

## *Farrenc, Louise (1804-1875)*

Fransk tonsättare, pianist, forskare och pedagog

Louise Farrenc tillhörde en släkt (Dumont) med många konstnärligt verksamma förfäder, bl.a. flera kvinnliga bildkonstnärer. Själv visade hon också tidigt artistiska anlag. Redan som tonåring var hon pianist i professionell klass, och när hon var 15 började hon sin utbildning i komposition för Anton Reicha vid Pariskonservatoriet. Hon fick också snar framgång med sina verk. Robert Schumann uttryckte t.ex. i *Neue Zeitschrift für Musik* 1836 sin beundran för ett pianoverk, *Air Russe varié*. Ett annat pianoverk, *30 Etudes*, spåddes av kritikern Maurice Bourges en framtid som klassiker.

År 1842 utnämndes hon till pianoprofessor vid Pariskonservatoriet, en befattning som hon hade till sin pensionering 1873. Farrenc var i Frankrike enda kvinna med denna position och hon utmärkte sig som en utomordentligt skicklig lärare, med många elever som blev professionella pianister. En av de mest framstående av dessa var dottern, Victorine Louise (1826-59), som dock dog i tuberkulos endast 33 år gammal efter 12 års sjukdom.

Farrenc skrev två orkesteruvertyrer och 3 symfonier men det är framför allt som kammarmusiktonsättare hon prisats. I *Grove Music Online* beskrivs hennes kammarmusik som *uniformly fine in craftsmanship and exceedingly tasteful and attractive, if a shade unadventurous*. En musiker och kritiker som gjort mycket för att föra fram hennes musik, R. H. R. Silvertrust<sup>1</sup>, menar att hennes pianistiska skicklighet ibland spelar henne spratt när hon, liksom många andra virtuoser, t.ex. Mendelssohn, skriver kammarmusik för piano. Hon (de) överskuggar ofta de övriga stämmorna med alltför yppigt pianospel, när expositionens teman ska presenteras, Av någon anledning är detta mest tydligt i hennes inledningssatser, verken blir bättre och bättre i detta avseende allteftersom de fortskrider genom satserna, allt enligt Silvertrust. Han menar också att hennes bästa kammarmusikverk kanske är det utan piano, nonetten.

Hennes kammarmusikproduktion består av 2 violinsonater, en cellosonat, 4 pianotrior varav 2 med violinen utbytt mot klarinett respektive flöjt, 2 pianokvintetter, en sextett för piano och blåskvintett samt en nonett för blåsare och stråkar. Nonetten gjorde succé, men det berodde inte på dess höga qualité, utan på att den unge, men redan berömda violinisten Joseph Joachim deltog vid uruppförandet. Académie des Beaux-Arts tilldelade henne Prix Chartier 1861 och 1869 för hennes kammarmusik.

Efter dotterns död 1859 fördjupade Louise Farrenc sig i makens, Aristide Farrencs utgivningsprojekt *Le Trésor des Pianistes* (1861-72). När maken avled 1865 var 8 av den 23 volymer stora antologin av äldre pianomusik klara. Louise fullbordade ensam de 15 återstående delarna.

Artikelförfattaren i *Grove Music Online* avrundar sin text med följande ord (författatens översättning):

*Farrencs roll i musikhistorien har betydelse utöver den som normalt tilldelas kompetenta mindre tonsättare. Såsom verksam i ett samhälle vars kvinnliga musiker huvudsakligen uppnådde framskjuten ställning som tolkar och i en kulturell miljö, som enbart värdesatte teater- och salongsmusik, förtjänar hon erkännande som banbrytande forskare och föregångare till 1870-talets franska musikrenässans.*

---

<sup>1</sup> R.H.R. Silvertrust är en amerikansk musikförläggare och grundare av Edition Silvertrust, som tagit som sin uppgift att ge ut verk av nu bortglömda tonsättare. Han är också redaktör för *The Chamber Music Journal*. I denna har Silvertrust skrivit uppskattande artiklar om Louise Farrencs kammarmusik.

