune d'elles, les 25,000 spectateurs contenus dans cette immense salle acclamèrent l'auteur avec enthousiasme.«³⁷⁶

Nicht zuletzt ist das Phänomen der Masse bereits aufgrund seines Wesens Bestandteil der republikanischen Idee, indem nach dem Prinzip des souveränen Volkes dieses seine Souveränität mittels Volksvertretern / -repräsentanten ausübt: »le mythe de la foule loge au cœur du programme et de l'ambition de la République.«³⁷⁷

4.2.2 »Masses chorales« und »Orchestration gigantesque« als kompositorische Kategorie

Da die Kantate thematisch wie formal betrachtet eine relativ flexibel zu handhabende Gattung war, bei der Komponisten nicht zwangsläufig an Formschemata gebunden waren, eignete sie sich besonders für anlassgebundene Kompositionen. Die für das *Centenaire* komponierte *Ode triomphale* entspricht hinsichtlich der Einbindung der verschiedenen Volksgruppen sujetbedingt dem im 19. Jahrhundert aufgekommenen Modell der Chorkantate – in Abgrenzung etwa zur Solokantate oder der symphonischen Kantate – und steht stilistisch in der Tradition der französischen Chorwerke, wie sie etwa Hector Berlioz mit *La mort d'Orphée* für Tenor, zwei Chöre und Orchester (Henri-Montan Berton, entstanden 1827) und *Sardanapale* für gemischten Chor und Orchester (Jean-François Gail, entstanden 1830, UA 30.10.1830, Institut de France, Paris) als Rompreiskantaten vorgelegt hat. Darüber hinaus komponierte Berlioz eine

³⁷⁶ Curinier, Art. »Holmès (Augusta-Mary-Anne)«, in: *Dictionnaire National des Contemporains*, [1899]-1919, S. 18.

³⁷⁷ Vincent Rubio, *La foule. Un mythe républicain?*, Paris: Vuibert 2008, S. 202. Rubio nähert sich dem Phänomen der Masse zunächst mit verschiedenen Definitionsmöglichkeiten, ehe er unter Berücksichtigung derselben einen weiten Bogen von der Antike bis zur Gegenwart spannt, um Prämissen und Merkmale dieses Phänomens zu beleuchten.

Reihe von Werken mit je einer Solostimme, Chor und Orchester, wie etwa *Le Cinq Mai* für Bass, gemischten Chor und Orchester (Pierre-Jean de Béranger, UA 22.11.1835, Salle du Conservatoire, Paris). Mit ihrem Solo für Contra-Alt reiht sich demnach *Ode triomphale* in jene Werktradition ein. Ferner ist die *Grande messe des morts* für Tenor, gemischten Chor und Orchester (UA 5.12.1837, St.-Louis des Invalides, Paris) und die *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1. Version für Militärkapelle 1840, 2. Version mit hinzugefügten Streichinstrumenten ad libitum, 3. für Mezzosopran/Tenor, gemischten Chor und Klavier, 1848) zu nennen. Der Titel *Ode triomphale* verweist zudem nicht nur auf den feierlich-erhabenen Charakter dieser Komposition, sondern ferner auf die Gattung der Ode, die in Frankreich jedoch im Vergleich zur Kantate seltener zur Anwendung kam. Hier finden sich vereinzelt – allerdings später als die 1889 fertiggestellte *Ode triomphale* von Holmès' – Vertonungen antiker Oden nach dem Originaltext wie beispielsweise Reynaldo Hahns *O Fons Bandusiae* (1902) für Solo-Sopran und Frauenchor (textlose Vokalisen) oder Camille Saint-Saëns' *Ode d'Horace* (1905) für Männerchor. Häufiger wurden Übersetzungen von Oden (u.a. von Thomas Moore, Alfred de Musset, Charles-Marie Leconte de Lisle und Salvatore Quasimodo) vertont. Holmès war mit den Vertretern jenes literarischen Zirkels bekannt und komponierte 1869 selbst eine Ode mit dem Titel *A Lydie* (Paris: Flaxland 1869) auf eine Übersetzung der Horace-Ode von Alfred de Musset. Später widmete sich auch Jules Massenet mit *Horace et Lydie* (1893) diesem Sujet. Möglicherweise hat er sich von der Besetzung von Holmès' Werk inspirieren lassen, denn beide sind als Duo mit Klavierbegleitung konzipiert. Nichtsdestoweniger können die typischerweise für Oden-Kompositionen charakteristischen Gattungsmerkmale wie eine strophische Gliederung, Beachtung des Textmetrums, homophone Satzstruktur und Rücksicht auf Textdeklamation für die *Ode triomphale* von Augusta Holmès kaum konstatiert werden. Allein die Aufführungsdauer und instrumentale Besetzung verweisen auf eine komplexere Struktur. Vielmehr steht *Ode triomphale* der Gattung der Kantate nahe, zumal diese in Frankreich als offiziell zu bedienende Gattung zur Erlangung des begehrten *Prix de Rome* akademisch institutionalisiert war.

Die formale Konzeption der *Ode triomphale* sieht vor, dass jeweils parallel zwei Chorgruppen vom linken und vom rechten Bühnenrand einmarschieren. Die folgende Tabelle gibt die Einzüge mit den entsprechenden Textincipits wieder:

<i>Einzüge</i>	<i>Chor</i>	<i>Chor</i>
	Prélude	
I	Les Vignerons » <i>Evohé! Soleil! Evohé!</i> «	Les Moissonneurs » <i>Evohé! Soleil! Evohé!</i> «
II	Les Soldats » <i>L'arme au bras, l'épée au côté</i> «	Les Marins » <i>Sur les flots gris de l'Océan sans bornes</i> «
III	Les Travailleurs (1 ^{er} chœur) » <i>Tope, frère! et dis-moi ton nom!</i> «	Les Travailleurs (2 ^e chœur) » <i>Tope, frère! et dis-moi ton nom!</i> «
IV	Les Arts » <i>Peuple, lève les yeux vers la Lyre immortelle!</i> «	Les Sciences » <i>Du fond de l'Océan jusqu'au-delà des astres</i> «
V	Les Jeunes Filles » <i>Je rêve qu'un soleil très doux à mes yeux se lève</i> «	Les Jeunes Gens » <i>Vers Elles! Amour, conduis-nous en battant des ailes!</i> «
VI	Les Enfants (1 ^{er} chœur) » <i>Nous venons saluer notre chère mère chérie</i> «	Les Enfants (2 ^e chœur) » <i>Nous venons saluer notre chère mère chérie</i> «
VII	Tous les chœurs » <i>Apparais, déesse, apparais!</i> «	
VIII	République	

Tabelle 1: Choreinzüge »Ode triomphale« mit Textincipits, Libretto, Paris 1889 [F-Pntolb 8-Z Le Senne 6653]

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie die Verherrlichung Frankreichs und der République als Staatsform musikalisch umgesetzt wurde. Dazu wird das Werk zunächst entlang der Choreinsätze musikanalytisch beleuchtet, und im Anschluss daran werden bestimmte dramaturgiekonstitutive Aspekte diskutiert.³⁷⁸

³⁷⁸ Den folgenden Betrachtungen lagen vornehmlich die autographe Partitur sowie der gedruckte Klavierauszug zugrunde.

Das 127 Takte umfassende Prélude folgt einem ABA-Formverlauf im Marschtempo. Solistische Trompeten-Fanfaren werden zu Beginn des Préludes im Kleinterzzirkel gesteigert und verweisen auf den martialischen Charakter des Werkes. Die Fanfaren-Einleitung ist nach folgendem harmonischen Schema angelegt: B-Dur/F-Dur – As-Dur – H-Dur – D-Dur, während das Marschthema (A-Teil, vgl. NB 13) in D-Dur mit relativ konventioneller Marschharmonik vertont ist.

Notenbeispiel 13: Augusta Holmès, »Prélude«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 2

Der lyrische B-Teil (Takt 66-89, vgl. NB 14) steht in A-Dur, weist pentatonische Melodieelemente auf und enthält die für die Zeit typischen Zusätze französischer Harmonik,³⁷⁹ wie etwa die hinzugefügte Sexte («Chopinakkord») und None in der Doppeldominantsept- und Dominantseptverbindung (vgl. Takt 70-71 und 77-79). Takt 90-125 nimmt das Marschthema (Reprise) in D-Dur wieder auf und mündet in Takt 110 in eine Coda.

Notenbeispiel 14: Augusta Holmès, »Prélude«, Teil B, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 3

³⁷⁹ Paradigmatisch sei auf den ersten Satz von César Francks Symphonie in d-Moll verwiesen.

1. *Les Vignerons*

»Evohé! Soleil! Evohé!«, Allegro (Takt 1-109)

Die Sonne hat den Winzern eine ertragreiche Weinernte beschert. Dies ist ihnen Anlass genug, ein Loblied auf die Sonne und Frankreichs »reinen« Wein anzustimmen.

Allegro (♩. = 58)

Sopranos
CHŒUR
Contraltos
Piano

1 E - vo - hé!
E - vo - hé!

5 - hé! E - vo - hé!
- hé! E - vo - hé!

9 - hé, So - leil! E - vo - hé!
- hé, So - leil! E - vo - hé!

Notenbeispiel 15: Augusta Holmès, »*Les Vignerons*«, in: »*Ode triomphale*«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 7

Chromatische Dominantsept-Akkord-Rückungen mit Nonen als Vorschlagsnoten (D7 – Es7 – E7 – F7 – Fis7) stellen gleich zu Beginn eine opernhafte Atmosphäre her, die mit der sukzessiven Komplettierung der Chorstimmen entsprechend an Dramatik und Dynamik zunimmt, und bereiten mittels einer D7-Klangfläche die erste Strophe der Winzer («La vigne a fleuri!«, Takt 37, vgl. NB 16), den Hauptteil in G-Dur (*Meno Allegro, bien rythmé*), vor.

Meno Allegro (♩ = 160)
bien rythmé

36 TÉN. *ff*
La vigne a fleu-ri! La grappe a mü-ri!

BAS. *ff*
La vigne a fleu-ri! La grappe a mü-ri!

ff *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Notenbeispiel 16: Augusta Holmès, »Les Vignerons«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 9

Symbolhaft liegen diesem Chorsatz häufige Taktwechsel (3/4 – 2/4 – 3/4, vgl. NB 17) zugrunde und lassen einen trunken-schwankenden, teils stampfenden Charakter im volkstümlichen Stil entstehen. Dem Hauptteil, zunächst von den Tenören und Bässen eingeführt und bei der Wiederholung auf einen vierstimmigen Chorsatz im *fff* ausgeweitet, unterliegt eine flächig ausgebreitete Harmonik, die vorwiegend durch mediantische Rückungen G-E-Dur (Takt 36ff., S. 9 und 10 unten) sowie durch eine Trugschlussparenthese auf Es-Dur (S. 12 oben) schließlich über den übermäßigen 5/6-Akkord es-g-b-des/cis in die Kadenz nach G-Dur («C'est le vin de France«, Takt 98-109) zurückführt.

53 SOP.
La vigne a fleu-ri! La grappe a mû-ri! La grappe a mû-ri!

CONT.
La vigne a fleu-ri! La grappe a mû-ri! La grappe a mû-ri!

TEN.
La vigne a fleu-ri! La grappe a mû-ri! La grappe a mû-ri!

BAS.
La vigne a fleu-ri! La grappe a mû-ri! La grappe a mû-ri!

8va

Notenbeispiel 17: Augusta Holmès, »Les Vignerons«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 10

2. Les Moissonneurs

»Evohé! Soleil! Evohé!«, Keine Tempobezeichnung vorgegeben (Takt 1-159)

Textlich und dramaturgisch in ähnlicher Weise konzipiert, folgen die Schnitter, die ebenfalls zu Beginn mit ihren »Evohé! Soleil!«-Rufen die reiche Ernte preisen. Diesem Beginn auf einem G7-G7/9-Wechsel folgt mit Einsatz der ersten Strophe (»Le baiser vermeil de l'ardent soleil«, ab Takt 13) der hymnisch angelegte Hauptteil in vorzugsweise kleinschrittig-diatonischer Melodik in C-Dur (3/2-Takt). Auch hier sind die Chorstimmen zunächst im Unisono gesetzt, erlangen dann ab Takt 30 mit Auftakt die Vierstimmigkeit und kadenzieren nach steigender Quartschrittsequenz zu C-Dur (A7 – d – H7 – e – C, Takt 39-46). Der sukzessive Aufbau zur Mehrstimmigkeit sowie die steigende Dreiklangsmelodik können als auskomponierter Sonnenaufgang gedeutet werden, denn bereits im Anschlusstakt (Takt 47) kehren die Winzer mit freudigen »Evohé! Soleil!«-Rufen zurück. Bereits der Wechsel zum 2/4-Takt kündigt die Winzer an. Während die Schnitter bislang im 3/2-Takt verweilen, folgen für das dialogisierende Finale häufige Wechsel zwischen 2/4 und 3/4-Takten (Takt 60ff., vgl. NB 18,), welche die Winzermusik zu Beginn charakterisieren.

4.2 DRAMATURGIE UND ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION

60 (♩ = ♩) *f* *cresc.*

MOISSONNEURS

Les gran - ges sont plei - nes! Les gran - ges sont plei - nes, Les
 Les gran - ges sont plei - nes! Les gran - ges sont plei - nes, Les
 Les gran - ges sont plei - nes! Les gran - ges sont plei - nes, Les
 Les gran - ges sont plei - nes! Les gran - ges sont plei - nes, Les

VIGNERONS

- leil! E - vo - hé! E - vo - hé!
 - leil! E - vo - hé! E - vo - hé!
 - leil! E - vo - hé! E - vo - hé!
 - leil! E - vo - hé! E - vo - hé!

ff *f* *cresc.*

Notenbeispiel 18: Augusta Holmès, »Les Moissonneurs«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 17

63

gran - ges sont plei - nes!
 gran - ges sont plei - nes!
 gran - ges sont plei - nes! Les
 gran - ges sont plei - nes! Les

più f
 E - vo - hé!
più f
 E - vo - hé!
più f
 E - vo - hé!
più f
 E - vo - hé!

Notenbeispiel 18 (Fortsetzung)

Während die Schnitter die vollen Getreidekammern preisen, werfen die Winzer prägnante »Evohé«-Rufe ein. Musikalisch ab Takt 47 durchführungsartig in Großerzen modulierend (enharmonisch über Dominantsept – überm. 5/6-Akkord): C7 – E 4/6, E7 – As 4/6, erfolgt dann über Kleinterzrückungen Es7 – Fis7 – A7 die Rückmodulation nach G-Dur (Takt 60ff.). Die anschließende Reprise der Winzermusik (G-Dur, Takt 68 mit Auftakt – Takt 75, Original Takt 37 mit Auftakt – Takt 44) mündet in die rhythmische Wiederholung der Schnitter-Hymne (Takt 74 mit Auftakt). Nicht zu übersehen ist die Adaption einer christlichen Symbolsprache³⁸⁰ an jener dialogisch angelegten Stelle Takt

³⁸⁰ Verbindungen können auch zu Maurice Barrès' »France Catholique« und Paul Claudel gezogen werden. Siehe Pierre Birnbaum: »Nationalisme à la française«, in: *Théories du*

68, an der die Winzer (»Ce vin, c'est le sang«) und Schnitter (»Ce pain, c'est la chair«) auf die Eucharistie, gleichsam die Erinnerung an das letzte Abendmahl (»Verkündigung von Tod«, 1 Kor 11,26)³⁸¹ und die Auferstehung Jesu verweisen, ehe sich beide Chöre (Winzer und Schnitter) auf der Textstelle »Le pain et le vin / [...] La chair et le sang de France!«³⁸² ab Takt 101 mit Auftakt gleichsam finalisierend in einem 8-stimmig angelegten Chortableau vereinen. Jene sprachlichen Analogien lassen an das verpflichtende Band der Gemeinschaft aller Getauften denken: Nämlich Brot als Jesu Leib, Wein als Jesu Blut werden gereicht und gewähren »Anteil«: »Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am Letzten Tag.« (Joh 6,54).³⁸³

3. *Les Soldats*

»*L'arme au bras, l'épée au côté*«, As-Dur, Mouvement de Marche (Takt 1-40)

Der dritte Chorsatz ist den Soldaten gewidmet, die zum Kampf für das Vaterland aufrufen. Sie erklären sich allzeit bereit, in den Krieg zu ziehen, sobald das Signal dazu ertönt (»A l'heure où, d'une voix sonore / Le Coq de guerre chantera«, Takt 9-12). Der in As-Dur gesetzte Marsch, welcher in der ABA'-Form angelegt ist, entspricht dem Typus der Kriegsmärsche, wie sie häufig in Bühnenwerken nachempfunden wurden.

Nach einem 8-taktigen Marsch-Schema (A) folgt eine von (Blech-)bläsern ausgeführte Fanfaren-Parentese (B), ehe der Marsch variiert wieder aufgenommen wird und in eine Coda mündet. Die punktierten Rhythmen im nicht allzu schnellen »Mouvement de Marche« charakterisieren den überwiegend zwei- bis vierstimmig geführten Soldatenchor.³⁸⁴ Diesen martialischen Duktus erfüllen auch die Verse, etwa zu Beginn des Chores (»*L'arme au bras, l'épée au*

nationalisme: Nation, nationalité, ethnicité, hg. von Gil Delannoï und Pierre-André Taguëff, Paris: Éditions Kimé 1991, S. 125-138.

³⁸¹ *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Gesamtausgabe, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1980, S. 1277: »Denn sooft ihr von diesem Brot esst und aus dem Kelch trinkt, verkündet ihr den Tod des Herrn, bis er kommt.«

³⁸² Holmès, *Ode triomphale*, Libretto, 1889, S. 6-7.

³⁸³ *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, 1980, S. 1191.

³⁸⁴ Zur Bedeutung rhythmischer Muster und der Frage nach einem Zusammenhang zur französischen Musik siehe Manuela Jahrmärker, »Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch«, in: »*L'esprit français*« und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. »*L'esprit français*« et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider, hg. von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2007, S. 497-522.

4 DIE KANTATE ODE TRIOMPHALE EN L'HONNEUR DU CENTENAIRE DE 1789

Mouvement de Marche (♩ = 84)

mf *più f* *f* *mf*

TÉNORS
LES SOLDATS
L'arme au bras, — l'é - pée au cô - té, Le front haut, le cœur sans co -

BASSES
mf *più f* *f* *mf*
L'arme au bras, — l'é - pée au cô - té, Le front haut, le cœur sans co -

PIANO
mf *p* *più f* *f* *mf*
Sba...1

4
- lè - re, Nous en qui la Pa - trie es - pè - re, Nous at - ten-dons sa
- lè - re, Nous en qui la Pa - trie es - pè - re, Nous at - ten-dons sa

8
più f
vo - lon-té. — A l'heure où, d'u - ne voix so - no - - - re, Le
vo - lon-té. — A l'heure où d'u - ne voix so -

Notenbeispiel 19: Augusta Holmès, »Les Soldats«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 25

côté«, Takt 1ff., vgl. NB 19, S. 214). Der Effekt, die Soldaten mithilfe prägnant-rhythmischer Fanfarenklänge in eine kriegerische Stimmung zu versetzen, blieb sicher auch beim zeitgenössischen Publikum nicht ohne Wirkung. Zudem herrschte bei den Anhängern der Republik – freilich nach freimaurerischem Vorbild – die Überzeugung, dass es eine »gerechte« Gewalt gebe, der die »ungerechte« weichen müsse; in diesem Zusammenhang denke man an den freimaurerischen Refrain: »Zu den Waffen«. ³⁸⁵ Übertragen auf den zeitgenössischen politischen Kontext bedeutet dies, dass die Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 nach wie vor im kulturellen Gedächtnis präsent war und in den Folgejahren eine Revanchepolitik schürte, die besonders unter Kriegsminister Georges Ernest Boulanger zeitweise sogar die Republik gefährdete. ³⁸⁶ Auch in der *Troisième République* sprach man den Soldaten als Verteidigungsmacht des Vaterlandes eine signifikante Rolle zu. Offenbar bewog der aufkommende Revanchismus und Patriotismus – wohl auch motiviert durch persönliche Verluste im Deutsch-Französischen Krieg – Holmès dazu, dem Chor der Soldaten in ihrer *Ode triomphale* die folgenden Verse in den Mund zu legen: »Nous voulons mourir en t’aimant! / Car c’est vivre immortellement / Que de mourir pour la Patrie!« (Takt 27-35). Dieser Verweis auf die Unsterblichkeit erinnert zugleich an den Kult der Pantheonisierung. Mit der Reinstallation des Panthéons als Ruhmeshalle im Jahre 1885 aus Anlass der Totenfeier für Victor Hugo war dieser Kult wieder ins Bewusstsein der Gesellschaft gelangt. Die Beisetzung von Hugo im Tempel der *grands hommes* mit dem Ziel »de faire de cette manifestation une véritable apothéose« ³⁸⁷ bedeutete indes nicht nur die Entsakralisierung des zuvor als Kirche dienenden Gebäudes, sondern avancierte zu einem minutiös vorbereiteten Staatsakt, dessen Teilnahme für alle Schulkinder von Paris als verpflichtend erklärt wurde. ³⁸⁸

³⁸⁵ Vgl. hierzu Roger Kremepe: »Franc-Maçonnerie und Marseillaise. Anmerkungen zu einem geistesgeschichtlichen Phänomen«, in: »Nach Frankreich zogen zwei Grenadier«. *Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hg. von Brunhilde Sonntag, Hamburg / Münster: Lit Verlag 1991, S. 17ff.

³⁸⁶ Zu Beginn der noch politisch instabilen *Troisième République* gelang es dem konservativen Lager mehrmals, kurzfristig Kräfte zu mobilisieren, und noch wenige Jahre vor der Hundertjahrfeier konnten die Konservativen bei den Wahlen 1885 die Mehrheit erlangen. Diese Phase mündete schließlich in eine Staatskrise (Boulangisme), die von 1887 bis 1889 währte und ein Zeichen für Frankreichs politische Instabilität war.

³⁸⁷ Zit. nach Avner Ben-Amos, »Les Funérailles de Victor Hugo«, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Bd. 1: *La République*, Paris: Gallimard 1984, S. 473-522, hier: S. 498.

³⁸⁸ Vgl. Bernhard Plé, »Die sakralen Grundlagen der laizistischen Republik Frankreichs. Zur Liturgie der aufgeklärten Bürgerschaft in der Dritten Republik«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005) 2, S. 373-393, hier: S. 386ff.

4. *Les Marins*

»*Sur les flots gris de l'Océan sans bornes*«, E-Dur, Andante con moto (Takt 1-97)

Im sich anschließenden Chor besingen die Seeleute die Gefahren, denen sie bei Wind und Wetter auf See ausgesetzt sind. Dass der Seemannschor als Barkarole im wiegenden 6/8-Takt gestaltet ist, verwundert unter Berücksichtigung der zunehmenden Barkarolen-Mode in der Oper des 19. Jahrhunderts kaum.

Andante con moto (♩ = 56)

LES SOLDATS

TÉNORS

BASSES

PIANO

simile

Notenbeispiel 20: Augusta Holmès, »*Les Marins*«, in: »*Ode triomphale*«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 29

Eingangs bedient sich Holmès Bordun-Bässen kombiniert mit der Sixte ajoutée auf der 1. Stufe, setzt Nonen im H7-Akkord auf der 5. Stufe hinzu und evoziert somit einen Klangwechsel, auf dessen Grundlage Tenöre und Bässe eine kleinschrittige Melodie intonieren, die ebenfalls mit hinzugefügten Spannungstönen, wie der Sixte ajoutée, versehen ist. Das Sujet bedient mit dem Aufzeigen der Gefahren der Seefahrt eines der typischen Merkmale der Barkarole, die erstmals Giovanni Paisiello in seiner Oper *Il re Teodoro in Venezia* (Aufführung als *Le Roi Théodore à Venise* 1786 und 1787 in Paris) implementierte. Charakteristisch ist auch, dass im Gefahrenmoment ein Hilferuf, meist an eine göttliche Instanz, gerichtet wird. Die damit verbundene vermeintliche Allmächtigkeit wird hier auf die Republik übertragen, wobei das Bild der »France – la blonde« in der französischen Seefahrt traditionell als Bild der Beschützerin fungiert. Ihre religiöse Funktion behält die Stelle indes bei, wenn Tenöre und Bässe zum Skizzieren ihrer Reaktion bei imaginiert drohender Gefahr einstimmig auf *e* psalmodieren, während im Orchester chromatisch aufsteigende Sexten rhythmisch gesteigert werden. Es folgt eine kurze Phrase

im 6/8-Takt, ehe dieser insbesondere auf dem Text der letzten Strophe im Wechsel mit einem 9/8-Takt steht. Der Wechsel ist textdeklamatorisch motiviert und stellt ein für Holmès sehr gängiges Stilmittel dar. Ganz im Sinne der Kolonial- und Expansionspolitik, die für Frankreich nach dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg zunehmend signifikanter wurde, ist der Abschlussvers zu lesen: »Qu'important les morts / Si, par nos efforts, La France obtient les richesses du Monde!« Sinnfällig wird das Exotische durch Lokalkolorit nachgezeichnet, das Holmès im vorliegenden Chorsatz mit Pentatonik herzustellen versucht (siehe Anfang des Chores). Die *Exposition Universelle* 1889 stellte die Exotik der Kolonialländer in einem bis dahin nicht gekannten Maße zur Schau, gleichzeitig war sie Sinnbild für die erfolgreiche Expansionspolitik der *Troisième République*.

5. *Les Travailleurs* [Doppelchor]

»Tope, frère! et dis-moi ton nom!«, Allegro pesante (Takt 1-127)

Der Chor der Arbeiter verweist sujetbedingt auf einen anderen Bestandteil der noch jungen Republik, den der Freimaurerei. Eine ausgedehnte Einleitung von 54 Takten, die am Ende als Nachspiel wörtlich (mit Ausnahme einiger Oktavtranspositionen) wiederholt wird, während der Arbeiterchor auf die Bühne tritt, vermittelt durch seine tiefe Lage und die akzentuiert nachschlagenden Akkorde im *alla breve*-Takt einen schwerfälligen Charakter, der für das gesamte Stück beibehalten wird. Dieses Begleitmodell, das mit »Marteaux (sur bois)«, »Marteaux (sur pierre)«, einer »1^{re}« und »2^e Enclume« (vgl. Partiturautograph, S. 98) auf den Taktschwerpunkten hervorgehoben wird,³⁸⁹ beherrscht den gesamten Chor und vermittelt eine mechanische Gleichförmigkeit, die einerseits für die zunehmende Industrialisierung stehen, zugleich aber auch als idealisierte *Égalité* und *Fraternité* im freimaurerischen Sinne interpretiert werden kann (vgl. »Tope, frère!«, Takt 56-83, vgl. NB 21).

³⁸⁹ Notiert ist sinnfalligerweise jeweils nur der Rhythmus auf c[♯] und keine Tonhöhe [Partiturautograph, S. 98ff.]

4

1^{er} CHOEUR

TÉNORS

f

To - pe, frè - re!

più f

To - pe, frè - re,

BASSES

f

To - pe, frè - re!

più f

To - pe, frè - re,

2^e CHOEUR

TÉNORS

f

To - pe, frè - re!

BASSES

f

To - pe, frè - re!

più f

Notenbeispiel 21: Augusta Holmès, »Les Travaillleurs«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 36

Die Gesamtanlage des Arbeiterchores ist zweigeteilt: der erste Teil in a-Moll, der zweite Teil in A-Dur: Zu Beginn als Doppelchor angelegt (bis Takt 119), stehen die beiden Chorteile für zwei Freimaurerlogen, deren Namen das Libretto vorgibt: die »Enfants de Maître Jacques« mit den »Enfants du Père Soubise« und die »Enfants de Salomon«. Die Passage lebt vom dialogisierenden Prinzip. Auf die Frage des ersten Chores: »A qui dois-je donner mon âme?«, antwortet der zweite Chor: »A ton pays qui la réclame.« Dem gleichen Prinzip folgend fragt der erste Chor: »A quoi dois-je employer mes bras?«, worauf der zweite Chor mit »Le Temple tu reconstruiras!« reagiert. Der Tempel als Ort des »Arbeitens« gilt den Freimaurern nach dem Vorbild des salomonischen Tempels als Symbolgebäude, worin sie die Vollendung aller Ziele sehen. Im beide Chöre vereinenden Finalsatz in A-Dur (ab Takt 120) werden erneut die freimaurerischen Symbole Zirkel und Winkelmaß angesprochen. Das Winkelmaß steht für Ordnung und Gesetz und der Zirkel dient als Sinnbild der Mäßigung und der umfassenden Liebe. Während die eine Spitze des Zirkels im eigenen Herzen ruht, zieht die andere Spitze endlose Kreislinien und vereint symbolisch auf diese Weise alle Menschen miteinander. Sinnfällig wird am Ende auf den Bau des »Tempels des Lichts« abgehoben – Licht als Symbol der Aufklärung findet seine ausdeutende Vertonung in den beiden Tonarten des Chorsatzes, von a-Moll zu A-Dur.

6. *Les Arts*

»Peuple, lève les yeux vers la Lyre immortelle!«, Ges-Dur / Des-Dur, Largo (Takt 1-116)

Der Chor der Künste ist eine Hommage an die Schönen Künste. Das Libretto hebt explizit auf die Dichtkunst, die bildenden Künste und die Musik ab, wobei deren Zusammenwirken zum einen so alt ist wie die Künste selbst, zum anderen, etwa im Bereich der Literatur und der Musik, vor allem im 19. Jahrhundert spätestens mit Richard Wagners Gesamtkunstwerk-Ästhetik eine neue Belebung und Bedeutung erfährt.

Largo (♩ = ♩)

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) dynamic and features a harp-like texture of triads in the right hand and chords in the left. The second system (measures 4-5) includes a *dim.* marking and continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 6-7) features a *poco più f* marking and more complex rhythmic patterns with triplets. The fourth system (measures 8-9) concludes with a *p* dynamic and a final chord. The score is marked with asterisks at the end of the first, third, and fourth systems.

Notenbeispiel 22: Augusta Holmès, »Les Arts«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 44

Auffällig an diesem Chorleit ist zunächst die weit ausgedehnte Einleitung, die in zwei Teile gegliedert ist: Zu Beginn (Takt 1-16, vgl. NB 22) dominieren Harfen-Dreiklänge, während ab Takt 17 eine pentatonische Fläche (vgl. NB 23, S. 220) auf Ges-Dur mit melodiefremden Tönen entfaltet wird.

17 *p marcato il canto*

18

Notenbeispiel 23: Augusta Holmès, »Les Arts«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 45

Auffällig ist der instrumentale Charakter der Melodie im Ges-Dur-Teil, der sich aufgrund seiner Weiträumigkeit jeder Singbarkeit entzieht. Auch liegt die eigentliche Melodie im Orchester und verleiht den Instrumenten eine Selbstständigkeit, die typischerweise dem Chor zukommt. Dieser erhält hier indes nur Begleitfunktion, die zudem von der Stimmlage des Chores widerspiegelt wird, welche häufig unterhalb der des Orchesters angesiedelt ist. Die entlegene Tonart Ges-Dur und die pentatonischen Anleihen verwendete Holmès im vorliegenden Chorsatz als Stilmittel zur Charakterisierung der Andersartigkeit der Künste – weniger im Sinne einer spezifisch gedachten Exotik denn als Zeichen für ein professionelles Kunstverständnis, Kunst als Beruf auszuüben, in Abgrenzung zur alltäglichen Musikpflege engagierter Laien. Ein abgrenzendes Moment findet man auch in den Chorsätzen der Kantate: Während die bisherigen überwiegend homophon angelegt waren, sind im Chor der Künste den vier Stimmen eigenständigere Phrasen zugeordnet. Auf einer als Fläche ausgebreiteten Grundharmonik (die Harmoniewechsel sind größtenteils recht einfach: Ges-Dur – Des-Dur – Ges-Dur – F-Dur – Ges-Dur) wird die Melodie aus ihrem funktionalen Kontext gelöst. Analog zur Verwendung der Sixte ajoutée-Akkorde im Seemannschor intendiert Holmès den Klang als Stilmittel im impressionistisch konnotierten Sinne. Die mediantischen Rückungen (Takt 51ff.) mit den Halbton-Ganztonskalen (Takt 58ff.) scheinen dem Alltäglichen ebenso entrückt wie die entlegene Tonart Ges-Dur. Insofern erfüllt Holmès in diesem Chor, der sujetgebunden eigentlich eine Nähe zu den offiziell gelehrt Formprinzipien im Sinne von Form und Aufbau einer Kantate vermuten ließe, gerade *nicht* jene Merkmale. Vielmehr distanziert sie sich von diesen und wählt einen eher unakademischen Weg, der zugleich für den emanzipatorischen Charakter ihrer Musik steht.

7. *Les Sciences*

»*Du fond de l'Océan jusqu'au-delà des astres*«, H-Dur, Largo (Takt 1-50)

Der deklamatorische, rezitativartige Chor der Wissenschaften heroisiert die im Zuge der Aufklärung und seitdem vollbrachten wissenschaftlichen Fortschritte Frankreichs in Natur und Technik. Allein diese habe die Menschheit von Mysterien und »falschen Göttern« befreit und ans Licht geführt (»*Nous avons déchiré les voiles de mystère / Dont se couvrait la Vérité*«). Den weiten Weg zur Erkenntnis zeichnet die Musik von h-Moll zu H-Dur sinnfällig nach. Während Komponisten traditionellerweise C-Dur zur Charakterisierung von Licht verwenden, vertonte Holmès das Wort »Soleil« in H-Dur (vgl. NB 24).

The image shows a musical score for the vocal ensemble and piano. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each with the lyrics 'noi - re En my-ri - a - des de so - leils!'. The bottom staff is for the piano accompaniment. The score is in H-Dur (one sharp) and Largo. The vocal parts are marked with 'fff' (fortissimo) and the piano accompaniment with 'ff' (fortissimo). The score is numbered 53 at the beginning.

Notenbeispiel 24: Augusta Holmès, »*Les Sciences*«, in: »*Ode triomphale*«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 65

Somit verweist Holmès auf die Enthobenheit der Wissenschaft. In seinem sachlich-wissenschaftlich Duktus kontrastiert Holmès diesen Chor sinnfällig mit dem vorherigen Chor der Künste. Insbesondere der finalisierende Vers »*perçois en toi l'Esprit, le Verbe et l'Être, / Homme qui, par nous, seras dieu!*« offenbart die Vision, die Menschheit könne mithilfe der Wissenschaft und des Fortschritts gewissermaßen allmächtig werden. In diesen Zeilen offenbart sich die prätentöse Hybris besonders.

38

Marche, et per-çois en Toi l'Es - prit, le Verbe et

Marche, et per-çois en Toi l'Es - prit, le Verbe et

Marche, et per-çois en Toi l'Es - prit, le Verbe et

Marche, et per-çois en Toi l'Es - prit, le Verbe et

41

l'É - - - - - tre,

l'É - - - - - tre,

l'É - - - - - tre,

l'É - - - - - tre,

diva.....

Notenbeispiel 25: Augusta Holmès, »Les Sciences«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 66-67

8. Les Jeunes Filles et les Jeunes Gens

»Vers Elles!«, Des-Dur, Andantino leggiero (Takt 1-214)

Die Jugendlichen symbolisieren die Liebe: Die Jünglinge umwerben die Mädchen, während diese ihren Auserwählten ewige Treue versprechen. Der Chor ist von lieblichem Charakter, den bereits die Orchesterintroduktion herstellt. Die jungen Männer stimmen eine einstimmige Melodie an, die von den Mädchen im Anschluss in gleicher Weise übernommen wird, wobei an den Textstellen »là-bas« und »loin encor« [sic], an denen die jungen Männer von den »blon-

des«, »blanches« und »belles« noch distanziert sind, eine Ausweichung nach G7 – F-Dur – es-Moll – As7 – Des-Dur (ab Takt 45ff., vgl. NB 26) erfolgt.

42 *p*
bel - - - les, Vers El - - - les! Vers El - - - les, plus

45 *cres* - - - - - *cen* - - - *do* *mf*
loin, là - bas, plus loin en - cor! Vers El - - - -

46
- les, vers El - les, les vier - ges aux che - veux

Notenbeispiel 26: Auguste Holmès, »Les Jeunes Filles et les Jeunes Gens«, in:
»Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 70

Ab Takt 121 intonieren beide Chorgruppen abwechselnd einen vierstimmig angelegten homophonen Passus von 22 Takten (bis Takt 142), der melodisch in überwiegend kleineren aufsteigenden Notenwerten gehalten ist. Auf das finalisierende »Je t'aime« wird die Vierstimmigkeit nach sieben zweistimmig geführten Takten auf ein Unisono (Sopran und Tenor) reduziert (vgl. NB 27, S. 224-225). Vergleichsweise reduziert erscheint auch die Textdichtung: »O lever d'aurore!« »O poème!« über »O roses du premier baiser!« zu »Je t'aime«. Spätestens ab Takt 156 »Je t'aime. Et te donnerai ma vie elle-même« ist die Melodie

von steigender Tendenz; sie beginnt mehrmals in der eingestrichenen Oktave, um dann in die zweigestrichene vorzudringen. Dynamisch bis zum *ff* gesteigert, erfolgt der Ausruf »Je t'aime« in höchster Lage (*f^{as}*"), während die Stimmen des Orchesters oktavierieren und jene Takte als Vereinigung beider Geschlechter charakterisieren. Sukzessive reduziert sich die Lautstärke wieder auf *f*, dann auf *p*, um ab Takt 215 in einen im Marschtempo auszuführenden Moderato-Teil überzuleiten, während dessen der Kinderchor auf die Bühne kommt.

143 SOPRANOS *p* Je t'ai - me! *più f* Je t'ai - me! *f* Je
 SOPRANOS *p* Je t'ai - me! *più f* Je t'ai - me! *f* Je
 TÉNORS *più f* Je t'ai - me! *f* Je t'ai - me! *f* Je
 TÉNORS *più f* Je t'ai - me! *f* Je t'ai - me! *f* Je
cres. *cen* *do*

148
 t'ai - - - - me!
 t'ai - - - - me!
 t'ai - - - - me!
 t'ai - - - - me!
 t'ai - - - - me!
f *ff* *cres.*

Notenbeispiel 27: Augusta Holmès, »Les Jeunes Filles et les Jeunes Gens«, in:
 »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 77

153 SOP. *allarg.* *mf* *a tempo*
 Je t'ai - - - me! Je t'ai - - - me! Et

TÉN. *allarg.* *mf* *a tempo*
 Je t'ai - - - me! Je t'ai - - - me! Et

156 *molto cresc.* *ff* *allarg.* *p* *a tempo*
 te don - ne - rai ma vie el - le mè - me! Je t'ai - - - me! Je

molto cresc. *ff* *allarg.* *p* *a tempo*
 te don - ne - rai ma vie el - le mè - me! Je t'ai - - - me! Je

Notenbeispiel 27 (Fortsetzung)

9. *Les Enfants* [Doppelchor]

»Nous venons saluer notre chère mère«, Moderato, Mouvement de marche (Takt 1-126)

Der Kinderchor spiegelt die glücklich-naive Weltsicht der Kinder und lässt diese von »wilden Raubtieren an Blumenketten« und der Brüderlichkeit aller Menschen singen. Beginn und Ende des doppelchörig angelegten Satzes gestalten die beiden Kinderchöre gemeinsam, während der Mittelteil durch einen Wechselgesang bestimmt wird. Dieser enthält eine überaus charakteristische Stelle: Auf die Worte »Car les oiseaux ont dit: ›Tous les hommes sont frères, / Plus de guerres! / Assez de pleurs!« (Takt 69-73, vgl. NB 28, S. 226) reduziert Holmès die Stimmen auf eine einstimmige Melodielinie, die für einen Kinderchor in sehr tiefer Lage auszuführen ist (h-e') und deren Ambitus sich gerade mal auf eine Quarte erstreckt. Die Friedensbotschaft wird durch die tiefe Lage indes kaum als besonderes Anliegen hervorgehoben.

4 DIE KANTATE ODE TRIOMPHALE EN L'HONNEUR DU CENTENAIRE DE 1789

61

1^{er} CHEUR

Nous a -

Nous a -

65

più f

- vons en-chai-né les mé-chan-tes pan-thè-res Et les ti-gres, a-vec des fleurs, _ Car

più f

- vons en-chai-né les mé-chan-tes pan-thè-res Et les ti-gres, a-vec des fleurs, _ Car

69

les oi-seaux ont dit: «Tous les hom-mes sont frè-res, plus de guer-res, As-sez de

les oi-seaux ont dit: «Tous les hom-mes sont frè-res, plus de guer-res, As-sez de

pp

una corda

73

pleurs!

pleurs!

pp

Notenbeispiel 28: Augusta Holmès, »Les Enfants«, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 84

Das Orchester unterstreicht mit einem Tremolo den hier von den Kindern formulierten Wunsch nach Frieden respektive nach der Botschaft der *Fraternité*. In dem 21-taktigem Nachspiel wird eine kurze Phrase des Vorspiels (Takt 22-32) wörtlich wieder aufgegriffen. Gleichzeitig stehen die Kinder für die Zukunft des Landes und verweisen auf die in der Politik der *Troisième République* zum Ideal erhobene Natur und das Muttersein. Letzteres idealisierte die *République*, seitdem internationale Studien die vergleichsweise geringe Geburtenrate in Frankreich offenbart hatten. Infolgedessen sah sich Frankreich herausgefordert, die Kinderpolitik entsprechend zu forcieren. Dass Schulkinder zur Teilnahme an wichtigen Staatsakten verpflichtet wurden, wie etwa der Trauerfeier und der Pantheonisierung von Victor Hugo 1885, gehörte zum Erziehungsprogramm der Republik, ebenso wie die Verpflichtung zu mannigfaltigen offiziellen Kundgebungen. Die Teilnahme sollte den Kindern das patriotische Engagement der geehrten Verstorbenen aufzeigen und zur Nachahmung eines ebenso ehrenhaften Lebens ermutigen.

10. *Tous les chœurs*

»*Apparais, déesse, apparais!*«. »*O peuple*«, Andante, Mouvement de marche funèbre (Takt 1-130 instrumentales Zwischenspiel und Chor; Takt 1-150 Erscheinen der Republik und Chor)

Szenerie und Konzertsaal werden langsam abgedunkelt und die »*Flammes des Trépieds*«, welche die zentrale Treppe zum Altar säumen, spenden gerade so viel Licht, dass das Publikum eine in schwarze Tücher gehüllte Person, welche die idealisierte *République* universelle symbolisieren soll, vor dem Orchester ausmachen kann (Takt 18, wie im Klavierauszug angegeben). Zu einer »*Marche funèbre*« in d-Moll bahnt sich die verschleierte Figur ihren Weg durch die verschiedenen Chorgruppen in Richtung Altar (die allegorische Liebe und die Jugendlichen trennen sich, um sie passieren zu lassen). Dabei setzt sie ihre in Ketten gelegten Hände wirkungsvoll in Szene. Die Dunkelheit durchdringt der nunmehr alle Chorgruppen vereinende Klagegesang, der mit einem mehr deklamatorischen Sprechgesang dem Sinn der Verse eine düstere Stimmung verleiht (Takt 38). Die tief und im *p* geführten Stimmen im langsamen Tempo pointieren die Klage. Erneut ändert sich der Duktus des Klagegesangs, der nunmehr auf eine einstimmige, rezitativartige Chorpassage reduziert wird, die sich dadurch auszeichnet, dass nun alle Chöre gegenüber ihrem ersten Auftritt sukzessive in umgekehrter Reihenfolge auftreten und in einem religiös anmutenden Psalmisieren auf d' das Erscheinen der *République* einfordern. Das Orchester unterstreicht mit einem chromatisch ansteigenden Tremolo die psalmisierenden Anrufe der *République* in ihrer dramatischen Wirkung, ehe die »*Apparais*«-Rufe in einer mediantischen Rückung nach G-Dur im *fff* und damit zugleich zum dramatischen Höhepunkt der Kantate führen (vgl. NB 29, S. 228-229).

4 DIE KANTATE ODE TRIOMPHALE EN L'HONNEUR DU CENTENAIRE DE 1789

La femme voilée est arrivée au terre – plein où sont groupés les enfants. Ils s'écartert et lui livrent passage en lui montrant l'autel avec leurs épées entourées de fleurs.

68

72

mf cresc. Ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, Dé - es - - - - se!
ff

mf cresc. Ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, Dé - es - - - - se!
ff

mf cresc. Ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, Dé - es - - - - se!
ff

mf cresc. Ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, ap-pa-ra-is, Dé - es - - - - se!
ff

p molto cresc.

Notenbeispiel 29: Augusta Holmès, *Tous les chœurs*, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 94

74 La figure voilée arrive devant l'Amour et la Jeunesse, qui se désenlacent pour

Ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, Dé-es-se!

Ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, Dé-es-se!

Ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, Dé-es-se!

Ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, ap-pa-rai-s, Dé-es-se!

Notenbeispiel 29 (Fortsetzung)

Bezeichnenderweise ist dies die erste Stelle im gesamten Libretto, an der die »République« als solche benannt wird. Ein Blitz erhellt die Dunkelheit und die in eine weiße Tunika gekleidete personifizierte Republik erscheint dem Volk. Symbolträchtig trägt sie eine mit einer goldenen Ähre verzierten Jakobinermütze, während auf der Stirn ein Freimaurer-Stern funkelt und am Gürtel das Schwert der Gerechtigkeit befestigt ist. In den Händen hält sie Zepter und Olivenzweig. Die Volksmenge fällt auf die Knie und ein Trommelwirbel mit Trompetenfanfaren leitet sinnfällig zu dem folgenden Arioso der République über.

4 DIE KANTATE ODE TRIOMPHALE EN L'HONNEUR DU CENTENAIRE DE 1789

127 LARÉPUBLIQUE

ff *1* *très largement*
O peu -

2

- ple me voi - ci! Du haut de l'Em - py - ré - - e OÙ je

8

- règle à ja - mais tes des - tins glo - ri - eux, Je viens à ton ap -

13

- pel, et, de flamme en - tou - ré - - - - e J'ap - pa -

17

più f *ff* *allarg. - - - - a tempo*
- rais, j'ap - pa - rais, j'ap - pa - rais à tes yeux!
allarg. - - - - a tempo

Notenbeispiel 30: Augusta Holmès, *La République*, in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, S. 102

Im großen Ambitus (h-gis²) und der symbolträchtigen Tonart H-Dur, die Holmès hier zur Symbolisierung von Licht einsetzt, hebt sich die République kontrastreich vom lamentierenden Volk ab und fordert dieses auf, ihr zu folgen, denn sie sei die Gerechtigkeit und regle das Geschick aller Menschen. »Venez à moi, vous qui souffrez pour la justice! / Pauvres, déshérités, martyres, suivez ma loi; / Il faut que le clairon terrible retentisse.../ La Justice, c'est moi!« (Takt 28-43, vgl. NB 31). Sechsstimmig eingeschobene Chorszenen dienen der Huldigung der Republik (»Gloire à toi, Liberté«, Takt 22ff., vgl. NB 31 und später »O guerrière [sic], Ô Libératrice, Ô Rédemptrice, Gloire à toi!«, Takt 44ff.), hofft das Volk doch auf Befreiung und Erlösung durch diese. Ruhm und Ehre kommentiert die Musik mit dem Wechsel von H-Dur über ais-Moll nach Dis-Dur, das enharmonisch zu Es-Dur umgedeutet und im Folgenden als Tonika stabilisiert wird, während szenisch die Befreiung der ehemals verhüllten Figur und die Segnung des Volkes durch die Republik zelebriert werden.

21

SOPRANOS

CONTRALTOS

TÉNORS

BASSES

TOUS LES CHŒURS À GENOUX

Gloi - re à toi, Li - ber - té sa - crée! _ Dé - es - se qui vain -

Gloi - re à toi, Li - ber - té sa - crée! _ Dé - es - se qui vain -

Gloi - re à toi, Li - ber - té sa - crée! _ Dé - es - se qui vain -

Gloi - re à toi, Li - ber - té sa - crée! _ Dé - es - se qui vain -

dim.

Effet d'orgue

Notenbeispiel 31: Augusta Holmès, *Tous les chœurs und République*,
in: »Ode triomphale«, Klavierauszug, Paris: V. Durdilly et C^{ie} 1889, S. 103

25 L'ARÉPUBLIQUE

f *più f*
Ve-nez à moi! — Ve-nez à

- quis — les Dieux! —
- quis — les Dieux! —
- quis — les Dieux! —
- quis — les Dieux! —

p *cresc.* *f* *mf* *f* *mf*

29 *ff* *très largement*
moi! Vous qui souf-frez pour la jus-ti-ce! Pau-vres, des-hé-ri-

f *p*

33 *f*
- tés, mar-tyrs, — sui-vez ma loi! Il

Notenbeispiel 31 (Fortsetzung)

Abschließend sei auf das eingangs zitierte Bekenntnis der Komponistin zurückzukommen, das besagt, dass sie für die Erreichung ihres Ziels der Apotheose der republikanischen Idee in Verbindung mit einem »immense spectacle« eine völlig neue Herangehensweise entwickeln musste. Dabei verwendete sie schwer-

punktmäßig Grundmuster wie Fanfaren, Triumph- aber auch Trauer-Märsche, eine Barkarole im Seemannschor, Hymnen, frühimpressionistische Melodieführungen wie etwa in »Les Arts« und volkstümliche Weisen, so im Chor der »Vignerons«. Dazu bevorzugte sie bestimmte harmonische Charakteristika, wie klare harmonische Beziehungen, Sequenztechniken (Quartstieg und Modulationen), Mediantik, Kadenzweiterung mit Zwischendominanten oder Tonartenwechsel über Enharmonik. Bei den kompositorischen Merkmalen handelt es sich vielfach um ganz typische Stilmittel des 19. Jahrhunderts, die dem Anspruch an die Laienchöre (»Orphéon«) entsprachen. Demnach war weder das verwendete musikalische Material noch die Idee zur Verherrlichung der republikanischen Idee für sich genommen neu. Innovativ indessen war ihre anlassgebundene spezifische Behandlung und vor allem ihre Kombination mit einer gigantischen *Mise en scène*. Diese bewertet die Komponistin selbst als »la chose principale«, welches eine völlige Neubehandlung erfordere, während die Musik folglich eine »sekundäre Rolle« spiele und in erster Linie den Inhalt, also die Verherrlichung der republikanischen Idee, »feierlich« bzw. »weihevoll« darstellen solle. Die häufigen, in der vorherigen Analyse exemplarisch dargelegten Reminiszenzen an theologische Sprachmuster, Rituale und Symbolik verwundern angesichts ihrer Wirkkraft kaum. Verwiesen sei auf Matthäus 11,28: »Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt. Ich werde euch Ruhe verschaffen.«³⁹⁰ Der Appell der personifizierten République in *Ode triomphale* ist offenkundig diesem nachempfunden, denn sie fordert das Volk auf: »Venez à moi vous qui souffrez pour la justice!« (gedr. Libretto, S. 18). Nur allzu deutlich sind die textlichen Allusionen, ebenso aussagekräftig sind diejenigen der *Mise en scène*. Holmès inszenierte die personifizierte République gottesgleich auf einem Altar. Ausstaffiert mit einem Frieden und Brüderschaft symbolisierenden Ölweig segnet und erlöst sie das Volk. Der verschleierte Figur verleiht sie Kraft zum Sprengen ihrer Ketten. Eine Deutung der Heilsgeschichte im Sinne der republikanischen Ideale bedeutete demnach ein Versprechen auf Erlösung durch die République, vorausgesetzt die Gesellschaft vertraute und handelte nach den Maximen der *Troisième République*. Zwar verweist das Fortführen der etablierten religiösen Symbolik auf eine Funktion als Religionsersatz, doch geht es nicht darum, den Republikanismus als Ersatzreligion zu etablieren. Vielmehr zielte die Kulturpolitik der *Troisième République* allein auf die mit *Ode triomphale* transportierte Botschaft der Apotheose der Republik und der spezifisch französischen Werte und Errungenschaften. Die Idee war, die Menschen, Mitwirkende wie Zuhörer, emotional zu rühren und für das politische Gedankengut empfänglich zu machen. Im Blick auf dieses pädagogische Ziel eignete sich demnach nichts besser als jene christ-

³⁹⁰ *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, 1980, S. 1089.

lichen über Jahrhunderte etablierten und praktizierten Muster und Rituale. Gustave Le Bon erklärt dieses Phänomen in seiner 1895 in Paris erschienen Studie zur *Psychologie des foules* wie folgt:

»Aussi est-ce une bien inutile banalité de répéter qu'il faut une religion aux foules, puisque toutes les croyances politiques, divines et sociales ne s'établissent chez elles qu'à la condition de revêtir toujours la forme religieuse, qui les met à l'abri de la discussion. L'athéisme, s'il était possible de le faire accepter aux foules, aurait toute l'ardeur intolérante d'un sentiment religieux, et, dans ses formes extérieures, deviendrait bientôt un culte.«³⁹¹

Die der Masse vertrauten christlichen Rituale waren folglich der ›Schlüssel zu ihren Herzen‹. Die Symbolik sowie die gesamte Visualisierung dienten allein der politischen Botschaft, so dass die Wertschätzung, welche die Komponistin ihrer gigantischen *Mise en scène* beimaß, nur allzu evident wird.³⁹² Gemäß Le Bon präsentiert sich das Optische bzw. das Bild (›l'image‹) im Theater in seiner klarsten Form. Le Bon geht noch einen Schritt weiter und spricht dem Publikum bzw. der Masse jegliches Reflektieren und Abstrahieren ab und schlussfolgert provokant:

»Les foules, ne pouvant penser que par images, ne se laissent impressionner que par des images. Seules les images les terrifient ou les séduisent, et deviennent des mobiles d'action.«³⁹³

Auf Le Bon und seine *Psychologie des foules* wird in Kapitel 4.3 (›Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität: *L'Ode triomphale* im Kontext von Geschichts- und Identitätskonstruktionen, S. 246‹) zurückzukommen sein, da die vier Aufführungen an Gigantomanie kaum zu übertreffen waren und ihre Wirkung keineswegs verfehlten. Diese Wirkkraft soll im folgenden Kapitel unter der Fragestellung, wie das Publikum und die zeitgenössische Presse auf das spektakuläre Ereignis reagierten, diskutiert werden.

³⁹¹ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris: Alcan 1895, S. 47.

³⁹² Dass bereits zur französischen Revolution die allegorische Revolutionsgraphik als ›Massenkunst‹ wesentlichen Anteil hatte an der emotionalen Mobilisierung und Politisierung des Volkes, das zeigt der beeindruckende Band von Klaus Herding und Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

³⁹³ Le Bon, *Psychologie des foules*, 1895, S. 43.



Abb. 28: »Les Fêtes du Centenaire. Le Triomphe de la République. Ode triomphale de Mme Augusta Holmès, chantée au Palais de l'Industrie le 14 septembre 1889. L'Invocation à la Liberté«, Szenenbild-Gravur von Albert Bellenger, in: »L'illustration«, 14.09.1889, Frontispiz [Privatsammlung NKS]

4.2.3 Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse

Die Aufführungen im September 1889 waren ein grandioser Erfolg. Die 25.000 Zuschauer im voll besetzten *Palais de l'Industrie* waren überwältigt und riefen Holmès, die sich zunächst zurückhielt, mehrmals auf die Bühne. Zeitungsberichten zufolge schien sie für das Premierenpublikum in jenem Moment nicht zuletzt aufgrund ihrer statuenhaften Umriss sowie der blonden Haare selbst zur Inkarnation der Marianne zu werden:

»Un cri de triomphe a salué cette apparition et des applaudissements frénétiques ont éclaté, pendant que les masses chorales célébraient à l'unisson la Patrie délivrée et régénérée. L'assistance était enfiévrée d'enthousiasme patriotique.«³⁹⁴

³⁹⁴ V.-F. M., »Les fêtes de l'Exposition«, in: *Revue de l'Exposition Universelle* 2 (1889), S. 267.

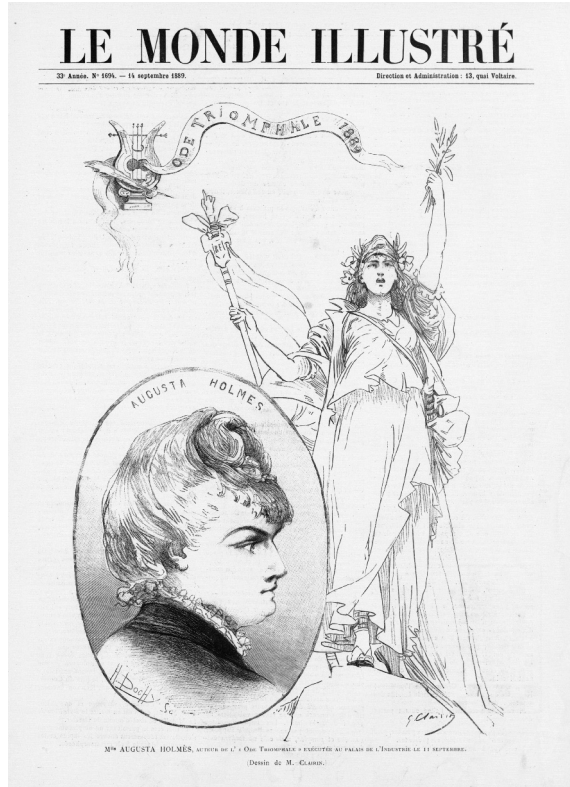


Abb. 29: »Ode triomphale 1889 / Augusta Holmès«, Porträtzeichnung von H. [Henri] Dochy, Zeichnung der personifizierten République von Georges Clairin, in: »Le Monde illustré«, 14.09.1889, Frontispiz [F-V Panthéon versaillais Holmès]

Menschenmassen strömten nach vorne, so der Kritiker Charles Holman-Black, und hoben die Dichterkomponistin in eine Art Streitwagen nach griechischem Vorbild, um mit ihr applaudierend und jubelnd durch die Straßen von Paris zu fahren.³⁹⁵ »Jamais on ne vit une œuvre musicale occuper autant l'attention ni être, dès son apparition, l'objet de tant d'articles dans la presse européenne«,³⁹⁶ summierte der Verleger Louis Durdilly im Vorwort der Presse-

³⁹⁵ Vgl. Charles Holman-Black, »Augusta Holmès, Composer-Poet-Pianist-Singer«, in: *The London Musical Courier*, 11 (05.04.1901) 14, S. 169.

³⁹⁶ [Louis Durdilly], 1889. *Fêtes du Centenaire. Ode triomphale. Exécutée au Palais des Champs-Élysées les 11, 12, 14, 18 et 21 septembre. Poème et Musique par Augusta Holmès. Opinion de la Presse*, verschiedene Zeitungsartikel über Augusta Holmès, Paris: Imprimerie Durdilly s.d. [1889], 29 Seiten, hier: Vorwort o.S. [F-Pn Rés. ThB 56 (1) und Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)].

sammlung *Opinion de la Presse*³⁹⁷, die er im Anschluss an die Aufführungen veröffentlichte. Diese bündelt sämtliche nationalen wie internationalen Pressekritiken zu den ersten vier Aufführungen: Italienische, belgische, russische, deutsche und englische Journale sind ebenso vertreten wie niederländische, spanische und ungarische. Dabei konnte aufgrund der zahlreichen Besprechungen nur ein Teil der ausländischen Rezensionen berücksichtigt werden, erklärte das Editionshaus. Die aufgenommenen fremdsprachigen Artikel wurden – vermutlich um die Distribution des Bandes nicht von vornherein zu schmälern – allesamt in französischer Übersetzung abgedruckt. Emphatisch wird *Ode triomphale* zu dem musikalischen Ereignis des Jahres gekürt: »L’*Ode triomphale* d’Augusta Holmès dont les quatre auditions viennent d’émouvoir la foule est, on peut le dire, l’évènement [sic] musical de l’année.«³⁹⁸ Insbesondere die ausländischen Journalisten zeigten sich beeindruckt von der Werkidee und der Pracht dieses Spektakels.

In Anbetracht des vorliegenden Sujets sowie des Aufführungskontextes ist es nur allzu evident, dass nahezu keine Berichterstattung losgelöst vom politischen Kontext der jeweiligen Zeitung erfolgte. Keine Musikkritik behandelte ausschließlich die musikalischen Qualitäten des Werkes. Hingegen bezog gewissermaßen jeder Journalist politische Stellung, sei es für oder wider die republikanischen Ideale – je nach politischer Grundgesinnung der Zeitung. Damit avancierte die Kantate *Ode triomphale* zuvorderst zu einem politischen Ereignis und wurde nahezu ausnahmslos als solches in der Presse diskutiert. Kaum verwunderlich ist demnach, dass die monarchistische und ultramontane Zeitung *L’Univers* den religiösen Unterton der Kantate zum Anlass nahm, das Werk als Parodie auf die religiösen Zeremonien zu desavouieren,³⁹⁹ während die katholische und äußerst konservativ orientierte *L’Autorité* das Werk als das *Credo* einer neuen Religion republikanischer Freidenker auffasste und gleichsam vor der Überschätzung der Wissenschaften warnte, da diese die christlichen Traditionen verunglimpften:

»Certes, la musique s’est, de tout temps, accommodée de paroles stupides, mais, pour le coup, M^{me} Augusta Holmès, auteur de l’Ode, a dû se battre furieusement les flancs pour trouver une inspiration sur cette niaiserie: »La science de l’homme a démonétisé la tradition chrétienne.«⁴⁰⁰

³⁹⁷ »Il est d’usage maintenant, quand une œuvre importante fait son apparition, de publier l’ensemble des opinions émises sur cette œuvre par la presse.« [Louis und/oder Fanny Durdilly], *Opinion de la Presse*, Vorwort, [1889], o.S.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Auguste Roussel, »Leur religion«, in: *L’Univers*, 13.09.1889, S. 1.

⁴⁰⁰ Destrelle, »L’Ode«, in: *L’Autorité*, 14.09.1889, S. 2.

Die Zeitung *Journal de Paris*, welches den Legitimisten nahestand, kritisierte die generelle thematische Ausrichtung der Kantate, welche auf die Lobpreisung der ohnehin politisch nicht unumstrittenen Republik abziele. Sie hätte ein Fest präferiert, welches anlässlich der Jahrhundertfeier für alle französischen Bürger hätte gegeben werden können, um den industriellen Fortschritt Frankreichs, wenn nicht der ganzen Welt zu feiern.⁴⁰¹

Zahlreiche republikfreundliche Blätter, wie etwa *La Bataille*, *L'Écho de Paris*, *Le Petit Parisien* und viele mehr, vertraten ebenso die politischen Leitlinien ihrer Zeitung und zelebrierten – der Intention der Komponistin folgend – die Kantate schlicht als »apothéose de la République et de la France«⁴⁰². Umfangreiche Leitartikel erschienen und Szenefotos dekorierten die Titelseiten. Jules Ruelle etwa eröffnete seinen Artikel in *Le Progrès artistique* mit den Worten: »Quel magnifique spectacle offrait mercredi soir la vast nef du Palais de l'Industrie habilement disposé pour une grande audition musicale!«⁴⁰³ Und die Tageszeitung *Le Petit Parisien* leitete ihren Artikel mit folgender Eloge auf die Komponistin ein:

»Jamais solennité n'a été plus imposante, plus éclatante et plus magnifique que cette représentation de l'Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789, dont M^{lle} Augusta Holmès a écrit le poème et la musique. C'est un souvenir ineffaçable qu'elle laissera. La grandiose, le colossal se sont alliés à la grace, au goût le plus raffiné. Nulle part ailleurs qu'à Paris un pareil spectacle ne pouvait être offert, caractérisé précisément par ce double aspect qu'il a gardé d'immense et de charment.«⁴⁰⁴

Einige Zeitungsjournalisten hoben die Verwandtschaft zu den Werken François Joseph Gossecs hervor. Wann immer der Blick auf revolutionäre Sujets fiel, dienten Gossecs *Le Triomphe de la République* und *L'Offrande à la Liberté*, mit denen der Komponist das Publikum für die Prinzipien und Ideale der Revolution zu sensibilisieren suchte, als Referenzwerke. Beide Werke waren zwar ohne konkreten Anlass, etwa eine Revolutionsfeier, entstanden, sollten aber der Erbauung des Volkes dienen und nationale Begeisterung wecken.⁴⁰⁵ Wie sehr allerdings die revolutionären Werke Gossecs während der *Troisième République* im allgemeinen Bewusstsein und vor allem im Bewusstsein der Journalisten waren,

⁴⁰¹ Anon., »A travers l'Exposition; L'Ode triomphale de l'Exposition«, in: *Journal de Paris*, 15.09.1889, S. 3.

⁴⁰² Holmès, Interview in: *Gil Blas*, 06.09.1889, S. 3.

⁴⁰³ Jules Ruelle, »Ode triomphale d'Augusta Holmès«, in: *Le Progrès Artistique*, 14.09.1889, S. 1.

⁴⁰⁴ P. G., »L'Ode triomphale«, in: *Le Petit Parisien*, 13.09.1889, S. 1.

⁴⁰⁵ Vgl. Michael Stegemann, Art. »François-Joseph Gossec: Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München: Piper 1987, S. 512-513, hier: S. 512.

zeigt sich zudem an der Diskussion um die *Marseillaise*.⁴⁰⁶ Holmès hatte aus verschiedenen Gründen auf das Zitat der *Marseillaise* verzichtet und stattdessen eine Choralhymne mit feierlichem Charakter in ihre *Ode* eingebunden. Während dies nicht wenige Kritiker für sehr loblich erachteten – denn man hörte besonders zur Zeit der *Exposition Universelle* die *Marseillaise* unaufhörlich an allen Orten der Stadt⁴⁰⁷ –, forderten andere Kritiker, wie Victor Wilder, das Stück geradezu ein oder äußerten den Wunsch nach einer leicht einprägsamen Hymne nach Art der *Marseillaise*, die dem Publikum hätte über die Abendvorführung hinaus im Gedächtnis bleiben können.⁴⁰⁸ Victor Wilder stützt seine Bemerkung auf die Einsicht der Partitur bei dem Verleger Louis Durdilly. Denn – und dies spricht für die Popularität des Werkes – der Publikumsandrang war so groß, dass der Kritiker des Journals *Gil Blas* zwar zunächst Zutritt zu dem be-

⁴⁰⁶ Unter der umfangreichen Bibliographie zur *Marseillaise* ist bezüglich der literarischen Entwicklung (Racine und andere) vor allem zu nennen: François Chailley, »La Marseillaise: étude critique sur ses origines«, in: *Annales historiques de la Révolution française* (1960), S. 226-293; bezüglich der Rezeptionsgeschichte der *Marseillaise* siehe Michel Vovelle, »La Marseillaise: la guerre ou la paix«, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Bd. 1: *La République*, Paris: Gallimard 1984, S. 85-136 und Frédéric Robert: *La Marseillaise*, Paris: Imprimerie nationale 1989; bezüglich einer musikalischen Analyse der *Marseillaise* und anderer revolutionärer Hymnen siehe Herbert Schneider: »Der Formen- und Funktionswandel in den Chansons und Hymnen der französischen Revolution«, 1988, S. 421-478, für die Verwendung der *Marseillaise* in der musikalischen Literatur: Brunhilde Sonntag, »Die Marseillaise als Zitat in der Musik. Ein Beitrag zum Thema ›Musik und Politik‹«, in: »Nach Frankreich zogen zwei Grenadier«. *Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hg. von Brunhilde Sonntag, Hamburg / Münster: Lit Verlag 1991, S. 22-37.

⁴⁰⁷ In einem Zeitungsartikel hebt Edmond Lepelletier nicht nur ironisch auf die Absage Charles Gounods, ein entsprechendes Werk für die Jahrhundertfeier komponieren zu wollen, und die daraus entstandenen Schwierigkeiten, einen entsprechenden Komponisten finden zu können, ab, sondern bemerkt zudem, dass die *Marseillaise*, die man im ganzen Land spiele, verboten werden müsse außerhalb der nationalen Feierlichkeiten. Demnach sei es unnötig, die *Marseillaise* auf dem Champs-de-Mars weiterhin zu »verschwenden«, denn das würden schon die Ausländer tun, die sie allenthalben singen: »Ne l'avons-nous pas chantée dans toutes leurs capitales? L'Exposition se passera donc de cantate: M. Gounod ne peut plus«. Vgl. Edmond Lepelletier: »La cantate«, in: *L'Echo de Paris*, 29.06.1889, S. 1.

⁴⁰⁸ Während Victor Wilder (*Gil Blas*) und Léon Kerst (*Le Petit Journal*) sich lediglich eine Hymne mit mehr populärem Charakter ähnlich der *Marseillaise* gewünscht hätten, forderte der Reporter von *La République française* dezidiert die *Marseillaise* am Ende der *Ode triomphale*. Vgl. Victor Wilder, »Premières représentations«, in: *Gil Blas*, 13.09.1889, S. 3; Léon Kerst, »Premières représentation«, in: *Le Petit Journal*, 13.09.1889, S. 3; Le Souffleur, »Les Premières«, in: o.A., s.d. [September 1889], S. 3-4; H. C. [Henry Céard], »Le Triomphe de la République: Le poème et la partition«, in: *Le Voltaire*, 13.09.1889, S. 1; Einen Tag zuvor ebenfalls von Céard verfasst und unter dem Titel »Critique Musicale. Le Triomphe de la République« abgedruckt in: *Le Siècle* 12.09.1889, S. 2.

reits überfüllten Palais de l'Industrie hatte, dort aber keinen Platz mehr fand und sodann aufgrund verschiedener Ereignisse von der Garde de Police aus dem Saal verwiesen wurde. Seinen Unmut über die Pariser Polizei und die Respektlosigkeit, mit der man ihm begegnete, legte er sodann in einem süffisant formulierten, aus heutiger Perspektive recht amüsant wirkenden Erlebnisbericht dar, den das Journal anstelle der Uraufführungskritik abdruckte.⁴⁰⁹

Um die *Ode* als patriotisches und wahrhaft französisches Werk zu feiern, widmete die republikanische Presse der Beschreibung und Evaluation des Stückes sowie seiner Rezeption vergleichsweise viel Platz. Sowohl Text als auch Musik wurden detailliert untersucht, um festzustellen, wie Holmès mit der anspruchsvollen Aufgabe einer Hommage an die Republik umging.⁴¹⁰ In der einzigen solistisch angelegten Rolle des Werkes, der personifizierten République, überzeugte die Kontraaltistin Mathilde Romi. Ihre Fähigkeit, die riesige und akustisch problematische Industriehalle mit ihrer Stimme zu füllen, fand weithin höchste Anerkennung. Lobende Worte fanden die Journale aber auch für die Chöre und die Instrumentalisten, während die dirigentische Leistung Édouard Colannes meist besonders hervorgehoben wurde. Hinsichtlich der allgemein geschätzten kompositorischen Ausarbeitung hob die Presse vor allem positiv hervor, dass Holmès sich der Herausforderung stellte, komplexe Musik für ein »massentaugliches« Spektakel zu vereinfachen, ohne dabei künstlerische Standards vollends zu kompromittieren – dies sei der Komponistin durchaus gelungen. Zugleich erkannten die Kritiker an, dass die Bedeutung eines solch funktionalen Werkes offenkundig in der zu transportierenden Botschaft liegt und nicht in der Erfüllung respektive Nichterfüllung ästhetischer Standards. Eine Beurteilung nach herkömmlichen Kriterien anderer Musik an dieses Repertoire heranzutragen, wäre vollkommen verfehlt.

Die Nation zelebrierte die Jahrhundertfeier der französischen Revolution mit der Musik einer Komponistin englisch-irischer Abstammung, die seit den 1870er Jahren aufgrund ihrer Nähe zur französischen Avantgarde und zahlreicher patriotischer Kompositionen wie *Lutèce* (1878) und *Ludus pro Patria* (1888) nahezu perfekt in die politischen Leitlinien der *Troisième République* passte.

Für die positive Rezeption, die *Ode triomphale* beim Publikum erzielte, spricht auch die Transkription für Klavier solo sowie die Bearbeitung für Harmonieorchester von [Marie-Athanase] Soyer. Darüber hinaus war das Stück so beliebt, dass es noch im gleichen Jahr zu mehreren Folgeaufführungen kam. So weist eine Ankündigung in *Guide Musical* darauf hin, dass am 13. Oktober 1889 eine Aufführung von *Ode triomphale* im Palais de l'Industrie gegeben

⁴⁰⁹ Victor Wilder, »Premières représentations«, in: *Gil Blas*, 13.09.1889, S. 3.

⁴¹⁰ Charles Martel, »La Soirée d'hier«, in: *La Justice*, 12.09.1889, S. 3: »cette tâche formidable: chanter la République«.

werden sollte. Dabei handelte es sich ebenfalls um ein Benefizkonzert, dessen Einnahmen für die karitative Organisation »l'Hospitalité de nuit« bestimmt waren.⁴¹¹ Zeitgleich meldete der Artikel das Interesse an einer weiteren Aufführung, die für Sonntag, den 20. [Oktober] anberaumt war, die indes mit dem Saisonauftakt der Concerts Colonne zusammenfiel und aus diesem Grunde nicht realisiert wurde. Allerdings sei zu erwarten, dass *Ode triomphale* im November wieder zu hören sei. In der Tat kam das Werk am 10. und 17. November 1889 erneut unter der Leitung von Édouard Colonne in seiner Konzertreihe *Association Artistique des Concerts Colonne* zur Aufführung.⁴¹² Die Solopartie der République übernahm auch in diesem Fall die Kontraaltistin Mathilde Romi. Am 10. November wurde *Ode triomphale* als finales Stück auf das ausschließlich aus französischen Komponisten bestehende Programm genommen. Zuvor erklangen Werke von Jules Massenet (*Ouverture de Phèdre*), Léo Delibes (*Le Roi s'amuse*), Benjamin Godard (*Prélude de Jocelyn*), Édouard Lalo (*Rapsodie Norvégienne*), Camille Saint-Saëns (*Le Rouet d'Omphale*) und Ernest Reyer (*Fragments de Sigurd*). Auch am 17. November beendete *L'Ode triomphale* das aus Hector Berlioz (*Ouverture du Carnaval Romain*), Richard Wagner (*Le Crépuscule des Dieux – Mort de Siegfried*) und Georges Bizet (*L'Arlésienne*) zusammengesetzte Programm.⁴¹³ Am 19. Dezember 1889 hat die erste außerhalb von Paris platzierte Aufführung von *Ode triomphale* in Le Havre stattgefunden, bei der zudem Holmès anwesend war.⁴¹⁴ Unter der Leitung von Cifolelli und unter Mitwirkung von M^{me} Boeswilwald, die das Solo der République sang, der »chœurs de la Lyre« und der »société Sainte-Cécile«, die das Orchester stellten, wurde *Ode triomphale* überaus enthusiastisch aufgenommen: *Le Progrès artistique* zitiert in seiner Januarausgabe die ortsansässige Presse *Lyre Havraise*, die das »génie du compositeur« feierte:

⁴¹¹ Anon., »[Ode triomphale]«, in: *Le Guide Musical*, 13.10.1889, S. 248, [F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)].

⁴¹² Vgl. die enthusiastischen Kritiken zu diesen Folgeaufführungen: Bonhomme, »L'Ode Triomphale d'Augusta Holmès aux concerts du Châtelet«, in: *Le Progrès artistique*, 16.11.1889, o.S. und Nevers, »Chronique Musicale – Concerts du Châtelet«, in: *Le Progrès artistique*, 23.11.1889, o.S. (Zeitung wurde nicht paginiert).

⁴¹³ Die Konzerte zum *Centenaire* sind nicht bei Élisabeth Bernard verzeichnet, da sie in die Sommerpause zwischen die Konzertsaisons fielen. Indes weist sie die Aufführungen der *Ode triomphale* am 10.11.1889 und am 27.11.1889 nach, da sie originäre Saisonkonzerte der Concerts Colonne darstellten. Vgl. Élisabeth Bernard, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914. Pasdeloup, Colonne, Lamoureux*, 4 Bde., Diss. Univ. Paris I-Sorbonne 1976, hier unter der Rubrik »Association artistique – 16^{ème} année 1889-1890« in Bd. 2 »Programmes«, Ziffer 378 und Ziffer 379, S. 122.

⁴¹⁴ Anon., »[Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 22.12.1889, S. 408. *Le Progrès artistique* gibt einige Tage später bekannt, dass sich die Komponistin wieder in Paris befindet und ihren Unterricht in Gesang und Klavier fortsetzt. *Le Progrès Artistique*, 28.12.1889, o.S.

»Dans chacune des parties de ce triptyque symphonique et vocal, le génie du compositeur s'est appliqué, avec une force extraordinaire de logique et de vérité, à approprier exactement les moyens à l'effet. [...] Mais par un don génial elle grandit en même temps tous les procédés qu'elle emploie. La grandeur totale de son œuvre résulte de cette hauteur de point de vue.«⁴¹⁵

Eine zweite Aufführung in Le Havre folgte vier Tage später am 23. Dezember 1889. Im Jahre 1891 wurden zum Ende der Konzertsaison in einem Matinee-Konzert der *Société chorale d'Amateur* (Guillot de Sainbris) am 31. Mai unter Mitwirkung von Meyrienne Héglon Auszüge aus *Ode triomphale* mit großem Erfolg aufgeführt.⁴¹⁶ Anlässlich der »célébration de la Fête National« wurden drei Jahre später, am 22. September 1892, das Prélude und das Finale mit der Apotheose⁴¹⁷ aus *Ode triomphale* erneut aufgeführt, wobei die Kosten von der Stadt getragen wurden. Holmès bestimmte auch hier die Aufführungsmodalitäten mit⁴¹⁸ und bekam einen Passierschein, der es ihr erlaubte, sich in den für die Öffentlichkeit abgesperrten Gebieten frei zu bewegen.⁴¹⁹ Im Jahr der Uraufführung der Oper *La Montagne noire* wurde das Finale von *Ode triomphale* erneut mit großem Erfolg aufgeführt: Das *Journal des Débats* kündigte für Sonntagnachmittag, den 31. März 1895 im Rahmen der »2^e fête annuelle donné par l'Orphelinat des chemins de fer français«⁴²⁰ die Aufführung unter Leitung der Komponistin an:

⁴¹⁵ H. Fenoux, »L'Ode triomphale au Havre«, in: *Le Progrès Artistique*, 11.01.1890, o.S.

⁴¹⁶ Julien Tiersot, »Concerts et soirées [Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 31.05.1891, S. 175.

⁴¹⁷ Vgl. Ankündigung in *Le Ménestrel*, 18.09.1892, S. 303.

⁴¹⁸ Siehe Brief von Felix Grélot an Monsieur le Ministre de la Guerre vom 29.08.1892, der in Kopie auch an Augusta Holmès gesandt wurde: »Mais comme il s'agirait d'exécuter des fragments de l'Ode triomphale de M^{me} Augusta Holmès, donnée avec un si grand succès aux Fêtes du centenaire de 1789 au Palais de l'Industrie, et qu'en conséquence, la partie instrumentale serait être représentée par des artistes expérimentés accompagnants des chœurs, j'ai pensé, avec l'auteur et la commission aux deux musiques si réputées, de l'artillerie de Vincennes et du Génie de Versailles.« [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 21, Ms. autogr., 29.08.1892, Unterstreichung im Original], s. Abb. 53, S. 557-558. Die Transkription für Harmonieorchester von Soyer scheint explizit für diesen Anlass erstellt worden zu sein. Vgl. dazu Arthur Pougin, »Paris et Département«, in: *Le Ménestrel*, 25.09.1892, S. 310. Der Artikel dort belegt, dass erstens eine solche Transkription aufgeführt wurde und zweitens die Kapellen, die Grélot und Holmès für diese Aufführung vorsahen, auch tatsächlich zum Einsatz kamen (vgl. Brief Grélot vom 29.08.1892).

⁴¹⁹ Vgl. »Carte spéciale« des »Préfet de Police«: »Laisser circuler librement Monsieur [durchgestrichen und »Madame« handschriftlich ergänzt] Augusta Holmès Membre de la Commission et sa voiture.« [F-PAPP BA 1120].

⁴²⁰ Anon., »[Ode triomphale]«, in: *Journal des Débats*, 31.03.1895, S. 3.

»Dimanche prochain, au Trocadéro, au profit de l'œuvre de l'Orphelinat des chemins de fer, exécution de l'*Ode triomphale*, de M^{lle} Augusta Holmès, avec le concours de M^{me} Héglon, du choral Chevé et de la musique de l'École d'artillerie de Vincennes, sous la direction de l'auteur.«⁴²¹

Unter anderem waren zu hören: *La Marseillaise* (300 exécutants, choral Chevé et la musique de l'École d'Artillerie de Vincennes), der zu Ehren von Zar Alexander III. komponierte *Marche militaire russe*, *Près du fleuve étranger*, ein Werk für Chor und Orchester von Charles Gounod mit einer Solopartie, die von Edmond Clément von der Opéra-Comique gesungen wurde, *Rêve du prisonnier*, die als »lieder russe« von Wilhelm Osterwald und Antoine Rubinstein angekündigt und von Pauline Savari aufgeführt wurden, sowie als Höhepunkt des Konzertes der Apotheose-Teil aus *Ode triomphale*. Das Solo der Rolle der République übernahm erneut Meyrienne Héglon, das Orchester stellte die Ecole d'Artillerie, der Chor rekrutierte sich aus der Chevé. Die Presse schrieb am Folgetag:

»Le morceau principal du concert était le final de l'*Ode triomphale* de M^{me} Augusta Holmès, qui a été chanté par M^{me} Héglon, de l'Opéra, avec une belle sûreté de méthode, une voix vraiment dramatique: elle a reçu un accueil enthousiaste. M^{me} Pauline Savari avec un *lieder* de Rubinstein, M^{me} Thênard et M^{me} Félicia Mallet ont été bissées. Après le tirage d'une tombola au profit de l'Orphelinat, les assistants ont encore applaudi de nombreux artistes.«⁴²²

Darüber hinaus hat sich eine handschriftlich notierte Programmzusammenstellung⁴²³ für ein Konzert an einem 25. März in Nancy erhalten, bei dem u.a. *Ode triomphale* zur Aufführung kommen sollte. In welchem konkreten Jahr das Konzert vorgesehen war, konnte bislang nicht eruiert werden. Knapp 100 Jahre später kam anlässlich des *Bicentenaire* am 8. und 10. September 1989 die *Ode triomphale* in der Kölner Philharmonie und in Unna unter der Leitung von Elke Mascha Blankenburg zur Aufführung.

Die Wirkung und Bedeutung der Komposition hinsichtlich einer Konstruktion einer neuen nationalen Identität äußerte sich etwa auch darin, dass Augusta Holmès noch im gleichen Jahr zum *Officier de l'Instruction Publique* ernannt wurde.⁴²⁴ Im November 1900 schlug Henry Roujon, der Directeur des

⁴²¹ Anon., »[Ode triomphale]«, in: *Journal des Débats*, 27.03.1895, S. 4.

⁴²² Anon., »Courrier des Théâtres [Ode triomphale]«, in: *Journal des Débats*, 01.04.1895 matin, S. 3.

⁴²³ Millot [Chef de Musique], *Programme du 25 mars de 2 à 3 h*, Ms., Nancy 25.03.[s.a., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 169].

⁴²⁴ »Par le décret du 7 avril 1866, pris à l'initiative du ministre Victor Duruy, les signes distinctifs des officiers de l'Instruction publique et des officiers d'académie devinrent une décoration, sous forme d'un insigne métallique avec un ruban de moire violette: les

Beaux-Arts vor, sie als *Chevalier* in die *Légion d'honneur* aufzunehmen. Gutachten und Empfehlungsschreiben wurden eingeholt, die Auskunft über die Identität, ihre berufliche Karriere, etwaige politischen Aktivitäten oder juristische Vorfälle bis hin zu Details bezüglich ihres Privatlebens enthielten. Diese geben etwa preis, mit welchen Männern sie eine Beziehung pflegte. Die Gutachten fallen im Allgemeinen positiv aus,⁴²⁵ dennoch kann keine definitive Aussage über eine Verleihung getroffen werden: Ein entsprechendes Dokument über den Ausgang des Verfahrens liegt den Akten in der Préfecture de Police nicht bei.⁴²⁶ Eine Verleihung scheint indes äußerst ungewiss, da keine weiteren Schriftstücke zu diesem Verfahren bekannt sind.⁴²⁷ Augusta Holmès wäre die erste Komponistin und zweite Frau Frankreichs gewesen, die als *Chevalier* in die *Légion d'honneur* aufgenommen worden wäre.⁴²⁸ Selbst angesichts der vorliegenden Bedeutung, welche die *Ode triomphale* für das politische Selbstverständnis einer ganzen Nation hatte, sowie angesichts der überaus enthusiastischen Aufnahme der Werke von Augusta Holmès insgesamt, muss aufgrund der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowie der Vergabestandards jener

officiers d'académie portaient des palmes en argent, et les officiers de l'Instruction publique des palmes en or.« [www.archivesnationales.culture.fouv.fr/chan/pdf/caran/-47_Decorations_Instruction_publique.pdf, abgerufen am 01.08.2009].

⁴²⁵ Leproust (Commissaire de Police), Rapport über Augusta Holmès vom 16.11.1900 bzgl. des Vorschlags, sie in die *Légion d'Honneur* aufzunehmen [F-PAPP (= Archives de la Préfecture de police) BA 1120].

⁴²⁶ Hier könnten Recherchen, z.B. in den Archives nationales oder im Institut de France weitere Details zutage fördern.

⁴²⁷ Die Archives nationales und speziell der Katalog »Léonore«, der die »dossiers de titulaires de la Légion d'honneur aux Archives nationales« im Zeitraum zwischen 1800 und 1954 verzeichnet, weist keinen Eintrag zu Augusta Holmès auf. Weitere Informationen zum Verlauf des Verfahrens könnten möglicherweise die ebenfalls in den Archives nationales aufbewahrten »dossiers de proposition de Légion d'honneur« liefern, die Dokumente zur Nominierung und deren Beschlüsse beinhalten. Dossiers, die zum Zeitpunkt der Drucklegung nicht mehr eingesehen werden konnten, möglicherweise aber Unterlagen zum Nominierungsverfahren beinhalten könnten, sind: [F-PAN F¹⁷ 2578-2583 (= Légion d'honneur, classement chronologique, 1828-1904), F¹⁷ 2761-2774 (= ibidem, 1852-1910), F¹⁷ 40001-40015 (= Légion d'honneur, dossiers généraux, 1880-1939)]. In der bislang vorliegenden Sekundärliteratur gibt es keine weiteren Hinweise auf eine Aufnahme Augusta Holmès' in die *Légion d'honneur*.

⁴²⁸ Die erste Frau, die offiziell in die *Légion d'honneur* aufgenommen wurde, war Marie Angélique Duchemin, die Witwe von André Brülön. Sie wurde für ihre militärischen Dienste geehrt und am 15.08.1851 im Alter von 79 Jahren von Louis-Napoléon Bonaparte zur »Première femme chevalier« ernannt. Vgl. Irène Delage, »Duchemin, Marie-Angélique, veuve Brulon (1772-1859), première femme décorée de la Légion d'honneur«, in: http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/biographies/files/duchemin_delage_2007.asp, abgerufen am 24.01.2012.

Zeit eine Ordensverleihung solchen Prestiges als sehr umstritten gelten, wie der folgende Gesprächsauszug unterstreicht, dessen bewusst derbe, in Alltagssprache wiedergegebene Darstellungsweise die Ernsthaftigkeit des angesprochenen Themas persifliert. Das Gespräch trug sich im Anschluss an eine Aufführung von *Ode triomphale* im November 1889 zwischen dem Zeitungskritiker Nevers und einem »monsieur à tournure militaire et dont les traits rappellent [...] ceux d'un guerrier« zu. Mit jener Formulierungsweise versucht der Kritiker offenbar diesem Ereignis eine gewisse Authentizität zu verleihen und sich gleichzeitig von der Haltung seines Gesprächspartners zu distanzieren:

»*Le guerrier*. Mademoiselle Augusta Holmès c'est une phême?

Moi. ???!!

Le guerrier. Tendez-vous c'qu'j'vous dis? c't'y une phême qui vient d'nous flanquer c'tremblement d'scrongnieugnieu d'nom d'un nom?

Moi. Mais oui!

Le guerrier. Alorssse, pourquoi qu'on n'lui fiche pas une légion d'honneur tous les jours à c'te phême? Tendez vous c'qu'j'vous parle? c'qu'c'est qu'd'avoir des pékins dans l'militaire!⁴²⁹

Gleichzeitig beinhaltet *Ode triomphale* bereits Konzeptionsmerkmale, die erst später von Gustave Charpentier aufgegriffen und fruchtbar gemacht wurden. Charpentier wird zugesprochen, mit der *fête de la Muse du Peuple* eine Festform implementiert zu haben, bei der das Volk in toto eingebunden wird und selbst agiert:

»Gustave Charpentier a institué une fête populaire, la *fête de la Muse du Peuple*, formée de poésie, de musique, de drame, à laquelle participe le peuple lui-même, et constituant non seulement un spectacle composé de tous les éléments qui font la somptuosité de nos opéras, mais aussi une célébration des vertus qui rendront l'humanité libre et fraternelle.«⁴³⁰

⁴²⁹ Nevers, »Chronique Musicale – Concerts du Châtelet«, in: *Le Progrès artistique*, 23.11.1889, o.S.

⁴³⁰ Vgl. Henri Radiguer, »Les Albums du ›Petit Poucet‹. Biographies, portraits & œuvres des Musiciens de la Révolution. Première Partie: Les Jours d'enthousiasme: les Fêtes, la Musique«, in: *Le Petit Poucet. Journal des concerts militaires* 3 (1903), S. 2. Mit dieser Ausgabe startete das während der Konzertsaison der »concerts en plein air«, die von Mai bis Oktober stattfanden, wöchentlich erscheinende »Journal des concerts militaires & civils« eine Serie von Artikeln, jeweils auf der Titelseite und meist von Radiguer verfasst, die sich der Musik widmeten und Komponisten der Revolutionszeit würdigten.

Dabei manifestierte sich Charpentiers sozialpolitisches Engagement neben vielen anderen Aktionen in der 1900 gegründeten Association *L'Œuvre de Mimi Pinson*, aus der zwei Jahre später das *Conservatoire populaire de Mimi-Pinson* hervorging, das Frauen und Mädchen der Pariser Arbeiterschicht kostenlosen Musik- und Tanzunterricht ermöglichte.⁴³¹ Dies ist insofern interessant, als dass Charles Rearick die *Ode triomphale* von Augusta Holmès' als »a massive musical spectacle« und »grandiose cantata« würdigte, welche »a standard centrepiece in civic fêtes of the late nineteenth century«⁴³² wurde und auch die Gigantomanie der Festlichkeiten im Jahre 1889 im Ganzen betonte: »The 1889 festivities did draw record-breaking crowds to Paris and offered them extravaganza entertainment in the grand government style.«⁴³³ Gleichzeitig indes zieht Rearick in Zweifel, ob diese Festaktivität tatsächlich »popular fêtes« gewesen sind. Seiner Meinung nach waren sie es nicht. Dem ist entgegenzuhalten, dass *Ode triomphale* konzeptionell sehr wohl den Anspruch verfolgte, möglichst viele Menschen unterschiedlichen Standes, Geschlechts etc. zusammenzubringen. Indem Holmès, wie sie selbst konstatierte, authentische Laienchorsänger einband, erfüllte sich in *Ode triomphale* jene sozialistische Utopie, die etwa zehn Jahre später in den Aktionen von Gustave Charpentier auf eine noch breitere Basis gestellt wurde.

4.3 Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität: *L'Ode triomphale* im Kontext von Geschichts- und Identitätskonstruktionen

Die Kantate *Ode triomphale* von Augusta Holmès ist als der bedeutendste Kompositionsauftrag ihrer Karriere zu werten. Die textlichen und musikalischen Betrachtungen in den vorherigen Kapiteln haben die Funktion des Werkes aufgezeigt, die laut der Komponistin darin bestand, die Errungenschaften der *Troisième République* und die Verherrlichung der republikanischen Ideale, die sich in der Revolutionsparole »Liberté – Egalité – Fraternité« manifestierten, in einem »immense spectacle« zu zelebrieren.⁴³⁴ Die vom französischen Staat veranstalteten Festaktivitäten im Jahre 1889 sind freilich vor dem Hin-

⁴³¹ Siehe Nicole K. Strohmman, Art. »Charpentier, Gustave«, in: *Reclam-Komponistenlexikon*, hg. von Melanie Unseld, Stuttgart: Reclam 2009, S. 115-116.

⁴³² Charles Rearick, »Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic«, in: *Journal of Contemporary History* 12 (1977), S. 435-460, hier: S. 449-450.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Vgl. dazu das Zitat von Augusta Holmès »Mon Ode [...] est tout simplement l'apothéose de la République [...]« auf S. 202 der vorliegenden Arbeit.

tergrund der gesamtpolitischen und kulturhistorischen Entwicklungen jener Zeit zu sehen. Diesbezüglich kann der verlorene Deutsch-Französische Krieg 1870/71 als geschichtlicher Wendepunkt nicht hoch genug eingeschätzt werden, erschütterte er doch das nationale Selbstwertgefühl der Franzosen beträchtlich.⁴³⁵ Seit ihrer Ausrufung litt die Dritte Republik gewissermaßen chronisch an Instabilität, die primär durch das Vielparteiensystem mit stets wechselnden Regierungen und schwankenden Mehrheiten evoziert wurde.⁴³⁶ Bis 1877 etwa war nicht evident, dass Frankreich eine Republik bleiben würde, da die Monarchisten anfänglich noch große Mehrheiten und einen gewissen Einfluss verzeichnen konnten.⁴³⁷ Zudem schürte die Erfahrung der Niederlage neben dem Revanchegedanken eine Politik der *Troisième République*, die einen Prozess der Identitätsfindung einleitete, um das nationale Selbstwertgefühl der Bevölkerung zu stärken bzw. wiederherzustellen. Für dieses Ziel ergriff der Staat bestimmte kulturpolitische Maßnahmen und schuf Strukturen, die diesen Prozess unterstützen sollten.⁴³⁸ Dazu gehörte die Gründung der *Société natio-*

⁴³⁵ Siehe hierzu die Festlichkeiten im Juni 1871 auf deutscher Seite, die u.a. mit der Aufführung des *Kaiser-Wilhelm-Marsches* der Komponistin Ingeborg von Bronsart begangen wurden. Katharina Hottmann, »Vom *Kaiser-Wilhelm-Marsch* zur *Wacht am Rhein*. Die musikalische Siegesfeier in der Berliner Hofoper am 17. Juni 1871«, in: *Fest – Oper – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 1), hg. vom Forschungszentrum Musik und Gender und der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der GfM, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2008, S. 97-113.

⁴³⁶ In den 70 Jahren, die die *Troisième République* währte, gab es nicht weniger als 60 Regierungen. Vgl. Günther Haensch und Hans J. Tümmers, »Die Dritte Republik (1875-1940)«, in: *Frankreich. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft*, hg. von Günther Haensch und Hans J. Tümmers, München: Beck 1991, S. 49-57.

⁴³⁷ Am 11. März 1882 fand an der Sorbonne zu jenem Themenkomplex eine Konferenz statt, auf welcher der Historiker, Philosoph und Schriftsteller Ernest Renan seine seitdem in der Literatur vielfach zitierte Vision einer Nation vorstellte. Nach Renan sind es vor allem zwei Prämissen, die eine Nation kennzeichnen, zum einen das Bewusstsein einer gemeinsamen Vergangenheit und zum anderen der aktive Wille zusammen zu leben. Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence prononcée en Sorbonne le 11 mars 1882*, Marseille: Le mot et le reste 2007.

⁴³⁸ Siehe hierzu und insbesondere zu den Modalitäten des *Concours de la Ville de Paris* hinsichtlich der Konstituierung einer national-französischen Musik Nicole K. Strohmann, »Musik und nationale Identität: Augusta Holmès' politische Kompositionen als Spiegel individueller wie kollektiver Identitätsfindung während der ›Troisième République‹«, in: *Überschreitungen – Transgressions*, hg. von Thilo Karger, Wanda G. Klee und Christa Riehn, Marburg: Tectum 2011, S. 197-225. Siehe dazu auch James R. Lehning, der in seiner kulturpolitischen Studie zu den Anfängen der *Troisième République* nachweist, dass die Gesetzgeber ein ganz bestimmtes Bild des »Citoyen« favorisierten, welches gleichermaßen einhergeht mit bestimmten Ausschlussmechanismen derjenigen, die diesem Ideal nicht entsprachen. James R. Lehning, *To be a citizen. The Political Culture of the Early French Third Republic*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001.

nale de musique am 25. Februar 1871⁴³⁹ ebenso wie die Ausschreibung von Wettbewerben, die sich gezielt an französische Komponisten richteten. Die Erfahrungen des verlorenen Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 fungierten zwar letztlich nur als Auslöser zur Realisierung der schon seit Jahren reifenden Idee zu einer entsprechenden Gesellschaft, dennoch zeugte die Devise »*Ars gallica*«, unter der die Vereinigung operierte, von dem nunmehr veränderten nationalen Bewusstsein. Das erklärte Ziel der *Société* gibt Romain Rolland in seiner Studie *Musiciens d'aujourd'hui* wie folgt wieder:

»Le but que se propose la Société, disaient-ils, est de favoriser la production et la vulgarisation de toutes les œuvres musicales sérieuses, éditées ou non, des compositeurs français, d'encourager et de mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir, de la part de l'auteur, des aspirations élevées et artistiques... C'est fraternellement, avec l'oubli absolu de soi-même, avec l'intention bien arrêtée de s'entr'aider de tout leur pouvoir, que les sociétaires concourront, chacun dans la sphère de son action, aux études et auditions des œuvres qu'ils seront appelés à choisir et à interpréter.«⁴⁴⁰

Der 1876 zum ersten Mal ausgeschriebene *Concours de la Ville de Paris*, an dem Augusta Holmès zwei Mal teilnahm, stand ebenso in direkter Verbindung zur Kulturpolitik der *Troisième République*, sollte er doch die Produktion von französischer Musik anregen. Neben dem renommierten *Prix de Rome* galt dieser mit 10.000 Francs dotierte und von der Stadt Paris verliehene *Concours* bis 1914 als der wichtigste Musikwettbewerb Frankreichs.

So bot das *Centenaire* die Gelegenheit für die republikanischen Anhänger, sich zugleich innen- wie außenpolitisch neu zu positionieren respektive ihren Stand zu festigen. Groß angelegte Feste mit den verschiedensten Aktivitäten und Darbietungen boten den idealen Rahmen, um das Volk auf modernistisch-

⁴³⁹ Zu den Gründungsmitgliedern gehörten César Franck (1822-1890), der ab 1886 die Leitung übernahm, Théodore Dubois (1837-1924), Ernest Guiraud (1837-1892), Jules Garcin (1830-1896), Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Alexis Castillon (1838-1873), Henri Duparc (1848-1933) und Paul Taffanel (1844-1908). Romain Bussine (1830-1899) als Präsident, Camille Saint-Saëns als Vizepräsident, Castillon als Sekretär und Garcin als Untersekretär bildeten das erste Kuratorium. Später traten Édouard Lalo (1823-1892), Ernest Chausson (1855-1899) und Vincent d'Indy (1851-1931), der nach Francks Tod die *Société* leitete, der Gesellschaft bei.

⁴⁴⁰ Romain Rolland, »*Les institutions musicales nouvelles. La Société nationale*«, in: ders., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris: Librairie Hachette 1908, S. 231. Zur *Société nationale de musique* siehe auch Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Lüttich: Mardaga 1997.

republikanische Werte einzuschwören. Dass die drei offiziell angesetzten Aufführungen der *Ode triomphale* kostenfrei waren, zeigt einmal mehr die pädagogischen Implikationen der Organisatoren. Im Gegensatz zum Opernhaus etwa war das Palais de l'Industrie als Aufführungstätte kein hermetisch abgeriegelter Raum, der sozialhistorisch betrachtet ein elitäres Publikum anzog, vielmehr sollte das für die Weltausstellung von 1878 in Paris⁴⁴¹ gebaute Palais ganz im Sinne von *Fraternité* und *Égalité* allen Bürgern offen stehen. Menschen unterschiedlichen Alters, Geschlechts und sozialen Standes begeisterten sich dort gemeinsam für die politischen Maximen der *Troisième République*.⁴⁴² Zugleich offenbart sich mittels dieser drei Aufführungen eine gesellschaftspolitische Brüchigkeit, die jene Zeit kennzeichnet. Das pädagogisch hoch gesteckte Ziel, die Revolutionsparole der *Égalité* auf den Konzertsaal zu übertragen, erfährt durch die Separierung des anvisierten Publikums sowie durch die straffe Durchorganisation freilich wieder eine Beeinträchtigung, wenn der erste Abend dem Präsidenten Sadi Carnot gewidmet war, der zweite Abend sich an Schulkinder richtete und der dritte Abend als populäre Veranstaltung an das Volk adressiert war.⁴⁴³ Insgesamt betrachtet sind indes die drei kostenfreien Aufführungen im Kontext einer bewusst lancierten Konstruktion einer neuen kollektiven nationalen Identität zu sehen. Dass diese u.a. durch massenpsychologische Mittel evoziert wurde, verwundert angesichts der im *Fin de siècle* aufgekommenen Debatte um Massenpsychologie, angestoßen durch den Arzt und Wissenschaftler Gustave Le Bon, kaum.⁴⁴⁴ Seine Publikation *Psychologie des foules*⁴⁴⁵ – in der er auch auf die Phänomene der Hypnose und Suggestion Bezug nimmt, die beide zwischen 1885 und 1900 eine enorme Konjunktur erlebten –

⁴⁴¹ Im 19. Jahrhundert organisierte Paris jeweils in den Jahren 1855, 1867, 1878, 1889 und 1900 eine Weltausstellung.

⁴⁴² Jann Pasler hat jüngst gezeigt, dass Republikaner ab den 1870er Jahren bewusst wieder Musik der Revolutionszeit aufführten, um den Franzosen behilflich zu sein, sich als eine Nation zu verstehen. Dabei ging sie insbesondere der Frage nach, wie es mithilfe der Musik möglich ist, zumindest für einen Moment gesellschaftliche und soziale Klassenunterschiede aufzuheben. Jann Pasler, »Une nouvelle écoute de la Révolution«, in: *Musique, esthétique et société aux XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, hg. von Damien Colas, Florence Gétreau und Malou Haine, Wavre: Mardaga 2007, S. 199-216.

⁴⁴³ Vgl. Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005, S. 113-114.

⁴⁴⁴ Gustave Le Bon (1841-1931) war zunächst Arzt, dann hauptsächlich als Wissenschaftler tätig, der in Frankreich mehrere Staatsumwälzungen, revolutionäre Massenbewegungen und Massenaufstände miterlebte, die sämtlich in der Zeit von Le Bons Kindheit bis zum Erscheinen seiner berühmten Schrift fielen, darunter der Aufstand der über die Schließung der »Nationalwerkstätten« empörten Arbeitermassen von Paris im Jahre 1848 oder der Pariser Kommuneaufstand von 1871, ja selbst die verhältnismäßig harmlos verlaufende »Volksbewegung« des Generals Georges Boulanger von 1888.

⁴⁴⁵ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris: Alcan 1895.

avancierte zu einem Grundlagenwerk, das in den folgenden Jahren in zehn Sprachen übersetzt wurde und u.a. Sigmund Freud als Ausgangspunkt für seine *Massenpsychologie und Ich-Analyse*⁴⁴⁶ diente.

Ausgangspunkt und ›Urszene‹, auf die Le Bon in seiner Publikation immer wieder zurückkommt, ist die Französische Revolution und der Umsturz des Ancien régime. Neben diesem Rekurs auf die Revolution, der gewissermaßen auch für die *Ode triomphale* gilt, lässt sich noch eine weitere thematische Parallele feststellen: seine Ausführungen zum Hörverständnis des Publikums, das nur fähig sei, in Bildern zu denken. Die in dieser Hinsicht nur allzu sinnfällig von Augusta Holmès verwendeten Allegorien avancieren somit für das zuschauende Publikum zur tragenden Säule eines adäquaten Werkverständnisses. In der gleichen Funktion stehen die religiösen Muster, auf die die Komponistin rekurriert.⁴⁴⁷

Gustave Le Bon definiert die Masse nicht etwa als simple Ansammlung »mehrerer einzelner an einem einzigen Ort«⁴⁴⁸ vielmehr amalgamieren sich seiner Ansicht nach die Individuen zu einem Kollektiv, das sich dadurch auszeichne, dass die Individuen gleichsam einer blinden Macht der Masse ihre je eigene Meinung zugunsten einer Kollektivmeinung aufgäben. Le Bon charakterisiert die psychologische Masse wie folgt:

»Le fait le plus frappant que présente une foule psychologique est le suivant: quels que soient les individus qui la composent, quelque semblables ou dissemblables que soient leur genre de vie, leurs occupations, leurs caractères ou leur intelligence, par le fait seul qu'ils sont transformés en foule, ils possèdent une sorte d'âme collective qui les fait sentir, penser, et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément. Il y a des idées, des sentiments qui ne surgissent ou ne se transforment en actes que chez les individus en foule. La foule psychologique est un être provisoire, formé d'éléments hétérogènes qui pour un instant se sont soudés, absolument comme les cellules qui constituent un corps vivant forment par leur réunion un être nouveau manifestant des caractères fort différents de ceux que chacune de ces cellules possède.«⁴⁴⁹

Überträgt man dieses Phänomen auf die *Ode triomphale*, so ist in Kenntnis der Rezeption des Werkes zu konstatieren, dass sich das Volk im Prozess des Mas-

⁴⁴⁶ Sigmund Freud, »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt am Main: Fischer 1987, bes. S. 76-87.

⁴⁴⁷ Vgl. dazu Kap. 4.2.1, »Tout simplement l'apothéose de la République et de la France en 1889 – Betrachtungen zum Libretto«, S. 188 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁴⁸ Stefan Andriopoulos, »Die Revolution und der Kinematograph: Massen und Medien im fin de siècle«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 30.

⁴⁴⁹ Le Bon, *Psychologie des foules*, 1895, S. 15.

senerlebnisses für die Botschaft des Werkes begeisterte, auch wenn jedes Individuum außerhalb der Masse für dieses Gedankengut nicht empfänglich gewesen wäre. Doch offenbar ließ sich die Masse von jenem »immense spectacle« beeindrucken, das die Apotheose der republikanischen Ideale sowie des kulturellen Erbes Frankreichs intendierte. Dafür spricht auch die Ekstase des Publikums, das im Anschluss an die Aufführung die *Marseillaise* einforderte. Unabhängig davon, ob die Organisatoren die Festaktivitäten nun in bewusster Kenntnis dieser Theorie konzipierten oder nicht, kann zweifelsohne festgestellt werden, dass zumindest das Gemeinschaftserlebnis der Aufführungen der *Ode triomphale* einen Effekt auf den Einzelnen hatte, so dass die Inszenierung von Bombast und Gigantomanie auf Veranstalterseite sowie das gemeinsame Massenerlebnis auf Publikumsseite gewissermaßen zur Herstellung einer kollektiven nationalen Identität beitrugen.

Da diese kollektive nationale Identität sowie eine kulturelle Identifikation insgesamt der »ständigen Binnenstärkung« durch das sog. »kulturelle Gedächtnis«⁴⁵⁰ bedürfen, wird evident, warum das *Centenaire* im Rahmen eines gigantischen Festes gefeiert wurde. Durch entsprechende Rituale und durch feste Einheitssymbole, wie zum Beispiel die Rolle der personifizierten République in *Ode triomphale* oder die von Dalou entworfene Statue, die ebenfalls im Sommer 1889 eingeweiht wurde, wird diese Binnenstärkung stets neu hergestellt. Zugleich bedarf es, um die eigenen Werte entsprechend zu glorifizieren und sich seiner Überlegenheit zu vergewissern, eines Gegenübers respektive einer kollektiven Alterität, von der man sich wirkungsvoll abgrenzen kann. Diese konstruierte Alterität konnte Frankreich mithilfe der zeitgleich zur Hundertjahrfeier in Paris stattfindenden *Exposition Universelle*⁴⁵¹ sowohl gegenüber dem eigenen Volk als auch gegenüber der ganzen Welt wirkungsvoll in Szene setzen. Wurde 1884 die Entscheidung getroffen, die Ausstellung im Jahre 1889 wieder von der Stadt Paris ausrichten zu lassen, um damit dem einge-

⁴⁵⁰ Vgl. dazu Aleida und Jan Assmann. Beide haben durch ihre Publikationen die im deutschen Sprachraum geführte Diskussion um die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung maßgeblich geprägt, indem sie Erinnerungsstrukturen oraler und skriptualer Kulturen sowie Prozesse der Kanonisierung dargestellt haben. Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992 und Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999.

⁴⁵¹ Der Eintrittspreis für die Eröffnung der Weltausstellung am Montag, den 6. Mai 1889 betrug 3 Francs. Die Eröffnung erfolgte durch den Président de la République. Sämtliche Plätze, Brücken, Wege und Ufer der Seine wurden illuminiert und um 22:00 Uhr fanden an verschiedenen Orten wie »sur le terre-plein de Pont-Neuf; sur la terrasse des Tuileries; à la pointe de l'Île de Grenelle« Feuerwerke statt. Siehe [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789].

spielten Veranstaltungsrhythmus von elf bis zwölf Jahren gerecht zu werden,⁴⁵² so war sie als Ereignis an sich für eine historische *commémoration* geradezu prädestiniert. Mit der Präsentation sämtlicher Zeugnisse menschlicher Produktivität, wie sie am offensichtlichsten am nicht unumstrittenen Bau des Eiffelturms⁴⁵³ und an der Ausstellung der industriellen und technischen Neuentwicklungen im Palais des Machines am hinteren Ende des Champ-de-Mars zu beobachten war, konnte sich der Mensch gewissermaßen retrospektiv seiner bis 1889 getätigten materiellen Errungenschaften reflexiv vergewissern.⁴⁵⁴ Zugleich wurde mit den Erinnerungsfeiern an die Französische Revolution die Brücke zu jenem historischen Ereignis geschlagen, das man als Ausgangspunkt dieser menschlichen Produktivitätsleistungen betrachtete. So lässt sich ungeachtet eines universalen Anspruchs an eine Weltausstellung für jene des Jahres 1889 zweifelsohne eine bewusste Fokussierung auf Frankreich konstatieren. Dies wird umso deutlicher, betrachtet man den nunmehr in sämtlichen Disziplinen und Bereichen des öffentlichen Lebens einsetzenden Historisierungsprozess. Dieses verstärkte Interesse an der eigenen Geschichte und die Aufwertung der Konservierung eines kulturellen Erbes hatten zum Beispiel zur Konsequenz,

⁴⁵² Im Jahre 1855 richtete Paris zum ersten Mal die Weltausstellung aus, danach wieder in den Jahren 1867 und 1878. Vgl. Hubertus Kohle, »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 118ff.

⁴⁵³ Charles Gounod, der sich für eine »Wahrheit der klassischen Kunst« aussprach, war einer der Hauptinitiatoren des Protestes gegen den Bau des Eiffelturms, in welchem sich der industrielle Fortschritt spiegeln sollte. Auch der Architekt Charles Garnier nahm öffentlich Stellung, indem er den drohenden Verfall der Kunst in der Abhandlung über »Arts et progrès« problematisierte. Er argumentiert, dass die Kunst nur dann eine Chance habe, wenn sie sich vom Fortschrittswahn des Zeitgeistes – damit waren sowohl die stark expandierende Industrie als auch die Kunstpolitik der republikanischen Regierung gemeint – abkoppele und ihre einmal als wahr erkannten Werte pflege. Vgl. Charles-Louis Chassin, *Le Centenaire de 89* (= Les Livres du Peuple, Nr. 9), Paris: Boulanger s.d., S. 33 [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789. Les Livres du Peuple. Bibliothèque Patriotique et Républicaine] und Kohle, »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, 2002, S. 131. In *Le Temps* erschien am 14.02.1887 ein an Künstler gerichteter Aufruf, sich öffentlich gegen den Bau des Eiffelturms zu wehren (hier zit. nach *Marianne und Germania 1789-1889: Frankreich und Deutschland: zwei Welten, eine Revue. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der »46. Berliner Festwochen 1996« als Beitrag zur Städtepartnerschaft Paris-Berlin im Martin-Gropius Bau vom 15. September 1996 bis 5. Januar 1997*, hg. von Marie-Louise von Plessen, Berlin: Argon 1996, S. 465. Deborah Silverman verweist darauf, dass die lineare Fortschrittsperspektive gleich einem Grundmuster die *Exposition Universelle* von 1889 beherrschte). Vgl. Deborah Silverman, »The Paris Exhibition of 1889. Architecture and the Crisis of Individualism«, in: *Oppositions* (1977) 8, S. 71-91, hier: S. 80.

⁴⁵⁴ Siehe Kohle, »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, 2002, S. 119ff.

dass 1878 am Conservatoire der erste Lehrstuhl für Musikwissenschaft eingerichtet wurde. An der Sorbonne wurde 1886 eigens eine Lehrveranstaltung für die Geschichte der Französischen Revolution angeboten. Bei seiner Antrittsvorlesung verwendete François-Alphonse Aulard die Metapher des Spiegels, der dem französischen Volk die Bedeutung der Französischen Revolution hinsichtlich der Vergangenheit, aber auch der Zukunft vor Augen führen sollte:

Pour la France et pour l'Europe, la Révolution est à la fois un point d'arrivée et un point de départ. Elle ne commence pas plus en 1789 ou en 1787 qu'elle ne se termine en l'an VIII ou en 1815. Tout le passé la prépare et l'annonce, et, loin d'être finie aujourd'hui, elle se continue dans les faits comme dans nos âmes. [...] Aujourd'hui la Révolution [...] est comme un miroir où la France se retrouve, se voit en raccourci, avec un singulier relief de tous ses traits, prend conscience d'elle-même, s'explique ses remords, ses joies, ses craintes et ses espérances.⁴⁵⁵

Ferner gab es um die Professoren Louis-Albert Bourgault-Ducoudray und Romain Rolland eine Gruppe von Musikwissenschaftlern, die vorwiegend in Archiven arbeitete, darunter Jules Combarieux, Lionel de la Laurencie, Maurice Emmanuel, Henry Expert, Théodore Gérold, André Pirro, Adolphe Boschot, Jacques-Gabriel Prod'homme, Pierre Aubry und Louis Laloy. Reihenweise entstanden neue Publikationen, Monographien und Geschichtsabhandlungen. Editions Ausgaben wurden konzipiert und publiziert. Hier ist zuvorderst an die monumentale Gesamtausgabe der Werke Hector Berlioz' durch Felix Weingartner und Charles Malherbe zu erinnern.⁴⁵⁶ Camille Saint-Saëns besorgte gemeinsam mit Fanny Pelletan und nach ihrem Tod in Zusammenarbeit mit Julien Tiersot eine neue kritische Ausgabe dreier Opern Christoph Willibald Glucks (erschieden 1889, 1896 und 1902) sowie ab 1885 die Gesamtausgabe der Werke Jean-Philippe Rameaus.⁴⁵⁷ Nicht zuletzt im Hinblick auf das anstehende *Centenaire* wuchs besonders in den späten 1880er Jahren das Interesse am revolutionären Repertoire. So wurde Constant Pierre von der Stadt Paris

⁴⁵⁵ Diese *Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la révolution française à la faculté des lettres de Paris, 12 mars 1886* publiziert Aulard neben anderen Texten in: François-Alphonse Aulard, *Études et leçons sur la Révolution française*, Paris: Félix Lacan 1901, S. 3-40, hier: S. 5-6.

⁴⁵⁶ Zu den Editionsprinzipien dieser ersten Berlioz-Gesamtausgabe sowie zur Editions historiographie im Generellen siehe Nicole K. Strohmann, »Je rêve une édition allemande soignée – Überlegungen zu Weingartners Berlioz-Gesamtausgabe«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 217-236.

⁴⁵⁷ Vgl. Nicole K. Strohmann, Art. »Saint-Saëns, Camille«, in: *Reclam-Komponistenlexikon*, hg. von Melanie Unseld, Stuttgart: Reclam 2009, S. 499-501.

beauftragt, Hymnen, Oden und anderes revolutionäres Material zu sammeln und zu katalogisieren (von 1789 bis 1800).⁴⁵⁸ Parallelen finden sich auch im Bereich der bildenden Kunst: Während die auf der *Exposition Universelle* ausgestellte Kunst vorwiegend Bilder von namhaften französischen Künstlern zeigte,⁴⁵⁹ so ist die herausragende Stellung, welche die Musik im Rahmen der Centennale einnahm, kaum zu überschätzen, wie Annegret Fauser jüngst in ihrer Studie *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* darlegte.⁴⁶⁰ Besonders bemerkenswert ist, dass die Organisatoren der französischen Musik einen Ausnahmestatus zukommen ließen. Dies zeigt sich am deutlichsten an den Konzertprogrammen, die mit großer Sorgfalt zusammengestellt wurden und hauptsächlich Komponisten der Gegenwart aufführten, oder aber auch solche aufnahmen, denen für die französische Musikgeschichte eine entsprechende Bedeutung beigemessen wurde.⁴⁶¹ Bei einem dieser Konzerte, am 6. Juni 1889, kam ein Auszug der Ode-symphonie *Ludus pro Patria*⁴⁶² (UA 1888, Concerts du Conservatoire) von Augusta Holmès zur Aufführung, was einmal mehr zeigt, dass Holmès als »musicienne officielle du Centenaire«⁴⁶³ galt.

Der wichtige Status der Musik lässt sich aber auch außerhalb des Konzertsaales bemerken: auf den Straßen, auf Plätzen, zur Einweihung neuer Statuen

⁴⁵⁸ Siehe Constant Pierre, *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc. Recueillies et transcrites par Constant Pierre*, Paris: Imprimerie nationale 1899 [F-Pn Vma. 6981] und ders., *Les Hymnes et Chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris: Imprimerie nationale 1904.

⁴⁵⁹ Zur Kunst auf der *Exposition Universelle* siehe Philippe Bordes, »Die Französische Revolution im Musée Carnavalet (1866-1903) von der historischen Erinnerung zur Kunst«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 92-98 und Michael F. Zimmermann, »Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889«, in: ebd. S. 148-175.

⁴⁶⁰ Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005, insbesondere Kapitel »Exhibiting Music at the Exposition Universelle«, S. 15-58.

⁴⁶¹ Siehe hierzu die von Annegret Fauser sehr gewissenhaft recherchierte Sammlung sämtlicher Konzertprogramme verschiedener Aufführungsorte, Konzertgesellschaften und Opernhäuser, die im Rahmen der Exposition Universelle stattgefunden haben. Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005, S. 313-330.

⁴⁶² *Ludus pro Patria* entstand nach Anregung durch das gleichnamige Gemälde von Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Die Ode-symphonie ist für Sprecher, gemischten Chor und Orchester (1888) konzipiert und besteht aus vier Teilen (*la Poésie, l'Amour, les Armes, les Fêtes*), die jeweils mit einer Textrezitation ohne Musik beginnen und mit einem Chor enden. Das 19-seitige Libretto-Autograph wurde von Augusta Holmès signiert und im Sommer 1887 binnen drei Wochen erstellt (vgl. den angegebenen Zeitraum auf der letzten Seite des Manuskripts: »12 juillet au 8 août 1887«) [F-Pn Rés. ThB 56 (3)].

⁴⁶³ Pascal Ory, *L'Expo Universelle*, Brüssel: Éditions Complexe 1998, S. 62.

wurde stets musiziert. Blaskapellen, die Marschmusik aufspielten, waren allorts zu hören, während die Orpheon-Gesellschaften und Gesangsvereine, die sich während des 19. Jahrhunderts außerordentlicher Beliebtheit erfreuten und einen enormen Zuwachs verzeichnen konnten, zahlreiche Konzerte gaben. Die Sonderbehandlung der Musik lässt sich auch daran sehen, dass die französische Musik in einer separaten Halle platziert wurde.⁴⁶⁴ Darüber hinaus wurde die Weltausstellung mit einem offiziellen Wettbewerb beendet, der ähnlich angelegt war wie ein Concours zum Abschluss eines Studienjahres am Conservatoire. Auch hier wurde die französische Musik gesondert behandelt, indem sie aus diesem Wettbewerb herausgenommen und in einem separaten Verfahren gewertet wurde.⁴⁶⁵

Dieser Ausnahmestatus, welcher der französischen Musik zukam, kann demnach erst recht der offiziellen *Centenaire*-Kantate *Ode triomphale* zugesprochen werden. Wie die Analysen zur Textvorlage und zur Musik gezeigt haben (vgl. Kapitel 4.2.1 und 4.2.2), diente *Ode triomphale* in erster Linie der reflexiven Vergewisserung und der emotionalen Identifizierung mit der eigenen Macht, indem die kulturellen Werte und Errungenschaften Frankreichs in einem gigantischen Spektakel inszeniert wurden. Dass in der *Ode triomphale* selbst Abgrenzungsmechanismen thematisiert wurden, die Frankreich und andere Kulturen miteinander kontrastieren, zeigt vor allem der Chor der Seeleute. Getreu der ›Kolonialismusmode‹ der Zeit⁴⁶⁶ besingen diese die gefährliche Seefahrt zur Eroberung anderer Länder und Kontinente, die jedoch letztlich sicher verläuft, da sie von ihrer Schutzheiligen, »France la blonde«, beschützt werden. In den Worten »Les pavillons aux trois couleurs / Aux pays lointains où nous mène l'onde!« (gedr. Libretto, S. 8) spiegelt sich die koloniale Ausbreitung. Zugleich wird die Ausbeutung der fremden Kultur thematisiert, wenn es heißt: »A toi, la conquête féconde! / A toi, l'or et la perle ronde!« (gedr. Libretto, S. 8). Zur Anreicherung der Schätze der beraubten Kulturen, mit denen sich Frankreich sodann schmückt, spielen Menschenleben nach der damaligen Ideologie keine Rolle: »Qu'importent les morts / Si, par nos efforts, / La France obtient les richesses du Monde!« (gedr. Libretto, S. 8).

So können gerade der Bombast und die Gigantomanie in *Ode triomphale*, die im Analysekapitel als dramaturgisches Mittel aufgezeigt wurden, als geeig-

⁴⁶⁴ Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 224.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 222-223.

