



HAL
open science

Madame Ravissa de Turin. Eine vergessene Komponistin des 18. Jahrhunderts und ihr musikalisches Umfeld

Claudia Schweitzer, Schröder Elke, Elke Schröder

► To cite this version:

Claudia Schweitzer, Schröder Elke, Elke Schröder. Madame Ravissa de Turin. Eine vergessene Komponistin des 18. Jahrhunderts und ihr musikalisches Umfeld. *European journal of musicology*, 2004, 2004, pp.46-62. hal-01514153

HAL Id: hal-01514153

<https://hal.science/hal-01514153>

Submitted on 26 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Madame Ravissa de Turin- Eine vergessene Komponistin des 18. Jahrhunderts und ihr musikalisches Umfeld

Claudia Schweitzer und Elke Schröder

Zum bisherigen Stand der Forschung

Ein Druck mit sechs Cembalosonaten einer Komponistin namens Madame Ravissa erreichte bereits vor einigen Jahren unsere Aufmerksamkeit. Nachdem wir den Hinweis auf die Existenz dieser Sonaten im Notenkatalog des Archivs „Frau und Musik“¹ gelesen, die Sonaten in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien² bestellt und gespielt hatten, festigte sich unsere Meinung: Über diese Komponistin wüssten wir gern mehr – denn das Titelblatt gibt leider nur einige spärliche Hinweise zu ihrer Person: „*Madame Ravissa de Turin, Maître de Clavecin et de Chant Italien*“.

Einige wenige Informationen konnte Julie Anne Sadie für das *New Grove Dictionary of Women Composers*³ zusammentragen (von denen, wie wir im Folgenden sehen werden, einige revidiert werden müssen). Doch die Fragen, wer diese Komponistin war, wie zum Beispiel ihr vollständiger Name lautete, aus welchem musikalischen und gesellschaftlichen Umfeld sie kam usw., beschäftigten uns weiterhin.⁴

Die im *Grove* gegebenen Informationen lauten:

*Ravissa, Mme [first name unknown] (fl late 18th century). Italian singer, keyboard player, teacher and composer. Originally from Turin, but in Paris at least from 1778 until 1783, Madame Ravissa quickly made her talents known by singing airs by Pasquale Anfossi and Antonio Sacchini at the Concert Spirituel (25 March 1778), publishing a collection of Six sonates pour le clavecin ou le forte piano (op. 1; 1778), and finally advertising herself in the Almanach Musical variously as a teacher of composition, harp, harpsichord, chant italien and goût italien. The 1778 issue (iv, 77) describes the compositional style of her sonatas as sparkling – noting in particular that ‘ces transitions hardies’ were more daring than French composers would permit themselves – and praises her honesty and character, not omitting to remark upon the popularity and availability of the lessons she gave at her home in the rue St André-des-Arts.*⁵

¹ Martina Oster, Christel Nies, Roswitha Aulenkamp: *Archiv Kassel Noten 1990*, Kassel 1990, S.33.

² Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur MS 27.349, Neuausgabe der Sonaten „Madame Ravissa de Turin, Six Sonates pour le Clavecin op.1“. Furore-Verlag, Kassel, fue 4340 (Bd. 1, Sonaten 1-3) und fue 4600 (Bd. 2, Sonaten 4-6), 2004 und Einspielung „Genovieffa Ravissa, Harpsichord Works. Première Recording“. Claudia Schweitzer (Cembalo) Musicaphon M 56865, 2004.

³ Julie Anne Sadie, Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994, S. 385.

⁴ Eine Förderung des Projektes 'Madame Ravissa de Turin' durch die Maecenia-Stiftung Frankfurt/Main und das Deutsche Historische Institut Paris ermöglichte eine umfassende Recherche über Leben und Werk Madame Ravissas.

⁵ Julie Anne Sadie, Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994, S. 385.

Auch Aaron I. Cohen⁶ erwähnt die sechs Cembalosonaten Madame Ravissas, bei Constant Pierre,⁷ Marie-Thérèse Bouquet⁸ und Andrea Fabiani,⁹ Anne Chastel,¹⁰ Rudolf Angermüller¹¹ und auf der Internet-Seite *Les femmes et la musique*¹² ist die Komponistin genannt.

Einige Nachforschungen von ganz anderer Seite waren aber bereits in der Schweiz durchgeführt worden. Hier schrieben Edmond Röthlisberger¹³ bereits 1920, Edouard Fallet¹⁴ 1936 und Jacques Burdet¹⁵ 1968 von einer Turiner Musikerin Ravissa, nicht wissend, dass diese auch komponiert hatte.

Bislang fand noch keine Verknüpfung dieser Stränge statt. Unsere Forschungen erhielten somit eine erfreuliche Bereicherung.¹⁶ In Turin, Paris, Neuchâtel und Lausanne konnten wir noch erstaunlich viele Dokumente zu Madame Ravissa finden, so dass es uns heute möglich ist, ihr Leben zu skizzieren.

Das Leben der Komponistin

Madame Ravissa wurde auf den Namen Genovieffa Maria Bernardina Vignola getauft. Gehen wir von ihrem Heiratsdatum, dem Alter ihres Mannes und der (leider ungenauen) Altersangabe auf ihrer Sterbeurkunde aus, so ist ihr Geburtsjahr wohl um 1750 anzusetzen. Nach Durchsicht aller einschlägigen Pfarrregister Turins¹⁷ ist anzunehmen, dass sich ihre Taufurkunde in der Pfarrkirche S. Marco befindet, der einzigen, deren Register leider nicht zugänglich sind.¹⁸

Die Familie Vignola in Turin war nicht sehr groß, doch Madame Ravissas Vater Giovanni Vignola scheint ein wichtiger Mann gewesen zu sein. Er wirkte am Turiner Hof als „*Pittore in miniatura*“,¹⁹ im Jahr 1788 wird er gar als „*inspector aedificioram regi sardina*“²⁰ bezeichnet. Die Mutter, Gioanna Battista Colombatta, starb um das Jahr 1780. Von den Kindern der Familie überlebte außer der Komponistin nur ein Bruder, Pietro Paolo Ludovico,²¹ später ihr

⁶ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York 1987.

⁷ Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris 1975, S. 198, 308.

