



HAL
open science

Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes Volume 1

Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder, Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch

► **To cite this version:**

Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder, Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch. Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes Volume 1. Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes, 1 (12), Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig, 2024, Schriftenreihe, Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig, Musikwissenschaft, Musikgeschichte. hal-04636634

HAL Id: hal-04636634

<https://hal.science/hal-04636634v1>

Submitted on 5 Jul 2024

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.

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

SCHRIFTEN ONLINE: MUSIKWISSENSCHAFT – 12.1

REGARDS CROISÉS FRANCO-ALLEMANDS SUR LES MUSICIENNES
FRANZÖSISCH-DEUTSCHE MUSIKERINNEN-FORSCHUNG

ÉD. PAR / HRSG. VON VIVIANE WASCHBÜSCH, GESINE SCHRÖDER,
JEAN-MARIE SECA, CATHERINE DEUTSCH



Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes

Französisch-Deutsche Musikerinnen-Forschung

Tome 1 / Band 1

éd. par / hrsg. von Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder,
Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch



Leipzig 2024

Schriften online: Musikwissenschaft

Gegründet von Christoph Hust und Barbara Wiermann
Fortgeführt von Christoph Hust

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet unter
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird gedankt.
Autoren und Herausgeber haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein,
so wird um entsprechende Mitteilung gebeten.

Publié avec le soutien du CIERA



Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherches sur l'Allemagne

Eine interdisziplinäre deutsch-französische und internationale Forschungsgemeinschaft

Das Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) vereint als öffentliche Interessenvereinigung (groupement d'intérêt public, kurz: GIP) zwölf der renommiertesten französischen Hochschulen und Forschungseinrichtungen. Das interdisziplinäre Zentrum mit Sitz in Paris fördert und unterstützt die Wissenschaftskooperation zwischen Frankreich und Deutschland durch Aktivitäten in Frankreich (hauptsächlich in den Regionen Île-de-France, Grand Est und Rhône-Alpes) und Deutschland aber auch darüber hinaus.

Gefördert wird das CIERA vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und dem französischen Ministerium für Hochschulbildung, Forschung und Innovation (MESRI).

Über uns | CIERA

(<https://www.ciera.fr/de/le-ciera>, Abruf am 23.2.2024)

Une communauté de recherche interdisciplinaire, franco-allemande et internationale

Le Centre Interdisciplinaire d'études et de Recherches sur l'Allemagne rassemble douze établissements français d'enseignement supérieur et de recherche parmi les plus prestigieux au sein d'un groupement d'intérêt public (GIP). Le Centre favorise et soutient la coopération scientifique entre la France et l'Allemagne. Basé à Paris, ses activités se déploient en France (principalement dans la région Île-de-France, Grand Est et Rhône-Alpes), en Allemagne et au-delà.

Le CIERA bénéficie du soutien de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) et du Ministère de l'Enseignement supérieur de la Recherche et de l'Innovation (MESRI).

Qui sommes nous ? | CIERA

(<https://www.ciera.fr/de/le-ciera>, consulté le 23 février 2024)

Wir danken außerdem für die Unterstützung von:

Nous remercions également :



Table des matières de tome 1 Inhaltsverzeichnis von Band 1

VIVIANE WASCHBÜSCH, GESINE SCHRÖDER, JEAN-MARIE SECA, CATHERINE DEUTSCH Préface et introduction	7
Vorwort und Einführung	19
 MARIE-AGNES DITTRICH Escaping Hierarchies: Analysis, Difference, Gender	31
 CATHERINE DEUTSCH, Übersetzung und Kommentar von CHRISTIAN GROß Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage? Haltungen der Société française de musicologie zur Musikerinnenforschung	43
 MAO YU Susan McClary in China. Einflüsse feministischer Musikkritik auf die musikalische Analyse in China	75
 FOJAN GHARIBNEJAD Musik als Pathogen: ein Vorspiel	87
 HSIN-YI LI „Klavierspielende Frauen“. Taiwanesishe Instrumentalstudentinnen, ihre Gender- konstruktion und Agency	101
 SYLVIE DOUCHE Jane Gattineau : une voix, une amie, une battante	131

CHANDA VANDERHART	
“Blaustrumpfwaren... in Gottes Haus?”	
The conflicted international reception of sacred music composer Ernestine de Bauduin	157
NEJLA MELIKE ATALAY	
Instrumentallehrerinnen aus Pera. Über französische und deutsche Musikerinnen in Konstantinopel um 1900	185
IMYRA SANTANA	
La réception des concertos pour violon de Claude Arrieu par la presse française	209
KEIKO UCHIYAMA	
Gender-Dissonanzen um Kultur und Karriere der ‚Botschafterin‘ westlicher Musik Nobu Kōda (1870–1946) im Japan der Meiji-Zeit	223
MARIA TERESA BETANCOR ABBUD	
Cathy Berberian : la culture pop comme une nouvelle voie d’émancipation ?	243
DANIELLE ROSTER	
Gender und Musik am CID Fraen an Gender in Luxemburg	255
JEAN-MARIE SECA	
Prototypes et formes de la provocation et de l’innovation au prisme du genre : de l’idéologie du corps à l’engagement créatif	265
KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG	
Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau	287

OLJA JANJUŠ, JONATHAN STARK Trakl, Grete – Schwester: Möndin. Eine kontrafaktische Kompositionsgeschichte. Bericht und Darstellung des Projekts	313
ONA JARMALAVIČIŪTĖ, NIA BARABADZE, HARUKI NODA <i>Против течения – Gegen den Strom</i> . Bericht von einem künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt über Natalie Prawossudowitsch	321
MARTIN GRABOW Dussek, Scarlatti, Boëly und Beethoven. Eine Spurensuche zu Fanny Hensels Klavierunterricht bei Marie Bigot	331
ELISABETH POSNJAKOW „... mit kleinen Händchen und der schwachen Kraft eines jungen Mädchens“: Virtuosinnen in der <i>Zeitung für die elegante Welt</i> 1843	351
HARUKI NODA Ausbreitungswege der ‚Clavier-Seuche‘. Briefe über Klavierunterricht von Czerny und Kinkel	379
GABRIELE SLIZYTE Madame Robert Casadesus : le paradoxe d’une femme et d’une artiste dans la presse américaine (1940–1950)	397
FOJAN GHARIBNEJAD Marilyn Nonken, Murails <i>Territoires de l’oubli</i> und <i>The Spectral Piano</i>	411
Les autrices et auteurs du tome 1 / Die Autoren und Autorinnen des 1. Bandes	425

Préface et introduction¹

VIVIANE WASCHBÜSCH, GESINE SCHRÖDER,
JEAN MARIE SECA, CATHERINE DEUTSCH

Ces trois volumes 12. 1–3 de la série de publications en ligne musicologie documentent les rencontres du projet *Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes* qui s'est déroulé de 2017 à 2019. Il comprenait à la fois des recherches et leurs communications lors de réunions internes et de colloques, ainsi que des cours, dont un cycle de séminaires d'analyse et un symposium à caractère de cours intégrés avec un séminaire associé.

À propos de quels sujets a-t-on fait de la recherche ?
Quels ont été les sujets de discussion ?

En premier lieu, le projet de recherche a été déposé et réalisé sous le titre *Regards croisés franco-allemands sur les compositrices des 19^e, 20^e et 21^e siècles : musique, genre, littérature et société*. Toutefois, comme la plupart des rencontres ultérieures, la première avait déjà un titre

1 Des parties de cette introduction sont tirées, sans renvois détaillés et librement modifiées, des textes suivants : la demande de subvention déposée au printemps 2017 de manière successive auprès d'institutions françaises, le bilan du projet, téléchargeable en pdf sur une page de présentation succincte du projet sur le site du Centre interdisciplinaire d'études et des recherches sur l'Allemagne (CIERA) : <<http://www.ciera.fr/en/node/13844>>, puis deux comptes-rendus de conférences publiés dans la rubrique comptes-rendus d'événements sur le site de la Gesellschaft für Musiktheorie (gmth), en particulier : celui publié le 14 avril 2018, celui de la rencontre de Leipzig du 10 février 2018, rédigé par Asmir Jakupović, Jiyoung Woo et Gesine Schröder, <https://www.gmth.de/berichte/leipzig_2018.aspx>, ainsi que celui de la rencontre des 14 et 15 juin 2019 à Vienne, rédigé par Nikola Komatović et Gesine Schröder et mis en ligne le 14 juillet 2019, accessible à l'adresse <https://www.gmth.de/berichte/wien_2019.aspx> (toutes les consultations au 1^{er} août 2021).

associant « interprètes » et « compositrices ». Pourquoi ne pas utiliser le terme générique de « musiciennes » pour cette publication ? Parmi les créatrices de musique, il n'y a pas que des compositrices ; on trouve aussi des improvisatrices, des artistes sonores, des performeuses et des diseuses. Et parmi celles qui font entendre des œuvres déjà créées (chanteuses, instrumentistes), les interprètes féminines sont en fait plutôt un cas historique particulier, si l'on considère que le mot ne désigne pas seulement les exécutantes au sens strict. Le terme « interprètes féminines » convient à la musique à partir de 1800, c'est-à-dire à partir de l'invention et de l'établissement institutionnel de l'interprétation musicale dans la vie musicale et de son exploitation. D'une manière générale, il s'agissait de femmes qui faisaient, laissaient faire ou réagissaient à la musique par des propos (et parfois même par des subventions en plus des discours) : des femmes actives dans le domaine de la musique et en rapport avec la musique dans l'histoire récente de la musique, outre celles dont les professions ont déjà été énumérées, de nombreuses pédagogues musicales, une théoricienne de la musique et une factrice d'instruments, quelques mécènes de la musique et également des musicologues ou des écrivaines.

Deuxièmement, le fait que la dernière réunion de travail de ce projet de recherche bilatéral ait eu lieu en dehors de la France et de l'Allemagne montre que les frontières nationales ou l'origine et la nationalité de ces femmes actives dans le domaine de la musique ne doivent pas être perçues comme exclusives, même par les spécialistes qui travaillent sur ces questions. Nous avons interprété la spécification géographique « franco-allemande » de manière large : le projet était dédié à des femmes actives dans le domaine de la musique dans l'espace linguistique francophone ou germanophone, ou qui en avaient importé des caractéristiques dans d'autres espaces linguistiques ou culturels. Il a été réalisé par des personnes qui ont travaillé dans ces espaces géographiques. L'adjectif « franco-allemand » dans

le titre se réfère aux objets de la recherche (les musiciennes) ainsi qu'au domaine d'activité de ses sujets (les chercheuses et chercheurs).

Troisièmement, la spécification historique – de 1800 à nos jours – était surtout d'ordre pragmatique. Les intérêts de recherche des concepteurs du projet suggéraient de se limiter à l'histoire récente, comme dénominateur commun. En effet, au cours des deux années qu'a duré le projet, l'accent a rapidement été mis sur la musique des dernières décennies. Il y a néanmoins eu une exception à cette limite historique depuis 1800 : la contribution sociologique d'Imyra Santana sur les conditions d'emploi et le statut social des musiciennes en France au milieu du 18^e siècle.

Quatrièmement, une dernière spécification du projet, indiquée dans le titre, consistait en des approches interdisciplinaires, suggérées par le sous-titre « musique, genre, littérature, société » et par les termes « regards croisés ». Outre l'approche plutôt traditionnelle de l'histoire de la musique, la sociologie de la musique, la théorie de la musique, l'analyse musicale et la recherche artistique axée sur la pratique ainsi que la recherche (musicale) sur le genre ont été intégrées. Les approches devaient réagir les unes avec les autres et ne pas rester isolées. Les points forts des réunions de travail étaient déterminés par l'institution qui organisait la réunion.

Qui a coopéré ?

Le projet de recherche, d'une durée de deux ans, a démarré au semestre d'hiver 2017/18. Trois institutions ont collaboré sur le plan du contenu et de l'organisation : le département de musique et musicologie de Sorbonne Université et l'Institut de recherche en musicologie (IREMus), l'Université de Lorraine à Nancy avec le département de sociologie et la faculté de composition/d'écriture de la Hochschule für Musik und Theater « Felix Mendelssohn Bartholdy » Leipzig. Les accents spécifiques des approches disciplinaires sont liés aux personnes qui ont participé dans chaque institution requérante : les

approches musicales historiques ont été particulièrement développées par les participants de Sorbonne Université – représentés dans le comité scientifique par Viviane Waschbüsch, Catherine Deutsch, Imyra Santana et Raphaëlle Legrand –, auxquelles Marc Battier a ajouté un accent sur la musique électroacoustique. L’approche sociologique a été apportée par Jean-Marie Seca de l’Université de Lorraine, et la section composition/théorie musicale de l’École Supérieure de Musique de Leipzig, représentée par Gesine Schröder, dont fait également partie la filière d’études indépendante d’improvisation, a assuré l’accent théorique et analytique de la musique ; la recherche artistique ainsi que les contributions des artistes eux-mêmes ont été introduites par ce biais.

Dix réunions de travail et colloques ont eu lieu dans le cadre du projet : les 14 et 15 décembre 2017 à Paris, le 10 février 2018 à Leipzig, le 4 mai 2018 à Paris, les 8 et 9 juin 2018 à Paris, le 23 juin 2018 à Leipzig, le 8 décembre 2018 à Paris, le 9 février 2019 à Leipzig, le 4 mai 2019 à Berlin, les 17 et 18 mai 2019 à Paris et les 14 et 15 juin 2019 à Vienne.²

Cinq rencontres ont eu lieu à Paris, trois à Leipzig, une à l’Institut National de Recherche Musicale de Berlin (SIM) – nous remercions la Dre Simone Hohmaier ainsi que le directeur de l’Institut à cette période, Dr Thomas Ertelt, pour leur accueil – et une à l’Université de Musique et d’Art Dramatique de Vienne (mdw). Les instituts 1 (composition, électroacoustique et formation des ingénieurs du son), représenté par son directeur à cette période, le professeur Johannes Kretz, et 3 (musicologie et recherche en interpréta-

2 Les titres et dates de huit des dix rencontres sont listés sur le site du CIERA : <<http://www.ciera.fr/en/node/13844>> (consulté le 1^{er} août 2021). Les rencontres de Leipzig du 23 juin 2018 et de Berlin du 4 mai 2019 manquent à cette liste. Un bilan de l’ensemble des rencontres figure dans un document remis au CIERA à la fin du projet : <http://www.ciera.fr/sites/default/files/pfr_bilan_scientifique/Bilan%20scientifique_2.pdf> (consulté le 1^{er} août 2021).

tion), dirigé par le professeur Nikolaus Urbanek, y ont coopéré. Johannes Kretz et Nikolaus Urbanek ont garanti les réalisations financière et organisationnelle (payer le transport des instruments, la réalisation de la partition complète d'une composition collective et de son matériel). Nous remercions Andrea Ellmeier, directrice du service Égalité, Études de Genre et Diversité de la mdw, pour son soutien et sa participation personnelle au projet.

Qui a financé le projet ?

L'ensemble du projet a été généreusement soutenu par le CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne), ainsi que par l'IReMus (Institut de recherche en Musicologie UMR 8223), avec des remerciements particuliers à son directeur Achille Davy-Rigaux.³ Il convient de mentionner plus particulièrement la participation de membres du GEMM (Genre, Musique et Musiciennes)⁴ de l'IReMus et de l'École Doctorale Concepts et Langues (ED V) - Sorbonne Université. Ensuite, le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)⁵ a soutenu le projet – par le biais de Sorbonne Université en association avec la Bibliothèque nationale de France, le Ministère de la Culture et de la Communication – ainsi que le CReIM (Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes),⁶ lui-même associé à l'IReMus. Certains voyages pour les

3 Un bref portrait du projet, datant du printemps 2018, peut être consulté sur cette page de l'IReMus : <<https://www.iremuscnr.fr/fr/projets-de-recherche/projet-formation-recherche-compositrices>> (consulté le 31 juillet 2021).

4 Le site avec des informations générales sur les activités du GEMM : <<https://www.iremuscnr.fr/fr/programme-de-recherche/gemm-genre-musique-et-musiciennes>> (consulté le 31 juillet 2021).

5 Voici le site du CNRS : <http://www.cnrs.fr> (consulté le 31 juillet 2021).

6 Voici le lien vers l'annonce d'une des rencontres :

séminaires liés au projet ont été rendu possibles grâce au programme d'échange d'enseignants Erasmus. Les institutions dans lesquelles se sont déroulées les réunions de travail – outre Sorbonne Université et la HMT Leipzig, la mdw (Vienne) et le SIM (Berlin) – ont fourni leur infrastructure.

Sans que nous nous y attendions, le lancement du projet fin 2017 a été stimulé (ou renforcé) de manière inattendue par l'émergence du mouvement #MeToo, de sorte que la participation de la part de collègues masculins a été plus importante que prévu et que les discussions ont parfois pris une direction qui était imprévisible au moment de la demande.

Quelles contributions sont consultables ?

Et lesquelles ne sont pas publiées ?

Une comparaison entre les programmes des conférences qui figurent sur la page⁷ dédiée du CIERA et la table des matières de cette publication montre que celle-ci ne contient pas toutes les conférences présentées lors des réunions de travail. Dans certains cas, les contributions ont été publiées plus tôt ou au même moment dans un autre ouvrage.⁸ Certains intervenant.e.s n'ont tout simplement pas eu le

<<http://www.creim.fr/2018/05/interpretes-et-compositrices-en-france-et-en-allemande-approches-analytiques-sociologiques-et-historiques>>
(consulté le 3 août 2021).

7 Voir le lien en note 1. Quelques conférences annoncées ont été annulées pour des contraintes d'agenda, dont l'étude de Caroline Ledru sur le matériel pédagogique utilisé dans les conservatoires et sur la place qu'y occupent les œuvres de compositrices, initialement prévue le 14 décembre 2017, et une conférence de Gesine Schröder sur l'interprétation pianistique, prévue le 9 février 2019.

8 C'est le cas de la communication sur les performeuses donnée par Gesine Schröder le 17 mai 2019 à Paris. La version rédigée de cette conférence a été publiée en 2021 dans la revue *Musik & Ästhetik*, et des parties de cette conférence avec des accents différents ont été publiées dans des comptes rendus en polonais, en russe et en roumain.

temps de retranscrire leur communications. C'est le cas de la conférence de Benedikt Brilmayer, la seule consacrée à une factrice d'instruments, sur la luthière Olga Adelman (1913-2000), présentée le 4 mai 2019 à Berlin. Dans les autres cas, la mise par écrit aurait trop distrait les conférenciers de leur activité artistique principale. Ainsi, il manque les versions écrites des conférences données à Paris les 8 et 9 juin 2018 par le compositeur Yongbeom Lee sur une œuvre mixte avec électronique d'Unsook Chin et par Heywon Son, alors élève d'une classe de perfectionnement en composition à Leipzig, sur son œuvre électroacoustique *Wer noch lebt* ; il manque également la conférence donnée à Vienne le 15 juin 2019 par Hannes Dufek sur son projet d'autodétermination en composition, conçu dans le cadre d'un doctorat en sciences de l'art à l'Université des arts de Graz. La démonstration de Michiko Saiki, une pianiste qui parle et chante au sein de sa communication, n'a pas pu être documentée. Il en va de même pour les conférences données par Fojan Gharibnejad et Sarvenaz Safari. Le

La situation est un peu différente pour la conférence de Catherine Deutsch, le 4 mai 2018 à Paris, sur *Feminine Endings* de Susan McClary en France. Celle-ci était basée sur la préface que Deutsch avait jointe à sa traduction (actualisée) du livre de McClary en français, parue sous le titre *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Paris : Philharmonie de Paris 2015, p. 32-33, Préface disponible en ligne sur :

https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/perspectives/susan-mcclary-ouverture-feministe_ (consulté le 5 juillet 2021). Un autre texte de Catherine Deutsch, également publié précédemment en français, pallie l'absence de cet addendum dans les actes. Écrit dans une perspective plus large que celle de la préface, ce texte sur la recherche sur les femmes musiciennes paru dans la *Revue de musicologie* a été traduit en allemand pour la publication et commenté par le traducteur Christian Groß dans une perspective germanique actuelle.

La contribution déjà mentionnée d'Imyra Santana *Women instrumentalists in eighteenth-century France*, présentée le 10 février 2018 à Leipzig, n'a pas non plus été incluse, en vue d'une publication ailleurs. Imyra Santana y avait présenté un extrait de sa thèse dont la publication ne devait pas être anticipée.

contenu de ces trois dernières communications est brièvement résumé ici.

Il s'agissait d'exemples destinés à une activité artistique personnelle, qui ont tous été entendus le 10 février 2018 à Leipzig. La pianiste et artiste multimédia Michiko Saiki a présenté un extrait de sa thèse de doctorat, achevée en 2017 aux États-Unis. Après avoir réfléchi à l'importance de la relation instrument/interprète ou piano/pianiste et du lien corporel à l'instrument, Saiki a présenté l'œuvre *Speak to me for a vocalizing pianist* d'Amy Beth Kirsten (*1972). La virtuosité et l'humour de Saiki, qui parle, chuchote et murmure, et dont les notes de piano orchestrent la voix humaine, ont également montré que cette œuvre ne peut jamais rester identique, dès lors que le corps qui l'exécute est différent. Les explications de Saiki s'inspirent des théoriciennes de la culture poststructuraliste française comme Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva. Le concept pianistique et vocal de Saiki d'une esthétique féministe se base sur l'idée de Cixous, développée dans *Le rire de la Méduse*, de s'écrire elle-même. Selon ce concept, les performeuses qui utilisent leur voix pour produire des sons s'inscrivent dans l'histoire de la musique par un geste direct en provenance de leur corps.

La compositrice et théoricienne de la musique Fojan Gharibnejad s'est exprimée sur le processus d'écriture musicale en s'appuyant sur la théorie de Judith Butler. La question de savoir comment la musique incarne la corporalité est le fil conducteur de son travail. Les performances peuvent évoquer la corporalité avec virtuosité, et le corps devient alors le moyen d'un épanouissement en tant que personne sociale. Gharibnejad a illustré son propos par sa composition pour ensemble *Thou wast born of Woman*, dans laquelle une performeuse s'allonge sur le plancher à l'entrée du concert, sans bouger, de sorte que le public doit enjamber son corps ou sauter pour accéder à la salle de concert. La performance fait apparaître le thème de la douleur physique et émotionnelle dans l'interaction humaine intersubjective et crée un espace propice à de multiples interprétations. On peut

la comprendre comme un discours sur la passivité et l'agression, comme une représentation de soi en tant que victime exposée à la réciprocité de l'abus et de la négation de soi, ou comme le renoncement au pouvoir nécessaire à un échange sadomasochiste.

Sarvenaz Safari, spécialiste de la microtonalité sous toutes ses formes, a présenté la transition entre production et réflexion. Pour Safari, la microtonalité est un matériau neutre qui ne doit pas aboutir à des conclusions musicales quelque peu ésotériques. C'est ce qu'ont démontré son utilisation des microtonalités dans ses pièces *Cru* (2015) et « *As* » *you like it* (2017), qui recourent à des éléments d'ornements comme point de départ musical.

Deux autres communications fondées sur la pratique musicale ne sont pas reproduites dans ces actes, notamment la reconstitution instructive et humoristique d'un cours de piano tel que Clara Schumann aurait pu le donner, par la professeure de piano de la Hochschule Leipzig Gudrun Franke et son collègue Alexander Meinel, le 9 février 2019 à Leipzig. Pour cet enseignement historiquement informé, il aurait fallu faire appel à un autre support que de simples lettres sur un papier virtuel. La composition collective de la classe de théorie musicale de Gesine Schröder et de Jonathan Stark à Vienne n'est pas accompagnée d'un document sonore ou de notes, mais seulement d'un compte-rendu – par Ona Jarmalavičiūtė, Nia Barabadze et Haruki Noda – sur le processus de création. Les raisons de cette décision sont principalement liées à des questions de droit de reproduction de la partition.

En revanche, des textes qui avaient été prévus mais qui n'ont pas été présentés lors des réunions de travail ont été inclus dans les actes. Dès la phase initiale du projet, les interventions de Clara Maria Bauer sur la musique symphonique de Louise Farrenc et de Sebastian Hensel sur l'orchestration de Lili Boulanger se sont heurtées à des conflits d'agenda. Et comme il n'était pas question de renoncer aux discussions, la conférence de Gesine Schröder sur les compositrices latino-américaines ayant un lien avec les pays francophones et ger-

manophones n'a pas eu lieu comme prévu le 23 juin 2018 à Leipzig. Ces trois contributions ont été incluses dans la publication. Dans un autre cas, l'opportunité d'un complément s'est présentée après la fin du projet, comme le texte d'Imke Redecker sur les mises en musique parallèles, l'esthétique et l'intimité.

Les actes n'ont malheureusement pas pu documenter les discussions qui ont suivi les communications ou qui se sont déroulées dans le cadre des séminaires. Elles auraient permis de mettre en évidence plus distinctement le potentiel des différents sujets.

Disposition

Les textes ne sont pas classés selon l'ordre des programmes des conférences et des colloques, mais selon un nouveau classement thématique.⁹ Celui-ci est formé de quatre rubriques qui suivent, de manière traditionnelle, la chronologie des périodes (19^e siècle, début et fin du 20^e siècle, 21^e siècle). En outre, une partie à l'accent historiographique est ajoutée, sans toutefois se concentrer sur une période plus restreinte. Afin de ne pas privilégier l'approche historique et de ne pas réduire l'approche systématique à un simple appendice, les cinq types de rubriques historiques sont précédés de rubriques thématiques : ces contributions sont regroupées dans une même rubrique selon l'approche méthodologique, d'abord celles à l'accent plutôt sociologique, puis celles centrées sur un instrument ou les musicien.n.e.s (le piano, les pianistes, les professeur.e.s de piano), enfin celles consacrées aux projets artistiques et scientifiques. La plupart des contributions d'artistes n'ayant pas été retenues dans cette publication pour les raisons susmentionnées, il reste tout de même trois textes, ceux

9 Dans le cadre de cette publication, nous avons fait le choix de ne pas utiliser d'italique dans les articles en langue française pour les références à des ouvrages cités au préalable (ibid., op. cit, idem). L'ensemble de la publication se base à cet égard sur les normes éditoriales de la *Gesellschaft für Musikforschung* (GfM).

dont la partie de recherche est compréhensible sans la démonstration artistique.

Que reste-t-il à dire ?

... remercier les aimables personnes qui nous ont soutenus : Elisabeth Naderlinger et Joris Melchior Schröder, tous deux à Amsterdam, pour leur aide technique lors de la mise en place des fichiers, William Carington de Nottingham pour sa relecture minutieuse de certains résumés et leur traduction partielle en anglais. Nous remercions chaleureusement (et avec admiration) Antje Burghardt de la bibliothèque de la HMT pour son soutien fiable et toujours patient lors de la transmission des données à la Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek de Dresde et pour ses conseils en amont. Nous lui avons donné du fil à retordre.

Enfin, les éditeurs tiennent à remercier Christoph Hust, l'éditeur de la série de publications en ligne de la HMT Leipzig. Il a courageusement accepté d'intégrer cette publication dans sa série. Puisse-t-elle ne pas l'embarrasser.

Vorwort und Einführung¹

VIVIANE WASCHBÜSCH, GESINE SCHRÖDER,
JEAN-MARIE SECA, CATHERINE DEUTSCH

Die drei Bände 12. 1–3 der Reihe *Schriften online: Musikwissenschaft* dokumentieren im Wesentlichen die Arbeitstreffen zu einem Projekt, das in den Jahren 2017 bis 2019 durchgeführt wurde. Es umfasste sowohl Forschung und deren Präsentationen bei internen Arbeitstreffen und öffentlichen Kolloquien als auch Lehrveranstaltungen, darunter einen Zyklus von Analyseseminaren und ein Symposium mit integriertem Lehrveranstaltungscharakter und angehängtem Seminar.

Wozu wurde geforscht? Worüber wurde geredet?

Erstens: Beantragt und durchgeführt wurde das Forschungsprojekt unter dem Titel „Regards croisés franco-allemands sur les compositrices des 19^e, 20^e et 21^e siècles : musique, genre, littérature et société“. Wie die meisten folgenden hatte indes schon das erste Treffen neben

1 Teile dieses Vorwortes sind ohne Nachweis im Detail folgenden Texten, jeweils frei abgewandelt, entnommen: dem im Frühjahr 2017 kumulativ bei einigen französischen Institutionen gestellten Förderantrag, der Bilanz des Projekts, als pdf herunterladbar über eine Seite mit der Projektkurzdarstellung auf der Homepage des Centre interdisciplinaire d'études et des recherches sur l'Allemagne (CIERA): <<http://www.ciera.fr/en/node/13844>>, sodann zwei Konferenzberichten, die in der Rubrik Veranstaltungsberichte auf der Webseite der Gesellschaft für Musiktheorie (gmth) veröffentlicht wurden, im Einzelnen: einem am 14. April 2018 freigeschalteten Bericht über das Treffen in Leipzig vom 10. Februar 2018, verfasst von Asmir Jakupović, Jiyoung Woo und Gesine Schröder, <https://www.gmth.de/berichte/leipzig_2018.aspx>, sowie einem von Nikola Komatović und Gesine Schröder verfassten und am 14. Juli 2019 freigeschalteten Bericht über das Treffen vom 14. und 15. Juni 2019 in Wien, erreichbar unter <https://www.gmth.de/berichte/wien_2019.aspx> (sämtliche Abrufe am 1. August 2021).

„compositrices“ noch „interprètes“ im Titel stehen. Warum für die Publikation also nicht gleich den Oberbegriff „Musikerinnen“ nehmen? Gemeint waren (und beforscht wurden) ja unter solchen, die Musik erfanden, nicht nur Komponistinnen; auch Improvisatorinnen, Klangkünstlerinnen, Performerinnen, Diseusen kamen vor. Und unter denen, die schon Erfundenes zu Gehör bringen (Sängerinnen, Instrumentalistinnen), sind Interpretinnen tatsächlich eher ein historischer Sonderfall, sollte man bei wenig ambitioniertem Sprachgebrauchs mit dem Wort nicht bloß die Ausführenden gemeint haben. Immerhin passte „Interpretinnen“ mit Rücksicht auf die historische Eingrenzung auf Musik ab 1800, also etwa ab der Erfindung und institutionellen Etablierung musikalischer Interpretation im Musikleben und seinem Betrieb. Generell ging es um Frauen, die Musik einfach machten, machen ließen oder auf sie mit Wörtern reagierten (und neben Rede- manchmal sogar mit Geldflüssen): um musikalisch und musikbezogen aktive Frauen der neueren Musikgeschichte, außer denen mit den schon gelisteten Professionen, viele Musikpädagoginnen, eine Musiktheoretikerin und eine Instrumentenbauerin, einige Musikmäzeninnen und nebenbei auch Musikwissenschaftlerinnen bzw. -schriftstellerinnen.

Zweitens: Dass das letzte Arbeitstreffen im Rahmen des bilateralen Forschungsprojekts außerhalb Frankreichs und Deutschlands stattfand, zeigt, dass Ländergrenzen oder die Herkunft bzw. Nationalität solcher musikbezogen aktiven Frauen auch für die über sie Arbeitenden nicht exklusiv wirken sollten. Die geographische Spezifikation „franco-allemand“ im Titel des Projekts interpretierten wir weit: Gewidmet war das Projekt Frauen, die im französischen oder deutschen Sprachraum musikbezogen tätig waren oder die etwas aus ihm in andere Sprach- bzw. Kulturräume mitgenommen hatten. Durchgeführt wiederum von Personen, die in diesen Räumen tätig wurden. Das Adjektiv „franco-allemand“ im Titel bezieht sich auf die Objekte der Forschung (auf Musikerinnen) wie auf das Tätigkeitsgebiet ihrer Subjekte (die Forscher*innen).

Drittens: Die historische Spezifikation – ab 1800 bis heute – hatte vor allem pragmatische Gründe. Die Forschungsinteressen derjenigen, die das Projekt konzipiert hatten, legten eine Eingrenzung auf die neuere Geschichte nahe, sozusagen als gemeinsamen Nenner. Tatsächlich ergab sich während der zweijährigen Laufzeit des Projekts bald der Schwerpunkt auf Musik der letzten Dezennien. Eine frühere Ausnahme von der historischen Grenze ab 1800 gab es gleichwohl, nämlich den soziologisch akzentuierten Beitrag von Imyra Santana über die Anstellungsverhältnisse und den sozialen Status von Musikerinnen im Frankreich des mittleren 18. Jahrhunderts.

Viertens: Eine letzte mit dem Titel angegebene Spezifikation des Projekts bestand in disziplinübergreifenden Ansätzen, angedeutet mit dem Untertitel „*musique, genre, littérature, société*“ und mit den Worten „*regards croisés*“. Neben dem eher traditionellen musikhistoriographischen Ansatz wurden die Musiksoziologie, Musiktheorie, musikalische Analyse und die praxisgeleitete künstlerische Forschung sowie die (musikalische) Genderforschung einbezogen. Die Ansätze sollten aufeinander reagieren und nicht für sich bleiben. Akzente der Arbeitstreffen ergaben sich daraus, welche Institution das Treffen jeweils ausrichtete.

Wer kooperierte?

Mit dem Beginn des Wintersemesters 2017/18 war das auf zwei Studienjahre angelegte Forschungsprojekt gestartet. Inhaltlich und organisatorisch kooperierten drei Institutionen: das Institut de recherche en musicologie (IReMus) der Musikabteilung von Sorbonne Université, die Université de Lorraine in Nancy mit dem Fachbereich Soziologie und die Fachrichtung Komposition/Tonsatz der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Der je akzentuierte disziplinäre Ansatz ließ sich über die Personen, die sich vonseiten der kooperierenden Institution beteiligten, in etwa so zuordnen: Musikhistorische Ansätze gingen insbesondere von den Beteilig-

ten der Sorbonne aus – im Beirat vertreten durch Viviane Waschbüsch, Catherine Deutsch, Imyra Santana und Raphaëlle Legrand –, hinzu kam über Marc Battier der Schwerpunkt Elektroakustische Musik. Den soziologischen Akzent setzte Jean-Marie Seca von der Université de Lorraine, und die durch Gesine Schröder vertretene Fachrichtung Komposition/Tonsatz der Leipziger Hochschule, zu der auch der selbständige Studiengang Improvisation gehört, sorgte für den musiktheoretischen und analytischen Akzent, auch künstlerische Forschung sowie Beiträge von Künstler*innen selbst wurden von dieser Seite her eingebracht.

Im Rahmen des Projekts fanden insgesamt zehn Arbeitstreffen bzw. Tagungen statt, und zwar am 14. und 15. Dezember 2017 in Paris, am 10. Februar 2018 in Leipzig, am 4. Mai 2018 in Paris, am 8. und 9. Juni in Paris, am 23. Juni 2018 in Leipzig, am 8. Dezember 2018 in Paris, am 9. Februar 2019 in Leipzig, am 4. Mai 2019 in Berlin, am 17. und 18. Mai 2019 in Paris und am 14. und 15. Juni 2019 in Wien.²

Deren Besuch war an den kooperierenden Institutionen als Teil von Seminaren belegbar. Es gab fünf Treffen in Paris, drei in Leipzig, eines am Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin (SIM) – hier sei namentlich Dr. Simone Hohmaier und dem damaligen Direktor des Instituts, Dr. Thomas Ertelt, für ihr offenes Haus gedankt – und eines an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Dort kooperierten die Institute 1 (für Komposition, Elektroakustik und Tonmeister*innen-Ausbildung), vertreten durch seinen damaligen Institutsleiter a.o. Univ.-Prof. Johannes Kretz, und 3 (für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung) mit Univ.-Prof. Dr.

2 Die Titel und Daten von acht der zehn Treffen sind auf dieser Seite des CIERA aufgelistet: <<http://www.ciera.fr/en/node/13844>> (Abruf am 1. August 2021). In der Liste fehlen das Leipziger Treffen vom 23. Juni 2018 und das Berliner Treffen vom 4. Mai 2019. Eine Bilanz sämtlicher Treffen enthält ein Dokument, das zum Abschluss des Projekts bei der CIERA eingereicht wurde: <http://www.ciera.fr/sites/default/files/pfr_bilan_scientifique/Bilan%20scientifique_2.pdf> (Abruf am 1. August 2021).

Nikolaus Urbanek als Institutsleiter. Kretz und Urbanek garantierten die räumliche und finanzielle Durchführbarkeit (zu bezahlen waren der Instrumententransport, die Erstellung der Gesamtpartitur einer Gemeinschaftskomposition und die Erstellung von Notenmaterial). Namentlich Frau Dr. Andrea Ellmeier, der Leiterin der Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies und Diversität der mdw, sei indes für ihre umstandslose Förderung und auch persönliche Teilhabe am Vorhaben gedankt.

Wer förderte?

Großzügig unterstützt wurde das Gesamtprojekt vom CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne), ebenso vom IReMus (Institut de recherche en Musicologie UMR 8223), wobei unser besonderer Dank an dessen Direktor Achille Davy-Rigaux geht.³ Zu nennen sind hier speziell das IReMus-Programm GEMM (Genre, Musique et Musiciennes)⁴ und die École doctorale Concepts et langages – Sorbonne Université (ED V). Sodann förderte das Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)⁵ das Vorhaben – hier über die Sorbonne Université im Verbund mit der Bibliothèque nationale de France, dem Ministère de la Culture et de la Communication – sowie der wiederum an das IReMus angeschlossene CReIM (Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes).⁶ Einzelne Reisen für

3 Ein vom Frühjahr 2018 stammendes Kurzportrait des Projekts ist auf dieser Seite des IReMus einzusehen: <<https://www.iremuscnr.fr/fr/projets-de-recherche/projet-formation-recherche-compositrices>> (Abruf am 31. Juli 2021).

4 Dessen Webseite mit generellen Informationen zu seinen Aktivitäten: <<https://www.iremuscnr.fr/fr/programme-de-recherche/gemm-genre-musique-et-musiciennes>> (Abruf am 31. Juli 2021).

5 Dessen Website: <<http://www.cnr.fr/>> (Abruf am 31. Juli 2021).

6 Hier der Link zu dessen Webseite mit der Ankündigung eines der Arbeitstreffen: <<http://www.creim.fr/2018/05/interpretes-et-compositrices-en>>

die an das Projekt gekoppelten Seminare konnten über das Dozent*innen-Erasmus-Austauschprogramm ermöglicht werden. Die Institutionen, an welchen die Arbeitstreffen stattfanden, hier neben Sorbonne Université und der HMT Leipzig die mdw (Wien) und das SIM (Berlin), halfen mit ihrer Infrastruktur.

Ohne unser Zutun wurde der Start des Projekts Ende 2017 unvermutet befördert (oder befeuert) durch die damals aufkommende #MeToo-Bewegung, sodass das Interesse an einer Beteiligung vonseiten männlicher Kollegen unerwartet groß war und Diskussionen manchmal eine Richtung nahmen, die bei der Antragstellung nicht vorausgesehen werden konnte.

Welche Beiträge findet man? Welche nicht?

Ein Vergleich der auf der entsprechenden Seite des CIERA dokumentierten Tagungsprogramme⁷ mit dem Inhaltsverzeichnis dieser Konferenzschrift würde zeigen, dass in dieser die schriftlichen Fassungen nicht sämtlicher Vorträge, die bei den Arbeitstreffen zu hören waren, enthalten sind. In manchen Fällen wurden Beiträge schon früher oder etwa zeitgleich anderswo publiziert.⁸ Einigen Vortragenden fehlte

[france-et-en-allemande-approches-analytiques-sociologiques-et-historiques/>](#) (Abruf am 3. August 2021).

7 Siehe den Link in Fußnote 1. Einige wenige der angekündigten Vorträge entfielen aus Zeitgründen, darunter die unter Gender-Aspekten durchgeführte Studie von Caroline Ledru zu dem an Conservatoires genutzten Unterrichtsmaterial und zu dem Stellenwert, den Werke von Komponistinnen darin haben, ursprünglich geplant für den 14. Dezember 2017, des Weiteren ein für den 9. Februar 2019 geplanter Vortrag von Gesine Schröder über pianistische Interpretation.

8 Das galt für einen Vortrag über Performerinnen, den Gesine Schröder am 17. Mai 2019 in Paris hielt. Dessen schriftliche Fassung erschien 2021 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, anders akzentuierte Teile daraus in einem polnischen, einem russischen und einem rumänischen Tagungsbericht.

Etwas anders verhält es sich bei dem Vortrag, den Catherine Deutsch am 4. Mai 2018 in Paris über „*Feminine Endings* de Susan McClary en France“

aber schlicht die Zeit für eine Verschriftlichung. Das galt für den einzigen Vortrag über eine Instrumentenbauerin. Benedikt Brilmayers am 4. Mai 2019 in Berlin gehaltener Vortrag über die Geigenbauerin Olga Adelman (1913–2000) konnte daher nicht einbezogen werden. In anderen Fällen hätte die Verschriftlichung die Vortragenden zu sehr von ihrer zentral künstlerischen Tätigkeit abgelenkt. So fehlen die schriftlichen Fassungen der am 8. und 9. Juni 2018 in Paris gehaltenen Vorträge des Komponisten Yongbeom Lee über ein Stück mit Live-Elektronik von Unsuk Chin und der damaligen Leipziger Meisterklassenschülerin Heywon Son über ihr elektroakustisches Stück *Wer noch lebt*, es fehlt die schriftliche Fassung des am 15. Juni 2019 in Wien von Hannes Dufek gehaltenen Vortrags über sein kompositorisches Selbstentmächtigungs-Projekt, konzipiert im Rahmen eines künstlerisch-wissenschaftlichen Doktorats an der Kunstuniversität Graz. Sodann konnte Michiko Saikis Demonstration einer singenden und sprechenden Pianistin nicht dokumentiert werden. Ähnliches gilt

hielt. Dieser Vortrag basierte auf dem Vorwort, das Deutsch ihrer (aktualisierenden) Übersetzung von McClarys Buch in Französische beigegeben hatte, erschienen unter der Titel *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Paris: Philharmonie de Paris 2015, S. 32–33. Online ist Vorwort verfügbar unter:

<<https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/perspectives/susan-mcclary-ouverture-feministe>> (Abruf am 5. Juli 2021). Das Fehlen dieses Beitrags in der vorliegenden Konferenzschrift möge ein anderer, ebenfalls schon früher auf Französisch publizierter Text von Catherine Deutsch wettmachen. Aus umfassenderer Perspektive als das Vorwort geschrieben, wurde dieser Text über Musikerinnenforschung in der *Revue de musicologie* für die vorliegende Konferenzschrift ins Deutsche übersetzt und stellenweise von seinem Übersetzer Christian Groß aus einer aktuellen deutschen Perspektive kommentiert.

Nicht aufgenommen wurde wiederum mit Rücksicht auf eine Publikation anderenorts der bereits erwähnte Beitrag von Imyra Santana über „Women instrumentalists in eighteenth-century France“, gehalten am 10. Februar 2018 in Leipzig. Santana hatte hier einen Abschnitt aus ihrer Dissertation vorgestellt, dessen Veröffentlichung nicht vorausgenommen werden sollte.

für Vorträge, die Fojan Gharibnejad und Sarvenaz Safari hielten. Was der Inhalt der drei zuletzt angeführten Demonstrationen war, soll an dieser Stelle kurz zusammengefasst werden.

Es handelte sich um Exempla für eigene künstlerische Tätigkeit, zu hören waren sie sämtlich am 10. Februar 2018 in Leipzig. Die Pianistin und Multimediakünstlerin Michiko Saiki präsentierte einen Ausschnitt aus ihrer 2017 in den USA abgeschlossenen Dissertation. Den Überlegungen dazu, wie belangvoll es für das Verhältnis Instrument/Spieler*in bzw. Flügel/Pianist*in ist, welcher menschliche Körper das Instrument traktiert, ließ Saiki eine eigene Vorführung des Stücks *‘speak to me‘ for a vocalizing pianist* von Amy Beth Kirsten (* 1972) folgen. Saikis virtuosos und witziges Sprechen, Flüstern und Murmeln, bei dem die Klaviertöne die menschliche Stimme im wörtlichen Sinne instrumentieren, hinterließ auch eine Ahnung davon, dass das Stück niemals mit sich identisch bleiben kann, sobald der aus- und aufführende Körper ein anderer ist. Theoretisch inspiriert sind Saikis Ausführungen von französischen poststrukturalistischen Kulturtheoretikerinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva. Auf Cixous’ in *Das Lachen der Medusa* entfalteter Idee des Sich-selber-Schreibens fußt Saikis pianistisch-vokales Konzept einer feministischen Ästhetik. Diesem zufolge schreiben sich Performerinnen, die ihre Stimme für die Klangproduktion nutzen, in einer schlichten und direkten Umsetzung mit ihrem Leib der Musikgeschichte ein.