⁴⁶⁶ Außenpolitisch konzentrierte sich Frankreich in den 1880er Jahren ganz auf eine koloniale Expansion und kämpfte primär mit anderen europäischen Ländern, darunter vor allem Großbritannien, um die Vorrangstellung als Kolonialmacht. 1881 erwarb Frankreich Tunesien, 1882-1885 Tongking und Annam, 1883-1885 Madagaskar, in den 1890er Jahren weitere Kolonien in Afrika.

netes Kontrastmittel zu der als simpler erachteten außereuropäischen Musik angesehen werden. Einstimmige Musik mit vermeintlich simpleren Strukturen avanciert zum Antonym von mehrstimmiger westlicher Musik mit komplexeren Strukturen. Allein die Masse an Sängern und Zuhörern der *Ode triomphale* bildete einen Kontrast zu der a priori zahlenmäßig geringeren Anzahl an Ausführenden von außereuropäischer Musik auf der *Exposition Universelle*. Die exotische Musik, die etwa zur Begleitung von Tanzgruppen (»dances javanaises«) gespielt wurde, oder auch das »théâtre annamite« zogen die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher auf sich und wurden sehr unterschiedlich beurteilt. Zahlreiche zeitgenössische Erfahrungsberichte, in denen die Verfasser ihre Begegnung mit außereuropäischer Musik auf der *Exposition Universelle* dokumentieren, sind erschreckend abwertend formuliert. Anik Devriès fasst in ihrem Aufsatz die Reaktionen wie folgt zusammen: »affreux tintamare«, »musique étrange«, »hurlements féroces et des sonorités métalliques qui déchirent les oreilles«. ⁴⁶⁷ Julien Tiersot etwa urteilte:

»Naturellement indolents, paresseux avec délices, ils trouvent dans le chant la distraction la plus efficace à l'inaction qui leur est chère; mais ce chant est le plus simple qui se puisse imaginer: la moindre formule de quelques notes, répétée pendant des heures entières, suffit très bien à leur bonheur.« ⁴⁶⁸

Hingegen konstatierte Camille Saint-Saëns:

»la musique annamite n'est qu'une mauvaise musique chinoise en décadence; la véritable musique chinoise est atroce à nos oreilles, mais quand on prend la peine de l'étudier, elle offre un grand intérêt, qui fait ici défaut.« ⁴⁶⁹

Meist bekunden die Autoren ihre Irritation darüber, dass offenbar der auf der Ausstellung präsentierte Orient, ⁴⁷⁰ der für den authentischen Orient steht, von ihrem bisherigen Orient-Bild massiv abweicht:

⁴⁶⁷ Anik Devriès, »Les musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle de 1889«, in: *Cahiers Debussy* 1 (1977), S. 25-37, hier: S. 25.

⁴⁶⁸ Julien Tiersot, »Promenades musicales à l'Exposition«, in: *Le Ménestrel*, 06.10.1889, S. 315, hier zit. nach Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 217.

⁴⁶⁹ Zit. nach Devriès, »Les musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle de 1889«, S. 25-37, hier: S. 25.

⁴⁷⁰ In Frankreich wurde der Orient primär mit Nordafrika und dem Nahen und Mittleren Osten assoziiert.

»Ceux qui rêvent quelque peu, qui se sont fabriqués un Orient idéal à travers l'optique conventionnelle des artistes, éprouvent une déception véritable. Hé quoi! C'est cela, la danse des almées? C'est à ces grossiers spectacles que les potentats du Croissant se délectent dans le mystère des harems? ... Combien éloignés du moindre ballet oriental à l'Opéra, combien vulgaires, combien différentes des descriptions d'écrivains ou des fulgurantes toiles de peintres sont ces obscènes appels de filles rythmées sur un motif barbare, antipode des accents que nos langues musicales d'Occident appliquent à l'expression des voluptés infinies de la chair.«⁴⁷¹

Selbstverständlich handelt es sich immer um Orient-Konstruktionen, die über Jahre hinweg durch Dichter und Literaten,⁴⁷² Künstler,⁴⁷³ Komponisten,⁴⁷⁴ Philosophen, Politikwissenschaftler, Ökonomen und imperiale Verwalter evoziert und festgeschrieben wurden. Dabei wurde ein vermeintlicher Unterschied zwischen dem Orient und dem Okzident akzeptiert, weiterhin konstruiert und fortgeschrieben.

»The Orient was Orientalized not only because it was discovered to be ›Oriental‹ in all those ways considered common place by an average nineteenth-century European, but also because it *could be* – that is, submitted to being – *made* Oriental.«⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Ibrahim, »A l'Exposition: La Danse du ventre«, in: *La Vie parisienne* 27 (1889), S. 333ff., hier zit. nach Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 214.

⁴⁷² Siehe Victor Hugo, *Les Orientales*. Édition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Elisabeth Barineau, 2 Bde., Paris: Didier 1952 und 1954; Gustave Flauberts exotische Frau Salammbô in seinem gleichnamigen Roman *Salammbô*, Paris: Michel Lévy frères 1863. Ernest Reyer griff mit seiner Opéra en cinq actes et sept tableaux *Salammbô* (UA 10.02.1890, Brüssel; EA 1892, Paris) auf ein von Camille Du Locle verfasstes Libretto nach dem gleichnamigen Roman Gustave Flauberts zurück. So auch Philippe Fénelon, dessen Oper *Salammbô* (UA 16.05.1998, Paris, Libretto: Jean-Yves Masson) auf Flauberts Werk basiert.

⁴⁷³ Siehe etwa die zahlreichen Gemälde, die Harem-Szenen oder orientalisches anmutende Krieger mit Säbeln abbilden, wie etwa diejenigen von Jean-Auguste-Dominique Ingres, Eugène Delacroix und Pierre-Auguste Renoir. Siehe dazu James Thompson, *The East: Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting*, Dublin / Liverpool: National Museums & Galleries on Merseyside 1988 und Frederick Nathaniel Bohrer, *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.

⁴⁷⁴ Am Beispiel von Camille Saint-Saëns' *Samson et Dalila* untersucht Ralph P. Locke unter Einbindung ideologischer Prämissen den Zusammenhang zwischen Orientkonstruktionen und ihrer Erscheinung auf der Opernbühne. Ralph P. Locke, »Constructing the Oriental ›Other‹: Saint-Saëns's *Samson et Dalila*«, in: *Cambridge Opera Journal* 3 (1991) 3, S. 261-302.

⁴⁷⁵ Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979, S. 5-6 [Kursivierung im Original].

Vor allem aber entstünde beim unkritischen Leser ein Orientbild, das er für wahr hält. Der Prozess der Orientalisierung

»forces the uninitiated Western reader to accept Orientalist codifications as the *true* Orient. Truth, in short, becomes a function of learned judgement, not of the material itself, which in time seems to owe even its existence to the Orientalist.«⁴⁷⁶

Zeitgleich zur Weltausstellung publizierten Pariser Journale Aufsätze und Artikel, die jene dort aufgeführte außereuropäische Musik zu erklären versuchten. Der Musikwissenschaftler Julien Tiersot beispielsweise versuchte, dem europäischen Publikum jene Musik zu vermitteln.⁴⁷⁷ Diese Vermittlungsversuche sind indes wiederum in sich nicht unproblematisch, beurteilen sie doch jene außereuropäische Musik aus westlicher Sicht. Ein Urteil nach westlichen Maßstäben, nach denen der Harmonie gegenüber Melodie oder Rhythmus eine superiore Rolle eingeräumt wurde, fiel a priori negativ aus, da jene Musik bekanntlich nicht schwerpunktmäßig auf harmonische Strukturen rekurriert, was aus westlicher Sicht als Schwäche ausgelegt und somit als »primitiv« beurteilt wurde.⁴⁷⁸ Selbst wenn versucht wurde, die Musik objektiv zu betrachten, schreibt der westliche Autor immer aus seiner westlichen Sicht – ein Dilemma, aus dem nicht herauszukommen ist. Der gleiche Mechanismus greift, sobald europäische Wissenschaft definiert, was europäisch respektive außereuropäisch ist. Zur Beschreibung von europäischer und außereuropäischer Welt entstanden eine Reihe von Begriffsdualismen wie Demokratie-Despotie, zivilisiert-primitiv, fortschrittlich-rückschrittlich, rational-irrational, mit denen man die unterschiedlichen Kulturen sprachlich adäquat zu fassen glaubte. Edward Said etwa definiert »Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient«.⁴⁷⁹

»Orientalism, therefore, is not an airy European fantasy about the Orient, but a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment. Continued investment made Orientalism, as a system of knowledge about the Orient, an accepted grid for filtering through the

⁴⁷⁶ Said, *Orientalism*, 1979, S. 67 [Kursivierung im Original].

⁴⁷⁷ Siehe Julien Tiersot, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*, Paris: Fischbacher 1889.

⁴⁷⁸ Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 224 und Jann Pasler, »Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity«, in: *The Musical Quarterly* 89 (2006) 4, S. 459-504, hier: S. 468; siehe auch ihr in Kürze erscheinendes Buch *Music, Race, and Colonialism in Fin-de-siècle France*, in dem dieser Artikel ebenfalls abgedruckt werden wird.

⁴⁷⁹ Said, *Orientalism*, 1979, S. 3.

Orient into Western consciousness, just as that same investment multiplied – indeed, made truly productive – the statements proliferating out from Orientalism into the general culture.«⁴⁸⁰

Exotische Musik sowie die Präsentation kultureller Phänomene der Kolonialstaaten insgesamt wurden demnach zugleich als faszinierendes Vergnügen und als etwas Kurioses rezipiert. So verfolgte die Weltausstellung Annegret Fauser zufolge primär zwei Ziele: Zum einen konnte sich Frankreich als selbstbewusste Kolonialmacht präsentieren und zum anderen vermittelte sie den Besuchern jenen Kulturkontrast zwischen einer elaborierten französischen und damit westlichen Kultur und einer vermeintlich primitiven Kultur der kolonialisierten Staaten.⁴⁸¹ Dass der Westen diese aufgrund ihrer vermeintlichen Unfähigkeit zur Fortentwicklung zu Recht kolonialisieren dürfte, legitimierte man unter Berufung auf zeitgenössische Konzepte zum Thema der »races humaines«, die selbige hierarchisieren. Unter den Publikationen, die während des 19. Jahrhunderts distribuiert wurden, nahm die vierbändige Studie von Joseph Arthur Comte de Gobineau *Essais sur l'inégalité des races humaines* eine wichtige Stellung ein.⁴⁸² In seinen Untersuchungen versucht Gobineau frühere Differenz-Konzepte mit damals jüngeren »wissenschaftlichen« Methoden zu belegen. Nach diesen Konzepten werden Menschen in höhere und niedere Klassen eingeteilt, wobei die höheren sich dadurch auszeichneten, dass sie fähig seien, eine Kultur zu entwickeln, während primitivere Rassen sich nicht organisieren bzw. fortentwickeln könnten. Dies wird primär an biologischen Merkmalen festgemacht. Courtet de l'Isle urteilte: »Plus le type d'une race est beau, plus la civilisation de cette race est avancée; plus le type est laid, plus la civilisation est imparfaite.«⁴⁸³ Dies entspricht den Theorien Gobineaus, der die weiße Hautfarbe als das ästhetische Schönheitsideal schlechthin proklamierte, und an dem alle anderen Völker gemessen wurden. »Outer physical beauty was thought to express internal capacities that were as different as physical types.«⁴⁸⁴ Auf diese Weise wird argumentiert, dass dem Westen die superiore Rolle zukommt. Nach Auffassung der Zeit benötigte der Westen die kolonialen Gebiete, um sich selbst stets als positives Antonym zu definieren. In diesem Sinne ist jener

⁴⁸⁰ Ebd., S. 6.

⁴⁸¹ Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 224.

⁴⁸² Joseph Arthur Comte de Gobineau, *Essais sur l'inégalité des races humaines*, Paris: Librairie de Firmin Didot Frères 1853-1855.

⁴⁸³ Victor Courtet de l'Isle, *Tableau ethnographique du genre humain*, Paris: A. Bertrand 1849, S. 2.

⁴⁸⁴ William B. Cohen, *The French Encounter with Africans. White Response to Blacks, 1530-1880*, Bloomington / London: Indiana University Press 1980, S. 237.

vom Okzident entwickelte Diskurs über den Orient zu verstehen, der »durch die abwertende Darstellung des ›Anderen‹ seine eigene Identität profiliert und privilegiert, um so imperiale Hegemonieansprüche auf die abgegrenzte Welt zu rechtfertigen«. ⁴⁸⁵

Gleichwohl kann angenommen werden, dass diese Selbstpräsentation, ⁴⁸⁶ die Verherrlichung der französischen Musik und der Nation auf der *Exposition Universelle* aus jener innenpolitischen Instabilität resultierte, welche die Anfangsjahre der *Troisième République* kennzeichnete, so dass es offenbar für Frankreich eine Pflicht war, sich neu zu positionieren. Aber auch außenpolitisch wollte man neues Selbstbewusstsein demonstrieren und sich vor allem gegenüber den europäischen Nachbarländern – hier besonders gegenüber der Kolonialmacht England – profilieren. Frankreich wollte seine Stärke und Macht beweisen, indem es die Massen begeisterte und sie von der bürgerlich-republikanischen Ideologie überzeugte. Dafür eigneten sich Feste und Riten besonders, da diese »im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität sorgen«. ⁴⁸⁷ Rituelle Wiederholung sichere die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit, wobei eine Gruppe erst durch Zusammenkunft und persönliche Anwesenheit Anteil am kulturellen Gedächtnis gewänne. Jan Assmann spricht in diesem Zusammenhang von »Speicherung, Abrufung, Mitteilung« bzw. von »poetische[r] Form, rituelle[r] Inszenierung und kollektive[r] Partizipation«. ⁴⁸⁸ Rituelle Wiederholung sichere die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit, wobei eine Gruppe erst durch Zusammenkunft und persönliche Anwesenheit Anteil am kulturellen Gedächtnis gewänne. Jan Assmann spricht in diesem Zusammenhang von »Speicherung, Abrufung, Mitteilung« bzw. von »poetische[r] Form, rituelle[r] Inszenierung und kollektive[r] Partizipation«. ⁴⁸⁸, die uneingeschränkt auch für *Ode triomphale* und ihren Aufführungskontext charakteristisch sind, wie die Analysekapitel zu dem revolutionären Gedankengut, der Bedeutung der Personifizierung und der versinnbildlichten Inszenierung überhaupt sowie der Beteiligung der Masse sowohl auf Chor- als auch auf Zuschauerseite zeigten.

Da die »Imagination nationaler Gemeinschaft« jedoch auf die »Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität« angewiesen sei, ⁴⁸⁹ inszenierte sich Frankreich, das seit den 1880er Jahren ganz auf »ordre et pro-

⁴⁸⁵ Eberhard Kreutzer, Art. »Orientalism«, in: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 551.

⁴⁸⁶ Siehe hierzu die sehr differenzierte Studie von Timothy Mitchell, »Orientalism and the Exhibitionary Order«, in: *Colonialism and Culture*, hg. von Nicholas B. Dirks, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1992, S. 289-317. Mitchell untersucht die moderne Präsentationsweise von »Otherness« am Beispiel der *Exposition Universelle* in 1889.

⁴⁸⁷ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 57.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 56.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 133.

grès« eingestellt war,⁴⁹⁰ als starke Nation von Kontinuitäten, die nach ihrem Geschichtsbild keine Brüche zulässt. Letztere indes sind allenthalben zu bemerken und offenbaren sich mithin in Augusta Holmès' *Ode triomphale*. Hier kontrastiert die Komponistin den Soldaten- und Seemannschor mit dem Kinderchor. Während der Erstere aus einem Patriotismus heraus Menschenleben leichtfertig aufs Spiel setzte, konterten die Kinder mit einem Friedensappell: »Tous les hommes sont frères; / Plus de guerres! / Assez de pleurs!« (gedr. Libretto, S. 14).⁴⁹¹ Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene sind jene Brüche deutlich in der legistisch-politischen Realität spürbar, die doch erheblich von den propagierten Idealen (vgl. »Déclaration des droits de l'homme et du citoyen«) entfernt war. Paradigmatisch sei auf das erst 1944 eingeführte Wahlrecht für Frauen, aber auch auf die dritte Parole, die Fraternité, hingewiesen, die als Recht und Pflicht nie in die Menschenrechtserklärung und spätere Gesetzestexte aufgenommen wurde.⁴⁹² Genau diese Brüche offenbaren den Konstruktionscharakter, welcher der idealisierten neuen kollektiven Identität inhärent ist. Da aber Gesellschaften die Vergangenheit in erster Linie zum Zwecke ihrer Selbstdefinition benötigen,⁴⁹³ brauchte es zur Herstellung der kollektiven Identität eines starken und überzeugenden Festanlasses. Denn kollektive Identität sei

»eine Frage der *Identifikation* seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht »an sich«, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach wie sie im Bewußtsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.«⁴⁹⁴

Unter Einbezug der dargelegten kulturpolitischen Maßnahmen sowie der exemplifizierten zeitgenössischen Rezeption von *Ode triomphale* kann demnach konstatiert werden, dass jene Festkantate identitätsstiftend wirkte und zweifelsohne zur Konstruktion einer »neuen« nationalen Identität der Bevölke-

⁴⁹⁰ Zur Bedeutung von Ordnung und Fortschritt im republikanischen Weltbild vgl. Claude Nicolet: *L'idée républicaine en France: 1789-1924. Essai d'histoire critique*, Paris: Gallimard 1982, S. 164 und 190.

⁴⁹¹ Auf diese Ambiguität in *Ode triomphale* macht auch Pascal Ory in seinem Aufsatz »Le Centenaire de la Révolution Française«, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Bd. 1: *La République*, Paris: Gallimard 1984, S. 523-560 aufmerksam.

⁴⁹² Bernhard Schmidt, Jürgen Doll und Walther Fekl, *Frankreich-Lexikon. Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kultur, Presse- und Bildungswesen*, 2. überarb. Auflage, Berlin: Erich Schmidt 2005, S. 567. Zur Auflösung der Trennung zwischen den Klassen der Gesellschaft als Ziel der republikanischen Regierung, eine Gesellschaft freier und gleicher Staatsbürger zu schaffen, siehe Nicolet, *L'idée républicaine en France*, 1982, S. 208.

⁴⁹³ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 1992, S. 132.

⁴⁹⁴ Ebd.

rung beitrug. Repräsentierte Augusta Holmès mit *Ode triomphale* im Jahre 1889 die französische Kultur, so sollte sie nur ein Jahr später mit *Hymne à la Paix*, einem Kompositionsauftrag aus Italien, die italienische Nation zu ähnlichen identitätsstiftenden Prozessen anleiten. Die Aufführungen anlässlich des »Centenaire de Dante et Béatrice« am 15., 16. und 18. Mai 1890 in Florenz waren ein sensationeller Erfolg, und Holmès, die den Aufführungen beiwohnte, wurde als offizielle Repräsentantin Frankreichs gefeiert, die mit jenem Kompositionsauftrag zwischen den politisch verhärteten Fronten beider Nationen vermittelte. Gleichsam kosmopolitisch repräsentierte sie das kulturelle Erbe Frankreichs wie Italiens.

5 Mythologie im Poème symphonique zur Jahrhundertwende: Die Symphonische Dichtung *Andromède*

Ab den 1870er Jahren machte sich in Frankreich ein zunehmendes Interesse an der Gattung der Symphonischen Dichtung bemerkbar. Während die Einführung dieser Gattung in Frankreich gewöhnlich für das Jahr 1872, dem Uraufführungsjahr von Camille Saint-Saëns' *Le Rouet d'Omphale* op. 31, konstatiert wird,⁴⁹⁵ sind die Wurzeln der französischen Programm Musik bis zur Jahrhundertmitte zurückzuverfolgen. Unter dem Einfluss Franz Liszts entstand bereits 1846 *Ce qu'on entend sur la montagne*,⁴⁹⁶ die erste Symphonische Dichtung César Francks.⁴⁹⁷ Freilich findet sich im Untertitel dieses Werkes, das auf einem Gedicht von Victor Hugo basiert, noch kein dezidierter Hinweis auf die Gattung, wie dies erst einige Jahre später – durch Liszt selbst eingeführt – Konsens wurde.⁴⁹⁸ Vor allem die Vertreter der sog. »Jeune école française« fühlten sich der Symphonischen Dichtung verpflichtet. Georges Bizet und Jules Massenet, die später im Operngenre reüssieren sollten, widmeten sich zunächst der Komposition von Symphonien, Overtüren und Kammermusik.⁴⁹⁹ So veröffentlichte Bizet seine Gelegenheitsouvertüre *Patrie* und Massenet seine unabhängigen Orchestersuiten *Scènes dramatiques* und *Scènes pittoresques* sowie seine Overtüre *Phèdre*.⁵⁰⁰ Auch Camille Saint-Saëns knüpfte hinsichtlich der Einsätzigkeit an Liszts Gattungs idee der Symphonischen Dichtung an, ohne je-

⁴⁹⁵ Detlef Altenburg, Art. »Symphonische Dichtung«, in: *MGG2* Sachteil Bd. 9, Kassel / Basel / London: Bärenreiter 1998, Sp. 153-168 und *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hg. von Detlef Altenburg (= Weimarer Liszt-Studien, Bd. 3), Laaber: Laaber-Verlag 2006.

⁴⁹⁶ Das Werk wurde weder aufgeführt noch gedruckt. Vgl. Peter Jost, »Chronik«, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 11.

⁴⁹⁷ Einen guten Überblick über die Symphonischen Dichtungen bietet die musikanalytische Studie von Angelus Seipt, *César Francks symphonische Dichtungen*, Regensburg: Gustav Bosse 1981.

⁴⁹⁸ Als Vorläufer diente die mehrsätzliche Programmsymphonie und vor allem die Overtüre, speziell die dramatischen Overtüren Beethovens und die Konzertouvertüren Felix Mendelssohn Bartholdys.

⁴⁹⁹ Vgl. Damien Ehrhardt, »Die Programm Musik in Frankreich zur Zeit Francks und seiner Schüler. Gedanken zu ihrer Entwicklung von 1871 bis 1914«, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 51. Siehe auch Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, Regensburg 1965, S. 184.

⁵⁰⁰ Vgl. Ehrhardt, »Die Programm Musik in Frankreich«, 2004, S. 51.

doch dessen Ästhetik völlig zu entsprechen, und komponierte in den 1870er Jahren vier *Poèmes symphoniques*: *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaëton* (1873), *Danse macabre* (1874) und *La Jeunesse d'Hercule* (1877).⁵⁰¹ Wesentliche Anregungen für die Entwicklung der Gattung gingen zweifelsohne von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* aus. So knüpfte César Franck sowohl an Liszts als auch an Berlioz' Konzeptionen der deskriptiven Musik an. Orientierten sich Francks frühere Werke der Programmmusik wie *Ce qu'on entend sur la montagne* oder *Les Éolides* an einer nicht-deskriptiven Konzeption und an Programmen, die keine detaillierten Handlungsverläufe vorgeben, so änderte sich dies mit *Le Chasseur maudit* – einem Werk, das sehr deutliche imitierende Züge trägt (vgl. etwa den einleitenden Jagdruf). Überdies integrierte Franck konzertierende Instrumente (z.B. in *Les Djinns*, 1884) oder einen Chor wie in *Psyché* (1888).⁵⁰² Dies entspricht einer für diesen Zeitraum generell aufkommenden Tendenz, unter deren Eindruck die Komponisten eine Erweiterung der Ausdrucksmittel anstrebten und somit auch immer häufiger Mischgattungen favorisierten. Komponierten sie zwischen 1871 und 1877 vorwiegend Symphonische Dichtungen, Konzertouvertüren bzw. Programmsymphonien, so umfassten ihre Produktionen nach 1878 ein breiteres Gattungsspektrum, das sowohl reine Symphonien im Sinne absoluter Musik (u.a. die Orgelsymphonie von Saint-Saëns und die *Symphonie sur un chant montagnard français* von d'Indy) als auch Grenzfälle der Programmmusik (u.a. *Africa* von Saint-Saëns und *Souvenirs* von d'Indy) enthält.⁵⁰³ Neben César Franck gab es eine Vielzahl weiterer Komponisten, die sich in jener Zeit der Symphonischen Dichtung verschrieben, so etwa Vincent d'Indy (*Symphonie chevaleresque*), André Messager (*Loreley*, UA 1882), Ernest Chausson (*Viviane*, UA 1883, *La Belle au Bois dormant*, UA 1887) und Alfred Bruneau (*Penthésilée*, UA 1889).

Bei der Wahl der Sujets sind vor allem folgende Quellen zu nennen: Im Sinne von Liszt rekurrierten César Franck⁵⁰⁴, dessen Schüler Vincent d'Indy⁵⁰⁵ und

⁵⁰¹ Camille Saint-Saëns und Franz Liszt waren befreundet, und so ist davon auszugehen, dass sie in persönlichen Gesprächen ihre musikästhetischen Ansichten austauschten. Darüber hinaus war Saint-Saëns sicherlich Louis-Léon Gozlan's Buch bekannt, das die Symphonischen Dichtungen Liszts behandelt: Louis-Léon Gozlan, *Essai de critique musicale. Franz Liszt et ses poèmes symphoniques*, Marseille: Camoin 1870.

⁵⁰² Vgl. Altenburg, Art. »Symphonische Dichtung«, in: *MGG2* Sachteil Bd. 9, 1998, Sp. 153-168.

⁵⁰³ Siehe Ehrhardt, »Die Programmmusik in Frankreich«, 2004, S. 56.

⁵⁰⁴ Zum Beispiel *Le Chasseur maudit* op. 44 (1882) nach Gottfried August Bürger's Ballade *Der wilde Jäger*; *Les Djinns* op. 45 (1884) nach einem Gedicht aus Victor Hugo's *Les Orientales*.

⁵⁰⁵ *La Forêt enchantée* op. 8 (1879) nach Ludwig Uhlands Ballade *Harald*, ferner *Wallenstein* op. 12 (1873-1881) nach Friedrich Schiller und *Istar* op. 42 (1896) nach einer babylonischen Sage.

Henri Duparc⁵⁰⁶ gerne auf Werke der klassischen Weltliteratur. Saint-Saëns⁵⁰⁷ hingegen – sieht man von seiner *Danse macabre* op. 40 (1874) einmal ab – bevorzugte wie Augusta Holmès Sujets der griechischen Mythologie. Die zunehmende Attraktivität von Sagen, romantischen Geisterballaden und märchenhaften Sujets⁵⁰⁸ korrelierte nicht nur mit dem Symbolismus, sondern darüber hinaus mit der zunehmenden Akzeptanz der Werke Wagners, die in Frankreich ab den 1880er und besonders in den 1890er Jahren verstärkt zur Aufführung kamen und nunmehr von einem breiteren Publikum geschätzt wurden. Vor allem jedoch ist die erneute Popularität mythologischer Stoffe auf die Parnass-Bewegung zurückzuführen. Unter diesem Eindruck dürfte auch die auf ein Gedicht von Charles-Marie Leconte de Lisle zurückgehende Symphonische Dichtung *Les Éolides* von César Franck entstanden sein. Augusta Holmès stand spätestens seit 1869 mit der literarischen Gruppierung in Kontakt, die sie durch ihren langjährigen Lebenspartner Catulle Mendès kennengelernt hatte, und deren Mitglieder in den 1870/80er Jahren ihren Salon in der Pariser Rue Mansart frequentierten. Auch wenn die Hochphase der Parnass-Dichtung (1860-1866) zur Entstehungszeit von *Andromède* längst vorbei war und sich nunmehr seit den 1870er Jahren, angeregt nicht zufällig durch die »Alt-Parnassiens« Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé, symbolistische Züge ankündigten, so wirkte die geistige Haltung der Parnassiens in bestimmten literarischen Kreisen nachhaltig. Dies gilt besonders für Augusta Holmès, die zeitlebens mythologische Sujets verarbeitete. In diesem Zusammenhang hält Ethel Smyth, die Augusta Holmès zweimal in Paris besuchte, in ihren Memoiren fest: »So deeply imbued with the classical spirit was Augusta [...]«. ⁵⁰⁹ Ausgehend von frühen Werken, wie der Oper *Astarté* (um 1871),⁵¹⁰ entstand 1880 ihre Symphonie dramatique für Soli, Chor und Orchester *Les Argonautes*,⁵¹¹ mit der sie beim *Concours de la Ville de Paris* nur knapp den ersten Preis verfehlte. Dieses Interesse hielt nachweislich bis zur Jahrhundertwende an und erstreckte sich

⁵⁰⁶ Vgl. *Lénore* (1875) nach Gottfried August Bürger.

⁵⁰⁷ Vgl. *Phaëton* op. 39 (1873) und *La Jeunesse d'Hercule* op. 50 (1877).

⁵⁰⁸ Vgl. Paul Dukas *L'Apprenti sorcier* (1897) nach *Der Zauberlehrling* von Johann Wolfgang von Goethe.

⁵⁰⁹ Ethel Smyth, *A Final Burning of Boats*, London / New York / Toronto u.a.: Longmans & Co. 1928, S. 134.

⁵¹⁰ *Astarté*, poème musical pour soli, chœur et orchestre (Oct. 1871). Partition d'orchestre manuscrite [F-Pn 17164 und F-Pn 17165], Ouverture seule [F-Pn 5425], Transcription pour piano à 4 mains. Manuscrit [F-Pn 5423].

⁵¹¹ *Les Argonautes*, symphonie dramatique pour soli, chœur et orchestre (1880), Partition d'orchestre manuscrite [F-Pn 16766 (1 à 4)], Réduction pour chant et piano, Paris: Léon Grus 1881 (Druckplattenummer: L. G. 3635), [F-Pc Cons. X. 989 und F-Pn Vm⁷ 2925].

auf verschiedene WerkGattungen. Gleichwohl lässt sich die größte Anzahl von Werken mit antikem Sujet in der Gattung des Lieds ausmachen, wie etwa *La Sirène* (vor 1869),⁵¹² *Hymne à Eros* (1886),⁵¹³ *Réponse d'Eros* (1886), *Hymne à Vénus* (1893)⁵¹⁴ oder *Hymne à Séléné* (1899).⁵¹⁵ Der Liederzyklus *Les Chants de la Kitharède* (1888)⁵¹⁶ und *Hymne à Apollôn* (um 1890),⁵¹⁷ ein Werk für Solisten, Chor und Orchester, zeigen, dass Holmès Sujets der griechischen Mythologie auch für verschiedenartige Besetzungen anwendete.

»Je tiens beaucoup à mon Poème symphonique *Andromède*«, schrieb Augusta Holmès am 11. November 1899 an eine Freundin. Diese hatte der Komponistin zuvor einen offenbar inakzeptablen Vorschlag zur Aufführung von *Andromède* gemacht, woraufhin Holmès erwiderte, dass sie ihre Symphonische Dichtung in jedem Fall von Édouard Colonne aufgeführt wissen und im Zweifelsfall auf dessen Rückkehr warten wolle:

»[...] j'ai nommé Colonne. Quand on a la chance d'avoir celui-là, on n'y renoue pas. Que mes confrères débutants, dans le désir tout naturel de s'entendre, acceptent de musique une exécution sans l'âme de ce magnifique orchestre; c'est leur affaire. Moi, je ne le ferai pas, n'étant pas à mes débuts. Donc, j'attendrai patiemment le retour du maître. C'est d'ailleurs lui qui m'a dit que dans 5 semaines, nous causerions d'*Andromède*.«⁵¹⁸

In der Tat bestätigten sich die anvisierten fünf Wochen. Denn am Sonntag, dem 14. Januar 1900 dirigierte Colonne im Rahmen des elften Konzerts seiner *Concerts Colonne* im Théâtre du Châtelet die Uraufführung von *Andromède*. Dass Interpretation und Ausführung zur vollen Zufriedenheit der Komponistin gewesen sein mussten, bestätigt ein Brief, den sie am 8. Februar 1900 an Camille

⁵¹² *La Sirène*, paroles de Henri Cazalis (Jean Lahore), Paris: G. Flaxland 1867 (Druckplattennummer: G. F. 882), [F-Pn Vm⁷ 111822].

⁵¹³ *Hymne à Eros*, dédié à Louise Abbéma, Paris: Léon Grus 1886 (Druckplattennummer: L. G. 4350), [F-Pc D. 6122 (26)]; *Réponse d'Eros*, Paris: Léon Grus 1886 (Druckplattennummer: L. G. 4352), [F-Pc D. 6123 (18)].

⁵¹⁴ *Hymne à Vénus* (1892/93), Paris: Henri Tellier-Heugel 1894 (Druckplattennummer: H. T. 1116), [F-Pc D. 6122 (29)].

⁵¹⁵ *Hymne à la Séléné* (1899), Mailand: Ricordi 1899 [F-Pc Rés. F. 1173].

⁵¹⁶ Der Liederzyklus *Les Chants de la Kitharède* (1888) enthält: *Kypris* (berceuse), *Erôtylon* (Beau batelier de Mithylène) und *Thrinôdia*, Paris: Léon Grus 1890 (Druckplattennummer: L. G. 4525), [F-Pc D. 6121 (35)].

⁵¹⁷ *Hymne à Apollôn*, Solo, Chœur et Orchestre (1890-1900), Paris: Durand s.d. (Druckplattennummer: D. F. 5094), [Privatbesitz NKS].

⁵¹⁸ Augusta Holmès, Brief an eine anonyme Freundin vom 11.11.1899, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 95-96, Unterstreichung im Original].

Saint-Saëns adressierte. Darin berichtete sie, dass *Andromède* in einer großartigen Interpretation unter der Leitung von Édouard Colonne mit großem Erfolg aufgeführt worden sei:

»[...] apprenez que Colonne a joué mon *Andromède* le 14 Janvier avec un grand succès et une superbe interprétation.«⁵¹⁹

Die positive Aufnahme der Symphonischen Dichtung bestätigte auch die musikalische Fachpresse. So resümierte *Le Monde Musical* in ihrer nächsten Ausgabe:

»Un ouvrage de proportions importantes qui se produit pour la première fois devant le public offre un attrait tout particulier et retient forcément l'attention lorsqu'il est signé d'un nom bien connu comme celui de M^{me} Augusta Holmès.«⁵²⁰

5.1 »Une dernière épreuve s.v.p.«: Quellenmaterial und Sujet des Werkes

5.1.1 Quellenkritische Anmerkungen zu Programm- und Notentext

Die Konzeption der Symphonischen Dichtung *Andromède* fällt in die späten 1890er Jahre. Sowohl das Particell [F-Pc Ms. 11904] als auch das Partitur-Autograph [F-Pc Ms. 6669] – die einzigen in Manuskriptform überlieferten Quellen – sind datiert und von der Komponistin signiert. Diese Datierungen sind wichtig, da außer ihnen zur Genesis des Werkes keinerlei Informationen überliefert sind. Auch konnte bislang kein handschriftlicher Entwurf zum Programmtext der Symphonischen Dichtung aufgefunden werden. Erfreulicherweise sind ein Partitur-Épreuve mit autographen Anmerkungen sowie das Orchestermaterial erhalten. Dies war der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gänzlich unbekannt und konnte von der Autorin neu aufgefunden werden. Im Folgenden sollen autographe Niederschriften zunächst identifiziert und von den Abschriften fremder Hand abgegrenzt sowie Funktion und Kompilation des handschriftlichen und gedruckten Notenmaterials bestimmt werden.

⁵¹⁹ Augusta Holmès, Brief an Camille Saint-Saëns vom 08.02.1900, Ms. autogr. [F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe].

⁵²⁰ Auguste Mercadier, »Concerts Colonne«, in: *Le Monde Musical*, 30.01.1900, S. 18.

5 DIE SYMPHONISCHE DICHUNG ANDROMÈDE

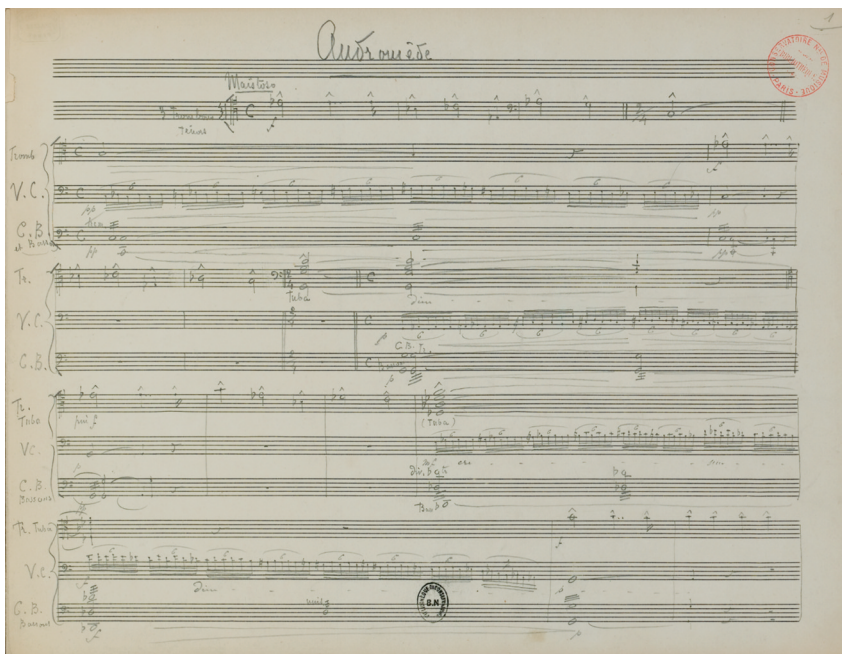
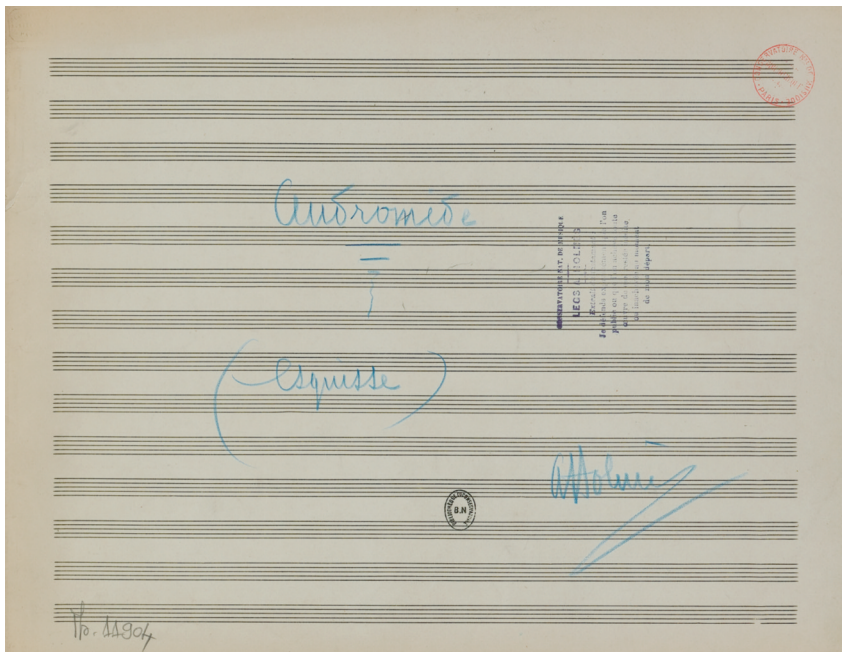


Abb. 30: Augusta Holmès, Particell zu »Andromède (Esquisse)«, Ms. autogr.,
eigenhändig datiert und signiert, Titelseite, S. 1-2 und 36 [F-Pc Ms. 11904]

5.1 QUELLENMATERIAL UND SUJET DES WERKES

Handwritten musical score for a symphony, page 2. The score includes staves for Trompete, 1. Violon, 2. Violon, Oboe, Fagott, C. B., Bass, Tromp. Ges., Horn. Tenor, Tromb., and Harpa. The tempo is marked "Allegro appassionato".

Handwritten musical score, page 36. The score includes staves for Violon, Oboe, Fagott, C. B., Bass, Tromp. Ges., Horn. Tenor, Tromb., and Harpa. The score is heavily crossed out with diagonal lines. A handwritten note at the bottom right reads "Squillo Kinnis le 22 Novembre 1898".

Abb. 30 (Fortsetzung)

Die Bibliothèque nationale archiviert ein 36 Seiten umfassendes und von Augusta Holmès als »Esquisse« bezeichnetes Manuskript [F-Pc Ms. 11904]: das in Bleistift notierte Particell (s. Abb. 30, S. 268-269). Holmès selbst notierte auf der Titelseite mit blauem Buntstift: »Andromède / (esquisse)«, darunter, nach rechts eingerückt: »AHolmès«. Die Skizzen sind aus dem Nachlass an das Conservatoire gegangen, worauf der ebenfalls auf der Titelseite angebrachte, übliche Stempel des Conservatoires »Legs A. Holmès« hinweist. Das querformatige, mit 14 Notensystemen versehene Papier, das Holmès auch für alle anderen Partituren nutzte, stammt von der Firma »H. Lard Esnault / Ed. Bellamy Sr. / Paris«. Das Particell wurde von Holmès ebenfalls eigenhändig in Bleistift signiert und datiert: »Esquisse terminée le 23 Novembre 1898 / AH / [darunter schräg von unten links nach oben rechts] 25 pages faites le 21 X^{bre} / encore 51.« Die Stimmen sind nahezu vollständig niedergeschrieben. An einer Stelle jedoch ist auffällig, dass Holmès zwar für einen Abschnitt von 21 Takten die Systeme bereits mit Instrumenten (hier Holz- und Blechbläser) bezeichnete, deren Auskomposition aber unterließ (vgl. etwa Particell, S. 8-10), während die Streicherstimmen notiert sind. In der letztlich gedruckten Version (Vm⁷ 17799, S. 14, 1 Takt nach Buchstabe »E«) allerdings spielen durchaus die Holzbläser in der Besetzung Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete und Horn. Eine Erklärung könnte sein, dass sich Holmès die Schreibe ersparte und nur die Streicherstimmen niederschrieb, da die Stelle sequenziert wird. Bei der Sequenzierung doppeln die Bläser die Violinstimmen, so dass eine Niederschrift nicht unbedingt nötig war. Ein Vergleich mit der autographen Partitur Ms. 6669 ergibt, dass alle Stimmen im Gerüst schon so angelegt sind, wie sie im späteren Partitur-Autograph auskomponiert wurden. Lediglich wurden mehrere Instrumente zusammen in einem System notiert, so etwa die Holzbläser, die sich zwei Systeme teilen (Flöte, Oboe und Klarinette im oberen System und Fagott im unteren System), um Platz zu sparen. Dies ist auch der Grund für die stets auf die benötigte Besetzung reduzierte Anzahl der Systeme. In blauem Buntstift sind lediglich auf den Seiten 32 und 33 jeweils die oberen und unteren Ecken der Akkoladen markiert, wohl um die Partiturseite übersichtlicher zu gestalten. Auf der ersten Partiturseite finden noch 5 Akkoladen Platz, da eine Solopartie für Posaunen das Stück eröffnet und Violoncelli, Kontrabässe und Fagotte erst im fünften Takt hinzukommen. Entsprechend dem Entwurfcharakter eines Particells notierte Holmès alles in Bleistift, um radieren zu können. Insgesamt ist das Particell relativ sauber notiert. Es gibt nur wenige Stellen, an denen Holmès bereits niedergeschriebene Noten durchstrich. Zahlreicher sind dagegen Stellen, die Spuren von Ausradierungen tragen (vgl. S. 27, 35 und 36). So etwa hatte Holmès auf Seite 13 einige Takte zunächst durchgestrichen und anschließend die Streichung wieder wegradiert (S. 13, 12 Takte vor dem »Largo Piangando«-Teil). Vorgesehen, dann aber wieder ausradiert

wurde auch die Instrumentenbezeichnung der oberen acht Systeme auf S. 28 bis 31. Während die Notenlinien für Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott nicht wieder neu belegt wurden, notierte Holmès in das System der ehemals vorgesehenen Tuba und der Timbales die Hörner (vgl. S. 28). Andere Ausradierungen beziehen sich auf Notenkorrekturen (vgl. S. 10, Takt 3; S. 11, 1. Akkolade, Takt 2; S. 12, 1. Akkolade, Takt 5). Abschließend sei auf eine Notiz auf der Umschlagseite, bestehend aus einem hochformatigen Notenpapier in Partiturgröße, hingewiesen, in welche die querformatige Skizze eingeschlagen ist. Dieser Notenpapierbogen enthält auf der dritten Innenseite einige Notizen, die zweifelsohne der Handschrift von Augusta Holmès zugeordnet werden können: zum einen ist auf der oberen Hälfte des großformatigen Notenpapiers auf zwei Notensystemen (Violin- und Bassschlüssel) eine zweitaktige Phrase in As-Dur notiert, bestehend aus vier gebrochenen Es-Dur-Akkorden im ersten und einer Sechzehntel-Tonleiter von *es* nach *as* im zweiten Takt. Der gebrochene Es-Dur-Akkord ist in der Bleistift-Partiturskizze zu *Andromède* zum Beispiel auf Seite 31 in den Harfenstimmen wiederzufinden. Auch bereits auf Seite 27 zu Beginn des »Largo Appassionato«-Teils ertönt in der zweiten Harfenstimme der gebrochene Es-Dur-Akkord (S. 27, Takt 1). Auf der unteren Hälfte dieser dritten Seite notierte Holmès die einem Wetterbericht ähnelnde und in diesem Zusammenhang recht amüsant wirkende Notiz: »Il fera beau demain«.

Ferner archiviert die Bibliothèque nationale das ebenfalls aus dem Nachlass von Holmès stammende Partiturotograph [F-Pc Ms. 6669]. Dieses 77 Seiten umfassende und durchgängig in schwarzer Tinte niedergeschriebene Manuskript ist auf der letzten Partiturseite (S. 77) von der Komponistin eigenhändig signiert und datiert: »Augusta Holmès / 9. Février 1899. / Paris«. Es kann davon ausgegangen werden, dass dies die Partiturversion ist, die Holmès auf der Basis des Particells [F-Pc Ms. 11904] anfertigte, da die Partitur – obgleich sie insgesamt relativ sauber niedergeschrieben wurde – doch an einigen Stellen Korrekturen und Überklebungen aufweist. Die Titelei ist vergleichsweise aufwändig und pittoresk geschrieben mit breiter Feder in schwarzer Tinte: »Augusta Holmès / *Andromède* / Poème Symphonique / – pour Orchestre – Grande Partition«. Eine Notiz auf der Karteikarte im Zettelkatalog vermerkt, dass die Titelei von anderer Hand geschrieben sei: »le Titre est d'une autre main«. In der Tat muten diese äußerst dekorativen Schriftzüge sehr professionell an, doch scheint es nicht ausgeschlossen, dass Holmès selbst diese Seite niederschrieb. Denn es entspräche durchaus den Gepflogenheiten der Komponistin, die Titelei in sehr dekorativer Manier anzubringen, und es gibt einige Federführungen, die durchaus auch für Holmès' Stil charakteristisch waren (vgl. die Federführung bei »O«). Zum einen ähneln diese Schriftzüge der Handschrift Holmès', und zum anderen ist jene Seite mit den folgenden Partiturseiten fest zusammengebunden. Das Notenpapier stammt laut Prägung, die stets am oberen in-

neren Rand des Bogens angebracht ist, von der Pariser Firma »H. Lard Esnault«. Auffällig ist indes, dass die ersten fünf Bögen (ein Bogen entspricht vier Partiturseiten, demnach von S. 1 einschließlich der Titelseite bis S. 20) von den restlichen Bögen abweichen. Dies zeigt die Prägung, die auf den ersten Bögen nur noch ganz schwach zu erkennen ist und folgende Information liefert: »Lard Esnault / Paris / 25 Bellamy [?]«. Die Prägung der restlichen Bögen (S. 21 bis 77) indes gibt die Adresse der Firma in einer anderen Reihenfolge wieder: »H. Lard Esnault / Ed. Bellamy Sr. / Paris«. Die »Lard Esnault«-Prägungen der Bögen des Partiturotographs zu *Ode triomphale* [Ms. 6695] beispielsweise tragen ebenfalls die Ortsbezeichnung »Paris« in der Mitte. Dies bedeutet, dass die Partiturbögen von *Ode triomphale* und die ersten Bögen von *Andromède* aus der gleichen Schaffensperiode stammen. Da aber die Partitur zu *Andromède* von Seite 20 zu Seite 21, die dem Wechsel der Bögen entspricht, keinen Bruch in der Federführung aufweist, ist zu vermuten, dass die Komponistin entweder noch Papier aus jener Epoche zur Hand hatte oder die Firma Lard Esnault nach dem 23. November 1898 (Fertigstellung des Particells⁵²¹) und vor dem 9. Februar 1899 (Fertigstellung des Partitur-Autographs) ihr Prägsiegel erneuerte. Das Papierformat ist größer als DIN A4 und hochformatig in einer Pappkladde des 19. Jahrhunderts eingebunden. Klebstoffreste und Bindfäden weisen darauf hin, dass die Partiturbögen einst gebunden waren. Der heutige Zustand der Bindung war zum Zeitpunkt des Auffindens allerdings eher lose und brüchig. Das Partiturotograph ist mit Studienziffern (Buchstaben) versehen, die mit blauem Buntstift eingezeichnet wurden und auch in dieser Form in die gedruckte Partitur übernommen wurden. Gelegentliche Vorzeichenkorrekturen in blauem Buntstift finden sich etwa auf Seite 8 in der Stimme der ersten Violine, wo Holmès im sechsten Takt vor Buchstabe »C« vor dem *f* ein Auflösungszeichen hinzufügte. Oder etwa auf Seite 36: 2 Takte vor Buchstabe »O« in der Stimme der zweiten Violine sollen *es* und *as* zu *e* und *a* aufgelöst werden. An anderen Stellen hat Holmès Korrekturen oder Hinzufügungen per Bleistift vorgenommen, so fügte sie beispielsweise auf Seite 14 im dritten Takt nach »E« in der Stimme des ersten Fagotts ein Kreuz vor *f* hinzu. Stellenweise wurde das Papier durch Rasur beschädigt, wie etwa auf Seite 19 zwei Takte ab Buchstabe »G« in den Stimmen der Hörner, der ersten Posaune sowie in der Stimme des Kontrabasses. Erstaunlicherweise sind auf den Seiten 27 bis 31 (zwei Takte vor und 25 Takte nach Beginn des »Largo Piangando«) lediglich die Streicherstimmen ausnotiert. (Diese Stelle ist nicht identisch mit der nicht auskomponierten Passage des Particells.) Bei allen anderen Systemen der Parti-

⁵²¹ Das querformatige Notenpapier, das Holmès zur Anfertigung des im November 1898 fertiggestellten Particells (Ms. 11904) gebrauchte, weist jedenfalls durchgängig die Prägung: »H. Lard Esnault / Ed. Bellamy Sr. / Paris« auf.

turseite markierte Holmès zwar jeweils mit einer Klammer die Instrumentengruppen, doch fehlt ein entsprechender Notensatz gänzlich. Weder die Instrumentenbezeichnung noch Pausenzeichen sind notiert. Dies ist an Partituren anderer Werke nicht zu beobachten. Wäre die letztlich realisierte Orchestrierung von vornherein vorgesehen gewesen, hätte die Komponistin die Systeme – wie in der gedruckten Partitur realisiert – auf die Instrumentengruppe der Streicher reduzieren können. Dass die pausierenden Streicherstimmen jedoch nicht einmal mit Pausenzeichen gefüllt sind, hinterlässt einen unvollständigen Eindruck. Dass Holmès fünf vollständige Partiturseiten vorsieht, deutet eher auf eine offenbar zunächst intendierte alternative Instrumentierung hin, die sie indes letztlich nicht realisierte. Auf Seite 54 überklebte Holmès den neunten Takt aller Instrumente nach »W« über die komplette Partiturseite. Auf »a Tempo« (drei Takte vor »AA«, S. 61) wurden zwei Takte in der ersten bis vierten Harfenstimme überklebt. Zu Beginn des »Più Lento T° [Tempo] Rubato«-Teils (1 Takt von »BB«, S. 64) wurde die bereits in schwarzer Tinte notierte Stimme des Tenor- und Bass-Fagotts mittels einer blauen geschlängelten Linie über 13 Takte ersatzlos gestrichen. Im abschließenden »Allegro«-Teil (S. 71ff., Viertel = 100) wurde zu Beginn für sieben Takte die Violinstimme durch Überklebung korrigiert (4 Takte vor »GG« bis 2 Takte vor »HH«). Die auf den nachträglich aufgeklebten Passagen verwendete schwarze Tinte ist dunkler als diejenige des Basisnotensatzes. Die Partitur weist an den äußeren Seitenrändern kaum Benutzungsspuren auf, auch fehlen die für andere Holmès-Partituren typischen Eintragungen zur Ausführung der Dirigenten (vgl. die Aufführungspartituren zu *La Montagne noire* und zu *Ode triomphale*). Demnach wurde aus dieser Partitur nicht musiziert. Offenbar intendierte dies Holmès auch nicht. Stattdessen kann auch vor dem Hintergrund der nicht auskomponierten Passage davon ausgegangen werden, dass Holmès eine zügige Drucklegung der Partitur beabsichtigte. Auch dürfte Édouard Colonne, der *Andromède* am 14. Januar 1900 in seiner Konzertreihe, der *Association Artistique des Concerts Colonne*,⁵²² zur Aufführung brachte, aus einer bereits gedruckten Partitur dirigiert haben. Der Verbleib dieser Aufführungspartitur ist bislang unklar.

Das Editionshaus Enoch et Cie nahm ab 1900 folgende Musikalien in Druck: die Partitur mit dem Abdruck des Programmtextes, das Orchestermaterial und die Transkription für vier Hände von Edmond Missa.

Sowohl eine Seite des gedruckten Programms zur Symphonischen Dichtung als auch eine erste Version des Partiturdrukkes und das Orchestermaterial zu *Andromède* archiviert die Bibliothèque nationale unter der der wissenschaft-

⁵²² Vgl. Élisabeth Bernard, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914: Pasdeloup, Colonne, Lamoureux*, 4 Bde., Diss. Univ. Paris I-Sorbonne 1976, hier: Bd. 4, Index-Ziffer: 622.

lichen Öffentlichkeit bislang noch unbekanntem Signatur **F-Pc L. 16431**. Diese Sammlung wurde erst am 11. Dezember 2003 vom Conservatoire in die Bibliothèque nationale überführt und im Zuge der Recherchen für die vorliegende Dissertation erstmals der Autorin zugänglich gemacht. Sowohl die Première Épreuve-Partitur als auch das Orchestermaterial weisen in der Mitte einen roten Stempel mit dem Namen »Charles Malherbe« (ebenso auch bei dem Exemplar Rés. F. 1171) auf. Dieser weist darauf hin, dass die Musikalien aus der Privatsammlung Malherbes' an die Bibliothek des Conservatoires gingen, und von dort dann im Dezember 2003 in die Bibliothèque nationale kamen. Auch die Karteikarte zu jener *Andromède*-Partitur im Zettelkatalog weist die Schenkung Malherbes nach: »Don Ch. Malherbe. – Part. et parties séparées«,⁵²³ Das dieser »Première Épreuve«-Partitur vorangestellte zweispaltig bedruckte Blatt gibt den von Augusta Holmès selbst verfassten Programmtext der Symphonischen Dichtung wieder und entspricht dem Format der folgenden Partiturseiten. Am rechten oberen Seitenrand ist folgender Stempel angebracht: »Corrige A. Gulon«. Ferner sind eine Reihe von handschriftlichen Korrekturen in Bleistift am Text vorgenommen worden, die zweifelsohne der Handschrift der Komponistin zugeordnet werden können. Jene autographen Korrekturen beziehen sich allesamt auf die Orthographie. Am unteren Seitenrand vermerkt Holmès: »ajoutez cet ornement ————— · ————— bien au milieu du blanc.« Zu sehen ist eine Linie, die in der Mitte durch einen Punkt getrennt ist. Hiermit initiierte Holmès, dass die beiden letzten Strophen durch jenes Ornament graphisch von den übrigen Strophen abgesetzt werden sollten. Die 83-seitige Partitur (Druckplattenummer: E. et C. 4460) stellt ein Korrektorexemplar dar. Der als »Première Épreuve« bezeichnete Druck ist mit vielschichtigen Korrekturarten versehen und blieb ungebunden. Am oberen rechten Seitenrand der ersten Partiturseite ist ein Stempel des Verlagshauses angebracht, der darüber hinaus den Namen des Graveurs sowie das Datum (vermutlich der Drucklegung) aufweist: »Enoch & Cie Editeurs, Première Épreuve / Graveur GULON / Paris, le 6 Juin 1900«. Ebenfalls auf der ersten Partiturseite ist am oberen linken Seitenrand folgender Stempel angebracht: »Corrige A. Gulon«. Die mit Bleistift und schwarzer Tinte sowie rotem und blauem Buntstift vorgenommenen Korrekturen beziehen sich auf sämtliche Druckberichtigungen: Dynamisierungen, Vorzeichen, Bindebögen, Notenkorrekturen, Phrasierungen, Probenziffern sowie Korrekturen der Notenschlüssel. Die Korrekturen sind stets an der jeweiligen Stelle mit einem »X« markiert und am Rand dann korrigiert dargestellt. Die Korrekturen, die in schwarzer Tinte angemerkt sind, beginnen auf Seite 36 und expandieren im Laufe der folgenden Seiten, insbesondere ab Seite 46, während die Korrekturen in Bleistift und

⁵²³ Warum aber *Andromède* im Besitz von Malherbe war, ist bislang noch ungeklärt.

blauem Buntstift seltener werden. Die mit unterschiedlichen Schreibmaterialien vorgenommenen Korrekturen können für die unterschiedlichen Korrekturphasen, aber auch für unterschiedliche Korrekturleser stehen. Bedauerlicherweise ist darin kein System erkennbar, das konkretere Informationen zum Entstehungsprozess liefern würde. Diese Korrekturen wurden sodann verbessert und es folgte ein neuer Druck (vgl. [Rés. F. 1171]).

Neben dieser »Première Épreuve«-Partitur enthält das Dossier [L. 16431] auch die »Première« und »Deuxième Épreuve« des Orchestermaterials, welche der Druckplattennummer »E. et C. 4461«⁵²⁴ zufolge direkt im Anschluss an die Partitur gedruckt worden sein müssen. Die »Première Épreuve« ist zu folgenden Stimmen überliefert: 1. und 2. Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass sowie die beiden Stimmhefte jeweils zu 1. / 2. und 3. / 4. Harfe. Dieser Erstdruck der Harfen fand sich gemeinsam mit der »Deuxième Épreuve« der Harfen als unterste Lage aller Orchesterstimmen. Obgleich der erste Druck keinen Stempel mit »Première Épreuve« aufweist, lässt sich dieser mithilfe des korrigiert abgedruckten Zweitdrucks als vorangegangener Druck identifizieren. Üblicherweise tragen auch hier nahezu alle Stimmsätze verschiedene Stempel und handschriftliche Korrekturwünsche, darunter autographe Anmerkungen der Komponistin. Exemplifiziert anhand des Stimmsatzes der ersten Violine bedeutet dies: Auf der Titelseite der Violinstimme ist am oberen linken Seitenrand ein Stempel »Corrigé A. Gulon« und am oberen rechten Seitenrand ein größerer Stempel »Enoch & C^{ie} Editeurs, Première Épreuve / Graveur GULON / Paris, le 2 Mai 1900« angebracht. Unterhalb des linken Stempels notierte Holmès in blauem Buntstift: »Une autre épreuve – s.v.p. / AHolmès«. In diesem Fall wurde sodann ein zweiter Druck der betreffenden Stimme gemacht. Stammt jener erste Druckdurchgang vom 2. Mai 1900, so wurde das Stimmmaterial nur zwei Monate später, am 6. Juli 1900, ein zweites Mal gedruckt. Von dieser »Deuxième Épreuve« hat sich der vollständige Orchestersatz überliefert.⁵²⁵ Auch dieses Orchestermaterial wurde von der Komponistin durchgesehen und Korrektur gelesen, vermerkte sie doch auf nahezu allen Stimmbögen in der oberen linken Seitenecke in blauem Buntstift, dass sie einen dritten Druckdurchgang fordert. Die Mehrzahl der Korrekturen beider Épreuves sind in Bleistift und in blauem Buntstift angebracht und bezeichnen auch hier sämtliche Korrekturarten von Vorzeichenkorrekturen über Ergänzungen von Dynamisierungszeichen bis hin zu Korrekturen einzelner Noten. Einige Stimmhefte

⁵²⁴ Beide tragen die gleiche Druckplattennummer, auch wenn das Material sukzessive gedruckt wurde.

⁵²⁵ 1. und 2. Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, 1.-4. Fagott, 1.-4. Horn, 1.-4. Trompete (F), 1.-3. Posaune, Tuba, 1. und 2. Pauke, Triangel, Zimbel und Große (Kessel-)Pauke in einem Stimmsatz.

weisen auf der Rückseite die in Bleistift notierten Namen des Verlegers und des Setzers – »M. Enoch« und »M. Gulon« – auf.

Ferner archiviert die Bibliothèque nationale die »Deuxième Épreuve« der Partitur [F-Pc Rés. F. 1171], welche die gleiche Druckplattenummer (E. et C. 4460) wie der Erstdruck aufweist und laut Verlegerstempel in der oberen rechten Seitenecke vom 23. Oktober 1900 datiert. Hier wurden alle im Erstdruck angemerkten Korrekturen berichtigt abgedruckt. Die losen Partiturbögen sind mit einem weiteren Bogen umschlagen, auf dessen Vorderseite der Programmtext abgedruckt ist. Auch hier wurden alle Fehler, die Holmès im Poème [L. 16431] angemerkt hat, korrigiert abgedruckt. Stammte der Erstdruck vom 6. Juni, so waren viereinhalb Monate für Korrekturen und Herstellung des neuen Satzes vonnöten. Physisch sind beide Drucke identisch. Eine Korrektur, die von Holmès bereits in der ersten Épreuve – allerdings nicht sehr deutlich – angemerkt wurde, hatte der Drucker offensichtlich übersehen und wurde von der Komponistin erneut markiert. Hier sollte in der Stimme des ersten Fagotts ein Auflösungszeichen vor dem *d*“ hinzugefügt werden.⁵²⁶ Das in schwarzer Tinte notierte Auflösungszeichen hob Holmès am Seitenrand der Partitur nicht noch einmal, wie sonst üblich, gesondert hervor, was sie dann in der vorliegenden zweiten Épreuve mit blauem Buntstift nachholte. Die einzige umfangreichere Korrektur stellt folgende dar (S. 23-24): die Stimmen der beiden Hörner sollten eine Oktave tiefer abgedruckt werden. Die obere Hornstimme hat Holmès mit schwarzer Tinte durchgestrichen und die neuen Noten darunter in das System eingetragen. Die untere Hornstimme hat Holmès mit blauem Buntstift durchgestrichen und in einem selbst hinzugefügten Notensystem am unteren Ende der Partiturseite mit schwarzer Tinte notiert. Der ursprünglich intendierte Melodieverlauf hat sich nicht verändert, sondern ist lediglich um eine Oktave nach unten gesetzt. Die in dieser »Deuxième Épreuve« angemerkten Korrekturen wurden allesamt in dem letztlich distribuierten Partiturdruk (siehe u.a. [Vm⁷ 17799]) berichtigt abgedruckt. Analog der Partitur und dem Orchestermaterial der »Première Épreuve« [L. 16431] weisen auch jene Seiten in der Mitte einen roten Stempel auf (»Charles Malherbe«), der zu erkennen gibt, dass die Musikalien aus der Privatsammlung an die Bibliothèque des Conservatoire überführt wurden.

Von der letztlich distribuierten Partitur haben sich mehrere Exemplare erhalten. Die Bibliothèque nationale archiviert unter der Signatur [F-Pn Vm⁷. 17799] ein Dépôt-légal-Exemplar (Nr. 2882). Die heute einzelnen Partiturbögen mit derselben Druckplattenummer wie die »Première« und »Deuxième Épreuve« (E. et C. 4460) tragen kein vom Verleger angegebenes Publikationsjahr und fanden sich in einem rosafarbenen Paperback-Einband, der heute

⁵²⁶ Vgl. S. 5. (Beide Exemplare haben die identische Seitenzählung.)

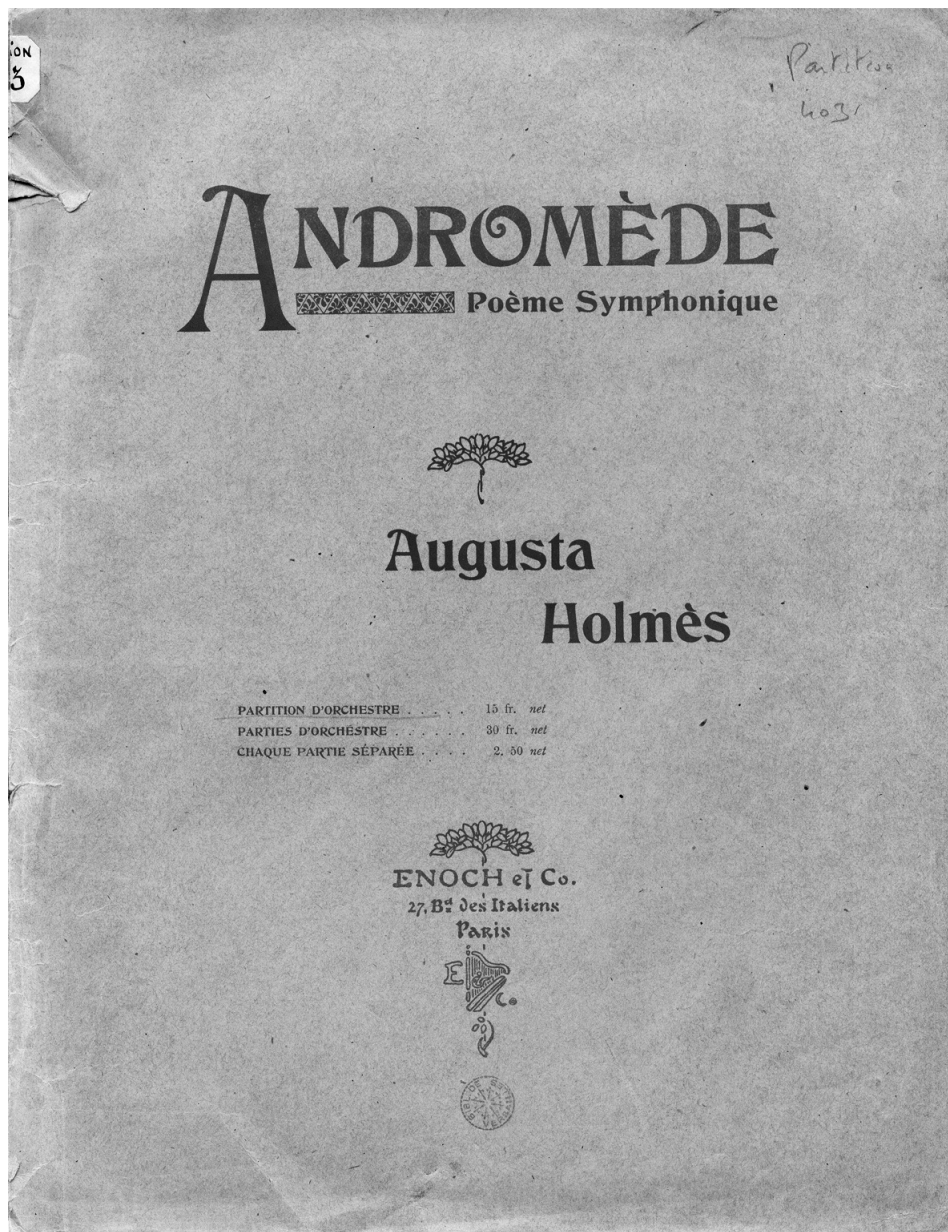


Abb. 31: Augusta Holmès, »Andromède«, Partitur (Distribuierte Fassung),
Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901 [F-V Partition 403]

ANDROMÈDE

POÈME

*L'Oracle a prononcé. La royale victime,
La blanche Andromède, liée au roc amer
Par les cruelles mains des Nymphes de la mer
Est livrée en pâture au Monstre de l'abîme.*

*Dans l'ombre, les flots noirs se dressent, furieux,
Et la vierge au cœur pur, mêlant son cri sauvage
Aux hurlements de Poseïdon, roi de l'orage,
Pleure sa belle vie en maudissant les dieux.*

*Dans sa paupière close, où se peint l'affreux rêve,
Elle voit le courroux d'Héra, l'enfantement
Du Dragon que vomit la mer, - glauque, écumant,
Et dont l'énorme approche épouvante la grève.*

*Femme, lève les yeux! Hors du profond azur,
De là-haut, de là-bas, hors de la nuit stellaire,
Une clarté se précipite vers la terre,
Rapide comme un trait jailli d'un arc très sûr.*

*Plus près! plus près! semant des gerbes d'étincelles,
L'astre tombe à travers la nue! O vision
Glorieuse et terrible! O fulguration!
Éclairs d'épée! appels joyeux! battements d'ailes!*

*Casqué d'or, cuirassé de splendeurs, brandissant
Le glaive de Pallas, et chevauchant Pégase,
Devant la vierge aux yeux réuvisés par l'extase,
Perseus libérateur s'abat, éblouissant!*

*Et le Monstre bondit, pris d'un hideux délire,
Sur le calme héros et son divin courstier!
Mais Pallas aiguisa le fer justicier,
Et l'Océan s'empourpre, et le Dragon expire.*

*Alors, pâle d'espoir, Andromède aux doux flancs,
Sous la nuit maintenant bleue et pleine d'étoiles,
Sent tomber les liens de son beau corps sans voiles
Qu'effleure le Kronide avec des doigts tremblants.*

*Et le héros saisit la vierge, et sur les ailes
De Pégasos, l'emporte aux champs lointains du ciel
Où des fleurs de lumière et des flammes de miel
Couronnent les amants de clartés éternelles!*

*
*
*

*Ame humaine, arrachée aux cieux que tu pleuras,
De ton humanité captive torturée,
Crois en la liberté! tu seras dévorée;
Crois en la Vie! et, dans la Norme, tu vivras.*

*Car loin du gouffre où gronde un ressac de désastres,
Loin du monstre Douleur, dévorateur du Jour,
La Poésie ailée et l'immortel Amour
T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres!*

AUGUSTA HOLMÉS

E. et C. 4460.

Abb. 31 (Fortsetzung)

ANDROMÈDE
POÈME SYMPHONIQUE

AUGUSTA HOLMÈS

PARTITION D'ORCHESTRE

Maestoso (♩=50)

1 PETITE FLÛTE P. Fl.

2 GRANDES FLÛTES G. Fl.

2 HAUTOIS Hautb.

1 COR ANGLAIS Cor A.

2 CLARINETTES SI ♭ Cl.

1^{re} et 2^e RASSONS Bass.

3^e et 4^e

1^{re} et 2^e CORDS A PISTONS EN FA Cors.

3^e et 4^e

1^{re} et 2^e TROMPETTES A PISTONS EN FA Trp.

3^e et 4^e

1^{re} et 2^e TROMBONES Trb.

3^e

TUBA Tuba

1 PAIRE TIMBALES Timb.

1 PAIRE TIMBALES

TRIANGLE Tri.

CYBALES Cymb.

GROSSE CAISSE G.C.

1^{re} et 2^e HARPES Harpes

3^e et 4^e HARPES

VIOLONS V^{ns}

ALTOS Altos

VIOLONCELLES V^{llcs}

CONTREBASSES C.B.

Paris, ENOCH et C^{ie} Éditeurs. E. et C. 4460. Tous droits d'édition, d'exécution publique, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Abb. 31 (Fortsetzung)

mittig zerrissen ist. Reste eines Klebstoffes weisen darauf hin, dass offenbar die Bögen einst in Form einer einfachen Klebebindung mit diesem Einband verbunden waren. Der Titelseite sind die weiteren ebenfalls von Enoch vertriebenen Musikalien zu *Andromède* zu entnehmen: »Partition d'orchestre (15 fr. net), Parties d'orchestre (30 fr. net)« und »Chaque partie séparée (2,50 net)«. Da es sich um ein reines Belegexemplar handelt, weist dieser Druck keinerlei handschriftliche Eintragungen oder Benutzungsspuren auf. Dieses Dépôt-légal-Exemplar (Nr. 2882) von 1901 war offenbar, wie ein weiterer Stempel zeigt, für die Bibliothèque nationale gedacht, während das heute ebenfalls dort aufbewahrte druckgleiche Exemplar unter der Signatur [F-Pc Ac.e.¹⁰ 568] als Dépôt légal-Belegexemplar für das Conservatoire bestimmt war.⁵²⁷ Diese ursprüngliche Einzelausgabe wurde mit anderen Werken zu einem Sammelband zusammengebunden. Neben *Andromède* enthält dieser Band Partituren zweier weiterer Orchesterwerke: die ebenfalls von Augusta Holmès stammende Symphonische Dichtung *Irlande* (Paris: Leon Grus) und die mit dem Titel *Liberté* überschriebene vierte Symphonie in c-Moll (op. 44) von Alfred Holmès.⁵²⁸ Der Einband des Sammelbandes trägt auf dem Buchrücken den Vermerk »Bibliothèque du Conservatoire«. Diese Partitur scheint diejenige letzter Hand zu sein, ohne Aufführungs- oder Abnutzungsspuren. Solche weist auch das druckgleiche, in der Bibliothèque Municipale de Versailles [F-V Partition 403] aufbewahrte Partitur-Exemplar nicht auf (s. Abb. 31, S. 277-279). Der ebenfalls mit einem rosa Einband versehene Druck ist mit den beiden zuvor genannten Ausgaben identisch, allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein Belegexemplar.

Darüber hinaus gibt es eine Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Missa (s. Abb. 32, S. 281-284). Sein bedauerlicherweise undatiertes Autograph wird in der Bibliothèque Municipale de Versailles archiviert [F-V **Manuscrit musical 211**]. Das 36 Seiten umfassende Manuskript ist einseitig recto beschriftet und wird in einem aus dieser Epoche stammenden und von der »Papeterie de la Trinité« bezogenen Pappumschlag aufbewahrt (siehe Stempel auf der ersten Innenseite). Das Papier stammt von »H. Lard Esnault«⁵²⁹, und auf der ersten Seite ist zu lesen: »Andromède / Poème Symphonique / Transcription à 4 mains /

⁵²⁷ Es darf davon ausgegangen werden, dass Enoch allein *Andromède* in Druck nahm, da in dem *Extrait du Catalogue de Enoch & Cie* auf der hinteren Umschlagseite der Notenausgabe unter dem Lemma »Augusta Holmès« lediglich jene Symphonische Dichtung angegeben ist.

⁵²⁸ Der nach Paris übergesiedelte Violinist und Komponist Alfred Holmès (London, 09.11.1837 – Paris, 04.03.1876) war nicht verwandt mit der Familie von Augusta Holmès.

⁵²⁹ Bezeichnenderweise ist das Sigel dieser Epoche in der gleichen Reihenfolge angeordnet wie die späteren auch von Holmès verwendeten Papierbögen: »H. Lard Esnault / Ed. Bellamys Sr. / Paris«.

MS musical 211

Andromède
Poème Symphonique

Transcription à 4 mains
par Edmond Milla

Augusta Holmès

Maestoso (♩ = 50)

Primo

Secondo

Maestoso (♩ = 50)

10

20

8^a

clavier avec clefs

Abb. 32: Augusta Holmès, »Andromède. Transcription à 4 mains«, Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Milla, Ms., s.d., S. 1, 9, 10 und 18 [F-V Manuscrit musical 211]

g MS musical 211

The image shows a page of handwritten musical notation for the symphonic poem 'Andromède' by G. Massenet. The page is numbered 'g MS musical 211' in the top left corner. It contains three systems of music, each with a Violin I (Vn I) and Cello/Double Bass (Vcl/Vclb) part. The first system is marked 'a Tempo' and includes the instruction 'en dehors' with a forte (f) dynamic. The second system features a variety of dynamics including forte (f), mezzo-forte (mf), and piano (p). The third system begins with a first ending bracket labeled 'I' and includes a change in time signature to 3/2. The notation is dense and characteristic of late 19th-century manuscript notation.

Abb. 32 (Fortsetzung)

10 MS musical 211

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, it is labeled '10 MS musical 211'. The score is organized into systems. The first system consists of two staves, labeled '10' and '20', with a boxed 'J' above the first measure. The second system has three staves, with the top two labeled '8' and '8'. The third system has two staves, with the top one labeled '10' and the bottom one '90'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'pp', and 'Largo pianfendo'. There are also handwritten lyrics in French: 'qu'elles aient un veuilein' and 'L'ame m'entre en peine au long en murmurant, n, r, uil'. The page shows signs of age, including some staining and a small tear at the bottom left corner.

Abb. 32 (Fortsetzung)

18 MS musical 211

allargando

mf

f

glissando

loco

do

a Tempo

cre - - scen - - do

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphonic work. It features three systems of staves. The first system includes a piano part (treble clef) and a cello part (bass clef). The piano part has a tempo marking 'allargando' and includes notes with 'glissando' and 'loco' markings. The cello part has a 'mf' dynamic marking and a 'suivez' instruction. The second system is marked 'a Tempo' and shows more complex piano and cello parts with various dynamics and articulations. The third system continues the piano and cello parts, with a 'Poco' marking and a 'cre - - scen - - do' instruction. The manuscript is filled with corrections, including heavy blacked-out sections and numerous handwritten annotations.

Abb. 32 (Fortsetzung)

Augusta Holmès / par Edmond Missa«. Der Basis-Notensatz ist in schwarzer Tinte verfasst. Nahezu auf jeder Seite befinden sich in Bleistift Bruchstriche, die sich auch in dem Klavierauszug mit autographen Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen zu *Ode triomphale* [F-Pc Ms. 11894] finden, so steht zum Beispiel auf Seite 9 in der dritten Akkolade, 1. System (=Piano 1) in Takt 4: »10/p.13«, und in der gleichen Akkolade, 2. System (=Piano 2) steht: »10/p.12«. Im Basisnotensatz sind die Stimmen für die zwei Klaviere jeweils untereinander angeordnet und nicht wie später im Druck (vgl. [Holmès Brochure 24, in 4° Carton 7]) auf zwei Doppelseiten. Der Basis-Notensatz ist verhältnismäßig sauber geschrieben, enthält aber an einigen Stellen Korrekturen mit gleicher schwarzer Feder. So wurden auf Seite 18 mehrfach Motivteile im ersten Piano durchgestrichen. Auf Seite 21 befindet sich in der zweiten Akkolade zwischen den Systemen für Piano 1 und 2 die folgende Eintragung per Bleistift: »J'ai dessiné / jusqu' ici«. Auf Seite 10 wurde am unteren Seitenrand in Bleistift notiert: »(bien mettre les pauses au long / en numérotant 1, 2, 3, etc.)«. Diese Anweisungen, die sich vermutlich an den Notenstecher richten, stammen von Augusta Holmès. Die vierhändige Partitur enthält Probenziffern (Buchstaben) und die äußeren Seitenränder weisen Benutzungsspuren auf. Das Manuskript blieb unsigniert.

In der Bibliothèque Municipale de Versailles hat sich auch der dritte Probedruck zu jener von Edmond Missa besorgten »Transcription pour Piano à 4 main« [F-V Holmès Brochure in 4° Carton 7 – Brochure 24] erhalten (s. Abb. 33, S. 286-288). Die 47 Seiten umfassende Transkription trägt die Druckplattennummer »E. & C. 4802« und ist als praktische Ausgabe für das vierhändige Klavierspiel konzipiert. Die Umschlagseite enthält den üblichen Stempel des Verlegers Enoch mit dem Namen des Graveurs »Fleurot« und dem Herstellungsdatum 7. August 1902. Diese Titelseite wurde von Augusta Holmès in blauem Buntstift mit dem Titel »Andromède« beschriftet. Etwa in der Mitte der Seite bittet Holmès mit dem Vermerk »Une dernière épreuve s.v.p. AH« den Verleger um einen erneuten, nunmehr »letzten« Druck. Korrekturen sind auf den ersten Seiten (bis einschließlich S. 15) in Bleistift, danach in schwarzer Tinte eingetragen worden. Die zweifelsohne von der Komponistin Holmès stammenden Annotationen beziehen sich auf Korrekturen von Dynamik-Zeichen (vgl. S. 4, 3. System, 1. Takt in Bleistift), Bindebögen (vgl. S. 6, 2. System, 1. Takt), Hinzufügungen oder Streichung einzelner Noten (vgl. S. 7, 5. System, 2. Takt, hier merkt Holmès am Rand an »ajoutez mi, si b«). Auch Vorzeichenkorrekturen sind zu finden wie etwa auf Seite 19, 1. System, 2. Takt, wo Auflösungszeichen hinzugefügt werden sollten und bei einer Note (c zu cis) ein Kreuz ergänzt werden sollte. Da es sich bereits um den dritten Druck handelt, beinhaltet die Partitur naturgemäß nicht übermäßig viele Korrekturanmerkungen.

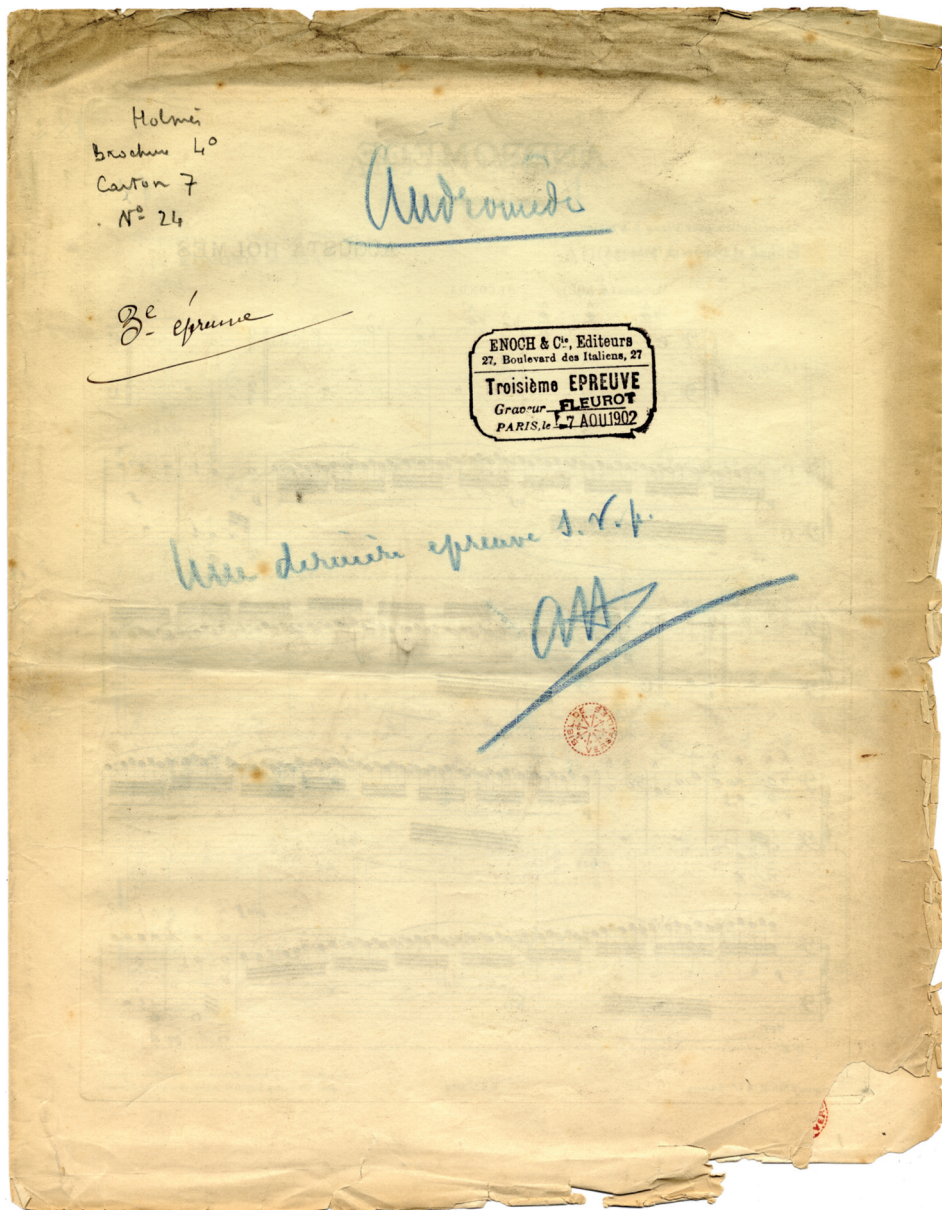


Abb. 33: Augusta Holmès, »Andromède. Transcription pour Piano à 4 mains«
von Edmond Missa mit autogr. Korrekturen und Anmerkungen
von Augusta Holmès, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1902, S. 1, 2 und 9
[F-V Holmès Brochure in 4° Carton 7 – Brochure 24]

2

ANDROMEDE

POÈME SYMPHONIQUE

Transcription pour Piano à 4 mains
par EDMOND MISSA

AUGUSTA HOLMÈS

Maestoso (♩ = 50) SECONDA.

PIANO.

Paris. ENOCH & C^{ie} Editeurs. E. & C. 4802.

Tous droits de réimpression, d'édition et de reproduction réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Abb. 33 (Fortsetzung)

PRIMA. 9

D

E

cre scen do. cre

scen do. sf

X aperte ut

X aperte der

X aperte la

E. & C. 4907.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphonic poem. It features two systems of piano accompaniment, labeled 'D' and 'E'. The first system, 'D', consists of two staves with piano accompaniment, marked with dynamics like *sf* and *mf=f*. The second system, 'E', also consists of two staves with piano accompaniment, marked with dynamics like *sf*, *f*, and *p*. Below these systems are two systems of vocal lines. The first vocal system has lyrics 'cre scen do. cre' and is marked with *sf* and *p*. The second vocal system has lyrics 'scen do. sf' and is marked with *sf*. There are several handwritten annotations in the right margin, including 'X aperte la' and 'X' marks, and some scribbles. The page is numbered '9' in the top right corner and 'PRIMA.' in the top center. The publisher's information 'E. & C. 4907.' is at the bottom center.

Abb. 33 (Fortsetzung)

Zwei Exemplare der letztlich von Enoch distribuierten Transkription für vier Hände werden in der Bibliothèque nationale aufbewahrt [F-Pn Vm⁷ 18021 und F-Pc A. 40993]. Letzteres ist ein Dépôt-légal-Exemplar mit der Eingangsnummer 971 und datiert von 1903. Die Transkriptionsdrucke waren selbstverständlich zur Aufführung gedacht und beinhalten auch Probenziffern, allerdings weist keines der beiden überlieferten Exemplare Hinweise auf, die auf eine praktische Nutzung schließen lassen.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass das Charakteristische für den Quellenbestand der Symphonischen Dichtung in der Überlieferung der Probedrucke liegt. Die von der Komponistin stets durchgesehenen und mit Korrekturen versehenen Probedrucke lassen wiederum Rückschlüsse auf ihre Arbeitsweise zu. Demnach zeigen die Quellen, dass sie den Entstehungsprozess der gedruckten Partitur in allen Einzelheiten sehr genau überwachte und Korrekturwünsche bis zur letztlichen Realisierung entsprechend kommunizierte, selbst wenn dafür vier Korrekturfahnen benötigt wurden. Auffällig ist ferner, dass es offenbar keinen Klavierauszug für zwei Hände gibt. Zumindest gibt es hierfür keinerlei Anzeichen, weder in dem überlieferten Notenbestand noch als Ankündigung in Zeitungen oder auf Partiturdrukken durch den Verleger.

5.1.2 *Der »Andromeda«-Mythos als Sujet*

Augusta Holmès hat den Programmtext zu ihrem Poème symphonique *Andromède* selbst verfasst. Dabei rekurrierte sie auf den griechischen Mythos der Rettung Andromedas durch Perseus. Demnach war Perseus von Polydektes beauftragt worden, dem König das Haupt der Gorgone Medusa, deren Blick jeden Sterblichen zu Stein erstarren lässt, zu bringen. Dieses gelingt Perseus, da er bei seinem Abenteuer durch Athena und Hermes unterstützt wird und von letzterem ein Sichelschwert bekommt, während er von den Nymphen Tarnkappe, Rucksack und Flügelschuhe erhält.⁵³⁰ Auf seinem Rückweg entdeckt er die an Klippen gefesselte Andromeda, die Tochter des Königs Kepheus und der Kassiopèia. Letztere hatte ihre eigene Schönheit über die der Meerese Göttinnen gestellt, wofür Poseidon das Land mit Überschwemmungen und einem Seeungeheuer strafte. Zur Sühne forderte der Meerese Gott das Opfer der königlichen Tochter. Perseus verliebt sich in die schöne Gefesselte, tötet das Ungeheuer und

⁵³⁰ Perseus findet die Medusa schlafend vor, betrachtet sie aber nur im Spiegelbild seines Schildes. Nachdem er ihr den Kopf abgeschlagen und in jenem Sack verstaut hat, entkommt Perseus mit der Tarnkappe.

rettet Andromeda.⁵³¹ Im Folgenden sei der Programmtext wiedergegeben, den Augusta Holmès zur Veröffentlichung freigab und dem Partiturdruk voranstellte:

Augusta Holmès: *Andromède – Poème*

L'Oracle a prononcé. La royale victime,
La blanche Andromède, liée au roc amer
Par les cruelles mains des Nymphes de la mer
Est livrée en pâture au Monstre de l'abîme.

Dans l'ombre, les flots noirs se dressent, furieux,
Et la vierge au cœur pur, mêlant son cri sauvage
Aux hurlements de Poseidon [sic], roi de l'orage,
Pleure sa belle vie en maudissant les dieux.

Dans sa paupière close, où se peint l'affreux rêve,
Elle voit le courroux d'Héra, l'enfantement
Du Dragon que vomit la mer, – glauque, écumant,
Et dont l'énorme approche épouvante la grève.

Femme, lève les yeux! Hors du profond azur,
De là-haut, de là-bas, hors de la nuit stellaire,
Une clarté se précipite vers la terre,
Rapide comme un trait jailli d'un arc très sûr.

Plus près! plus près! semant des gerbes d'étincelles,
L'astre tombe à travers la nue! O vision
Glorieuse et terrible! O fulguration!
Eclairs d'épée! appels joyeux! battements d'ailes!

Casqué d'or, cuirassé de splendeurs, brandissant
Le glaive de Pallas, et chevauchant Pégase,
Devant la vierge aux yeux révoltés par l'extase,
Perseus libérateur s'abat, éblouissant!

⁵³¹ Für die Wiedergabe des griechischen Mythos diene mir die bei Alexander Reischert abgedruckte Zusammenfassung. Siehe Alexander Reischert, »Perseus«, in: *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bde., Kassel / Basel / London: Bärenreiter 2001, S. 766-767.

Et le Monstre bondit, pris d'un hideux délire,
Sur le calme héros et son divin coursier!
Mais Pallas aiguisa le fer justicier,
Et l'Océan s'empourpre, et le Dragon expire.

Alors, pâle d'espoir, Andromède aux doux flancs,
Sous la nuit maintenant bleue et pleine d'étoiles,
Sent tomber les liens de son beau corps sans voiles
Qu'effleure le Kronide avec des doigts tremblants.

Et le héros saisit la vierge, et sur les ailes
De Pégasos, l'emporte aux champs lointains du ciel
Où des fleurs de lumière et des flammes de miel
Couronnent les amants de clartés éternelles!

* * *

Ame humaine, arrachée aux cieus que tu pleuras,
De ton humanité captive torturée,
Crois en la liberté! tu seras délivrée;
Crois en la Vie! et, dans ta Norme, tu vivras.

Car loin du gouffre où gronde un ressac de désastres,
Loin du monstre Douleur, dévorateur du Jour,
La Poésie ailée et l'immortel Amour
T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres!

5.2 »Construction clairement descriptive«: Personalunion als dramaturgisches Konzept

Die Symphonischen Dichtungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnen sich vor allem durch ihre Vielfalt aus. Die Komponisten verfahren mit dem kompositorischen Material überaus variabel und finden je individuelle Lösungen. Im Folgenden sollen zunächst die sprachlichen Mittel sowie die Funktion des von Augusta Holmès selbst verfassten Programmtextes zu *Andromède* herausgearbeitet werden, ehe eine musikalische Betrachtung die kompositorische Umsetzung des lyrischen Textes diskutiert.

5.2.1 *Lyrik als Vermittler der Freiheitsbotschaft*

Da es im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus üblich geworden war, dass Komponisten für ihre Symphonischen Dichtungen auf eine literarische Vorlage fremder Hand rekurrten und diese häufig unverändert oder nur mit geringen Änderungen übernahmen, ist vor allem hervorzuheben, dass Augusta Holmès den Programmtext zu ihrem Poème symphonique *Andromède* selbst verfasste. Die Komponistin, deren ästhetisches Ideal sich in der Personalunion beider Arbeitsbereiche widerspiegelt, vertonte mit Ausnahme weniger Jugendwerke stets nur eigene Texte und lehnte zahlreiche Angebote selbst arrivierter Literaten ihrer Zeit ab. In einem Brief an den Schriftsteller Joséphin Péladan, der offenbar ungefragt in der Neuerscheinung seines Romans *Istar* (1888) mit der vermeintlich anstehenden Vertonung durch Holmès Werbung machte⁵³², reagierte die Komponistin mit folgendem Dementi:

»Ma seconde raison d'étonnement est que vous paraissiez ignorer ce que tout le monde sait, du moins parmi ceux qui s'occupent d'art: Je n'ai jamais écrit de musique que sur des poèmes de moi. J'ai déjà refusé plusieurs fois la collaboration de poètes très excellents, parmi lesquels des amis, Goudeau, Coppée, etc. [...]«⁵³³

Für die Ausarbeitung ihres Poèmes stützte sich Holmès sehr wahrscheinlich auf die *Metamorphosen* Ovids (2-8 n. Chr.).⁵³⁴ Als literarische Grundlage und An-

⁵³² Joséphin Péladan, *La Décadence latine. Éthopée. Cinquième roman: Istar*, Bd. 2, Paris: G. Édingier 1888, o.S. [letzte Seite]: »En expectative: Istar. Drame en cinq actes et sept tableaux / Musique de M^{lle} Augusta Holmès / Décors de M^{lle} Louise Abbéma« [F-Pntolb 8-Y2-8948 (5)].

⁵³³ Augusta Holmès, Brief an Joséphin Péladan, s.d. [1888], Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 85-86, Unterstreichung im Original].

⁵³⁴ Der früheste, indes lediglich fragmentarisch überlieferte Nachweis für den *Andromeda*-Mythos findet sich bei Euripides. Eine erste ausführliche Darstellung des *Andromeda*-Mythos nach der euripideischen Tragödie, die sich erhalten hat, ist die entsprechende Episode in Ovids *Metamorphosen*. Französische Übersetzungen der Ovid'schen *Metamorphosen* lagen bereits seit 1534 vor: *Le premier livre de la métamorphose d'Ovide*, Übersetzung aus dem Lateinischen von Clément Marot, Lyon 1534; weitere Übersetzungen folgten u.a. in den Jahren 1619 und 1676. Dass Ovid tatsächlich auf Euripides zurückgreift, lässt sich – im Gegensatz zu Ennius, Livius Andronicus und Accius – anhand zahlreicher Einzelheiten nachweisen (vgl. hierzu Frank Bubel, *Euripides, Andromeda*, Stuttgart: Steiner 1991). Jüngste Forschungen zeigen, dass sich Ovid nicht allein auf Euripides' Tragödie stützte, da er sich in der Erzählung der Schicksale Perseus' und Andromedas im Anschluss an deren Rettung zweifelsohne von der Erzählung des Euripides absetzt. Dies zeigen darüber hinaus die für Ovid charakteristischen Erweiterungen, die weit über die tradierte Erzählung hinaus reichen. Vgl. Rainer Klimek-Winter, *Andromedatragödien. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius: Text, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart: B. G. Teubner 1993.

regung könnte ihr auch die Tragödie *Andromède* von Pierre Corneille (UA 1650, Théâtre de Bourbon, Paris) gedient haben, die in der in Paris zwischen 1862 und 1868 von Charles Marty-Laveaux herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Pierre Corneilles erschienen war.⁵³⁵ Bedauerlicherweise sind keine Informationen darüber überliefert, welche exakten Quellen die Komponistin für die Erstellung ihres Lyrik-Textes verwendet hat. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Werken der Komponistin fand sich zu *Andromède* keinerlei handschriftliches Skizzenmaterial. Bekannt ist indes, dass ihr Vater eine überaus umfangreiche Bibliothek besaß, die laut Aussagen der Zeitgenossen sämtliche dem klassischen Literaturkanon zugehörigen Werke beinhaltete, so dass davon auszugehen ist, dass eine der angegebenen Andromeda-Überlieferungen zum Bestand der elterlichen bzw. später ihrer eigenen Bibliothek gehörte.

Das Poème *Andromède* besteht aus insgesamt elf vierzeiligen Strophen, wobei neun Strophen den Andromeda-Mythos wiedergeben und zwei weitere Strophen losgelöst vom Mythos auf einer anderen Erzählebene stehen, auf der sich das lyrische »Ich« mit seinem Appell gewissermaßen zugleich an Andromède als protagonistische Figur des Gedichts als auch an den Leser wendet. Der dem französischen Vers inhärente syllabische Versbau lässt unschwer einen Alexandriner erkennen, der in der französischen Dichtung seit Jahrhunderten der Standardvers für die Wiedergabe ernster, heroischer und insbesondere tragischer Situationen war. Der Rekurs auf den traditionsreichen Zwölfsilbler trägt auf der Ebene der Syntax zur inneren Geschlossenheit des Gedichtes bei und grenzt die Aktion der Befreiung Andromedas, um die es der Dichterin geht, vom umfassenderen Perseus-Mythos ab. Einen wesentlichen Anteil an der Entstehung von Einheit hat der regelmäßige Wechsel männlicher und weiblicher Verse (*alternance des rimes*), um somit eine Alternation von vokalischen und konsonantisch auslautenden Reimen zu evozieren.⁵³⁶ Aufgrund des »umgreifenden« Reims entsteht zum Beispiel für die erste Strophe die Abfolge »weiblich – männlich – männlich – weiblich«:

»L'Oracle a prononcé. La royale *victime*,
La blanche Andromède, liée au roc *amer*
Par les cruelles mains des Nymphes de la *mer*
Est livrée en pâture au Monstre de *l'abime* [sic].«⁵³⁷

⁵³⁵ Charles Marty-Laveaux, *Ceuvres complètes*, 12 Bde., Paris: Hachette 1862-1868.

⁵³⁶ Hans Georg Coenen, *Französische Verslehre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 90f.

⁵³⁷ Augusta Holmès, *Andromède*, Poème, Partition d'orchestre [F-Pn Vm⁷ 17799] (Kursivierung: die Verfasserin).

Die zweite Strophe lässt Holmès mit einem männlichen Reim beginnen, während die dritte Strophe wieder mit einem weiblichen einsetzt. Dieser Wechsel zieht sich als gattungskonstitutives Merkmal durch das gesamte Gedicht und trägt wesentlich zu dessen formaler Geschlossenheit bei.

Mit Ausnahme zweier Stellen ist das Basistempus der neun narrativen Strophen im *présent* verfasst. Gleich zu Beginn des Gedichts eröffnet Holmès ihre Erzählung im *passé simple*: »L'Oracle a prononcé«. Die lyrische Besonderheit besteht in der konzisen Darlegung der umfangreichen mythologischen Vorgeschichte. Somit verweist Holmès mit nur einem Satz auf die Vorgeschichte des Andromeda-Mythos, anstelle einer ausladenden Erläuterung der Hintergründe, die Andromeda zu jenem Felsen geführt haben. Der Leser wird auf direktem Wege mit der schicksalhaften Situation Andromedas konfrontiert, welche die anschließende Rettungserzählung motiviert. Auch die zweite im *passé simple* angelegte Stelle verweist auf eine Vorgeschichte, in diesem Fall diejenige von Perseus: »Pallas aiguisa le fer justicier« (Strophe VII, Vers 3). Der rettende Held war ausgesandt worden, um das Haupt der Medusa zu erobern und erhielt für dieses Abenteuer von Pallas Athene eine Waffe, mithilfe derer er das Meeresungeheuer besiegen konnte.

Die deskriptive Erzählstruktur der ersten Strophe führt in die Situation ein. Der Leser erfährt in diesen Versen Namen und Aufenthaltsort der Hauptfigur, und dass diese sich in einer prekären Situation befindet. Noch bevor Andromède beim Namen genannt wird, führt die Dichterin die Figur durch die Beschreibung »La royale victime« ein. Diese Antonomasien, mit denen sie die Eigennamen der beiden Hauptfiguren ersetzt, verwendet Holmès an mehreren Stellen. Sie beziehen sich jeweils auf Eigenschaften bzw. besondere Kennzeichen Andromedas und Perseus', um jene detaillierter zu beschreiben. Nur allzu charakteristisch für solche Periphrasen ist, dass sie, wie im vorliegenden Fall, länger sind als der zu ersetzende Begriff. Somit bewirken sie zugleich eine Amplifikation der Textgestalt, wie dies etwa in der zweiten Strophe mit der Umschreibung »la vierge au cœur pur« besonders deutlich wird. Insgesamt an drei Stellen verwendet Holmès den Begriff »vierge« (Strophe II, Vers 2, Strophe VI, Vers 3 und Strophe IX, Vers 1), wohingegen ihr eigentlicher Name, Andromède, an zwei Stellen (Strophe I, Vers 2 und Strophe VIII, Vers 1) Anwendung findet. Perseus wird ebenso wie Andromède bei der ersten Nennung durch eine spezifizierende Ergänzung, nämlich als »libérateur« eingeführt (Strophe VI, Vers 4). In der siebten Strophe wird er als »calme héros« beschrieben und in der darauf folgenden Strophe als »le Kronide«, welches gleichbedeutend ist mit »Sohn des Zeus«. Besonders augenfällig sind die Antonomasien in der neunten Strophe »le héros saisit la vierge« (Strophe IX, Vers 1). Mit der schlichten Ersetzung der Eigennamen der Personen durch ihre Eigenschaften werden diese gewissermaßen zum Abschluss des Gedichts noch einmal explizit hervorgehoben.

Die Strophen zwei und drei liefern ein Mehr an Hintergrundinformationen, welche die ausweglose Situation zugespitzt darlegen: Andromède beweint ihr Leben, während sie die Götter, die für ihr Schicksal verantwortlich sind, verflucht. Zugleich zeichnen sich vor ihrem inneren Auge schreckliche Visionen ab, welche die Geburt des Meeresungeheuers darstellen. Sinnfällig dominieren in den ersten drei Strophen des Gedichts negativ konnotierte Wörter. Nomen wie »monstre«, »pâtüre«, »abime«, »ombre«, »cir«, »orage«, »dragon«, »épouvante«, »victime« und »courroux« fallen ins Auge, während positiv besetzte Wörter wie »vierge« »cœur« und »vie« quantitativ unterrepräsentiert sind. Zudem erfahren die neutral bis positiv besetzten Wörter wie »dieux«, »rêve«, »enfantement«, »mer« und »grève« durch ihr Wortumfeld und ihre kontextuelle Verwendung eine Umdeutung ins Negative. In Strophe II, Vers 1 gebraucht Holmès zwei Synekdochen: »l'ombre« statt »nuit« und »flot noires« statt »mer«. Das Ersetzen eines Begriffs durch einen anderen eröffnet semantisch ein größeres Konnotations- und Deutungsfeld. So kann beispielsweise »l'ombre« statt »nuit« für die generell bedrohliche Situation Andromedas gelesen werden. Weitere literarische und damit okkasionelle Umschreibungen verwendet Holmès in der dritten Strophe: »courroux« (= lit. Zorn, Strophe III, Vers 2), »l'enfantement« (lit. Geburt, Strophe III, Vers 2) und »grève« (lit. Ufer, Strophe III, Vers 4); so auch der Begriff »azur« (lit. Himmel, Strophe IV, Vers 1) und der Ausdruck »le Dragon *expire*« an Stelle von »mourir« (Strophe VII, Vers 4). Mit »profond azur« (Strophe IV, Vers 1) liegt eine generalisierende Synekdoche vor, bei der die Farbe blau als Ganzes für einen Teil steht (*totum pro parte*). Deutet man die Synekdoche »azur« gemäß der Farbsymbolik als Farbe des Vertrauens und der Verlässlichkeit, so lässt sich bereits an dieser Stelle auf die Rettung Andromedas schließen, obgleich zu Beginn dieser vierten Strophe noch keine genaueren Informationen darüber bekannt sind. Semantisch bedeutungsvolle Stellen hebt Holmès zudem unter Verwendung des Enjambements hervor:

»Elle voit le courroux d'Héra, *l'enfantement*
Du Dragon que vomit la mer, – glauque, écumant«. ⁵³⁸

Gerade durch das Überspielen der Versgrenze wird der metrische Charakter bewusst gestört, und der syntaktisch mit dem Vorausgehenden eng zusammengehörige Satzteil bekommt eine zusätzliche Bedeutung verliehen: ⁵³⁹

⁵³⁸ Augusta Holmès, »Poème«, in: *Andromède. Poème Symphonique*, Paris: Enoch et Cie. 1901, o.S. [zur Titelei gehörend].

⁵³⁹ Zit. nach Wilhelm Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München: Hueber Verlag 1961, S. 74.

»L'astre tombe à travers la nue! O *vision*
Glorieuse et terrible! O fulguration!«⁵⁴⁰

Enjambements finden sich in den zitierten Beispielen auf den Satzteilen: »l'enfantement / Du Dragon« (Strophe III, Vers 2-3), auf »vision / Glorieuse« (Strophe V, Vers 2-3), ferner aber auch auf den Worten »brandissant / Le glaive« (Strophe VI, Vers 1-2) sowie auf »sur les ailes / De Pégasos« (Strophe IX, Vers 1-2). Diese auffälligen Abweichungen von der Versstruktur heben das Gesagte erneut hervor. Die primäre Strukturierung durch die Syntax ist in diesem Fall stärker als die sekundäre Strukturierung durch den Vers. Eng zusammengehörige Syntagmen werden in dem zitierten Text förmlich zerrissen, so dass das in den nächsten Vers verwiesene Element schon allein durch seine syntaktische Auffälligkeit an semantischer Bedeutung gewinnt. Das verleiht dem Gesagten eine stärkere Intensität. Die durch jenen Halbzeilensprung hervorgehobenen Stellen reduzieren gewissermaßen die Erzählung auf ihre Kernaussage: die Geburt des Meeresungeheuers, die glückliche Vision beim Herannahen von Perseus, das schwingende Schwert, das für den Kampf steht, und die Befreiung durch das Entschwinden aus der Situation auf den Flügeln des Pegasus.

In der vierten Strophe wechselt die Erzählperspektive und es herrscht eine narrative Grundstruktur vor. Die Exclamatio »Femme, lève les yeux!« (Strophe IV, Vers 1) legt Holmès einem lyrischen »Ich« in den Mund, das fortan die sich ereignenden Geschehnisse in chronologischer Abfolge, nicht wie sonst üblich im französischen Erzähltempus *passé simple*, sondern im *présent* erzählt. Die Strophen vier bis einschließlich sieben sind dem Herbeieilen Perseus' und dessen Kampf mit dem Meeresungeheuer gewidmet, wobei die Spannung konstant ansteigt, bis sie in Strophe sieben ihren Höhepunkt erreicht. Dies zeigen auch die positiv konnotierten Begriffe, die ab Strophe vier zunehmend Verwendung finden: »Azur«, »clarté«, »terre« und »stellaire« innerhalb der Gruppe der Nomen, »précipiter« bei den Verben und »rapide, très sûr« bei den Adjektiven. Um die Spannung zu intensivieren, setzt Holmès an etwaiger Stelle Figuren und Tropen ein: Eine Positionsfigur, die durch die Durchbrechung der regulären Syntax oder durch die Hervorhebung derselben zustande kommt, findet sich beispielsweise in der vierten Strophe, wenn sich der Held dem Felsen nähert. Hier überträgt Holmès das wirre Herannahen des Perseus gewissermaßen auf die Sprache, wenn sie mithilfe des Parallelismus (Isokolon) »De là-haut, de là-bas« (Strophe IV, Vers 2) das Herannahen hervorhebt. Sie benützt demnach die syntaktische Gleichförmigkeit, um semantische Oppositionen zu konstruieren. Während beim Parallelismus ein abstraktes syntaktisches Muster wiederkehrt, beruhen Wiederholungsfiguren auf der Wiederkehr identischen Wort-

⁵⁴⁰ Holmès, »Poème«, in: *Andromède*, 1901, o.S. [zur Titelei gehörend].

materials, wie etwa »Plus près! plus près« (Strophe V, Vers 1). Dabei ist die Funktion der vorliegenden Wiederholung auf semantischer Ebene eindeutig als Steigerung der Spannung zu verstehen, zumal der Leser an dieser Stelle noch nicht weiß, wer oder was sich der Hauptfigur nähert. Das Hoch an Spannung verstärkt Holmès zudem durch die als Ellipse realisierte Kürzung. Die Dichterkomponistin arbeitet diesbezüglich mit Auslassungen von Satzgliedern, die hier für die emotionale Erregung des Erzählers bzw. des lyrischen »Ichs« stehen und damit zugleich eine indizielle Funktion tragen. Zusätzliche Wirkung erfährt die Figur der Exklamation durch Interjektionen, die an dieser Stelle der fünften Strophe und besonders in der darauf folgenden Strophe, wenn das Herannahen von Perseus sich konkreter am Himmel abzeichnet, auf die emphatische Rede-weise deuten und die durch das vorangestellte »O« eine entsprechend pathetische Sphäre aufbauen: »O vision glorieuse et terrible! O fulguration!« (Strophe V, Vers 2-3). Obgleich der Leser nach dem Appellativ »Femmes, lève les yeux!« den weiteren Verlauf des Mythos noch nicht absehen kann, so wird doch verdeckt mithilfe des positiv konnotierten Vokabulars bereits an dieser Stelle die Rettung Andromedas angedeutet.

Während das positiv besetzte Vokabular in der sechsten Strophe prävaliert und damit die Hoffnung auf Rettung verbal steigert – Nomen: »extase«, »libérateur« und »vierge«, Verben: »cuirassé«, »s'abater«, »éblouissant« –, nimmt das negativ besetzte Vokabular in Strophe sieben wieder zu. Dies verwundert nicht, liegt doch der dramatische Höhepunkt in der siebten Strophe, in der Perseus das Ungeheuer bezwingt und Andromède vor dem sicheren Tod rettet. Gleichwohl sind die rein äußerlich negativ besetzten Begriffe zur Beschreibung des Kampfes im Kern positiv, da schlussendlich der Kampf in einem positiven Ende mündet, indem der Held das Böse besiegt und das Gute befreit.

Das zu Beginn der achten Strophe stehende »Alors« ist als Luftholen nach dem Kampf zu deuten, gewissermaßen ein kurzes Aufatmen, ehe Perseus Andromeda vom Felsen befreit. Die gleiche Funktion trägt diese Zäsur auch für den Leser, der nach dem dramatischen Höhepunkt, nun wo dieser überwunden ist und die Spannung nachlässt, ebenso aufatmet. Sinngemäß verwendet Holmès ausschließlich positiv besetztes Vokabular (Nomen: »humanité«, »fortunée«, »liberté«, »vie«; Verb: »viver« und Adjektiv: »délivrée«). Negativ besetzte Wörter finden keine Verwendung, während Strophe zehn wiederum aus positiven und negativen Wortkonnotationen besteht, wobei die positiven (Nomen: »poésie«, »amour«, »dieux«, »astres«; Verb: »emporter«; Adjektive: »ailée«, »immortel« und »vrai«) gegenüber den negativen dominieren und somit den »verbalen Kampf« gewissermaßen gewinnen. Zudem haben die beiden letzten Verse der zehnten Strophe starken Appellcharakter, wenn es heißt: »Crois en la liberté!« und »Crois en la Vie!« Die zwei dem Mythos enthobenen Strophen am Ende deuten auf die Zukunft und stellen demgemäß im gramma-

tikalischen Futur verfasste Apophthegmen dar. Die bewusst subjektiven und fast schon apodiktischen Aussagen entsprechen inhaltlich Lebensweisheiten, wie sie etwa eine Sentenz, eine Gnome oder ein Aphorismus formuliert. Im Unterschied zu ihnen stehen jedoch die von Holmès formulierten Apophthegmen nicht für sich, sondern sie sind eingebettet in jene beiden den Programmtext der Symphonischen Dichtung abschließenden Strophen. Gleichwohl wollte Holmès diese beiden Strophen bewusst graphisch von dem Andromeda-Mythos getrennt wissen. Ein Vergleich der verschiedenen Probedrucke zeigt, dass die Komponistin in der »Première Épreuve« [F-Pc L. 16431] jene drei Sternchen hinzufügte, welche die Druckausgabe enthält. Auch in diesen nicht mehr zum Mythos selbst gehörenden »Kommentar«-Strophen findet sich ein Enjambement auf »la poésie et l'Amour / T'emporteront vers les vrais dieux«. Als literarische Freiheit ist zu deuten, dass Holmès einige wenige, inhaltlich indes entscheidende Wörter im Gedichtstext, wie in den beiden letzten Strophen groß geschrieben hat: Dies betrifft die Nomen »Vie«, »Norme«, »Jour«, »Poésie« und »Amour«, die in nichtliterarischen Textsorten klein geschrieben werden. Hier jedoch verweisen sie auf die mit dem Gedicht transportierte Botschaft.

Die in der Textanalyse herausgearbeiteten Merkmale führen zu dem Schluss, dass die Dichterin Holmès primär zwei Kernbotschaften thematisiert: zum einen fokussiert sie zweifelsohne Andromeda in ihrer Gedankenwelt und nicht die Heldentat ihres Befreiers, und zum anderen akzentuiert sie das Motiv der Befreiung respektive der Freiheit selbst. Dass es Holmès um die Figur der Andromeda ging, wird an mehreren Momenten evident. Als erstes wäre die ausladende Darlegung der Emotionen Andromedas zu nennen, die sich über die ersten drei Strophen erstreckt. Zweitens geht die vergleichsweise häufige Nennung der Hauptfigur als »Andromède« oder als Antonomasie mit dem genannten thematischen Fokus einher. Drittens zeigt die an zwei Stellen verwendete direkte Anrede der Hauptfigur: »Femme, lève les yeux« (Strophe IV, Vers 1) und »Ame humaine« (Strophe X, Vers 1) deren Bedeutung. Und nicht zuletzt liefert der Titel »Andromède« des vorliegenden Gedichts, den Holmès sodann auch für ihre Vertonung wählte, den entscheidenden Hinweis auf das Kernsubjekt. Wie die Analyse zeigt, grenzte Holmès den gewünschten Ausschnitt aus der Perseus-Sage mit den entsprechenden syntaktischen Stilmitteln sinnfällig ab, indem sie beispielsweise nur Referenzen und Andeutungen auf zuvor stattgefundene Handlungsmomente macht, und präsentiert diesen Ausschnitt mit den entsprechenden Stilmerkmalen als in sich geschlossenes Ganzes. So lässt sich hinsichtlich des Sujets konstatieren, dass Holmès unter Verwendung der dargelegten syntaktischen Merkmale mit jeder Strophe ein Bild beim Leser evoziert. Die hervorgerufenen Bilder der neun Strophen stellen sich wie folgt dar:

1. Andromeda am Felsen
2. Andromeda in misslicher Lage
3. die Lage spitzt sich zu
4. helle Pfeile in dunkler Nacht
5. Sterne blitzen
6. Perseus nähert sich auf Pegasus
7. Perseus kämpft und siegt
8. Perseus befreit Andromeda
9. Perseus und Andromeda entschwinden auf Pegasus

Das thematische Substrat dieser neun Bilder wiederum bekräftigt die Dichterin mit den vier oben dargelegten Enjambements: 1. »l'enfantement / Du Dragon« (Strophe III, Vers 2-3), 2. »vision / Glorieuse« (Strophe V, Vers 2-3), 3. »brandissant / Le glaive« (Strophe VI, Vers 1-2) und 4. »sur les ailes / De Pégasus« (Strophe IX, Vers 1-2). Die aufgezeigten Wortfelder und ihre Entwicklung von den anfänglich negativen bis hin zu den schlussendlich positiven Konnotationen symbolisieren den Weg aus dem Dunkel ans Licht.

Die positive Stimmung, mit welcher der Mythos endet, expandiert Holmès auf die beiden letzten, als Apophthegmen konzipierten Strophen. Die Freiheitsbotschaft von Holmès kann auf mehreren Ebenen gelesen werden: Erstens ist sie an die Hauptfigur Andromède gerichtet, was aus der direkten Anrede »Ame humaine« (Strophe X, Vers 1) hervorgeht. Zweitens lässt sich der Aufruf, an die Freiheit zu glauben, generalisierend deuten, indem beispielsweise auch der Leser dieses Gedichtes angesprochen wird. Nicht zuletzt können diese Apophthegmen auch als kollektiv-gesellschaftlicher Appell verstanden werden, der sich an die Menschheit insgesamt wendet. Wird Andromède als »ame humaine« bezeichnet und angesprochen, so lässt sich diese menschliche Seele zugleich als Seele aller Menschen lesen. Die idealisierte Freiheit indes hat zwei Prämissen, die bei Andromède vorhanden sind: Zuerst wurde sie aus ihrem »sicheren« Zuhause entrissen, das sie beweinte, und danach wurde sie aus dem »unsicheren und gefährlichen« Gefangenendasein am Felsen befreit (Strophe X, Vers 1-2). Beide Situationen, denen sie entrissen wurde, bilden eine Opposition: das sichere Zuhause versus die unsichere und gefährliche Gefangenschaft am Felsen. Bekanntes zu verlassen bzw. loszulassen impliziert zugleich »offen sein« für Neues. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass »Loslassen« Freiheit generiert. Erst das Aufgeben bzw. Überschreiten von bekannten Mustern und Normen führt zur Freiheit.

5.2.2 *Motivik und Klangfarbe als Kompositionsprinzip*

Die einsätzig Symphonie dramatique *Andromède* entspricht dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich gewordenen Verfahren, frei von etwaigen Formschemata die Komposition mit einer poetischen Idee zu verknüpfen. Dabei ist die Komposition nicht zwangsläufig formlos, vielmehr formt die poetische Idee bzw. der Gehalt das musikalische Werk. Wie die Betrachtungen zur Dichtung zeigen, rekurrierte die Komponistin auf das der griechischen Mythologie entnommene Sujet der Befreiung Andromedas durch den Helden Perseus. Da die Komponistin die Dichtung dem Druck ihrer Partitur voranstellte, ist davon auszugehen, dass Holmès bewusst auf die Bekanntgabe ihres der Symphonischen Dichtung zugrunde gelegten Programms abzielte. Zudem veröffentlichte die Tagespresse das Poème zu *Andromède*.⁵⁴¹ Dies wird umso deutlicher, berücksichtigt man, dass sie auch zu allen vorangegangenen Poèmes symphoniques, wie etwa zu *Irlande*⁵⁴² und *Pologne*⁵⁴³, die dem Werk zugrunde gelegte Idee nicht nur in der Partitur bzw. in der Klaviertranskription, sondern auch in den Programmheften abdrucken ließ.

Unter der Prämisse der intendierten Kenntnis der Dichtung erscheint es legitim und geradezu sinnfällig, bestimmte poetische Ideen mit dem musikalischen Material in Beziehung zu setzen. Nicht zuletzt eröffnet dies die Möglichkeit, in einem ersten Schritt den zweifelsohne deskriptiven Charakter des Musikstückes unter Bezugnahme auf die musikalische Struktur des Werkes zu beschreiben, ehe in einem zweiten Schritt die motivisch-thematische Arbeit anhand einiger für den dramatischen Verlauf des Werkes entscheidenden Hauptmotive paradigmatisch analysiert werden soll. In diesem Zusammenhang wird auch auf die in der zeitgenössischen Presse stets besonders positiv hervorgehobene Instrumentierung des Werkes einzugehen sein. Diese scheint werkkonstitutiv und unter allen kompositionstechnischen Mitteln das für *Andromède* charakteristischste Merkmal zu sein.

Zum ersten Schritt: Die Librettoanalyse hat gezeigt, dass jede Strophe der Dichtung ein Bild beim Leser evoziert. Wenn zuvor bereits festgestellt wurde, dass die poetische Idee die Struktur der Symphonischen Dichtung beeinflusst,

⁵⁴¹ Vgl. Anon., »Andromède«, in: *Le Gaulois*, 13.01.1900, S. 1.

⁵⁴² Augusta Holmès, *Irlande. Poème Symphonique*, Partitur, Paris: Léon Grus, s.d. (Druckplattenummer: L. G. 4382), [F-Pc Ac.e.¹⁰. 567 und F-Pc D. 17086] und Transcription pour le Piano, Paris: Léon Grus (Druckplattenummer: L. G. 3669), [F-Pc A. 40.998].

⁵⁴³ Augusta Holmès, *Pologne. Poème Symphonique*, Piano solo, Paris: Léon Grus, 1882 (Druckplattenummer: L. G. 3660), [F-Pc A 41.002 und F-Pn Vm¹² 13737] und Transcription pour le Piano à 4 mains, Paris: Léon Grus, 1883 (Druckplattenummer: L. G. 3778), [F-Pc A 41.003 und F-Pn Vm¹² i 1257].

so ist diese zunächst unter Berücksichtigung der Fragestellung, inwiefern Holmès diese Bilder in ihrer Vertonung aufgreift und darstellt, aufzuzeigen:⁵⁴⁴

T. 1 – T. 21	Maëstoso	
T. 22 – T. 126	Allegro	1. Andromède am Felsen
T. 127 – T. 156	Largo piangendo	2. Andromède in misslicher Lage
		3. Die Lage spitzt sich zu
T. 157 – T. 236	Allegro	4. helle Pfeile in dunkler Nacht 5. Sterne blitzen 6. Perseus nähert sich auf Pegasus 7. Perseus kämpft und siegt
T. 237 – T. 262	Largo appassionato	8. Perseus befreit Andromède
T. 263 – T. 279	Più lento rubato	
T. 280 – T. 289	Più allegro	9. Perseus und Andromède entschwinden auf Pegasus
T. 290 – T. 318	Allegro	

Analog der Dichtung lässt sich nach der 21-taktigen Introduction eine Eröffnungspassage im Allegro ausmachen, welche die Situation Andromedas am Felsen, bedroht durch das Meeresungeheuer, schildert (Allegro Takt 22-126). Diesem Teil folgt ein Largo piangendo, das sinnfällig Andromedas Klage zum Ausdruck bringt. Der nun folgende Allegro-Teil (Takt 157-236) vertont das Herannahen des Perseus vom ersten Aufblitzen bis zum Funkenregen und den heroischen und Erfolg versprechenden Galoppsprüngen Pegasus'. Auf den Kampf Perseus' mit dem Meeresungeheuer und dessen Überwältigung folgt die Befreiung Andromedas vom Felsen. Jene Glücksmomente finden ihr musikalisches Pendant in dem Largo-appassionato-Teil ab Takt 237. Bemerkenswert bildmalerisch vertont Holmès das gemeinsame Entschwinden von Andromeda und Perseus.