⁸ Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte; dalle origini al 1788*, Florenz 1976, S. 333.

⁹ Andrea Fabiani, *I buffoni alla conquista di Parigi*, in: *Storia dell'opera italiano*, Turin 1998, S. 78.

¹⁰ Anne Chastel, *Etude sur la vie musicale à Paris à travers la presse pendant le règne de Louis XVI*, in: *Recherches sur la musique française classique 1976*, S. 36-70.

¹¹ Rudolph Angermüller, *W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778), Eine Dokumentation*, München 1982, S. 14, 15, 68, 69.

¹² <http://musicaetmemoria.ovh.org/femmes.htm>, S. 3, eingesehen am 27. November 2002.

¹³ Edmond Röthlisberger, *Le passé musical de Neuchâtel*, in: *Musée Neuchâteloise – Organe de la société d'histoire du canton de Neuchâtel Novembre-Décembre 1920*, S. 198.

¹⁴ Edouard-M. Fallet, *La vie musicale au pays de Neuchâtel de XIIIe à la fin XVIIIe siècle*, Leipzig, 1936, S. 279, 281.

¹⁵ Jacques Burdet, *La musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois (1536-1798)*, Lausanne 1963, S. 481-483.

¹⁶ Ein herzlicher Dank an Irène Minder-Jeanerret vom Schweizer Frauen Musik Forum.

¹⁷ Mit freundlicher Genehmigung von Mons. Giacomo Maria Martinacci, Curia Metropolitana di Torino.

¹⁸ Dafür spricht auch, dass einige notarielle Verträge Giovanni Vignolas im Bezirk S. Marco abgeschlossen wurden.

¹⁹ Schede Vesme, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Volume Terzo, Turin 1968, S. 1094. Laut den Fondi Patenti, Controllo Finanze dell'Archivio di Stato di Torino erhielt er jährliche Zahlungen für Arbeiten u.a. am Real Casa und dem Jagdschloss Stupinigi.

²⁰ *Registres des baptêmes de Cressier 1755-1803*, S. 103, Archives de l'Etat de Neuchâtel (AEN), Taufe von Frédérique-Elise Ravissa, 27.4.1788.

²¹ Die Angaben beziehen sich auf Giovanni Vignolas Testament von 1784, *Insinuazione Torino 1784*, Libro 8, S. 98f, Archivio di Stato di Torino (AST).

Trauzeugen.²² Bislang konnte nicht geklärt werden, ob ein Verwandtschaftsverhältnis mit dem neapolitanischen Komponisten Giuseppe Vignola (1662-1712) besteht.

Über Madame Ravissas musikalischen Unterricht ist leider nichts überliefert, doch war es wohl der höfische und künstlerische Kontext ihres Vaters, der die musikalische Ausbildung der Tochter erlaubte. Die Königliche Kapelle und die des Erzbischofs bestimmten damals das reiche musikalische Leben Turins.²³ War letztere für die Liturgie und religiösen Feste zuständig, so gestaltete die Königliche Kapelle alle weltlichen Festivitäten wie die Opern in der Karnevalszeit, die im Teatro Regio stattfanden, Hofballette oder Konzerte.

Die Konzerte waren oft in einer kleineren Spielstätte, dem *Teatro di sua altezza serenissima il Signor Principe Luigi Amedeo di Carignano*, kurz *Teatro Carignano*, zu hören, einem Haus, das heute noch dem Sprechtheater dient. Hier gab es eine Konzertreihe mit Künstlern und Künstlerinnen, die meist auch im Pariser *Concert Spirituel* zu hören waren. Diese Konzerte fanden üblicherweise freitags statt, dem spielfreien Tag im Teatro Regio.

Das Teatro Regio hatte eine enge Verbindung zu den Opernhäusern von Neapel, Venedig und Mailand, was sich u.a. im Engagement der gleichen Primadonnen oder Choreographen zeigte. Im Teatro Regio erklang beispielsweise Johann Christian Bachs erste Oper *Artaserse* von 1761, außerdem Werke zeitgenössischer beliebter Komponisten wie von Domenico Cimarosa, Baldassare Galuppi, Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Niccolò Piccinni, Antonio Sacchini oder Tommaso Traetta. Die Stadt profitierte durch ihre geographische Lage und nahm durchziehende fremde Virtuosen und Virtuoseninnen gern auf. Auch Wolfgang Amadeus Mozart besuchte 1771²⁴ mit seinem Vater die Stadt.

Das Umfeld, in dem Madame Ravissa ihre musikalische Ausbildung erhielt – sie erlernte, wie für musizierende Mädchen und Frauen im 18. Jahrhundert üblich, Cembalospiel und Gesang – soll im Folgenden kurz dargestellt werden.

Bislang sind uns keine Quellen bekannt, die die Komponistin in Verbindung mit kirchenmusikalischen Auftritten bringen. Dies ist wohl ein weiterer Hinweis darauf, dass ihre Lehrer im Umfeld des Hofes zu finden sein könnten. Auf der Suche nach möglichen Lehrern stößt man zwar leicht auf diverse Namen, denn die Musikerlisten sind nahezu vollständig überliefert,²⁵ eine genauere Zuordnung zu treffen fällt aber angesichts der wenigen Details über Kompositionen, Schülerzahlen oder Lehrmethoden schwer.

Das musikalische Umfeld, in dem Madame Ravissa aufwuchs, war reich und mit Sicherheit sehr anregend, die Turiner Kapellen waren weithin bekannt. Besonders berühmt war die Schule der Violinisten, unter denen Namen wie Giovanni Battista Somis, Gaetano Pugnani, Carlo Chiabrano oder Giovanni Battista Viotti hervorstechen. Bekannt waren Cellisten wie Angelo Maria und Andrea Steffano Fiorè und Gaetano Chiabrano sowie die Holzbläser aus der Familie Besozzi.

Die Musiker der beiden Kapellen stammten überwiegend aus Turiner Familien oder der näheren Umgebung. Viele von ihnen waren über die Landesgrenzen hinaus berühmt. Da die Bindungen zwischen der savoyischen Hauptstadt und Paris eng waren, bestand auch ein großer Einfluss französischen Musikgeschmacks. Ab 1751 war Carlo Giuseppe Pucci (1711-1794) als

²² Hochzeitsurkunde von Genovieffa Vignola und Cristofaro Ravissa, Registri degli Atti di Matrimonio della Parrocchia Metropolitana 1764, Comune di Torino, conservati in Archivio Arcivescovile di Torino (AAT).