Über den Prozess des musikalischen Schreibens mit Unterfütterung durch die Theorie Judith Butlers sprach die Komponistin und Musiktheoretikerin Fojan Gharibnejad. Wie Musik Körperlichkeit verkörpern könne, ist eine Frage, die sich als roter Faden durch Gharibnejads Arbeiten zieht. Performances könnten virtuos Körperlichkeit evozieren, und der Körper werde in der Performance zum Medium einer Entfaltung als soziales Wesen. Gharibnejad exemplifizierte das anhand ihrer Ensemblekomposition *Thou wast born of Woman*, in der eine Performerin sich vor dem Konzert bewegungslos am Eingang

auf den Boden legt, sodass das Publikum über ihren Körper steigen oder springen muss, um in den Konzertsaal zu gelangen. Die Performance lässt das Thema körperlichen und emotionalen Schmerzes in das intersubjektive menschliche Zusammenspiel eindringen und schafft einen offenen Raum für diverse Interpretationen: Verstehen kann man sie als Diskurs über Passivität und Aggression, als Darstellung des Selbst als Opfer, welches der Reziprozität von Missbrauch und Selbstverleugnung ausgesetzt ist, oder als den für sadomasochistischen Austausch nötigen Verzicht auf Macht.

Nochmals Übergänge zwischen Produzieren und Reflektieren führte Sarvenaz Safari vor, eine Spezialistin für Mikrotonalitäten jeglicher Couleur. Für Safari stellt Mikrotonales ein neutrales Material dar, welches durchaus nicht zu esoterischen musikalischen Aussagen führen müsse. Das demonstrierten Versionen ihres kompositorischen Umgangs mit Mikrotönen in ihren Stücken *Cru* (2015) und „*As*“ *you like it* (2017), eine Komposition, die Momente von Dekor und substanziellem Ornament zum Ausgangspunkt nimmt.

Nicht wiedergeben werden in dieser Konferenzschrift auch zwei weitere praxisbasierte Beiträge, so die lehrreich-witzige Nachstellung eines Klavierunterrichts, wie Clara Schumann ihn hätte erteilen können, durch die Leipziger Klavierprofessorin Gudrun Franke und ihren Kollegen Alexander Meinel, zu hören am 9. Februar 2019 in Leipzig. Für diesen historisch informierten Unterricht, wenn man so möchte, hätte man ein anderes Medium einbeziehen müssen als nur Buchstaben auf virtuellem Papier. Entsprechend wird die Gemeinschaftskomposition der Wiener Musiktheorie-Klasse von Gesine Schröder und Jonathan Stark hier weder mit einem Tondokument noch mit Noten einbezogen, sondern es wird – von Ona Jarmalavičiūtė, Nia Barabadze und Haruki Noda – nur über sie und ihren Entstehungsprozess berichtet. Dafür gab es diesmal hauptsächlich reproduktionsrechtliche Gründe.

Umgekehrt wurden in die Konferenzschrift Texte aufgenommen, die geplant gewesen waren, aber bei den Arbeitstreffen selbst

entfielen. Zu Terminkollisionen war es gleich in der Anfangsphase der Projektlaufzeit für die Beiträge von Clara Maria Bauer über Louise Farrencs Sinfonik und von Sebastian Hensel über Lili Boulangers Orchestrieren gekommen. Und weil man sich nicht entschließen wollte, Diskussionen abzuschneiden, war Gesine Schröders Vortrag über lateinamerikanische Komponistinnen mit Bezug zu französisch- und deutschsprachigen Ländern nicht wie geplant am 23. Juni 2018 in Leipzig gehalten worden. Diese drei Beiträge wurden nun in die Konferenzschrift einbezogen. In einem weiteren Fall bot sich nach der eigentlichen Laufzeit des Projekts die Chance einer Ergänzung, die Imke Redecker mit ihrem Beitrag über Parallelvertonungen und die Ästhetik der Innigkeit wahrnahm.

Nicht dokumentiert werden konnten in der Konferenzschrift leider die Diskussionen, die sich an die Vorträge anschlossen oder die sich innerhalb der seminarartigen Tagungsphasen ergaben. Aus ihnen hätte sich noch deutlicher das Potenzial der diversen Themen ablesen lassen.

Anordnung

Die vorgelegten Texte sind nicht in der ursprünglichen Reihenfolge der Tagungsprogramme angeordnet, sondern neu thematisch sortiert. Dabei ergaben sich vier Rubriken, die traditionell dem Gänsemarsch der Epochen folgen (19. Jahrhundert, früheres und späteres 20. Jahrhundert, 21. Jahrhundert), angehängt ein Teil mit historiographischem Akzent, doch ohne Konzentration auf einen enger umgrenzten Zeitabschnitt. Um den historischen Zugang nicht zu privilegieren und Systematisches nicht zu etwas bloß Angehängtem zu machen, sind den fünf historischen Rubriksorten indes Rubriken mit thematischen Schwerpunkten vorangestellt: nach dem methodischen Zugang in einer Rubrik zusammengefasste Beiträge, einmal solche mit eher soziologischem Akzent, dann solche, bei denen ein Instrument und gewissermaßen sein Personal im Mittelpunkt stand (das Klavier, Klavier-

spielerinnen, Klavierlehrerinnen), schließlich eine Rubrik zu künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten. Nachdem aus den genannten Gründen die meisten Künstler*innen-Beiträge für die Konferenzschrift ausfielen, verblieben hier immerhin drei Texte, jene nämlich, bei denen sich der Forschungsanteil halbwegs ohne die künstlerische Demonstration nachvollziehen lässt.

Was bleibt?

... den gütigen Hilfsgeistern zu danken: Elisabeth Naderlinger und Joris Melchior Schröder, beide Amsterdam, für ihre technische Hilfe bei der Einrichtung der Dateien, William Carrington aus Nottingham für seine sorgfältige Durchsicht einiger Abstracts und teils auch deren Übersetzung in Englische. Antje Burghardt von der Bibliothek der HMT sei herzlich (und mit Bewunderung) gedankt für ihre zuverlässige und wie immer geduldige Unterstützung bei der Übermittlung der Daten an die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek in Dresden und für ihre Ratschläge im Vorfeld. Sie hatte mit uns ihre liebe Not.

Bedanken möchten sich die Herausgeberinnen und der Herausgeber last but not least bei Christoph Hust, dem Herausgeber der Online-Schriftenreihe der HMT Leipzig. Mutig sagte er die Aufnahme dieser Konferenzschrift in seine Reihe zu. Möge sie sie nicht blamieren.

Escaping Hierarchies Analysis, Difference, Gender

MARIE-AGNES DITTRICH

A showcase example illustrating the construction of hierarchies in politics, culture and music¹ is a painting by Anton von Werner, a favourite artist of the Prussian court and of its last emperor, with an enormous influence on arts and politics of his time.² Werner decorated books, coffeehouses and public monuments and painted German achievements, triumphs and heroes – to such an extent that his propaganda was called the artistic side of the Prussian armory: “Werners Geist dominiert in Berlin, er ist gleichsam nur die künstlerische Seite des großen preußischen Waffenlagers.”³ (Werner’s attitude dominates Berlin, he is, so to speak, only the artistic aspect of the great Prussian arsenal.)

Werner was, to mention just a few of his many positions, the director of the National Gallery in Berlin and of the Academy of the Arts where he is remembered today because he refused to admit female students.⁴ He was also the president of the Berlin Artists’ association when it voted to close an exhibition of paintings by Edvard

- 1 My presentation at the Paris conference used many images to illustrate the connections between music and arts; the images referred to in this abridged version cannot be reproduced for practical and copyright reasons but are easy to find online.
- 2 Dominik Bartmann, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1985.
- 3 Friedrich Freiherr von Khaynach, *Anton von Werner und die Berliner Hofmalerei*, Zürich: Verlags-Magazin 1893, p. 28.
- 4 Dietmar Schenk, *Anton von Werner, Akademiedirektor: Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin, 1875–1915*, Berlin: HdK-Archiv 1993, pp. 91–102.

Munch (thus enhancing Munch's reputation). One of his paintings is still known today because it shows a scene from 1871: *Kaiserproklamation*, the proclamation of the Prussian king as Emperor of Germany, tactfully in the castle of Versailles after the defeat of France in the Franco-Prussian war – an image that secured the event in Germany's collective memory. His painting *Im Etappenquartier vor Paris* (In Quarters before Paris)⁵ dates from 1894 but shows a scene from 1870 in the same war: German officers in a French château. If not for their muddy boots, one would hardly know that these are occupying troops in a campaign the atrocities of which Werner had witnessed.⁶ It is not the only one of his paintings that conveys the impression that a German occupation was quite pleasant (e. g. *Kriegsgefangen*). Here the room is pristine, nothing has been looted, every lavish ornament is in place, the furniture is intact, since the firewood has been collected outside. The officers even make music to the delight of the French concierge who is listening with her daughter. One message of the painting is, as art historians have pointed out, how German masculinity (with strong colours) intrudes into French effeminate finery (everything in pastel, and even the portraits on the walls show women) and that German masculinity combines militarism with a deeply felt inner life, symbolized by their love of music, whereas the beauty of the French castle's room relies on superficial decorations.⁷

5 <<https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=144230>> (August 22, 2020). – Regarding the reference to a song by Schubert in the painting's subtitle cf. Marie-Agnes Dittrich, „Schubert und Heine im großen preußischen Waffenlager. Zum ‚verdächtigen‘ Untertitel des Gemäldes *Im Etappenquartier vor Paris* (1894) von Anton von Werner“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, ed. by Klaus Aringer a.o., Wien: Hollitzer 2019, pp. 237-256.

6 Anton von Werner, *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890*, Berlin: Mittler 1913, pp. 12–13.

7 Kai Artinger, „Ein Bild der ‚deutschen Seele‘. Anton von Werners ‚Im Etappenquartier vor Paris 1871‘ (1894)“, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, ed. by Werner Knopp, vol. 32 (1995), pp. 419–440. [The year 1871 is incorrect; the painting relies on a sketch from 1870.]

Werner's painting presents Germany as a nation of culture, "Kulturnation", "Kultur" being opposed to "civilisation". Prussian-German culture at that time meant a strict hierarchy, an all-pervading aggressive militarism and masculinism, a nationalism based on a common biological and cultural heritage, on Protestantism, on rational debates, a strong work ethic, independence from foreign authorities like the Roman church and on Georg Wilhelm Friedrich Hegel, according to whom old powers and traditions need to be superseded by strong and innovative ones, and it defined itself along oppositions: nationality by ancestry versus by social contract; interiority vs. exteriority or superficiality, morale vs. corrupted manners, truth and honesty vs. intrigues and profit, organic vs. artificial, soul vs. esprit, "Bildung" (education and formation of self) versus skills.⁸ This construction of identity used ideas popular already during the Reformation – that Protestants were rational and independent because they read and discussed the bible instead of relying on the clergy's interpretation and because they were less attached emotionally to the veneration of the Virgin Mary, of saints, relics or images; pamphlets showed the Pope as Whore of Babylon or as *Papstesel*, a very female donkey. (But the Protestants closed nunneries, making it difficult for women to pursue studies). Qualities like reason and emotion, cognition and sentiment had abounded in discussions about the arts since antiquity, and Friedrich Schiller used the rhetorical distinction between *res* and *verba*, the substance and its expression, for an extensive and gendered catalogue of differences that can constitute texts or the arts and their reception:⁹ reason, intellect, necessity, logic, prin-

8 Anton von Werner contributed two chapters to a book which is full of these stereotypes: Julius von Pflugk-Harttung, *Krieg und Sieg 1870–71. Ein Gedenkbuch*, Berlin: Schall & Grund o. J. [1895].

9 Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (Horen, 1795), <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/philosophische-schriften/ueber-die-nothwendigen-grenzen-beim-gebrauch-schoener-formen/>> (August 22, 2020).

ciples, perception of concepts, abstractions, scholarly or scientific work versus sentiment, freedom, nature, imagination, capriciousness, perception of single moments, random connections; struggle versus play; truth versus beauty; productive labour versus entertainment; the planting of a tree versus the passive enjoyment of its fruits. These oppositions clearly form clusters, and according to Schiller, they are attributed to active scholars versus passive consumers such as aristocrats and women. But, according to Schiller, the opposites are not antagonistic. Ideally, they form a synthesis. Well-written texts and great art combine both sides. Deep thoughts can only be achieved through serious research and hard work but should be presented in a pleasant way which engages the imagination even of persons who are no scholars – although Schiller warned against neglecting the interior, the serious content, just to create a pleasant exterior form. Schiller hoped that the nobility would eventually get bored with its passivity and start to participate actively in scholarship and the arts, and I want to believe that he would not have excluded women for all eternity.

But during the 19th century, when medicine and biology constructed hierarchical concepts of differences between the sexes and when (Prussian-) German nationalism grew into a populist, militaristic and xenophobic mass movement, these clusters of stereotypes became poisonous. Prussia, the leader of the emerging northern German nation, needed to invent its cultural significance against the factual superiority of practically all European courts and capitals, especially Paris and Vienna, and the clichés, which were flexibly selected and combined to serve any purpose, were used against Catholicism, France, Austria, Italy, or Jews. “Germania”, the equivalent of the French “Marianne”, first symbolised all the lands of the old Empire and is shown with its heraldic double-headed eagle. Later “Germania” excluded Austria, showing the one-headed eagle of Prussia, and became aggressive. While Friedrich Overbeck’s *Italia und Germania* (1828) had shown two women affectionately close and *Germania* painted by Philipp Veit (1848) was at peace with an olive branch in

her sword-hand, *Germania auf der Wacht am Rhein* (Lorenz Clasen) faces France in 1860 with a look of deep distrust, and Friedrich August von Kaulbach's *Germania* (August 1914) is a Valkyrie against an ominous black and red background and ready for battle.

The impact of all these political and cultural hostilities cannot be overestimated, since they resonate in music aesthetics. Austria's neo-absolutism opposed Hegel's idea of continuous evolution in favour of Gottfried Wilhelm Leibniz' unchanging political harmony and was reinforced by the collapse of the revolution of 1848, and Eduard Hanslick, who had admired Hegel, abandoned his philosophy and with it any tolerance for evolution, be it political or musical – hence his influential defence of absolute music, *Vom musikalisch Schönen* (1854).¹⁰ Program music could be seen as progressive according to Hegel, as new versus traditional forms. But it was also condemned because it used tone-painting and violated true interiority, and Franz Liszt was abhorred by some because he was deeply influenced by French culture but had the audacity to create Symphonic poems when he was in Weimar of all places, even abusing Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*. During and after the Prussian-Austrian war (1866) even music journals explained the Austrian defeat with the suppression of free discourse during the Counter-Reformation or with northern-German intellectuality and strong work-ethic. Franz Schubert, a “natural” musical talent, became a representation of Austrian inferiority,¹¹ as opposed to “Beethoven Hero”¹². When Ludwig van Bee-

10 Barbara Boisits, „Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der zentraleuropäischen Wissenschaft“, in: *Muzikološki Zbornik/Musicological Annual* 40/1–2 (2004), pp. 129–136.

11 Marie-Agnes Dittrich, „Jenem imponierenden Heroismus entzogen‘– Franz Schubert und das Österreich-Bild nach Königgrätz“, in: *Schubert-Jahrbuch 1999. Bericht über den internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil III: Ästhetik, Rezeption und Methodenfragen*, ed. by Dietrich Berke a.o., Kassel: Bärenreiter 2001, pp. 3–21.

thoven's 100th birthday celebrations coincided with the war against France, Richard Wagner wrote a booklet, *Beethoven* (1870), a pamphlet against France and Austria. For Wagner, Beethoven was great because he was raised in the German Protestant tradition which necessarily made him an outsider in Austria. Wagner associated "German" with strength and masculinity, Austria and France dominated by Catholicism and a superficial degenerate nobility and Austrian composers as childish or feeble with age. Musicology, which emerged as an academic discipline in the second half of the 19th century, was heavily influenced by this ideology,¹³ as are the tools we use in analysis today. Concepts of modernity and progress perpetuated the idea that strong masculinity needs to abolish feminine superficial beauty – be it in the manifestoes of the Futurists or in the discussions of architecture in Vienna and Weimar, and Thomas Mann, Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg were not alone in associating differences as these with Germany versus France. For Carl Dahlhaus, even Beethoven himself was a problem, namely his cantabile-movements, since they do not emphasize the technique of thematic and motivic development – in German "thematisch-motivische Arbeit" (literally work or labour), which is, according to Dahlhaus, not a coincidental metaphor because any music without this technique is primarily neg-

12 Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1995; David B. Dennis, *Beethoven in German Politics 1870–1989*, New Haven – London: Yale University Press 1996.

13 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven und London: Yale University Press 1998; Frank Hentschel, *Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt: Campus 2006. Even a popular non-German publication, Jan Swafford's *The Vintage Guide to Classical Music*, New York: Vintage 1992, has nothing about French music in the 17th and 18th centuries.

actively determined because it is nature in sounds, and nature is the negation of musical logic.¹⁴

“Culture is the essential tool of making other.”¹⁵ Considering the tradition and flexibility of the political and cultural discourse of the 19th and 20th centuries, a discourse tainted by power struggles and hierarchies in which difference equals negativity, and given the associations between motivic construction, logic, quality and masculinity – how can we escape them when we discuss music by outsiders like female composers or when we try to empower young women?

Analysis needs differentiation, but our differences are also power relations, and most of our methods of analysis are connected to the web of dualisms, antagonisms and hierarchies and were developed for compositions if not striving heroically towards a final triumph, then at least structured according to a logical plan or system. Again, the criteria are flexible enough to serve any purpose. The use of few motifs can be interpreted as consistent development in one composer or lack of imagination in another, harmonic flexibility as daring innovation as well as lack of skill or of discipline, the use of traditional forms as noble restraint or timid imitation. Basic facts, such as what constitutes a musical motif, remain unclear even in influential writings such as Alfred Lorenz’s analyses of Wagner or Schoenberg’s analysis of his own *Kammersinfonie* op. 9 (1906) twenty years later. When Dahlhaus could not show plausible motivic relations in some movements by Beethoven, he evaded the problem by a concept of sub-motivic relations, sadly omitting examples which might have clarified what exactly he was talking about.

14 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden – Laaber: Athenaion – Laaber 1980, p. 257.

15 Lila Abu-Lughod, “Writing Against Culture”, in: *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, ed. by Richard G. Fox, Santa Fe, NM: School of American Research Press 1991, <<http://xcelab.net/rm/wp-content/uploads/2008/09/abu-lughod-writing-against-culture.pdf>>, pp. 466–479, here p. 470 (September 5, 2020).

Not only do our methods of analysis reinforce the canon on which they are based – they also influence the creation of appropriate theories and congenial compositions and thus emphasize their own significance, influencing interpretations and performances so that they fit our ideas of a composer, of the canon and of analysis. These cultural and personal memories imprison us in an all-pervading web of modes of behaviour, modes of thinking and of listening, modes which seem self-evident and natural.

Since the very tools of analysis depend on hierarchies and their connections with logic, labour, and masculinity, there is a striking resemblance between imperialism or colonialism and music analysis. Just as 19th century researchers who believed in progress from barbarism to civilization with the white man in the lead found the rest of the world wanting and less developed, music analysis at least in Germany and Austria judged everything from the height of Beethoven's sonata forms or his motivic-thematic development. Viewed from the summit of Beethoven, Schubert – in the less advanced lowlands – wrote forms that were mere outlines instead of results of a development, not logical but paratactical, not dramatic but lyric, with a tonality more flexible and with too many repetitions instead of the appropriate sense of strive and urgency. The highest possible compliment for a woman composer was that she composed like a man, or at least nearly as well. And much too often women composers were compared to the heroes whom they could only follow, but never reach, let alone surpass. A commentary on Alma Schindler (later Mahler) says that her Lieder, like the ones of her teacher Alexander von Zemlinsky, show sounds confined to tonality but harmonically iridescent: one notices the struggle to overcome tonality (“die gleiche tonal gebundene, aber harmonisch irisierende Klangwelt: man merkt das Ringen um Überwindung der Tonalität”).¹⁶ This judgement im-

16 Robert Schollum, „Die Lieder von Alma Maria Schindler-Mahler“, in: *ÖMZ* 34 (1979), 11, pp. 544-551, quoted from Herta Blaukopf, „Alma Mahler als Komponistin“, Preface of: Alma Maria Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder*

plies the existence of one great trajectory in music towards its liberation from tonality, a goal within reach only of greater heroes than Schindler or Zemlinsky. (When I studied Schindler's harmonic language, I did not have the impression that she was fighting against the constraints of tonality, but that she used the rich possibilities of very different chord structures and harmonic connections to great effect, with intelligence and wit.)

Another way of interpreting composers outside the canonic norm is influenced by the cultural turn and its criticism of colonialism and othering. After anthropology or cultural psychology had proposed that all cultures are equal and deserve the same respect and thus need to be interpreted within their own context, quasi post-colonial interpretations emerged also in music. In Schubert's case, his early string quartets were no longer compared to Beethoven but to the local Vienna instrumental repertory of his time and suddenly seemed no longer quite as weird.¹⁷ Schubert was interpreted, so to speak, from the native's point of view. For female composers like Fanny Hensel or Louise Adolpha Le Beaux that meant an acceptance of their works. Differences were no longer seen as incapability to keep up with the process of civilization, but as a subversive defence of an indigenous culture.

But quasi indigenous composers like Schubert or female composers remain the outsiders, even when interpretations reverse the old judgements. For Susan McClary Schubert's flexible tonality means no longer an incapability to keep modulations under control but rather a subversive undermining of the German masculinity expressed by Beethoven's sonata forms when the main key, supposedly male, suppresses the "female" secondary key area. In Schubert, key areas are

für mittlere Stimme und Klavier, Wien: Universal Edition Nr. 18016, without pagination.

17 Salome Reiser, *Franz Schuberts frühe Streichquartette: eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit*, Kassel: Bärenreiter 1999.

less hierarchical, according to McClary, possibly because he may have been gay.¹⁸

There are many methodological problems with this idea, but here I restrict myself to the observation that McClary's interpretation can be compared to the so-called "reverse orientalism" which uses the same traditional ideas of binary oppositions, for example that the orient is less progressive, more dependent on tradition and religion than the West. The reversed orientalism agrees but argues that this should not imply a defective mode of existence.

But, as has been pointed out at least since Edward Said, such re-evaluations use the same old construction of differences with all their potential for inequality and suppression. Discrimination is dehumanisation which begins with identifying a human being primarily as a member of a group; consequently even mentioning a person's gender can be discriminating. If we take Said and others seriously it may be a problem to think about or focus on women composers as opposed to composers. That raises the question how we might discuss music, or composers of any gender, in a non-hierarchical way. If Pauline Oliveros can advocate a *Deep Listening* as a very personal but culturally contextualised way to hear music, we should also be able to propose such a personal mode of thinking, writing and speaking about music. But how can we do so in the competitive environment of academia and the musical professions? As long as we need to give grades or evaluate and select compositions for performances we need criteria and are entangled in the web of hierarchies and definitions.

Personally, I have yet to find ways out of this dilemma. In spite of the problems regarding the existence, history and exclusive nature of works by "old masters" (the female equivalent of whom, as has been pointed out, are not "old mistresses"), I am not ready to aban-

18 Susan McClary, "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music", in: *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology*, ed. by Philip Brett a. o., New York, London: Routledge 1994, pp. 205–233.

don the canon. My international students expect to learn about and to perform famous compositions, and they can easily find accessible literature for their research. There is also some truth in the often repeated idea that one needs to know the canon in order to criticize it. But to teach about the canon means to discuss that repertoires, aesthetic values and criteria of analyses are based on political, social and cultural constructions of identity and need to be evaluated critically. While I cannot avoid the task of grading my students, I can reduce some of their anxiety about exams by teaching that music perception is never neutral, inter-subjective and based on quasi natural self-evident notions of motivic logic or formal consistency and that analysis is not independent from self-promotion or political and cultural contexts which may today be mostly forgotten, that many compositions play with conventions unfamiliar to us today, that our impressions of a composition depend on our analytical methods. I do not expect the one and only correct interpretation nor encourage completely subjective associations. What I look for is a student's explanation why certain questions are being asked or how conclusions are reached, and if other analyses have been researched, other explanations studied and considered. Having said this, I am looking forward to your ideas and experiences and to our continuing discussions not only during this French-German cooperation.

Abstract

Hierarchical and gendered modes of differentiation relating to German nationalism and masculinism have influenced traditional methods of interpretation, performance and musical analysis: they resemble the white man's colonialist view of civilisation and less developed worlds. Compared to heroes like Beethoven most composers (especially women) were found wanting. Later analytical methods can be compared to post-colonialist interpretations of composers as if from the native's point of view, differences being seen as subversive defences of indigenous cultures or as quasi reverse orientalist re-evaluations. But all differences retain their potential for inequality. If identifying a person primarily as a member of a group is discrimination, can we focus on women composers as opposed to com-

posers? And how can we discuss music, or composers of any gender, in a non-hierarchical way when the competitive environment of academia and the musical professions keep us entangled in the web of evaluations and hierarchies?

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage? Haltungen der Société française de musicologie zur Musikerinnenforschung¹

CATHERINE DEUTSCH

Aus dem Französischen übersetzt und kommentiert² von

CHRISTIAN GROß

Seit den 2000er Jahren haben Arbeiten über Musikerinnen in der französischen akademischen Musikwissenschaft erheblich an Sichtbarkeit gewonnen. Nach einer Periode institutionellen Widerstands wurde diesem Studienfeld allmählich seine Daseinsberechtigung zuerkannt und der seit den 1980er Jahren aufgestaute Rückstand scheint sich zu verkleinern – ein Rückstand, der im Wesentlichen über den Vergleich mit anglophonen musikwissenschaftlichen Aktivitäten erkennbar wird.³ In den Vereinigten Staaten ist die Entstehung der Musikerinnen-

- 1 Diese Studie führt die auf dem Studientag *Femmes musicologues francophones de Michel Brenet à Solange Corbin* vorgestellte Arbeit fort. Der Studientag wurde von Catherine Deutsch und Isabelle Ragnard organisiert und am 11. März 2016 an der Sorbonne-Universität abgehalten.
- 2 [Kommentar Chr. G.] Grundlage der – in Absprache mit Catherine Deutsch – freien und zum Teil auch aktualisierenden Übersetzung ist ihr unter dem Titel „Écrire sur les musiciennes, une question de genre? Les recherches sur les musiciennes à la Société française de musicologie et dans sa revue“ in: *Revue de musicologie*, Bd. 104 (2018), Nr. 1–2, erschiener Aufsatz. Deutschs Beitrag ist in Nummer 2 enthalten, diese trägt den Titel *Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*, hrsg. von Yves Balmer und Hervé Lacombe, hier S. 305–326. – Bibliographische Angaben von ins Französische übersetzter Literatur wurden durch die Angaben zu Übersetzungen ins Deutsche ersetzt, oder es wurde lediglich der originale bzw. der deutsche Titel genannt. Hinweise auf französischsprachige weiterführende Literatur wurden teils durch solche auf deutschsprachige ersetzt.
- 3 Für einen historiographischen Überblick über das Aufkommen von Frauen als Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung in den letzten Jahrzehnten siehe Cécile Prévost-Thomas und Hyacinthe Ravet, „Musique et genre en sociologie. Actualité de la recherche“, „Musiciennes“, in: *Clio*.

forschung in erster Linie auf einige bedeutende Persönlichkeiten der feministischen Musikwissenschaft wie Susan McClary, Marcia Citron und Suzanne Cusick zurückzuführen.⁴ Nach deren Darstellung war der Ausschluss von Frauen aus der Musikgeschichte eine direkte Folge der hegemonialen Stellung von Männern in amerikanischen musikwissenschaftlichen Institutionen bis in die 1970er Jahre hinein. Im Zuge der feministischen Bewegungen und der Entstehung der *Women's Studies* in den 1960er und 1970er Jahren fand die Geschichte von Musikerinnen nach und nach Eingang in die englischsprachige musikwissenschaftliche Forschung, betrieben zunächst hauptsächlich von Frauen.

In Frankreich und insbesondere innerhalb der *Société française de musicologie* (Sfm) sind Musikwissenschaftlerinnen seit langem weniger marginalisiert als ihre europäischen und amerikanischen Kolleginnen.⁵ Hatte dies aber Konsequenzen für die Generierung von Wissen? Eine vergleichende Analyse von Ausgaben der *Revue de musicologie* stellt ein besonders wirkungsvolles Verfahren dar, um diese Frage zu beantworten und um nachzuvollziehen, wie über einen längeren

Histoire, femmes et sociétés 25 (2007), S. 185–208, sowie Catherine Deutsch und Caroline Giron-Panel, „Introduction“, in: *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations*, hrsg. von dens., Lyon: Symétrie 2016, S. 1–10.

- 4 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, unter dem Titel *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité* aus dem Englischen von Catherine Deutsch und Stéphane Roth, Paris: Philharmonie de Paris 2015, dort insbesondere S. 32–33. Siehe auch Marcia Citron, *Gender and Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Suzanne Cusick, „Gender, Musicology and Feminism“, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999; sowie Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (Hrsg.), *History/Herstory, Alternative Musikgeschichten*, Wien: Böhlau 2009.
- 5 Siehe den Beitrag von Catherine Deutsch, „Un siècle de rapports de genre en musicologie: les femmes musicologues à Société française de musicologie et dans sa Revue“, in: *Revue de musicologie* 104 (2018), Nr. 1–2, hier in Nr. 2, S. 773–802.

Zeitraum hinweg Frauen in die französische und internationale musikwissenschaftliche Forschung einbezogen wurden.

Das Vorhaben der vorliegenden Studie ist eine vergleichende Untersuchung der Stellung der Frau in einem Korpus von neun nicht spezialisierten musikwissenschaftlichen Zeitschriften, deren Erscheinen – teilweise unter anderen Namen – mindestens bis in die Zwischenkriegszeit zurückreicht. Dieses Korpus umfasst folgende Zeitschriften:

– in Frankreich:

- *Revue de musicologie*;
- *La Revue musicale*;

– in England:

- *Music & Letters*;
- *Journal of the Royal Musical Association* (zunächst unter dem Namen *Proceedings of the Musical Association*, dann *Proceedings of the Royal Musical Association*⁶);

– in den Vereinigten Staaten:

- *The Musical Quarterly*;
- *Journal of the American Musicological Society*⁷;

6 Das *Journal of the Royal Musical Association* durchlief seit seiner Gründung im Jahr 1874 mehrere Namensänderungen: *Proceedings of the Musical Association* war von 1874–1943 ihr Name, 1944–1984 nannte es sich *Proceedings of the Royal Musical Association*. Seinen aktuellen Namen hat das Journal seit 1986.

7 Zwar wurde das *Journal of the American Musicological Society* erst 1948 gegründet, doch veröffentlichte die AMS bereits ab 1936 verschiedene Zeitschriften: *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting* (1936–1939), *Bulletin of the American Musicological Society* (1938–1948), *Papers of the American Musicological Society* (1940–1941). Das *Journal of the American Musicological Society* wurde aufgrund seiner historischen Bedeutung und seiner (hier sämtlich besprochenen) Vorläufer in den Korpus aufgenommen.

– in Deutschland:

- *Archiv für Musikwissenschaft* (bis 1914 *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* genannt);

– in Österreich:

- *Studien zur Musikwissenschaft*;

– sowie die Zeitschrift der International Society of Musicology (IMS):

- *Acta Musicologica* (bis 1930 *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*).⁸

Die *Revue musicale* ist die einzige dieser Zeitschriften, die heute nicht mehr erscheint. Das Erscheinen des *Archivs für Musikwissenschaft* und der *Studien zur Musikwissenschaft* war indes von 1928 bis 1951 bzw. von 1935 bis 1954 für jeweils etwa zwei Jahrzehnte unterbrochen.

Es ist nicht einfach, anhand durchgehender und konkreter Kriterien festzulegen, was der Untersuchungsgegenstand „Frauen“ oder „Musikerinnen“ überhaupt ist, es sei denn, man führte eine Unzahl von Unterkategorien ein, die aber die Lesbarkeit der hier interpretierten Daten beeinträchtigen würde. Das Forschungsgebiet wurde daher hier sehr weit gefasst, auch wenn dies bedeutete, Artikel mit unterschiedlichen, sogar diametral entgegengesetzten Ansätzen die gleiche Kategorie zuzuordnen. Diese Kategorie „Artikel über Frauen“ umfasst demnach nicht nur Studien über Musikerinnen, Interpretinnen und Komponistinnen, Mäzeninnen, Dichterinnen, Druckerinnen und über alle von oder für eine Frau entstandenen Objekte (einschließlich der Korrespondenz), sondern auch solche über die Darstellung von Frauen in

8 Das Korpus umfasst alle vor dem Zweiten Weltkrieg erschienenen und auf JStor zugänglichen allgemeinen musikwissenschaftlichen Zeitschriften, mit Ausnahme von *The Musical Times*. Letztere wurde ausgeschlossen, weil sie eine redaktionelle Linie verfolgt, die weniger streng wissenschaftlich ist als die der anderen Zeitschriften im Korpus. Ihre Beiträge, die meist nur wenige Seiten umfassen, gehören eher in den Bereich der Musikkritik als der akademischen Musikwissenschaft.

einem Korpus, über das Geschlecht und in bestimmten Fällen sogar über einen Heiligenkult. Andererseits wurden Auseinandersetzungen mit Musikwissenschaftlerinnen, Studien über Werke mit weiblichen Charakterzügen oder weiblichen poetischen oder musikalischen Referenzen ausgeschlossen. Ein gewisses Maß an Subjektivität bleibt bei der Auswahl jedoch unvermeidlich. Darüber hinaus stehen Frauen in einigen Studien im Mittelpunkt, während sie in anderen nur einen Teil des Themas ausmachen, manchmal nur einen minimalen. Auswahlkriterium war das Vorhandensein eines Frauennamens oder einer weiblichen Thematik im Titel des Artikels, ein Prinzip, das auch aus Gründen der Durchführbarkeit angesichts des Korpus-Umfangs gewählt wurde.

Über Frauen und von Frauen

Der Zusammenhang zwischen der zunehmenden Präsenz von Frauen in der musikwissenschaftlichen Community und der allmählichen Legitimierung von Frauen als Studienobjekten wird besonders deutlich in der renommiertesten amerikanischen musikwissenschaftlichen Zeitschrift, dem *Journal of the American Musicological Society*, dessen Entwicklung in der Anzahl der Artikel über Frauen fast systematisch an die Rate der weiblichen Autorenschaft gekoppelt war (siehe Abb. 1a). Für die *Revue de musicologie* (siehe Abb. 1b) ist ein solcher Zusammenhang jedoch weitaus schwieriger herzustellen, auch wenn der relativ hohe Anteil an Autorinnen in der Zeitschrift während des 20. Jahrhunderts zweifellos insgesamt einen Einfluss auf die frühe Einbeziehung von Frauen in die behandelten Themen hatte. Obwohl wie in allen anderen hier untersuchten Zeitschriften die musikalischen Aktivitäten von Frauen im Gesamtkontext der Artikel ein völlig marginales Themengebiet waren und sind, gehört die *Revue de musicologie* neben *La Revue musicale*, *The Musical Quarterly* und *Music & Letters* zu den musikwissenschaftlichen Zeitschriften, die diesen Themen schon lange vor dem Boom der Musikerinnengeschichtsschreibung in den 1990er Jahren Raum gaben (siehe Abb. 2). Von Anfang des Jahrhunderts bis

1989 gab es 56 Artikel über Frauen in der *Revue musicale*, 54 im *Musical Quarterly*, 34 in *Music & Letters*, 25 in der *Revue de musicologie* und zwischen einem und sechs in den anderen Zeitschriften des Korpus (*Journal of the Royal Musical Association*, *Journal of the American Musicological Society*, *Acta Musicologica*, *Archiv für Musikwissenschaft*, *Studien zur Musikwissenschaft*), Zeitschriften, die jedoch teilweise später zu erscheinen begannen und/oder deren Erscheinen für mehrere Jahre unterbrochen war.

Musikerinnen, ein „begehrtes“ historisches Objekt

Die *Revue de musicologie* hat seit ihrer Gründung drei Wellen von Studien über Frauen erlebt, nämlich in den 1920er, 1960er und 2000er Jahren (siehe Abb. 2 und Anhang 2). Hier von „Wellen“ zu sprechen, ist jedoch übertrieben, denn es handelt sich um sieben oder acht Artikeln pro Jahrzehnt. Bis in die 1950er Jahre war die Zahl der Studien über Musikerinnen umgekehrt proportional zur Zahl der Autorinnen. Die erste Phase der 1920er Jahre ist eine Periode, in der der Anteil der Autorinnen abnahm. In den 1940er Jahren hingegen, als der Autorinnen-Anteil fast 30 % erreichte, verschwand die Forschung über Musikerinnen fast völlig. Neben der Tatsache, dass die Gesamtzahl der in der *Revue de musicologie* veröffentlichten Artikel in der Zeit von 1920 bis 1950 abnahm und damit zwangsläufig weniger Platz für Studien über Musikerinnen blieb, lässt sich dieses Phänomen auch dadurch erklären, dass Artikel über Frauen in jenen Jahren fast ausschließlich von Männern verfasst wurden. Eine Ausnahme ist Marie-Thérèse de Lens' ethnographische Studie „Sur le chant des Moueddin et sur les chants chez les femmes à Meknès“, veröffentlicht im Jahre 1924. Die 1928 erschienenen Zeugnisse von Eugenie Schumann (1851–1938) über ihre Mutter Clara wurden von einem Mann, Édouard Lozeron Bel Perrin, gesammelt und kommentiert und von seiner Frau Marie übersetzt. Lozeron Bel Perrin spricht diesen Zeugnissen jegliche Aussagekraft ab, seiner Meinung nach fügen sie „nichts zu all dem hinzu, was über Clara

Schumann [bereits] gesagt worden ist“. Der Autor qualifiziert es lyrisch als „einen Kranz von Wiesenblumen, der fromm zu Füßen dieser grandiosen Statue gelegt wurde, die zum Ruhm dieser beiden Genies, Robert und Clara Schumann, errichtet wurde“⁹. Die anderen Artikel wurden von Paul-Marie Masson (1882–1954)¹⁰, Charles Bouvet (1858–1935)¹¹, Julien Tiersot (1857–1936)¹² und Émile Haraszti (1885–1958) verfasst.¹³ Alle diese Studien – einschließlich der über Lens – wurden auf Tagungen der Gesellschaft vorgestellt (siehe Anhang 1). Mit Ausnahme von Haraszti, der eine historiographische Leerstelle füllen will, die um eine bestimmte Frau besteht („Die Historiker haben Marie [von Ungarns] musikalischem Talent und ihrer die Künste fördernden Politik nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt“¹⁴, stellt er in der Einleitung fest), untersuchen die anderen Musikwissenschaftler die Frauen immer in Bezug auf männliche Musiker oder sogar auf eine Musikedynastie, wie sie in der Musikgeschichte oft vorkamen.

Der Wunsch, Frauen in den Fokus zu rücken, verbindet sich bei diesen Autoren gerne mit einer gewissen Galanterie und einer Vorliebe für pikante Details. Vor allem Bouvet und Tiersot verleihen ihrem Studienobjekt nicht wenig Charme. Ersterer beschreibt Marguerite-An-

9 Édouard Lozeron Bel Perrin, „Souvenirs d’Eugénie Schumann“, in: *Revue de musicologie* 9/25 (1928), S. 26.

10 Paul-Marie Masson, „Jacques Mauduit et les hymnes latines de Laurence Strozzi“, in: *Revue de musicologie* 6/13 (1925), S. 6–14, und „Jacques Mauduit et les Hymnes latines de Laurence Strozzi (suite)“, in: *Revue de musicologie* 6/14 (1925), S. 59–69.

11 Charles Bouvet, „La fin d’une dynastie d’artistes. Gervais-François Couperin et sa fille“, in: *Revue de musicologie* 7/19 (1926), S. 134–148, und „Les deux d’Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin“, in: *Revue de musicologie* 9/26 (1928), S. 86–94.

12 Julien Tiersot, „Une famille de musiciens français au XVIIe siècle : les de la Barre. III. Les enfants de Pierre. Anne de la Barre. Chez Huygens“, in: *Revue de musicologie* 9/25 (1928), S. 1–11.

13 Émile Haraszti, „La reine Marie de Hongrie et son Ungarescha“, in: *Revue de musicologie* 11/35 (1930), S. 176–177.

14 Ebd., S. 177–178.

toinette Couperin als „entzückende Cembalistin“¹⁵, während letzterer über Anne de La Barre weiter ausholt: „Es war gewiss ein reizender Typus von Mädchen des siebzehnten Jahrhunderts, diese Pariserin, Tochter des königlichen Organisten, die sich, noch fast im Kindesalter, mit dieser guten Anmut und vorteilhaften Erscheinung präsentierte.“¹⁶ Während dies eine gewisse, Einsichten wenig förderliche Voreingenommenheit mit sich brachte und das uralte Stereotyp der verführerischen Musikerin wiederholte, kann die Hypothese aufgestellt werden, dass diese Galanterie gegenüber dem „schöneren Geschlecht“ paradoxerweise dazu beitrug, Frauen und insbesondere Interpretinnen zu einem „begehrten“ historischen Objekt für diese Generation von Musikwissenschaftler*innen zu machen, und sie dazu ermutigte, Frauen nicht systematisch von ihrer Forschung auszuschließen. Wie Michèle Riot-Sarcey in Erinnerung gerufen hat, entsprach diese Aufwertung der Weiblichkeit zudem genau den meisten französischen feministischen Bewegungen der Zwischenkriegszeit, die einen „weiblichen Feminismus“ vertraten, der auf der Idee der Komplementarität der Geschlechter beruhte.¹⁷ „Der Feminismus muss, um sich auf die Massen auszudehnen, einen weiblichen Charakter haben [...]. Der Feminismus der Gegenwart kann nicht auf diesen Patriotismus der Vernunft, der Schönheit und der Liebe verzichten, den die Pionierinnen von damals, zu Recht oder zu Unrecht, nicht anerkennen wollten“, erklärte Suzanne Grinberg (1888–1972) im Jahre 1926.¹⁸

15 Bouvet, „Les deux d’Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin“, S. 94.

16 Tiersot, „La fin d’une dynastie d’artistes“, S. 9.

17 Michèle Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris: La Découverte 2008, S. 72–73.

18 Suzanne Grinberg, *Historique du mouvement suffragiste depuis 1848*, zitiert nach Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, S. 72–73.

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage?