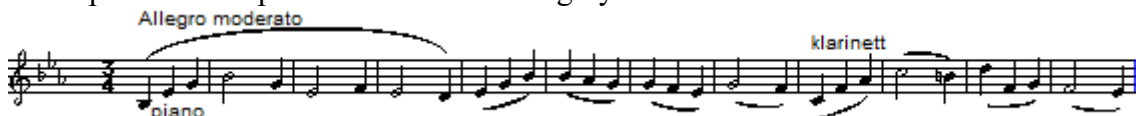
### Trio för piano, klarinett och cello Ess-dur op. 44

1. *Andante – Allegro moderato* 2. *Adagio* 3. *Minuetto. Allegro*  
4. *Finale. Allegro*

1861

Efter 10 års uppehåll återvänder Farrenc till kammarmusiken med två nya pianotrior, där violinen är ersatt med klarinett resp. flöjt. Klarinettrion för B-klarinett tillägnades en kollega vid Pariskonservatoriet klarinettisten Adolphe Leroy. Genren är synnerligen liten<sup>2</sup> och antagligen är Farrencs trio en av de första. Mozarts berömda Kegelstadt-trio har ju den ännu ovanligare sättningen klarinett, viola, piano.

Efter en kort inledning, *Andante*, inleds *Allegro*-delen med huvudtemat, vars första 8 takter presenteras i pianot. Temat är ovanligt lyriskt för att vara ett huvudtema:

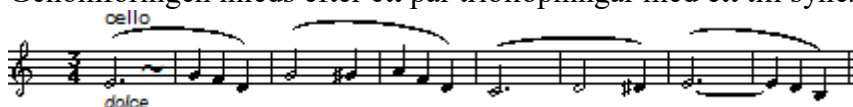


Resten av huvudgruppen är dock en karskare framtoning. Också sidotemat i B-dur är kärvare. Det tas upp av klarinetten:



Expositionens Allegrodel som tar mellan 2 och 3 minuter, ska enligt partituret representeras. Om den uppmaningen åtlöds tar satsen ca 8-10 minuter, annars 6-7.

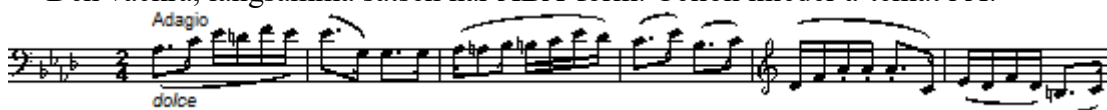
Genomföringen inleds efter ett par triollöppningar med ett till synes nytt tema:



Det visar sig dock vara bara delvis nytt; de första två takterna är direkt hämtade från en fras ur sidogruppen, som man hör efter det inledande temat och som med sitt dubbelslag (~) är lätt att identifiera i partituret.

Andra delen av genomföringen utvecklar framför allt en fras ur sidotemat (x-markerad). Återtagningen är normal med sidotemat klingande i tonikan. Den övergår direkt i en kort coda som börjar som genomföringen, med triollfigurer i pianot. Strax fortsätter den med ett brutet ackord påminnande om huvudtemats fyra första toner.

Den vackra, långsamma satsen har ABA-form. Cellon inleder a-temat i A:



Tema b är spelat i klarinetten. B-delens tema i moll inleds också i klarinetten:



Första delen återkommer med temat i pianot och försett med utsmyckningar.

*Menuetten* liknar mest ett scherzo. Den första delen består av två repriser. Huvudtemat ligger i pianot

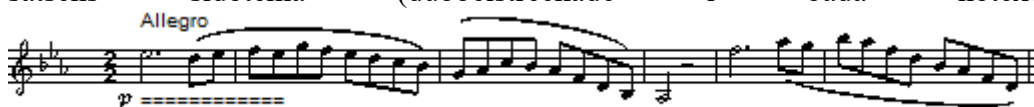


<sup>2</sup> Hinson and Roberts, *The piano in Chamber Ensemble*, 2.a upplagan från 2006, listar 29 verk och där är Farrencs verk inte med. Boken listar faktiskt fler verk med sättningen violin, klarinett, piano.

I Trion är åttondelarna reserverade för pianot; klarinetten och cello har endast lugna toner. Första delen återkommer utan repriser.

Finalen utgör både ett komplement och en kontrast till första satsen. Temana uppvisar korsvis stor gemenskap; det lyriska huvudtemat i sats 1 påminner i karaktär om sidotemat i sats 4 och sidotemat i sats 1 har med sina rörliga fraser mycket gemensamt med huvudtemat i sats 2.<sup>3</sup> Till yttermera visso har de två senare temana flera motiviska likheter, som kanske framgår av notexemplen.