²³ Vgl. Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Turin 1968.

²⁴ Vgl. die Reisenotizen Leopold und Wolfgang Amadeus Mozarts vom 14.1. bis 31.1.1771, W. A. Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962, S. 416.

²⁵ Bouquet 1968; Rosy Moffa, *Storia della Regia Cappella di Torino dal 1775 al 1870*, Turin 1990.

Hofcembalist und Domorganist bis zu seinem Tod (1794) tätig. Diese beiden Ämter lagen oft in einer Hand. Aus dem Jahre 1757 ist ein einmanualiges, vermutlich piemontesisches Cembalo von Giovanni Francesco Franco erhalten, heute im Leipziger Instrumentenmuseum,²⁶ mit drei 8' Registern und dem – für Madame Ravissas Sonaten im Bass noch nicht ausreichenden – Umfang C-g³, das sich viele Jahre im Besitz einer Turiner Familie befand. Da der Umfang von fünf Oktaven (FF-f³) in Italien generell erst recht spät auftaucht, muss Madame Ravissa ein „hochmodernes“ Instrument zur Verfügung gestanden haben. Auch dies spricht für eine Ausbildung in gehobenen Kreisen, vermutlich im Umfeld des Hofes.

Für die beiden Hofcembali, deren Erbauer unbekannt sind, und die Orgel der Kathedrale waren die Brüder Giovanni Battista²⁷ und Francesco Maria Concone (1713-1795) aus Asti verantwortlich. Sie waren als Instrumentenbauer in ganz Piemont tätig und errichteten beispielsweise auch die Orgel in der *Basilika di Superga*, einem nahe bei Turin liegenden Jagdschloss. 1761 fertigten sie für die *Capella die Cantori del Duomo* ein Cembalo mit drei Registern an.²⁸

Die beiden Brüder Antonio und Martino Rolando übernahmen von 1765 bis 1787 die Stimmung der Cembali des Teatro Regio. Von ihnen gibt es zwei erhaltene Fortepiani und ein Cembalo italienischen Typs mit zwei 8' Registern und dem Umfang C-d³.²⁹

Die Turiner Herrscherin Maria Clotilda von Frankreich (1759-1802) brachte ein Ruckers-Instrument³⁰ in die Savoyische Hauptstadt, dessen derzeitiger Zustand auf Pascal Taskin (1782) zurückgeht.

Über den französischen Cembalisten und Organisten Marc-Roger Normand, genannt „*Couprin*“ (1663-1734), einen Cousin François Couperins, gibt es eine direkte Verbindung zwischen Turin und der Pariser Instrumentenbauerfamilie Blanchet/Taskin,³¹ die sich beispielsweise in einigen äußeren Konstruktionsmerkmalen im Cembalo der Brüder Rolando im Turiner Cembalobau niederschlägt.³² Der Austausch von Musikern zwischen dem französischen und savoyischen Hof wurde durch den Prinzen von Carignano nachhaltig gefördert. So herrschten in Turin eine Mischung aus französischem *Goût* und italienischem *Belcanto*.

Es ist wahrscheinlich, dass die sechs Cembalosonaten im Unterricht bei einem der oben genannten Musiker entstanden. Da die meisten Turiner Instrumente der Zeit über wesentlich geringere Tastenumfänge verfügten, muss ihr – entweder zu Hause oder aber bei ihrem Lehrer – ein hochmodernes Instrument zur Verfügung gestanden haben, da selbst ihre frühen Kompositionen fast den vollen Umfang eines fünfoktavigen Cembalos ausnutzen. Diese Information ist angesichts der vorliegenden eher schwachen Quellenlage über Madame Ravissas frühe Jahre hoch einzustufen.

²⁶ Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, Oxford 1995, S. 320, 321; Hubert Henkel, *Kielinstrumente*, Leipzig 1979, S. 101, 102 und die Abbildungen Tafel 58 und 59.

²⁷ Lebensdaten unbekannt.

²⁸ Bouquet 1968, S. 33.

²⁹ Vgl. Andrea Cavigliotti, *La scuola cembalaria piemontese dal XVII al XIX secolo*, www.cavigliotti.it/scuolcem.html, eingesehen am 25.04.2003.

³⁰ Andreas Ruckers, Amsterdam 1636, Boalch S. 590, 591.

³¹ Ein weiterer Cousin François Couperins, Armand-Louis Couperin (1727-1789) heiratete 1752 Elisabeth Antoinette Blanchet (1729-1815).

³² Vgl. Cavigliotti, op. cit.

Am 14. August 1764³³ fand im Dom S. Giovanni zu Turin die Hochzeit von Madame Ravissa mit dem am 12. Januar 1744 geborenen Goldschmied Cristofaro Domenico Biaggio Ravizza³⁴ (beide Schreibweisen, Ravizza und Ravissa, existieren wahllos nebeneinander) statt. Cristofaros Vater war 1761 verstorben, und er hatte mittlerweile dessen Erbe angetreten.³⁵ Aus der Ehe gingen mindestens vier Kinder (Maria Francesca Margerita, geb. 1768,³⁶ Francesco Bernardino Maria, geb. 1770,³⁷ Carlo Vittorio Maria, geb. 1774³⁸ und Maria Margarita Clotilda, geb. 1776³⁹) hervor.