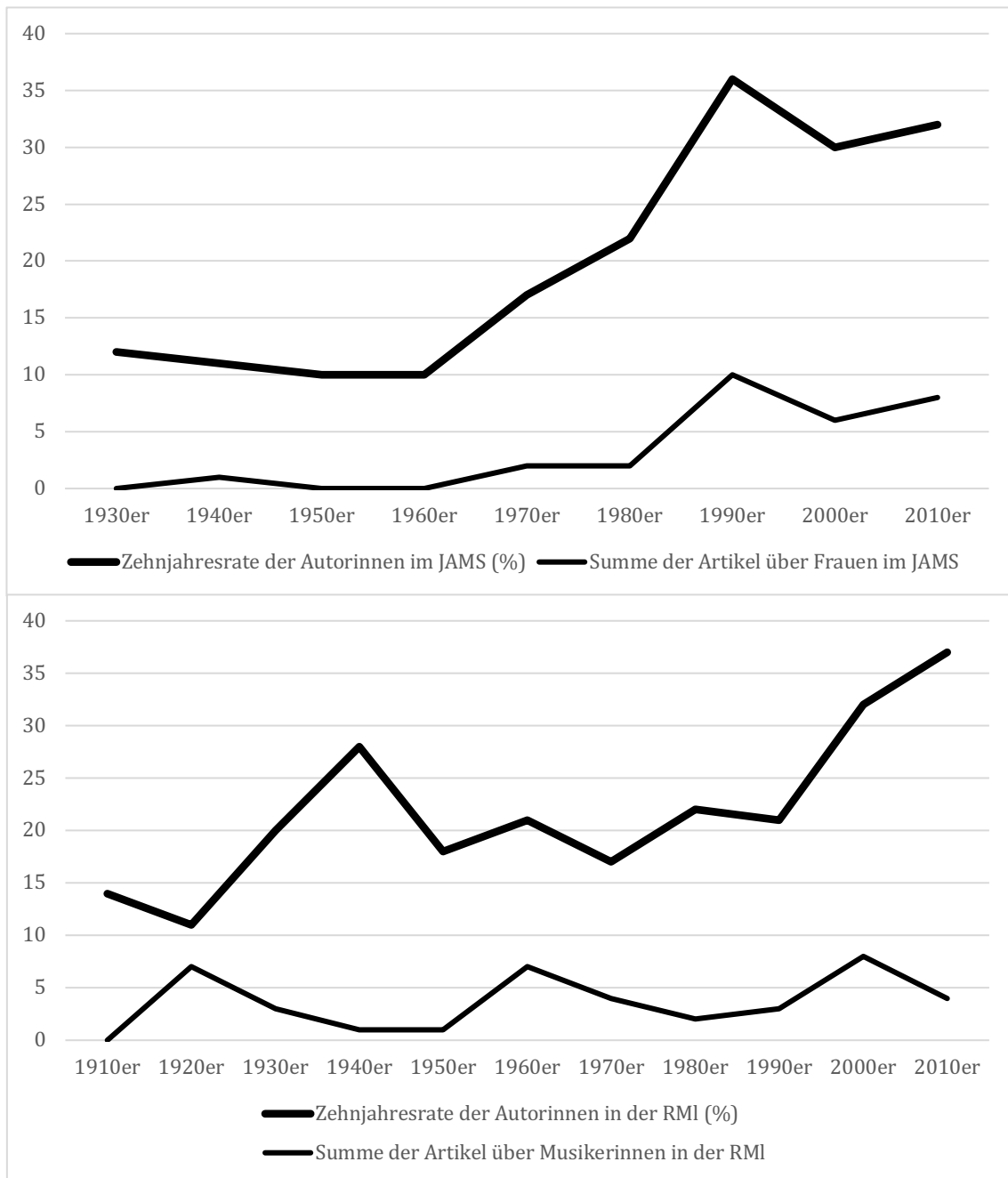


Abb. 1a–b: Veränderungen der Zehnjahresrate der weiblichen Autorenschaft und der Gesamtzahl der Artikel über Musikerinnen im Journal of the American Musicological Society (JAMS) und in der Revue de musicologie (RMI)

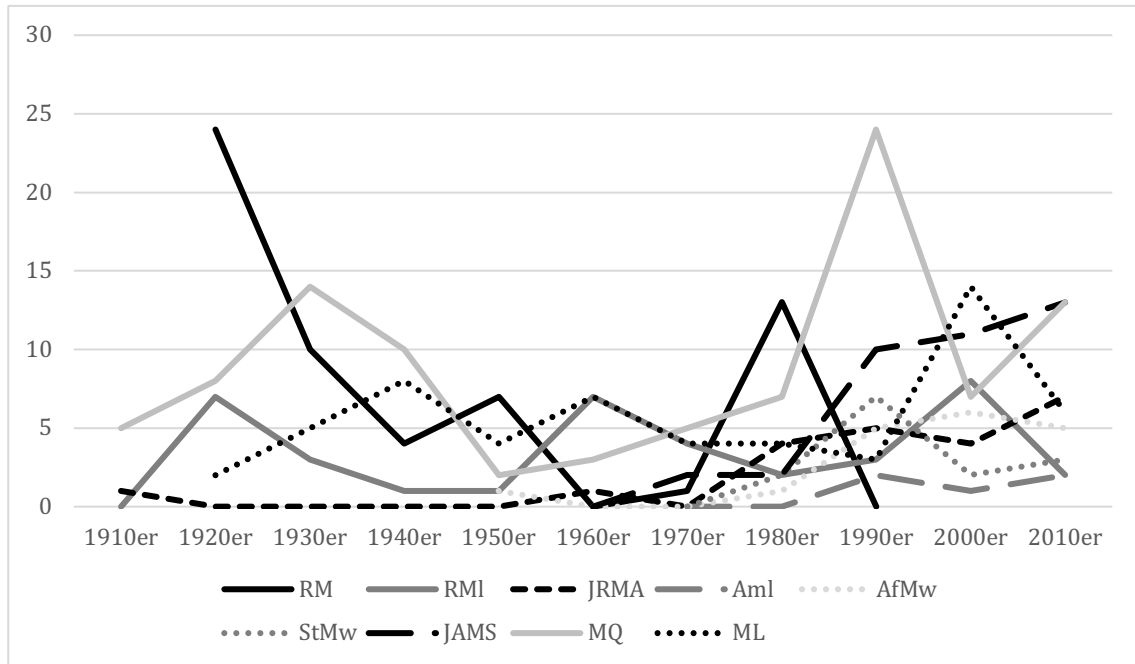


Abb. 2: Veränderungen der Anzahl von Artikeln über Frauen (1910–2017): La Revue musicale (RM), Revue de musicologie (RMI), Journal of the Royal Musical Association (JRMA), Acta Musicologica (AMI), Archiv für Musikwissenschaft (AfMw), Studien zur Musikwissenschaft (StMw), Journal of the American Musicological Society (JAMS), The Musical Quarterly (MQ), Music & Letters (ML).

Mit der Veröffentlichung von Beiträgen über Musikerinnen folgte die *Revue de musicologie* auch den verschiedenen Zeitschriften der International Musicological Society (IMS), in denen zwischen 1905 und 1912 insgesamt fünfzehn Artikel über Musikerinnen erschienen. Auch abseits von den Beiträgen in der *Revue de musicologie* publizierten viele französische Musikwissenschaftler*innen der Zwischenkriegszeit über Frauen, vor allem in den 1920er Jahren. Wie bereits erwähnt, veröffentlichte *La Revue musicale* in den 1920er und 1930er Jahren zahlreiche Beiträge zu diesem Themenfeld (19 bzw. zwölf Artikel), von denen die überwiegende Mehrheit von Männern geschrieben wurde. Viele Sfm-Mitglieder schrieben zu dem Themenfeld in *La Revue musicale*, darunter Marc Pincherle (1888–1974), Louis Laloy (1874–1944), Thérèse Marix (1898–1987) und André Tessier (1886–1931), André Schaeffner (1895–1980), Romain Rolland (1866–1944), José Bruyr (1889–1980), Wanda Landowska (1879–1959), Julien Tiersot, Renée Viollier (1894–1981) und Georges Favre (1905–1993). Wenn die Gesamtzahl der in der *La Revue*

musicale veröffentlichten Studien über Frauen die in der *Revue de musicologie* bei weitem übertraf, so lag das wahrscheinlich weniger an einer besonderen Redaktionspolitik als an der allgemein sehr großen Zahl von Texten, die in der *Revue musicale* zu Beginn ihres Bestehens veröffentlicht wurden (mehr als 3500 zwischen 1920 und 1940).

Auch *The Musical Quarterly* publizierte in der Zwischenkriegszeit zahlreiche Beiträge über Musikerinnen, die von französischen Musikwissenschaftler*innen, hauptsächlich Männern, geschrieben wurden: Jacques-Gabriel Prod'homme (1871–1956), Lionel de La Laurencie (1861–1933), Paul Landormy (1869–1943), Julien Tiersot, Martial Douël/Pierre Soccanne (1874–1952), Marc Pincherle und später auch Frauen wie Yvonne Rokseth (1890–1948) und Thérèse Marix-Spire. Alle waren Mitglieder der Sfm. Im Zeitraum 1915–1945 wurden etwa 40 % der im *Musical Quarterly* veröffentlichten Artikel über Frauen von Französinen und Franzosen geschrieben, eine extrem hohe Zahl, die ich bisher nicht erklären konnte.

Die Wende der 1930er und 1940er Jahre:

Musikwissenschaftlerinnen und die Geschichte von Musikerinnen

Obwohl der Anstieg der Zahl von Autorinnen in der *Revue de musicologie* in den 1930er und 1940er Jahren einen Rückgang der Publikationen über Musikerinnen in der Zeitschrift nicht verhindern konnte, stellt dieser Zeitraum dennoch einen entscheidenden Wendepunkt für das Themengebiet dar. Zu dieser Zeit entstand bei den Frauen der Sfm ein deutlich größeres Interesse an Musikerinnen. Einige Sfm-Autor*innen hatten indes schon lange vor diesem Datum begonnen, über Frauen zu schreiben, ohne ihre Arbeiten in der *Revue de musicologie* zu veröffentlichen. Vor Marie-Thérèse de Lens' monographischer Studie über marokkanische Sängerinnen hatte Michel Brenet¹⁹ zwischen

19 [Kommentar Chr. G.] Pseudonym für Marie Bobillier (1858–1918), vgl. den Nachweis der Bibliothèque nationale française: <https://data.bnf.fr/fr/12515495/michel_brenet/> (Abruf am 22. Juli 2021).

1894 und 1912 mehrere Artikel über Musikerinnen geschrieben.²⁰ Brenets handschriftliche Notizbücher enthalten auch zahlreiche Notizen über Lautenspielerinnen, die von ihrem großen Interesse an diesem Thema zeugen.²¹ Anders als die nachfolgende Generation männlicher Musikwissenschaftler hatte Brenet auch Komponistinnen, die sie immer noch als „compositeurs“²² bezeichnete, in ihr Untersuchungsfeld einbezogen und nicht nur Interpretinnen oder Mäzeninnen. Darüber hinaus hatte Thérèse Marix-Spire 1926 in *La Revue musicale* ihre erste Arbeit über Georges Sand und die Musik veröffentlicht, die 1951 zu einer Thèse d'Etat²³ führen sollte.

In der Sfm wurde das Interesse an der Geschichte von Musikerinnen erst um die Wende der 1930er und 1940er Jahre wirklich spürbar, als die Zahl von Autorinnen in der *Revue de musicologie* rapide anstieg und die Sitzungen der Gesellschaft fast paritätisch besetzt waren.²⁴ Interessant ist, dass die *Revue de musicologie* zur gleichen Zeit begann, zahlreiche Nachrufe auf Musikwissenschaftlerinnen oder Musikerinnen zu veröffentlichen (zwölf im Jahrzehnt 1939–1948, eine

20 Michel Brenet, „Quatre femmes musiciennes“, in: *L'Art* 4 (1894), S. 107–112 („Mademoiselle Jacquet de La Guerre“), S. 142–147 („Madame de Montgeroult“), und S. 177–187 („Mademoiselle Bertin“ und „Madame Farrenc“); „La Musique dans les couvents de femmes depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours“, in: *La Tribune de Saint-Gervais* 4/2 (1898), S. 25–31; 4/3 (1898), S. 58–61; und 4/4 (1898), S. 73–81; „Les Opéras féminins“, in: *Gazette musicale de la Suisse Romande* 28 (1895), S. 68–72; „Mme de Genlis musicienne“, in: *Revue musicale S.I.M* 2/15 (1912), S. 1–14.

21 Albert La France, „Les femmes musiciennes sous les Bourbon d'après les documents inédits de Marie Bobillier“, in: *Revue de musique des universités canadiennes* 16/1 (1995), S. 60–73.

22 [Kommentar Chr. G.] = Komponisten (generisches Maskulinum).

23 [Kommentar Chr. G.] Frühere Form wissenschaftlicher Abschlussarbeit in Frankreich (anteilig sowohl Nachweis über selbstständiges wissenschaftliches Arbeiten als auch hochschulische Lehrbefähigung).

24 Vgl. Deutsch, „Un siècle de rapports de genre en musicologie“.

außergewöhnlich hohe Zahl in der Geschichte der *Revue*).²⁵ In diesem philogynen Kontext kann man ein neues Bestreben gewisser Autor*innen erkennen, Musikerinnen als ein spezifisches Forschungsfeld und nicht mehr als ein einem größeren Thema untergeordnetes Studienobjekt zu problematisieren und sogar die grundsätzliche Frage nach dem Platz von Komponistinnen in der Musikgeschichte aufzuwerfen. Yvonne Rokseth, eine Pionierfigur in der Geschichte französischer Musikwissenschaftlerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts,²⁶ spielte eine zentrale Rolle in der Entwicklung der Musikerinnenforschung in der Sfm. Auf der Versammlung vom 26. November 1936 hielt Rokseth einen Vortrag mit dem Titel „Antonia Bembo, compositrice de Louis XIV“. Rokseth verwendete das Wort „compositrice“²⁷, ein Begriff, der zu dieser Zeit nicht weit verbreitet war, der schwer zu etablieren war und bis heute umstritten ist.^{28 29} Der Bericht von dem Treffen hebt

25 Thomas Soury, „In memoriam... Cent ans de musicologie à travers les nécrologie de la *Revue de musicologie*“, in: *Revue de musicologie* 103 (2017), Nr. 2, *Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*, hrsg. von Yves Balmer und Hervé Lacombe, S. 329–359.

26 Vgl. Deutsch, „Un siècle de rapports de genre en musicologie“.

27 [Kommentar Chr. G.] = Komponistin, komplementärer Begriff zu „compositeur“ (= Komponist).

28 Zur Verwendung der Wörter compositeur/compositrice siehe Florence Launay, „Femmes compositeurs‘, ‚compositeurs femmes‘, ‚compositeurs féminins‘: les compositrices de musique vues par la presse francophone du XIXe siècle“, Vortrag, gehalten beim Colloque international *La musique a-t-elle un genre? Discours sur la musique de l'Antiquité au XXIe siècle* an der Jean-Monnet-Universität Saint-Étienne 2016. Ich danke Florence Launay für die Zusendung ihres Vortragsmanuskripts.

29 [Kommentar Chr. G.] Wortneuschöpfungen für Berufsbezeichnungen etablierten sich erst ab den 1970er Jahren in der französischen Sprache bzw. erst zu dieser Zeit fanden sie Eingang in den allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs. Für Worte mit maskulinem Genus und der Endung -eur beispielsweise wurden entsprechende Pendants mit den Endungen -trice oder -euse vorgeschlagen (siehe Elmar Schafroth, „Berufsbezeichnungen für Frauen in Frankreich: Sprachpolitische Maßnahmen und sprachliche Wirklichkeit“, in: *Lebende Sprachen. Zeitschrift für interlinguale und interkulturelle Kommunikation*, 38/2 (1993), S. 64–67). Aus behördensprachlicher Sicht gingen

hervor, dass Bembo „der Autor [sic!] vieler interessanter, bisher völlig unbekannter Werke“ war.³⁰ Der Vortrag wurde durch musikalische Beispiele illustriert, die von „Mademoiselle M.-Th. Holley, begleitet von Madame Rokseth“ vorgetragen wurden und die „herzlichen Beifall“ fanden.³¹ Eine gewisse Vorstellung vom Inhalt dieses Vortrags lässt sich aus dem Artikel gewinnen, den Rokseth kurz darauf im *Musical Quarterly* veröffentlichte.³² Anders als Brenet oder später Landowska vermied es Rokseth, Bembos Werk mit den „großen Männern“ der Zeit (vor allem Lully) in abwertender und herablassender Weise zu vergleichen, was sie jedoch nicht daran hinderte, Bembos Werk in seinen stilistischen Kontext zu stellen. Im Gegenteil: Rokseth bezeichnet die Oper *L'Ercole amante* der Komponistin ungeniert als „außergewöhnlich“³³. Sie schließt ihren Artikel mit dem Hinweis auf das „Rätsel der Musikgeschichte“³⁴, das sie in der Abwesenheit von Spuren sieht, die Bembo und ihr Werk in ihrer Zeit hinterlassen haben – ein Phänomen,

frankophone Länder unterschiedliche Wege bei der Verbindlichkeit des Gebrauchs dieser Neuschöpfungen. So wurden diese im frankokanadischen Québec, später auch in Belgien, Luxemburg und der französischsprachigen Schweiz in die Behördensprache aufgenommen (siehe Vincent Balnat „Geschlechtergerechte Sprache im Land der Académie française“, in: *Der Sprachdienst* 1/2 (2020), S. 82–86). In Frankreich erlebten die neuen Worte eine wechselhafte Entwicklung. Vor allem in jüngster Zeit ist eine restriktivere Haltung seitens politischer Hauptpersonen zu vernehmen (siehe Marie-Estelle Pech, „Édouard Philippe bannit l'écriture inclusive de l'administration“, in: *Le Figaro* vom 21. November 2017; „Frankreich verbietet schriftliches Gendern an Schulen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7. Mai 2021).

- 30 „Séance du 26 novembre 1936“, in *Revue de musicologie* 18/61 (1937), S. 30.
- 31 „Séance du 26 novembre 1936“, S. 30.
- 32 Yvonne Rokseth, „Antonia Bembo, Composer to Louis XIV“, in: *The Musical Quarterly* 23/2 (1937), S. 147–169.
- 33 Ebd., S. 165.
- 34 Ebd., S. 169. Zu diesem „Rätsel“ siehe Claire Fontijn, *Desperate measures. The life and music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford: Oxford University Press 2013, insbesondere S. 4 für einen Kommentar zu diesem Auszug von Rokseth.

das Michelle Perrot viel später „die Stille der Geschichte“ nennen wird.³⁵

Dieser Artikel über Bembo war nicht der erste, den Rokseth über Musikerinnen geschrieben hatte. Tatsächlich hatte die Musikwissenschaftlerin 1935 in der Zeitschrift *Romania* ihre bahnbrechende Studie über *Les femmes musiciennes du XIIe au XIVE siècle*³⁶ veröffentlicht, deren Ton stellenweise an bestimmte Passagen von Virginia Woolf³⁷ erinnerte oder, aus akademischer Perspektive, auf Linda Nochlins grundlegenden Essay *Why have there been no great women artists*³⁸ vorausweist. Mit allen Formen des Essentialismus brechend, macht Rokseth Erziehung und Sitten für die geringe Anzahl von Komponistinnen im Mittelalter und in der Renaissance verantwortlich:

Dass Komponistinnen extrem selten waren, wenn es sie überhaupt gab, ist leicht zu erklären. Klerikale Bildung, das Erlernen der freien Künste, war Männern vorbehalten. Wenn man nicht in der Singschule³⁹ einer Kathedrale oder Abtei erzogen wurde, wenn man nicht ohnehin „in die Schulen“ ging, fehlte die unverzichtbare Technik des Kontrapunkts. Was blieb, war die spontane Lyrik, für die nur wenige der gelehrten Regeln vonnöten waren; diese, wenn sie in der Seele einer Frau geboren wurde, hatte nur Manieren, Sitten und Anstand zu beweisen. Und tatsächlich werden die Namen einiger weiblicher Troubadoure angeführt.⁴⁰

35 Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris: Flammarion 1998.

36 Yvonne Rokseth, „Les femmes musiciennes du XIIe au XIVE siècle“, in: *Romania* 61/244, S. 464–480.

37 Siehe zum Beispiel die (erfundene) Episode der kleinen Schwester Shakespeares in dem Essay *Ein Zimmer für sich allein*, der zuerst 1929 auf Englisch erschienen war.

38 [Ergänzung Chr. G.] Zuerst 1971 auf Amerikanisch in der Zeitschrift ARTnews erschienen.

39 [Kommentar Chr. G.] Original „Maitrise“ (französische Musikausbildungsstätte sowie allgemeine Bildungsanstalt für Knaben in kirchlicher Trägerschaft (Kathedrale oder Kloster). Siehe u. a. Gaston Roussel, „Le Rôle exemplaire des maîtrises de cathédrale“, in: *La Revue musicale* 239/240 (1958), S. 263–265.

40 Rokseth, „Les femmes musiciennes du XIIe au XIVE siècle“, S. 264.

Die gleiche Vorwegnahme der großen Themen der Frauengeschichte findet sich in den Schriften von Wanda Landowska.⁴¹ 1937 veröffentlichte Landowska eine dreiseitige biographische Notiz über die Komponistin Madame de Bawr in der *Revue de musicologie*.⁴² Dieser kurze Artikel war Teil eines breiteren Interesses an Musikerinnen, das die Cembalistin zu dieser Zeit zeigte. Sie hatte zuvor einen umfangreicheren Artikel in *La Revue musicale* mit dem Titel *Quelques figures attachantes de femmes compositeurs*⁴³ veröffentlicht, in dem sie etwa fünfzehn Komponistinnen erwähnte, darunter Barbara Strozzi, Antonia Bembo, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Madame de Grandval, Loïsa Puget und Madame de Bawr. Obwohl sie im Werk dieser Frauen eine gemeinsame „liebenswürdige, empfindsame, spielerische, melodiöse Wendung“ zu erkennen glaubte, machte Landowska in diesem Artikel dennoch eine Reihe von historiographischen Beobachtungen, die Jahrzehnte später für Frauenhistoriker*innen entscheidend werden sollten. Von Anfang an schlägt Landowska einen sehr engagierten Ton von formidabler Schärfe an und kritisiert sowohl die Vergesslichkeit als auch die Idealisierung der „Frau“, die zum Nachteil der „meisten Frauen“ wirke:

Hinter der scheinbaren Dankbarkeit der Nachwelt verbergen sich oft grausame Ungerechtigkeiten: Die Geschichte der Komponistinnen ist ein eindrucksvolles Beispiel. Die Heiligsprechung der heiligen Cäcilia, Schutzpatronin der Musiker, ehrt die Komponistin in erster Reihe, und doch bleiben wegen jahrhundertelanger Ignoranz die Werke von mehr als tausend ihrer Schwestern unterm Schutt der Zei-

41 Zu Wanda Landowska siehe *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Arles: Actes Sud 2010; sowie [Ergänzung Chr. G.] *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, hrsg. von Martin Elste, Mainz: Schott 2010.

42 Wanda Landowski [sic], „Madame de Bawr“, in: *Revue de musicologie* 18/63-64, (1937), S. 101–103.

43 Wanda Landowski [sic], „Quelques figures attachantes de femmes compositeurs“, in: *La Revue musicale* 17/168 (1936) S. 224–233.

ten begraben. In Wirklichkeit verdienen die meisten Komponistinnen weder dieses Übermaß an Ehre noch diese Demütigung.⁴⁴

Landowska unterstreicht auch die hartnäckige Illusion eines ewigen Jahres Null in jeder Generation von Komponistinnen („Es ist ziemlich pikant zu lesen, Undank der Zeit, aus der Feder von Monsieur de Solenières, dass Madame de Grandval die Ehre hat, eine der ersten Französinen zu sein, die sich mit Komposition beschäftigte!“⁴⁵). Zwischen 1936, dem Jahr von Rokseths Vortrag über Bembo, und 1952 fanden in den Sfm-Sitzungen zehn Vorträge zu Frauenthemen statt, von denen sechs von Frauen gehalten wurden (siehe Anhang 1). Die Themen deckten ein breites Spektrum ab, von Komponistinnen (Bembo und Jacquet de La Guerre), über Interpretinnen (Pauline Viardot, die venezianischen Ospedali) bis hin zu Mäzeninnen oder Freundinnen von Musikern (Pauline Bonaparte, Madame de Maintenon, die Marquise de Rambouillet, Georges Sand), Tänzerinnen (Clotilde Mafleuray und Céleste Mogador) oder Franz Liszts Usurpation der literarischen Gelehrtheit der Gräfin d’Agoult und der Prinzessin Sayn-Wittgenstein. Diese reichhaltigen musikhistorischen Informationen über Musikerinnen spiegeln sich nicht in dem Inhalt der *Revue de musicologie* wider, die nur drei dieser Mitteilungen über Frauen der Musikgeschichte veröffentlichte, nämlich die von Jane Arger, Thérèse Marix und Madeleine Garros. Fast alle anderen wurden anderswo veröffentlicht, in *The Musical Quarterly* (Haraszti, Marix-Spire, Pincherle, Rokseth),⁴⁶ in *La Re-*

44 Ebd., S. 224.

45 Ebd., S. 233.

46 Émile Haraszti, „Franz Liszt – Author despite Himself: The History of a Mystification“, in: *The Musical Quarterly* 33/4 (1947), S. 490–516; Thérèse Marix-Spire, „Gounod and His First Interpreter, Pauline Viardot“, in: *The Musical Quarterly* 31/2 (1945), S. 193–211, und 31/3 (1945), S. 299–317; Marc Pincherle, „Vivaldi and the ‚Ospitali‘ of Venice“, in: *The Musical Quarterly* 24/3 (1938), S. 300–312; Rokseth, „Antonia Bembo, Composer to Louis XIV“.

vue musicale (Favre)⁴⁷ und in der *Revue musicale suisse* (Viollier).⁴⁸ Diese Diskrepanz zwischen den Aktivitäten der Sfm und den Veröffentlichungen der *Revue de musicologie* lässt sich zum Teil durch die großen materiellen Schwierigkeiten der Zeitschrift während des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit erklären, in der die Zahl der Beiträge drastisch zurückging (in den 1940er Jahren wurden nur etwa dreißig Beiträge veröffentlicht).

Tiefpunkte und Widerstände

In den 1950er Jahren erlebten die Sfm und ihre Zeitschrift eine Phase des Rückschlags für Frauen. Dies erinnert an den „Tiefpunkt“ in der Frauenbewegung zwischen der Euphorie der Befreiung und dem Zugang von Frauen zum Wahlrecht einerseits und den ersten Aufwallungen des Bürgerrechtskampfes in den 1960er Jahren andererseits. Als im Nachkriegsfrankreich, gewissermaßen als Erbe des Vichy-Regimes, den Frauen Mutterschaft und Familie wieder als Pflichtprogramm auferlegt wurden, ging ihre Erwerbstätigkeit deutlich zurück: von 45 % im Jahr 1946 auf 38 % im Jahr 1954.⁴⁹ Es scheint, dass sich diese neue Geisteshaltung auch auf die *Revue de musicologie* auswirkte. Nicht nur, dass die Zehnjahresrate der weiblichen Autorenschaft zwischen den 1940er und 1950er Jahren von 29 % auf 17,5 % sank, nach 1952 verschwanden Vorträge über Frauen sogar vollständig aus den Sitzungen der *Société française de musicologie*, bis zum 12. April 1973. Für diesen Tag war Daniel Hertz eingeladen worden, einen Vortrag mit dem Titel *Marie Stuart en France: musique, danses et fêtes de cour* zu halten. Zwi-

47 Georges Favre, „La danseuse Clotilde Mafleuray, première femme d’Adrien Boieldieu“, in: *La Revue musicale* 21/195 (1940), S. 1–11, und 21/197 (1940), S. 204–218.

48 Renée Viollier, „Les sonates pour violon et les sonates en trio d’Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Jean-François d’Andrieu“, in: *Revue musicale suisse* 91 (1951), S. 349–351.

49 Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, S. 85.

schen 1943 und 1960 aber war in der *Revue de musicologie* nur eine einzige Studie über eine Frau erschienen.⁵⁰

In den 1960er Jahren, als der Anteil der Autorinnen allmählich anstieg, zeigte die *Revue de musicologie* sich an Beiträgen zur Geschichte von Musikerinnen wieder interessiert. Allerdings verbirgt sich hinter der relativ hohen Anzahl von Artikeln über Frauen eine erhebliche Verarmung des thematischen Spektrums. Mit Ausnahme der beiden Artikel von Sylvette Milliot befassen sich alle mit Briefwechseln von Frauen, die Licht in das Leben von Komponisten bringen. Erst in der zweiten Hälfte der 1990er und vor allem in den 2000er Jahren erlebte die *Revue de musicologie* einen regelrechten Boom an Studien über Musikerinnen, der allerdings seit 2010 leicht rückläufig zu sein scheint.⁵¹ Zu dieser jüngsten Phase von Arbeiten kam es in der *Revue de musicologie* mit einem Jahrzehnt Verzögerung in Bezug auf das Korpus als Ganzes. Von den acht Zeitschriften, die nach 1990 noch aktiv waren,⁵² wuchs in fünf von ihnen (*Journal of the Royal Musical Association*, *Acta Musicologica*, *Studien zur Musikwissenschaft*, *Journal of the American Musicological Society*, *The Musical Quarterly*) in den 1990er

50 Dies ist der Artikel von Simone Wallon, „Les testaments d’Élisabeth Jacquet de la Guerre“, in: *Revue de musicologie* 40/116 (1957), S. 206–214.

51 [Kommentar Chr. G] Für die Zeit seit der französischen Erstpublikation des vorliegenden Aufsatzes im Original (2018) kann eine ähnliche Tendenz ausgemacht werden. Zwar scheint das Thema „Frauen und Musik“ regelmäßig bearbeitet zu werden – neben diversen Buchrezensionen und Nachrufen auf Musikerinnen bzw. Wissenschaftlerinnen auch in vereinzelt größeren Artikeln (siehe Florence Doé de Maindreville, „L’Hymen champêtre de Lalande. Du salon de Madame de Maintenon aux académies de province“, in: *Revue de musicologie* 106/1 (2020), S. 117–152 und Brianne Dolce, „Soit hom u feme’ – New evidence for Women Musicians and the Search for the ‚Women Trouvères‘“, in: *Revue de musicologie* 106/2 (2020), S. 301–327) –, doch scheint sich die Zeitschrift von einer umfassenden Beschäftigung mit diesem und verwandten Themen, allen voran der Genderforschung, zu entfernen.

52 Zu diesem Zeitpunkt hatte *La Revue musicale* ihr Erscheinen bereits eingestellt. Die deutliche Zunahme von Beiträgen über Frauen in *La Revue musicale* ist auf ein 1982 erschienenes Themenheft über Lili und Nadia Boulanger zurückzuführen.

Jahren die Anzahl von Beiträgen über Frauen an, ging aber in den 2000er Jahren wieder deutlich zurück (siehe Abb. 2). Die anderen drei Zeitschriften im Korpus (*Revue de musicologie*, *Music & Letters* und in geringerem Maße das *Archiv für Musikwissenschaft*) erlebten einen solchen Höhepunkt ein Jahrzehnt später. Aufgrund dieser zehnjährigen Verspätung wurden *Music & Letters* und die *Revue de musicologie* in den 2000er Jahren zu den beiden führenden Zeitschriften im Korpus in Bezug auf Publikationen über Frauen und Musik. Es ist möglich, dass die zehnjährige Verzögerung in der *Revue de musicologie* und in *Music & Letters* mit der Entwicklung ihrer Autorinnenquoten korreliert, da diese sich bei beiden Zeitschriften in den 1990er Jahren leicht verringerten, gefolgt von einem schnellen Anstieg in den 2000er Jahren.⁵³

Das Erscheinen von Arbeiten über Musikerinnen in der *Revue de musicologie* in den 2000er Jahren steht andererseits in Einklang mit der allgemeineren Entwicklung der Frauen- und Geschlechterforschung in Frankreich, die genau ab dieser Zeit institutionalisiert wurde.⁵⁴ Die zehnjährige Lücke, die in der *Revue de musicologie* zu beobachten ist, ist auch symptomatisch dafür, dass feministische musikwissenschaftliche Arbeiten aus der New Musicology in den 1990er Jahren in Frankreich nur zurückhaltend – und solche aus der deutschen Musikwissenschaft beinahe gar nicht – rezipiert wurden. Die *Revue de musicologie* trug zu der erstaunlichen Stille bei, die sich über die Problematiken dieser neuen musikwissenschaftlichen Strömungen legte, die man in den Seiten der Zeitschrift kaum – auch nicht kritisch – zur Kenntnis nahm. Laut der zielgerichteten Suchmaschine von JStor tauchen die Wörter Feminismus, feministisch oder Feminist/Feminstin erst in den 2010er Jahren in der *Revue de musicologie* auf, und das auch nur am

53 Siehe Deutsch, „Un siècle de rapports de genre en musicologie“, Abb. 1.

54 Im Bereich der Musikwissenschaft kann die Gründung des Centre de recherche interdisciplinaire sur les musiciennes (CReIM) im Jahr 2010 als Beginn der Institutionalisierung von Gender Studies und Frauengeschichte in der akademischen Musikwissenschaft in Frankreich gelesen werden.

Rande (insgesamt vier Vorkommen, davon drei in Rezensionen). Fast keiner der bahnbrechenden Texte in der Geschichte der amerikanischen und deutschen feministischen Musikwissenschaft wurde in der Zeitschrift rezensiert. Die grundlegende Veröffentlichung von Susan McClarys *Feminine Endings* (1991) und das *Norton/Grove Dictionary of Women Composers* (1994) fanden keine Beachtung.⁵⁵ Diese mangelnde Rezeption ist Teil eines umfassenderen Misstrauens gegenüber dem in den 1990er und frühen 2000er Jahren in der US-amerikanischen Forschung aufgekommenen Begriff „Gender“ – selbst unter französischen Historikerinnen und feministischen Intellektuellen.⁵⁶

55 Julie Anne Sadie und Rhian Samuel (Hrsg.), *The Norton/Grove dictionary of women composers*, New York: Norton 1994. Die Originalversion von Susan McClarys *Feminine Endings* ist bis heute nicht von der Bibliothèque nationale de France erworben worden, was auf die mangelnde Rezeption des Buches in Frankreich in den 1990er und 2000er Jahren hindeutet.

56 Es sei daran erinnert, dass die französische Übersetzung von Judith Butlers emblematischem Werk *Gender Trouble* (1991) erst 2004 erschien und dass das ins Französische mit „Genre“ übersetzte Wort Gender erst in den 2000er Jahren allgemein verwendet wurde. Anzumerken ist gleichwohl, dass Frauengeschichte in Frankreich schon lange vor der Institutionalisierung der Gender Studies in den 2000er Jahren praktiziert wurde. Für eine historiographische Studie zur Frauen- und Geschlechtergeschichte siehe Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon: ENS Éditions 2007, insbesondere S. 196 für die Übersetzung des Wortes „gender“. Die gleiche Debatte wurde in den späten 2000er Jahren im Bereich der Musikwissenschaft geführt. Während die Radikalität bestimmter feministischer Ansätze in den Vereinigten Staaten manchmal dazu benutzt wurde, historische Studien über eher klassisch ausgebildete Musikerinnen zu diskreditieren, hielten sich in Frankreich einige Historikerinnen ihrerseits nicht an die Art und Weise, wie die feministische New Musicology den Begriff des Geschlechts verwendete, insbesondere in der musikalischen Analyse. Siehe die Kritik an Susan McClarys *Feminine Endings* durch Florence Launays, eine Pionierin der Komponistinnen-Forschung des 19. Jahrhunderts (Florence Launay, „Musicology“, in: *La différence des sexes, questions scientifiques, pièges idéologiques*, hrsg. von Nicolas Mathevon und Éliane Viennot, Paris: Belin 2017). Für einen weiteren Blick auf das Buch siehe Catherine Deutsch, „Le genre, une catégorie utile de l'analyse musicale“, Vorwort, in: McClary, *Ouverture féministe*, S. 7–12.

Darüber hinaus ist die mangelnde Rezeption englischsprachiger Werke über Musikerinnen und Gender in der *Revue de musicologie* zum Teil auf die Ökonomie der Rezensionssektion zurückzuführen, die in der Regel nur Rezensionen von Büchern anbietet, die ihr zugesandt werden. Doch neben zahlreichen Editionen von Komponistinnen erhielt die *Revue de musicologie* seit den 1990er Jahren eine bedeutende und wachsende Anzahl von Büchern über Frauen und Gender.⁵⁷ Von Büchern, die aus der neuen Musikwissenschaft hervorgegangen sind, wurde nur *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1993) von Makis Solomos im Jahre 1997 rezensiert.⁵⁸ Erst seitdem Studien über Frauen in der *Revue de musicologie* keine Seltenheit mehr waren, erschienen in der Zeitschrift auch regelmäßig Rezensionen von Büchern über Musikerinnen (17 Rezensionen von 2000 bis heute). Es ist jedoch bemerkenswert, dass in der *Revue de musicologie* noch immer nichts von den neuen Perspektiven erkennbar ist, die sich aus den feministischen Studien und der Frauengeschichte ergeben – insbesondere aus den Gender Studies, den Studien über Männlichkeit, Sexualitäten, den Queer Studies oder fachrichtungsübergreifenden Ansätzen.

57 Der *Revue de musicologie* wurden in den 1980er Jahren etwa zehn Bücher über Frauen und Gender zugesandt, in den 1990er Jahren etwa zwanzig, in den 2000er Jahren etwa vierzig und seit 2010 nur noch ein Dutzend. Dazu gehören: Marcia Citron, *Gender and Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Ruth Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press 1995; Kimberly Marshall (Hrsg.), *Women's Musical Tradition*, Boston: Northeastern University Press 1993; Carol Neuls-Bates (Hrsg.), *An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Boston: Northeastern University Press 1996; Eva Rieger (Hrsg.), *Frau und Musik. Bibliographie 1970–1996*, Hildesheim: Olms 1999; Elaine Barkin und Lydia Hamessley (Hrsg.), *Audible Traces. Gender, Identity and Music*, Zürich: Carciofoli 1999; Tullia Magrini (Hrsg.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, Chicago: University of Chicago Press 2003.

58 *Revue de musicologie* 83/1 (1997), S. 157–159.

Es ist paradox, dass die *Revue de musicologie*, die im zwanzigsten Jahrhundert eine der offensten Zeitschriften für Frauen war und zu den ersten gehörte, die Studien über Musikerinnen veröffentlichten, seit den 1990er Jahren so große Schwierigkeiten hatte, sich der neuen Themen der Frauengeschichte, der feministischen Studien und der Gender Studies anzunehmen. Diese Trägheit ist natürlich kein Alleinstellungsmerkmal der *Revue de musicologie*, sondern ein Spiegelbild der französischen musikwissenschaftlichen Forschung insgesamt.⁵⁹ Wie Jean Gri-benski jedoch feststellt, hat es der *Revue de musicologie* vielleicht manchmal an der Kraft ihrer Ideen und an einer ehrgeizigen Redaktionspolitik gefehlt, sodass sie es nicht schaffte, sich neuen Forschungsgegenständen und neuen Zugängen und Methoden zuzuwenden, anders als das *Journal of the American Musicological Society* und *The*

59 [Kommentar Chr. G.] Zur Situation in Deutschland: Im von der Autorin genannten *Archiv für Musikwissenschaft* sind teilweise ähnliche Tendenzen erkennbar. Zwar sind in den frühen Jahrzehnten der Zeitschrift (1918–1927 und 1950–1990) gar keine Aufsätze über Frauen erschienen (mit Ausnahme von: Karl Gustav Fellerer, „Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* X (1953), S. 41–59), ab den 1990er Jahren jedoch setzt eine ähnliche Entwicklung wie bei der *RMI* ein: Es tauchen mehr und mehr soziologische Betrachtungen zu Frauen auf, die vor allem von Frauen verfasst wurden. Ab 2000 wird in den (immer noch seltenen) Beiträgen explizit Geschlechterforschung betrieben, 2012 fällt erstmals der Begriff „Gender“ in einem Titel (Eva Rieger, „... dass ich so empfunden und verstanden werde! Gender und Erotik am Beispiel des ‚Tristan‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/2 (2012), S. 122–130). Jedoch scheint das Thema „Frauen in der Musik“ und Geschlechterforschung insgesamt im besten Falle beiläufig behandelt worden zu sein. Anders verhält es sich in der einflussreichen Zeitschrift *Die Musikforschung*: Abgesehen von sehr seltenen Beiträgen seit der Erstausgabe von 1948 bis in die 2000er Jahre wurde vor allem seit 2010 die Arbeit auf diesem Gebiet verstärkt, u. a. durch die Beiträge: Erich Reimer, „Friedelena Margaretha Bach (1675–1729). Überlegungen zu einer Frau im Hintergrund der Bach-Biographie“, in: *Die Musikforschung* 63/3 (2010), S. 248–256; Shin-Hyang Yun, „Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan“, in: *Die Musikforschung* 65/4 (2012): S. 368–382). Dazu hat auch die Gründung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien im Jahre 1994 beigetragen, die seit 2008 das *Jahrbuch Musik und Gender* als weiteres Medium herausgibt. Frauenforschung darf hier als wichtiges und etabliertes Betätigungsfeld gelten.

Musical Quarterly in den frühen 1990er Jahren.⁶⁰ Hoffen wir, dass die Kenntnis bzw. die Ausgrabung eines bedeutsamen Teils der französischen Musikgeschichtsschreibung – der auf der anderen Seite des Atlantiks, aber auch in Frankreich weitgehend unbekannt ist – dazu beiträgt, die Art und Weise, wie wir uns selbst darstellen, zu verändern und vielleicht auch unsere musikwissenschaftliche Praxis weiterzuentwickeln.

Anhang 1: Referate über Frauen in den Sitzungen der Gesellschaft (1918 bis ca. 1976)

Sit- zungs- datum	Referent*in	Titel des Beitrags	Veröffent- lichung in der RMI
31/05/24	Marie- Thérèse de Lens (Mlle)	Sur le chant des Muezzins et sur les chants chez les femmes à Meknès (Maroc)	<i>RMI</i> , 5/12 (1924), S. 152–160
22/12/24	Paul-Marie Masson	Jacques Mauduit et les Hymnes latines de Laurence Strozzi	<i>RMI</i> , 6/13 (1925), S. 6–14; 6/14 (1925), S. 59–69
22/02/26	Charles Bouvet	La fin d’une dynastie d’artistes : Ger- vais-François Couperin et sa fille	<i>RMI</i> , 7/19 (1926), S. 134–148
22/12/26	Julien Tiersot (Text verlesen von La Lauren- cie)	Une famille de musiciens français au xvii ^e siècle : les de la Barre [dont Anne]	<i>RMI</i> , 9/26 (1928), S. 68–74

60 Jean Gribenski, „Trente ans de fonctionnement de la Revue de musicologie (1974-2004) : innovations, réalisations, difficultés“, in: *Revue de musicologie* 103/2 (2017), S. 485–495, hier S. 492.

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage?

07/12/27	Charles Bouvet	Les deux d'Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin	<i>RML</i> , 9/26 (1928), S. 86–94
06/02/30	Émile Haraszti	La Ungarescha de la reine Marie de Hongrie	<i>RML</i> , 11/35 (1930), S. 176–194
26/11/36	Yvonne Rokseth (Mme)	Antonia Bembo, compositrice de Louis XIV	---
16/11/37	Jane Arger (Mme)	Un recueil de Romances de Blangini ayant appartenu à Pauline Bonaparte	<i>RML</i> , 19/65 (1938), S. 7–14
27/10/38	Thérèse Marix (Mlle)	Les Séjours de Bizet au Vésinet, d'après les Mémoires inédits de Cécile Mogador, Comtesse de Chabrilan	<i>RML</i> , 19/68 (1938), S. 142–150
23/02/39	Georges Favre	Quelques documents inédits sur la danseuse Clotilde Mafleuray, première femme de Boieldieu	---
26/03/42	Émile Haraszti	Histoire d'une mystification : les œuvres littéraires de Franz Liszt (sur la Comtesse d'Agoult et la Princesse Sayn-Wittgenstein)	---
26/11/42	Madeleine Garros (Mlle)	Madame de Maintenon et la musique	<i>RML</i> , 22/1 (1943), S. 8–17
10/11/44	Marc Pincherle	La vie musicale à Venise au xviiiè siècle [sur les ospedali]	---
17/02/49	Roger Cotte	Compte-rendu de recherche sur la musique et les musiciens à l'Hôtel de Rambouillet. Œuvres jouées chez la marquise	---
24/11/50	Renée Viollier (Mlle)	À propos des Sonates pour violon et des Sonates en trio d'Élisabeth	---

		Jacquet de la Guerre et de Jean-François d'Andrieu	
23/02/52	Thérèse Marx-Spire (Mme)	La Carrière française de Pauline Viardot	---
12/04/73	Daniel Heartz	Marie Stuart en France: musique, danses et fêtes de cour	---

Anhang 2. In der *RMI* veröffentlichte Artikel über Frauen

Jahr	Autor*in	Titel (Frauen im Hauptthema in Fettdruck)	Bibliographischer Nachweis	Präsentation bei einer Sfm-Sitzung
1924	Thérèse de Lens	Sur le chant des Moued-din et sur les chants chez les femmes à Meknès	<i>RMI</i> , 5/12 (1924), S. 152–160	31/05/24
1925	Paul-Marie Masson	Jacques Mauduit et les Hymnes latines de Laurence Strozzi	<i>RMI</i> , 6/13 (1925), S. 6–14	22/12/24
1925	Paul-Marie Masson	Jacques Mauduit et les Hymnes latines de Laurence Strozzi (Fortsetzung)	<i>RMI</i> , 6/14 (1925), S. 59–69	22/12/24
1926	Charles Bouvet	La fin d'une dynastie d'artistes : Gervais-François Couperin et sa fille	<i>RMI</i> , 7/19 (1926), S. 134–148	22/02/26
1928	Julien Tiersot	Une famille de musiciens français au xviii^e siècle : les de la barre. iii. Les enfants de pierre.	<i>RMI</i> , 9/25 (1928), S. 1–11	22/12/26

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage?