Eines der wesentlichen kompositionstechnischen Merkmale der vorliegenden Symphonischen Dichtung ist in der motivisch-thematischen Arbeit zu sehen. Zahlreiche kleingliedrige Motive bis hin zu größeren thematischen Einheiten lassen sich benennen. Einige von ihnen sind semantisch von besonderer Bedeutung, da sie bestimmten Situationen oder Personen zugesprochen werden können, und ihnen somit für die dramatische Entwicklung der Symphonie eine

⁵⁴⁴ Allerdings soll es nicht um eine minutiös nachgezeichnete Zuweisung zwischen Poetik und Musik im Sinne einer chronologisch ablaufenden dramatischen Handlung gehen. Denn dies würde mitnichten der Intention der Komponistin entsprechen und bietet sich auch als Analysekatgorie im vorliegenden Fall nicht an.

essentielle Funktion zukommt. Darunter fallen erstens das Motiv, das Andromeda und ihre Situation schildert, zweitens das Motiv, das beim Herannahen des Perseus erklingt, und drittens das Motiv des Meeresungeheuers.

Gleich zu Beginn des Allegros erhebt sich das von den Violinen gespielte viertaktige Hauptmotiv (Takt 22-25, vgl. NB 32), das die bedrohliche Situation der an den Felsen geketteten Andromède beschreibt. Die in den ersten beiden Takten überwiegend in Terzen und Sekundschritten absteigende Melodie besteht aus einem charakteristischen Wechsel von Achtel- und Viertel-Noten, wobei jeweils die erste und die zweite Schlagzeit der im schnellen Alla-breve-Takt geführten Melodie akzentuiert auszuführen ist:



Notenbergispiel 32: Augusta Holmès, *Situationsschilderung*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 22-25, S. 4

Diese viertaktige Phrase dient als Urmotiv, aus dem das spätere Triumphmotiv hervorgeht (vgl. Takt 196-197, siehe NB 40, S. 307). Zunächst jedoch wird das Motiv im direkten Anschluss wörtlich wiederholt, wobei sich die absteigende Melodielinie bei der Wiederholung nicht wie im Urmotiv auf as und g, sondern auf b und a fängt. Eine Variation erfährt die Melodiephrase ab Takt 30, wenn der erste Takt jener Melodie auf d^{'''} um eine Sekunde nach oben sequenziert aufgenommen wird, um im darauf folgenden Takt nicht wie beim Urmotiv weiter abwärts, sondern in großen Intervallsprüngen nach oben geführt zu werden (vgl. NB 33):



Notenbergispiel 33: Augusta Holmès, *Situationsschilderung*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 30-31, S. 6-7

Die Wiederholung dieses variierten zweitaktigen Motivs auf f^{'''} (Takt 32-33) führt in eine weitere Abwandlung und Verkürzung des Motivs, die nur noch den jeweils ersten Takt zitiert und diesen dreimal jeweils um einen Halbton

nach oben sequenziert (Takt 34-37). Während bis zu jener letzten Sequenzierung die Violinen melodieführend waren, mischen sich nun bei der sequenzierten Verdichtung des Motivs die Holzbläser hinzu. Die dadurch evozierte erhöhte Spannung führt sodann ab Takt 38 (bis Takt 41) in das eigentliche Andromeda-Motiv (vgl. NB 34). Dieses ist dem ersten Motiv insofern ähnlich, als seine Melodielinie ebenfalls überwiegend in Sekundschritten und Terzen abfällt, hingegen erscheint seine rhythmische Struktur deutlich augmentiert. Das Motiv wirkt dadurch pathetisch, doch der Alla-breve-Takt verbreitet eine unruhige Atmosphäre und verweist auf die bedrohlich-gehetzte Situation, in der sich Andromeda befindet.

The image shows a musical score for five woodwind parts: Petite Flûte, Grandes Flûtes, Hautbois, Clarinettes en Si b, and Bassons. The score covers measures 38 to 41. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is Alla breve. The music features a descending melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include fortissimo (ff) and accents (à 2).

Notenbeispiel 34: Augusta Holmès, *Andromeda-Motiv*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 38-41, S. 9-10

In der Folge wird das Motiv mehrfach variiert (so etwa Takt 50ff. und Takt 66-69), Teile daraus zitiert, während die Streicher – insbesondere ab Takt 64 – durch wellenartige Bewegungen die unruhige See illustrieren. Das Motiv wird in seiner Ursprungsgestalt erst dann wieder wörtlich zitiert, wenn Perseus und Andromeda in einem Largo-appassionato-Teil (siehe Takt 237) nach dem Sieg über das Meeresungeheuer in einen Moment des Glücks verfallen (s.u.).

Hervorzuheben ist ferner *Andromedas Klagegesang* in der Parallel-Tonart a-Moll (Takt 127-156, vgl. NB 35, S. 304). In einem rezitativartigen Largo piangendo charakterisiert die Solovioline in langen melodischen Phrasen die anscheinend aussichtslose Situation der Andromeda. Der elegisch-weinerliche Charakter wird typischerweise durch die omnipräsent absteigenden Halbtone sowie durch die Pausen evoziert, welche die Melodielinie immer wieder durchbrechen und gewissermaßen die Kurzatmigkeit, das Nach-Luft-Schnap-

pen beim Weinen auf treffende Weise illustrieren. Analog der Hauptfigur, die in der Dichtung als entkleidete («son beau corps sans voiles», Strophe VIII, Vers 3), an den Felsen gekettete Figur beschrieben wird, ertönt auch die Solovioline ohne orchestrale Begleitung. Erst in Takt 138 ertönt ein zaghafter im *ppp* gehaltener d-Moll-Akkord, ehe sich ab Takt 145 die übrigen Streicher im *Accompagnato* dazugesellen.

127 **Largo piangendo** (♩ = 63)
1^{re} Violons
p
più f
stretto
133
animando a Tempo piangendo
f

Notenbeispiel 35: Augusta Holmès, *Andromedas Klagegesang*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 127-138, S. 27

Demgegenüber präsentiert sich das *Urmotiv des Perseus* (Takt 174) als ein konzises, rhythmisch prägnantes Motiv, dass sich aus einer Achteltrirole und einer halben Note, die zu einer Achtel übergebunden wird, zusammensetzt (vgl. NB 36). Seinen fanfarenartigen Charakter erhält das Motiv einerseits durch die zwei abwärts geführten Sekundschritte mit der sich anschließenden aufwärts geführten Quinte sowie der Sechzehntel als Mittelnote und andererseits durch seine Instrumentierung. Die Trompeten, so scheint es, verraten ob ihrer Signalwirkung und angesichts der zuvor skizzierten aussichtslosen Situation der Hauptfigur die erfolgreiche Befreiung Andromedas:

174 1^{re} Trompette
mf

Notenbeispiel 36: Augusta Holmès, *Perseus-Motiv*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 174, S. 33

Bereits bei der dritten Wiederholung wird das Urmotiv auf ein zweitaktiges erweitert (vgl. NB 37, S. 305), indem es im ersten Takt zweimal wörtlich wiedergegeben wird, um bei seiner Fortführung im zweiten Takt auf der zweiten Schlagzeit die Viertelnote mit einer nunmehr nach oben führenden Achteltrirole

auszufüllen, während die Viertelnote auf die letzte, also vierte Schlagzeit verlagert wird:



Notenbeispiel 37: Augusta Holmès, *Perseus-Motiv mit Fortführung*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et Cie Éditeurs 1901, T. 177-178, S. 35

Noch bevor das Motiv in seiner oben beschriebenen Urgestalt ertönt, wird sein rhythmisches Muster auf h', der Tonikaterz des Allegroteils, durch die Klarinetten antizipiert (vgl. NB 38). Sowohl Holzbläser, mit denen aufgrund ihres weniger durchdringenden Tones eine Fernwirkung erzeugt wird, als auch die noch ausgesparte Melodie kündigen den Retter im noch zurückhaltenden *pp* an; zumal die Klarinetten in diesem untersten Bereich des »Clarin«-Registers ähnlich einer Trompete klingen können.



Notenbeispiel 38: Augusta Holmès, *Perseus-Motiv*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et Cie Éditeurs 1901, T. 160, S. 29

Bezeichnenderweise setzt Holmès denselben Effekt auch bei Perseus' »Abgang« ein (vgl. Takt 290ff. und 298ff.). Auch dort reduziert die Komponistin das fanfarenartige Motiv auf sein rhythmisches Grundmuster (vgl. Takt 298ff.). Die im *pp* vom Bläserapparat nacheinander intonierten Bestandteile des E-Dur-Akkords vertonen sinnfällig die immer größer werdende Distanz Perseus' und Andromedas vom Schauplatz.

Das bedrohliche, da in die tiefen Blechbläserstimmen (Posaunen und Tuba) verlegte Motiv zur Charakterisierung des Meeresungeheuers erscheint in Takt 95 zum ersten Mal (vgl. NB 39). Eingebettet in eine in c-Moll stehende Phrase, ist das Charakteristische jenes zweitaktigen Motivs in dem Halbtonschritt zur oberen Nachbarnote und zurück sowie in dem abschließenden Quintsprung nach oben zu sehen. Der Quintsprung zur Achtel-Note im *ff* malt förmlich das bedrohliche »Zuschnappen« des Seeungeheuers aus. Das Originalmotiv stellt sich wie folgt dar:

95
Trombones
mf
ff
Tuba
mf
ff

Notenbeispiel 39: Augusta Holmès, *Motiv des Meeresungeheuers*, in: »*Andromède*«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, T. 95-96, S. 22-23

Dieses Motiv wird nun im Anschluss viermal jeweils um einen Halbton nach oben sequenziert, welches die gefährliche, sich zuspitzende Situation veranschaulicht und Spannung evoziert, bis das Motiv über eine dreitaktige chromatische Melodielinie (von *b* zu *b*“) in einen viermal wiederholten Tritonusprung im *ff* (*b* zu *e* in den melodieführenden Stimmen, Takt 108ff.) mündet, um schließlich auf einem hämmernden Septakkord auf *e*-Moll zu erstarren. Das Einfrieren der Melodie und das Hämmern der Vierteltrioen auf einem Streicher-Tremolo im *ff* scheinen geradezu das Bild der regungslosen und vor Angst zitternden Andromeda nachzuzeichnen. So endet dieser Abschnitt auch in einer Generalpause, ehe die Solovioline ab Takt 127 ihren Klagegesang aufnimmt (vgl. NB 35).

Reminiszenzartig wiederholt und seine ursprüngliche melodische wie rhythmische Form beibehaltend, tritt das Motiv erneut auf, wenn es zum Kampf zwischen Perseus und dem Meeresungeheuer kommt. Dies betrifft die Takte 184, 186, 188, 189 und 194. Vor allem das letztmalige Motivzitat in Takt 194, das von Hörnern, Posaunen, Tuba, zwei Pauken und den tiefen Streichern ausgeführt wird, stellt sich wie ein letztmaliges Aufbäumen des Meeresungeheuers dar, bevor es von Perseus überwältigt wird.

Bevor Meeresungeheuer- und Perseus-Motiv zusammengeführt werden, wird das ebenfalls in den Trompeten hervorgebrachte erweiterte Perseus-Motiv zweimal sequenziert. Die Sequenzierung setzt jeweils auf der Endnote der vorherigen Sequenz an (vgl. Takt 179 und Takt 181) und führt ab Takt 183 in die Zusammenführung beider Motive. Dabei dominiert das von den Posaunen hervorgebrachte Meeresungeheuer-Motiv, während die Streicher ein Motiv dagesetzen, das sich später als Triumphmotiv offenbaren wird. Musikalisch wird die sich zuspitzende Situation durch die Kontrastierung beider Motive und deren chromatische Sequenzierung umgesetzt. Dass es sich tatsächlich um das Triumphmotiv handelt, wird erst nach dem Sieg über das Meeresungeheuer evident, wenn das Motiv ab Takt 196 im *ff* erneut aufgegriffen und mithin eine überaus heroisch-triumphale Atmosphäre in C-Dur evoziert wird, welche zuvorderst durch die den Streichern hinzugefügten Bläser hergestellt wird.

5 DIE SYMPHONISCHE DICHUNG *ANDROMÈDE*

Handlungselemente, die sich von Andromedas bedrohter Ausgangslage bis zu ihrer Befreiung, die sich als dramaturgischer Höhepunkt darstellt, erstreckt.

237 **Largo appassionato** (♩ = 69)

1 Petite Flûte
 2 Grandes Flûtes
 2 Hautbois
 1 Cor Anglais
 2 Clarinettes en Si ♭
 1^{er} et 2^e Bassons
 3^e et 4^e
 1^{er} et 2^e Cors à Pistons en Fa
 3^e et 4^e
 1^{er} et 2^e Trompettes à Pistons en Fa
 1^{er} et 2^e Trombones
 3^e
 Tuba
 1^{er} Timbale
 Grosse Caisse
 1^{er} et 2^e Harpes

Largo appassionato (♩ = 69)

Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

Notenbeispiel 41: Augusta Holmès, Trompeten und Andromeda-Motiv, in: »Andromède«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, Takt 237-242, S. 62-64

5.2 PERSONALUNION ALS DRAMATURGISCHES KONZEPT

239

G. Fl. *ff*

Hautb. *ff*

Cor. A. *ff*

Cl. *ff*

1^{er} et 2^e B^{ass} *ff* à 2

3^e et 4^e *ff* à 2

1^{er} et 2^e Cors *ff*

3^e et 4^e *ff*

1^{er} et 2^e Trp. *f* à 2

1^{er} et 2^e Trb. *f*

3^e *f*

1^{er} Timb. *p* *bo*

2^e Timb. *ff* *la 2^e change en UT - FA*

1^{er} Harpe *f*

2^e Harpe *ff*

Viol. *ff*

Alti *ff*

Viola *ff*

C.B. *ff*

Notenbeispiel 41 (Fortsetzung)

Während im gesamten Orchesterapparat jenes Andromeda-Motiv erklingt, werfen die Trompeten an bestimmten Stellen das Perseus-Motiv ein (vgl. Takt 239-240, NB 41 und Takt 242-244), ehe ab Takt 263 eine Symbiose entsteht, die sich aus bekanntem thematischem Material konstituiert: Die Streicher intonieren Achteltriolen im pizzicato, auf deren erste Schlagzeit pausiert wird, wodurch eine Art Herzschlag assoziiert werden kann. Entstammen diese Triolen der Sphäre des Perseus, so erhebt sich vor diesem Hintergrund eine liebeliche Melodielinie auf langem Atem, wie sie zuvor zur Charakterisierung Andromedas verwendet wurde, und die ausgehend vom Englischhorn kanonisch durch die anderen Holzbläser wandert (siehe Takt 263-279, NB 42, S. 312-313). Auf diese Weise entsteht eine Symbiose beider Motive, welche die sich anbahnende Liebe zwischen Perseus und Andromeda zum Ausdruck bringt.

Oben wurde bereits auf Holmès' Instrumentationskunst verwiesen. Sinnfällig vertont hat Holmès etwa die Ankunft Perseus'. Insbesondere durch die Instrumentenkombination wird jene unübliche Klangmischung erzeugt, die den Eindruck eines Flirrens hervorruft: Ein Tremolo der Violinen evoziert zunächst das Flirren (Takt 157), ehe die Harfen im *pp* aufsteigende Achteltriolen gemeinsam mit den Violinen mit absteigenden Sechzehnteltriolen im *ppp* intonieren. Die Mischung der Instrumente, in der die Harfe im *pp* gegenüber den Violinen dominiert, sowie die entgegengesetzten Triolenläufe evozieren ein akustisches Bild, das der Reflexion der Sonnenstrahlen auf der spiegelglatten Klinge eines Schwertes gleichkommt. Besonders gelungen sind das Herannahen Perseus' und dessen Abgang auch aufgrund der extremen Dynamikkontraste, die sich vom *ppp* bis zum *ff* und zurück zum *ppp* erstrecken und schon fast den Eindruck eines vertonten Zoomens hervorrufen. Dabei wendet Holmès einerseits das im 19. Jahrhundert verbreitete Mittel des ›Ausdünnens‹ der Instrumentation bis zur solistisch hervortretenden Stimme an, um anschließend durch eine Steigerung der Dynamik, meist auch in Verbindung mit der Sequenztechnik, zu einem Orchestertutti hinzuführen. Diese tritt sodann umso wirkungsvoller in Erscheinung, wie dies etwa vor dem Orchestertutti ab Takt 237 der Fall ist. Umgekehrt kommt dieses Mittel zwischen Takt 111 und dem Beginn des Largo-piando-Teils (Takt 127) zum Einsatz, wenn sich die Solovioline in ihrem weinerlichen Duktus wirkungsvoll von dem zuvor aufbrausenden und an Erregtheit kaum zu übertreffenden Orchestertutti absetzt.

Nicht zuletzt sei auf den als Kontrast auskomponierten Beginn und Schluss ihrer Symphonischen Dichtung hingewiesen. Bei der Gestaltung der Introduction greift die Komponistin auf bewährte Muster zurück. Analog den Werkanfängen von *Ode triomphale* und *Irlande*⁵⁴⁵ lässt Holmès *Andromède* mit einem

⁵⁴⁵ Das Poème Symphonique *Irlande* wird durch ein 22-taktiges Klarinettensolo eröffnet, während in *Ode triomphale* martialische Trompetensoli bereits die heroische Sphäre antizipieren.

5 DIE SYMPHONISCHE DICHUNG ANDROMÈDE

237 **Largo appassionato** (♩ = 69)

1 Petite Flûte
 2 Grandes Flûtes
 2 Hautbois
 1 Cor Anglais
 2 Clarinettes en Si b
 1^{er} et 2^e Bassons
 3^e et 4^e
 1^{er} et 2^e Cors à Pistons en Fa
 3^e et 4^e
 1^{er} et 2^e Trompettes à Pistons en Fa
 1^{er} et 2^e Trombones
 3^e
 Tuba
 1^{er} Timbale
 Grosse Caisse
 1^{er} et 2^e Harpes

Largo appassionato (♩ = 69)

Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

Notenbeispiel 42: Augusta Holmès, *Symbiose*, in: »Andromède«, Partitur, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, Takt 263-272, S. 75-76

Instrumentensolo beginnen. Bezeichnenderweise legte die Komponistin den 21-taktigen solistischen Beginn der Symphonischen Dichtung in die Stimme der Posaunen, welche an späterer Stelle das Motiv des Meeresungeheuers intonieren. Die Posaunensoli werden nach viertaktigen Phrasen jeweils durch Violoncelli unterbrochen, die in chromatisch auf- und abwärts geführten Zweiunddreißigstelsechstolen bereits eine bedrohlich wirkende Sphäre skizzieren. Somit ist bereits jener Introduktionspassus gewissermaßen negativ konnotiert. Im Kontrast zu diesen tiefen Streichertremoli stehen die sich im *morendo* verlierenden Orchesterstimmen am Ende des Werkes, die sinnfällig über chromatische Rückungen in der Melodieführung – E-Dur, F-Dur, Es-Dur nach As-Dur (Takt 302-304) – in die höchsten Lagen geführt werden. Gleichsam vom Nadir zum Zenit vertont Holmès den Weg aus dem Dunkel ans Licht. Selbstredend ist jenen Rückungen am Ende ein transzendentes Moment inhärent, welches durchaus mannigfaltig gedeutet werden kann. Zum einen bezeichnen die chromatischen Rückungen ein »Der-Welt-Entrücken«, das ganz konkret am Ende der Dichtung thematisiert wird, wenn Perseus und Andromeda den Ort des Geschehens verlassen (vgl. Poème, Str. 9) und auf dem Rücken des Pegasus gen Himmel fliegen. Ein transzendentes Moment ist auch in dem Verweis auf das Sternbild *Andromeda* zu sehen, auf das Holmès in den letzten beiden, von ihr hinzugefügten Strophen verweist.

So ist kaum zu übersehen, dass Augusta Holmès sowohl hinsichtlich der motivisch-thematischen Arbeit als auch der Instrumentation ganz in der Tradition der im 19. Jahrhundert hauptsächlich durch Hector Berlioz und Richard Wagner implementierten Mittel steht. Wenn Motivik und Instrumentation in der vorangegangenen Analyse besonders berücksichtigt wurden, so ist zugleich zu bemerken, dass beide Parameter ihre spezifische Wirkung immer auch im Zusammenwirken mit anderen Parametern wie Harmonik, Rhythmik und Satztechnik entfalten.

Folgende Charakteristika seien in diesem Zusammenhang noch einmal hervorgehoben: Vor allem fällt der exzessive Gebrauch der Sequenztechnik ins Auge, wenn Holmès Motive auf verschiedenen Tonstufen in zunehmender Verdichtung mit einem zusätzlichen Crescendo versieht, um Spannung zu erzeugen. Auch überwiegt die illustrative Koloristik, die in der Tradition eines Berlioz steht, gegenüber der psychologischen Tiefenausdeutung, wie es beispielsweise später für Strauss oder Schreker typisch wird. Nicht zuletzt ist auch der bevorzugte Einsatz des Blechbläserapparats charakteristisch für die Entwicklungen im 19. Jahrhundert. Die solistisch geführten Passagen, wie der Beginn in der Soloposaune oder das fanfarenartige Trompetenmotiv des Perseus bis zu dem in die tiefen Posaunenstimmen gelegten Motiv des Meeresungeheuers, stehen für eine an Wagner (Fanfare in *Lohengrin*, 1850) und Berlioz (*Grande Symphonie funèbre et triomphale*, 1840, 3. Satz: Apothéose) geschulte

Technik. Das Motiv des Meeresungeheuers erinnert nicht zufällig mit seinem Halbtonschritt auf- und wieder abwärts an den Beginn des Fafner-Motivs, dort von der Tuba intoniert. Somit misst Holmès' den Blechbläsern eine wichtige Funktion bei, ohne ihnen ausgedehnte, melodische Solostellen anzuvertrauen, wie dies für Gustav Mahler und Anton Bruckner typisch ist. Darüber hinaus kann das bewusste Hervorstellen unterschiedlicher Instrumente und Klangfarben als Kennzeichen der vorliegenden Partitur gelten. Dies zeigt sich zum einen an der Verwendung der Klarinette, die Holmès für die Erzeugung eines Fernklangs einsetzt, und zum anderen an den Klangmischungen, welche die Komponistin zur Illustration ihrer Dichtung verwendet, um an bestimmten Stellen eine ungewöhnliche Klangfarbe zu erzielen.

5.2.3 »Un ouvrage de proportions importantes«. Zur zeitgenössischen Rezeption bei Publikum und Presse

»Un nouveau poème symphonique de l'auteur de *Pologne, Irlande, Au Pays bleu: Andromède*, nous apporte un témoignage bien vivant de la vigoureuse puissance de conception poétique de M^{me} Augusta Holmès et de son entente du coloris musical.«⁵⁴⁶

Diese enthusiastischen Zeilen aus der Feder von Amédée Boutarel sind in der Uraufführung von *Andromède* am 14. Januar 1900 folgenden Ausgabe des *Ménestrel* zu lesen. Boutarels Einschätzung spiegelt nicht nur die insgesamt recht positiv ausfallende Pressekritik der im Rahmen der *Concerts populaires* unter der Leitung von Édouard Colonne zur Aufführung gebrachten »nouveau-té«, sie spricht zugleich zwei wesentliche werkkonstitutive Merkmale an. Zum einen würdigt der Kritiker die gelungene Dichtung und zum anderen das Verständnis der Komponistin für musikalische Farbgebung respektive (für die) Instrumentation. Wie die Analysen zu Musik und Text zuvor gezeigt haben,⁵⁴⁷ sind beide Aspekte – die »vigoureuse puissance de conception poé-

⁵⁴⁶ Amédée Boutarel, »Revue des Grands Concerts. Concerts Colonne«, in: *Le Ménestrel*, 21.01.1900, S. 21. Quantitativ dominieren die Kritiken und Rezensionen zu den anderen beiden in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werke *La Montagne noire* und *Ode triomphale*. Dies liegt zum einen an der Gattung, zum anderen an dem Aufführungsrahmen. Dieser war für *Andromède* in der renommierten Konzertreihe der *Concerts Colonne* ein durchaus angesehener. Gleichwohl ist dies nicht mit der gleichen, geradezu exzeptionellen Aufmerksamkeit verbunden, wie sie etwa das *Centenaire* der Revolution oder aber die Aufführung einer Oper aus der Feder einer Komponistin auf sich zogen.

⁵⁴⁷ Vgl. Kap. 5.2.1 »Lyrik als Vermittler der Freiheitsbotschaft«, S. 292 und 5.2.2. »Motivik und Klangfarbe als Kompositionsprinzip«, S. 300.

tique«⁵⁴⁸ und die »entente du coloris musical«⁵⁴⁹ – grundlegende, die Musikästhetik der Komponistin spiegelnde Parameter, die den besonderen Werkcharakter der vorliegenden Symphonischen Dichtung ausmachen und die in zahlreichen weiteren Kritiken und Rezensionen gewürdigt wurden. Dass Holmès aus musikästhetischen Gründen ihre Texte stets selbst verfasste, ist bereits mehrfach dargelegt worden. Zugleich war es für die Zeitung eine Selbstverständlichkeit, auf diese Parallele zu Wagner hinzuweisen: »M^{me} A. Holmès s'est offert le wagnérien plaisir d'écrire l'aimable poème rimé servant de canevas à cette page symphonique.«⁵⁵⁰ Darüber hinaus entsprach es der Intention der Dichterkomponistin, ihre Dichtung zu veröffentlichen. Der Verleger Enoch stellte das Poème der Orchesterpartitur voran, und Zeitungen wie *Le Gaulois* druckten es am Tag der Uraufführung ab.⁵⁵¹ Zahlreiche Journale würdigten die poetische Leistung Augusta Holmès', indem sie die einwandfreie Technik, in der das Gedicht verfasst worden war, hervorhoben. In *Gil Blas* ist zu lesen:

»[...] le nouveau poème symphonique de M^{me} Augusta Holmès dénote une imagination poétique bien servie par une technique vigoureuse et sûre.«⁵⁵²

Da nach Meinung René Brancours »la musique s'allie parfaitement au mouvement impétueux des vers«⁵⁵³, verwundert es kaum, dass der deskriptive Charakter der Symphonischen Dichtung von nahezu allen Kritikern hervorgehoben wird. Selbst relativ kurze Artikel würdigen zumindest Dichtung und Musik, während ausführlichere Artikel darüber hinaus zumeist die musikalischen Motive benennen. So stellt Auguste Mercadier fest:

»Sur la légende d'*Andromède*, dont les épisodes palpitants sont décrits par elle même en vers largement ciselés, M^{me} Holmès a composé un poème symphonique d'une puissante structure et d'une conception élevée.«⁵⁵⁴

Seine Rezension verbindet auf einzigartige Weise die Beschreibung der Handlung und deren Übertragung in Musik. Im Anschluss an die oben wiedergegebene Textpassage fährt Mercadier fort:

⁵⁴⁸ Boutarel, »Revue des Grands Concerts. Concerts Colonne«, 21.01.1900, S. 21.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ F. Gr., »Concerts Colonne«, in: *Le Guide Musical*, 21.01.1900, S. 55.

⁵⁵¹ Anon., »Andromède«, in: *Le Gaulois*, 13.01.1900, S. 1 [F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse)].

⁵⁵² G. [Gaston] Salvayre, »Concerts Symphoniques«, in: *Gil Blas*, 15.01.1900, S. 4.

⁵⁵³ René Brancour, »Concerts Colonne (concerts du 14 janvier) – Andromède! Psyché!«, in: *Le Progrès artistique*, 25.01.1900, S. 15.

⁵⁵⁴ Auguste Mercadier, »Concerts Colonne«, in: *Le Monde Musical*, 30.01.1900, S. 18.

»Après un formidable trémolo, l'orchestre devient tumultueux comme les flots d'où va sortir le Monstre. Une sorte de récitatif des violons exprime les supplications de la victime. Monté sur le fougueux Pégase, Persée se précipite, tue le Dragon, délivre la vierge et l'emporte vers les sphères célestes. A l'orchestre, c'est une marche triomphale suivie d'une grande phrase passionnée. Puis la symphonie s'estompe en un suave *morendo* qui laisse l'auditeur sous la plus agréable impression.«⁵⁵⁵

Camille Le Senne bemerkt in *Le Siècle* zwar zunächst, dass trotz der großen Fülle an melodischen Ideen nicht alles von gleichem Wert sei, hebt dann aber einige musikalische Themen, die er der Dichtung zuordnet, hervor: »Il y a le thème de la Vierge, et encore le thème du Dragon, et aussi le thème du Libérateur, et même et surtout le motif du Triomphe.«⁵⁵⁶

Wenn René Brancour in seiner Rezension einleitend feststellt: »la poésie de M^{me} Augusta Holmès est, comme sa musique, flamboyante, étincelante, sonore et lyrique jusqu'à l'exaspération«,⁵⁵⁷ so spricht er damit zugleich die Instrumentation an, die auf das zeitgenössische Publikum besonderen Eindruck gemacht haben muss. Kaum ein Kritiker kann sich ihrer entziehen. *L'Europe artiste* schreibt dem Poème symphonique in seiner Ausgabe vom 21. Januar 1900 eine sehr persönliche Note zu:

»De construction clairement descriptive, suffisamment dramatique, orchestré de façon éclatante, la symphonie [...] a le mérite de porter l'empreinte très personnelle de l'auteur de tant de mélodies, justement appréciées.«⁵⁵⁸

Nicht selten wird auf die klangliche Ähnlichkeit zu Wagners Werken hingewiesen: So fasst Edmond Stoullig in seinen *Annales du Théâtre et de la musique* zusammen:

»M. Colonne conduisait un nouveau poème symphonique de M^{me} Augusta Holmès, *Andromède*, tout plein de belles sonorités wagnériennes: on acclamait et on réclamait l'auteur.«⁵⁵⁹

Andere Kritiker würdigen zwar zunächst die sehr farbenreiche Instrumentierung, schwächen ihr Urteil dann allerdings wieder ab, indem sie dem Werk

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Camille Le Senne, »Concerts Colonne«, in: *Le Siècle*, 16.01.1900, S. 2.

⁵⁵⁷ Brancour, »Concerts Colonne«, in: *Le Progrès artistique*, 25.01.1900, S. 15.

⁵⁵⁸ André Gresse, »Chronique musicale«, in: *L'Europe artiste*, 21.01.1900, S. 29.

⁵⁵⁹ Edmond Stoullig, »Concerts Colonne«, in: *Les Annales du Théâtre et de la Musique. Vingt-sixième Année, 1900*, Paris: Librairie Paul Ollendorff 1901, S. 408.

einen zu starken Einfluss Wagners und auch Berlioz' bescheinigen. Der Kritiker von *Le Monde artiste*, Ch. Mahler, beispielsweise spricht zunächst von einer »écriture vibrante, colorée«, fügt dann jedoch hinzu: »mais on y sent un peu trop l'influence consentie de Berlioz et de Wagner«. ⁵⁶⁰ In gleicher Weise äußert sich Gaston Salvayre in *Gil Blas*, der zuvor die »technique vigoureuse et sûre« würdigte, insgesamt indes »une évocation plus discrète des walkyriques sonneries« favorisiert hätte. ⁵⁶¹

Dass die Kritiker nicht zufällig Berlioz und Wagner als Bezugsgrößen heranziehen, ist vor dem Hintergrund der Entwicklung der Instrumentation im 19. Jahrhundert evident. Kein Komponist hat die Geschichte der Instrumentation in jener Zeit so nachhaltig beeinflusst wie Berlioz und Wagner. Dass Holmès augenscheinlich in der Tradition dieser beiden Meister der Instrumentation steht, wurde anhand der musikalischen Analyse bereits aufgezeigt. Die auf Berlioz zurückgehende und in der Komposition Symphonischer Dichtungen etablierte illustrative Koloristik sowie das Experimentieren mit ungewöhnlichen Klangmischungen wurden ebenso für *Andromède* festgestellt wie die Sequenztechnik und die Akkordführung, die wiederum aufgrund der Instrumentation eine besondere Wirkung erzielen. Das Hauptmerkmal, welches das zeitgenössische Publikum an Wagner erinnerte, liegt aber in dem Einsatz und der Behandlung der Blechbläser. Die Verwendung von vier »Trompettes à pistons«, vier »Cors à pistons« und drei Posaunen zeigt nicht nur Holmès' Vorliebe für diese Instrumentengruppe, sondern auch für neuere technische Entwicklungen – in Frankreich konnten sich Ventilinstrumente trotz ihrer Vorzüge lange Zeit nicht durchsetzen. Vor dem Hintergrund der wiederkehrenden Bedeutung, welche die Trompete im 19. Jahrhundert erlangte, und ihren nunmehr umfangreicheren Einsatzmöglichkeiten (auch für chromatische Melodieverläufe), ist ihre Verwendung durch Holmès nur allzu konsequent. Vor allem eignete sie sich hervorragend zur Darstellung eines heroischen Moments, wie es für zahlreiche Werke national-patriotischen Charakters der Komponistin typisch ist.

Alfred Bruneau hingegen konnte den langen Phrasen, die auch dem unbekannteren Rezensenten des *Journal des Débats* ⁵⁶² zu exzessiv erschienen, nichts abgewinnen. Sie hätten nichts Symphonisches und zeigten keinerlei Entwicklung, wie er am Folgetag der Uraufführung im *Figaro* konstatierte. ⁵⁶³ Auch bezüglich der Orchesterbehandlung hatte er seine Zweifel:

⁵⁶⁰ Ch. Mahler, »Concerts«, in: *Le Monde artiste*, 21.1.1900, S. 36.

⁵⁶¹ G. [Gaston] Salvayre, »Concerts Symphoniques au Châtelet«, in: *Gil Blas*, 15.01.1900, S. 4.

⁵⁶² Anon., »Courrier des Théâtres«, in: *Le Journal des Débats*, 16.01.1900, S. 9.

⁵⁶³ Alfred Bruneau, »Concerts Colonne«, in: *Le Figaro*, 15.01.1900, S. 5.

»Un orchestre vibrant les [longues phrases chantantes] expose, les réunit les unes aux autres, et souvent les étouffe sous des sonorités violentes, acides et brutales.«⁵⁶⁴

Dabei entsprach die Orchesterbehandlung mit all ihren »Effekten« und in ihrer Besetzung durchaus der zum Ende des 19. Jahrhunderts gängigen Tendenz der starken Ausweitung des Orchesters, deren Höhepunkt dann die Partituren von Gustav Mahler und Richard Strauss bildeten, ehe wieder gegenläufige Strömungen auf eine Reduktion der Klangmassen abzielten. Demnach wurde die Verwendung des Blechbläserapparats nicht immer goutiert. Im Gegenteil, eine zu »dicke« Instrumentierung avancierte recht schnell zum Standardvorwurf der Musikkritik. Dieser war indes zumeist musikästhetisch motiviert, da ihre Verfasser nicht selten Sympathien oder Antipathien gegenüber der Programmmusik bzw. der Musik der sog. Neudeutschen Schule zum Ausdruck bringen wollten. Angesichts der Tatsache, dass der gleichaltrige Kompositionskollege Gaston Salvayre kein Wagner-Anhänger war, wird seine oben dargelegte Zurückhaltung gegenüber Wagner-Klängen verständlich.⁵⁶⁵

Zugleich wurde dieser Vorwurf gerne in Bezug auf Kompositionen von Frauen angebracht. Insbesondere Augusta Holmès, die eine Vorliebe für monumentale Besetzungen und dominant geführte Blechbläserstimmen hatte und diese zudem mit symphonischen Werken verband, war häufig diesem Vorwurf ausgesetzt. Denn in der Tat war die Wahl der Gattung in Kombination mit dem Einsatz von Blechblasinstrumenten für Komponistinnen des 19. Jahrhunderts noch unüblich und wirkte auf zeitgenössische Kollegen und Kritiker befremdlich. Alfred Bruneau etwa verbindet auf sublimen Weise das Geschlecht und die Gattung. Nachdem er in einem Halbsatz den Inhalt der Dichtung wiedergegeben hatte, erklärt er: »voilà ce qu'a voulu nous montrer l'ardente musicienne«⁵⁶⁶ und impliziert damit zugleich, dass er der Ansicht ist, sie habe ihr Ziel nicht erreicht. Diese Haltung bestätigt sich, wenn Bruneau im weiteren Verlauf seines Artikels die Instrumentation aufs Schärfste kritisiert und diesen Mangel darüber hinaus den zuvor komponierten dramatischen Symphonien der Komponistin attestiert: »Ainsi que dans les œuvres précédentes de M^{lle} Holmès, les visées, généreuses et élevées, certes, l'emportent de beaucoup sur la composition.«⁵⁶⁷ Er fährt fort: »Ce poème témoigne de fiers désirs, pas tou-

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Vgl. Michel Stockhem, »Maurice Kufferath: un archétype de ›Guide Musical‹«, in: *Von Wagner zum Wagnérisme*, hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 559. Stockhem nennt Salvayre als Beispiel für Komponisten, die offenbar aus Frust über ihren eigenen Karriereverlauf eine opportunistische Meinung gegenüber Wagner vertraten.

⁵⁶⁶ Bruneau, »Concerts Colonne«, in: *Le Figaro*, 15.01.1900, S. 5.

⁵⁶⁷ Ebd.

jours réalisés«⁵⁶⁸; zwar erkenne er sie an, doch in Summe seien sie nur so tapfer ausgedrückt, damit man ihr [Holmès] Respekt zolle. Eine ähnliche Aussage unternimmt Gaston Carraud zu Beginn seiner Rezension⁵⁶⁹ wenn er anmerkt, Holmès habe sich vor langer Zeit darum bemüht, dem Publikum zu beweisen, dass sie ein Mann sei, damit ihre Musik mit Höflichkeit bedacht würde (vgl. Zitat weiter unten). Er bekräftigt seinen Standpunkt, indem er der Instrumentierung dieser beachtlichen Komposition eine exzessive Männlichkeit attestiert, die Holmès zu einem interessanten Fund geführt habe:

»Il faut louer en cette composition considérable une recherche d'orchestration qui, parmi quelques éclats d'une virilité excessive, a conduit M^{me} Holmès à d'intéressantes trouvailles.«⁵⁷⁰

Während Alfred Bruneau zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Andromède* als durchaus arrivierter Künstler galt, stand Carraud gerade am Anfang seiner Kritikerlaufbahn; und die möglicherweise mit einer existenziellen Krise verbundene Entscheidung, eine andere Richtung als die des professionellen Komponisten einzuschlagen, lag noch nicht lange zurück. Dass sich Augusta Holmès als Frau mit ihren Kompositionen der musikalischen Öffentlichkeit präsentierte, diese erfolgreich zur Aufführung brachte und von ihren Einkünften leben konnte, muss ihm derart suspekt vorgekommen sein, dass er der Komponistin in seiner Rezension eine Männlichkeit anheftete, die sich im Kontext nicht als anerkennendes Lob liest, sondern vielmehr seine Verwunderung über das Kuriosum der komponierenden Frau offenbart.

»Si M^{me} Holmès s'était toujours contente d'être femme, et de faire œuvre d'artiste – comme la fleur au soleil – par le resplendissement et le parfum de sa beauté, elle aurait droit à cette coupable indulgence, dont on encourage trop souvent les personnes de son sexe qui veulent honorer la musique de leurs aimables caprices. Mais il y a trop longtemps qu'elle s'efforce à nous prouver qu'elle est un homme, pour que la galanterie soit de mise avec elle.«⁵⁷¹

So war es ihm offenbar nicht möglich, die Symphonische Dichtung, die er durchaus schätzte, kompromisslos als kompositorische Leistung anzuerkennen, ohne einen Verweis auf die weibliche Autorschaft anzubringen.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Gaston Carraud, »Les Concerts«, in: *La Liberté*, 15.01.1900, S. 2-3, hier: S. 2.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd.

Vor dem Hintergrund, dass sich Publikumsreaktionen stets schlecht nachweisen lassen, sei abschließend bemerkt, dass entgegen Alfred Bruneaus Einschätzung – er stützt die Legitimation seines Urteils auf das Konzertpublikum, indem er hinzufügt, dass »übrigens« auch das Publikum gleicher Meinung gewesen sei⁵⁷² – andere Journale von einem eindeutigen Publikumserfolg sprechen:

»Andromède, le nouveau poème symphonique d’Augusta Holmès, a remporté hier, au concert Colonne, un très grand succès. Cette œuvre, d’un souffle puissant et d’une facture magistrale, a été acclamée par le public tout entier. L’exécution a été au-dessus de tout éloge.«⁵⁷³

Wenn André Gresse in *Le Journal* die »wohlklingenden Blechbläser« zu Beginn des Stückes würdigt (»appels sonores des cuivres du début«)⁵⁷⁴ und der Kritiker von *Le Guide musical* von der »art du coloris«⁵⁷⁵ spricht, so ist dies nicht nur ein Beleg für die Anerkennung der kompositorischen Leistung Augusta Holmès’, sondern zugleich ein Verweis auf die Modernität des Werkes. Dass *Andromède* sowohl hinsichtlich des Sujets als modern galt – man beachte, dass im gleichen Konzert auch *Psyché* von César Franck aufgeführt wurde und Werke mit griechischer Mythologie nach wie vor *en vogue* waren –, als auch hinsichtlich der Behandlung der Instrumentation wird an der trefflich formulierten Konklusion Amadée Boutarels in *Le Ménestrel* evident:

»L’œuvre mérite une place à côté de ses aînées et fait honneur à la production d’art contemporaine.«⁵⁷⁶

Für den Erfolg von *Andromède* sprechen auch eine weitere Aufführung in Paris am 20. April 1902 unter der Leitung von Victor Charpentier sowie Aufführungen in Monte-Carlo und Aix-les-Bains.⁵⁷⁷

⁵⁷² Bruneau, »Concerts Colonne«, in: *Le Figaro*, 15.01.1900, S. 5.

⁵⁷³ Anon., »Courrier des spectacles«, in: *Le Gaulois*, 16.01.1900, S. 3.

⁵⁷⁴ André Gresse, »Chronique musicale«, in: *L’Europe artiste*, 21.01.1900, S. 29.

⁵⁷⁵ F. Gr., »Concerts Colonne«, in: *Le Guide Musical*, 21.01.1900, S. 55.

⁵⁷⁶ Boutarel, »Revue des Grands Concerts. Concerts Colonne«, 21.01.1900, S. 21.

⁵⁷⁷ Siehe Augusta Holmès, Brief an die Société des Concerts du Conservatoire vom 20.09.1901 [F-Pn Fonds Bloch Michel, folio 869-870].

5.3 Seelenspiegel: *Andromède* im Kontext der »renouveau catholique«-Bewegung

Die Symphonische Dichtung *Andromède* stellt eine Komposition im Gesamtœuvre der Dichterkomponistin dar, welche allein aus dem freien Kompositionswillen heraus entstand, und mit der die Komponistin keinem äußeren Anlass folgte, wie dies etwa für die *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* galt. Diese Prämisse wie auch die Tatsache, dass Augusta Holmès dem griechischen Mythos zwei weitere Strophen hinzufügte, eröffnet die Möglichkeit, *Andromède* nicht nur werkimmanent, sondern darüber hinaus autobiographisch und soziologisch zu deuten. Denn bemerkenswerterweise spiegeln sich in jener Symphonischen Dichtung gesellschaftliche Strömungen, die zeitgleich mit biographischen Entwicklungen der Dichterkomponistin um die Jahrhundertwende koinzidieren. So ist in Frankreich zum *Fin de siècle* und insbesondere ab den 1890er Jahren eine allgemeine Rückbesinnung auf metaphysische Fragen⁵⁷⁸ und ausdrücklich eine solche auf den katholischen Glauben festzustellen. Auslöser dafür waren die Krise des Positivismus und des Empirismus,⁵⁷⁹ die verknüpft mit politischer Resignation ein allgemein pessimistisch-melancholisches Zeitgefühl evozierten. In diesem Kontext wurde die Klage über die religiöse Entfremdung des Menschen geäußert, so dass die Rückkehr zu einem katholischen Konservatismus zugleich Ausdruck einer Abwendung von der zuvor opulent-dekadenten Lebensweise ist. Unter dem Eindruck der zuvorderst literarisch geprägten »renouveau catholique«-Bewegung konvertierten zahlreiche Künstler und Literaten zum katholischen Glauben, unter ihnen Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Ferdinand Brunetière (1849-1906), Francis Jammes (1868-1938), Paul Claudel (1868-1955), Paul Bourget (1852-1935) und Charles Péguy (1873-1914).⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Irrationalistisch-esoterische Gruppierungen, zu denen Augusta Holmès zumindest zeitweise Verbindungen hatte, gewinnen zunehmend an Interesse. So berichtet die *Grande Revue* von einem Benefiz-Matinée-Konzert zugunsten der »groupe d'étude ésotérique« unter der Schirmherrschaft der okkultistischen Zeitung *Initiation*, dessen musikalisches Programm ausschließlich aus Werken von »M^{lle} Augusta Holmès, la triomphatrice de l'Ode« bzw. der »Circé de l'art«, wie sie von Jean Lorrain genannt wurde, bestand. (Anon., o.T., in: *La Grande Revue*, 25.04.[1890], o.S., siehe [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 129]). Ferner ist ein Brief von Holmès an Joséphine Péladan (d.i. Joseph Péladan 1859-1918) überliefert, der sich selbst »Sâr« nannte und als Okkultist, Wagnerianer und Großmeister den Orden der Rosenkreuzer gründete.

⁵⁷⁹ Siehe Sabine Haupt, Kapitel »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, in: *Handbuch Fin de Siècle*, hg. von Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel, Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 71.

⁵⁸⁰ Siehe Haupt, »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, in: *Handbuch Fin de Siècle*, 2008, S. 71-72. Dort sind auch Werke aufgeführt, die im Kontext jener »renouveau

»Die ›décadents‹ waren Hedonisten mit schlechtem Gewissen, Sünder, die sich wie Barbey d'Aureville, Huysmans, Verlaine, Wilde, Beardsley der katholischen Kirche in die Arme warfen.«⁵⁸¹

Gleichzeit herrschte ein gewisser Fortschrittsskeptizismus, der ebenso zahlreiche Menschen zur Konversion getrieben haben könnte, wie die Rückbesinnung auf die Tugenden der selbstlosen »action héroïque« als einer »opération de santé« bzw. »de bonne humeur«, die »um 1900 einen zunehmend chauvinistisch, ja ›völkisch‹ gefärbten Patriotismus« beförderte.⁵⁸²

In diesem Kontext des »renouveau catholique« lässt sich der Befreiungstypus, den Holmès in *Andromède* thematisiert, deuten. Dass es um Freiheit respektive Erlösung im theologischen Sinne geht, kann an verschiedenen text- wie musikbasierten Merkmalen belegt werden. Die Korrelation zwischen jenen Merkmalen und ihrer theologischen Deutung soll Gegenstand der folgenden Diskussion sein.

Unter Einbezug der strukturellen Merkmale lässt sich die Anzahl der Strophen theologisch deuten. So scheint die Entscheidung Augusta Holmès', ihre Dichtung in neun Strophen darzulegen, keine akzidentelle zu sein. Denn nach der christlichen Zahlensymbolik steht die Zahl »neun« für die Erlösung des Menschen.⁵⁸³

Wie die textanalytischen Studien bereits aufgezeigt haben, arbeitete Holmès bevorzugt mit Antonomastien anstelle der Eigennamen der beiden Hauptfigu-

catholique«-Bewegung entstanden sind. Siehe auch Jean Calvet, *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris: Lanore 1927.

⁵⁸¹ Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1953.

⁵⁸² Haupt, »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, in: *Handbuch Fin de Siècle*, 2008, S. 72, die sich auf Charles Péguy, »De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle« beruft, in: ders. *Ceuvres en prose 1898-1908*, Paris: N.R.F. [Mayenne, impr. Floch] 1959, S. 1198. Eine informative Darstellung der politischen und kulturellen Entwicklungen im Frankreich der 1870er Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit besonderer Berücksichtigung des politischen Engagements von Intellektuellen, Künstlern und Literaten liefert Hermann Hofer, »Décadence und Belle Epoque in Frankreich«, in: *Fin de siècle: Hundert Jahre Jahrhundertwende*, Redaktion: Georg Fülberth, Berlin (West): Elefanten Press 1988, S. 128-133.

⁵⁸³ Zur christlichen Zahlensymbolik siehe u.a. Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, 6. erw. Auflage, Düsseldorf / Köln: Diederichs 1981; Edouard Urech, *Lexikon christlicher Symbole*, Konstanz: Christliche Verlagsanstalt 1974; Jürgen Werlitz, *Das Geheimnis der heiligen Zahlen. Ein Schlüssel zu den Rätseln der Bibel*, Wiesbaden: Marix 2004 und Adolf Heller, *Biblische Zahlensymbolik*, Reutlingen: Braun 1936.

ren. Unter der Annahme, dass diese im Regelfall Eigenschaften bzw. besondere Merkmale bezeichnen, können die Antonomasien »vierge« (Strophe II, Vers 1; Strophe VI, Vers 3; Strophe IX, Vers 1) und »libérateur« (Strophe VI, Vers 4) für Andromeda und Perseus nur in theologischer Auslegung sinnfällig gedeutet werden. Demnach wird die jungfräuliche Andromeda von dem Erlöser Perseus befreit. Sogleich wird die Unberührtheit Andromedas – auch im Neuen Testament gilt die Jungfräulichkeit neben der Ehe und der Fruchtbarkeit als Ideal⁵⁸⁴ – durch das adjektivische Attribut »weiß« in »la blanche Andromède«⁵⁸⁵ (Strophe I, Vers 2) besonders betont. Die Reinheit und Unschuld Andromedas wird gleich in der darauf folgenden Strophe erneut hervorgehoben, wenn es heißt »la vierge au cœur pur« (Strophe II, Vers 2). Dass Perseus eine Erlöserfunktion besitzt, wird auch an dem Ausdruck »le Kronide« deutlich, der gleichbedeutend mit »Sohn des Zeus« ist und sich theologisch als »Sohn Gottes« lesen lässt. Demnach kann Perseus gewissermaßen jesugleich als Heilsbringer gedeutet werden. Die Eröffnung des Mythos: »L'Oracle a prononcé« bringt die Vorherbestimmtheit eines Lebensweges durch ein höheres Wesen zum Ausdruck. Gemäß dem griechischen Mythos ordnet das Orakel die Strafe an und bestimmt daher über das Leben Andromedas. In theologischer Deutung liegt hier der Verweis auf Gott vor, der den Weg des Menschen vorherbestimmt, ohne dass Letzterer dies zu ändern vermag. Daher ist Andromède als passive Figur angelegt, die sich aus diesem Grund auch nicht selbst befreien kann. Vielmehr ist sie auf die Rettung von außen angewiesen, die sich gemäß der religiösen Lesart in der Ankunft Perseus' als Heilsbringer erfüllt. Obgleich sich Andromède der griechischen Sage nach selbst nicht regelwidrig verhalten hatte, wofür sie hätte bestraft werden müssen,⁵⁸⁶ sühnt sie. Damit liegt die in der christlichen Theologie häufig anzutreffende Begebenheit vor, nach der einem Menschen anscheinend ungerechtfertigt Leid widerfährt, da dieses nach der christlichen Überzeugung übertragbar ist. Demnach leidet Andromeda gewissermaßen stellvertretend, so wie Jesus stellvertretend für die gesamte Menschheit litt. Die theologische Dimension der Symphonischen Dichtung wird auch an der Bedeutung deutlich, die Holmès dem *Klagegesang Andromedas* beimisst. Wie die Musikanalyse gezeigt hat, vertonte Holmès die Klage in einem in a-Moll notierten rezitativartigen Largo piangendo (Takt 127-156) von elegisch-weinerlichem Charakter (vgl. S. 303). Die theologische Deutung wird evident, berücksichtigt man, dass der Klagegesang bzw. das Klagelied die

⁵⁸⁴ Michael Ernst, Art. »Jungfräulichkeit«, in: *Die Bibel von A-Z. Das aktuelle Lexikon zur Bibel*, hg. von Matthias Stubhann, Erlangen: Karl Müller, s.d., S. 369.

⁵⁸⁵ Unterstreichung; die Verfasserin.

⁵⁸⁶ Ihre Mutter Kassiopeia hatte ihre Schönheit über die der Meeresjungfrauen gestellt. Vgl. S. 289 der vorliegenden Arbeit.

am häufigsten vertretene Gattung der Psalmen ist (vgl. Psalm 3, 5, 6, 13; Kglg 3; die Klagen Hiobs und Jeremias). Dabei beinhalten die Klagelieder nahezu ausschließlich die an Gott gerichtete Bitte um Hilfe. Die Klage des in Not geratenen Beters an sich ist meist allgemein gehalten und beinhaltet die »Bitte und den Hinweis auf Tatbestände, die Gott zum Eingreifen veranlassen müssten (z.B. Unschuldsbeteuerung oder Sündenbekenntnis)«. ⁵⁸⁷ Dass die reine Jungfrau schuldlos dem Meeresungeheuer ausgeliefert ist, rechtfertigt demnach umso mehr ihre Befreiung bzw. Erlösung. Nach der biblischen Exegese gibt es zwei Bedeutungen von »Gerechtigkeit« bzw. »gerecht«, die auf den vorliegenden Andromeda-Mythos passen. Zum einen wird eine Person als »gerecht« bezeichnet, wenn sie zu Unrecht verurteilt oder bestraft wurde, ⁵⁸⁸ und zum anderen meint der Begriff »gerecht«, eine Person »freizusprechen« bzw. als unschuldig auszuweisen. Perseus befreit Andromeda, indem er mit seinem »fer justicier« (Strophe VII, Vers 3) gegen das Meeresungeheuer kämpft. Demnach erkennt er die Unschuld Andromedas und spricht sie von jeglicher Schuld frei. Indem er sie befreit, bringt er Heil. »Heil schafft neue, bleibende Existenz und meint letztlich eine Lebenseinheit und Gemeinschaft mit (dem heilenden) Gott«. ⁵⁸⁹

Insbesondere unter Berücksichtigung der Musik ⁵⁹⁰ wird der Transzendenz-Charakter am Ende der Vertonung evident. Die aufsteigende Melodie, die sich im *ppp* im *morendo* verliert, steht für Entrückung. Jener Entrückungsgedanke wird in den beiden letzten, von Holmès hinzugefügten Strophen noch untermauert. Nicht zufällig verfügen diese beiden Strophen über eine besondere Anhäufung derjenigen Wortfelder, die unmittelbaren religiösen oder zumindest mythischen Verweischarakter tragen. So zum Beispiel: »Ame humaine«, »dieux«, »astres« und »emporter«. Durch die Großschreibung in den hinzugefügten Strophen werden sie nochmals hervorgehoben. »Vie«, »Norme«, »Jour«, »Poésie« und »Amour« sind hier die zentralen Begriffe, die allesamt mit religiösen Signifikationen belegt sind (vgl. die Zehn Gebote, der Tag des Jüngsten Gerichts, zwischenmenschliche Liebe ebenso wie göttliche Liebe, irdisches Leben, aber auch ein Leben nach dem Tod). Am wirkungsvollsten zeigen sich jedoch die von Holmès für Andromède und Perseus eingesetzten Antonomasien, die der Phrase ihren metaphysischen Gehalt verleihen, der in nuce auf Erlösung verweist: »Et le héros saisit la vierge, et [...] l'emporte aux champs lointains du ciel / OÙ des fleurs de lumière et des flammes de miel / Couronnent les amants de clartés éternelles!« (Strophe IX, Vers 1-4).

⁵⁸⁷ Michael Ernst, Art. »Klagelied«, in: *Die Bibel von A-Z*, S. 387.

⁵⁸⁸ Vgl. Friedrich Vinzenz Reiterer, Art. »Gerechtigkeit«, in: *Die Bibel von A-Z*, S. 230.

⁵⁸⁹ Vgl. Matthias Stubhann, Art. »Heil«, in: *Die Bibel von A-Z*, S. 279.

⁵⁹⁰ Zur musikalischen Motiv-Analyse siehe S. 300 der vorliegenden Arbeit.

Das Blasinstrument *hatzotzrá* wird in der Einheitsübersetzung im Alten Testament durchweg mit »Trompete« bzw. »Signaltrompete« oder Trompetengeschmetter übersetzt, während das entsprechende griechische Wort im Neuen Testament meistens mit »Posaune« wiedergegeben ist. Die Trompete wird sowohl im Kontext von Kampf und Krieg (1 Makk 3,54; 1 Makk 5,31; 2 Makk 15,25) als auch als feierliches Ankündigungsmittel verwendet. Diese Funktion verleiht Holmès auch der Trompete in *Andromède*, wo sie Perseus ankündigt (vgl. NB 36-38, S. 304-305). Bezeichnenderweise ist in der Bibel auch im Zusammenhang mit der Erlösung bzw. Auferstehung die Rede von Trompeten bzw. Posaunen. So heißt es: »Und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.« (1 Kor 15,52). An anderer Stelle heißt es: »Und er wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern.« (Mt 24,31). Oder auch: »Ich wurde vom Geist ergriffen am Tag des Herrn und hörte hinter mir eine große Stimme wie von einer Posaune.« (Offb 1,10). Auch wenn in *Andromède* die Posaune für das Meeresungeheuer steht, so wird doch aufgrund der Bibelstelle deutlich, dass Holmès hier mit der Belegung der Trompeten für Perseus einen Verweis auf Erlösung herstellte. Auch die in der musikalischen Analyse aufgezeigte Symbiose, die sich aus dem musikalischen Material Andromedas und Perseus' generiert (vgl. S. 311), verweist auf jene Lebenseinheit im religiösen Sinne. In *Andromède* werden die Perseus-Trompeten mit Harfen kombiniert, die nach oben verlaufende Arpeggien spielen und in der Bibel häufig an Stellen zur Gottesverehrung erklingen (vgl. Offb 5,8; 14,2; 15,2).

Dass Holmès mit ihrer Symphonischen Dichtung den Weg vom Nadir zum Zenit thematisiert, zeigt am deutlichsten die auf Kontrast zielende Vertonung des Anfangs und des Endes. Wie die Analyse darlegt (vgl. hier besonders S. 314), setzt Holmès die tiefe Lage gewissermaßen für den Nadir ein, um am Ende ihres Werkes in den höchsten Höhen, also dem Zenit, zu enden. Die Lagen stehen sich wie diametrale Pole gegenüber und symbolisieren Leid und Erlösung. Auch die in der Textanalyse aufgezeigte Zunahme der positiv besetzten Begriffe ab der vierten Strophe⁵⁹¹ gegenüber den negativ konnotierten zu Beginn der Dichtung steht symbolisch für den Weg aus dem Dunkel ans Licht. In Strophe IV, Vers 1 verweist die Synekdoche »profond azur« auf den Himmel. Da »blau« nach der Farbsymbolik die Farbe des Vertrauens und der Verlässlichkeit darstellt, wird in jener vierten Strophe die Hoffnung auf Erlösung gefestigt. In diesem Sinne bezeichnet »Ciel« (Strophe IX, Vers 2) dementspre-

⁵⁹¹ Vgl. dazu S. 296 der vorliegenden Arbeit.

chend nicht mehr nur das reine Firmament, sondern den Himmel als Sitz des Göttlichen. Und die Hoffnung auf Erlösung findet sich schlussendlich bestätigt.

Den Mythos im religiösen Sinne zu deuten, macht auch insofern Sinn, als Augusta Holmès nur fünf Monate nach der Uraufführung von *Andromède*, am 3. Juni 1900, zum katholischen Glauben konvertierte.⁵⁹² Bemerkenswert ist die zeitliche Nähe zwischen ihrem quasi-öffentlichen Bekenntnis zum Katholizismus und der Uraufführung von *Andromède*. Beide Ereignisse sind punktueller Ausdruck zweier Prozesse, die im vorliegenden Fall zeitlich koinzidieren. Während der Arbeit an *Andromède*, die sich den datierten Quellen zufolge von November 1898 (Fertigstellung des Particells) bis Februar 1899 (Fertigstellung des Autographs) erstreckte, muss sich Holmès bereits mit ihrer Konversion beschäftigt haben, da bei einer Erwachsenentaufe bestimmte Kenntnisse, beispielsweise die des Katechismus, obligatorisch waren. Ihre offiziellen Katechismusstudien beginnen gemäß einem Schreiben von Père Sertillanges am 5. Januar 1900.⁵⁹³ Der zeremonielle Akt der Konversion wird bedauerlicherweise nur in einer einzigen zeitgenössischen Quelle⁵⁹⁴ beschrieben: Gemäß den Beschreibungen von Léon Séché fand die Zeremonie auf Wunsch von Augusta Holmès ganz im Privaten statt. Allein der Priester Antonin-Gilbert Sertillanges und die von Holmès bestimmten Paten, M. und M^{me} Desvéaux-Vérité, fanden sich in der Kirche Révérends Pères Dominicains du faubourg Saint-Honoré zusammen. Augusta Holmès trug einen weißen Schleier und hielt ein Kreuz in der Hand. Am Taufbecken soll sie analog der Heroine Pauline aus Pierre Corneilles Drama *Polyeucte* (Akt I, Szene 5) gerufen haben: »Je vois, je sais, je crois!«⁵⁹⁵

»C'était Augusta qui avait demandé que la cérémonie à laquelle ils [M. et M^{me} Desvéaux-Vérité] étaient conviés eût lieu dans la plus stricte intimité. Quant à elle, ils la trouvèrent à genoux au pied de l'autel, la tête couverte d'un voile blanc et un cierge à la main, comme une mariée ou une communicante.

- Je vous ai fait venir, leur dit-elle avec calme, pour me servir de parrain et de marraine. Vous me devez bien cela, puisque c'est grâce à vous que je serai dans un instant catholique-romaine.

⁵⁹² Siehe Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900 [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903].

⁵⁹³ Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbekenntnis und -bescheinigung mit Signatur von Holmès, ihren Taufpaten und Père Sertillanges, Ms. autogr., 08.01.1900 [sic! 03.06.1900], [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903]. Dieses und das zuvor genannte Dokument firmieren unter der gleichen Signatur.

⁵⁹⁴ Léon Séché, Kapitel VI »Augusta Holmès«, in: ders., *Études d'histoire romantique – Alfred de Vigny II: La vie amoureuse*, Paris: Mercure de France 1913, S. 333-371. Vorveröffentlicht in: *Les Annales politiques et littéraires*, 20.07.1913.

⁵⁹⁵ Pierre Corneille, *Polyeucte*, Akt I, Szene 5. Hier zit. nach Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 370.

A ce moment, le P. Sertillanges apparut, vêtu du surplis et de l'étole, et la néophyte, se levant, se dirigea derrière lui vers les fonts baptismaux. Il n'en avait jamais vu dont l'attitude fût plus édifiante.«⁵⁹⁶

Augusta Holmès hatte zeitlebens eine besonders enge Verbindung zu verschiedenen Literaten ihrer Zeit. Sie wuchs in einer literarisch interessierten Familie auf und blieb zunächst durch die geselligen Abende im Versailler Haus des Vaters, später durch die eigenen Salonabende dem Kreis der Dichter zeitlebens eng verbunden. Neben ihrem langjährigen Lebenspartner, dem Romancier Catulle Mendès, war sie eng befreundet mit Stéphane Mallarmé und Villiers de l'Isle-Adam. Der Poet Émile Deschamps war ihr seit frühester Kindheit ein väterlicher Freund. Wenn auch keiner der zuvor Genannten der aktiven »renouveau catholique«-Bewegung zuzurechnen ist – deren Vertreter ihrem literarischen Œuvre vorzugsweise theologische Aspekte zu Grunde legten –, so ist doch von Stéphane Mallarmé beispielsweise bekannt, dass er gerne Allegorien und Bilder als Metaphern für Autobiographisches eingesetzt hat, und seine Gedichte, wie etwa *A la nue accablante tu* (1894), durchaus autobiographische Spuren tragen.

In diesem Zusammenhang wird man fragen müssen, warum Augusta Holmès nicht ein Werk komponierte, das klassischerweise dem kirchenmusikalischen Kanon angehört – wie etwa ein *Te Deum*, eine Messvertonung oder ein Orgelwerk –, um ihrem Glauben Ausdruck zu verleihen. Dem ist entgegenzuhalten, dass der Glaube im Allgemeinen etwas sehr Intimes ist und sich diese sehr private Sphäre ebenso in dem von Holmès bewusst auf den reinen Taufakt reduzierten Ritus wiederfindet. Demzufolge hielt sie es ganz offensichtlich für angemessen, dieses sehr persönliche Ereignis auch musikalisch eher subtil denn offenkundig zu verarbeiten, zumal sie davon ausgehen konnte, dass eingeweihte Freunde zweifelsohne jene durch ihre Symphonische Dichtung verlaufende autobiographische Spur deuten konnten. Nicht Eingeweihten bot der in *Andromède* thematisierte Befreiungstopos multiple, durchaus auch metaphysisch-transzendente Deutungsmöglichkeiten. Da Augusta Holmès erst in den letzten Jahren ihres Lebens eine Frömmigkeit entwickelte, die zumindest gemäß den überlieferten biographischen Quellen⁵⁹⁷ in früheren Jahren nicht in dieser Qualität ausgeprägt war, und eine Konversion auch immer mit einer veränderten Denkweise und Weltansicht einhergeht, kann der thematisierte Andromeda-Mythos als Ausdruck einer Abkehr *vom* oder sogar als Reue *über* das bisherige Leben gelesen werden. Denn zweifelsohne beinhaltet eine Konversion

⁵⁹⁶ Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 370.

⁵⁹⁷ Vgl. die Sammlung *Papiers Augusta Holmès III, Œuvres, Lettres, Documents* [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260].

im Erwachsenenalter das aktive und bewusste Bekenntnis zu Normen und Werten der Zielreligion. So ist denn auch das dekadent-laszive Leben des *Fin de siècle* theologisch als Sünde zu werten, von der allerdings der Mensch bei entsprechender Reue und Buße freigesprochen werden kann. Psychologisch gedeutet liegt hier der Kampf innerer Mächte vor, die Holmès nach außen kehrt, indem sie die »Erlösung« von den sog. »maladies du siècle« in das Gewand des griechischen Andromeda-Mythos kleidet (und theologisch transzendiert). In dieser Lesart symbolisiert das »monstre« das morbide und dekadente Leben des *Fin de siècle*, für das der exzessive Alkohol- und Drogenkonsum ebenso symptomatisch war wie jener allgemein krankhaft-opulente Lebensstil, den Joris-Karl Huysmans mit dem Ausdruck der »maladies du siècle«⁵⁹⁸ treffend einfing und von denen der Mensch ebenso drohte »aufgefressen« zu werden wie Andromède vom Meeresungeheuer.⁵⁹⁹ Im Gegenzug dazu steht Perseus als Erlöser im religiösen Sinne für das Gute. Er, der Heilsbringer, repräsentiert das ewige Leben, ja den katholischen Glauben insgesamt. Der Abkehr von dem anscheinend sündig-gottlosen Leben des *Fin de siècle* begegnet Holmès überdies mit der Verwendung klassischer Stilmerkmale wie etwa Alexandrinern – ein Klassizismus, der zugleich auf den Einfluss des Dichterkreises der Parnassiens verweist, dem Holmès u.a. durch Catulle Mendès zumindest zeitweise sehr nahe stand. Da Perseus den Kampf gegen das Meeresungeheuer für sich entscheiden kann, siegt das Gute über das Böse und somit der Wille, dem irdisch-sündhaften Leben zu entsagen. Als logische Schlussfolgerung folgt die Erlösung.

Augusta Holmès' Konversion war eine aktive Entscheidung. Und so vermittelt insbesondere der schon fast bibelgleiche Appell »Crois en la liberté« und »Crois en la Vie!« in den letzten beiden Strophen den Eindruck, dass hier eine überzeugte Katholikin ihren Weg gefunden hat. »Liberté« verweist auch hier auf die Erlösung im religiösen Sinne, während »Vie« mit dem »ewigen« Leben konnotiert ist. Der Enthusiasmus, der den Zeilen inhärent ist, erfährt in der letzten Strophe durch die Wendung »monstre Douleur, dévorateur du Jour« eine Eintrübung, die sich im nächsten Vers mit der Sehnsucht nach Erlösung, gepaart mit der Vision eines besseren Lebens im Jenseits bestätigt. Dabei fungieren sowohl »Douleur« als auch »Poésie« und »Amour« als Schlüsselwörter, die zusammen für einen Weltschmerz stehen, der nicht mehr alleiniger Seelen-

⁵⁹⁸ Siehe Joris-Karl Huysmans *A rebours*: Paris: G. Charpentier et Cie 1884. Siehe dazu auch Hans-Jürgen Greif, *Huysmans' A Rebours und die Dekadenz* (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 115), Bonn: Bouvier 1971.

⁵⁹⁹ Siehe hierzu Charles Baudelaire, der Momente moderner Erfahrung in ihrer Hässlichkeit, Flüchtigkeit und Dissonanz beschreibt. Schauplatz der beschriebenen Phänomene ist meist die Großstadt Paris. Vgl. Charles Baudelaire, »Le spleen de Paris«, in: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 1, Paris: Gallimard 1975.

ausdruck der Autorin ist. Vielmehr thematisiert Holmès einen globalen Welt-schmerz, der zugleich den Wunsch, einen Platz im kulturellen Gedächtnis zuge-sprochen zu bekommen, zum Ausdruck bringt. »La Poésie ailée et l'immortel Amour / T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres!« – unsterblich wie das Andromeda-Sternbild am Firmament:

»Après sa mort, cette digne épouse fut placée entre les constellations septentriona-les, près de celles de Persée, de Céphée et de Cassiopée.«⁶⁰⁰

Somit eignete sich Andromeda vor dem Hintergrund des oben dargelegten all-gemein pessimistisch-melancholischen Lebensgefühls besonders gut als Lei-densfigur. In ihrer Bedrohung und Todesnot konnte sich ein ganzes weltent-täushtes Volk erkennen, während mit Perseus' Sieg über das Meeresungeheuer gewissermaßen die Erlösung realisiert wurde, auf welche die Menschen nun ihrerseits hoffen durften.

⁶⁰⁰ Anon., Art. »Andromeda«, in: *Mythes et mythologie. Histoire et Dictionnaire*, hg. von Félix Guirand und Joël Schmidt, Paris: Larousse 1996, S. 610.

6 Identitätskaleidoskop: Das musikalische Œuvre von Augusta Holmès als Spiegel der inneren Biographie

Die vorliegenden Überlegungen zur Identität der Dichterkomponistin Augusta Holmès resultieren aus einer kritischen Rezeption der Forschungsliteratur und dem überlieferten Quellenmaterial, welches über das bereits in den Werkkapiteln dargelegte Material hinaus Aufschluss über biographische Handlungen liefert. Dabei erstaunt vor allem die Feststellung, dass zwei wesentliche Ereignisse im Leben der Komponistin – die Naturalisation und die Konversion – von der Sekundärliteratur entweder gar nicht berücksichtigt oder marginalisiert dargestellt wurden. Ebenso wenig war Holmès' Selbstverständnis als Komponistin Gegenstand bisheriger Forschungen. Unter der Prämisse, dass Handlungen und Ereignisse a priori eine Bedeutung für Identitätskonstruktionen haben bzw. diese sichtbar machen, stellt sich die Frage, wie sich die kompositorische, die nationale und die religiöse Identität von Augusta Holmès konstituierten. In Anlehnung an den Identitätsbegriff der »Ich-Identität«⁶⁰¹ werden zunächst diejenigen Kommunikationsakte und Handlungen von Holmès untersucht, die zur Herstellung ihrer Ich-Identität führten. Ausgangspunkt dabei ist das Selbstverständnis der Komponistin hinsichtlich der drei Identitätsperspektiven. Dieses wird anhand von Selbstzeugnissen und -aussagen herausgearbeitet und mit zeitgenössischen Diskursen in Relation gesetzt. Im Bewusstsein der Identitätsdefinition Peter Straubs, der die Identität als spezifisch modernes Subjektverhältnis beschreibt, das geformt sei durch die Erfahrung, »daß nichts feststeht und niemals ein für allemal festgestellt werden kann, wer jemand ist, sein will,

⁶⁰¹ Grundlegende Studien zur Ich-Identität legten die Identitätstheoretiker Erik H. Erikson, Erving Goffman und Jürgen Habermas vor. Siehe Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Orig.: *Identity and the Life Cycle. Selected Papers*, New York: International University Press 1959), Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (Orig.: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs / New York: Prentice-Hall 1963) und Jürgen Habermas, »Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?«, in: ders., *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 92-126. Die gleiche Determination trägt Paul Ricœurs Begriff der »Selbstheit«, siehe Paul Ricœur, *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink 1996 (Orig.: *Soi-même comme un autre*, Paris: Éd. du Seuil 1990). Ruth Wodak, Rudolf de Cillia, Martin Reisigl, Karin Liebhart, Klaus Hofstätter und Maria Kargl, *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 52.

sein kann«,⁶⁰² werden die verschiedenen Identitätsfacetten der Dichterkomponistin als fortwährende Prozesse begriffen, die stets neu konstruiert und hergestellt werden. Sie greifen ineinander, korrelieren untereinander und zeichnen sich durch ihre potentielle Gleichzeitigkeit aus. Dies wird zum Beispiel an der kompositorischen Identität deutlich, die auch dann weiterhin präsent bleibt, wenn der Fokus auf die nationale Identität oder später auf die religiöse Identität fällt. Hier stellt das Entwicklungsstufenmodell nach Jürgen Habermas einen Erklärungsansatz dar, das die Identitätsvielfalt von Holmès treffend charakterisiert. Habermas schreibt dem Erwachsenen die Fähigkeit zu, sich im Laufe des Lebens weitere Identitäten hinzufügen zu können, ohne dass die alten dabei verloren gehen müssen:

»Die *Ich-Identität* des Erwachsenen bewährt sich in der Fähigkeit, neue Identitäten aufzubauen und zugleich mit den überwundenen zu integrieren, um sich und seine Interaktionen in einer unverwechselbaren Lebensgeschichte zu organisieren.«⁶⁰³

Diese Möglichkeit der Identitätsakkumulation scheint die Ich-Identität der Dichterkomponistin treffend zu erfassen. Wenn kompositorische, nationale und religiöse Identität dennoch im Folgenden sukzessive abgehandelt werden, so liegt dies an der Divergenz des überlieferten Quellenmaterials. Die relevanten Inhalte erfordern eine spezifische Herangehensweise, die sich allein in einer separaten Darstellung sinnfällig realisieren lässt.

6.1 Kompositorische Identität

Im vorliegenden Kapitel wird das künstlerische Selbstverständnis der Komponistin Augusta Holmès untersucht. Dieses lässt sich anhand von Selbstzeugnissen und Korrespondenzen aus verschiedenen Bereichen ihres Berufsalltags rekonstruieren. Aufschlussreich sind diesbezüglich Aussagen, die ihre angestrebte Außenwirkung als Komponistin erhellen. Somit dürfte ihr Umgang mit Verlegern und einem männlichen Pseudonym interessante Details bereithalten. Nicht zuletzt sollen auch ihre musikästhetische Anschauung und ihre konkrete kompositorische Praxis in den Blick genommen werden – beide Aspekte rekurren auf Arbeitsergebnisse der vorangegangenen Werkkapitel und sollen hier

⁶⁰² Peter Straub, »Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs«, in: *Identitäten*, hg. von Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73-104, hier: S. 88.

⁶⁰³ Habermas, »Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?«, 1976, S. 95.

zusammenfassend abstrahiert werden. Bemerkenswerterweise repräsentiert die im nächsten Passus dargelegte Erinnerung der Dichterkomponistin an das Einfordern des Musikunterrichts als Kind das Bild der späteren, ausgesprochen selbstbewussten und willensstarken Dichterkomponistin.

6.1.1 *Gegen den Wunsch der Eltern*

Bereits als Kind erprobte Augusta Holmès den Widerstand gegen ihre Eltern. Wie sie 1897 einem englischen Magazin berichtete, forderte sie bereits früh energisch Musikunterricht ein:

»My family [...] in no way intended me to devote myself to music. My poor mother, indeed, could not endure it. They would rather have directed my tastes towards painting, if they had thought at all of my embracing a professional career. I learned to draw and paint, and this knowledge has stood me in good stead. I have thus been enabled to sketch my own ideas for costume and scenery for my different works. But it was music that attracted me.«⁶⁰⁴

Die Ausführungen von Augusta Holmès zeigen zwei für ihr künstlerisches Selbstverständnis interessante Aspekte: Erstens entschied sie sich bereits als junges Mädchen *für* die Musik und *gegen* die Malerei, die von ihrer Mutter favorisiert wurde. Zweitens verwirklichte sie just jenen Berufswunsch, den ihre Eltern – wie Augusta Holmès selbst vermutete – hinsichtlich eines bürgerlichen Lebensentwurfs für eine Frau nicht ausdrücklich forciert hätten. Als der Vater im Dezember 1869 starb, war sie gerade volljährig geworden. Gesetzlich hatte sie damit die alleinige Entscheidungsfreiheit über ihre Zukunft und durchbrach mit der Realisierung der professionellen Künstlerkarriere nicht nur die Wunschvorstellungen ihrer Eltern, sondern auch die bürgerlichen Konventionen der Zeit.⁶⁰⁵

In späteren Jahren bezeichnete sie sich selbst als Wunderkind.⁶⁰⁶ Ein Bild, das auch die Presse von ihr transportierte, obgleich sie keine typische Wunderkindkarriere mit den üblichen Reise- und Präsentationsverpflichtungen (man denke an die Geschwister Mendelssohn oder Mozart) hatte. Vielmehr konzertierte sie vor Ort: In Versailles trat sie im Rahmen von verschiedenen Anlässen

⁶⁰⁴ Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 136.

⁶⁰⁵ Siehe dazu Kap. 2: »Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, S. 25 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁰⁶ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 136.

und Gesellschaften (z.B. anlässlich der »séances musicales« von Guillot de Sainbris⁶⁰⁷) auf, während sie als regelmäßige Konzertgängerin in Begleitung ihres Vaters zu den Sonntagskonzerten nach Paris fuhr.

6.1.2 Musikästhetik und kompositorische Prozesse

Augusta Holmès wurde in Klavier, Tonsatz, Kontrapunkt, Fuge und Instrumentation von Mademoiselle Peyronnet, Henri Lambert, Hyacinthe Klosé und Guillot de Sainbris in Versailles ausgebildet und gehörte ab den frühen 1870er Jahren⁶⁰⁸ zu dem engeren Schülerkreis um César Franck, der sog. »bande à Franck«.⁶⁰⁹ Der hauptsächlich von ihnen forcierte mystifizierende Kult um »père Franck«, der seinen Höhepunkt in der Biographie von Vincent d'Indy 1906 erfuhr,⁶¹⁰ spiegelt sich ebenso, allerdings in gemäßigter Form, in den Franck-Darstellungen von Augusta Holmès wider. Mehrfach beteuerte sie, dass César Franck ihr »eigentlicher« Lehrer gewesen sei. In einem englischen Interview bekannte sie: »my veritable musical career dates from César Franck«.⁶¹¹ Dabei bezeichnete sie ihn als den größten Komponisten nach Berlioz und lobte vor allem seine Unterrichtsweise, die sich insbesondere dadurch auszeichne, dass er seinen Schülern zunächst den »Königsweg« weise, ehe er ihnen sodann größtmögliche Freiheit lasse. Daher gebe es auch keine einheitliche Franck-Schule.⁶¹² Als Ausdruck der gegenseitigen Anerkennung widmeten sich César Franck und Augusta Holmès mehrere Kompositionen, darunter *Le Chasseur maudit* und Francks letzte Orgelkomposition, den dritten Choral der *Trois*

⁶⁰⁷ Augusta Holmès, Brief an Paul Fromageot vom 10.07.1899 [F-V Panthéon versaillais Holmès]. Erinnerungen zu den geselligen Abenden in Versailles schildert zudem Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, Paris: Comptoir d'Édition Estampes, Livres, Musique 1890, S. 63-78.

⁶⁰⁸ Augusta Holmès selbst konkretisiert nicht den Zeitpunkt ihres Unterrichts bei César Franck, den sie gemäß eigenen Angaben zum Zeitpunkt ihrer Aktivitäten in den Salons von Versailles kennenlernte. Vgl. Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 136: »I knew him from Versailles, where I lived until 1870.« Offenbar konnte auch die Franck-Forschung bislang keine konkrete Datierung vornehmen und datiert die Schülerschaft Holmès' in der »Liste générale des élèves de César Franck« auf »um 1875«. Vgl. Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris: Fayard 1999, S. 962.

⁶⁰⁹ Gemäß Vincent d'Indy zählten neben Augusta Holmès Camille Benoît, Charles Bordes, Pierre de Bréville, Ernest Chausson, Henri Duparc und er selbst zur »bande à Franck«. Siehe Fauquet, *César Franck*, 1999, S. 613.

⁶¹⁰ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris: Alcan 1906.

⁶¹¹ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 136.

⁶¹² Ebd.

Chorals in a-Moll.⁶¹³ Anlässlich seines Todes im Jahre 1890 organisierte Holmès am 9. Januar 1891 ein Gedenkkonzert in Nantes. Neben Werken von Franck kamen dort auch eigene Kompositionen und die von ihr verfasste und von dem Schauspieler Édouard De Max rezitierte *Hommage A César Franck*⁶¹⁴ zur Aufführung.⁶¹⁵ Entgegen der in der Franck-Forschung tradierten Information, d'Indy sei der Hauptinitiator des César-Franck-Monuments gewesen, muss nach Auswertung der Quellen zu Augusta Holmès konstatiert werden, dass die Dichterkomponistin die Initiative zur Errichtung des Monuments ergriff und entsprechende organisatorische Maßnahmen einleitete. Dies ist aus Briefwechseln, die Holmès mit Ernest Chausson, Vincent d'Indy, George Franck, Auguste Rodin und anderen führte,⁶¹⁶ ebenso ersichtlich wie aus dem Bericht von Paul Emile Chevalier:

⁶¹³ César Franck, *Le Chasseur maudit. Poème symphonique d'après une ballade de G.A. Bürger*, Ms. mit autogr. Widmung an Augusta Holmès, s.d. [F-Pn LA-FRANCK CESAR-25], ders., *Trois chorals pour grand orgue: avec pédale obligée*, Paris: A. Durand 1892.

⁶¹⁴ Augusta Holmès stimmte in einem Brief an Chevalier der Veröffentlichung ihrer 10-strophigen Dichtung in der *Gazette Artistique* zu. Vgl. A. Chevalier, Brief an Augusta Holmès vom 02.12.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 65]. Augusta Holmès, »A César Franck«, veröffentlicht in: o.A., 01.12.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 13].

⁶¹⁵ Aus einem späteren Brief von Augusta Holmès an einen Dirigenten geht hervor, dass anlässlich der Trauerfeier die »marche funèbre« aus ihrer Symphonischen Dichtung *Irlande* aufgeführt wurde: »La pensée de joindre ma voix aux acclamations qui saluent le triomphe des Béatitudes est semblable à la pensée qui vous a fait jouir la marche funèbre d'Irlande aux funérailles de mon cher Maître: c'est charmant et touchant. Merci! Vous avez fait ce que je demandais dans ce poème »Allez, vous qui l'aimez, et proclamez son nom. / La douleur de sa mort, la beauté de sa vie; / Allez, montrer son œuvre à la foule ravie, / Et si l'on vous dirait: Il n'est plus! Criez: Non!« Augusta Holmès, Brief an anon. [Colonne?] vom 30.03.1893, Ms. autogr. [F-V Panthéon versaillais Holmès, Unterstreichung im Original].

⁶¹⁶ Augusta Holmès, Brief an Ernest Chausson, Ms. autogr. vom 11.11.1891 (veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, im Folgenden: CFC); Chausson, Brief an Holmès, Ms. autogr., s.d. [Anfang November 1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 54-55]; Chausson, Brief an Holmès, Ms. autogr., s.d. [Anfang November 1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 56-57]; Holmès, Brief an Vincent d'Indy, Ms. autogr. vom 20.04.1892 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260 folio 80-81]; d'Indy, Brief an Holmès, Ms. autogr. vom 08.[03.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 114]; Georges Franck, zwei Briefe an Holmès, Ms. autogr., beide vom 15.11.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16261 folio 205 und 206-207], ein Brief an Holmès vom 18.11.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16261 folio 208-209]; Holmès, Briefe an Auguste Rodin, Ms. autogr. vom 01.10.1891 (CFC), vom 11.11.1891 (CFC), vom 21.11.1891 (CFC), vom 04.01.1892 (CFC), vom 30.01.1892 (CFC), von Februar 1892 (CFC) und vom 20.04.1892 (CFC); Rodin, Briefe an Holmès, Ms. autogr. vom 08.11.1891 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263 folio 50-51] und vom 19.04.1892 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263 folio 53-54].

»On se rappelle qu'il y a environ un an, M^{lle} Augusta Holmès, une des élèves les plus en vue de César Franck, avait pris l'initiative d'une souscription destinée à élever un monument sur la tombe de son maître regretté; c'est elle qui réunit les premiers fonds, obtint une concession au cimetière Montmartre et s'entendit avec M. Rodin pour l'exécution. La Société nationale de musique reprend aujourd'hui l'idée de M^{lle} Augusta Holmès et se fait, après les pionniers de la première heure, gardienne de la mémoire de *Rédemption*, qui fut son président.«⁶¹⁷

Vor dem Hintergrund dieses Eifers, den Holmès bei der Verehrung ihres Lehrers an den Tag legte, ist es schon fast erstaunlich, dass ihre Kompositionen musikästhetisch keine engere Bindung an das musikalische Œuvre Francks aufweisen. Dies ist zumindest hinsichtlich der Behandlung von Textvorlagen zu konstatieren. Augusta Holmès betrachtete gerade das selbstständige Verfassen von Libretti und Textvorlagen als unabdingbare Prämisse ihres schöpferischen Prozesses. Die Personalunion war integraler Bestandteil ihrer Musikästhetik und trifft mit Ausnahme einiger Jugendwerke auf das Gesamtwerk der Dichterkomponistin zu. Textvorlagen fremder Hand liegen lediglich einigen frühen Liedern wie *La Chanson de Jean Prouvaire* (1872) zu Grunde. Hier vertonte Holmès einen Text von Victor Hugo und zeigte damit eine Parallele zu César Franck, der bei einigen Stücken für Gesang und Klavier, dem unveröffentlicht gebliebenen *Patria* für Tenor/Sopran und Orchester sowie dem Poème symphonique *Les Djinnns* ebenso auf Textvorlagen des französischen Dichters zurückgriff. Dass die Personalunion zum Markenzeichen von Augusta Holmès wurde, dafür sorgte die Dichterkomponistin in gleichem Maße wie die Presse, die dies nahezu bei jeder Aufführung kommunizierte. So wurde bereits im Zuge der Analysen zu *Andromède* auf die Briefstelle verwiesen, in der Holmès entsetzt eine Ankündigung von Joséphin Péladan dementierte, die auf eine bevorstehende Vertonung der Péladan-Dichtung durch die Komponistin aufmerksam machte. In ihrer Replik verwies Holmès selbstverständlich darauf, dass sie grundsätzlich keine Texte anderer Dichter vertone, ungeachtet ihres Renommées oder einer guten Freundschaft zu ihnen.⁶¹⁸ Damit folgt sie ebenso wie die französischen Komponisten Vincent d'Indy, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson und Albéric Magnard dem Vorbild Richard Wagners.⁶¹⁹ Den zentralen Stellenwert der von ihr verfassten

⁶¹⁷ Paul Emile Chevalier, »Paris et Départements [Monument César Franck]«, in: *Le Ménestrel*, 21.02.1892, S. 63.

⁶¹⁸ Siehe Antwortschreiben an Péladan, wiedergegeben auf S. 292 der vorliegenden Arbeit.

⁶¹⁹ Albéric Magnard, aber auch Gustave Charpentier und Alfred Bruneau bezogen sich indes auch auf Hector Berlioz. Zu Magnard und Berlioz siehe Hermann Hofer, »Magnard, Albéric«, in: *Dictionnaire Berlioz*, hg. von Pierre Citron und Cécile Reynaud, Paris: Fayard 2003, S. 321-322.

Dichtungen und Textvorlagen zeigt auch die Tatsache, dass sie diese im Allgemeinen zur Veröffentlichung bestimmte und – sofern es sich um Symphonische Dichtungen handelte – der Partitur und dem Programmzettel beifügte. Allein für *Pays Bleu*, einer reinen Symphonie, habe sie, nach eigenen Aussagen, das Poème ohne Intention zur Veröffentlichung geschrieben, sondern es allein zu ihrer Inspiration genutzt: »For the ›Pays Bleu‹, a purely symphonic production, I wrote poetry merely for the purpose of helping me, and without any intention of publication.«⁶²⁰ Das im Partitur-Autograph als »Suite symphonique pour orchestre et voix« ausgewiesene Werk stellt eine hybride Gattungsform zwischen Orchester- und Chorwerk dar, bei dem Holmès die Stimmen des gemischten Chores, der lediglich im zweiten Teil auftritt, vollends instrumental behandelt. Ihren Anweisungen zufolge soll sich der Gesang bestmöglich mit dem Orchesterklang verschmelzen. Dafür platzierte sie die Choristen im Orchester und vermerkte auf der ersten Seite des dritten Teils ihrer Partitur:

»Les voix, jouant ici le rôle d'instruments, ne devront pas être placées devant les violons, comme on le fait généralement. On fera asseoir les chanteurs et chanteuses derrière les violons et devant les altos, en les dissimulant (les chanteurs) le plus possible.«⁶²¹

Nun lassen sich kompositorische Prozesse trotz vielfältiger Anregungen aus der Kreativitätspsychologie⁶²² kaum adäquat analysieren. Den Vorgang zur Ideenfindung legte Augusta Holmès in einem Interview mit dem Journalisten Jean Bernac im *Strand Musical Magazine* wie folgt offen:

»When I write a poem, I vaguely hear the music which I afterwards set to it, and with regard to the composition of my melodies, I sing, and the words simultaneously place themselves in my themes. [...] I do not compose at the piano, but to coax my inspiration I seat myself before the instrument. I need to intoxicate myself with sound and melody. [...] I listen to my themes, and if one appears feasible, I retain it, in order to make use of it at a future date. When a ›motif‹ once gets into my brain, it is indelibly fixed there, nor, once arrested, is it necessary for me to see it again or correct it.«⁶²³

⁶²⁰ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 137.

⁶²¹ Augusta Holmès, *Au Pays Bleu, Suite symphonique pour orchestre et voix*, Partition d'orchestre. Ms. autogr., N° 2 »En Mer«, Seite 1 [F-Pc Ms. 5427].

⁶²² Einen brauchbaren Überblick liefert das sechste Kapitel der Publikation von David J. Hargreaves, *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.

⁶²³ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 137.

Somit sei es ihr möglich, die Opernakte vollständig aus dem Gedächtnis zu notieren.⁶²⁴ Als Beweis zeigte sie Bernac ihr Partiturautograph zu *La Montagne noire*, das – wie die quellenkritischen Studien zur Oper zeigten – in der Tat vergleichsweise sauber notiert ist. Dies allerdings liegt primär an der Tatsache, dass Holmès zuvor ein Particell anlegte, auf dessen Basis sie die Partitur erstellte. Diese Arbeitsmethodik, nach der auch Camille Saint-Saëns und Richard Wagner vorgehen, setzte sie neben *La Montagne noire* auch für *Andromède* und andere groß angelegte Werke ein, wobei sie die Notation üblicherweise in Bleistift ausführte. Dass sie bei *Ode triomphale* ohne Particell arbeitete, liegt einerseits am hohen Zeitdruck und andererseits an der relativ durchsichtigen Struktur und Thematik des Werkes. Das in den Konvoluten⁶²⁵ skizzierte Sujet gibt die Reihenfolge der Chöre und somit das musikalische Material vor, das Holmès, wie in der Analyse dargelegt (vgl. Kap. 4.2.2, S. 203), eng am Sujet ausbreitete. Insofern wäre ein Particell keine Arbeitserleichterung gewesen.

In der Tat zeichnet sich ihre Musik durch eine hoch entwickelte motivisch-thematische Arbeit aus. Die Musikanalysen insbesondere der Werke *La Montagne noire* und *Andromède* haben gezeigt, dass sie Leitmotive bevorzugt antizipierend oder reminiszenzartig einsetzte und dabei thematisch, harmonisch oder instrumentativ variierte. Sind sie bei *La Montagne noire* zuvorderst personenbezogen – sie zeichnen die psychologische Veränderung des Protagonisten Mirko nach –, so erweiterte Holmès ihre Leitmotivik in *Andromède* auch auf Situationen. Mit ihrer motivischen Arbeit wie auch mit ihrer Harmonik, die stellenweise in *La Montagne noire* und *Andromède* an Wagner erinnert, ansonsten aber in der Musiksprache eines Gounod, Franck, Massenet und Bizet verankert ist, steht sie in der Tradition der französischen Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihr kompositorisches Umfeld der sog. »jeune école française« bildet die Basis, auf der sie eine durchaus eigenständige Musiksprache entwickelte, die je nach Dramaturgie des Werkes spezifisch ausgeprägte Merkmale aufweist. So ist beispielsweise ihre Instrumentation äußerst farbenreich und koloristisch. Sie griff ebenso gerne auf ein modernes wie außergewöhnliches Instrumentarium zurück, um an entsprechenden Stellen

⁶²⁴ Bekanntlich besteht bei Komponistenaussagen nicht selten das Problem, dass ihnen ein mystifizierender Beigeschmack inhärent ist und sie aufgrund dessen den Prozess der Inspiration eher trüben denn erhellen. Dies wird an dem Genie-Mythos besonders deutlich. Friedrich von Hausegger bemerkte diesbezüglich: »Wer bürgt dafür, daß der Künstler, der ja seinem Berufe gemäß in Einbildungen lebt und webt, sich nun, wo es sich um Mitteilungen über seine Erlebnisse und Erfahrungen handelt, nicht auch von Einbildungen täuschen läßt?« Friedrich von Hausegger, *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Siegmund von Hausegger, München: Bruckmann 1903, S. 419.

⁶²⁵ Augusta Holmès, *Ode triomphale*. Vier Konvolute mit Skizzenmaterial, Librettoentwürfen und weiteren Informationen zum Sujet, Ms. autogr. [F-Pn Rés. ThB 56 (2)].

besondere Effekte zu erzielen (siehe den Einsatz von »Marteaux sur bois«, »Marteaux sur pierre«, einer »1^{re}« und »2^e Enclume« auf den Taktschwerpunkten im Arbeiterchor in der *Ode triomphale*).⁶²⁶ Dabei ist ihre Vorliebe für Bläser und insbesondere für Blechbläser kaum zu übersehen. Hier verwendete sie moderne Ventiltrompeten und -hörner mit Pump- statt Drehventilen, die sich im Allgemeinen in Frankreich nur langsam durchsetzen konnten.⁶²⁷ In der Bedeutung, die Holmès der Instrumentation beimaß, gleicht sie Hector Berlioz, der indes in seinem *Grand traité d'instrumentation*⁶²⁸ den Trompeten mit Drehventilen (*trompettes à cylindres*) gegenüber denjenigen mit Pumpventilen (*trompettes à pistons*) den Vorzug einräumte.⁶²⁹ Darüber hinaus schrieb sie bevorzugt für große Besetzungen. Gewiss stellte die Kantate *Ode triomphale* für 300 Instrumentalisten und 900 Choristen den Höhepunkt in der Großbesetzung dar, aber auch andere Orchesterwerke brachte sie in vergleichsweise großen Besetzungen zur Aufführung.⁶³⁰ Mit der Aufwertung der Bläsergruppe, die sodann eine Ausweitung des Streicherapparates zur Folge hatte, bewegte sie sich im Kontext der um die Jahrhundertwende hervorstechenden Monumentalwerke eines Richard Strauss und eines Gustav Mahler.

Mit ihrer Instrumentierkunst geht ein weiteres konstitutives Merkmal ihrer poetisch-kompositorischen Arbeit einher: das Bildhaft-Imaginäre. Das Hervorrufen von Bildern, das Holmès durch eine sinnfällige Instrumentation und eine aussagekräftige Dichtung bewirkte, ist integraler Bestandteil des Poème symphonique *Andromède*. Die Verwendung von Allegorien ist in der Kantate *Ode*

⁶²⁶ Vgl. hierzu das Partiturautograph zu *Ode triomphale*, S. 98 und die musikalische Analyse, Kap. 5.2.2, S. 300 der vorliegenden Arbeit.

⁶²⁷ Die zu den Bügelhörnern zu subsumierende Ophikleide war in Frankreich noch bis ca. 1880 in Gebrauch. Zur folgenreichen Erfindung der Ventile für Trompeten und Hörner siehe Christian Ahrens, insbesondere »Technologien im Instrumentenbau des 19. Jahrhunderts und ihre musikalischen Auswirkungen«, in: *Das Orchester. Geschichte und Gegenwart. Kongreßbericht zum VIII. Internationalen Gewandhaus-Symposium 1993*, Leipzig: Gewandhaus 1996, S. 63-69.

⁶²⁸ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schöenberger, s.d. [1843].

⁶²⁹ Siehe dazu auch Hans Bartenstein: *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*. Diss. Univ. Freiburg 1933, Leipzig / Strassburg / Zürich: Heitz 1939, S. 129.

⁶³⁰ *Ludus pro Patria* wurde in einer Besetzung von 220 Ausführenden in einer *Grande Audition Officielle de l'Orchestre de l'Association artistique* anlässlich der *Exposition Universelle 1889* am 06.06.1889 aufgeführt. Zehn Jahre später, am 04.06.1899, kam *Ludus pro Patria* im Rahmen des von den Brüdern Thomas organisierte *Grand Festival Augusta Holmès* in Tours unter Mitwirkung von 150 Interpreten zur Aufführung. Konzertprogramme zu beiden Veranstaltungen sind einzusehen in [F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)], s. Abb. 59, S. 563.

trionphale am deutlichsten ausgeprägt, was mit der Funktion des Werkes zu tun hat. Mit der Kombination von Instrumentierung, großer Besetzung und den allegorischen Momenten evozierte Holmès gewissermaßen ›bewegte Bilder‹, die ihre Wirkkraft beim Publikum nicht verfehlten und die erstaunliche Parallelen zu den neuesten technischen Entwicklungen ihrer Zeit auf dem Gebiet der Kinematographie aufwiesen: 1895 präsentierten die Brüder Auguste und Louis Lumière in einer ersten öffentlichen Vorstellung ihre neueste Erfindung, den Cinématographe.⁶³¹ Von diesen ersten »bewegten Bildern« ging ebenso eine Massenwirkung aus, deren Suggestivkraft von der Psychologie infolge Gustave Le Bons breit rezipierter Studie *Psychologie des foules*⁶³² (1895) angeregt diskutiert wurde.⁶³³ Demnach sind die Kompositionen von Holmès, denen ein ausgeprägter bildhaft-imaginärer Gehalt inhärent ist (wie *Ode triomphale* und *Andromède*), an der Schnittstelle zwischen aktuellsten technischen Entwicklungen und neuesten psychoanalytischen Forschungen anzusiedeln.

Ferner entsprachen die Gattungen, in denen sie komponierte, dem Zeitgeist. Dies trifft insbesondere für die Oper zu, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch immer die prestigeträchtigste Musikgattung darstellte, in der es zu reüssieren galt. Zugleich war die Oper eine Gattung, die Holmès' Bedürfnis, ihre vielseitigen künstlerischen Talente (das der Dichtung, der Malerei und der Musik) synthetisierend zu verschmelzen, entgegenkam. Auch die Orchestermusik, und insbesondere die Symphonische Dichtung, erfuhr nach dem Deutsch-Französischen Krieg einen merklichen Aufschwung. Dies lag selbstverständlich an der neu gegründeten *Société nationale de musique*, aber auch an den erstmalig ausgeschriebenen Musikwettbewerben wie dem *Concours de la Ville de Paris*, an dem Holmès zweimal mit Erfolg teilnahm, und mit denen eine nationale französische Musik gefördert werden sollte.⁶³⁴ In diesem Kontext entspra-

⁶³¹ Werner Faulstich, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter 1830-1900*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 25.

⁶³² Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris: Alcan 1895. Zu Le Bon und *Ode triomphale* siehe S. 234f. und S. 249f. der vorliegenden Arbeit.

⁶³³ Zu den Zusammenhängen zwischen Studien der Psychologie hinsichtlich Hypnose, Suggestion und Massenwirkung und bewegtem Bild siehe Stefan Andriopoulos, »Die Revolution und der Kinematograph: Massen und Medien im *fin de siècle*«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 30-36. Siehe auch Horst Duenschmann, »Kinematograph und Psychologie der Volkmenge. Eine sozialpolitische Studie«, in: *Konservative Monatsschrift* 69 (1912) 9, S. 920-930.

⁶³⁴ Die Akten zum *Concours de la Ville de Paris*, die handschriftliche wie gedruckte Statuten, Protokolle und Berichte zur Ermittlung der preisgekrönten Partitur sowie einen eigenhändig verfassten Brief von Augusta Holmès umfassen, sind in den Archives de la Ville de Paris einzusehen [F-P Archives de la Ville de Paris VR 175 *Concours musical de Paris*].

chen Holmès' Kompositionen, und hier vor allem ihre politisch-patriotischen Werke, dem Zeitgeist der *Troisième République*. Zudem fand sie unterstützende Dirigenten wie Lamoureux, Padeloup, Colonne und andere, die ihre Werke in ihren äußerst beliebten Konzertreihen aufführten. Dabei standen Orchesterwerke ebenso wie Lieder und Werke für Gesang und Orchester auf dem Programm. Vokalwerke wurden gerne und häufig von populären Opern- und Konzertsänger/innen interpretiert. Dies liegt auch an der Sujetvielfalt, die sie mit ihren Vokalwerken abdeckte. Somit ließen sich diese Werke besonders gut in Konzertprogramme integrieren.

Neben dem Komponieren in bestimmten Gattungen sind hinsichtlich der kompositorischen Identität auch die Arbeitsmaterialien sowie die charakteristische Beschaffenheit der überlieferten Quellen aussagekräftig. So ist festzustellen, dass Augusta Holmès zeitlebens Notenpapier des traditionsreichen Papierwarenhändlers Lard-Esnault verwendete.⁶³⁵ Da das Papier von allen professionellen Komponisten ihrer Zeit verwendet wurde, drückte sie damit ihre Zugehörigkeit zur professionellen Komponistenszene aus. Überblickt man die untersuchten Manuskripte von Augusta Holmès, so ist zu konstatieren, dass sie allesamt autographe Korrekturen und Eintragungen, meist in rotem und in blauem Buntstift aufweisen. Zumeist enthalten sie auch Probeziffern und Eintragungen zur Ausführung. Insbesondere die vier *Épreuves*, die zu *Andromède* hergestellt wurden, sprechen für Holmès' Akribie und Durchsetzungsvermögen. Diese *Épreuves* können als ein spezifisches Charakteristikum des Quellenmaterials der *Andromède* angesehen werden. Insgesamt hat jedes Quellenmaterial der drei Gattungen ein je eigenes charakteristisches Moment. Neben den *Épreuves* zu *Andromède* liegt die Besonderheit im Quellenmaterial zu *Ode triomphale* in den Skizzenkonvoluten, deren Filiation festgestellt werden konnte, obgleich die Lage beim Auffinden nicht mit der Entstehungschronologie übereinstimmte, und die über frühere Konzeptionsideen Aufschluss gaben, welche Holmès im Laufe der Entstehung des Werkes verwarf. Das reichhaltigste Quellenmaterial fand sich zu *La Montagne noire*. Hier sind gleich mehrere glückliche Funde zu konstatieren. Der zweite Band der Aufführungspartitur, der bislang als verschollen galt, konnte über die Streichung des zweiten Tableaus im vierten Akt Auskunft geben. Der Strich hatte letztlich erhebli-

⁶³⁵ Die Firma bestand seit 1795 (bis 1811 unter dem Namen Maison Gazet firmierend, anschließend unter Lard und ab 1837 unter Lard-Esnault) und überzeugte durch die hohe Qualität ihres Papiers. Giacomo Meyerbeer, Adolphe Adam, César Franck, Georges Bizet, Henri Duparc, Claude Debussy, Franz Liszt und Richard Wagner nutzten dieses Papier ebenso wie Gustav Mahler und Richard Strauss. Michael Allis, *Parry's creative process*, Aldershot: Ashgate 2003, S. 34-35. Siehe auch: John Grand-Carteret, *Papeterie & papetiers de l'ancien temps*, Paris: Georges Putois 1913.

che Konsequenzen für die Dramaturgie der Oper. Aber auch die Eintragungen zur *Mise en scène* oder zur Beleuchtung in den Probeklavierauszügen stellen eine Besonderheit dar, die das Quellenmaterial von dem anderer Werke unterscheidet. Während Angaben zur Inszenierung bei *Andromède* gattungsbedingt entfallen, finden sich diese bei *Ode triomphale* ausformuliert in den autographen Konvoluten und im gedruckten Libretto, das eigens in einer Version mit und einer Version ohne diese Angaben hergestellt wurde. Hier, wie bereits in vorangegangenen szenisch aufgeführten Werken wie der *Ode triomphale*, arbeitete die Komponistin mit den Bühnenbildnern eng zusammen und entwarf Kostüme und Requisiten. Wie sehr sie ihre künstlerischen Absichten in die Tat umgesetzt sehen wollte, zeigt folgendes Beispiel: Mit dem Entwurf eines Kreuzes, das der Bühnenbildner Marcel Jambon zum dritten Akt von *La Montagne noire* anfertigte, war sie nicht einverstanden und zeichnete in einem Brief an ihn kurzerhand ein neues Kreuz, das ihren Vorstellungen entsprach. Sie erklärte dazu:

»Mon cher ami,

Ne maintenez pas dans votre maquette du 3^e acte de la »Montagne« la forme de monument que j'ai vue sur votre petite esquisse au crayon, »la tombe de Mirko.« La coïncidence est amusante et curieuse, mais je désire absolument une simple croix avec des rosaces byzantines aux extrémités comme nous l'avions dit primitivement. Cette croix joue un grand rôle dans cet acte et il ne faut pas, ni qu'elle ait l'air d'une croix de cimetière, ni qu'elle soit réduite à une petite chose surmontant un monument. [...] M. Gailhard m'a dit que Jeudi en huit nous verrions ensemble les maquettes. Mais j'aurais bien voulu les voir chez vous avant. Si vous pourriez me donner un matin, n'importe lequel, je franchirais avec joie les steppes qui me séparent de vous!« ⁶³⁶

Einmal mehr zeigt jener Brief ihre Idealvorstellung einer Ästhetik, die im Sinne einer Gesamtkunstwerkästhetik möglichst alle künstlerischen Akte in einer Person vereint. Deutlich wird dieses Ideal auch an einem Brief an den Verleger Léon Grus, in dem sie der Veröffentlichung einer Bearbeitung eines ihrer Werke nicht zustimmte, weil es nicht ihren ästhetischen Vorstellungen entsprach (siehe S. 348). Ebenso wenig einverstanden war sie mit dem alleinigen Abdruck des gekürzten Opernfinals von *La Montagne noire*, weswegen ihr intendiertes Finale in Gänze vor der »Version abrégée adoptée à l'Opéra, pour la scène finale du dernier acte« abgedruckt wurde (vgl. hier die Ausführungen im Opernkapitel 3.1.4).

⁶³⁶ Augusta Holmès, Brief an anon. [Marcel Jambon] vom 16.10.1894, Ms. autogr. [F-Pnasp Collection Rondel Correspondance, Rc A 66447].

6.1.3 Angestrebte Außenwirkung

Die Außenwirkung von Künstlern, Literaten, Komponisten und Interpreten, die in der Öffentlichkeit standen, wurde zweifelsohne zu einem großen Teil von der Tages- und Fachpresse hergestellt und beeinflusst. Augusta Holmès nutzte dieses Medium, wie es im 19. Jahrhundert durchaus üblich war, um ihrerseits Inhalte zu kommunizieren. So ließ sie gelegentlich selbst verfasste Briefe oder an sie adressierte Korrespondenzen in den Journalen abdrucken. Zum Beispiel leitete sie einen Brief des italienischen Ministerpräsidenten Francesco Crispi an den *Figaro* weiter,⁶³⁷ um die Pariser Bevölkerung über die erfolgreichen Aufführungen ihrer *Hymne à la Paix* in Florenz 1890 zu unterrichten. Sie nutzte das Medium aber nicht nur, um ihr Image positiv zu beeinflussen, auch offizielle Dankesbriefe an künstlerische oder organisatorische Leiter (wie Dirigenten und Direktoren) und/oder Mitwirkende gelungener Aufführungen sandte sie zur Veröffentlichung an die Presse.⁶³⁸ Auf diesem Weg bedankte sie sich etwa für das von den Brüdern Maxime und Basile Thomas ihr zu Ehren organisierte »Festival Holmès« in Tours:

»Mon cher ami,

Je viens vous exprimer la pleine et entière satisfaction que j'ai éprouvée dimanche dernier, 4 juin, au *Festival Augusta Holmès* que vous avez organisé et dirigé avec tant de talent et de vaillance. Votre orchestre et vos chœurs, si respectueux de mes moindres intentions, les excellents solistes que vous m'avez donné, enfin le public, si bienveillant et si enthousiaste – tout s'est réuni pour me procurer le très grand succès dont je vous remercie de tout cœur. [...]

Encore merci!

Augusta Holmès,

Officier de l'Instruction publique«⁶³⁹

Augusta Holmès hat Visitenkarten drucken sowie professionelle Porträtaufnahmen erstellen lassen, die sie mit Widmungen versah und an Freunde, Bekannte, wichtige Vertreter aus Presse und Politik oder Mitwirkende ihrer

⁶³⁷ F. [Francesco] Crispi, Brief an Augusta Holmès vom 16.05.1890, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 21.05.1890, S. 1 [Dossier »HOLMES, Augusta Anne« née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«. F-PAPP BA 1120, o. folio].

⁶³⁸ Siehe hierzu die Briefe anlässlich der Uraufführung von *La Montagne noire* an Paul Tafanel (chef d'orchestre), Edouard Mangin (chef du chant), Léon Delahaye und Claudius Blanc (beide chef des chœurs), abgedruckt in: *Le Figaro*, 13.02.1895, S. 6.

⁶³⁹ Augusta Holmès, Brief an Maxime Thomas vom 06.06.1899, abgedruckt in: *La Musique de Chambre à Tours. Concerts hebdomadaires donnés dans les salons des Frères Thomas*, s.d. [nach 1899], S. 68 (s. Abb. 58, S. 562).

Werke verteilte.⁶⁴⁰ Darauf stand etwa »Avec mille remerciements pour ce bel article!«⁶⁴¹ oder »Chers amis, merci! Et tous mes souhaits de tout mon cœur.«⁶⁴² Ebenso schrieb sie Widmungen in Partituren, die sie dann Dirigenten und Mitwirkenden überließ.⁶⁴³ Bei Angelo Mariani etwa bedankte sie sich für seine Erfindung des *Vin de Coca* mit einer eigens für ihn gedruckten Karte. Der *Vin de Coca* habe ihr bei der Fertigstellung von *Ode triomphale* und *Hymne à la Paix* sehr gute Dienste geleistet.⁶⁴⁴

Zwar trat sie gelegentlich als Interpretin und Dirigentin auf, doch verstand sie sich eindeutig als Komponistin. Als Interpretin spielte sie Klavier, sang oder rezitierte Texte. In öffentlichen Konzerten sind Auftritte als Pianistin überliefert. In frühen Jahren haben beispielsweise ihre Beethoven-Interpretationen einen bleibenden Eindruck beim Publikum hinterlassen. Später interpretierte sie überwiegend eigene Stücke, wobei sie mehrheitlich Sänger/innen begleitete oder den Klavierpart eines Orchesterwerkes respektive dessen Klavierfassung übernahm. Bei ungezwungenen, geselligen Abenden sang sie und spielte Werke unterschiedlicher Repertoires. Zugleich ermöglichte dieser »halböffentliche Raum« Probenpräsentationen unter Freunden und Bekannten, um aus deren Reaktionen Hinweise auf die spätere Publikumsresonanz zu erlangen. So sang Holmès den Dalila-Part in einer von Camille Saint-Saëns selbst organisierten privaten Voraufführung seiner neuen Oper.⁶⁴⁵ Selbstverständlich stellte sie auch eigene Werke vor und erprobte sie im »privaten Rahmen«, ehe sie sich dem Urteil von Publikum und Presse aussetzte. Nicht selten sang sie und begleitete sich dabei selbst am Klavier.⁶⁴⁶ Als Dirigentin leitete sie im Frühjahr 1888 eine Aufführung

⁶⁴⁰ M.H., Porträt-Foto von Augusta Holmès auf einer Grußkarte mit eigenhändiger Widmung und Verzierung: »A Monsieur le Docteur Poyet. Souvenir bien reconnaissant! Augusta Holmès«, 23.09.1891 [F-PBHVP Portraits C. Holmès. 1]. Oder ein Porträtbild von Augusta Holmès, hergestellt von dem Pariser Künstler-Fotografen Benque (33, Rue Boissy d'Anglas), welches Holmès mit folgendem Gruß versah: »5 Juillet 1898 / A Madame Chanoine-Davranches / souvenir bien affectueux / Augusta Holmès« [F-Po Photographies MF R 197369, folio 175].

⁶⁴¹ Signierte Visitenkarte von Augusta Holmès mit autographe Nachricht an den Empfänger [F-Po L.A.S. Holmès (Augusta), folio 17].

⁶⁴² Porträtbild mit Visitenkarte (»40, rue Juliette Lamber«) von Augusta Holmès [F-Po Fol. F. Portr. Holmès (Augusta) 6 photos].

⁶⁴³ Siehe Augusta Holmès, *La Montagne noire*. Klavierauszug mit eigenhändiger Widmung: »A la raissante Yamina – Bréval / Souvenir sympathique et charmé / de l'auteur / Augusta Holmès / Février 1895«, Paris: Maquet 1895 [F-Po Rés. 2316].

⁶⁴⁴ Privatbesitz NKS. Zwei Exemplare archiviert auch die Versailler Stadtbibliothek [F-V Panthéon versaillais Holmès].

⁶⁴⁵ Vgl. Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, Paris: Comptoir d'Édition Estampes, Livres, Musique 1890, S. 63-78, hier: S. 66.

⁶⁴⁶ Ebd., insbesondere S. 66ff. und S. 71.

eigener Werke in Angers. Die ortsansässige Presse feierte Holmès als »Compositeur venus diriger leurs œuvres«⁶⁴⁷ ebenso wie das Journal *L'Événement*:

»D'Angers: »La *Lutèce* d'Augusta Holmès a été exécutée par la Société symphonique: [...] Ces trois interprètes ont magistralement interprété la musique virile et vibrante de M^{lle} Holmès, et l'orchestre a été irréprochable. Salle comble. – M^{lle} Holmès, qui dirigeait l'orchestre, a été rappelée trois fois.«⁶⁴⁸

Demgegenüber berichten andere Zeitungen, Holmès habe lediglich die Proben dirigiert und während der Aufführung in einer Loge gesessen:

»M^{lle} Holmès, qui avait dirigé les répétitions et assistait au fond d'une loge à la représentation, a été acclamée après chaque partie. C'est un des plus beaux succès que nous ayons vus ici.«⁶⁴⁹

Wie wichtig ihr ihre Außenwirkung war, zeigt ein Antwortbrief Augusta Holmès' an eine Freundin mit klaren Vorstellungen über den zukünftigen Dirigenten ihres Werkes *Andromède*. »J'ai nommé Colonne«⁶⁵⁰ schreibt die Komponistin, die sich keinesfalls der Lächerlichkeit preisgeben wollte: »[...] je suis une femme, et je n'ai pas envie de me couvrir de ridicule, ne l'ayant jamais fait jusqu'à présent.«⁶⁵¹ Welchen Vorschlag ihre Freundin konkret formulierte ist aus dem Kontext des Briefes nicht ersichtlich, möglicherweise schlug sie vor, *Andromède* selbst zu dirigieren.

Zu ihrem künstlerischen Selbstverständnis gehörte auch, dass sie keinesfalls mit anderen Komponistinnen ihrer Zeit in Verbindung gebracht werden wollte. In einem Brief an einen Journalisten thematisiert sie die Veröffentlichung einer *Mélodie*, die sie ihm zukommen lassen wolle, sobald sie aus Sablé-sur-Sarthe, ihrem Sommeraufenthaltsort auf dem Land, zurückgekehrt sei. Das Stück sei

⁶⁴⁷ J. Geslin, *Angers-Musical*, 29.05.1888, S. 220. Diese Sonderausgabe der Musikzeitschrift enthält Listen der Ehrenmitglieder der *Association Artistique des Concerts Populaires* und der von ihr aufgeführten Werke sowie Gastinterpreten und -dirigenten. Holmès war Ehrenmitglied der Gesellschaft. Unter den aufgeführten Werken sind *Pologne* (première audition), *Irlande* (première audition en province) und *Lutèce* (première audition) verzeichnet.

⁶⁴⁸ Louis Besson, »[Lutèce]«, in: *L'Événement*, s.d. (Sammlung *Articles de Journaux 1866-1888*) [F-Pn 4° B 391].

⁶⁴⁹ Jules Prével, »o.T.«, in: *Le Figaro*, s.d. (Sammlung *Articles de Journaux 1866-1888*) [F-Pn 4° B 391].

⁶⁵⁰ Augusta Holmès, Brief an eine anonyme Freundin vom 11.11.1899, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 95-96]. Siehe dazu auch die zitierte Passage auf S. 266 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁵¹ Holmès, Brief vom 11.11.1899, Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 95-96].

bereits fertig gestellt und liege in ihrer Pariser Wohnung bereit. Gleichzeitig fügte sie folgende bemerkenswerte Bitte hinzu: »Puis-je vous adresser une requête? Ne me mettez pas dans un groupe féminin. Je désire rester dans le groupe des Musiciens Français, dont j'ai toujours fait partie.«⁶⁵² Zudem bittet sie ihn, keine persönlichen Daten preiszugeben: »Entre nous, je suis comme un éminent compositeur de ma connaissance, qui préfère qu'il n'y ait pas de date du tout.«⁶⁵³

6.1.4 Pseudonym und Verleger

Ein Zeichen ihres Selbstverständnisses als Komponistin ist ferner das frühe Ablegen ihres Pseudonyms »Hermann Zenta«, unter dem sie mit ihren ersten Notendruckern an die Öffentlichkeit ging. Vor allem ihre frühen Lieder erschienen unter jenem Pseudonym, wie sie in dem bereits erwähnten Interview mit Bernac bestätigt: »As for my melodies for the voice and piano, I have written almost a hundred, the first of which appeared under my pseudonym, ›Hermann Zenta‹.«⁶⁵⁴ So wurde etwa das Lied *Le Chanson du Chamelier* von dem Musikverleger Onésime-Philémon Legouix in Druck genommen, als sie vierzehn Jahre alt war. Bereits 1866 löste eine Versailler Zeitung das Pseudonym auf und schrieb: »[...] Hermann Zenta est une toute jeune fille blonde, à la physionomie expressive, dont le nom a paru, à de rares intervalles, sur des programmes de concerts.«⁶⁵⁵ Zuweilen publizierte sie auch Lieder unter der Signatur »A. Z. Holmès«, zum Beispiel *La Chanson du Page* und *A Lydie. Danse d'Almées*, die beide bei Durand erschienen. Diese Signatur wurde nicht offiziell aufgelöst, augenscheinlich steht sie aber für »Augusta Zenta Holmès«. Holmès könnte sie als eine Art Zwischenlösung verwendet haben, bevor sie dazu überging, ihren eigentlichen Namen zu verwenden. Gelegentlich behielten Verleger diese Schreibweise auch in späteren Jahren bei, als Holmès schon längst unter ihrem eigentlichen Namen publizierte. Dies war der Fall, wenn ein Stück vom gleichen Verleger über mehrere Jahre vertrieben wurde, um den Wiedererkennungswert zu erhöhen.⁶⁵⁶ Einige der sehr frühen Werke ließ sie später erneut

⁶⁵² Augusta Holmès, Brief an anon. [Monsieur] vom 22.08.1902 [F-PBMD Réserve – manuscrit 091 Hol].

⁶⁵³ Holmès, Brief vom 22.08.1902 [F-PBMD Réserve – manuscrit 091 Hol].

⁶⁵⁴ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 139.

⁶⁵⁵ Zeitungsausschnitt aus dem Jahre 1866 ohne genaueren Angaben, in: Sammlung *Articles de Journaux 1866-1888* [F-Pn 4° B 391].

⁶⁵⁶ So etwa bei Durand, Schoenewerk et C^{ie}, wo der Verleger zeitgleich mit der Gründung des Verlagshauses am 30.12.1869 den Catalogue von G. Hartmann & C^{ie} aufkaufte. Siehe die archivierten Verlagskataloge unter [F-Pn Catalogues d'éditeurs].

unter ihrem eigenen Namen verlegen. *Le Chanson du Chamelier* zum Beispiel erschien 1878 unter ihrem Pseudonym bei Choudens und 1892 unter »Augusta Holmès« bei Léon Grus. Festzuhalten bleibt, dass die Komponistin am Anfang ihrer Komponistenkarriere jene Pseudonyme nutzte, sich aber offensichtlich sehr bald dazu entschloss, ihren eigentlichen Namen zu verwenden. Diesem fügte sie bereits in sehr frühen Jahren einen *accent grave* bei. Es sind faktisch keine Notendrucke überliefert, auf denen die englische Schreibweise ohne *accent* firmiert.⁶⁵⁷ Indem sie eben nicht unter einem Pseudonym auftrat und stattdessen Publikum und Presse ihre wahre Identität preisgab, setzte sie sich von anderen Komponistinnen ab und erregte *a priori* Aufsehen. Zudem demonstrierte sie damit nicht nur Risikobereitschaft, sondern auch ihr unbeirrbares Selbstverständnis als Komponistin. Dies galt besonders für ihre groß angelegten Werke, die traditionellerweise Frauen nicht zugetraut wurden. In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass es ihr gelang, Verleger davon zu überzeugen, auch Werke größerer Proportionen unter ihrem eigentlichen Namen zu veröffentlichen. Denn wie die quellenkritischen Untersuchungen der Werkkapitel gezeigt haben, liegt zu allen drei Werken gedrucktes Orchester- und Stimmmaterial vor. Während die Druckkosten im Falle von *Ode triomphale* zweifelsohne vom Staat übernommen wurden, spricht der Partiturdruk bei *Andromède* und *La Montagne noire* für die Reputation der Komponistin. Im Übrigen sind alle drei Werke von unterschiedlichen Verlegern in Druck genommen worden. Dies bildet die Realität ab, die ebenso das Gesamtwerk der Komponistin kennzeichnet: Holmès verzichtete auf einen »Hausverleger«; vielmehr publizierte sie bei zahlreichen Pariser Verlagshäusern.⁶⁵⁸ Dabei überwachte sie die Drucklegung äußerst akribisch und gewissenhaft. Sie wies ihre Verleger so lange an, weitere *Épreuves* zu produzieren, bis diese ihrer Ansicht nach fehlerfrei waren (siehe Kap. 5.1.1 zu *Andromède*, S. 267). Überliefert ist eine für die eigenen Unterlagen erstellte Kopie eines Briefes an den Verleger Léon Grus vom 7. März 1888, in dem Holmès entschieden in die Veröffentlichung der Bearbeitung eines ihrer Werke eingriff:

⁶⁵⁷ Dass Augusta Holmès nach ihrer Naturalisation ihrem Nachnamen einen *accent grave* hinzufügte, wie dies in zahlreichen Quellen konstatiert wird, ist falsch. Holmès nimmt nachweislich erst im Jahre 1879 die französische Staatsbürgerschaft an, publiziert aber bereits seit Anfang der 1870er Jahre unter »Holmès«.