Aus den Jahren 1766/67 gibt es möglicherweise einen Hinweis auf eine musikalische Aktivität Madame Ravissas. Ein „*Sr Vignola*“ vertrat in dieser Spielzeit die „*Sra Giacomazzi*“ aus Krankheitsgründen am Teatro Regio in der ersten Oper des *Maestro di Capella* der Kathedrale, Quirinio Gasparini.⁴⁰ Die Quellen dazu konnten wir leider noch nicht einsehen,⁴¹ doch Madame Ravissas Auftritt als Sängerin im *Concert Spirituel* 1778 lässt darauf schließen, dass sie in diesem Bereich auch schon in früheren Lebensjahren Erfolge aufzuweisen hatte. Auch von anderen Musikerinnen wie Josepha Aurnhammer, verheiratete Bessening, ist bekannt, dass sie auch nach ihrer Heirat weiterhin unter ihrem Mädchennamen auftraten. Bei der überschaubaren Anzahl der Mitglieder der Familie Vignola könnte diese Vertretung, sollte es sich um eine einheimische gehandelt haben, aber durchaus eine Sra. anstelle eines Sr. Vignola übernommen haben, nämlich Madame Ravissa.⁴²

Im Laufe der Jahre geriet Cristofaro Ravissa in immer größere finanzielle Schwierigkeiten. Dieser Prozess ist anhand zahlreicher notarieller Urkunden⁴³ nachvollziehbar. 1777 schließlich wurde der gesamte Besitz der Familie versteigert.⁴⁴

Genovieffa und vermutlich auch Cristofaro Ravissa und die Kinder zogen nach Paris. Giovanni Vignola bezahlte den Reisewagen.⁴⁵ Dass die Familie Ravissa Paris als Ziel ihrer Reise wählte, ist durch die beschriebenen engen Beziehungen zwischen Turin und der Stadt Paris naheliegend.

Aktiv nahm die junge Frau am musikalischen Leben der französischen Hauptstadt teil. Aus dieser Zeit stammen die im *Grove* genannten wenigen Daten, die den Ausgangspunkt unserer Recherchen bildeten: Am 25. März 1778 ist ein Auftritt Madame Ravissas im *Concert Spirituel* dokumentiert.⁴⁶ Das *Concert Spirituel*, von Anne Danican Philidor im Jahre 1725 ins Leben gerufen, fand im Schloss in den *Tuileries* traditionsgemäß in den Zeiten außerhalb der Opernsaison statt und bildete neben der Oper die zweite zentrale musikalische Institution von Paris.

³³ Registri degli Atti di Matrimonio della Parrocchia Metropolitana 1764, AAT.

³⁴ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1744, AAT.

³⁵ Insinuazione Torino 1764, Libro 3, S. 1470, Connenzione trà Teresa e Cristofaro, Madre e figlio Ravizza, AST.

³⁶ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1768, ATT.

³⁷ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1770, Cura di S. Tomaso, ATT.

³⁸ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1774, ATT.

³⁹ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1776, ATT.

⁴⁰ Vgl. Bouquet 1978, S. 320.

⁴¹ Laut Bouquet in: Guglielmo Barblan, Andrea Della Corte, *Mozart in Italia, I viaggi e le lettere*, Mailand 1956, Conti 25: „*Sr Vignola surrogato alla Sra Giacomazzi in occasione della malattia della medema.*“

⁴² Auch die drei Sonaten, die sich in der Bibliothèque Nationale de France befinden, tragen den Mädchennamen der Komponistin – er scheint in gewissen Kreisen weiterhin geläufig gewesen zu sein.

⁴³ Insinuazione Torino 1764-1777, AST.

⁴⁴ Insinuazione Torino 1777, Libro 5, S. 149, Vendita mobili di Cristoffaro Ravizza, AST.

⁴⁵ Insinuazione Torino 1782, Libro 6, S. 1697, Procura di Gioanni Vignola a Cristofaro Ravizza, AST.

⁴⁶ Journal de Paris 22.3.1778, S. 322f; 25.3.1778, S. 335; 27.3.1778, S. 343; Mercure de France April 1778, S. 163.

Madame Ravissa war dort mit zwei Arien zu hören: *Voi ben sapete, oh Dei* von Pasquale Anfossi und *Chi m'addita* von Antonio Sacchini, davon erstere mit Violinbegleitung durch einen gewissen Herrn Chamberani.⁴⁷ Hiermit ist wohl der Turiner Violonist Carlo Chiabrano gemeint.⁴⁸ Die Patenschaft Maria Chiabranos, der Schwägerin Carlo Chiabranos bei Cristofaro Ravissas Nichte Domenica Lucrezia Cattarina im Jahre 1749⁴⁹ belegt freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Familien Chiabrano und Ravissa. Carlo Chiabrano war bereits in früheren Jahren erfolgreich im Concert Spirituel aufgetreten.

Ebenfalls zu Beginn ihres Paris-Aufenthalts erschien der Druck oben genannter Cembalosonaten, deren vollständiger Titel *Six Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano, par M.me Ravissa de Turin, Maîtresse de Clavecin et de Chant Italien, Oeuvre I, A Paris au Bureau du Journal de Musique, Rue Montmartre vis a vis celle des Vieux-Augustins et chez l'auteur, Rue St-André des Arts vis a vis la rue Gillegoeur, Maison de Mr Milon, 1778* lautet. Das genannte Wohnhaus ist mit den Angaben auf dem Druck heute noch leicht auffindbar. Es handelt sich um die Rue St-André des Arts Nummer 27, das früher *Maison des Trois-Chapelets* genannt wurde.

Ob Madame Ravissa mit dem Ziel, ihre Sonaten zu veröffentlichen, nach Paris, einem der Zentren des Notendrucks und der Musikverlage, reiste, ist nicht mehr nachvollziehbar. Sie scheint von Anfang an klare Ambitionen im pädagogischen Bereich gehabt zu haben, denn in Zeitungen und Almanachen finden sich diverse Hinweise auf ihre Unterrichtstätigkeit. So heißt es im *Almanach musical* von 1778⁵⁰ beispielsweise:

*Ces Sonates sont brillantes, & l'on y remarque de ces transitions hardies que les Italiens aiment, & que nos timides Compositeurs n'osent pas se permettre. Le caractere & l'honnêteté de Madame Ravissa, ses talens & le succès des leçons qu'elle donne depuis quelques mois dans cette Capitale, sont desirer à tous ceux qui la connoissent qu'il soit possible de l'y fixer.*⁵¹

Spätestens in der ersten Jahreshälfte 1780 kehrten Genovieffa und Cristofaro Ravissa nach Turin zurück. Unterwegs war Madame Ravissa am 23. Februar in einem Konzert in der Redoute in Lausanne zu hören,⁵² einem heute nicht mehr existierenden Saal in der Rue de Bourg, in dem sich hauptsächlich der alte Adel Laussannes versammelte.⁵³ Dazu gehörte u.a. die Familie Sévery, von der noch die Rede sein wird.