		Anne de la Barre. Chez Huygens		
1928	Charles Bouvet	Les deux d'Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin	<i>RMI</i> , 9/26 (1928), S. 86–94	07/12/27
1928	Edouard Lozeron Bel Perrin	Souvenirs d'Eugénie Schumann ma première leçon de piano avec ma mère	<i>RMI</i> , 9/25 (1928), S. 26	---
	Schu- mann [trad. de Madame Marie Lozeron Bel Perrin]			
1930	Émile Haraszti	La reine Marie de Hongrie et son Ungarescha	<i>RMI</i> , 9/25 (1928), S. 27–32	---
1937	Wanda Landowska	Madame de Bawr	<i>RMI</i> , 11/35 (1930), S. 176–194	06/02/30
1938	Jane Arger	Sur un recueil d'œuvres de Blangini ayant appartenu à la princesse Borghèse	<i>RMI</i> , 18/63-64 (1937), S. 101–103	---
1938	Thérèse Marix (Mlle)	Séjours de Bizet au Vésinet (d'après les Mémoires inédits de Céleste Mogador, Comtesse de Chabrillan)	<i>RMI</i> , 19/65 (1938), S. 7–14	16/11/37
1943	Madeleine Garros	Madame de Maintenon et la musique	<i>RMI</i> , 19/68 (1938), S. 142–150	27/10/38

1957	Simone Wallon	Les testaments d'Élisabeth Jacquet de la Guerre	<i>RMI</i> , 22/1 (1943), S. 8-17	26/11/42
1960	Simone Wallon	Une lettre de Judith de Lassus au conseil municipal de Strasbourg	<i>RMI</i> , 45/juil. (1960), S. 83-84	---
1962	François Lesure	Debussy de 1883 à 1885 d'après la correspondance de Paul Vidal à Henriette Fuchs	<i>RMI</i> , 48/juil.-déc. (1962), S. 98-101	---
1964	Krystyna Kobylanska	Deux lettres inconnues de Frédéric Chopin et de Maurice Sand à Georges Sand	<i>RMI</i> , 50/juil. (1964), S. 117-121	---
1965	François Lesure	Deux lettres de Georgette Leblanc à Paul Dukas	<i>RMI</i> , 51/1 (1965), p. 93-97	---
1966	Sylvette Milliot	Marie-Anne Castagneri marchande de musique au xviii^e siècle (1722-1787)	<i>RMI</i> , 52/2 (1966), S. 185-195	---
1966	Arbie Orenstein	L'Enfant et les sortilèges – correspondance inédite de Ravel et Colette	<i>RMI</i> , 52/2 (1966), S. 215-220	---
1969	Sylvette Milliot	Un couple de marchands de musique au xviii^e siècle : les Boivin	<i>RMI</i> , 54/1 (1968), S. 105-113	---
1970	Marcelle Soulage	Les avatars d'un prix Rossini en 1889. Les Noces de Fingal, de B. M. Colomer, poème de Judith Gauthier	<i>RMI</i> , 56/2 (1970), S. 214-222	---

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage?

1975	Georges Favre	Une claveciniste moné-gasque au xviii^e siècle : la princesse de Chabeuil	<i>RMI</i> , 61/1 (1975), S. 59–69	---
1975	Jacques Chailley	Une petite supercherie de la princesse Carolyne	<i>RMI</i> , 61/2 (1975), S. 319–322	---
1977	Michel Poupet	À propos de la mort de Bizet : une lettre inédite de Célestine Galli-Marié	<i>RMI</i> , 63/1–2 (1977), S. 148–153	Fehlt in den Sitzungen der Sfm
1984	Linda Laurent et Andrée Tainsy	Jane Bathori et le théâtre du Vieux-Colombier, 1917–1919	<i>RMI</i> , 70/2 (1984), S. 229– 257	
1989	Pierre Brunel	Lucrezia Floriani, miroir de la liaison Chopin-Sand	<i>RMI</i> , 75/2 (1989), S. 147–156	
1989	Carolyn Shuster	Six Mazurkas de Frédéric Chopin transcrites pour chant et piano par Pauline Viardot	<i>RMI</i> , 75/2 (1989), S. 265–283	
1995	Catherine Cessac	Les Jeux à l'honneur de la victoire d'Élisabeth	<i>RMI</i> , 81/2 (1995), S. 235–247	
		Jacquet de La Guerre : premier opéra-ballet ?		
1998	Samy Ben Messaoud	Boileau et Mademoiselle Le Froid, ou l'amitié d'un librettiste avec une interprète de Lambert	<i>RMI</i> , 84/1 (1998), S. 27–36	
1999	Bruce Gustafson	Madame Brillon et son salon	<i>RMI</i> , 85/2 (1999), S. 297– 332	

- 2000 **Gunilla Iversen** **Réaliser une vision : la dernière vision de Scivias et le drame Ordo virtutum de Hildegarde de Bingen** *RMI*, 86/1 (2000), S. 37–63
- Aina Trotzig** **L'apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine et le drame liturgique. Étude iconographique** *RMI*, 86/1 (2000), S. 83–104
- 2001 **Constance Himel-farb** **Un salon de la nouvelle-Athènes en 1839–1840 : l'Album musical inconnu de Juliette Zimmerman** *RMI*, 87/1 (2001), S. 33–65
- 2003 **Catherine Cessac** **Les Pièces de Clavecin de 1687 d'Élisabeth Jacquet de La Guerre: un second exemplaire retrouvé** *RMI*, 89/ 2 (2003), S. 349–363
- 2006 **Steven Huebner** **Molière « librettist » : Gounod, Georgina Weldon and Georges Dandin** *RMI*, 92/2 (2006), S. 357–379
- 2008 **Lisandro Abadie** **Anne de La Barre (1628–1688) : biographie d'une chanteuse de cour** *RMI*, 94/1 (2008), S. 5–44
- 2008 **Sylvie Granger** **Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité** *RMI*, 94/2 (2008), S. 289–308
- 2009 **Kimberly Francis** **Nadia Boulanger and Igor Stravinsky : Documents of the Bibliothèque Nationale de France** *RMI*, 95/1 (2009), S. 137–156

Über Musikerinnen schreiben: eine Genderfrage?

- 2010 Jean- Jacques Eigel- dinger Chopiniana inconnus dans un album de Natalia Obreskoff *RMI*, 96/1 (2010), S. 189–200
- 2013 **Kimberly White Fanny Gribenski** **Cornélie Falcon’s Ghosts** *RMI*, 99/ 1 (2013), S. 119–149
- L’église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l’Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847–1900) *RMI*, 99/2 (2013), S. 295–324

Abstract

Writing about female musicians: a question of gender? The research on female musicians by the French society of musicology and its journal

This article considers the role of women’s studies in the *Revue de musicologie* and in eight other European and American musicological periodicals (the *Revue musicale*, *Music & Letters*, the *Journal of the Royal Musical Association*, *The Musical Quarterly*, the *Journal of the American Musicological Society*, *Archiv für Musikwissenschaft*, *Studien zur Musikwissenschaft*, and *Acta Musicologica*). During its long history, the *Revue* saw three waves of interest in women musicians: in the 1920s, the 1960s, and the 2000s. In the 1920s, the *Revue* was among the periodicals that most frequently published articles on this subject, most of them written by men. During the Occupation and in the post-war period, the *Revue* encountered material difficulties that dramatically reduced the number of studies of women musicians. However, at the beginning of the 1940s, women at the SFM, in particular Yvonne Rokseth and Wanda Landowska, began to take new interest in female musicians. This interest declined at the end of that decade. In the 1960s, the *Revue* again published some articles on women, but their aim was usually to offer new insights into the life and work of “great men.” Unlike most periodicals of the corpus under consideration here, which were affected by the “boom” in women’s studies in the 1990s, the *Revue* did not react until a decade later. Despite its phylogenetic past, the *Revue*, today, seems rather resistant to the feminist criticism that emerged from what is widely called the “New Musicology.”

Susan McClary in China: Einflüsse feministischer Musikkritik auf die musikalische Analyse in China

MAO YU

Länderübergreifend bekannt wurde die mit der New Musicology verbundene Musikerin und Kulturologin Susan McClary mit ihrer 1991 erschienenen Monographie *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Bei dem Begriff ‚weibliche Endung‘ oder ‚weibliche Kadenz‘, der von der Verslehre in gleichem Sinne auf die musikalische Metrik übertragen wurde und dort das Schließen einer Phrase oder eines anderen musikalischen Sinnzusammenhangs mit einem unbetonten, ‚schwachen‘ Klangereignis bezeichnet, handelt es sich offensichtlich um einen metaphorischen Ausdruck, dessen Prämisse ist, dass ‚männlich‘ von Natur aus stärker und ‚weiblich‘ schwächer sei. Gedacht wird hier von einer physiologischen Natur her und eher von einer, die das Konstrukt einer patriarchalischen Gesellschaft ist.

‚Feminine Endings‘ im Titel von McClarys Buch meint jedoch keine Kadenz und kein metrisches Phänomen im Sinne von musikalischer Satzlehre. Im Unterschied dazu möchte die Autorin die weibliche Endung als Bivalenz verstanden wissen: Zum einen legt der Begriff die in der traditionellen Musikwissenschaft selten erwähnte Dimension von Geschlecht und Sexualität in Musik offen, zum anderen bedeutet ‚Feminine Endings‘ nicht ‚das Ende von Frauen‘, sondern ein Ende des patriarchalischen musikwissenschaftlichen Diskurses, der sich hinter der Opposition von ‚männlich/weiblich‘ verbirgt. Er öffnet die feministische Musikologie zur Postmoderne hin. Der Kritizismus McClarys geht aus davon, dass Musik ein Spiegelbild der Gesellschaft sei. Gesellschaft bedeutet hier nicht nur eine Gemeinschaft, in der Menschen leben, sondern auch eine Sozietät musikalischer Formen, innerhalb von Strukturen, in denen zwei oder mehr Einheiten koexistieren. Geschlecht und Sexualität betreffen generelle Fragen der menschlichen Gesellschaft und werden von McClary – basierend auf

ästhetisch-musiktheoretischen Grundlagen – in Merkmalen musikalischen Formen wiedererkannt. Mit anderen Worten: McClary erforscht und interpretiert den Signifikanten mit Merkmalen des Signifikats. In chinesischen Studien zur Kunstmusik, die den größten Anteil der dortigen Musikforschung ausmachen, wurden McClarys Forschungen in der Regel auf drei Ebenen rezipiert:

Die erste Ebene ist die des historischen Hintergrunds, vor dem McClary erklären möchte, dass unabhängig davon, ob es sich um ein Werk oder einen Korpus von Kompositionen handelt, der Kontext von Geschlechterkodierung immer und überall vorhanden ist, da alle Formen von Geschlechterkodierung eher soziale Konstrukte als universelle seien. Die zweite Ebene ist die der musikalischen Form, womit Geschlecht und Sexualität im Inneren solcher Formen durch technische Analyse aufgedeckt werden sollen. Die dritte Ebene ist schließlich die musikalische Bedeutung, der zentrale Punkt von McClarys musikalischem Kritizismus. Die Bedeutung der Musik geht hier in ihrer Bedeutung in der Gesellschaft vollständig auf. So sagt McClary:

Musik und ihre Verfahren funktionieren als Teil der politischen Arena – nicht einfach als eine ihrer trivialeren Reflexionen [...]. Die Streits um musikalischen Anstand sind unmittelbar politische Streits darum, wessen Musik, wessen Bilder von Vergnügen oder Schönheit, wessen Ordnungsregeln überwiegen.¹

*

Die chinesische Übersetzung der zweiten Ausgabe von *Feminine Endings* wurde im August 2003 veröffentlicht (siehe Abb. 1). Der Untertitel „Musik, Geschlecht und Sexualität“ wird nunmehr durch „Feministische Kritik der Musikwissenschaft“ ersetzt. Nicht nur konnten chinesische Leserinnen und Leser so den Hauptinhalt schneller erfassen

1 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, neue Ausgabe, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002. S. 27f.

sen, durch die Streichung von „Geschlecht“ und „Sexualität“ aus dem Untertitel ließ sich auch erwarteter Ärger bei der Veröffentlichung und beim Vertrieb vermeiden. Dank der Tatsache, dass es damals kein umfassendes Wissen um feministische Musikologie im Sinne der New Musicology gab, wurde Susan McClary in China zur führenden Vertreterin dieses Zugangs, ihr Name stand für feministische Musikologie insgesamt, wiewohl die Autorin sich keineswegs auf feministische Thematiken und auf die Behandlung von Kunstmusik beschränkt hatte. Über *Feminine Endings* konnten chinesische Musikwissenschaftlerinnen die feministische Musikologie nun in ihren Grundzügen kennenlernen und sich deren Methode aneignen.

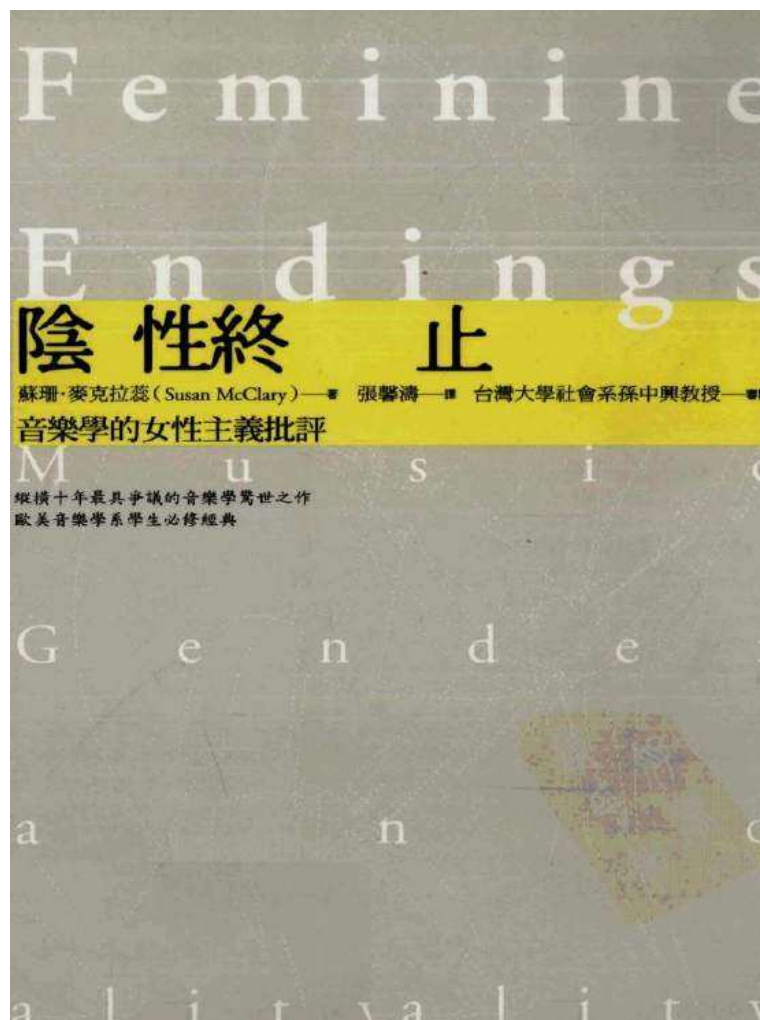


Abb. 1. Titelblatt der 2003 erschienenen chinesischen Übersetzung von *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Susan McClary, übersetzt von Zhang Xintao.

Unter der Inspiration von „Geschlecht und Sexualität“ in der Musik gelangte das Studium westlicher Musik in China sogar zu einer eigenen Hervorbringung, und zwar mit dem Buch *Anxiety and Conflict of Gender: Interpretation of the Music Uttered and Manifested by Males* (2015) von Yao Yaping (siehe Abb. 2 und 3), in welchem der Forscher anhand der Gender-Theorie die westliche Musikkultur und -gesellschaft des 19. Jahrhunderts über eine Analyse von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* untersucht. Yao nutzt dabei weder die gesamte Theorie McClarys noch nimmt er einen feministischen Standpunkt ein, sondern er verwendet Geschlecht als eine Denkkategorie, die der Manifestierung des Männlichen in der Musik des 19. Jahrhundert gedient hatte.

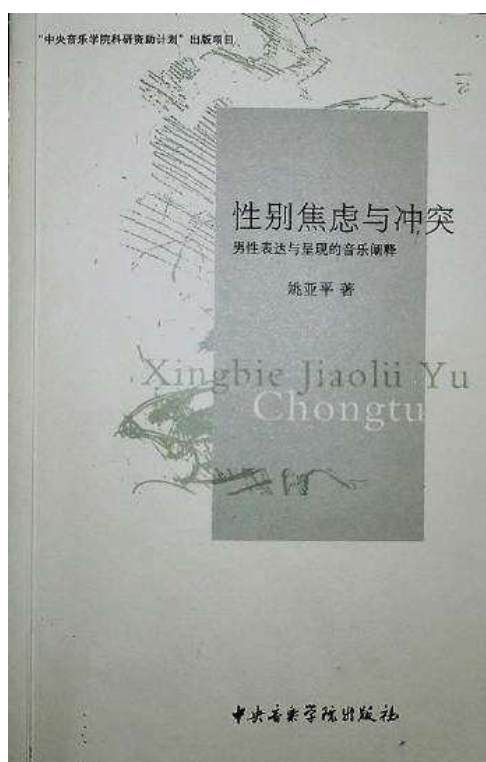


Abb. 2 und 3. Links: Yao Yaping (* 1953), Professor für Musikwissenschaft am Zentralkonservatorium, Peking. Rechts: Titelblatt von Yaos Monographie *Anxiety and Conflict of Gender: Interpretation of the Music Uttered and Manifested by Males* (2015)

Im ersten Kapitel des Buches bespricht der Autor zunächst die formale Struktur der *Symphonie fantastique*, einschließlich des entstehungsgeschichtlichen und des programmatischen Hintergrunds mit seiner Übertragung auf die *idée fixe*. Aus der Gesamtstruktur des Werks liest Yao sodann heraus, dass die dominante Rolle in dem Stück von weiblich zu männlich wechselt. Die berühmte *idée fixe* (siehe Abb. 4) repräsentiere eine weibliche Figur, aber

in dieser Symphonie gibt es neben der *idée fixe* auch eine dominante, wiewohl nicht auffällige Melodie, die einen männlichen Charakter darstellt: Ab dem dritten Satz nimmt, im Gegensatz zum Niedergang der *idée fixe*, ein verborgenes Thema allmählich eine immer wichtigere Stellung ein, ein Thema, das die männliche Rolle – die des jungen Künstlers – im Drama metaphorisiert und symbolisiert. Im Laufe der weiteren Entwicklung der Musik tritt es immer stärker in den Vordergrund und wird schließlich zum grundlegenden erzählerischen Element, das der *idée fixe* in der Symphonie erst ihre Bedeutungen verleiht [...]²



Abb. 4. Die *idée fixe*, zitiert nach Yao, 2015, S. 192

In Abbildung 5 sehen wir das „männliche Thema“, wie es in den letzten drei Sätzen erscheint. Seine zentralen Töne sind eingekreist.

2 Yao Yaping. *Anxiety and Conflict of Gender: Interpretation of the Music Uttered and Manifested by Males*. Peking: Zentralkonservatoriums-Verlag 2015. S. 47.



Abb. 5. Das „männliche Thema“. Seine Erscheinungsform in den Sätzen 3, 4 und 5, zitiert nach Yao, 2015, S. 47

Vom melodischen Umriss her basiert das „männliche Thema“ auf den drei Tönen des Dur-Dreiklangs, ausgehend vom Grundton, es schreitet von unten nach oben fort. Diese Eigenschaften unterscheiden es von der den weiblichen Charakter darstellenden *idée fixe*, deren Haupttöne die zweite Umkehrung eines Dur-Dreiklangs in engster Lage ausmachen, die Melodie wird daher mit einem der musikalischen Figur des Euphemismus eröffnet. Während das „männliche Thema“ klar und stabil ist, beinhaltet die *idée fixe* Synkopen und wirkt darum zögerlich und verhüllt.³ Die kontrastierenden Melodien setzen die dramatischen Rollen von Berlioz' verbalen Programmen insofern um, als die Melodie mit weiblichen Zügen in der ersten Hälfte der Symphonie eine wichtigere Rolle spielt, die andere mit männlichen Zügen aber hauptsächlich in der zweiten Hälfte der Symphonie erscheint.⁴

Von dieser musikalischen Analyse ausgehend, führt der Autor im zweiten Kapitel seines Buches in die Gender-Theorie ein, wobei der feministische Zugang McClarys zu einer neuen Perspektive führt, nämlich zur Offenlegung des Status von Männern in der patriarchalischen Gesellschaft: Die Macht der patriarchalischen Gesellschaft und

3 Vgl. ebd., S. 48.

4 Ebd.

Macht materieller Errungenschaften könnten die Schwäche und einen Mangel an innerer Geistesfülle nicht verbergen. Anschließend lehnt Yao sich an das Konzept der Androgynität an, um zu zeigen, dass Geschlecht ein erworbenes gesellschaftliches Konstrukt ist und dass das Patriarchat Menschen in Männer und Frauen teilt, während soziale Veränderungen auch Männern den Status von Frauen geben können.

Im dritten Kapitel zeigt der Autor nach einer Durchsicht der romantischen Literatur, dass die Romantik als Wiederbelebung des weiblichen Bewusstseins nach einer extremen patriarchalischen Expansion verstanden werden kann, deren Symptome die Degeneration und Dekadenz des Patriarchats sind, der sogenannte *mal du siècle*: die Jahrhundertkrankheit Weltschmerz Melancholie, Einsamkeit, pessimistische Selbstdarstellung in literarischen und künstlerischen Werken und enttäuschte Leidenschaft, die vor allem von der französischen Romantik künstlerisch ausgedrückt wird. Als Musiker geriet Berlioz während des grassierenden *mal du siècle* einerseits unweigerlich mit der patriarchalischen Gesellschaft in Konflikt, andererseits wollte er als männlicher Komponist im Zeitalter des Vaterrechts auch seine Geschlechtergruppe verteidigen.

Im vierten Kapitel seines Buches stellt Yao McClarys Unterscheidung von männlich und weiblich in der Musik vor. Mit Bezug auf Schönberg wird der Umgang mit Themen nun als männliches Denken in Musik und die Melodie als Element weiblichen Denkens identifiziert. Ein wichtiges Merkmal des ersten Satzes der *Symphonie fantastique* ist, dass weibliches Melodiendenken hier das männliche Themendenken ersetzt. Innere Leidenschaft, rhythmisches Vorwärtsdrängen und unerwartete Veränderungen in Berlioz' Musik sind genau die Kennzeichen des *mal du siècle*. Indes meint der Autor, dass vague Emotionen überall in der *Symphonie fantastique* zu finden sind, sie sind schuld an der üblen Neigung zu Schärfe, Gewalt und Lärm. Als Beispiel führt Yao die zweite Hälfte der ersten Durchführung aus

dem ersten Satz an (siehe Abb. 6), deren Funktion darin besteht, zur Reprise des Hauptthemas zurückzuleiten.

The image displays a piano reduction of a musical score for Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*, first movement, measures 198-245. The score is presented in two columns and five rows. The left column contains five systems of piano reduction, while the right column contains four systems. The music is characterized by complex chromatic harmonies and dynamic markings such as 'sempre staccato', 'ff', 'decresc.', 'p', 'cresc.', 'molto', and 'silence'. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols like asterisks and slurs.

Abb. 6. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, Satz I, Takt 198–245, Reduktion für Klavier, zitiert nach Yao, 2015, S. 207f.

Unter den vielen chromatisch parallellaufenden Akkorde bleiben diejenigen, die strukturell bedeutsam sind, ohne Bezug zu harmonischen Hauptfunktionen, sie bilden eine weitgespannte steigende Sequenz und erzeugen hier die Klimax des Satzes. Dieser musikalische Abschnitt führt aber zu unbestimmten Emotionen, ihm fehlt die Gerichtetheit der harmonischen Logik. Die strukturell unklare Harmoniesorte zerstreut die Leidenschaften, die Akkorde sind hier gleichwertig und voneinander unabhängig. Wenn wir sagen, dass funktionale Harmonik Ungleichheit, Einheit, Rationalität und Patriarchat bedeutet, dann bedeutet eine Harmonik, die Leidenschaften zerstreut und Phänomene enthierarchisiert, eine Herausforderung für die mit dem Patriarchat verbundenen harmonischen Errungenschaften und sogar deren Zerstörung.

Im folgenden Kapitel 5, das dem Erbe des früheren 19. Jahrhunderts an die folgenden Dekaden gewidmet ist, zeigt der Autor die weibliche Qualität romantischer Musik anhand der Veränderung und des Niedergangs der Sonatenform, welche in der Musik als Vertreter der patriarchalischen Kultur gewirkt hatte.

In Kapitel 6 untersucht der Autor, inwiefern Harmonien des 19. Jahrhunderts zu Sexualmetaphern werden konnten und dass Chromatik nach McClary eine „weibliche Qualität“⁵ enthält. Wenn Tonalität der Diskurs des Männlichen ist, dann ist es der Niedergang der Männerwelt, der sich schließlich im Niedergang und Zerfall der tonalen Musik zeigt, und zwar nicht nur musikalisch, sondern auch gesellschaftlich. Im Schlusskapitel des Buches bezieht sich der Autor auf die gegenwärtige menschliche Gesellschaft und fügt Beobachtungen zur heutigen Lebenswirklichkeit von Männern an:

Der Zerfall des Patriarchats findet nicht nur auf der virtuellen spirituellen Ebene statt, die Femininisierung in der Kunst ist nicht isoliert [...] Der sogenannte Niedergang des Männlichen [...] umfasst auch Veränderungen bei realen Männern [...]⁶

Yao betrachtet die Situation insgesamt aus der Perspektive der amerikanischen Geschlechtertheorie, seine Denkweise, die Art seiner Analyse und Forschung ist in Abbildung 7 graphisch dargestellt.

Yao zufolge sind in einer gender-theoretischen Analyse von Musik nicht nur die Form und Struktur des Werkes zu untersuchen und zu interpretieren, sondern auch die geschlechtsspezifischen Merkmale der Musikgeschichte seien in die Untersuchung einzubeziehen. Schließlich wird das Analyseergebnis übertragen auf die menschliche Gesellschaft insgesamt, denn sie bringt die musikalische Kultur erst hervor und als deren Interpretation realisiert Musik sich.

5 Ebd., S. 278.

6 Ebd., S. 338.

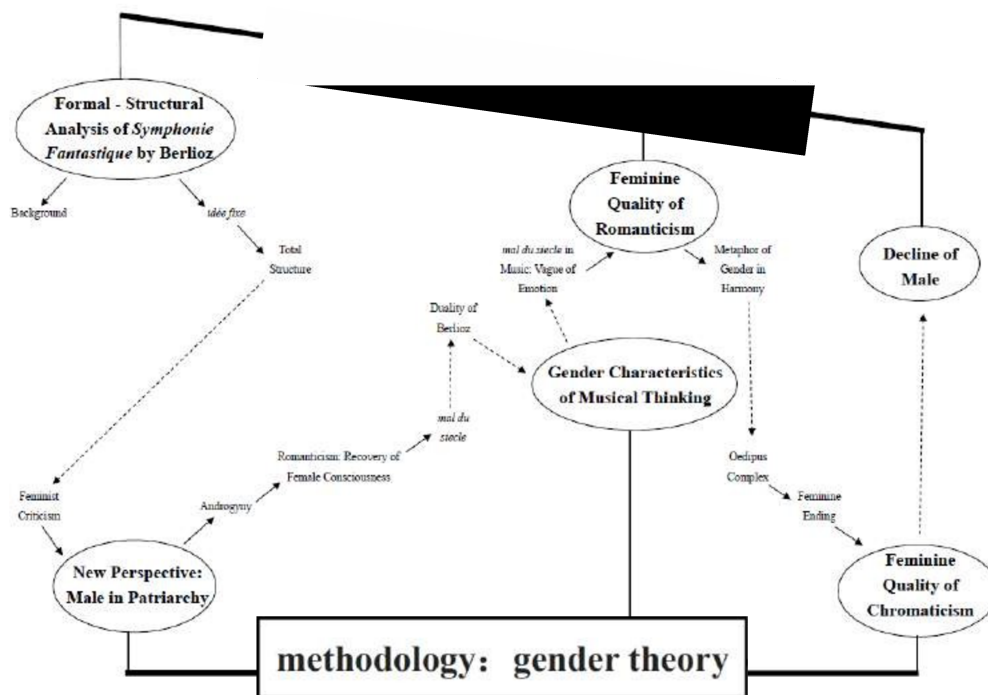


Abb. 7. Graphische Darstellung von Yaos Methodik der auf Musik bezogenen Gender-Theorie, erstellt vom Verfasser dieses Beitrags

Ohne McClarys Impulse ist Yaos Studie zwar nicht vorstellbar, ihr großer Einfluss auf den chinesischen Forscher beruht aber gerade auf Gemeinsamkeiten der in dem Schema gezeigten Methodik. Anfang der 1990er Jahre, genauer gesagt 1993, als die New Musicology in China noch unbekannt war, hatte der Forscher Yu Runyang gegen musikalische Analysen allein unter formalen und kompositionstechnischen Aspekten das Konzept einer von ihm so genannten „musikwissenschaftlichen Analyse“ entwickelt.

Yu zufolge „gibt es in einem relativ ernsten, tiefgründigen Musikwerk immer einen spirituellen Inhalt“⁷, dessen Wesen „nur durch einen sozialen und historischen Blickwinkel“ enthüllt werden könne. Diese musikwissenschaftliche Analyse „sollte eine professionelle Ana-

7 Dieses und die folgenden Zitate in: Yu Runyang, „Eine musikwissenschaftliche Analyse von *Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde* (die zweite Hälfte)“, in: *Musikforschung*, 1993, Heft 2, S. 86–100, hier S. 86.

lyse auf einem höheren Niveau des Verständnisses sein“, sie sollte „nicht nur die musikalische Stilistik von Musikwerken, sondern auch den sozialen und historischen Inhalt des Werkes aufdecken und ein Werturteil über Geschichte und Wirklichkeit abgeben [...]“. Als Yus früherer Doktorand ging Yao noch weiter, indem über die hinter der Musik stehenden Ideen auf Gesellschaft und Kultur rekurrierte. Bereits in seiner Doktorarbeit *Die Idee der westlichen Musik* und in seinem bald zu einem Referenzwerk gewordenen Buch *Die Geburt der Polyphonie* (siehe Abb. 8 und 9) war er so verfahren.

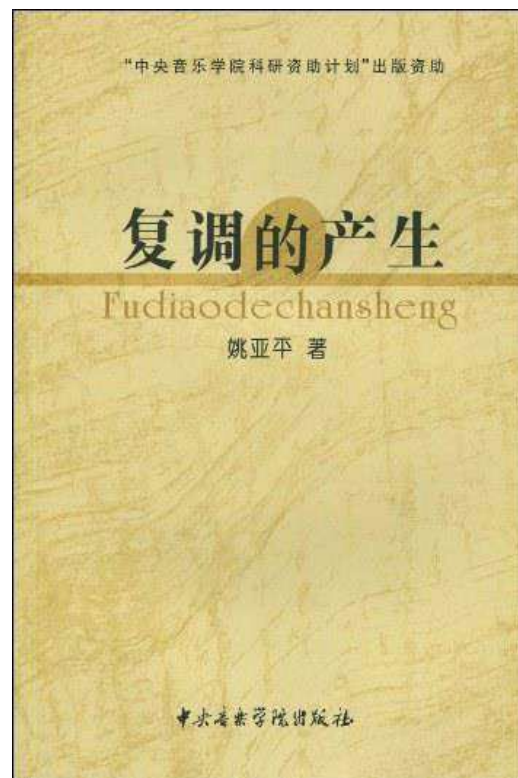
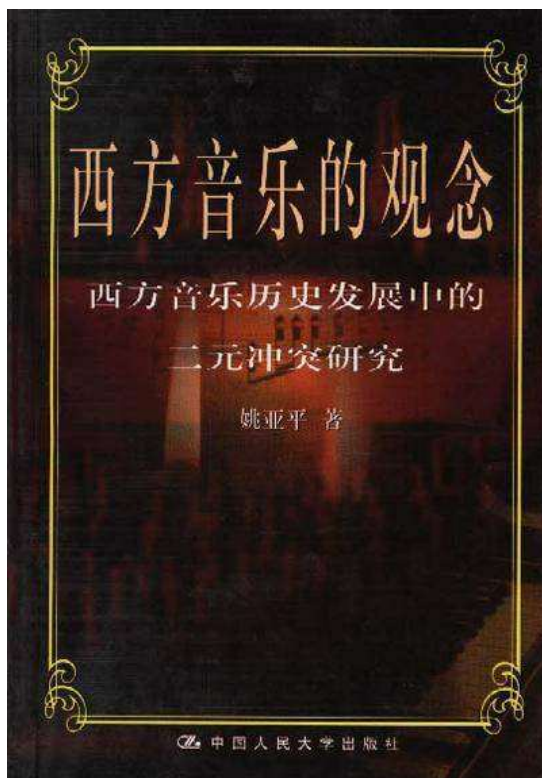


Abb. 8 und 9. Titelblätter von Yao Yaqings
Die Idee der westlichen Music [《西方音乐的概念》], 1999 (links),
und von *Die Geburt der Polyphonie* [《复调的产生》], 2009 (rechts)

Die große Resonanz, auf die aber seine Arbeit *Anxiety and Conflict of Gender* stieß, die Impulse von McClary und deren feministischer Musikologie empfing, zeigt den dringlichen Wunsch chinesischer Musikwissenschaftler im neuen Jahrhundert, die westliche Musikkultur

von neueren und umfassenderen, insbesondere sozialwissenschaftlichen Theorien her zu verstehen.

Abstract

Susan McClary in China: influences of feminist music criticism on musical analysis in China

Susan McClary, a musicologist associated with “New Musicology” and feminist music criticism, used the term “feminine endings” as the title of her famous 1991 monograph, but not with the intention of referring to a weak cadence in the sense of the rules of harmony and counterpoint. Rather, it should be understood as ambiguity, revealing on the one hand the level of gender and sexuality in music, and on the other, indicating an end to patriarchal musicological discourse behind ‘masculine/feminine’ and opening up feminist music criticism in the post-modern sense. *Feminine Endings* brought feminist music criticism to the attention of Chinese scholars in musicology. Inspired by gender and sexuality in music, the study of Western music in China produced its own achievement in anxiety and conflict of gender: *Interpretation of the Music Uttered and Manifested by Males* (2015) by Yao Yaping. Yaping uses gender theory to explore the Western musical culture and society in the 19th century through an analysis of Hector Berlioz’ *Symphonie fantastique*. Yao does not use all of McClary’s theory or a feminist viewpoint, but sees gender as a way of thinking as a means of discussing the male manifesto in 19th century music from his own gender as a male.

Musik als Pathogen: ein Vorspiel

FOJAN GHARIBNEJAD

An dem Diskurs über pathogene Wirkungen von Musik waren – sowohl aktiv als auch passiv – immer wieder in der Geschichte auch Frauen beteiligt. Das wird an mehreren Stationen im Verlauf dieses Textes gezeigt. Die Vorstellung, dass Musik pathogen sein könne, ist irritierend, denn der Überlieferung nach hatten bereits 4000 Jahre vor unserer Zeitrechnung ägyptische Priester Klänge zur Heilung eingesetzt und spätestens seit König David werden dem Harfenspiel (eigentlich dem Spiel auf der Kinnor) Heilkräfte zugeschrieben. Dass im Mittelalter künftige Ärzte – wie alle Studenten – Musik nicht nur machten, sie hörten oder zu ihr tanzten, sondern im Rahmen eines Grundstudiums der sieben freien Künste auch die systematische Basis des Tönenden und das Ethos der Skalen kennenzulernen hatten, lag daran, dass Ärzte als Heilbringende sich die Musik als Wissen (und nicht nur als Können) zunutze machen sollten, um Kranken Linderung zu verschaffen.¹

Ein modernes Konzept von Musik als therapeutisches Hilfsmittel entwickelte sich am Ende des Ersten Weltkriegs, als beispielsweise amerikanische Musiker*innen in Lazarette gingen, um für verwundete Soldaten und später für invalide Kriegsveteranen zu spielen.² Trotzdem gibt es nicht nur eine Geschichte der (Hypo-)These, Musik sei ein Krankheitserreger, sondern auch eine Geschichte pathogener Musik. Lärmschädigung in Großstädten und an Arbeitsplätzen (wie

1 Vgl. Tobias Esch, „Musikmedizin: Musik im Mittelpunkt von Krankheit und Heilung“, in: *Musikphysiologie und Musikmedizin* (2003), 10. Jg., Nr. 4, S. 213–224, hier S. 214.
<https://www.researchgate.net/publication/259284792_Musikmedizin_Musik_im_Mittelpunkt_von_Krankheit_und_Heilung> (Abruf am 17. Januar 2021).

2 Vgl. ebd., S. 215.

beim Bedienen eines Presslufthammers oder im Orchester) ist bekannt. Hier geht es um Schäden des Gehörs durch hohe Lautstärken, gleich ob sie von Musik, von Bohrmaschinen oder von Sägewerken herrühren, vielleicht sogar von nachkomponierten.³ Stundenlanges Üben führt durch das Halten des Instrumentes zu physischen Belastungen, Proben und Auftritte erzeugen psychischen Dauerstress.

Vor dreieinhalb Jahrtausenden bliesen sieben israelitische Priester in ihre Posaunen (eigentlich Schofar), worauf ein mächtiger Kriegsschrei der Heerscharen ertönte. Da stürzten, so die Legende, die Mauern der kanaanitischen Stadt Jericho ein. Die meisten Historiker halten den biblischen Bericht über die Schlacht von Jericho für erfunden. Dass in der Geschichte aber Instrumente zur Kriegsführung eingesetzt wurden und dass sie eine immense Zerstörungskraft haben konnten, ist unumstritten. Getön oder Sounds, also Geräusche oder sogar Musik, wurden als Waffe eingesetzt, um Gegner zu desorientieren, sie einzuschüchtern, zu zermürben oder zu reizen. Im Zweiten Weltkrieg hielt die Rote Armee die in Stalingrad eingekesselten deutschen Truppen Ende 1942/ Anfang 1943 nachts wach, indem sie Tangos über Lautsprecher spielten.

Es gibt physische Effekte wie musikogene Epilepsie, von der eine kleine Anzahl von Menschen betroffen ist. Die Musik ist nicht die Ursache ihrer Epilepsie, sondern nur Auslöser, der ähnlich wirken kann wie Stroboskoplicht. Schriften über musikogene Epilepsie⁴ werden oft eingeleitet mit einem Zitat aus der 1. Szene des 4. Aktes von William Shakespeares *The merchant of Venice* / *Der Kaufmann von Venedig* (geschrieben zwischen 1596 und 1598). Shylock sagt:

3 Vgl. beispielsweise den „Sägewerk“ betitelten mittleren Teil aus Carmen Barradas' Klavier-Triptychon *Fabricación, Aserradero, Fundición* von 1922, <<https://songofthelarkblog.com/2018/06/27/carmen-barradas/>> (Abruf am 12. Februar 2021).

4 Vgl. zum Beispiel Stefan Evers, „Musikogene Epilepsie“ in: *DNP* 17 2016, S. 20–24, hier S. 20, <<https://doi.org/10.1007/s15202-016-1527-0>> (Abruf am 15. Januar 2021), dort ohne den letzten Satz.

Some men there are love not a gaping pig,
Some that are mad if they behold a cat,
And others, when the bagpipe sings i' th' nose,
Cannot contain their urine; for affection
Masters oft passion, sways it to the mood
Of what it likes or loathes. [...]

In der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel:

Es gibt der Leute, die kein schmatzend Ferkel
Ausstehen können; manche werden toll,
Wenn sie 'ne Katze sehn; noch andre können,
Wenn die Sackpfeife durch die Nase singt,
Vor Anreiz den Urin nicht bei sich halten;
Der Leidenschaften Meister lenken sie
Nach Lust und Abneigung. [...]

Wenn man also das Spielen eines Dudelsacks als Musik und die Miktion als Zeichen eines epileptischen Anfalls ansieht, beschreibt Shylock hier in der Tat eine musikogene Epilepsie.⁵ Andere Beispiele für manchmal pathogene Wirkungen von Tönendem wären akustische Halluzinationen, Trugwahrnehmungen von musikalischen Phänomenen, z. B. von Melodien und Liedern, die von sehr realistischer Qualität sein können. Auch die fokale Dystonie, unter der vermutlich Robert Schumann litt, gehört in diesen Kontext. Musik als solche ist jedoch in all diesen Beispielen nicht pathogen. Ende des 18. Jahrhunderts entstand ein systematischer Diskurs über krankmachende Musik. Damals ersetzte man die Furcht vor einer moralischen Bedrohung durch Musik durch die Idee, sie könne ein anfälliges Nervensystem überstimulieren, was zu Krankheiten und sogar zum Tod führe. Während der Aufklärung war die Beziehung zwischen den Nerven und der Musik häufiger generell hinsichtlich von Sensibilität als im Zusammenhang von Krankheiten betrachtet worden.⁶ Um 1800 wurde diese

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. Arne Stollberg, „Die ‚Violine des menschlichen Leibes‘. Carl Philipp Emanuel Bachs ‚Gespräch zwischen einem Sanguineus und einem Melan-

Sichtweise jedoch von einer medizinischen Kritik der modernen Kultur angefochten. Auf der Grundlage eines Modells der Krankheitsätiologie sah man die Stimulation als Hauptursache für Krankheiten an. In den nächsten 150 Jahren wurde die durch musikalische Stimulation hervorgerufene Nervosität oft als eine veritable Zivilisationskrankheit angesehen, eine Vorstellung, die in der Psychiatrie, Psychologie, Musikkritik und Literatur weit verbreitet war.⁷ Hatten im 17. und 18. Jahrhundert noch mechanistische Modelle der Nervenstimulation durch Musik vorgeherrscht, so war um 1790 ein medizinischer und literarischer Diskurs über die Gefahren durch musikalische Überstimulation in Bezug auf die seelische und physische Gesundheit entstanden, bei dem Immaterielles eine immer größere Rolle spielte. Berühmtes Beispiel ist der animalische Magnetismus von Franz Anton Mesmer, der bei manchen „magnetisierten“ Patienten zu physischen Ausnahmezuständen geführt hatte, wobei die Zirkulation des magnetischen Fluidums über ein Musikinstrument zustande kam, nämlich die Glasharmonika, das meist diskutierte Instrument seiner Zeit.⁸

Die im 19. Jahrhundert zunehmende Diskussion von Musik als pathogenes Agens war eng verbunden mit der Angst vor Sexualität,

cholicus‘ im Kontext der ‚Arzneigelahrtheit‘ um 1750“, in: *C.P.E. Bach und Hamburg / Carl Philipp Emanuel Bach und Hamburg. Generationenfolgen in der Musik*, hrsg. von Tobias Janz, Kathrin Kirsch und Ivana Rentsch, Hildesheim: Olms 2017, S. 231–249.

7 Vgl. James Kennaway, *Bad Vibrations: The history of the idea of Music as a cause of Disease*, New York: Routledge, 2016, S. 1–21.

8 Vgl. Evers, „Musikogene Epilepsie“, hier S. 21, sowie Heather Hadlock, „Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 53, Nr. 3, 2000, S. 507–542, *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/831937> (Abruf am 15. Januar 2021), und Jürgen Barkhoff, „Töne und Ströme. Zu Technik und Ästhetik der Glasharmonika im Mesmerismus und bei E.T.A. Hoffmann“, in: *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750–1850*, hrsg. von Britta Herrmann und Barbara Thums, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 165–191.

um die weibliche Gesundheit und vor Degeneration. Es gab Warnungen vor zu intensivem Instrumentalspiel seitens junger Frauen, Empfindsamkeit wurde als medizinischer Bedrohungsfaktor angesehen und in die Nähe von sexuellen Exzessen gerückt. Ein Arzt wies auf die Gefahren des Klaviers für Frauen hin und verglich seine Wirkung mit der von Alkohol auf Männer.⁹

Der Wechsel von einem ethischen zu einem medizinischen Diskurs über die Gefahren der Musik war Teil eines viel umfassenderen Zugriffs der Medizin auf soziale und moralische Fragen, was von Michel Foucault als Biopolitik bezeichnet wurde.¹⁰ Es war also kein Zufall, dass die Idee davon, Musik sei pathogen, erst zeitgleich mit der romantischen Musikästhetik aufkam. In den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg konzentrierten sich die Bedenken gegenüber der Musik als Auslöserin der modernen Nervosität schließlich auf einen Komponisten: Richard Wagner.¹¹ Die skandalöse Natur einiger der Handlungen seiner Musikdramen, einschließlich des Ehebruchs in *Tristan und Isolde* und am berüchtigtsten der positiven Darstellungen von Inzest im *Ring des Nibelungen*, haben Wagners Musik in jenen Jahren zu einem Synonym für verbotene Erotik gemacht.¹² Obwohl Wagners Musik für die Nazis ein Muster an rassischer Gesundheit war, hat keine andere Figur jemals die Debatte über pathogene Musik derart dominiert. Dieser Aspekt seiner Musik wurde zum Objekt

9 Vgl. Norbert Grabowsky, *Wider die Musik! Die gegenwärtige Musiksucht und ihre unheilvollen Wirkungen. Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann. Ein Buch, geschrieben zum Zwecke wahrer Bildung und Gesittung und bestimmt für alle Kreise des Volkes*, 2. verbesserte Auflage, Leipzig: Spohr 1902, S. 29. Zitiert nach Kennaway, *Bad Vibrations*, S. 76.