⁶⁵⁸ Unter ihren Verlegern sind zu nennen: Chappell, Choudens, Church, Durand, Durdilly, Ditson, Enoch, Evette, Flaxland, Gebethner, Girod, Gross, Grus, Gregh, Hartmann, Heugel, Joubert, Le Boulch, Leduc, Maquet, Napoleao, Pitman, Ricordi, Rouart, Schirmer, Schott und Williams. Siehe den Eintrag zu Augusta Holmès in *Manuel Universel de la Littérature Musicale. Guide pratique et complet de toutes les éditions classiques et modernes de tous les pays*, 15 Bde., hg. von François Pazdírek, Paris: Costallat & Cie 1905, S. 633-635 (unvollständig) und Verlagskataloge im Anhang der vorliegenden Arbeit.

»7 Mars 1888

Cher editeur [sic., L. Grus]

Je vous remercie des programmes et des parties gravées du *Veni Creator*⁶⁵⁹, mais je m'oppose absolument à la déformation en duo de mon chœur des amoureux qui est un quatuor. C'est ma volonté et mon avis à moi. Je vous ferai un Duo qui sera aussi joli, mais qui sera un duo, aussitôt que possible, pour vous consoler.

C'est donc bien entendu, pas d'arrangement de Ludus pro Patria, sauf l'Andante (pour orchestre) à 4 mains, à 2 pianos à 8 mains comme vous voudrez.

Rien n'empêche qu'on ne chante le chœur en duo d'après la partition, mais je ne veux pas qu'il existe de tripatouillage de mon ouvrage. Aucun arrangeur ne doit y toucher, sauf celui que j'aurai désigné ou approuvé. Ne recommençons pas l'histoire de Clairon.⁶⁶⁰

Je voudrais que ce fût Chevillard qui arrangeât l'Andante à 4 mains. C'est le seul en qui j'aie confiance. Il me reste à vous remercier de votre libéralité touchant le poème et la partition. Vous êtes le plus charmant des éditeurs quand vous voulez.

Votre amie bien sincère

A Holmès«⁶⁶¹

Auch nahm sie Einfluss auf die Gestaltung der Frontispize ihrer Notendrucke.⁶⁶² In einem Brief an ihren Verleger Henri Heugel legte sie ihre Vorstellung eines Gemäldes für den Einband des Liederzyklus *Les Heures* detailliert dar. Sie bot an, Georges Clairin für ein Gemälde anzufragen, da »Il ne vous coûterait rien« und »Ce serait absolument artistique«.⁶⁶³ Da Heugel noch einen weiteren Maler in Betracht gezogen hatte, beauftragte ihn Holmès, einen Termin mit diesem zu vereinbaren, damit sie ihn von ihren Vorstellungen unterrichten könne.

⁶⁵⁹ Augusta Holmès, *Veni Creator*, Vokalstück für Tenorsolo, Chor und Orgel. Das um 1877 entstandene Manuskript ist Eugène Cougoul gewidmet und wurde 1887 von Léon Grus in Druck (Druckplattenummer: L. G. 4381) genommen.

⁶⁶⁰ Mit *Clairon* meinte Augusta Holmès das Stück *Le Clairon fleuri*, avec accompagnement manuscrit pour trompettes en si bémol et 2 trompettes en *fa*, Paris: Léon Grus 1887 (Druckplattenummer: L. G. 4730).

⁶⁶¹ Augusta Holmès, Brief an Léon Grus vom 07.03.1888, Ms. autogr. [F-Pn N.A.Fr 16260, folio 102-103, Unterstreichung im Original].

⁶⁶² Die prächtigen Farbeinbände sind besonders gut an zwei umfänglichen in der Bibliothèque nationale archivierten Lieder-Sammelbänden zu studieren [F-Pn D 6121].

⁶⁶³ Augusta Holmès, Brief an Henri Heugel vom 23.09.1900, veröffentlicht in: Danièle Pistone, *Heugel et ses musiciens. Lettres à un éditeur parisien*, Paris: Presses Universitaires de France 1984, S. 43.

6.2 Nationale Identität

Die nationale Identität Augusta Holmès' stellt sich als komplexes Phänomen dar. Allerdings gewinnt sie im Ereignis der Naturalisation, die auf den 29. März 1879 datiert werden kann, ihre Konkretion. Das spezifische Datum scheint als punktuelles Ereignis greifbar, markiert es doch die Bruchstelle im Leben der Komponistin, an der sich etwas verändert. Und doch ist dieser Bruch nur Ausdruck eines langen mentalen wie bürokratischen Prozesses, der jenes Ereignis flankiert.

6.2.1 Prämissen der Naturalisation und der Akt derselben

Gewiss war die Tatsache, dass Augusta Holmès als Kind englisch-irischer Eltern in Paris geboren wurde und zwar französisch sozialisiert wurde, formal indes die englische Staatsbürgerschaft inne hatte und damit faktisch als Ausländerin galt, für die eigene nationale Selbstverortung nicht unerheblich; zumal ihre Eltern selbst unterschiedlicher Abstammung waren: Der Vater hatte irische Wurzeln, während die in Südengland geborene Mutter schottische Vorfahren hatte.⁶⁶⁴ Insofern darf davon ausgegangen werden, dass das Englische während ihrer Kindheit durchaus präsent war: Sei es, dass zu Hause Englisch gesprochen wurde oder Augusta Holmès die umfangreiche, auch englischsprachige Literatur umfassende Bibliothek des Vaters konsultierte. So bereichernd diese Konstellation auf den ersten Blick auch scheinen mag, so problematisch mag sie sich einerseits auf die Herstellung einer eigenen nationalen Identität und andererseits auf ihre Komponistenkarriere ausgewirkt haben. Denn realiter blieb ihr als Ausländerin ein Studium am renommierten Conservatoire versperrt. Zudem war sie von einer Teilnahme am karriereförderlichen *Prix de Rome* ausgeschlossen.⁶⁶⁵ Beides waren prestigeträchtige Faktoren, die sich in aller Regel günstig auf eine professionelle Komponistenlaufbahn auswirkten.⁶⁶⁶ Im Anschluss an eine »mention honorable«, die sie als Zweitplatzierte für ihre

⁶⁶⁴ »Irish on my fathers side and Scotch on my mother's.« Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 136.

⁶⁶⁵ Dies allerdings nicht aufgrund ihrer Nationalität, sondern weil er zu jener Zeit noch nicht für Frauen zugänglich war.

⁶⁶⁶ Zur Erlangung des begehrten *Prix de Rome* bewarben sich nicht wenige Kandidaten gleich mehrfach. Hector Berlioz etwa nahm viermal an jenem mehrstufigen Ausschreibungsverfahren teil, ehe er den Preis gewann. Zu Frauen und dem *Prix de Rome* siehe Annegret Fauser, »La Guerre en dentelles: Women and the *Prix de Rome* in French Cultural Politics«, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998) 1, S. 83-129.

Symphonie pour Soli, chœurs et orchestre *Lutèce* im Rahmen des *Concours de la Ville de Paris* von 1878 erlangte, sah sie sich erneut Anfeindungen ausgesetzt, die sie zu folgender Stellungnahme in einem Brief an den Préfet de Paris veranlasste:

»J'apprends que des objections ont été soulevées à ce propos, et je viens, Monsieur le Préfet, vous donner quelques explications, qui, je l'espère, répondent suffisamment à ces objections. Je suis née, il est vrai, de parents anglais, mais à Paris, et déclarée à une mairie française. Depuis ma naissance je n'ai point cessé d'habiter la France; et je me suis constamment efforcée de servir l'art français autant qu'il m'a été donnée de pouvoir le faire. Je n'ai jamais fait que des vers français, la langue anglaise m'étant peu familière, et je suis depuis quelques temps en instance pour obtenir ma naturalization [sic], qui ne peut tarder maintenant plus d'un mois. J'ajouterai que, pendant le siège je n'ai point quitté Paris, désirant courir toutes les chances bonnes ou mauvaises, avec mon pays d'élection.«⁶⁶⁷

Die Teilnahme an diesem 1875 initiierten *Concours de la Ville de Paris*, der bis 1914 neben dem *Prix de Rome* als der wichtigste Musikwettbewerb Frankreichs galt und mit 10.000 Francs für den Preisträger dotiert war, war freilich für das Selbstverständnis der Komponistin essentiell. Vor dem Hintergrund, dass die Einrichtung des *Concours* in direkter Verbindung zur Kulturpolitik der *Troisième République* stand, sollte er doch die Produktion von französischer Musik anregen,⁶⁶⁸ mutet es besonders befremdlich an, dass sich eine junge engagierte Komponistin aufgrund ihrer Nationalität verantworten musste, wo sie doch gerade ein Werk geschrieben hatte, welches absolut politikkonform war. Wenn der textliche Bezug die gallische Provenienz der Franzosen und deren Befreiung von römischer Herrschaft thematisiert, so ist dem

⁶⁶⁷ Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Préfet [Ferdinand Duval], s.d. [Eingangsstempel Direction des Travaux de Paris: 01.04.1878], Ms. autogr. [F-P Archives de la Ville de Paris VR 175 Concours musical de Paris].

⁶⁶⁸ Ein von Émile Perrin angefertigter Bericht der Sitzung der Sous-Commission vom 18.10.1876 vermittelt einen ersten Eindruck von der gewünschten Qualität und der musikästhetischen Ausrichtung der einzureichenden Kompositionen: »En faisant appel aux compositeurs français pour la production d'une œuvre aussi complète, aussi éclatante, aussi personnelle que possible, elle a voulu que les concurrents se trouvassent affranchis des entraves, des conventions qui pouvaient gêner la libre manifestation de leur pensée. [...]. Dans un concours dont le but est un encouragement donné à l'art musical, pris dans son sens le plus élevé et le plus absolu, la musique doit rester souveraine. Votre Sous-Commission a donc laissé aux concurrents la liberté la plus complète, quant au choix du sujet que chacun d'eux jugera le plus favorable à son inspiration.« Émile Perrin, *Rapport présenté à la Commission*, mit Statuten zum Concours Musical de la Ville de Paris, Druck, Paris 18.10.1876, S. 4-9, hier: S. 5 [F-Pntolb 4-V Pièce 1676].

Werk ein dezidiert patriotischer Impetus inhärent, auf den die Komponistin selbst hinweist: »Cette œuvre est conçue dans un sentiment patriotique, et tout à la louange de ma patrie d'adoption.«⁶⁶⁹ Somit entfaltet sich in *Lutèce* erstmals in einer größer angelegten musikalischen Gattung ein musikalisches Bekenntnis zu Frankreich.

Dass dies ein für Holmès sensibles Thema war, wird mit Blick auf die eingangs geschilderte Konstellation verständlich, obgleich die konkreten »objections«, auf die sie sich in der oben wiedergegebenen Korrespondenz⁶⁷⁰ beruft, brieflich nicht überliefert sind. Hier mag ihr zuvor ihre französische Akkulturation abgesprochen worden sein, was sie dazu veranlasste, Position zu beziehen. Darüber hinaus verweisen nicht nur der an den Préfet de Police adressierten Brief von Augusta Holmès, sondern auch die Wettbewerbsstatuten und der abschließende Bericht der Jury darauf, dass der *Concours de la Ville* dezidiert für französische Komponisten ausgeschrieben war. Eine nichtfranzösische Nationalität von Komponisten könnte ein Ausschlusskriterium bedeuten, weil es im ersten Artikel in den Vereinbarungen zur Ausschreibung des Preises heißt: »Un Concours est ouvert par la Ville de Paris entre tous les musiciens français pour la composition d'une symphonie avec soli et chœurs.«⁶⁷¹ In dem 1878 angefertigten *Rapport présenté à Monsieur le Préfet de la Seine* über den Verlauf des ersten Wettbewerbs protokolliert Émile Perrin: »Nous sommes plus convaincus que jamais que l'institution de ce concours est un service considérable rendu à l'art musical et aux compositeurs français.«⁶⁷² Da sie die Naturalisation zwar beantragt hatte, dieselbe aber zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollzogen war, bestand theoretisch die Möglichkeit einer Aberkennung des Preises, zumal die Partituren anonym eingereicht wurden und die Namen erst nach Festlegung der Preisvergabe bekannt wurden.

Dass die obige Korrespondenz eine Replik auf einen möglichen Angriff auf ihre Nationalität darstellt, wird sogleich an dem ihr zugrunde gelegten Argumentationsmuster evident. Augusta Holmès benennt vor allem vier Argumente, die sie in nahezu gleicher Form auch in der Beweisführung zur Recht-

⁶⁶⁹ Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.01.1879, Ms. autogr., der sich in den Unterlagen zur Naturalisation in den Archives nationales fand [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁶⁷⁰ Holmès, Brief an Monsieur le Préfet [Ferdinand Duval], s.d. [Eingangsstempel 01.04.1878], Ms. autogr. [F-P Archives de la Ville de Paris VR 175 Concours musical de Paris].

⁶⁷¹ Perrin, *Rapport présenté à la Commission* vom 18.10.1876, S. 9.

⁶⁷² Émile Perrin, *Rapport présenté à Monsieur le Préfet de la Seine au nom du Jury institué pour le Concours de Composition Musicale ouvert par la Ville de Paris*, Paris: Typographie Lahure 1878 [F-PAP VR 175 Concours musical de Paris].

fertigung ihrer beantragten Naturalisation darlegt: Diese beinhalten erstens, dass sie in Paris geboren wurde; zweitens, dass ihre Geburt bei einer Pariser Behörde deklariert wurde; drittens, dass sie Paris auch während der Kommune nicht verlassen habe und viertens, dass sie nie vorgehabt habe, Frankreich zu verlassen. Mit Ausnahme des Aufenthaltsorts während der Kommune entsprechen die im ersten Spiegelpunkt des folgenden Briefauszuges von Augusta Holmès vorgebrachten Argumente den zuvor genannten. Selbstredend weitet Holmès in diesem Brief ihre Beweisführung aus, geht es doch darum, die Instanzen von der Notwendigkeit ihrer Naturalisation zu überzeugen:

»1° Je suis née à Paris, et quoique fille de parents anglais, déclarée à une Mairie française; je n'ai jamais, depuis ma naissance, cessé d'habiter la France.

2° Je n'ai jamais écrit que des œuvres destinées à la France, dans un esprit éminemment français, et toute mon ambition est d'être comptée parmi ceux qui travaillent pour la France.

3° Je fais partie de plusieurs sociétés musicales à titre de Compositeur Française, à savoir:

La Société des auteurs & compositeurs de musique, Président M. Membrée.

La Société Nationale de Musique, Président M. Romain Busine[.]

L'association des artistes musiciens, Président M. le Baron Taylor (Je suis membre perpétuel de cette dernière).

4° J'ai obtenu, pour la Symphonie avec soli, chœurs, et orchestre: Lutèce, dont j'ai écrit le poème et la musique, une mention honorable au concours de la Ville de Paris, du mois d'Octobre 1877.

Cette œuvre est conçue dans un sentiment patriotique, et tout à la louange de ma patrie d'adoption. «⁶⁷³

⁶⁷³ Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.01.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508, Unterstreichung im Original].

492. X. 78

24 Janvier 1879
Paris

Monsieur le Garde des Sceaux

ARCHIVES
NATIONALES

Admis à domicile par décret du 12 Mars 1878, sur demande du 21 Février précédent, j'ai l'honneur de solliciter de votre bienveillance la naturalisation par application de l'article 2 de la loi du 29 Juin 1867. Je crois avoir quelques droits à cette mesure, attendu que :

1^o Je suis né à Paris, et quoique fille de parents anglais, déclarée à une Mairie Française; je n'ai jamais, depuis ma naissance, cessé d'habiter la France.

2^o Je n'ai jamais écrit que des œuvres destinées à la France, dans un esprit éminemment Français, et toute mon ambition est d'être comptée parmi ceux qui travaillent pour la France.

3^o Je fais partie de plusieurs sociétés musicales à titre de Compositeur Française, à savoir :
La Société des auteurs & compositeurs de musique, Président.
M. Membre.

Abb. 34: Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.01.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB11 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508]

La Société Nationale de Musique, Président;
M. Lomains Dufoine

L'Association des Artistes musiciens, Président
M. le baron Bayot. (Je suis membre perpétuel de cette dernière).

H^o = J'ai obtenu, pour la Symphonie avec Soli, chœurs, et Orchestre; Lutèce, sous j'ai écrit le poème et la musique, une mention honorable au concours de la Ville de Paris, du mois d'Octobre 1877. Cette œuvre est conçue dans un sentiment patriotique, et tout à la louange de ma patrie d'adoption.

J'ose, Monsieur le Garde des Sceaux, appeler votre attention bienveillante sur ce fait: Contre mon travail et mes efforts se trouvent frappés de stérilité par ma non-naturalisation; les grandes entreprises musicales, et les théâtres lyriques, ne devant s'ouvrir, très justement, qu'à l'Art national.

Déjà, lors de l'Exposition universelle de 1878, je me suis vu, par suite de ma nationalité indéterminée encore, exclue des concerts du Crocadero; et je n'ai pas voulu, bien entendu, frapper à la porte de l'Angleterre, résolue que je suis à demeurer plutôt inconnue qu'à demander le succès à un autre pays que la France, où je suis née.

Voici les faits, Monsieur le Garde des Sceaux. C'est à votre haute appréciation qu'il appartient de décider si ma carrière doit être arrêtée presque à son début, ou si mon

Abb. 34 (Fortsetzung)

travail doit ~~mon~~ jours porter des fruits. Je suis Française par le lieu de naissance, Française de cœur, d'accent et de volonté. Il ne me reste plus qu'à être Française devant la Loi, et je vous supplie de vouloir bien m'accorder cette marque de votre bienveillance et de votre Justice

J'ai l'honneur de joindre à cette demande la liste de mes œuvres, publiées ou non.

Veuillez agréer, Monsieur le Garde des Sceaux, l'assurance de mon profond respect; celle de mon entier dévouement

Augusta Holm

Abb. 34 (Fortsetzung)

Œuvres pour Soli, orchestre et chœurs

La Ville de Jephthé .- Oratorio en 3 parties
La Chanson de la Caravane .- oratorio en 1 partie
 „O Hyménée!” .- d°

Astaré .- Opéra en 11 actes .- poème et musique.
Héro et Léandre .- Opéra en 1 acte .- d°

Lutèce .- Symphonie avec Soli, orchestre et chœurs, en 111 parties
 poème et musique .- Honneur honorable de la Ville de Paris.

En préparation

Lancelot du Lac .- opéra en 5 actes .- poème et musique

Œuvres Symphoniques

Roland Furieux .- Symphonie en 111 parties
Pologue .- morceau symphonique.

Piano & chant (mélodies)

La Chanson du Chancelier .- publiée chez Leduc	} publiés chez Hartmann
Chants du Cavalier	
La Sirène	} chez Leduc
Le pays des chèvres	
Nox - Amor	} chez Leduc
Nox - Sicutium	
	} publiés chez Hartmann
Dieu sauve la France	
	} chez Leduc
La Chanson du page	
	} chez Leduc
Couche de l'océan	
	} chez Leduc
La chanson de Jean Broquaire .- chez Leduc	
	} chez Leduc
Viergeane!	
	} chez Leduc
Chancel .	

Abb. 34 (Fortsetzung)

Wie diese Erklärung zeigt, war es für die Akzeptanz einer Naturalisation von Vorteil, wenn die Antragsteller/innen bereits über ein gewisses Renommee verfügten. Gleichzeitig bestellte die Behörde Gutachten von arrivierten Komponisten – im Fall von Holmès wurden Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, César Franck und Émile Perrin angefragt –, die beauftragt wurden, zur Profession von Augusta Holmès Stellung zu nehmen. Diese fielen ausnahmslos positiv aus. Ihre Verdienste als Komponistin wurden hervorgehoben und *Lutèce* als exzellentes Werk gewürdigt, mit dem sie beim *Concours de la Ville de Paris* erfolgreich war. Augusta Holmès selbst nutzte diese Auszeichnung durch den *Concours* ebenfalls als Argumentation. Andererseits argumentierte Holmès in ihrem Antrag, dass ihre Nationalität für ihre Werke und damit ihre Karriere ein Hindernis darstelle, da die großen Konzertgesellschaften sowie die Opernhäuser sich eben nur der nationalen Kunst öffnen würden. Aufgrund ihrer Nationalität sei sie im Rahmen der Weltausstellung 1878 diskriminiert worden, indem sie von den Konzerten im Trocadéro ausgeschlossen worden sei. Rhetorisch beeindruckend stellt sich der Schluss ihres Briefes dar. Dort forderte sie den Justizminister auf, ihrer Anfrage zuzustimmen, wolle er nicht ihre noch junge Karriere »im Keim ersticken«.

»Jose, Monsieur le Garde des Sceaux, appeler votre attention bienveillante sur ce fait: tout mon travail et mes efforts se trouvent frappés de stérilité par ma non-naturalisation; les grandes entreprises musicales, et les théâtres lyriques, ne devant s'ouvrir, très justement, qu'à l'Art national.

Déjà, lors de l'Exposition universelle de 1878, je me suis vue, par suite de ma nationalité indéterminée encore, exclue des concerts du Trocadéro; et je n'ai pas voulu, bien entendu, frapper à la porte de l'Angleterre, résolue que je suis à demeurer plutôt inconnue qu'à demander le succès à un autre pays que la France, où je suis née.

Voici les faits, Monsieur le Garde des Sceaux. C'est à votre haute appréciation qu'il appartient de décider si ma carrière doit être arrêtée presque à son début, ou si mon travail doit peut porter ses fruits. Je suis française par le lieu de naissance, française de cœur, d'accent et de volonté. Il ne me reste plus qu'à être Française devant la Loi, et je vous supplie de vouloir bien m'accorder cette marque de votre bienveillance et de votre Justice.«⁶⁷⁴

Dieses Druckmittel war offenbar notwendig, bedenkt man, dass das Verfahren zu diesem Zeitpunkt schon seit fast einem Jahr lief. Dabei hatte Holmès – vermutlich nicht zuletzt aufgrund der Komplikationen bezüglich *Lutèce* – in ihrem Antrag auf eine »naturalisation par application« gemäß dem Gesetz vom 29. Juni 1867 um Eile gebeten.⁶⁷⁵ Die anfänglichen Korrespondenzen inner-

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 13.03.1878, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

halb der Behörden erfolgten auch, soweit dies aus Datierungen in den Akten ersichtlich ist, relativ zügig. Allerdings mussten, bevor es überhaupt zu einer Naturalisation kommen konnte, gewisse administrative Vorbedingungen erfüllt sein. Dazu gehörte die Vorlage folgender Unterlagen:⁶⁷⁶

1. *Admission à domicile* (vom 12. März 1878),
2. *Avis du Préfet de Police* (vom 21. Februar 1879),
3. *Rapport adressé au Garde des Sceaux, Ministre de la Justice, par le Directeur des affaires civiles* (beinhaltet u.a. die Kopie der Geburtsurkunde vom 27. März 1879 und die vier Gutachten vom 2., 3., 4. und 7. Februar 1879)

Die *Admission à domicile* stellte die obligatorische Einleitung des Verfahrens zur Naturalisation dar und wurde von Holmès am 21. Februar 1878 beantragt. Am 12. März 1878 erhielt sie diese und wandte sich damit nur einen Tag später an den Garde de Sceaux, um ihre »naturalisation par application« zu beantragen:

»J'ai le plus grand intérêt à obtenir la naturalization [sic] Française dans le plus bref délai, afin de pouvoir jouir des avantages attachés à cette nationalité, au point de vue de l'art auquel j'ai consacré toute mon existence.«⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ Entnommen der Bewilligung der Naturalisation durch den Conseil d'État (unterzeichnet von V. Groualle und H. de Villeneuve) in der Sitzung vom 27.03.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁶⁷⁷ Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 13.03.1878.

Paris, le 13 Mars 1878

ARCHIVES
NATIONALES

Monsieur le Garde des Sceaux,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint une réclamation que j'ai obtenue de Monsieur le Président de la République le 12 de ce mois, m'accordant la jouissance des droits civils en France.

J'ai le plus grand intérêt à obtenir la naturalisation Française dans le plus bref délai, afin de pouvoir jouir des avantages attachés à cette nationalité, au point de vue de l'impôt.

C'est ainsi que j'ai consacré toute mon existence.

J'ai l'honneur, Monsieur le ~~Garde des Sceaux~~ **Garde des Sceaux**, de vous prier de vouloir bien obtenir pour moi de Monsieur le Président de la République, le plus tôt possible, une décision qui m'accorde la nationalité à laquelle j'aspire de tout mon vœux.

Recevez, Monsieur le Garde des Sceaux,

Abb. 35: Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 13.03.1878, Ms. autogr. [F-PAN BB11 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508]

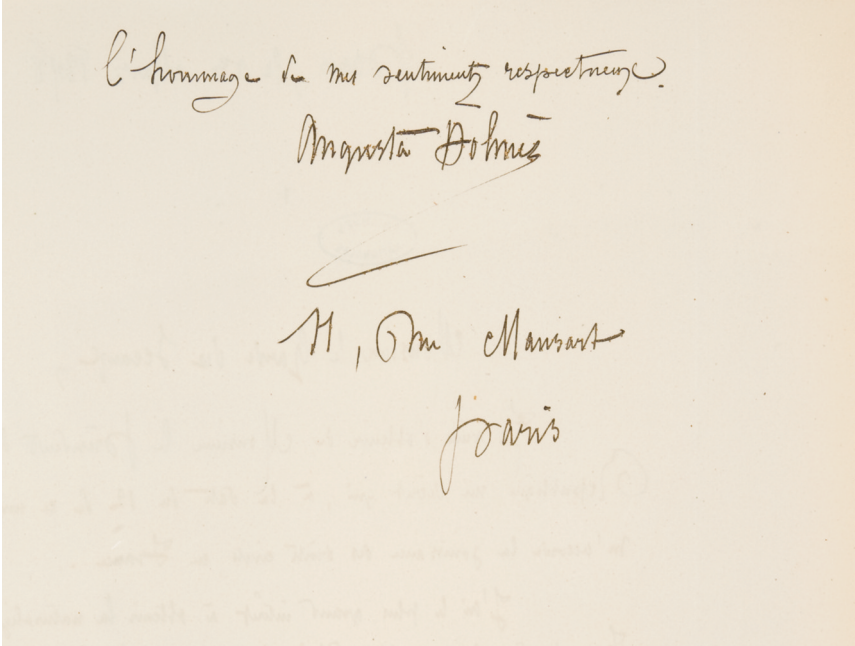


Abb. 35 (Fortsetzung)

Dieses Bekenntnis zeigt einmal mehr, wie sehr für Holmès die französische Nationalität eine Prämisse für das erfolgreiche Ausführen ihres Berufes war. Dann allerdings geriet das Verfahren aus bislang noch ungeklärten Gründen ins Stocken. Möglicherweise lag der Grund der Verzögerung bei der Préfecture de Police. Denn der Préfet sprach in seinem letztendlichen Gutachten, das vom 21. Februar 1879 datiert, von einer Komplettierung seiner Angaben, die er bereits im vorherigen Jahr, am 7. März 1878, getätigt habe.⁶⁷⁸ In der Tat hatte es im März 1878 einen Briefwechsel gegeben: Auf die am 21. Februar 1878 getätigte Anfrage des Garde de Sceaux legte der Préfet de Police 14 Tage später, am besagten 7. März 1878, die Recherche zur finanziellen Situation der Antragstellerin Augusta Holmès dar.⁶⁷⁹ Demnach bewohne sie für 1.400 Francs pro Jahr ein Appartement in der rue Mansart Nr. 11 und besitze ein Erbe der 1858 und 1869 verstorbenen Eltern in Höhe von 10.000 Francs. Er schloss seinen Brief mit dem Vorschlag, ihrem Antrag stattzugeben.

⁶⁷⁸ Préfet de Police, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 21.02.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁶⁷⁹ Préfet de Police, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 07.03.1878, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

Ministère
de la Justice.

Division
du Sceau.

N^o 492.478.

Rapport

Monsieur le Garde des Sceaux,

Mlle Holmér, Augusta Mary
Anne Comptain de Mubique, née le
16^e 1847, d'un père Anglais, à Paris,
y demeurant, rue Mandart, n^o 11.

Sollicite la naturalisation,
par application de l'art. 2 de la
loi du 29 juin 1867.

Admise à domicile par décret
du 12 mars 1878, sur demande envoyée
au Ministère de la Justice, le
21 février précédent, Mlle Holmér
remplit les conditions de résidence
régées par la loi.

La pétitionnaire a toujours
habité depuis ~~son arrivée~~ la France
où elle est née, ~~et~~ quelle considère comme sa
patrie, et quelle n'a pas voulu quitter pendant les
démies guerres. Les renseignements les plus
favorables à tous les points de
vue ont été recueillis sur son
état civil et sur sa conduite.

Si elle n'a pas fait
dans l'année de sa
naturalisation
un voyage en France
de l'art. 9 de la loi
sur l'ignorance de la
de l'ignorance de la
loi applicable
à une femme.

Copie
 To de 1^{er} mars 1879
 Envoyé au
au Comand. d'Etat.

ARCHIVES
 MINISTÈRE DE LA JUSTICE

Abb. 36: Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Rapport an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.02.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB11 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508]

Compte par m. le Prefet de Police, qui
 le juge digne, à tout regard de la
 faveur à la quelle elle aspire.

Quant au mérite de cette
 artiste et à la valeur de ses œuvres
 musicales, M. Holmér est l'objet du
 témoignage élogieux de M. Jomard,
 Emile Perrin, Saint-Basile et César
 Franck.

J'ai l'honneur, Monsieur
 le Garde des Sceaux, de vous proposer
 le renvoi de la demande à l'exa-
 -men du Conseil d'Etat.

24 Janvier 1879
 C. Girardot

Inventaire: ^M
 1^o Demande
 2^o acte de naissance
 3^o quatre lettres de M. M.
 4^o Jomard Perrin, St Basile et Franck
 5^o lettre de M. Cahen, artiste
 6^o Rapport du Prefet.

Remise des droits
 comme pour le domicile.

Affaire très particulière
 recommandée par M. le Ministre
 de l'Intérieur

M. de Broqueux ayant formé sa demande au
 conseil d'Etat, j'aurais pu faire le point
 d'appeler, mais j'ai préféré à ce que le
 conseil d'Etat lui fasse un rapport qui
 soit une critique d'histoire et d'édification
 sur le point de l'art et de la musique.
 M. de Broqueux a été nommé membre du
 conseil d'Etat par décret du 28 Janvier 1879

28 Jan 1879

Abb. 36 (Fortsetzung)

Ganz offensichtlich hat die von Holmès am 24. Januar 1879 formulierte Petition die Verantwortlichen zum Handeln veranlasst: Am 31. Januar 1879 wurden die Fachgutachter Gounod, Saint-Saëns, Perrin und Franck angefragt,⁶⁸⁰ die ihre Berichte innerhalb der darauf folgenden Tage verfassten, und am 24. Februar 1879 sprach Gaultier de Biauzat aufgrund jener Fachgutachten sowie auf Basis der polizeilichen Berichte und der *Admission à domicile* seinen Vorschlag zur Naturalisation von Augusta Holmès aus.⁶⁸¹ Diese wurde offiziell in der Sitzung des Conseil d'État am 27. März 1879 beschieden. Dass die Petition von Augusta Holmès das Verfahren letztlich zum Abschluss brachte, verifiziert das offizielle Dokument zu jener Sitzung, in dem es heißt, dass aufgrund der Petition vom 24. Januar 1879 und entsprechender weiterer Unterlagen der Naturalisation stattgegeben wird.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Siehe Antwortbrief von Charles Gounod an Monsieur le Chef de la Division du Sceaux au Ministère de la Justice vom 07.02.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁶⁸¹ Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Rapport an den Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.02.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁶⁸² Conseil d'État, Dokument zur Bewilligung der Naturalisation, beschlossen in der Sitzung vom 27.03.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

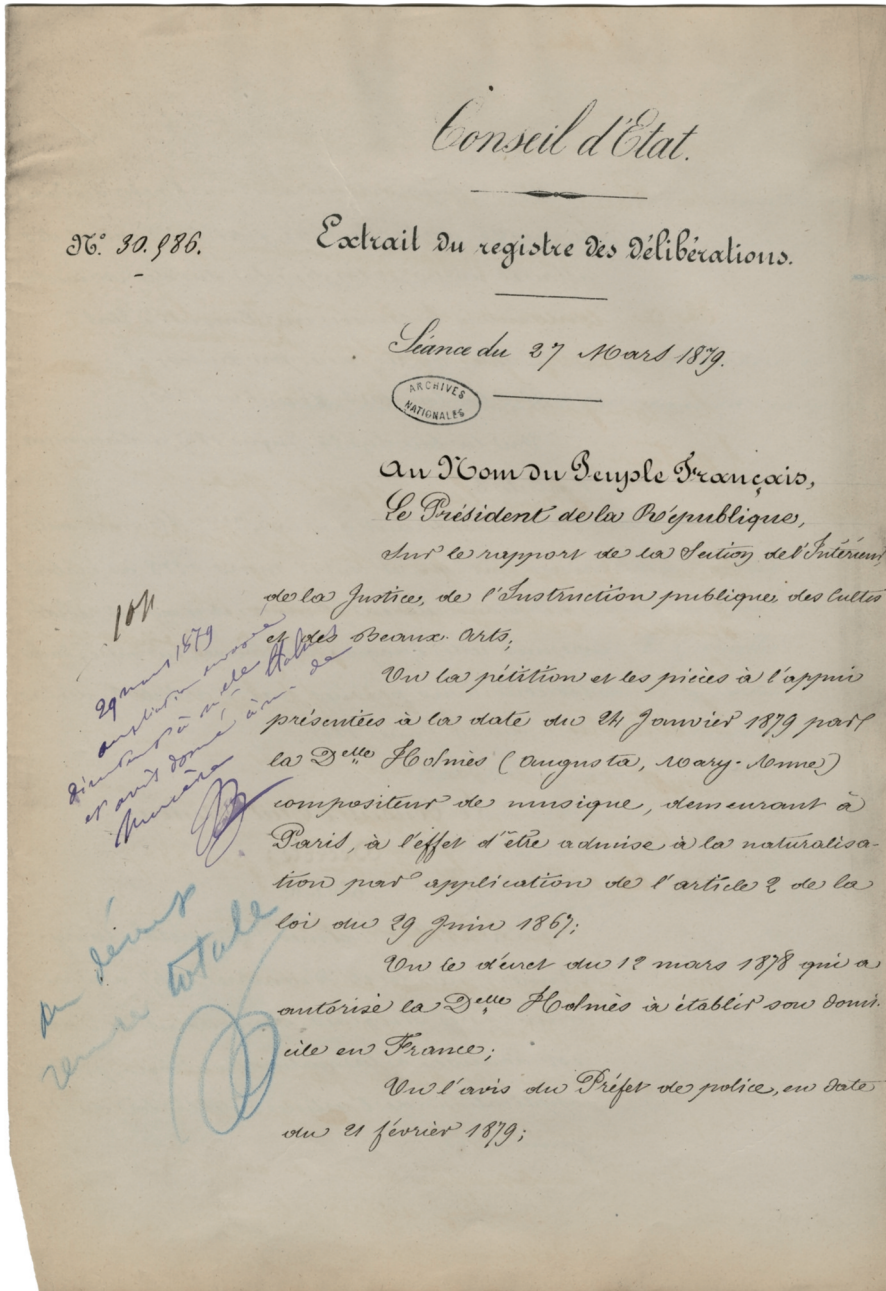


Abb. 37: Conseil d'État, Dokument zur Bewilligung der Naturalisation, beschlossen in der Sitzung vom 27.03.1879, Ms. autogr. [F-PAN BB11 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508]

Vu le rapport adressé au Garde des Sceaux,
Ministre de la Justice, par le Directeur des
affaires civiles, et la dépêche du dit. Ministre
ordonnant le renvoi au Conseil d'Etat;

Vu les autres pièces produites;

Vu la loi du 3 décembre 1849;

Vu la loi du 29 juin 1867, notamment
l'article 2;

Considérant que la D^{lle} Holmès auto-
risée par décret du 12 mars 1878 à établir
son domicile en France, et y ayant résidé
depuis cette époque, se trouve, en outre, dans
les conditions prévues par l'article 2 de la
loi du 29 juin 1867;

Le Conseil d'Etat entendu.

Décide :

Article 1^{er}.

La D^{lle} Holmès, (Augusta, Mary-
Anne), née le 16 décembre 1847 à Paris,
d'un père Anglais, demeurant à Paris,
est admise à la naturalisation, par l'
application de l'article 2 de la loi du 29
juin 1867.

Abb. 37 (Fortsetzung)

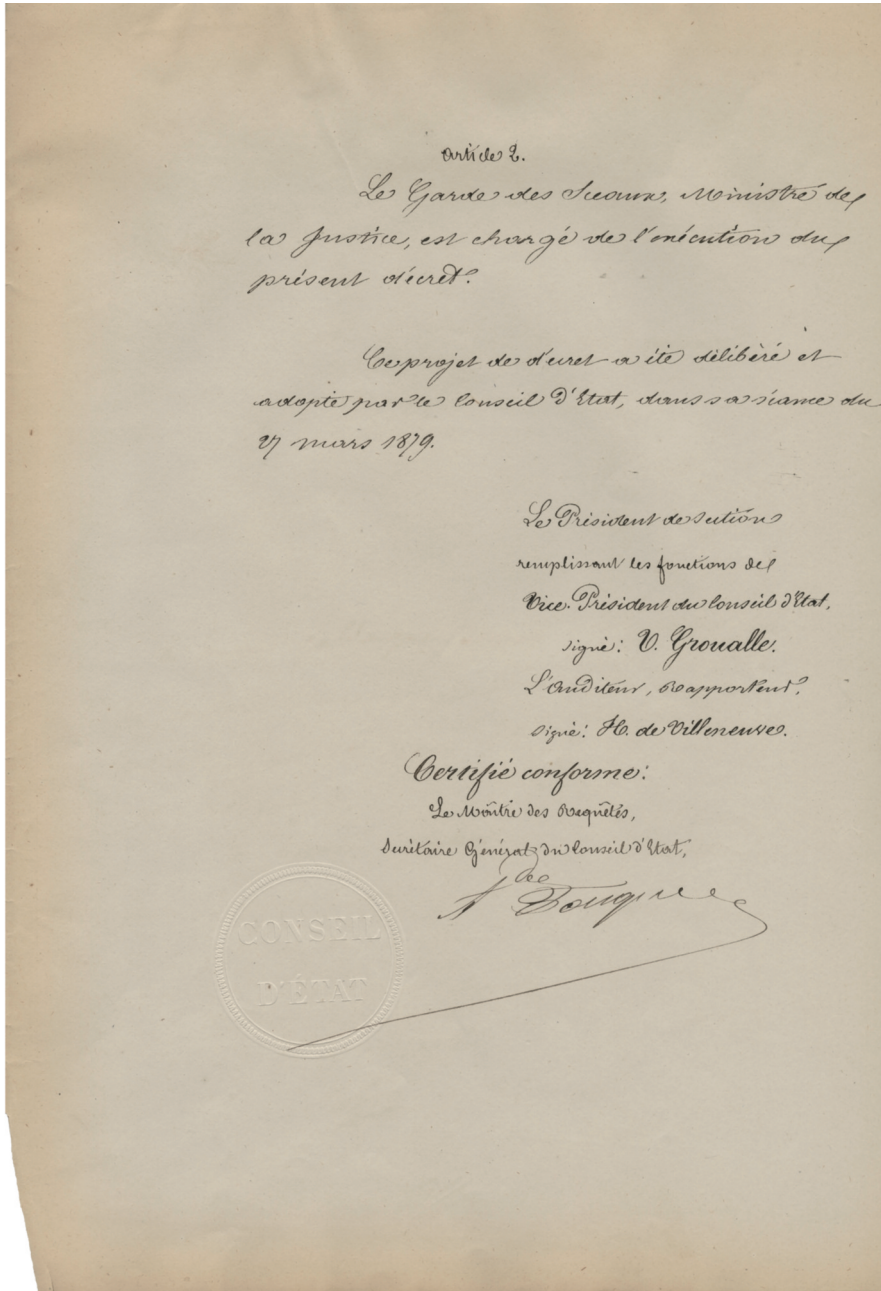


Abb. 37 (Fortsetzung)

6.2.2 *Mystifizierung einer fehlerhaften Datierung – Missverständnis oder Absicht?*

Ein Vermerk am Seitenrand des Protokolls zur Sitzung des Conseil d'État vom 27. März 1879 verweist darauf, dass der Erlass zwei Tage später, am 29. März 1879, an Holmès gesandt wurde. Dies ist das offizielle Naturalisationsdatum, unter dem der Vorgang noch heute in den Archives nationales geführt wird.

Bemerkenswerterweise aber findet sich weder in dem überlieferten Quellenmaterial noch in der biographischen Sekundärliteratur zu Holmès⁶⁸³ ein Hinweis auf jenes Datum, nicht einmal auf das Jahr. Stattdessen findet ein reger Transport von Fehlinformationen statt, der augenscheinlich bei der Komponistin selbst seinen Anfang nimmt:

»Je suis née à Paris, de parents Irlandais. Mais je suis Française de cœur, vous n'en doutez pas, et d'adoption, puisque j'ai obtenu, après la guerre, mes lettres de grande naturalisation.«⁶⁸⁴

Dieser Brief an den Historiker Paul Fromageot (1837-1914) ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen bezeugt er einmal mehr, dass Augusta Holmès aus tiefster Überzeugung Französin war. Zum anderen datierte Holmès selbst das Datum ihrer Naturalisation auf »après la guerre«. Gemeint ist hier der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71, dessen Ende zum Zeitpunkt ihrer tatsächlichen Naturalisation 1879 acht Jahre zurückliegt. Die Aussage »nach dem Krieg« impliziert indes eine kurze Zeitspanne, von etwa zwei bis drei Jahren, nicht aber acht Jahre. In einem Interview mit dem englischen Journalisten Jean Bernac spezifizierte Holmès den Zeitpunkt ihrer Naturalisation, die gemäß ihrer Aussage drei Jahre nach dem Krieg stattgefunden haben soll:

»In Paris, where I was born, where I have always lived, and where, in about 1874, I was officially naturalized, [...].«⁶⁸⁵

Freilich mag diese inkorrekte Angabe durch einen Irrtum des Journalisten verursacht worden sein. Angesichts dessen, dass auch andere Autoren von zeitgenössischen Veröffentlichungen keine exakte Jahresangabe geben bzw. sich stets auf vermutlich von Holmès selbst initiierte Formulierungen wie »après la guerre« zurückziehen, besteht Grund zur Annahme, dass Holmès das Datum

⁶⁸³ Siehe Forschungsstand im Einleitungskapitel der vorliegenden Arbeit.

⁶⁸⁴ Augusta Holmès, Brief an Paul Fromageot vom 10.07.1899, Ms. autogr. [F-V Panthéon versaillais Holmès].

⁶⁸⁵ Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 136.

absichtlich im Unklaren ließ respektive fehldatierte. Demnach wäre zu fragen, welche Absicht die Komponistin damit verfolgte. Letztlich drückt dies das innere Selbstverständnis »französisch« zu sein bzw. sein zu wollen aus. Der Wunsch, ja die Sehnsucht, die französische Staatsbürgerschaft zu besitzen, war so stark, dass die Erinnerung einen früheren, freilich fiktiven Zeitpunkt konstruierte, der realiter und gemäß den überlieferten offiziellen Papieren viel später stattfand.⁶⁸⁶ Dies kann nur Ausdruck für ihr nationales Selbstverständnis sein, das die französische der englischen Staatsbürgerschaft bevorzugte. Gleichwohl darf nicht vergessen werden, dass das intellektuell-republikanische Umfeld bereits in jungen Jahren nicht zuletzt aufgrund des frühen Todes ihrer Eltern⁶⁸⁷ einen besonderen Einfluss auf sie ausübte und stark sozialisierend wirkte.

Dafür spricht auch die Schreibweise ihres Namens. Wie ein »Extrait du Registre des actes de naissance« belegt, wurde die spätere Komponistin als »Holmes Augusta Mary Anne«⁶⁸⁸ und demnach ohne Akzent in das Geburtsregister eingetragen. Auch ihr Vater Charles William Scott Dalkeith Holmes schrieb sich zeitlebens, obgleich er schon lange Jahre in Frankreich lebte, ohne Akzent. Hingegen schrieb Augusta Holmès ihren Namen spätestens seitdem sie in die ›Öffentlichkeit‹ trat mit einem *accent grave*. Es gibt keine Signatur etwa auf Partiturotographen, in Briefen oder Widmungen, die ihren Namen ohne Akzent aufweist. Selbst die frühesten Zeitungsartikel, die sich freilich an ihre Schreibweise anlehnen, versehen ihren Namen mit einem Akzent.⁶⁸⁹

Ausgeschlossen werden kann indes, dass sie aus rein formalen oder pragmatischen Gründen eine Naturalisation beantragte. Gewiss bestand der Hauptgrund darin, zukünftig auch formal als französische Komponistin gelten zu dürfen. Damit einher ging die Hoffnung, somit weniger Schwierigkeiten bei der

⁶⁸⁶ Studien zur neurowissenschaftlichen Erinnerungsforschung belegen, dass Erinnerungsleistungen sich modifizieren, wenn ein erinnertes Ereignis mit einer stark ausgeprägten Emotionalität verknüpft ist. Intensive emotionale Stimuli können demnach dafür verantwortlich sein, dass »das Gedächtnis konstruktive Verknüpfungen herstellen [kann], die mit tatsächlichen Ereignissen nichts oder nur wenig zu tun haben.« Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck 2002, S. 30.

⁶⁸⁷ Augusta Holmès verlor im Alter von 11 Jahren ihre Mutter und mit knapp 22 Jahren ihren Vater.

⁶⁸⁸ Préfecture du Département de la Seine, *Acte de Naissance. Extrait du Registre des actes de naissance du 1^{er} arrond^e de Paris* in Holmès, *Augusta Mary Anne*, Paris, s.d. unterzeichnet von Barroux (Le membre de la Commission) und dem Secrétaire Général de la Préfecture de la Seine (Name nicht identifizierbar) [= Dossier zur Naturalisation von Augusta Holmès], Ms. [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78; M 689508], s. Abb. 54, S. 559.

⁶⁸⁹ Siehe hierzu die Sammlung der Zeitungskritiken *Articles de Journaux 1866-1888* zu Augusta Holmès im Département de la Musique [F-Pn 4° B 391].

Suche nach Aufführungsmöglichkeiten vor allem an den Theatern zu haben sowie erfolgreich Subventionen beantragen zu können. Doch beinhaltete ihre Naturalisation tiefere Beweggründe, die vor allem politisch motiviert waren und auf ein starkes politisches Engagement der Komponistin verweisen.

6.2.3 *Diskurs: anglaise – irlandaise – »Irlande«*

Wurde in den vorherigen Ausführungen darauf verwiesen, dass Augusta Holmès aus weit mehr als formalen und pragmatischen Gründen die französische Staatsbürgerschaft annahm, so basieren die folgenden Überlegungen auf der These, dass sich die Dichterkomponistin durch ihre Naturalisation zugleich von Großbritannien und dessen Unterdrückungspolitik distanzieren wollte.

Nur zwei Jahre nach ihrer Naturalisation stellte Holmès im Dezember 1881 ihre Symphonie dramatique *Irlande* fertig.⁶⁹⁰ Bereits der Titel lässt unschwer die biographischen Allusionen erkennen. Das Sujet des ebenfalls von der Dichterkomponistin verfassten Programmtextes kontrastiert die stolze und glückliche Unabhängigkeit des frühen keltischen Königreiches mit der nunmehr herrschenden Suppression Irlands durch Großbritannien, die infolge der 1801 vollzogenen Union zwischen Großbritannien und Irland eingetreten war. Holmès verurteilt die Unterdrückung des irischen Volkes und ruft es auf, sich gegen das britische Imperium zu erheben, um seine Freiheit wiederzuerlangen. Dabei beabsichtigte Holmès die Kenntnis ihres Programmtextes und ließ diesen sowohl in der Partitur als auch im Konzertprogramm der Uraufführung abdrucken:

»Ile triste, un pâtre te chante sur tes collines brumeuses.
Autrefois tes fils riaient et dansaient.
Le deuil est venu, avec l'esclavage. Tordez vos bras, pleureuses! puisque la patrie n'est plus.
Mais le cor sonne! Écoutez, voyez! Ces rocs s'écroulent, et, de la terre entr'ouverte, jaillit une armée de cavaliers géants.
Ils viennent! Les voici!
Chante, o peuple misérable, ton vieux chant triomphal, car les héros de l'antique Irlande sortent des tombeaux séculaires pour la délivrance de leurs enfants.«⁶⁹¹

⁶⁹⁰ *Irlande. Poème symphonique*, Partition d'orchestre, Ms. autogr. [F-Pc Ms. 11914]. Der Jules Pasdeloup gewidmete Partiturdruk ist erschienen bei Paris: Léon Grus [1887], (Druckplattennummer: L. G. 4382) [F-Pc Ac. 3.¹⁰ 567, F-Pn D. 17086 und F-V Partition Brochure 545].

⁶⁹¹ Augusta Holmès, *Irlande. Légende-symphonie*, Programmzettel zur Uraufführung (26.03.1882, 21^e Concert populaire unter der Leitung von Jules Pasdeloup) [F-PBHVP 117320, Programmes de concerts Populaires, o. folio].

Die Komposition *Irlande* drückt die nationalen Wurzeln Augusta Holmès' aus. Gleichzeitig bezieht die Komponistin politisch öffentlich Stellung. Sie tritt für einen irischen Nationalismus und dessen »Homerule«-Bestrebungen ein.⁶⁹² Der Widerstand gegen die lange Unterdrückung, das französisch-bürgerliche Revolutionsdenken und der militante Katholizismus gingen im Irland des 19. Jahrhunderts eine explosive Mischung ein. Nach einem ersten Sieg mit der Katholikenemanzipation 1829 verstärkte sich die Massenbewegung für die Aufhebung (»repeal«) der Union. Missernten und daraus resultierender Massenhunger und Gewalttätigkeiten führten zur millionenfachen Auswanderung vor allem in die USA. Nach 1870 befand sich der Reformismus der Liberalen im ständigen Wettkampf mit den halbrevolutionären Loslösungsbestrebungen des irischen Nationalismus. Erst 18 Jahre nach dem Tod der Komponistin vereinbarte der im Jahre 1921 unterzeichnete Vertrag die Trennung des größten Teils von Irland von Großbritannien. Das überwiegend evangelische Nordirland blieb in der Folgezeit bei Großbritannien, was zu den im Grunde bis heute andauernden Spannungen zwischen Katholiken und Protestanten führte.

Bemerkenswerterweise verfasste Holmès ihren Programmtext nicht etwa – wie man bei nationaler Musik vermuten könnte – auf Englisch, sondern auf Französisch. Das dezidierte Nichtrekurrieren Holmès' auf die englische Sprache verweist bei allen etwaigen Problemen der Textverständlichkeit, die durch einen zweisprachigen Abdruck leicht zu beheben gewesen wären, auf die gewollte Distanzierung vom Englischen. Sprache fungierte generell als identitätsstiftendes Merkmal und wurde folglich von Komponisten nationaler Musik gerne als Verweis auf eine Kultur verwendet. Obgleich sie damit rechnen musste, dass *Irlande* im englischsprachigen Raum zur Aufführung kommen würde, griff sie auf die französische Sprache zurück, die ihr offenbar als die einzig adäquate erschien, ihrem Seelenleben Ausdruck zu verleihen.

Bei Konzertprogrammen achtete sie darauf, dass ihr Vorname vollständig ausgeschrieben wurde, damit sie nicht mit dem ebenfalls in Paris tätigen englischen Komponisten Alfred Holmès – auch er schrieb sich mit einem Akzent – verwechselt wurde. In diesem Zusammenhang bat sie einen Dirigenten:

»Prévu, s'il en est temps encore, de ne pas manquer de mettre Augusta Holmès, sur les programmes. Il existe un Holmès anglais qui signe A. Holmès et a fait de la musique...anglaise! Ce serait désastreux d'être confondu avec ce ›Old England‹.«⁶⁹³

⁶⁹² Eine weitere Komposition steht in Verbindung mit Irland: die Liedkomposition *Chansons des Gars d'Irlande*, die ebenso ein »Homerule«-Song in französischer Sprache ist.

⁶⁹³ Augusta Holmès, Brief an Monsieur [Dirigent], s.d., Ms. autogr. [F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique, Antoine Bloch-Michel, folio 853-855, Unterstreichung im Original].

Das Gefühl der Fremde, welches Holmès verspürte und aufgrund dessen sie sich zum Beispiel im Anschluss an den *Concours de la Ville de Paris* rechtfertigen musste, bewirkte das Englische. Die Befürchtung, auf den französischen Bühnen nicht angenommen zu werden, wie es der Préfet de Police in seinem Gutachten an den Garde des Sceaux formulierte, basierte auf der Tatsache, dass sie die englische Staatsbürgerschaft innehatte:

»Mad^{elle} Holmès n'a jamais quitté la France où elle est née, elle y a publié toutes ses œuvres musicales mais n'étant pas encore devenue complètement française, elle se voit fermée des scènes lyriques sur lesquelles elle aspire à faire juger son talent.«⁶⁹⁴

Holmès projizierte gewissermaßen das »Anders sein« auf ihre Nationalität. Desgleichen stellte die durch jene Distanzierung evozierte Naturalisation ein mentales Abschließen mit ihrem kulturellen Erbe dar, welches sie zudem untermauerte, indem sie mit der Komposition von *Irlande* Partei für das unterdrückte Volk ihrer Vorväter ergriff. Die Fokussierung auf das Irische spiegelt sich deutlich in dem weiter oben schon einmal zitierten Auszug aus dem Brief Holmès' an Paul Fromageot. Dem Versailler Historiker schrieb sie: »Je suis née à Paris, de parents Irlandais.«⁶⁹⁵ Die Aussage ist nicht ganz richtig – allein ihr Vater stammt aus Irland, die Mutter aus Südengland – doch spiegelt sie den hier vorliegenden Verdrängungsmechanismus. Der Wunschgedanke, das Englische zu dezimieren und aus ihrem persönlichen kulturellen Erbe zu streichen, war offenbar so groß, dass sie diese Fehlinformation lieferte.

Zugleich gewinnt Holmès' Bekundung, dass sie *Ode triomphale* sehr gerne bereits zehn Jahre eher komponiert hätte,⁶⁹⁶ an Bedeutung. Vor dem Hintergrund, dass ihr zu dieser Zeit die französische Staatsbürgerschaft verliehen wurde, bekommt das Sujet der szenischen Kantate und deren identitätsstiftende Wirkung im Rahmen der *Centenaire*-Feierlichkeiten (vgl. Kap. 4: »Staatsauftrag zum Zentenarium der Französischen Revolution«, S. 143) eine ganz persönliche Dimension. Das Bekenntnis zur französischen Nation und den republikanischen Idealen hatte die Dichterkomponistin auf persönlicher Ebene ja gerade im Akt ihrer Naturalisation vollzogen und damit zugleich ihrer ursprünglichen Staatsbürgerschaft den Rücken gekehrt. In *Irlande* thematisiert Holmès demnach den Topos der Freiheit, indem sie die Ideale der Französi-

⁶⁹⁴ Préfet de Police, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 21.02.1879.

⁶⁹⁵ Holmès, Brief an Paul Fromageot vom 10.07.1899.

⁶⁹⁶ »For ten years I had cherished the project of creating a patriotic work executed by great choral and orchestral masses.« Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, 1897, S. 138.

schen Revolution ins Übernationale zieht. Stand in Frankreich die Befreiung vom Ständesystem und damit die Aufhebung von Privilegien respektive Restriktionen einer Bevölkerungsschicht gegenüber einer anderen im Vordergrund, so fokussiert der Programmtext zu *Irlande* die Befreiung eines Volkes von der Fremdherrschaft eines anderen.

6.3 Religiöse Identität

Die religiöse Identität lässt sich von allen Identitäten am wenigsten klar erschließen. Augusta Holmès war lutherischer Konfession und konvertierte am 3. Juni 1900 zum katholischen Glauben. Nach aktuellem Forschungsstand ist davon auszugehen, dass der Akt der Konversion, der durch das *Registre des abjurations* und die zugehörigen offiziellen Dokumente⁶⁹⁷ belegt ist, für Augusta Holmès von großer Bedeutung war. Im Unterschied zur Naturalisation indes geriet die Konfession Holmès' zeitlebens nie in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Dies lag augenscheinlich an der national-politisch gefärbten Politik der *Troisième République*, die sich bereits auf dem Weg in die Säkularisierung befand, wenngleich die Trennung von Staat und Kirche erst 1905 per Gesetz verankert wurde.⁶⁹⁸ Dass sie konvertiert hatte, wurde der Pariser Bevölkerung erst zum Zeitpunkt ihres Todes durch die Presse bekannt gegeben:

»Détail ignoré du public: Augusta Holmès, qui était née à Paris de parents irlandais, s'était récemment convertie au catholicisme. Elle avait reçu le baptême et avait fait sa première communion dans la chapelle des Révérends Pères Dominicains du faubourg Saint-Honoré. Elle a été assistée, à ses derniers moments par le R. P. Sertilanges.«⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Eintrag »Holmès, Augusta Marie Anne Patricia«, in: *Registre des abjurations* 03.06.1900 [F-PAHAP 4°r E 6 II, folio 100, N° d'ordre 6849].

⁶⁹⁸ Bernhard Plé, »Die sakralen Grundlagen der laizistischen Republik Frankreichs. Zur Liturgie der aufgeklärten Bürgerschaft in der Dritten Republik«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005) 2, S. 373-393.

⁶⁹⁹ Anon., »Augusta Holmès«, in: o.A., 29.01.1903 [F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre, folio 137].

Ob Augusta Holmès ihren engeren Freundeskreis informierte, ist aufgrund fehlender Selbstzeugnisse der Dichterkomponistin kaum eruierbar. Denkbar ist hingegen, dass sich diese Information mündlich verbreitete und somit auch Eingang in die Publikation von Léon Séché fand,⁷⁰⁰ welche die einzige zeitgenössische Niederschrift zu dieser Thematik darstellt. Zwar bemüht sich der Autor in seiner Studie um wissenschaftliche Transparenz, dem Passus zur Konversion und der Darlegung der Beweggründe, die Holmès zu derselben führten, mangelt es indes an Glaubwürdigkeit, basieren sie doch zuvorderst auf einer sich merkwürdig darstellenden Mystifizierung, wie sie üblicherweise bei Heiligenlegenden anzutreffen ist. Somit stellt sich die Aufgabe, Séchés Ausführungen auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen, mit dem Ziel, eine Grundschicht an Informationen freizulegen, die sodann als gesichert und plausibel gelten dürfen.

6.3.1 *Der Akt der Konversion*

In seinen *Études d'histoire romantique* datiert Léon Séché die im Zuge der Konversion vollzogene Taufe Augusta Holmès' – bedauerlicherweise ohne Nachweis – auf den 8. Januar 1900.⁷⁰¹ Diese hat jedoch gemäß der Taufbescheinigung des zuständigen Priesters Sertillanges am Sonntag, dem 3. Juni 1900⁷⁰² stattgefunden:

⁷⁰⁰ Léon Séché, Kapitel VI »Augusta Holmès«, in: ders., *Études d'histoire romantique – Alfred de Vigny II: La vie amoureuse*, Paris: Mercure de France 1913, S. 333-371. Veröffentlicht in: *Les Annales politiques et littéraires*, 20.07.1913.

⁷⁰¹ Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 333-371.

⁷⁰² Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900 [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903]. Auch Gérard Gefen stellt Séchés Datierung in Frage und vermutet den 3. Juni 1900 als Tauftermin. Seine Formulierung »Quant au baptême d'Augusta, les archives de l'archevêché en font foi, il n'eut pas lieu le 8 janvier 1900, mais cinq mois après, le 3 juin« macht glauben, er habe die Akten eingesehen, wenngleich der Beleg und Verweis auf ein konkretes Dokument oder einen Fonds ausbleibt (vgl. Gérard Gefen, *Augusta Holmès – l'outrancière*, Paris: Bel-fond 1987, S. 242 und 265).

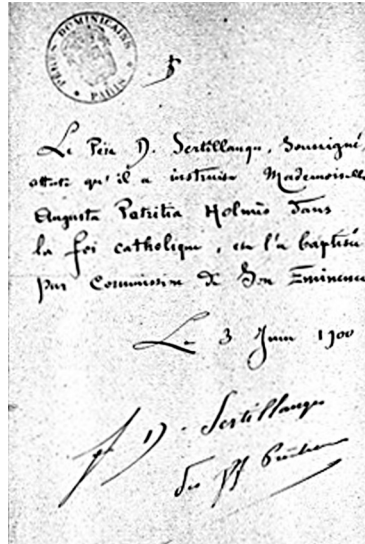


Abb. 38: Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900 [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903]⁷⁰³

Die Taufe, so schreibt Pater Sertillanges, habe er »par commission de son Eminence« vollzogen. Diese Befugnis hierfür wurde ihm von Kardinal François Benjamin Richard, dem Erzbischof von Paris, am Freitag, dem 5. Januar 1900 übertragen, wie dies Sertillanges in einem anderen Schreiben bezeugt.⁷⁰⁴ Vom 5. Januar bis zur Taufe am 3. Juni hat der in der Taufbescheinigung erwähnte Unterricht über die Dogmen des katholischen Glaubens stattgefunden (»qu'il a instruit Mademoiselle Augusta Patricia Holmès dans la foi catholique«⁷⁰⁵). Der von Séché angesetzte Januartermin basiert demnach auf einer Verwechslung des Unterrichtsbeginns, mit dem das Konversionsverfahren offiziell eröffnet wurde, und dem Taufakt, der dasselbe zum Abschluss brachte. Zusätzliche Verwirrung

⁷⁰³ »Le Père D. [Dalmace] Sertillanges, soussigné atteste qu'il a instruit Mademoiselle Augusta Patricia Holmès dans la foi catholique, en l'a baptisée [sic] par commission de son Eminence

Le 3 Juin 1900

Fr D. Sertillanges

des ff [frères] prêcheurs [= dominicains]«

Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900 [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903, Hervorhebung: die Verfasserin].

⁷⁰⁴ Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbekenntnis und -bescheinigung mit Signatur von Holmès, ihren Taufpaten und Père Sertillanges, Ms. autogr., 08.01.1900 [sic! 03.06.1900, F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903].

⁷⁰⁵ Sertillanges, Taufbescheinigung Augusta Holmès, 03.06.1900.

stiftete diesbezüglich eine fehlerhafte Angabe seitens Sertillanges. Das zweite Schreiben datierte Sertillanges irrtümlicherweise auf den »huitième jour du mois de Janvier«. Das Schriftstück sei im Folgenden vollständig wiedergegeben:



Abb. 39: Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbekenntnis und -bescheinigung mit Signatur von Holmès, ihren Taufpaten und Père Sertillanges, Ms. autogr., 08.01.1900 [sic! 03.06.1900], [F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903]⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ »L'an Mil neuf cent, le huitième jour du mois de Janvier, en présence des témoins soussignés, Augusta Marie-Anne-Patricia Holmès, née à Paris, le seize Décembre 1847, Ayant reconnu que, hors de la Véritable Eglise il n'y a point de salut, de sa propre volonté et sans aucune contrainte a fait profession de la Religion Catholique, apostolique et Romaine, et abjuré entre mes mains l'hérésie de Luther, de laquelle je lui ai publiquement donné l'absolution, en vertu des pouvoirs que Monseigneur l'archevêque de Paris m'a conféré à cet effet en date du **cinq Janvier 1900**.

Enfin je lui ai donné le baptême sous condition

En foi de quoi je, Antoine Sertillanges, ai signé le présent certificat avec ladite Augusta Holmès et ses témoins.

Fait à Paris, en l'Eglise des Dominicains 222 Faubourg S. Honoré, les jour [sic] d'an que dessus

fr[ère] D. Sertillanges

Augusta Holmès

des ff Prêcheurs [dominicains]

Marie Desveaux-Vérité

J. P. Desveaux-Vérité«

Sertillanges, Taufbekenntnis und -bescheinigung 08.01.1900 [sic! 03.06.1900, Hervorhebung: die Verfasserin].

Der Irrtum Sertillanges' wird nicht nur durch die von ihm signierte Tauf- und Lehrbescheinigung belegt (s.o.), sondern ferner durch den Eintrag »Holmès, Augusta Marie Anne Patricia« in das *Registre des abjurations*⁷⁰⁷ der katholischen Kirche. Das Register dokumentiert und datiert den Widerruf bzw. die Abschwörung der ursprünglichen Konfession eines Konvertiten. Eine Abschwörung war gemäß der katholischen Religion unabdingbare Voraussetzung für die Aufnahme in die Katholische Kirchengemeinde und stellte damit eine Prämisse für die katholische Taufe dar.⁷⁰⁸ Der Eintrag zu Augusta Holmès unter der Registrierungsnummer 6849 datiert vom 3. Juni 1900. Aufgrund der chronologisch angelegten und fortlaufenden Auflistung können jegliche Zweifel an jener Datierung ausgeräumt werden. Diese Register beinhalten zudem Angaben zum Alter, dem Geburtsort, der Ausgangskonfession sowie der Kirche, in der die Abschwörung stattfand, und welcher Priester diese abnahm. Demnach hat Augusta Holmès im Dominikanerkloster rue du Faubourg St. Honoré Nr. 222 im Alter von 52 Jahren vor dem Priester Sertillanges ihre lutherische Konfession widerrufen. Noch seinerzeit bezeichnete die katholische Kirche die Lehren Luthers als Ketzerei. Dies bringt der Satz des oben wiedergegebenen Schreibens sehr gut zum Ausdruck: »[...] abjuré entre mes mains l'hérésie de Luther, de laquelle je lui ai publiquement donné l'absolution [...]«⁷⁰⁹. Dieses Schreiben, in dem es heißt, dass Holmès, nachdem sie der Ketzerei Luthers abgeschworen hatte, getauft wurde, ist von Augusta Holmès, von ihren Taufpaten Marie und J. P. Desveaux-Verité und von Sertillanges bezeugt und signiert. Gemäß der oben dargelegten Prämisse für die Taufe und dem Abgleich mit den *Registres des abjurations* besteht kein Zweifel an der fehlerhaften Datierung Sertillanges', mithin ist der 3. Juni 1900 als »offizielles« Datum ihrer Konversion zu bezeichnen.

Im Zuge ihrer Konversion nahm Augusta Holmès entsprechend den religiösen Gepflogenheiten der katholischen Kirche den zusätzlichen Vornamen »Patricia« an.⁷¹⁰ Die Kirchendokumente führen selbstverständlich diesen Namen auf, während Holmès selbst weiterhin mit »Augusta Holmès« signierte. Weder ihre Briefe noch Partiturotographie oder Widmungen versah die Dichterkomponistin im Anschluss an ihre Konversion mit diesem Namen. Auch Léon Séché verweist richtigerweise auf die Annahme des Vornamens,

⁷⁰⁷ Eintrag »Holmès, Augusta Marie Anne Patricia«, in: *Registre des abjurations*, 03.06.1900, [F-PAHAP 4^or E 6 II, folio 100, N^o d'ordre 6849].

⁷⁰⁸ Für diesen Hinweis danke ich dem Leiter der Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, Prêtre Philippe Ploix (Korrespondenz zwischen Philippe Ploix und der Verfasserin der vorliegenden Arbeit vom 03.02.2010).

⁷⁰⁹ Sertillanges, Taufbekenntnis und -bescheinigung 08.01.1900 [sic! 03.06.1900].

⁷¹⁰ Sertillanges, Taufbescheinigung Augusta Holmès, 03.06.1900.

geht aber darüber hinaus von der Vermutung aus, Holmès habe in Anlehnung an den irischen Nationalheiligen »Patrick von Irland« den zusätzlichen Vornamen »Patricia« gewählt.⁷¹¹ Zwar mag diese Herleitung aufgrund der irischen Abstammung der Komponistin sowie der engen Verbindung Holmès' zur irischen Unabhängigkeitsbewegung (siehe Kap. 6.1: »Nationale Identität«) nachvollziehbar sein, Belege dafür sind jedoch aufgrund fehlender Selbstzeugnisse der Dichterkomponistin, die darauf Bezug nehmen würden, nicht überliefert.

6.3.2 *Konstruktion und Dekonstruktion der inneren Beweggründe Augusta Holmès' zur Konversion*

Léons Séchés Publikation stellt die einzige zeitgenössische Quelle dar, die Holmès' Hinwendung zum Katholizismus thematisiert. Da Séché die Anfänge der Konversion bereits auf die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts datiert und vor allem mit dem »irischen« Moment in Verbindung bringt, soll im Folgenden zunächst auf Séchés Bericht⁷¹² Bezug genommen werden, ehe dieser mithilfe weiterer überlieferter Quellen kritisch diskutiert wird.

Léon Séché berichtet, dass Augusta Holmès einige Tage vor einer von ihm nicht näher datierten Aufführung ihrer Symphonischen Dichtung *Irlande* Père Hardy, den Leiter des Collège des Irlandais erstmals aufsuchte, um ihn zu dem Konzert einzuladen. Dieser sei von dem Besuch und der unverhofften Einladung Holmès' so überrascht gewesen, dass er sich an Père Mickaël von der »Mission anglaise de l'avenue Hoche« wandte, der ihn wiederum an eine junge Irin namens Marie Desveaux-Vérité verwies. Père Hardy nahm Kontakt mit M^{me} Desveaux-Vérité auf und bat sie, ihm Informationen über Augusta Holmès zukommen zu lassen. Als sie das getan habe, sei Père Hardy davon überzeugt gewesen, dass Holmès katholisiert werden müsse. In diesem Zusammenhang zog er den Vergleich zu dem verirrtten Schaf, das wieder in den »Schoß der Familie« zurückgeführt werden müsse. Séché berichtet ferner, dass M^{me} Desveaux-Vérité Augusta Holmès just in dem Moment einen Besuch abstattete, als Letztere dabei war, *La Montagne noire* zu komponieren, doch durch einen heftigen Schmerz im rechten Arm gezwungen war, eine Arbeitspause einzulegen. M^{me} Desveaux-Vérité empfahl ihr daraufhin, den Heiligen Antonius von Padua um Hilfe zu bitten. Holmès soll den Namen zum ersten Mal gehört und sich bei ihrer Gesprächspartnerin erkundigt haben, wie sie die Hilfe des Heiligen Anto-

⁷¹¹ Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 370.

⁷¹² Ebd., insbesondere S. 361-364 und 370-371.

nus erfolgversprechend in Anspruch nähme. M^{me} Desveaux-Vérité empfahl ihr, in einer Kapelle eine Kerze für den heiligen Antonius von Padua anzuzünden und dann auf ihn zu vertrauen. Im Anschluss an den Besuch von M^{me} Desveaux-Vérité habe Holmès ihr Hausmädchen Marie gebeten, ihr den *Larousse* zu bringen, um darin unter dem Stichwort »Antoine de Padoue« nachzuschlagen. Séché fährt mit seiner Darstellung fort, indem er berichtet, dass nur zwei Tage später Marie vor der Türe von M^{me} Desveaux-Vérité gestanden habe, um ihr voller Dank zu berichten, dass die Komponistin nunmehr von ihrem Schmerz befreit sei. Von dieser Zeit an habe sich Holmès für den katholischen Glauben interessiert und sich von M^{me} Desveaux-Vérité über die Dogmen des Katholizismus belehren lassen. Überdies berichtet Séché, dass der Ehemann von M^{me} Desveaux-Vérité während dieser Zeit, demnach in den 1880er Jahren, das Buch *Un Pèlerinage artistique à Florence* von Père Sertillanges gelesen und daraufhin vorschlagen habe, es an Holmès auszuleihen. Diese habe dann nach der Lektüre mit Père Sertillanges Kontakt aufgenommen.

Dass Augusta Holmès mit Père Hardy spätestens ab Sommer 1886 in Kontakt stand, bezeugen zwei von Hardy verfasste Briefe an die Dichterkomponistin.⁷¹³ Der erste Brief datiert vom 27. November 1887 und beinhaltet die Reaktion auf Holmès' Einladung für eine *Irlande*-Aufführung am gleichen Abend, bei der es sich aber nicht um die von Séché erwähnte Aufführung handelt. Holmès hatte am 26. November 1887 im *Collège des Irlandais* zwei Eintrittskarten für das Konzert in der Konzertreihe Lamoureux hinterlassen, da sie Hardy selbst nicht angetroffen hatte. Zwar bedauerte Hardy, dass er aufgrund seiner klösterlichen Verpflichtungen bei der Abendmesse nicht zum Konzert kommen könne, er sei aber sehr interessiert und habe im Juni letzten Jahres die Partitur von *Irlande*, die Holmès ihm überlassen hatte, nach Irland mitgenommen, um sie dortigen Freunden zu zeigen. Der nachweislich früheste Kontakt hat demnach im bzw. vor Juni 1886 stattgefunden. Somit kann es sich bei der von Séché angedeuteten ersten Begegnung anlässlich einer Konzerteinladung und der anschließenden Recherche Père Hardys über Augusta Holmès keinesfalls um die in dem Brief für November 1887 nachgewiesene Begegnung handeln, da sich Holmès und Hardy, entgegen den Darstellungen Séchés, zu diesem Zeitpunkt bereits kannten.

Während die Kontaktaufnahme bezüglich *Irlande* mit Hardy seitens der Komponistin durchaus nachvollziehbar und wie oben gezeigt brieflich belegt ist – immerhin handelt es sich um ein irisches Sujet und Hardy unterrichtete am

⁷¹³ Père Hardy, Brief an Augusta Holmès, Ms. autogr., vom 27.11.1887 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16262 folio 91-94] und Ms. autogr., vom 11.01.[s.a., nach 1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262 folio 95-97].

Collège des Irlandais –, erscheint das von Séché dargelegte weitere Vorgehen Père Hardys⁷¹⁴ als sehr konstruiert. Dass Hardy M^{me} Desveaux-Vérité um weitere Informationen zur Dichterkomponistin gebeten hat, ist denkbar, doch bereits die sich anschließende Erzählung über die wundersame Heilung Holmès' mutet sachlich betrachtet seltsam an. Richtig ist, dass Holmès in ihren Briefen häufig über Krankheiten und Erschöpfung infolge ihrer Arbeit klagte. Dass aber kraft spiritueller oder religiöser Riten Heilung eingetreten sei, ist an keiner Briefstelle ihrer Korrespondenz belegt. Auch kann für die Entstehungszeit von *La Montagne noire*, in der sich die Heilung gemäß Séché zugetragen haben soll, keine Briefstelle ausgemacht werden. Obwohl eine Unterbrechung durch Krankheit bei der mehrjährigen Arbeit an der Oper nicht unwahrscheinlich wäre (vgl. dazu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit), so ist die von Séché gezogene Schlussfolgerung, dass sich Holmès nach Heilung einer Krankheit dem katholischen Glauben zuwandte, ebenso zu hinterfragen wie das Argument, Holmès habe im *Larousse* unter dem Lemma »Antoine de Padoue«⁷¹⁵ nachgeschlagen. Bei näherer Betrachtung offenbart sich dies als Versuch Séchés, seine Argumentation auf eine wissenschaftliche und damit nachweisbare Basis zu stellen, indem er dem Leser suggeriert, dass durch einen Lexikonartikel die Existenz Antonius' von Padua und dessen Heilwirkung belegt sei. Die damit angestrebte Glaubwürdigkeit will sich jedoch nicht so recht einstellen, zumal Séché sodann mutmaßt, Hardy hätte sich infolge dieser Begegnung vorgenommen, Holmès zu bekehren. Gewiss mag eine Intention des Geistlichen, andere Menschen von seinem Glauben zu überzeugen, nicht von der Hand gewiesen werden, doch die Briefe thematisieren ganz profane Angelegenheiten, wie die Mitteilung von Ansprechpartnern und Konzertmöglichkeiten in Irland und Großbritannien. Ähnlich problematisch ist ein weiterer Argumentationsstrang, den Séché als Auslöser für das Interesse Holmès' am katholischen Glauben darlegt.⁷¹⁶ Demnach habe auch das Buch *Un Pèlerinage artistique à Florence* von Père Sertillanges einen gewissen Einfluss auf Holmès' Entscheidung zur Konversion ausgeübt. Séché berichtet, dass Holmès anlässlich der *Irlande*-Aufführung im Jahre 1885 Père Hardy aufsuchte, um ihn einzuladen.⁷¹⁷ In der Tat haben Édouard Colonne und Charles Lamoureux die Symphonische Dichtung in ihren Konzertreihen von Oktober bis Dezember mehrfach zur Aufführung

⁷¹⁴ Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 362-364.

⁷¹⁵ Pierre Larousse verzeichnet in seiner Ausgabe von 1866 einen Eintrag zu Antoine de Padoue. Siehe Pierre Larousse, »Antoine (saint), dit de Padoue«, in: *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Bd. 1, Paris: Administration du Grand dictionnaire universel 1866, S. 458.

⁷¹⁶ Séché, »Augusta Holmès«, 1913, S. 364-369.

⁷¹⁷ Ebd., S. 361.

gebracht. Doch das Buch von Père Sertillanges kam erstmals 1896 auf den Markt.⁷¹⁸ Dass Holmès das Buch kannte, möglicherweise auch gelesen hat, ist denkbar, da es einen außerordentlichen Erfolg verzeichnen konnte und in den Folgejahren mehrfach wiederaufgelegt wurde.

Festzuhalten bleibt, dass kein Zweifel an der Wichtigkeit der Konversion selbst besteht und Père Hardy, der Holmès möglicherweise auch in ihrem Entschluss bekräftigt hat, in diesem Zusammenhang eine prominente Rolle spielte. Die Tatsache, dass es in der vollständigen Holmès-Korrespondenz keinen einzigen Hinweis zur Konversion und überdies weder Selbstzeugnisse noch von Dritten niedergeschriebene Selbstaussagen der Komponistin gibt, führt zu der Annahme, dass Holmès ihre Konversion gewissermaßen als intimes Geheimnis gehütet und durch Stillschweigen bewusst *nicht* zum Gegenstand »öffentlicher« Diskussionen erklärt hat.

Hinsichtlich der offensichtlichen Relation zwischen Holmès' irischen Wurzeln und der Konversion könnte die Frage, ob Kompositionen von Augusta Holmès zu dem jährlich in Irland mit einem Konzert gefeierten »St. Patrick's Day« aufgeführt wurden, einen hinsichtlich der Holmès-Rezeption in Irland interessanten Untersuchungsaspekt darstellen.

6.3.3 *Spuren religiöser Identität im Musikœuvre der Dichterkomponistin*

Einen wichtigen Hinweis zur religiösen Identität von Augusta Holmès liefert der Blick auf ihr kompositorisches Schaffen. Zu beobachten ist dabei, dass sich Werke, die klassischerweise der Kirchenmusik zugerechnet werden oder deren Sujets auf eine religiöse Thematik schließen lassen, aus allen Schaffensperioden erhalten haben. Gleichwohl haben diese Kompositionen am Gesamtœuvre der Komponistin einen nur geringen quantitativen Anteil. Überdies sind sie zuvorderst den kammermusikalischen Gattungen zu subsumieren.

Bereits am 3. August 1872 wurden zwei religiöse Stücke von Holmès aufgeführt: das im Juli des gleichen Jahres komponierte und César Franck gewidmete *Ave Maria Stella*⁷¹⁹ für Tenor und Sopran und der Psalm *In Exitu Israël* für Sologesang, Chor, Orgel und Piano.⁷²⁰ Aus der gleichen Zeit ist *Memento*

⁷¹⁸ Antonin-Dalmace Sertillanges, *Un pèlerinage artistique à Florence*, Paris: Aux bureaux de la »Revue thomiste« 1896.

⁷¹⁹ Augusta Holmès, *Ave Maria Stella*, Paris: H. Tellier 1896 (Druckplattenummer: H. T. 862).

⁷²⁰ Gemäß einem Zeitungsbericht übernahm Augusta Holmès in jenem Konzert den Klavier-Part (Sammlung *Articles de Journaux 1866-1888* [F-Pn 4° B 391]).

mei Deus für A-cappella-Chor als Manuskript überliefert, das ebenfalls César Franck gewidmet ist.⁷²¹ Handschriftliche Quellen gibt es auch zu einem Stück mit dem Titel *Tantum ergo sacramentum* für Tenor, Bariton und Orgel (um 1872).

Am 17. und 31. März 1889 wurde *Une Vision de Sainte-Thérèse* für Sopran und Orchester von Holmès mit der Sängerin Mademoiselle Marguerite Martini in den Concerts Colonne aufgeführt.⁷²² Eine Rezension von Arthur Coquard, die im Mai 1887 in *Le Monde* abgedruckt wurde, verweist darauf, dass das Werk offenbar schon einmal aufgeführt worden war. Nähere Informationen sind indes diesbezüglich nicht bekannt. In den 1880er Jahren entstand das Lied *Noël* für Tenor / Sopran und Klavier (1884),⁷²³ das auch unter dem Titel *Trois anges sont venus ce soir* bekannt ist. Dieses Stück stellt das bekannteste Lied von Augusta Holmès dar und ist aufgrund des Sujets ebenfalls unter die Gruppe der religiösen Lieder zu subsumieren.⁷²⁴ Eine interessante Parallele zu dem von Holmès adaptierten religiösen Namen »Patricia« weist der Liederzyklus *Contes divins* auf. Hier verweist der Titel des ersten, 1892 geschriebenen Liedes auf den irischen Nationalheiligen Patrick von Irland.⁷²⁵

⁷²¹ Augusta Holmès, *Memento mei Deus*, Ms. autogr. [F-Pn 11897].

⁷²² Siehe *Le Monde Musical. Exposition de 1900*, Numéro Spécial, 15.10.1900, S. 34.

⁷²³ Augusta Holmès, *Noël*, Paris: Léon Grus (Druckplattennummer: L. G. 4268). In der Nachfolge erschienen zahlreiche Arrangements für andere Besetzungen, die von unterschiedlichen Verlegern publiziert wurden.

⁷²⁴ René Berthelot rekurriert für seinen Aufsatz auf den berühmt gewordenen Titel Augusta Holmès'. Er geht davon aus, dass Holmès mit diesem Lied ihren Glauben ausdrücken wollte. Vgl. René Berthelot, »Trois anges sont venus ce soir...« ou le roman d'Augusta Holmès«, in: *Musica* (Dezember 1962) 105, S. 24.

⁷²⁵ Der Liederzyklus *Contes divins* [F-Pc D. 6121 (53-58)] besteht aus folgenden Liedern:

1. *L'Aubépine de saint Patrick*, dédié à Mary Kelly (1892), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4575), Textvorlage Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 16],
2. *Les Lys bleus*, dédié à Mary Kelly (1892), Paris: Durand 1892 (Druckplattennummer: D. & F. 4608 bis), Textvorlage Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 17],
3. *Le Chemin du ciel* (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4645), Transcrit pour petit orchestre avec piano conducteur par A. Mouton, Paris: Durand 1922 (Druckplattennummer: D. & F. 3544), Textvorlage Ms. autogr. [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 18-19],
4. *La Belle Madeleine*, dédié à Mary Kelly (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4697),
5. *La Légende de saint Amour*, dédié à Mary Kelly (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4709) und
6. *Les Moutons des anges* (1895), Paris: Durand 1896 (Druckplattennummer: D. & F. 5039).

Bezeichnenderweise ist kein Werk überliefert, von dem man annehmen könnte, dass es als neuerliches Bekenntnis ihres katholischen Glaubens komponiert worden sei. Als alleiniger Hinweis ist das Stück mit dem Titel *Pière* zu deuten, das Augusta Holmès ein halbes Jahr nach ihrer Konversion am 30. November 1900 verfasste. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Holmès für Kompositionen mit religiösem Sujet primär auf kleinere Gattungen zurückgriff. Dies bestätigt die Annahme, dass der Glaube für Holmès etwas Intimes war, was sie möglichst nicht nach Außen tragen wollte; ganz im Gegenteil zu ihrer nationalen Musik, die sie explizit in groß angelegten Gattungen vertonte und zu repräsentativen Zwecken aufführen ließ.

Wendet man den Blick von den Liedern auf die Frage, wie sich religiöse Aspekte in anderen Gattungen präsentieren, so ist auf den Brief, den die Komponistin anlässlich der Gestaltung eines Kreuzes als Bühnenrequisite an den Bühnenbildner Marcel Jambon schrieb,⁷²⁶ zurückzukommen (siehe Kap. »Kompositorische Identität«, S. 332). Darin hob Holmès die Bedeutung des Bühnenkreuzes im dritten Akt der Oper *La Montagne noire*, dessen Hintergrundsujet den Glaubenskonflikt zwischen Muslimen und Christen thematisiert, hervor. Holmès bestand auf der Ausgestaltung der Requisite als byzantinisches Kreuz, das an jener Stelle den montenegrinischen Protagonisten Mirko an die christlichen Werte erinnern sollte. Die Vehemenz, mit der sich die Komponistin gegen eine inkorrekte Darstellung des Kreuzes aussprach – vgl. die hervorgebrachten Argumente, einen eigenen Entwurf und das Drängen auf einen erneuten Besprechungstermin –, verweist auf eine tiefere und biographisch motivierte Bedeutung dieser Briefaussage, die über die perfekte Realisierung einer Bühnenrequisite im Kontext eines in der Oper jener Zeit vielfach zitierten Topos hinausweist.⁷²⁷

»Vous verrez, disait-elle, combien je serai belle lorsque je serai morte. Le bonheur vivra sur mon visage car je posséderai mon idéal poursuivi en vain sur la terre, et le sourire sera sur mes lèvres fermées.«⁷²⁸

⁷²⁶ Augusta Holmès, Brief an anon. [Marcel Jambon] vom 16.10.1894, Ms. autogr. [F-Pnasp Collection Rondel Correspondance, Rc A 66447].

⁷²⁷ Siehe die zahlreichen Opersujets, die Glaubenskonflikte thematisieren.

⁷²⁸ M^{me} Manoël de Grandfort, »Augusta Holmès«, in: *Musica* (März 1903) 6, S. 83. M^{me} Manoël de Grandfort war eine enge Bekannte der Komponistin. Anlässlich des Todes von Holmès verfasste sie einen Bericht für das Fachjournal *Musica*, der dort im März 1903 mit drei ikonographischen Quellen, die die Komponistin zeigen, abgedruckt wurde (s. Abb. 63, S. 569).

Jene bei M^{me} Manoël de Grandfort wiedergegebene Aussage von Augusta Holmès wirkt zunächst unverständlich. Der Gedanke, dass ein toter Mensch schön sei, mutet auf den ersten Blick paradox an, gewinnt aber in seiner implizierten theologischen Ausdeutung einen Sinn. »Car il faut que la loi d'Idéal s'accomplisse«,⁷²⁹ schrieb Holmès in einer Hommage auf César Franck (vgl. Abb. 40, S. 384) und bezog diese Aussage auf die Vorstellung von Gerechtigkeit im Sinne einer gerechten Anerkennung für das, was ein Mensch ist und leistet: »L'envie est terrassée et la haine bannie.« Dass sie damit auf die weit verbreitete Vorstellung rekurrierte, dass demjenigen, der im irdischen Leben leide und Gutes tue, wozu auch die tägliche Arbeit gehört, am Tag des Jüngsten Gerichts auch Gerechtigkeit widerfahre, zeigt die folgende Textstelle:

»Or, celui-ci qui fut bienfaisant; qui souffrit
De l'oubli, de son cœur méconnu, de son rêve
Ignoré, sans se plaindre, en un labeur sans trêve,
Ce juste ne saurait mourir! Il est Esprit.«⁷³⁰

Der oben zitierte Begriff »Ideal« impliziert demnach sowohl *Erlösung* als auch *Unsterblichkeit der Seele*, die im vierten Vers der zuletzt wiedergegebenen Strophe mit »Esprit« angedeutet und in den folgenden Strophen weiter ausgeführt wird.

»César Franck est vivant dans son œuvre immortelle;
César Franck est vivant dans l'amour de vos cœurs.«⁷³¹

Hier spricht Holmès die Unsterblichkeit an, die sich zuvorderst aus der Erinnerung speist. Unsterblichkeit ist das Weiterleben nach dem Tode und funktioniert einerseits durch eigene Leistung, wie etwa die erschaffenen (Kunst-) Werke, und andererseits durch die Erinnerung an den verstorbenen Menschen. In ihrem Testament forderte Holmès ihre Hinterbliebenen auf, nicht um sie zu weinen: »Je suis vivant... je suis dans l'impérissable lumière.«⁷³² Sie sei lebendig, da sie sich in einem unvergänglichen Licht befinde. Dort angelangt, habe sich ihr Ideal erfüllt. Neben dem Weiterleben in der Erinnerung, die durch die Werke des Verstorbenen wach gehalten wird, hebt Holmès zudem auf den

⁷²⁹ Augusta Holmès, »A César Franck«, veröffentlicht in: o.A., 01.12.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 13]. Siehe S. 335, Fußn. 614.

⁷³⁰ Ebd., Str. VI, 1-4.

⁷³¹ Ebd., Str. VII, 1-2.

⁷³² Henri Barbusse, »Augusta Holmès«, in: *La Grande Revue*, 01.03.1903, S. 688-692, hier: S. 692.

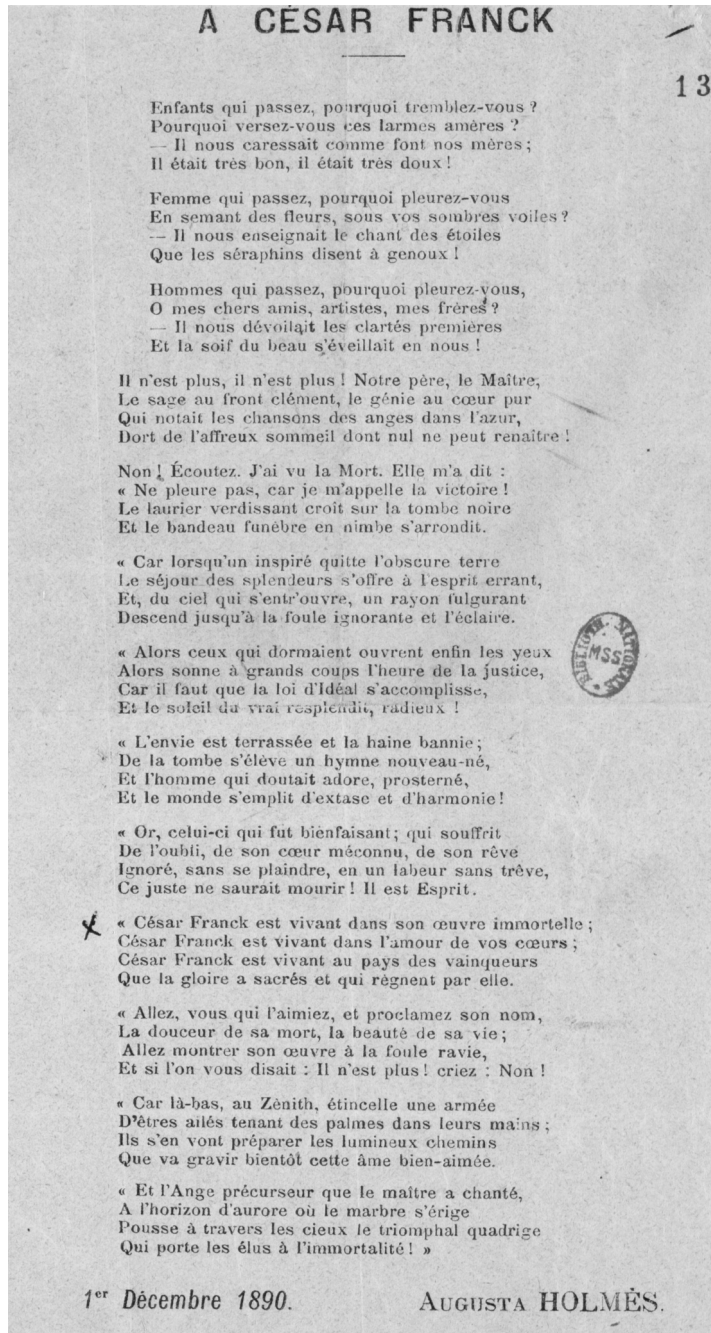


Abb. 40: Augusta Holmès, »A César Franck«, Druck veröffentlicht
in: o.A., 01.12.1890 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 13]

Kerngedanken des katholischen Glaubens ab, nämlich die Vorstellung, der Mensch könne sich die Erlösung durch Werkgerechtigkeit selbst verdienen; zumal der zentrale Gedanke in der römisch-katholischen Kirche um die Hoffnung eines jeden Gläubigen kreist, zum Zeitpunkt des Jüngsten Gerichts, bei Gott sein zu können respektive in den Himmel aufgenommen zu werden. Jene religiösen Kernbotschaften spiegeln sich in den Werken Holmès wider, wie der Programmtext zu *Andromède* zeigt (siehe S. 290): Dieser thematisiert Erlösung und Transzendenz, die nicht gleichzusetzen sind, aber einhergehen mit der oben erwähnten Unsterblichkeit der Seele.

»Allez, vous qui l'aimiez, proclamez son nom« (Str. VIII / 1),
 [...] le triomphal quadrige
 Qui porte les élus à l'immortalité!« (Str. X / 3-4)

Die Affinität, die Holmès zum Metaphysischen hatte und die sich sodann in der Hinwendung zur katholischen Religion konkretisierte, beobachteten auch ihre Zeitgenossen. M^{me} Manoël de Grandfort beschrieb die Dichterin mit den Worten: »Et cette noble inspirée, cette chercheuse d'étoiles et d'infini, cette entraîneuse d'âmes qui parlait de l'*Au-delà* comme si elle l'avait déjà visité, [...]«. ⁷³³ Auch eine andere zeitgenössische Abhandlung beschrieb Holmès als »inspirée«:

»M^{lle} Holmès marche avec des allures de vision qui lui sont naturelles; on la dirait une *inspirée*.« ⁷³⁴

Im Jahre 1902 verfasste Holmès ein Lied mit dem Titel *Au-delà*, ⁷³⁵ welches sie dem französischen Komponisten Raymond Chanoine Davranches widmete. Der Text besteht aus zwei thematisch diametral angelegten Strophen, welche das Irdische und das Himmlische thematisieren. Auf dem von Sarabandy gezeichneten Frontispiz der gedruckten Ausgabe (vgl. Abb. 41, S. 386) sind zwei Frauen abgebildet, die in zwei unterschiedliche Blickrichtungen schauen: eine ist rückwärts gewandt, die andere vorwärts gewandt dargestellt. Vor dem Hintergrund, dass Holmès die Gestaltung der Frontispize mitbestimmte, kann die Zeichnung auch als autobiographischer Ausdruck verstanden werden. So ge- deutet, spiegeln die Blickrichtungen der beiden Frauen das Seelenleben der

⁷³³ M^{me} Manoël de Grandfort, »Augusta Holmès«, in: *Musica* (März 1903) 6, S. 83.

⁷³⁴ Hugues Imbert, *Nouveaux Profils de Musiciens*, Paris: Librairie Fischbacher 1892, S. 137-159, hier: S. 142 [Kursivierung im Original].

⁷³⁵ Augusta Holmès, *Au-delà*, Paris: Enoch et C^{ie} 1902 (Druckplattenummer: E. & C. 5164).

Komponistin. Während die eine Frau möglicherweise reuevoll in die laszive Vergangenheit blickt, schaut die andere hoffnungsvoll und Gott vertrauend nach vorne.



Abb. 41: Frontispiz der Notenausgabe von »Au-delà!« mit einer Zeichnung von Sarabandy, Paris: Enoch 1902 [F-Pn Vm7 117051]

6.4 Konklusion oder: Das Identitätskaleidoskop

So verschieden die Sujets der drei in der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke auf den ersten Blick erscheinen – in *La Montagne noire* geht es um einen von der *femme fatale* lancierten Privatkonflikt vor einem historischen Hintergrund, die Kantate *Ode triomphale* zielt auf die Vermittlung der republikanischen Idee und die Herstellung eines »neuen« nationalen Selbstbewusstseins der Franzosen und die Symphonische Dichtung *Andromède* thematisiert den Andromeda-Mythos –, so bemerkenswert übereinstimmend ist ihr thematisches Grundsubjekt: sie alle problematisieren die Thematik der Freiheit bzw. der Befreiung. In *La Montagne noire* befreit sich Yamina aus der Gefangenschaft

der Montenegriner, während diese sich von der Vorherrschaft der Türken befreien, in *Ode triomphale* befreit die République als idealisierte Staatsform das Volk und in *Andromède* befreit Perseus Andromeda vom Felsen. Auf den ersten Blick scheint sich Holmès einer in der Literatur und der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffenden Thematik verschrieben zu haben.⁷³⁶ Auf den zweiten Blick indes verweist die Quantität und Qualität, mit der die Freiheits-Thematik im musikalischen wie poetischen Œuvre der Dichterkomponistin in Erscheinung tritt, zweifelsohne auf eine weitere Bedeutungsebene. Paradigmatisch sei an dieser Stelle auf die Orchesterwerke *Irlande* und *Pologne* hingewiesen, die beide dem Sujet der Freiheit verpflichtet sind. Auf diese Weise problematisierte Holmès aktuelle politische Missstände und verlieh ethnischen Minderheiten durch ihre Musik ein Sprachrohr. Dieses Phänomen – die stetige Präsenz des Freiheitsmotivs – erschließt sich indes erst in einem synthetisierenden Blick auf die zuvor dargelegten Identitäten. Jene Identitätsperspektiven machen die Bedeutungsdimension sichtbar, die Holmès dem Motiv der Freiheit in ihrem Leben zusprach. Kaum zu übersehen sind die Korrelationen, die biographische Ereignisse mit dem musikalischen Handeln der Dichterkomponistin eingehen. In anderen Worten: die hier behandelten Werke spiegeln Facetten ihrer Identität. Ihre Koinzidenz soll hinsichtlich des Freiheitstopos Gegenstand dieser abschließenden Ausführungen sein, die sich als synthetisch angelegte Metaperspektive verstehen.

Das Sujet von *La Montagne noire* präsentiert mit Yamina eine *femme fatale*, die dem im *Fin de siècle* konstruierten Frauenbild einer gut aussehenden, nicht selten mit exotischen Elementen versehenen Frau entspricht, die meist mit einem ganz bestimmten Ziel vor Augen den Mann verführt. Yaminas Verführung gehört zu ihrem Plan, sich aus der montenegrinischen Gefangenschaft zu befreien (siehe Kap. 3.2.1 »Synthese als konstituierendes Merkmal der Dramenkonzeption von *La Montagne noire*«, S. 83). Auch Augusta Holmès stellt sich als *femme fatale* dar, weil sie sich bewusst den gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit widersetzte:⁷³⁷ Zum einen ergriff sie einen Beruf, dessen erfolgreiche Ausübung auf professioneller Ebene bislang Männern vorbehalten war, und zum anderen verhielt sie sich auch außerhalb ihres Berufes keineswegs so, wie dies gesellschaftliche Konventionen für Frauen vorsahen. Dass sich Augusta Holmès bewusst gegen eine Eheschließung entschied, um sich uneingeschränkt ihrer Kompositionskarriere widmen zu können, implizierte ferner, sämtliche

⁷³⁶ Wolfgang Krebs spricht diesbezüglich sogar von einem Topos. Siehe Wolfgang Krebs, »Dramaturgie der Entgrenzung. Erich Wolfgang Korngolds Operncharakter *Violanta*«, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1998) 1, S. 26-39.

⁷³⁷ Siehe dazu das Kap. »Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, S. 25.

Entscheidungen eigenständig treffen und über ihr Einkommen ohne ehelichen Vormund verfügen zu können. Dessen ungeachtet hatte sie fünf Kinder mit ihrem langjährigen Lebenspartner, dem Romancier Catulle Mendès, die bei den Eltern des Literaten aufwuchsen. Zugleich war sie ein Kind ihrer Zeit und den typischen *Fin de siècle*-Phänomenen nicht abgeneigt: Verbürgt ist ihre Leidenschaft für den *Vin de Coca*⁷³⁸ und für Tabak.⁷³⁹ In all jenen Faktoren spiegelt sich der Drang nach Freiheit.

Mithilfe einer gigantischen szenischen Ausstattung werden in *Ode triomphale* zunächst die französischen Werte zelebriert, ehe die République eine zuvor schwarz gekleidete und in Ketten gelegte Figur befreit. In einer apothetischen Schlusswendung wird die Botschaft transportiert, die idealisierte republikanische Staatsform befreie das Volk. Diese Befreiung, die Holmès für das Sujet mit ihrer Kantate zum *Centenaire* inszenierte, hatte sie selbst zehn Jahre zuvor in Form ihrer Naturalisation im März 1879 exerziert. Mit der Annahme der französischen Staatsbürgerschaft, die mit dem Bekenntnis zum Republikanismus einherging, befreite sich Holmès vom Joch der britischen Staatsbürgerschaft, unter der sie sich, in Frankreich lebend, fremd und eingeeengt fühlte (siehe dazu Kap. 6.2 »Nationale Identität«, S. 349). Die Naturalisation bedeutete für Augusta Holmès mithin sogleich Befreiung und die Realisation einer lang ersehnten nationalen Freiheit.

In *Andromède* wird die unschuldige, an einen Felsen gekettete und dem Meeresungeheuer ausgelieferte Andromeda von Perseus befreit. Die religiöse Deutung des Werkes mit der implizierten Erlösungsthematik wird vor dem Hintergrund, dass die Komponistin zur gleichen Zeit ihre Konversion vorbereitete, evident. Mit der Hinwendung zum Katholizismus befreite sich Holmès gewissermaßen von ihrem irdischen, im religiösen Sinne auch lasterhaften Leben. Zugleich durfte sie gemäß den katholischen Dogmen auf Erlösung hoffen.

Folglich spiegelt sich Augusta Holmès' innerer Drang nach Freiheit in ihrem musikalischen Werk. Doch die Frage, was es bedeutet, dass die Dichterkomponistin als Mensch unaufhörlich nach Freiheit strebte, führt zurück auf das (Selbst-)Bewusstsein und die Fähigkeit des Menschen zur Selbstreflexion, die einher geht mit dem ureigenen Bedürfnis des Wissenwollens: »Wer bin ich?«, »Wo komme ich her?« und »Was will ich?«. Dabei spielt die Idee der Konstruierbarkeit von Identität eine zentrale Rolle. Die Herstellung von Identität ist ein fortlaufender Interaktionsprozess, der an der Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft angesiedelt ist. Dabei findet ein permanenter Abgleich von Innen- und Außenperspektive statt. Mit anderen Worten: Der Einzelne

⁷³⁸ Siehe Augusta Holmès, Karte mit Porträt an Angelo Mariani, s.d., [Privatbesitz NKS und F-V Panthéon versaillais Holmès], s. Abb. 55, S. 560.

⁷³⁹ Augusta Holmès, Brief an Méry Laurent vom 03.07.[1889], [F-PBLJD MNR MS 1721].

konstituiert seine personale Identität durch den Abgleich zwischen dem eigenen Selbstverständnis und der Zuschreibung von außen bzw. gesellschaftlichen Erscheinungen. Wenngleich dies ein fortwährender Prozess ist, bedarf es der Stabilität. Stehen variable und stabilisierende Faktoren in keinem ausgewogenen Verhältnis, kann es zu Identitätskrisen kommen. Die Tatsache, dass Augusta Holmès als Kind englisch-irischer Immigranten zunächst die englische Staatsbürgerschaft hatte, zugleich aber französisch sozialisiert aufwuchs, kann zu Identitätsirritationen geführt haben, die sich in dem Gefühl der nationalen Entwurzelung und dem Empfinden, nirgendwo zu Hause zu sein, ausdrückten. Schließlich galt sie in England als Französin, in Frankreich dagegen als Irin bzw. Engländerin. Dies führte zu der Überzeugung, aufgrund ihrer Nationalität vom professionellen Pariser Musikleben ausgegrenzt zu sein. Ihr Brief an den Garde des Sceaux bringt dies sinnfällig zum Ausdruck:

»Tout mon travail et mes efforts se trouvent frappés de stérilité par ma non-naturalisation; les grandes entreprises musicales, et les théâtres lyriques, ne devant s'ouvrir, très justement, qu'à l'Art national.«⁷⁴⁰

Überdies sah sie sich aufgrund der Tatsache, dass sie eine Frau war, bestimmten Ressentiments ausgesetzt. René Pichard du Page bemerkt diesbezüglich:

»Un homme, disait-elle souvent, ne se doute pas du courage que doit avoir une femme pour vivre.« Ce mot en dit long sur la profondeur des déceptions qu'éprouva sa nature droite au contact de la méchanceté des hommes.«⁷⁴¹

Somit war sie doppelt ausgegrenzt. Dies bringt Holmès gegenüber dem Journalisten Bernac unmissverständlich wie folgt auf den Punkt: »I have had to struggle both as a composer and a woman.«⁷⁴² Bei Camille Saint-Saëns beklagte sie sich im Februar 1900: »Le Porc est toujours debout!« et ne manquera pas à sa mission, qui est de me nuire, sans trêve. Mais tant pis! Il faut lutter jusqu'à la mort.«⁷⁴³

Die Herausforderung, die Holmès mit ihrem Beruf annahm, wurde auch von Zeitgenossen erkannt und thematisiert. Einige Pressekritiker formulierten

⁷⁴⁰ Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.01.1879 [F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508].

⁷⁴¹ René Pichard du Page, *Une Musicienne Versailles*, Versailles: Librairie M. Dubois / Paris: Librairie Fischbacher 1921, S. 39.

⁷⁴² Jean Bernac, »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, hier: S. 136.

⁷⁴³ Augusta Holmès, Brief an Camille Saint-Saëns vom 08.02.1900, Ms. autogr. [F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe].

dies, indem sie sagten, dass M^{lle} Holmès zur Verwirklichung ihrer Ziele ›einen hohen Preis‹ habe zahlen müssen. Camille Saint-Saëns nannte sie in seiner Abhandlung über *Les Argonautes* »une ›outrancière‹«, ⁷⁴⁴ die dazu verdammt sei, ihren Weg allein zu gehen:

»Mademoiselle Holmès a montré de très bonne heure les plus grandes dispositions poétiques et musicales. Elle a une originalité puissante, trop puissante peut-être, car cette qualité, poussée à l'extrême, la jette en dehors des sentiers battus, ce qui la condamne à marcher seule, sans guide et sans appui.« ⁷⁴⁵

Möglicherweise wurden ihre Hoffnungen, die sie in die junge französische Republik setzte, für die sie sich zeitlebens mit Sprache und Musik einsetzte, enttäuscht. Gewiss hatte sie sich eine höhere Anerkennung von ihren Zeitgenossen gewünscht, dies geht zumindest aus Reden und Zeitungsartikeln, die anlässlich ihres Todes verfasst worden waren, hervor. Das Gefühl der Einsamkeit und der Vergeblichkeit künstlerischer Mühen prägt das Künstlerbild der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Gemeint ist jenes »désenchantement« ⁷⁴⁶ der Welt und die Ohnmacht, der sich der Künstler jener Zeit ausgeliefert sah. ⁷⁴⁷ Das Gefühl der Enttäuschung erfasste auch die Dichterkreise um Holmès (u.a. Auguste Villiers de L'Isle-Adam und Stéphane Mallarmé), und so mögen eine gewisse gesellschaftsbezogene Weltenttäuschung gepaart mit (Kultur-)Pessimismus und vermutlich auch der Überdross eines dekadent-morbiden Lebensstils die Auslöser für Holmès' stetige Suche nach der eigenen Identität und letztlich für ihre Konversion gewesen sein.

Blickt man nun auf die hier analysierten Werke, so können diese als Zentren einer inneren Biographie der Dichterkomponistin gelesen werden. Allein die jeweiligen Entstehungsphasen der Werke suggerieren eine vermeintliche Sukzession, die eine Reihenfolge von *La Montagne noire* über *Ode triomphale* bis *Andromède* vorgibt. Angefangen mit der zu Beginn der 1880er Jahre komponierten Oper, die für das ausgelassene, ja lasziv-dekadente Lebensgefühl von

⁷⁴⁴ Camille Saint-Saëns, »Les Argonautes«, in: ders., *Harmonie et Mélodie*, 3. Aufl., Paris: Calmann Lévy 1885, S. 228.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 227.

⁷⁴⁶ Siehe Sabine Haupt, Kapitel »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, in: *Handbuch Fin de Siècle*, hg. von Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel, Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 67.

⁷⁴⁷ Siehe dazu das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommende Motiv des »poète maudit«. In *Les Poètes maudits* (Paris: L. Vanier 1884) widmet sich Paul Verlaine dem Leben und Schaffen von Schriftstellern wie Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam und Pauvre Lelian (ein Anagramm seines eigenen Namens).

Holmès stehen könnte, über *Ode triomphale* 1889, mit der die Komponistin ihre nunmehr stabilisierte nationale Identität für alle nach außen kehrt und dafür auch Bestätigung erfährt, bis hin zu *Andromède*, die für ihre Hinwendung zum Katholizismus steht und damit gleichsam für die Erlösung ihrer Sünden. In diesem Sinne markieren die drei Werke ihren inneren Lebensweg vom Profanen zum Sakralen. Mit diesem Weg steht sie nicht allein, vielmehr ist er Ausdruck einer ganzen Epoche. So wandte sich eine ganze Generation typischer *Décadents* des *Fin de siècle* in Reue über ihr dekadent-opulentes Leben der Kirche zu.⁷⁴⁸ Die Werke Holmès' markieren aber auch eine Suche, auf die sich die Komponistin begab. Dabei scheute sie sich nicht, ihre irdischen Erfahrungen und Enttäuschungen auszusprechen. Ganz offenbar sehnte sie sich nach einem Ankommen in einer Familie, die sie im realen Leben nicht hatte und deren Ersatz sie in der katholischen Kirche fand. Dabei ist die zeitliche Aufeinanderfolge im Unterschied zu Joris-Karl Huysmans, dem wohl bekanntesten späteren Konvertit unter den *Décadence*-Schriftstellern,⁷⁴⁹ keineswegs ausschließlich als lineare Entwicklung ihrer Identität zu verstehen. Vielmehr verweisen die Sujets der Werke inklusive ihrer Freiheitstopoi auf Identitätszentren, die zwar zeitlebens latent vorhanden waren – die vorhergehenden Ausführungen haben gezeigt, dass politische wie religiöse Musik stets Bestandteil ihres Musikschaffens waren –, doch zu einer ganz bestimmten Zeit im Leben der Dichterkomponistin eine gewisse Priorität einnahmen und somit ihre Verarbeitung respektive ihren Ausdruck im musikalischen Werk fanden. Die Identitätswechsel bei Holmès sind ein punktueller Ausdruck eines länger andauernden Prozesses. Weder eine Naturalisation noch eine Konversion geschieht in wenigen Tagen, sondern es bedarf zumeist Jahre der Vorbereitung, sowohl auf individueller als auch auf bürokratischer Ebene.

⁷⁴⁸ Siehe dazu Haupt, Kapitel »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, 2008, S. 73.

⁷⁴⁹ Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seines legendären Buches *A rebours* (Paris: G. Charpentier et C^{ie} 1884) hielt Joris-Karl Huysmans hinsichtlich seiner Konversion fest: »*A rebours* ist 1884 erschienen, und 1892 bin ich zur Bekehrung in ein Trappistenkloster aufgebrochen; fast acht Jahre vergingen, ehe die Saat dieses Buchs aufging; nehmen wir an, die Gnade habe zwei oder auch drei Jahre ihre stumme, hartnäckige, manchmal spürbare Arbeit getan, so bleiben immer noch fünf Jahre, und ich kann mich nicht daran erinnern, dass ich während der Zeit irgendeine katholische Anwandlung, irgendein Bedauern über das Leben, das ich führte, oder irgendein Verlangen, es zu ändern, verspürt hätte. Wie und warum wurde ich auf einen Weg gewiesen, der damals für mich völlig im Dunkeln lag? Ich bin außerstande, es zu sagen.« Wiedergegeben in: Peter Priskil, *Joris-Karl Huysmans – Avantgardist und schräger Heiliger*, Freiburg: Ahriman-Verlag 2008. Anhand von zahlreichen Selbstaussagen des Autors erhellt Priskil die Umstände und Beweggründe der Konversion von Huysmans, der 1901 sein Mönchsgelübde ablegte. In Werken wie *En route* (Paris: Tresse et Stock 1895) und *La Cathédrale* (Paris: P.-V. Stock 1898) findet jene religiöse Thematik ihren literarischen Niederschlag.

Die ersehnte Freiheit erlangt in dem Moment an Realität, in dem ein Bruch bzw. eine Schaltstelle das Leben in eine andere Richtung lenkt. Erst im Nachhinein würde laut Roger Willemsen bemerkt, dass nichts mehr so ist, wie es einmal war.⁷⁵⁰ Übertragen auf den Akt der Naturalisation von Augusta Holmès bedeutet dies, dass es ihr erst aufgrund ihrer französischen Staatsbürgerschaft möglich war, ein zweites Mal mit *Les Argonautes* an dem *Concours de la Ville de Paris* teilzunehmen sowie den Kompositionsauftrag für *Ode triomphale* zu bekommen. Dank der exorbitanten Wirkung dieses Stückes wiederum folgte die Anfrage zur Komposition der *Hymne à la Paix* aus Italien. Insofern waren jene Brüche zugleich Freiheitschancen.

Freilich bedeutet Freiheit zu jeder Zeit und für jeden Menschen etwas Unterschiedliches. Somit muss Augusta Holmès' künstlerisches Selbstverständnis, ihre nationale wie religiöse Identität mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kontextualisiert werden.⁷⁵¹ Die noch relativ stark normativ und in sozialen Schichten organisierte Gesellschaft ließ für den Großteil der Bevölkerung kaum eine Gestaltbarkeit der eigenen Identität zu. Diese Möglichkeit war vorwiegend der bürgerlich-elitären Schicht vorbehalten. Somit eröffneten bestimmte soziokulturelle Faktoren, in die Holmès hineingeboren wurde, der zukünftigen Komponistin den Zugang zu Bildung und kulturellen Angeboten. Dazu gesellten sich Schicksalsschläge wie der frühe Tod der Eltern, der Holmès vor die Freiheit und Verpflichtung stellte, bereits in jungen Jahren ihr Leben eigenverantwortlich in die Hand zu nehmen. Zudem existierten Faktoren, die sie selbstbestimmt einsetzte, wie Akribie, Durchsetzungsvermögen und ein bewusstes Abtasten und Überschreiten von gesellschaftlichen Normen und Grenzen. Mit ihrem Beruf und ihrer speziellen Vorliebe für »große« Gattungen widersetzte sie sich dem rollentypischen Verhalten der Frau ihrer Zeit. Auf Basis all dieser Faktoren hatte und suchte Holmès den Freiraum, die eigene Identität aktiv zu beeinflussen. Ihre Identität konstituierte sich auf dem Ideal der Freiheit, der sie sich selbstbewusst bemächtigte und die sie auch für andere einforderte. Sie nahm sich die in den Identitätsperspektiven dargelegten Freiheiten und avancierte zu einer erfolgreichen Komponistin, die ethisch, politisch und moralisch für Freiheit einstand. Gleichwohl war das Einfordern von Freiheit ein täglicher Kampf, der sogleich zur Differenz führte. Ihr Abweichen von der Normalität – in anderen Worten von damaligen weiblichen Verhaltenskodizes – regte Saint-Saëns dazu an, sie als »outrancière« zu bezeichnen. Zweifelsohne war sie eine Person, die ans Äußerste ging und damit quasi zur Alterität stigmatisiert wurde. Denn die Frei-

⁷⁵⁰ Roger Willemsen, *Der Knacks*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 20.

⁷⁵¹ Siehe dazu Kap. 2: »Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, S. 25 der vorliegenden Arbeit.

setzung von Subjektivität war janusköpfig. Sie bedeutete »sowohl Befreiung wie auch Entwurzelung, und für die Subjekte ist sie Chance und Bürde in einem«. ⁷⁵² Die Formulierung von Saint-Saëns: »C'était une outrancière« interpretierte der zeitgenössische Dramatiker und Journalist Jean-Louis Croze durchaus positiv, er hielt in seiner Abhandlung über die Dichterkomponistin fest:

»Je vois en ces mots le plus juste éloge. Dans les manifestations de sa pensée, dans la musique comme dans la vie, elle allait haut et loin, courant aux limites de l'art, laissant la bride à l'inspiration fougueuse, comme s'abandonnant à son cœur.« ⁷⁵³

Nur auf diese Weise war es ihr möglich, Freiheit zu popularisieren und zu einem gesellschaftlich relevanten Thema zu machen. Nicht zuletzt drängte ein ganzes Volk nach Freiheit. Jenes Grundbedürfnis eines Menschen hat Augusta Holmès durch ihre Musik thematisiert, problematisiert und zu einem gesellschaftlichen Diskurs gemacht. Sie beförderte diese Problematik in ein kollektives Bewusstsein. Mit *La Montagne noire*, *Ode triomphale* und *Andromède* erreichte sie in Opernhäusern, Industriehallen und Konzertsälen ein Publikum unterschiedlicher sozialer Provenienz. Und nicht zuletzt ebnete sie durch ihr musikalisches und kulturelles Handeln den Weg für nachfolgende Komponistinnen. Selbstverständlich musste sie, um die Menschen zu bewegen, eine »outrancière« sein und selbstverständlich musste sie in gewisser Weise ihren Weg alleine gehen. Dafür zollte man ihr bereits zu Lebzeiten Anerkennung und Respekt: Die offiziellen Ehrungen und Auszeichnungen, wie etwa diejenige zum *Officier de l'Instruction Publique*, geben darüber ebenso beredtes Zeugnis wie die unzähligen ihr gewidmeten Gedichte, Hommagen, Elogen, Liebeserklärungen und Heiratsanfragen. ⁷⁵⁴ Camille Saint-Saëns etwa verfasste folgende Dichtung:

⁷⁵² Wolfgang Kraus, *Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten*, Colloquium vom 22.04.1999, Internetveröffentlichung, [<http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>, abgerufen am 30.01.2010]. Und ders., *Das erzählte Selbst: Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne* (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie, Bd. 8), Pfaffenweiler: Centaurus 1996.

⁷⁵³ Jean-Louis Croze, »Augusta Holmès«, in: *La Revue hebdomadaire – Romans, Histoire, Voyages* 12 (21.02.1903) 12, S. 305-317.

⁷⁵⁴ Siehe die Sammlung *Papiers Augusta Holmès III, Œuvres, Lettres, Documents* [F-Pnmanu N.A.Fr. 16260]. Stellvertretend seien hier die Hommagen von Emile Deschamps, Stéphane Mallarmé und Camille Saint-Saëns genannt. Gemäß René Pichard du Page zeigte Camille Saint-Saëns um 1874 Interesse, Holmès zu heiraten. Vgl. Pichard du Page, *Une Musicienne Versailles*, 1921, S. 33.

» À AUGUSTA HOLMÈS

L'Irlande t'a donnée à nous. Ta gloire est telle
Qu'un double rayon brille à ton front: Astarté,
Aussi belle que toi, ne savait qu'être belle;
Sapho qui t'égalait n'avait pas ta beauté.

Tu chantes, comme vibre une forêt superbe
Qu'agite la fureur des grands vents déchaînés;
Comme aux feux de midi la cigale dans l'herbe;
Comme sur un récif les flots désordonnés.

Ton talent réunit la force et la souplesse,
Et d'une défaillance il n'a pas à rougir;
Si tu peux gazouiller comme en son allégresse
L'oiseau des champs, tu sais comme un fauve rugir.

La République, l'Art et l'Amour ont ensemble
Mêlé leurs voix, guidés par ta puissante main,
Cette main qui jamais n'hésite ni ne tremble,
Que la lyre soit d'or ou qu'elle soit d'airain.

Tout un peuple a chanté l'Hymne de délivrance,
Vignerons, matelots, artisans, laboureurs,
Artistes et savants, parure de la France,
Les guerriers, les enfants qui leur jettent des fleurs.

À ta flamme allumée en brillante spirale
La flamme des trépieds sur tous les fronts a lui,
Et nous avons trouvé dans l'Ode Triomphale
Pour le grand Centenaire un chant digne de lui.

La Patrie adorée au tout-puissant génie
Te presse avec amour sur son cœur glorieux.
Sois par nous acclamée et par elle bénie,
Et puisse ton étoile illuminer les cieux! »⁷⁵⁵

⁷⁵⁵ Camille Saint-Saëns, *Rimes familières*, Paris: Calmann Lévy 1891, S. 39-41.

Augusta Holmès bewahrte die Freiheit und Fähigkeit, neue Identitätsfacetten zu entwickeln und in die vorhandenen einzuschreiben, um sie zu einer unverwechselbaren Lebensgeschichte zu organisieren.⁷⁵⁶ Sie avancierte ohne *Prix de Rome* zur »offiziellen Staatskomponistin«, und noch zu ihren Lebzeiten stand zur Diskussion, sie in die *Légion d'honneur* aufzunehmen. Heute erinnert ein nach der Komponistin benannter Platz im 13. Arrondissement in Paris an die Ausnahmekünstlerin, deren Identitätskomplexität einem Kaleidoskop ähnelt. Der Vielfarbigkeit ihrer Identität war sich die Dichterkomponistin durchaus bewusst. Treffend fasste sie in ihrem Testament zusammen:

»Je suis chrétienne et catholique, républicaine et patriote. Je partirai en ayant au cœur l'amour de la glorieuse France et de la pauvre Irlande, mes deux mères.«⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Jürgen Habermas, »Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?«, in: ders. *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 95.