In Turin erwarb Cristofaro Land und ein königliches Patent.⁵⁴ Madame Ravissa trat am 9. Juni in der Konzertreihe am Teatro Carignano auf. Der von ihr abgeschlossene Konzertvertrag⁵⁵ trägt ihre eigenhändige Unterschrift.

Noch im selben Jahr übersiedelte sie ohne ihren Mann nach Neuchâtel, damals zu Preußen gehörend. Am 3. November 1780 bekam sie hier die *Tolérance d'Habitation*: „*La tolérance a*

⁴⁷ Carlo Giuseppe Valentino Chiabrano: geb. 1723, gest. nach 1752.

⁴⁸ Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Alberto Basso.

⁴⁹ Registri degli Atti di Battesimo della Parrocchia Metropolitana 1749, ATT.

⁵⁰ *Almanach musical*, au Bureau du Journal de Musique, Paris 1778, S. 77.

⁵¹ „Die Sonaten sind brillant und man findet in ihnen diese kühnen Übergänge, die die Italiener lieben und die unsere furchtsamen Komponisten sich nicht zu erlauben wagen. Der Charakter und die Redlichkeit Madame Ravissas und der Erfolg ihrer Unterrichtsstunden, die sie seit einigen Monaten in dieser Hauptstadt gibt, lassen alle die, die sie kennen wünschen, dass sie hier sesshaft werden möge.“

⁵² *Journal de Jean Henri Pollier de Vernand, P René Monod 95*, Archives cantonales vaudoises (ACV), freundlicher Hinweis von Pierre-Yves Favez.

⁵³ Burdet, S. 469-470.

⁵⁴ *Insinuazione Torino 1781*, Libro 10, S. 625, *Obbligazione passata*, AST.

⁵⁵ Divisione Segretaria generale, Sezione Storica dell'Archivio, *Inventario degli Atti dell'Archivio Comunale dal 1111 al 1848 N° 5502*, Archivio storico di Torino.

*été accordée à Dlle Genevieve Ravissa, Italienne, comme Maitresse de Clavecin aux conditions qu'elle donne au moins vingt leçon par mois.*⁵⁶

Verbunden mit der Toleranz war also die Auflage, mindestens 20 Unterrichtsstunden im Monat zu erteilen, eine übliche Maßnahme der Neuchâtelers Regierung. Bis 1790 zahlte die Musikerin hier Steuern.⁵⁷ Die Steuerverzeichnisse geben ihre Profession mit „*Maîtresse de Musique*“ bzw. „*Maîtresse de Chant*“ an.

Die Unterlagen der Société de la Salle de Musique zeigen, dass Madame Ravissa in der Saison 1781/82 als Cembalistin im Orchester der Société engagiert war. Das Comité beschloss am 11. November 1781 die Ergänzung des Amateur-Orchesters durch einige professionelle MusikerInnen:

*Les Suivants ont été engagés pour Jouer aux concerts & répétitions :
Schwartz pour la Contre Basse, Grunwald pour la Basse, Arnold pour le Basson, Marais pour le Violon, Musita pour le Violon, La Dame Ravissa pour le Clavecin, pour le Prix de L. 8.8 par Concert y compris la Répétition, Planschmid pour l'Altò, Les 4 flath pour Clarinette, Corps de Chasse, A 6.6 idem.*⁵⁸

Man brauchte eine Cembalistin, da der damalige Leiter des Orchesters, M. Bedaulx, dieses Instrument nicht beherrschte.⁵⁹

Nach langen Jahren, in denen in den reformierten Städten der Schweiz konzertante Musik nahezu nicht existent gewesen war, fand Genovieffa Ravissa in Neuchâtel eine sehr engagierte und interessierte Bevölkerung vor. Neben den professionellen Musikern der Stadt gab es die oben genannte Société de la Salle de Musique. Diese Société setzte sich aus einer Gesellschaft musikliebender Amateure zusammen, die ein festes Orchester unterhielt und so rege war, dass sie im Jahre 1769 ein eigenes Maison du Concert erbaute.⁶⁰ Zwei Instrumente hat Genovieffa Ravissa in Neuchâtel sicherlich gekannt: Die Société hatte 1760 ein Cembalo des ortsansässigen Orgelbauers Konrad Speissegger angeschafft, das 1785 wieder verkauft wurde. Im Jahre 1779 erwarb man ein Forte Piano.⁶¹ Diese Instrumente werden der Cembalistin also zur Verfügung gestanden haben, wobei für Orchestermusik in diesem Zeitraum normalerweise wegen der größeren Präsenz und rhythmischen Wirkung das Cembalo als Generalbassinstrument bevorzugt wurde. Laut dem Inventarverzeichnis vom 1. März 1823 besaß die Société zu diesem Zeitpunkt ein „*altes Cembalo*“ und ein „*Pianoforte in schlechtem Zustand*“.⁶² In der Wintersaison von November/Dezember bis März/April wurden bis zu 24 Konzerte veranstaltet, die jeweils montags von 17 bis 20 Uhr stattfanden.

⁵⁶Manuel du Conseil général de Ville, séance du 8 novembre 1780, Archives de la ville de Neuchâtel (AVN), N 26, 1779-1784.

⁵⁷Livre & Roller de tous les habitants reçu par le Conseil de Ville esmmené en 1772, AVN.

⁵⁸„Die Folgenden wurden engagiert, um bei den Konzerten und Repetitionproben für den Preis von 8.8 L pro Konzert, die Proben eingeschlossen, zu spielen: Schwartz für den Kontrabass, Grunwald für den Bass, Arnold für das Fagott, Marais für die Violine, Musita für die Violine und die Dame Ravissa für das Cembalo, außerdem Planschmid für die Bratsche, und die vier [Brüder] Flath für Klarinette und Jagdhorn für 6.6 idem.“, Registre de la Direction de la Salle de Musique, 1776, Ms A 703 Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (BPU).

⁵⁹Vgl. Röthlisberger, op. cit., S. 198.

⁶⁰Dieses Gebäude wurde noch bis vor fünf Jahren als Neuchâtelers Theater genutzt und dient seitdem als Kleinkunstbühne.

⁶¹Freundlicher Hinweis von P. L. Haesler.