10 Vgl. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979)*, [Paris]: Gallimard [u. a.] 2004, sowie Thomas Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York: NYU Press 2011.

11 Vgl. Kennaway, *Bad Vibrations*, S. 24.

12 Vgl. ebd., S. 72.

zahlreicher philosophischer, psychologischer, medizinischer und librettistischer Analysen.

Tristan und Isolde. Zur Geschwindigkeit pathogener Musik

Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! Dieser letzte Akt!!! Ich fürchte die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführungen nicht das ganz parodiert wird – : nur mittelmässige Aufführungen koennen mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen¹³

We are organized vibrations. The object of all cures is to change discordant vibrations to harmonious ones. Disease is unrhythmical, health is rhythmical, for rhythm is a fundamental law of the universe.¹⁴

Die Idee gesunder Rhythmen spielt in der Musiktherapie, der Gymnastik und dem Tanz eine Rolle. In einem Buch über Musiktherapie wird es so ausgedrückt: „Krankheit ist unrhythmisch, Gesundheit ist rhythmisch.“¹⁵ Mit Wagners „unendlichen Melodien“ verband man instabile und vage Harmonie, dauerflexible Interpretationsfaktoren wie Tempo und Dynamik, Formlosigkeit und schwache Rhythmik. Je flexibler die peripheren Toneigenschaften, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass eine Musik pathogen wirke. Wesenszüge der unendlichen Melodie seien im Unterschied zur klassischen Melodik, dass sie keine abgezielte Zweitaktigkeit habe, keine synthetisch aufbauenden Proportionen, keine symmetrische Periodisierung und keinen stetigen Wechsel der rhythmischen Betonungen. Unendlich sei eine Melodie ohne Schlussbildungen, ohne fortwährende Teileinschnitte. Stattdessen sei sie eine, die sich aus dem Melos heraus selber formt, die ihr Maß und ihre Abschnitte im Verfolg von Linienzügen erschafft und sich so von dem klassischen Formprinzip und seinem symmetrischen Rhythmus löst.¹⁶ Wagner sagt, es „[...] mußte

13 Richard Wagner, *An Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–71*, 18. durchgesehene Auflage, Berlin: Duncker 1904, S. 83.

14 Eva Augusta Vescelius [1913], „Music and Health“, in: *The Musical Quarterly* 1918, vol. 4, S. 376–401, hier S. 378.

15 Ebd., „Disease is unrhythmical, health is rhythmical“.

16 Vgl. Ernst Kurth [1920], *Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Nachdruck Hildesheim: Olms 1975, S. 444f.

diese Melodie, sobald sie in keinem gewaltsamen Verhältnisse zum Vers stehen sollte, fast allen rhythmischen Charakter verlieren [...].¹⁷

„Langsam und Schmachkend“ fängt das *Tristan*-Vorspiel an. „Allegro“, „Andante“ und „Adagio“, so wie Haydn und Mozart Tempi bezeichnet hatten, seien bloß allgemein.¹⁸ Nachdem genaue Metro- nom-Angaben in seinen Partituren nicht die erhofften Ergebnisse er- bracht hatten, stieg Wagner auf deutsche allgemeine Tempo-Bezeich- nungen um, die bei Dirigenten freilich unterschiedlich aufgefasst wurden. Es wurde berichtet, dass die reine Musik von *Rheingold* zwi- schen zweieinhalb Stunden – dirigiert von Wagner selbst – bis zu drei Stunden bei einer Aufführung in Augsburg gedauert habe. Eine Auf- führung der *Tannhäuser*-Ouvertüre war einmal 12 Minuten lang, das andere Mal auf 20 Minuten gedehnt.¹⁹ Das ist heute nicht viel anders, wie der Vergleich zweier unterschiedlicher Einspielungen des *Tristan*- Vorspiels zeigen soll. Verglichen werden die Interpretationen von Si- mone Young mit dem West Australian Symphony Orchestra (2008) und von Neeme Järvi mit dem Royal Scottish National Orchestra (2011).²⁰

Es kann geschehen, dass Bezeichnungen wie „langsamer“ oder „mäßiger“ als „langsam“ und „mäßig“ interpretiert werden, obwohl sie nur in Bezug auf das vorige Tempo gemeint sind. Ein „langsamer“ kann also durchaus „schnell“ sein, wenn ihm ein schnelleres Tempo

17 Richard Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 327. Zitiert nach: Kurth, *Romantische Harmonik*, S. 445.

18 Vgl. Richard Wagner [1869], *Über das Dirigieren*, Berlin: Hofenberg 2015, S. 15.

19 Vgl. ebd., S. 16.

20 *Transcendent Love. The Passions of Wagner and Strauss*, Lisa Gasteen & West Australian Symphony Orchestra & Simone Young, Deutsche Gram- mophon, © 2008 Australian Broadcasting Corporation, ABC Classics 161221. ISMN 0028948134304, 00028948134304, sowie: *Wagner. Tristan und Isolde, an Orchestral Passion*, Royal Scottish National Orchestra, geleitet von Neeme Järvi, Colchester, Essex: English Chandos 2011, CHSA 5087, ISMN 095115508725.

vorausgeht.²¹ Dieser Sinn steckt vielleicht hinter Felix Mottls Ergänzung zur Temponahme des Anfangs des *Tristan*-Vorspiels: Dem „Langsam und schmachkend“ fügte er „als Ergebnis seiner Bühnen=Praxis“ die Worte „nicht schleppend“ hinzu.²² Wagner hatte offenbar eine genaue, sogar einzelne Takte betreffende Vorstellung davon, wie seine Musik zu spielen sei.²³ Mottl, damals Generalmusikdirektor an der Münchner Hofoper und ehemaliger Assistent Wagners in Bayreuth, dirigierte das Werk 100 Mal, u. a. bei den ersten Bayreuther Festspielen, er starb 1911 im Alter von nicht einmal 55 Jahren infolge eines Herzanfalls im hochemotionalen zweiten Akt von *Tristan und Isolde*.²⁴ Mottl hat in einen von Gustav F. Kogel und ihm selbst erstellten Klavierauszug Bemerkungen zur Interpretation des Werkes eingetragen, die teils wohl auf Wagner zurückgehen. Oft wurde er wegen der langsamen Tempi seiner Aufführungen kritisiert, gleichwohl ist anzunehmen, dass seine Temponahmen den Vorstellungen Wagners sehr nahe blieben. Möglicherweise gehorchte Mottl damit „einer zentralen Forderung des Bayreuther Stils“,²⁵ Cosima Wagner schätzte ihn und Richard Strauss, der 1889 in Bayreuth assistierte, bewunderte seine flexiblen Tempi. Mottls Aufnahmen von Wagners Musik auf Welte-Mignon-Rollen lassen das Tempo bzw. der

21 Vgl. Hartmut Haenchen, „Die Notation seiner Musik aus dem Blickwinkel seiner Zeit“ (2016) <https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Wagner_Notation_Saenger_Tristan.pdf> (Abruf am 1. März 2021).

22 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Klavierauszug von Felix Mottl und Gustav F. Kogel, Leipzig: Peters, EP 9815 o. J. [1914], unpaginierte 1. Seite vor S. 1 sowie S. 5, <<https://archive.org/details/tristanundisoldeoowage>> (Abruf am 1. März 2021).

23 Vgl. Hartmut Haenchen, *Werktreue und Interpretation. Erfahrungen eines Dirigenten; von Brahms über Wagner bis Reimann – Persönliches*, Saarbrücken: PFAU 2013, S. 46–57.

24 Wie später der Dirigent Joseph Keilberth, der in derselben Hofoper wie Mottl zusammenbrach, als Tristan sein „Laß mich sterben“ sang.

25 Vgl. Haenchen, *Werktreue und Interpretation*, S. 52.

Agogik dieses Bayreuther Stils erahnen. Zwar war das absolute Tempo der Reproduktionsklaviere in manchen Fällen innerhalb einer geringen Spannweite noch mittels eines Hebels einstellbar, aber die Relationen interner Tempomodifikationen sind davon unberührt. Mottls Aufnahme des *Tristan*-Vorspiels bleibt den Ergänzungen in dem Klavierauszug treu; er dehnt die melodische Linie bis an die äußerste Grenze des Atems. Das Gedehte der Bayreuther Tempi wurden auch der Tatsache zugeschrieben, dass das „unsichtbare“ Orchester mit seiner besonders tiefen Aufstellung einen direkten Kontakt der Musiker zur Bühne erschwert.²⁶

Young bleibt mit ihrer Interpretation bei einer Gesamtdauer von 11':30" deutlich näher an Mottl (10':06") als Järvi, der mit 6':41" fast doppelt so schnell dirigiert. Dessen *Tristan*-Interpretation hört sich eher tänzerisch an, die rhythmische Empfindung verliert sich nicht; man könnte im Kontext von Vescelius' Argumentation sogar sagen, dass es eine „gesunde“ Interpretation von Wagners Musik ist, so gesund, dass modern geschulte Ohren sie als kränkend empfinden können. Unabhängig davon, ob eine Interpretation sich Wagners möglicher Intention anvertraut oder es sich dabei um eine extreme Positionierung des Egos eines Dirigenten handelt, weckt diese Aufnahme die Sehnsucht nach einer langsameren Aufführung. Linearität ist durchweg abwesend, und das Timbre der Instrumente hat kaum Zeit von Hörer*innen realisiert zu werden. Dem Ohr bleibt das chromatische Material in seinem Wagnerschen Gebrauch eher fremd, sodass es ephemer und nach bloßen Durchgängen klingt. Young hingegen dirigiert diese Musik für mein Empfinden zu langsam. Hier fehlt das Gefühl von Antizipation, mit der Unerwartetes herbeigesehnt wird. Young hält jede Note so lange, dass sich Antizipationen, die gerade gehaltene Töne auslösen sollten, nicht mehr einstellen. Das Vorspiel klingt in ihrer Interpretation nach erschöpfter Schwermut, schleppend und nicht vom Fleck kommend. Eine Interpretation, die jedem

26 Vgl. ebd., S. 53.

Ton derart viel Aufmerksamkeit schenkt, verliert das Hauptaugenmerk des Vorspiels, nämlich den ihm inhärenten schwingenden Drang zu irgendetwas, was kommen könnte. Die peu à peu anwachsende Dynamik, das gleichbleibende Tempo und die kaum merkliche Artikulation sind agogisch nicht frei genug und erzeugen somit etwas, das beiden Aufführungen gemeinsam ist: Gleichgewicht oder Ausgewogenheit. Dabei wäre das Thema von *Tristan und Isolde* der Mangel. Wovon sollte sonst das Sehnen sich stärken? Ob es eine pathogene Musik gibt, ist fraglich. Angenommen aber, es gäbe solche Musik, dann müsste sie wohl auf Ungleichgewicht beharren. Dies bringt mich zu meiner letzten Etappe bei der Eruierung, ob Musik pathogen sei.

Musik, Pathologie, Melancholie

Melancholia (2011), ein Film des kontrovers diskutierten dänischen Regisseurs Lars von Trier, ist ein weiterer Schritt auf dem Weg, Wagners *Tristan und Isolde* in einen pathologischen Kontext zu bringen, wofür die Kombination vielleicht nicht perfekt war: ein antisemitischer Komponist und ein Filmemacher, der in verschrobener Weise mit Hitler sympathisiert.²⁷

Wenn wir aber die ungeschickten Kürzungen und Änderungen der Musik zu diesem Film vernachlässigen, verschafft der Film großes Vergnügen daran, dass das Hörbare vorgibt, wie die Bilder zu verstehen und zu fühlen sind und umgekehrt. Den gesamten Film über

27 Siehe „Lars von Trier provokes Cannes with ‚I’m a Nazi‘ comments“, Director makes controversial jokes claiming to ‚understand Hitler‘ at Cannes film festival press conference for his latest film, *Melancholia*, in: *The Guardian* vom 18. Mai 2011, <<https://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments>> (Abruf am 15. Januar 2021). Siehe auch Richard Brody, „Lars von Trier: the Melancholy Dane“ In: *The New Yorker* vom 19. Mai 2011. <<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/lars-von-trier-the-melancholy-dane>> (Abruf am 15. Januar 2021).

wird Wagners Musik der Melancholie zugeschrieben. Der Anfang mit seiner Zeitlupe – und einem Bildmaterial, das dem von Bill Viola ähnelt, wenn nicht von ihm inspiriert ist,²⁸ – wird zu einem Exempel dafür, dass das – in Vesceius' Sinn – Unrhythmische und das langsame Tempo dieser Musik untrennbar sind. Die Eignung von Wagners Musik für das Szenario des Films ist von Alex Ross aber in Frage gestellt worden. Er weist „von Triers ästhetisierte Vision vom Ende der Welt“ vehement zurück und hält sie für „eine billige Vorstellung von Wagner als bombastischer Nihilist“.²⁹ Ein leichtfertiger Vorwurf, zumal es viele Kommentare seitens des Filmemachers zu dem Film gibt, aber keinen dazu, dass er das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* als Weltuntergangsmusik benutzt habe, vielmehr, weil sie so intensiv und perfekt den Aufbau eines melancholischen Zustandes unterstütze. Hier fungiert die Musik zwar als Underscoring eines Films, sie soll aber zugleich ein zweites ästhetisches Universum erzeugen, das mit dem Anwachsen von Melancholie in dem Film parallel geht.³⁰ Außer Kürzungen des Vorspiels gibt es musikalische Manipulationen anderer Art, die ebenfalls der Parallelisierung dienen. Änderungen an Wagners Orchestrierung nahm von Triers Sounddesigner Kristian Eidnes Andersen vor. Um stärker in die Emotionen der Zuschauer*innen einzudringen, legte er zum Beispiel ein Solo-Cello über die Cello-

28 Von Viola stammt eine sehr langsame Videokunst, die im Kontext einer Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* mit Peter Sellars und Esa-Pekka Salonen entstand, uraufgeführt 2004 in Los Angeles.

29 Übersetzung von der Verfasserin (original: “Perverse, because von Trier’s aestheticized vision of the end of the world — ‘visually splendid and sonically romantic,’ as Brody says — buys into a cheap conception of Wagner as a bombastic nihilist”, Kurzrezensionen aus „Books, articles and a blog by the music critic of *The New Yorker*“, hier: „Melancholia, bile“, <<https://www.thereistisnoise.com/2011/11/melancholia-bile.html>> (Abruf am 15. Januar 2021), hier zitiert nach David Larkin, „Indulging in Romance with Wagner: Tristan in Lars von Trier’s *Melancholia* (2011)“, in: *Music and the Moving Image*, Bd. 9, Nr. 1 (2016), S. 38–58, hier S. 44.

30 Vgl. ebd.

gruppe. Die Anzahl von Wiederholungen, die gelegentlich neu sequenziert werden, ist ein weiteres Beispiel dafür.³¹

Die aktuellen, an den Filmkritiken zu von Triers Film verfolgbaren Debatten über Einflüsse von Musik, Literatur, Film usw. auf unsere Psyche und unseren Leib, erweisen, dass sich der Pathologie-Diskurs in seine zeitgenössische Entsprechung, einen Diskurs über Emotionen, verwandelt hat. In der *Politeia* beklagte Platon bekanntlich, dass die Poesie oft einen schlechten moralischen Einfluss auf den Menschen habe. Der Grund dafür sei, dass sie an ihre Emotionen appelliere und nicht an die ihnen übergeordnete Vernunft. Bislang gibt es keinen Konsens darüber, wie Emotionen tatsächlich funktionieren, erst recht nicht in Bezug auf Kunst. Diese Situation begann sich jedoch zu ändern, seitdem es in den letzten dreißig Jahren zu einem Aufschwung bei der Erforschung von Emotionen in unterschiedlichen Disziplinen wie experimenteller und klinischer Psychologie, Neurobiologie, Anthropologie, Soziologie und Philosophie gekommen ist. Wenngleich wir jetzt eine genauere Vorstellung davon haben, was Emotionen sind, sind wir doch weit davon entfernt, ihr Funktionieren vollständig zu begreifen. Darum kann man die Frage nach pathogener Musik vielleicht umformulieren. Oft wird als ein nicht ergründbares Geheimnis angesehen, wie Musik, die doch nur aus Folgen von Tönen, Klängen oder Geräuschen besteht, bei Hörer*innen intensive Emotionen wecken kann. Warum berührt Musik uns so tief? Welche musikalischen Eigenschaften und Konstellationen können diese Gefühle hervorrufen? Sind musikalisch ausgelöste Emotionen wie andere uns bekannte Emotionen oder unterscheiden sie sich von ihnen? Sind sie vielleicht, wie es Jean-Paul Sartre in seiner „Skizze einer Theorie der Emotionen“³² schrieb, ein Versuch die Welt zu verstehen?

31 Vgl. ebd. S. 45.

32 Vgl. Jean-Paul Sartre [1938], „Skizze einer Theorie der Emotionen“ [Esquisse d'une théorie des émotions], in: *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939*, deutsch von Uli Aumüller, Traugott König und Bernd Schuppener, Reinbek: Rowohlt 1982.

Für das Begreifen von Welt reicht vielleicht das Hören von Wagners Musik, oder mit Marcel Proust:

Dadurch aber hatte das Thema von Vinteuil wie irgendein Motiv aus ›Tristan‹, das ebenso eine Ausweitung unserer Gefühlswelt bedeutet, Anteil bekommen an unserem sterblichen Geschick, etwas Menschliches angenommen, das zutiefst rührend war.³³

Abstract

Music as pathogen: a prelude

The discussions in the 19th century about music as a pathogenic agent were largely concerned with music as a trigger for modern nervousness and eventually became centred on one composer: Richard Wagner. In those years, the scandalous nature of the plots in his musical dramas, including the adultery in *Tristan und Isolde* and, most infamously, his positive depictions of incest, made Wagner's music synonymous with forbidden eroticism. This paper briefly examines the history of pathogenic music, why *Tristan und Isolde* was considered to be pathogenic, which musical parameters could have led to this understanding, and how such concepts can be interpreted today.

33 Marcel Proust, *Un amour de Swann* (1913), S. 344f.: „[...] la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de Tristan par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements le plus particuliers, les mieux différenciés.“ Oben zitiert nach Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 1, Teil 2, *Eine Liebe von Swann*, Deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main: Suhrkamp³1979, S. 462.

„Klavierspielende Frauen“. Taiwanesisches Instrumentalstudientinnen, ihre Genderkonstruktion und Agency

HSIN-YI LI

A performative identity elaborates how the individual's behavior is constantly changing due to who he/she is interacting with, and in what context the actions take place. – Bengt Olsson¹

Forschungen zu Frauen und Musik weisen seit Jahrzehnten darauf hin, dass Musizieren eine genderdifferenzierte kulturelle Praxis ist. Nicht nur das Spielen von Instrumenten selbst, sondern auch die mit dem Musizieren verbundenen sozialen Praktiken des Musikerberufs, der Musikausbildung, des musikalischen Geschmacks und Habitus etc. sind oft verbunden mit Genderstereotypen und üben soziale Urteilskraft aus.² Versteht man Identität andererseits – in Anlehnung an den feministischen Forschungsansatz³ – als eine performative Praxis, deutet das Musizieren als kulturelle Praxis wiederum auf viele Bedeutungsfelder hin, in denen genderspezifische Identitäten gebildet, definiert, gehandelt, aufgeführt und manifestiert werden und diese kulturellen und sozialen Konstruktionen und Praktiken dauernd im Wandel sind. Darüber hinaus werden Frauen – wie Männer – als individu-

- 1 Bengt Olsson, „Social Issues in Music Education“, in: *International Handbook of Research in Arts Education*, hrsg. von Liora Bresler, Dordrecht: Springer 2007, S. 989-1002, hier S. 998.
- 2 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1991.
- 3 Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York: Routledge 1993.

elle Subjekte wahrgenommen, die Wahlmöglichkeiten haben und Kompetenz bzw. Agency besitzen, ihr Leben selbst zu gestalten.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit Gendervorstellungen, die hinter dem Musizieren mit westlichen Instrumenten in einer nicht-westlichen Gesellschaft stehen, und setzt sich mit der „Agency“ junger asiatischer Musikerinnen auseinander, er fragt, wie sie mit und gegen diese sozialen und geschlechtsspezifischen Beschränkungen agieren und daraus ihren eigenen Weg finden. Meine Ausführungen stützen sich auf die Narrative von 12 jungen taiwanesischen Musikerinnen und Instrumentalistinnen, deren Weg ich in einer von mir durchgeführten ethnographischen Studie über asiatische Musikstudierende und ihre globale Studentenmobilität zwischen 2010 und 2016 „verfolgt“ habe.⁴ Anhand ihrer Geschichten gehe ich unter der Überschrift „Musik und Gender in der taiwanesischen Musikerziehung“ vor allem auf Fragen ein, die die Ausbildung von Frauen (in Hinsicht auf Berufsorientierung und Familienplanung), die Erwartungen ihrer Eltern, die Musikausbildung in Taiwan und deren Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein vieler junger Musikerinnen betreffen. In den beiden folgenden Abschnitten, „Europäische Musikausbildung als Pilgerfahrt“ und „der Prozess der Selbstfindung“ werde ich darstellen, wie die jungen Musikerinnen ihrerseits wiederum durch eine europäische und deutsche Musikausbildung ihre eigene Fähigkeit erlangt haben, über diese sozialen Beschränkungen und Erwartungen hinauszuwachsen und ihre eigene Position als Musikerinnen zu finden.

4 Hsin-Yi Li, *Bildungspilger. Eine Ethnographie taiwanesischer Musikstudierender in Deutschland*, Münster: LIT 2020. Der hier vorgestellte Beitrag basiert im Wesentlichen auf meiner Forschung für den Teil „Musik und Geschlecht“ dieser Studie, S. 322ff.

Die „klavierspielende Frau“: Musik und Gender in der taiwanesischen Musikerziehung

„Ich bin die Erstgeborene in meiner Familie, die älteste Tochter“. Peiyu⁵, eine taiwanesisch Pianistin und Musiklehrerin, die ich 2012 in Deutschland während ihres Studiums kennenlernte, begann ihre Erzählung über sich selbst mit diesem Satz. Ich kannte Peiyu durch ihren Verlobten, einen taiwanesischen Klarinettenstudenten an einer deutschen Musikhochschule. Die Erstgeborene und älteste Tochter zu sein, erklärte sie mir, bedeutete eine Menge für die Entscheidung, warum ihre Eltern wollten, dass sie mit fünf Jahren mit dem Klavierunterricht beginnt. Im Gegensatz zu ihrer jüngeren Schwester wurde von Peiyu als Erstgeborener erwartet, dass sie in besonderem Maße Verantwortung für den Zusammenhalt der Familie übernehmen und dass sie sich deshalb auch in der Berufswahl an den Wünschen ihrer Eltern orientieren solle. Peiyu wurde 1985 geboren, als die wirtschaftliche Entwicklung in Taiwan ihren Höhepunkt erreicht hatte. Viele junge Eltern wollten damals ihren Kindern vielfältige Möglichkeiten bieten, ihren Charakter durch Hobbys zu entwickeln:

Meine Eltern glaubten, dass ein Mädchen eine künstlerische Fähigkeit entwickeln sollte. [...] Meine Mutter dachte sehr pragmatisch. Sie wollte, dass ich in Zukunft unabhängig bin und dass ich nach meiner Heirat weiterarbeiten kann.

Wie viele andere Mädchen ihrer Generation begann Peiyu ihren Musikunterricht in einer Yamaha-Musikschule und lernte bis zum Gymnasium bei einer Privatlehrerin Klavier.

Ich war immer gehorsam gewesen. Auch wenn ich mich manchmal wirklich frustriert fühlte, weil ich Klavier gelernt hatte, übte ich es dennoch jeden Tag und habe nie gegen den Wunsch meiner Eltern gehandelt.

5 Alle Namen der Protagonistinnen in diesem Beitrag wurden durch Pseudonyme ersetzt.

Das kurze Porträt von Peiyu ist ein typisches Beispiel für eine Musikschülerin und -studentin in Taiwan. Taiwan befand sich in den 1970er und 1980er Jahren in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs. Der Prozess der politischen Demokratisierung und gesellschaftlichen Modernisierung und Öffnung führte zu einer Transformation von einer Agrarwirtschaft zu einer Industriegesellschaft. Das Entstehen vieler neuer Mittelschichtsfamilien führte dazu, dass die Eltern begannen, sich verstärkt um die Ausbildung ihrer Kinder zu kümmern. Neben der Schulbildung legten sie dabei auch Wert auf die Förderung der Talente ihrer Kinder. Die Ausbildung im Klavierspiel bzw. der Musikunterricht für ihre Kinder war letztlich einer der Trends dieser Förderung.

Das obige Porträt von Peiyu geht jedoch über eine solche Talentausbildung hinaus und weist auf eine Bildungsinvestition hin, die der Musikerziehung eine geschlechtsspezifische Bildungsdimension zuschreibt. Hinter der Entscheidung, ihren Töchtern eine musikalische Erziehung und Ausbildung zukommen zu lassen, steht auch eine gewisse Vorstellung von musizierenden Frauen, die wiederum in die Erziehungsstrategien dieser neu entstandenen bürgerlichen Familien aus Ostasien einfließt. Die Metapher von der „klavierspielenden Frau“ steht hierbei *pars pro toto* für alle geschlechtsspezifischen Bedeutungszusammenhänge, die mit der Praxis des Musizierens in der taiwanesischen Gesellschaft assoziiert werden. Dass die elterlichen Überlegungen und Erwartungen an das Musizieren bestimmte Frauenvorstellungen widerspiegeln, hört man aus den Erklärungen meiner Protagonistinnen, warum ihre Eltern sie Musik lernen lassen, heraus: „Meine Eltern glaubten, die Töchter sollten eine künstlerische Fähigkeit haben“ (Peiyu); „Meine Mutter meinte, wenn ein Mädchen Musik studiert und später Klavierunterricht geben kann, dann würde das ein abgesichertes Leben für später bedeuten. Man würde nicht verhungern“ (Wanchun); „Meine Mutter ist selbst Lehrerin. Sie wollte, dass ich auch Lehrerin werde. Sie fand das gut für ein Mädchen. Es bietet

einem ein sicheres Leben“ (Tailin). Chiaoen, eine Pianistin, meinte einmal zu mir:

Es herrschte früher immer ein Stereotyp: Man glaubte, wenn du ein Mädchen bist, dann sollest du Musik lernen. Das bedeutete, du seist hübsch und kultiviert und stammtest aus guter Familie. Du würdest später bestimmt leichter einen Anwalt oder einen Arzt zum Heiraten finden.

Wenn wir über das „Musiklernen“ in Taiwan reden, dann bezeichnet dieser Begriff eine klar festgelegte Vorstellung: das Erlernen eines westlichen Instruments wie zum Beispiel Klavier, Geige oder Flöte. Es impliziert zugleich sowohl die Freizeitbildung für Kinder im Allgemeinen als auch eine professionelle Musikausbildung für die musikalisch talentierten Kinder. Die westliche Musik wurde bereits im 17. Jahrhundert von europäischen Missionaren nach Taiwan eingeführt. Durch die Etablierung des westlich geprägten Schulsystems in Taiwan im 20. Jahrhundert wurden sowohl die westlichen Musiktheorien als auch die Ausbildung in westlichen Instrumenten komplett in die taiwanesishe Musikausbildung integriert.⁶ Im Zuge der Modernisierung der taiwanesischen Gesellschaft wurde – unter der Bezeichnung der Verwestlichung – die Klavier- und Musikerziehung zu einem wichtigen „kulturellen Kapital“⁷ der Kinder der taiwanesischen Mittelschichtsfamilien. Die Statistiken der in Taiwan äußerst erfolgreich operierenden Yamaha-Musikschulen zeigen, dass bereits um 1975 herum ca. 1000 Kinder an Yamaha-Schulen Musik lernten. Die

6 Über westliche klassische Musik und ihre Entwicklung in Taiwan siehe: Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz 1997; Mei-Ling Shyu (徐致玲), *Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik in China und Taiwan*. Dissertation, Hamburg: Universität Hamburg 2001.

7 Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur. Kunst und künstliches Feld – Schriften zur Kultursoziologie*. Konstanz: UVK 2011; „The Form of Capital“, in: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, hrsg. von John G. Richardson, New York: Greenwood Press 1986, S. 241–258.

Zahlen stiegen kontinuierlich weiter und erreichten ihren Höhepunkt im Jahr 1998, als über 58.000 Kinder die Yamaha-Musikschulen besuchten.⁸ Etwa ein Fünftel der damaligen taiwanesischen Kindergartenkinder war zu jener Zeit ein Yamaha-Kind und lernte in einer Yamaha-Musikschule Klavier. Eine weitere Statistik bestätigt diesen sozialen Trend: Dem taiwanesischen Bildungsministerium zufolge gab es im Jahr 1995 insgesamt 66 Schulen mit sogenannten „Musikklassen“ in der Primar- und Sekundarstufe, die intensive Musikausbildungsprogramme mit dem Ziel anboten, Musiker der westlichen Instrumente hervorzubringen. Von insgesamt 6303 Schülern in den Musikklassen waren 5404 Mädchen und nur 899 Jungen.⁹

Die Statistiken aus dem Jahr 1995 – alle meine Protagonistinnen waren zu jener Zeit selbst Musikschülerinnen – deuten darauf hin, dass viel mehr Mädchen als Jungen Musik bzw. Instrumente lernten und als Musiker ausgebildet wurden. Die auch in den obigen Erzählungen meiner Protagonistinnen zu findende Aussage, dass das Musizieren bzw. Klavierspielen in der taiwanesischen Gesellschaft als eine typische Frauenaktivität gesehen wurde – und bis heute tendenziell immer noch als solche gesehen wird –, lässt sich historisch bis zur Gründung der ersten Frauenschulen in Taiwan kurz vor der japanischen Kolonialzeit zurückverfolgen. Diese ersten Frauenschulen in Taiwan wurden von christlichen Missionaren, vor allem aus Kanada und Großbritannien, am Ende des 19. Jahrhunderts gegründet. Zu jener Zeit war die Gesellschaft Taiwans von einer von Männern dominierten, patriarchalischen Sozialstruktur konfuzianischer Prägung charakterisiert, in der das Leben der taiwanesischen Frauen streng

8 Shu-Yan Yang (楊淑雁), *The Development of Yamaha Music Foundation in Taiwan* (山葉教室在台灣之發展). Magisterarbeit, Taipeh: Taipeh National University of the Arts 2007, S. 67–68.

9 Dasheng Zhang (張大勝), Jianmin Fan (范儉民) und Wanmei Zhong (鍾萬梅), Die musikalische Begabtenausbildung in unserem Land (我國音樂資優教育), in: *Bulletin of Educational Resources and Research* (教育資料集刊) 21 (1996), S. 201–220, hier S. 202–203.

reguliert wurde. Sowohl die öffentlichen Tätigkeiten als auch die Bildung waren den Frauen zu dieser Zeit nicht zugänglich. Die von den Missionaren gegründeten Frauen- und Mädchenschulen waren die erste Möglichkeit für taiwanesische Frauen, vor allem aus der Oberschicht, eine Ausbildung aufzunehmen.¹⁰ 1907 wurde Musik als eigenes Fach in der Frauenschule in Nordtaiwan eingeführt, dann 1909 im Süden. Im Gegensatz zu dem damaligen allgemeinen Musikunterricht in den japanischen Schulen – wo der Schwerpunkt eher auf dem Gesang lag – wurde das Spielen von Musikinstrumenten, vor allem von Klavier und Orgel, dominierend in den Missionsfrauenschulen beigebracht. Dadurch wurden viele weibliche, christliche Musikerinnen in Taiwan ausgebildet, die nicht nur für den Dienst der Kirche eingesetzt wurden, sondern auch die erste Generation taiwanesischer Musikerinnen repräsentieren, die später als Musikerzieherinnen eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Musikentwicklung in Taiwan spielten. Insgesamt entstand durch diese Generation christlicher Frauen in Taiwan ein sehr positives Bild musizierender Frauen in der Gesellschaft. Eine Zeitgenossin berichtete ihren Eindruck von den Frauen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Missionarsmädchenschule in Nordtaiwan besucht hatten:

Die Absolventinnen der Danshui-Missionarsmädchenschule damals strahlten immer eine Schönheit aus, die von ihrer inneren Qualität ausging. Die meisten von ihnen haben dann einen Arzt geheiratet oder jemanden, der einen hohen sozialen Rang hatte. Da sie nach der Eheschließung keine finanziellen Sorgen hatten, durften sie zuhause bleiben und sich auf die Sorge um ihre Männer und Kinder konzentrieren. Sie mussten nicht arbeiten gehen. Manche von ihnen blieben weiterhin tätig in den Institutionen, die zur Kirche gehörten, z. B. als Lehre-

10 Die erste Frauenschule in Taiwan, die Danshui-Mädchenschule, wurde im Jahr 1884 von dem presbyterianischen Missionar George Leslie Mackay in Nordtaiwan gegründet. Später, im Jahr 1887, wurde die Mittelschule für Mädchen (die Vorgängerinstitution der Chang Jung Gril's High School), ebenfalls in presbyterianischer kirchlicher Trägerschaft, in Südtaiwan gegründet.

rin in der Sonntagschule und im Kindergarten oder als Assistentin in den Mädchen- und Frauenschulen.¹¹

Die christlichen Frauen verkörperten ein neues Image von Frauen in der taiwanesischen Gesellschaft: Sie waren schön und gleichzeitig kultiviert. Sie unterschieden sich von den anderen Frauen, die auf dem Feld arbeiteten und ungebildet waren. Sie waren Hausfrauen und Lehrerinnen und strahlten eine „innere Qualität“ aus, die sie wiederum hübsch machte. Man findet eine Verbindung von dieser weiblichen Schönheit und Musik Jahrzehnte später in einem Werbeplakat für eine elektronische Orgel von Yamaha aus dem Jahr 1977 (Abb. 1): Auf den Slogan „Musik, ihr ausstrahlender Charme“ folgt der Werbetext (unten in der Übersetzung ins Deutsche):

音樂，是妳無形的魅力
山葉電子琴

雅緻是人的本性。
然，脫俗的氣質，充實的涵養，高貴的高度，
更是我們心中所嚮往心儀的。

外在的美，只是短暫的。
而，屬於內在的氣質風度，
除了不斷的吸納知識外，
更要以音樂，美術來陶冶性靈、美化心境，
使美超乎形象意境，形成一股韻味清新的無形魅力。

音樂美化您的心靈，
您，不妨讓山葉電子琴引導您走入音樂的領域，
讓音樂充實您的生活，使您更具魅力。

山葉電子琴
YAMAHA

樂人樂器股份有限公司
11月9日起遷移新址擴大營業
台北市士林區文林路462號
電話：8328542

BK-50

Abb. 1: Yamaha-Orgel-Anzeige, *United Daily News*, 8. November 1977, S. 5

11 Ching-Wen Chen (陳靖汶), *The Teaching Career of Taiwanese Female Musician Chen Hsin Chen, 1930 to 1970* (台灣女性音樂家陳信貞1930至70年代的教學生涯). Magisterarbeit, Hsinchu: National Chiao Tung University 2009, S. 52.

Schön zu sein liegt in der menschlichen Natur. Eine außergewöhnliche innere Qualität, Intelligenz und eine elegante Haltung sind jedoch die Eigenschaften, die wir am meisten verehren und uns wünschen. Die äußerliche Schönheit besitzt nur ein kurzes Leben. Für die innere Qualität und Haltung brauchen wir außer dem beständigen Lernen von Neuem auch die Verinnerlichung von Musik und Kunst, die unsere Seele verfeinern können. Sie lassen unsere Schönheit ihre äußerliche Form übersteigen und führen zu einem neuen und frischen strahlenden Charme. Musik verfeinert Ihre Seele. Lassen Sie sich von der elektronischen Orgel von Yamaha in die Musikwelt einführen. Lassen Sie die Musik Ihr Leben bereichern und sich selbst mehr Charme ausstrahlen.

Musizieren macht eine Frau schön, so die Botschaft. Die hier implizierte Vorstellung von weiblicher „Schönheit“ hat zweierlei Bedeutungen: Das Schönsein bezieht sich sowohl auf die „äußerliche Erscheinung“ als auch auf die „von innen nach außen strahlende Aura und den Charme“. Letztere Bedeutung wird auch oft mit dem Wort „qi zhi“ (氣質) ausgedrückt, was mit „innere Qualität“ übersetzt werden kann – wie wir es bereits aus der vorhin zitierten Beschreibung der Frauen aus der Missionsfrauenschule kennen.

Musizieren mache ein Mädchen hübsch und kultiviert. Entsprechend äußerten sich viele von mir interviewte Eltern zu der Frage, warum sie ihre Töchter Musik lernen lassen wollten. Darüber hinaus gibt es auch einen weiteren genderspezifischen Grund, den zum Beispiel der Vater einer Oboe-Studentin nannte:

Zu dieser Zeit wollten alle in Taiwan Musik lernen. [...] Wir hörten und sahen, wie einfach die Menschen, die Musik studiert hatten, Schüler bekamen und zu Hause Klavierunterricht oder Unterricht für andere Instrumente geben konnten. Dadurch konnten sie sich daheim um die eigenen Kinder und die Familie kümmern, aber auch durch den Klavierunterricht zu Hause viel Geld verdienen. Wir glaubten damals, Musiklehrer zu sein sei ein sehr angenehmer Beruf.

Die Schilderung des Vaters über seine Entscheidung, dass seine Tochter nicht nur als Kind Musik lernen sollte, sondern die musikalische Ausbildung auch fortsetzen sollte, entspricht vollständig dem Image der Frauen aus der Missionarismädchenschule in dem obigen Bericht. Hier zeigt sich, wie die in den zeitgenössischen Diskursen eingeführ-

ten Gendervorstellungen sich mit den Lebensplanungen verbinden, die viele taiwanesischen Familien aus den 1970er und 1980er Jahren für ihre Töchter wünschten: Der Zugang zu Bildung bedeutete nicht gleich eine feministische Emanzipation bzw. eine Emanzipation, die Frauen als Individuen behandelt und sie aus ihren traditionell zugeordneten häuslichen Arbeitsbereichen befreit. Zwar sahen die seit 1895 auf Taiwan herrschende japanische Kolonialmacht und auch die ihnen 1945 nachfolgende nationalchinesische Regierung die Bildung als eine der wichtigen nationalen Aufgaben an. Allerdings sollte die Bildung für Frauen nach wie vor der Zielsetzung dienen, sie zu guten Ehefrauen und Müttern auszubilden. Man darf dabei nicht vergessen, dass trotz der Idee, den Frauen Bildungsmöglichkeiten in Taiwan zu eröffnen und ihre Lebenssituation und ihren sozialen Status durch Bildung zu verbessern, die Missionsfrauenschulen zutiefst von der viktorianischen Genderideologie geprägt waren.¹² Das pädagogische Ziel dieser Schulen folgte deshalb auch dem theologisch begründeten Prinzip, den häuslichen Bereich den Frauen zuzuteilen. Auch Musiklernen diente unter diesem Prinzip zwei wichtigen Aufgaben für Frauen: der Kirche zu dienen und später selbst Erzieherin zu werden.

Westliche feministische Wissenschaftlerinnen wiesen bereits vor Jahrzehnten auf die Bedeutung des binären Denkens von öffentlicher und privater Sphäre für die Bildung von Geschlechtsdifferenzen hin.¹³ Den Frauen als sozialer Kategorie („womenhood“) wurde durch ihre Verbindung zur Privatsphäre eine moralische „Ethik der Fürsorge“ eingepflegt, indem man sie symbolisch zu „Töchtern der Nation“

12 Hee-Jung Ha, *The Formation of Modern Womanhood in East Asia, 1880–1920: American Evangelical Gender Ideology and Modern Nation-Building*, Dissertation, Berkeley, California: Graduate Theological Union 2010.

13 Madeleine Arnot und Jo-Anne Dillabough, „Feminist Politics and Democratic Values in Education“, in: *Education, Globalization and Social Change*, hrsg. von Hugh Lauder, Phillip Brown, Jo-Anne Dillabough and A. H. Halsey, Oxford: Oxford University Press 2006, S. 161–178, hier S. 163.

machte.¹⁴ Die traditionelle Erziehung, die Mädchen und Frauen für diese Rolle regulierte, begünstigte den häuslichen Arbeitsbereich und die Arbeit der Fürsorge und betont darüber hinaus eine Berufsausbildung für Frauen, die mehr dienstleistungsorientiert ist.¹⁵ Die hier präsentierten taiwanesischen elterlichen Überlegungen über die Bildungsmöglichkeiten für ihre Töchter zeigten, dass dieses binäre Modell von öffentlicher und privater Sphäre auch in der taiwanesischen Gesellschaft vorherrscht und wie eine „Musikausbildung“ auf westlichen Instrumenten diesen „Töchtern der Nation“ dazu dienen sollte, ihre Genderidentität zu formen und ihre Rollen und Aufgaben zu erfüllen. Ein weiteres Plakat für die elektronischen Orgeln von Yamaha verdeutlicht diese Ansicht nochmals (Abb. 2):

慶祝婦女節

新B型系列

山葉電子琴伴您開創新生活型態

生活任何時代的女性都是偉大的，尤其是現代的女性。

因為不論是在家中相夫教子，或在社會上扮演職業婦女的角色，女性的生活態度、人生觀，不但能塑造自我的個性與氣質，更深深的影響整個家庭與社會。

也因此，在適應現代物質生活的今天，如何透過各種精神活動來充實自我的內涵，進而提高個人、家庭及社會的生活素質與創新的生活型態，更是您應該考慮到的。

音樂是精神生活的一環，在山葉電子琴的陪伴下，不但能增添您的氣質與品味，更能提高生活素質，開創新生活型態。

●山葉電子琴花蓮演奏會●

慶祝婦女節，功學社將於花蓮地區舉辦二場電子琴聯誼演奏會，並特別邀請林則鳳小姐、江信權(Jerry)先生參加演出。

時 間：3月7日下午7:00
地 點：玉里鎮和平路長老會教堂
時 間：3月8日下午7:30
地 點：花蓮亞士頓飯店2F(山地門)

樂團地點：功學社花蓮分公司 花蓮市中山路88號
玉里服務站 玉里鎮光復路174號
歡迎您蒞臨光臨欣賞

YAMAHA ELECTONE

功學社 KHS
請就近向掛有山葉鋼琴電子琴招牌的特約專賣店洽購……

A-55N 60,000元
B-35N 73,000元
B-55N 94,000元
B-75N 111,000元

Abb. 2: Yamaha-Organ-Anzeige, *United Daily News*, 5. März 1981, S. 9

- 14 Ebd., S. 165; vgl. Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1982; „Moral Orientation and Moral Development“, in: *Women and Moral Theory*, hrsg von Eva Kittay und D. Meyers, New Jersey: Rowman and Littlefield 1987, S. 19–33.
- 15 Arnot und Dillabough, „Feminist Politics“, S. 168.

Alle Frauen, die egal zu welcher Zeit leben, sind großartig, vor allem die Frau in der modernen Zeit. Denn ihre Lebenseinstellungen und Lebensperspektiven – egal ob sie sich zu Hause um ihre Männer kümmern und Kinder erziehen oder eine Berufsfrau in der Gesellschaft sind – formen nicht nur ihre eigenen Eigenschaften und Qualitäten. Sie üben auch einen großen Einfluss auf die ganze Familie und Gesellschaft aus. Aus diesem Grund sollten Sie sich, in der heutigen Zeit, wo das materialistische Leben überbetont wird, mit der Frage beschäftigen, wie Sie durch alle geistigen Aktivitäten Ihre innere Qualität stärken können bzw. wie Sie darüber hinaus Ihre eigene Lebensqualität und diejenige Ihrer Familien sowie der Gesellschaft erhöhen können und so einen neuen Lebensstil erschaffen. Musik ist Teil des Geisteslebens. Die Begleitung der elektronischen Yamaha-Orgeln wird Ihnen nicht nur Qualität und Charme vermitteln, sondern Ihnen auch helfen, die Lebensqualität zu erhöhen und den neuen Lebensstil zu erschaffen.