Huvudtemat hörs omedelbart i klarinetten. Jämför de fem första tonerna med första satsens sidotema (dubbelstreckade i båda notexemplen):



I nästa 8-taktersperiod utgör de två första takterna av det brutna ackordsackompanjemanget i pianot även tonerna i första satsens huvudtema:



Ett ganska långt överledningsparti börjar med ett sångligt tema i pianot:



Klarinetten har fått sidotemat på sin lott. Det har melodiskt en entonig karaktär i början:



Tittar man närmare på dessa två teman finner man att båda innehåller motiv bestående av en punkterad halvnot följt av 5 fjärdedelsnoter (o-markerat i notexemplen).

Liksom i första satsen hittar man ingen utveckling av huvudgruppens teman i genomföringen. Den börjar med 6-tonsmotivet från överledning och sidotema, vilket sätter sin prägel på första delen. Genomföringens mittdel sysslar mest med sidotemats takt 3 (=4) och i sista delen har detta 4-tonsmotiv förkortats till 2 åttondelar och en fjärdedel:



Återtagningen är inte identisk med expositionens faktur. Sidotemat hörs först i pianot. En coda med varianter av sidotema och huvudtema avrundar hela verket.

<sup>3</sup> Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2004

Saint-Saëns skrev 1855 en pianokvintett med cyklisk uppbyggnad; ett tema från en tidigare sats återkommer i finalsatsen. Hans kvintett publicerades först 1865, men det är väl högst troligt att Farrenc har hört den framföras. Hon väljer i sitt verk en annan form för att skapa helhet i verket genom att låta yttersatserna få tydliga beröringspunkter, och hon bidrar på detta sätt till den franska traditionen att integrera satserna genom motivisk och tematisk släktskap.

### Trio för piano, flöjt och cello e-moll op. 45

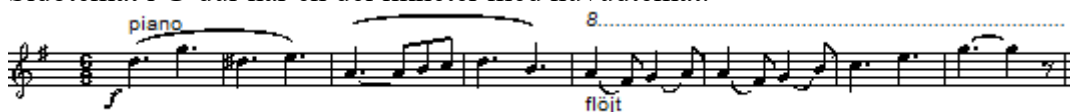
1. *Allegro deciso* 2. *Andante* 3. *Scherzo. Vivace* 4. *Finale. Presto*  
1861

Trior för piano, flöjt och cello utgör ingen stor musikgenre även om den är större än den för klarinett, cello och piano. Den mest kända föregångaren är nog Webers op. 63, även det ett verk som är väl värt att lära känna. Flöjttrion är Louise Farrencs näst sista kammarmusikverk; hon skrev även en sonat för cello och piano. Man tror att trion komponerades för hennes flöjtspelande make, Aristide, men den är tillägnad flöjt-virtuosen Louis Dorus, som också spelade flöjstämman vid uruppförandet. En utgivning från 1998 innehåller också en violinstämman som alternativ till flöjstämman.

Efter 8 takters introduktion öppnas huvudtemat i flöjt och cello, de fyra första takterna utan pianots medverkan. Om temat känns bekant kan det bero på att de fyra första tonerna är identiska med den kända Vals nr. 2 i Sjostakovitjs Svit för varieté-orkester.



Sidotemat i G-dur har en del likheter med huvudtemat.



Som sluttema fungerar en variant av huvudtemat spelat av cello och flöjt i kanonimitation. Tonsättaren vill att expositionen ska tas i repris. Denna önskan uppfylls i tre av de fyra inspelningar jag avlyssnat, varav en med flöjten utbytt mot violin.

Genomföringen börjar med att sluttemat spelat på samma sätt som i expositionen men höjt en ton. Även sidotemat utvecklas. Genomföringen slutar med flöjten ensam i ett ritardando. I återtagningen är det åter flöjt och cello som öppnar upp med huvudtemat. Sidotemat hörs nu i E-dur och börjar liksom i expositionen i pianot följt av flöjten. En coda i e-moll byggd på huvudtemat avrundar satsen.