⁷⁵⁷ Augusta Holmès, Testament, hier zit. n. Zeitungsartikel vom 12.04.1903 [F-Pn Ne 63 Fol. Collection Laruelle Tome 155.

Anhang

A Einleitung

Das vorliegende Quellenverzeichnis dokumentiert den überlieferten und bis zum Zeitpunkt des Abschlusses der Dissertation erfassten Quellenbestand zur Dichterkomponistin Augusta Holmès. In mehrjähriger Recherchearbeit wurde der Bestand von 28 primär französischen Archiven und Bibliotheken¹ gesichtet, systematisch erfasst und ausgewertet. In begründeten Einzelfällen wurden auch Bibliotheken im Ausland konsultiert; dies jedoch nur, wenn Primärquellen allein dort archiviert sind (siehe systematisches Verzeichnis und Sigelverzeichnis der Archive und Bibliotheken unter Anhang B.1 und B.2, S. 403ff.). Die Ergebnisse fanden Eingang in die vorliegende Studie zur Dichterkomponistin Augusta Holmès. Somit versteht sich das über 2.800 Einträge umfassende Verzeichnis zum einen als Nachweis für das verwendete Quellenmaterial und zum anderen als bibliographisches Fundament zur weiteren Forschung.

Das vorliegende Verzeichnis umfasst musikalische, schriftliche und ikonographische Quellen von Augusta Holmès und über sie. Angesichts der Materialfülle erwies es sich als zweckmäßig, zu den in der vorliegenden Arbeit analysierten Werken *La Montagne noire*, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* und *Andromède* den Gesamtbestand an handschriftlichen und gedruckten Quellen gemäß einem Werkverzeichnis im traditionellen Sinne aufzunehmen (Anhang C, S. 412ff.). Die Auflistung erfolgt demnach werkorientiert und beinhaltet folgende Parameter: Unter den Werkangaben wird der Titel und – sofern im Partiturotograph angegeben – die Gattung des jeweiligen Werkes nebst der Besetzung und den nachweisbaren Aufführungen angeführt. Die Kategorie »Manuskripte« verzeichnet den bis dato bekannten Gesamtbestand der autographen textlichen wie musikalischen Quellen des jeweiligen Werkes sowie im Anschluss daran die in Druck genommenen Ausgaben. Zu allen drei Werken liegen Bearbeitungen fremder Hand vor, die jeweils abschließend aufgeführt werden.

Seit den 1980er Jahren wurde verschiedentlich der Versuch unternommen, ein Werkverzeichnis zu erstellen. Publiziert wurde eine Werkliste zuerst von

¹ Diese Eingrenzung erwies sich als Ausgangspunkt für eine systematische Erfassung als sinnvoll, da die Komponistin in Paris geboren und verstorben ist und dort zeitlebens ihr Arbeitsumfeld fand.

Nancy Sarah Theeman, später von Gérard Gefen.² Die Übersichten von Ingeborg Feilhauer und Jean-Paul Morel blieben unveröffentlicht.³ Diese Werkkataloge zielen auf die Dokumentation aller nachweisbaren Werktitel, ohne jedoch die Einzelquellen eines jeden Werkes zu erfassen. Daher ist es das Ziel des hier vorgelegten Verzeichnisses, diese Lücke im oben dargelegten Sinne zu schließen, nicht jedoch die bereits vorgelegten überblicksartigen Werkverzeichnisse zu reproduzieren.

Soweit in dieser Studie auf weitere Partituren als die zu *La Montagne noire*, *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* und *Andromède* eingegangen wurde, sind diese ebenso wie Partituren anderer Komponisten unter »Weitere musikalische Quellen« (Anhang D, S. 419ff.) nachgewiesen. Hier begrenzt sich der Nachweis auf die Angabe des für die vorliegende Arbeit verwendeten Manuskripts resp. der Notenausgabe – eine vollständige Auflistung sämtlicher bislang nachweisbarer Quellen zu einem Werk wurde in diesem Unterkapitel nicht angestrebt.

Der Themenkomplex »Schriftliche Quellen von Augusta Holmès« (Anhang E, S. 424ff.) vereint nach Titel aufgeschlüsselte Textquellen der Dichterkomponistin, die zumeist handschriftlich überliefert sind und sich in die Bereiche »Lyrik und Libretti« und »Autographe Dokumente von Augusta Holmès« untergliedern. Während die erste Quellengruppe Texte der Autorin verzeichnet, die sie später vertonte, listet die zweite Quellengruppe eine Vielfalt weiterer Selbstzeugnisse auf, die unter der Rubrik »Notizen« zusammengefasst sind. Eine von Holmès selbst erstellte Auflistung ihrer Lieder wird unter »Werkverzeichnis« aufgeführt.

Die Rubrik »Korrespondenz« (Anhang F, S. 428ff.) umfasst den Briefwechsel mit und über Augusta Holmès. Die Briefe sind in beiden Gruppierungen

² Nancy Sarah Theemans chronologisch angelegtes Werkverzeichnis umfasst das Liedschaffen und eine Auswahl von Chor- und Orchesterwerken. Nancy Sarah Theeman, *The life and songs of Augusta Holmès*, Diss. Univ. of Maryland 1983, S. 250-259. Gérard Gefens Werkverzeichnis ist thematisch angelegt und basiert auf den in der Bibliothèque nationale und der Bibliothèque de Versailles archivierten handschriftlichen und gedruckten Partituren. Gérard Gefen, *Augusta Holmès – l'outrancière*, Paris: Belfond 1987, S. 251-263. Bei allem Engagement, das der Anfertigung eines Werkverzeichnisses zugrunde liegt, weisen die bislang vorgelegten Verzeichnisse jedoch erhebliche Mängel hinsichtlich ihrer Wissenschaftlichkeit und Vollständigkeit auf, so dass die Erstellung eines umfassenden, nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeiteten Werkkatalogs bis dato ein dringendes Forschungsdesideratum darstellt.

³ Ingeborg Feilhauer, *Augusta Holmès (1847–1903): Biographie – Werkverzeichnis – Analysen*, unveröffentl. Magisterarbeit Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1987, S. 97-204 und Jean-Paul Morel, *Augusta Holmès alias Hermann Zenta à ses débuts. OPERA COMPLETEA*, Thematisch-chronologisch angelegtes Werkverzeichnis [Typskript, unveröffentl.].

chronologisch sortiert. Die Thematik Korrespondenz wird darüber hinaus ergänzt durch eine Auflistung überlieferter Visitenkarten von und an Augusta Holmès, die allesamt mit autographen Widmungen oder Mitteilungen versehen sind und hier sortiert nach Absender bzw. Ersteller der Visitenkarte wiedergegeben sind.

Der darauf folgende Themenkomplex »Schriftliche Quellen über Augusta Holmès« (Anhang G, S. 461ff.) subsumiert fünf Rubriken: An erster Stelle werden offizielle Dokumente wie Akten, Urkunden, Berichte und Sitzungsprotokolle aufgeführt. Naturgemäß versammelt diese Rubrik eine Großzahl sehr unterschiedlicher Einzelquellen. Diese umfassen behördliche Unterlagen wie etwa Urkunden und internen Schriftverkehr zur Naturalisation von Augusta Holmès ebenso wie kirchliche Dokumente zur Konversion, aber auch Protokolle und Berichte von Konzertgesellschaften, die Werke von Holmès aufführten, und Kompositionswettbewerben, an denen Holmès teilnahm. Diese Akten sind chronologisch aufgeschlüsselt, so lassen sich thematisch zusammenhängende Dokumente besser identifizieren. Ebenfalls chronologisch ist die darauf folgende Quellengruppe angelegt: Sie umfasst Konzertprogramme, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie Verlagskataloge und -anzeigen. Diese Quellenarten zeichnen sich in corpore durch ein gemeinsames Merkmal aus: Indem sie biographische oder werkspezifische Informationen publizieren, machen sie das kompositorische und kulturelle Handeln der Komponistin transparent. Da jene Medien die vielfältigen kompositorischen Betätigungen von Augusta Holmès sehr gut dokumentieren, wurden auch solche Artikel und Publikationen hinzugenommen, die sich anderen als den hier analysierten Werken widmen. Anhand dieser Einträge lassen sich nicht nur Entwicklungen der Komponistin nachzeichnen, sondern auch soziokulturelle Phänomene und Rahmenbedingungen ablesen. Die fünfte Quellengruppe umfasst die »Zeitgenössische Literatur«, die sich aus zeitgenössischen Nachschlagewerken, Memoirliteratur und Monographien bzw. Abhandlungen zusammensetzt. Während in der erstgenannten Untergruppe biographische Lexikoneinträge zu Augusta Holmès verzeichnet sind, subsumiert die zweitgenannte Rubrik Erinnerungsliteratur, deren Verfasser Augusta Holmès literarische Texte, Aufsätze, Buchkapitel oder zeitgenössische Monographien widmen. Diese liegen teils als Manuskript, teils gedruckt vor. Die dritte Untergruppe umfasst Monographien und Abhandlungen, die nicht dezidiert auf Augusta Holmès Bezug nehmen, sich jedoch mit Phänomenen aus dem Umkreis der Komponistin oder mit solchen des *Fin de siècle* beschäftigen.

Neben musikalischen und textlichen Quellen wurde gewissermaßen als dritte und abschließende Primärquellenart ikonographisches Quellenmaterial dokumentiert (Anhang H, S. 536ff.). Darunter fallen Zeichnungen, Gemälde und Fotos von Augusta Holmès ebenso wie Skizzen und Entwürfe zu Kostümen

und zur *Mise en scène* ihrer Oper *La Montagne noire*. Überdies wurden als ikonographische Quellen auch Reproduktionen originärer Bildquellen aufgenommen, die entweder in der zeitgenössische Presse abgedruckt waren oder als Frontispiz von Klavierauszügen dienten, wie dies etwa bei *Ode triomphale* der Fall war.

Der Bildteil (Anhang I, S. 541ff.) stellt eine Auswahl musik- und kulturwissenschaftlich interessanter Quellen dar: zum einen die in der vorliegenden Studie analysierten Quellen, zum anderen solche, die in sinnvoller Ergänzung zu den behandelten Thematiken stehen und mit wenigen Ausnahmen hier erstmals publiziert werden. Auswahlkriterium war neben dem künstlerischen Wert der Quelle – dies vor allem bei den Autographen, den Manuskripten und den Kostümbildern – auch der weiterführende Informationswert, sodass das Bildmaterial nunmehr einen weiteren, eben medialen Blick auf die zuvor beschriebenen Identitätsfacetten der Dichterkomponistin eröffnet.

Das vorliegende Verzeichnis schließt mit der für die Studie herangezogenen Sekundärliteratur (Anhang J, S. 577ff.).

Zur praktischen Benutzung des Quellenverzeichnisses sei angemerkt, dass Namen stets in der Originalschreibung übernommen wurden, so auch Abkürzungen, Pseudonyme oder eigenhändig fragmentarisch angegebene Namen. Soweit eruierbar, wurden Namen und Daten in eckigen Klammern hinzugefügt. Zweifelhafte Lesungen sind mit einem Fragezeichen gekennzeichnet. In einigen Fällen indes war trotz intensiver Recherche die Identifizierung nicht möglich, hier folgt die Autorin der internationalen Schreibweise, wie sie beispielsweise die Bibliothèque nationale in ihrem Katalog vorgibt. Stets wurde die archivalische Fundstelle angegeben, lediglich bei heute leicht zugänglichen Neueditionen und bei der Sekundärliteratur wurde auf die Signaturangabe verzichtet.

B Bibliotheken, Sigel, Abkürzungen und Abbildungsverzeichnis

B.1 Systematische Auflistung der konsultierten Archive und Bibliotheken

Frankreich:

Archives de la Préfecture de Police (F-PAPP)
Archives de Paris (F-PAP)
Archives Historiques de l'Archevêché de Paris (F-PAHAP)
Archives Nationales (F-PAN)
Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (F-PSACD)
Bibliothèque historique de la Ville de Paris (F-PBHVP)
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (F-PBLJD)
Bibliothèque Marguerite-Durand (F-PBMD)
Bibliothèque municipale de Versailles (F-V)
Bibliothèque nationale de France
 Bibliothèque de l'Arsenal (F-Pa)
 Bibliothèque-musée de l'Opéra (F-Po)
 François-Mitterrand (F-Pntolb)
 Louvois – Département de la Musique (F-Pn und F-Pc)
 Richelieu – Département des Arts du spectacle (F-Pnasp)
 Richelieu – Estampes et photographie (F-Pnestph)
 Richelieu – Manuscrits, division occidentale (F-Pnmanu)
Château-Musée de Dieppe (F-DCM)
Musée Lambinet de Versailles (F-VML)

Europa und USA:

Antiquariat Inlibris Wien (AU-WAI)
British Library London (GB-LBL)
Forschungszentrum Musik und Gender Hannover (D-Hfmg)
Harvard University Library (USA-HUL)
Internationale Komponistinnen-Bibliothek Unna (D-UIKB)
Österreichische Nationalbibliothek Wien (AU-WÖNB)
Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, Stockholm (S-Smf)
Universitätsbibliothek Hildesheim (D-HUB)
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main (D-FUB)
Universitätsbibliothek Kassel (D-KUB)

B.2 Sigelverzeichnis der konsultierten Archive und Bibliotheken

Frankreich:

F-DCM	Château-Musée de Dieppe
F-Pa	Bibliothèque nationale – Bibliothèque de l’Arsenal
F-PAHAP	Archives Historiques de l’Archevêché de Paris
F-PAN	Archives Nationales
F-PAP	Archives de Paris
F-PAPP	Archives de la Préfecture de Police
F-PBHVP	Bibliothèque historique de la Ville de Paris
F-PBLJD	Bibliothèque littéraire Jacques Doucet
F-PBMD	Bibliothèque Marguerite-Durand
F-Pc	Bibliothèque nationale Louvois – Département de la Musique, Fonds du Conservatoire national supérieur de Paris
F-Pnasp	Bibliothèque nationale Richelieu – Département des Arts du spectacle
F-Pn	Bibliothèque nationale Louvois – Département de la Musique
F-Pnestph	Bibliothèque nationale Richelieu – Estampes et photographie
F-Pnmanu	Bibliothèque nationale Richelieu – Manuscrits, division occidentale
F-Pntolb	Bibliothèque nationale François-Mitterrand
F-Po	Bibliothèque nationale – Bibliothèque-musée de l’Opéra
F-PSACD	Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
F-V	Bibliothèque municipale de Versailles
F-VML	Musée Lambinet de Versailles

Europa und USA:

AU-WAI	Antiquariat Inlibris Wien
AU-WÖNB	Österreichische Nationalbibliothek Wien
D-FUB	Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt/Main
D-Hfmg	Forschungszentrum Musik und Gender Hannover
D-HUB	Universitätsbibliothek Hildesheim
D-KUB	Universitätsbibliothek Kassel
D-UIKB	Internationale Komponistinnen-Bibliothek Unna
GB-LBL	British Library London
S-Smf	Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Nydahl Collection, Stockholm
USA-HUL	Harvard University Library

B.3 Abkürzungen

1 Kor	Der erste Brief an die Korinther
1 Makk	Das erste Buch der Makkabäer
2 Makk	Das zweite Buch der Makkabäer
anon.	anonymus
Art.	Artikel
Aufl.	Auflage
bes.	besonders
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
cresc.	crescendo
d.h.	das heißt
ders.	derselbe
dies.	dieselbe
Dir.	Dirigent
Diss. Univ.	Dissertation Universität / Université / University
EA	Erstaufführung
<i>f</i>	forte
f.	folgende
<i>ff</i>	fortissimo
<i>fff</i>	fortissimo possibile
Fußn.	Fußnote
gedr.	gedruckt
handschriftl.	handschriftlich
Hg.	Herausgeber / Herausgeberin
hg.	herausgegeben
Jg.	Jahrgang
K	Konvolut
KA	Klavierauszug
Kap.	Kapitel
Klgl	Die Klagelieder
komp.	komponiert
L	Libretto
lit.	literarisch
Ltg.	Leitung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
Ms. autogr.	Manuscrit autographe
Ms.	Manuscrit / Manuskript
Mt	Das Evangelium nach Matthäus
n. Chr.	nach Christus
N.A.Fr.	Nouvelles Acquisitions Françaises
NB	Notenbeispiel
NKS	Nicole K. Strohmann

B BIBLIOTHEKEN, SIGEL, ABKÜRZUNGEN UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Nr.	Nummer
o.	ohne
o.A.	ohne Angabe
o.S.	ohne Seite
o.T.	ohne Titel
Offb	Die Offenbarung des Johannes
op.	opus
Orig.	Original
<i>p</i>	piano
<i>pp</i>	pianissimo
<i>ppp</i>	pianissimo possibile
Pseud.	Pseudonym
S.	Seite
s.	siehe
s.a.	sine anno
s.d.	sine dato
s.o.	siehe oben
sog.	so genannt (-e, -er, -es)
Str.	Strophe
T.	Takt
u.a.	unter anderem
UA	Uraufführung
überarb.	überarbeitet (-e)
unveröffentl.	unveröffentlicht
unvollst.	unvollständig
vermutl.	vermutlich
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

B.4 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 S. 34 Plakat zur Uraufführung von *La Montagne noire* am 08.02.1895, Théâtre National de l'Opéra, Paris, F-Po Aff. Typ. O.
- Abb. 2 S. 51 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 1^{er} acte. ›Ruines fortifiées dans la montagne‹*, Bühnenbild, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 274, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157721
- Abb. 3 S. 51 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 1^{er} acte. ›Ruines fortifiées dans la montagne‹*, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 274, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157755
- Abb. 4 S. 53 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 2^{ème} acte. ›Un Village dans la montagne‹*, Bühnenbild, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 275, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157722
- Abb. 5 S. 53 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 2^{ème} acte. ›Un Village dans la montagne‹*, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 275, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157756
- Abb. 6 S. 54 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 3^{ème} acte. ›Site sauvage dans la montagne‹*, Bühnenbild, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 276, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157723
- Abb. 7 S. 54 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 3^{ème} acte. ›Site sauvage dans la montagne‹*, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 276, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157757
- Abb. 8 S. 55 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 1^{er} tableau. ›Une Ville sur la frontière de Turquie‹*, Bühnenbild, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 277, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157724
- Abb. 9 S. 55 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 1^{er} tableau. ›Une Ville sur la frontière de Turquie‹*, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 277, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157758
- Abb. 10 S. 57 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau. ›Une Ville sur la frontière de Turquie‹*, Bühnenbild, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157725
- Abb. 11 S. 57 Marcel Jambon, *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau. ›Une Ville sur la frontière de Turquie‹*, Grundriss der Bühnenausstattung, Opéra Paris 1895, F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157759
- Abb. 12 S. 62 Augusta Holmès, Particiell zu *La Montagne noire*, 1884, F-Pc Ms. 6629 (1-4)
- Abb. 13 S. 68 Augusta Holmès, *La Montagne noire, Rôle d'Aslar*, S. 1-2, F-Pc L. 20734

- Abb. 14 S. 76 Augusta Holmès, Libretto zu *La Montagne noire*, Ms., anon. Kopistenabschrift mit autogr. Anmerkungen, s.d. [vor 1884], F-Pn ThB 2318 (1-2)
- Abb. 15 S. 85 *La Montagne noire*, Zeichnung von F. H. Lucas, »Aslar (M. Renaud) veut barrer le passage aux deux fugitifs, Mirko (M. Alvarez) et Yamina (M^{lle} Bréval)«, 3. Akt, Frontispiz der Zeitung *Le Monde artiste*, 10.02.1895, F-Pn Bp. 95
- Abb. 16 S. 86 *La Montagne noire*, 4. Akt, Tableau 1, Zeichnung von Parys zur Illustration der Revue *Le Théâtre illustré*, s.d. [nach 09.02.1895], F-Pnasp 4-ICO THE-2887
- Abb. 17 S. 88 Kostümbilder Yamina (links), Helena (rechts), für *La Montagne noire*, Zeichnung von Charles Bianchini (Feder, Gouache und Lavierung), 1895, F-Po D. 216 [49, folio 88 (N° 25) und F-Po D. 216 [49, folio 85 (N° 22)]
- Abb. 18 S. 92 Augusta Holmès, Klavierauszug *La Montagne noire*, schwarzer Einband, Exemplar von Alfred Bachelet (Chef de chant) mit handschriftlichen Eintragungen, Philippe Maquet, s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 2
- Abb. 19 S. 153 Plakat zu den Aufführungen von *Ode triomphale*, 1889, Reproduktion auf Postkarte, Privatsammlung NKS
- Abb. 20 S. 158 Zeichnung von Louis Tinayre und Guillod, *Le Palais de l'Industrie transformé en théâtre pour l'exécution de l'Ode triomphale*, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 111 und F-V Panthéon versaillais Holmès
- Abb. 21 S. 162 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Libretto Konvolut 2, folio 1 und 19, Ms. autogr., eigenhändig datiert und signiert: »Augusta Holmès / Février 1889«, F-Pn Rés. ThB 56 (2)
- Abb. 22 S. 163 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Libretto Konvolut 4, Zeichnung der Choraufstellung und *Mise en scène* in Bleistift, Ms. autogr., 1889, F-Pn Rés. ThB 56 (2)
- Abb. 23 S. 164 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Partitur, Ms. autogr., eigenhändig signiert und datiert: »Augusta Holmès / 15 aout 1889«, Titelseite, Seite 1, 2 und 307, F-Pc Ms. 6695
- Abb. 24 S. 170 Augusta Holmès, Klavierauszug *Ode triomphale*, Ms. fremder Hand mit autogr. Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen, Titelseite und S. 1-3, F-Pc Ms. 11894
- Abb. 25 S. 181 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Konvolut 3 Skizzenmaterial zu Personen und zur *Mise en scène*, folio 1 (links) und Konvolut 1 *Costumes et Indications de Mise en scène*, folio 1 (rechts), beide Ms. autogr., 1889, F-Pn Rés. ThB 56 (2)
- Abb. 26 S. 183 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Konvolut 3, folio 11-12: Skizzenmaterial zu Personen und zur *Mise en scène*, Ms. autogr. 1889, F-Pn Rés. ThB 56 (2)

- Abb. 27 S. 185 Augusta Holmès, *Ode triomphale*, Konvolut 3, folio 7-9: Skizzenmaterial zu Personen und zur *Mise en scène*, Ms. autogr. 1889, F-Pn Rés. ThB 56 (2)
- Abb. 28 S. 235 *Les Fêtes du Centenaire. Le Triomphe de la République. Ode triomphale de M^{me} Augusta Holmès, chantée au Palais de l'Industrie le 14 septembre 1889. L'Invocation à la Liberté*, Szenenbild-Gravur von Albert Bellenger, in: *L'Illustration*, 14.09.1889, Frontispiz, Privatsammlung NKS
- Abb. 29 S. 236 *Ode triomphale 1889 / Augusta Holmès*, Porträtzeichnung von H. [Henri] Dochy, Zeichnung der personifizierten République von Georges Clairin, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, Frontispiz, F-V Panthéon versaillais Holmès
- Abb. 30 S. 268 Augusta Holmès, Particell zu *Andromède (Esquisse)*, Ms. autogr., eigenhändig datiert und signiert, Titelseite, S. 1-2 und 36, F-Pc Ms. 11904
- Abb. 31 S. 277 Augusta Holmès, *Andromède*, Partitur (Distribuierte Fassung), Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, F-V Partition 403
- Abb. 32 S. 281 Augusta Holmès, *Andromède. Transcription à 4 mains*, Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Missa, Ms., s.d., S. 1, 9, 10 und 18, F-V Manuscrit musical 211
- Abb. 33 S. 286 Augusta Holmès, *Andromède. Transcription pour Piano à 4 mains* von Edmond Missa mit autogr. Korrekturen und Anmerkungen von Augusta Holmès, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1902, S. 1, 2 und 9, F-V Holmès Brochure in 4^o Carton 7 – Brochure 24
- Abb. 34 S. 353 Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.01.1879, Ms. autogr., F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508
- Abb. 35 S. 359 Augusta Holmès, Brief an Monsieur le Garde des Sceaux vom 13.03.1878, Ms. autogr., F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508
- Abb. 36 S. 361 Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Rapport an Monsieur le Garde des Sceaux vom 24.02.1879, Ms. autogr., F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508
- Abb. 37 S. 364 Conseil d'État, Dokument zur Bewilligung der Naturalisation, beschlossen in der Sitzung vom 27.03.1879, Ms. autogr., F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès, M 689508
- Abb. 38 S. 374 Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900, F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903
- Abb. 39 S. 375 Antonin-Gilbert Sertillanges (Père Dalmace), Taufbekenntnis und -bescheinigung mit Signatur von Holmès, ihren Taufpaten und Père Sertillanges, Ms. autogr., 08.01.1900 [sic! 03.06.1900], F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903

- Abb. 40 S. 384 Augusta Holmès, *A César Franck*, Druck veröffentlicht in: o.A., 01.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 13
- Abb. 41 S. 386 Frontispiz der Notenausgabe von *Au-delà!* mit einer Zeichnung von Sarabandy, Paris: Enoch 1902, F-Pn Vm⁷ 117051
- Abb. 42 S. 541 Augusta Holmès, *La Montagne noire* Libretto, Paris: Philippe Maquet 1895, F-Pnasp Ro 3484
- Abb. 43 S. 542 Werbezettel der Zeitschrift *L'Illustration* zur UA von *La Montagne Noire* von Augusta Holmès am 08.02.1895, Théâtre National de l'Opéra, Paris, Privatsammlung NKS
- Abb. 44 S. 543 Kostümbilder Mirko (links oben), Aslar (rechts oben), Dara (links unten) und Le Père Sava (rechts unten), für *La Montagne noire*, Zeichnung von Charles Bianchini (Feder, Gouache und Lavierung), 1895, F-Po D. 216 49, folio 81 (N° 18), folio 78 (N° 15), folio 84 (N° 21) folio 72 (N° 10b)
- Abb. 45 S. 544 Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Stimmheft, Rôle de Mirko, Ms. Kopistenabschrift, s.d., F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Chœurs et 3 rôles
- Abb. 46 S. 548 Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Aufführungspartitur mit handschriftlichem Finale infolge der Kürzung (Autograph), 2 Bde., Paris: Philippe Maquet [1895], hier Bd. 2, F-Po A 668a III
- Abb. 47 S. 552 Aufführungsstatistik *Bilan des pièces jouées à l'Opéra, du 1^{er} au 31 décembre 1895*, in: *Le Ménestrel*, 12.01.1896, S. 14, F-Pn Pér 67
- Abb. 48 S. 553 Jean-Loup Charmet, Aufführungsszene *Ode triomphale*, in: *Notre Histoire* (Januar 1996) 129, S. 59
- Abb. 49 S. 553 Eintrittskarte *Invitation pour une personne* zur Uraufführung von *Ode triomphale* am 11.09.1889, F-Pn 8-Z Le Senne 6653
- Abb. 50 S. 554 Jules Joffrin, Telegramm an Augusta Holmès vom 08.06.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 119
- Abb. 51 S. 555 Édouard Colonne, Einladung für 2 Personen zur Generalprobe von *Ode triomphale*, Druck, Paris 08.09.1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789
- Abb. 52 S. 556 Konzertplakat zur *Représentation Extraordinaire de l'Ode triomphale de Augusta Holmès. Au Bénéfice des Victimes de la Catastrophe d'Anvers* von Augusta Holmès, im Rahmen der Fêtes du Centenaire de 1789, Palais de l'Industrie, Paris 18.09.1889, Édouard Colonne (Ltg.), F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789
- Abb. 53 S. 557 Félix Grélot (Préfet de la Seine), Brief an Monsieur le Ministre de la Guerre, Ms. autogr., 29.08.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 21
- Abb. 54 S. 559 Préfecture du Département de la Seine, *Acte de Naissance. Extrait du Registre des actes de naissance du 1^{er} arrond^e de Paris*, Ms., Paris s.d. [1879], F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508

- Abb. 55 S. 560 Faksimile einer autographen Notiz von Augusta Holmès über den Vin de Coca von Angelo Mariani, Druck, s.d., Privatsammlung NKS
- Abb. 56 S. 561 Konzertprogramm *Grand Concert Extraordinaire avec le concours de M^{lle} Augusta Holmès* am 21.01.1900 in Angers, Salle du Cirque-Théâtre, J. Breton (Ltg.): *Hymne à Apollôn, Hymne à Venus, Le Chevalier au lion, Au Bois dormant* und *Le Vin* von Augusta Holmès, in: *Angers-Artiste*, 20.01.1900, S. 327, F-Pn Bp. 160
- Abb. 57 S. 562 Augusta Holmès an Louis de Romain, veröffentlicht in: *Angers-Artiste*, 03.02.1900, S. 268, F-Pn Bp. 160
- Abb. 58 S. 562 Augusta Holmès, Brief an Maxime Thomas, 06.06.1899, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre à Tours. Concerts hebdomadaires donnés dans les salons des Frères Thomas*, s.d. [1899], S. 68, F-Pn 4° Bp. 771
- Abb. 59 S. 563 Konzertprogramm *Grand Festival Augusta Holmès. Au profit des blessés militaires. Sous la haute présidence et avec le précieux Concours de Augusta Holmès*, Cent cinquantième Concert hebdomadaire des Frères Thomas, Théâtre français de Tours 04.06.1899, Maxime Thomas (Ltg.), in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 88, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)
- Abb. 60 S. 564 Albert Ferrand (Secrétaire, Société des concerts du Conservatoire): *Rapport à l'Assemblée générale du 31 mai 1888*, Ms., 31.05.1888, F-Pn D. 17341, folio 1 und 8-9
- Abb. 61 S. 567 Franz Liszt, Brief an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.03.1873, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 139
- Abb. 62 S. 568 Paul Merwart, Dessin Augusta Holmès, in: *L'Univers illustré*, 21.09.1889, F-Po Pi*-358
- Abb. 63 S. 569 Manoël de Grandfort, *Augusta Holmès*, in: *Musica* (März 1903) 6, S. 83, F-Pn Bp. 130
- Abb. 64 S. 570 Titelseite und Porträt von Augusta Holmès (rechte Seite, links unten), in: Adolphe Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris: Librairie de l'Art 1894, F-Pnasp Ro 406
- Abb. 65 S. 572 Administration de l'Enregistrement, des Domaines et du Timbre: *Formule de déclaration de mutation par décès. Succession de M^{lle} Holmès*, Ms. auf Vordruck, unterzeichnet von Henri Barbusse und Helyonne Mendès, 18.05.1909, F-PAP Serie D.Q7 30855

C Werkverzeichnis: Musikalische Quellen zu den Werken *La Montagne noire, Ode triomphale* und *Andromède*

C.1 *La Montagne noire*

C.1.1 Werkangaben

Titel: *La Montagne noire. Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux*

Besetzung: Solisten, gemischter Chor, Orchester, Tanz, Statisten

Uraufführung: 08.02.1895, Théâtre national de l'Opéra (Palais Garnier), Paris, Dir.: Paul Taffanel

Aufführungen (allesamt Opéra, Paris):

1. Freitag, 08.02.1895 (UA), Théâtre national de l'Opéra, Paris.
2. Montag, 11.02.1895, ebd.
3. Mittwoch, 13.02.1895, ebd.
4. Samstag, 16.02.1895, ebd.
5. Montag, 18.02.1895, ebd.
6. Freitag, 22.02.1895, ebd.
7. Mittwoch, 27.02.1895, ebd.
8. Montag, 04.03.1895, ebd.
9. Freitag, 15.03.1895, ebd.
10. Sonntag, 17.03.1895, ebd.
11. Samstag, 23.03.1895, ebd.
12. Montag, 01.04.1895, ebd.
13. Freitag, 26.04.1895, ebd.

C.1.2 Manuskripte zu *La Montagne noire*

1. Libretto, Ms., anon. Kopistenabschrift mit autogr. Anmerkungen, s.d. [vor 1884], F-Pn ThB 2318 (1-2).
2. Libretto, Ms., Kopistenabschrift der Agence Leduc für Zensurbehörde, s.d., F-PAN F¹⁸ 672.
3. Partitur Ms. autogr., vier ungebundene Konvolute, s.d. [vor Januar 1895], F-Pc Ms.16765 (1-4).
4. Particell, Ms. autogr., 23.07.1884, F-Pc Ms. 6629 (1-4).
5. KA, Ms. 4. Akt, s.d., F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Orchestre 1.
6. Stimmheft, Ms. Rôle de Mirko, s.d., F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Chœurs et 3 rôles.
7. Stimmheft [Nr. 1], Ms. Rôle de Aslar, s.d., F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Chœurs et 3 rôles.

8. Stimmheft [Nr. 2], Ms. Rôle de Aslar, s.d., F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Chœurs et 3 rôles.
9. Stimmheft, Ms. autogr., 1.-3. Akt, Rôle de Aslar, s.d., F-Pc L. 20734.

C.1.3 Drucke zu *La Montagne noire*

1. Libretto, Paris: Philippe Maquet 1895, F-Pnasp Ro 3484 / F-PAN F¹⁸ 672 (Exemplar für Zensurbehörde).
2. Partitur, 1 Bd., Paris: Philippe Maquet [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,428, F-Pc D. 6074.
3. Aufführungspartitur, 2 Bde., Paris: Philippe Maquet [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,428, F-Po A 668a I.II und A 668a III.
4. Partitur, 1. Akt, ungebunden, Paris: Philippe Maquet [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,428, F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire Orchestre 1.
5. KA, limitierte Auflage, Exemplar-Nr. 28, Paris: Philippe Maquet 1895, Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Pc L. 955.
6. KA, roter Einband, Paris: Philippe Maquet [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 3.
7. KA, schwarzer Einband, anonyme handschriftliche Eintragungen zu »coup de feu«, »fusillade« u.a., Paris: Philippe Maquet, s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, (enthält inhaltlich die gleichen, jedoch weniger Anweisungen als der KA von Alfred Bachelet), F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 3.
8. KA, schwarzer Einband, Exemplar von Léon Delahaye, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 2.
9. KA, schwarzer Einband, Exemplar von Alfred Bachelet (Chef de chant) mit handschriftlichen Eintragungen], Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 2.
10. KA, schwarzer Einband, Exemplar von Claudius Blanc (Chef des chœurs), Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 3.
11. KA, schwarzer Einband, Exemplar von Clamentz (Souffleur), Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 2.
12. KA, 1. Akt, anon. und stark beschädigtes Exemplar, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
13. KA, 1. Akt, Exemplar von Édouard Mangin (Chef de chant), Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
14. KA, 1. Akt, anon. Exemplar mit Eintragungen zur Bühnentechnik, Paris: Philippe

- Maquet s.d., F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
15. KA, 1. und 4. Akt, Régie des Danses, Exemplar von Joseph Hanson (Ballettmeister), Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 16. KA, 2. Akt, anon. Exemplar mit Positionsbezeichnungen der Figuren, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 17. KA, 2. Akt, anon. Exemplar, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 18. KA, 3. Akt, anon. Exemplar mit Positionsbezeichnungen der Figuren, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 19. KA, 3. Akt, Exemplar von Claudius Blanc, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 20. KA, 3. Akt, Exemplar von Léon Delahaye, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: Ph. M. 13,423, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chant et Piano 1.
 21. Orchestermaterial, Paris: Philippe Maquet s.d. [1895], Druckplattennummer: 13,429, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Orchestre 1-3 und Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) 1^{er} et 2^{ème} violons.
 22. Chorstimmen, Sopran, Paris: Philippe Maquet s.d., Druckplattennummer: 13,397, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chœurs 2.
 23. Chorstimmen, Alt, Paris: Philippe Maquet s.d., Druckplattennummer: 13,397, F-Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chœurs 3.
 24. Chorstimmen, Tenor, Paris: Philippe Maquet s.d., Druckplattennummer: 13,397, F-Po Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chœurs 3.
 25. Chorstimmen, Bass, Paris: Philippe Maquet s.d., Druckplattennummer: 13,397, F-Po Po Mat. 1895 MONTAGNE NOIRE (La) Partition Chœurs 4.
 26. *Des Morceaux de chant détachés, avec accompagnement de Piano par l'Auteur*, Paris: Philippe Maquet 1895, F-Pn Vm¹² i 1103.

C.1.4 Bearbeitungen fremder Hand zu *La Montagne noire*

1. *Transcription facile pour le Piano à 2 et à 4 mains par Georges Bull*, Paris: Ph. Maquet 1895, Potpourri für 4 Hände (12 Seiten), F-Pn Vm¹² i 376.
2. *Transcription facile pour le Piano à 2 et à 4 mains par Georges Bull*, Paris: Ph. Maquet 1895, Potpourri für 2 Hände (5 Seiten), F-Pn Vm¹² 4364.

C.2 Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789

C.2.1 Werkangaben

Titel: *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789*

Besetzung: Alt-Solo, gemischter Chor, Orchester, Statisten

Uraufführung: 11.09.1889, Palais de l'Industrie, Paris, Dir.: Édouard Colonne

Aufführungen:

1. Mittwoch, 11.09.1889 (UA), Palais de l'Industrie, Paris, Dir.: Édouard Colonne
2. Donnerstag, 12.09.1889, ebd., Dir.: Édouard Colonne
3. Samstag, 14.09.1889, ebd., Dir.: Édouard Colonne
4. Mittwoch, 18.09.1889, ebd., Benefizkonzert (Explosionsunglück Antwerpen), Dir.: Édouard Colonne
5. Sonntag, 13.10.1889, ebd., Benefizkonzert (karitative Organisation »l'Hospitalité de nuit«), Dir.: Édouard Colonne
6. Sonntag, 10.11.1889, Konzertreihe *Association Artistique des Concerts Colonne*, Paris, Dir.: Édouard Colonne
7. Sonntag, 17.11.1889, ebd., Dir.: Édouard Colonne
8. Donnerstag, 19.12.1889, Théâtre Cirque, Le Havre, Dir.: Cifollelli, unter Mitwirkung von M^{me} Bœswilwald, »Chœurs de la Lyre« und der »Société Sainte-Cécile«, die das Orchester stellte.
9. Montag, 23.12.1889, ebd., Dir.: Cifollelli
10. Sonntag, 31.05.1891, Auszüge, Paris, Matinee-Konzert der *Société chorale d'Amateur* (Guillot de Sainbris) unter Mitwirkung von Meyrienne Héglon.
11. Donnerstag, 22.09.1892, Auszüge, Paris, anlässlich der »célébration de la Fête National«.
12. Sonntag, 31.03.1895, Auszüge, Trocadéro, Paris, Dir.: Augusta Holmès, im Rahmen der »2^e fête annuelle donné par l'Orphelinat des chemins de fer français«.
13. Freitag, 08.09.1989, Unna, Kölner Philharmonie, Dir.: Elke Mascha Blankenburg (Ltg.), anlässlich des Bicentenaire.
14. Sonntag, 10.09.1989, Köln, Kölner Philharmonie, Dir.: Elke Mascha Blankenburg (Ltg.), anlässlich des Bicentenaire.

C.2.2 Manuskripte zu *Ode triomphale*

1. Konvolut 1: »Costumes et Indications de Mise en scène«, Ms. autogr., F-Pn Rés. ThB 56 (2).
2. Konvolut 2: Libretto, eigenhändig datiert: »Février 1889«, Ms. autogr., F-Pn Rés. ThB 56 (2).
3. Konvolut 3: Skizzenmaterial zu Personen und zur *Mise en scène*, Ms. autogr., F-Pn Rés. ThB 56 (2).
4. Konvolut 4: Zeichnung der Choraufstellung und *Mise en scène* in Bleistift, Ms. autogr., F-Pn Rés. ThB 56 (2).

5. Partitur, Ms. autogr., eigenhändig datiert: »15 aout 1889«, F-Pc Ms. 6695.
6. KA, Ms. mit autogr. Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen, F-Pc Ms. 11894.
7. Orchestermaterial, vier Harfenstimmen, Kopistenabschrift, F-Pc L. 20729.

C.2.3 Drucke zu *Ode triomphale*

1. Libretto (34 Seiten mit *Indications de Mise en scène* und Anweisungen zu den Kostümen), Imprimerie Chaix 1889, Druckplattenummer: 17417-7-9, F-Ptolb 8° Ye Pièce 2161, F-Pnasp 8-RO-3488, F-Pnasp 8-RA4-1581 und F-PBHVP 901751.
2. Libretto (19 Seiten), Imprimerie Chaix 1889, Druckplattenummer: 21477-8-9, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, F-Pntolb 8° Z SENNE-6653, F-Po Dossier d'artiste, F-Pn ThB 2933, F-Pn ThB 4671, F-Pn ThB 4348 und F-Pnasp 8-RO-3487. Zwei weitere Exemplare sind in der Spezialsammlung der Bibliothèque historique de la Ville de Paris konsultierbar, Actualités 122 Exposition Universelle 1889. Concerts und Actualités 122. Exposition Universelle 1889. Centenaire de 1789 »Le Triomphe de la République. Ode Triomphale par A. Holmès«.
3. KA, *Partition piano et chant (Luxe)*, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, Druckplattenummer: V.D. 3020, F-Pn Vm⁷ 4991 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 4351), F-V Partition 389.
4. Klavier Solo, *Partition Piano Solo avec texte*, Paris: V. Durdilly et Cie s.d., Druckplattenummer: V.D. 3062, F-Pn Vm⁷ 5100 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 2926), F-V Partition 388, F-V Partition 393, F-V Partition 394.
5. Vier Chorstimmen des *Duo de l'Amour et de la jeunesse* für Sopran und Tenor, Paris: V. Durdilly et Cie 1889, ohne Druckplattenummer, F-Pc L. 20729.
6. Einzelausgabe des *Prélude pour piano à 2 mains*, Druckplattenummer: D. 3020, F-Pc A 41.001 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 5579), F-Pn Vm¹² 13738, F-Pc L. 5534.

C.2.4 Bearbeitungen fremder Hand zu *Ode triomphale*

1. *Sélection pour Harmonie* von [Marie-Athanase] Soyer (28 Seiten), Nr. 1 *Prélude* (S. 1-11), Nr. 2 *Chœur des Travailleurs* (S. 12-18), Nr. 3 *Marche Funèbre* (S. 19-21) und Nr. 4 *Récit et Finale* (S. 22-28), Paris: Durdilly et Cie 1891, Druckplattenummer: D. 4148, F-Pn Vm⁷ 14304 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 1763).

C.3 *Andromède*

C.3.1 Werkangaben

Titel: *Andromède. Poème symphonique*

Besetzung: 1 kleine und 2 große Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 B-Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 2 Paar Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, 4 Harfen

Uraufführung: 14.01.1900, 11. Concert Colonne, Théâtre du Châtelet, Paris, Dir.: Édouard Colonne

Aufführungen:

1. 14.01.1900 (UA), 11. Concert Colonne, Théâtre du Châtelet, Paris, Dir.: Édouard Colonne.
2. 20.04.1902, Association des Grands Concerts, Salle Humbert de Romans, 60, rue Saint-Didier (Place Victor-Hugo), Paris, Dir.: M. Victor Charpentier.

C.3.2 Manuskripte zu *Andromède*

1. Particell, »Esquisse«, Ms. autogr., eigenhändig signiert und datiert: »Esquisse terminée le 23 Novembre 1898 / AH / [darunter schräg von unten links nach oben rechts] »25 pages faites le 21 X^{bre} / encore 51.«, F-Pc Ms. 11904.
2. Partitur, Ms. autogr., eigenhändig signiert und datiert: »Augusta Holmès / 9. Février 1899. / Paris«, F-Pc Ms. 6669.

C.3.3 Drucke zu *Andromède*

1. Partitur (Première Épreuve) mit Abdruck des Programmtextes, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 06.06.1900, Druckplattennummer: E. et C. 4460, [Don Ch. Malherbe], F-Pc L. 16431.
2. Partitur (Deuxième Épreuve) mit Abdruck des Programmtextes, Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 23.10.1900, Druckplattennummer: E. et C. 4460, F-Pc Rés. F. 1171.
3. Partitur (Distribuierte Fassung), Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1901, Druckplattennummer: E. et C. 4460, F-Pn Vm⁷ 17799 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 2882), F-Pc Ac.e¹⁰ 568, F-V Partition 403.
4. Orchestermaterial (Première Épreuve), Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 02.05.1900, Druckplattennummer: E. et C. 4461, F-Pc L. 16431.
5. Orchestermaterial (Deuxième Épreuve), Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 06.07.1900, Druckplattennummer: E. et C. 4461, F-Pc L. 16431.

C.3.4 Bearbeitungen fremder Hand zu *Andromède*

1. *Transcription à 4 mains*, Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Missa, Ms., F-V Manuscrit musical 211.
2. *Transcription pour Piano à 4 mains*, Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Missa mit autogr. Korrekturen und Anmerkungen von Augusta Holmès, Stempel des Verlegers Enoch mit dem Namen des Graveurs »Fleurot« und dem Herstellungsdatum 07.08.1902, Druckplattenummer: E. & C. 4802, F-V Holmès Brochure in 4° Carton 7 – Brochure 24.
3. *Transcription pour Piano à 4 mains*, Klaviertranskription für vier Hände von Edmond Missa (Distribuierte Fassung), Paris: Enoch et C^{ie} Éditeurs 1903, F-Pn Vm⁷ 18021 und F-Pc A. 40993 (»Dépôt légal«-Exemplar Nr. 971).

D Weitere musikalische Quellen

D.1 Noten von Augusta Holmès

- Les Argonautes. Symphonie dramatique pour soli, chœur et orchestre*, Partition d'orchestre, Ms. autogr., s.d. [vor 31.12.1879], F-Pc Ms. 16766 (1-4).
- Les Argonautes. Symphonie dramatique pour soli, chœur et orchestre*, Brouillons chant et piano, 5 Konvolute, Ms. autogr., s.d. [Poème datiert von 1879], F-Pc Ms. 17162.
- Les Argonautes. Symphonie dramatique. Partition pour Piano et Chant* (1880), Paris: Léon Grus 1881 (Druckplattenummer: L. G. 3635), F-Pc Cons. X. 989 und F-Pn Vm⁷ 2925.
- Fragment des Argonautes, texte et musique. Album amicorum de M^{me} de Heredia*, Ms. autogr., s.d., F-Pnasp XVIII (14363).
- Astarté. Poème musical en deux tableaux. Partition*, Ms. autogr., 1871, F-Pc Ms. 6985.
- Astarté. Poème musical en deux tableaux. Pour soli, chœur et orchestre. Partition d'orchestre*, Ms. autogr., Oktober 1871, F-Pc Ms. 17165.
- Astarté. Poème musical en deux tableaux. Piano et chant*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 17164.
- Ouverture d'Astarté. Partition Orchestre*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 5424-25.
- Ouverture d'Astarté. 2^e Harpe.*, Ms., s.d., F-Pn Vma. Ms 453.
- Ouverture d'Astarté. Transcription pour piano à 4 mains*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 5423.
- Au-delà. Mélodie*, Paris: Enoch et Cie 1902 (Druckplattenummer: E. & C. 5164), F-Pn Vm⁷ 117051.
- Au Pays Bleu. Suite symphonique pour orchestre et voix. Partition d'orchestre*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms 5427.
- Ave Maria Stella* (1872), Paris: H. Tellier 1896 (Druckplattenummer: H. T. 862), F-Pc Rés. F. 1185.
- Chansons populaires. N° IV: La Tourterelle*, Ms. autogr., 12.12.1882, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 6-7.
- Les Chants de la Kitharède* (1888), Liederzyklus: *Kypris* (berceuse), *Erôtylon* (Beau batelier de Mithylène) und *Thrinôdia*, Paris: Léon Grus 1890 (Druckplattenummer: L. G. 4525), F-Pc D. 6121 (35).
- Chœur des prêtresses de Vénus. Scène I de Héro et Léandre (Drame musical en un acte, inédit) paroles et musique de Augusta Holmès*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 11912.
- Le Clairon fleuri*, Paris: Léon Grus 1887 (Druckplattenummer: L. G. 4730), F-Pc D. 6121 (42).

- Contes divins*, Liederzyklus, darin: 1. *L'Aubépine de saint Patrick* (1892), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4575); 2. *Les Lys bleus* (1892), Paris: Durand 1892 (Druckplattennummer: D. & F. 4608 bis); 3. *Le Chemin du ciel* (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4645), Transcrit pour petit orchestre avec piano conducteur par A. Mouton, Paris: Durand 1922 (Druckplattennummer: D. & F. 3544), 4. *La Belle Madeleine* (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4697); 5. *La Légende de saint Amour* (1893), Paris: Durand 1893 (Druckplattennummer: D. & F. 4709) und 6. *Les Moutons des anges* (1895), Paris: Durand 1896 (Druckplattennummer: D. & F. 5039), F-Pc D. 6121 (53-58).
- Héro et Léandre. Opéra en 1 acte. Partition d'orchestre*, unvollst., Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 17163 und Ms. 11858.
- Hymne à Apollōn*, Chorwerk, Particell, Ms. autogr., s.d. [vor 02.02.1896], F-Pc Ms. 5431.
- Hymne à Apollōn*, Chorwerk, Partition d'orchestre, Ms. autogr., 02.02.1896, F-Pc Ms. 6927.
- Hymne à Apollōn*, Chorwerk, Réduction chant et piano par l'auteur, Paris: Durand s.d. (Druckplattennummer: D. F. 5094), Privatsammlung NKS.
- Hymne à Eros. Mélodie* (1886), Paris: Léon Grus 1886 (Druckplattennummer: L. G. 4350), F-Pc D. 6122 (26).
- Hymne à Vénus. Mélodie* (1892/93), Paris: Henri Tellier-Heugel 1894 (Druckplattennummer: H. T. 1116), F-Pc D. 6122 (29).
- Hymne à la Paix en l'honneur de la Béatrice du Dante*, Partition d'orchestre, Ms. autogr., 1890, F-Pc Ms. 6694.
- Hymne à la Séléne. Mélodie* (1899), Milano: Ricordi 1899, F-Pc Rés. F. 1173.
- In Exitu Israël. Psaume* (1872), Ms. autogr., s.d., F-Pc L. 20726.
- Irlande. Poème symphonique* (1881), Partition d'orchestre, Ms. autogr., F-Pc Ms. 11914, Druck: Paris: Léon Grus s.d. [1887] (Druckplattennummer: L. G. 4382), F-Pc Ac. 3.¹⁰ 567, F-Pn D. 17086 und F-V Partition Brochure 545.
- Irlande. Poème symphonique* (1881), Transcription pour le Piano, Paris: Léon Grus 1882 (Druckplattennummer: L. G. 3669), F-Pc A. 40.998.
- Lancelot du Lac. Drame Musical en trois actes et cinq tableaux. Acte premier. Partition et parties*, unvollst., Ms. autogr., s.d. [1875], F-Pc Ms. 11913.
- Ludus pro patria. Ode-Symphonie pour chœurs et orchestre avec récits en vers. Partition Piano et Chant*, Paris: Léon Grus 1888, F-Pn Vm⁷ 4742.
- Ludus pro patria. Ode-Symphonie pour chœurs et orchestre avec récits en vers*, Chorstimmen, Paris: Léon Grus s.d. (Druckplattennummer: L. G. 4444 (4)), F-Pc L. 20730.
- Ludus pro patria. Ode-Symphonie pour chœurs et orchestre avec récits en vers*, Orchestermaterial Streicher, Ms., s.d., F-Pc L. 20730.
- Lutèce. Symphonie dramatique. Partition Chant & Piano*, Paris: Choudens Père & Fils s.d. (Druckplattennummer: A. C. 4878), F-Pn Vm⁷ 2926 A.
- Marie Stuart. Opéra en trois actes et huit tableaux: plan général et esquisses de quelques scènes: texte seul*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. Vma. Ms. 1061.

- Memento mei Deus. Mélodie* (1872), Ms. autogr., s.d., F-Pn 11897.
- Noël. Mélodie* (1884), Paris: Léon Grus 1885 (Druckplattennummer: L. G. 4268), F-Pc D. 6122 (43).
- Pologne. Poème Symphonique* (1882). *Piano solo*, Paris: Léon Grus 1882 (Druckplattennummer: L. G. 3660), F-Pc A 41.002 und F-Pn Vm¹² 13737.
- Pologne. Poème Symphonique* (1882). *Transcription pour le Piano à 4 mains*, Paris: Léon Grus 1883 (Druckplattennummer: L. G. 3778), F-Pc A 41.003 und F-Pn Vm¹² i 1257.
- Réponse d'Eros*, Paris: Léon Grus 1886 (Druckplattennummer: L. G. 4352), F-Pc D. 6123 (18).
- Sérénade Printanière, Sérénade d'Été, Sérénade d'Automne, Sérénade d'Hiver* (1883-1884), Paris: Brandus 1883-1884, F-Pc D. 6123 (25), (29), (31), (33).
- La Sirène. Mélodie* (1869). *Paroles de Henri Cazalis (Jean Labore)*, Paris: G. Flaxland 1867 (Druckplattennummer: G. F. 882), F-Pn Vm⁷ 111822.
- Sous les oranges. Mélodie*, Paris: Léon Grus, s.d., F-Pn Ne 63 Fol. Collection Laruelle, Bd. 155.

D.2 Noten zeitgenössischer Komponisten

- Berlioz, Hector: *Hymne à la France*, in: *Hector Berlioz New Edition of the Complete Works. Choral Works with Orchestra (II)*, Bd. 12b, hg. von David Charlton, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1993.
- Berlioz, Hector: *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1. Version für Militärkapelle 1840, 2. Version mit hinzugefügten Streichinstrumenten ad libitum, 3. für Mezzosopran/Tenor, gemischten Chor und Klavier, 1848), F-Pn Vm⁷ 4735.
- Chausson, Ernest: *Le Roi Arthur*, Drame lyrique, 3 Akte, s.d., F-Po Rés. 2040.
- Delibes, Léo: *Lakmé. Opéra en trois actes*, Paris: Heugel [1883], F-Pn Vmb. 9949.
- Franck, César: *Le Chasseur maudit. Poème symphonique d'après une ballade de G. A. Bürger*, Ms. mit autogr. Widmung an Augusta Holmès, s.d., F-Pn LA-FRANCK CESAR-25.
- Franck, César: *Les Djinns. Poème symphonique pour Piano et Orchestre*, Klavierauszug, Paris: Enoch s.d., F-Pn Vmg. 23.
- Franck, César: *Trois chorals pour grand orgue: avec pédale obligée*, Paris: A. Durand 1892, F-Pn Vmg. 38006.
- Gossec, François-Joseph: *Hymne à l'Être suprême*, par Théodore Désorgues, musique de Gossec, Paris: Frère s.d. [1794], F-Pn Vm⁷ 16906.
- Gossec, François-Joseph: *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré, Divertissement lyrique en un acte. Représenté à l'Opéra le 27 janvier l'An 2^{ème} de la République Française une et Indivisible. Paroles du Citoyen Marie-Joseph de Chénier. Les Ballets du Citoyen: Gardel*, Paris: Huguët Musicien s.d., F-Pc D. 4777.
- Gossec, François-Joseph: *L'Offrande à la Liberté*, Partitur, Paris: Imbault 1792, F-Pc L. 4145.
- Gossec, François-Joseph: *Peuple, éveille-toi! Chœur à 3 voix d'hommes. Poésie de Voltaire. Arrangement par Constant Pierre 1791*, Paris: Alphonse Leduc et Cie 1939, F-Pn 4° Vm⁷ a 2566.
- Lefort, L.: »Noël«, in: *Petits transcriptions pour le violon*, Paris: Léon Grus & Cie 1904, F-Pn K 13.696 (3).
- Massenet, Jules: *Thaïs*, Partitur, Paris: Heugel 1894 (1. Fass.), Heugel 1898 (2. Fass.), F-Pn Vm² 1029.
- Meyerbeer, Giacomo: *L'Africaine. Opéra en cinq actes*, Klavierauszug, Paris: Brandus et Cie s.d., F-Pc L. 10.411, Kritische Neuausgabe hg. von Jürgen Schläder in Zusammenarbeit mit dem Meyerbeer-Institut Schloss Thurnau, München: Ricordi (in Vorbereitung).
- Meyerbeer, Giacomo: *Les Huguenots. Opéra en cinq actes*, Partitur, Paris: Schlesinger 1836, F-Pc L. 5483 (1-2), Kritische Ausgabe hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová in Zusammenarbeit mit dem Meyerbeer-Institut Schloss Thurnau, München: Ricordi (in Vorbereitung).
- Meyerbeer, Giacomo: *Le Prophète. Opéra en cinq actes*, Klavierauszug, Paris: Brandus et Cie s.d., F-Pc L. 10.372, Kritische Neuausgabe hg. von Matthias Brzoska unter Mitarbeit von Andreas Jacob und Fabien Guilloux in Zusammenarbeit mit dem Meyerbeer-Institut Schloss Thurnau, München: Ricordi 2011.

- Meyerbeer, Giacomo: *Robert le diable. Opéra en cinq actes*, Klavierauszug, Paris: Brandus et Cie s.d., F-Pn Vm² 830, Kritische Neuausgabe hg. von Wolfgang Kühnhold und Peter Kaiser in Zusammenarbeit mit dem Meyerbeer-Institut Schloss Thurnau, München: Ricordi 2010.
- Meyerheim, Jane: *Ecole Technique du Chant. Exercices Journaliers*, Paris: Léon Grus s.d., F-Pc L. 9539.
- Reyer, Ernest: *Salammô*, Opéra en cinq actes et sept tableaux, Partitur, Paris: Choudens 1892, F-Pc Cons. Abo 40 (1-5).
- Roy, Léo: *Fragments d'œuvres d'auteur divers, arrangé pour piano par Léo Roy*, Ms. autogr. 1905-1922, F-Pn Ms. 19186 (1-6).
- Saint-Saëns, Camille: *Etienne Marcel. Opéra en quatre actes*, Ms. autogr., 1878, F-Pn Ms. 551-553.
- Saint-Saëns, Camille: *Henry VIII. Opéra en quatre actes et six tableaux*, Ms. autogr., s.d., F-Po A. 640 a.b.
- Saint-Saëns, Camille: *Samson et Dalila. Opéra en trois actes et quatre tableaux*, Partitur, Ms., s.d., F-Po Ms. 544, Ms. 545.
- Saint-Saëns, Camille: *Samson et Dalila. Opéra en trois actes et quatre tableaux*, Klavierauszug, Paris: Durand et Fils 1907, F-Pn Vmb. 8548.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de: *La Mort des Amants. Paroles de Charles Baudelaire*, Ms., s.d., F-Pn Ms. 13071.
- Wagner, Richard: *Tannhäuser*, Große romantische Oper in drei Akten, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5 / I-II, hg. von Reinhard Strohm, Mainz: Schott 1980.

E Schriftliche Quellen von Augusta Holmès

E.1 Lyrik und Libretti

E.1.1 Lyrik

- Holmès, Augusta: *A César Franck*, Druck veröffentlicht in: o.A., 01.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 13.
- Holmès, Augusta: *A Sa Majesté Marguérite, Reine d'Italie*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 28.
- Holmès, Augusta: *Au pays des roses*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 24.
- Holmès, Augusta: *Ballades Héroïques*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 29.
- Holmès, Augusta: *Ballet (La Montagne-Noire)*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 21.
- Holmès, Augusta: *Berceuse pour les enfants d'Irlande*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 22.
- Holmès, Augusta: *Bouquet de Fête*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 25.
- Holmès, Augusta: *C'est en vain, ô belle des belles*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 30.
- Holmès, Augusta: *C'est en vain, c'est en vain, mon cœur*, Ms. autogr., 24.10.1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 36.
- Holmès, Augusta: *Chanson*, Ms. autogr., Juli 1878, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 4.
- Holmès, Augusta: *Contes Divins. I. L'Aubépine de Saint Patrick*, Ms. autogr., Oktober 1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 16.
- Holmès, Augusta: *II. Dans la nuit aux sombres voiles* [aus *Contes Divins*], Ms. autogr., Januar 1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 18.
- Holmès, Augusta: *III. Le chemin du Ciel* [aus *Contes Divins*], Ms. autogr., s.d. [1893], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 19.
- Holmès, Augusta: *I send you smoke and I send you flowers*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 37.
- Holmès, Augusta: *Invitation à la Mort*, Ms. autogr., 05.10.1884, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 10.
- Holmès, Augusta: *J'ai vu, dans un dessin du vieux Buonarrotti*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 31.
- Holmès, Augusta: *Journée Fleurie*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 27.

- Holmès, Augusta: *Journée Fleurie*, Ms. autogr., 12.06.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 14.
- Holmès, Augusta: *La Chanson des Gars d'Irlande*, Ms. autogr., Januar 1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 12.
- Holmès, Augusta: *La Guerrière*, Ms. autogr., Januar 1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 11.
- Holmès, Augusta: *La Princesse Sans Cœur*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 23.
- Holmès, Augusta: *Le Chant d'Israël*, Ms. autogr., 25.03.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 15.
- Holmès, Augusta: *Le Chant de mort de Ragnar Lodbrog*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 2.
- Holmès, Augusta: *Le Chant de mort de Ragnar Lodbrog*, Ms. autogr., 1874, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 3.
- Holmès, Augusta: *Le Rendez-vous*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 34.
- Holmès, Augusta: *Les Lys Bleus*, Ms. autogr., November 1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 17.
- Holmès, Augusta: *Mon cœur, ô mon cœur, ne te brise pas!*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 33.
- Holmès, Augusta: *O mon plaisir, ô mon tourments*, Ms. autogr., April 1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 8.
- Holmès, Augusta: *O Rhythmes brulants*, Ms. autogr., Juni 1873, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 1.
- Holmès, Augusta: *Sérénade de Toujours*, Ms. autogr., 18.09.1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 9.
- Holmès, Augusta: *III. Sur la route où nous passons*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 32.
- Holmès, Augusta: *V. Versez les parfums*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 20.

E.1.2 Libretti

- Holmès, Augusta: *Dans les Vosges*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (4).
- Holmès, Augusta: *Forêt enchantée*, Entwurf, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 35.
- Holmès, Augusta: *La Belle Roncerose. Féerie Lyrique en trois actes et cinq tableaux. Scenarion (1° et 2° version)*, Ms. autogr., s.d. [1894-1895], F-Pn Rés. ThB 56 (9).
- Holmès, Augusta: *La Merrow. Conte Irlandais en quatre actes et cinq tableaux*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (7).
- Holmès, Augusta: *Le Fils d'Olivier. Drame Musical en cinq actes et six tableaux (Vague Projet)*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (8).
- Holmès, Augusta: *Les Argonautes. Poème*, mit eigenhändiger Widmung: ›A Paul

E SCHRIFTLICHE QUELLEN VON AUGUSTA HOLMÈS

Meurice / Hommage de l'auteur Augusta Holmès, Paris: Imprimerie Delay [1881], F-Pnasp Ro 3479, weitere Ausgaben: F-Pnasp Ro 3478 und F-Pntolb 4-YTH-5692.

Holmès, Augusta: *Ludus pro Patria. Poëme*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (3).

Holmès, Augusta: *Ludus pro patria. Poëme*, Paris: Léon Grus 1888, F-Pn Rés. ThB 56 (3) A et B.

Holmès, Augusta: *Ludus pro patria. Poëme*, Paris: Imprimerie Delay s.d., F-Pnasp Ro 3482 und F-Pntolb 4-YE PIECE 244.

Holmès, Augusta: *Norah Creena. Drame Musical*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (5).

Holmès, Augusta: *Ode triomphale*, Übersetzung des Librettos ins Deutsche, Typskript von Elke Mascha Blankenburg 1989, D-UIKB Karton 10 H 10.

E.2 Autographe Dokumente von Augusta Holmès

E.2.1 Notizen

- Holmès, Augusta: *1 p Fl., 2 g. Fl., 2 Hb., 2 Clar., 1 Cor A., [...]*, Notiz zur Anzahl der benötigten Interpreten für eine Aufführung, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 39-40.
- Holmès, Augusta: *1^{er} Chœur, 2^{ème} Chœur*, Chor-Besetzung und Adressliste, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 178.
- Holmès, Augusta: *A. Holmès – L. Mourtinelle*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 5.
- Holmès, Augusta: *Angers. 15 sop., 15 mezzo., 1^o chœur, 2^o chœur [...]*, Notiz zur Besetzung einer Aufführung in Angers, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 41.
- Holmès, Augusta: *Anges. Partition*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 175.
- Holmès, Augusta: *Ballet. (La Montagne-Noire). 4^e acte*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Fol. 21 R 53580.
- Holmès, Augusta: Besetzungsliste für *Ode triomphale*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 172.
- Holmès, Augusta: *Buccins*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 26.
- Holmès, Augusta: *Fragments divers*, Ms. autogr., s.d., F-Pc Ms. 11922.
- Holmès, Augusta: *Musique*, Abhandlung zur Musikästhetik ihrer Zeit, Ms. autogr., 16.02.1900, S-Smf 5396.
- Holmès, Augusta: Niederschrift des griechischen Alphabets, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 174.
- Holmès, Augusta: *Notes pour Ariadne*, Ms. autogr., s.d., F-Pn Rés. ThB 56 (6).
- Holmès, Augusta: Notiz zu verschiedenen Orchesterbesetzungen, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 38.
- Holmès, Augusta: Notizzettel mit Lebenshaltungskosten, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 173-175.
- Holmès, Augusta: *Places payantes demandées p^r la 1^{re} de la Montagne-Noire*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 173.
- Holmès, Augusta: *Pour Apollôn*, Notizen, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 42-47.
- Anon.: *Bourdeau n'est pas membre honoraire*, Notiz, Ms., s.d., F-Pn 4^o B 391.
- Anon.: Biographische Notiz zu Alexandre Batta, Ms., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 171.

E.2.2 Werkverzeichnis

- Holmès, Augusta: *Liste de mes mélodies*, mit Briefumschlag, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 51-55.

F Korrespondenz

F.1 Briefwechsel mit Augusta Holmès

F.1.1 Datierte Briefe

1860-64

Vigny, Alfred de an Augusta Holmès, Typoskript, 08.07.1860, F-V Panthéon versail-lais Holmès.

Vigny, Alfred de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 09.04.1862, F-Pnmanu N.A.Fr. 25086, folio 56-61.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., Oktober 1862, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 142-143.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.09.1863, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 145-146.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.01.[?]1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 150-151.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.[?]07.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 148.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., August 1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 154-155.

Chaumont, Gaston Marquis de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.08.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 52-53.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.09.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 152-153.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.10.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 147.

1865-69

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 02.04.1865, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 156.

Lamazou, Pascal an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.04.1866, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 121-122.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 11.04.1867, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 158.

Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 11.06.1867, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 1.

Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.[?]11.1867, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 202.

Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.06.1868, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 159-160.

- Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.09.1868, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 203-204.
- Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.10.1868, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 205.
- Deschanel, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.01.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 165-166.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 05.02.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 16.
- Mistral, Frédéric an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.03.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 170-171.
- Goby, Joseph an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.09.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 28.
- Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 08.10.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 206.
- Liszt, Franz an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.11.1869, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 135-136.

1870-74

- Rason, W. M. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.01.1870, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 29-30.
- Rason, W. M. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.04.1870, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 31.
- Liszt, Franz an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1870, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 137-138.
- Wagner, Cosima an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.09.1870, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 92.
- Essarts, Emmanuel des an Augusta Holmès, Ms. autogr., Samstag März 1871, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 167-168.
- Mallarmé, Stéphane an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.07.1871, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 144-145.
- Mallarmé, Stéphane an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.07.1871, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 146-147.
- Mariani, Angelo an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.07.1871, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 148.
- Mallarmé, Stéphane an Augusta Holmès, Mittwoch 18.[20.]12.[1871], veröffentlicht in: *Stéphane Mallarmé. Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995, S. 535-536.
- Daudet, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., 09.07.1872, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 138.
- Daudet, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.07.1872, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 139.
- Liszt, Franz an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.08.1872, Privatsammlung.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.01.1873, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 22.

Richter, Hans an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.01.1873, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 49.

Liszt, Franz an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.03.1873, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 139.

Godde, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.03.1874, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 29.

1875-79

Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.02.1875, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 10.

Cahen, Gustave (Avoué près le Tribunal de 1^{re} Instance de la Seine) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.02.1878, F-PAN BB/11/1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.

Holmès, Augusta an Monsieur le Garde des Sceaux, Antrag auf eine ›naturalisation par application‹, Ms. autogr., 13.03.1878, F-PAN BB/11/1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.

Holmès, Augusta an Monsieur le Préfet [Ferdinand Duval], Ms. autogr., s.d. (Eingangsstempel Direction des Travaux de Paris 01.04.1878), F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Holmès, Augusta an Monsieur le Garde des Sceaux, Ms. autogr., 24.01.1879, F-PAN BB/11/1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.

Saint-Saëns, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [04.02.1879], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 71.

1880-84

Roujon, Henry (Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique & des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.04.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 60-61.

Roujon, Henry (Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique & des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 60-61, Ms. autogr., s.d. [20.04.1880], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 62.

Sénateur Préfet de la Seine an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.04.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Rason, W. M. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.05.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 32-33.

Holmès, Augusta an César Franck, 10.06.1880, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 124-125.

Roujon, Henry (Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique & des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.11.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 63-64.

Roujon, Henry (Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique & des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 63-64, Ms. autogr., s.d. [18.11.1880], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 65.

Turquet, Edmond (Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 08.12.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 82.

- Turquet, Edmond (Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 82, Ms. autogr., 09.12.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 83.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur le Président], Petition an den Präsidenten des Ministère de l'Instruction publique & des Beaux-Arts, zurückgesendet an Holmès am 22.01.1881 mit Briefumschlag folio 188, Ms. autogr., 09.12.1880, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 189-190.
- Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts an Augusta Holmès, Briefumschlag zur Visitenkarte folio 59 (vgl. S. 460), Ms. autogr., 22.01.1881, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 188.
- Grus, Léon an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.02.1881, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 34.
- Holmès, Augusta an [Désiré] Magnus, Ms. autogr., s.d. [29.11.1881], F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), W. 40, folio 100.
- Holmès, Augusta an [Désiré] Magnus, Briefumschlag zu folio 100, Ms. autogr., 29.11.1881, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), W. 40, folio 101.
- Caraman-Chimay, Louise-Marie-Adèle de Graffenried-Villars (Princesse de) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.06.1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 43-44.
- Payne, John an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.09.1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 218.
- Payne, John an Augusta Holmès, Ms. autogr., 08.12.1883, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 220.
- Holmès, Augusta an Membres du Comité de la Société des concerts, Ms. autogr., 12.01.1884, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 857-858.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.08.1884, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 19-20.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 19-20, Ms. autogr., 23.08.1884, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 21.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.09.1884, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 23.
- 1885-89**
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Ms. autogr., Mittwoch 1885, F-PBLJD MLV 1307 [1].
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Briefumschlag zu MLV 1307 [1], Ms. autogr., Mittwoch 1885, F-PBLJD MLV 1307 [2].
- Payne, John an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.05.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 221-222.
- Hodges Figgis & Co an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.09.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 193-194.

- Romi, Mathilde an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.11.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 56-58.
- Payne, John an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.11.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 219.
- Hewitt, J. B. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.12.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 109-110.
- Holmès, Augusta an H. Littleton, Ms. autogr., 12.01.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 83-84.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.01.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 24.
- Hewitt, J. B. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.02.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 111-112.
- O'Brien, Alexander an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.02.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 198.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.03.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 11.
- Caryll, Yvan an Augusta Holmès, Ms. autogr., 09.03.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 45-46.
- Willcocks, W. J. (Music Publisher) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.03.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 105-106.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.03.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 25.
- Talmeyr, Maurice an Augusta Holmès, Ms. autogr., 02.09.[1886], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 78-79.
- Talmeyr, Maurice an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 78-79, Ms. autogr., 02.09.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 80.
- Heinemann, E. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.11.1886, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 98-99.
- Holmès, Augusta an Ernest Chausson, Ms. autogr., 13.05.1887, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 78.
- Holmès, Augusta an Charles Lamoureux, Ms. autogr., 13.05.1887, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 82.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [12.07.1887], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 1.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 1, Ms. autogr., 12.07.1887, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 122.
- Père Hardy an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.11.1887, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 91-94.
- Payne, John an Augusta Holmès, Ms. autogr., 22.12.1887, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 223-224.
- Holmès, Augusta an Joséphin Péladan, Ms. autogr., s.d. [1888], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 85-86.
- Holmès, Augusta an Léon Grus, Ms. autogr., 07.03.1888, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 102-103.

- Holmès, Augusta an Léon Grus, Briefumschlag zu folio 102-103, Ms. autogr., 07.03.1888, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 101.
- Holmès, Augusta an Adolphe Jullien, Ms. autogr., 14.03.1888, F-Po L.A.S. Holmès (Augusta) 2,5 und 2,7.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [18.05.1888], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 3.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 3, Ms. autogr., 18.05.1888, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 4.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 09.07.1888, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 79-80.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 22.12.1888[?], F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Gaynor, E. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 04.03.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 12-14.
- Wilder, Victor an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.04.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 104.
- Tylee, E. Graham an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.05.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 84.
- Tylee, E. Graham an Augusta Holmès, Abschrift des Briefes vom 27.04.1889, Ms., 18.05.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 85.
- Tylee, E. Graham an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 84 und 85, Ms. autogr., 18.05.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 86.
- Joffrin, Jules an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., 08.06.[1889], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 119.
- Holmès, Augusta an Maman Aillard, Ms. autogr., 10.06.1889, F-V Panthéon versailais Holmès.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Sonntag 16.[?].06.[1889], F-PBLJD MNR MS 1720.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 03.07.[1889], F-PBLJD MNR MS 1721.
- Loti, Pierre (Pseud. von Louis-Marie-Julien Viaud) an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [25.07.1889], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 140-141.
- Loti, Pierre (Pseud. von Louis-Marie-Julien Viaud) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 140-141, Ms. autogr., 25.07.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 142.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 13.09.[1889], F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 22.09.1889, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Saint-Saëns, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., 07.11.1889, F-Pn LA-Saint Saëns Camille-75.
- Fröhner, Wilhelm an Augusta Holmès, Ms. autogr., 12.12.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 212.
- Guyot, Yves an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.12.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 87-88.

Guyot, Yves an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 87-88, Ms. autogr., 15.12.1889, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 89.

1890-94

Anon. an Augusta Holmès, Briefumschlag, Ms., s.d. [1890], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 79.

Astruc, Louis an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [1890], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 11-12.

Holmès, Augusta an die Société Choral de Belleville, Januar 1890, veröffentlicht in: *Le Choral de Belleville*, Januar 1890, o.S., F-Pn 4° Bp. 757.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.01.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 40-41.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.01.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 42-43.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 31.01.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 44-45.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 46-47.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Telegramm, 06.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 48.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 10.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 49-50.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 51-52.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 53-56.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 28.02.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 57-60.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 06.03.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 61-62.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [1890], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 63-64.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.03.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 65-66.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.03.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 67.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.03.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 68-69.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.03.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 70-71.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 06.04.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 72-73.

Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 72-73, Ms. autogr., 07.04.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 74.

- Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.04.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 75-76.
- Durdilly, Louis an Augusta Holmès, Ms. autogr., 06.05.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 176.
- Crispi, F. [Francesco] an Augusta Holmès, 16.05.1890, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 21.05.1890, S. 1, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique« und in: *Le Guide Musical*, 25.05.1890, S. 167, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta), folio 80.
- Torrigiani, Julia an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.05.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 81.
- Cenci, G. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.05.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 47-49.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 23.05.1890, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 29.05.1890, F-PBLJD MNR MS 1710.
- Holmès, Augusta an anon., Ms. autogr., August 1890, F-PBLJD MNR MS 1711.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 12.08.1890, S-Smf 1764.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 02.09.1890, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Telegramm, Ms. autogr., 13.09.1890, F-PBLJD MNR MS 1712.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 20.09.1890, F-PBLJD MNR MS 1713.
- Gubernatis, Angelo de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 07.10.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 77-78.
- Bicchi, Dante an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.10.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 82.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Dienstag 14.10.[1890], F-PBLJD MNR MS 1723.
- Boutet de Monvel, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 28-29.
- Féréol, Dr. Félix an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 189-190.
- Franck, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 205.
- Franck, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 206-207.
- Durand & Schoenewerk an Augusta Holmès, Ms., 18.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 174.
- Durand & Schoenewerk an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 174, Ms., 18.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 175.
- Franck, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 208-209.

- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 60-61.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 62.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 63.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 64.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 02.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 65.
- Grus, Léon an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 35-36.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 05.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 66.
- Chevalier, A. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 11.12.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 67.
- Indy, Vincent d' an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.01.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 117.
- Indy, Vincent d' an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 117, Ms. autogr., 16.01.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 116.
- Holmès, Augusta an anon., Druck, 15.03.1891, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Roques, Jacques an Augusta Holmès, mit eigenhändiger Unterschrift von Augusta Holmès und Jullien Clément, Ms. autogr., 18.03.1891, Eingangsstempel Commissaire de Police 27.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.04.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 152-153.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 21.05.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 61.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.07.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 83-84.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 83-84, Ms. autogr., 19.07.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 85.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.07.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 86-87.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 05.08.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 81-82.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.08.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 88-89.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 88-89, Ms. autogr., 24.08.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 90.
- Holmès, Augusta an Dara, Ms. autogr., 14.09.1891, F-V Panthéon versaillais Holmès.

- Chevé, Amand an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.09.[1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 68.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 01.10.[1891], veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 239.
- Chapell, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.10.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 51.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 30.10.[1891], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 62.
- Chausson, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag s.d. [Anfang November 1891], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 54-55.
- Chausson, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag s.d. [November 1891], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 56-57.
- Rodin, Auguste an Augusta Holmès, Ms. autogr., 08.11.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 50-51, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 242.
- Rodin, Auguste an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 50-51, Ms. autogr., 08.11.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 52.
- Redon, Gaston an Augusta Holmès, Ms. autogr., Montag 09.11.[1891], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 34-35.
- Redon, Gaston an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 34-35, Ms. autogr., 09.11.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 36.
- Holmès, Augusta an Ernest Chausson, 11.11.1891, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 242-243.
- Holmès, Augusta an Hugues Imbert, Ms. autogr., 20.11.1891, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 873-874.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 21.11.1891, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 245.
- Holmès, Augusta an anon., Druck, 28.11.1891, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Holmès, Augusta an anon., Ms. autogr., 03.12.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 93-94.
- Gréjois, Henri-Mazier an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag s.d. [04.12.1891?], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 32.
- Perrin, Léon an Augusta Holmès, Ms. autogr., 04.12.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 8-9.
- Grammont, Général Jacques-Philippe Delmas de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.12.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 30-31.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 04.01.1892, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 245-246.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 30.01.1892, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 246.

- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, [Februar 1892], veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 247-248.
- Holmès, Augusta an Raphaël Martenot, Ms. autogr., 15.02.1892, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), W. 46.
- Holmès, Augusta an Hugues Imbert, Ms. autogr., 15.02.1892, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), Rés. 2009.e.
- Holmès, Augusta an Hugues Imbert, Briefumschlag, Ms. autogr., 15.02.1892, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), Rés. 2009.e.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 06.03.1892, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 248.
- Indy, Vincent d' an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag 08.[03.1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 114, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 248-249.
- Holmès, Augusta an George H. Wilson, Ms. autogr., 06.04.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 91-92.
- Rodin, Auguste an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.04.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 53-54, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 249-250.
- Rodin, Auguste an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 53-54, Ms. autogr., 19.04.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 55.
- Holmès, Augusta an Vincent d'Indy, Ms. autogr. 20.04.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 80-81, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 250-251.
- Holmès, Augusta an Vincent d'Indy, Briefumschlag zu folio 80-81, Ms. autogr., [1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 79.
- Holmès, Augusta an Auguste Rodin, 20.04.1892, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 251.
- Wilson, George H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 12.05.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 116-119.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.05.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 161.
- Holmès, Augusta an George H. Wilson, Ms. autogr., 19.05.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 120-121.
- Holmès, Augusta an George H. Wilson, Briefumschlag zu folio 120-121, Ms. autogr., s.d. [19.05.1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 112bis.
- Holmès, Augusta an Ministre, Ms. autogr., 20.06.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 105-106.
- Holmès, Augusta an Ministre, Briefumschlag zu folio 105-106, Ms. autogr., 20.06.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 104.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 29.06.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 58bis.
- Marmontel, Antoine François an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [05.07.1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 149.

- Marmontel, Antoine François an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 149, Ms. autogr., 05.07.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 150.
- Madame Carnot (Présidente du Comité. Ministère du Commerce et de l'Industrie. Exposition internationale de Chicago. Section des Femmes Françaises) an Augusta Holmès, Brief mit Programme du Comité, Druck, August 1892, S. 1-3, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 177-178verso.
- Grélot, Félix (Préfet de la Seine) an Monsieur le Ministre de la Guerre, Ms. autogr., 29.08.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 21.
- Grélot, Félix (Préfet de la Seine) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 21, Ms. autogr., 30.08.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 22.
- Holmès, Augusta an Préfet de Police, Ms. autogr., 22.09.1892, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Cahen, Albert an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.10.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 36-37.
- Cahen, Albert an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 36-37, Ms. autogr., 20.10.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 38.
- Holmès, Augusta an Hugues Imbert, Ms. autogr., 02.11.1892, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 847-849.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 06.01.1893, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Président de l'Harmonie l'Union Poitevine (Poitiers) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 18.02.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 90.
- Maillard, A. [Auguste] an Augusta Holmès, Ms. autogr., 12.03.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 143.
- Polignac, Comte Guy de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.03.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 19-20.
- Holmès, Augusta an anon. [Édouard Colonne?], Ms. autogr., 30.03.1893, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.04.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 12.
- Holmès, Augusta an anon. [Hugues Imbert?], Ms. autogr., 07.05.1893, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 841-843.
- Heugel, Henri an Augusta Holmès, Ms. autogr., 10.07.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 103-104.
- Holmès, Augusta an M. Camps, Ms. autogr., 20.07.1893, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 24.07.1893, F-PBLJD MNR MS 1714.
- Heugel, Henri an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.07.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 105-106.
- Heugel, Henri an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.09.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 107-108.

- Brevet, Frédéric an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.09.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 31-32.
- Brevet, Frédéric an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 31-32, Ms. autogr., 21.09.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 33.
- Corpechot, Lucien an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag s.d. [31.10.1893], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 107-108.
- Corpechot, Lucien an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 107-108, Ms. autogr., 31.10.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 109.
- Grus, Léon an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [20.11.1893], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 38.
- Grus, Léon an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 38, Ms. autogr., 20.11.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 39 (außerdem beigefügt: Brief von Louis Derembourg an Léon Grus vom 18.11.1893, folio 37, vgl. S. 456).
- Ferrand, Albert an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.11.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 191-192.
- Holmès, Augusta an anon. [Madame], Ms. autogr., 24.12.1893, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an anon. [Cher ami], Ms. autogr., Samstag [1894], F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 831-832.
- Florentin, Ferdinand an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.03.1894, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 195.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 16.03.1894, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 861-863.
- Pariset, Henri an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.07.1894, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 217.
- Holmès, Augusta an Victorien Sardou, Ms. autogr., 11.09.1894, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 88-89.
- Holmès, Augusta an Victorien Sardou, Briefumschlag zu folio 88-89, Ms. autogr., 11.09.1894, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 87.
- Holmès, Augusta an anon. [Marcel Jambon], Ms. autogr., 16.10.1894, F-Pnasp Collection Rondel Correspondance Rc A 66447.
- Holmès, Augusta an Emmanuel Glaser, Ms. autogr., 09.11.1894, F-V Panthéon versaillais Holmès.

1895-99

- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Ms. autogr., Tuesday s.d. [1895], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 96-97.
- Holmès, Augusta an anon. [André Maurel], Ms. autogr., 02.02.1895, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.02.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 13-14.

- Holmès, Augusta an Paul Taffanel, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 13.02.1895, S. 6, F-Pa Fol Jo 556.
- Holmès, Augusta an Edouard Mangin, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 13.02.1895, S. 6, F-Pa Fol Jo 556.
- Holmès, Augusta an [Léon] Delahaye und [Claudius] Blanc, veröffentlicht in: *Le Figaro*, 13.02.1895, S. 6, F-Pa Fol Jo 556.
- Holmès, Augusta an Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, Ms. autogr., 14.02.1895, F-PSACD.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 17.02.1895, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an [Raphaël Martenot], Ms. autogr., 16.04.1895, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), W. 46, folio 9.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 09.06.1895, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 13.06.1895, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 865-867.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 13.06.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 225.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.06.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 226.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.06.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 95.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.07.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 227.
- Holmès, Augusta an Helyonne Mendès (Barbusse), Ms. autogr., 27.07.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 68.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 08.08.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 228.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.08.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 229.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.08.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 230.
- Holmès, Augusta an Helyonne Mendès (Barbusse), Ms. autogr., 02.09.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 71.
- Holmès, Augusta an Helyonne Mendès (Barbusse), Briefumschlag zu folio 71, Ms. autogr., 02.09.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 70.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 04.10.1895, F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Holmès, Augusta an anon., Ms. autogr., 05.10.1895, nachgewiesen in: Antiquariatskatalog Thierry Bodin Juli 1992, Nr. 127, F-Po Dossier d'artiste Holmès.
- Holdsworth & Payne (Solicitors) an Augusta Holmès, Ms., 08.10.1895, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 231.

- Holmès, Augusta an Brument, Ms. autogr., 17.10.1895, Kopie, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 76-77.
- Holmès, Augusta an Brument, Briefumschlag zu folio 76-77, Ms. autogr., s.d. [17.10.1895], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 75.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 25.11.1895, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an Reine-Marguerite, Ms. autogr., Dienstag [1896], F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 14.01.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 232.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 18.01.1896, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 837.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 27.02.1896, S-Smf 1765.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.04.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 233.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.04.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 234.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.04.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 235.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 236.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 02.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 237.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 05.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 238-239.
- Holmès, Augusta an H. R. Payne, Ms. autogr., 14.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 240-241.
- Holmès, Augusta an H. R. Payne, Briefumschlag zu folio 240-241, Ms. autogr., 14.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 242.
- Willett & Sandford (Solicitors) an Augusta Holmès, Ms., 23.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 107.
- Subagent an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 13-14.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 243.
- Willett & Sandford (Solicitors) an Augusta Holmès, Ms., 28.05.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 108-109.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 244.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Ms. autogr., 12.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 98-99.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Typoskript, 20.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 100.

- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 246.
- Payne, H. R. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 24.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 245.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Typoskript, 26.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 101.
- Willett & Sandford (Solicitors) an Augusta Holmès, Ms., 26.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 112.
- Willett & Sandford (Solicitors) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 112 (N.A.Fr. 16263), Ms. autogr., 27.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 100.
- Holmès, Augusta an anon. [Édouard Colonne], Ms. autogr., 02.07.[1896], F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Faure, Félix (Président de la République) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.07.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 184.
- Faure, Félix (Président de la République) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 184, Ms. autogr., 17.07.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 185.
- Anon. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 22.07.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 172-173.
- Holmès, Augusta an Édouard Colonne, Ms. autogr., 28.08.1896, F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Holmès, Augusta an anon. [Ma chère Baldo, sehr wahrscheinlich Meyrienne Héglon], Ms. autogr., 01.09.[1896], D-Hfmg 57/3.
- Metternich, Pauline Sandor Princesse de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.10.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 162-164.
- Metternich, Pauline Sandor Princesse de an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 162-164, Ms. autogr., 15.10.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 165.
- Holmès, Augusta an Henri Heugel, 12.03.1897, veröffentlicht in: *Heugel et ses musiciens. Lettres à un éditeur parisien*, hg. von Danièle Pistone, Paris: Presses Universitaire de France 1984, S. 54.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 22.03.1897, F-Pnasp Collection Rondel Correspondance Rc A 66448.
- Holmès, Augusta an Édouard Colonne, Ms. autogr., 23.07.[1897], F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 11.10.1897, S-Smf 1766.
- Holmès, Augusta an anon. [Madame], Ms. autogr., 08.12.1897, F-PBMD Réserve – manuscrit 091 Hol.
- Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [1898], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 184.
- Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 184, Ms. autogr., 1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 185.
- Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.01.[1898], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 182.
- Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 182, Ms. autogr., 17.01.1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 183.

- Albert Prince de Monaco an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.02.1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 179.
- Albert Prince de Monaco an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 179, Ms. autogr., [16.02.]1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 180.
- Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., 24.03.1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 186.
- Zurlinden, Général Émile-Auguste-François-Thomas an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.04.1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 124.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 30.04.1898, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 60bis.
- Holmès, Augusta an Henri Heugel, 24.06.1898, veröffentlicht in: *Heugel et ses musiciens. Lettres à un éditeur parisien*, hg. von Danièle Pistone, Paris: Presses Universitaire de France 1984, S. 42.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher Monsieur], Ms. autogr., 25.06.1898, D-Hfmg 57/4.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 15./16.11.1898, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta, *Festival Augusta Holmès Tours, Dimanche 4 juin / 99. Presse de Tours et de Paris*, Briefumschlag mit Zeitungsartikeln, Ms. autogr., s.d. [1899], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 135.
- Oldham, E. [Edith] an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.01.1899, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 199-200.
- Lamouche an Augusta Holmès, Ms. autogr., 22.02.1899, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 123-124.
- Holmès, Augusta an Maxime Thomas, 06.06.1899, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre à Tours. Concerts hebdomadaires donnés dans les salons des Frères Thomas*, s.d. [nach 1899], S. 68, F-Pn 4° Bp. 771.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 10.07.1899, F-V Panthéon versailles Holmès.
- Holmès, Augusta an Paul Fromageot, Ms. autogr., 10.07.1899, F-V Panthéon versailles Holmès.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 21.10.1899, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 833-834.
- Holmès, Augusta an anon. [Chère amie], Ms. autogr., 11.11.1899, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 95-96.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 10.12.1899, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.

1900-03

- Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts – Secrétaire de la Commission an Augusta Holmès, [Exposition Universelle de 1900], Druck, s.d. [1900], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 181.

- Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 181, Ms., 1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 182.
- Holmès, Augusta an Louis de Romain, veröffentlicht in: *Angers-Artiste*, 03.02.1900, S. 268, F-Pn Bp. 160.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 08.02.1900, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an anon., Ms. autogr., 16.02.1900, nachgewiesen in: Antiquariatskatalog Thierry Bodin März 1988, Nr. 122, F-Po Dossier d'artiste Holmès.
- Saint-Saëns, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., 05.03.1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 72-73.
- Holmès, Augusta an Directeur de l'Opéra, Ms. autogr., 08.07.1900, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Postkarte, Ms. autogr., 22.08.1900, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Holmès, Augusta an Henri Heugel, 23.09.1900, veröffentlicht in: *Heugel et ses musiciens. Lettres à un éditeur parisien*, hg. von Danièle Pistone, Paris: Presses Universitaire de France 1984, S. 43.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 22.12.[1900], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 154.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 154, Ms. autogr., 22.[23.]12.1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 155.
- Chevillard, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.12.1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 70-71.
- Chevillard, Camille an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 70-71, Ms. autogr., 26.12.1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 72.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [29.12.1900], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 17.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 17, Ms. autogr., 29.12.1900, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 16.
- Oliveira, Valério an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.02.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 201.
- Petitjean, L. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.02.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 99.
- Petitjean, L. an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 99, Ms. autogr., 26.02.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 100.
- Holmès, Augusta an Robert de Montesquiou, Ms. autogr., 20.06.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 15051, folio 50.
- Leroux, Xavier an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d. [10.07.1901], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 128-129.
- Leroux, Xavier an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 128-129, Ms. autogr., 10.07.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 130.
- Holmès, Augusta an Messieurs les Membres du Comité de la Société des concerts du Conservatoire Paris, Ms. autogr., 20.09.1901, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 869-870.

- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 02.10.1901, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert an Augusta Holmès, Ms. autogr., 06.10.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 26-27.
- Coppée, François an Augusta Holmès, Ms. autogr., 11.10.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 105.
- Coppée, François an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 105, Ms. autogr., 11.10.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 106.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 12.11.1901, S-Smf 1767.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.11.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 156.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 156, Ms. autogr., 21.11.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 157.
- Chevillard, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., 04.01.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 73.
- Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean an Augusta Holmès, Ms. autogr., 19.03.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 136.
- Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 136, Ms. autogr., 20.03.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 137.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.03.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 158-159.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 158-159, Ms. autogr., 20.03.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 160.
- Holmès, Augusta an Pauline Savari, Ms. autogr., 06.05.1902, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 839-840.
- Holmès, Augusta an anon. [Cher Monsieur et ami], Ms. autogr., 26.06.1902, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 26.06.1902, S-Smf 1768.
- Müller, Victor an Augusta Holmès, Ms. autogr., 02.07.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 196.
- Müller, Victor an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 196, Ms. autogr., 02.07.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 197.
- Holmès, Augusta an anon. [confrère], Ms. autogr., 07.07.1902, F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Meyerheim, Jane an Augusta Holmès, Ms. autogr., 26.07.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 166-168.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher Monsieur], Ms. autogr., 22.08.1902, F-PBMD Réserve – manuscrit 091 Hol.
- Capus, Alfred / Feydeau, Georges (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) an Augusta Holmès, Druck, 10.10.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 76.
- Holmès, Augusta an Jane Meyerheim, Ms. autogr., 31.10.1902, veröffentlicht in: Jane Meyerheim, *L'Art du chant technique selon les traditions italiennes et le bon sens, vingt-deux causeries par M^{me} J. Meyerheim*, Paris: Costallat 1905.

- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr., 23.11.1902, F-DCM Fonds Saint-Saëns du Château-Musée de Dieppe.
- Fuchs, Ch. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 12.12.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 213-214.
- Holmès, Augusta an anon. [Cher Monsieur et ami], Ms. autogr., 01.01.1903, D-Hfmg 57/1.
- Pierné, Gabriel an Augusta Holmès, Typoskript, 20.01.1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 18.

F.1.2 Undatierte Briefe

- Anon. an Augusta Holmès, Postkarte auf deren Vorderseite ein Notenauszug aus ›Au Pays bleu‹ von Holmès abgedruckt ist, Ms., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 58.
- Albert Prince de Monaco an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 181.
- Anon. [Keat] an Augusta Holmès, Ms., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 120.
- Arpista, Marsili Pietro an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 81.
- Arpista, Marsili Pietro an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 81, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 80.
- Arqué, L. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 4.
- Arqué, L. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 5.
- Arqué, L. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 6.
- Arqué, L. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 7.
- Barré, Frédéric an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 15.
- Barré, Frédéric an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 16.
- Barré, Frédéric an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 17.
- Beraud, Jean an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 18.
- Bordier, Jules an Augusta Holmès, Ms. autogr., Sonntag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 22.
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert an Augusta Holmès, Briefumschlag, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 8.
- Cadiot de Pratz, Clara an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 34-35.
- Cain, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 39.
- Cain, Georges an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 39, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 40.

- Calvé, Emma an Augusta Holmès, Ms. autogr., 09.04.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 41-42.
- Chausson, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 58-59.
- Clairin, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 75-76.
- Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest) an Augusta Holmès, Ms. autogr., 28.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 73-74.
- Collongue, Jacques Baron de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 77-78.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 91.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., 28.01.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 92-93.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 94-95.
- Colonne, Édouard an Augusta Holmès, Ms. autogr., Samstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 96.
- Coppée, François an Augusta Holmès, Ms. autogr., 01.06.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 103-104.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 110-111.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 30.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 112-113.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 10.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 114-115.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 10.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 116-117.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 118-119.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 15.12.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 120.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 23.12.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 121-122.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.01.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 123.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 29.01.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 124-125.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 126-127.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 10.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 128-129.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 22.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 130-131.

- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 25.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 132-133.
- Cowen, Frédéric H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., 07.03.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 134-135.
- Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 20.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 144.
- Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 161-162.
- Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., 21.01.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 163.
- Fay, Sophie an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 183.
- Féréol, Dr. Félix an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 186-187.
- Féréol, Dr. Félix an Augusta Holmès, Ms. autogr., 04.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 188.
- Franck, Marguerite an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag 09.06.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 210-211.
- Fuchs, Ch. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 1-2.
- Fuchs, Ch. an Augusta Holmès, Briefumschlag zu folio 1-2, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 3.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag 11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 2-3.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Mittwoch [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 4.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 5-6.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 7.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 8.
- Gasperini, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 9-10.
- Geneste, Eugène an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 15.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Dienstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 17.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 18.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., 17.06.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 19.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Sonntag 24.01.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 20.
- Girardin, Émile de an Hermann Zenta (Augusta Holmès), Ms. autogr., Donnerstag 11.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 21.

- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag 14.06.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 23.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Samstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 24.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 25.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Montag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 26.
- Girardin, Émile de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Samstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 27.
- Grus, Léon an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 33.
- Holmès, Augusta an anon., Ms. autogr., 27.05.[s.a.], F-PBLJD MNR MS 1729.
- Holmès, Augusta an anon. [Ma chère amie], Ms. autogr., s.d., D-Hfmg 57/2.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., 22.05.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 99-100.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher Monsieur], Ms. autogr., 23.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 97-89.
- Holmès, Augusta an anon. [Mon cher Monsieur, Dirigent], Ms. autogr., Mittwoch [s.d.], F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 853-855.
- Holmès, Augusta an anon. [Monsieur], Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 41.
- Holmès, Augusta an anon. [Raphaël Martenot], Ms. autogr., s.d., F-Pn W. 46 (9).
- Holmès, Augusta an Charles Lamoureux, Ms. autogr., s.d., F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 78.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 05.01.[s.a.], F-PBLJD MNR MS 1715.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., s.d., F-PBLJD MNR MS 1716.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., 01.02.[s.a.], F-PBLJD MNR MS 1717.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Montag [s.d.], F-PBLJD MNR MS 1718.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Donnerstag [s.d.], F-PBLJD MNR MS 1719.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Samstag [s.d.], F-PBLJD MNR MS 1722.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Mittwoch [s.d.], F-PBLJD MNR MS 1724.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-PBLJD MNR MS 1725.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Ms. autogr., Montag 06.[s.a.], F-PBLJD MNR MS 1726.

- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Ms. autogr., s.d., F-PBLJD MLV 1305 [2].
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Briefumschlag zu 1305 [2], Ms. autogr., 24.[?].03.[s.a.], F-PBLJD MLV 1305 [1].
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Ms. autogr., Mittwoch [s.d.], F-PBLJD MLV 1306.
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Ms. autogr., s.d., F-PBLJD MLV 1308 [1].
- Holmès, Augusta an Stéphane Mallarmé, Briefumschlag zu 1308 [1], Ms. autogr., s.d., F-PBLJD MLV 1308 [2].
- Holmès, Augusta an anon. [Henri Maréchal], Ms. autogr., 18.10.[s.a.], F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), folio 827-829.
- Holmès, Augusta an Angelo Mariani, Karte mit Porträt von Augusta Holmès, s.d., Privatsammlung NKS und F-V Panthéon Versaillais Holmès.
- Holmès, Augusta an Jean Marras, Ms. autogr., Samstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 73.
- Holmès, Augusta an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 74.
- Holmès, Augusta an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 75.
- Holmès, Augusta an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 76.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 16.07.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 63.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 08.11.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 65.
- Holmès, Augusta an Claudine Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Ms. autogr., 25.10.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 66-67.
- Holmès, Augusta an M^{me} E. Pichez, Ms. autogr., Montag [s.d.], D-FUB Mus. Autogr. Holmès.
- Holmès, Augusta an Camille Saint-Saëns, Ms. autogr. Faksimile, Montag 02.12. [s.a.], abgedruckt in: Adolphe Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui (Deuxième Série)*, Paris: Librairie de l'Art 1894, S. 412-413.
- Holmès, Augusta an Willet & Sandford, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 113-114.
- Holmès, Augusta an Yamina, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-PBMD Réserve – manuscrit 091 Hol.
- Indy, Vincent d' an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 115.
- L'Épine, A. de an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 126-127.
- La Gandara, Antonio de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Donnerstag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 125.
- Mallarmé, Stéphane an Augusta Holmès, Typoskript, Sonntag [s.d.], F-PBLJD MNR MS 452.
- Massenet, Jules an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 151.

- Molitor, Comtesse Malvina-Cécile Cézard (Pseud. Quill) an Augusta Holmès, Ms. autogr., Mittwoch 29.[s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 176.
- Molitor, Comtesse Malvina-Cécile Cézard (Pseud. Quill) an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 177-178.
- Moore, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 187-188.
- Moore, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 189-192.
- Moore, Georges an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 192bis.
- Mounet-Sully, Jean an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 193-194.
- Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., Montag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 207.
- Ollivier, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 208.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 5-6.
- Péladan, Joséphin an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 7.
- Père Hardy an Augusta Holmès, Ms. autogr., 11.01.[s.a., nach 1889], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 95-97.
- Pessard, Émile an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 15.
- Renaud, Armand an Augusta Holmès, Telegramm, Ms. autogr., 08.06. [s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 40.
- Reyer, Ernest an Augusta Holmès, Ms. autogr., Sonntag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 47.
- Rouvier, Maurice (Ministère des Finances) an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 66.
- Saint-Saëns, Camille an Augusta Holmès, Ms. autogr., 16.04.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 67-68.
- Serardi an Augusta Holmès, Ms. autogr., Freitag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 74-75.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de an Augusta Holmès, Ms. autogr., Sonntag [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 91.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 93-94.
- Whitton, Herbert Goldsmith an Augusta Holmès, Ms. autogr., Monday [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 102-103.
- Willett & Sandford (Solicitors) an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 110-111.
- Wilson, George H. an Augusta Holmès, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 123-123bis.

F.2 Briefwechsel Dritter

F.2.1 Datierte Briefe

1832-59

- Hugo, Victor an Monsieur Général, Ms. autogr., 12.12.1832, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 143-144.
- Wellington, Arthur Wellesley (Duc de) an anon., Ms. autogr., 23.01.1835, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 164-165.
- Berlioz, Hector an Mademoiselle Jacques, 01.06.1844, veröffentlicht in: *Correspondance générale d'Hector Berlioz* III (1842-1850), hg. von Pierre Citron, Paris: Flammarion 1978, S. 183-184.
- Saron an anon. [Madame], Ms. autogr., 24.07.1845, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 156.
- Holmes, M^{me} Charles Dalkeith an Alfred de Vigny, Ms. autogr., 04.12.1851, F-Pnmanu N.A.Fr. 25086, folio 121-124.
- Holmes, M^{me} Charles Dalkeith an Alfred de Vigny, Ms. autogr., 06.12.1851, F-Pnmanu N.A.Fr. 25086, folio 125-127.

1860-64

- Vigny, Alfred de an Charles Dalkeith Holmes, Ms. autogr., 31.03.1861, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 158.
- Deschamps, Émile an Charles Dalkeith Holmes, Ms. autogr., 11.01.[?]1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 149.
- Mendès, Catulle an Pierre-Jules Hetzel, Ms. autogr., 20.02.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 433-434.
- Fourau, Laure Barsac (M^{me} Coussin, puis M^{me} Hugues) an Charles Dalkeith Holmes, Ms. autogr., 28.04.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 196-197.
- Champfleury an North Pear [?], Ms. autogr., 09.06.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 139.

1865-69

- Baudelaire, Charles an Catulle Mendès, Ms. autogr., 03.09.1865, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 131.
- Champfleury an Buchère, Ms. autogr., 19.02.1866, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 140.
- Anon. an Émile Deschamps, Ms., 11.05.1866, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 157.
- Dickens, Charles an Jean Harlay, Ms. autogr., 19.12.1866, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 141.
- Dickens, Charles an Jean Harlay, Briefumschlag zu folio 141, Ms. autogr., 19.12.1866, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 142.
- Liszt, Franz an Émile Ollivier, Ms. autogr., 27.06.1868, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 147.

1870-74

- Mallarmé, Stéphane an Henri Cazalis, Dienstagabend 05.04.1870, veröffentlicht in: *Stéphane Mallarmé. Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995, S. 471-472.
- Mallarmé, Stéphane an Henri [Cazalis], Freitag 03.03.1871, veröffentlicht in: *Stéphane Mallarmé. Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995, S. 495-498.
- Mallarmé, Stéphane an Geneviève Bréton, 10.12.1871, veröffentlicht in: *Stéphane Mallarmé. Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995, S. 531-533.
- Hugo, Victor an Catulle Mendès, Ms. autogr., 19.04.1872, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 145.
- Mallarmé, Stéphane an Frédéric Mistral, 01.11.1873, veröffentlicht in: *Stéphane Mallarmé. Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995, S. 543-545.

1875-79

- Anon. (Ministère de l'Intérieure) an Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Ms., 20.02.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Anon. (Ministère de la Intérieure) an Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Briefumschlag, Ms., 20.02.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Anon. (Ministère de la Justice – Division du Sceau) an Bonnet (Ministère de la Justice – Division du Sceau), Ms., 21.02.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Ministère de la Justice – Division du Sceau an Ministre de l'Intérieure, Ms., 21.02.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Préfet de Police an Monsieur le Garde des Sceaux, Ms., 07.03.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- David, Samuel an Monsieur (Direction des Travaux de Paris), Ms. autogr., 16.03.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon. an Directeur de l'Opéra, Ms., 08.06.1878, F-Po Dossier d'artiste Augusta Holmès.
- Godard, Benjamin an Édouard Colonne, Ms. autogr., 06.12.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Franck, César an Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Ms. autogr., 03.02.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 202.
- Franck, César an Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice), Briefumschlag zu folio 202, Ms. autogr., 04.02.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 204.
- Saint-Saëns, Camille an Monsieur le Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice, Ms. autogr., 04.02.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 69.
- Saint-Saëns, Camille an Monsieur le Chef de la Division du Sceau au Ministère de la

- Justice, Briefumschlag zu folio 69, Ms. autogr., 05.02.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 70.
- Préfecture de Police an Monsieur le Garde des Sceaux, Ms., 21.02.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Préfet de Police an Monsieur le Garde des Sceaux, Ms., 21.02.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice) an Monsieur le Garde des Sceaux, Ms. autogr., 24.02.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de an Jean Marras, Ms. autogr., Donnerstag 20.11.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 301-306.
- Reiset, F. (Ministère de l'Instruction publique des Cultes et des Beaux-Arts) an M^{me} de Grandfort, Ms. auf Vordruck, 14.12.1879, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 155.

1880-84

- Sénateur Préfet de la Seine an Alphonse Duvernoy, Ms., 14.08.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Colonne, Édouard an Monsieur le Préfet, Ms. autogr., 29.11.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

1885-89

- Franck, César an Pierre de Bréville, s.d. [ca. 1885], veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 146.
- Franck, César an Madame Armand Chaudoir, 02.10.1885, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 156-157.
- Indy, Vincent d' an Ernest Chausson, 20.11.1885, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 157.
- Lamoureux, Charles an Mathilde Romi, Ms. autogr., 24.12.1885, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 146.
- Sous Secrétaire d'Etat (Ministère de la Marine et des Colonies) an Préfet de Police, Ms., 08.01.1889, F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Charton, Édouard (Président, Société de l'Histoire de la Révolution française) an Comité d'Études pour la Préparation Historique du Centenaire de 1789, gedruckte Einladung zur Eröffnung der Exposition, 14.04.1889, F-PBHVB Actualités. Centenaire de 1789.
- Préfet de Police an Commissaire de police de service à l'Exposition universelle, *À faire*, Ms., 14.05.1889, F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Joly an Monsieur l'Inspecteur, Ms. autogr., 16.05.1889, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Préfet de Police an Commissaire de police de service à l'Exposition universelle, Ms.,

- 21.05.1889, F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Saint-Saëns, Camille an anon. [vermutl. Judith Gauthier], Ms. autogr., 13.07.1889, AU-WAI.
- Colonne, Édouard, *Fêtes du Centenaire de 1789*, Einladung zur Generalprobe von *Ode triomphale*, Druck, 08.09.1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Bailly, Edmond an anon. [Mon cher confrère], Ms. autogr., 11.09.1889, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Chausson, Ernest an Paul Poujard, s.d. [November 1889?], veröffentlicht in: *Ernest Chausson – Écrits inédits*, hg. von Jean Gallois, Monaco: Éditions du Rocher 1999, Lettre n° 81, S. 228-230.

1890-94

- Redon, Gaston an Auguste Rodin, Ms. autogr., 22.04.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 37-38.
- Boutet de Monvel, Cécile an Félix Boutet de Monvel, 11.11.1890, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 230-231.
- Guyot Sionnest Monvel, Marthe an Félix Boutet de Monvel, 11.11.1890, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 228-229.
- Franck, Georges an Arthur Coquard, [30.11.1890], veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 234-236.
- Sullivan, Arthur an anon. [My dear Princess], Ms. autogr., 12.08.1891, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 77.
- Chausson, Ernest an Raymond Bonheur, 22.11.1891, veröffentlicht in: *Ernest Chausson – Écrits inédits*, hg. von Jean Gallois, Monaco: Éditions du Rocher 1999, Lettre n° 117, S. 267-269.
- Anon. an anon., Ms., 20.01.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16874, folio 413.
- Anglas, Baron François-Antoine de Boissy d' an Goulet, Ms. autogr., s.d. [21.03.1892], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 134-135.
- Anglas, Baron François-Antoine de Boissy d' an Goulet, Briefumschlag zu folio 134-135, Ms. autogr., 21.03.1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 136.
- Petitjean, L. an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 08.02.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 97-98.
- Derenbourg, Louis an Léon Grus, Ms. autogr., 18.11.1893, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 37.

1895-99

- Franck, Georges an Arthur Coquard, 12.12.1895, veröffentlicht in: *César Franck. Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999, S. 260-262.

Banville, Théodore de an Catulle Mendès, Ms. autogr., 18.06.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 128.

Debussy, Claude an René Peter, Donnerstag [1897?], veröffentlicht in: Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, hg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris: Gallimard 2005, S. 385.

1900-04

Directeur de Beaux-Arts (Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts) an Monsieur le Préfet, Ms. auf Vordruck, 10.11.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Préfet de Police an Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, *Au sujet de M^{lle} Holmès*, Ms., 24.11.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Baretti, Berthe an Édouard Colonne, Ms. autogr., 26.02.1901, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 101.

Debussy, Claude an Paul Dukas, 15.03.1901, veröffentlicht in: Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, hg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris: Gallimard 2005, S. 590.

Müller, Victor an Marie Huet, Ms. autogr., 28.06.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 195.

Barbusse, Henri an [Célestin] Joubert, Ms. autogr., s.d. [1903], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 130.

Adam, Juliette an Helyonne Mendès (Barbusse), Ms. autogr., 14.04.1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 125.

Adam, Juliette an Helyonne Mendès (Barbusse), Ms. autogr., 15.04.1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 126.

Adam, Juliette an Helyonne Mendès (Barbusse), Briefumschlag zu folio 125 oder 126, Ms. autogr., 15.04.1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 127.

Indy, Vincent d' an anon. [Madame], Ms. autogr., 04.03.1904, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 118.

Cambon, Paul an anon., Ms. autogr., 08.06.1904, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 137.

Fromageot, A. an Paul Fromageot, Ms. autogr., 11.07.1904, F-V Panthéon versaillais Holmès.

Langlois, D. an Paul Fromageot, Ms. autogr., 12.07.1904, F-V Panthéon versaillais Holmès.

1905-47

Bourgeat, Fernand an Jean-Baptiste Weckerlin, Ms. autogr., 08.05.1905, veröffentlicht in: *Notes diverses, 1848-1905*, F-Pc B. 80.

Mendès, Catulle an Henri Barbusse, Postkarte, Ms. autogr., 04.09.1905[?], F-Pnmanu N.A.Fr. 16535, folio 66.

- Pozzi, Samuel an anon., Ms. autogr., 23.06.1913, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 153-154.
- Mendès, Catulle an Henri Barbusse, Ms. autogr., 26.07.1913, F-Pnmanu N.A.Fr. 16524, folio 55.
- Haik, B. an anon. [Maître], Ms. autogr., 08.04.1920, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 90.
- Union Nationale du spectacle an M^{me} Henri Barbusse, Ms., 30.09.1947, F-Pnmanu N.A.Fr. 16479, folio 126-127.

F.2.2 Undatierte Briefe

- Anon. an anon., Ms., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 166-167.
- Banville, Théodore de an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 129.
- Bellegarde, [Capitaine au régiment des gardes] de an Madame de Caraman, Kopie, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 132.
- Bourgeot, E. an anon. [Mon cher ami], Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 179-180.
- Collin, Paul an anon. [Mademoiselle], Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 186-187.
- Mendès, Helyonne (Barbusse) an anon. [Madame], Kopie des Manuscripts, s.d., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Indy, Vincent d' an Henry Gauthier-Villars, veröffentlicht in: Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse*, Rochester: University of Rochester Press 2003, S. 91.
- Maillard, A. [Auguste] an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 22.12.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 148-150.
- Mallarmé, Stéphane an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 158-159.
- Mallarmé, Stéphane an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 160-161.
- Mallarmé, Stéphane an Catulle Mendès, Ms. autogr., Dienstagabend, [s.d.], F-PBLJD MNR Ms 1166 [1-2].
- Marras, Aline an Stéphane Mallarmé, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 180-186.
- Mendès, Catulle an Richard Wagner, Ms. autogr., s.d., AU-WAI.
- Mendès, Catulle an Pierre-Jules Hetzel, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 428-429.
- Mendès, Catulle an Pierre-Jules Hetzel, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 430-431.
- Mendès, Catulle an Pierre-Jules Hetzel, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 432.
- Mendès, Catulle an Pierre-Jules Hetzel, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16978, folio 435.

- Moore, Thomas an A. [Tryphena Anne] Shearer, Ms. autogr., Saturday [s.d.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 151-152.
- Préfecture de Police an anon., Ms., 06.03.[s.a.], F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Roques, Jacques an anon. [Ma chère amie], mit eigenhändiger Unterschrift von Augusta Holmès und Jullien Clément, Ms. autogr., 18.03.1891, Eingangsstempel Commissaire de Police 27.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Viardot Garcia, Pauline an anon. [Monsieur], Ms. autogr., 29.02.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 157.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de an Jean Marras, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16264, folio 278-280.

F.3 Visitenkarten

- Brancovan, La Princesse Bassaraba de, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 30.
- Clairin, Georges, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 74.
- Coppée, François, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 102.
- Déroulède, Paul, Visitenkarte (mit autographe Widmung und Briefumschlag), 1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 140-141.
- Deschamps, Émile an Augusta Holmès, Visitenkarte (mit autographe Widmung), 26.01.1871, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 164.
- Franck, César, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 203.
- Gavault, Paul, Visitenkarte (mit autographe Widmung), 31.05.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 11.
- Holmès, Augusta, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Po L.A.S. Holmès (Augusta), folio 17.
- Holmès, Augusta an Manskopf, Visitenkarte (mit autographe Mitteilung), s.d., D-FUB Mus. Autogr. Holmès.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-PBLJD MNR MS 1727.
- Holmès, Augusta an Méry Laurent, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-PBLJD MNR MS 1728.
- Holmès, Augusta, Visitenkarte (mit autographe Widmung), 21.06.1896, F-Po L.A.S. Holmès (Augusta).
- Indy, Vincent d', Visitenkarte (mit autographe Widmung), Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 113.
- Mallarmé, Stéphane an Augusta Holmès, Visitenkarte (mit autographe Mitteilung), Ms. autogr., s.d., F-PBLJD MNR MS 453.
- Pichoux, F., Visitenkarte, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 10bis.
- Renaud, Armand an Augusta Holmès, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 39.
- Richepin, Jean an Augusta Holmès, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 48.
- Roujon, Henry (Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique & des Beaux-Arts) an Augusta Holmès, Visitenkarte (mit handschriftlicher Widmung, gehört zu Briefumschlag folio 188, vgl. S. 431), s.d. [22.01.1881], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 59.
- Sizeranne, Maurice de la an Hugues Imbert, Visitenkarte (mit autographe Widmung), s.d., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Wilson, George H., Visitenkarte (mit handschriftlicher Notiz), s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 115.

G Schriftliche Quellen über Augusta Holmès

G.1 Offizielle Dokumente: Akten, Urkunden, Berichte und Protokolle

G.1.1 Datierete Dokumente

1847-79

Anon.: *Naissances. Holmès, Augusta Mary Anne. 16 Décembre 1847*, Eintrag im Geburtsregister, Ms. auf Vordruck, 1847, F-PAP V3E/N 1159.

Perrin, Émile (Rapporteur): *Rapport présenté à la Commission*, mit Statuten zum Concours Musical de la Ville de Paris, Druck, Paris 18.10.1876, F-Pntolb 4- V PIECE- 1676.

Duval, Ferdinand: *Ville de Paris. Encouragements à l'art musical. Concours pour la composition d'une symphonie avec soli et chœurs*, Druck, Paris 25.10.1876, F-Pntolb 4- V PIECE- 1676.

Nodin (Chef du 1^{re} Bau du Cabinet): *Note 21.166*, Ms. autogr., Paris 21.11.1876, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Préfet de la Police: *Note 21.166 pour Monsieur Lombard*, Auftrag zur Personenrecherche über Augusta Holmès (Vermögen, polit. Affären u.a.), Ms. autogr., Paris 21.11.1876, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Société des Compositeurs de Musique: *Rapport annuel lu à l'Assemblée générale du 25 janvier 1877*, Paris: Siège de la Société / Maison Pleyel-Wolff 1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Préfecture de Police: *Lomb. (66)*, Ms., Paris 10.02.1877, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Holmès, Augusta: *Lutetia Mater. Lutèce, Symphonie en trois parties*, Briefumschlag für den Concours Musical de la Ville de Paris 1877, Ms. autogr., [vor 21.11.]1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Holmès, Augusta: *Lutetia Mater. Lutèce. Poème et Musique par Augusta Holmès*, Ms. autogr., [vor 21.11.]1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Anon.: *Concours Musical (1877). Etat des partitions déposées*, Ms., [21.11.]1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Anon.: *Partitions examinées par la 3^e Sous-Commission*, Ms., s.d. [nach 21.11.1877], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

Anon.: Mitteilung zum Verfahren des Concours Musical de la Ville de Paris, Ms., 13.12.1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

- Anon.: *Concours musical. 2^e Séance du Jury le Jeudi 13 X^{bre} 1877. Procès Verbal de la Séance*, Ms., 13.12.1877, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Liste des Journaux de Musique publiés à Paris*, Ms., s.d. [1878], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Colonne, Édouard: *Devis de M. Colonne. Orchestre et Chœurs pour une exécution*, Kostenvoranschlag, Ms. autogr., Paris s.d. [1878], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Perrin, Émile (Rapporteur): *Rapport présenté à Monsieur le Préfet de la Seine au nom du Jury institué pour le Concours de Composition Musicale ouvert par la Ville de Paris*, Paris: Typographie Lahure 1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Concours musical. 3^e Séance du Jury le Mardi 29 janvier 1878. Procès Verbal de la Séance*, Ms., 29.01.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Concours musical. Séances générales du Jury des 4, 6 & 8 Février 1878*, Ms., 08.02.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Séance de 13 février*, Wahl zur Preisvergabe anlässlich des Concours musical de la Ville de Paris, Ms., Paris 13.02.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Perrin, Émile (Rapporteur) an Monsieur le Préfet: *Rapport présenté à Monsieur le Préfet de la Seine au nom du Jury institué pour le Concours de Composition Musicale ouvert par la Ville de Paris*, Ms. autogr., Paris s.d. [nach 13.02.1878], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Ministère de la Justice – Division du Sceau: *Demande de naturalisation exceptionnelle*, Deckblatt der Akte zur Naturalisation von Augusta Holmès, Ms., Paris 21.02.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Ministère de la Justice – Division du Sceau: *Rapport sur une demande d'admission à domicile*, Ms., Paris 07.03.1878, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Pasdeloup, Jules: Erklärung zur Aufführung der ersten beiden prämierten Kompositionen in den Concerts Populaires, Ms. autogr., 23.04.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon. an anon.: *Ex.[trait] d'un Rapp.[ort] (6), Lomb.[ard] Paris, 10 8^{br} 1876, (N^o 157065)*, Ms., Paris 27.10.1878, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Préfecture du Département de la Seine: *Audition du Paradis perdue (27 9^{bre} 1878)*, Verteilung der Sitzplätze, Ms., Paris 27.11.1878, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Concerts données par la Ville de Paris les 27 novembre et 18 décembre 1878 au Théâtre du Châtelet. Distribution des places*, Ms., Paris s.d. [nach 18.12.1878], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Holmès, Augusta an Monsieur le Ministre de la Justice: Zu Protokoll gegebene Erklärung zu Geburts- und Wohnort signiert von Augusta Holmès, Ms., s.d. [1878/79], F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Préfecture du Département de la Seine: *Acte de Naissance. Extrait du Registre des actes de naissance du 1^{er} arrond^e de Paris*, Ms., Paris s.d. [1879], F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.