⁶²Plumitif du Concert commencé le 18. novembre 1796, L'inventaire des Instruments, Ms A 704, BPU.

Für die Saison 1782/83 war keine Cembaloaushilfe mehr von Nöten. Von diesem Zeitpunkt an sind keine offiziellen Konzerthinweise mehr von Madame Ravissa zu finden.⁶³

In ihre Zeit in Neuchâtel fällt wohl auch ein zweiter Paris-Aufenthalt Genovieffa Ravissas, denn im *Tablettes de renommé*⁶⁴, erschienen 1785, lesen wir im Abschnitt über die „*Compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres d'instruments à cordes et à clavier: Clavecin & Forte-Piano, quelques-uns des plus connues sont: Ravissa (Madame), excellente Maîtresse pour le Clavecin, la vocale & le gout du chant.*“⁶⁵

Im April 1792 erklärte Frankreich Österreich den Krieg. Der erste Koalitionskrieg (1792-1793) brach aus. Vielleicht war es die politische Lage, die Genovieffa Ravissa zu dem Entschluss bewog, Neuchâtel zu verlassen. Sie erhielt am 5. Mai 1792 von den vier regierenden Ministern der Stadt ein ausgezeichnetes Abschieds- und Empfehlungsschreiben, in dem besonders ihre pädagogische Tätigkeit hervorgehoben wird:

*et comme témoignage de vérité ne peut être refusé, nous déclarons et attestons que durant tout le temps que ladite Dame Ravizza a demeuré ici elle a exercé ses talents pour la musique avec beaucoup de suffisance et à la satisfaction de tous ceux qui ont profité de son enseignement, c'est avec regret qu'on la voit quitter cette ville où elle était utile et où l'on aurait souhaité qu'il lui eut convenu de rester plus longtemps.*⁶⁶

Als Reiseziel gab sie Madrid an. Sollte sie dort angekommen sein, hielt es sie nicht lange in Spanien, denn Ende 1792 zog Genovieffa Ravissa nach Lausanne. Im Gegensatz zu Neuchâtel war diese Stadt eher ländlich, doch gab es zahlreiche aristokratische musikliebende Familien und somit großen Bedarf an Unterricht und Möglichkeiten zu konzertanten Auftritten in den adeligen Salons.

Madame Ravissa nahm ihre intensive Lehrtätigkeit wieder auf. In diesem Zusammenhang ist das so genannte *Journal d'Angletine*,⁶⁷ das Tagebuch Angletine Charrière de Séverys, von großem Interesse. Die Charrière de Séverys galten als eine der wichtigsten Familien Laussannes. In ihrem Tagebuch berichtet Angletine über Unterrichtsstunden, die sie in den Jahren 1795 und 1800 bis 1802 bei Genovieffa Ravissa nahm (leider geht nicht aus den Aufzeichnungen hervor, ob es sich um Cembalo- und/oder Gesangsstunden handelte⁶⁸). Sie scheinen im Mai 1802 beendet gewesen zu sein, denn am 20. Mai erfolgte der Eintrag Angletines: „*Payè la*

⁶³ Die Bittschrift um Toleranz in Lausanne, Bb 25/28, folio 664, 665, Archives cantonales vaudoises Lausanne (ACV), bezieht sich auf „plusieurs Demoiselles Bernoises“, die Madame Ravissa in ihrer Neuchâteler Zeit unterrichtet habe. Lausanne gehörte zu von 1536 bis zur Gründung der Helvetischen Republik 1798 zu Bern.

⁶⁴ *Tablettes de renommé des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre pour servir à l'Almanach Dauphin*, Paris 1785.

⁶⁵ „Komponisten, Virtuosen, Amateure und Lehrermeister des Spiels auf Saiten- und Clavierinstrumenten: Für Cembalo und Pianoforte sind die Bekanntesten (...): Madame Ravissa, ausgezeichnete Lehrerin für Cembalospiel, Gesang und den Goût des Gesangs.“ Als Adresse ist diesmal die Rue de la Harpe, nicht weit von der Rue St-André des Arts entfernt, angegeben.

⁶⁶ „[Wir] erklären und bescheinigen, dass die besagte Dame Ravizza in der gesamten Zeit, die sie bei uns lebte, ihre Talente in der Musik in vielfältiger Weise und zur Zufriedenheit all derer, die von ihrer Unterweisung profitiert haben, ausgeübt hat. Mit Bedauern sehen wir sie die Stadt verlassen, in der sie nützlich war und in der man gewünscht hätte, dass es ihr beliebt, noch länger hier zu bleiben“, Registres de Certificats, Publications et Procurations 1792-1800, Certificat pour Dame Ravizza, AVN.

⁶⁷ *Journal d'Angletine*, P Charrière Ci 33, ACV.

⁶⁸ Als eventueller Hinweis auf Gesangsstunden könnte die Tatsache dienen, dass Angletine 1802 nach einigen Unterrichtsstunden Passagen aus Mozarts Requiem vortrug.

Ravissa“.⁶⁹ Das Tagebuch berichtet aber auch über gesellschaftliche Kontakte wie Diners, oft mit einer der anderen angesehensten Familie Lausannes, den Duval de Pottries, Reisen, die Genovieffa Ravissa mit 'Mr de Pottrie' unternahm, gegenseitige Besuche und nicht zuletzt diverse Konzerte, die die Musikerin in den privaten Salons der aristokratischen Häuser gab.