Andra satsen kan sägas ha ABA-form. A har i sin tur aba-form Flöjten introducerar den vackra sångbara a-melodin:



En modulation bereder väg till b-melodin i Ess-dur:

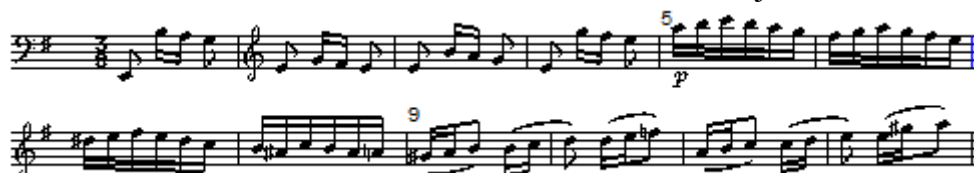


Efter återkomsten av tema a bryter B-delen in som en plötslig stormvind i idyllen. Den är i huvudsak en affär mellan cellon och pianot. Temat är avlett av huvudtemat:



När A-delen återkommer inleds den med a-melodin i pianot, spelad till en utsmyckande flöjtstämma. I satsen kompletterar alla tre instrumenten varandra i en utsökt klang.

Scherzot har den vanliga formen ABA-coda. Temat inleds i pianot, men satsens karaktär anslås omedelbart när temat i takt 5 fortsätter i flöjten i svindlande hastighet:



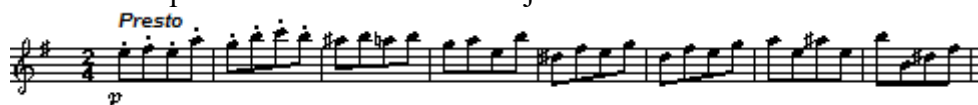
Man kan lägga märke till en intressant rytmisk utsvävning med början i takt 9 där flöjten plötsligt börjar spela fraser i tvåtakt i stället för i tretakt. Pianisten hålls också varm med en rörlig stämma, ofta i dialog med flöjten.

Trion i E-dur inleds med temat i cellons höga register:



Förstadelen återkommer följt av en coda, som börjar med triotemat.

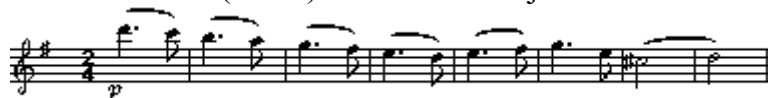
Finalen har liksom första satsen sonatform men saknar introduktion; det rörliga huvudtemat presenteras omedelbart i flöjten:



En överledning till sidotemat kommer att bli föremål för utveckling i genomföringen:



Även sidotemat (G-dur) bärs fram av flöjten:



En lång genomföring börjar i Ess-dur med att i pianot utvecklar överledningstemat. Efter en paus hörs först huvudtemat innan ett längre parti utvecklar sidotemat. Återtagningen sker enligt sonatformens oskrivna lagar, med sidotemat i E-dur. Det blir även tonarten för resten av satsen som ändras i en kort coda.

Silvertrust är full av entusiasm, särskilt för de två sista satserna, och menar att hela verket är, om inte ett mästerverk, så i alla fall i klassen näst intill. Tankarna går osökt till Richard Strauss som i ett sällsynt anfall av blygsamhet lär ha sagt. *Det är möjligt att jag inte är en första rangens tonsättare, men jag är en förstklassig andra rangens tonsättare.* Men Farrenc är liksom Strauss, utan inbördes rangordning, en förstklassig tonsättare. Och detta omdöme grundar sig naturligtvis inte enbart på denna flöjttrio. Silvertrust menar också att verket skulle bli ännu bättre om flöjten byttes ut mot en violin. Jag delar inte den bedömningen efter att ha hört en inspelning med violin. Men kanske är min tilltro till tonsättare alltför stor när jag inbillar mig att dessa anpassar stämmans utformning efter de instrument de väljer till sina stycken och att de därför inte utan vidare kan ersättas med andra.