- Anon. (Ministère de la Justice – Division du Sceau): *M^{elle} Holmès. Auteur de Lutèce. Concours de la Ville de Paris*, Auflistung der Gutachter Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, César Franck und Émile Perrin mit Adressen, Ms., Paris 28.01.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Gaultier de Biauzat (Chef de la Division du Sceau – Ministère de la Justice): o.T., Rapport und Zusammenfassung der Empfehlungsschreiben von Charles Gounod, Camille Saint-Saëns und Émile Perrin, Ms. autogr., Paris 31.01.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Ministère de la Justice – Division du Sceau: *Copie des Réponses aux lettres précédentes dont les Originaux ont été remis par Monsieur le Chef de la Division du Sceau à M^{lle} Holmès*, Ms., Februar 1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Anon. an Le Sénateur Préfet de la Seine: *Programme du concours à ouvrir en 1879 entre les compositeurs d'œuvres musicales, symphoniques & populaires*, Ms., Paris 27.03.1879, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Conseil d'Etat: *Extrait du registre des délibérations. Séance du 27 mars 1879*, Sitzungsprotokoll der Zulassung zur Naturalisation von Augusta Holmès, Ms., Paris 27.03.1879, F-PAN BB¹¹ 1446, dossier 492 X 78 Holmès M 689508.
- Herold (Ville de Paris): *Encouragement à l'Art musical. Programme du Concours ouvert en 1879 entre les Compositeurs d'Œuvre musicale symphoniques et populaires*, Druck, Paris 27.03.1879, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Concours musical de la Ville de Paris 1879-1880. Liste des membres de la Commission administrative*, Ms., Paris s.d. [1879/80], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

1880-84

- Perrin, Émile (Rapporteur): *Concours Musical de 1879-1880. Rapport présenté au nom du Jury chargé du classement des partitions*, Paris: Imprimerie Centrale des Chemins de Fer / A. Chaix et C^{ie} 1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: *Concours de Musique 1880. Election de 8 membres par les artistes*, Ms., Paris [03.01.]1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Sénateur Préfet de la Seine: *Concours musical de la Ville de Paris. Mémoire au Conseil Municipal*, Ms., Paris 13.01.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Jury chargé du classement de partitions: *Concours musical 1879-1880. Séance du mercredi 17 mars 1880*, Ms., Paris 17.03.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Direction des Travaux de Paris: *Concours Musical 1879-1880. Ordre Chronologique des Travaux (31.12.1879-10.04.1880)*, Ms., Paris s.d. [10.04.1880], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Jury du Concours Musical de la Ville de Paris: *Séance du 10 avril 1880*, Ms., Paris 10.04.1880, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Perrin, Émile (Rapporteur) an Monsieur le Préfet: o.T. [Concours Musical de 1879-1880. Rapport présenté au nom du Jury chargé du classement des partitions], Ms. autogr., Paris s.d. [nach 10.04.1880], F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

- Fouque, Octave: *Extrait de la Revue Hebdomadaire illustré l'Art*. 8 mai 1881. N° 332. *Art musical. Les Argonautes, symphonie [sic] dramatique, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès*, Ms. autogr., Paris 08.05.1881, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Perrin, Émile (Rapporteur): *Concours Musical de 1881-1882. Rapport présenté au nom du Jury chargé du classement des Partitions*, Paris: Imprimerie Nouvelle 1882, Privatsammlung NKS.
- Pfeiffer, M. G.: *Rapport annuel lu à l'Assemblée Générale du 22 février 1883*, Paris: Maison Pleyel-Wolff & C^{ie} 1883, F-Pn [ohne Signatur].
- Pasdeloup, Jules: *Concert Populaire de Musique Classique. Fondée en 1861*, Bekanntgabe der Subskription für Concert Populaire (Ausgabe von Gesellschaftsanteilen), Druck, s.d. [vor 16.04.1883], F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.
- Jury du Concours Musical de la Ville de Paris: *Concours Musical. Liste des membres du Jury*, Eintrag »Augusta Holmès«, in: *Concours musical de 1884-1885. Liste des Partitions réservées*, Ms., s.d. [1884], F-Pn [ohne Signatur].
- Taffanel, Paul (Secrétaire): *Compte-Rendu des Travaux. Rapport ad^m de l'Exercice 1884-1889*, Ms., in: *Compte Rendu des Travaux de la 58^e session. 1884-1885*, s.d., folio 2, F-Pn D. 17341.

1885-89

- Hattat, Frédéric (Rapporteur): *Concours Musical de 1884-1885. Rapport présenté à M. le Préfet de la Seine au nom du Jury chargé du classement des Partitions*, Paris: Grande Imprimerie 1885, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Chassin, Charles-Louis: *Le Centenaire de 1789 et L'Exposition de 1889*, Extrait de la Revue historique *La Révolution Française*, Druck, 02.02.1886, S. 3-4, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Holmès, Augusta / Chausson, Ernest / Cohen, Albert / Coquard, Arthur u.a.: *Séance du 28 Déc. 1886. 1^{re} réunion du comité du Festival Franck*, Ms., 28.12.1886, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel) L.A. 40 (Franck-Gagnon), folio 26.
- Ferrand, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1886-1887*, Ms., 29.11.1887, F-Pn D. 17345 (11), folio 100-101.
- Ferrand, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1886-1887*, Ms., 06.12.1887, F-Pn D. 17345 (11), folio 102.
- Claretie, Jules (Rapporteur): *Concours Musical de 1887-1888. Rapport présenté à M. le Préfet de la Seine au nom du Jury chargé du classement des Partitions*, Paris: Imprimerie Nouvelle 1888, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Ferrand, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Exercice 1886-1887. Séances du comité*, Ms., 20.03.1888, F-Pn D. 17345 (11), folio 111.
- Ferrand, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Rapport à l'Assemblée générale du 31 mai 1888*, Ms., 31.05.1888, F-Pn D. 17341, folio 1 und 8-9.

- Anon.: *Bibliothèque musicale de M. Padeloup. Vente après décès. Les mardi 5 & mercredi 6 juin 1888*, Paris: Fontainebleau 1888, F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.
- Commissariat Général des Fêtes du Centenaire: *Exposition Universelle. Distributions solennelle des récompenses. Partie musicale*, Konzertprogramm, Ms., Paris s.d. [1889], F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Leroux (Directeur-Fondateur à l'agence Foncière): *Une Exposition de 1789 en 1889*, Druck, s.d. [1889], F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Secrétaire Général des Fêtes du Centenaire: *Fêtes de Centenaire de 1789. Mémoire des Travaux et Fournitures de Eclairage électrique*, Ms. auf Vordruck, 08.03.1889, F-PAN Exposition Universelle.
- Association Républicaine du Centenaire de 1789: *Objet de l'Association, Adhésion, Statuts*, veröffentlicht in: *Supplément au Journal »Le Temps«* 27.04.1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Attractions. Centenaire de 1789. Documents.
- Lozé, Henri-Auguste (Le Préfet de Police): *Fêtes du centenaire de 1789. Ordonnance concernant les Mesures l'ordre et de sûreté à observer pendant la Fête du 6 mai 1889*, Druck, Paris 29.04.1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Carriot, E. (Direction de l'Enseignement primaire) an Monsieur le Directeur: o.T. [Informationsschreiben zu den nationalen Feierlichkeiten am 05.05.1889], Druck, Paris 01.05.1889, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Picot, Charles: *Rapport. Concerts dans la rue du Caire*, Ms. autogr., Paris 16.05.1889, F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Joly an Monsieur l'Inspecteur: *Compte rendu de la réunion du samedi, 4 mai 1889. Célébration du Centenaire*, Ms. autogr., Paris 23.05.1889, F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Gavrelle (Commissaire de police): *Rapport. Au sujet du Palais des Enfants*, Ms., Paris 24.05.1889, F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Alphand, Adolphe (Le Commissaire général des Fêtes) / Brown, Ralph (Le Secrétaire de la Commission de contrôle des Fêtes): *Fêtes du centenaire. Commission de contrôle. Séance du 8 juin 1889. Procès-Verbal*, Druck, Paris: Imprimerie Chaix 1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Taffanel, Paul (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1889-1890*, Ms., 23.07.1889, F-Pn D. 17345 (11), folio 183.
- Taffanel, Paul (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1889-1890*, Ms., 28.07.1889, F-Pn D. 17345 (11), folio 184.

- Compagnie Continentale Edison: *Doit: Commission des Fêtes du Centenaire de 1789. Palais de l'Industrie. Paris*, Rechnung für Lieferung und Betrieb der Beleuchtung für die Proben von *Ode triomphale* vom 3., 4., 5., 6., 9. und 10.09.1889, Ms. auf Vordruck, Paris 1889, F-PAN Exposition Universelle.
- Compagnie Continentale Edison: *Doit: La Commission des Fêtes du Centenaire de 1789 à la Cie continentale Edison*, Quittung für Lieferung und Betrieb der Beleuchtung für die Proben von *Ode triomphale* vom 3., 4., 5., 6., 9. und 10.09.1889, Ms. auf Vordruck, Paris 1889, F-PAN Exposition Universelle.
- République Française: Eintrittskarte für die Uraufführung von *Ode triomphale* am 11.09.1889, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Commissariat Général des Fêtes du Centenaire: [*Ode triomphale*], Beschluss für Benefizkonzert am 15.09.1889 zu Gunsten der Opfer von Antwerpen, Druck, Paris 12.09.1889, F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Lacarrière Frères & Delatour (Manufacture d'Appareils pour l'Éclairage & le Chauffage): *Installation d'Éclairage par l'Électricité. Palais de l'Industrie. Fêtes du Centenaire de 1789. Ode triomphale de M^{elle} Augusta Holmès*, Rechnung über 120 Francs für den 11., 12. und 14.09.1889, Ms., Paris 1889, F-PAN Exposition Universelle.
- Contrôleur Général (Préfecture de Police) an anon.: *Rapport*, Ms., Paris 16.09.1889, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Compagnie Continentale Edison: *Doit: Commission des Fêtes du Centenaire. Palais de l'Industrie. Paris*, Rechnung über 1000 Francs (eigentlich 6000 fr, davon 5000 fr als Spende) für Beleuchtung der Benefizaufführung von *Ode triomphale* zu Gunsten der Opfer von Antwerpen am 18.09.1889, Ms. auf Vordruck, Paris 25.09.1889, F-PAN Exposition Universelle.
- Compagnie Continentale Edison: *Doit: la Commission des Fêtes du Centenaire de 1789 à la Cie continentale Edison*, Quittung über 1000 Francs (eigentlich 6000 fr, davon 5000 fr als Spende) für Beleuchtung der Benefizaufführung von *Ode triomphale* zu Gunsten der Opfer von Antwerpen am 18.09.1889, Ms. auf Vordruck, Paris 1889, F-PAN Exposition Universelle.

1890-94

- Commissaire Général adjoint des Fêtes du Centenaire de 1789 an Monsieur de Mallevoue (Secrétaire Général des Fêtes): *Note. Palais de l'Industrie. Aménagement des Locaux*, Ms., Paris 22.02.1890, F-PAN Exposition Universelle.
- Dondel, H.: *Procès-Verbeaux du comité. Séance du lundi 13 janvier 1890. Situation de la caisse au lundi 18 janvier*, Ausgaben und Einnahmen der Aufführung von *Ode triomphale*, in: *Le Choral de Belleville*, April 1890, S. 47, F-Pn 4° Bp. 757.
- Le Greffier (Justice de Paix): *Avertissement*, Ms. autogr., Paris 14.07.1891, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

- Ministère du Commerce de l'Industrie et des Colonies: *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général par Alfred Picard*, Paris: Imprimerie nationale 1891-1892, F-PBHVP 34908.
- Roy (Officier de Paix – Préfecture de Police): *Rapport (Au sujet d'une plainte adressée au Préfet de la Seine par M^{me} Augusta Holmès, contre M. Roques (Jacques), professeur de chant, dans les écoles de la Ville de Paris)*, Typoskript, Paris 09.03.1892, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Ministère du Commerce et de l'Industrie (Exposition internationale de Chicago. Section des Femmes Françaises): *Programme du Comité*, Druck, Paris August 1892, S. 4-6, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 178recto-178bis.
- Ministère du Commerce et de l'Industrie (Exposition internationale de Chicago. Section des Femmes Françaises): *Exposition internationale de Chicago (1893). Règlement Général de la Section Française*, Druck, Paris August 1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 179.
- Ministère du Commerce et de l'Industrie (Exposition internationale de Chicago. Section des Femmes Françaises): *Demande d'Admission*, Druck, Paris August 1892, F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 180.
- Roy (Officier de Paix – Préfecture de Police): *Rapport Spécial au sujet d'une plainte de M^{me} Augusta Holmès. Fête du 22 septembre 1892*, Ms. autogr., Paris 26.09.1892, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Roques, Jacques: *Au Pays Bleu d'Holmès*, gedruckter Handzettel, s.d. [nach 1891], Eingangsstempel Commissaire de Police 27.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique« (mit eigenhändiger Unterschrift von Augusta Holmès und Jullien Clément) und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Clément, Jullien (Commissaire de Police de la Ville de Paris, chargé des Délégations spéciales et judiciaires): *Procès-Verbal. Déclaration de M^{lle} Holmès*, Ms. autogr., Paris 27.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Clément, Jullien (Commissaire de Police de la Ville de Paris, chargé des Délégations spéciales et judiciaires): *Procès-Verbal. Déclaration de M Maquet et de M^{me} Roques*, mit eigenhändiger Unterschrift von Augusta Holmès, Ms. autogr., Paris 30.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Clément, Jullien (Commissaire de Police de la Ville de Paris, chargé des Délégations spéciales et judiciaires): *Procès-Verbal. Interpellation de M Roques*, Ms. autogr., Paris 31.07.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Clément, Jullien (Commissaire de Police de la Ville de Paris, chargé des Délégations spéciales et judiciaires): *Procès-Verbal. Plainte Augusta Holmès et Roques, Conclusions*, Ms. autogr., Paris 03.08.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Préfecture de Police: *Note*, Ms., 04.08.1894, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

1895-99

Anon.: Vertrag zwischen Augusta Holmès und Herbert Goldsmith Whitton, Ms., s.d. [1895], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 247.

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques: *Holmès Augusta M^{lle}*, Karteikarte zur Mitgliedschaft in der Société (Patent: Victorien Sardou und Camille Saint-Saëns), Ms. auf Vordruck, Paris 15.02.1895, F-PSACD.

Théâtre National de l'Opéra: *Programmes 1895 janvier – avril*, Ms., [1895], F-Po Programmes.

Vernaelde, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1898-1899*, Ms., Paris 08.11.1898, F-Pn D. 17345 (14), folio 12-13.

Vernaelde, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1898-1899*, Ms., Paris 22.11.1898, F-Pn D. 17345 (14), folio 14-15.

Vernaelde, Albert (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire): *Procès-Verbaux des Séances du Comité. Exercice 1898-1899*, Ms., Paris 24.01.1899, F-Pn D. 17345 (14), folio 25.

1900-04

Anon.: »Holmès, Augusta Marie Anne Patricia«, in: *Registre des abjurations*, Ms., 03.06.1900, F-PAHAP 4^{er} E 6 II, folio 100, N° d'ordre 6849.

Sertillanges, Antonin-Gilbert (Père Dalmace): Taufbescheinigung Augusta Holmès, Ms. autogr., 03.06.1900, F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903.

Sertillanges, Antonin-Gilbert (Père Dalmace): Taufbekenntnis und Taufbescheinigung mit Signatur von Holmès, ihren Taufpaten und Père Sertillanges, Ms. autogr., 08.01.1900 [sic! 03.06.1900], F-PAHAP 8 E Abjurations 1900-1903.

Préfecture de Police: *Extrait d'un rapport*, Ms., 12.07.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Préfecture de Police an Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts: *Au sujet de M^{elle} Holmès*, Ms., Paris November 1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Chef du 1^{er} Bureau du Cabinet (Préfecture de Police): *Note pour Monsieur le Directeur Général des Recherches*, Ms. autogr. auf Vordruck, Paris 13.11.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

Leproust (Commissaire de Police): *Rapport. M^{elle} Holmès (Augusta-Maria [sic!])*. *Légion d'Honneur*, Typoskript, Paris 16.11.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.

- Contrôleur Général (Préfecture de Police): *Rapport. M^{lle} Holmès, Augusta Anne. Renseignements*, Ms., Paris 21.11.1900, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Préfecture de Police: *Note*, Ms., Paris 18.01.1901, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Association Professionnelle des Artistes Musiciens de Paris: *Statuts*, Paris: Impr. Petit s.d. [Société fondée à Paris, le 5 novembre 1901], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 9.
- Holmès, Augusta: Testament, Auszüge veröffentlicht am 12.04.1903, F-Pn Ne 63 Fol. Collection Laruelle, Bd. 155.
- Chambre des Vacations: *Barbusse & Marcellier et Doumerc*, Ms., Protokoll der Gerichtsverhandlung zur Erbfolge von Augusta Homès, unterzeichnet von Bartoszensko und Delaunay, Paris 14.10.1903, F-Pn N.A.Fr. 16258. Papiers des familles Armstrong et Holmès, 1794-1903, folio 9-21.

1905-13

- Pierre, Constant (Chef du secrétariat. Conservatoire): *Inventaire sommaire des ouvrages légués par M^{lle} A. Holmès*, Ms., 08.05.1905, in: *Notes diverses*, 1848-1905, F-Pc B. 80.
- Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques: *Registre de recettes de l'Opéra*, Ms., August 1894 – Februar 1907, F-PSACD 001.2/133.
- Administration de l'Enregistrement, des Domaines et du Timbre: *Formule de déclaration de mutation par décès. Succession de M^{lle} Holmès*, Ms. auf Vordruck, unterzeichnet von Henri Barbusse und Helyonne Mendès, 18.05.1909, F-PAP Serie D.Q7 30855.
- Théâtre National de l'Opéra: *Journal l'Opéra 1871-1910*, Kalendarium aufgeführter Opern und deren Einnahmen, F-Po Bob. 3308.
- Carraud, Gaston: *La Musique symphonique. Rapport sur la musique française contemporaine*, Rom: Armani & Stein 1913, F-Pn [ohne Signatur].

G.1.2 Undatierte Dokumente

- Gounod, Charles: *Traditions musicales assurées par le procédé d'Albert Ferrand. Rapport à l'Institut*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 176-177.
- Holmès, Augusta: *Roques (Jacques) 65, Rue Claude Bernard* [mit biographischen Notizen zu Jacques Roques fremder Hand], Ms. autogr., s.d., F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Préfet de Police an Préfet de la Seine: *Copie d'une lettre*, Ms., Paris s.d., F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Société Nationale de Musique: *Comité de la Société Nationale*, Mitgliederliste, Ms., Paris s.d., F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.

G.2 Konzertprogramme mit Werken von Augusta Holmès

1868-79

Chanson de Chamelier, Invocation, Les Pays des Rêves von Augusta Holmès, Programmheft, Concert vocal et instrumental donné au bénéfice des Algériens par la Société orphéonique avec le concours de M^{lle} A. Holmès, Grand Théâtre de Versailles 02.05.1868, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 181.

Association Artistique: *Membres Honoraires*, Rückseite des Konzertprogramms *Premier Concert du Châtelet*, darin Eintrag Augusta Holmès, Paris 29.10.1876, F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

Andante Pastoral. Fragment d'une symphonie (1^{re} audition) von Augusta Holmès, Programmheft, Premier Concert du Châtelet, Association Artistique, Siège de la Société (2, rue d'Orsel), Paris 14.01.1877, Édouard Colonne (Ltg.), F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) / Programmes Concerts Colannes.

1880-84

Les Argonautes. Symphonie Dramatique par Augusta Holmès [4 Parties] von Augusta Holmès, Programmheft, 1881, F-Pnasp Ro 3480(3).

Les Argonautes. Drame lyrique en quatre parties von Augusta Holmès, Konzertplakat, Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 24.04.1881, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires, F-Pn 4° B 391 und F-Pnasp Ro 3480(1).

Les Argonautes. Drame lyrique en quatre parties von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 05.05.1881, Jules Pasdeloup (Ltg.), veröffentlicht in: *La Renaissance musicale*, s.d. [vor 05.05.1881], F-Pn Bp. 74.

Les Argonautes. Drame lyrique en quatre parties von Augusta Holmès, Konzertplakat, 17^e Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 26.02.1882, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires und F-Pnasp Ro 3480(2).

Irlande. Légende-symphonie (1^{re} audition) von Augusta Holmès, Konzertprogramm mit abgedruckter Dichtung, 21^e Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 26.03.1882, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires und F-Pn 4° B 391, folio 82.

Irlande. Légende-symphonie von Augusta Holmès, Konzertplakat, 7^e Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 26.11.1882, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

Pologne. Poème Symphonie von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 177^e Concert Populaire, 5^{me} de l'abonnement, Salle du Cirque, Paris 11.11.1883, Gustave Le-long (Ltg.), F-Pn 4° B 391, folio 87.

Pologne. Poème symphonique (1^{re} audition) von Augusta Holmès, Konzertplakat, Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris, 09.12.1883, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-Pn 4° B 391, folio 94 und F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

Pologne! Poème symphonique (2^e audition) von Augusta Holmès, Konzertplakat, 9^e

Concert Populaire de musique classique, Cirque d'Hiver, Paris 16.12.1883, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-Pn 4° B 391, folio 97 und F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

Lutèce. Symphonie dramatique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, L'Association artistique d'Angers, 1^{re} audition, Angers 30.11.1884, in: Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris: Société Française de musicologie 2006, S. 319, F-Pn Vmc. 914 (12).

Lutèce. Symphonie dramatique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, L'Association artistique d'Angers, seconde et dernière audition, Angers 30.11.1884, in: Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris: Société Française de musicologie 2006, S. 319, F-Pn Vmc. 914 (12).

1885-89

Les Argonautes. Symphonie dramatique. 3^e partie: Médée von Augusta Holmès, Konzertplakat, 5^e Concert, Société des Concerts, Conservatoire national de musique, Grande Salle des Concerts, Paris 04.01.1885, Edme-Marie-Ernest Deldevez (Ltg.), F-Pn 4° B 391 und F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

Irlande. Poème symphonique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 7^{ème} Concert Série A, Concerts-Lamoureux, Société des Nouveaux-Concerts, Salle de l'Eden-Théâtre, Paris 20.12.1885, Charles Lamoureux (Ltg.), F-Pn Programmes concerts Lamoureux.

Irlande. Poème symphonique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 243^e Concert Populaire (12^e de l'abonnement), L'Association artistique d'Angers, Angers 24.01.1886, in: Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris: Société Française de musicologie 2006, S. 328, F-Pn Vmc. 914 (12).

Irlande. Poème symphonique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 5^{ème} Concert Série A, Concerts-Lamoureux, Société des Nouveaux-Concerts, Salle de l'Eden-Théâtre, Paris 05.12.1886, Charles Lamoureux (Ltg.), F-Pn Programmes concerts Lamoureux.

Irlande. Poème symphonique von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 6^{ème} Concert Série B, Concerts-Lamoureux, Société des Nouveaux-Concerts, Salle de l'Eden-Théâtre, Paris 12.12.1886, Charles Lamoureux (Ltg.), F-Pn Programmes concerts Lamoureux.

Pologne. Poème symphonique von Augusta Holmès, Konzertplakat, Sixième et dernier Concert Populaire, Cirque d'Hiver, Paris 27.03.1887, Jules Pasdeloup (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.

En Chemin. Mélodie von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 292^e Concert Populaire (8^e de l'abonnement), L'Association artistique d'Angers, Angers 18.12.1887, in: Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une*

- société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris: Société Française de musicologie 2006, S. 339, F-Pn Vmc. 914 (12).
- Ludus pro patria. Ode-Symphonie pour orchestre et chœurs avec Récits en vers* von Augusta Holmès, Programmheft, 61^e année, 11^e concert, Conservatoire national de musique, Société des Concerts, Paris 04.03.1888, F-Pnasp Ro 3482.
- Ludus pro patria. Ode-Symphonie pour orchestre et chœurs avec Récits en vers* von Augusta Holmès, Konzertplakat, Conservatoire national de musique, Grande Salle des Concerts, Paris 04.03.1888, Jules Garcin (Ltg.), F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.
- Irlande. Poème symphonique* von Augusta Holmès, Konzertplakat, 2^e Concert du Châtelet, Association artistique, 15^e année, Siège de la Société, Paris 11.11.1888, Édouard Colonne (Ltg.), F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Gloria victis (finale de Lutèce). Chœur général* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Dixième Concert donnée en l'honneur et à la mémoire des fondateurs de l'École Galin-Paris-Chevé, Palais du Trocadéro (Salle des Fêtes), Paris 12.05.1889, Amand Chevé (Ltg.), F-Pn 4^o Bp. 753.
- Ludus pro Patriâ. Fragment: La Nuit et l'Amour* von Augusta Holmès, Programmheft, Exposition Universelle de 1889. Grande Audition Officielle de l'Orchestre de l'Association Artistique (Concerts du Châtelet), Salle des Fêtes du Trocadéro, Paris 06.06.1889, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Ode triomphale. Représentation Extraordinaire de l'Ode triomphale de Augusta Holmès. Au Bénéfice des Victimes de la Catastrophe d'Anvers* von Augusta Holmès, Konzertplakat, Fêtes du Centenaire de 1789, Palais de l'Industrie, Paris 18.09.1889, Édouard Colonne (Ltg.), F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Société chorale et instrumentale, Troisième concert d'abonnement, Épinal 07.12.1889, in: *Bulletin de l'Orphéon spinalien. Société chorale et instrumentale pour les années 1889, 1890, 1891 et 1892*, N^o 8, Épinal: Imprimerie E. Busy 1893, F-Pn 8^o Bp. 268.

1890-94

- Irlande. Poème symphonique* von Augusta Holmès, Programmheft, Association artistique, 3^e Concert du Châtelet, Siège de la Société, Paris 02.11.1890, Édouard Colonne (Ltg.), F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Ode triomphale* von Augusta Holmès, Programmheft, 37^{ème} de Ligne, Nancy 25.03.[s.a., nach 1889], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 169.
- Sérénade printanière* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Cercle national des Armées de terre et de mer, Paris 09.01.1891, F-Pn Bp. 162.
- Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 1^{er} avril 1891, 01.04.1891, F-Pn Bp. 162.
- Les Griffes d'Or* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donnée par M. André Gresse, Salle Érard, Paris 13.04.1891, F-Pn Bp. 162.
- Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donné par M^{me} A. Dronsart, 14.04.1891, F-Pn Bp. 162.

- Au pays bleu. 1^{re} audition* von Augusta Holmès, Programmheft, 19^e Concert du Châtelet, Association artistique, Siège de la Société, Paris 08.03.1891, Édouard Colonne (Ltg.), F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Les Gas [sic! Gars] d'Irlande / Le clairon fleuri* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 9 février 1892, Bon-Bock, Paris 09.02.1892, F-Pn Rj 3166 48.
- Le Clairon fleuri* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 10 mai 1892, Bon-Bock, Paris 10.05.1892, F-Pn Rj 3166 48.
- Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Grande Matinée lyrique – dramatique – vocale au bénéfice de la société de Tir de Maisons-Laffitte, Grande Salle des Gardes du Château, Maisons-Laffitte 24.07.1892, F-Pn Bp. 162.
- Tirelire. Chanson populaire* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 13.12.1892, F-Pn Bp. 162.
- Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Distribution des Récompenses, Cours de Madame Granger, Paris s.d. [nach 1892], F-Pn Bp. 162.
- Rêverie Tzigane / Dans les Bois / [La] Chanson des Gars d'Irlande / Berceuse / Au Pays Bleu / Hymne à la Paix / Fleur de Neige / Hymne à Eros / Réponse d'Eros / Les Griffes d'Or / Toujours Elle / Chœur des Forgerons (Extrait de Ludus pro patria)* von Augusta Holmès, Programmheft, Paris 22.01.1893, F-V Holmès in-12 Carton 2 Brochure 10.
- Mélodie* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée musicale, Société d'Encouragement à l'Art & l'Industrie, Paris 30.01.1893, F-Pn Bp. 162.
- Ne nous oubliez pas* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M. A. Petschnikopff (Violiniste), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 07.02.1893, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1893. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1894], F-Pn 4° Vm 365.
- Fleurs de neige / Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 21 février 1893, Bon-Bock, Paris 21.02.1893, F-Pn Rj 3166 56.
- Les Gas [sic! Gars] d'Irlande / Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 14 Mars 1893, Bon-Bock, Paris 14.03.1893, F-Pn Rj 3166 48.
- Fleur de Neige* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donné par Mademoiselle & Monsieur Buonsollazzi, Salle Érard, Paris 18.03.1893, F-Pn Bp. 162.
- Kypris. Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 22.03.1893, F-Pn Bp. 162.
- Kypris. Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M^{lle} Albertina Magnien (Violiniste), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 15.04.1893, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1893. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1894], F-Pn 4° Vm 365.
- Dans les Bois (chœurs)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M. Lopez, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 02.05.1893, Paul Seguy (Ltg.), veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1893. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1894], F-Pn 4° Vm 365.

- Sérénade printanière* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 118^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 05.12.1893, F-Pn Bp. 162.
- Mélodie* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donné par M. César Casella, Salle Érard, Paris 25.05.1893, F-Pn Bp. 162.
- Concert consacré aux Œuvres de Augusta Holmès, organisé par M. Éd. Colonne et un Groupe d'Amis du regretté Compositeur*, Konzertprogramm, Salle Æolian, Paris s.d. [15.08.1893], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 130.
- Les Griffes d'Or* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Soirée musicale donné par M^{me} Claire Vautier, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 01.02.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- Sérénade printanière* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par Monsieur Racer, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 15.02.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- Sérénade printanière* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M. René Schidenhelm, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 24.02.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- Clairon fleuri* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 130^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 20.03.1894, F-Pn Bp. 162.
- Contes de Fées. L'Oiseau bleu* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert Louis Hekking, Salle des Halles, Paris 21.02.1894, F-Pn Bp. 162.
- Chanson Mystique* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert vocal et instrumental donné par M. Charles Dancla (Professeur honoraire du Conservatoire), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 01.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- La Nuit et l'Amour (Extrait de Ludus pro patria). Pour piano, orgue, deux violons, alto et violoncelle* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Séances musicales de M^{me} Saillard-Dietz, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 02.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- Mélodie inédite* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par S. Magnus, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 02.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4^o Vm 365.
- Les Ivresses (L'Amour) / Les Ivresses (Le Vin)* von Augusta Holmès, Konzertpro-

- gramm, Audition Musicale & Littéraire, Association artistique P.M.P, Théâtre d'Application, Paris 06.04.1894, F-Pn Bp. 162.
- Sérénade printanière* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M^{lle} Étienne Fernet, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 10.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.
- Andante* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert annuel donné par M. Sarmiento, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 12.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.
- Berceuse / En Chemin* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Madame Lemmer-Maisaud (Lauréat du Conservatoire), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 14.04.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.
- Noël (mélodie)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert in aid of the charitable works of the Mission of St Joseph's Church, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 04.05.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.
- Prélude des contes mystiques. »Ce que l'on entendit dans la nuit de Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{lle} Marguerite Balutet, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 23.05.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.
- Chemin du ciel* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Mademoiselle Génicoud, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 06.06.1894, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1894. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1895], F-Pn 4° Vm 365.

1895-99

- Mélodie (En Chemin)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 141^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 08.01.1895, F-Pn Bp. 162.
- Hymne à Vénus* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par Madame Newa Mathieu (de l'Opéra), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 22.01.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.

- La Montagne Noire (Première représentation)* von Augusta Holmès, Programmheft und Werbezettel der Zeitschrift *L'illustration*, Théâtre National de l'Opéra, Paris 08.02.1895, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre / Privat-sammlung NKS.
- La Montagne noire. Drame lyrique en quatre actes* von Augusta Holmès, Konzertplakat, Première Représentation, Théâtre National de l'Opéra, Paris 08.02.1895, F-Po AFF. TYPO. O. 8 Fevr. 1895, CL. B.N. 92 C 167901.
- La Montagne noire. Drame lyrique en quatre actes de M^{me} Augusta Holmès* von Augusta Holmès, Programmheft und Werbezettel der Zeitschrift *L'illustration*, Théâtre National de l'Opéra, Paris 04.03.1895, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Madame Antonia Manière, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 14.03.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert organisé par M. P. Lemaître au bénéfice de Monsieur J. Naulin, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 22.03.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Les Gars d'Irlande / Ne nous oubliez pas / La Princesse Neige (Contes de Fées)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M^{lle} Jenny Pirodon, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 08.04.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- La Nuit et L'Amour. (Extrait de Ludus pro patria). Sextuor pour piano, orgue, deux violons, alto et violoncelle* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Séances musicales de Madame Saillard-Dietz, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 15.04.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Kypris. Chant* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{lle} Génicoud, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 24.04.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Noël / Sérénade* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Grand Concert offert à ses membres d'honneur et membres honoraires par la Société Le Choral de Belleville, Union symphonique de Belleville et des Élèves du Cours de chant de l'Association polytechnique, Section de Belleville, Grand Salon du Lac St-Fargeau, Paris 28.04.1895, Jouvin (Ltg.), F-Pn 4° Bp. 757.
- Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre,

- Audition des Élèves de M^{lles} P. C. Montal, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 28.04.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Fleur de Neige* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Mademoiselle Augustine Yon, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 04.05.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- La Nuit. 4 mains* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{me} Tarpet-Leclercq, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 05.05.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- [La] *Chanson des Gars d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par Madame Seveno du Minil, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 07.05.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Noël / Cantilène de la Montagne noire* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{lles} Jeanne et Valentine de Bret, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 20.05.1895, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1896], F-Pn 4° Vm 365.
- Le Chemin du Ciel* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 159^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 10.12.1895, F-Pn Bp. 162.
- Aux Heureux / L'Éternelle Idole* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Soirée musicale et littéraire offerte par la Société Académique, Musicale et Littéraire de France, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 11.01.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du Dimanche 12 janvier 1896, Paris 12.01.1896, F-Pn Bp. 162.
- Sérénade* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 163^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 14.01.1896, F-Pn Bp. 162.
- Soir d'hiver* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, 2^e Concert donné par M. J. Dumas, Violiniste, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 29.01.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Aux Heureux* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par Mademoiselle Louise Riquier, Salons de la Maison Pleyel,

- Wolff et C^{ie}, Paris 10.02.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Chant de Kitharède* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donné par Jules Berny, Salle Érard, Paris 13.02.1896, F-Pn Bp. 162.
- Le Chevalier Belle Etoile* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 168^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 25.02.1896, F-Pn Bp. 162.
- Sérénade* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Réunion des Élèves de Madame Gruet, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 08.03.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Les Gas [sic! Gars] d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 170^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 10.03.1896, F-Pn Bp. 162.
- Les Griffes d'Or* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 171^e Concert du Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 17.03.1896, F-Pn Bp. 162.
- Au Pays Bleu (Suite symphonique)*. a. *Oraison d'Aurore (à 4 mains)*, b. *En Mer (pour violon, violoncelle et piano arrangé par Jules Delsart)*, c. *Une Fête à Sorrente (à 4 mains)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M^{lle} Jenny Pirodon, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 27.03.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Irlande. Poème symphonique* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Vingt-unième Concert de l'abonnement, Concerts-Colonne, Association Artistique, Théâtre du Châtelet, Paris 22.03.1896, Édouard Colonne (Ltg.), F-Pn Programmes Concerts Colannes.
- Les Griffes d'Or* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Poètes & Poésies d'amour, Causerie par Charles Fuster, Paris 07.04.1896, F-Pn Bp. 162.
- Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition d'Élèves de Mademoiselle Eugénie Boyé, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 07.05.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- La Lampe merveilleuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert donné par MM. Henri du Tilloy & Émile Dumontier, Paris 08.05.1896, F-Pn Bp. 162.
- Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{lles} P. C. Montal, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}, Paris 14.05.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et C^{ie}*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et C^{ie} [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Les Griffes d'Or / La Vision de la Reine* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par Madame Édouard Colonne au bénéfice de l'Orphelinat des Arts et de la Maison Maternelle de M^{me} Louise Koppe, Salons

- de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 30.05.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Noël* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves et concert donné par Mademoiselle Marguerite Lagravier, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 31.05.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Fleur de Neige* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de M^{me} d'Hostingue-Bourlier, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 13.06.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1897], F-Pn 4° Vm 365.
- Chanson de l'Oiseau bleu* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 179^e Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 22.12.1896, F-Pn Bp. 162.
- Chanson du Gas [sic! La Chanson des Gars] d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert annuel donné par Madame Louise Vaillant, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 23.12.1896, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1896. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4° Vm 365.
- Fleur des Champs* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 183^e Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 19.01.1897, F-Pn Bp. 162.
- Soir d'hiver* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition d'Élèves de Mademoiselle Inès Dyonnet, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 11.03.1897, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1897. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4° Vm 365.
- Fleur des Champs* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée Artistique donné à la Bodinière par l'Association Parisienne des Anciens Élèves du Lycée de Nantes, Paris 12.03.1897, F-Pn Bp. 162.
- Noël* von Holmès, Augusta, Konzertprogramm, Soirée Artistique, Association des Journalistes Parisiens, Salle des Fêtes du Grand Hôtel, Paris 21.03.1897, F-Pn Bp. 162.
- Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Matinée d'Élèves de Mesdemoiselles Génicoud, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 21.03.1897, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1897. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4° Vm 365.
- Le Chevalier Belle-Étoile* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donné par M^{lle} Jenny Pirodon, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 09.04.1897, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1897. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4° Vm 365.

- Soir d'hiver / Garcî Perez (ballade h eroique)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Deuxième Concert donn e par M. Louis Queeckers (Violinist), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 24.04.1897, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1897. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4  Vm 365.
- Ne m'oubliez pas* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donn e par Madame Louise Comettant, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 24.05.1897, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1897. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1898], F-Pn 4  Vm 365.
- Berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Grande Matinée Vocale, Dramatique & Instrumentale donn e au bénéfice de la Caisse des écoles, Salle des Fêtes, Chatou 27.06.1897, F-Pn Bp. 162.
- Danse de la Montagne Noire* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée, Ministère des Affaires  trang eres, Paris 16.09.1897, Edouard Mangin (Chef d'orchestre de l'Opéra, Ltg.), F-Pn Programmes.
- Hymne   Venus* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 195^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Salon des Fêtes, Paris 23.11.1897, F-Pn Bp. 162.
- Mélodie* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 198^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 14.12.1897, F-Pn Bp. 162.
- Noël d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 200^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 28.12.1897, F-Pn Bp. 162.
- L'Amour et la Jeunesse (Duo)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 203^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 18.01.1898, F-Pn Bp. 162.
- Au pays bleu (4 mains)* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, G. H. Matinée, Cours de M^{lle} G. Haury, Versailles 24.04.1898, F-Pn Bp. 162.
- Gars d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Concert donn e par M^{lle} Berthe Berlin, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 04.05.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4  Vm 365.
- Hymne   Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des élèves de Mademoiselle Berthe Berlin, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 05.05.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4  Vm 365.
- En Chemin* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des élèves de Madame Renée Lemmer-Maisaud, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 19.05.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4  Vm 365.

- Ne m'oubliez pas* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Cours de Musique vocale d'ensemble dirigé par Madame Vincent-Carol (Officier de l'Instruction publique), Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 22.05.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4° Vm 365.
- Les Griffes d'Or* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Fronde, Orchestre des Dames Hongroises, Paris 29.05.1898, Agnès Krakauer (Ltg.), F-Pn Bp. 162.
- Appel du Printemps / La Belle du Roi* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Mademoiselle Jenny Pirodon, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 02.06.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4° Vm 365.
- Kypris berceuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, La Musique de Chambre, Audition des Élèves de Madame Rosin Laborde, Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie, Paris 07.06.1898, veröffentlicht in: *La Musique de Chambre. Année 1898. Séances musicales données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie*, Paris: Salons Pleyel, Wolff et Cie [1899], F-Pn 4° Vm 365.
- La Chanson de Gas [sic! La Chanson des Gars] d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Programmes des Concerts de Chambre. Cinquième Série. Cent trente et unième Audition, Tours 12.11.1898, in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], o.S., F-Pn 4° Bp. 771.
- Le Retour du Paladin / Noël d'Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 214^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 15.11.1898, F-Pn Bp. 162.
- Les Griffes d'Or / Hymne à Eros* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 220^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 27.12.1898, F-Pn Bp. 162.
- Le Chemin du Ciel* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 11 janvier 1899, Bon-Bock, Paris 11.01.1899, F-Pn Rj 3166 98.
- Fleur des Champs* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 223^{me} Concert, Cercle national des Armées de Terre et de Mer, Paris 17.01.1899, F-Pn Bp. 162.
- Hymne à Apollōn* von Augusta Holmès, Programmheft, Conservatoire national de musique, Société des concerts, 7^e Concerts, Grande Salle des Concerts, Paris 22.01.1899, Paul Taffanel (Ltg.), F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 131-132.
- Hymne à Apollōn* von Augusta Holmès, Programmheft, Conservatoire national de musique, Société des concerts, 8^e Concerts, Grande Salle des Concerts, Paris 29.01.1899, Paul Taffanel (Ltg.), F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 133-134.
- En Mer / Au Bois Dormant / Le Vin / Sérénade Printanière / Kypris Berceuse / En Chemin / Les Gas [sic! Gars] d'Irlande / Hymne à Venus / Le Chevalier au Lion / Ludus pro patria* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Cent cinquantième Concert hebdomadaire des Frères Thomas, Théâtre français de Tours 04.06.1899,

Maxime Thomas (Ltg.), Grand Festival Augusta Holmès. Au profit des blessés militaires. Sous la haute présidence et avec le précieux Concours de Augusta Holmès, in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 88, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).

La Nuit von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert sous la direction de M. A. [Alphonse] Catherine, Casino de Royan, Royan 12.09.1899, F-Pn Bp. 162.

1900-10

Hymne à Apollōn / Hymne à Venus / Le Chevalier au lion / Au Bois dormant und *Le Vin* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Grand Concert Extraordinaire avec le concours de M^{lle} Augusta Holmès, Salle du Cirque-Théâtre, Angers 21.01.1900, J. Breton (Ltg.), in: *Angers-Artiste*, 20.01.1900, S. 327, F-Pn Bp. 160.

Irlande. Poème symphonique von Augusta Holmès, Programmheft, Septième grand concert officiel, Exposition universelle de 1900, Salle des Fêtes, Palais du Trocadéro, Paris 23.08.1900, Paul Taffanel (Ltg.), F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) Exposition Universelle 1900.

En Chemin von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 249^e Concert, Cercle national des Armée de Terre et de Mer, Paris 06.11.1900, F-Pn Bp. 162.

Le Clairon fleuri von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée du 9 Décembre 1900, 3^{me} Anniversaire de La Fronde, Orchestre des Dames Hongroises, Paris 09.12.1900, Agnès Krakauer (Ltg.), F-Pn Bp. 162.

Nymphe des Bois, Chanson de Nuit von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Chant en chef de fa Baryton, Ms., s.d. [1901?], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 57.

Noël von Augusta Holmès, Konzertprogramm, 277^e Concert, Cercle national des Armée de Terre et de Mer, Paris 07.01.1902, F-Pn Bp. 162.

Au Pays von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concert annuel offert à ses membres bienfaiteurs et honoraires par la Société chorale de l'École Galin-Paris-Chevé, Grande Salle de la Société nationale d'Horticulture, Paris 23.02.1902, F-Pn 4^o Bp. 753.

Œuvres du poète-compositeur M^{lle} Augusta Holmès et M. Charles Lefebvre, Programmheft, Association des Grands Concerts, Salle Hubert de Romans, Paris 20.04.1902, Victor Charpentier (Ltg.), Programmheft, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.

Irlande / Parmi les Meules / Dans les Boutons-d'or / La Nuit et l'Amour / L'Heure d'Or / L'Heure de Pourpre / Andromède / Te souvient-il? Fleurs des champs / Duo de l'Amour et de la Jeunesse von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Deuxième Partie: œuvres du Poète Compositeur Augusta Holmès, Victor Charpentier (Ltg.), Ms., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 56-56bis.

En Chemin / Les Gas [sic! Gars] d'Irlande / Air de la Montagne noire / Au Pays bleu (fragment) / Sérénade Printanière / Hymne à Eros von Augusta Holmès, Programmheft, Concert consacré aux œuvres d'Augusta Holmès organisé par M. Édouard Colonne et une groupe d'Amis du regretté Compositeur, Salle Æolian, Paris 25.03.1903, Édouard Colonne (Ltg.), in: *Revue Eolienne. Matinée Musicale*

G.2 KONZERTPROGRAMME MIT WERKEN VON AUGUSTA HOLMÈS

- en Souvenir de Augusta Holmès*, 25.03.1903 (veröffentlicht in: *Recueil de Littérature Musicale*, Bd. 18), F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 178-179 und F-Pn 4° Vm 279.
- Lutèce / Vision de Ste-Thérèse / Heure d'Azur / Noël / Berceuse de Kypris / Nox Amor / La Lampe merveilleuse / Le Chevalier Belle Etoile / Princess Neige / Hymne à Vénus / L'Amour / Les gars d'Irlande* von Augusta Holmès, Programmheft, Les Paons, Matinée du Dimanche 11 Octobre 1903, Musique d'Holmès, o.A. 11.10.1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 176-177.
- La Lampe merveilleuse* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Soirée musicale du lundi 25 janvier 1904, o.A. 25.01.1904, F-Pn Bp. 162.
- Lutèce* von Augusta Holmès, Programmheft, Paris 11.02.1904, F-V Panthéon versail-lais Holmès.
- Au-delà* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, L'Élan, Salle Pleyel, Paris 26.02.1904, F-Pn Bp. 162.
- Hymne à Vénus* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Grande Soirée Annuelle au Profit de la Société de Bienfaisance des Arméniens de Paris, Salle des Ingénieurs civils, Paris 19.03.1904, F-Pn Bp. 162.
- Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concerts Touche, 25, Boulevard de Strasbourg, Paris 07.05.1910, veröffentlicht in: *Le Guide du Concert*, 07.05.1910, S. 15, F-Pn Nme 192.
- Irlande* von Augusta Holmès, Konzertprogramm, Concerts Touche, 25, Boulevard de Strasbourg, Paris 02.01.1911 veröffentlicht in: *Le Guide du Concert*, 24.12.1910, S. 132, F-Pn Nme 192.

1989-90

- Ode triomphale* von Augusta Holmès, Programmheft, Kölner Chorkonzerte 1989/90, Kölner Philharmonie, Redaktion: Franz Xaver Ohnesorg 1989/1990, D-UIKB.

G.3 Ankündigungen, Kritiken und Rezensionen in Zeitungen und Fachzeitschriften

G.3.1 Datierte Periodica

1866-69

Anon.: »[Hermann Zenta]«, in: o.A., 1866, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 1.

X...: »[Augusta Holmès]«, in: o.A., 1867, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 1.

Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 08.03.1868, S. 77, F-Pn Pér 68.

Holmès, Augusta: »Le Rheingold de Richard Wager«, in: o.A., 1869, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 4.

1870-74

Anon.: »[Chœur nuptial]«, in: *La Gazette de Paris*, Dezember 1871, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[Chœur nuptial]«, in: o.A., Dezember 1871, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[Chœur nuptial]«, in: *Le Figaro*, 17.12.1871, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[Ave Maria Stella und In exitu Israël]«, in: *Le Renaissance*, August 1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 1.

Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: o.A., s.d. [1872], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 1.

Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: *La Liberté*, 19.04.1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[Ave Maria Stella und In exitu Israël]«, in: *La Liberté*, August 1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 1.

Anon.: »[Deux compositions religieuses]«, in: o.A., 03.08.1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[In Exitu Israël]«, in: o.A., 03.08.1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[Ave Maria stella / In Exitu Israël]«, in: o.A., 03.08.1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2.

Anon.: »[In Exitu Israël]«, in: *La Liberté*, 07.12.1872, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 2 verso.

Anon.: »[In Exitu Israël]«, in: *Le Ménestrel*, 20.04.1873, S. 166, F-Pn Pér 67.

1875-79

Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14.01.1877, S. 14, F-Pn Pér 68.

Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Le Ménestrel*, 14.01.1877, S. 54, F-Pn Pér 67.

Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *L'Écho*, 18.01.1877, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.

Cohen, Henry: »Andante pastoral«, in: *L'Art musical*, 18.01.1877, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 6.

Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21.01.1877, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.

Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Le Ménestrel*, 21.01.1877, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.

- Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21.01.1877, S. 22, F-Pn Pér 68.
- Anon.: »Exposition universelle de 1878«, in: *Le Siècle*, 18.11.1877, o.S., F-PAP VR 175 Concours musical de Paris.
- Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Les Droits de l'Homme*, 16.01.1878, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.
- Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *L'Événement*, 16.01.1878, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.
- Anon.: »[Andante pastoral]«, in: *Le Gaulois*, 16.01.1878, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5.
- Mirbeau, Octave: »A bas Wagner! [Andante pastoral]«, veröffentlicht in: *L'Ordre*, 16.01.1878, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 5 und F-PAPP BA 1.120 Holmès, Augusta Anne.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, 17.02.1878, S. 93, F-Pn Pér 67.
- Perrin, Émile: »Encouragement à l'Art Musical [Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, 17.03.1878, S. 124f., F-Pn Pér 67.
- Perrin, Émile: »Encouragement à l'Art Musical [Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, 24.03.1878, S. 132f., F-Pn Pér 67.
- Heugel, Henri: »[Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, 07.12.1878, S. 8, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Héro et Lénadre]«, in: *Le Ménestrel*, 20.04.1879, S. 168, F-Pn Pér 67.

1880-84

- Anon.: »Concours musical de la Ville de Paris«, in: *Le Nouveau Journal*, s.d. [1880], o. S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *Le Gaulois*, s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris, Nr. 1]«, in: o.A., s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *La République française*, s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris, Nr. 2]«, in: o.A., s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris, Nr. 3]«, in: o.A., s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 7.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *La République française*, s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 8.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *La France*, s.d. [1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 9.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *Les Temps*, 12.04.[1880], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 9.
- Joncières, Victorin: »[Lutèce]«, in: *La Liberté*, November 1880, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 9-10.
- Reyer, E. [Ernest]: »Revue Musicale. Concerts du Châtelet: La Tempête«, in: *Journal des Débats*, 30.11.1880, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 11.

- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *La Geronde*, Dezember 1880, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 9.
- Didier, Marcel: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: *Le Voltaire*, Dezember 1880, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 11.
- Anon.: »Les Concerts. Les Argonautes«, in: *Le Gaulois*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 16.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: o.A., s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 16.
- Anon.: »Causerie Musicale. Cirque-d'Hiver. Les Argonautes«, in: *L'Intransigeant*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 25-26.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: o.A., s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 52.
- Anon.: »Music and the drama. Les Argonautes«, in: *The Continental*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 53.
- Crouzet: »A travers la musique. Les Argonautes«, in: *L'Indépendant*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 38-39.
- Crouzet: »A travers la musique. Les Argonautes«, in: *L'Indépendant*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 59-60.
- Darcours, Charles: »[Les Argonautes]«, in: *Le Figaro*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 54.
- Fouque, Octave: »Musique. Les Argonautes«, in: *La République française*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 23-24.
- Godard, Benjamin: »Cirque d'Hiver. Les Argonautes«, in: *Le Bulletin musical*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 33.
- Joslé, Philbert: »[Les Argonautes]«, in: *L'Événement*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 42-44.
- Lavoix Fils, H. [Henri]: »Musique. Les Argonautes«, in: *Le Globe*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 20.
- Lomagne, B. de: »La Quinzaine musicale. [Les Argonautes]«, in: *Le Soir*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 34.
- C. M.: »Musique. Concerts populaires. Les Argonautes«, in: o.A., s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 21.
- Magnus, D.: »[Les Argonautes]«, in: *Gil Blas*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 27.
- Magnus, D.: »[Les Argonautes]«, in: *Gil Blas*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 31.
- Un Monsieur du Parterre: »[Les Argonautes]«, in: *La Lanterne*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 14.
- Reyer, E. [Ernest]: »[Les Argonautes]«, in: *Journal des Débats*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 50-52.
- Saint-Saëns, Camille: »Musique. Les Argonautes«, in: *Le Voltaire*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 117-119.
- Thémines, M. de: »[Les Argonautes]«, in: o.A., s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 58.
- N. de V.: »Les Argonautes«, in: *Le Courrier du Soir*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 45-46.

- Lavoix Fils, H. [Henri]: »Bibliographie musicale [Lutèce]«, in: *Le Globe*, 20.01.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 12.
- Lavoix, H. [Henri]: »Lutèce«, in: *Revue de Monde musical et dramatique*, 29.01.1881, S. 80, F-Pn Bp. 98.
- Anon.: »Concerts Populaires [Les Argonautes]«, in: *Le Rappel*, s.d. [1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 21.
- Anon.: »Concerts annoncés [Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, 13.03.1881, S. 120, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concerts annoncés [Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 20.03.1881, S. 128, F-Pn Pér 67.
- Hermann, Jacques: »Musique. Les Argonautes«, in: *Le Constitutionnel*, 26.03.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 28-30 und 55-57.
- Anon.: »Nouvelles de Partout [Les Argonautes]«, in: *Le Journal de Musique*, 16.04.1881, S. 3, F-Pn Bp. 70.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *La Renaissance musicale*, 17.04.1881, S. 7, F-Pn Bp. 74.
- Anon.: »[Concours musical de la Ville de Paris]«, in: o.A., 24.04.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 13.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *L'Intransigeant*, 24.04.1881, S. 4, F-Pn 4° B 391, folio 14.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Télégraphe*, 24.04.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 15.
- Anon.: »Concerts annoncés [Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 24.04.1881, S. 168, F-Pn Pér 67.
- Friedlander, Ch.: »Concerts populaires [Les Argonautes]«, in: o.A., 24.04.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 13.
- Durranc, E. [Édouard]: »Courrier dramatique. Concerts Populaires (Cirque d'Hiver). Les Argonautes«, in: *La Justice*, 26.04.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 22-24.
- Crespel, M.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Clairon*, 28.04.[1881], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 16.
- Anon.: »Les Argonautes«, in: *Le Journal de Musique*, 30.04.1881, S. 1, F-Pn Bp. 70.
- Hippeau, Edmond: »Les Argonautes«, in: *La Renaissance musicale*, 01.05.1881, S. 1-4, F-Pn Bp. 74.
- Joncières, Victorin: »Revue Musicale. Concerts Populaire. Les Argonautes«, in: *La Liberté*, 02.05.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 47-49.
- Jullien, Adolphe: »Revue musicale. Opéra-comique – Les Argonautes«, in: *Le Français*, 02.05.1881, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 35-37.
- Kerst, Léon: »Concerts Padeloup. Les Argonautes«, in: *Revue de Monde musical et dramatique*, 07.05.1881, S. 294-296, F-Pn Bp. 98.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *L'Art musical*, 12.05.1881, S. 151, F-Ptolb Micr-V-2893.
- Chalarieu, Philibert de: »Concerts Populaires [Les Argonautes]«, in: *L'Art musical*, 12.05.1881, S. 151, F-Pntolb Micr-V-2893.
- Anon.: »Les Concerts [Les Argonautes]«, in: *Revue de Monde musical et dramatique*, 02.07.1881, S. 8-9, F-Pn Bp. 98.

- Anon.: »[Pologne]«, in: *Revue de Monde musical et dramatique*, 08.10.1881, S. 237, F-Pn Bp. 98.
- Marcel, C.: »Chronique musicale. Les Argonautes par M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Paris Moderne*, Bd. 1, 1881-1882, S. 85-87, F-Pn 4° B 391, ohne folio und F-Pa 8-JO-20715.
- Anon.: »Les Argonautes«, in: *Daily Telegraph*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 71.
- Bath, Georges: »Les Femmes Artistes [Les Argonautes]«, in: *Le Droit des Femmes*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 77-79.
- Bésardi, G.: »[Les Argonautes]«, in: *Indépendance Belge*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 64.
- Darcours, Charles: »[Les Argonautes]«, in: *Le Figaro*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 62.
- O. F.: »[Les Argonautes]«, in: *République française*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 72.
- Gambara: »Concert Padeloup – Reprise de: Les Argonautes de M^{lle} A. Holmès«, in: *Comédie Humaine*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 80-81.
- Girette, Marcel: »Causerie musicale. Concert Padeloup. Les Argonautes«, in: *Le Télégraphe*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 72-73.
- Joncières, Victorin: »[Les Argonautes]«, in: *La Liberté*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 64.
- Joncières, Victorin: »[Les Argonautes]«, in: *La Liberté*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 72.
- Kerst, Léon: »Musique. Concerts Padeloup. Les Argonautes«, in: *La Voltaire*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 63.
- R. T.: »Musique. Concerts populaires. Irlande, symphonie-légende (première audition)«, in: *Le Petit Parisien*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 83.
- Darcours, Charles: »[Irlande]«, in: *Le Figaro*, s.d. [1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 84.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 40 (1882) 7, S. 420, F-Pn Bp. 230.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 40 (1882) 65, S. 1031, F-Pn Bp. 230.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 26.02.1882, S. 103, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Petits lundis. Les Argonautes«, in: *L'Écho de Paris*, 27.02.1882, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 65-70.
- Marthold, Jules de: »Les Argonautes«, in: o.A., 27.02.1882, o.S., F-Pnasp Ro 3480(4).
- Magnus, D.: »[Les Argonautes]«, in: *Gil Blas*, 28.02.1882, S. 62, F-Pn 4° B 391, F-Po Dossier d'artiste Holmès.
- Wormser, André: »Revue musicale. Concert Padeloup. Les Argonautes«, in: *L'Indépendant*, 01.03.[1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 74-76.
- Chalarieu, Philibert de: »Concerts Populaires [Les Argonautes]«, in: *L'Art musical*, 02.03.1882, S. 66-67, F-Pntolb Micr-V-2893.

- Spiridion: »[Les Argonautes]«, in: *Le Phare de la Loire*, 03.03.1882, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 61.
- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 05.03.1882, S. 109, F-Pn Pér 67.
- Terzetto: »[Les Argonautes]«, in: *La Renaissance musicale*, 05.03.1882, S. 76, F-Pn Bp. 74.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 26.03.1882, S. 135, F-Pn Pér 67.
- E. B.: »[Irlande]«, in: *Le Gaulois*, 27.03.1882, S. 3, F-Pn 4° B 391, folio 83.
- Girette, Marcel: »[Irlande]«, in: *Le Télégraphe*, 28.03.[1882], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 84.
- Chalarieu, Philibert de: »Concerts Populaires [Irlande]«, in: *L'Art musical*, 30.03.1882, S. 98, F-Pntolb Micr-V-2893.
- Anon.: »Nouvelles de Partout [Irlande]«, in: *Le Journal de Musique*, 02.04.1882, S. 3, F-Pn Bp. 70.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 02.04.1882, S. 142, F-Pn Pér 67.
- Terzetto: »[Irlande]«, in: *La Renaissance musicale*, 02.04.1882, S. 109, F-Pn Bp. 74.
- Dolmetsch, V. [Victor]: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 16.04.1882, S. 159, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 26.11.1882, S. 416, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 03.12.1882, S. 7, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Le Cri du Peuple*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 87.
- Anon.: »Association Artistique d'Angers«, in: *Union de l'Ouest*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 92.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Gil Blas*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 93.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Gil Blas*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 95.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *L'Événement*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 95.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 96.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *La Paix*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 98.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Le Bulletin musical*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 99.
- Anon.: »[Pologne, Nr. 1]«, in: *Le Figaro*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 99.
- Anon.: »[Pologne, Nr. 2]«, in: *Le Figaro*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 99.
- Balleyguier, Delphin: »Concerts et Auditions. Concerts populaires [Pologne]«, in: *Le Bulletin musical*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 98.
- Battu, A.: »[Pologne]«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 88.
- Battu, A.: »Pologne!«, in: o.A., s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 90.
- Bordier, Jules: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: o.A., s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 87.
- Deluz, Réal: »Chronique musicale. Concert. Le poème symphonique de M^{lle} Holmès, Pologne!«, in: *Patriote de l'Ouest*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 91.
- Ordonneau, Maurice: »[Lutèce]«, in: o.A., s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 85.
- J. R.: »[Pologne]«, in: *L'Art musical*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 95.
- Romain, Louis de: »Cinquième Concert populaire (177^e). Pologne«, in: o.A., s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 89-90.
- Weber, J. [Johannès]: »[Pologne]«, in: *Les Temps*, s.d. [1883], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 99.

- Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 04.01.1883, S. 40, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 15.06.1883 [sic!], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 85.
- Dujardin, Édouard: »Lutèce«, in: *Le Progrès artistique*, 05.12.1883, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Deluz, Réal: »Concerts populaires [Lutèce]«, in: *La Patriote de l'Ouest*, s.d. [1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 201-202.
- Ludwig: »[Lutèce]«, in: o.A., s.d. [1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 199-200.
- Romain, Louis de: »A propos de Lutèce«, in: *Le Siècle*, s.d. [1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 198.
- Anon.: »[Pologne]«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 02.01.1884, S. 8, F-Pn Bp. 8.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *La Voltaire*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Anon.: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Gaulois*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *L'Art musical*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 103.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *Le Ménestrel*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 106.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *Moniteur de la Boulangerie*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 106.
- Anon.: »[Lutèce]«, in: *Union Internationale du Articles*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 106.
- Besson, Louis: »[Lutèce]«, in: *L'Événement*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Comettant, Oscar: »[Lutèce]«, in: *Le Siècle*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 106.
- Comettant, Oscar: »[Lutèce]«, in: *Le Siècle*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 107.
- Doria: »[Lutèce]«, in: *Le Populaire*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 103.
- Dujardin, Édouard: »Lutèce«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 104-105.
- Gaillard, Léon: »[Lutèce]«, in: *Bulletin Musical*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 106.
- Jennius: »[Lutèce]«, in: *La Liberté*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Lavoix, [Henri]: »[Lutèce]«, in: *Le Télégraphe*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 101.
- Nicolet: »[Lutèce]«, in: *L'Intransigeant*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Nicolet: »[Lutèce]«, in: *Le Gaulois*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
- Préval, Jules: »[Lutèce]«, in: *Le Figaro*, s.d. [Dezember 1884], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.

Fracasse: »[Lutèce]«, in: *Le National*, 02.12.1884, F-Pn 4° B 391, folio 100.
 Dujardin, Édouard: »Lutèce«, in: *L'Écho Musical d'Alsace*, 15.12.1884, S. 155f.,
 F-Pn 4° Bp. 341.

1885-89

Anon.: »Nos Musiciennes. M^{lle} Augusta Holmès«, in: *La Citoyenne*, s.d. [1885], o.S.,
 F-Pn 4° B 391, folio 108.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 43 (1885) 6, S. 85,
 F-Pn Bp. 230.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Gil Blas*, Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 102.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *L'Intransigeant*, Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B 391,
 folio 102.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *La Lanterne*, Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B 391,
 folio 102.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Courrier du Soir*, Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B
 391, folio 102.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: o.A. [Paris], Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B 391,
 folio 102.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le National*, Januar 1885, o.S., F-Pn 4° B 391,
 folio 103.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: o.A. [L'Entre-acte], s.d. [Januar 1885], o.S., F-Pn 4° B
 391, folio 106.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *L'Entre-acte*, s.d. [Januar 1885], o.S., F-Pn 4° B 391,
 folio 106.
 Coquard, A. [Arthur]: »[Les Argonautes]«, in: *Le Monde*, s.d. [Januar 1886], o.S.,
 F-Pn 4° B 391, folio 106.
 Jullien, Adolphe: »[Les Argonautes]«, in: *Le Français*, s.d. [Januar 1885], o.S., F-Pn
 4° B 391, folio 107.
 Pougin, Arthur: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, s.d. [Januar 1885], o.S., F-Pn
 4° B 391, folio 108.
 Reyer, E. [Ernest]: »[Les Argonautes]«, in: *Journal des Débats*, Januar 1885, o.S.,
 F-Pn 4° B 391, folio 105.
 Pougin, Arthur: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 11.01.1885, S. 45, F-Pn Pér 67.
 Jullien, Adolphe: »[Les Argonautes]«, in: *Le Français*, 13.01.1885, o.S., F-Pn 4° B
 391, folio 114.
 Trézel, Jacques: »[Les Argonautes]«, in: *Le Moniteur universel*, 13.01.1885, o.S.,
 F-Pn 4° B 391, folio 106.
 Anon.: »[Les Argonautes]«, in: *Le Ménestrel*, 18.01.1885, S. 56, F-Pn Pér 67.
 Lavoix, H. [Henri]: »[Les Argonautes]«, in: *Le Télégraphe*, 20.01.1885, o.S., F-Pn 4°
 B 391, folio 105.
 Lostalot, Alfred de: »[Les Argonautes]«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 01.02.1885,
 o.S., F-Pn 4° B 391, folio 105.
 Mirande, Hippolyte: »Harmonie & Mélodie de M. Saint-Saëns«, in: *Revue moder-
 niste*, 30.09.1885, S. 24, F-Pn 8° Bp. 413.

- Anon.: »Exposition d'Anvers [Irlande]«, in: *Paris*[?], s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Anon.: »Exposition d'Anvers [Irlande]«, in: *Le Petit Parisien*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Anon.: »L'Ouverture d'Irlande«, in: *La France*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Anon.: »Exposition d'Anvers [Irlande]«, in: *Le Gaulois*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Anon.: »Irlande«, in: *L'Écho de Paris*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Anon.: »Concert Lamoureux [Irlande]«, in: *La Justice*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 112.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *The Globe*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 112.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 112.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Petit quotidien*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 113.
- P. D.: »Les Concerts d'hier. Concerts Lamoureux [Irlande]«, in: o.A., s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 111.
- Fa.: »[Irlande]«, in: *Le Gaulois*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 111.
- Joncières, Victorin: »[Irlande]«, in: *La Liberté*, s.d. [Dezember 1885], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 111.
- Gr.: »[Irlande]«, in: *L'Intransigeant*, 15.12.1885, S. 2, F-Pn 4° B 391, folio 109.
- Gr.: »Musique. Eden-Théâtre. Concert Lamoureux. Irlande, poème symphonique, M^{lle} Augusta Holmès«, in: *L'Intransigeant*, 15.12.1885, S. 2, F-Pn 4° B 391, folio 114.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *Gil Blas*, 16.12.1885, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 109.
- B.: »Concerts Lamoureux [Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 20.12.1885, S. 23-24, F-Pn 4° B 391, folio 113.
- Pougin, Arthur: »Musique. Concerts Lamoureux [Irlande]«, in: *Le Succès*, 21.12.1885, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 112.
- Houllig, Edmond: »[Irlande]«, in: *Le National*, 22.12.1885, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 115.
- Ryno.: »Augusta Holmès. Profil«, in: *Gil Blas*, 22.12.1885, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 110.
- Reyer, E. [Ernest]: »Revue Musicale de l'Année 1885 [Irlande]«, in: *Journal des Débats*, 27.12.1885, S. 1-2, F-Pn 4° B 391, folio 113.
- Pavilly, de: »Concert Lamoureux. Société des concerts du Conservatoire [Irlande]«, in: *France nouvelle*, s.d. [1886], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 116.
- Vidil: »Parsifal«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [1886], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 117.
- XX: »Théâtres et Beaux-Arts. Bruxelles«, in: o.A., s.d. [1886], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 117.

- Bordier, Jules: »[Irlande]«, in: *Angers-Revue*, Januar 1886, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 115.
- Ephéyres: »Concerts populaires. Quinzième Concert. Irlande«, in: *Patriote de l'Ouest*, 28.01.1886, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 116.
- Anon.: »Eden-Théâtre [Irlande]«, in: *L'Intransigeant*, 08.12.1886, S. 3, F-Pn 4° B 391, folio 116.
- Boutarel, Amédée: »Concerts Lamoureux [Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 19.12.1886, S. 22-23, F-Pn 4° B 391, folio 116.
- Anon.: »[Une Vision de sainte Thérèse]«, in: *L'Intransigeant*, s.d. [1887], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 188.
- Anon.: »[Une Vision de sainte Thérèse]«, in: *Le Monde*, Mai 1887, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 188.
- Anon.: »Courrier des Théâtres« (zum Tod von Jules Padeloup), in: *Le Figaro*, 14.08.1887, S. 4, F-Pntolb Micr-D-13.
- Darcours, Charles: »[Jules Padeloup]« (zum Tod von Jules Padeloup), in: *Le Figaro*, 15.08.1887, F-Pntolb Micr-D-13.
- Anon.: »[Irlande]«, in: *The Times*, 21.12.1887, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 188.
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *L'Observateur français*, s.d. [1888], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 192.
- Lomagne: »Notes Musicales. Les Concerts [Ludus pro patria]«, in: *Le Soir*, s.d. [1888], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 203.
- Mercadier, Auguste: »Chronique musicale. Société des concerts du Conservatoire [Ludus pro patria]«, in: *Le Progrès artistique*, s.d. [1888], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 200.
- Stoullig: »Musique. Les Concerts d'hier – Au Conservatoire: »Ludus pro patria««, in: *Le National*, s.d. [1888], o.S., F-Pn 4° B 391, folio 190-191.
- Irrut, Georges: »Les Concerts. Au Conservatoire – Ludus pro Patria«, in: *Le Matin*, 05.03.1888, S. 3-4, F-Pn 4° B 391, folio 189.
- Anon.: »Au Conservatoire [Ludus pro patria]«, in: *Petit Rouennais*, 06.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 189.
- Pougin, Arthur: »Critique Musicale. Les Concerts du dimanche. Conservatoire [Ludus pro patria]«, in: *L'Estafette*, 06.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 190.
- Anon.: »Les Concerts [Ludus pro patria]«, in: *Le Théâtre*, 07.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 193.
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *Journal de Genève*, 07.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 194.
- Anon.: »Au Concert du Conservatoire [Ludus pro patria]«, in: *Le Petit National*, 07.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 194.
- Wilder, Victor: »Les grands concerts – Ludus pro patria, ode symphonie de M^{lle} Holmès«, in: *Gil Blas*, 07.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 193.
- Mascarille: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Courrier du Soir*, 08.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 193.
- A. P. [Arthur Pougin]: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Ménestrel*, 11.03.1888, S. 87, F-Pn 4° B 391, folio 195.
- Torchet, Julien: »Concerts. Société des concerts du Conservatoire [Hymne à Eros,

- Sérénade printenaire, Griffes d'Or]«, in: *Le Monde artiste*, 11.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 194.
- Anon.: »Les concerts symphoniques [Ludus pro patria]«, in: *Le Gaulois*, 12.03.1888, S. 3, F-Pn 4° B 391, folio 197.
- Comettant, Oscar: »Revue Musicale [Ludus pro patria]«, in: *Le Siècle*, 12.03.1888, S. 2, F-Pn 4° B 391, folio 199.
- Joncières, Victorin: »[Ludus pro patria]«, in: *La Liberté*, S. 1, 12.03.1888, F-Pn 4° B 391, folio 196, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) und F-Po Dossier d'œuvre.
- Jullien, Adolphe: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Moniteur universel*, 12.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 197-198.
- Senne, Camille Le: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Télégraphe*, 13.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 191-192.
- Thémines, de: »[Ludus pro patria]«, in: *La Patrie*, 13.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 192.
- Darcours, Charles: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Figaro*, 14.03.1888, S. 5-6, F-Pn 4° B 391, folio 200-201.
- Duvernoy, [Henri]: »[Ludus pro patria]«, in: *La République française*, 14.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 202.
- M. B.: »Revue des concerts. Concerts du Conservatoire. Ludus pro Patria!«, in: *L'Art musical*, 15.03.1888, S. 36, F-Pntolb Micr-V-2893.
- Coquard, A. [Arthur]: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Monde*, 15.03.1888, o.S., F-Pn 4° B 391, folio 201-202.
- Gramont: »Musique. Conservatoire. Ludus pro patria, ode-symphonie, paroles et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *L'Intransigeant*, 15.03.1888, S. 3, F-Pn 4° B 391, folio 202.
- A. A.: »[Ludus pro patria]«, in: *Gazzetta Musicale di Milano*, 18.03.1888, S. 114f., F-Pn Bp. 29.
- Weber, J. [Johannès]: »Critique musicale. Concerts du Conservatoire: Ludus pro patria«, in: *Les Temps*, Feuilleton, 19.03.1888, o.S., F-Pnasp Ro 3483.
- Pougny, Paul de: »[Ludus pro patria]«, in: *La Musique des Familles*, 22.03.1888, S. 180, F-Pn Bp. 72.
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Ménestrel*, 25.03.1888, S. 104, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Morceaux divers [Lutèce, Irlande, Pologne]«, in: *Angers-Musical. Ancien Angers-Revue*, 29.03.1888, o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Ch. G.: »Concerts Spirituels [Ludus pro patria]«, in: *L'Art musical*, 31.03.1888, S. 44, F-Pn Pér 76.
- Boutarel, Amédée: »Concerts et Soirées [Ludus pro patria]«, in: *Le Ménestrel*, 08.04.1888, S. 119, F-Pn 4° B 391, folio 196 und F-Pn Pér 67.
- Geslin, J.: »Compositeurs venus diriger leurs œuvres [Lutèce, Irlande, Pologne]«, in: *Angers-Musical. Ancien Angers-Revue*, 29.05.1888, S. 220, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Rafel, Sala: »Nouvelles diverses – Étranger [Noël]«, in: *L'Art musical*, 31.05.1888, S. 76, F-Pn Pér 76.

- Anon.: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 18.11.1888, S. 376, F-Pn Pér 67.
- Clisson, Eugène: »La tour du Temple«, in: *L'Événement*, 02.12.1888, o.S., F-PBHVP Actualités. »Oubliettes de 1778« et »La Tour du Temple«.
- Anon. [Louis Durdilly]: 1889 *Fêtes du Centenaire. Ode triomphale. Exécutée au Palais des Champs-Élysées les 11, 12, 14, 18 et 21 septembre. Poème et Musique par Augusta Holmès. Opinion de la Presse*, verschiedene Zeitungsartikel über Augusta Holmès, Paris: Imprimerie Durdilly s.d. [1889], 29 Seiten, F-Pn Rés. ThB 56 (1) und Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: o.A., s.d. [1889], o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta), folio 123.
- Anon.: »Les Premières. Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: o.A., s.d. [1889], o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: o.A., s.d. [1889], o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Ibrahim: »A l'Exposition: La Danse du ventre«, in: *La Vie parisienne* 27 (1889), S. 333ff., zit. nach Fauser, »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, 1998, S. 214.
- V.-F. M.: »Les fêtes de l'Exposition«, in: *Revue de l'Exposition Universelle* 2 (1889), F-Pntolb FOL-V-2285.
- Anon.: »Paris, 15. Septbr. [Ode triomphale]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 47 (1889) 49, S. 771-772, F-Pn Bp. 230.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 47 (1889) 54, S. 739, F-Pn Bp. 230.
- Marchesi, Mathilde: »[Ode triomphale]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 47 (1889) 54, S. 850, F-Pn Bp. 230.
- Torchet, Julien: »Au Conservatoire [Ludus pro patria]«, in: *Le Monde artiste*, 27.01.1889, S. 53, F-Pn Bp. 95.
- Clisson, Eugène: »J.-J. Rousseau au Panthéon«, in: *L'Événement*, 05.02.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-134.
- J. R.: »Salle Pleyel [Noël]«, in: *Le Progrès artistique*, 23.02.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »Concerts Colonne [Irlande]«, in: *Le Monde artiste*, 03.03.1889, S. 131, F-Pn Bp. 95.
- Imbert, Hugues: »[Irlande]«, in: *Le Guide Musical*, 07.03.1889, S. 76, F-Pn Bp. 124.
- Anon.: »Concerts du Châtelet [Une Vision de Sainte-Thérèse]«, in: *Le Progrès artistique*, 30.03.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- X.: »Concerts du Châtelet [Une Vision de Sainte-Thérèse]«, in: *Le Progrès artistique*, 06.04.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Torchet, Julien: »Concerts Colonne [Une Vision de Sainte-Thérèse]«, in: *Le Monde artiste*, 07.04.1889, S. 212, F-Pn Bp. 95.
- Anon.: »Concerts Populaires de Rennes [Nuit et l'Amour]«, in: *Le Progrès artistique*, 13.04.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »Le Musée de la Révolution«, in: *La Justice*, 19.04.1889, o.S., F-PBHVP Actualités. Centenaire de 1789. Le Musée de la Révolution. Coupures de presse.

- Legrand, Louis: »Chronique musicale [Dans les Bois]«, in: *Le Progrès artistique*, 27.04.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Tarade, Comte de: »Concert annuel donnée par l'École Galin-Paris-Chevé à la mémoire de ses fondateurs [Lutèce]«, in: *L'Avenir Musical. Moniteur de l'École Galin-Paris-Chevé*, Mai 1889, S. 2, F-Pn 4° Bp. 753.
- Anon.: »Nouvelles des Centres [Lutèce]«, in: *Le Galliniste. Bulletin mensuel de l'Association Galliniste pour la propagation de la méthode modale de musique*, Mai-August 1889, S. 92, F-Pn 8° Bp. 419.
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Guide Musical*, 02. und 09.05.1889, S. 140, F-Pn Bp. 124.
- Anon.: »Association artistique [Ludus pro patria]«, in: *La Musique des Familles*, 11.05.1889, S. 238, F-Pn Bp. 72.
- Anon.: »La Musique à l'Exposition [Ludus pro patria]«, in: *L'Art musical*, 15.05.1889, S. 68, F-Pn Pér 76.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Monde artiste*, 19.05.1889, S. 315-316, F-Pn Bp. 95.
- Anon.: »La Musique à l'Exposition [Ludus pro patria]«, in: *Le Monde musical*, 25.05.1889, S. 1, F-Pn Fol Vm 257.
- Anon.: »Ode Triomphale – La cantate de M^{lle} Augusta Holmès au Palais de l'Industrie«, in: *La Musique des Familles*, 08.06.1889, S. 272, F-Pn Bp. 72 und Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Torchet, Julien: »Audition des élèves de M^{me} Édouard Colonne«, in: *Le Monde artiste*, 09.06.1889, S. 355f., F-Pn Bp. 95.
- Legrand, Louis: »Conservatoire National [Ludus pro patria]«, in: *Le Progrès artistique*, 15.06.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Arène, Paul: »Et cette cantate?«, in: *Gil Blas*, 28.06.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-M-111.
- Lepelletier, E. [Edmond]: »La Cantate«, in: *L'Écho de Paris*, 29.06.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-62.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Monde artiste*, 30.06.1889, S. 406, F-Pn Bp. 95.
- Darcours, Charles: »Notes de musique – A l'Exposition«, in: *Le Figaro*, 03.07.1889, S. 6, F-Pntolb Micr-D-13.
- Xau, Fernand: »L'Histoire d'une cantate«, in: *L'Écho de Paris*, 22.07.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr-D-62.
- Anon.: »Ode triomphale de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Choral de Belleville*, August 1889, o.S., F-Pn 4° Bp. 757.
- Claris: »L'Ode triomphale d'Augusta Holmès«, in: *Le Progrès artistique*, 03.08.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Guide Musical*, 04. und 11.08.1889, F-Pn Bp. 124.
- Xau, Fernand: »Au Panthéon«, in: *L'Écho de Paris*, 06.08.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-62.
- Un Petit Parisien: »La Réponse«, in: *Le Gaulois*, 07.08.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *L'Art musical*, 15.08.1889, S. 119, F-Pn 4-Ro-5906.

- B.: »La »Mouette« à Fontainbleau«, in: *Le Gaulois*, 17.08.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *L'Écho de Paris*, 20.08.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-62.
- Claris: »Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 24.08.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Monde musical*, 30.08.1889, S. 6-7, F-Pn Fol Vm 257.
- Le Souffleur: »Les Premières [Ode triomphale]«, in: o.A., s.d. [September 1889], S. 3-4, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- R. Ch.: »Au Palais de l'Industrie – La représentation de l'Ode Triomphale de Mademoiselle Holmès«, in: *Gil Blas*, 06.09.1889, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 07.09.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *La Musique des Familles*, 07.09.1889, S. 375, F-Pn Bp. 72.
- Bonhomme: »[Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 07.09.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »La Catastrophe d'Anvers – Explosion dans une fabrique de poudre«, in: *Le Voltaire*, 08.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 08.09.1889, S. 287-288, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »La Catastrophe d'Anvers – Trois cents morts«, in: *Le Voltaire*, 09.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Anon.: »L'Ode Triomphale«, in: *Le Petit Parisien*, 10.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr D-64.
- Anon.: »La Catastrophe d'Anvers – Le Théâtre du sinistre«, in: *Le Voltaire*, 10.09.1889, S. 1, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *La Liberté*, 10.09.1889, S. 4, F-Pntolb Lc 2 4948.
- Anon.: »Au Jour le Jour. Le triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *Les Temps*, 11.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-45.
- Anon.: »L'Ode Triomphale – Répétition générale de l'œuvre de Madame Augusta Holmès«, in: *L'Eclair*, 12.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr-D-89.
- Anon.: »Le Triomphe de la République. Au palais de l'Industrie: Répétition générale de l'ode de M^{lle} Holmès«, in: *Le Voltaire*, 12.09.1889, S. 3, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Anon.: »Ode Triomphale – La cantate de M^{lle} Augusta Holmès au Palais de l'Industrie«, in: *Le Matin*, 12.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »L'Ode Triomphale – Représentation monstre«, in: *Le XIX^e Siècle*, 12.09.1889, F-Pntolb Micr-D-119.
- Darcours, Charles: »Courrier des Théâtres [Ode triomphale]«, in: *Le Figaro*, 12.09.1889, S. 4, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Spectacles et concerts [Ode triomphale]«, in: *Les Temps*, 12.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-45.

- Barbusse, Adrien: »[Ode triomphale]«, in: *Le Siècle*, s.d. [12.09.1889], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 127.
- Céard, Henry: »Critique Musicale. Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *Le Siècle*, s.d. [12.09.1889], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 127.
- Jennius: »Théâtres [Ode triomphale]«, in: *La Liberté*, 12.09.1889, S. 4, F-Pntolb Lc 2 4948.
- Un Monsieur de l'orchestre: »La Soirée théâtrale. L'Ode Triomphale«, in: *Le Figaro*, 12.09.1889, o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Martel, Charles: »La Soirée d'hier. Ode triomphale«, in: *La Justice*, 12.09.1889, S. 3, F-Pntolb GR FOL-LC2-3978.
- Saint-Saëns, Camille: »[Ode triomphale]«, in: *Le Rappel*, 12.09.1889, o.S., F-Pntolb GR FOL- LC2- 3213.
- Anon.: »L'Ode Triomphale«, in: *Le Petit Parisien*, 13.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr D-64.
- Anon.: »L'Ode de M^{me} Holmes«, in: *L'Eclair*, 13.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr-D-89.
- Anon.: »Saison théâtrale 1889-1890«, in: *Gil Blas*, 13.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »L'Ode triomphale«, in: *Le Petit Parisien*, 13.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr D-64.
- Bauer, Henry: »La Ville et le Théâtre. Palais de l'Industrie [Ode triomphale]«, in: *L'Écho de Paris*, 13.09.1889, S. 1, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Besson, Louis: »[Ode triomphale]«, in: *L'Événement*, 13.09.1889, o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Bicoquet: »Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *L'Écho de Paris*, 13.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-62.
- Chrysale, J.: »Théâtres. Premières [Ode triomphale]«, in: *La Liberté*, 13.09.1889, S. 4, F-Pntolb Lc 2 4948.
- A. D.: »Le Triomphe de la République – L'Ode Triomphale«, in: *Le Voltaire*, 13.09.1889, S. 1, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Kerst, Léon: »Premières Représentations [Ode triomphale]«, in: *Le Petit Journal*, 13.09.1889, S. 3, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Roussel, Auguste: »Leur religion«, in: *L'Univers*, 13.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-79.
- Wilder, Victor: »Premières représentations [Ode triomphale]«, in: *Gil Blas*, 13.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Ode triomphale 1889«, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, S. 162-172, F-V Panthéon versaillais Holmès und F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 111.
- Anon.: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Voltaire*, 14.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Destrelle: »L'Ode«, in: *L'Autorité*, 14.09.1889, S. 2, F-Pntolb GR FOL- LC2- 4445.
- Laforêt, L.-P.: »L'Ode triomphale au Palais de l'Industrie«, in: *L'Illustration*, 14.09.1889, S. 220, Privatsammlung NKS und F-PBHVP Actualité 122. Exposition universelle de 1889. Centenaire de 1789.

- Laforêt, L.-P.: »M^{me} Augusta Holmès«, in: *L'Illustration*, 14.09.1889, S. 220, Privatsammlung NKS.
- Ruelle, Jules: »Palais des Champs-Élysées [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 14.09.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *L'Art musical*, 15.09.1889, S. 133-134, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *L'Art musical*, 15.09.1889, S. 135, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Figaro*, 15.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-13.
- Anon.: »A travers l'Exposition. L'Ode triomphale de l'Exposition«, in: *Journal de Paris*, 15.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-626.
- Anon.: »Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *Le Monde musical*, 15.09.1889, S. 1-2, F-Pn Bp. 60.
- Chamillac: »L'Ode triomphale d'Augusta Holmès«, in: *Revue Illustrée. Publication Bi-Mensuelle* 4 (15.09.1889) 8, S. 203-206, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Claes, Balthasar: »Chronique parisienne. Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *Le Guide Musical*, 15.09.1889, S. 221, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Frollo, Jean: »Odes Triomphales«, in: *Le Petit Parisien*, 15.09.1889, F-Pntolb Micr D-64.
- Landely, A.: »Le Triomphe de la République. Ode Triomphale«, in: *L'Art musical*, 15.09.1889, S. 129-130, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) und Pér 76.
- Michelet, Émile: »Femmes artistes«, in: *Le Siècle*, 15.09.1889, S. 2, F-Pntolb Lc2 1418.
- Torchet, Julien: »Ode triomphale de M^{lle} Augusta Holmès au Palais de l'Industrie«, in: *Le Monde artiste*, 15.09.1889, S. 578-579, F-Pn B5 95.
- Anon.: »Les Hymnes Républicains«, in: *Le Voltaire*, 16.09.1889, S. 1, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3915.
- Joncières, Victorin: »Revue Musicale. Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *La Liberté*, Feuilleton, 16.09.1889, o.S., F-Po Dossier d'œuvre.
- Weber, J. [Johannès]: »Critique Musicale [Ode triomphale]«, in: *Les Temps*, Feuilleton, 16.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-45.
- Clisson, Eugène: »Le Triomphe de la République«, in: *L'Événement*, 20.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-134.
- Pougin, Arthur: »Ode Triomphale en l'honneur du centenaire de 1789«, Ms. autogr., vorgesehen für *Le Ménestrel*, 21.09.1889, F-Po Dossier d'artiste Holmès.
- Pougin, Arthur: »Ode triomphale«, in: *Le Ménestrel*, 21.09.1889, S. 290-292, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »L'Actualité – Un club de femmes«, in: *L'Eclair*, 21.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-89.
- Anon.: »Répétition Générale – Le Triomphe de la République [Ode triomphale]«, in: *L'Eclair*, 21.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-89.

- Bonhomme: »Triomphe d'une Ode«, in: *Le Progrès artistique*, 21.09.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Imbert, Hugues: »Ode Triomphale en l'honneur du centenaire de 1789«, in: *La Musique des Familles*, 21.09.1889, S. 386-389, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Palais de l'Industrie – Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 22.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-693.
- Anon.: »Le Monument de Dalou – Inauguration du triomphe de la République«, in: *L'Éclair*, 23.09.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-89.
- Clisson, Eugène: »Le ›Triomphe de la République‹. Inauguration du monument«, in: *L'Événement*, 23.09.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-134.
- Xau, Fernand: »Le Triomphe de la République«, in: *L'Écho de Paris*, 23.09.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-62.
- Grison, Georges: »Courrier de l'Exposition«, in: *Le Figaro*, 26.09.1889, S. 2, F-Pntolb Micr-D-13.
- Anon.: »Recettes des Théâtres de Paris du 1^{er} mars 1888 au 28 février 1889«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 29.09.1889, S. 1, F-Pntolb Micr-D-693.
- Anon.: »Distribution Solennelle des récompenses de l'exposition de 1889 le 29 septembre, au Palais de l'Industrie«, in: *Le Monde musical*, 30.09.1889, S. 1, F-Pn Bp. 60.
- Grison, Georges: »La Distribution des Récompenses«, in: *Le Figaro*, 30.09.1889, S. 1-2, F-Pntolb Micr-D-13.
- Weber, J. [Johannès]: »Critique Musicale [Ode triomphale]«, in: *Les Temps*, Feuilleton, 30.09.1889, S. 3, F-Pntolb Micr-D-45.
- Pougin, Arturo (= Arthur Pougin): »Ode trionfale in onore del Centenario des 1789«, in: *Il Teatro illustrato*, Oktober 1889, Nr. 106, S. 146-147, F-Pn Vma. 4335.
- Anon.: »Résumé rétrospectif. Septembre [Ode triomphale]«, in: *Angers-Artiste*, 03.10.1889, S. 9, F-Pn Bp. 160.
- Anon.: »Résumé rétrospectif. Septembre [Ludus pro patria]«, in: *Angers-Artiste*, 03.10.1889, S. 9, F-Pn Bp. 160.
- Claris: »La Musique à l'Exposition [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 05.10.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Tiersot, Julien: »Promenades musicales à l'Exposition«, in: *Le Ménestrel*, 06.10.1889, S. 315, F-Pn Pér 67.
- Legrand, Louis: »Ode triomphale paroles et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Progrès artistique*, 12.10.1889, S. 1-2, F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Guide Musical*, 13.10.1889, S. 248, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 19.10.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Ruelle, Jules: »Chronique musicale [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 26.10.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Claris: »Chronique musicale [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 02.11.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.

- Landely, A.: »Revue des concerts. Association artistique [Ode triomphale]«, in: *L'Art musical*, 15.11.1889, S. 163, F-Pntolb Micr-V-2893 und F-Pn 4-Ro-5906.
- Bonhomme: »L'Ode Triomphale d'Augusta Holmès aux concerts du Châtelet«, in: *Le Progrès artistique*, 16.11.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Nevers: »Chronique Musicale – Concerts du Châtelet [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 23.11.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- L. B. de R.: »Le Havre. Théâtre-Cirque [Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 30.11.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Rousseau, J.: »L'Ode triomphale, Rubrik: Chronique musicale«, in: *Revue d'art dramatique*, Oktober-Dezember 1889, S. 87-97, F-Pn Bp. 87.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 22.12.1889, S. 408, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Progrès artistique*, 28.12.1889, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Landely, A.: »1889 [Ode triomphale]«, in: *L'Art musical*, 31.12.1889, S. 1, F-Pn Pér 76.

1890-94

- Fenoux, H.: »L'Ode triomphale au Havre«, in: *Le Progrès artistique*, 11.01.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »Concerts et Nouvelles [Irlande]«, in: *Le Progrès artistique*, 01.02.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Barbedette, H. [Hippolyte]: »Revue des Grands Concerts [Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 09.02.1890, S. 45, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concert du choral Chevê de Belleville [Ode triomphale]«, in: *L'Avenir Musical. Moniteur de l'École Galin-Paris-Chevê*, März 1890, S. 19, F-Pn 4° Bp. 753.
- Anon.: »Exposition Béatrice [Hymne à la Paix]«, in: *Le Progrès artistique*, 12.04.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: *Grande Revue*, 25.04.[1890], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 129.
- A. W.: »[Hymne à la Paix]«, in: *L'Art musical*, 31.04.1890, S. 61, F-Pn Pér 76.
- Anon.: »[Hymne à la Paix]«, in: *Le Progrès artistique*, 03.05.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »Les fêtes de Béatrix à Florence [Hymne à la Paix]«, in: *Le Figaro*, 17.05.1890, S. 1, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 128.
- Anon.: »Augusta Holmès à Florence [Hymne à la Paix]«, in: *Le Progrès artistique*, 17.05.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »L'Hymne à la Paix«, in: *Le Progrès artistique*, 24.05.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »On écrit de Florence [Hymne à la Paix]«, in: *Le Guide Musical*, 25.05.1890, S. 167, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Hymne à la Paix]«, in: *Le Ménestrel*, 25.05.1890, S. 166, F-Pn Pér 67.
- J. R.: »L'Hymne à la Paix«, in: *Le Progrès artistique*, 31.05.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- A. W.: »[Hymne à la Paix]«, in: *L'Art musical*, 31.05.1890, S. 78, F-Pn Pér 76.
- Biaggi, G. A.: »L'Inno alla pace della signora Holmès eseguito al Politeama di Firenze

- [Hymne à la Paix]«, in: *Il Teatro illustrato*, Juni 1890, Nr. 114, S. 94-95, F-Pn Vma. 4335.
- C.: »Lettre de Florence [Hymne à la Paix]«, in: *Le Progrès artistique*, 07.06.1890, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Boutarel, Amédée: »[Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 09.11.1890, S. 360, F-Pn Pér 67.
- Philipp, I.: »Revue des Grands Concerts [Prélude]«, in: *Le Ménestrel*, 28.12.1890, S. 412, F-Pn Pér 67.
- Boutarel, Amédée: »Concerts du Châtelet [Noël]«, in: *Le Ménestrel*, 04.01.1891, S. 5, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Revue des concerts [Au Pays bleu]«, in: *L'Art musical*, 15.03.1891, S. 38, F-Pntolb Micr-V-2893.
- Boutarel, Amédée: »Revue des Grands Concerts [Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 15.03.1891, S. 85, F-Pn Pér 67.
- Galinier, E.: »Concerts Colonne [Au Pays bleu]«, in: *Le Progrès artistique*, 21.03.1891, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Anon.: »Concerts Colonne [Au Pays bleu]«, in: *Le Progrès artistique*, 28.03.1891, o.S., F-Pn Fol Bp. 27.
- Boutarel, Amédée: »Revue des Grands Concerts [Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 29.03.1891, S. 100, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Pages d'Histoire [Ode triomphale, Lutèce]«, in: *Le Galliniste. Bulletin mensuel de l'Association Galliniste pour la propagation de la méthode modale de musique*, April 1891, S. 54, F-Pn 8° Bp. 419.
- H. B.: »Concerts et Soirées [Hymne à la Paix]«, in: *Le Ménestrel*, 08.04.1891, S. 79, F-Pn Pér 67.
- Tiersot, Julien: »Concerts et Soirées [Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 31.05.1891, S. 175, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concert de l'École Galin-Paris-Chevé [Dans les Bois]«, in: *Le Galliniste. Bulletin mensuel de l'Association Galliniste pour la propagation de la méthode modale de musique*, Juni 1891, S. 96, F-Pn 8° Bp. 419.
- Heugel, Henri: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 11.10.1891, S. 327, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concerts et Soirées [Ludus pro patria]«, in: *Le Ménestrel*, 25.10.1891, S. 343, F-Pn Pér 67.
- H. M.: »[Nuit et l'Amour]«, in: *Le Ménestrel*, 01.11.1891, S. 351, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Au Pays bleu]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 50 (1892) 22, S. 341, F-Pn Bp. 230.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 50 (1892) 52, S. 819, F-Pn Bp. 230.
- Pougin, Arthur: »Semaine théâtrale – L'Année 1891 [Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 10.01.1892, S. 11f., F-Pn Pér 67.
- Chevalier, Paul Emile: »Paris et Départements [Monument César Franck]«, in: *Le Ménestrel*, 21.02.1892, S. 63.
- Anon.: »Revue des concerts [Au Pays bleu]«, in: *L'Art musical*, 29.02.1892, S. 27, ÄF-Pntolb Micr-V-2893.

- Anon.: »[Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 06.03.1892, S. 78, F-Pn Pér 67.
- Boutarel, Amédée: »Revue des Grands Concerts [Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 13.03.1892, S. 84, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 18.09.1892, S. 303, F-Pn Pér 67.
- Pougin, Arthur: »Paris et Départements [Ode triomphale]«, in: *Le Ménestrel*, 25.09.1892, S. 310, F-Pn Pér 67.
- G. D.: »Les 300,000 Francs de l'Ode Triomphale«, in: *Le Journal*, 25.12.1892, o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Héler, A.: »Drame lyrique et Drame musical«, in: *L'Art musical*, 31.01.1893, S. 1, F-Pn VM MICR- 902 (11).
- Anon.: »Soirées et Concerts [Chanson de l'Oiseau bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 19.02.1893, S. 63, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concerts et Soirées [Chanson de l'Oiseau bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 26.03.1893, S. 104, F-Pn Pér 67.
- Marmontel, A. [Antoine François]: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 14.05.1893, S. 159, F-Pn Pér 67.
- L.-S.: »[La vision de la reine, Griffes d'or]«, in: *Le Ménestrel*, 28.05.1893, S. 175, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »Concerts et Soirées [Irlande]«, in: *Le Ménestrel*, 04.06.1893, S. 184, F-Pn Pér 67.
- Adenis, Édouard: »De la Prose dans le Drame lyrique«, in: *L'Art musical*, 12.10.1893, S. 1, F-Pn VM MICR- 902 (11).
- Maurceley, Baude de: »Le nouveau Drame musical de M^{lle} Holmès, Rubrik: Notes Parisiennes«, in: *L'Événement*, 06.02.1894, o.S., F-Po Dossier d'œuvre.
- Eymieu, H. [Henry]: »Concerts Colonne [La Nuit d'Amour]«, in: *L'Art musical*, 01.03.1894, S. 67, F-Pn Dbl. Bp. 58.
- Barbedette, H. [Hippolyte]: »Revue des Grands Concerts [Au Pays bleu]«, in: *Le Ménestrel*, 22.03.1894, S. 93, F-Pn Pér 67.
- Mendès, Catulle: »L'Œuvre Wagnérienne en France«, in: *La Revue de Paris* 1 (15.04.1894) 6, S. 180-203, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 26.08.1894, S. 274, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 02.09.1894, S. 278, F-Pa Fol Jo 691.
- Jenniuss: »[La Montagne noire]«, in: *La Liberté*, 09.09.1894, S. 3, F-Po Dossier d'œuvre.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 16.09.1894, S. 296, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »[Aufführungsübersicht Opéra und Opéra-Comique Paris]«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 01.12.1894 bis 23.05.1895, F-Pa JOURN 2700.
- Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 02.12.1894, S. 383, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 09.12.1894, S. 390, F-Pa Fol Jo 691.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 16.12.1894, S. 398, F-Pa Fol Jo 691.

Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 30.12.1894, S. 415, F-Pa Fol Jo 691.

1895-99

Anon.: »La Montagne Noire«, in: *The Times*, s.d. [1895], o.S., F-Po [Rés. 922.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 53 (1895) 11, S. 164, F-Pn Bp. 230.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 53 (1895) 13, S. 197, F-Pn Bp. 230.

Delilia, Alfred: »La Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: o.A., s.d. [1895], o.S., F-Po [Rés. 922.

Diverse: »La Montagne noire«, [Sammlung diverser Zeitungsartikel], [1895], F-Po Dossier d'œuvre.

Diverse: »Coupures de presse sur La Montagne noire, drame lyrique en 4 actes d'Augusta Holmès, joué à l'Académie nationale de musique en février 1895«, In-fol. 69ff., [Sammlung diverser Zeitungsartikel], [1895], F-Po [Rés. 922.

Grimard, Ely-Edmond: »Académie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *Les Annales*, s.d. [1895], o.S., F-Po [Rés. 922.

Véron, Pierre: »Opéra: La Montagne noire«, in: o.A., s.d. [1895], o.S., F-Po [Rés. 922.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 01.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 01.01.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 03.01.1895, S. 4, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 03.01.1895, S. 208, F-Pntolb JoA-639.

Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 03.01.1895, S. 4, F-V soir Gd F° P 2000.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 04.01.1895 soir, S. 4, F-V Gd F° P 2000.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 04.01.1895, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Soir*, 04.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-407.

Anon.: »Nouvelles de l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 06.01.1895, S. 6, F-Pa Fol Jo 691.

Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 08.01.1895 matin, S. 4, F-V Gd F° P 2000.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 09.01.1895, S. 4, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 10.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.

Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 10.01.1895, S. 4, F-V Gd F° P 1.

- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 11.01.1895 matin, S. 5, F-V Gd F° P 2000.
- Xanrof, L. [Léon]: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 11.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 12.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 12.01.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 13.01.1895, S. 15, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 14.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 15.01.1895, S. 4, F-V Gd F° P 1.
- Frivolet: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 15.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 17.01.1895 matin, S. 5, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 17.01.1895, S. 224, F-Pntolb JoA-639.
- Anon.: »La première représentation [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 20.01.1895 matin, S. 5, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Gazetta Musicale de Milano*, 20.01.1895, S. 38, F-Pn Bp. 29.
- Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 21.01.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 22.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Xanrof, L. [Léon]: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 22.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 23.01.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 23.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 23.01.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 25.01.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 26.01.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 26.01.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 27.01.1895, S. 31, F-Pa Fol Jo 691.
- Darcours, Charles: »Les Femmes Auteurs – A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 27.01.1895, S. 1, F-PBMD Dossier d'œuvre und DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).

- Fox: »La Barbe à l'Opéra, Rubrik: L'Actualité [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 27.01.1895, S. 2, F-Pntolb Micr-M-111.
- Frivolet: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 27.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »Nouvelles de l'Opéra, Courrier des Théâtres«, in: *Journal des Débats*, 28.01.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 28.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Xanrof, L.: »[La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 28.01.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »A l'Opéra, Courrier des Théâtres«, in: *Journal des Débats*, 29.01.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 30.01.1895, S. 240, F-Pntolb JoA-639.
- Anon.: »A l'Opéra. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 31.01.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Martel, Tancredè: »Les Rouages de l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Figaro illustré*, Numéro Spécial, Februar 1895, Nr. 59, S. 40, F-Pa Fol Jo 556.
- X***: »La Danse à l'Opéra: Le Personnel de la Chorégraphie de l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Figaro illustré*, Numéro Spécial, Februar 1895, Nr. 59, S. 36, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Les recettes des théâtres en 1894«, in: *Les Temps*, 01.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 01.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »A l'Opéra, Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 02.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 02.02.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Maurel, André: »Les femmes compositeurs – M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 02.02.1895, S. 17, F-Pa Fol Jo 556 und Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 03.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 03.02.1895 soir, S. 4, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 03.02.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 03.02.1895, S. 39, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 03.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 03.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 04.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.

- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 04.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 04.02.1895, S. 4, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 04.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 05.02.1895 matin, S. 5, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 05.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 05.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 05.02.1895, S. 4, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 06.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 06.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Curzon, Henri de: »Deux Débuts à l'Opéra. M^{lle} Holmès 1895 & M^{lle} Bertin 1836«, in: *La Gazette de France*, 06.02.1895, S. 1-2, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- McArthur, Alexander: »Paris Music«, in: *The Musical Courier – A weekly journal devoted to music and music trades* 30 (06.02.1895) 6, S. 15, F-Pa Ro 5909.
- Nebbis, Pierre: »La Montagne Noire, Rubrik: Avant la Première«, in: *Le Soir*, 06.02.1895, S. 2, F-Pntolb Micr-D-407.
- Xanrof, L. [Léon]: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 06.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 07.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 07.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »La répétition générale de la Montagne Noire«, in: *Le Gaulois*, 07.02.1895, S. 4, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *Les Temps*, 07.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1 und F-Pntolb Micr-D-45.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 07.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 08.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 08.02.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 08.02.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 08.02.1895, S. 4, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Soleil*, 08.02.1895, o.S., F-Po Dossier d'œuvre.

- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *Le Petit Parisien*, 08.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 08.02.1895, S. 4, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 08.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 08.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Huret, Jules: »Avant la première – La Montagne Noire«, in: *Le Figaro*, 08.02.1895, S. 2, F-Pa Fol Jo 556 und F-Po Dossier d'œuvre.
- Massiao, Théodore: »Avant la Montagne Noire«, in: *Gil Blas*, 08.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Roquère, Paul: »Notes Parisiennes. Augusta Holmès«, in: *L'Événement*, 08.02.1895, S. 1-2, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- G. H.: »Academie Nationale de Musique: La Montagne noire«, in: o.A., s.d. [nach 08.02.1895], o.S., F-Po Dossier d'œuvre.
- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *Le Matin*, 09.02.1895, S. 2, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 09.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »La Montagne Noire«, Abschrift von: *Agence Fournier*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »Théâtre National de l'Opéra – Première représentation de la Montagne Noire«, in: *Correspondance Havas*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 09.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 09.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Chrysale, J.: »La Montagne noire, à l'Opéra«, in: *La Liberté*, 09.02.1895, o.S., F-Po Dossier d'œuvre und [Rés. 922.
- Darcours, Charles: »Opéra – Première représentation de la Montagne noire«, in: *Le Figaro*, 09.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556 und Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) und F-Po Dossier d'œuvre.
- Dayrolles, Albert: »Opéra – Première représentation de ›La Montagne Noire‹«, in: *Le Petit Caporal*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Demeny, Paul: »Opéra – La ›Montagne Noire‹«, in: *L'Époque*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Ernst, Alfred: »Revue Musicale. Théâtre National de l'Opéra – ›La Montagne noire‹«, in: *La Paix*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Fiérens-Gevaert, H.: »Théâtre nationale de l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 09.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000 und F-Pntolb Micr-M-59.
- Fourcaud, [Louis de]: »Academie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *Le Gaulois*, 09.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- P. G.: »La Montagne noire«, in: *Le Petit Parisien*, 09.02.1895, S. 3, F-Po [Rés. 922.
- Gheusi, P. B.: »Théâtres et Concerts. Les grandes premières. La Montagne Noire«, in: *Le Télégramme* (Toulouse), 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.

- Goulet, A. [Auguste]: »[La Montagne noire]«, in: *Le Soleil*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Guillieri, Compère: »Les Soirées de Paris. A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 09.02.1895, S. 2, F-Pntolb GR FOL-LC2-4948 und F-Po [Rés. 922].
- Interim: »La Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: *Le Gaulois*, 09.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und Lc2 3139.
- Kerst, Léon: »Académie Nationale de Musique: Première représentation de La Montagne noire«, in: *Le Petit Journal*, 09.02.1895, [S. 3], F-Po [Rés. 922].
- Lomagne, B. de: »La vie mondaine. Le Livret de la Montagne Noire«, in: *Le Soir*, 09.02.1895, S. 2, F-Pntolb Micr-D-407.
- Marcello: »Opéra – La Montagne noire«, in: *Le Siècle*, 09.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-108.
- O'Divy: »Théâtre National de l'Opéra – La Montagne noire«, in: *La Libre Parole*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Proust, Antonin: »Montagne Noire – La ›première‹ de l'œuvre de M^{me} Augusta Holmès«, in: *Le Matin*, 09.02.1895, S. 1, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Régnier, F. [Félix]: »La Montagne noire«, in: *Le Journal*, 09.02.1895, S. 1f., F-Pntolb Micr-D-105 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- S.: »La Soirée [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 09.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556 und Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Le Pompier de Service: »[La Montagne noire]«, in: *La Paix*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Solenière, Eugène de: »La ›Montagne Noire‹«, in: *Le Mondain*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- G. V.: »Théâtre National de l'Opéra – Première représentation de La Montagne Noire«, in: *Journal de Rouen*, 09.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Xanrof, L. [Léon]: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 09.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres«, in: *Journal des Débats*, 10.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *Le Constitutionnel*, 10.02.1895, S. 2, F-Pntolb Micr-D-96 und F-Po [Rés. 922].
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 10.02.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »M^{lle} Augusta Holmès, Compositeur de musique«, in: *L'Éclair*, 10.02.1895, S. 2, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »La Montagne Noire à l'Opéra«, in: *L'Éclair*, 10.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 768.
- Anon.: »La Montagne Noire – Une grande première lyrique à l'Opéra«, in: *L'Éclair*, 10.02.1895, S. 1, F-Pa Fol Jo 768 und F-Pntolb Micr-D-89.
- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *Les Temps*, 10.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1, F-Pntolb Micr-D-45 und F-Po [Rés. 922].
- Anon.: »Théâtres de Paris. Opéra – Samson et Dalila – La Valkyrie – La Montagne

- noire«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 10.02.1895, S. 1, F-Pntolb Micr-D-693.
- Anon.: »La Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: *L'Etendard*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Français*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »La ›Montagne Noire‹ à l'Opéra«, in: *La Gironde*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »La Montagne Noire«, in: *La Lanterne*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »La Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: *Le Libéral*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Moniteur du Puy de Dôme*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 10.02.1895, S. 1, F-Pntolb Micr D-105.
- Anon. [Le Pompier de Service]: »La Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: *Le Parti National*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Bauer, Henry: »Academie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *L'Écho de Paris*, 10.02.1895, S. 2, F-Pntolb Micr-D-62 und GR FOL-LC2-4308, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Bertal, Georges: »La Montagne noire«, in: *Le Rappel*, 10.02.1895, S. 2, F-Pntolb GR FOL- LC2- 3213.
- Biguet, A. [Alexandre]: »Opéra – La Montagne Noire«, in: *Le Radical*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Blasius, Dom.: »Opéra. Premières Représentationes – La Montagne Noire«, in: *L'Intransigeant*, 10.02.1895, S. 2f., F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Bourgeat, Fernand: »La Montagne Noire«, in: *L'Entre-acte*, 10.02.1895, S. 2, F-Po [Rés. 922.
- Bruneau, Alfred: »La Montagne-Noire«, in: *Gil Blas*, 10.02.1895, S. 1-2, F-Pntolb Micr-M-111 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Corneau, André: »Académie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *Le Jour*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Curzon, Henri de: »Opéra – Première représentation de La Montagne Noire«, in: *La Gazette de France*, 10.02.1895, S. 1f., F-Pntolb Micr-D-138.
- D'Axel: »Opéra – Première représentation de ›La Montagne Noire‹«, in: *L'Époque*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Daudet, Georges: »Opéra – La Montagne noire«, in: *Le Petit Moniteur*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Dayrolles, Albert: »Opéra – Première représentation de ›La Montagne Noire‹«, in: *L'Etendard*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Demeny, Paul: »La Montagne Noire«, in: *L'Époque*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Duret-Hostein, Emile: »Opéra – La Montagne noire«, in: *La Presse*, 10.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-100.
- Duret-Hostein, Emile: »Opéra – La Montagne noire«, in: *La Patrie*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.

- Le Masque de Fer: »Hors Paris [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 10.02.1895, S. 1, F-Pa Fol Jo 556.
- Garnier, Léon: »Soirées Parisiennes. Opéra – La Montagne Noire«, in: *L'Europe artiste*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Gauthier-Villars, Colette: »La Montagne noire à l'Opéra«, in: *La Cocarde*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Guillemot, Jules: »Chronique théâtrale. Opéra – La Montagne noire«, in: *Le Messager de Paris*, Feuilleton, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Hoger, Victor: »La Montagne Noire«, in: *La France*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Imbert, Hugues: »Augusta Holmès«, in: *Le Guide Musical*, 10.02.1895, S. 123-126, F-Pn Bp. 124.
- Jahyer, Henri: »Opéra – Première représentation de la Montagne Noire«, in: *L'Estafette*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Joncières, Victorin: »Théâtre de l'Opéra: la Montagne noire, drame lyrique musical en quatre actes, poème et musique de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *La Liberté*, Feuilleton, 10.02.1895, o.S., F-Po Dossier d'œuvre.
- Le Borne, Fernand: »La Montagne noire«, in: *Le Monde artiste*, 10.02.1895, S. 72-73, F-Pn Bp. 95 und F-Po [Rés. 922.
- Lomagne, B. de: »Opéra – La Montagne Noire«, in: *Le Soir*, 10.02.1895, S. 2f., F-Pntolb Micr-D-407.
- A. M.: »La Montagne Noire«, in: *Le Soir*, 10.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-407.
- Martel, Charles: »La Montagne Noire«, in: *La Justice*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Montel, Albert: »Théâtre National de l'Opéra – La Montagne noire«, in: *Le Public*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Pessard, Émile: »Critique Musicale. Académie nationale de musique [La Montagne noire]«, in: *L'Événement*, 10.02.1895, S. 3, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) F-Po [Rés. 922.
- Phalène: »La Montagne Noire«, in: *Le Public*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Pougin, Arthur: »Opéra – La Montagne-Noire«, in: *Le Ménestrel*, 10.02.1895, S. 42-44, F-Pa Fol Jo 691 und F-Po [Rés. 922.
- Roff.: »La Montagne Noire«, in: *Le Pays*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Saint-Gilles: »La Montagne noire«, in: *Le XIX^e Siècle*, 10.02.1895, S. 1-2, F-Pntolb Micr D-119.
- Saroisque: »Soirée Parisienne. A l'Opéra – La Montagne noire«, in: *L'Express de Lyon*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Stoullig, Edmond: »Opéra – La Montagne noire«, in: *Le National*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Street, Georges: »A l'Opéra. La Montagne Noire«, in: *Le Quotidien Illustré*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Touroude, Henri: »Opéra. Premières Représentations – La Montagne Noire«, in: *La Petite République*, 10.02.1895, S. 2, F-Pntolb Micr D-137 und F-Po [Rés.922.
- Valère: »Académie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *L'Autorité*, 10.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.

- Xanrof, L. [Léon]: »La Montagne-Noire«, in: *Gil Blas*, 10.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Quoique La Montagne noire«, in: *Gazette des Tribunaux*, 11./12.02.1895, S. 157, F-Pntolb Micr-D-426.
- Anon.: »A l'Opéra – La Montagne noire«, in: *L'Éclair*, 11.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 768.
- Anon.: »Soirée du 8 février [La Montagne noire]«, in: *La Coulisse*, 11.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Petite Gironde*, 11.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Curzon, Henri de: »La Montagne Noire«, in: *La Gazette de France*, 11.02.1895, S. 1f., F-Pntolb Micr-D-138.
- Gorsse, Henry de: »Soirée Parisienne. La Montagne Noire«, in: *La Patrie*, 11.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Interim [= Victor Wilder?]: »Première représentation de la Montagne Noire«, in: *Fin de Siècle*, 11.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922, In-fol. 69ff.
- Jullien, Adolphe: »Opéra – La montagne noire«, in: *Le Moniteur universel*, Feuilleton, 11.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Ordonneau, Maurice: »A l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 11.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Petit Moniteur*, 12.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Le Roy, Charles: »La Montagne Noire de M^{me} Augusta Holmès«, in: *L'Autorité*, 12.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Vanor, George: »Opéra – La Montagne Noire«, in: *Le Constitutionnel*, 12.02.1895, S. 2, F-Pntolb GR FOL LC2-1056.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 13.02.1895, S. 4, F-Pntolb GR FOL LC2-3139.
- Anon.: »Le Monde et la Ville [La Belle du Roi]«, in: *Le Figaro*, 14.02.1895, S. 2, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Univers illustré*, 14.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 14.02.1895, S. 256, F-Pntolb JoA-639.
- Dancourt, A. [Arthur]: »[La Montagne noire]«, in: *Le Veilleur*, 14.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- La Rivierre, Maurice: »Académie Nationale de Musique – La Montagne noire«, in: *Le Progrès artistique*, 14.02.1895, S. 254-255, F-Pntolb JoA-639.
- Weber, Camille: »Théâtre national de l'Opéra. Premières Représentations – La Montagne noire«, in: *La Vérité*, 14.02.1895, S. 2, F-Pntolb Fol Jo 786 und F-Pa Micr-D-1331.
- Anon.: »Opéra – La montagne noire«, in: *Le Courrier Mondain*, 15.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922.
- Bellaigue, Camille: »Théâtre de l'Opéra: La Montagne Noire«, in: *Revue des Deux Mondes*, 15.02.1895, S. 943-946, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre und F-Po Dossier d'œuvre.

- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 16.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 16.02.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 16.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Jullien, Adolphe: »Opéra: La Montagne-Noire, Revue Musicale«, in: *Journal des Débats*, Feuilleton, 16.02.1895 soir, S. 1-2, F-Po Dossier d'œuvre und Panthéon und F-Pntolb GR FOL-LC2-151.
- Soubies, Albert: »Chronique musicale – La Montagne Noire«, in: *Revue d'art dramatique*, 16.02.1895, S. 262-266, F-Pn Bp. 87.
- Une femme: »Nos questions nouvelles [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 16.02.1895, S. 28, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 17.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 17.02.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 17.02.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 17.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- ...: »La Montagne-Noire di Augusta Holmès all'Opéra«, in: *Gazetta Musicale de Milano*, 17.02.1895, S. 120, F-Pn Bp. 29.
- Imbert, Hugues: »La Montagne Noire. Académie nationale de Musique«, in: *Le Guide Musical*, 17.02.1895, S. 152-154, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) und Bp. 124.
- Jactal: »Silhouettes contemporaines. Madame Augusta Holmès«, in: *L'Europe artiste*, 17.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Levrai, Simon: »[La Montagne noire]«, in: *Supplément illustré du Petit Journal*, 17.02.1895, S. 2, F-V Gd F° P 2082 und F-Pntolb Micr-M-309.
- Orbier, Stany: »Théâtres de Paris. Académie nationale de musique. La Montagne noire«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 17.02.1895, S. 1, F-Pntolb Micr-D-693.
- T.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Triboulet*, 17.02.1895, o.S., F-Po [Rés. 922].
- Xanrof, L. [Léon]: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 17.02.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Nouvelles de l'Opéra, Courrier des Théâtres«, in: *Journal des Débats*, 18.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 18.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[Vigny]«, in: *Le Figaro*, 19.02.1895, S. 1, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »A l'Opéra, Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 20.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Leipziger Konzertsaal. Wochenschrift für Musik und Litteratur*, 20.02.1895, S. 511, F-Pn Bp. 325.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 21.02.1895, S. 265, F-Pntolb JoA-639.

- Anon.: »Ce soir, dans la Montagne noire«, in: *Journal des Débats*, 23.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 24.02.1895 matin, S. 4, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 24.02.1895 soir, S. 4, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 24.02.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 24.02.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 25.02.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Matin*, 05.02.1895, F-Pa Fol Jo 675 und F-Pntolb Micr D-32.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 28.02.1895, S. 271, F-Pntolb JoA-639.
- Dukas, Paul: »Les Concerts – Académie Nationale de Musique: La Montagne noire«, in: *La Revue hebdomadaire – Romans, Histoire, Voyages*, 4, 23.02.1895, S. 623-629, F-Pntolb Micr-M-890.
- Gauthier-Villars, Henry: »Augusta Holmès«, in: *Le Monde moderne*, März 1895, S. 453-459, auch veröffentlicht in: *Recueil de Littérature Musicale*, Bd. 12, S. 899-905, F-Pn 4° Vm 279 und Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Music in Paris. (From our own correspondent)«, in: *The Musical Times and Singing-Class Circular* 36 (01.03.1895) 3, London & New York, S. 185f., F-Pn Per-80.
- Ernst, Alfred: »Musique – La Montagne Noire«, in: *La Revue blanche*, 01.03.1895, S. 233f., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Ernst, Alfred: »Opéra: La Montagne Noire, de M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Revue Musicale*, 01.03.1895, S. 87-89, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Nos questions nouvelles«, in: *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 02.03.1895, S. 36, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 03.03.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Théâtres de Paris. Opéra – Othello – La Valkyrie – La Montagne noire«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 03.03.1895, S. 1, F-Pntolb Micr-D-693.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 05.03.1895 matin, S. 2, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 05.03.1895 soir, S. 2, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Première représentation de la Montagne Noire«, in: *La Vie Théâtrale* 2 (05.03.1895) 4, S. 153-155, F-Pn Bob. 18897-18901.
- Anon.: »A l'Opéra, Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 06.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 07.03.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.

- Xanrof, L. [Léon]: »Propos de Coulisses – Théâtres«, in: *Gil Blas*, 08.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »A l'Opéra, Courrier des Théâtres«, in: *Journal des Débats*, 09.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 10.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 10.03.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 10.03.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Paris et Départements [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 10.03.1895, S. 79, F-Pa Fol Jo 691.
- Xanrof, L. [Léon]: »[La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 10.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Xanrof, L. [Léon]: »[La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 12.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 13.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 14.03.1895, S. 287f., F-Pntolb JoA-639.
- Chailley-Bert, Joseph: »Le Mouvement social«, in: *Journal des Débats*, 14.03.1895 soir, S. 1-2, F-Pntolb Micr D-59.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 15.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 15.03.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 15.03.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 16.03.1893, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Xanrof, L. [Léon]: »[La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 16.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Ce soir [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 17.03.1895 matin, S. 4, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Ce soir [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 17.03.1895 soir, S. 4, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 17.03.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Ce soir, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 17.03.1895, S. 87, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »Ce soir [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 18.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 18.03.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Gaulois*, 18.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-D-97 und GR FOL-LC2-3139.

- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Journal*, 18.03.1895, S. 4, F-Pntolb Micr D-105.
- Xanrof, L. [Léon]: »Hier soir, l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 19.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *L'Intransigeant*, 20.03.1895, S. 3, F-Pntolb Micr D-68 und F-Pa Fol Jo 585.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 21.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 21.03.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 21.03.1895, S. 296, F-Pntolb JoA-639.
- Anon.: »Notes mondaines. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 23.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Paris et Départements [La Montagne noire]«, in: *Le Ménestrel*, 24.03.1895, S. 95, F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »A l'Opéra. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 25.03.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[Ode triomphale]«, in: *Journal des Débats*, 27.03.1895 matin, S. 4, F-Pntolb Micr D-59.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 31.03.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Spectacles de la semaine. Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 31.03.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 31.03.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Théâtres de Paris. Opéra – La Montagne noire – La Valkyrie – Samson et Dalila«, in: *Revue et Gazette des Théâtres*, 31.03.1895, S. 1, F-Pntolb Micr D-693.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [Ode triomphale]«, in: *Journal des Débats*, 01.04.1895 matin, S. 3, F-Pntolb Micr D-59.
- Anon.: »Music in Paris. (From our own correspondent) [La Montagne noire]«, in: *The Musical Times and Singing-Class Circular* 36 (01.04.1895) 4, London & New York, o.S., F-Pn Per-80.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 02.04.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 02.04.1895, S. 4, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 03.04.1895, S. 3, F-V Gd F° P 1.
- Xanrof, L. [Léon]: »Hier, à l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Gil Blas*, 03.04.1895, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Diverse: »Réponses ›âme d'homme‹«, in: *Le Figaro, Supplément Littéraire*, 06.04.1895, S. 56, F-Pa Fol Jo 556.
- Fiérens-Gevaert, H.: »Tannhæuser – Souvenirs des contemporains de la première

- représentation à Paris« in: *Journal des Débats*, 13.04.1895 matin, S. 3, F-Pntolb Micr-D-59 und F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[Tannhäuser]«, in: *Journal des Débats*, 18.04.1895 matin, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 21.04.1895, S. 3, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Spectacles de la semaine [La Montagne noire]«, in: *Journal des Débats*, 21.04.1895 soir, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Le Progrès artistique*, 25.04.1895, S. 336, F-Pntolb JoA-639.
- Anon.: »L'Amie des hommes«, in: *Le Figaro. Supplément Littéraire*, 27.04.1895, S. 1, F-Pa Fol Jo 556 und F-Pntolb Micr-D-13.
- Anon.: »Courrier des Théâtres [La Montagne noire]«, in: *Le Figaro*, 28.04.1895, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.
- Anon.: »Music in Paris. (From our own correspondent) [La Montagne noire]«, in: *The Musical Times and Singing-Class Circular* 36 (01.05.1895) 5, London & New York, S. 331, F-Pn Per-80.
- La Rivierre, Maurice: »Tannhäuser«, in: *Le Progrès artistique*, 16.05.1895, S. 357-358, F-Pntolb JoA-639.
- Mendès, Catulle: »Tannhäuser à Paris«, in: *La Revue de Paris* 2 (01.06.1895) 3, S. 651-660, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Anon.: »Bilan des pièces jouées à l'Opéra, du 1^{er} au 31 décembre 1895«, in: *Le Ménestrel*, 12.01.1896, S. 14, F-Pn Pér 67.
- Anon.: »[La Montagne noire]«, in: *Les Temps*, 17.01.1896, S. 3, F-Pntolb Micr-D-45.
- Bernac, Jean: »Interview with Mademoiselle Augusta Holmès«, in: *The Strand Musical Magazine* 5 (1897), S. 136-139, GB-LBL General Reference Collection PP.1947.CB.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: *Le Petit Poucet. Journal des concerts militaires* 3 (15.06.1897) 12, o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Departements [Festival Augusta Holmès in Tours]«, in: *Gil Blas*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 136.
- Anon.: »Le Festival Holmès«, in: *La Couraine républicaine*, s.d. [1899], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, o.S., folio 138.
- Anon.: »A travers la région [Festival Augusta Holmès in Tours]«, in: *Copie du Centre Blois*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 139.
- Anon.: »Le Festival Augusta Holmès«, in: *L'Avenir de Blois*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 140.
- Anon.: »Le Festival Augusta Holmès«, in: *L'Union libérale*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 142.
- Anon.: »Solistes ayant figuré aux programmes des dits concerts«, in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 96, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).