Während den Männern der äußerliche, materiale Arbeitsbereich zugeweiht wurde, waren die Frauen aus damaliger Sicht zuständig für das Innerliche, den Geist und die Seele der Familien und der Gesellschaft. Der Beruf der Musiklehrerin stellte daher einen idealen Beruf für die Frauen dar, weil die Musik ihnen eine innere und äußere Schönheit verleihe, aber auch, weil die flexible Lehrtätigkeit einer Musiklehrerin (teilweise zu Hause) mit gutem Einkommen ihnen ermögliche, gleichzeitig Geld zu verdienen und sich um ihre Familien zu kümmern. Es ist deutlich, dass was der Vater der Oboe-Studentin unter dem Beruf „Musiklehrer“ versteht – auch wenn er den Musiklehrer allgemein mit der Bezeichnung „Menschen, die Musik studiert hatten“ gleichsetzt – in erster Linie auf Frauen bezogen ist. Diese könnten sich sowohl „daheim um die eigenen Kinder und die Familie kümmern als auch durch den Klavierunterricht zu Hause viel Geld verdienen“. Eine Mutter einer anderen Oboenschülerin und selbst Klavierlehrerin betonte diesen Standpunkt erneut, als sie mir erklärte, warum sie nur ihre Tochter, nicht aber ihren Sohn Musik lernen ließ:

Ich wollte nicht, dass mein Junge Berufsmusiker wird. Ich wusste, dass er dadurch eingeengt wird, was seine Karriere in der Zukunft betrifft. Ich finde, die Berufsperspektive für Jungs sollte viel breiter sein. Aber für die Schwester [also, meine Tochter]. Es liegt wahrscheinlich daran, dass es mein Traum war. Ich woll-

te sie zu einem schönen Berufsweg hinführen. Ich glaube, ein Berufsleben mit Musik wird wirklich sehr schön sein.

Fragt man weiter, was ein passendes Berufsfeld für eine Musikerin sein könnte, deutet Frau Feng wiederum auf ein von Beginn an sehr klar definiertes Frauenbild hin:

Ich glaube, Frauen sollen keine Orchestermusiker sein [...], außer in dem Fall, dass du nicht heiraten möchtest. Sollest du als Frau nicht irgendwann heiraten und Familie haben? Aber in dem Orchester, wenn man immer verlangt, hier oder dort aufzutreten, was machst du dann? Was macht es mit deiner Familie? Wie kannst du dich um deine Kinder kümmern?

Die Assoziation mit und die Vorstellung von Musikern bzw. Musiklehrern beeinflusste letztlich die Entscheidung, ob die Kinder später zu einem Berufsmusiker werden sollten. Dabei zeigten sich unterschiedliche Gendervorstellungen: Während Musiker bzw. Musiklehrer für einen Jungen, von dem erwartet wird, später die Familie zu ernähren, nicht unbedingt als passender Beruf betrachtet wird, wird v. a. der Beruf der *Musiklehrerin* – nicht aber der der Orchestermusikerin – für ein Mädchen als ideal vorgestellt. Auch für die Eltern von Peiyu, der oben dargestellten Pianistin, war es klar, welche Rolle das Musizieren im Leben ihrer Tochter spielen sollte: Sie wollten, dass ihre Tochter eine künstlerische Fertigkeit erwirbt. Sie ließen sie Klavier lernen und später als Schullehrerin im Fach Musik ausbilden. Peiyu sagte mir, dass ihre Hoffnung, professionelle Pianistin zu werden, immer wieder am Wunsch ihrer Eltern scheiterte:

Sie ließen mich zwar Musik lernen und in eine Musikklasse gehen. Sie fanden es aber nicht gut, sich zu sehr auf die Kunst zu konzentrieren. Sie finden, dann verliert man die Fähigkeit zu leben. Sie finden den Kreis der Künstler zu eigenartig und wollten nicht, dass ich eine von ‚denen‘ werde.

Die Tochter sollte unabhängig sein, so die Meinung der Eltern von Peiyu, und eine künstliche Fertigkeit bzw. die Lehrtätigkeit sollte ihr ermöglichen, sich selbst und ihre Familie zu finanzieren, aber ihr Fa-

milienleben nicht außer Acht zu lassen. Eine musikalische Ausbildung zur Musiklehrerin war in ihren Augen für ein Mädchen die beste berufliche Ausbildung, die einem solchem Lebensziel dient.

Europäische Musikausbildung als Pilgerfahrt

Ihre Musikausbildung fing dementsprechend bei fast allen meiner Protagonistinnen so an: Zuerst hatten sie Musikstunden bei der Yamaha-Musikschule, dann gingen sie regelmäßig zum privaten Klavierunterricht. Nach ein paar Jahren Klavierunterricht wurden sie, meistens auf Anraten ihrer Klavierlehrer, zu einer Eignungsprüfung der Musikklasse geschickt,¹⁶ um die Chance zu erhalten, ihr musikalisches Talent weiter zu entwickeln. Sie wurden dann – oft „mit viel Glück“, wie es fast allen in diesem Beitrag vorgestellten Protagonistinnen zufolge bei ihnen der Fall gewesen war, – von der Musikklasse aufgenommen. Die Ansicht der Eltern, dass die Musikausbildung aber eher eine Ausbildung zur Lehrtätigkeit für ihre Töchter war, hängt auch oft mit der Tatsache zusammen, dass die meisten Eltern von Musikstudenten in Taiwan selbst wenig Kenntnisse der westlichen klassischen Musik oder des Musizierens hatten. Dies zeigt sich deutlich in den Erzählungen meiner Protagonistinnen, wie sie in der Tat aus „irgendeinem“, „lustigen“, „zufälligen“ Grund ein weiteres Instrument aussuchten bzw. wie das Instrument ihnen zugeteilt wurde, das sie schließlich als Haupt- oder zweites Instrument ihrer professionellen Musikausbildung lernten: „Wir haben zufällig eine Flöte zu Hause im Schrank gefunden. Da sagten meine Eltern: ‚Dann lernen wir doch

16 Die „Musikklasse“ in Taiwan bezieht sich auf die staatliche Förderung der Ausbildung junger taiwanesischer Talente. 1984 wurden die allgemeinen „Spezialausbildungsgesetze“ vom taiwanesischen Parlament verabschiedet, denen zufolge musikalisch talentierte Kinder vom öffentlichen Schulsystem gefördert und in eigenen Klassen unterrichtet werden sollen. In diesen privilegierten Musikklassen erhalten die Schülerinnen und Schüler Einzelunterricht bei professionellen Musikern.

die Flöte“ (Yawen); „Mein Vater sagte mir am ersten Schultag nach der Orientierungsveranstaltung der Musikklasse: ‚Die Flötenlehrerin war hübsch. Lass uns Flöte lernen‘“ (Yang Ying); „Da ja die Flöte klein und einfach zu transportieren ist, hat meine Mutter sich für mich für das Instrument entschieden“ (Wanchun); „Meine Mutter hat gehört, Blasinstrumente spielen sei eine gute Übung für das Atemsystem. Deshalb haben wir uns für Oboe entschieden, obwohl wir überhaupt keine Ahnung hatten, was eigentlich eine Oboe ist“ (Anyu). Die Vermutung, dass bestimmte Musikinstrumente in den Vorstellungen der Eltern mehr Weiblichkeit verkörperten als andere,¹⁷ spiegelt sich auch deutlich in den Instrumenten, die meine Protagonisten spielen: Von meinen 12 Protagonistinnen studieren fünf Klavier, sechs Blasinstrumente (vier Flöte, zwei Oboe) und eine Cello, während bei den männlichen Protagonisten, die ich im Rahmen meiner Feldforschung kontaktierte, eine deutlich buntere Mischung vertreten ist.

Die Lebensplanungen der Eltern für ihre Töchter, dass sie später *Musiklehrerin* werden sollten, widersprachen jedoch oft den Wünschen meiner Protagonistinnen, wie es oben bereits in Peiyus Porträt deutlich wurde. Während die Eltern wünschten, dass ihre Töchter zu Lehrerinnen ausgebildet werden, vermittelten die Förderprogramme, die die Musikschüler in einer Musikklasse bekamen, ihren Schülern eher eine Ausbildung zu professionellen Instrumentalisten und Musikern. Die Erzählungen meiner Protagonisten weisen darauf hin, dass die Jahre dieser musikalischen und instrumentalen Ausbildung – auch wenn es anfangs nicht ihre eigene Motivation war, Musik zu lernen, – ihr eigenes Interesse an westlicher klassischer Musik und den Instrumenten, die sie lernten, geweckt haben. Ihr Ehrgeiz für eine Karriere als Spitzenmusiker steht oft im Gegensatz zu den Lebensplänen, die ihre Eltern für sie aufgestellt haben. Peiyu erzählte mir:

17 Siehe: Hoffmann, *Instrument und Körper*.

Jedes Mal, wenn es um eine weitere Schul- bzw. Studienentscheidung ging, war immer der Zeitpunkt da, wo ich mich viel mit meinen Eltern gestritten habe. Ich habe am Ende immer ihren Vorschlägen nachgegeben, weil sie mich mit dem Argument überredeten, dass es gut für ein Mädchen wäre, und habe mich aus diesem Grund entschieden. Ich machte dann ihrem Wunsch entsprechend weiter. Dennoch fragte ich immer, warum darf ich nie dafür kämpfen, die Beste zu sein?

Für viele meiner Protagonistinnen bedeutet die westliche klassische Musik letztlich ein wichtiges kulturelles Element, mit dem sie sich identifizieren und durch das sie sich selbst wahrnehmen. Tailin, eine andere Pianistin, beschrieb diesen Prozess bei ihr folgendermaßen:

Früher dachte ich beim Musikunterricht, dass man einfach üben muss. Du hast dich nicht dagegen gewehrt und [...] einfach an den Aufnahmeprüfungen für die Musikklasse teilgenommen. Dann hast du sie bestanden und lernst Musik einfach weiter. Du denkst auch nicht viel darüber nach, was du in der Zukunft machen möchtest. Aber als ich die Uni besuchte, [...] habe ich eine sehr gute Lehrerin bekommen. Ab diesem Zeitpunkt bemerkte ich, dass Musik für mich nicht nur etwas ist, was ich einfach mag oder was eine Gewohnheit ist. Plötzlich erschlossen sich mir viele neue Bedeutungen: Zu diesen gehört auch, dass ich bemerkt habe, dass Musik für mich eine wichtigere Rolle spielt als Sprache. Sie ist der wichtigste Kanal, durch den ich mich ausdrücke. [...] Bis ich im dritten Jahr an der Uni war, wusste ich, wenn ich einfach aufhörte, Musik zu machen, würde ich mich nicht mehr mit den Leuten draußen unterhalten können.

Musik sei insofern ihre „Sprache“, mit der sie ihre Emotionen vermitteln und mit anderen kommuniziere. Die Motivation, ihre Klavierausbildung in Europa fortzusetzen, sei letztlich aus diesem langen Lernprozess heraus entstanden: „Es war am Anfang nicht so. Aber mit der Zeit merkst du, dass es für dich immer klarer wird, dass du diesen Weg gehen möchtest. Du genießt es wirklich sehr, in der Musik zu sein.“ (Tailin)

Eine Ausbildung zur „Musiklehrerin“ an ihren Instrumenten konnte letztlich die große Sehnsucht meiner Protagonistinnen nach einer weiteren musikalischen und spieltechnischen Entwicklung nicht befriedigen: Sie wollen wissen und lernen, wie sie ihre Instrumente richtig gut spielen können, wie sie ihre Musikalität noch reifen

lassen bzw. ihre musikalische Imagination bereichern können, so dass sie westliche klassische Musik „richtig“ kennen und diese westliche Musik „authentisch“ präsentieren. Sie fordern mehrere Ausbildungen, die sie zu professionellen Instrumentalistinnen und Solistinnen machen, die auf der Bühne stehen und Konzerte geben. Und diese Ausbildung müsse in Europa erfolgen, dem Ursprungsland der westlichen klassischen Musik. Chiaoen, ebenfalls Pianistin, führte diese Argumentation aus:

Als ich klein war, hatte ich eine naive Vorstellung davon: Weil ich damals sehr wenig von der chinesischen klassischen Musik erfahren hatte, dachte ich die ganze Zeit automatisch, dass Musik eigentlich die westliche Musik sei. [...] Ich glaubte, die Musik von Bach und Händel, der ich begegnet war, sei schlechthin die „richtige“ und die „klassische“ Musik.

Da die klassische Musik ursprünglich aus Europa kam, wollte sie ihre Klavierausbildung an deren Ursprungsort machen. Fast alle meine Protagonistinnen teilten Chiaoens Ansicht: Sie wollten ihre Instrumentalbildung in Europa fortsetzen, weil sie fest davon überzeugt waren, dass Europa angesichts der europäischen Traditionen der klassischen Musik eine bessere Qualität der Musikausbildung bietet. Nach Europa zu kommen und bei und von Europäern Musik zu lernen bedeutet letztlich für alle meine Protagonistinnen eine „Pilgerfahrt“:¹⁸ zurück zu der Quelle ihrer Musik und zu der Heimat, wo ihre Musik entstand und bis heute noch lebendig praktiziert wird. Tailin beschrieb ihre damaligen großen Erwartungen so:

Ich habe damals nicht erwartet, dass, wenn du ins Ausland gehst, die dortigen Professoren dich beim Spielen tatsächlich viel verbessern könnten. Es war einfach die Vorstellung, dass du glaubst, dass, egal ob im Alltag, sogar in Hinsicht auf das Wasser, das du trinkst, oder auf die Luft, die du atmest, du einfach komplett in einer Welt der Kunst lebst. Denn die [klassische Musik] ist ja ihre Kultur.

18 Li, *Bildungspilger*, S. 59–77.

In ihrer Vorstellung konstruierten diese jungen Musikerinnen aus Taiwan eine „Heimatlandschaft“ ihrer Musik. Damit ist gemeint, dass sie glaubten, nur durch ihre persönlichen Kontakte und Berührungen, Erfahrungen und Erlebnisse mit jenem Ort eine musikalische Entwicklung schaffen zu können, die sie in ihrem eigenen Heimatland nicht meinten erreichen zu können. Um dieses „Heimatgefühl“ meiner Protagonisten in Bezug auf Europa nachvollziehen zu können, muss man sich die Gegenüberstellung von Taiwan und Europa ansehen, die in den Narrativen immer wieder auftaucht: Taiwan wird darin von den Studierenden als eine kulturell „unauthentische“ Lernumgebung für westliche klassische Musik kritisiert, in der sie auch keine weiteren musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten und keine entsprechende soziale Unterstützung erhalten.¹⁹ Hinter dieser Kritik am Lernumfeld und dem Bildungssystem stehen allerdings oft tiefe Selbstzweifel und Selbstkritik: „Langsam fragte ich mich, ob ich tatsächlich noch weiter Querflöte studieren sollte. Habe ich überhaupt ein bisschen Talent beim Spielen, oder bin ich einfach nur eine normale Studentin, bei der es eigentlich keinen Raum mehr gibt, sich zu entwickeln?“ (Hsiaofoei) „Ich wusste nicht mehr, wie ich mich beim Spielen weiterentwickeln sollte. Ich fühlte mich so, als ob ich die Grenzen nicht überschreiten könnte.“ (Yang Ying) „Ich brauchte eine neue Umgebung, denn ich bemerkte, ... ich wusste einfach nicht mehr, was ich in Taiwan noch machen konnte.“ (Yiling) Wanchun, eine Flötistin, beschrieb ihre damalige Situation in Taiwan, bevor sie nach Deutschland kam:

Ich wünsche mir eine bessere Technik, einen besseren Klang – einen richtig guten Klang. [...] Ich finde, ich spiele in vielerlei Hinsicht noch nicht gut genug. Du kannst sagen, es ist gut genug, um einen kleinen Job in Taiwan zu finden, um zu

19 Ich benutze die Begriffe „Homecoming“ und „Pilgerfahrt“ vor allem, um die spezielle Motivation dieser asiatischen Musikstudierenden für eine Ausbildung in Europa zu beschreiben. Eine ausführliche Darlegung zu diesen Metaphern und ihrer Verbindung zu einer Studentenmobilität siehe Li, *Bildungspilger*, S. 191ff.

überleben. Aber ich finde, es ist nicht gut genug, um ein anderes Niveau zu erreichen. Es ist noch weit davon entfernt. Ich spiele zwar nicht schlecht, aber ich will nicht nur ‚nicht schlecht‘ sein, ich will besser sein. Allerdings glaube ich, dass zwischen ‚nicht schlecht‘ und ‚besser‘ sein eine hohe Schwelle liegt, die schwer zu überschreiten ist. Ich glaube, in Taiwan ist es unmöglich, das zu schaffen. Selten gibt es da jemanden, der dir dabei helfen kann. In jener Umgebung wird es schwer sein, diese Schwelle zu überschreiten.

Hier stellt sich die Frage, inwieweit die genderspezifischen Wahrnehmungen für und die gesellschaftlichen Erwartungen an eine Musikschülerin und -studentin in Taiwan das Selbstvertrauen meiner hier dargestellten jungen Musikerinnen beeinflusst haben. (Ich werde später noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen.) Wir können hier aber zunächst einmal feststellen, dass eine „richtige“ und (angesichts der Fremdsprache und der hohen Anforderungen in der Solistenausbildung) anspruchsvolle Ausbildung in Europa von diesen Studentinnen als Chance gesehen und genutzt wurde, um die anderen, vor allem ihre Eltern, von ihrem musikalischen Talent und Ehrgeiz zu überzeugen. Peiyu antwortete einmal auf meine Frage, was ihr diese europäische Ausbildung am meisten gebracht habe, nachdem sie ihre Eltern erfolgreich davon überzeugt hatte, sie zur Musikausbildung nach Europa kommen zu lassen:

Ich glaube, es gibt mir eine Möglichkeit, meine [musikalische] Kompetenz zu beweisen. [...] Seit ich ein Kind war, wollte ich meine Eltern immer davon überzeugen, dass sie an mich glauben können, dass ich [in Hinsicht auf das Klavierspielen] auch was schaffen kann.

Diese jungen Musikerinnen wurden von ihren Eltern in der Erwartung erzogen, Lehrerinnen zu werden. Sie erwarteten nicht, dass ihre Töchter musikalisch hochbegabt seien, und daher auch nicht, dass sie professionelle Musikerinnen würden. Die Musikausbildung, die die Musikstudentinnen, wie auch ihre männlichen Kameraden in den Schulen und Hochschulen bekamen, bilden sie jedoch in erster Linie zu Solisten und professionellen Musikern, die auf der Bühne stehen und ständig Konzerte geben. Der Prozess meiner Protagonisten, diese

Entscheidung zu treffen, nämlich nach Europa zu gehen und sich dort weiter ausbilden zu lassen, deutet auf einen deutlichen Geschlechterunterschied hin: Während alle männlichen Studierenden, die ich in meiner ethnographischen Studie kontaktierte, in ihrem Wunsch nach einer Musikausbildung in Deutschland von ihren Familien von Anfang an vielmehr in Hinblick auf eine Karriere als Solist und Orchestermusiker unterstützt wurden, waren fast alle weiblichen Studierenden mit demselben Wunsch zunächst mit einer ablehnenden Haltung ihrer Familien konfrontiert. Eine Mutter berichtete mir von ihrer Sorge, dass ihre Tochter wegen eines langen Auslandsstudiums keinen Mann in Taiwan finden würde und sie deshalb damals nicht wollte, dass ihre Tochter zum Studium nach Europa geht. Ein Auslandsstudium stand des zusätzlichen zeitlichen Aufwands und der Kosten wegen dem ursprünglichen Wunsch der Eltern entgegen. Viele Eltern betrachteten es als Risiko, das den Eintritt ihrer Töchter in die Berufspraxis und das Familienleben verzögern würde. Peiyu hat schließlich die Zustimmung ihrer Eltern für das Auslandsstudium erhalten, weil ihr Freund in Deutschland studieren wollte, und erst nach der Verlobung durfte das Paar zusammen nach Deutschland kommen.

Die Narrative meiner Protagonistinnen zeigten allerdings, dass sie sich von vornherein ihrer Frauenrolle bewusst waren. Sie fühlten sich einerseits verpflichtet, dem Wunsch ihrer Eltern zu folgen, wollten andererseits aber trotzdem ihren eigenen Traum nicht aufgeben. Innerhalb dieses Spannungsfeldes zwischen Rollenerwartung der Gesellschaft und ihrer eigenen Rollenerwartung als angehende Musikerinnen bot das Auslandsstudium – und die damit einhergehende Distanz zu ihren Eltern – ihnen die Möglichkeit, ihren eigenen Weg zu finden. Erstaunlich dabei ist aber zu sehen, dass eine Solistenausbildung in Europa bzw. in Deutschland mit dem Schwerpunkt von

Bildung der Individualität und Eigenständigkeit²⁰ diese jungen Studentinnen eben nicht von diesen Gendereinschränkungen emanzipiert. Vielmehr zeigten meine Protagonisten in ihren Narrativen einen inneren Wandlungsprozess, im Zuge dessen sie einen Mittelweg zwischen beiden Rollen – als Frauen und Musikerinnen – finden, und ein neu entstehendes Bewusstsein bzw. einen Prozess der Selbstfindung, der ihnen wiederum dabei hilft, ihre Frauenrolle zu akzeptieren und zu praktizieren.

Der Prozess der Selbstfindung

Yawen, eine Cellistin, schilderte mir einmal im Rückblick ihre Studiererfahrungen in Deutschland:

Wenn ich jetzt zurückblicke, würde ich sagen, dass ich eigentlich Musik lerne, um mich kennenzulernen. Zu sehen, und zwar ganz ehrlich zu sich selbst, wo ich was noch nicht gut genug gemacht habe. Was fehlt noch? Ich meine nicht, ob ich schnell genug spiele oder ob ich ein großes Werk schaffe. Nicht solche Fragen, nicht, um zu zeigen, wie viel und wie gut ich gelernt habe. Sondern ich frage mich selbst ganz ehrlich, ob ich Musik tatsächlich bereits so spiele, dass ich damit ganz exakt ausdrücken kann, was ich sagen möchte. Oder noch genauer: Ob ich mit meinem Verstand meine Nerven bis ins Einzelne kontrollieren kann? Das ist ein sehr, sehr feiner Unterschied, den ich erst später begriffen habe.

Dies betraf letztlich, wie Yawen ihre Ansicht nochmal zusammenfasste, „[ob] ich mich kennenlernen und meine eigene Art zu spielen finden kann“.

Viele asiatische Musikstudierende kamen nach Europa, um den „authentischen Klang“ der westlichen klassischen Musik kennenzulernen, und mit der Hoffnung, dass sie eines Tages auch diesen Klang

20 Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press 2001 [1988].

souverän hervorbringen können.²¹ Der größte Gewinn, den sie tatsächlich aus ihrer europäischen Musikausbildung gezogen haben, gehe allerdings über diese kulturelle Authentizität hinaus: In den Narrativen wird ein gestiegenes Selbstvertrauen fassbar, das sich sowohl auf das Bewusstsein des eigenen Musikgeschmacks und der eigenen Ideen als auch auf das Finden der für sie passenden Spieltechniken bezieht. Die Studierenden berichteten, dass dieses Selbstbewusstsein wiederum aus den Anforderungen an die Individualität resultierte, mit denen sie in ihren Solistenausbildungen an deutschen Musikhochschulen ständig konfrontiert wurden. Sie wurden immer von ihren Professoren und Lehrern gefragt, was ihre eigenen Meinungen und eigenen Ideen seien. Sie lernten, dass man nur dann Musik interessant vor Publikum präsentieren kann, wenn die eigene Interpretation und Persönlichkeit in die Musik einfließt. Wie Yiling es formulierte: „Du musst Gefühle haben und du musst mit denen die anderen überzeugen können. Das heißt, du musst den anderen sagen, ja, so bin ich!“

Die Anforderung an sie, ihre eigene Stimme zu finden, ist laut meinen Protagonistinnen dem taiwanesischen Bildungssystem eher fremd. Diese Forderung, herauszufinden, was ihre eigenen Meinungen und Ideen seien, führe sie oft zu einer Selbstreflektion und einem Entwicklungsprozess, an dessen Ende sie eine größere Eigenständigkeit empfanden. Dabei unterscheiden sich ihre Narrative von denen ihrer männlichen Kameraden und Kollegen insbesondere bei den Antworten auf meine Frage, was „eigenständig zu sein“ für sie bedeutet. Hier fällt ein weiterer Genderunterschied unter meinen Protagonisten auf: Während die männlichen Studenten unter Eigenständigkeit viel mehr eine zugewonnene Fähigkeit, sich eine eigene Meinung zu bilden, selbstständig zu denken und das Selbstvertrauen in Bezug auf

21 Li, *Bildungspilger*, S. 191ff; Olaf Praetorius, *Musiklehre und -lernen auf der Spur kultureller Authentizität? Südkoreanische Musikstudierende an deutschen Musikhochschulen*, Saarbrücken: VDM 2009.

ihr Können verstanden, hat die Bedeutung eines neuen Selbstvertrauens bei meinen Protagonistinnen etwas noch Persönlicheres und oft auf ihre Grundidentität Bezogenes. Es geht um eine tiefere Selbstveränderung, die sie während ihres Auslandsstudiums erlebt haben. „Ich habe mich selbst besser kennengelernt“, ist eine typische Formulierung, die ich selten von meinen männlichen Protagonisten, aber von allen meinen Protagonistinnen hörte. Sie betonten vor allem eine stärkere emotionale Verbindung zur Musik, die durch diesen Prozess der Entwicklung entstand: Yiling schilderte mir diese neue, enge Verbindung mit Musik, nachdem sie einmal wegen einer schlimmen Handverletzung während ihres Studiums in Deutschland eine Weile nicht Klavier spielen konnte:

Es war dann an dem Tag, als ich wieder am Klavier saß. Ich fühlte, dass ich [das Klavierspielen] sehr vermisste! Ich fühlte mich auch dabei sehr glücklich. Es war eine Freude aus dem Herzen, nämlich dass ich spürte, es war eine wirklich sehr schöne Sache, Musik lernen zu können. [...] Sicher ist Musik ein Instrument, durch das du Geld verdienst, das kann ich nicht verneinen. Aber du findest gleichzeitig, es ist auch schön, dass sie dich im Leben begleitet. Wenn ich mich einsam fühle oder glücklich bin, habe ich Musik immer bei mir. Ich kann durch sie auch meine Emotion ausdrücken. Dann dachte ich, es ist eigentlich gut so. Du fühlst dich nicht mehr gezwungen [Musik zu machen]. [...] Und ich glaube, in jenem Moment weißt du tatsächlich, dass Musik dir wie ein Freund ist und dich nie verlässt. Du findest dann, dass du dich sehr glücklich fühlst, diese Sache bei dir zu haben.

Musik bzw. Musizieren sei letztlich eine persönliche Sache geworden, so eine meiner Protagonistinnen. Durch diese emotionale, persönliche Verbindung zu Musik fing sie an, erneuert über ihre Musikkarriere nachzudenken.

„Ich genieße sehr mein Familienleben“: Das Porträt von Anya

Anya war 17, als sie nach Deutschland kam. Begleitet wurde sie von einem älteren Studenten ihres Oboenlehrers in Taiwan, der ebenfalls in Deutschland Musik studieren wollte. Als 17-jähriges Mädchen war

sie neugierig auf alles und war ziemlich aufgeregt. Sie hatte sich als talentierte Jungstudentin an einer deutschen Musikhochschule eingeschrieben und studierte seitdem Oboe in der Klasse eines Professors. Als junges Musiktalent konnte sie alle Herausforderungen mit starkem Willen leicht bewältigen und war sehr stolz auf sich.

Ich habe Anya am Nachmittag eines Feiertags im Jahr 2011 in Taipeh besucht, wo sie mit ihrem Mann und ihrem einjährigen Sohn lebte. Man fühlte gleich das Glück und die Harmonie in der kleinen Familie, sobald man das Paar sah. Die Wohnung war warm und gemütlich eingerichtet. Mit der Hilfe der Großeltern konnte das Paar sich gleichzeitig um das Kind kümmern und seine Karrieren weiterverfolgen. Anya war zu der Zeit als Dozentin an verschiedenen Hochschulen tätig und spielte noch als freie Oboistin in einem staatlichen Orchester.

Ich habe Anya in einem sehr frühen Stadium meines Studiums in Deutschland kennengelernt. Sie befand sich damals bereits im Hauptstudium. 2008, nach ihrem Abschlusskonzert, ist sie gleich nach Taiwan zurückgekehrt. Die Entscheidung dafür, nach Hause zu gehen, war für sie klar. Nach fast sieben Jahren im Ausland wollte sie nicht mehr in Deutschland bleiben: „Am Anfang lief alles schön und einfach. Ich konnte immer die Aufgaben leicht erledigen und der Professor lobte auch immer die Leistungen, die ich gebracht habe“, sagte sie mir. Sie genoss die Kameradschaft in der Klasse sehr. Dieses Anfangsglück endete aber, als sie eines Tages plötzlich bemerkte, dass sie ihr Talent nicht mehr so leicht beherrschen konnte:

Es könnte sein, dass die Aufgaben immer schwieriger wurden, dass ich einen Engpass hatte oder dass ich eine falsche Art zu üben hatte, die mir bereits zur Gewohnheit geworden war. Auf jeden Fall habe ich eines Tages bemerkt, dass ich nicht mehr so gut spielen konnte. Dann kamen immer noch die neuen Studenten in unsere Klasse, die viel besser als ich spielten. Seitdem hatte ich kein Selbstvertrauen mehr.

Diese tiefe Frustration veranlasste sie zu einer Studienpause und sie flog nach Taiwan. Erst nach einem Jahr setzte sie das Studium in

Deutschland fort. Die Jahre danach waren nicht leicht für sie. Das Verhältnis zum Studium und das zu ihrem Professor hatten sich verändert – der Professor war nicht glücklich mit ihrer Entscheidung gewesen, das Studium zu unterbrechen. „Es war viel Leiden, aber ich habe versucht, weiterzumachen, bis ich das Studium abschließe.“ Die Leistung, die sie am Ende bei ihrem Abschlusskonzert erbracht hat, ist keine schlechte gewesen. Viel Applaus und gute Noten hat sie bekommen. Als wir Jahre später bei meinem Besuch über das Leiden und den Erfolg, den sie am Ende doch gehabt hat, sprachen und diskutierten, ob dieses Leiden daran lag, weil sie so früh nach Deutschland gegangen ist, sagte sie plötzlich:

Wenn du mich heute nach meiner Meinung fragst, dann würde ich sagen, in dieser Situation müsste die Mutter mitkommen. [...] Sodass es jemanden gibt, der sich um dein Leben kümmert, sodass du dir keine Sorgen machen musst. Wenn du traurig bist, ist die Person bei dir, um dich zu trösten. Wenn du glücklich bist, spendet sie dir auch Applaus.

Anya traten plötzlich Tränen in die Augen, als sie mir das sagte. Ich fragte sie, ob sie sich während dieser Jahre in Deutschland sehr einsam gefühlt habe, und da nickte sie. Sie war immer allein, wirklich allein, sagte sie. Trotz der Tatsache, dass sie viele Freunde um sich hatte, fühlte sie sich einsam in diesem Zustand von harter Konkurrenz und großer (Selbst-) Disziplin. Es war ein sehr emotional bewegender Moment für uns beide. Eine Erinnerung kam zu mir zurück: Wenn wir sie damals in Deutschland fragten, ob sie mit uns ausgehen wolle, antwortete sie uns immer mit dem Satz: Nein, sie müsse zuhause noch das „Rohr“ (das Mundstück) fertigen. Der harte Wettbewerb auf der einen Seite und der große Ehrgeiz auf der anderen erschütterten ein junges Genie, das allein zurechtkommen musste. Anya war daher sehr glücklich und zufrieden mit ihrem Leben nach dem Studium, nachdem sie aus Deutschland nach Taiwan zurückgekehrt war. Trotz des knappen Scheiterns bei einer Bewerbung für eine Stelle als Berufsmusikerin im National Symphony Orchestra Taiwan

konnte sie immer noch als freie Oboistin bei vielen Auftritten des Orchesters spielen. Es sei gut so, sagte sie: „Ich genieße jetzt sehr mein Familienleben. Nicht nur dieses unser gemeinsames Familienleben, sondern auch das Familienleben mit meinen Eltern.“

Eine Solistenausbildung bringt Studierenden nicht nur das Selbstvertrauen und die Eigenständigkeit als Musiker und Künstler auf der Bühne. Die Realität bzw. die große Konkurrenz während des Studiums sowie nach dem Studium auf dem Arbeitsmarkt – egal ob in Taiwan oder in Deutschland – zerstört gleichzeitig viele Träume der jungen Musiker. Es ging nicht mehr um die Frage, ob man gerne Instrumentalist oder Musiklehrer wird. Vielmehr traten mit dem Ende ihrer Studien bei meinen Protagonistinnen Überlegungen in den Vordergrund, wie sie eine Stelle finden und finanziell selbstständig sein können. Ein Blick auf meine 12 Protagonistinnen zeigt eine bunte Mischung aus beruflichen Wegen, doch arbeiten alle jetzt als Musikerinnen oder Musiklehrerinnen. Anyas Geschichte demonstriert, dass das Image der Frau als Familienwesen, das sich um seine Familie und insbesondere die Kinder kümmern sollte, bei ihren Emotionen (bzw. der Verbindung zu ihrer Mutter) und Berufsentscheidungen immer noch ein zentraler Orientierungsaspekt bleibt. Auch die anderen Protagonistinnen, die sich für eine Rückkehr nach Taiwan nach dem Studienabschluss entschieden und bis jetzt noch keine eigene Familie gegründet haben, äußerten ihren Wunsch, nach dem Studium wieder bei ihren Eltern zu sein und sich um ihre Eltern zu kümmern. Sie sahen es auch als ihre Pflicht als Töchter an, bei der Familie zu bleiben und sich um sie zu kümmern.

Das ursprüngliche Bild von Musikerinnen, das viele taiwanische Eltern in den 1980er und 90er Jahren für ihre Töchter im Kopf hatten, scheint sich in diesen Lebensgeschichten meiner Protagonistinnen durchgesetzt zu haben. Die meisten von ihnen sind heute als Lehrerinnen für Musik und ihre Instrumente tätig. Einige von ihnen arbeiten auch auf Honorarbasis als Orchestermusikerinnen. Nur drei der 12 Protagonistinnen haben ihren Traumjob als angestellte Instru-

mentalisten in Orchestern erreicht. Stellt das Auslandsstudium für diese jungen Musikerinnen nun nur eine liminale Erfahrung dar, die in Hinsicht auf ihr Genderbewusstsein als Frauen keinerlei Änderungen angestoßen oder bewirkt hat? Chiaoen erzählte mir, dass ihre Mutter sich darüber beschwerte, dass sie nun zu sehr ihre eigene „Meinung“ habe, seitdem sie aus Deutschland zurückgekommen ist: „Sie fand mich als Kind immer sehr ruhig und brav. Und jetzt sagt man nur einmal seine Meinung und schon findet sie, dass ich zu sehr meinen eigenen Kopf habe!“

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass genau diese Selbstständigkeit, die Bildung einer eigenen Meinung, die meine Protagonistinnen als ihren größten Ertrag aus ihrem Auslandsstudium betrachteten, der Grund ist, weshalb sie nun von ihren Familienmitgliedern kritisiert wurden. Von meinen Protagonistinnen wurde lange erwartet, ein braves Mädchen zu sein. Das Musizieren sollte ihnen ein sanftes Gemüt geben, aber ein Auslandsstudium hat sie dennoch über die Jahre verändert. Andererseits hat gerade diese Unabhängigkeit und das neue Selbstvertrauen diesen jungen Musikerinnen die Möglichkeit eröffnet, sich mit der ihnen auferlegten Frauenrolle auseinanderzusetzen. Ein Auslandsstudium ließ sie einen persönlichen Prozess durchlaufen, in dem sie sich von ihren Genderrollen als Frauen und Töchter für eine gewisse Zeit befreit haben. Sie haben auf der Reise ihre eigenen Vorstellungen und Positionen als Musikerinnen und Individuen erlebt und reflektiert. Das Gefühl, sie seien insgesamt selbstständiger geworden, resultiert bei manchen Studentinnen auch daraus, dass sie ihr Alltagsleben allein besorgen und Entscheidungen für sich allein treffen konnten. Wenyu antwortete auf meine Frage nach ihrem größten Gewinn aus diesem Studium: „Sicher ist das zum einen, was die Oboe betrifft. Aber zum anderen ist es die Selbstständigkeit. Man muss [hier] wirklich viele Sachen selbst in die Hand nehmen, vor allem in Bezug auf das Alltagsleben.“ Die gleiche Ansicht ist bei Chiaoen zu hören:

Ich habe von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter immer zu Hause bei meinen Eltern gewohnt. Das blieb sogar so, als ich an die Universität gegangen bin. Das heißt, die anderen haben immer viele Sachen für mich erledigt. Aber hier lernst du, [wie du die Sachen selbst machst].

Die Auslandserfahrungen verliehen meinen Protagonistinnen dadurch ein neues Selbstvertrauen, dass sie lernten, individuell zu denken, für das, was sie wollen, zu kämpfen und ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Sie wissen jetzt, dass sie für ihre Musik leben und immer Musikerin bleiben, egal welchen Karriereweg sie verfolgen.

Schlusswort

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen die Narrative von 12 Musikstudentinnen aus Taiwan, die als professionelle Instrumentalistinnen westlicher klassischer Musik ausgebildet sind und zwischen 2010 und 2016 eine musikalische Ausbildung als Solistinnen und Orchestermusikerinnen in Deutschland absolviert haben. Im Zuge einer ethnographischen Forschung gesammelt, sind sie ein anschauliches Beispiel für das Zusammenspiel von Musik und Gender bei der Identitätsbildung von Musikstudentinnen und Musikerinnen. Die Lebensgeschichten der Musikstudentinnen veranschaulichen, wie sie Musikerinnen der westlichen klassischen Musik wurden und wie sie in ihren weiblichen Rollen und Berufen ihre eigene Position als Musikerinnen und Instrumentalistinnen fanden. Dabei zeige ich, wie die Genderbildung und Berufsorientierung von Musikerinnen in der taiwanesischen Gesellschaft zu einem Konfliktfeld in der Identitätsbildung und Selbstentwicklung dieser jungen Musikerinnen geworden ist und wie sie eine Musikausbildung in Europa bzw. in Deutschland als Ausweg aus diesem Konflikt konstruieren.

Die Narrative meiner Protagonistinnen umreißen ein komplexes Beziehungsgeflecht, in dem Musik, Gender, und Identität zusammenspielen. Die Kombination aus der Beherrschung von Instru-

menten oder westlicher klassischer Musik – einer „modernen“ weiblichen Intelligenz – und der Lehrtätigkeit – als eine „entsprechende“ und „passende“ Berufstätigkeit für Frauen – machte die Musikausbildung auf westlichen Instrumenten zu einer hoch angesehenen Ausbildung für taiwanesische Mädchen und Frauen. Gleichzeitig zielt eine der „demokratischen“ Aufgaben der Bildung auch darauf ab, Jungen und Mädchen zu großer Autonomie zu erziehen und sie zu ermutigen, durch Bildung auf Selbstbestimmung hinzuarbeiten. Vor diesem Hintergrund wurde Bildung für lange Zeit in den liberalen demokratischen Diskursen als eine Institution propagiert, die in der Lage sei, Frauen im Wettlauf um individuelle Leistung gleiche Chancen zu geben.²² Die Erzählungen meiner Protagonistinnen zeigen deutlich, wie sie diese Möglichkeiten in ihrem Bildungsprozess tatsächlich genutzt und eingeschätzt haben und wie diese Einsichten sie wiederum in Konflikt mit den elterlichen Erwartungen brachten.

Diese genderdifferenzierten Erfahrungen des Musikerdaseins und -werdens müssen letztlich als eine Konsequenz des soziokulturellen Kontextes gelesen werden. Auch Männer sind auf ihre eigene Weise sozial eingeschränkt. Hier stellt sich die Frage, welches Frauen- (und auch Männer-) Bild eine Gesellschaft ihren Mitgliedern vermittelt, wie das Geschlechterbild wiederum das Individuum in seiner Selbstwahrnehmung und in seinen Lebensentscheidungen beeinflusst und wie sie damit umgehen. Die Geschichten dieser Studentinnen zeigten beispielhaft, dass Mobilität den jungen Musikerinnen eine Möglichkeit bot, sich den elterlichen Erwartungen zu entziehen – auch wenn dieser Ausweg nur vorübergehend ist. Sie demonstrierten, wie sie durch eine Solistenausbildung in Europa bzw. Deutschland Raum für ihre Selbstentwicklung schafften. Die Studentinnen waren sich von Anfang an ihrer Frauenrollen und -pflichten

22 Arnot und Dillabough, „Feminist Politics“, S. 165; Mary G. Dietz, „Citizenship with a Feminist Face: The Problem with Maternal Thinking“, in: *Political Theory* 13 (1985), S. 19–38.

bewusst, vor allem ihrer Rolle als Töchter gegenüber ihren Eltern. Ihre Auslandserfahrungen und die Ausbildung, die sie in Deutschland bekamen, ermöglichten ihnen darüber hinaus, souverän mit ihrer Frauenposition und ihren Identitäten als weibliche Familienmitglieder und Musikerinnen umzugehen.

Abstract

“Piano-playing women”. Female Taiwanese instrumental students, their gender construction and agency.

At the centre of this article are the narratives of twelve Taiwanese female instrumental students telling their life stories. The students studied at and graduated from German music educational institutes between 2010 and 2016. Against the backdrop of the performative approach to identity and gender, this article demonstrates how music and instrumental teaching of Western classical music influence the construction of the gender identities of female musicians in the Taiwanese context and how Taiwanese female music students use their stays in Europe to create their own female agency. Based on their narratives, I focus first on questions of women's education (in terms of career orientation and family planning), their parents' expectations, music education in Taiwan, and its impact on the self-confidence of young female musicians. Proceeding from these social analyses, I go on to describe how these young Taiwanese female musicians interact with the gender stereotypes and habitus written in them. They show in their life stories that they strengthened their personal agency while studying at German conservatories and gained the ability to shape their lives in order to go beyond the expectations of their parents and find their own position in society.

Jane Gatineau : une voix, une amie, une battante

SYLVIE DOUCHE

Engagée par P-B Gheusi à l'Opéra Comique à partir de 1932, Jane Gatineau débuta sa carrière, vingt ans plus tôt, à Paris où elle résida toute sa vie malgré de nombreux déplacements en province. Sans descendance directe, pensionnaire dans une maison de retraite pour musiciens (Sainte Périne dans le XVI^e arrondissement¹), Jane Gatineau (1893–1993) confia à la BnF, deux ans avant sa mort, quelques liasses d'effets personnels (totalisant un mètre linéaire d'archives en treize boîtes²). On y trouve : des partitions et textes manuscrits ou imprimés d'Adrien Rémacle, des coupures de presse, un recueil de caricatures imprimées de personnalités du monde du spectacle, un dossier sur la danseuse Jeanne Ronsay, sur son père (célèbre journaliste judiciaire), sur Louise Read (légataire testamentaire de Barbey d'Aurevilly dont elle était la gouvernante), des dessins de Jane Gatineau (sous le pseudonyme de Nine Maya), quelques photos, un tapuscrit de poèmes sous le même pseudonyme, des programmes d'auditions d'élèves (à partir de 1934), de concerts qu'elle organisa (1922–1935) et de ses propres récitals (entre 1908 et 1953), sa méthode de chant (1955), de la correspondance (1902–1969), trois volumes collectant des aphorismes d'auteurs divers et un tapuscrit de son autobiographie intitulé *Broderies, dentelles et entre-*

- 1 Également nommée Fondation Rossini, cette maison de retraite est sise au 11 rue Chardon Lagache. Elle y occupait la chambre 20 dans le pavillon A.
- 2 Nous remercions chaleureusement Mme Corinne Gibello de nous avoir offert de si bonnes conditions de consultation du fonds et Monsieur José Pons qui nous donna accès à de nombreuses photographies de l'artiste et de son entourage.

deux.³ C'est sur ce dernier que nous allons essentiellement nous appuyer pour dessiner un portrait à trois entrées de l'artiste. En effet, nous présenterons la cantatrice, avant d'évoquer son réseau amical et professionnel, puis ses activités d'engagement de femme et de musicienne.