Am 20. Februar 1807 verstarb sie, wie Burdet⁷⁰ es nennt 'in voller Aktivität' in Lausanne, wo sie am 22. Februar auf dem heute nicht mehr existierenden Friedhof von Saint-Laurent beigesetzt wurde.⁷¹

Die Werke

Isolde Weiermüller-Backes und Babara Heller haben die *Six Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par M.me Ravissa de Turin* in ihren Führer zur Klaviermusik von Komponistinnen aufgenommen. Im Kurztext dazu heißt es: „*Frische, anmutige Stücke, die eine Neuauflage unbedingt verdient hätten.*“⁷²

Der Pariser *Almanach musical* von 1778 rühmt neben der Brillanz der Sonaten ihre „*transitions hardis que les Italiens aiment, & que nos timides compositeurs n'osent pas se permettre.*“⁷³

Die Sonaten stehen einerseits noch in barocker Tradition, spielen aber bereits mit galanten Melodien und neuen Formen. In ihrer Experimentierfreudigkeit spiegeln sie wohl etwas von der musikalischen Vielfalt und dem weltoffenen Geist Turins wieder. Groß angelegte kantable Melodieabschnitte wechseln mit virtuosen Elementen über einer relativ großflächigen, durch die bereits mehrfach zitierten „*kühnen Ausweichungen*“ durchbrochenen, Harmonisierungen. Kühn ist sicher auch die Zusammenstellung der Sonate Nr. 1 zu nennen, deren erster Satz in F-Dur, der zweite aber in A-Dur steht. Insgesamt überwiegt der Anteil der schnellen Sätze. Viele der brillanten und schnellen Figuren kommen auf einem Cembalo italienischen Typs mit seiner schnellen Tonentwicklung und dem spezifischen Obertonreichtum am besten zur Geltung.

Der Notentext ist fehlerhaft, wobei die Fehlerquote gegen Ende zunimmt. Bedenkt man die Eile, mit der er vermutlich zusammengestellt wurde – die Abreise von Turin geschah frühestens im Mai/Juni 1777 und bereits die Februar-Ausgabe des *Mercure de France*⁷⁴ bespricht die Notenedition – verwundert dies nicht. Die finanzielle Situation, in der sich Genovieffa Ravissa (mit ihrer Familie) bei der Ankunft in Paris befunden haben muss, drängte sicher nach raschen Erfolgen.

Nur ein einziges Exemplar des Druckes der sechs Cembalo-Sonaten ist, soweit bisher bekannt, erhalten. Dieses hat einen langen Weg und eine interessante Geschichte hinter sich, denn die Privatmusikaliensammlung Kaiser Franz II von Österreich, in der es überliefert ist, war lange verschollen und vergessen. Viele Jahre lag sie unbeachtet in den einstigen Privaträumen des Kaisers in der Alten Wiener Hofburg. Der Schlüssel zu diesen Räumen befand sich in den Händen des Hofkapellmeisters Joseph Eybler, der ihn kurz vor seinem Tode 1846 an seinen Sohn weitergereicht hatte. Dieser Sohn brachte nun, selbst schon ein alter Mann, den Schlüssel mehr als 30 Jahre nach dem Tod seines Vaters zum Direktor der

⁶⁹ Op. cit.

⁷⁰ Burdet, S. 481.

⁷¹ Registre des décès à Lausanne (1803-1815), Eb 71/49, p. 163, ACV.

⁷² Isolde Weiermüller-Backes, Barbara Heller, *Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Düsseldorf 2003, S. 24, 25.

⁷³ „*Die kühnen Ausweichungen, die die Italiener lieben und die unsere furchtsamen Komponisten sich nicht zu erlauben wagen.*“ Op. cit., S. 77.

⁷⁴ *Mercure de France*, Februar 1778, p. h. 182, cote Lc² 39

Fideikommissbibliothek. So wurde die Sammlung, die in 36 Kartons mehr als 10 000 Drucke und Manuskripte aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert enthält, wieder entdeckt – aber nur, um bald erneut vergessen zu werden. Auf Geheiß Kaiser Franz Josephs wurde die Sammlung nämlich, nachdem einige Stücke für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herausgesucht worden waren, dem Steiermärkischen Musikverein in Graz als Geschenk vermacht. Dort stand sie erneut vergessen und verstaubt in den Originalkartons in Schränken, bis sie schließlich 1933 der Musikforscher Ernst Fritz Schmid ausfindig machte. Mit rührenden Worten schildert er den Fund:

[Der alte Diener] *Reindl führte mich in die Räume des Musikarchivs und öffnete Schrank um Schrank. Sorgfältig aufbewahrt und unberührt stand hier die gesuchte Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II., Stoß für Stoß in den bunten Originalkartons mit den alten Beschriftungen aus der Zeit des Privatbibliothekars des Kaisers, Jung. Sofort an Ort und Stelle vorgenommene Stichproben nach dem Inventar der abgegebenen Musikalien aus der Wiener Fideikommissbibliothek ergaben, daß alles Gesuchte ausnahmslos vorhanden war. Meine Freude darüber war unbeschreiblich.*⁷⁵

Durch Schmid's Bestrebungen konnte die Sammlung 1936 in die Österreichische Nationalbibliothek Wien gebracht werden, wo sie nunmehr zugänglich ist.

Wie aber ausgerechnet Madame Ravissas Cembalosonaten in des Kaisers Privatmusikaliensammlung gelangten, darüber gibt es keinerlei Hinweise. Das historische Inventar, der *Catalogo alter Musikalien*, gibt keine Aufschlüsse darüber, wann bestimmte Werke Eingang in die Kaiserliche Musiksammlung fanden, da es nach Sachgruppen geordnet ist.⁷⁶ Wann in Madame Ravissas Leben und durch wen könnte der Kontakt hergestellt worden sein? Hielt sich die Musikerin vielleicht einige Monate in Wien auf? Oder wurden die Noten durch Dritte an den Kaiser weitergereicht? Diese Fragen bleiben vorerst offen.

Auf der Suche nach weiteren Kompositionen Genovieffa Ravissas fand sich in der in der Bibliothèque National de France auf ein interessantes Manuskript. Unter dem Mädchennamen der Komponistin wird hier eine Kopistenabschrift⁷⁷ dreier Sonaten für Forte-Piano mit begleitender Violine⁷⁸ aufbewahrt, die deutliche Gemeinsamkeiten mit den sechs Sonaten aus der Österreichischen Nationalbibliothek zeigen, aber wohl später komponiert wurden. Entstanden sie in Paris, in Neuchâtel oder Lausanne –vielleicht für eine bestimmte Schülerin? Es steht zu vermuten, dass Genovieffa Ravissa diese von Peter Sühring⁷⁹ als „*Pariser Spezialität*“ bezeichnete Gattung der „*Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon*“ bei ihrem Aufenthalt in der französischen Metropole kennen und schätzen gelernt hat. Mit den Kompositionen von zum Beispiel Jean-Joseph Cassanea de Mondonville⁸⁰ oder Armand-Louis Couperin⁸¹ hatten mittlerweile auch ausländische

⁷⁵ Ernst Fritz Schmid, *Die Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II und ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1970, S. 596-599.