- Hennion, Horace: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 78-80, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- F. M.: »Théâtre et Concerts. Festival Holmès«, in: *La Couraine républicaine*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 144-145.
- Un Spectateur: »Chronique Théâtre. Théâtre Français. Festival Augusta Holmès«, in: *Le Messager d'Indre et Loire*, s.d. [1899], o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 143.
- Dauriac, Lionel: »Le Wagnérisme en France«, in: *La Vie Théâtrale* 6 (10.02.1899) 76, S. 33-38, F-Pn Bp. 324.
- Saint-Saëns, Camille: »L'illusion Wagnérienne«, in: *La Revue de Paris* 6 (01.04.1899) 2, S. 449-458, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Anon.: »Le Festival Holmès«, in: *La Touraine Républicaine*, 07.06.1899, o.S. und in: *La Télégramme*, 07.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse) und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »Le Festival Augusta Holmès«, in: *Le Union libérale*, 07.06.1899, o.S., und in: *La Dépêche*, 07.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 93f., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse) und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Lemoine, J.: »Chronique théâtrale. Le Festival Augusta Holmès«, in: *Le Journal d'Indre-et-Loire*, 07.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 146 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Fortunio [= Maurice Millot]: »Augusta Holmès«, in: *Les Affiches Tourangelles*, 08.06.1899, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 93, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 141 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Crispin: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Journal*, 09.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Le Senne, Camille: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Ménestrel*, 11.06.1899, S. 187, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 95, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *Gil Blas*, [11.]06.1899, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons*

- des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-Pn Fonds Montpensier Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *Le Gaulois*, 11.06.1899, S. 3, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *L'Écho de Paris*, 11.06.1899, S. 3, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Will.: »[Ludus pro patria]«, in: *La Patrie*, 12.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 93, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 137 und F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *L'Écho du Centre*, 13.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *Petit Loir-et-Cher*, 09.06.1899, auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 94f., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *L'Avenir de Blois*, 16.06.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 95, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Hennion, Horace: »Augusta Holmès«, in: *Le Messenger d'Indre-et-Loire* (= Fortsetzungsartikel in 3 Serien), erschienen am 13.[?]06.1899, 15.06.1899 und 17.06.1899, o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Hirvens, G. d': »Festival A. Holmès«, in: *La Revue Moderne*, Juli 1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 95, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Anon.: »[Ludus pro patria]«, in: *L'Institut Populaire*, 01.07.1899, o.S., auch veröffentlicht in: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 95, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Écorcheville, J. [Jules]: »M. Saint-Saëns et le Wagnérisme«, in: *La Revue de Paris* 6 (01.08.1899) 4, S. 663-676, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Theuriet, André: »Jours d'été. Souvenirs de jeunesse«, in: *La Grande Revue*, 01.10.1899, S. 1-30, auch veröffentlicht in: *Recueil de Littérature Musicale*, Bd. 22, F-Pn 4° Vm 279.
- Maus, Octave: »Musiciens contemporains. Ernest Chausson«, in: *Le Courrier Musical*, 26.11.1899, S. 1-3, F-Pntolb V 4241.
- Anon.: »Les chansons grises et quelques autres de M. Reynaldo Hahn«, in: *Le Courrier Musical*, 10.12.1899, S. 4, F-Pntolb V 4241.

Debay, Victor: »Charles Lamoureux«, in: *Le Courrier Musical*, 31.12.1899, S. 1-3, F-Pntolb V 4241.

1900-04

Anon.: »Irlande«, in: *Le Monde musical*, s.d. [1900], S. 35, F-Pn Fol Vm 257.

Anon.: »Liste générale des sociétaires à la date du 31 Décembre 1899«, in: *Annuaire de l'Association professionnelle de la critique dramatique et musicale: 1900*, Paris: Alcan-Lévy [1900], S. 17-24, F-Pc Bp. 239.

Anon.: »[Andromède]«, in: *Signale für die musikalische Welt* 58 (1900) 9, S. 137, F-Pn Bp. 230.

Anon.: »Sur les mélodies de Henri Duparc«, in: *Le Courrier Musical*, 06.01.1900, S. 1ff., F-Pn Bp. 63.

Anon.: »Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Siècle*, 11.01.1900, o.S., F-Pn Micr D-108.

Anon.: »Courrier des spectacles [Andromède]«, in: *Le Gaulois*, 13.01.1900, S. 1, F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).

Romain, Louis de: »Concerts populaires [Hymne à Apollôn]«, in: *Angers-Artiste*, 13.01.1900, o.S., F-Pn Bp. 160.

Udine, Jean d': »[Influence wagnérienne]«, in: *Le Courrier Musical*, 13.01.1900, S. 1-3, F-Pn Bp. 63.

Guillemot, Maurice: »La Vie artistique. Augusta Holmès«, in: *L'Europe artiste*, 14.01.1900, o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).

Bruneau, Alfred: »Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Figaro*, 15.01.1900, S. 5, F-Pa Fol Jo 556.

Carraud, Gaston: »Les Concerts [Andromède]«, in: *La Liberté*, 15.01.1900, S. 2-3, F-Pntolb Lc 2 4948.

Gresse, André: »Courrier des Théâtres [Andromède]«, in: *Le Journal*, 15.01.1900, S. 4, F-Pn Micr D-105.

Salvayre, G. [Gaston]: »Concerts symphoniques [Andromède]«, in: *Gil Blas*, 15.01.1900, o.S., F-Pntolb Micr-D-111.

Anon.: »Andromède«, in: *La Paix*, 16.01.1900, o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).

Anon.: »Courrier des Théâtres [Andromède]«, in: *Journal des Débats*, 16.01.1900, S. 9, F-Pn Micr D-59.

Anon.: »Les Grands Concerts [Andromède]«, in: *L'Eclair*, 16.01.1900, S. 3, F-Pnolb Micr-D-89.

Le Senne, Camille: »Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Siècle*, 16.01.1900, o.S., F-Pn Micr D-108.

Romain, Louis de: »Notes Biographiques. Holmès (Augusta-Mary-Anne)«, in: *Angers-Artiste*, 20.01.1900, S. 231, F-Pn Bp. 160.

Romain, Louis de: »Profils d'Artistes. M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Angers-Artiste*, 20.01.1900, S. 234, F-Pn Bp. 160.

- Boutarel, Amédée: »Revue des Grands Concerts. Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Ménestrel*, 21.01.1900, S. 21, F-Pn USUEL Pér. 67.
- F. Gr.: »Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Guide Musical*, 21.01.1900, S. 55, F-Pn Bp. 124.
- Gresse, André: »Chronique musicale [Andromède]«, in: *L'Europe artiste*, 21.01.1900, S. 29, F-Pn Bp. 164.
- Mahler, C. [Charles]: »Concerts [Andromède]«, in: *Le Monde artiste*, 21.01.1900, S. 36, F-Pn Bp. 95.
- Brancour, René: »Concerts Colonne (concerts du 14 janvier) – Andromède! Psyché!«, in: *Le Progrès artistique*, 25.01.1900, S. 15, F-Pn Joa 639.
- Diverse: »Le Concert Extraordinaire [Hymne à Apollōn]«, in: *Angers-Artiste*, 27.01.1900, S. 248-249, F-Pn Bp. 160.
- Romain, Louis de: »Concert extraordinaire. M^{lle} Augusta Holmès [Hymne à Apollōn]«, in: *Angers-Artiste*, 27.01.1900, S. 243-244, F-Pn Bp. 160.
- Romain, Louis de: »Andromède«, in: *Angers-Artiste*, 27.01.1900, S. 247, F-Pn Bp. 160.
- Mercadier, Auguste: »Concerts Colonne [Andromède]«, in: *Le Monde musical*, 30.01.1900, S. 18, F-Pn Bp. Fol. Vm 257.
- Anon.: »Angers«, in: *Le Courrier Musical*, s.d. [Anfang Februar 1900], o.S., F-Pn Bp. 63.
- C., Bénédicte: »Le Mouvement Musical [Andromède]«, in: *Le Maître de Chapelle. Musique ancienne & moderne, études & critiques 2* (01.03.1900) 8, S. 8, F-Pn 4° Bp. 854 (1899-1905).
- Chassang, Maurice: »Les Grands Concerts à Paris [Andromède]«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1* (April 1900) 7, S. 202, F-Pntolb 8-V-31124.
- Anon.: »[Schreibende Frauen]«, in: *Les Droits de la Femme*, 15.-30.04.1900, F-Pntolb GR-FOL-LC2-5980.
- Bruneau, Alfred: »La Musique au Trocadéro [Irlande]«, in: *Le Monde artiste illustré*, 26.08.1900, S. 533, F-Pn Bp. 95.
- Allard, Eugène / Vauxcelles, Louis: »M^{me} A. Holmès«, in: o.A., 04.10.1900, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »Exposition de 1900«, in: *Le Monde Musical*, Numéro Spécial, 15.10.1900, o.S., F-Pn FOL-V-2348.
- Hervet, Émile: »Nouvelles [Chevalier au Lion]«, in: *L'Avenir Musical. Moniteur de l'École Galin-Paris-Chevé*, November-Dezember 1900, S. 912f., F-Pn 4° Bp. 753.
- Dandelot, A.: »L'Exposition d'Autographes de la Bibliothèque de l'Opéra [La Montagne noire]«, in: *Le Monde musical*, 30.12.1900, S. 354, F-Pn Fol Vm 257.
- Holman-Black, Charles: »Augusta Holmès, Composer-Poet-Pianist-Singer«, in: *The London Musical Courier* 11 (05.04.1901) 14, o.S., F-Po Pi*-122.
- Holman-Black, Charles: »La Montagne noire – opera by Augusta Holmès«, in: *The London Musical Courier* 11 (12.04.1901) 15, o.S., F-Po Pi*-122.
- Anon.: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: o.A., 15.04.1902, o.S., F-Pn Ne 63 Fol. Collection Laruelle, Bd. 155.
- Rivière, Max: »Nos Musiciennes et le Prix de Rome«, in: *Femina* 15.04.1902, S. 115-116, F-Pn Fol Jo 1368.

- Valinour [?], de: »[Irlande]«, in: *Musical*, New York, 09.07.1902, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 147.
- Nevers, B. de: »Women composers«, in: *Pall Mall Gazette*, 23.07.1902, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 148.
- Max, Cécile: »Concours du Conservatoire«, in: *La Fronde*, 27.07.1902, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 149.
- Anon.: »La Saison. Royat [Irlande, Noël]«, in: *Le Moniteur du Puy-de-Dôme*, 28.07.1902, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 150.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: *Journal des Débats*, 28.07.1902, S. 2, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 152.
- Holmès, Augusta: »Le célèbre ›Noël‹ de M^{me} Augusta Holmès«, in: o.A., s.d. [1903], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, ohne folio.
- Radiguer, Henri: »Les Albums du ›Petit Poucet‹. Biographies, portraits & œuvres des Musiciens de la Révolution. Première Partie: Les Jours d'enthousiasme: les Fêtes, la Musique«, in: *Le Petit Poucet. Journal des concerts militaires* 3 (1903), S. 2, F-Pntolb 8-V-12466.
- Anon.: »Totenschau«, in: *Die Musik* 2 (1903) 10, S. 293, F-Pn Vmb. 7634.
- Anon.: »Nécrologie«, in: *Versailles illustré – Publication Mensuelle de l'Association Artistique et Littéraire* 7 (Januar 1903) 82, o.S., F-Pntolb F° LK7.31002.
- Fiammette: »Chez Augusta Holmès«, in: o.A., 28.01.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Goudeau, Emile: »Les Morts d'Hier – Augusta Holmès«, in: *Gil Blas*, 28.01.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre, folio 135-136, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 153.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: o.A., s.d. [nach 28.01.1903], o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Faverolles: »L'Ame qui chante«, in: o.A., s.d. [nach 28.01.1903], o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »La mort de M^{me} Augusta Holmès et de M. Robert Planquette«, in: o.A. (Bloc-Notes Parisien), 29.1.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: o.A., 29.01.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre, folio 137.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: o.A., 29.01.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »Les Morts d'Hier – Augusta Holmès«, in: *Le Journal*, 29.01.1903, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 152, F-PAPP BA 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique« und F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre, folio 145.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: *Le Gaulois*, 29.01.1903, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 154.
- Anon.: »Holmès«, in: *Le Petit Bleu de Paris*, 29.01.1903, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 155.
- Anon.: »Mort de M^{me} Augusta Holmès«, in: *La Patrie*, 29.01.1903, o.S., F-PAPP BA

- 1.120 Dossier »HOLMES, Augusta Anne née à Paris le 16 décembre 1847. Compositeur de musique«.
- Jullien, Adolphe: »Au Jour le Jour. M^{lle} Augusta Holmès«, in: *Journal des Débats*, 30.01.1903, S. 29, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Baron Verly: »[Augusta Holmès]«, in: *Gil Blas*, 30.01.1903, S. 2, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Nécrologie«, in: *Journal des Débats*, 31.01.1903, S. 3, F-V Gd F° P 2000.
- Coats, H.: »[Augusta Holmès]«, in: *Gil Blas*, 31.01.1903, S. 3, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, in: o.A., 01.02.1903, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: »La Semaine. Chronique [Augusta Holmès]«, in: o.A., 01.02.1903, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 156.
- Anon.: »La Semaine Noire – Augusta Holmès – Robert Planquette – Edmond Neukomm – Numa Auguez«, in: *Le Ménestrel*, 01.02.1903, [S. 35], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 157 und 159 und F-Pa Fol Jo 691.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: *Der Tag*, 01.02.1903, o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Baron Verly: »[Augusta Holmès]«, in: *Gil Blas*, 01.02.1903, S. 2, F-Pntolb Micr-M-111.
- Anon.: »Nécrologie«, in: *Le Progrès artistique*, 05.02.1903, S. 12, F-Pntolb JoA-639.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: *Musica e Musicisti. Gazzetta Musicale di Milano* 58 (15.02.1903) 2, S. 141, F-Pnasp Ro 9151.
- Anon.: »Memento – M^{me} Augusta Holmès«, in: *Revue d'art dramatique*, 15.02.1903, S. 72, F-Po Ope.pi.315.
- Anon.: »[Augusta Holmès]«, kurzer Nachruf und Originalsignatur von A. Holmès, in: *L'Amateur d'Autographes*, 19.02.1903, o.S., F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Croze, Jean-Louis: »Augusta Holmès«, in: *La Revue hebdomadaire – Romans, Histoire, Voyages* 12 (21.02.1903) 12, S. 305-317, F-Pntolb Micr-M-890.
- Grandfort, Manoël de: »Augusta Holmès«, in: *Musica* (März 1903) 6, S. 83, F-Pnasp Ro 5915 und F-Pn Bp. 130.
- Barbusse, Henri: »Augusta Holmès«, in: *La Grande Revue* 7 (1903) 3, Paris 01.03.1903, S. 688-692, F-Pntolb Micr-M-400 (19) und F-PBHVP Pér 8° 83.
- Anon.: »Augusta Holmès«, in: *Musica e Musicisti. Gazzetta Musicale di Milano* 58 (15.03.1903) 3, S. 237, F-Pnasp Ro 9151.
- Batilliat, Marcel: »Une Enfance Versaillaise – Augusta Holmès«, in: *Versailles illustré – Publication Mensuelle de l'Association Artistique et Littéraire* 8 (April 1903) 85, S. 1f., F-Pntolb F° LK7.31002.
- Anon.: »Le Monument Augusta Holmès«, in: *Versailles illustré – Publication Mensuelle de l'Association Artistique et Littéraire* 8 (August 1903) 89, o.S., F-Pntolb F° LK7.31002.
- Malherbe, Charles: »Édouard Colonne et ses concerts«, in: *Musica* (November 1903), S. 215-217, F-Pn Fonds Montpensier – Colonne (Édouard).
- Anon.: »Nous avons assisté à un très beau concert«, in: *Versailles illustré – Publica-*

- tion Mensuelle de l'Association Artistique et Littéraire* 9 (Januar 1904) 94, o.S., F-Pntolb F° LK7.31002.
- M. B.: »Montpellier [Heure d'Azur]«, in: *Le Courrier Musical*, 15.01.1904, S. 58, F-Pn Bp. 63.
- Un Marmouset: »Augusta Holmès«, in: *Versailles illustré – Publication Mensuelle de l'Association Artistique et Littéraire* 9 (August 1904) 101, S. 49f., F-Pntolb F° LK7.31002.

1905-38

- Collin, Paul: »Augusta Holmès versaillaise«, in: *L'Écho de Versailles* 19 (11.10.1907) 41 und 19 (25.10.1907) 43, o.S., F-V Panthéon versaillais Holmès und F-V Gd F° P3.
- Duensmann, Horst: »Kinematograph und Psychologie der Volkmenge. Eine sozialpolitische Studie«, in: *Konservative Monatschrift* 69 (1912) 9, S. 920-930, F-Ptolb 8-M-21711.
- Séché, Léon: »Alfred de Vigny et les jeunes filles (Documents inédits) III Augusta Holmès I«, in: *Les Annales politiques et littéraires*, 20.07.1913, S. 47-49, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Séché, Léon: »Alfred de Vigny et les jeunes filles (Documents inédits) III Augusta Holmès II«, in: *Les Annales politiques et littéraires*, 27.07.1913, S. 68-71, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Jullien, Adolphe: »Une Musicienne versaillaise«, in: *Journal des Débats*, 09.07.1922, S. 4, F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Malice, Monsieur de la: »[Ode triomphale]«, in: *Volonté*, 16.01.1926, o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Maurceley, Baude de: »La vérité sur le salon de Nina de Villard II«, in: *Le Figaro*, 03.04.1929, S. 10, F-Pntolb Micr-D-13.
- Hahn, Reynaldo: »Chronique musicale. Réponse à une lettre (Fin)«, in: o.A., 11.08.1938, o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 180.

G.3.2 Undatierte Periodica

- S. A.: »L'Ode triomphale«, in: o.A., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 126.
- Anon.: »[Révolution Française]«, in: o.A., s.d., o.S., F-PBHVP Actualités. Centenaire de 1789.
- Anon.: »Le Monument Augusta Holmès«, ausgeschnittener Zeitungsartikel, in: o.A., s.d., o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Anon.: »M^{lle} Holmès«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Anon.: o.T., in: *The Girl's Realm*, s.d., o.S., F-Pn Ne 63 Fol. Collection Laruelle, Bd. 155.
- Anon.: »Richard devant le château de Chalus-Chabrol«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pn 4° B 391, ohne folio.

- B.-G.: »Revue littéraire. Nouvelle Bibliothèque bleue ou Légendes populaires de la France«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pn 4° B 391.
- B.-G.: »Un chevalier de Saint-André«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pn 4° B 391, ohne folio.
- Benque: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: *La France*, s.d., o.S., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- H. C.: »Chez M^{lle} Augusta Holmès«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 125.
- Celarié, Henriette: »Augusta Holmès est-elle la fille d'Alfred de Vigny?«, in: o.A., s.d., o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Demiralle, G.: »Augusta Holmès«, in: *Les Annales de la Musique*, s.d., S. 164-165, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Duguet, Camille: »M^{me} Augusta Holmès«, in: *Le Grande Monde*, s.d., o.S., F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Paraf, Pierre: »Augusta Holmès était-elle la fille de Vigny?«, in: o.A., s.d., o.S., F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- La Val-Ky-Rie: »Augusta Holmès«, in: o.A., s.d., o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.

G.4 Verlagskataloge und -anzeigen

G.4.1 Verlagskataloge

- Alphonse Leduc: *Catalogue Complet*, Paris: Alphonse Leduc 1885, F-Pn catalogues d'éditeurs Alphonse Leduc.
- C. Joubert: *Catalogue N° 2 – Musique Vocale*, Paris: C. Joubert s.d., F-Pn 4° V 135.
- C. Joubert: *Catalogue Spécial N° 6 de Musique d'Harmonie*, Paris: C. Joubert s.d., F-Pn 4° V 135.
- C. Joubert & Cie: *Livrets – Catalogue N° 7*, Paris: C. Joubert & Cie 1922, F-Pn 4° V 135.
- C. Joubert & Cie: *Livrets – Catalogue N° 7*, Paris: C. Joubert & Cie 1929, F-Pn 4° V 135.
- C. Joubert & Cie: *Ouvrages de Théâtre – Catalogue N° 5*, Paris: C. Joubert & Cie 1929, F-Pn 4° V 135.
- Choudens Père et Fils: *Catalogue des Publications de Choudens Père et Fils*, Paris: Choudens Père et Fils 1881, F-Pn catalogues d'éditeurs Choudens Père et Fils.
- Choudens Père et Fils: *Catalogue des Publications de Choudens Père et Fils*, Paris: Choudens Père et Fils 1883, F-Pn catalogues d'éditeurs Choudens Père et Fils.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de la Maison Flaxland. Durand, Schoenewerk & Cie Successeurs*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1872, F-Pn catalogues d'éditeurs Durand, Schoenewerk & Cie.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de la Maison Flaxland. Durand, Schoenewerk & Cie Successeurs*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1875, F-Pn catalogues d'éditeurs Durand, Schoenewerk & Cie.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1879, F-Pn 4° V 135.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1882, F-Pn 4° V 135.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1884, F-Pn 4° V 135.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1886, F-Pn 4° V 135.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1888, F-Pn 4° V 135.
- Durand, Schoenewerk & Cie: *Catalogue de Durand, Schoenewerk & Cie*, Paris: Durand, Schoenewerk & Cie 1889, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Gross: *Éditions Musicales Gaston Gross*, Paris: Éditions Gross 1930, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Livrets*, Paris: Éditions Joubert 1933, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Théâtre – Catalogue N° 5*, Paris: Éditions Joubert 1933, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Livrets*, Paris: Éditions Joubert 1934, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Théâtre*, Paris: Éditions Joubert 1934, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Orchestre*, Paris: Éditions Joubert 1935, F-Pn 4° V 135.
- Éditions Joubert: *Orchestre*, Paris: Éditions Joubert 1936, F-Pn 4° V 135.
- Enoch et Cie: *Catalogue Général d'Orchestre*, Paris: Enoch et Cie [1906], F-Pn 4° V 135.

- F. Durdilly: *Comptoir Général de Musique*, Paris: F. Durdilly 1926, F-Pn 4° V 135.
- G. Flaxland: *Supplément au Catalogue de ses publications*, Paris: G. Flaxland 1869, F-Pn catalogues d'éditeurs.
- G. Fortin: *Catalogue Général de Musique*, Paris: G. Fortin 1931, F-Pn catalogues d'éditeurs.
- G. Hartmann: *Catalogue des Publications Musicales*, Paris: G. Hartmann & Cie 1887, F-Pn catalogues d'éditeurs G. Hartmann.
- G. Ricordi & Cie: *Catalogue de Musique*, Paris: G. Ricordi & Cie 1926, F-Pn 4° V 135.
- Pazdírek, François [Hg.]: *Manuel Universel de la Littérature Musicale. Guide pratique et complet de toutes les éditions classiques et modernes de tous les pays*, 15 Bde., Paris: Costallat et Cie 1905, F-Pn 4° Vm 932 (6).
- Ph. Maquet: *Dernières Publications*, Paris: Ph. Maquet et Cie s.d., F-Pn 4° V 135.
- Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques: *Catalogue Général des Œuvres Dramatiques et lyriques*, Paris: Typographie Morris père et fils 1891, F-Pntolb 4-V-13023 (3).
- Typographie Edmond Monnoyer: *Catalogue de Léon Grus*, Le Mans: Typographie Edmond Monnoyer 1888-1889, F-Pn 4° V 135.
- Typographie Edmond Monnoyer: *Catalogue de Léon Grus*, Le Mans: Typographie Edmond Monnoyer 1891, F-Pn 4° V 135.
- Typographie Edmond Monnoyer: *Catalogue de Léon Grus*, Le Mans: Typographie Edmond Monnoyer 1893, F-Pn 4° V 135.

G.4.2 Verlagsanzeigen

- Anon.: »Théâtre National de l'Opéra«, Reklameblatt der Zeitung *L'Illustration* mit Veranstaltungshinweis auf die Oper *La Montagne noire*, 11.02.1895, Privatsammlung NKS.
- Anon.: »Chant (1^{er} mode d'abonnement): Augusta Holmès. La Vision de la Reine«, in: *Le Ménestrel – Journal du Monde Musical – Musiques et Théâtres*, 05.01.1896, S. 8, F-Pn Pér 67.
- Durdilly et Cie Éditeurs: »Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789«, Partition Piano et Chant, Verkaufsanzeige, in: *Le Progrès artistique*, 07.09.1889, S. 1, F-Pn Fol Bp. 27.
- Durdilly et Cie Éditeurs: »Ode triomphale en l'honneur du Centenaire«, Partition Piano et Chant, Verkaufsanzeige, in: *Le Progrès artistique*, 14.09.1889, S. 4, F-Pn Fol Bp. 27.
- Durdilly et Cie Éditeurs: »Ode triomphale en l'honneur du Centenaire«, Partition Piano et Chant und Duo de l'Amour et la jeunesse, Verkaufsanzeige, in: *Le Progrès artistique*, 19.10.1889, S. 4, F-Pn Fol Bp. 27.
- Maquet: o.T., Werbung für zwei erschienene *Mélodies* von Augusta Holmès, F-Pn Maquet éditions. Paris.

G.5 Zeitgenössische Literatur

G.5.1 Zeitgenössische Nachschlagewerke

- Clément, Felix: »Montagne Noire (La)«, in: *Dictionnaire des Opéras – Dictionnaire Lyrique*, hg. von Arthur Pougin, Supplément, Paris: Librairie Larousse 1904.
- Curinier, C.-E.: »Holmès (Augusta-Mary-Anne)«, in: *Dictionnaire National des Contemporains*, hg. von C.-E. Curinier, 6 Bde., Paris: Office général d'éd. de librairie et d'impr. [1899]-1919, Bd. 2, S. 17-18.
- D'Heylli, Georges: *Dictionnaire des Pseudonymes*, überarbeitete und ergänzte Neuausgabe, Genf: Slatkine Reprints 1971, Originalausgabe: Éditions de Paris 1887.
- Fétis, François-Joseph: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique – Supplement et Complément*, hg. von Arthur Pougin, Paris: Firmin-Didot 1878-1880.
- Larousse, Pierre: »Antoine (saint), dit de Padoue«, in: *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Bd. 1, Paris: Administration du Grand dictionnaire universel 1866, S. 458.
- Pougin, Arthur: »Holmès (M^{lle} Augusta)«, in: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique – Supplement et Complément*, Bd. 2, hg. von Arthur Pougin, Paris: Firmin-Didot 1880.
- Vapereau, Gustave: *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, 6. Ausgabe, Paris: Librairie Hachette et C^{ie} 1893.

G.5.2 Memoirenliteratur

G.5.2.1 Biographische Prosa

- Anon.: *Augusta Holmès*, Biographie zu Augusta Holmès mit Porträt und Faksimile einer autographen Notiz bzgl. Vin Mariani, Druck, s.d., Privatsammlung NKS und F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Anon.: *Augusta Holmès*, Biographie zu Augusta Holmès mit Porträt, Druck, s.d., F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Anon.: *Augusta Holmès 16 dec [sic] 1847 – 28 janv. 1903*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 163-164.
- Anon.: *Liste des melodies [sic] d'Augusta Holmès*, Ms., s.d. [nach 1895], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 48-50.
- [Fromageot, Paul]: *M. et M^{me} Schirer*, 5 Seiten biographische Notizen zur Familie Holmès, Ms., s.d., F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Barbusse, Henri: *Augusta Holmès*, Ms. autogr., s.d. [1903], F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 165-169; veröffentlicht in: *La Grande Revue* 7 (1903) 3, S. 688-692, F-PBHVP Pér 8° 83.
- Barillon-Bauché, Paula: *Augusta Holmès et la Femme compositeur*, Paris: Librairie Fischbacher 1912, F-V Holmès C 14.

- Bersaucourt, Albert de: *Au temps de parnassiens – Nina de Villard et ses amis*, Paris: La Renaissance du Livre 1921, F-Pnasp Rj 1900.
- Corkran, Henriette: *Celebrities and I*, London: Hutchinson & Co 1902, F-Pntolb 8-NX-3399.
- Elson, Arthur: *Women's Work in Music*, Boston: L.C. Page & Company 1904, Reprint 1931, USA-HUL Loeb Music Harvard Depository Mus 92.2.
- Fosset, H.: *Augusta Holmès*, Typoskript mit handschriftl. Anmerkungen, 4 Seiten, s.d. [nach 1902], F-PBMD DOS HOL (= Recueil. Holmès, Augusta. Dossier documentaire. Copures de presse).
- Gauthier-Villars, Henry: *Augusta Holmès*, Biographie mit Porträtbild (Benque) und Faksimile des Autographs zu ›Les deux Enfants de Bois‹ von Augusta Holmès, Druck, s.d., F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Girard, Henri: *Émile Deschamps 1791-1871 – Un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion 1921, F-V Deschamps in-8° 397.
- Hahn, Reynaldo: *Essais familiers. Augusta Holmès*, Druck, Februar 1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 170-171, veröffentlicht in: *La Musique en Suisse. Organe de la Suisse Française* 2 (01.03.1903) 33, S. 152-153, F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta) und F-Pn 4° Vm 279.
- Imbert, Hugues: *Nouveaux Profils de Musiciens*, Paris: Librairie Fischbacher 1892, F-V Holmès E 34, F-Pnasp Ro 4489 und F-Pn Rés. 2009 und Fonds Montpensier – Holmès (Augusta).
- Imbert, Hugues: *Augusta Holmès*, 2 Seiten Reinschrift Ms. autogr., s.d. [vor 1892], F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta), folio 40-41.
- Imbert, Hugues: *Chez nos compositeurs. Augusta Holmès*, 10 Seiten Ms. autogr., s.d. [vor 1892], F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta), folio 42-51.
- Indy, Vincent d': *César Franck*, Paris: Alcan 1906, F-Pnasp Ro 3176.
- Joubert, Célestin: *Discours prononcé par M. Joubert sur la tombe d'Augusta Holmès le 31 Janvier 1903 (Cimetière Montmartre)*, Ms. autogr., 1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 160.
- Jullien, Adolphe: *Musiciens d'aujourd'hui (Deuxième Série)*, Paris: Librairie de l'Art 1894, F-Pnasp Ro 406.
- La Tour, Marco de: *A Augusta Holmès*, Grabrede, Ms. autogr., 1903, F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 161.
- La Tour, Marco de: *A Augusta Holmès*, Grabrede, s.d. [1903], 2 Seiten Typoskript (von folio 161), F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 162.
- Lahor, Jean [= Henri Cazalis]: *Augusta Holmès. Femme et Poète*, Druck, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 171-172 und F-Pn 4° Vm 279.
- Lorrain, Jean: *Portraits Littéraires et Mondains*, Paris: Éditions Baudinières 1926, USA-HUL Widener 42568.23.13 und F-PBHVP 745 901.
- Pichard du Page, René: *Une musicienne versaillaise. Augusta Holmès*, Versailles: Librairie M. Dubois / Paris: Librairie Fischbacher 1921, F-V Holmès In-4°, Carton 4, Brochure 7.
- Saint-Saëns, Camille: *Harmonie et Mélodie*, 3. Aufl., Paris: Calmann-Lévy 1885, F-V Holmès C 147.

- Saint-Saëns, Camille: *Rimes familières*, Paris: Calmann-Lévy 1891, F-Pntolb 8 N° Ye 2594.
- Séché, Léon: *Études d'histoire romantique – Alfred de Vigny II: La vie amoureuse*, Paris: Mercure de France 1913, F-V Deschamps in-12 166.
- Smyth, Ethel: *A Final Burning of Boats*, London / New York / Toronto u.a.: Longmans & Co. 1928, GB-LBL 010855.e.48.
- Solenière, Eugène de: *La Femme Compositeur*, Paris: La Critique 1895, F-V Panthéon versaillais Holmès und F-V Brochure 13, carton 3, In-8° Fonds Holmès.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de: *Chez les Passants. Fantaisies, Pamphlets et Souvenirs*, Paris: Comptoir d'Édition Estampes, Livres, Musique 1890, F-V Deschamps in-12 460.

G.5.2.2 Biographische Lyrik

- Anon.: *Stabat Mater speciosa*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 182-183.
- Anon.: *What can I wish to make thee more divine*, Ms., s.d. [1890/1891], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 184.
- Cros, Charles: *L'Heure Verte*, in: ders.: *Le coffret de santal*, Paris: A. Lemerre 1873, F-Pntolb YE-19339. Zuerst erschienen unter dem Titel *Crépuscule parisien*, in: *L'Artiste*, 01.08.1869, S. 270, F-Pntolb NUMP-70.
- Dracy, H.: *Dame en blanc*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 171.
- Emilios, A.: *Invocation*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 185.
- Essarts, Emmanuel des: *Au Président Krieger*, Gedicht mit Widmung, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 169-170.
- Hennique, H.: *Veux-tu que ce jour soit un jour de fête?*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 101-102.
- Lepelletier du Clary, A. M.: *Les Lavandières. Ballade*, Druck, s.d., o.S., F-Pn 4° B 391, ohne folio.
- Lesclide, Richard: *Souvenir!*, Ms. autogr., 06.11.1896, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 131-133, mit Briefumschlag, folio 134.
- Mistral, Frédéric: *A Esterello*, Ms. autogr., 29.05.1867, F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 172-173.
- Mistral, Frédéric: *A Esterelle (traduit du provençal)*, Ms. autogr., s.d. [29.05.1867], F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 174-175.
- Moudon, Gabriel: *Les brises du Matin*, Ms. autogr. von Augusta Holmès, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 28.
- Palangié, Charles: *à ****, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 209.
- Palangié, Charles: *Résurrection*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 210.
- Palangié, Charles: *Flânerie*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 211.
- Palangié, Charles: *Effervescences*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 212.
- Palangié, Charles: *Ressouvenir*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 213-214.
- Palangié, Charles: *Portrait à la plume*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 215.

- Palangié, Charles: *Sérénade*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 216.
- Raimbault, Maurice: *Inne à la pas*, Ms. autogr., 15.05.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 23-24.
- Rameau, Jean: *A Augusta Holmès*, Ms. autogr., 17.-18.11.1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 25-27.
- Renaud, Armand: *A Mademoiselle Augusta Holmès*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 41-42.
- Renaud, Armand: *Le triomphe de sang*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 43.
- Renaud, Armand: *Camélias*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 44.
- Renaud, Armand: *Le vœu du barde (traduit de Thomas Moore)*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 45-46.
- Saint-Saëns, Camille: *L'Irlande t'a donnée à nous*, Ms. autogr., 02.11.1889, F-Pn Lettres autographes conservées au Département de la musique (Antoine Bloch-Michel), MUS. La. 97– Bob. 23591, folio 85bis.
- Tymowski: *Chanson Pololaise [sic!]*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 89.
- Tymowski: *Muzyka i Kwiat [Musik und Blumen]*, Ms. autogr., 23.11.1864, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 88.
- Tymowski: *La Liberté (Traduit du Polonais)*, Ms. autogr., s.d. [23.11.1864], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 87.
- Vigny, Alfred de: *Romance*, Ms. autogr., s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 160-163.

G.5.3 Zeitgenössische Monographien und Abhandlungen

- Anon.: *La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas*, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond s.d. [1899], F-Pn FOL- V- 3732 und 4° Bp. 771.
- Anon.: *Histoire nationale et populaire de la Prise de la Bastille*, Paris: A. Laporte 1888, F-PBHVP Actualités. Centenaire de 1789. Documents.
- Anon.: *Trente ans de Concerts 1873-1903. Association Artistique Concerts-Colonne*, Paris: Société Anonyme de l'Imprimerie Typographique Kugelmann 1903, Privatsammlung NKS.
- Anon.: *Fêtes commémoratives de l'Ouverture des États Généraux de 1789 à Versailles*, Paris: Imp. des Journaux officiels s.d. [1889], F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789 und F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789.
- Anon.: *Inauguration de l'Exposition Universelle. Le 6 mai 1889*, Paris: Imp. des Journaux officiels s.d. [1889], F-PAPP BA 118 Exposition Universelle de Paris en 1889 et Fêtes du Centenaire de 1789.
- Angé de Lassus, Lucien: *Saint-Saëns*, Paris: Librairie Ch. Delagrave 1914, F-Pnasp Ro 4324.

- Aulard, François-Alphonse: *Études et leçons sur la Révolution française*, Paris: Félix Alcan 1901, F-Pntolb 8-LA32-695(B).
- Baudelaire, Charles: »Le spleen de Paris«, in: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 1, Paris: Gallimard 1975.
- Berlioz, Hector: *Mémoires*, hg. von Pierre Citron, Paris: Flammarion 1991.
- Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schonenberger s.d. [1843], F-Pa GD-45771.
- Bertillon, Jacques (Préfecture de la Seine, Secrétariat Général, Service de la Statistique Municipale): *Annuaire Statistique de la Ville de Paris. Xe Année – 1889*, Paris: Masson 1889, F-PAP Usuel N° STAT10.
- Bertrand, Adrien: *Catulle Mendès. Biographie critique, suivie d'opinions, d'un auto-graphe et d'une bibliographie*, Paris: E. Sansot 1908, F-Pntolb 8-LN 27-54045.
- Boschot, Adolphe: *Chez les Musiciens (du XVIIe siècle à nous jours)*, Troisième série, Paris: Librairie Plon-Nourrit et Cie 1926, F-Pnasp Ro 343.
- Chassin, Charles-Louis: *Le Centenaire de 89* (= Les Livres du Peuple, Nr. 9), Paris: Boulanger s.d. [1889], F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789. Les Livres du Peuple. Bibliothèque Patriotique et Républicaine.
- Chausson, Ernest: *Écrits inédits. Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance*, hg. von Jean Gallois und Isabelle Bretaudeau, Monaco: Éditions du Rocher 1999.
- Corneille, Pierre: *Œuvres de Pierre Corneille*, 12 Bde. hg. von Charles Marty-Laveaux, Paris: Hachette 1862-1868, F-Pnasp LJ Y-865 (1-12).
- Courtet de l'Isle, Victor: *Tableau ethnographique du genre humain*, Paris: A. Bertrand 1849, F-Pntolb 8-TB13-23.
- Dandelot, Arthur: *La Société des concerts du Conservatoire de 1828 à 1897. Les Grands concerts symphoniques de Paris*, Paris: G. Havard fils 1898, F-Pn Vmd. 74 (1).
- Daudet, Léon: *Fantômes et vivants – Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Paris: Nouvelle librairie nationale 1914, F-V Fonds D, in-12 12998.
- Debussy, Claude: *Correspondance (1872-1918)*, hg. von François Lesure und Denis Herlin, Paris: Gallimard 2005.
- Flaubert, Gustave: *Salammbô*, Paris: Michel Lévy frères 1863, F-Pn-8-RF-42377.
- Franck, César: *Correspondance*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Sprimont: Mardaga 1999.
- Gobineau, Joseph Arthur Comte de: *Essais sur l'inégalité des races humaines*, Paris: Librairie de Firmin Didot Frères 1853-1855, F-Pnasp 8-RF-27194.
- Gounod, Charles: »Richard Wagner«, in: *La Revue de Paris* 12 (01.05.1905) 3, S. 1-13, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Gozlan, Louis-Léon: *Essai de critique musicale. Franz Liszt et ses poèmes symphoniques*, Marseille: Camoin 1870, ohne Signatur.
- Grand-Carteret, John: *Papeterie & papetiers de l'ancien temps*, Paris: Georges Putois 1913, F-Pn 070.502 8 GRA.
- Hausegger, Friedrich von: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Siegmund von Hausegger, München: Bruckmann 1903, AU-WÖNB 430459-B.

- Hennion, Horace: »M^{lle} Augusta Holmès«, in: ders., *La Musique de Chambre à Tours. Concerts hebdomadaires donnés dans les salons des Frères Thomas* [nach 1899], F-Pn 4° Bp. 771.
- Herlihy, James F.: *Catulle Mendès. Critique dramatique et musical*, Diss. Faculté des lettres de Paris 1896, Paris: Lipschutz 1936, F-Pntolb 8-Z-27955.
- Hugo, Victor: *Les Orientales*, Édition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Elisabeth Barineau, 2 Bde., Paris: Didier 1952 und 1954, F-Pntolb 16-YE-2275 (1+2).
- Huysmans, Joris-Karl: *A rebours*, Paris: G. Charpentier et C^{ie} 1884, F-Pntolb 8-Y2-8608.
- Huysmans, Joris-Karl: *En route*, Paris: Tresse et Stock 1895, F-Pntolb 8-Y2-49250.
- Huysmans, Joris-Karl: *La Cathédrale*, Paris: P.-V. Stock 1898, F-Pntolb 8-Y2-50886.
- Imbert, Hugues: *Raoul Pugno*, Paris: Imprimerie A. Gautherin s.d., F-Pn F. 642.
- Imbert, Hugues: *Symphonie. Mélanges de Critique Littéraire & Musicale*, Paris: Librairie Fischbacher 1891, F-Pn Rés. 2011.
- Lazare, Bernard: *Figures contemporaines – ceux d'aujourd'hui ceux de demain*, Paris: Perrin et C^{ie} 1895, F-Pnasp Rj 2643.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie des foules*, Paris: Alcan 1895, F-Pntolb 8-R-13100.
- Lockroy, Edouard: »[Centenaire]«, in: *Le Centenaire de 89* (= Les Livres du Peuple, Nr. 9), Paris: Boulanger s.d. [1889], F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789. Les Livres du Peuple. Bibliothèque Patriotique et Républicaine.
- Lugné-Poe, Aurélien: *La Parade*, 3 Bde., Paris: Librairie Gallimard 1931-1933, F-Pasp USUEL 792.023.092 Lug par 2.
- Magnette, Paul: *Contribution à l'histoire de la Symphonie Post-Beethovenienne 1824-1909. Beitrag zur Geschichte der Symphonie nach Beethoven 1824-1909*, ohne Ort und Verlag 1909, F-Pn [ohne Signatur].
- Mallarmé, Stéphane: *Le Parnasse contemporain*, Paris: Alphonse Lemerre 1866, F-PBLJD MNR Ms 1166.
- Mallarmé, Stéphane: *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1995.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes* (= Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 2003.
- Marni, Jeanne (Pseud. von Jeanne-Marie Marnière): *Théâtre de Madame*, Paris: Librairie Paul Ollendorff 1906, F-V Fonds G C 808.
- Mendès, Catulle: *Le Légende du Parnasse Contemporain*, Bruxelles: A. Brancart 1884 (Reprint Paris: Slatkine Reprints 1983), F-Pntolb Salle U 84/34 MEND 4 lege.
- Mendès, Catulle: *Richard Wagner*, Paris: G. Charpentier 1886, F-Pasp 8-RO-7318.
- Meyerheim, Jane: *L'Art du Chant Technique. Selon les traditions italiennes et le bon sens. Vingt-deux causeries*, Paris: Costallat s.d. [1905], F-Pntolb 8-V-30938.
- Musikbibliothek Peters: *Periodische Schriften*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 2. Jg., 1895, S. 62-68, F-Pc Usuels Bp. 18.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Troisième Année, 1877*, Paris: Bibliothèque Charpentier 1878, F-Pn 8° Bp. 334.

- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Sixième Année*, 1880, Paris: Bibliothèque Charpentier 1881, F-Pn Vmd. 813 und 8° Bp. 334.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Septième Année*, 1881, Paris: Bibliothèque Charpentier 1882, F-Pn Vmd. 813 und 8° Bp. 334.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Huitième Année*, 1882, Paris: Bibliothèque Charpentier 1883, F-Pn Vmd. 813.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Quatorzième Année*, 1888, Paris: Bibliothèque Charpentier 1889, F-Pn Vmd. 813.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Quinzième Année*, 1889, Paris: Bibliothèque Charpentier 1890, F-Pn Vmd. 813.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1892 [sic 1891], Paris: Bibliothèque Charpentier 1892, F-Pn Vmd. 813.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Dix-Huitième Année*, 1892, Paris: Bibliothèque Charpentier 1893, F-Pn Vmd. 813.
- Noël, Édouard / Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 21^e Année, 1895, Paris: Berger-Levrault et C^{ie} 1896, F-Pn Vmd. 873.
- Nutter, Charles: »Électricité«, in: ders., *Le Nouvel Opéra*, Paris: Hachette 1875, S. 229-235, F-Po Usuels BUR 2005.
- Péladin, Joséphin: *La Décadence latine. Éthiopée. Cinquième roman: Istar*, 2 Bde., Paris: G. Édingier 1888, F-Pntolb 8-Y2-8948 (5).
- Pierre, Constant: *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc. Recueillies et transcrites par Constant Pierre*, Paris: Imprimerie nationale 1899, F-Pn Vma. 6981.
- Pierre, Constant: *Les Hymnes et Chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris: Imprimerie nationale 1904, F-Pnasp 4-RO-13862.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel: *L'Opéra (1669-1925). Description du nouvel Opéra, historique, salles occupées par l'opéra depuis son origine, dénominations officielles, directions, répertoire, principaux artistes, bibliographie*, Paris: Delagrave 1925 (Reprint Genf: Minkoff 1989), F-Pnasp 8-RO-712.
- Rémy, G.: *Histoire de La Bastille et de La Rue Saint-Antoine avant 1789. Reconstitution historique*, Paris: Librairie de la Bastille 1889, F-PBHVP Actualités. Reconstitution historique par G. Rémy. La Bastille et la Rue St. Antoine.
- Renan, Ernest: *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence prononcée en Sorbonne le 11 mars 1882*, Marseille: Le mot et le reste 2007, auch dt. veröffentlicht in: *Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus*, hg. von Michael Jeismann und Henning Ritter, Leipzig: Reclam 1993, S. 290-311, D-KUB 25 pol G 3. 4 GRE.
- Reyer, Ernest: *Quarante ans de Musique*, Vorwort und Anmerkungen von Émile Henriot, Paris: Calmann-Lévy 1909, F-Pn VM MACNUTT-129.
- Robert, Gustave: *La Musique à Paris 1895-1896. Études critiques sur les concerts, programmes, index des noms cités. Deuxième année*, Paris: Librairie Fischbacher 1896, F-Pntolb MFICHE-8-V-26150.

- Robert, Gustave: *La Musique à Paris 1897-1898. Études critiques sur les concerts, programmes, index des noms cités. Quatrième année*, Paris: Librairie Ch. Delagrave 1898, F-Pnasp Ro 5894.
- Robert, Gustave: *La Musique à Paris 1898-1900. Études critiques sur les concerts, programmes, index des noms cités. Tome 5 et 6 réunis*, Paris: Librairie Ch. Delagrave 1902, F-Pntolb MFICHE-8-V-26150.
- Rolland, Romain: *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris: Librairie Hachette 1908, F-Pn Vmd. 3939 / Privatsammlung NKS.
- Romain, Louis de: »Augusta Holmès. Lutèce«, in: ders., *Essais de Critique Musicale*, Paris: A. Lemerre 1890, S. 130-137, F-Po C 4447.
- Saint-Saëns, Camille: *Portraits et souvenirs*, Paris: Société d'Édition Artistique s.d. [1900], F-Pnasp 8-RO-4316.
- Saint-Saëns, Camille: »L'Histoire et la Légende dans le Drame Lyrique«, in: *La Revue de Paris* 16 (15.08.1909) 4, S. 793-801, F-V AVELINE Brochure in-8° 263.
- Sertillanges, Antonin-Dalmace: *Un pèlerinage artistique à Florence*, Paris: aux bureaux de la »Revue thomiste« 1896, F-Pntolb 8-K-2715.
- Servières, Georges: *Richard Wagner jugé en France*, Paris: Librairie illustrée 1898, F-Pntolb 8-M-10250.
- Stoullig, Edmond: *Les Annales du Théâtre et de la Musique, Vingt-sixième Année, 1900*, Paris: Librairie Paul Ollendorff 1901, F-Pn Vmd. 813.
- Stratton, Stephen S.: »Woman in relation to musical art«, in: *Proceedings of the musical association for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music, Ninth Session, 1882-83*, London: Stanley Lucas, Weber & Co 1883, S. 115-146, F-Pn Bp. 39.
- Talmeyr, Maurice: *Souvenirs d'avant le déluge 1870-1914*, Paris: Librairie Académique Perrin et Cie 1927, F-V Fonds H C 259.
- Tiersot, Julien: *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*, Paris: Librairie Fischbacher 1889, F-Pnasp 8-RT-12681.
- Tiersot, Julien: *Les Fêtes et les Chants de la Révolution Française*, Paris: Librairie Hachette et Cie 1908, F-Pntolb 8-LA 32-826.
- Tiersot, Julien: *Un demi-siècle de Musique Française (1870-1919)*, 2. Aufl., Paris: Librairie Felix Alcan 1924, F-Pntolb 16-V-3887 / Privatsammlung NKS.
- Verlaine, Paul: *Les poètes maudits*, Paris: L. Vanier 1884, F-Pntolb RES P-YE-1280.
- Vicaire, Gabriel: *Quatre-vingt-neuf*, Kantate, Textvorlage veröffentlicht in: *L'Exposition de Paris de 1889*, 08.06.1889, S. 115, F-PAP D 29 Z 41.
- Wallaschek, Richard: »Das ästhetische Urteil und die Tageskritik«, in: *Jahrbuch Peters* 11 (1904), 57-67.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig: Braumüller 1903, Nachdruck der 1. Aufl. München: Matthes und Seitz 1980, D-KUB 25 Phi HP 1004.

H Ikonographische Quellen

H.1 Gemälde, Gravuren und Zeichnungen

- Anon.: Zeichnung mit schwarzer Tinte auf liniertem Papier: zeigt ein Pärchen und ein Gemälde auf einem Zeichenständer, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 199.
- Anon.: Zeichnung mit schwarzer Tinte auf kariertem Papier: zeigt einen sich verneigenden Mann in Uniform, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 168.
- Anon.: *Conservée dans le sang des Boërs!*, Zeichnung mit schwarzer Tinte auf kariertem Papier, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 169.
- Anon.: *Héritière d'un grand nom!*, Bleistiftzeichnung: zeigt eine Mutter mit Kind, ein Mädchen, im Hintergrund einen Mann, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 201.
- Anon.: *Reproduction de l'affiche d'Clairin pour l'Ode triomphale d'Augusta Holmès exécuté lors de la Révolution Française*, s.d., F-V Collection Iconographique L 22.
- Anon.: *Vers la cimetièrre*, Zeichnung mit schwarzer Tinte auf kariertem Papier: drei trauernde Frauen, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 198.
- Anon.: Zeichnung mit schwarzer Tinte auf unliniertem Papier: zeigt zwei Gitarrenspieler, s.d. [1889], F-Pnmanu N.A.Fr. 16261, folio 200.
- Bellenger, Albert: *Les Fêtes du centenaire. Le Triomphe de la République. Ode triomphale de M^{me} Augusta Holmès, chantée au Palais de l'Industrie le 14 septembre 1889. L'Invocation à la Liberté*, Szenenbild-Gravur, in: *L'Illustration*, 14.09.1889, Frontispiz, Privatsammlung NKS.
- Bianchini, Charles: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, Zeichnungen der Kostüme von Bianchini, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 60-91.
- Bianchini, Charles: *4 jeunes gens (Ballet)*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 89 (N° 26).
- Bianchini, Charles: *Azlar [sic!]*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 78 (N° 15).
- Bianchini, Charles: *Chœurs*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 62 (N° 3).
- Bianchini, Charles: *Chœurs*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 74 (N° 11).
- Bianchini, Charles: *Chœurs*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 75 (N° 12).
- Bianchini, Charles: *Chœurs danses*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 60 (N° 1).
- Bianchini, Charles: *Chœurs et figuration*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins*

- de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 71 (N° 10).*
- Bianchini, Charles: *Choryphées*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 66 (N° 6).*
- Bianchini, Charles: *Danse*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 64 (N° 4).*
- Bianchini, Charles: *Danse*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 65 (N° 5).*
- Bianchini, Charles: *Dara*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 84 (N° 21).*
- Bianchini, Charles: *Femme berbère*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 80 (N° 17).*
- Bianchini, Charles: *Femme d'Arménie*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 79 (N° 16).*
- Bianchini, Charles: *Femme turque*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 73 (N° 10c).*
- Bianchini, Charles: *Figuration*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 67 (N° 7).*
- Bianchini, Charles: *Figuration*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 68 (N° 8).*
- Bianchini, Charles: *Figuration*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 69 (N° 8b).*
- Bianchini, Charles: *Hélène*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 85 (N° 22).*
- Bianchini, Charles: *[Tänzerin]*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 82 (N° 19).*
- Bianchini, Charles: *[Tänzerin]*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 83 (N° 20).*
- Bianchini, Charles: *[Yamina]*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 88 (N° 25).*
- Bianchini, Charles: *[Montenegrinischer Mann]*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 90 (N° 27).*
- Bianchini, Charles: *Le Père Sava*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 72 (N° 10).*
- Bianchini, Charles: *Ledieu, Bouillard*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 63 (N° 3b).*
- Bianchini, Charles: *Mirko*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 81 (N° 18).*
- Bianchini, Charles: *Orientale de Sinope*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 76 (N° 13).*
- Bianchini, Charles: *Orientale de Syrie*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de*

- Charles Bianchini. *Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 77 (N° 14).
- Bianchini, Charles: *Petites filles*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 70 (N° 9).
- Bianchini, Charles: *Petits garçons*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 61 (N° 2).
- Bianchini, Charles: *Yamina*, in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 87 (N° 24).
- Bianchini, Charles: [*Yamina*], in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 86 (N° 23).
- Bianchini, Charles: [*Yamina*], in: *La Montagne noire. Costumes. Dessins de Charles Bianchini. Plume, Gouaches et lavis*, 1895, F-Po D. 216 [49, folio 91 (N° 28).
- Clairin, Georges: *M^{lle} Augusta Holmès, d'après un croquis de M. Georges Clairin*, Porträt-Skizze, in: *L'Illustration*, 14.09.1889, S. 210, Privatsammlung NKS.
- Clairin, Georges / Dochy, H. [Henri]: *Ode triomphale 1889 / Augusta Holmès*, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, Frontispiz, F-V Panthéon versaillais Holmès.
- Desmoulin, Fernand: [*Jules*] *Pasdeloup*, Lithographie, s.d., F-PBHVP 117320/5 Programmes de concerts Populaires.
- Dochy, H. [Henri]: *Augusta Holmès*, Lithographie, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, Frontispiz, Privatsammlung NKS.
- Huet, Marie: *Augusta Holmès*, Lithographie, in: *Musica* 6 (März 1903), S. 83, F-Pn Bp. 130.
- Huet, Marie: [*Augusta Holmès*], Lithographie, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 107.
- Jacquet, Gustave: *Portrait d'Augusta Holmès (1847-1903)*, Öl auf Leinwand, signiert und datiert »G. Jacquet 1873«, F-VML Inv. D 90.3.1.
- Klosé, Hyacinthe: Zeichnung mit schwarzer Tinte: zeigt einen Dirigenten am Pult, San Francisco 1890, F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 170.
- Lavigne, E. / Lebœuf, H. (architectes): *Propriété de M^{me} Adam. Rue Juliette Lamber et Boulevard Malherbes*, Ansicht, Grundrisse und Querschnitt des Wohnhauses von Augusta Holmès, Paris 09.05.1882, F-PAP 1696 W 0486.
- Maillard, A.: Skizze des Grabsteins für Augusta Holmès, 22.12.[s.a.], F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 150.
- Merwart, Paul: *Représentation de l'Ode triomphale de M^{me} Augusta Holmès au palais de l'Industrie*, Lithographie, in: *L'Univers illustré* 32 (1889), S. 601, F-Po Pi*-358.
- Service Municipal des Travaux de Paris: *Plan statistique de la Rue Mansart*, Zeichnung, 26.10.1863, F-PAP 1696 W 0340.
- Service Municipal des Travaux de Paris: *Plan statistique de la Rue Juliette Lamber*, Zeichnung, 01.04.1890, F-PAP 1696 W 0486.
- Tinayre, Louis / Guilloid: *Le Palais de l'Industrie transformée en théâtre pour l'exécution de l'Ode triomphale (Triomphe de la République)*, Lithographie des Szenenbilds, in: *Le Monde illustré*, 14.09.1889, S. 168-169, F-V Panthéon versaillais Holmès und F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 111.

H.2 Fotos

- Anon.: *1 Photographie d' Augusta Holmès*, BARY – PARI, s.d., F-V Portrait A.
- Anon.: Vier Fotos von Maurice Renaud in *La Montagne Noire*, s.d., F-Po Photo [Portr.
- Anon.: Verschiedene Fotos von Augusta Holmès, s.d., F-Po Portr. Holmès (Augusta).
- Anon.: Porträtbild von Augusta Holmès mit Visitenkarte, s.d., F-Po Fol. F. Portr. Holmès (Augusta) 6 photos.
- Anon.: *Portrait de Augusta Holmès*, Foto von Augusta Holmès, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 15051, folio 52.
- Anon.: *La Montagne noire*, Szenenfoto: Tanzszene 4. Akt, in: *Le Théâtre illustré*, s.d. [1895], o.S., F-Pnasp 4° ICO PER 12786.
- Anon.: *Album de photographies de décors d'Opéra*, Bühnenbilder Akt I-IV *La Montagne noire*, 1895, F-Po D 291.
- Anon.: *La Montagne noire*, Bühnenbilder Akt I-IV, 1895, F-Po Scènes Photos.
- [Benque]: *Collection Félix Potin. Augusta Holmès*, Porträtfoto von Augusta Holmès mit Kurzbiographie, in: Félix Potin, *510 Célébrités Contemporaines. Collection Félix Potin*, s.d. [vor 1899], F-Po PH 19.
- Benque: *Alvarez dans La Montagne Noire d'Augusta Holmès*, Foto, s.d., F-Po Alvarez [Of. I (11)].
- Benque: Foto von Augusta Holmès mit eigenhändiger Widmung vom 05.07.1898 ›A Madame Chanoine-Davranches / souvenir bien affectueux / Augusta Holmès‹, Paris: Benque s.d. [vor 1899], F-Po Photographies MF R 197369, folio 175.
- Benque: Foto von Augusta Holmès mit biographischem Infotext auf Rückseite, Paris: Benque s.d. [vor 1899], F-Po Photographies MF R 197369, folio 176.
- Benque: Foto von Holmès mit handschriftlichem Vermerk auf Rückseite: ›Augusta Holmès pour le monde Artiste Augusta Holmès‹, Paris: Benque s.d. [vor 1899], F-Po Photographies MF R 197369, folio 177.
- Benque: Foto mit Visitenkarte ›Chers amis, merci! Et tous mes souhaits de tout mon cœur‹, s.d., F-Po Photographies MF R 197369.
- Benque, Wilhem: *Décors pour ›La Montagne noire‹ d'Augusta Holmès*, Foto des Bühnenbilds Akt I, Opéra de Paris, 1895, F-Pnestph Fonds estampes Holmès A. 003.
- Benque, Wilhem: *Décors pour ›La Montagne noire‹ d'Augusta Holmès*, Foto des Bühnenbilds Akt II, Opéra de Paris, 1895, F-Pnestph Fonds estampes Holmès A. 004.
- Benque, Wilhem: *Décors pour ›La Montagne noire‹ d'Augusta Holmès*, Foto des Bühnenbilds Akt III, Opéra de Paris, 1895, F-Pnestph Fonds estampes Holmès A. 005.
- Benque, Wilhem: *Décors pour ›La Montagne noire‹ d'Augusta Holmès*, Foto des Bühnenbilds Akt IV, Tableau 2, Opéra de Paris, 1895, F-Pnestph Fonds estampes Holmès A. 003.
- Cl. Boissonas et Taponier: *Augusta Holmès dans son cabinet de travail*, Foto von Augusta Holmès, in: *Musica* 6 (März 1903), S. 83, F-Pn Bp. 130.

- Cl. Boissonas et Taponier: *Augusta Holmès revêtue d'un peplum blanc*, Foto von Augusta Holmès, in: *Musica* 6 (März 1903), S. 83, F-Pn Bp. 130.
- Etienny: *De M^{me} Augusta*, Porträtbild, s.d., F-Pnmanu N.A.Fr. 16260, folio 158.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 1^{er} acte. »Ruines fortifiées dans la montagne«*, Foto des Bühnenbilds, 1895, F-Po Maquette 274, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157721.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 1^{er} acte. »Ruines fortifiées dans la montagne«*, Grundriss der Bühnenausstattung, 1895, F-Po Maquette 274, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157755.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 2^{ème} acte. »Un Village dans la montagne«*, Foto des Bühnenbilds, 1895, F-Po Maquette 275, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157722.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 2^{ème} acte. »Un Village dans la montagne«*, Grundriss der Bühnenausstattung, 1895, F-Po Maquette 275, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157756.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 3^{ème} acte. »Site sauvage dans la montagne«*, Bühnenbild, 1895, F-Po Maquette 276, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157723.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 3^{ème} acte. »Site sauvage dans la montagne«*, Grundriss der Bühnenausstattung, 1895, F-Po Maquette 276, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157757.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 1^{er} tableau. »Une Ville sur la frontière de Turquie«*, Bühnenbild, 1895, F-Po Maquette 277, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157724.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 1^{er} tableau. »Une Ville sur la frontière de Turquie«*, Grundriss der Bühnenausstattung, 1895, F-Po Maquette 277, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157758.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau. »Une Ville sur la frontière de Turquie«*, Bühnenbild, 1895, F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Photo, CL. B.N. 91 C 157725.
- Jambon, Marcel: *La Montagne noire. 4^{ème} acte. 2^{ème} tableau. »Une Ville sur la frontière de Turquie«*, Grundriss der Bühnenausstattung, 1895, F-Po Maquette 277bis, B 69 (10) Plan, CL. B.N. 91 C 157759.
- M. H.: *A Monsieur le Docteur Poyet. Souvenir bien reconnaissant! Augusta Holmès*, Porträt-Foto von Augusta Holmès auf Grußkarte mit eigenhändiger Widmung und Verzierung, 23.09.1891, F-PBHVP Portraits C. Holmès. 1.
- Potin, Félix: *510 Célébrités Contemporaines. Collection Felix Potin*, s.d., F-Po PH 19.
- Walery, Cl.: verschiedene Porträtbilder von Holmès, s.d., F-Pnasp 4° ICO PER 12786.

I Bildteil

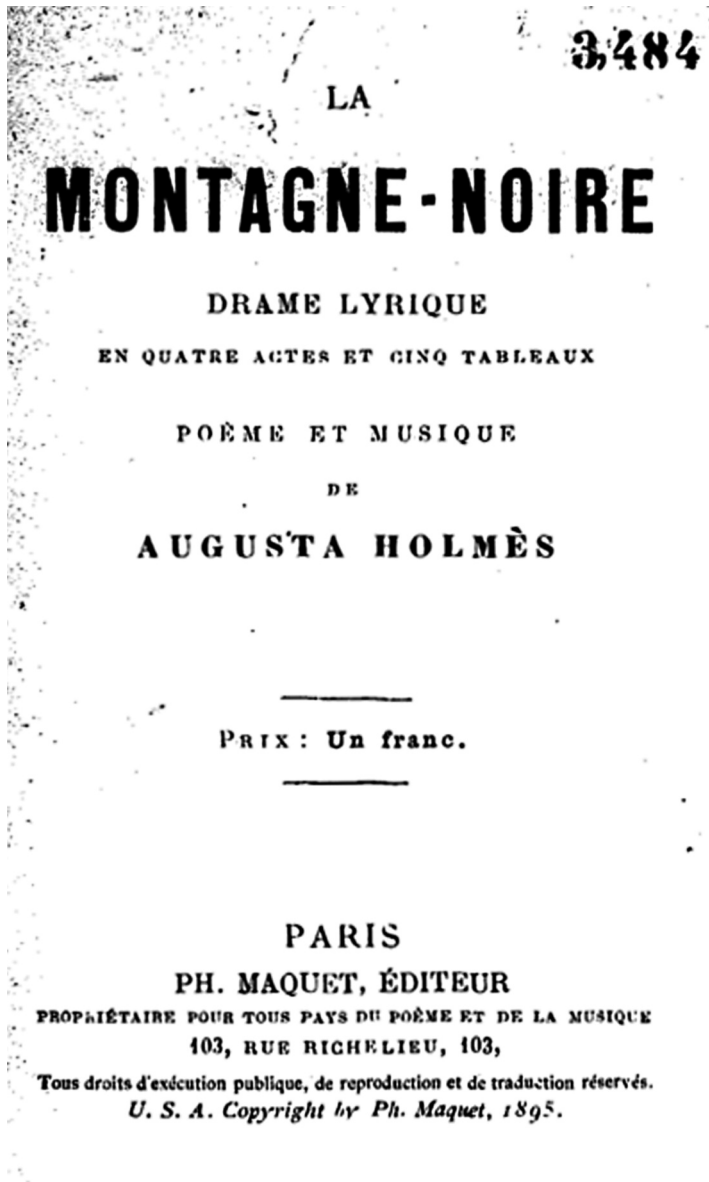


Abb. 42: Augusta Holmès, »La Montagne noire«, Libretto,
Paris: Philippe Maquet 1895 [F-Pnasp Ro 3484]

Alimentation de l'Enfance



PAPILLA MEXICAINE

Ce nouveau produit, excellent et d'un emploi facile, se recommande à toutes les mères dévouées, au moment du sevrage, de donner à leurs enfants une bouillie agréable et nourrissante.

91, r. de Rivoli PARIS **MASSON** 98^e Magdeleine PARIS Chocolatier

EXTRA-VIOLETTE Veritable Parfum de la Fleur. VIOLET, 25, Boulevard, Paris.

POMMADE DU D^r ALAIN CONTRE LA CHUTE DES CHEVEUX. 31, rue de Valenciennes, Paris.

CHAPEAU  **21, Rue Daunou**
TELEPHONE

AMBRE ROYAL Veritable Parfum extra-choix. VIOLET, 25, Boulevard, Paris.

Le Livret
DE
LA MONTAGNE NOIRE
En Vente
AU
COMPTOIR DE LIBRAIRIE
Couloir des Premières Loges

L'ILLUSTRATION

53^e ANNÉE. PARIS: 13, RUE SAINT-GEORGES. ABONNEMENTS: 36 FRANCS PAR AN.
Ce Numéro-Programme est distribué gratuitement.

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA



M. RENAUD. — Phot. Benque.

Protéger la Peau du Visage
Blanchir l'Employer la vraie
Velouter **Crème Simon**
13, rue Grange B. tellière, Paris

PLUS de MAUX de DENTS

DENTIFRICES

Elixir, Poudre et Pâte

BÉNÉDICTINS

de l'Abbaye de Souillac

INVENTÉS en l'AN 1373

EXIGER la Signature du PRIEUR

VENTE EN GROS: SEGUIN, BORDEAUX

Détail dans toutes les bonnes Pharmacies, Pharmacies et Drogueries.

ROYAL-MONDAIN

EXTRAIT TRIPLE

GELLÉ FRÈRES

Parfumeurs

6, Avenue de l'Opéra, 6

PARIS

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

Lundi 11 Février 1895

LA MONTAGNE NOIRE

DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES
DE M^{me} AUGUSTA HOLMÈS

MM. ALVAREZ	Mirko.
RENAUD	Aslar.
GRESSE	Père Savin.
M ^{mes} BRÉVAL	Yamina.
HÉGLON	Dara.
BERTHET	Helena.
MATHIEU	Une Esclave.

Chefs:

MM. DOUAILLIER, GALLOIS, LAURENT, IDRAC,
DEVRIÈS, DÉNOYÉ, PALIANTI, CANCELIER.

DANSE

Au premier acte:

M^{mes} PÉROT, MESTAS, BOOS, RAT, PARENT, P. RÉGNIER.

MM. LECERF, STUB, MARIUS, GIRODIER, RÉGNIER, JAVON.

Au quatrième acte:

M^{lle} TORRI.

Abb. 43: Werbezettel der Zeitschrift »L'Illustration« zur UA von »La Montagne Noire« von Augusta Holmès am 08.02.1895, Théâtre National de l'Opéra, Paris [Privatsammlung NKS]



Abb. 44: Kostümbilder Mirko (links oben), Aslar (rechts oben), Dara (links unten) und Le Père Sava (rechts unten), für »La Montagne noire«. Zeichnung von Charles Bianchini (Feder, Gouache und Lavierung), 1895 [F-Po D. 216 49, folio 81 (N° 18), folio 78 (N° 15), folio 84 (N° 21) folio 72 (N° 10b)]

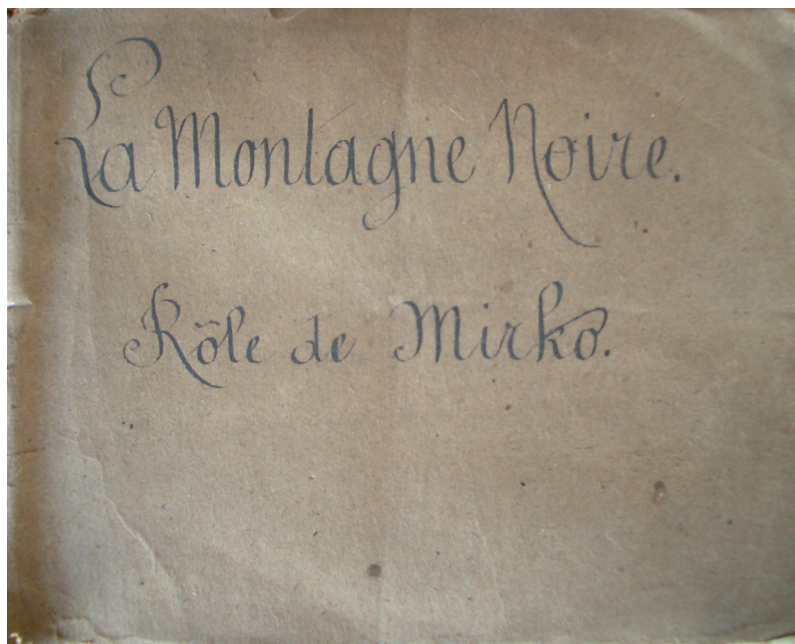


Abb. 45: Augusta Holmès, »La Montagne noire«, Stimmheft, Rôle de Mirko,
Ms. Kopistenabschrift, s.d. [F-Po Mat. 1895 (La) Montagne Noire
Chœurs et 3 rôles]

11.

sein sein
sein sein

Mäko *All. Maîtres*

Nous *Sommes de li*

rés! - nous sommes tuons! Shants!

Fin yte
Me res, embrassez vos enfants! Epoues racontez votre

à l'empol
gloi - re! Le Christ a combat - tu

pour la Montagne noi - re, l'en - nemi fait

Abb. 45 (Fortsetzung)

Mircò
i pou ran té! Victoire! *f*
toi re! Nous rame nous la
Même mouvement.
la ber - té!
Chant
Conty nous la guer re!

Mouvement d'Islar Mircò
f *pp* *f*
Un peu plus tend
lar vous à sauvés! Et Mircò se deli
Mircò, accel. and.
vre! Hommes! vous lui devez de vivre!
accel.
Islar
Som mes, votre honneur et le lui de

Abb. 45 (Fortsetzung)

650

Fl. ^{1^{re}} Fl. **Maestoso** **38** *f* *à 2*
 Fl. ^{2^{de}} Fl. *f* *à 2*
 Hautb. *f*
 Cl. *f*
 Bous. *f*
 Cors FA *f* *3^o*
 Tromp. Mib *f* *à 2*
 Tromb. *f* *à 2* *1^o* *allarg.*
 Tuba *f*
 Timb. *f*
Maestoso **38** *f* *à 2* *allarg.*
 Div. *f* *cresc.*
 Div. *f* *cresc.*
 Div. *f* *cresc.*
 Div. *f* *cresc.*
 A. *f* *cresc.*
 done, va mou - rir! Le devoir est rem - pli! Mort! viens nous réu...

Ph. M. 13.428

Maestoso

Abb. 46: Augusta Holmès, »La Montagne noire«, Aufführungspartitur mit handschriftlichem Finale infolge der Kürzung (Autograph), 2 Bde., Paris: Philippe Maquet [1895], hier Bd. 2 [F-Po A 668a III]

2^a Tempo Andante con moto, Marciale 45

Arlar monte sur le mur.

Arlar finit.

R. deau feuilleade

(feuilles.)

(2 coups de feu qui finit Arlar.)

Abb. 46 (Fortsetzung)

This is a page of handwritten musical notation for a large ensemble. The score is organized into several systems of staves. At the top, there are staves for Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Cello), and Double Basses (Kontrabaß). Below these are staves for various woodwind instruments, including Flutes (Fl.), Oboes (Fag.), Clarinets (Klar.), Bassoons (Fag.), and Saxophones (Sax.). The brass section includes staves for Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), and Horns (Hörn.). The percussion section (Perc.) is located at the bottom of the page. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *cres.* and *dim.*. A section of the score is marked with a wavy line and the word *Ritard.*, indicating a ritardando. The page is numbered 46 and is a continuation of a previous page.

Abb. 46 (Fortsetzung)

— De Madrid : Les événements de Cuba font désertier les théâtres aux Madrilènes. Aussi, l'impresario du Théâtre-Royal vient-il de faire faillite et l'Opéra a-t-il dû fermer ses portes. On cherche un nouveau directeur et un concours est ouvert à cet effet, par le ministère du Tomento (instruction publique), dont dépend le théâtre.

PARIS ET DÉPARTEMENTS

Bilan des pièces jouées à l'Opéra, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1895 :

COMPOSITEURS FRANÇAIS		COMPOSITEURS ÉTRANGERS	
<i>Faust</i>	32 exécutions.	<i>Aïda</i>	13 exécutions.
<i>Montagne noire</i>	12 —	<i>Lohengrin</i>	10 —
<i>Roméo et Juliette</i>	16 —	<i>Othello</i>	10 —
<i>Salammbo</i>	3 —	<i>Rigoletto</i>	11 —
<i>Sigurd</i>	15 —	<i>Tannhäuser</i>	34 —
<i>Thais</i>	8 —	<i>Valkyrie</i>	10 —
<i>Samson et Dalila</i>	11 —		
<i>Frédégonde</i>	4 —		
TOTAL	101 exécutions.	TOTAL	87 exécutions.
Résumé :		Résumé :	
Gounod	48 exécutions.	Wagner	54 exécutions.
Reyer	18 —	Verdi	33 —
Holmès	12 —		
Saint-Saëns	11 —		
Massenet	8 —		
Guiraud	4 —		
	<u>101</u>		<u>87</u>
Auteurs français : 8 pièces, 101 exécutions.		Auteurs étrangers 6 — 87	

Non compris dans ce tableau les ballets, qui n'ont été que des compléments de spectacles pour *Samson et Dalila*, *Thais* et *Rigoletto*. Donc, 101 soirées françaises contre 87 soirées étrangères. Subvention des contribuables français : 900.000 francs. Subvention des contribuables étrangers : 0. A chacun de tirer de là les déductions qui lui conviendront. Pour nous, nous nous bornerons à demander encore et toujours la création immédiate d'un bon théâtre lyrique, fermement soutenu par l'Etat, avec une subvention importante qu'on pourrait prendre au besoin sur celle de l'Opéra, puisque notre Académie nationale de musique a trouvé d'autres ressources dans l'importation chez nous des œuvres étrangères, ce dont nous sommes loin de la blâmer, du moment qu'elle y trouve son compte. Mais alors portons ailleurs les finances françaises pour le soutien d'œuvres françaises. Ceci serait assez logique et contenterait tout le monde.

— Voici, pour Paris, le bilan des nouveautés musicales en ce qui concerne les théâtres durant l'année 1895 :

OPÉRA. — *La Montagne noire*, 4 actes, paroles et musique de M^{lle} Augusta Holmès (8 février). — *Tannhäuser*, de Richard Wagner (reprise, le 13 mai). — *Frédégonde*, 3 actes, paroles de M. Louis Gallet, musique d'Ernest Guiraud et M. Camille Saint Saëns (18 décembre).

OPÉRA-COMIQUE. *Ninon de Lenclos*, opéra-comique en 4 actes et 5 tableaux, paroles de MM. André Lénéka et Arthur Bernède, musique de M. Edmond Missa (19 février). — *Le Vicandière*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Henri Cain, musique de Benjamin Godard (1^{er} avril). — *Pris au piège*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Michel Carré, musique de M. André Gedalge (7 juin). — *Guernica*, drame lyrique en 3 actes, paroles de MM. P.

Abb. 47: Aufführungsstatistik »Bilan des pièces jouées à l'Opéra, du 1^{er} au 31 décembre 1895«, in: »Le Ménestrel«, 12.01.1896, S. 14 [F-Pn Pér 67]



Abb. 48: Jean-Loup Charmet, Aufführungsszene »Ode triomphale«, in: »Notre Histoire« (Januar 1996) 129, S. 59



Abb. 49: Eintrittskarte »Invitation pour une personne« zur Uraufführung von »Ode triomphale« am 11.09.1889 [F-Pn 8-Z Le Senne 6653]

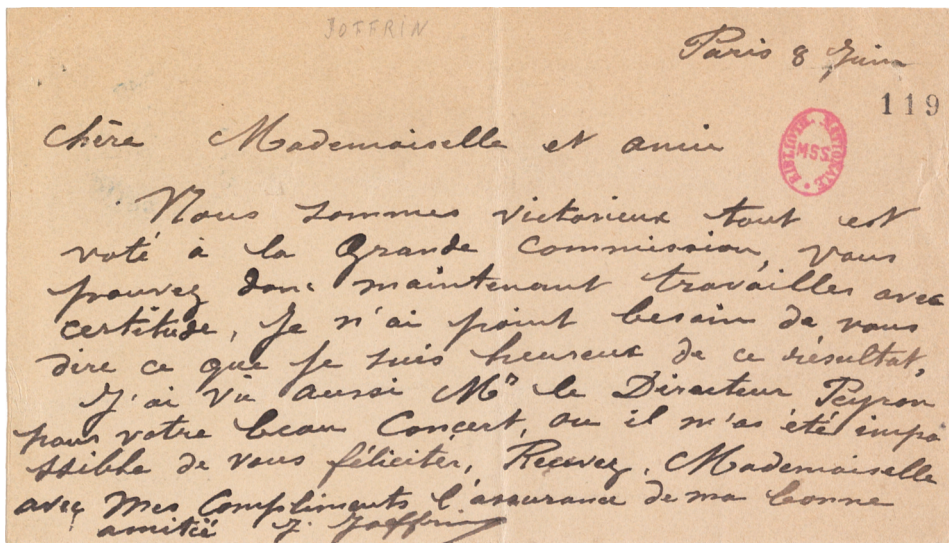
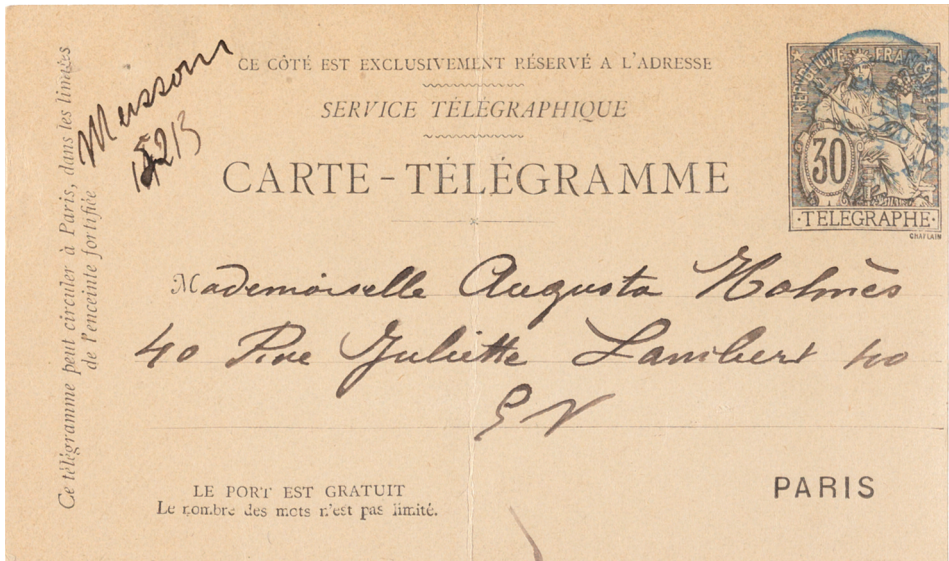


Abb. 50: Jules Joffrin, Telegramm an Augusta Holmès vom 08.06.1889
[F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 119]

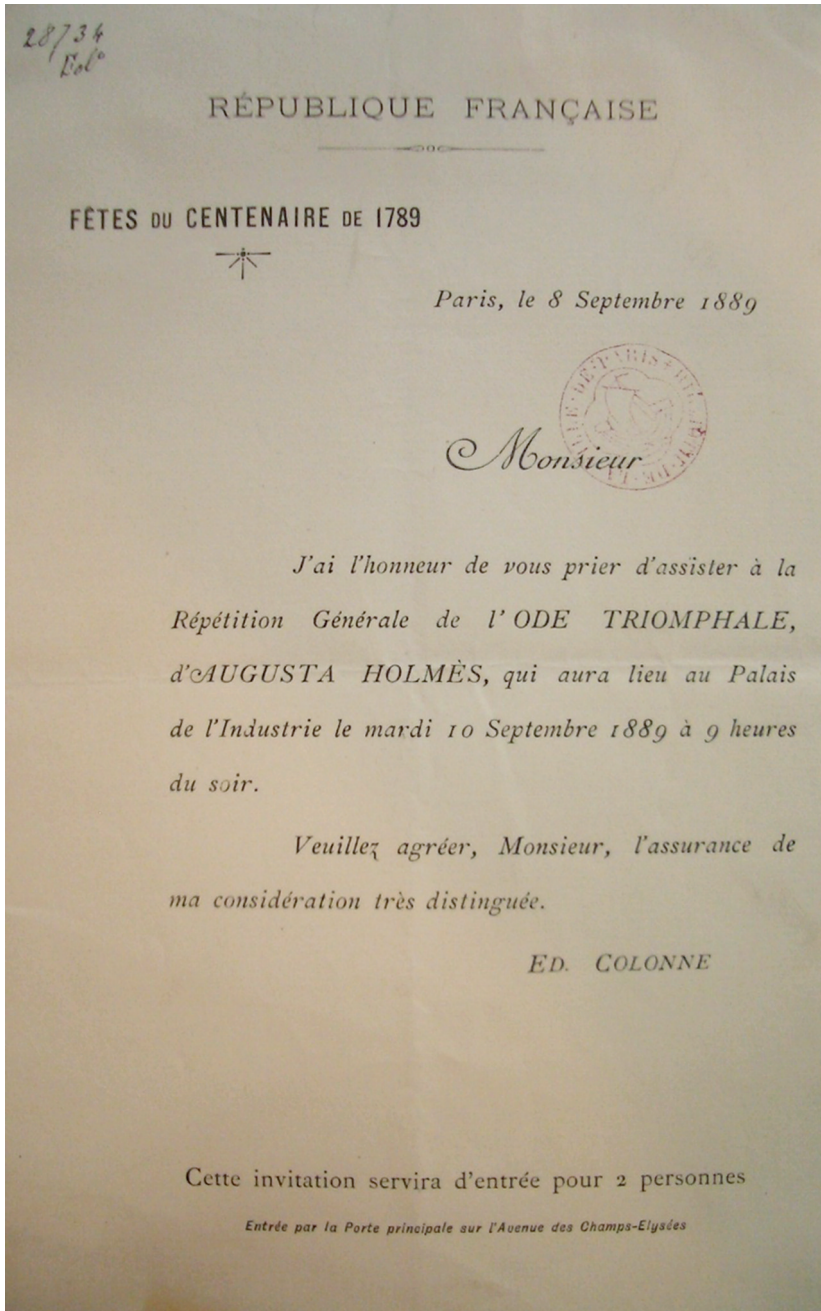


Abb. 51: Édouard Colonne, Einladung für 2 Personen zur Generalprobe von »Ode triomphale«, Druck, Paris 08.09.1889 [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789]

REPUBLICQUE FRANÇAISE

FÊTES DU CENTENAIRE DE 1789

Représentation Extraordinaire

DE

L'ODE TRIOMPHALE

DE

Augusta HOLMÈS

Au Bénéfice des Victimes de la Catastrophe d'Anvers

MERCREDI 18 SEPTEMBRE 1889, à 8 h. 1/2 du soir

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

Avec le Concours de M^{me} Mathilde ROMI, Contralto-Solo

DES SOCIÉTÉS CHORALES

Les Amis de la Rive Gauche	Directeur : M. AUDONNET.
Le Choral des Amis Réunis	— M. VINARDI.
Le Choral de Belleville	— M. JOUVIN.
Le Choral Chevé de Belleville	— M. FAUVELLE.
Le Choral Chevé Polytechnique de Montmartre	— M. DUPERRON.
Le Choral du Louvre	— M. BASLAIRE.
L'École Gallin-Paris-Chevé	— M. AMAND CHEVÉ.
Les Enfants de Paris	— M. DELHAYE.
La Lyre de Belleville	— M. BESANÇON.
L'Union Chorale Française	— M. LEQUIN.
L'Union Chorale Néerlandaise	— M. CAHEN.
Des Enfants des Ecoles de la Ville de Paris	

Et des Chœurs de l'Association Artistique du Châtelet.

Orchestre et Chœurs : 1,200 Exécutants, sous la Direction de

M. Édouard COLONNE

Chef des Chœurs : M. ALFRED FOCK.

Décors par MM. Lavastre et Carpezat.

Mise en scène de M. BAUGÉ. — Costumes par M. BIANCHINI. — Accessoires par M. HALLÉ.

PRIX DES PLACES : Orchestre, 10 fr. — Parquet, 5 fr. — Tribunes, 3 fr.

ON TROUVE DES BILLETS : A la Légation de Belgique, rue Bizet, 6. — Au Ministère des Affaires Étrangères. — A la Présidence du Conseil des Ministres, au Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies, rue de Grenelle, 101. — A la Direction générale des Travaux de l'Exposition Universelle, avenue de Labourdonnais, 22. — A la Direction générale de l'Exploitation de l'Exposition Universelle, avenue de Labourdonnais, 16. — A la Direction générale des Finances de l'Exposition Universelle, avenue de Labourdonnais, 18. — Au Commissariat général Belge, à l'Exposition Universelle. — A la Préfecture de la Seine (Pavillon de Flore, Palais des Tuileries). — A la Préfecture de Police. — A l'Hôtel de Ville. — Dans les Agences des Théâtres et chez les Éditeurs de Musique.

LES PORTES DU PALAIS SERONT OUVERTES A 7 H. 1/2.

Le Commissaire général des Fêtes,
A. ALPHAND.

9-89 2021 1/2. — Paris, Typ. Morris père et fils, rue Amelot, 61.

Abb. 52: Konzertplakat zur »Représentation Extraordinaire de l'Ode triomphale de Augusta Holmès. Au Bénéfice des Victimes de la Catastrophe d'Anvers« von Augusta Holmès, im Rahmen der Fêtes du Centenaire de 1789, Palais de l'Industrie, Paris 18.09.1889, Édouard Colonne (Ltg.) [F-PBHVP Actualités 122. Exposition Universelle de 1889. Centenaire de 1789]

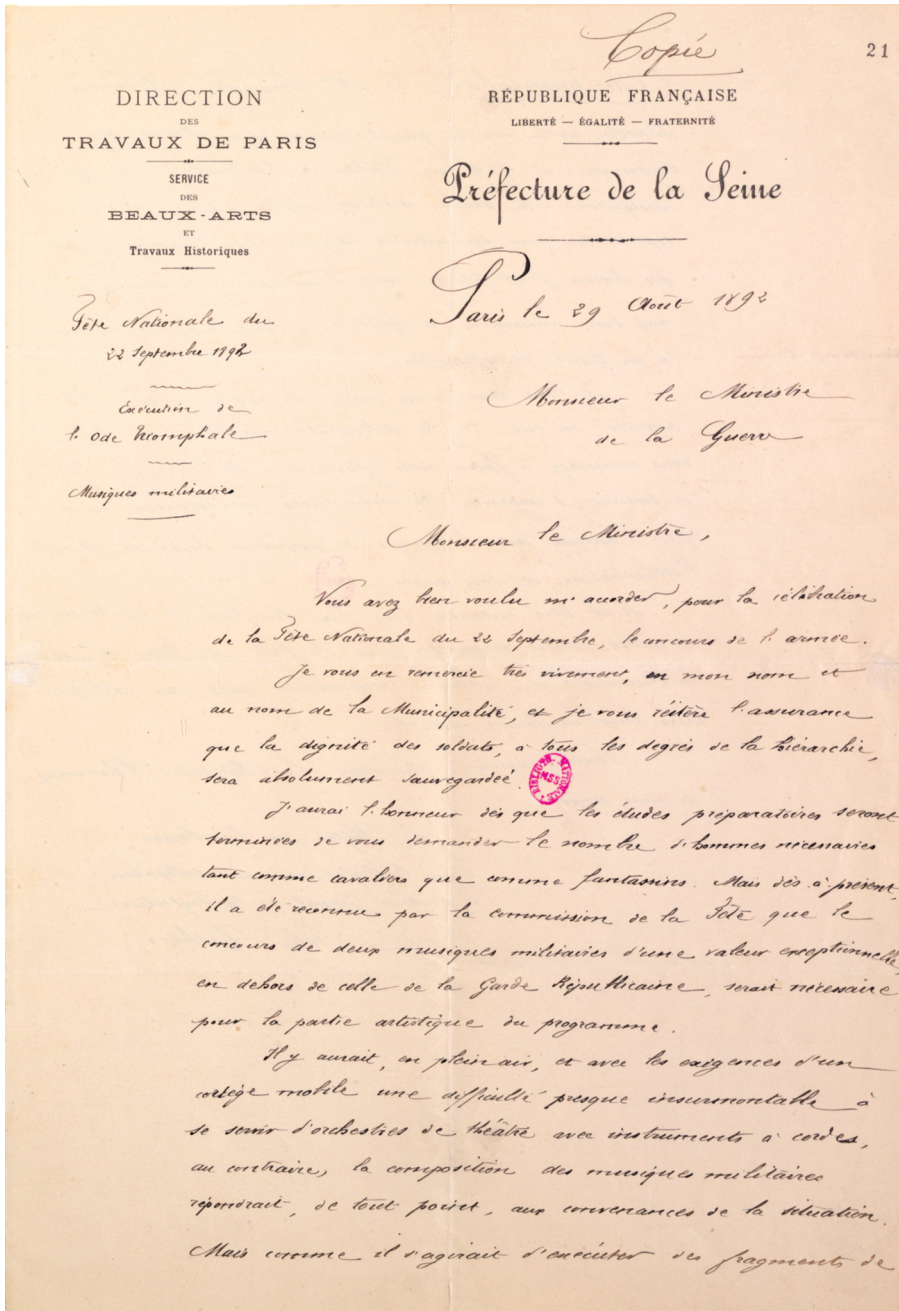


Abb. 53: Félix Grélot (Préfet de la Seine), Brief an Monsieur le Ministre de la Guerre, Ms. autogr., 29.08.1892 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16263, folio 21]

1. Ode triomphale de M^{me} Augusta Holmès,
 donnée avec un si grand succès aux Fêtes du
 Centenaire de 1789 au Palais de l'Industrie, et qui en
 conséquence, la partie instrumentale serait être
 représentée par des artistes spécialement accompagnant
 des chœurs, j'ai pensé, avec l'auteur et la Commission,
 aux deux musiques si réputées, de l'archillerie de Vincennes
 et du genre de Versailles.

Je viens donc vous prier de vouloir bien les
 accorder, en vue de la solennité projetée, et, si
 vous consentez à faire cette faveur à la Ville de Paris,
 de donner l'urgence les instructions nécessaires, afin
 que l'auteur ait le temps de préparer sans ce délai,
 l'orchestration de son œuvre.

Il est bien entendu que tous les frais de déplacement
 et autres, seront supportés par la Ville de Paris et que
 les musiciens en question prendraient part au collège
 dans leur uniforme actuel.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage
 de mon respect.

Le Préfet de la Seine
 Pour le Préfet et par délégation,
 le sous-secrétaire général de la Préfecture
 Signé: Félix Griblot.

Abb. 53 (Fortsetzung)

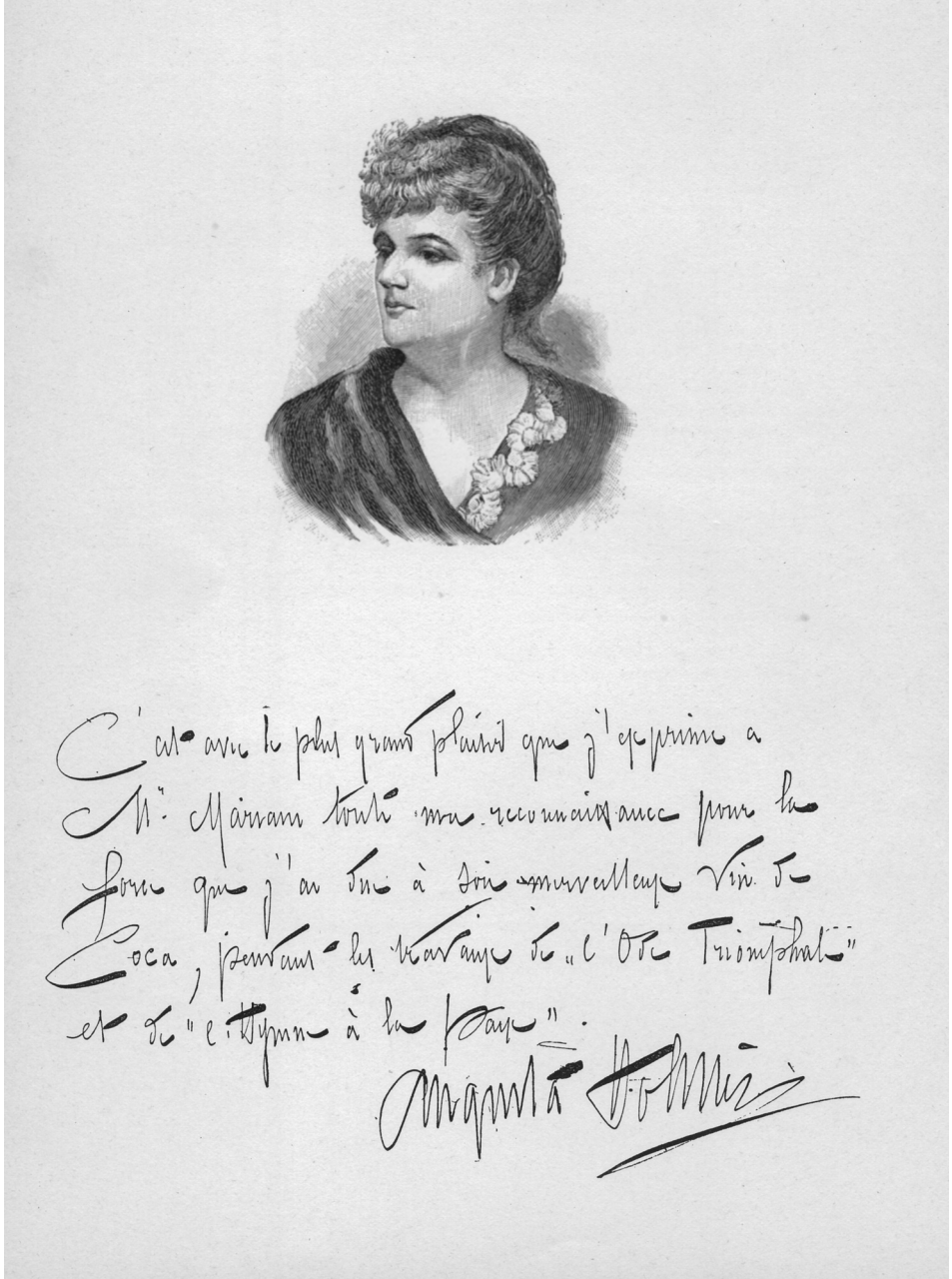


Abb. 55: Faksimile einer autographen Notiz von Augusta Holmès über den
 Vin de Coca von Angelo Mariani, Druck, s.d. [Privatsammlung NKS]

SALLE DU CIRQUE-THÉÂTRE
Direction J. BRETON

DIMANCHE 21 Janvier, à 1 heure 1/2 précise

GRAND CONCERT EXTRAORDINAIRE
AVEC LE CONCOURS DE

M^{lle} Augusta HOLMES
M. DELMAS
De l'Opéra
M. Rousselière
Ténor
Du Conservatoire de Paris

LES CHŒURS DU GRAND THÉÂTRE

PREMIÈRE AUDITION

L'HYMNE A APOLLON
Paroles et musique d'Augusta HOLMÈS

PROGRAMME

1. *Symphonie en Ut mineur* BEETHOVEN
2. *Hymne à Apollon* A. HOLMÈS
M. DELMAS ET LES CHŒURS.
3. *Dans les Steppes* BORODINE
4. *Mélodies pour chant et piano* A. HOLMÈS
a Hymne à Vénus.
b Le Chevalier au lion.
Chantées par M. ROUSSELIÈRE, accompagnées par l'auteur.
5. *La Danse Macabre* SAINT-SAËNS
Le solo de violon par M. LEMAITRE.
6. *Les Adieux de Wotan* R. WAGNER
M. DELMAS.
7. *Mélodies pour chant et piano* A. HOLMÈS
a Au Bois dormant (*Pays : ges d'amour*).
b Le Vin (*Les sept ivresses*).
Chantées par M. ROUSSELIÈRE, accompagnées par l'auteur.
8. *Marche Hongroise* H. BERLIOZ

L'orchestre sera dirigé par M. Edouard BRAHY
Piano de Concert de la Maison ERARD.

On est instamment prié de ne pas entrer pendant l'exécution des morceaux

Abb. 56: Konzertprogramm »Grand Concert Extraordinaire avec le concours de M^{lle} Augusta Holmès« am 21.01.1900 in Angers, Salle du Cirque-Théâtre, J. Breton (Lt.g.): »Hymne à Apollon«, »Hymne à Venus«, »Le Chevalier au lion«, »Au Bois dormant« und »Le Vin« von Augusta Holmès, in: »Angers-Artiste«, 20.01.1900, S. 327 [F-Pn Bp. 160]

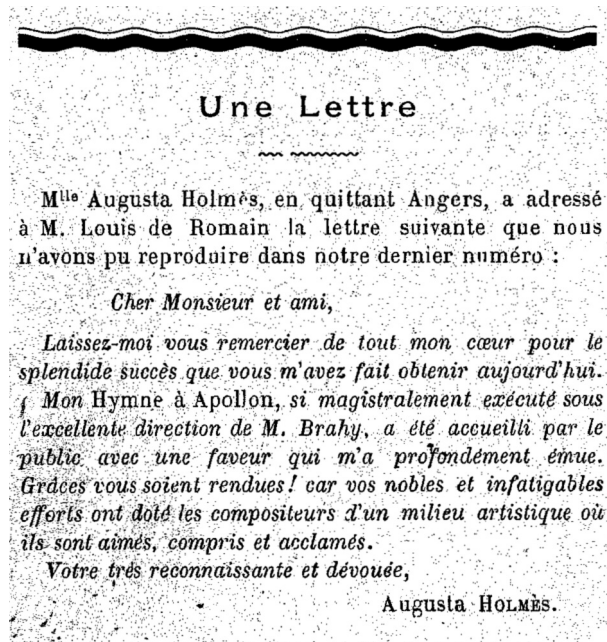


Abb. 57: Augusta Holmès an Louis de Romain, veröffentlicht in: »Angers-Artiste«, 03.02.1900, S. 268 [F-Pn Bp. 160]

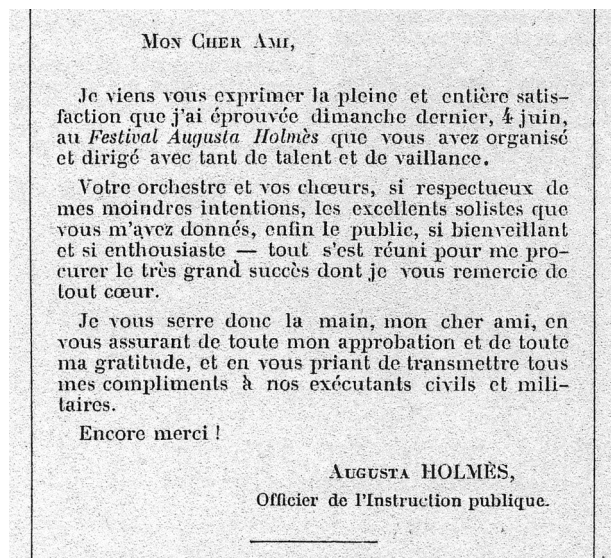


Abb. 58: Augusta Holmès, Brief an Maxime Thomas, 06.06.1899, veröffentlicht in: »La Musique de Chambre à Tours. Concerts hebdomadaires donnés dans les salons des Frères Thomas«, s.d. [1899], S. 68 [F-Pn 4° Bp. 771]

11. Les Chanteurs peints par eux-mêmes..... Ch. MAZO.
 12. Invocation, trio pour violon, violoncelle et piano. GARÉOTTI.
 12. Fantaisie de Concert, sur Don Pasquale..... XATHLY.
 13. Duetto d'Amore, violon et violoncelle..... Th. DEBOIS.

THÉÂTRE FRANÇAIS DE TOURS. — *Dimanche 4 Juin 1899, à 8 heures 1/2 du soir*
Cent cinquantième Concert hebdomadaire des Frères THOMAS

GRAND FESTIVAL AUGUSTA HOLMÈS
AU PROFIT DES BLESSÉS MILITAIRES
Sous la haute présidence et avec le précieux Concours de AUGUSTA HOLMÈS

M. Rousselière Ténor des Concerts du Conservatoire
Madame Guivy Mezzo-soprano
M. Vincendeau Baryton
M. Georges Delarue Du Conservatoire de Paris

ET LE BIENVEILLANT CONCOURS DE
Officier de l'Instruction publique
ET DE 150 CHANTEUSES, CHANTEURS ET INSTRUMENTISTES
Au cours de cette Soirée, Courte étude de l'œuvre d'Augusta HOLMÈS, par M. Horace HENNION
ET QUÊTE AU PROFIT DES BLESSÉS MILITAIRES

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. **En Mer** (1) Fragment de *Au Pays Bleu*, suite symphonique.
 Violon solo : M. BASILE THOMAS. (2) Violoncelle solo : M. MAXIME THOMAS.
 Ténor solo : M. ROUSSELIÈRE. — Voix de femme, M^{me} GUIVY.
 Orchestre et Voix, sous la haute direction d'Augusta HOLMÈS.

2. **Au Bois Dormant**, mélodie. M. ROUSSELIÈRE, Ténor.
 a. **Le Vin**, n. 2 des *Sept Juyesses*, mélodie. } accompagné par l'AUTEUR
 b. **Sérénade Printanière**, mélodie. }

3. **Kypris Berceuse**, mélodie.
 M^{me} GUIVY, Mezzo-soprano, accompagnée par l'AUTEUR.

4. **En Chemin**, mélodie.
 a. **Les Cessés**, grande, mélodie.
 M. VINCENDEAU, Baryton, accompagné par l'AUTEUR.
 b. **Hymne à Vénus**, mélodie.
 M. ROUSSELIÈRE, Ténor, accompagné par l'AUTEUR.

(1) En Mer, au golfe murmure et sur la grève, avec des menaces calmes et, restant dans leur houle des chartes de saphir. Au loin, bien loin, un pêcheur chante en relevés les filets. Là-bas, à l'horizon rose, une barque aux voiles noigées parait et grandit en approchant. Elle vient... elle passe... laissant dans son sillage une chanson d'amour que les vagues lumineuses aussi, puis se perd encore au loin, bien loin, vers les îles heureuses, dans la tendre lumière du jour.
 (2) En raison d'un *netil accident* M. BASILE THOMAS a été remplacé au pied levé par M. LÉCLAIR, des concerts d'Angers.

DEUXIÈME PARTIE

LUDUS PRO PATRIA (1)
 Ode-Symphonic (*Administration de la Patrie*) en 5 parties
 pour Orchestre et Chœurs avec Récits en Vers.
Le Récitant: GEORGES DELARUE, du Conservatoire de Paris.

I. — Appel aux Palladins
 II. — La Nuit et l'Amour (Orchestre seul)
 Sous la direction de l'AUTEUR.

III. — Chœur des Ancœurs
 IV. — Chant de la Forge
 V. Hymne à la Patrie

Orchestre et Chœurs 150 exécutants, sous la direction de M. MAXIME THOMAS
 (1) *Ludis Pro Patria*, Ode-Symphonic.
 Cet ouvrage n'a été inspiré par l'admirable trypique de Pavis de Chavannes, représenté par les hommes, les adolescents, les jeunes, occupés aux exercices ou aux jeux nécessaires à la défense de la patrie, que par le spectacle de la France envahie.
 Il faut chanter la force des ayeux, afin d'être fort comme ils l'ont été.
 Il faut aimer : car l'Amour fait relever les landes désolées.
 Il faut forger les armes, pour le grand jour de la victoire !
 Il faut se battre, pour le grand jour de la victoire !
 Il faut défendre le territoire, le territoire, le territoire !
 que son esprit glorieux et éclair illumine les âmes de
 AUGUSTA HOLMÈS.

Abb. 59: Konzertprogramm »Grand Festival Augusta Holmès. Au profit des blessés militaires. Sous la haute présidence et avec le précieux Concours de Augusta Holmès«. Cent cinquantième Concert hebdomadaire des Frères Thomas, Théâtre français de Tours, 04.06.1899, Maxime Thomas (Ltg.), in: »La musique de chambre à Tours. Concerts hebdomadaires données dans les salons des Frères Thomas«, Tours: Impr. de G. Debenay-Lafond [1899], S. 88 [F-Pn Fonds Montpensier – Holmès (Augusta)]

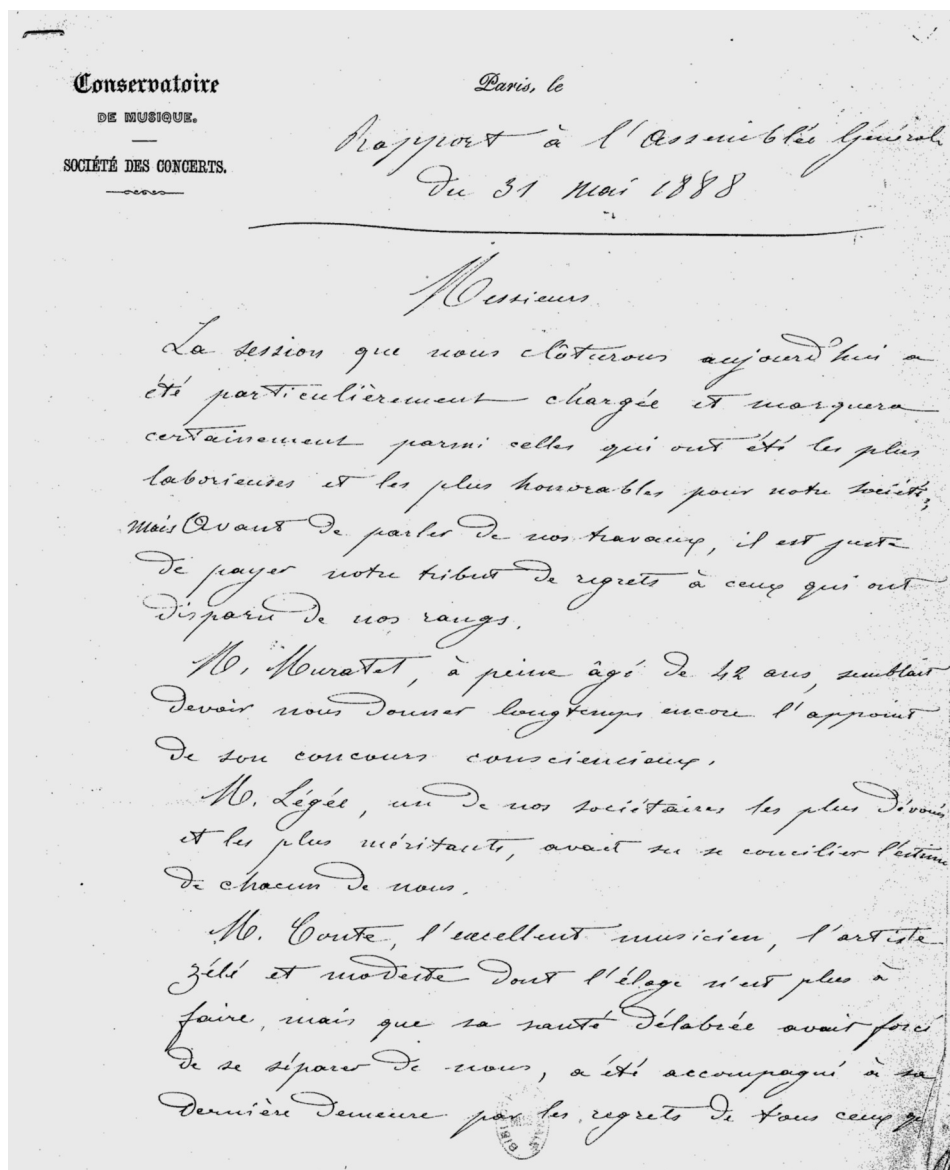


Abb. 60: Albert Ferrand (Secrétaire. Société des concerts du Conservatoire):
»Rapport à l'Assemblée générale du 31 mai 1888«, Ms., 31.05.1888
[F-Pn D. 17341, folio 1 und 8-9]

Dans ce même concert, le *Pater noster* ~~de~~
de Verdi, chœur sans accompagnement, n'a pas
eu non plus le succès que nous espérons.

Le reste de la session a été plus heureux. Nous
avons eu la seconde partie du *Paradis et la Péni.*
Délicieuse fantaisie d'un musicien poète, fort bien
interprétée par M^{me} Brunet-Lafleur, par M^{lle}
Bernard et par M. Lafarge.

La *Projetotte* Norvégienne de M. Lalo et le
«Chant Rousséal» de M. Théodore Dubois — deux
deux musiciens de mérite — nous firent bien au-
gurer du succès de l'œuvre chaude et colorée
de M^{lle} Holmès: *Ludus pro patria*.

Cette œuvre à laquelle M. Mouvet-Sully
a prêté le concours de son talent, a été l'objet
d'une ovation que la sympathie du public
pour l'auteur ne suffit pas à expliquer, l'accueil
sincère et convaincu, les sentiments tendres, généreux
et enthousiastes sauront toujours faire vibrer en
nous une fibre qu'on ~~vaincrait~~ ^{estimerait} vaincrait
par le scepticisme mais qui se réveille malgré

Abb. 60 (Fortsetzung)

Conservatoire
DE MUSIQUE.

Paris, le

2

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Tout lorsqu'on évoque l'idée de la patrie.

Le sentiment patriotique n'est pas le seul qui soit exprimé dans le *deus pro patria*, la note douce y trouve aussi sa place et le chœur des amoureux a non moins séduit l'auditoire. Un bis très accueilli a souligné l'heureuse impression produite par ce morceau.

Enfin et pour terminer l'énumération des œuvres que nous avons fait entendre pour la première fois, citons l'ouverture de Lohé de M. Massenet.

Nous aurions voulu comprendre dans cette nomenclature le nom de M. Saint-Saëns mais nous ne pouvons que constater le succès toujours grandissant de l'œuvre magistrale qui l'a placé au premier rang des Maîtres symphonistes.

Pour ne rien omettre, mentionnons les succès mérités obtenus par M. Delaborde dans le Concerto en mi b de Beethoven, par M. Planté dans le 1^{er} Concerto de Chopin et par M. Guilmant dans un concerto de Haendel.

Abb. 60 (Fortsetzung)

Comme le peuple de Rheinie.
 Richter seule épuisée, du
 content plonge, par son cœur.
 Il vous restitue le content (part)
 et me charge d'une vive exhortation
 de défiance ~~de~~ ^{de} l'art
 Que le miel qui " sort au
 cœur des roses" vous rende indigne
 envers la misère de votre
 charité et affection.
 Liszt

27 Mars 75 part.

Chère Augusta,
 En comparaison à votre lettre
 les services des compositeurs les
 plus viciés ne sont que bagatelles
 de pénitence de jeunes hommes.
 Quel entassement de prodiges
 et de ténacités établies dans
 votre œuvre et votre partition!
 " Tremble devant l'air de l'opéra
 inerte
 " L'œuvre des flots convulsés" -
 et me vous engage par l'air théâtral
 avec volutes, rampes, charnières et
 transiens, pour endiguer les flots
 convulsés, de vos inspirations.

Abb. 61: Franz Liszt, Brief an Augusta Holmès, Ms. autogr., 27.03.1873
 [F-Pnmanu N.A.Fr. 16262, folio 139]

DEPOT LEGAL
N° 329


L'Univers illustré

JOURNAL HEBDOMADAIRE

<p>REDACTION ET ADMINISTRATION Vendu au numéro et Abonnements : Rue Anber, n° 3, place de l'Opéra 40 centimes le numéro.</p>	<p>N° 1800 32^e Année. — 21 Septembre 1889. LE JOURNAL PARAIT TOUS LES SAMEDIS</p>	<p>PRIX DE L'ABONNEMENT : FRANCE..... de 22 fr. » Six mois 11 fr. 50 Trois mois 6 fr. » UNION POSTALE... — 23 fr. » — 12 fr. » — 6 fr. 50 COLONIES ET PAYS D'OUTRE-MER, la port en sus selon les tarifs.</p>
---	---	---

VOIR A LA PAGE SUIVANTE

L'annonce de notre prochaine Prime.



M^{me} AUGUSTA HOLMES (Dessin d'après nature, de M. Paul Merwart.) — Voir pages 504 et 506.

Abb. 62: Paul Merwart, Dessin Augusta Holmès, in:
»L'Univers illustré«, 21.09.1889 [F-Po Pi*-358]



(Cl. Bonhomme et Taponier)

AUGUSTA HOLMÈS
dans son cabinet de travail
La regrettée artiste porte le peplum de drap rouge dans lequel
elle aimait à se draper et qui lui servait de costume d'intérieur



AUGUSTA HOLMÈS
d'après un "crayon" de M^{lle} Huet
Ce portrait a été fait par M^{lle} Huet, un peintre de talent
qui fut l'amie intime d'Augusta Holmès

AUGUSTA HOLMÈS

AUGUSTA Holmès, l'artiste vivante et vibrante par excellence, l'auteur enthousiaste de la Montagne Noire, des Argonautes, d'Andromède, de l'Ode à la République, d'Irlande, du Noël et de En chemin, vient de mourir en plein talent, en pleine vigueur. Nous avons demandé à M^{mo} Manoël de Grandfort, qui connaît intimement le regrette compositeur, de déposer sur sa tombe les fleurs de l'Amitié.

...Ce fut dans une chère maison, aujourd'hui fermée, où Augusta Holmès et moi fréquentions assidûment, que j'appris à connaître son admirable intelligence, la largeur de son esprit, la grandeur de son âme, que remplissait l'ardeur de tous les héroïsmes. C'est là où j'ai eu la joie de l'entendre, lorsqu'un sujet la passionnait — s'élever jusqu'à la plus haute éloquence. Elle nous entraînait avec elle vers des cimes vertigineuses — baignées d'azur et de soleil — d'où l'on revenait avec de la lumière plein les yeux et le cœur extasié, ravi, au-dessus des choses humaines. Et cette noble inspirée, cette chercheuse d'étoiles et d'infini, cette entraîneuse d'âmes qui parlait de l'au-delà comme si elle l'avait déjà visité, n'était en dehors de ces grands mouvements, qu'une enfant, une enfant qu'un rien amusait, une enfant crédule, timide, incertaine de son talent, à ce point d'être émue avant de produire devant ses amis une mélodie nouvelle. Je me souviens des *Griffes d'Or* que par un sombre après-midi elle voulut nous chanter avant de l'apporter à son éditeur. Je me rappelle l'étonnement naïf qu'elle témoigna du grand succès obtenu par cette extraordinaire et symbolique page où se sont si éperdument traduits les tortures et les déchirements de son âme en lutte avec le rêve de beauté et de possession qui la tenait tout entière, embrasée, palpitante.

Que de souvenirs s'éveillent en moi dont elle est le charme, la gloire et même la gaieté!

J'ai encore présente au souvenir une partie de campagne que nous fîmes ensemble. Ce fut une joie. Sous une tonnelle de vigne vierge, le couvert fut mis; le déjeuner terminé, la grande Augusta, comme nous nous plaisions à la nommer, nous chanta sa dernière mélodie :

O voyageur, qui, si tristement,
Chemines dans la nuit brune...

— Comment l'appellerai je? dit-elle après nos félicitations:
— « En chemin » dit un poète.

La mélodie fut ainsi baptisée et l'on sait le succès qu'elle obtint! Par une admirable disposition d'âme, jamais Augusta Holmès, n'a su voir les gens et les choses telles qu'elles étaient véritablement. Jamais elle n'a su s'apercevoir la plus légère tare chez ceux qu'elle aimait. Son imagination ardente de poète lyrique, transformait les cailloux des ornieres en pierres précieuses.

Elle a vécu dans un rêve dont l'arrachaient à peine les douloureuses nécessités de la vie. La mort elle-même ne lui apparaissait que comme une porte s'ouvrant sur d'innombrables splendeurs et de merveilleuses joies. — « Vous verrez, disait-elle, combien je serai belle lorsque je serai morte. Le bonheur verra sur mon visage car je posséderai mon idéal poursuivi en vain sur la terre, et le sourire sera sur mes lèvres fermées. »

Ceux qui l'ont vue sur son lit de mort savent seuls à quel point elle a dit vrai!

MANOËL DE GRANDFORT.



(Cl. Bonhomme et Taponier) AUGUSTA HOLMÈS
revêtue d'un peplum blanc : ce portrait date de
l'an dernier.