Fig. : Jane Gatineau en mars 1917.
Reproduit avec l'aimable autorisation de José Pons

- 3 Il totalise 103 pages. Elle se défend d'avoir écrit une autobiographie et précise dans sa *Présentation Adventice* de 1990 : « Je viens confirmer que vous ne trouverez *rien* de croustillant, de recherché dans la vie des gens que je cite, ni dans la mienne. Ces *Souvenirs* ne sont pas des *Mémoires* – ni un Journal – ni une autobiographie. Ils ne sont même pas chronologiques. Je ne conte que des choses *vraies* – mais... je ne dis pas tout – parce que je désapprouve les tendances actuelles qui abolissent le *respect humain* et qui recherchent tout ce qui peut être graveleux dans la vie des plus grands » (c'est l'auteur qui souligne).

Jane Gatineau : une voix

Élève d'Alphonsine Dubrena-Desrousseaux (elle-même disciple de Pauline Viardot, du père de Jean Perrier et de Charles Gounod), Jane Gatineau se produisit toute sa vie en de nombreux concerts et manifestations musicales diverses, tels que des Festivals,⁴ des galas ou conférences commentées.⁵ Dans ses *Souvenirs*, elle évoque son premier choc musical que fut *Werther* (Massenet) à l'Opéra Comique – après Rose Heilbronner dans *Phidylé* de Duparc⁶ – mais il lui faudra attendre ses 40 ans avant d'y être admise et d'incarner le Cherubin des *Noces de Figaro* (Mozart), dès avril 1933. Auparavant, elle chante dans les émissions de la T.S.F, à partir de 1919, et y reste très active jusqu'au second conflit mondial⁷ après lequel elle se consacrera principalement à l'enseignement. Elle fut la première à y être intégrée comme cantatrice, même si elle avoue ne pas être très convaincue par la voix amplifiée et enregistrée.⁸ Elle raconte avec humour le premier concert diffusé :

Le mari d'une amie d'enfance était parmi le groupe de chercheurs pour cette technique et il me faisait souvent demander de chanter au téléphone pour leurs travaux d'essai. Ce centre, encore quelque peu militarisé, se trouvait à Sainte Assise, à côté de Melun où il fut décidé, un jour, de tenter un véritable concert. On s'était accordé, paraît-il avec Budapest. [...]. Finalement, on n'entendit rien à Budapest, mais

4 Comme le Festival Bach-Haendel en 1927 ou le Festival Schumann en janvier 1931.

5 Ainsi au sein d'une série de séances consacrées à l'histoire du Lied où elle chante du Félicien David, Victor Massé et Benjamin Godard (L.A, « Les Conférences Comoedia », *Comoedia*, 8 janvier 1926 ou déjà le 21 décembre 1925, etc.).

6 Jane Gatineau, *Broderies, dentelles et entre-deux (Souvenirs)*, Paris, Fonds Jane Gatineau, BnF, département Arts du spectacle, p. 11.

7 « La guerre arrêta TOUT en 39/40 (j'ai toujours mon contrat de juin 40 qui ne put être honoré) », *idem*, p. 46. C'est l'auteur qui souligne. Douleuruse, elle ajoute ailleurs : « Puis vint la guerre en 39 et ce fut la cassure pour ma carrière » (*ibid.*, p. 22).

8 Voir l'entretien de la cantatrice avec Pierre Keszler pour *Le Haut-parleur*, n° 417, 13 août 1933, avec des photos de Charles Duvivier.

Victor Charpentier, chargé du programme reçut une dépêche du *Sud Oranais* demandant d'où venait cette merveilleuse voix et ce beau concert, parvenus si loin... par les airs...⁹

Jane Gatineau précise, par ailleurs, qu'elle était à cette époque classée « cantatrice de concert » et il est instructif de considérer les différents qualificatifs dont on l'affuble, selon les endroits où elle était embauchée. En effet, ayant endossé les rôles de mezzo légère (autrement dénommée « soprano Dugazon ») – dans *Le Maître de chapelle* de Paër, *Les Rendez-vous bourgeois* de Nicolo, *Le Sourd* d'Adam, *L'Éducation manquée* de Chabrier ou *Psyché* d'Ambroise Thomas, etc. – elle se classe « soprano vocalisante » depuis ses débuts au Théâtre Royal de Gand.¹⁰ Intervenant au sein de l'Association des Grands Concerts Victor Charpentier (au moins en 1917, 1919), on l'y associe parfois,¹¹ ou encore elle est dite « du Trianon lyrique » ou « de La Gaieté lyrique », en 1926-1927. Le conflit mondial a peut-être interrompu cette participation car elle affirme avoir été gênée par la déclaration de la Première Guerre mondiale (« La guerre de 14/18 avait en effet retardé mes pas dans la carrière »¹²) même si elle est présente dans les concerts caritatifs. Les deux décennies 1920-1930 furent les plus prolifiques en contrats ou pour ce qui relève de sa visibilité dans la presse.¹³ Voici donc comment elle apparaît aux oreilles d'un critique de *La Rampe* en 1921 :

9 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 17-18.

10 Ibid., p. 18.

11 Par exemple pour les *Visions de Bruges*, « Palais du Trocadéro », *La Tribune belge*, 25 mai 1919, p. 1.

12 Ibid., p. 15.

13 Nous ne trouvons plus mention de Jane Gatineau dans *Comoedia* après 1942. En revanche auparavant, son nom est cité (à l'occasion de compte-rendus de concerts essentiellement) dans de très nombreux périodiques tels que *Le Temps*, *L'Humanité*, *L'Art musical*, *L'Ouest Éclair*, *Le Gaulois*, *Le Populaire*, *Le Figaro*, *Le petit Troyen*, *L'Intransigeant*, *Le Rappel*, *Le Matin*, *Paris Soir*, *La Lanterne*, *Le Radical*, *La Chronique des arts*, *La Presse*, *Le Journal*, *L'Homme libre*, etc.

Parmi les artistes qui avaient prêté leur concours [à la soirée artistique de La Maison latine aux Champs-Élysées], nous avons le plaisir de signaler le succès très vif obtenu par Mlle Jane Gatineau, soliste des Concerts Colonne, dont la voix de mezzo-soprano, délicatement nuancée, mit en relief d'exquises compositions de René Brancour. Mlle Jane Gatineau est la fille de notre excellent confrère Gatineau du *Petit Parisien* et de *La Dépêche de Toulouse*.¹⁴

Quoiqu'étant demeurée célèbre pour son interprétation du rôle de Mignon d'Ambroise Thomas, dont elle relate les débuts¹⁵ (on la voit aussi dans l'*Orphée* de Gluck), le titre le plus fréquemment utilisé dans la presse pour la qualifier est celui de « soliste des Concerts Colonne » car elle fut auditionnée et retenue par le chef d'orchestre (et compositeur) Gabriel Pierné – assistant d'Édouard Colonne dès 1903 : « Ayant passé l'audition chez Gabriel Pierné (l'accompagnateur était, ce jour-là, le jeune Jean Doyen), je fus aussitôt engagée et chantais souvent aux Concerts Colonne, Franck, Pierné, Wagner, Kunc (Aymé) »¹⁶.

Mais la scène semble véritablement être un lieu de prédilection pour la jeune chanteuse qui explique l'ombre dans laquelle fut tenue sa professeure par son manque d'expérience théâtrale. Cette dernière ouvrait cependant fréquemment son Salon à des auditions et devait présenter sa protégée à Massenet. Jane venait d'avoir 19 ans, son père l'avait enfin laissée libre d'étudier le chant. Malheureusement, le compositeur mourut avant que la rencontre prévue ait lieu.¹⁷ Afin de se

14 Anonyme, « Bloc-notes », *La Rampe*, 4 février 1922.

15 « Je voulais me roder dans le rôle de Mignon et passai une audition au Théâtre Moncey. Le directeur se planta au milieu de la salle, les deux poings sur les hanches. Et voici sa phrase : "Eh ben, vous, si vous donnez au public la moitié de ce que vous me donnez là, vous avez quelque chose dans le ventre ! Je vous engage pour les quinze représentations" » (J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 54).

16 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 15. En 1907, elle apparaît sous ce titre (cf. *Comoedia* du 24 septembre 1907) et le premier programme des Concerts Colonne où son nom apparaît date du 18 janvier 1920. Un peu avant, on peut la voir dénommée « Jane Gatineau des Concerts classiques » (cf. Émile Marsy, « Théâtre – Tanit », *Le XIX^e siècle*, 11 mai 1919).

17 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 19.

laisser une chance d'aborder le répertoire scénique, Jane Gatineau se forma en art dramatique – notamment auprès de l'acteur Denis d'Inès¹⁸ – mais elle avoue avoir eu du mal à s'imposer comme « comédienne lyrique »¹⁹ et à se dégager de l'étiquette de « chanteuse de concert ou chanteresse » (selon le vocabulaire de Georges Migot, dit-elle²⁰). Le chef d'orchestre Rhené Baton lui aurait même conseillé de s'en tenir aux récitals de mélodies et Lieder.²¹ Les programmes et coupures de presse témoignent d'ailleurs de son engagement pour le répertoire germanique, bien qu'ignorant tout de la langue allemande et plus à l'aise dans les langues latines, selon ses dires.²² Elle chantera, par exemple, le cycle *Frauenliebe und -leben* de Schumann en français.²³ En outre, Jane Gatineau refusa toujours de chanter en anglais, ce qui lui ferma définitivement les portes de tournées aux États-Unis : « de nature assez sédentaire, j'ai refusé d'aller en Amérique »²⁴ confessa-t-elle. Or, Rhené Baton ne serait pas le seul à encourager la chanteuse sur la voie du récital, tel ce critique louangeur qui la compare à Jane Bathori et lui promet une belle carrière :

Mlle Gatineau a tous les dons et toute la science de musicalité et de compréhension artistes qui font les bonnes et fidèles servantes de la musique, de la vraie musique [...]. Pourvu qu'elle ne se laisse pas ensorceler par les mirages du théâtre lyrique !... Nous serions heureux d'entendre lors d'un prochain concert, Mlle Gatineau interpréter des œuvres modernes. Elle doit chanter à ravir Debussy, Ravel, Fauré, Mous-

18 [Joseph-Victor-Octave Denis] (1885-1968). Ibid., p. 48.

19 Dans « Jane Gatineau », *Le Guide musical*, n° 6, avril 1933.

20 Ibid., p. 47.

21 Ibid.

22 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 22. Ailleurs elle s'amuse : « dix-huit mois d'anglais à Edgar Quinet ne m'ont laissé aucune trace » (p. 37).

23 Cf. Jean Messenger, « Les Récitals de la semaine », *Comoedia*, 7 novembre 1927 : « Mlle Jane Gatineau a fait apprécier une voix claire, une émission facile et une musicalité de meilleur aloi ». Elle chante Schubert et Schumann en français, par exemple, en décembre 1935, lors d'un concert radio-phonique (« Tour Eiffel – 20h30 », *L'Art musical*, 6 décembre 1935, p. 63).

24 J. Gatineau, *Broderies, dentelles*, op. cit., p. 22.

sorgsky, etc. Mais, dès maintenant, nous saluons cette artiste, modeste et probe, qui peut beaucoup pour la musique. Son chemin est tracé.²⁵

Jane Gattineau nous communique également ses goûts musicaux :

J'aime surtout Fauré qui était déjà âgé et ne sera jamais "populaire" ; Saint-Saëns mort en 1920, Rabaud qui ne put pas grand-chose [à ma carrière]. Mon véritable pays musical est classique ou romantique. Parmi les contemporains, j'essaie de faire connaître ceux qui n'ont pas eu la chance du grand succès mais sont de vrais musiciens (sachant écrire, ayant des idées et... ne maltraitant pas la voix humaine) [...].²⁶

La presse sait d'ailleurs se faire admirative lorsqu'elle mentionne autre chose que le seul nom de la cantatrice :

La voix est d'un joli timbre, a de l'ampleur parce qu'elle est bien utilisée, elle acquiert même une certaine puissance dans l'aigu sans pour cela devenir stridente. La caractéristique me semble être une disposition naturelle pour le chant *lié*, qualité qui est des plus précieuses [...]. Excellente soirée qui fut un joli succès pour Mlle Jane Gattineau ; la cantatrice est charmante et semble posséder un tempérament d'artiste.²⁷

Or, pour se produire ainsi sur de nombreuses scènes parisiennes et provinciales, en récital dans divers salons et salles plus ou moins réputés, l'artiste a besoin de se créer un réseau, le plus large possible, de relations fiables et durables.

25 G.L.P, « Le concert », *L'Homme libre*, 7 novembre 1927, à propos d'un concert donné salle des agriculteurs.

26 *Broderies, dentelles...*, p. 30. Elle se trompe, Saint-Saëns est mort en 1921. Plus loin, elle regrette : « Les merveilleux Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Henri Duparc, Paul Dukas sont délaissés pour de grands noms étrangers » (p. 62 *Additif*).

27 V. Borèse, « Concert Jane Gattineau », *Lyrica*, février 1929. Au sujet d'un concert donné rue Daru.

Jane Gatineau : une amie, une collaboratrice

Quarante à cinquante personnages, plus ou moins célèbres, peuplent les *Souvenirs* de la cantatrice. Le premier à citer serait son père, journaliste judiciaire (*cf. supra*). En dépit du fait qu'il refusait la carrière de chanteuse à sa fille, ce dernier, en bon montmartrois fréquentait *Le Chat noir* (tandis que son épouse chantait tous les Delmet²⁸) et avait pour belle-sœur une cantatrice des Concerts Colonne, Jane Lawrence²⁹ dont on peut imaginer qu'elle eût quelque ascendance sur la future Jane Gatineau... Il connaissait en outre de nombreux avocats, mais, nous raconte sa fille, « la vie de journaliste de Roger Gatineau, chroniqueur judiciaire, à l'époque, au journal *La Petite République*, était très séparée de sa vie familiale »³⁰ et elle affirme qu'il refusa toujours de se servir de ses connaissances pour aider sa fille à ses débuts, selon « l'adage bien connu : « "si elle a du talent, cela se saura" »³¹. Certaines lettres du fonds nuancent néanmoins ce propos catégorique car Roger Gatineau envoyait aussi des invitations à ses amis et collègues pour les concerts de sa fille unique.³² Quoi qu'il en soit, une certaine complicité règne entre eux deux lorsqu'ils compilent des pensées d'auteurs divers

28 *Broderies, dentelles...*, p. 13.

29 Le fonds recèle un programme de concert en date du 28 novembre 1908 sur lequel notre cantatrice écrit à côté du nom de Jane Gatineau-Lawrence : « tante par alliance de Jane Gatineau ». La famille paternelle est donc présente à Paris pendant les jeunes années de la chanteuse qui peut également fréquenter son grand-père jusqu'en 1917. En effet, *Le Petit Parisien* signale son décès dans sa 69^e année, à son domicile rue d'Orsel, dans son numéro du 15 février 1917, p. 1. Dans *Broderies, dentelles...*, elle le mentionne une fois en signalant qu'il l'avait accompagnée à sa première soirée chez Mlle Read (p. 40).

30 *Broderies, dentelles...*, p. 38. Roger Gatineau passa au *Petit Parisien* après la faillite de la *Petite République*.

31 *Ibid.*, p. 44.

32 Par exemple, la correspondance conservée nous apprend que R. Gatineau cherche un soutien auprès de L. Abri le 2 juin 1941 et envoie de nombreuses invitations à l'automne 1927 pour un concert de sa fille.

dans un album intitulé *Grandes pensées en petits coups de plume*. Jane Gatineau reprendra cette pratique dans sa maison de retraite (en 1959-1960) et trois volumes des *Pensées des autres* seront dédiés à Michel Poupet.³³ En listant les noms de ceux qui ont partagé un temps la vie artistique de la cantatrice, six catégories distinctes se dessinent.

Les compositeurs

Ici, une place particulière doit être accordée à Alfred Henry (1879-1955), le dédicataire des *Broderies, dentelles et entre-deux*. Elle le désigne comme « collaborateur et ami de 28 années ».³⁴ Elle le rencontre alors qu'elle travaille la scène lyrique avec Georges Vague, sous la direction du chef d'orchestre (et compositeur) Gabriel Grovlez. Avec Alfred Henry, Jane Gatineau va organiser des auditions de classe³⁵ qui se feront en trio avec la danseuse Jeanne Ronsay. Lui, fait travailler le théâtre : l'on parle de ses « cours d'adaptation du geste à la musique ».³⁶ Dans les *Reflets* de J. Gatineau – Poèmes (1926-1955) qui constituent la deuxième partie des *Broderies, dentelles...* – deux poèmes consécutifs sont des élégies funèbres : le deuxième est clairement intitulé *Paul Claudel (1878-1955) Alfred Henry (1879-1956)*³⁷, deux exacts

33 Musicologue qui travailla particulièrement, entre 1965 et 1982, sur Georges Bizet et Charles Gounod (publiant leurs échanges épistolaires). L'intérêt pour ce dernier compositeur, dont Jane Gatineau serait indirectement héritière, peut expliquer leur amitié. Michel Poupet est décédé en juillet 2017, au moment où nous découvrons ce fonds...

34 *Broderies, dentelles...*, folio 3. Cette mention est manuscrite (le reste est tapuscrit). On peut entendre la voix de Jane Gatineau (et celle de Georges Serrano) dans *La Servante maîtresse* de Pergolèse, sous la direction d'Alfred Henry : <<https://www.youtube.com/watch?v=h8hez3QgDJE>> (consulté le 18.08.2021).

35 Il nous reste des programmes de celles-ci, de 1934 à 1939, puis en 1944 et en 1949.

36 Cf. *Le Guide musical*, n° 6, avril 1933.

37 C'est une erreur, Alfred Henry meurt suite à une maladie à la fin de l'année 1954. Cette date avait été effacée pour être corrigée « 1956 ».

contemporains, ici opposés. Le premier s'appelle *In Memoriam*, il est daté de 1955. Serait-il dédié à l'ami de toujours ? On retrouve Alfred Henry comme librettiste (il fit également de la mise en scène et de la direction d'orchestre³⁸) pour *Orlanda* du compositeur Roger Péneau (1886-1961), « exquis mélodiste ».³⁹ Ce dernier fut chef de chant à l'Opéra et à la Radiodiffusion nationale, expliquant sans doute son lien avec Jane Gatineau qui l'admire cependant en tant que compositeur régionaliste.⁴⁰ En effet, elle prétend soutenir les compositeurs mineurs et connus, fort jeune, Maurice Pesse (1881-1943) qui vint l'écouter à la demande de Madame Desrousseaux et dont elle chante les mélodies, dès 1913-1914. Il l'incite à illustrer Debussy, Roussel, Ravel, Honegger, Poulenc,⁴¹ tout en étant charmé par sa voix : « Vous êtes une artiste dont l'extrême sensibilité vous permet de saisir, de comprendre, d'adapter la pensée du compositeur » lui avoue-t-il.⁴² Mais elle préfère défendre le breton Adolphe Piriou (1878-1964), le toulousain Aymé Kunc (1877-1958) ou le compositeur André Lermyte (1882-1963), « poésie faite musique ».⁴³ Ce qui lui valut parfois la réputation d'une chanteuse de folklore. Du reste, certains programmes de concerts auxquels elle participa ne démentent pas cet intérêt. En témoignent, par exemple, un radio-concert des « Noël des provinces de France »,

38 Voir le disque où Jane Gatineau et Georges Serrano enregistrent un extrait de *La Servante maîtresse* de Pergolèse sous la direction d'Alfred Henry. 78 t., .sl, s.d, Decca LY6014. Georges Serrano était baryton des Grands Concerts parisiens, employé à l'Opéra de Monte Carlo.

39 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 31. Roger Péneau lui écrivit la dédicace suivante sur l'une de ses photos : « Pour Jane Gatineau, la plus belle interprète du plus reconnaissant Roger Péneau. I-32 ».

40 Le fonds contient la partition d'une grande épopée religieuse en 8 tableaux d'Alfred Henry (dans ses activités de compositeur), *La Fuite en Égypte*, sur un poème de Raymond Lartiguez. Des mélodies de lui sont éditées à Londres, chez Chester.

41 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 30.

42 L.a.s du 4 août 1936. Fonds J. Gatineau, [4 – COL – 239.

43 Ibid., p. 31. Elle chante neuf mélodies de ce compositeur dans son Studio du 81 rue Caulaincourt le 9 novembre 1946.

donné en décembre 1924,⁴⁴ ou une soirée « La Chanson » à laquelle elle prête son concours – sous la direction de Roger Désormière – aux côtés de Mary Marquet Jeanne Sully, Lily Laskine...⁴⁵ Elle va également travailler avec le basque Jean Iribarnegaray (1897–1947), professeur de piano à Sens, originaire de Saint Palais, qui lui écrira les accompagnements pianistiques pour sa méthode de chant.⁴⁶ Couramment appelé Jean Iri, il publie sous ce nom mélodies, pastorale (*La Bergamote*, 1935) et *Maité* dans lesquelles Alfred Henry est à nouveau librettiste...⁴⁷ On peut lire sur ce dernier : « ... rien de ce qui touche à la scène ne lui est étranger ».⁴⁸

Jane Gatineau évoque encore les plus célèbres Charles Koechlin et Florent Schmitt (« parfois génial mais assez peu vocal ») ou bien « Alfred Bruneau qui ressortira de l’oubli un jour en même temps que Xavier Leroux, Camille Erlanger et tant d’autres j’espère ».⁴⁹ Quant à Henri Büsser (1872-1973) qui « promit beaucoup mais ne fit rien »,⁵⁰ elle en joua des musiques de scène et le décrit ainsi : « Toulousain avec un nom alsacien et une figure d’oriental, très gai, avec un bagout intarissable. Il est mort à 102 ans ».⁵¹ Reste Henri Sauguet dont la chanteuse avoue se séparer bien qu’étant tous deux « très en sympathie ». Elle

44 Voir la rubrique « Carnet de la TSF », *Paris Soir*, 27 décembre 1924.

45 « Programmes choisis de la radio – Folklore », *Comoedia*, 8 mai 1933.

46 Elle relate avec tristesse son tragique décès : *Broderies, dentelles...*, p. 54-55.

47 Cf. *La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du pays basque* du 18 octobre 1937 et des 18-20-23-25-30 août 1938. Voir aussi Nathalie Morel Borotra, « De la *Méthode bleue* à *Maité*, Jean Iribarnegaray, pédagogue et compositeur », *Musiker* n° 12, 2000, p. 41-54. Sur YouTube existe un enregistrement (78t) de *Maité* : <<https://www.youtube.com/watch?v=gTOV1nffNWc>> (consulté le 18.08.2021).

48 Anonyme, « Pas de fumée sans feu », *Le Patriote des Pyrénées*, 23 janvier 1937.

49 *Broderies, dentelles...*, p. 30.

50 Ibid.

51 Ibid., p. 46.

précise : « Nous ne poursuivions pas les mêmes buts. Sa vision des choses d'alors est plus provinciale que la mienne : plus parisienne ».⁵²

Les chefs d'orchestre

Le rapport à ces derniers est différent. Si le fait d'interpréter des œuvres de compositeurs vivants suppose un respect mutuel, la relation au chef d'orchestre est davantage celle d'une soumission professionnelle, car l'artiste y est souvent subordonné, surtout quand ce dernier est à la tête d'une Société de concert qui emploie des interprètes. À cet égard, on a vu le rôle de Gabriel Pierné pour les concerts Colonne. Il faudrait aussi mentionner Paul Bastide (1879-1962), chef d'orchestre à l'*Opéra Comique* où elle fut, Eugène Bigot (1888-1965) et Gustave Cloëz (1890-1970), sous la direction desquels elle aima chanter,⁵³ ou Georges de Lausnay (1882-1964) de l'Orchestre de Paris. Plus tard, elle s'associera à Jane Evrard (1893-1984) et les « deux Jane » mettront en place des animations culturelles à Sainte Périne.⁵⁴ Les relations furent beaucoup plus compliquées et houleuses avec Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965) dont le nom revient à trois reprises dans les Souvenirs de la cantatrice : « c'est le seul chef avec qui j'eus maille à partir très longtemps ».⁵⁵ La première répétition avec lui fut un désastre en raison

52 Ibid., p. 62 (*additif*).

53 Ibid., p. 22.

54 Première femme chef d'orchestre, Jane Evrard écrivit un texte (dactylographié) que conserva Jane Gatineau, intitulé « 1975 – L'Année de la femme. Regards en arrière » ; il s'achève par : « Ce jour-là, la musique qui est femme et qui est trop souvent malmenée sera traitée par des mains délicates, empressées à modeler avec raffinement le *vrai visage de la musique* » (p. 5, c'est l'auteur qui souligne).

55 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 24. Elle décrit son caractère comme étant « d'une malade nervosité, son orgueil sans cesse blessé, par son amour propre sans doute ». Elle conclut : « son snobisme et ses colères m'ont trop fait de mal pour que je ne me sois pas éloignée de son orbite » (p. 26).

d'une erreur de partition semble-t-il. L'unique point commun qu'elle veut bien concéder est leur égale inaptitude aux langues !⁵⁶

Le monde du théâtre

Jane Gatineau fréquenta l'atelier dans lequel professait Denis d'Inès, de la Comédie Française, avec lequel elle joua, en 1924⁵⁷ et auprès de qui elle perfectionna essentiellement la diction qu'elle transmit à son tour plus tard, notamment à l'acteur Roger Hanin (1925–2015). Elle ne manqua d'ailleurs pas d'être remarquée pour ses qualités dramatiques, comme dans tel opéra-comique de Weckerlin (*La Laitière de Trianon*) « chanté et joué à merveille » par elle. Le critique précise qu'elle « obtint de doubles suffrages comme chanteuse et comme interprète des parties déclamées de ce poème », le même jour, dans *Les Visions de Bruges* de René Brancour.⁵⁸ Elle dut sans doute également à Denis d'Inès de l'introduire dans le milieu de la Comédie-Française et du Théâtre de l'Odéon :

Je partis même avec Andrée Mégard, la femme de Firmin Gémier, alors directeur de l'Odéon, pour une tournée de trois semaines où je jouais la fiancée du début ; je chantais *Le Rosaire*⁵⁹ en m'accompagnant moi-même au piano et jouais encore l'infirmière du troisième acte.⁶⁰

56 Ibid., p. 37.

57 Pour *L'Arlésienne* de Bizet et *Les trois Sultanes* de Busser, à Royat (au Casino municipal), respectivement le 22 et 24 juillet 1924.

58 Anonyme, « Redon », *Le Ménestrel*, 4 avril 1924, p. 157. L'œuvre avait déjà été donnée auparavant, voir la *Tribune Belge* du 8 juin 1919 avec des « croquis express de Stick » où l'on voit Jane Gatineau aux côtés de Jeanne Ron-say.

59 *The Rosary* (1909), roman de Florence L. Barclay, traduit en français en 1921.

60 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 20. On la retrouve auprès d'artistes de la Comédie Française pour un concert en 1933 par exemple (cf. *Co-moedia* 8 mai 1933).

Jane Gatineau se produisit aussi dans de nombreuses musiques de scène, par exemple pour une pièce de Maurice Pottecher, alors directeur du théâtre de Bussang.⁶¹ Mais elle mit davantage encore ses talents au service d'opéras-comiques ou d'opérettes, répertoires dans lesquels de réelles qualités dramatiques sont requises. On la remarqua ainsi, par exemple, dans *La Clochette* de Duny,⁶² en 1928 : « [Jane Gatineau est] délicieuse sous les boucles de la bergère Colinette à qui elle donna le charme de sa beauté et de sa douce voix ». ⁶³

C'est dans ce milieu théâtral qu'elle rencontra la danseuse Jeanne Ronsay (1890-1953), disciple spirituelle d'Isadora Duncan et figure-maîtresse de la danse dans l'entre-deux guerres parisien, chorégraphiant – après *Le Dit des Jeux du monde* d'Honneger – Satie, Debussy, Ravel ou Roussel. Amie de nombreux artistes plastiques et poètes (elle épouse Jehan Rictus), Jeanne Ronsay crée sa propre école et nourrit l'art chorégraphique d'apports exotiques, ce qui ne pouvait être sans plaire à Jane Gatineau, tant était grande son ouverture au spectacle vivant. Toutes deux, avec Alfred Henry, vont susciter des spectacles et soirées d'élèves. Parfois, Jane Gatineau accepte des remplacements comme au Théâtre de la Renaissance dont on lit que la direction « s'est assurée [...] le concours d'une artiste de l'Opéra Comique, bien connue des auditeurs de la T.S.F, Jane Gatineau, qui a consenti à ce modeste rôle par amitié pour André Cadou et admiration pour MM. Maeterlinck et Richopin ». ⁶⁴

Les littéraires

La figure poétique majeure dans la vie de la cantatrice semble avoir été Adrien Remacle (1849–1916) qui apparaît dès les « Propos liminaires »

61 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 22.

62 Comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes (1766). Le livret est de Louis Anseaume, la musique d'Egidio Romualdo Duni (1709-1775).

63 Anonyme, *Le Petit Troyen*, 28 novembre 1928.

64 « Le Théâtre », *Comoedia*, 11 octobre 1935.

des *Broderies, dentelles...* et au sujet duquel elle ne manque pas d'affirmer : « presque toute ma carrière découla [...] de cette rencontre ». ⁶⁵ Fondateur de la *Revue contemporaine*, en 1885, il est aussi un admirateur de J. Ronsay. Jane Gatineau le connut chez Mme Delaunay chez qui elle chantait. Leur amitié musicale fit qu'il lui confia les manuscrits de ses *Fêtes galantes* (car il composait secrètement) dont Verlaine lui-même lui avait cédé les droits. Le fonds Gatineau contient un dossier de ce père spirituel, notamment au sujet de la genèse des six mélodies des *Fêtes galantes* sur lesquelles se pencha également Michel Poupet. ⁶⁶

Les « institutionnels »

C'est chez Louise Read, au cercle des « Normands de Paris » qu'Adrien Remacle introduisit Jane Gatineau, au 2 boulevard Saint Germain. Elle devint rapidement une habituée de ce Salon où vivaient 22 chats adoptés par celle qui faisait tout pour accueillir déceimment les artistes dans le besoin. ⁶⁷ Jane Gatineau fréquenta d'autres lieux où elle pût croiser des personnalités du Grand monde. C'est ainsi qu'elle évoque les « Concerts rouges » de la rue de Tournon qui lui permirent d'affronter « un vrai public ». ⁶⁸ Elle raconte encore avoir chanté chez la Comtesse

65 *Broderies, dentelles...*, p. 40.

66 Le fonds recèle encore les partitions manuscrites de *Sokountala* de Remacle.

67 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 41. Louise Read était la fille de Charles Read, collectionneur militant pour la fondation Carnavalet et la sauvegarde du patrimoine. Le fonds Gatineau contient des échanges épistolaires entre Louise Read et Adrien Remacle (jusqu'en 1916) et à Jane Gatineau (1914-1923), ainsi qu'un tapuscrit signé Nine Maya (son pseudonyme) intitulé « Deux vies de chats [Pluton – Toc] ».

68 Ibid., p. 41. Voir par exemple celui du 8 mars 1918 « Œuvres de Mme Léo d'Autezac » avec R. Brancour, J. Ronsay et H. Poirson. Les « concerts rouges » se tinrent, à partir de 1889, dans une brasserie du VI^e arrondissement qui accueillait les diplômés du Conservatoire de Paris. Voir Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen (1871-1914)*, 3^e partie, trad. J-F Hel Guedj, Paris, NRF Gallimard, 2015.

Greffulhe « qui restait fort belle et se mêlait un peu de philosophie »⁶⁹ ou comment elle interpréta quelque refrain charentais avec le Général de Lattre de Tassigny (1889-1952) qui s'était fait attendre lors d'une soirée en son honneur, en 1945 :

Tout à coup, comme j'arrivai près de cette porte, elle s'ouvrait à deux battants, le Général, tout rutilant et souriant, me fit signe de continuer, me prit par la taille, et je finis la chanson ma main sur l'épaule du célèbre Général.⁷⁰

Il est un autre personnage bienveillant à l'égard de la cantatrice, c'est Pierre-Barthélémy Gheusi qui, à la tête de l'Opéra Comique, fit le nécessaire pour la reprendre au cœur de la guerre :

Revenant en 1942 pour essayer de gagner à nouveau ma vie sous l'occupation, je fus bien accueillie, certes par mon ancien chef de service, qui se montra généreux en me distribuant aussitôt de petits rôles qui restaient à pourvoir dans les programmes immédiats. Mais il fut malade six mois et mourut. Pendant l'intérim, m'ayant trouvée dans cet emploi de petite catégorie, les secrétaires continuèrent à me les attribuer. Ce fut en vain que je tentai mon reclassement. Un ministre – qui le fut peu de temps comme cela arrivait souvent – lorsque je parvins jusqu'à lui, me dit textuellement en 1946 : « Vous n'avez pas voulu chanter pour les Allemands, pendant l'occupation ? C'est dommage ! On saurait au moins si vous pouvez encore chanter ». On voulut me faire repasser des auditions, comme aux débutants, dont plusieurs étaient mes élèves. Je m'y refusai et c'est ainsi que je fus éliminée.⁷¹

Cette « élimination » de la scène lyrique l'engagea plus fortement encore dans son implication pédagogique.⁷² C'est ainsi qu'elle devint collaboratrice – par le biais d'une ancienne amie, Herminie Grégoire – de Paul Pénot, auteur et fondateur du mouvement *La Musique et la vie à l'école* (1953). Jane Gatineau prêta son concours à l'enregistrement d'au

69 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 35.

70 Ibid.

71 Ibid., p. 49.

72 « La pédagogie m'a toujours intéressée ; ce qui me permit de passer facilement à l'enseignement » (id., p. 18).

moins cinq disques de chansons populaires pour enfants.⁷³ Elle apparaît, par ailleurs, toujours très désireuse de transmettre la musique et le savoir musical à divers publics. On la trouve donc fréquemment aux côtés de René Brancour (1862–1948), musicologue et critique, auteur d'une *Histoire des instruments de musique* (Laurens, 1921) que Jane Gatineau affirme avoir aidé à corriger les épreuves.⁷⁴ Elle étudia en outre l'harmonie avec lui et tous deux offrirent des séances où les causeries de Brancour étaient illustrées musicalement par son élève. Par exemple, on relève « l'impeccable diction et la voix charmante » de cette dernière, lors d'une conférence de René Brancour sur l'orientalisme,⁷⁵ et l'on retrouve son nom dans les après-midis de l'Université des Annales, ou lors d'émissions thématiques diffusées sur Radio Paris,⁷⁶ etc.

Or, certains des plus actifs acteurs de la vie musicale parisienne étaient parallèlement des interprètes qui côtoyèrent la cantatrice en divers lieux.

Le monde des interprètes

Francis Touche (1872-1937) est un organisateur de concerts symphoniques, mais avant tout violoncelliste dont le frère Firmin (1875-1957) est violoniste reconnu, professeur au Conservatoire de Paris et premier violon solo des Concerts Colonne où Jane Gatineau dut le rencontrer.

73 Par exemple, « Voici la Noël », « Noël des Princes », « Rossignolet », etc., cf. « Nos disques. La chanson à l'école », *Les documents scolaires et post-scolaires*, décembre 1937, p. 15. Elle chante un *Noël païen* de Massenet dès le 26 avril 1913 à l'Association amicale des Anciens élèves de l'École communale de garçons 2 rue Ronsard.

74 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 45.

75 « Chronique de l'Institut catholique », *Bulletin de l'Institut catholique de Paris*, 25 mai 1925.

76 Ainsi elle illustra la causerie d'Octave Charpentier, intitulée « La Poésie du soleil », par deux hymnes au soleil d'Alexandre Georges et de Spontini, (« La semaine des amateurs de TSF », *L'Intransigeant*, 3 août 1925).

Elle y fit aussi la connaissance du remarquable pianiste Jean Doyen (1907-1982) qui l'accompagnera à plusieurs reprises. Le baryton Henri Valès – qualifié dans la presse de « fin diseur »⁷⁷ – fit l'objet, dans les *Reflets* de la cantatrice, de seize vers en rimes croisées, tout de compassion :

Mais si je vous comprends si bien
C'est que, comme vous, je soupire
Sur des maux qui viennent de loin,
Sur des biens, vers quoi l'on aspire...⁷⁸

Parmi les chanteurs, il faudrait signaler ceux qui ont laissé un témoignage de leur amitié par d'agréables dédicaces sur leur photo. Ainsi Magnien remercie Jane Gatineau et Alfred Henry pour leurs bons conseils (en 1937) tout comme Germaine de Castry un an plus tard. Le baryton Paul Lorbert envoie sa photo « à sa gentille camarade » en 1924, tandis qu'Henri Dangès l'assure de son affectueux souvenir en 1952 ou que Félix Vieuille rappelle ses débuts à l'Opéra Comique (photo d'octobre 1898),⁷⁹ etc.

De toute évidence, la probité et la simplicité de Jane Gatineau suscitèrent maintes sympathies de la part de ses confrères. Or l'artiste était surtout très volontaire.

77 « Séance musicale », *Midi Artiste*, 21-28 mai 1904. Pour une audition de la classe de G. Dusseau (à Toulouse ?).

78 « Réponse à un ami (le baryton Valès » : J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 79 [p. 16 des *Poèmes*], vers 5 à 8. Dans le fonds J. Gatineau figure également un « Raccourci autobiographique de Valès », en date du 3 septembre 1959, [Fondation] Rossini, avec dédicace à J. Gatineau en mars 1960.

79 La presse mentionne leur partenariat dans *Les Noces de Figaro* de Mozart (Valère, « Petit Courrier musical – À l'Opéra Comique », *Comoedia*, 22 avril 1933), dans *Les Rendez-vous bourgeois* (*Comoedia* du 22 novembre 1933) ou dans *Le Maître de chapelle de Paër* (« Nouvelles théâtrales – Opéra Comique »), *Comoedia*, 6 août 1833. Le chef d'orchestre était Cloëz.

Jane Gatineau : une battante

Son premier combat fut assurément de vaincre les résistances paternelles face à son grand désir de mener une carrière dans la musique (dans le chant). Roger Gatineau était cependant, dans sa profession, un ardent défenseur du droit des femmes, ce que nous rappelle sa fille en ces termes : « Il soutint de toutes ses forces les *droits* de tous les êtres humains, mais surtout de ceux qui en avaient le plus besoin : le droit des femmes aux professions libérales et au vote ». ⁸⁰ Il encouragera, dès 1895, le combat de l'irlandaise Miss Maude Gonne qui réclamait l'indépendance des républiques sud-africaines. Mais sa propre fille eut du mal à imposer sa volonté : « [...] rien ne pouvait m'empêcher de suivre ma vocation. Que de peines et de difficultés à surmonter lorsqu'on ne veut pas faire de concessions, ni comme femme, ni comme musicienne ! » Cette phrase est révélatrice du tempérament de la cantatrice. En effet, à ses dix-huit ans, elle obtint de son père « vaincu par [sa] "force d'inertie", ⁸¹ la permission de travailler le chant ». ⁸² Il s'oppose toutefois à son entrée au Conservatoire et choisit comme professeur la femme d'un confrère avocat (lequel, malice du destin, devait un jour défendre Inghelbrecht) : Madame Desrousseaux. Elle perdit la bataille de son réengagement après la seconde guerre et ce fut pour elle l'opportunité de développer ses qualités de pédagogue (nous l'avons vu), activité qu'elle sembla exercer magnifiquement. Charles Panzéra lui écrit : « Je voudrais avoir beaucoup d'élèves à vous envoyer ». ⁸³ En effet, dans la cave du 81 rue Caulaincourt, elle installa, dans les années quarante, un « studio » de répétition avec une scène surélevée. Aux côtés d'Alfred Henry, elle y dispensait un enseignement du chant inséparable

80 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

81 Ailleurs elle affirme : « Ayant horreur de la violence, c'est ma force d'inertie qui en tient lieu » (ibid., [p. 3] non numérotée).

82 Ibid., p. 38.

83 L.a.s du 24 avril 1952. Fonds J. Gatineau [4 - COL - 239].

de l'expérience scénique. La méthode de chant⁸⁴ qu'elle conçoit (avec A. Henry et J. Iri) témoigne de ses préoccupations en matière de déclamation lyrique : « Il y a une cinquantaine d'années que je crie, que je clame : "le théâtre lyrique est l'Art complet" ». ⁸⁵ Elle est, en outre, convaincue de la nécessité de créer un sixième théâtre lyrique à Paris :

Toute ville un peu importante devrait avoir son théâtre lyrique. Quant à Paris entre autres, que voilà le gros souci, la grave erreur actuelle : cette capitale de millions d'habitants ne connaît pas ce genre de spectacle, alors qu'une publicité éhontée vante tous les sous-produits de l'ignorance et de la plus grossière vulgarité ; on ne connaît pas même de nom les artistes qui défendent, souvent avec amour et avec talent, aux dépens de leur bourse et de leur santé, nos couleurs nationales. Je dis que six théâtres lyriques seraient un minimum pour Paris. ⁸⁶

Dans le théâtre lyrique (« réunion harmonisée de tous les arts »), la danse y aurait toute sa place, « art également naturel et primordial ». ⁸⁷

Jane Gatteau se montre aussi entrepreneure. En 1921, elle fonde les « Petits Concerts historiques » qui se déroulent à la Maison des Artistes, au 153 avenue de Wagram. Trois à huit séances par an, jusqu'en 1935, réunissent autour d'un même thème, des artistes et des conféren-

84 *Le Chant. Commentaire sur la Technique vocale avec quelques-uns des exercices préconisés par le professeur Jane Gatteau*, s.e, 1955. Après un préambule rédigé sous l'autorité du laryngologiste Labarraque, la méthode s'organise en cinq parties. Consédes exercices vocalisés/transposés portant sur des techniques vocales, quelques numéros visent à travailler les intervalles, puis des arpèges et gammes précèdent l'étude des octaves, du rapprochement des sons et de l'agilité.

85 Ibid., p. 90 [p. 2 de la « Défense du théâtre lyrique »].

86 Ibid., p. 95 [p. 7 de la « Défense du théâtre lyrique »]. C'est l'auteur qui souligne. Elle détaille ensuite ces six théâtres : deux Grands Opéras dont l'un pour les traductions en français ! /Opéra Comique/Opérettes/Théâtre d'essai/Opéra bijou.

87 Ibid., p. 90-91 [p. 2-3 de la « Défense du théâtre lyrique »].

ciers (René Brancour,⁸⁸ Hélène de Callias, Jacques Arney...)⁸⁹ Rien d'étonnant donc à ce qu'arrivée à Sainte Périne (en 1964 ?), la nouvelle résidente fonde « Le Grupetto » (qui aurait pris la suite de « La clé de sol ») en organisant des concerts commentés dont elle est la principale animatrice. Le fonds de la BnF en propose quelques traces. Il n'est pas impossible que dictant ses *Broderies, dentelles...* à Jacqueline Jaquemet, Jane Gatineau choisisse de consacrer la troisième partie (après les Souvenirs et les Poèmes) à des idées générales émanant de quelque conférence précédente (« Défense du théâtre lyrique ») ...

Enfin, philanthrope et sans descendance, elle instaure le Prix Jean Périer, la « Fondation Jane Gatineau » pourvoyant de plusieurs bourses (ou demi-bourses) de jeunes chanteurs talentueux :

Une floraison de belles voix et d'espoirs s'est levée au concours du prix Jean Périer, et le jury, que présidait le grand artiste [Jean Périer], assisté de Jane Gatineau, Bernadette Delprat, Marguerite Bériza, Hector Dufranne, Alfred Henry et Roger Péneau, fut parfois bien embarrassé.⁹⁰

Quant à sa vision du monde, elle nous la fait partager au moment des « Propos liminaires » et dans ses premières pages de présentation personnelle. L'abus de pouvoir la désole : « Las ! Chaque fois qu'un homme, un groupe ou un parti tient un lambeau de pouvoir, c'est pour mener ses frères vers le mal en les aveuglant ou en les terrorisant... »⁹¹.

88 On peut lire dans la presse : « Je crois devoir signaler les intéressants "Petits Concerts historiques", très bien composés et très instructifs, que donne actuellement une jeune et excellente cantatrice, Mlle Jane Gatineau, avec le concours de notre collaborateur, M. René Brancour qui fait le commentaire des morceaux exécutés » (Maurice Brillant, « Les œuvres et les hommes », *Le Correspondant*, 1922, p. 751, n. 1).