### Pianokvintett nr 1 a-moll op. 30

1. Allegro 2. Adagio non troppo 3. Scherzo: Presto 4. Finale: Allegro

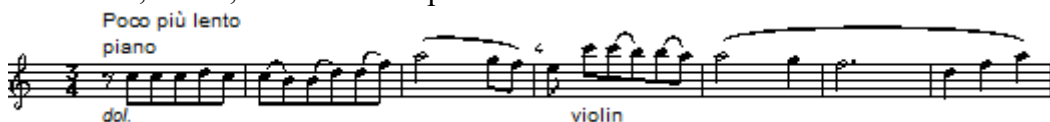
1839-40

En pianokvintett kan bestå av en stråkkvartett förutom pianot. För den sätningen hade hennes lärare Anton Reicha skrivit ett verk utan opusnummer, 1826, som Farrenc möjligen kan ha kommit i kontakt med. Denna instrumentkombination skulle också bli standard för många berömda pianokvintetter i framtiden, t.ex. av Schumann, Berwald, Brahms, Dvorak, Franck, Fauré, Reger, Tanejev, Elgar, Sjostakovitj och Bloch. En annan möjlighet var att ersätta en av violinerna med en kontrabas. Så hade Schubert och Hummel gjort kring 1820. Louise Farrenc valde den senare varianten, kanske för att Schuberts ”Forellkvintett” hade spelats för första gången i Paris 1838 och blivit mycket populär.

Första satsen inleds direkt med huvudtemat förlagt till de tre övre stråkarna:



Sidotemat, C-dur, introduceras i pianot



Man kan lägga märke till tempodämpningen, ett kneps om Farrenc använder även i sina två första pianotrior, op. 33 och 34, för att ytterligare skärpa kontrasten mellan huvud- och sidotema.<sup>4</sup> I slutgruppen med sina snabba pianotrioler återkommer det ursprungliga tempot.

Expositionen ska repriseras. Genomföringen behandlar båda temana. Återtagningen är utan överraskningar med sidotemat i A-dur.

R.H.R. Silvertrust<sup>5</sup> är i sin översikt av Farrencs kammarmusik i *The Chamber Music Journal* mycket översvallande inför verket som helhet men tycker att Farrenc hade kunnat ransonera pianostämmans många yppiga passager i första satsen.

Desto nöjdare är Silverstein med den långsamma satsen där han tycker att *pianot är perfekt integrerat med den övriga ensemblen*. Den kan betraktas som tredelad eller som ett rondo ABACABA. Jag väljer det senare betraktelsesättet.

Cellon presenterar melodin i A-delen.



B inleds i pianot:



C-delen, i moll, är den längsta episoden. Violan spelar temat med inpass i pianot:



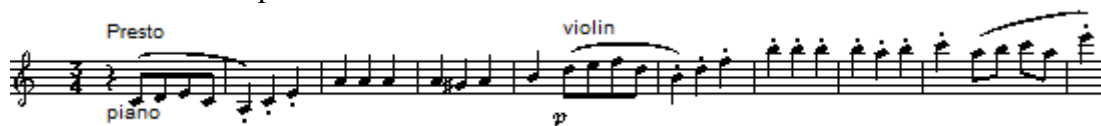
I detta avsnitt stegas intensiteten och leder fram till satsens känslomässiga kulmination.

<sup>4</sup> Christin Heitmann, *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2004

<sup>5</sup> Se tonsättarporträttet och Pianotrio op. 45 ovan.

Därefter inramas på nytt episod B av refrängen A tillsammans med en kort avrundning. Känsla av att Robert Schumanns ande svävar över musiken i denna sats är stor, men denne hade ju när kvintetten komponerades ännu inte påbörjat sin kammarmusikproduktion. Farrenc kan naturligtvis ha kommit i kontakt med hans pianomusik och hans sånger men någon direkt påverkan av Schumanns kammarmusik är det alltså inte fråga om. Och det är tveksamt om hon ens kan ha spelat Mendelssohns d-molltrio op. 49, som publicerades 1840. Kvintetten måste alltså betraktas som ett självständigt verk.

Scherzosatsen har vanlig tredelad byggnad med en trio i mitten. Det första scherzotemat delas mellan piano och violinen:



Trion börjar med ett tema i violinen:



Den korta satsen avslutas med en återkomst av scherzodelen.

Finalen är gjuten i sonatform. Huvudtemat är lagt i stråkarna:



Det lyriska sidotemat i C-dur presenteras i pianot och liksom i sats 1 med något långsammare tempo. Men teman har också likheter, t.ex. punkteringarna i takterna 5-6 ovan resp. 3 och 7 nedan:



Genomföringen bearbetar båda temana, framför allt sidotemat som är mest utvecklingsbart. Temana kombineras också med varandra.