Abb. 63: Manoël de Grandfort, »Augusta Holmès«, in:
»Musica« (März 1903) 6, S. 83 [F-Pn Bp. 130]

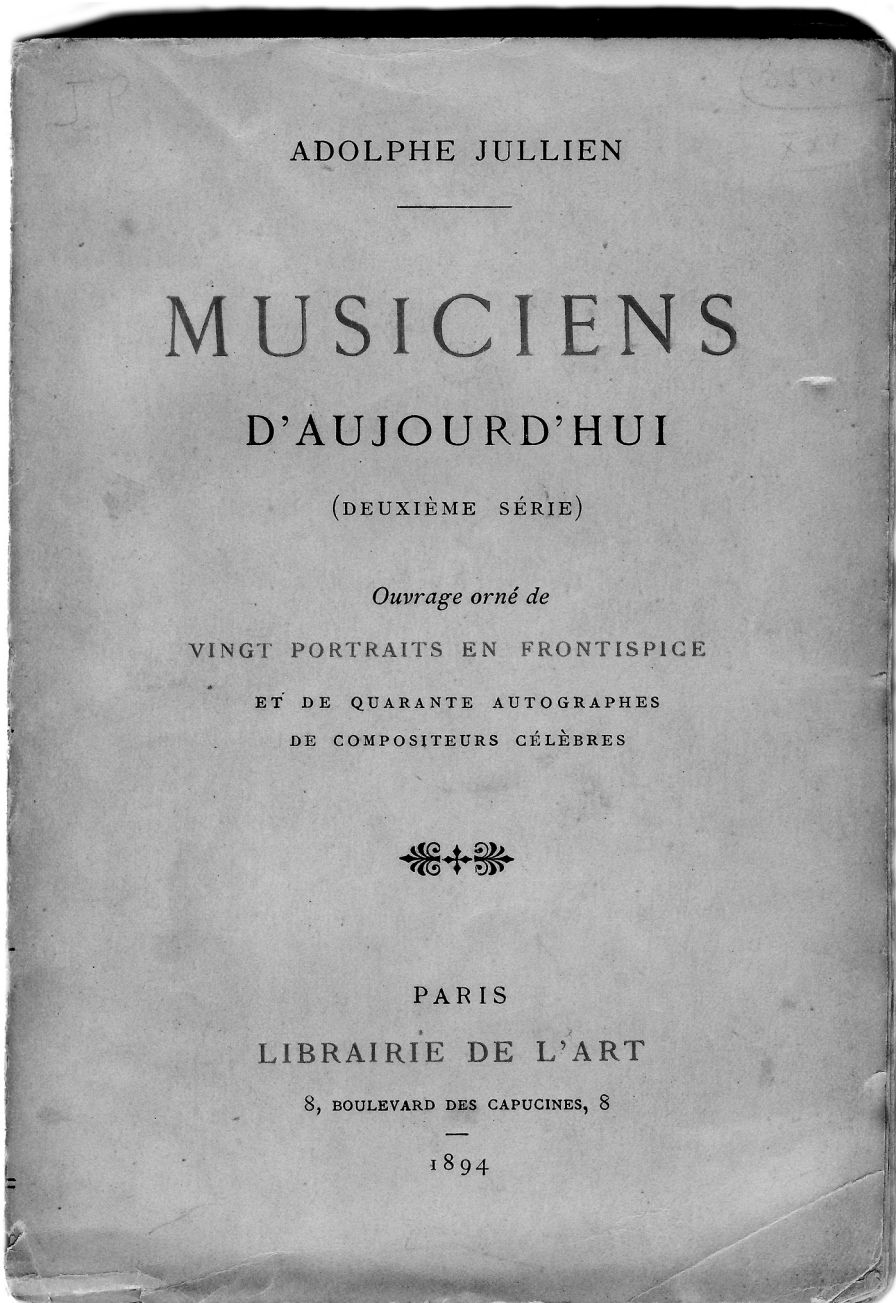


Abb. 64: Titelseite und Porträt von Augusta Holmès (rechte Seite, links unten),
in: Adolphe Jullien, »Musiciens d'aujourd'hui«, Paris: Librairie de l'Art 1894
[F-Pnasp Ro 406]

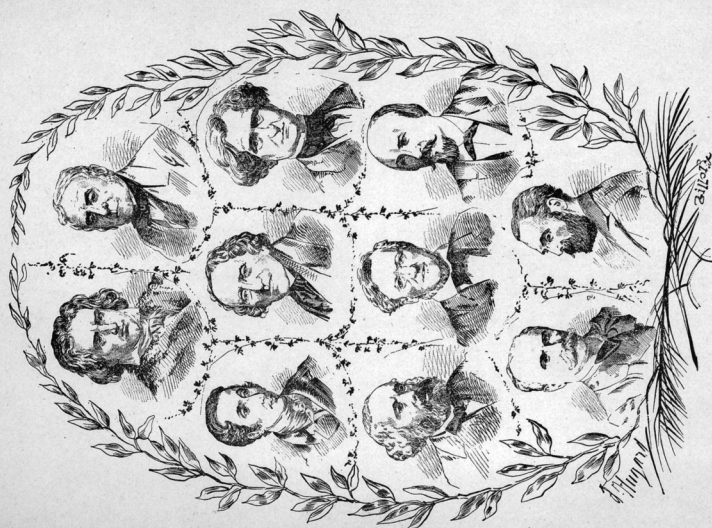
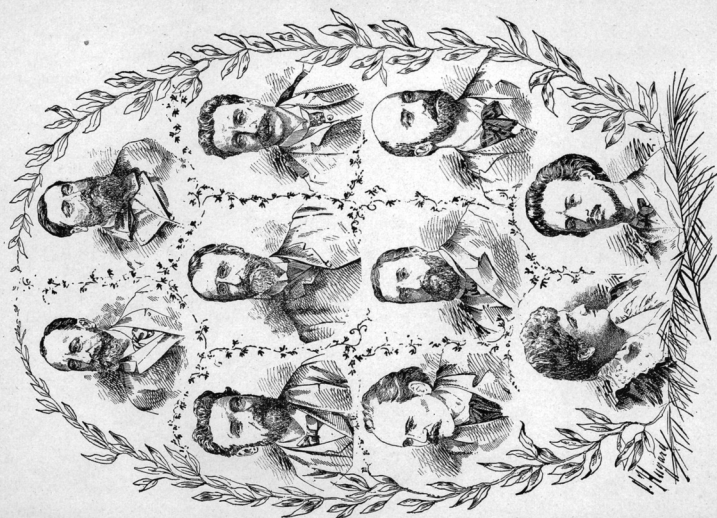


Abb. 64: (Fortsetzung)

84
8

1902.
N° 120.
1902.
1902.

COLONNE à remplir par LE DÉCLARANT.		COLONNE réservée AU RECEVEUR.																						
		fr.	c.																					
<p>chez tenues d'un acte reçu par M^{re} Therrien notaire à Paris le 28 Mars 1902 1902 M^{me} Gaillard de Belle M^{me} de lettre de leur objet et M^{me} Gaillard sol renoncé purement et simplement à elle.</p> <p>M^{me} Belle tous ces objets et leurs ils ont été acquis aux enchères publiques par le ministère de M^{re} Bailly commissaire priseur au département de la Seine le 21 Mars 1902.</p> <p>M^{me} Belle est nommée La totalité de ce droit d'auteur à la faveur des auteurs compositeurs et éditeurs de musique et à l'occasion de l'auteur dramatique</p> <p style="text-align: center;">Je déclare</p> <p>les valeurs ci-dessus énoncées :</p> <p>1. Objets mobiliers non légués par M^{re} Bailly, acquis aux enchères publiques par le ministère de M^{re} Bailly commissaire priseur le 21 Mars 1902. 4.163,50</p> <p>2. Laquelle tenues y a lieu</p> <p>1. pour :</p> <table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td>paie de note</td> <td>177,90</td> <td></td> </tr> <tr> <td>vacances payées</td> <td>—</td> <td></td> </tr> <tr> <td>mesure verbal d'apport</td> <td>20,70</td> <td></td> </tr> <tr> <td>transport de meubles</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>à l'édit de vente</td> <td>60,10</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ensemble</td> <td>258,70</td> <td>488,70</td> </tr> <tr> <td>Total</td> <td></td> <td>3.902,20</td> </tr> </table> <p>2. En outre, objets de garde robe bailleurs de cuisine vichy et argenterie, pour un total de 3.902,20</p> <p style="text-align: right;">Répêche 3.902,20</p> <p style="text-align: right;">A reporter.....</p>				paie de note	177,90		vacances payées	—		mesure verbal d'apport	20,70		transport de meubles			à l'édit de vente	60,10		ensemble	258,70	488,70	Total		3.902,20
paie de note	177,90																							
vacances payées	—																							
mesure verbal d'apport	20,70																							
transport de meubles																								
à l'édit de vente	60,10																							
ensemble	258,70	488,70																						
Total		3.902,20																						

Abb. 65 (Fortsetzung)

Paris

		COLONNE à remplir par LE DÉCLARANT.		COLONNE réservée AU RECEVEUR.	
		Valeur en capital des titres émis.			
		fr.	c.	fr.	c.
Rapport 3.904,10					
Médéric Castard de Laboussière à qui et Barbara et auquel les dames ont renoncé ainsi qu'il est dit ci-dessus, l'indemnité accordée par M. Bally Commissaire prud'hom le 21 Mars 1906 et qui est produite intégrale de 1.575,00					
De quel il faut déduire: poursuite des frais de suite 90,80					
pour transport à l'hôtel des ventes de frais de magasinage 96,80					
ensemble 187,60		187,60			
Nette 1.327,40		1.327,40			
3° Domicile Coacceptants 91,40					
4° Bon de l'Exposition universelle de 1889 n° 91.970 valant au cours de la Bourse de 1889 7,50					
5° Escompte en gaz 26,00					
6° Résidu de compte chez M. M. Durville et Co débiteurs de musique, boulevard de Sébastien n° 11 bis à Paris 6,80					
Total des valeurs à déclarer 1.393,90		1.393,90			
Les déclarants approuvent sincère et irrévocable sous le pénal de droit la présente déclaration contenue en quatre pages et approuvent.					
Paris le 18 Mai 1909					
Léon Barbusse.					
Hélène Menthé.					
A reporter.....					

Abb. 65 (Fortsetzung)

J Sekundärliteratur

- Anon.: *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Gesamtausgabe, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1980.
- Anon.: *Napoleons Gesetzbuch – Code Napoléon*, Faksimile-Nachdruck der Originalausgabe von 1808, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2001.
- Anon.: »Holmès, Augusta«, in: *Der Brockhaus Oper. Werke, Personen, Sachbegriffe*, hg. von der Lexikonredaktion des Verlags, Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus 2003, S. 143.
- Anon.: *Méry Laurent, Manet, Mallarmé et les autres...* [Exposition], Musée des beaux-arts de Nancy, Cabinet d'art graphique 4 mars – 9 mai 2005, Versailles / Artlys / Nancy: Musée des beaux-arts de Nancy 2005.
- Adorno, Theodor W.: »Ideen zur Musiksoziologie«, in: ders., *Klangfiguren – Musikalische Schriften 1*, Berlin / Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1959, S. 9-31, zuvor erschienen in den *Schweizer Monatshefte[n]* 38 (1958) 8, S. 679ff.
- Ageorges, Sylvain: *Sur les traces des Expositions universelles. Paris 1855-1937*, Paris: Parigramme 2006.
- Ahrens, Christian: »Technologien im Instrumentenbau des 19. Jahrhunderts und ihre musikalischen Auswirkungen«, in: *Das Orchester. Geschichte und Gegenwart. Kongreßbericht zum VIII. Internationalen Gewandhaus-Symposium 1993* (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 10), Leipzig: Gewandhaus 1996, S. 63-69.
- Allis, Michael: *Parry's creative process*, Aldershot: Ashgate 2003.
- Altenburg, Detlef: Art. »Symphonische Dichtung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. Neubearb. Ausgabe, Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1998, Sp. 154-168.
- Altenburg, Detlef (Hg.): *Liszt und die Neudeutsche Schule* (= Weimarer Liszt-Studien, Bd. 3), Laaber: Laaber-Verlag 2006.
- Andriopoulos, Stefan: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München: Fink 2000.
- Andriopoulos, Stefan: »Die Revolution und der Kinematograph: Massen und Medien im fin de siècle«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 30-36.
- Antona-Traversi, Camillo: *L'Histoire du Grand Guignol. Théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris: Librairie Théâtrale 1933.
- Aspley, Keith: »Introduction: Myth as Proteus – Myth, Legend, and Literature«, in: *Myth and Legend in french Literature: Essays in Honour of A. J. Steele*, hg. von Keith Aspley, David Bellos und Peter Sharratt, London: Modern humanities research association 1982, S. 1-23.

- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999.
- Assmann, Aleida / Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten*, Bd. 3, *Erinnerung Geschichte Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.
- Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris (Hg.): *Le Conservatoire de musique de Paris. Regard sur une institution et son histoire, sous la direction d'Emmanuel Hondré*, Paris: Association du bureau des étudiants du CNSMDP 1995.
- Auhagen, Wolfgang: »Zur Entstehung der Tonartencharakteristik im 18. Jahrhundert«, in: *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft: Bericht über das Kolloquium im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln 1998*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Lang 2003, S. 89-96.
- Axt, Maria: *Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper ›Friedenstag‹ von Richard Strauss und Joseph Gregor*, München / Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1989.
- Bacha, Myriam (Hg.): *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris: Action Artistique de la Ville de Paris 2005.
- Baker, Theodore: »Augusta Holmès«, in: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, überarb. von Nicolas Sloninsky, New York: Schirmer Books 1984, S. 1042 und 1990, S. 434.
- Barbier, Carl Paul: »Stéphane Mallarmé et Augusta Holmès: une amitié de jeunesse«, in: ders., *Documents Stéphane Mallarmé*, Bd. 7, Paris: Nizet 1980, S. 335-345.
- Barjot, Dominique / Chaline, Jean-Pierre / Ecrevé, André: *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, Paris: Presses Universitaires de France 1995.
- Bartenstein, Hans: *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Diss. Univ. Freiburg 1933, Leipzig / Strassburg / Zürich: Heitz 1939.
- Bartlet, M. Elizabeth C.: »Revolutionschanson und Hymne im Repertoire der Pariser Oper 1793-1794«, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 28.05.-01.06.1985* (= Ancien Régime. Aufklärung und Revolution, Bd. 15), hg. von Reinhard Koselleck und Rolf Reichardt, München: Oldenbourg 1988, S. 479-510.
- Bartlet, M. Elizabeth C.: »Gossec, l'Offrande à la Liberté et l'histoire de la Marseillaise«, in: *Le Tambour et la Harpe: Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, hg. von Jean-Rémy Julien und Jean Mongrédien, Paris: Éditions du May 1991, S. 123-146.
- Bascou-Bance, Paulette: *La Mémoire des femmes. Anthologie*, Cestas: Elytis Édition 2002.
- Baxmann, Inge: *Die Feste der Französischen Revolution: Inszenierung von Gesell-*

- schaft als Natur* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 17), Weinheim / Basel: Beltz 1989.
- Beach, Cecilla: *French Women Playwrights before the Twentieth Century – A Checklist*, Westport (Connecticut): Greenwood Press 1994.
- Bellanger, Claude / Godechot, Jacques / Guiral, Pierre / Terrou, Fernand (Hg.): *Histoire Générale de la Presse Française*, Bd. III: *De 1871 à 1940*, Paris: Presses Universitaires de France 1972.
- Ben-Amos, Avner: »Les Funérailles de Victor Hugo«, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Bd. 1: *La République*, Paris: Gallimard 1984, S. 473-522.
- Berding, Helmut (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität* (= Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Bd. 2), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Berger, Christian: Art. »Berlioz, Hector«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 2, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1999, Sp. 1322-1352.
- Bernard, Élisabeth: Art. »Colonne, Édouard Judas«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 4, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 2000, Sp. 1414-1415.
- Bernard, Élisabeth: »Jules Padeloup et les concerts populaires«, in: *Revue de musicologie* 57 (1971) 2, S. 150-178.
- Bernard, Élisabeth: *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914: Padeloup, Colonne, Lamoureux*, 4 Bde., Diss. Univ. Paris I-Sorbonne 1976.
- Berthelot, René: »Trois anges sont venus ce soir...« ou le roman d' Augusta Holmès«, in: *Musica* (Dezember 1962) 105, S. 20-24.
- Betz Wieser, Thomas / Stegemann, Michael: Art. »Exotismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1995, Sp. 226-243.
- Bibliothèque d'orchestre du Grand Casino (Vichy Allier): *Catalogue des Partitions d'Orchestre. Centre d'Études et de Recherches ›Patrimoine Musical‹ Bibliothèque d'Orchestre*, Clermont-Ferrand: AREPAMA 1997.
- Bibliothèque nationale de France: *Hommage à Louise Farrenc (1804-1875): Exposition dans la salle de lecture du Département de la Musique du 10 mai au 4 septembre 2004*, Paris: Département de la Musique 2004.
- Biehle, Herbert: »Die ästhetischen Grundlagen der französischen Gesangskunst im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (Oktober 1929 – September 1930), S. 161-167.
- Biget-Mainfroy, Michelle / Schmusch, Rainer (Hg.): »*L'ésprit français*« und die Musik Europas. *Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2007.
- Biget-Mainfroy, Michelle: »L'Affirmation identitaire en France – un phénomène équivoque au tournant des XIX^e et XX^e siècles«, in: »*L'ésprit français*« und die Musik Europas. *Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, hg. von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2007, S. 702-713.

- Birnbaum, Pierre: »Grégoire, Dreyfus, Drancy et Copernic. Les juifs au cœur de l'histoire de France«, in: *La République. Les Lieux de mémoire*, Bd. 3, hg. von Pierre Nora, Paris: Gallimard 1984, S. 523-560.
- Birnbaum, Pierre: »Nationalisme à la française«, in: *Théories du nationalisme: Nation, nationalité, ethnicité*, hg. von Gil Delannoi und Pierre-André Taguëff, Paris: Éditions Kimé 1991, S. 125-138.
- Biver, Marie-Louise: *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris: Presses Universitaires de France 1979.
- Blakeman, Edward: »The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906«, in: *Music and Letters* 63 (1982), S. 44-58.
- Blakeman, Edward: *Taffanel. Genius of the flute*, Oxford: Oxford University Press 2005.
- Bödeker, Hans Erich / Veit, Patrice / Werner, Michael (Hg.): *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre* (= Bericht über den Kongress »Concert et public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre«, Göttingen 27.-29. Juni 1996, l'Institut Max-Planck d'histoire, la Mission historique française en Allemagne et l'École des hautes études en sciences sociales), Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme 2002.
- Bödeker, Hans Erich / Veit, Patrice / Werner, Michael (Hg.): *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008.
- Bödeker, Hans Erich / Veit, Patrice / Werner, Michael (Hg.): *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008.
- Bödeker, Hans Erich / Veit, Patrice (Hg.): *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007.
- Bohrer, Frederick Nathaniel: *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Bongrain, Anne / Poirier, Alain: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795-1995*, Paris: Buchet-Chastel 1999.
- Borchard, Beatrix: »Frauen schreiben über Frauen. Gedanken zum Thema Biographie heute«, in: *Hat Musik ein Geschlecht?*, hg. von Wolf Loeckle und Michael Schmidt, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 1997, S. 49-64.
- Borchard, Beatrix: »Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, Bd. 5), hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 115-122.
- Bordes, Philippe: »Die Französische Revolution im Musée Carnavalet (1866-1903) von der historischen Erinnerung zur Kunst«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 92-98.

- Boswell, John: *Christianity, social tolerance, and homosexuality: gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*, Chicago / London: The University of Chicago Press 1981.
- Boswell, John: *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, New York: Villard Books 1994.
- Bourlignieux, Guy: »Augusta Holmès«, in: *Dictionnaire de Biographie Française*, hg. von Michel Prevost, Jean-Charles Roman d'Amat und Henri Tribut de Morembert, Bd. 17, Paris: Librairie Letouzey et Anné 1989, Sp. 1272-1273.
- Bourlignieux, Guy: »Adolphe Jullien«, in: *Dictionnaire de Biographie Française*, hg. von Michel Prevost, Jean-Charles Roman d'Amat und Henri Tribut de Morembert, Bd. 18, Paris: Librairie Letouzey et Ané 1989, Sp. 1004-1005.
- Branger, Jean-Christophe / Ramaut, Alban (Hg.): *Opéra et religion sous la III^e République* (= Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine Travaux 129, Musicologie – Cahiers de L'Explanade N° 4), Paris: Publications de l'Université de Saint-Étienne 2006.
- Bray, Alan: *The Friend*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2003.
- Brody, Elaine: »La famille Mendès: a Literary Link between Wagner and Debussy«, in: *The Music Review* 33 (1972) 3, S. 177-189.
- Brooks, Jeanice: »Professionalismus und öffentliche Karriere bei Frauen. Metaphern zur Darstellung Nadia Boulangers als Dirigentin«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, Bd. 5), hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 252-260.
- Brzoska, Matthias: »Historisches Bewußtsein und musikalische Zeitgestaltung«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), S. 50-66.
- Brzoska, Matthias: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 14), Laaber: Laaber-Verlag 1995.
- Brzoska, Matthias: »Zum Problem einer Gattungssystematik des Musiktheaters im 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft* (= Theatron, Bd. 29), hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 101-109.
- Brzoska, Matthias: »Richard Wagners französische Wurzeln ossia Warum Wagner kein Zukunftsmusiker sein wollte«, in: *Von Wagner zum Wagnérisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 12), hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwarz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 39-49.
- Brzoska, Matthias: »Geschichtsphilosophische Dimensionen in Meyerbeers Grand Opéra«, in: *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen: Argus 2002, S. 108-117.
- Brzoska, Matthias: »Berlioz, (Louis-)Hector«, in: *Komponisten-Lexikon*, hg. von Horst Weber, 2. Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 49-53.
- Brzoska, Matthias / Hofer, Hermann / Strohmam, Nicole K. (Hg.): *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, Laaber: Laaber-Verlag 2005.

- Brzoska, Matthias / Hofer, Hermann / Strohmann, Nicole K. (Hg.): *Giacomo Meyerbeer. Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption*, Bericht zum Internationalen Kongress / Actes du Colloque international, 13.-16. Mai 2007 Folkwang Hochschule Essen-Werden (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 33), Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2009.
- Brzoska, Matthias / Fontaine, Susanne / Grünzweig, Werner / Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Töne, Farben, Formen: über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift für Elmar Budde*, 2. Aufl., Laaber: Laaber-Verlag 1997.
- Bubel, Frank: *Euripides, Andromeda*, Stuttgart: Steiner 1991.
- Calvet, Jean: *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris: Lanoire 1927.
- Chailley, François: »La Marseillaise: étude critique sur ses origines«, in: *Annales historiques de la Révolution française* (1960), S. 226-293.
- Chailley, Jacques: *Précis de musicologie*, 2. Aufl., Paris: Presses Universitaires de France 1984.
- Charlton, David (Hg.): *Hector Berlioz New Edition of the Complete Works. Choral Works with Orchestra (II)*, Bd. 12b, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1993.
- Charlton, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Chastenet, Jacques: *La République des républicains: 1879-1893* (= Histoire de la Troisième République, Bd. 2), Paris: Hachette 1954.
- Chimènes, Myriam: *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la IIIe République*, Paris: Fayard 2004.
- Chion, Michel: *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris: Fayard 1993.
- Citron, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Coenen, Hans Georg: *Französische Verslehre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Coeuroy, André: *Association artistique des Concerts Colonne. Historique des Concerts Colonne*, Paris: Pailhé 1929.
- Cogniat, Raymond: *Cinquante ans de Spectacles en France. Les Décorateurs de théâtre*, Paris: Librairie Théâtrale 1955.
- Cohen, Aaron I.: »Holmes, Augusta Mary Anne (pseud. Hermann Zenta)«, in: *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, New York / London: Books & Music 1987, S. 326-327.
- Cohen, H. Robert: »The Nineteenth-Century French Press and the Music Historian: Archival Sources and Bibliographical Resources«, in: *19th-Century Music* 7 (Herbst 1983) 2, S. 136-142.
- Cohen, H. Robert / Gigou, Marie-Odile: *Cent ans de mise-en-scène lyrique en France (env. 1830-1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris)*, Bd. 2, New York: Pendragon Press 1986.

- Cohen, William B.: *The French Encounter with Africans. White Response to Blacks. 1530-1880*, Bloomington / London: Indiana University Press 1980.
- Colas, Damien / Gétreau, Florence / Haine, Malou: *Musique, esthétique et société aux XIX siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, Wavre: Mardaga 2007.
- Conrad, Barnaby: *Absinthe: History in a Bottle*, San Francisco: Chronicle Books 1997 (Reprint).
- Cooper, Thomas: »Nineteenth-Century Spectacle«, in: *French Music since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 19-52.
- Cotte, Roger: Art. »Holmès, Augusta, Mary-Anne«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, hg. von Friedrich Blume, Kassel / Basel: Bärenreiter 1957, Sp. 648-650.
- Coy, Adelheid: *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 13), München / Salzburg: Emil Katzbichler 1978.
- Cusick, Suzanne G.: »On Musical Performances of Gender and Sex«, in: *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, hg. von Elaine Barkin, Lydia Hamessly und Benjamin Boretz, Zürich: Carciofolo Verlagshaus 1999, S. 25-48.
- Dadelsen, Georg von: »Élan Terrible – Bemerkungen zur Französischen Revolutionsmusik«, in: *All kinds of music: in honour of Andrew D. McCredie*, hg. von Graham Strahle und David Swale, Wilhelmshaven: Noetzel 1998, S. 83-90.
- Dahlhaus, Carl: »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?«, in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gering 1977, S. 58-73.
- Dahlhaus, Carl: »Zur Methode der Opern-Analyse«, in: *Musik und Bildung* 12 (1980), S. 518-529.
- Dahlhaus, Carl: »Operndramaturgie im 19. Jahrhundert (Special Round Table)«, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), S. 32-35.
- Dahlhaus, Carl: »Musikkritik als Geschichtsphilosophie«, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (= Die Musik des 19. Jahrhunderts, Bd. 6), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber-Verlag 1989, S. 203-209.
- Dahlhaus, Carl: »Revolutionsoper und symphonische Tradition«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Gattungen, Bd. 5), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber-Verlag 1994, S. 345-356.
- Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften: in 10 Bänden (Inhaltsverzeichnis ›Kritik‹, ›Theorie‹, ›Opern- und Librettotheorie‹, ›Wissenschaft‹ und ›Editorische Anmerkungen‹)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag 2000-2008.
- Dablemont, Gerhard: »La féminité dévorante: Nana, Renée, Salomé, Lilith und ihre Schwestern im französische Fin de siècle-Drama«, in: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen: Francke Verlag 1999, S. 81-96.
- Delage, Irène: »Duchemin, Marie-Angélique, veuve Brulon (1772-1859), première femme décorée de la Légion d'honneur«, in: http://www.napoleon.org/fr/salle_lecture/biographies/files/duchemin_delage_2007.asp, abgerufen am 24.01.2012.

- Delage, Roger: Art. »Chabrier, (Alexis-) Emmanuel«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 4, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a: Bärenreiter 2000, Sp. 637-643.
- Delahaye, Marie-Claude: *L'Absinthe. Son Histoire*, Auvers-sur-Oise: Musée de l'absinthe 2000.
- Delporte, Christian: *Les journalistes en France 1880-1950: naissance et construction d'une profession*, Paris: Éd. du Seuil 1999.
- Devriès, Anik: »Les musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle de 1889«, in: *Cahiers Debussy* 1 (1977), S. 25.
- Devriès, Anik / Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Bd. 2: *De 1820 à 1914*, Genf: Éditions Minkoff 1988.
- Döhring, Sieghart: »Wagnerismus in Frankreich. Zum Einfluß des Musikdramas auf die französische Oper« (Vortrag auf dem Berliner Gedächtnis-Kolloquium *Oper nach Wagner* für den kurz zuvor verstorbenen Carl Dahlhaus), in: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe Nr. 62, 16.03.1990, S. 43.
- Döhring, Sieghart: »Der andere Choral. Zur Dramaturgie von Marcells Monolog aus *Les Huguenots*«, in: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, hg. von Sieghart Döhring und Jürgen Schläder, München: Ricordi 1995, S. 39-61.
- Döhring, Sieghart: »Wandlungen des Weiblichkeits-Topos in der Oper um 1900: Exempel Massenet«, in: *Frauengestalten des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper)*. *Symposion 2001*, hg. von Carmen Ottner, Wien / München: Franz-Schmidt-Gesellschaft 2003, S. 1-17.
- Döhring, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), Laaber: Laaber-Verlag 1997.
- Donnellon, Déirdre: »French Music Since Berlioz: Issues and Debates«, in: *French Music Since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 11-18.
- Droysen, Johann Gustav: *Historik. Die Vorlesungen von 1857*, hg. von Peter Leyh, Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog 1977.
- Duchesneau, Michel: »Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante. »Projet mirifique de concerts scandaleux««, in: *Revue de musicologie* 80 (1994) 2, S. 251-281.
- Duchesneau, Michel: *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Lüttich: Mardaga 1997.
- Dumesnil, René: *Histoire de la Musique. Des Origines à nous jours. Avec de nombreux textes musicaux*, Bd. 4: *L'aube du XX^e siècle*, von René Dumesnil, Paris: Librairie Armand Colin 1958.
- Eckart-Bäcker, Ursula: »Der Einfluß im Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert«, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hg. von Heinz Becker, Regensburg: Gustav Bosse 1965, S. 69-103.
- Eckart-Bäcker, Ursula: *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die*

- Zeit im Spiegel der Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2), Regensburg: Gustav Bosse 1965.
- Edler, Arnfried / Meine, Sabine: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover 26.-29. September 2001* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 12), Augsburg: Wißner 2002.
- EGgebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, hier S. 264-279, urspr.: MuB II (1979), S. 150-154.
- EGgebrecht, Hans Heinrich: »Die Dichotomie von Form und Inhalt in der Musik und die Symphonische Dichtung«, in: ders., *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München / Zürich: Piper 1991, S. 665-676.
- Ehrhardt, Damien: »Die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks und seiner Schüler. Gedanken zu ihrer Entwicklung von 1871 bis 1914«, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, S. 50-59.
- Einfalt, Michael / Jurt, Joseph / Mollenhauer, Daniel / Pelzer, Erich (Hg.): *Konstrukte nationaler Identität: Deutschland, Frankreich und Großbritannien (19. und 20. Jahrhundert)* (= Identitäten und Alteritäten, Bd. 11), Würzburg: Ergon 2002.
- Ellis, Katharine / Brzoska, Matthias: »Avant-propos méthodologique«, in: *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 12), hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 35-37.
- Ellis, Katharine: »Geschlechterrollen und Professionalismus. Pianistinnen im Paris des 19. Jahrhunderts«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, Bd. 5), hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 275-284.
- Ellis, Katharine: »The structures of musical life«, in: *Nineteenth-century music: selected proceedings of the tenth international conference [at the University of Bristol in July 1998]*, hg. von Jim Samson und Bennet Zon, Aldershot: Ashgate 2002, S. 343-370.
- Elwert, Wilhelm Theodor: *Französische Metrik*, München: Hueber Verlag 1961.
- Erikson, Erik H.: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Orig.: *Identity and the Life Cycle. Selected Papers*, New York: International University Press 1959).
- Faulstich, Werner: *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter 1830-1900*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- Fauquet, Joël-Marie: *César Franck*, Paris: Fayard 1999.
- Fauquet, Joël-Marie (Hg.): *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris: Fayard 2003.
- Fauquet, Joël-Marie: Art. »Holmès, Augusta Mary Anne«, in: *Dictionnaire de la mu-*

- sique en France au XIX^e siècle*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard 2003, S. 596-597.
- Fausser, Annegret: »*La Guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998) 1, S. 83-129.
- Fausser, Annegret: »Zwischen Professionalismus und Salon: Französische Musikerinnen des Fin de siècle«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, Bd. 5), hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 261-274.
- Fausser, Annegret: »Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)«, in: *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, hg. von Harry White und Michael Murphy, Cork: Cork University Press 2001, S. 72-103.
- Fausser, Annegret: »World Fair – World Music: Musical Politics in 1889 Paris«, in: *Nineteenth-Century Music, Selected Proceedings of the Tenth International Conference [at the University of Bristol in July 1998]*, hg. von Jim Samson und Bennet Zon, Aldershot: Ashgate 2002, S. 181-225.
- Fausser, Annegret: Art. »Holmès, Augusta (Mary Anne)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a: Bärenreiter 2003, Sp. 244-246.
- Fausser, Annegret: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester: University of Rochester Press 2005.
- Fausser, Annegret: »Comment devenir compositeur? Les stratégies de Lili Boulanger et de ses contemporaines«, in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger: témoignages et études*, hg. von Alexandra Laederich, Lyon: Symétrie 2007, S. 273-288.
- Fausser, Annegret / Schwartz, Manuela (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek Bd. 12), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999.
- Feilhauer, Ingeborg: *Augusta Holmès (1847-1903): Biographie – Werkverzeichnis – Analysen*, Magisterarbeit Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1987 [unveröffentl. Typoskript].
- Feilhauer, Ingeborg: »Augusta Holmès und die französische Revolution«, in: *Musica* 43 (März/April 1989) 2, S. 138-144.
- Fellerer, Karl Gustav: »Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert«, in: ders., *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse 1984, S. 11-69.
- Fellinger, Imogen: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 10), Regensburg: Gustav Bosse 1968.
- Fellinger, Imogen: Art. »Zeitschriften«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a: Bärenreiter 1998, Sp. 2252-2275.
- Fend, Michael / Noiray, Michel (Hg.): *Musical Education in Europe (1770-1914)*.

- Compositional, Institutional, and Political Challenges*, 2 Bde., Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2005.
- Festerling, Wilhelm: *Catulle Mendès' Beziehungen zu Richard Wagner*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Greifswald, Greifswald 1913.
- Finscher, Ludwig: »Zwischen absoluter und Programmmusik«. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie«, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing: Hans Schneider 1979, S. 103-115.
- Florensky, Pavel: *The Pillar and Ground of the Truth*, Princeton: Princeton University Press 1997, Originalausgabe: Moskau 1914.
- Floros, Constantin: »Frauengestalten bei Richard Wagner«, in: *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper)*, Symposium 2001 (= Studien zu Franz Schmidt, Bd. 14), hg. von Carmen Ottner, Wien / München: Doblinger 2003, S. 44-56.
- Forchert, Arno: »Ästhetischer Eindruck und kompositionstechnische Analyse. Zwei Ebenen musikalischer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber: Laaber-Verlag 1991, S. 193-203.
- Foucault, Michel: *Mental illness and psychology*, Berkeley: University of California Press 1962.
- Fraisse, Geneviève / Perrot, Michelle (Hg.): *19. Jahrhundert* (= Geschichte der Frauen, Bd. 4, hg. von Georges Duby und Geneviève Fraisse), Frankfurt am Main: Campus Verlag / Paris: Éd. de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994.
- Freud, Sigmund: »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hg. von Anna Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- Friang, Michèle: *Femmes fin de siècle. 1870-1914: Augusta Holmès et Aurélie Tidjani ou la gloire interdite*, Paris: Éditions Autrement 1998.
- Friang, Michèle: *Augusta Holmès ou la gloire interdite. Une femme compositeur au XIX^e siècle*, Paris: Éditions Autrement 2003.
- Fulcher, Jane F.: »The Concert as Political Propaganda in France and the Control of ›Performative Context‹«, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998) 1, S. 41-67.
- Furet, François / Ozouf, Mona (Hg.): *Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution*, Bd. 1: *Ereignisse, Akteure*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Gefen, Gérard: *Augusta Holmès – l'outrancière*, Paris: Belfond 1987.
- Gefen, Gérard: »1889: L'Ode à la République«, in: *Notre Histoire* (Januar 1996) 129, S. 58-59.
- Gérard, Yves / Jousse, Eurydice (Hg.): *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns: conservées au Château-Musée de Dieppe*, Lyon: Symétrie 2009.
- Gerhard, Anselm: »L'Eroe titubante e il finale aperto. Un dilemma insolubile nel

- ›Guillaume Tell‹ di Rossini«, in: *Rivista italiana di musicologica* 19 (1984), S. 113-130.
- Gerhard, Anselm: »Die französische ›Grand Opéra‹ in der Forschung seit 1945«, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), S. 220-270.
- Gerhard, Anselm: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1992.
- Gerhard, Anselm: »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?«, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 1-30.
- Gersmann, Gudrun / Kohle, Hubertus (Hg.): *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart: Steiner 2002.
- Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (Orig.: *Stigma. Notes on the Management of spoiled Identity*, Englewood Cliffs / New York: Prentice-Hall 1963).
- Goubault, Christian: *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genf / Paris: Slatkine 1984.
- Gourret, Jean: *Encyclopédie des fabuleuses Cantatrices*, Paris: Éditions Mengès 1981.
- Gourret, Jean: *Ces hommes qui ont fait l'Opéra 1669-1984*, Paris: Éditions Albatros 1984.
- Gourret, Jean: *Nouveau Dictionnaire des Chanteurs de l'Opéra de Paris du 17^e siècle à nos jours*, Paris: Éditions Albatros 1989.
- Greer Cohn, Robert: »Mallarmé and the Greeks«, in: *The Persistent Voice: Essays on Hellenism in French Literature since the 18th Century: in honor of professor Henri M. Peyre*, hg. von Walter G. Langlois, Genf: Droz 1971, S. 81-88.
- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* (= Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 22), Wiesbaden: Steiner 1983, Diss. TU Berlin 1981.
- Grotjahn, Rebecca: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850-1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 7), Sinzig: Studio 1998.
- Guirand, Félix / Schmidt, Joël: *Mythes et mythologie. Histoire et Dictionnaire*, Paris: Larousse 1996.
- Habermas, Jürgen: »Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?«, in: ders., *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 92-126.
- Hacking, Ian: *Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne*, aus dem Amerikanischen von Max Looser, München / Wien: Carl Hanser 1996. Originalausgabe: *Rewriting the soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1995.
- Hacking, Ian: *Mad travellers. Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*, Charlottesville / London: University Press of Virginia 1998.
- Hacking, Ian: *Les Fous Voyageurs*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond 2002.
- Haensch, Günther / Tümmers, Hans J.: »Die Dritte Republik (1875-1940)«, in:

- Frankreich. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft*, hg. von Günther Haensch und Hans J. Tümmers, München: Beck 1991, S. 49-57.
- Hargreaves, David J.: *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*, Stuttgart: Alfred Kröner 2008.
- Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo: »Europäisches Umfeld: Länderpanorama«, in: *Handbuch Fin de Siècle*, hg. von Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel, Stuttgart: Alfred Kröner 2008, S. 65-128.
- Hausen, Karin / Wunder, Heide: »Einleitung«, in: *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*, hg. von Karin Hausen und Heide Wunder, Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1992, S. 9-18.
- Hausen, Karin: »Öffentlichkeit und Privatheit. Gesellschaftspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen«, in: *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*, hg. von Karin Hausen und Heide Wunder, Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1992, S. 81-88.
- Hausen, Karin: »Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte«, in: *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven* (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 5), hg. von Hans Medick und Anne-Charlott Trepp, Göttingen: Wallstein Verlag 1998, S. 15-55.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1953.
- Hays, Richard B.: »Relations Natural and Unnatural: A Response to John Boswell's Exegesis of Romans I«, in: *Journal of Religious Ethics*, 14 (1986) 1, S. 184-215.
- Heidel, Ulf / Micheler, Stefan / Tuider, Elisabeth (Hg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag 2001.
- Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, 6. erw. Aufl., Düsseldorf / Köln: Diederichs 1981.
- Heitmann, Christin: »Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt? Louise Farrencs Auseinandersetzung mit Ludwig van Beethoven«, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München: edition text + kritik 2001, S. 58-76.
- Heitmann, Christin: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie* (= Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 20), Wilhelmshaven: Noetzel 2004.
- Heitmann, Christin (Hg.): *Louise Farrenc. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven: Noetzel 2005.
- Heller, Adolf: *Biblische Zahlensymbolik*, Reutlingen: Braun 1936.
- Henson, Karen: »Holmès Augusta (Mary Anne)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 11, hg. von Stanley Sadie, New York: Oxford University Press 2001, S. 641-642.

- Henson, Karen: »In the house of disillusion: Augusta Holmès and *La Montagne noire*«, in: *Cambridge Opera Journal* 9 (1997) 3, S. 233-262.
- Henson, Karen: »Victor Capoul, Marguerite Olagnier's *Le Saïs*, and the Arousing of Female Desire«, in: *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999) 3, S. 419-464.
- Herding, Klaus / Reichardt, Rolf: *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Herlin, Denis (Hg.): *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Versailles*, Publication de la Société Française de Musicologie, Paris: Édition Klincksieck 1995.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990.
- Hirsbrunner, Theo: Art. »Saint-Saëns: Samson et Dalila«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich: Piper 1994, S. 510-513.
- Hofer, Hermann: »Scribe, Meyerbeer et la mise en scène du Moyen Age«, in: *La Licorne* 6 (1982) 1, S. 65-87.
- Hofer, Hermann: »Die singende Antike im Aufstand gegen Napoleon III. Die antike Mythologie bei Hector Berlioz und Jacques Offenbach«, in: *Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen*, hg. von Heinz Stiller, Berlin: Akademie-Verlag 1986, S. 310-318.
- Hofer, Hermann: »Décadence und Belle Époque in Frankreich«, in: *Fin de siècle: Hundert Jahre Jahrhundertwende*, Redaktion: Georg Fülberth, Berlin (West): Elefant Press 1988, S. 128-133.
- Hofer, Hermann: »Fausts Adieu an Volk, Freiheit, Politik und Revolution in *La Damnation de Faust* von Hector Berlioz (1846), oder: So musste es kommen, wenn Faust Opium und den Zug nimmt«, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, hg. von Peter Csobádi, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 2003, S. 582-589.
- Hofer Hermann: »Magnard, Albéric«, in: *Dictionnaire Berlioz*, hg. von Pierre Citron und Cécile Reynaud, Paris: Fayard 2003, S. 321-322.
- Holoman, D. Kern: *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2004.
- Hottmann, Katharina: »Vom Kaiser-Wilhelm-Marsch zur Wacht am Rhein. Die musikalische Siegesfeier in der Berliner Hofoper am 17. Juni 1871«, in: *Fest – Oper – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 1), hg. vom Forschungszentrum Musik und Gender und der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der GfM, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2008, S. 97-113.
- Howat, Roy: »Debussy and the Orient«, in: *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*, hg. von Andrew Gerstle und Anthony Milner, Chur: Harwood Academic Publishers 1994, S. 45-81.
- Huck, Oliver: »Die Tonartendisposition in Georges Bizets *Carmen*«, in: *Musiktheorie* 17 (2002) 1, S. 41-44.

- Huebner, Stephen: *French Opera at the Fin de siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York: Oxford University Press 1999.
- Ihl, Olivier: *La Fête republicaine*, Paris: Édition Gallimard 1996.
- Irvin, Marjory: »Introduction«, in: *Augusta Holmès – Selected Songs* (= Women Composers Series, Bd. 13), hg. von Marjory Irvin, New York: Da Capo Press 1984.
- Jacob, Andreas: »Editorische Probleme in Meyerbeers Le Prophète«, in: *Giacomo Meyerbeer. Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 33), hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2009, S. 15-27.
- Jacobshagen, Arnold: »Zwischen Partitur und Regiebuch«, in: *Programmbuch zu Stuttgarter Premiere von La Juive – Die Jüdin am 16.03.2008 unter der Leitung von Sébastien Rouland*, hg. von der Staatsoper Stuttgart, Stuttgart: Cantz'sche Druckerei 2008, S. 53-61.
- Jacobshagen, Arnold (Hg.): *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Laaber: Laaber-Verlag 2002.
- Jäger, Ralf Martin: *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 7), Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1996.
- Jahrmärker, Manuela: »Was war an der opéra comique so französisch? Rhythmus als Element der Werkdramaturgie – ein Versuch«, in: *›L'esprit français‹ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider*, hg. von Michelle Biget-Mainfroy und Rainer Schmusch, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2007, S. 497-522.
- Jost, Peter (Hg.): *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kahan, Sylvia: *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, Rochester: University of Rochester Press 2003.
- Kalisch, Volker: »Musikwissenschaft zwischen Rationalisierung und Professionalisierungsdruck«, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (= Musik-Kultur, Bd. 5), hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule 1999, S. 65-86.
- Kelly, Barbara L. (Hg.): *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester: University of Rochester Press 2008.
- Keupp, Heiner / Ahbe, Thomas / Gmür, Wolfgang / Höfer, Renate / Mitzerlich, Beate / Kraus, Wolfgang / Straus, Florian: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.
- Kirchmeyer, Helmut: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil 2: *System- und Methodengeschichte*, Bd. 4: *Quellen-Texte 1847-1851 (1852)* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7), Regensburg: Gustav Bosse 1996.

- Klein, Axel: *Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 1996.
- Klein, Rudolf: »Das Repertoire der Höfischen Oper, der Hof- und der Staatsoper«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 24 (1969) 7, S. 369-425.
- Klimek-Winter, Rainer: *Andromedatragödien. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius: Text, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart: B. G. Teubner 1993.
- Kloiber, Rudolf: *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967.
- Knaus, Kordula: »Musikwissenschaftliche Forschungsansätze auf fremdem Terrain: Musiktheater als »Regietheater««, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (2003), S. 189-207.
- Kneif, Tibor: *Texte zur Musiksoziologie*, Köln: Volk 1975.
- Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin: Henschelverlag 1961.
- Kohle, Hubertus: »Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 119-132.
- Konold, Wulf: »Nachdenken über die Symphonie. Skizzen zu einer Problemgeschichte der Symphonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Geschichte der Musik*, Bd. 2, hg. von Matthias Brzoska, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 313-329.
- Krakovitch, Odile: *Censure des Répertoires des Grands Théâtres Parisiens (1835-1906). Inventaire des manuscrits des pièces (F¹⁸ 669 à 1016) et des procès-verbaux des censeurs (F²¹ 966 à 995)*, Paris: Centre Historique des Archives Nationales 2003.
- Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst: Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne* (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie, Bd. 8), Pfaffenweiler: Centaurus 1996.
- Kraus, Wolfgang: *Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten*, Colloquium vom 22.04.1999, Internetveröffentlichung, [<http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>, abgerufen am 30.01.2010].
- Krebs, Wolfgang: »Dramaturgie der Entgrenzung. Erich Wolfgang Korngolds Opern-einakter *Violanta*«, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1998) 1, S. 26-39.
- Krempe, Roger: »Franc-Maçonnerie und Marseillaise. Anmerkungen zu einem geistesgeschichtlichen Phänomen«, in: *Nach Frankreich zogen zwei Grenadier. Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hg. von Brunhilde Sonntag, Hamburg / Münster: Lit Verlag 1991.
- Kreutzer, Eberhard: »Orientalism«, in: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler 2008.
- Krummel, D. W.: *The Literature of Music Bibliography. An Account of the Writings on the History of Music Printing & Publishing*, Berkely: Fallen Les Press 1995.
- Kuhn, Annette / Schneider, Gerhard (Hg.): *Frauen in der Geschichte. Frauenrechte*

- und die gesellschaftliche Arbeit der Frauen im Wandel. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien zur Geschichte der Frauen* (= Geschichtsdidaktik, Bd. 6), Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1979.
- Kunath, Martin: »Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (Oktober 1925-1926), S. 403-408.
- Labat-Poussin, Brigitte: *Archives du Théâtre national de l'Opéra (AJ¹³ 1 à 1466). Inventaire*, Paris: Avant-Propos 1977.
- Labussek, Frank: *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert. Stationen des ästhetischen Wandels* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 13: Französische Sprache und Literatur, Bd. 194), Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Lang 1994.
- Lacombe, Hervé: *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle* (= Collection Les Chemins de la musique), Paris: Fayard 1997.
- Lacombe, Hervé: »The writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999) 2, S. 135-158.
- Lacombe, Hervé: »Definitionen der Operngattungen in den französischen Lexika des 19. Jahrhunderts«, in: *Meyerbeer und die Opéra comique*, hg. von Arnold Jacobsen und Milan Pospíšil, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 30-62.
- Lafarge, Guy: »Wagner et la cabale du Tannhäuser«, in: *Sur les pas des musiciennes*, hg. von Pierre Hiégel, Paris: Les Éditions de l'Illustration 1967, S. 187-200.
- Langham Smith, Richard / Potter, Caroline (Hg.): *French Music since Berlioz*, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006.
- Larner, Gerald: »The Marianne of Music: Gerald Larner takes a centenary look at Augusta Holmès«, in: *Opera – London* 54 (20.11.2003) 11, S. 1328-1333.
- Launay, Florence: *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris: Fayard 2006.
- Launay, Florence: »Carrières de compositrices au tournant du siècle: l'exception Lili Boulanger«, in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger: témoignages et études*, hg. von Alexandra Laederich, Lyon: Symétrie 2007, S. 289-297.
- Le Couëdie, Stéphane: »Villiers de L'Isle-Adam Musicien«, in: *Au Balcon 1871-1914. Revue mensuelle de Littérature, d'art & d'expressions diverses* 1 (1995) 2.
- Leblanc, Cécile: *Wagnérisme et création en France 1883-1899*, Paris: Champion 2005.
- Lees, Heath: *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, Aldershot: Ashgate 2007.
- Lehning, James R.: *To be a citizen. The Political Culture of the Early French Third Republic*, Ithaca / London: Cornell University Press 2001.
- Lienhard, Daniel: »Augusta Holmès: Der Sturm auf den Palais Garnier«, in: *Clingklong* (2006) 55, S. 24-27.
- Lindhorst, Elke: *Die Dialektik von Geistesgeschichte und Theologie in der modernen Literatur Frankreichs: Dichtung in der Tradition des »renouveau catholique« von 1890-1990*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.
- Link, Jürgen / Wülfiging, Wulf (Hg.): *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*, Stuttgart: Klett-Cotta 1991.

- Lipp, Carola: »Das Private im Öffentlichen. Geschlechterbeziehung im symbolischen Diskurs der Revolution 1848/49«, in: *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*, hg. von Karin Hausen und Heide Wunder, Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1992, S. 99-116.
- Livois, René de: *Histoire de la Presse française*, Bd. 2: *De 1881 à nos jours*, Lausanne: Éditions Spes 1965.
- Locke, Ralph P.: »Constructing the Oriental ›Other‹: Saint-Saëns's *Samson et Dalila*«, in: *Cambridge Opera Journal* 3 (November 1991) 3, S. 261-302.
- Lockwood, Lewis: »On Beethoven's Sketches and Autographes: Some Problems of Definition and Interpretation«, in: *Acta Musicologica* 42 (1970), S. 32-47.
- Loeser, Martin: »Musikgeschichte und Vergleich – neue Einblicke in alte Themen? Die Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert aus der Perspektive von Historischem Vergleich und Kulturtransfer«, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2006, S. 157-173.
- Loeser, Martin: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2011.
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597-1940*, Bd. 1: Text, 2. überarbeitete Ausgabe, Genf: Societas Bibliographica 1971.
- Macdonald, Hugh: »Holmès [Holmes], Augusta (Mary Anne)«, in: *The New Grove Dictionary of Women Composers*, hg. von Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, London / New York: Macmillan 1995, S. 223-224.
- Macdonald, Hugh: »French Identity After 1871«, Vortragshandout, Folkwang Hochschule 20.06.2006.
- Macdonald, Raymond A. R. / Hargreaves, David J. / Miell, Dorothy (Hg.): *Musical Identities*, Oxford / New York / Auckland: Oxford University Press 2002.
- Mahling, Christoph-Hellmut: »Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhundert«, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts, Bd. 42), hg. von Heinz Becker, Regensburg: Gustav Bosse 1976.
- Majoros, Ferenc / Rill, Bernd: *Das Osmanische Reich (1300-1922). Die Geschichte einer Großmacht*, Augsburg: Bechtermünz Verlag 2000.
- Manferrari, Umberto: *Dizionario Universale delle Opere Melodrammatiche*, Bd. 3, Florenz: Sansoni 1955.
- Marco, Guy A.: *Opera. A Research and Information Guide*, Second Edition, New York / London: Garland Publishing 2001.
- Martin-Fugier, Anne: *Les salons de la III^e République. Art, littérature, politique*, Paris: Perrin 2003.
- Mazenod, Lucienne / Schoeller, Ghislaine: *Dictionnaire des femmes célèbres. De tous les temps et de tous les pays*, Paris: Robert Laffont 1992.
- McClary, Susan: »Reshaping a discipline: Musicologie and Feminism in the 1990s«, in: *Feminist Studies* 19 (1993) 2, S. 399-423.

- Meinzer, Michael: *Der französische Revolutionskalender (1792-1805). Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung* (= Ancien Régime. Aufklärung und Revolution, hg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, Bd. 20), München: Oldenbourg 1992.
- Michel, François: Art. »Holmès, Augusta«, in: *Encyclopédie de la Musique*, hg. von François Michel, Bd. 2, Paris: Fasquelle 1959, S. 482.
- Michelet, Victor-Émile: *Les Compagnons de la Hiérophanie: Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIX^e siècle*, Paris: Dorbon 1937.
- Ministre de la culture et de la francophonie: *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Bd. 50, Paris: Bibliothèque nationale 1954.
- Ministre de la culture et de la francophonie: *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Bd. 66, Suppléments Arsenal, Reims: Direction du livre et de la lecture 1993.
- Mitchell, Timothy: »Orientalism and the Exhibitionary Order«, in: *Colonialism and Culture*, hg. von Nicholas B. Dirks, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1992, S. 289-317.
- Moindrot, Isabelle (Hg.): *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris: CNRS Éditions 2006.
- Mongrédien, Jean: *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris: Flammarion 1986.
- Montreynaud, Florence: *Le XX^e siècle de femmes*, Paris: Éditions Nathan 1992.
- Morel, Jean-Paul: *Augusta Holmès alias Hermann Zenta à ses débuts. OPERA COMPLETA*, Thematisch-chronologisch angelegtes Werkverzeichnis, s.d. [Typskript, unveröffentl.].
- Mortelette, Yann: *Histoire du Parnasse*, Paris: Fayard 2005.
- Müller, Ruth E.: Art. »Augusta Holmès«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich: Piper 1989, S. 94-96.
- Myers, Rollo: »Augusta Holmès: A Meteoric Career«, in: *The Musical Quarterly* 53 (1967) 3, S. 365-376.
- Nicolet, Claude: *L'Idée républicaine en France: 1789-1924. Essai d'histoire critique*, Paris: Gallimard 1982.
- Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur: deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51), Stuttgart: Metzler 1999.
- Nieberle, Sigrid / Rieger, Eva: »Musikwissenschaft. Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnistheorien: Entwicklungen der Musikwissenschaft«, in: *Genus. Geschlechterforschung – Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart: Alfred Kröner 2005, S. 262-294.
- Noblet, Agnès de: *Un Univers d'artistes. Autour de Théophile et de Judith Gautier*, Paris: L'Harmattan 2003.

- Nora, Pierre (Hg.): *Les Lieux de mémoire*, Bd. 1, *La République*, Paris: Gallimard 1984, Übersetzung einzelner Beiträge in ders., *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck 2005.
- Nusac, Sylvie de: *Le Châtelet – 150 ans de la vie d'un théâtre*, Paris: Éditions Assouline 1995.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild / Weißenböck, Jarmila (Hg.): *Giacomo Meyerbeer. Komponist – Jude – Europäer*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1998.
- Offen, Karen: »Depopulation, Nationalism, and Feminism in Fin-de-Siecle France«, in: *The American Historical Review* 89 (Juni 1984) 3, S. 648-676.
- Olivier, Brigitte: *Les Mélodies d'Augusta Holmès. ›C'est son âme que l'on montre...‹*, Arles: Actes Sud 2003.
- Ory, Pascal: »Le Centenaire de la Révolution Française. La preuve par 89«, in: *Les Lieux de mémoire*, hg. von Pierre Nora, Bd. 1: *La République*, Paris: Gallimard 1984, S. 523-560.
- Ory, Pascal: *L'Expo Universelle*, Brüssel: Éditions Complexe 1998.
- Ozouf, Mona: *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris: Gallimard 1976.
- Ozouf, Mona: *L'École, l'Église et la République 1871-1914*, Paris: Éditions Cana 1982.
- Ozouf, Mona: *Das Pantheon. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*, Berlin: Klaus Wagenbach 1996 (Originalausgaben: Éditions Gallimard, Paris 1984 für *Le Panthéon* und Édition Gallimard, Paris 1992 für *Liberté, égalité, fraternité*).
- Parakilas, James: »The Soldier and the Exotic-Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter«, in: *The Opera Quarterly* 10 (1993) 2, S. 33-56.
- Pasler, Jann: »Pelléas and Power: Forces Behind the Reception of Debussy's Opera«, in: *19th-Century Music* 10 (Spring 1987) 3, S. 243-264, auch veröffentlicht in: *Women and Music*, Bd. 2, hg. von Karin Pendle, Bloomington: Indiana University Press 1998.
- Pasler, Jann: »The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès«, in: *Women and Music. A Journal of Gender and Culture* (1998) 2, S. 1-25.
- Pasler, Jann: »Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity«, in: *The Musical Quarterly* 89 (2006) 4, S. 459-504.
- Pasler, Jann: »Une nouvelle écoute de la Révolution«, in: *Musique, esthétique et société aux XIX^e siècle*, hg. von Damien Colas, Florence Gétreau und Malou Haine, Wavre: Mardaga 2007, S. 199-216.
- Péguy, Charles: *Œuvres en prose 1898-1908*, Einleitung und Anmerkungen von Marcel Péguy, Paris: N.R.F. [Mayenne, impr. Floch] 1959.
- Penesco, Anne: *Mounet-Sully et la partition intérieure*, Paris: Presses Universitaires de Lyon 2000.
- Penesco, Anne: *Mounet-Sully. L'Homme aux cent cœurs d'homme*, Paris: Les Éditions du Cerf 2005.
- Pierron, Agnès: *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris: Seuil 2002.
- Pierron, Agnès: »Petite scène et grands effets au Grand-Guignol: du romantisme à la

- Belle époque«, in: *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, hg. von Isabelle Moin-drot, Paris: CNRS éd. 2006, S. 134-137.
- Pistone, Danièle: *La Symphonie dans l'Europe du XIX^e siècle (histoire et langage)*, Paris: Honoré Champion 1977.
- Pistone, Danièle: *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris: Librairie Honoré Champion 1979.
- Pistone, Danièle: »Wagner et Paris«, in: *Revue internationale de musique française* 1 (Februar 1980), S. 7-84.
- Pistone, Danièle: *Heugel et ses musiciens. Lettres à un éditeur parisien*, Paris: Presses Universitaires de France 1984.
- Pitou, Spire: »Holmès, Augusta«, in: *The Paris Opéra – An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Growth and Grandeur*, Bd. 1, New York / Westport (Connecticut) / London: Greenwood Press 1990, S. 658.
- Plé, Bernhard: »Die sakralen Grundlagen der laizistischen Republik Frankreichs. Zur Liturgie der aufgeklärten Bürgerschaft in der Dritten Republik«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005) 2, S. 373-393.
- Plessen, Marie-Louise von (Hg.): *Marianne und Germania 1789-1889: Frankreich und Deutschland: zwei Welten, eine Revue. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der ›46. Berliner Festwochen 1996‹ als Beitrag zur Städtepartnerschaft Paris – Berlin im Martin-Gropius-Bau, vom 15. September 1996 bis 5. Januar 1997*, Berlin: Argon 1996.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel: die schwarze Romantik*, 4. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1994.
- Priskil, Peter: *Joris-Karl Huysmans – Avantgardist und schräger Heiliger (= Umbrae poetarum, Bd. 1)*, Freiburg: Ahriman-Verlag 2008.
- Raitt, Alan William: *The life of Villiers de L'Isle-Adam*, Oxford: Clarendon Press 1981.
- Rearick, Charles: »Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic«, in: *Journal of Contemporary History* 12 (1977), S. 435-460.
- Reich, Nancy B.: »Women as Musicians: A Question of Class«, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1993, S. 125-146.
- Reischert, Alexander: »Perseus«, in: ders., *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bde., Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 2001.
- Rey, Anne: »Les Mélodies d'Augusta Holmès. L'outrancière au coin du feu«, in: o.A., 27.02.1992.
- Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*, München: Fink 1996 (Orig.: *Soi-même comme un autre*, Paris: Éd. du Seuil 1990).
- Rieger, Eva: »›Gender Studies‹ und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht«, in: *Die Musikforschung* 48 (1995) 4, S. 235-240.
- Riemann, Hugo: »Holmès, Augusta Mary Anne«, in: *Musiklexikon. Personenteil*, Bd. 1, hg. von Willibald Gurlitt, Mainz: Schott 1959, S. 818-819.
- Robert, Frédéric: *Lettres à propos de La Marseillaise*, Paris: Presses Universitaires de France 1980.

- Robert, Frédéric: *La Marseillaise*, Paris: Imprimerie nationale 1989.
- Robert, Frédéric: *Zola en chansons, en poésies et en musique*, Lüttich: Mardaga 2001.
- Rockwood, Rebecca: *Augusta Holmès. Les Argonautes and La Montagne Noire*, Thesis (Master of Music) Rice University, Houston (Texas) 2002.
- Roland-Manuel (Hg.): *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la Musique II. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris: Librairie Gallimard 1963.
- Rösing, Helmut: »Musikpsychologische Aspekte von Komponistenbildern: Selbstinszenierung – Fremdszenierung – Legendenbildung«, in: *Bruckner-Symposion 1998: Künstler – Bilder*, hg. von Uwe Harten, Elisabeth Maier, Andrea Harrandt und Erich W. Partsch, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 2000, S. 25-34.
- Ross, James: »Music in French Salons«, in: *French Music since Berlioz*, hg. von Richard Langham Smith und Caroline Potter, Aldershot / Burlington: Ashgate 2006, S. 91-115.
- Roster, Danielle: *Die großen Komponistinnen – Lebensberichte*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel-Verlag 1998.
- Rowden, Clair: »Hérodiade: Church, State and the Feminist Movement«, in: *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference [at the University of Bristol in July 1998]*, hg. von Jim Samson und Bennet Zon, Aldershot: Ashgate 2002, S. 250-278.
- Rowden, Clair: *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera: Massenet's Hérodiade and Thaïs*, Weinsberg: Lucie Galland 2004.
- Rubio, Vincent: *La Foule. Un mythe républicain?*, Paris: Vuibert 2008.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979.
- Samson, Jim (Hg.): *Nineteenth-Century Music*, Aldershot: Ashgate 2002.
- Sarasin, Philipp: »Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse«, in: ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 10-60.
- Schmersahl, Katrin: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*, Opladen: Leske und Budrich 1998.
- Schmidt, Bernhard / Doll, Jürgen / Fekl, Walther: *Frankreich-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kultur, Presse- und Bildungswesen* (= Grundlagen der Romanistik, Bd. 13), 2. überarb. Auflage, Berlin: Erich Schmidt 2005.
- Schmierer, Elisabeth: »Zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. Französische Symphonik nach 1871«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Guenther Wagner, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 92-109.
- Schmierer, Elisabeth: »Wagner-Rezeption in der französischen Oper: Ernest Chausson Roi Arthus«, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte, Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 46), hg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rott, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 2001, S. 397-414.

- Schmierer, Elisabeth: »Die Femme fatale in der französischen Oper des Fin de siècle«, in: *Überschreitungen – Transgressions. Festschrift für Hermann Hofer*, hg. von Thilo Karger, Wanda G. Klee und Christa Riehn, Marburg: Tectum 2011, S. 251-271.
- Schmitt, Anke: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 36), Hamburg: Musikalienhandlung Wagner 1988.
- Schneider, Herbert: »Die Formen- und Funktionswandel in den Chansons und Hymnen der Französischen Revolution«, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 28.05.-01.06.1985* (= Ancien Régime. Aufklärung und Revolution, Bd. 15), hg. von Reinhard Koselleck und Rolf Reichardt, München: Oldenbourg 1988, S. 421-478.
- Schneider, Herbert: Art. »Drame lyrique«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 2, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1995, Sp. 1436-1452.
- Schwartz, Manuela: *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal* (= Berliner Musik Studien, Bd. 18), Singzig: Studio 1999.
- Schwartz, Manuela (Hg.): *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont: Mardaga 2006.
- Schwartz, Manuela / Keym, Stefan (Hg.): *Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 19), Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2002.
- Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley: University of California Press 1998.
- Segeberg, Harro (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München: Fink 1996.
- Seipt, Angelus: *César Francks symphonische Dichtungen*, Regensburg: Gustav Bosse 1981.
- Sellers, Susan: *Language and Sexual Difference. Feminist Writing in France*, London: Macmillan 1991.
- Siebert, Frank: Art. »Massenet: Thaïs«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich: Piper 1989, S. 761-763.
- Sieder, Reinhard: »Kulturwissenschaften. Fragen und Theorien. Erste Annäherung«, in: *Kulturgeschichte. Fragestellungen – Konzepte – Annäherungen*, hg. von Christina Lutter, Margit Szöllösi-Janze und Heidemarie Uhl, Innsbruck / Wien u.a.: Studienverlag 2004, S. 13-36.
- Siegmund-Schultze, Walther: »Musikästhetische Grundfragen der Rezeptionsforschung«, in: *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft* (= Wege der Forschung, Bd. 67), hg. von Helmut Rösing, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 167-192.

- Silverman, Deborah L.: »Amazone, Femme Nouvelle, and the Threat to the Bourgeois Family«, in: dies., *Art Nouveau in Fin-de-siècle France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley / Los Angeles u.a.: University of California Press 1989, S. 63-74.
- Silverman, Deborah L.: »The Paris Exhibition of 1889. Architecture and the Crisis of Individualism«, in: *Oppositions* (1977) 8, S. 71-91.
- Simon, Yannick: *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris: Société française de musicologie 2006.
- Sonn, Richard D.: *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln / London: University of Nebraska Press 1989.
- Sonntag, Brunhilde: »Die Marseillaise als Zitat in der Musik. Ein Beitrag zum Thema ›Musik und Politik‹«, in: dies., ›Nach Frankreich zogen zwei Grenadiers‹. *Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, Hamburg / Münster: Lit Verlag 1991, S. 22-37.
- Soret, Marie-Gabrielle: *Camille Saint-Saëns, Journaliste et Critique Musical (1870-1921)*, Diss. Université de Tours 2008.
- Soyer, [Marie-Athanase]: »Des Instruments à vent de leur principe«, in: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, Deuxième Partie: Technique – Esthétique – Pédagogie, Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie*, hg. von Albert Lavignac, Paris: Librairie Delagrave 1927, S. 1401-1482.
- Sprang, Christian: *Grand Opéra vor Gericht*, Baden-Baden: Nomos 1993.
- Stahnisch, Frank / Steger, Florian (Hg.): *Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen* (= Geschichte und Philosophie der Medizin, Bd. 1), Stuttgart: Franz Steiner 2005.
- Stegemann, Michael: Art. »François-Joseph Gossec: L'Offrande à la liberté«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich: Piper, S. 511-512.
- Stegemann, Michael: Art. »François-Joseph Gossec: Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich: Piper, S. 512-513.
- Stegemann, Michael: »François-Joseph Gossec oder: ›Die ehernen Saiten der Revolution‹«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 148 (1987) 9, S. 4-10.
- Stein, Gerd: *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, 4 Bde., Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1985.
- Stierle, Marquard: *Identität*, München: Wilhelm Fink Verlag 1979.
- Stockhem, Michel: »Maurice Kufferath: un archétype de ›Guide Musical‹«, in: *Von Wagner zum Wagnérisme*, hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999, S. 547-573.
- Straub, Peter: »Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs«, in: *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 3), hg. von Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73-104.
- Strohmann, Nicole K.: Art. »Esclarmonde«, in: *Lexikon der Oper. Komponisten –*

- Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, Bd. 1, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber-Verlag 2002, S. 465-467.
- Strohmann, Nicole K.: Art. »Holmès, Augusta«, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, Bd. 1, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber-Verlag 2002, S. 699-700.
- Strohmann, Nicole K.: Art. »La Montagne-Noire«, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, Bd. 2, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber-Verlag 2002, S. 200-202.
- Strohmann, Nicole K.: »Je rêve une édition allemande soignée ...« – Überlegungen zu Weingartners Berlioz-Gesamtausgabe«, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 217-236.
- Strohmann, Nicole K.: Art. »Charpentier, Gustave«, in: *Reclam Komponisten-Lexikon*, hg. von Melanie Unseld, Stuttgart: Reclam 2009, S. 115-116.
- Strohmann, Nicole K.: Art. »Saint-Saëns, Charles-Camille«, in: *Reclam Komponisten-Lexikon*, hg. von Melanie Unseld, Stuttgart: Reclam 2009, S. 499-501.
- Strohmann, Nicole K.: »Musik und nationale Identität: Augusta Holmès' politische Kompositionen als Spiegel individueller wie kollektiver Identitätsfindung während der ›Troisième République‹«, in: *Überschreitungen – Transgressions. Festschrift für Hermann Hofer*, hg. von Thilo Karger, Wanda G. Klee und Christa Riehn, Marburg: Tectum 2011, S. 197-225.
- Stubhann, Matthias (Hg.): *Die Bibel von A-Z. Das aktuelle Lexikon zur Bibel*, Erlangen: Karl Müller s.d.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: »Zur Problematik der Musikkritik«, in: *Jahrbuch Peters* 9 (1952), 195-203.
- Suschitzky, Anya: »Fervaal, Parsifal and French National Identity«, in: *19th-Century Music (The Long Century 1780-1920)* 25 (Herbst 2001 bis Frühjahr 2002) 2/3, S. 237-265.
- Sztaba, Wojciech: »Die Welt im Guckkasten. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert«, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), hg. von Harro Segeberg, München: Fink 1996, S. 97-112.
- Tadday, Ulrich: *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart: Metzler 1993.
- Tadday, Ulrich: Art. »Musikkritik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1997, Sp. 1363-1378.
- Tadday, Ulrich: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart: Metzler 1999.
- Terrier, Agnès: »Des mots pour la musique«, in: *Vincent d'Indy et son temps*, hg. von Manuela Schwartz, Sprimont: Mardaga 2006, S. 301-309.
- Theeman, Nancy Sarah: *The Life and Songs of Augusta Holmès*, Diss. Univ. of Maryland 1983.

- Thompson, James: *The East: Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting*, Dublin / Liverpool: National Museums & Galleries on Merseyside 1988.
- Tomasevic, Bodo: *Montenegro. Eine Familiensaga im Jahrhundert der Konflikte*, aus dem Englischen von Sonja Schumacher und Thomas Wollemann, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2000.
- Treich, Léon: »Augusta Holmès«, in: *Le Soir*, 13.01.1963, o.S., F-Pnasp Ro 3485-3492: Biographie – Carrière – Œuvre.
- Unsel, Melanie: »Man töte dieses Weib!« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Urech, Edouard: *Lexikon christlicher Symbole*, Konstanz: Christliche Verlagsanstalt 1974.
- Vallas, Léon: *Vincent d'Indy*, Bd. 1: *La Jeunesse, 1851-1886*, Paris: A. Michel 1946.
- Vallas, Léon: »César Franck«, in: *Histoire de la Musique*, Bd. 2, *Du XVIII^e siècle à nos jours* (= Encyclopédie de la Pléiade, Bd. 16), hg. von Roland-Manuel, Paris: Gallimard 1963.
- Van, Gilles de: »Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away«, in: *The Opera Quarterly* 11 (1995) 3, S. 77-94.
- Veit, Joachim: Art. »Leitmotiv«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, 2. neubearb. Ausgabe, Bd. 5, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Basel u.a.: Bärenreiter 1996, Sp. 1079-1094.
- Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, 2. durchges. Aufl., Opladen: Leske und Budrich 2001.
- Vovelle, Michel: »La Marseillaise. La guerre ou la paix«, in: *La République. Les Lieux de mémoire*, Bd. 1, hg. von Pierre Nora, Paris: Gallimard 1984, S. 85-136.
- Wagner, Hans-Joachim: »Lyrisches Drama und Drame lyrique: Eine Skizze der literar- und musikhistorischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990), S. 73-84.
- Weber, Solveig: *Das Bild Richard Wagners: ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults*, Diss. Univ. Bonn 1990, Mainz / London u.a.: Schott 1990.
- Weichlein, Siegfried: *Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig: Braumüller 1903.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Beck 2002.
- Wenderoth, Valeria: *The Making of Exoticism in French Operas of the 1890s*, Diss. Univ. of Hawaii 2004, Ann Arbor: UMI 2005.
- Werlitz, Jürgen: *Das Geheimnis der heiligen Zahlen. Ein Schlüssel zu den Rätself der Bibel*, Wiesbaden: Marix 2004.
- Wiegandt, Matthias: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke*

- und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (= Berliner Musik-Studien, Bd. 13), Sinzig: Studio 1997, Diss. Universität Freiburg 1995.
- Wild, Nicole: *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome I, Opéra de Paris*, 2 Bde., Paris: Bibliothèque nationale 1987.
- Wild, Nicole: *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome II, Théâtres et décorateurs*, 2 Bde., Paris: Bibliothèque nationale 1993.
- Wild, Nicole: »Liste chronologique de toutes les œuvres données au Théâtre de l'Opéra 1800-1914«, in: dies., *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome I, Opéra de Paris*, Paris: Bibliothèque nationale 1987, S. 279-298.
- Wild, Nicole: »Charles Bianchini«, in: dies., *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome I, Opéra de Paris*, Paris: Bibliothèque nationale 1987, S. 284.
- Wild, Nicole: *Dictionnaire des théâtres parisiens*, Paris: Aux Amateurs du livres 1989.
- Wild, Nicole: »Marcel Jambon«, in: dies., *Décors et costumes du XIX^e siècle. Tome II, Opéra de Paris*, Paris: Bibliothèque nationale 1993, S. 320-321.
- Willemsen, Roger: *Der Knacks*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2008.
- Willms, Johannes: *Paris. Hauptstadt Europas 1789-1914*, München: Beck 1988.
- Wodak, Ruth / Cillia, Rudolf de / Reisingl, Martin / Liebhart, Karin / Hofstätter, Klaus / Kargl, Maria (Hg.): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Wolff, Stéphane: *L'Opéra au Palais Garnier (1875 – 1962) – Les Œuvres, Les Interprètes*, Paris: La Direction de l'Académie National de Musique (Palais Garnier) 1962, Nachdruck: Paris / Genf: Slatkine 1983.
- Yon, Jean-Claude: *Le Second Empire, Politique, Société, Culture*, Paris: Armand Colin 2004.
- Yon, Jean-Claude: »L'Illusion de la vérité: histoire et théâtre au XIX^e siècle«, in: *Les Lieux de l'Histoire*, hg. von Christian Amalvi, Paris: Armand Colin 2005, S. 176-186.
- Yon, Jean-Claude: »La censure dramatique au XIX^e siècle: le règne d'Anatase«, in: *L'Avant-Scène Opéra* 225 (2005), S. 84-85.
- Zimmermann, Michael F.: »Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889«, in: *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Steiner 2002, S. 148-175.

Personen- und Werkregister

A

Abbéma, Louise 266, 292
Accius, Lucius 292
Adam, Adolphe 341
Adenis, Édouard 503
Ahrens, Christian 14, 339
Aillard, M^{me} 150, 433
Albert Prince de Monaco 444, 447
Alexander III. 243
Allard, Eugène 521
Alphand, Jean Charles Adolphe
147-149, 163, 200, 465
Alvarez, Albert 47-48, 85, 539
Anglas, Baron François-Antoine de
Boissy d' 456
Arène, Paul 147, 496
Arpista, Marsili Pietro 447
Arqué, L. (Dichter) 447
Assmann, Aleida 251
Assmann, Jan 251, 260
Astruc, Louis 434
Auber, Daniel-François-Esprit 31
Aubry, Pierre 253
Audonnet (Dirigent) 156
Aulard, François-Alphonse 253, 532
Aurevilly, Barbey d' 319

B

Bachelet, Alfred 69, 79, 91-92, 101,
413
Bailly, Edmond 152-153, 456
Balleyguier, Delphin 489
Balutet, Marguerite 469
Banville, Théodore de 146, 457-458
Barbedette, Hippolyte 501, 503
Barbier, Auguste 201
Barbier, Carl Paul 578
Barbusse, Adrien 498

Barbusse, Henri 457-458, 469, 523,
528, 572
Baretti, Berthe 457
Barillon-Bauché, Paula 20, 528
Augusta Holmès et la Femme
compositeur 20, 528
Barré, Frédéric 447
Barrès, Maurice 123, 212
Barroux (Mitglied einer Kommission
der Préfecture du Département de la
Seine) 368
Baslaire (Dirigent) 156
Bath, Georges 488
Batilliat, Marcel 523
Batta, Alexandre 427
Battu, A. (Journalist) 489
Baudelaire, Charles 329, 423, 453, 532
Bauer, Henry 125, 498, 510
Baugé (Regisseur) 157
Baxmann, Inge 143, 578
Beardsley, Aubrey 323
Beauclair, Henri 146
Beaumesnil, Henriette Villard 32
Tibulle et Délie ou Les Saturnales 32
Beethoven, Ludwig van 263, 344
Bellaigue, Camille 46, 512
Bellegarde, Capitaine 458
Bellenger, Albert 176, 235, 536
Bellini, Vincenzo 91
Norma 91
Benoît, Camille 334
Benque, Wilhem 344, 525, 529, 539
Béranger, Pierre-Jean de 204
Beraud, Jean 447
Berg, Alban 135
Lulu 135
Berger, Georges 148
Berlin, Berthe 480

- Berlioz, Hector 35, 91, 122, 148, 174,
201-204, 237, 253, 264, 314, 318,
334, 336, 339, 349, 422, 453, 532
Grand traité d'instrumentation 339
Grande messe des morts 204
*Grande Symphonie funèbre et
trionphale* 204, 314, 422
Hymne à la France 201, 422
L'Impériale 202
La mort d'Orphée 203
La Prise de Troie 72
Le Cinq Mai 204
Le Temple universel 202
Les Troyens 91
Mémoires 201
*Ouverture de »La Fuite en Egypte«
pour harmonie militaire* 174
Ouverture du Carnaval Romain 237
Sardanapale 203
Symphonie fantastique 264
- Bernac, Jean 47, 337-338, 346, 367,
389, 517
- Bernard, Elisabeth 241, 579
- Berny, Jules 478
- Bersancourt, Albert de 529
- Bertal, Georges 510
- Berthelot, René 381, 579
- Berthet, Lucy 49
- Bertin, Louise 17, 27, 32, 41
La Esmeralda 27, 32, 41
- Berton, Henri-Montan 203
- Bertrand, Adrien 532
- Bertrand, Eugène 31
- Besançon (Dirigent) 156
- Bésardi, G. (Journalist) 488
- Besson, Louis 490, 498
- Biaggi, Girolamo Alessandro 501
- Bianchini, Charles 72-73, 88, 157, 203,
536-538, 543
- Biauzat, Gaultier de 361, 363, 454-
455, 463
- Bicchi, Dante 435
- Bicoquet (Journalist, bürgerl. Name:
Maxime Boucheron) 498
- Biguet, Alexandre 510
- Bizet, Georges 35, 38, 83, 120, 241,
263, 338, 341
Carmen 38, 120
Ivan IV 83
L'Arlésienne 241
Les Pêcheurs de perles 35
Patrie 263
- Blanc, Claudius 69-70, 79, 343, 413-
414, 441
- Blankenburg, Elke Mascha 243, 415,
426
- Blasius, Dom. 510
- Bloch, M^{lle} (Harfenistin) 174
- Böswilwald, M^{me} (Sängerin) 241, 415
- Boissonas, Cl. (Fotograph) 539-540
- Bonheur, Raymond 456
- Bonhomme 497, 500-501
- Boos, M^{lle} (Tänzerin) 49
- Bordes, Charles 334
- Bordier, Jules 431-432, 447, 489, 493
- Boschot, Adolphe 253, 532
- Boswell, John 133
- Boulanger, Général Georges Ernest 215,
249
- Boulanger, Lili 27-28
Faust et Hélène 28
- Boulanger, Nadia 27
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert 87,
253, 446-447
Thamara 87
- Bourgeat, Fernand 59, 69, 457, 510
- Bourgeot, E. 458
- Bourget, Paul 322
- Boutarel, Amédée 315, 321, 493-494,
502-503, 521
- Boutet de Monvel, Cécile 456
- Boutet de Monvel, Émile 435
- Boutet de Monvel, Félix 456
- Boy, Adrien-Simon 191
- Boyé, Eugénie 472
- Brancours, René 316
- Brancovan, Princesse Bassaraba de
460

- Bray, Alan 134
 Bret, Jeanne de 477
 Bret, Valentine de 477
 Bréton, Geneviève 454
 Breton, J. (Dirigent) 411, 482, 561
 Bréval, Lucienne 49, 85, 344
 Brevet, Frédéric 440
 Bréville, Pierre de 334, 455
 Bronsart, Ingeborg von 247
 Kaiser-Wilhelm-Marsch 247
 Bruckner, Anton 315
 Brûlon, André 244
 Brument 442
 Bruneau, Alfred 35, 59, 101, 264,
 318-321, 336, 510, 520-521
 L'Attaque du moulin 35
 Le Rêve 35
 Messidor 35
 Penthésilée 264
 Brunetière, Ferdinand 322
 Buchère 453
 Bull, Georges 47, 414
 Buonsollazzi (Musiker) 473
 Buonsollazzi, M^{lle} (Musikerin) 473
 Bürger, Gottfried August 264-265
 Der wilde Jäger 264
 Bussine, Romain 248
- C
- Cadiot de Pratz, Clara 447
 Cahen, Albert 156, 433
 Cahen, Gustave 430
 Cain, Georges 447
 Calvé, Emma 448
 Cambon, Paul 457
 Camps 439
 Canat de Chizy, Édith 28
 Cancelier (Sänger) 48
 Caraman, M^{me} de 458
 Caraman-Chimay, Louise-Marie- Adèle
 de Graffenried-Villars (Princesse de)
 431
 Carnot, M^{me} 439
 Carnot, Sadi 152, 249
- Carpezat, Eugène 157
 Carraud, Gaston 320, 469, 520
 Carriot, E. 465
 Caryll, Yvan 432
 Casella, César 474
 Castillion, Alexis 248
 Catel, Charles-Simon 145, 193
 Catherine, Alphonse 482
 Cazalis, Henri (Pseudonym: Jean
 Lahore) 266, 421, 454, 529
 Céard, Henri 239, 498
 Celarié, Henriette 525
 Cenci, G. 435
 Chabrier, Emmanuel 32, 35, 58, 147,
 336
 Briséis 35
 Gwendoline 58
 Chailley-Bert, Joseph 515
 Chalarieu, Philibert de 487-489
 Chamillac (Journalist) 499
 Chaminade, Cécile 27
 Champfleury, Jules (= Pseudonym,
 bürgerl. Name: Jules François Félix
 Husson) 453
 Chanoine-Davranches, M^{me} (Sängerin
 oder Musikerin) 344, 539
 Chanoine-Davranches, Raymond 385
 Chapell, Édouard 437
 Charmet, Jean-Loup 553
 Charpentier, Gustave 35, 123, 245-246,
 336
 Louise 35
 Charpentier, Victor 321, 417, 482
 Charton, Edouard 455
 Chassang, Maurice 521
 Chassin, Charles-Louis 464, 532
 Chaudoir, Madame Armand 455
 Chaumont, Gaston Marquis de 428
 Chausson, Ernest 35, 84, 90, 121-122,
 248, 264, 334-336, 422, 432, 437,
 448, 455, 456, 464, 532
 La Belle au Bois dormant 264
 Le Roi Arthur 35, 84, 90, 122, 432
 Viviane 264

- Chénier, Marie-Joseph de 192, 197, 201
Le Chant du Départ 197
- Cherubini, Luigi 145, 193
- Chevalier, A. (Sekretär der Concerts Populaires de Nantes) 436
- Chevalier, Paul Emile 502
- Chevé, Amand 156, 169, 437, 472
- Chevillard, Camille 348, 445-446
- Chrysale, J. (= Pseudonym, bürgerl. Name: Théodore Avonde) 498, 508
- Cifolelli (Dirigent) 241, 415
- Claes, Balthasar (= Pseudonym, bürgerl. Name: Camille Benoît) 499
- Clairin, Georges 175, 236, 348, 448, 460, 536, 538
- Clamentz (Souffleur) 69, 79, 413
- Claretie, Jules 464
- Claris (Journalist) 496-497, 500
- Claudé, Paul 212, 322
- Clément, Edmond 243
- Clément, Jullien 436, 459, 467
- Clisson, Eugène 495, 499-500
- Coats, H. (Journalist) 523
- Cohen, Albert 464
- Cohen, Henry 484
- Collin, Paul 458, 524
- Collongue, Jacques Baron de 448
- Colonne, Édouard 17, 152, 154, 156, 168-169, 176, 188, 200, 203, 240-241, 266-267, 273, 315, 317, 335, 341, 345, 379, 415, 417, 433, 436, 439, 443, 448, 454-457, 462, 470, 472-474, 478, 482, 555-556
- Combarieux, Jules 253
- Comettant, Louise 480
- Comettant, Oscar 490, 494
- Coppée, François 37, 146, 292, 446, 448, 460
Pour la Couronne 37
- Coquard, Arthur 381, 456, 464, 491, 494
- Corbière, Tristan 390
- Corkran, Henriette 529
- Corneau, André 510
- Corneille, Pierre 293, 327, 532
Andromède 293
Polyeucte 327
- Corpechot, Lucien 440
- Cougoul, Eugène 348
- Courtet de l'Isle, Victor 259, 532
- Cowen, Frédéric H. 448-449
- Crespel (Journalist) 487
- Crispi, Francesco 343, 435
- Crispin (Journalist) 518
- Cros, Charles 130, 530
L'Heure Verte 130
- Crouzet (Journalist) 486
- Croze, Jean-Louis 393, 523
- Curzon, Henri de 37, 507, 510, 512
- D**
- D'Axel (Journalist) 510
- Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean 446
- Dahlhaus, Carl 127
- Dalayrac, Nicolas-Marie 193
- Dancla, Charles 474
- Dancourt, Arthur 512
- Dandelot, Arthur 521, 532
- Darcours, Charles 40, 486, 488, 493-494, 496-497, 505, 508
- Daudet, Ernest 429
- Daudet, Georges 510
- Daudet, Léon 20, 532
Fantômes et vivants 20
- Dauriac, Lionel 518
- David, Samuel 454
- Dayrolles, Albert 508, 510
- De Lara, Isidore 86
Messaline 86
- De Max, Édouard 335
- Debay, Victor 520
- Debussy, Claude 341, 457, 532
- Delacroix, Eugène 257
- Delahaye, Léon 70, 343, 413-414, 441
- Delahaye, Marie-Claude 130

- Deldevez, Edme-Marie-Ernest 471
 Delhay (Dirigent) 156
 Delibes, Léo 87, 89, 148, 241, 422
 Fanfares 148
 Lakmé 87, 89, 422
 Le Roi s'amuse 241
 Delilia, Alfred 504
 Delsart, Jules 478
 Deluz, Réal 489-490
 Demeny, Paul 508, 510
 Demiralle, G. (Journalist) 525
 Dénoyé (Sänger) 48
 Derenbourg, Louis 440, 456
 Déroulède, Paul 460
 Desbordes-Valmore, Marceline 390
 Deschamps, Émile 328, 393, 428, 449,
 453, 460
 Deschanel, Émile 429
 Desmoulin, Fernand 538
 Désorgues, Théodore 192-193, 422
 Hymne à l'Être suprême 192-193,
 422
 Destrelle (Journalist) 498
 Desveaux-Verité, J. P. 327, 375-376
 Desveaux-Verité, Marie 327, 375-379
 Devismes, Jeanne-Hippolyte 32
 Praxitèle ou la Ceinture 32
 Devriès, Anik 256, 584
 Devriès, Marcel 48
 Diaz (Musiker / Komponist) 147
 Dickens, Charles 453
 Didier, Marcel 486
 Dochy, Henri 236, 538
 Döhring, Sieghart 90, 127
 Dolmetsch, Victor 489
 Dondel, H. 466
 Donizetti, Gaetano 31, 39
 Doria (Journalist) 490
 Douaillier, Charles 48
 Dracy, H. 530
 Dronsart, M^{me} A. (Musikerin) 472
 Droysen, Johann Gustav 146
 Du Locle, Camille 83, 257
 Dubois, Théodore 123, 248
 Duchemin, Marie Angélique 244
 Duenschmann, Horst 524
 Duguet, Camille 525
 Dujardin, Édouard 124, 490-491
 Dukas, Paul 41, 46, 141, 265, 457,
 514
 Ariane et Barbe-Bleue 141
 L'Apprenti sorcier 265
 Dumas, J. (Violinist) 477
 Dumontier, Émile 478
 Duparc, Henry 248, 265, 334, 341
 Duperron (Dirigent) 156
 Durdilly, Louis 168, 173, 175, 236,
 239, 435, 495
 Duret-Hostein, Emile 510
 Durranc, Édouard 487
 Duruy, Victor 243
 Duval, Ferdinand 350-351, 430, 461
 Duval, M^{lle} (Vorname unbekannt) 32
 Les Génies 32
 Duvernoy, Alphonse 455
 Duvernoy, Henri 494
 Dyonnet, Inès 479
- E
- Eckart-Bäcker, Ursula 126
 Écorcheville, Jules Armand Joseph 519
 Elson, Arthur 523
 Emilios, A. 530
 Emmanuel, Maurice 253
 Ennius, Quintus 292
 Enoch, Wilhelm 276, 280, 285, 289,
 312, 347, 418
 Epheyres (Journalist) 493
 Erikson, Erik H. 331
 Erlanger, Camille 75, 135
 Aphrodite 135
 Ernst, Alfred 38, 123, 508, 514
 Essarts, Emmanuel des 429, 530
 Etienney (Maler) 540
 Euripides 292
 Expert, Henry 253
 Eymieu, Henry 503

F

- Fantin-Latour, Henri 123
 Farrenc, Louise 27-29
 Faure, Félix 443
 Fauré, Gabriel 248
 Fauser, Annegret 19, 27, 151-152, 254, 259
 Fauvelle (Dirigent) 156
 Faverolles (Journalist) 522
 Fay, Sophie 449
 Feilhauer, Ingeborg 19, 400
 Fénelon, Philippe 257
 Salammô 257
 Fenoux, H. (Journalist) 501
 Féréol, Dr. Félix 435, 449
 Fernet, Étienne 475
 Ferrand, Albert 440, 464, 469, 564
 Fiammette (Journalist) 522
 Fiérens-Gevaert, H. (Journalist) 508, 516
 Flaubert, Gustave 83, 86, 257, 532
 Herodias 86
 Salammô 83, 257, 532
 Fleurot (Graveur) 285, 418
 Florensky, Pavel 133-134
 Florentin, Ferdinand 440
 Fock, Alfred 156, 169
 Fortunio (= Pseudonym, bürgerl. Name: Maurice Millot) 518
 Fosset, H. 529
 Foucault, Michel 131
 Fouque, Octave 464, 486
 Fourau, Laure Barsac 453
 Fourcaud, Louis de 508
 Fox (Journalist) 506
 Fracasse (= Pseudonym, bürgerl. Name: Auguste Germain) 491
 Franck, César 18, 32, 140, 207, 248, 263-265, 321, 334-336, 338, 341, 357, 363, 380-381, 383-384, 422, 424, 430, 454-455, 460, 463, 532
 Ce qu'on entend sur la montagne 263-264
 Hulda 32
 Le Chasseur maudit 264, 334-335, 422
 Les Djinns 264, 336, 422
 Les Éolides 264-265
 Patria 336
 Psyché 264, 321
 Symphonie in d-Moll 207
 Trois chorals pour grand orgue 422
 Franck, Georges 435, 456
 Franck, Marguerite 449
 Freud, Sigmund 23, 131, 250
 Massenpsychologie und Ich-Analyse 250
 Friang, Michèle 19
 Friedlander, Ch. (Journalist) 487
 Frivolet (Journalist) 505-506
 Fröhner, Wilhelm 433
 Frolo, Jean 499
 Fromageot, A. 457
 Fromageot, Paul 334, 367, 371, 444, 457, 528
 Fuchs, Ch. (Sängerin) 447, 449
 Fuster, Charles 478

G

- Gail, Jean-François 203
 Gail, Sophie 27
 Gailhard, Pedro 31, 342
 Gaillard, Léon 490
 Galinier, E. (Journalist) 502
 Gallois (Sänger) 48
 Gambara (Journalist) 488
 Gambetta, Léon 365
 Garcin, Jules 248, 472
 Garnier, Charles 252
 Garnier, Léon 511
 Gasperini, Auguste de 428, 449
 Gauthier-Villars, Colette 511
 Gauthier-Villars, Henry 458, 514, 529
 Gautier, Judith 123
 Gautier, Théophile 86
 Une Nuit de Cléopâtre 86
 Gavault, Paul 460
 Gavrelle (Commissaire de police) 465

- Gaynor, E. 427
 Gefen, Gérard 19-20, 373, 400
 Geneste, Eugène 449
 Génicoud, M^{lle} (Sängerin) 475-476, 479
 Gérold, Théodore 253
 Gérôme, Jean-Léon 104
 Geslin, J. (Journalist) 345, 494
 Gheusi, Pierre-Barthélemy 508
 Girardin, Émile de 429, 449-450
 Girard, Henri 529
 Girette, Marcel 488, 489
 Girey-Dupré, Joseph-Marie 191
 Girodier (Balletttänzerin) 49
 Glairin, Georges 175, 236, 348, 448, 460, 536, 538
 Glaser, Emmanuel 440
 Gluck, Christoph Willibald 253
 Gobineau, Joseph Arthur Comte de 259, 532
 Essais sur l'inégalité des races humaines 259
 Goby, Joseph 429
 Godard, Benjamin 147-148, 241, 454, 486
 Lux 148
 Prélude de Jocelyn 241
 Godde, Georges 430
 Goethe, Johann Wolfgang von 265
 Der Zauberlehrling 265
 Goffmann, Erving 331
 Gorsse, Henry de 512
 Gossec, François Joseph 144-145, 182, 191-193, 196-197, 201, 238, 422
 Hymne à l'Être suprême 144, 192-193, 422
 L'Offrande à la Liberté 191-192, 238, 422
 Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré 182, 197, 238, 422
 Peuple, éveille-toi! 422
 Te Deum et Domine salvum 144, 201
 Goudeau, Émile 292, 522
 Goulet, Auguste 456, 509
 Gounod, Charles 18, 35, 39, 124-126, 147-148, 239, 243, 252, 338, 357, 363, 463, 469, 532
 Faust 35, 148
 Mireille 35
 Près du fleuve étranger 243
 Roméo et Juliette 35
 Gozlan, Louis-Léon 264, 532
 Grammont, Général Jacques-Philippe Delmas de 437
 Gramont, Henri de (= bürgerl. Name, Pseudonym: Fauchery) 494
 Grandfort, Manoël de 382-383, 385, 455, 523, 569
 Grandval, Clémence (Vicomtesse) de 27
 Gréjois, Henri-Mazier 437
 Grélot, Felix 242, 439, 557
 Gresse, André 321, 472, 520-521
 Gresse, Léon 48
 Grimard, Ely-Edmond 504
 Grison, Georges 500
 Gruet, M^{me} (Musikerin) 478
 Grus, Léon 342, 347-348, 431-433, 436, 440, 450, 456
 Gubernatis, Angelo de 434-435
 Guillemot, Jules 511
 Guillemot, Maurice 520
 Guillieri, Compère 509
 Guillod (Zeichner) 158, 538
 Guiraud, Ernest 248
 Frédégonde 72
 Gulon, A. (Graveur) 274-276
 Guyot Sionnest Monvel, Marthe 456
 Guyot, Yves 433-434

H
 Habermas, Jürgen 23, 331-332
 Hacking, Ian 128, 131
 Hahn, Reynaldo 87, 204, 524, 529
 L'île du rêve 87
 O Fons Bandusiae 204
 Haïk, B. 458

- Halévy, Jacques-Fromental-Élie 31, 201
Halévy, Ludovic 146
Hallé, Charles 157
Hanson, Joseph 70, 99, 104, 414
Harlay, Jean 453
Hattat, Frédéric 464
Haury, M^{lle} G. (Pianistin) 480
Hausegger, Friedrich von 338, 532
Haykal, Muhammad Husayn 143
Héglon, Meyrienne 49, 242-243, 415, 443
Heine, Alice (Princesse Albert de Monaco) 443-444
Heinemann, E. 431
Héler, A. (Journalist) 503
Hennion, Horace 518-519, 533
Hennique, H. 530
Henriot, Émile 534
Hensel, Fanny (geb. Mendelssohn) 28, 333
Henson, Karen 179
Hermann, Jacques 487
Herold, Ferdinand 201
Hervet, Émile 521
Hetzl, Pierre-Jules 453, 458
Heugel, Henri 348, 420, 439, 443-445, 485, 502
Hewitt, J. B. 432
Hilmes, Carola 131
Hippeau, Edmond 487
Hirvens, G. d' (Journalist) 519
Hoger, Victor 511
Holman-Black, Charles 43-44, 236, 521
Holmès, Alfred 280, 370
Liberté 280
Holmès, Augusta
A César Franck 335, 384, 424
A Lydie. Danse d'Almées 204, 436
A Sa Majesté Marguérite, Reine d'Italie 424
Andante 475
Andante Pastoral 470, 484-485
Andromède 19, 21-23, 263-330, 336, 338-342, 345, 347, 385-388, 390-391, 393, 399-400, 417-418, 482, 520-521
Appel du Printemps 481
Astarté 32, 33, 265, 394, 419
Au Bois Dormant 481-482, 561
Au Pays 482
Au Pays bleu 315, 337, 419, 447, 467, 473, 478, 480, 482, 502-503
Au pays des roses 424
Au-delà 385-386, 419, 483
Aux Heureux 477
Ave Maria Stella 380, 419, 484
Ballades Héroïques 424
Berceuse 473, 475-476, 479-480
Berceuse pour les enfants d'Irlande 424
Bouquet de Fête 424
C'est en vain, c'est en vain, mon cœur 424
C'est en vain, ô belle des belles 424
Chanson 424
Chanson de Chamelier 346
Chanson de l'Oiseau bleu 479, 503
Chanson de Nuit 482
Chanson Mystique 474
Chansons populaires. N° IV: La Tourterelle 419
Chant de Kitharède 266, 419, 478
Chemin du ciel 381, 420, 424, 475, 477, 481
Contes de Fées. L'Oiseau bleu 474
Contes de Fées. La Princesse Neige 476
Contes divins (1. L'Aubépine de saint Patrick, 2. Les Lys bleus, 3. Le chemin du ciel, 4. La Belle Madeleine, 5. La Légende de saint Amour, 6. Les Moutons des anges) 381, 420, 424
Dans les Bois 473, 496, 502
Dans les Boutons-d'or 482
Dans les Vosges 425

- Duo de l'Amour et de la Jeunesse* 176-177, 416, 480, 482, 527
En Chemin 471, 475, 480-482
En Mer 337, 478, 481
Erôtylon 266, 419
Fleur de Neige 473, 477, 479
Fleur des Champs 479, 481, 482
Forêt enchantée 264, 425
Garci Perez 480
Héro et Léandre 32-33, 419-420, 485
Heure d'Azur 483, 524
Hymne à Apollôn 266, 420, 481-482, 520-521, 561
Hymne à Eros 266, 420, 472-473, 476-478, 480-482, 493
Hymne à la Paix 262, 343-344, 392, 420, 473, 501-502
Hymne à Séléne 266, 420
Hymne à Vénus 266, 420, 475, 480, 483
I send you smoke and I send you flowers 424
In Exitu Israël 380, 420, 484
Invitation à la Mort 424
Invocation 464
Irlande 17, 19, 280, 300, 311, 315, 335, 345, 369-372, 377-379, 387, 394, 420, 470-472, 478, 482-483, 488-489, 492-495, 501-503, 520-522
J'ai vu, dans un dessin du vieux Buonarrotti 424
Journée Fleurie 424-425
Kypris. Berceuse 266, 419, 473, 476, 481, 483
L'Amour 483
L'Amour et la Jeunesse 176-177, 416, 480, 482, 527
L'Éternelle Idole 477
L'Heure de Or 482
L'Heure de Pourpre 482
Là-bas 33
La Belle du Roi 481, 512
La Belle Roncerose 33, 425
La Chanson de Jean Prouvaire 336
La Chanson des Gars d'Irlande 370, 425, 477, 479, 481
La Chanson du Page 346
La Guerrière 425
La Lampe merveilleuse 478, 483
La Merrow 33, 425
La Montagne noire 17, 19, 21-22, 31-141, 157, 242, 273, 315, 338, 341-344, 347, 377, 379, 382, 386-387, 390, 393, 399-400, 402, 412-414, 424, 427, 476-477, 480-482, 490, 496, 502-517, 521, 527-528, 536-552
La Nuit 477, 482
La Nuit et l'Amour 472, 474, 476, 482, 495, 502-503
La Princesse Sans Cœur 425
La Sirène 266, 421
La Vision de la Reine 478, 503, 527
Lancelot du Lac 32-33, 420
Le Chanson du Chamelier 347, 470
Le Chant d'Israïel 425
Le Chant de mort de Ragnar Lodbrog 425
Le Chevalier au Lion 481-482, 521, 561
Le Chevalier Belle Etoile 478, 483
Le Clairon fleuri 348, 419, 473-474, 482
Le Fils d'Olivier 33, 425
Le Rendez-vous 425
Le Retour du Paladin 481
Le Vin 481-482, 561
Les Argonautes 18, 37, 39, 42, 124, 265, 390, 392, 419, 425, 464, 470-471, 486-491
Les Chants de la Kitharède 266, 419, 478
Les Gars d'Irlande 370, 425, 473, 476-483
Les Griffes d'Or 472-474, 478, 481, 494, 503

- Les Heures* 348
Les Ivresses (L'Amour) 474
Les Ivresses (Le Vin) 474
Les Lys Bleus 381, 420, 425
Les Pays des Rêves 33, 470
Ludus pro Patria 37, 40, 240, 254,
 348, 426, 473-474, 476, 493-494
Lutèce 17-18, 37, 39, 240, 345,
 350-352, 357, 420, 461, 463,
 471-472, 483, 485, 487, 489-491,
 494, 496, 502, 535
Marie Stuart 34, 420
Mélodie 345, 473-474, 480
Mélodie inédite 474
Memento mei Deus 381, 421
*Mon cœur, ô mon cœur, ne te brise
 pas!* 425
Ne m'oubliez pas 480-481
Ne nous oubliez pas 473, 476
Noël / Trois anges sont venus ce soir
 381, 421-422, 472, 475-479,
 482-483, 494-495, 502, 522
Noël d'Irlande 480-481
Norah Creena 34, 426
Nox Amor 483
Nymphé des Bois 482
O mon plaisir, ô mon tourments
 425
O Rhythmes brulants 425
Ode triomphale 19, 21, 23, 37, 125,
 143-262, 272-273, 285, 311, 315,
 322, 338-342, 344, 347, 371,
 386-388, 390-394, 399-400, 402,
 415-416, 426-427, 456, 466, 472,
 483, 495-503, 516, 524, 527,
 536, 538, 553, 555-556
Parmi les Meules 482
Pologne 17, 300, 315, 345, 387,
 421, 470-471, 488-490, 494
Réponse d'Eros 266, 421, 473
Rêverie Tzigane 473
Sérénade 476-478
Sérénade d'Automne 421
Sérénade d'Été 421
Sérénade d'Hiver 421
Sérénade de Toujours 425
Sérénade Printanière 421, 472,
 474-476, 481-482, 494
Soir d'hiver 477, 479-480
Sous les orangers 421
Sur la route où nous passons 425
Tantum ergo sacramentum 381
Te souvient-il? Fleurs des champs
 482
Thrinôdia 266, 419
Tirelire. Chanson populaire 473
Toujours Elle 467
Une Vision de Sainte-Thérèse 381,
 493, 495
Veni Creator 348
Versez les parfums 425
 Holmes, Charles William Scott Dalkeith
 17, 368, 453
 Hostingue-Bourlier, M^{me} d' (Musikerin)
 479
 Houllig, Edmond 492
 Houvin (Dirigent) 156
 Hüe, Georges 75, 123
Titania 75
 Huebner, Steven 105-106
 Huet, Marie 43, 457, 538
 Hugo, Victor 32, 148, 215, 227, 257,
 263-264, 336, 453-454, 533
Les Orientales 257, 264, 533
Lux 148
 Huret, Jules 508
 Huysmans, Joris-Karl 322-323, 329,
 391, 533
A rebours 391, 533
En route 391, 533
La Cathédrale 391, 533
 I
 Ibrahim (Journalist) 495
 Idrac (Sänger) 48
 Imbert, Hugues 20, 153, 437-439, 460,
 495, 500, 511, 513, 529, 533
Nouveaux profils de musiciens 20

- Indy, Vincent d' 35, 75, 123, 126-127, 248, 264, 334-336, 436, 438, 451, 455, 457-458, 460, 529
Fervaal 35, 75
Istar 264
L'Étranger 35
La Forêt enchantée 264
La Légende de St Christophe 35
Le Chant de la Cloche 35
Souvenirs 264
Symphonie chevaleresque 264
Symphonie sur un chant montagnard français 264
Wallenstein 264
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 257
- Interim (= Pseudonym, vermutlich Victor Wilder) 509, 512
- Isambert, Maria 28
- Itrut, Georges 493
- J**
- Jacob, Andreas 80
- Jacques, Charlotte 26
- Jacquet de la Guerre, Elisabeth 32
Céphale et Procris 32
- Jacquet, Gustave 538
- Jactal (Journalist) 513
- Jäger, Ralf-Martin 106
- Jahyer, Henri 511
- Jambon, Marcel 51, 53-55, 57, 72, 203, 342, 382, 440, 540
- Jammes, Francis 322
- Javon (Balletttänzer) 49
- Jennius (= Pseudonym, bürgerlicher Name: Félix-Ludger Rossignol) 490, 498, 503
- Joffrin, Jules 148, 150, 433, 554
- Joly (evtl. Charles Joly) 455, 465
- Joncières, Victorin (= Pseudonym, bürgerlicher Name: Félix-Ludger Rossignol) 42, 124, 485, 487-488, 492, 494, 499
Dimitri 124
Le Chevalier Jean 124
- Joslé, Philbert 486
- Joubert, Célestin 347, 457, 529
- Jouvin (Dirigent, evtl. Bénédicte Jouvin) 476
- Jullien, Adolphe 38-40, 44, 123, 125-126, 433, 451, 487, 491, 494, 512-513, 523-524, 529, 570
- K**
- Keat, John 86
La Belle Dame sans Merci 86
- Kelly, Mary 381
- Kerst, Léon 239, 487-488, 498, 509
- Klosé, Hyacinthe 18, 334, 538
- Koppe, Louise 478
- Krakauer, Agnès 481-482
- Krebs, Wolfgang 387
- Kreutzer, Rodolphe 193
- L**
- La Gandara, Antonio de 451
- La Rivierre, Maurice 124, 512, 517
- La Tour, Marco de 529
- La Val-Ky-Rie (Pseudonym) 525
- Laborde, Rosin 481
- Laforêt, L.-P. (Journalist) 498-499
- Lagravier, Marguerite 479
- Lahor, Jean (Pseudonym, bürgerlicher Name: Henri Cazalis) 266, 421, 529
- Lalo, Édouard 32, 241, 248
Le Roi d'Ys 32
Rapsodie Norvégienne 248
- Laloy, Louis 253
- Lamazou, Pascal 428
- Lambert, Henri 18, 334
- Lambert, Lucien 87
Le Spahi 87
- Lamouche 444
- Lamoureux, Charles 17, 123, 341, 379, 432, 450, 452, 471, 492-493, 520
- Landely, A. (Journalist) 499, 501
- Langlois, D. 457
- Lapissida, Alexandre 70
- Larousse, Pierre 379, 528

- Lascoux, Antoine 123
 Laurencie, Lionel de la 253
 Laurent (Sänger) 48
 Laurent, Méry 150-151, 388, 433, 435, 439, 450, 460
 Lavastre, Antoine 157
 Lavigne, E. (Architekt, evtl. Hubert-Ernst Lavigne) 538
 Lavoix, Henri 486-487, 490-491
 Le Bon, Gustave 23, 234, 249-250, 340, 533
Psychologie des foules 249, 340, 533
 Le Borne, Fernand 511
 Le Masque de Fer (Pseudonym) 511
 Le Roy, Charles 512
 Le Senne, Camille 317, 494, 518, 520
 Lebœuf, H. (Architekt) 538
 Lecerf (Balletttänzer) 49
 Leconte de Lisle, Charles-Marie 204, 265
 Léfèbvre, Charles 87
Djelma 87
 Lefort, L. 422
Petits transcriptions pour le violon 422
 Legoux, Onésime-Philémon 346
 Legrand, Louis 496, 500
 Lehning, James R. 247
 Lelong, Gustave 470
 Lemaître, P. 476
 Lemmer-Maisaud, Renée 475, 480
 Lemoine, J. (Journalist) 518
 Lepelletier, Edmond 147, 239, 496
 Lepelletier du Clary, A. M. 530
 L'Epine, A. de 451
 Leproust (Commissaire de Police) 244, 468
 Lequin (Dirigent) 156
 Leroux (Directeur-Fondateur à l'agence Foncière) 465
 Leroux, Xavier 445
 Leroy, Léon 123
 Lesclide, Richard 530
 Lesueur, Jean-François 145, 193
 Levrai, Simon 513
 Levraux 163
 Liszt, Franz 18, 33, 61, 263-264, 341, 429-430, 453, 567
 Littleton, H. 432
 Livius Andronicus, Lucius 292
 Lockroy, Edouard 145, 533
 Lomagne, B. de (= Pseudonym, bürgerlicher Name: Émile-Jean-Albert Soubies) 486, 493, 509, 511
 Lopez (Musiker) 473
 Lorrain, Jean 20, 322, 529
Portraits Littéraires et Mondains 20
 Lostalot, Alfred de 491
 Loti, Pierre (= Pseudonym, bürgerlicher Name: Louis-Marie-Julien Viaud) 433
 Louys, Pierre 123
 Lozé, Henri-Auguste 465
 Lucas, Félix Marie Hippolyte 85
 Lumière, Auguste 340
 Lumière, Louis 340
- M**
 Macdonald, Hugh 67
 Magnard, Albéric 35, 75, 336
Bérénice 35
Guercœur 35
Yolande 35
 Magnien, Albertina 473
 Magnus, Désiré 431, 486, 488
 Magnus, S. (Musiker) 474
 Mahler, Ch[arles] 318, 521
 Mahler, Gustav 315, 319, 339, 341
 Maillard, Auguste 439, 458, 538
 Malherbe, Charles 253, 274, 276, 417, 523
 Malice, Monsieur de la (Journalist) 524
 Mallarmé, Stéphane 18, 124, 146, 245, 328, 390, 393, 429, 431, 451, 454, 458, 460, 533
A la nue accablante tu 328
 Mallet, Félicia 243

- Mangin, Édouard 70, 77, 343, 413, 441, 480
 Manière, Antonia 476
 Manskopf, Friedrich Nicolas 460
 Marcel, C. (Journalist) 488
 Marcello (Journalist) 509
 Marchesi, Mathilde 495
 Mariani, Angelo 344, 388, 429, 451, 528, 560
 Marius (Balletttänzer) 49
 Marmontel, Antoine François (père) 438-439, 503
 Marni, Jeanne (= Pseudonym, bürgerlicher Name: Jeanne-Marie Marnière) 533
 Marot, Clément 292
 Marquet, Louise 104
 Marras, Aline 458
 Marras, Jean 451, 455, 458-459
 Martel, Charles 498, 511
 Martel, Tancredi 73, 506
 Martenot, Raphaël 438, 441, 450
 Marthold, Jules de 488
 Martini, Marguerite 381
 Marty-Laveaux, Charles 293, 532
 Mascarille (Journalist) 493
 Massenet, Jules 18, 31, 38-39, 58, 75, 87, 90, 101, 121-122, 124-125, 147-148, 204, 241, 248, 263, 338, 422, 436, 438, 445-446, 451
Esclarmonde 90, 125
Horace et Lydie 204
La Navarraise 101
Le Mage 58
Le Roi de Lahore 31, 148
Manon 78-90
Ouverture de Phèdre 241, 263
Scènes dramatiques 263
Scènes pittoresques 263
Thaïs 48-49, 72-73, 78, 86-87, 90, 94, 105-106, 120-122, 140, 422
Thérèse 75
 Massiao, Théodore 508
 Masson, Jean-Yves 257
 Mathieu, Newa 475
 Mauriceley, Baude de 36, 503, 524
 Maurel, André 44-45, 440, 506
 Maus, Octave 519
 Max, Cécile 522
 McArthur, Alexander 507
 Méhul, Etienne-Nicolas 145, 193, 197, 201, 254
Le Chant du Départ 197
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 263, 333
 Mendès (de la Tour Saint-Ygest), Claudine 436-438, 444, 448, 451
 Mendès, Catulle 18, 123, 127, 265, 328-329, 388, 453-454, 457-458, 503, 517, 532-533
 Mendès, Helyonne 441, 457-458, 469, 572
 Mercadante, Saverio 91
La vestale 91
 Mercadier, Auguste 316, 493, 521
 Merwart, Paul 538, 568
 Messenger, André 147, 264
Loreley 264
 Mestais, M^{lle} (Balletttänzerin) 49
 Metternich, Pauline Sandor Princesse de 443
 Meyerbeer, Giacomo 31, 35, 56, 79-80, 83-84, 87, 91, 95, 201, 341, 422-423
L'Africaine 37, 73, 87, 89, 422
Le Prophète 73, 79-80, 91, 422
Les Huguenots 56, 73, 83, 422
Robert le diable 37, 84, 91, 423
 Meyerheim, Jane 423, 446, 533
Ecole Technique du Chant. Exercices Journaliers 423
 Michelet, Émile 499
 Minil, Seveno du 477
 Mirande, Hippolyte 491
 Mirbeau, Octave 126, 485
 Missa, Edmond 273, 280-281, 285-286, 418
 Mistral, Frédéric 429, 454, 530
 Mitchell, Timothy 260

Molitor, Comtesse Malvina-Cécile Cé-
zard (Pseudonym: Quill) 452
Mongrédién, Jean 192, 196
Montal, M^{lle} P. C. (Musikerin) 477
Montel, Albert 511
Moore, Georges 452
Moore, Thomas 204, 459, 531
Moréas, Jean 146
Morel, Auguste 202
Morel, Jean-Paul 400
Moudon, Gabriel 530
Mounet-Sully, Jean 452
Mozart, Wolfgang Amadeus 106, 333
Müller, Victor 446, 457
Musset, Alfred de 204

N

Napoleon III. 202, 244
Naulin, J. 476
Neblis, Pierre 37, 101, 104, 507
Nevers, B. de (Journalist) 522
Nevers, M. (Journalist) 501
Nicolet (= Pseudonym, bürgerl. Name:
Edouard Noël) 490
Noblet, Agnès de 44
Nodin (Chef du 1^{re} Bau du Cabinet) 461

O

O'Brien, Alexander 432
O'Divy (= Pseudonym, bürgerl. Name:
Emile de Saint-Aubin oder Auban)
509
Ohnesorg, Franz Xaver 483
Oldham, Edith 444
Oliveira, Valério 445
Olivier, Brigitte 20
Ollivier, Émile 33, 428-429, 452-453
Orbier, Stany 513
Ordonneau, Maurice 489, 512
Ory, Pascal 261
Osterwald, Wilhelm 243
Ovid 292
Metamorphosen 292

P

Paisiello, Giovanni 216
*Il re Teodoro in Venezia (Le Roi
Théodore à Venise)* 216
Palangié, Charles 530-531
Palianti, [Georges Marie Vincent] 48
Palicot, Georges 147
Paraf, Pierre 525
Parent, M^{lle} (Balletttänzerin) 49
Parisot, Henri 440
Pasdeloup, Jules 17, 341, 369, 462,
464-465, 470-471, 487-488, 493,
538
Pasler, Jann 19, 249
Pavilly, M. de (Journalist) 492
Payne, H. R. 441-443
Payne, John 431-432
Péguy, Charles 322-323
Péladan, Joséphin 292, 322, 336, 432-
433, 452, 534
Pelletan, Fanny 253
Père Hardy 377-380, 432, 452
Père Mickaël 377
Perrin, Émile 350-351, 357, 363,
461-463, 464, 485
Perrin, Léon 437
Perrot, M^{lle} (Balletttänzerin) 49
Pessard, Émile 430, 432, 439-440,
445, 452, 511
Peter, René 457
Petitjean, L. 445, 456
Petschnikopff, A. (Violinist) 473
Peyron (Mitglied der Commission des
Fêtes, Exposition Universelle) 150
Peyronnet, M^{lle} (Lehrerin von Augusta
Holmès in Versailles) 334
Pfeiffer, M. G. 464
Phalène (= Pseudonym, bürgerl. Name:
Paul Gavault) 511
Philipp, I. (Journalist) 502
Pichard du Page, René 21, 389, 393,
529
*Une musicienne versaillaise. Augusta
Holmès* 21, 393, 529

- Pichez, M^{me} E. 451
 Pichoux, F. (Flötist) 460
 Picot, Charles 465
 Pierné, Gabriel 447
 Pierre, Constant 59, 422, 469
 Pirodon, Jenny 172-173, 476, 478-479, 481
 Pirro, André 253
 Ploix, Philippe 376
 Polignac, Comte Guy de 439
 Polignac, Winnaretta (Princesse) de 27
 Potin, Félix 539-540
 Pougin, Arthur 42, 242, 491-493, 499-500, 502-503, 511, 528
 Pougny, Paul de 494
 Poujard, Paul 456
 Pozzi, Samuel 458
 Préval, Jules 490
 Priskil, Peter 391
 Prod'homme, Jacques-Gabriel 32, 253, 534
 Proust, Antonin 509
 Puget, Loïsa 27
 Pugno, Raoul 123, 147, 533
- Q**
 Quasimodo, Salvatore 204
 Queeckers, Louis 480
- R**
 Racer (Musiker) 474
 Radiguer, Henri 245, 522
 Rafel, Sala 494
 Raimbault, Maurice 531
 Rameau, Jean-Philippe 253
 Rason, W. M. 429, 430
 Rat, M^{lle} (Balletttänzerin) 49
 Rearick, Charles 246
 Redon, Gaston 437, 456
 Régnier (Balletttänzer) 49
 Régnier, Félix 509
 Régnier, M^{lle} P. (Balletttänzerin) 49
 Reischert, Alexander 290
 Reiset, F. (Directeur, Ministère de l'Instruction des cultes et des Beaux-Arts) 455
 Renan, Ernest 247, 543
 Renaud, Armand 452, 460, 531
 Renaud, Maurice 48, 73, 85, 539
 Renoir, Pierre-Auguste 257
 Reyer, Ernest 44, 83, 241, 257, 423, 452, 485-486, 491-492, 534
 Sigurd 72, 241
 Salammbô 83, 257, 423
 Richard, François Benjamin 374
 Richepin, Jean 146, 460
 Richter, Hans 33, 430
 Ricœur, Paul 331
 Rimbaud, Arthur 390
 Riquier, Louise 477
 Risler, Edouard 123
 Rivière, Max 521
 Robespierre, Maximilien de 144, 192
 Rodin, Auguste 335-336, 437-438, 456
 Rolland, Romain 248, 535
 Romain, Louis de 445, 489-490, 520-521, 535, 562
 Romi, Mathilde 155, 240-241, 432, 455
 Roquère, Paul 508
 Roques, Jacques 436, 459, 467, 469,
 Rossini, Gioachino 31, 201
 Rouget de Lisle, Claude Joseph 191, 197
 Marseillaise 148, 192, 197, 239, 243, 251
 Roujon, Henry 243, 430, 460
 Rousseau, J. 501
 Rousseau, Jean-Jacques 143, 495
 Rousseau, Samuel 72
 La Cloche du Rhin 72
 Roussel, Auguste 498
 Rouvier, Maurice 452
 Roy (Officier de Paix – Préfecture de Police) 467
 Roy, Léo 423

- Fragments d'œuvres d'auteur divers* 423
- Rubinstein, Antoine 243
Rêve du prisonnier 243
- Rubio, Vincent 203
- Ruelle, Jules 238, 499-500
- S
- Said, Edward 32, 258
- Saillard-Dietz, M^{me} (Musikerin) 474, 476
- Sainbris, Guillot de 18, 242, 334, 415
- Saint-Gilles (Journalist) 511
- Saint-Saëns, Camille 18, 20, 42, 61, 80, 84, 119-121, 123, 126, 147-148, 204, 241, 248, 253, 256, 263-265, 267, 338, 344, 357, 363, 389-390, 392-394, 423, 430, 433, 435, 441-442, 444-447, 451-452, 454, 456, 463, 486, 491, 498, 518-519, 529, 530-531, 535
- Africa* 264
- Ascanio* 72
- Danse macabre* 264-265
- Etienne Marcel* 83, 423
- Harmonie et Mélodie* 20, 529
- Henry VIII* 80, 83, 423
- La Jeunesse d'Hercule* 264-265
- Le Rouet d'Omphale* 241, 263-264
- Marche héroïque* 148
- Ode d'Horace* 204
- Phaëton* 264-265
- Rimes et familières* 394, 530
- Samson et Dalila* 49, 61, 78, 84, 86-87, 89, 91, 94, 110, 119-120, 122, 140, 257, 344, 423, 509, 516
- Salvayre, Gaston 318-319, 520
La Dame de Monsoreau 72
- Sarabandy (Grafiker) 385-386
- Sardou, Victorien 40, 440, 468
- Sarmiento (Musiker) 475
- Saroisque (Journalist) 511
- Saron 453
- Savari, Pauline 243, 446
- Schidenhelm, René 474
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von 264
Wallenstein 264
- Schmierer, Elisabeth 22, 90, 121
- Schneider, Herbert 120
- Schubert, Franz 33
- Schumann, Clara 28
- Schuré, Edouard 123
- Schwartz, Manuela 126
- Séché, Léon 327, 373-374, 376-379, 524, 530
Études d'histoire romantique 20, 373, 530
- Seguy, Paul 473
- Serardi 452
- Sertillanges, Antonin-Gilbert (Père Dalmace) 327-328, 372-376, 378-380, 468, 535
Pèlerinage artistique à Florence 379, 535
- Shearer, Tryphena Anne Constance Augusta 17, 459
- Sivry, Charles de 147
- Sizeranne, Maurice de la 460
- Smyth, Ethel 265, 530
A Final Burning of Boats 530
- Solenière, Eugène de 44, 509, 530
La Femme Compositeur 530
- Soubies, Albert 513
- Soyer, Marie-Athanase 174, 177, 240, 242, 416, 600
- Spiridion (Journalist) 489
- Spontini, Gaspare 91
Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique 91
- Stilb (Balletttänzer) 49
- Stockhem, Michel 319
- Stoullig, Edmond 317, 493, 511, 533-535
- Straub, Peter 23, 331
- Strauss, Richard 135, 314, 319, 339, 341
Salomé 135

- Street, Georges 511
 Sullivan, Arthur 456
- T
- Taffanel, Paul 35, 49, 67, 69-70, 73,
 81, 248, 412, 441, 464-465, 481-482
 Tailleferre, Germaine 28
 Talmeyr, Maurice 432, 535
 Tarade, Comte de (Journalist) 496
 Tarpel-Leclercq, M^{me} (Musikerin) 477
 Terzetto (Journalist) 489
 Theeman, Nancy Sarah 18-19, 400
 Thémines, M. de 486, 494
 Thénard, M^{me} (Musikerin) 243
 Theuriet, André 519
 Thomas, Ambroise 146, 148
 Hamlet 148
 Thomas, Basile 339, 343, 481-482,
 517-519, 531, 533, 563
 Thomas, Maxime 339, 343, 481-482,
 517-519, 531, 533, 562-563
 Tiersot, Julien 253, 256, 258, 500, 502,
 535
 Tilloy, Henri du 478
 Tinayre, Louis 158, 538
 Toché, Charles 123
 Torchet, Julien 493, 495-496, 499
 Torri, Béatrice 49, 87, 104
 Torrigiani, Julia 435
 Touroude, Henri 511
 Trézel, Jacques 491
 Turquet, Edmond 430-431
 Tylee, E. Graham 433
 Tymowski 531
- U
- Udine, Jean d' 520
 Uhland, Ludwig 264
 Harald 264
- V
- Vaillant, Louise 479
 Valère (= Pseudonym, bürgerl. Name:
 Henry Presseq) 511
- Vanor, George 512
 Vaudin, Jean-François 202
 Le temple universel 202
 Vautier, Claire 474
 Vauxcelles, Louis 521
 Verlaine, Paul 146, 265, 323, 390, 535
 Les Poètes maudits 390
 Verly, Baron 523
 Vernaelde, Albert 468
 Véron, Pierre 504
 Viardot, Pauline 27, 120, 123, 459
 Vicaire, Gabriel 146-147, 149, 535
 Déliquescences d'Adoré Floupette
 146
 Quatre-vingt-neuf 146, 535
 Vidal, Paul
 La Burgonde 72
 Vidil (Journalist) 492
 Vigny, Alfred de 20, 428, 453, 513,
 524-525, 530-531
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de 18,
 20, 328, 334, 390, 423, 452, 455,
 459, 530
 Chez les Passants 20, 530
 La Mort des Amants 423
 Romance 531
 Vinardi (Dirigent) 156
 Vincent-Carol, M^{me} (Musikerin) 481
- W
- Wagner, Cosima 429
 Wagner, Richard 18, 35, 39, 41, 75, 84,
 90, 119, 122-127, 131, 219, 241,
 265, 314, 316-319, 322, 336, 338,
 341, 423, 458, 485
 Crépuscule des Dieux – Mort de
 Siegfried 241
 Eine Kapitulation: Lustspiel in anti-
 ker Manier 127
 La Valkyrie 73, 318, 509, 514, 516
 Lohengrin 124, 314
 Rheingold 18, 33, 123, 484
 Der Ring des Nibelungen 125
 Tannhäuser 37, 84, 423, 516-517

PERSONEN- UND WERKREGISTER

- Walery, Cl. (Maler) 540
 Weber, Camille 512
 Weber, Carl Maria von 126
 Weber, Johannès 147, 157, 489, 494,
 499-500
 Weckerlin, Jean-Baptiste-Théodore 59,
 457
 Weingartner, Felix 253
 Wellington, Arthur Wellesley (Duc de)
 453
 Whitton, Herbert Goldsmith 440-443,
 452, 468
 Widor, Charles Marie 123
 Wilde, Oscar 86
 Salome 86
 Wilder, Victor 123, 125, 239-240, 433,
 493, 498, 512
 Willemsen, Roger 392
- Wilson, George H. 438, 452, 460
 Wolff, Stéphane 69
 Wormser, André 488
- X**
 Xanrof, Léon 505-507, 509, 512-513,
 515, 516
 Xau, Fernand 496, 500
- Y**
 Yon, Augustine 477
- Z**
 Zenta, Hermann (= Pseudonym,
 bürgerl. Name: Augusta Holmès)
 346, 449, 484
 Zurlinden, Général Émile-Auguste-
 François-Thomas 444