⁷⁶ Freundlicher Hinweis von Frau Inge Birkin-Feichtinger, Österreichische Nationalbibliothek Wien.

⁷⁷ *Trois Sonates pour le Forte-Piano avec Accompagnement du Violon ad lib.*, MS D. 11743, Bibliothèque National de France.

⁷⁸ Neuausgabe i. V.

⁷⁹ Peter Sühring, *Über den ganz besonderen Gout eines Adagios aus Mozarts op. 1*, in: *Concerto* 181, März 2003, S. 22ff.

⁸⁰ Jean-Joseph Cassanea de Mondonville: *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, oeuvre III, Paris 1738.

⁸¹ Armand-Louis Couperin: *Sonates en pieces de clavecin avec accompagnement de violon ad libitum*, Paris 1765.

Komponisten wie Johann Schobert⁸² oder der junge Mozart⁸³ diesen Stil hier kennen gelernt und weiter verbreitet. Bei Marie-Emanuelle Bayon⁸⁴ heißt es nicht mehr nur „clavecin“ sondern bereits „Clavecin ou Piano Forte“, während sich auf dem Manuskript der Sonaten Madame Ravissas nur noch der Hinweis „Forte Piano“ findet. Trotzdem bleiben die Sonaten dieser Gattung dennoch Clavierwerke mit einer Begleitstimme verhaftet und entsprechen damit kompositorisch noch nicht unserm Verständnis der Gattung einer klassischen Sonate für Violine und Klavier. Auch die Bezeichnung „Pièce“ in der Clavierstimme (die Violinstimme betitelt wie das Titelblatt mit „Sonata“) kennzeichnet neben Satzbezeichnungen wie „Caprice“ (Sonata 1, 2. Satz) die noch vorherrschende Mischform aus barocken und sich anbahnenden klassischen Elementen. Mittlerweile über fast ganz Europa verbreitet, war diese Gattung besonders in Frankreich mit seiner breiten musikalisch gebildeten Aristokratienschicht „en vogue“. Da die Sonaten der gängigen Mode entsprachen, ist nicht unwahrscheinlich, dass sie zu Unterrichtszwecken komponiert und in späteren Jahren kopiert wurden,⁸⁵ scheint doch Genovieffa Ravissa als Lehrerin durchaus einen guten Ruf gehabt zu haben.

Ob die Komponistin bereits in ihrer Jugend in Turin Gelegenheit hatte, ein Forte-Piano zu spielen, z. B. eines der Brüder Rolando, ist fraglich, denn ihr Opus 1 ist, trotz der Angabe 'Cembalo oder Forte-piano' auf dem Druck, gänzlich cembalistisch gedacht. In Paris traf Mozart 1778 mit Ausnahme einiger „*Fortepiani in Tafelform*“, die seinen spieltechnischen Anforderungen an ein Tasteninstrument nicht genügten, nur auf Cembali.⁸⁵

Das Instrument der Société de la Salle de Musique in Neuchâtel ist das erste Hammerclavier, von dem wir mit Sicherheit davon ausgehen können, dass Madame Ravissa es gekannt und gespielt hat. Bekannt ist von der Familie Charrière de Sévery, dass 1775 ein Forte-Piano 'bei Mr. Hell à Berne' für Angletines Bruder William angeschafft wurde.⁸⁶ 1788 erstand William ein neues Instrument in London bei Erard. Angletine spricht allerdings in ihrem Tagebuch weiter konsequent von ihrem Spiel auf dem „*Clavecin*“, so dass nicht klar ist, ob sie selbst weiterhin auf dem Cembalo spielte oder das Hammerklavier als solches bezeichnete.

Zu welchem Zeitpunkt Genovieffa Ravissa also so intensiv mit dem neuen Instrumententypus in Berührung kam, dass sie für ihn komponierte, ist nicht feststellbar.⁸⁷

Die drei Pariser Sonaten kennzeichnen jedenfalls die musikalische Umbruchsituation der Zeit: Vieles kann überzeugend auf einem Kielflügel dargestellt werden. Einzelne Sätze wie das bereits genannte Caprice aus der ersten Sonate weisen aber in ihrer Satztechnik darauf hin, dass die Komponistin mit einem Forte-Piano Kontakt und dieses Instrument für die Sonaten im Sinne hatte. Die ad-libitum-Violinstimme unterstützt wie in dem von Peter Sühning beschriebenen Stil durch ein geschicktes dynamisches und klangfarbenreiches Accompagnement die Flexibilität des Tasteninstruments. Insgesamt wirken die Sonaten in ihrer durchgängig dreisätzigen Form, der Motivik und Verarbeitung ausgereifter und nähern sich

⁸² Johann Schobert: Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon ad libitum, op.5 und andere Opera mit Begleitung mehrerer Instrumente.

⁸³ Wolfgang Amadeus Mozart: Sonates pour le clavecin qui se peuvent jouer avec l'accompagnement de violon, oeuvre I und oeuvre II, vgl. auch das Vorwort von Eduard Reeser zur Neuen Mozart-Ausgabe.

⁸⁴ Marie-Emanuelle Bayon: Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano Forte dont trois avec accompagnement de violon obligé, oeuvre I, Paris ca. 1770.

⁸⁵ Die Kopie wurde laut ersten Schätzungen vor 1820 angefertigt, freundlicher Hinweis von FrauTheodora Psychoyou, Bibliothèque National de France.

⁸⁶ Vgl. Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik, Klangwelt und Aufführungspraxis*, Kassel 1995, S. 45.

⁸⁷ Burdet, S. 446.

mehr der „internationalen Wiener Klassik“ an. Die oben erwähnten kühnen Ausweichungen bleiben jedoch als Zeichen ihres Personalstils bestehen.

So ist zwischen den sechs Turiner und den drei Pariser Sonaten ein deutlicher Reifeprozess zu bemerken. Dabei versteht es Madame Ravissa, ihre persönlichen Stilmittel beizubehalten und weiterzuentwickeln. Vielleicht können weitere Kompositionen, sollte es möglich sein, solche zu finden, zur Erhellung dieses Weges beitragen.