Återtagningen sker på sedvanligt sätt med sidotemat i A-dur. En coda med beteckningen *a Tempo con fuoco* och byggd på huvudtemat avslutar satsen.

*Detta är en final som fångar lyssnarens uppmärksamhet från de dramatiska öppnings-takterna till det överraskande lugna slutet. Orden är Silvertrusts och han fortsätter: Om det inte vore för första satsens pianostämman skulle jag inte tveka att kalla denna kvintett ett mästerverk.*

### Pianokvintett nr 2 E-dur op. 31

1 *Andante sostenuto* – *Allegro grazioso* 2 *Grave* 3 *Scherzo: Vivace* – *Cantabile*

4 *Finale: Allegro*

1840

Louise Farrencs 2:a pianokvintett skrevs kort efter den första. Besättningen är densamma med pianot kompletterat med violin, viola, cello och kontrabas. Första satsen börjar med en långsam, högtidlig inledning, som övergår i ett allegro. Huvudtema består av 8-takter och introduceras i cellon:



När temat omedelbart upprepas i violinen tar eftersatsen (de sista 4 takterna) en överraskande harmonisk vändning som slutar i C-dur.

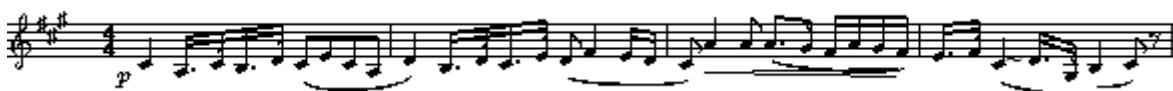


Det 9-taktiga sidotemat i dominattonarten (H-dur) hörs först i pianot



Expositionen ska tas om. Genomföringen behandlar båda temana och börjar med sidotemat, som först låter sig höra i cello. Återtagningen sker på övligt sätt. Sidotemat hörs nu först i violinen. Satsen avslutas med en coda, som inleds med huvudtemat. Kanske måste man hålla med Silverstein<sup>6</sup> när han tycker att pianostämman i satsen är alltför yppig i de ackompanjerande avsnitten. Det är naturligtvis svårt för en tonsättare, som samtidigt är pianovirtuos, att avstå från sådana kompositoriska lösningar.

Stråkarna spelar huvudrollen i den långsamma satsen, *Grave*, som domineras av en vacker melodi:



Genom att variera läge, instrumentation och utsmyckningar fångar satsen ändå hela tiden intresset.

Den korta scherzosatsen för oss till en annan värld. Den har vanlig tredelad form, ABA, med en egentlig scherzodel i ciss-moll som inramar en Trio i dur. Den är noterad som Dess-dur.

Scherzodelens första repris inleds i stråkarna med fjärdedelar som får svar av pianots åttondelar:



Den andra reprisen börjar med solo i cello:



Trion har karaktär av koral. Det 16-taktiga tremat inleds i de tre övre stråkarna



och repeteras i cello. Scherzodelen utan repriser återkommer och avslutar satsen.

Sista satsen har sonatform. Huvudtemat spelas i växelspel mellan piano och stråkar:



<sup>6</sup> Se tonsättarporträttet, Pianotrio op 45 och Pianokvintett op 30 ovan.



Sidotemat står i medianten, här noterad i Ass-dur.<sup>7</sup>



Den korta genomföringen utvecklar framför allt huvudtemats punkterade motiv. Återtagningen utmanar inte "regelboken". Båda temana klingar nu i E-dur. En coda i högre tempo avslutar. Den bygger också på det fanfarlika, punkterade huvudtema-motivet.

---

<sup>7</sup> Medianten kallas tonen mellan tonikan och dominanten och även treklängen på denna ton. I C-dur är den lilla eller stora tersen mediant, alltså tonerna Ess och E. Medianttonarten till C-dur blir då antingen Ess-dur, ess-moll, E-dur eller e-moll. Medianter i E-dur är tonerna G och Giss. Här har tonsättaren valt Giss och durmodus för sidotemat, men Giss-dur klingar på ett piano som Ass-dur, vilket är enklare att notera, 4 b i stället för 8 #.