89 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, p. 47.

90 « Le Prix Jean Périer », *Comoedia*, 11 octobre 1941. L'année suivante, certaines des bourses attribuées en 1941 sont renouvelées, mais Jean Périer (1869-1954) était absent (« Notes sans mesures », *Comoedia*, 17 octobre 1942).

91 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, op. cit., p. 98 (p. 5 de la « Défense du théâtre lyrique »).

Elle constate la disparition des valeurs et des grandes civilisations du passé (les Mayas, les Égyptiens, les Grecs...), de même qu'elle regrette que l'argent soit placé au centre du système humanitaire actuel. Pas que l'argent d'ailleurs... :

[...] puis vient un second point d'intérêt « le sexe », qu'il vaudrait mieux dire « le rut » car il est sans référence à l'Amour, ni à l'Amitié. Parfois le mot tendresse est utilisé on ne sait pourquoi, mais c'est surtout le « copinage » qui sert de lien.⁹²

Citoyenne engagée, elle s'insurge contre l'Assistance Publique qui rompit le caractère inamovible du testament de G. Rossini par lequel l'Institution Sainte Périne devenait résidence de retraite pour 75 « artistes lyriques, dramatiques, danseurs, musiciens ». Or, rapporte-elle,

Sans avertir personne, l'A.P, à la suite d'un tour de passe-passe politique, changea complètement son comportement et fit de la Fondation Rossini une sorte d'hospice-mouroir pour n'importe qui [...]. Nous avons, quelques artistes importants et moi-même, fondé une *association* pour la défense de nos droits. Bien en vain.⁹³

Officier de l'Instruction Publique, elle se positionne encore en femme d'avant-garde par ses combats personnels. Végétarienne convaincue pendant un quart de siècle, elle souligne la rareté de cette disposition dans le monde artiste, mais raconte avoir reçu, grâce à cela, toute l'attention de l'original Prince Troubetskoï qui était végétalien !⁹⁴ Par ailleurs, dès les premières pages de son « Qui je suis », elle affiche son volontarisme, et partant, son repli sur elle-même. Prenant à son compte la devise « j'accepte la destruction totale, non la dislocation lente », elle trahit, en note de bas de page, son soutien à l'*Association*

92 Ibid., p. 7.

93 Ibid., p. 63 [p. 2 de la partie « Fondation Rossini »]. C'est l'auteur qui souligne.

94 Ibid., p. 36.

*pour le droit de mourir dans la dignité.*⁹⁵ Pour elle, le plus important demeure ce respect inconditionnel de l'autre, du passé et de soi :

Celui qui ne respecte pas les valeurs du passé n'est pas digne d'en bénéficier. Il ne saurait d'ailleurs être sincère en prétendant admirer les valeurs du présent. Mais celui qui n'admire rien, se méprise par-là lui-même au point d'être une cause de destruction.⁹⁶

Au terme de sa vie, Jane Gatineau laisse d'elle le portrait d'une artiste courageuse, éprise de son art et ancrée dans son époque. Toutefois, c'est surtout un portrait contrasté et non dénué de contradictions qui se révèle dans cette centaine de pages dactylographiées. En effet, solitaire, farouchement attachée à son indépendance, la cantatrice ne semble pas avoir bénéficié des soutiens nécessaires à l'envol d'une carrière demeurée très locale. Mais peut-être est-ce ainsi une façon de justifier, après coup, une solitude, pas forcément désirée mais qui prend sens. Elle s'appuie sur Duhamel pour prôner l'individualisme « une doctrine féconde, une doctrine de sagesse ».⁹⁷ Certes, ses tournées la menèrent en Belgique (souvent), et en province (régulièrement),⁹⁸ mais elle était avant tout une Parisienne de Paris ! Défendant une certaine forme d'identité, ne parlant pas de langue étrangère, elle masque par-là l'attachement à sa terre d'origine rejetant les idées de conquête liées, selon elle, au terme « patrie » ; elle affirme donc que ce qui fait « le charme, la variété, la loi de chaque génie racial doit être soigneuse-

95 Ibid., p. 5 [non notée, 4^e page de sa « Présentation Adventice »]. Une unité de soins palliatifs porte désormais son nom à Sainte Péline. Quant à l'ADMD, association loi 1901, elle fut créée en 1980.

96 Ibid., p. 87 [p. 4 de « Défense du théâtre lyrique »].

97 Ibid., p. 4. Elle cite alors les Souvenirs publiés par Georges Duhamel (1884-1966), *Confessions de minuit*, en 1944.

98 Les programmes témoignent de déplacements à Granville, Champigny/Veude, Angoulême, Grand-Quevilly, Tonnerre, Ezy, Redon, Boulogne/Mer, Juziers, Châtellerauld, Chinon, Craon, Bourgueil, Anet, Perros-Guirec, Buzançais, Dieppe, Maubeuge, Lisieux, Le Touquet...

ment préservé ».⁹⁹ Plus loin, elle conclut : « En clair, soyons nous-mêmes, ne nous laissons ni américaniser, ni négrier (sic), ni russifier, ni hébraïser ».¹⁰⁰ Auparavant, elle cite longuement Vicki Baum (1888-1960) dont elle semble intégrer pour elle-même les propos volontiers provocants :¹⁰¹

Si l'on me demandait ce que j'apprécie le plus au monde, je nommerais cette chose fuyante, insaisissable, supérieure à l'amour, au bonheur et à la richesse : l'indépendance [...]. Je ne suis pas faite pour me joindre ou appartenir à un groupe organisé.¹⁰²

Elle choisit de recopier également ce portrait du peuple allemand :

Ce qu'on nous avait dit sur les Français n'était pas vrai, pas plus que n'était vrai ce que l'on racontait aux Français, aux Anglais, aux Américains sur les Allemands... C'est un peuple passionné de faire son devoir, doué d'une endurance à toute épreuve et d'une grande faculté de souffrir. La souffrance met à jour le meilleur d'eux-mêmes, tandis que le succès les rend facilement insupportables.¹⁰³

Enfin, dernière contradiction, et non des moindres, nous l'avons déjà souligné, Jane Gatineau dit constamment son amour de la scène, l'importance qu'elle accorde à la diction, la déclamation, le jeu théâtral et cependant, c'est à la radio et en des concerts privés ou récitals de solistes qu'elle s'est le plus produite ! Il semblerait que la fin de sa vie l'amène à rectifier une trajectoire qu'elle aurait souhaitée autre, à estomper des contours qu'elle renie quelque peu, à donner sens à ses faux-pas et ses échecs. La rédaction de ces *Broderies, dentelles et entre-*

99 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, p. 88 [p. 5 de « Défense du théâtre lyrique »].

100 Ibid., p. 89 [p. 6 de « Défense du théâtre lyrique »].

101 Romancière d'origine autrichienne, auteure de romans publiés dès 1929, traduits en anglais et en français. Elle adopta la nationalité américaine (son pays d'adoption) en 1938.

102 J. Gatineau, *Broderies, dentelles...*, p. 101. À cet endroit, Jane Gatineau commente hors guillemets : « Pour moi, je suis de son avis et trouve que la groupie est une maladie aussi dangereuse que contagieuse ».

103 Ibid., p. 10.

deux... est une formidable opportunité de mettre en lumière, en effet, cet entre-deux de la personnalité tout en brossant un paysage individualisé d'un chemin tracé avec détermination dans les incohérences de l'entre-deux guerres en France.

Abstract

Jane Gatineau: a voice, a friend, a fighter

Jane Gatineau (1893–1993), a singer at the Opéra Comique, suffered from the two wars. In 1939 (during the Second World War) she had to stop a career that had already been delayed by the First World War. She therefore devoted herself for a long time to teaching singing and hosting “Historical Concerts”.

At the age of 98, she decided to deposit her personal effects at the BnF. In this collection, we discover her closeness to the musical and literary artists of her time, while she herself tried her hand at poetry under the pseudonym Nine Maya. Through a typed volume of memories, poems, photos and concert programs, we discover an engaging and militant personality who had to fight all her life to impose her art and defend her “dear unknowns”.

In our article, we look at the social fabric within which Jane Gatineau evolved in order to consider the image of herself that she chose to offer to posterity.

“Blaustrumpfwaren... in Gottes Haus?” The conflicted international reception of sacred music composer Ernestine de Bauduin

CHANDA VANDERHART



Fig. 1: Ernestine de Bauduin, portrait;
title page of the *Wiener Salonblatt* on November 9, 1890 (public domain)

Ernestine de Bauduin is a name absent from twentieth century secondary literature; her marginalization is a testament to how ephemeral and tenuous a nineteenth century female composer's claim to recognition was. Vocal specialists, historians, scholars and musicians today have scant opportunity to come across her name¹, despite con-

1 Twenty-first century remedies include Eva Marx and Gerlinde Haas, *210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Biographie, Werk und Bibliographie: Ein Lexikon*, Salzburg: Residenz 2001); Ilse Korotin, *biografiA: Lexikon österreichischer Frauen*, Wien: Böhlau

temporary Austrian, German and French periodicals mentioning her over 1700 times between 1876 and her death in 1906.²

It is hardly novel for a female composer to escape longevity, yet the extent to which Bauduin was present in her day makes her absence from any 20th century discourse surprising. Bauduin was one of the most successful composers in Vienna during the second half of the nineteenth century. Her lieder were praised by Hugo Wolf and performed nearly as often as his in concert.³ Her sacred music was a staple in Viennese cathedrals — it was common in the 1880s to encounter the same composition by Bauduin in three or four cathedrals on any given Sunday⁴ and scarcely a month went by without a Bauduin composition listed on at least one church program, including nineteen times in services with Anton Bruckner.⁵ Bauduin was twice

2016); Chanda VanderHart, “Die Entwicklung des Kunstliedes im Wiener Konzertleben zwischen 1848 und 1897. Vergessene Komponistinnen und Komponisten” (Ph.D., Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2016).

- 2 A complete listing of the source articles can be found in the author’s lexicon article „Ernestine de Bauduin“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, ed. by Beatrix Borchard and Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. State from 2018-02-15. URL: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Ernestine_de_Bauduin> (accessed February 16, 2021) – and are all available online via Österreichische Nationalbibliothek, “ANNO - AustriaN Newspapers Online,” <<https://anno.onb.ac.at>> (accessed February 16, 2021).
- 3 Over 100 song performances have been traced in Vienna during the second half of the nineteenth century, nearly five times as frequently as those of any other female composers, including Cécile Chaminade and Clara Schumann. See VanderHart, “Die Entwicklung des Kunstliedes”, and the aforementioned MUGI article.
- 4 Marx and Haas, *210 österreichische Komponistinnen*, p. 66.
- 5 On June 20, 1886, the 10 a.m. service at the Pfarrkirche Alservorstadt boasted a Haydn Mass, a Gradual by Mozart, and an Offertory by Bauduin featuring alto voice, with Bruckner on organ. Likewise a few months later, music by Mozart, A. Fabbrini and Bauduin contributed to the 11 o’clock mass at St. Augustin where Bruckner played a fugue. See also Helmut Par-

awarded papal medals for her sacred compositions. She was invited to take up residence in Berlin, the *Berliner Börsen-Courier* claiming “sie muß wahrscheinlich im Augenblick zu den hervorragendsten weiblichen Kompositions-Talenten aus dem Kontinent gezählt werden.”⁶

Bauduin is, however, unusual in that she was not first and foremost a performer, as were most nineteenth century female composers, including Lili Boulanger, Louise Farrenc, Clara Schumann and Pauline Viardot.⁷ In fact, there is nothing to suggest that she sang or played any instrument. She was identified most closely with the church, but her music was also performed in public recitals and Viennese salons, suggesting a degree of fluidity between fields and aesthetics generally envisioned as more clearly delineated.

The aim of this article, besides increasing awareness of Bauduin, is to explore her position within her musical networks in Vienna and outline her international reception. Conflict abounds; in the Catholic Church, the legitimacy of female involvement in music has been welcomed/expected/sanctioned, and simultaneously repudiated/criticized/excluded. Bauduin’s mixed reception in Paris, Rome, German-speaking areas outside the Dual Empire, and her chosen home of Vienna illustrate the unique challenges facing a multifaceted female composer at the time. These are contextualized within sacred music reform movements led by the *Cäcilianer* and culminate in the Bishop of Mantua (later Pope Pius X)’s removal of women from church choirs in 1888; the more restrictive *Motu Proprio* from 1903 came shortly before Bauduin’s death. These edicts demonstrate a hostility towards ostensibly “feminine” traits in music (embodiment,

zer, “Anton Bruckner Chronologie Datenbank – ABIL Anton Bruckner Institut Linz / Austria,”
<http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/Bruckner_Chronologie.php>
(accessed September 9, 2020)

6 According to the *Wiener Salonblatt* for 25 August 1895, p. 10.

7 Ethel Smyth is another notable exception to this norm.

emotion, sentimentality) prevalent in twentieth century musicological discourse.

Background and Biography

Ernestine de Bauduin was born Esther Neustadtl in 1852 in Arad, then the outlying regions of the Austro-Hungarian empire, today part of Romania. Information about her parents, childhood or formal education is scarce. According to a cover story published three decades later in Vienna, Bauduin began composing when she was twelve years old; a melody she wrote caught the attention of the priest, who liked it so much he set a text to it.⁸ Until her arrival in Vienna in the mid-1870s, Bauduin's life is shrouded in mystery, including any details about her first husband, other than that he was likely a mechanical engineer with Belgian roots who widowed her before she appeared in Vienna.⁹ The strawberry blond widow quickly dominated the salon scene and became a media sensation. Her compositions, charitable acts, personal life, and fashion choices were reported in newspapers incessantly over the next thirty years.¹⁰

In 1893 she married the “considerably younger” Franz (Francis) Buttlar, their thirteen-year age difference then mildly scandalous.¹¹

8 Extrapost for April 6, 1885, p. 1.

9 *Neue Freie Presse* for 23 April 1906, p. 10; Marx and Haas, 210 *österreichische Komponistinnen*.

10 At the 1895 *Blumencorso*, the *Salonblatt* spot Bauduin in “ein Pariser Wagen, der mit seinen Goldlaternen auch ohne Blumen sensationell wirken war mit Malmaison-Rosen und Lilaflieder dekoriert; die Baronin, in Begleitung ihres Gemahls, hatte eine sehr geschmackvolle Toilette in Changeant Taffet glacé.” *Wiener Salonblatt* for 2 June 1895, p. 8.

11 *Wiener Salonblatt* for 14 January 1894, p. 5. Haas and Marx, 210 *österreichische Komponistinnen*, surmise that this was likely behind a number of “mistakes” in genealogical records regarding both her birthdate and birthplace, see *ibid.*, p. 16.: not only is Bauduin's birthplace misrepresented in the various *Gothaisches Genealogisches Taschenbuchen* sometimes as being in Haag or Raab instead of Arad, but her birthdate is given as 1865.

“Blaustrumpfwaren... in Gottes Haus?”

The couple were regularly in the newspapers, including a sighting at the *Blumencorso*, an annual parade in the Prater begun in 1886 by Pauline von Metternich. In 1899, Bauduin caused a fashion “sensati- on”: “Baronin Buttler-Bauduin — die rühmlichst bekannte Kirchen- Komponistin — hatte eine prachtvolle Pariser Toilette mit Maschen,” the *Salonblatt* reports.¹²



Fig. 2: Image *Wiener Salonblatt* from July 31, 1892, p. 5.

At the end of 1901 Viennese courts declared Baroness Buttler-Bauduin mentally unfit and granted Baron Buttler legal wardship of his wife.¹³

12 *Wiener Salonblatt* for 10 June 1899, p. 6.

13 See *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)* for 28 November 1901, p. 5: “Vom Landesgericht in Wien in Zivilrechtssachen wurde über Ernestine Baronin Buttler, Hausbesitzerin in Wien, 7. Bezirk, Breitengasse Nr. 6, wegen gerichtlich erhobenen Wahnsinns die Curatel verhängt und der Hof-

Subsequent court proceedings went as far as the Supreme Court.¹⁴ The court reports raise more questions than they answer, and it is unclear whether Buttler's actions were truly on his wife's behalf, or whether his marriage to her was a calculated grab for money. Regardless, Bauduin never regained legal autonomy and disappeared completely from the public eye. She no longer composed, published, or was mentioned in the press, apart from occasional legal updates, until April 21, 1906 when she died at age fifty-four.¹⁵ The *Neues Wiener Tagblatt* reports:

und Gerichtsadvokat Dr. Friedrich Elbogen zum Curator bestellt. Baronin Buttler hatte sich unter ihrem früheren Namen Baronin Bauduin einen Namen als Kirchenkomponist gemacht.”; also “Eine sensationelle Strafanzeige. Die Kuratel-Verhängung der Baronin Buttler-Bauduin” in *Deutsches Volksblatt* for 3 December 1901, p. 6. *Neuigkeits-Welt-Blatt* for 4 December 1901, p. 5.

- 14 According to *Neues Wiener Journal* for 12 August 1904, p. 8, Bauduin received a lifelong pension of 24,000 crowns paid annually by Graf Rudolf Chotek (brother or nephew to Otto Chotek). She signed two-thirds of the amount, 16,000 crowns per year, over to her husband under the auspices of maintaining their household, and he, citing feeble-mindedness, then filed to put her under “Kuratel”, functionally the legal guardianship one would have for a minor. When a creditor, Jakob Waidmann, tried to collect on her debts, Baron Buttler sued, arguing that 16,000 of the 24,000 were not his wife's property but his. The collections court did not agree, reasoning that Bauduin was already weak in the head when she gifted Buttler the sum and the whole thing was suspect, but the Supreme Court ultimately sided with Buttler.
- 15 *Neue Freie Presse* for 23 April 1906, p. 10: “Am 21. ist auf dem Neubau, Schweighofergasse 9, die Gutsbesitzersgattin Ernestine Baronin Buttler-Bauduin v. Lys, Inhaberin der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft des Papstes Leo XIII., des Ordens Star of Merit für Kunst und Wissenschaft und der sächsischen Medaille für Kunst und Wissenschaft, im 54. Lebensjahre gestorben. Baronin Buttler-Bauduin, die in Arad geboren war und mit ihre Mädchennamen Esther Neustadt hieß, war in erster Ehe mit dem Maschineningenieur Bauduin, nach dessen Tod mit dem bedeutend jüngeren Baron Buttler vermählt. Sie war in Künstlerischen Kreisen Wiens sehr bekannt, eine regelmäßige Besucherin der Konzertsäle und als Kompositeurin von kirchenmusikalischen Werken geschätzt. Ehemals sehr vermögend, kam sie durch Vertrauensseligkeit um einen großen Teil

Als Ernestine v. Bauduin hatte sie sich eines großen Renommees erfreut und zahlreichen Kompositionen erschienen im Buchhandel. Ihr musikalischer Lehrer und Ratgeber war der greise, seither verblichene Hofpfarrkapellmeister Eder. Sie war eine stattliche auffallende Erscheinung mit rotblondem Haar und eine fleißige Besucherin der Theater und Konzertsäle. Seit zirka fünf Jahren stand die Dame unter Kuratel. Ihre Güte und Vertrauensseligkeit war von vielen zweifelhaften Existenzen mißbraucht worden.¹⁶

Ernestine de Bauduin was dressed for burial and received her burial rites at the Protestant parish church on 24 April. She was buried in the *Zentralfriedhof* in her own grave, notably not in the Buttler family vaults.¹⁷

Bauduin composed prolifically in earlier years. Her printed opus numbers extend at least to Op. 203, and several sources confirm composition of over 200 compositions by 1890.¹⁸ The number of printed works and handwritten manuscripts available today number around two dozen.¹⁹ Three piano pieces and several art songs can be found in published collections, their ornate title page designs alone worth a glance. Additionally, the National Library recently acquired St. Karl's archives, which include over a dozen sacred works, including printed scores and handwritten manuscripts. Beyond this, performance an-

ihres Besitzes und stand vor Jahren im Mittelpunkt eines großen finanziellen Prozesses, den ihr Gatte gegen ihre Ausbeuter führte. Danach wurde die Kuratel über sie verhängt.”

16 *Neues Wiener Tagblatt* for 23 April 1906, p. 8.

17 *Totenbuch* 1906, *Reihenzahl* 205 of the *Evangelische Pfarrkirche*, Vienna.

18 *Die Bombe* for 21 December 1890, p. 2: “Nicht weniger als 203 Kompositionen sind bisher der Muse dieser hochbegabten Frau zu danken” and *Wiener Salonblatt* for November 9 1890, p. 2: “Es dürfte kaum ein zweiter Fall nicht nur in Wien, sondern überhaupt zu verzeichnen sein, daß eine Dame auf dem Gebiete der kirchenmusikalischen Kompositionen so Hervorragendes leistet, wie diese hochbegabte Frau, aus deren Feder bis jetzt nicht weniger als 203 Compositionen, durchwegs kirchenmusikalischen Charakters, geflossen sind.”

19 located in the Music Collection at the Austrian National Library and the Wienbibliothek.

nouncements in newspapers list numerous sacred “Soprano Solos”, “Offertoriums” and “Duos” performed in a half dozen Viennese churches over thirty years.²⁰ The most complete attempt at a comprehensive works’ list names over 100 compositions and is not conclusive.²¹

Concert and Salon

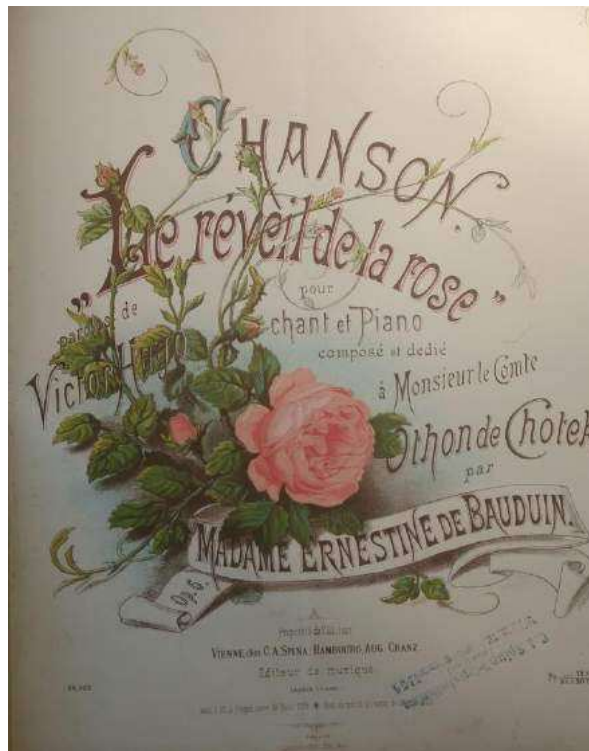


Fig. 3: *Le réveil de la rose*, *Chanson*, Op. 6, Text by Victor Hugo, Vienna: C. A. Spina, Hamburg: A. Cranz. Photo credit: Chanda VanderHart; original located in the music collection of the Austrian National Library. Used with permission

One of Bauduin’s entry points into the Viennese music scene was the salon. As of 1876, journals covering “soirées musicales” at Palais

20 The impossibility of knowing whether a “Soprano Solo” is the same piece as an “Ave Maria” or “Sanctissima” makes extrapolating a full list of titled compositions from these sources a Sisyphean task.

21 See VanderHart, article “Ernestine de Bauduin”.

Chotek mention her compositions as part of the entertainment.²² Often cited as highlights, these include both sacred and salon-style works for solo piano or voice and piano. One soirée featured four singers, each singing a different piece by Bauduin.²³ Graf Otto von Chotek, the salon’s proprietor, was a key Bauduin supporter²⁴ and her lover, according to secret service reports. These files, *Konfidentenberichte* routinely kept on Hapsburg citizens, also indicate that it was Chotek who arranged for Bauduin to be elevated to Baroness; the Duke of Meiningen officially conferred the honor.²⁵ Bauduin dedicated several pieces to Chotek, including an early salon work for piano, “Violettes de Parme”²⁶ and a chanson, likewise marketed to a salon

22 *Wiener Salonblatt* for 26 April 1885, p. 5; 23 Mai 1886, p. 6.

23 *Wiener Salonblatt* for 26 April 1885, p. 5: “Ganz besonders gefiel die Piece Nr. 7: ‚Domine‘ von Frau Ernestine von Bauduin und wurde sowohl die Komponistin, als die vortreffliche Sängerin Frl. Helene Marschall allseitig beglückwünscht. Nach dem Konzerte wurde ein Souper genommen und erst nach 2 Uhr verließ die Gesellschaft das gastliche Palais in der animier- testen Stimmung.”

24 If Chotek seems familiar, his first cousin once removed was Sophie Chotek von Chotkowa. Also known as Sophie, Duchess of Hohenberg, it was her assassination with her husband, Archduke Franz Ferdinand, which sparked World War 1 in 1914.

25 Austrian 19th century secret service, the “Geheimdienst” collected information on citizens and recorded them in handwritten “Konfidenten- berichte” (confidential reports). The file on Bauduin is located in the Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Vienna and includes two entries. The first reads “langjahriger Geliebte des Grafen Otto Chotek” and is dated Decem- ber 1884. The second states “Es ist dem Grafen Otto Chotek gelungen sei- ne Maitresse, die angebliche Kirchenmusik-Komponistin Frau v. Bauduin baronisieren zu lassen. Der Herzog v. Meiningen hat ihr die Baronie ver- liehen” and is dated December 1885.

26 “Violettes de Parme, Idylle pour le Piano composée et dédiée  Monsieur le Comte Otton de Chotek”, in *Es-Dur*, Vienna (C. A. Spina) 1877.

audience, “Le réveil de la rose.”²⁷ Bauduin later launched her own salon.²⁸



Fig. 4: *Der Page der jungen Königin*, cover. Photo credit: Chanda VanderHart; original located in the music collection of the Austrian National Library. Used with permission

In den Appartements der bekannten, hochbegabten Kirchen-komponistin Baroin Ernestine Bauduin fand in der letzten Woche eine große Soirée musicale statt, zu welcher sich eine glänzende Gesellschaft, zahlreiche Mitglieder der Aristokratie, hohe Militärs, Vertreter der Kunst und der Presse eingefunden hatten.

The entertainment included songs and arias by Mendelssohn and Bauduin, and poetry was read. “Die glänzende Gesellschaft amüsierte

27 “Le réveil de la rose, pour chant et piano”, Op. 6, text by Victor Hugo, Wien (C. A. Spina), Hamburg (A. Cranz). Likely published 1876/1877.

28 *Wiener Salonblatt* for 15 March 1891, p. 5

sich ausgezeichnet, auch mit der Bewunderung der Kunstschätze, welche die Appartements der Frau Baronin bekanntlich in reichster Fülle bergen.”²⁹ She reportedly had scenes performed from a forthcoming opera (now lost) in her salon, complete with costumes.³⁰

Her music was also performed at the *Bösendorfersaal* in 1885 and reviewed in the *Salonblatt* by none other than Hugo Wolf, a notably harsh critic³¹ His negativity is reserved for the accompanist, who clearly had a rough night.³²

Die musikalische Soiree der Gesangslehrerin Marie Kraus-Merina hat namentlich durch die Gesangskompositionen der Frau E. v. Bauduin einen weihevollen Charakter erhalten. Die Kompositionen dieser Dame atmen Duft und Poesie. Sie sind nebenbei bis zum Exzeß originell und voll altertümlich-klassischer Romantik. “Der Nachtigall Abendlied” ist nur dem Sphärengesange vergleichbar. In dem Liede “Der Page der Königin” ist die Melodie geradezu verführerisch, die Behandlung der Singstimme genial, die Begleitung musterhaft; schade, daß sie nicht mit Fingersatz versehen ist.

29 Ibid.

30 *Wiener Salonblatt* for 14 December 1890, p. 9: “Baronin Bauduin arbeitete seit zwei Jahren an einer Oper, die nun vollendet ist: Sujet und Titel sind vorläufig noch Geheimnis, doch wird dem Vernehmen nach die Oper zuerst in den Salons der Frau Baronin, und zwar von künstlerischen Protegés (bekanntlich hat die Baronin zahlreiche und sehr bedeutende Künstlerinnen heranziehen und ausbilden lassen) im Kostüm vor einem Kreis geladener Gäste zur Ausführung kommen.”

31 See Andreas Dorschel, “Arbeit am Kanon. Zu Hugo Wolfs Musikkritiken”, in: *Musicologica Austriaca*, XXVI (2007), pp. 43–52, or read the translations of Wolf’s selected criticism in Henry Pleasants’ translation of *The Music Criticism of Hugo Wolf*, New York and London: Holmes & Meier 1978.

32 *Wiener Salonblatt* for 15 November 1885, p. 8.

Sacred Music Network, and Reception

Leopold Eder (1823–1902) was the central figure within Bauduin’s sacred music network, and enabled regular performance of her works in Viennese cathedrals.

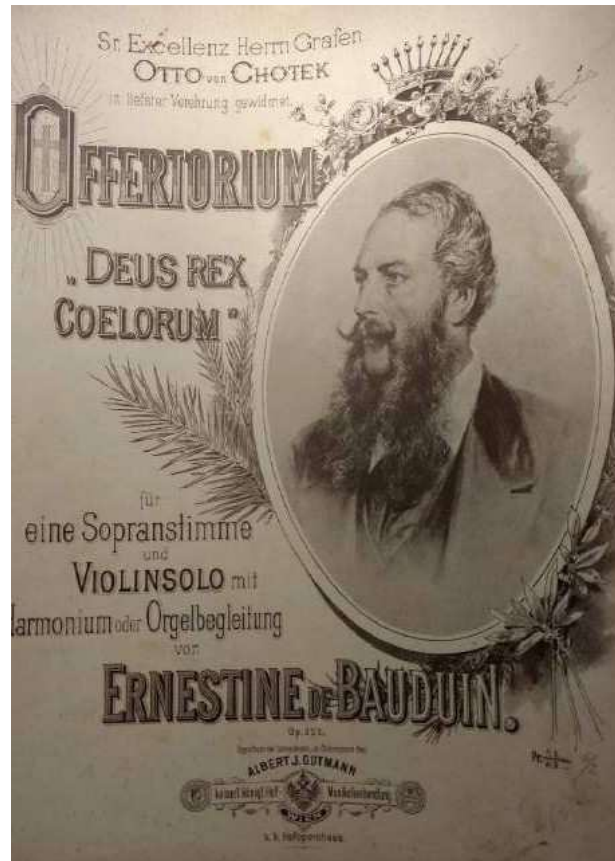


Fig. 5: *Deus rex Coelorum*, Offertorium für Sopran, Violine, Harmonium/Orgel, Op. 201. Cover, Vienna: A. J. Gutmann; 1890. Photo credit: Chanda VanderHart; original located in the music collection of the Austrian National Library, used with permission

Eder was director of music and/or choir at the three churches where Bauduin’s compositions were featured: the *Hofkirche St. Augustin*, the *Pfarrkirche Alservorstadt* and the *Minoritenkirche*.³³ He also supported Bauduin’s activities outside of mass, accompanying her sacred

33 Formally the “Italienische Nationalkirche Maria Schnee”.

songs on harmonium in public concerts or salon performances, and organizing benefit concerts featuring her work.³⁴ When Bauduin passed away, Eder’s son, Christoph, was one of the few present and named at her funeral, Leopold having died four years prior.³⁵

Bauduin’s sacred music was often praised by local critics for its style and graceful simplicity and the deep impression it made on its listeners.³⁶ One reviewer reported that her “Hymne an die Madonna” was “stürmisch akklamiert,”³⁷ and in 1884, Hugo Wolf singled out a vocal composition by Bauduin as a highlight in a benefit concert organized by Eder.³⁸ Internationally, the London Times and Paris’ *Figaro* featured Bauduin, the novel sacred music composer³⁹, and Juliette Adam, the prominent Parisian author, suffragette and salonnière — later the only woman present at the signing of the Treaty of Versailles — wrote in her *La Nouvelle Revue*:⁴⁰

M^{me} Ernestine de Bauduin, qui pourrait se contenter d’être l’une des femmes les plus charmantes et les plus sympathiques que j’aie connues, est un compositeur

34 See printed programs (*Programmsammlung*) in the Musikverein’s private archives: *Kleiner Musikvereinssaal* concert on 29 April 1884, *Bösendorfer-saal* concerts on 20 January 1884, 14 February 1886, 18 April 1886, etc.

35 *Totenbeschauprotokoll* located in the Vienna Stadt- und Landesarchiv.

36 *Wiener Salonblatt* for 22 April 1883, p. 7: “Die bestbekannte Liedersängerin Fräulein Weyringer sang eine religiöse Komposition von derselben Komponistin (Ernestine Bauduin), die auf alle Zuhörer einen tiefen Eindruck machte. Die Composition, deren Text von dem Dompropst Herrn Marschall herrührt, zeichnet sich durch stil- und würdevolle Einfachheit aus.”

37 Ibid.

38 *Wiener Salonblatt* for 2 February 1884, p. 8: “In dem reichhaltigen Programm glänzte besonders ein von einer Dame (Ernestine v. Bauduin) komponiertes und dem Kirchenverein gewidmetes Lied, das, von Frl. Fabbrini gesungen, beifällig aufgenommen wurde.”

39 According to *Wiener Salonblatt* for 28 March 1886, pp. 8–9, “Baronin Ernestine Bauduin. Eine Specialistin für Kirchenmusik.”

40 Juliette Adam, “La Société de Vienne; Poètes, Littératures et Musiciens,” *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* 32 (January 1885), pp. 678–679.

de talent et excelle dans la musique sacrée. Dans la pluparts des églises de Vienne, on exécute d'elle des messes qui ont le plus grand succès et où passe le souffle de la grande inspiration religieuse. Je vous ai envoyé d'elle un Stabat qui est une oeuvre de maître.

Today sacred, concert and salon music are considered aesthetically distant, but their relationship to one another during the long nineteenth century was perhaps more fluid. In Bauduin's case this is a recurring theme, and one potentially regarded as transgressive.⁴¹ Her vocal works with sacred themes, like the Madonna hymn or an "Arietta" with harp accompaniment were performed in both salons and in concert to mixed reviews.⁴² Certainly her romantic visual aesthetic blurs boundaries — the image above depicts the cover page of a Bauduin religious offertory, *Deus Rex Coelorum*⁴³ featuring a stylized portrait of Otto Chotek in addition to a written dedication.

Acts of Altruism

The linkage of music, charity/church, and the female were ubiquitous in the late nineteenth century; love of music and charitable acts were considered part of the inherent nature of a moral woman. The follow-

41 In 1889 a critic from *Das Vaterland* responded to Gisela Walter performing this Bauduin "Arietta" with harp accompaniment in the Bösendorfersaal by complaining that her offertories and graduals were already "driving every friend of good church music out of God's house," and asking why he had to hear them in concert as well. See *Das Vaterland* for 28 February 1889, p. 6.

42 It was this type of music pitched to salon/female audiences which Dahlhaus terms "Trivialmusik," in 1967, referring to music "ebenso bekannt wie unbekannt [...] jeder ungefähr weiß, was ihn unter Titeln wie 'Alpenglühn', 'Cloches du monastère' oder 'Gebet einer Jungfrau' erwartet". Dahlhaus, preface to Lars Ulrich Abraham et al., *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, ed. by Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1967, pp. 7-11, here p. 7.

43 *Deus rex Coelorum*, Offertorium für Sopran, Violine, Harmonium/Orgel, Op. 201, b-minor, Wien: A. J. Gutmann 1890.

ing article from 1893 calls women to compose quality music as a natural expression of their emotions:

*The influence of women in Church and mission work is so evident, even to the most obtuse, that no one has yet dared to deny its potency. The spirit that prompts them in this work and that which creates and entertains in them a love for music is the same, and, when technically instructed, they would probably find it no more difficult to express their emotions in original compositions, than it is for them to clothe their religious impulses in words.*⁴⁴

Hilary Poriss has discussed the significance of performative acts of altruism common to opera singers during the long nineteenth century, necessary to offset the stigma of being considered vain, worldly and selfish.⁴⁵ This stigma extended to women composers, and Bauduin took pains to align herself with charity/morality. Indeed, the press discussed Bauduin’s charitable acts and nature more than her music. An 1883 cover story dwells on Bauduin’s selfless financial support of a young soprano, Jenny Broch.⁴⁶ Broch later signed with the *Hofoper* and regularly performed Bauduin’s songs in concert. Bauduin also participated in numerous *Arion-Männergesangverein* charity concerts and appears on printed lists of fiscal donors to various causes includ-

44 T. L. Krebs, “Women as Musicians,” *The Sewanee Review* 2, no. 1 (1893), p. 4.

45 See “Prima Donnas and the Performance of Altruism”, in: Rachel Cowgill and Hilary Poriss, *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, New York: Oxford University Press 2012, pp. 42-60.

46 *Wiener Salonblatt* for 23 December 1883, p. 6: “Durch eine exzeptionelle Güte der Mutter Natur ist übrigens Frau von Bauduin mit hervorragenden Eigenschaften nicht nur des Geistes, sondern auch des Herzens überreich ausgestattet worden. Als Wohltäterin der Armen hat sie schon so manche heimliche Träne getrocknet, vor Allem aber hat sie sich's seit vielen Jahren mit unermüdlicher Hingebung, ja wahrer Selbstverleugnung angelegen sein lassen, jungen Talenten beizuspringen und diese auf ihre Kosten ausbilden zu lassen. Auch das oben erwähnte Fr. Broch gehört gleichfalls zu jenen vielen glücklichen Kunstnovizen, welchen durch die Herzensgüte der Baroness nun mit einem Male eine glänzende Zukunft eröffnet ist”

ing the *Asylverein der Wiener Universität* and the *Kirchenmusikverein*.⁴⁷ She also self-organized a concert in the *Bösendorfersaal*, raising funds to build a church in Gersthof.⁴⁸

Coverage of Bauduin occasionally approached religious fervor. Editor of the *Österreichische Kunst- und Theaterzeitung*, Gustav Kühle, published a “Hymne” to Bauduin for voice and piano in 1885.⁴⁹ The text⁵⁰ portrays her as a saint, “There you stand, unique in the circle of women, your brow richly adorned with laurels. You yourself are a star, wonderful to gaze upon, which is only happy when it brings joy to others.”⁵¹ In 1887 the *Allgemeine Frauenzeitung* printed a poem “To Ernestine Baroness Bauduin” by “R. Baré”, attributing Bauduin an ability to heal through her soul, which protects “like God’s mercy”,⁵² then textually converting the image of Bauduin into a talisman with sacred powers.⁵³ An 1886 feature story spans two pages, stressing Bau-

47 *Das Vaterland* for 5 February 1885, p. 8; 27 March 1887, p. 6.

48 *Die Lyra* for 15 March 1888, p. 3; *Wiener Salonblatt* for 4 March 1888, p. 11.

49 Op. 50, Wien (Otto Maass) 1885. The score with its elaborate cover page featuring Bauduin’s portrait, ringed with flowers, is in the archives of the *Wienbibliothek* in the Vienna *Rathaus*. The cover page reads “Hymne: ‘Ernestine de Bauduin’, Ihrer Hochwohlgeboren der berühmten Komponisten geistlicher Musik Frau Baronin Ernestine de Bauduin in hochachtungsvoller Verehrung gewidmet von Gustav Kühle.”

50 By Rosa Barach (1840–1913). See Susanne Blumesberger and Karin Walzel, „Barach, Rosa, geb. Gottlob, Ps. Dr. Maria Lavera“ at <<https://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/bio/barach.htm>> (accessed February 16, 2021).

51 On April 14, 1890, Kühle organized a concert on behalf of his newspaper in the *Bösendorfersaal*. “Hymn” was performed by Adele Jungh, who also sang Bauduin’s “Gesang der Sap(p)ho”.

52 *Vereins-Zeitung der österreichisch-ungarischen Frauen-Vereine*: Nr. 11, 1887, p. 134.

53 “An Ernestine Baronin Bauduin.”

Es geht die Sage, daß ein Bildnis klein, Auf dem ein tief verborg’ner Segen weilet, Schließt eine selt’ne, heilige Kraft mit ein, Die Schutz und Schirm und jedes Leid uns heilet.

duin’s “allerseltenste Vereinigung echtster künstlerischer Veranlagung mit selbstlosestem Idealismus.” It closes with a poem, written by Bauduin, which begins, “Oh Maria, hear my prayer” and continues in a similar vein.

In late 1883, Bauduin dedicated six compositions titled “Offertorium” to the *Votivkirche*, donating the 1,629 gulden from their sale to the church’s restoration and renovation.⁵⁴ The sizable donation piqued public interest.⁵⁵ Bauduin was publicly thanked by the head of

Und wer im Leben fand den Talisman, Der ist beschützt als wie von Gottes Gnaden, Nicht Schwert, nicht Feuer ihn mehr schrecken kann, Er wandelt ruhig auf des Lebens Pfaden.

So ist ein Hort, ein fester Schutz, Dein Bild, Wo hold umstrahlt es immer sich mag zeigen, Denn Deinem Herzen sanft und wundermild, Ist eine tiefe, selt’ne Kraft zu eigen.

Und wem als Schutzgeist Du dich zugewandt, Der ist beschützt als wie von Gottes Gnaden, Ihn leitet sehrend eine milde Hand, Er wandelt ruhig auf des Lebens Pfaden.“

54 For sake of comparison, a single gulden (60 kreuzer) was enough to purchase over two pounds of beef in mid-nineteenth century Vienna — see Franz Sattlecker and Wolfgang Kippes, “The World of the Hapsburgs – a virtual exhibition” which paraphrases *Marktamt* records: “What Could the Viennese Buy for Their Kreuzer and Gulden?” <<http://www.habsburger.net/en/glossary/what-could-viennese-buy-their-kreuzer-and-gulden>> (accessed. September 9, 2020).

55 *Salonblatt* for 23 December 1883, p. 6: “Von der bestens bekannten Komponistin Ernestine v. Bauduin sind eine Serie von Offertorien erschienen, deren volles Erträgniß ausschließlich zur Ausschmückung der Votivkirche gewidmet ist. Ernestine von Bauduin hat sich namentlich auf jenem Gebiete einen vorzüglichen Namen erworben, die Kirchen der Residenz wetteifern miteinander, ihre Schöpfungen aufzuführen, die sich durch Innigkeit im Stil auszeichnen und eine bedeutende Wirkung üben. Die neu herausgegebenen Offertorien, welche von der Hof-Musikalienhandlung Albert J. Gutmann eine prachttvolle Ausstattung erhalten haben, sind für Sopran oder Alt mit Begleitung des Harmoniums oder der Orgel geschrieben und geben wieder von der besonderen Begabung der Komponistin, sowie von der Liebe Zeugnis, mit der sie sich ihrem Schaffen zuwendet. Die Sammlung wird sicherlich bei den Freunden geistlicher Musik lebhaften Anklang finden”

the *Votivkirche*, Gottfried Marshall (1840-1911), in an open letter printed in three major newspapers.⁵⁶ She eventually reached out to Rome and received Papal blessing for her work.⁵⁷

Vicious Critique

The German branch of the international Cäcilianer movement — the Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein (ACV) — was led by the theologian and musician Franz Xaver Witt⁵⁸ to eschew virtuosity, all styles of music deemed “worldly”, and instrumental accompaniment of any kind,⁵⁹ preferring fifteenth and sixteenth century motets in the

56 *Neue Freie Presse* for October 14 1885, p. 4; *Salonblatt* for October 23 1885, p. 1; *Wiener Vorortler-Zeitung* for November 18 1885, p. 3.

57 The *Neues Wiener Tagblatt* and the *Neuigkeits-Welt-Blatt* both report (on January 1st and 4th, 1887, respectively: “Frau v. Bauduin hatte einige ihrer neuesten Kompositionen dem Papste Leo XIII eingeschendet, und der heilige Vater hat nun die Annahme der letzteren durch Übermittlung einer mit seinem Bildnisse gezierten silbernen Medaille bestätigt.” They add that Baroness Bauduin had also received a beautifully rendered text from Cardinal Luigi Jacobini wishing her longevity in her artistic work, and speaking of the Pope’s blessings which were meant to encourage and strengthen her in her work. These were not her only honors. By this point, Baroness de Bauduin has already received the golden medal for the Arts and Sciences from Duke Georg of Sachsen-Meiningen and had been made an “honorary gentlewoman” (Ehrendame), welcomed into the “Order of Mélusine”, by the Princess of Lusignan. Additionally, Bauduin was an honorary member of the “Arion” vocal association, the “italienische Congregation”, “La Croce Bianca” and the Viennese chapter of the Cäcilianer. See also *Der Humorist* for 1 February 1885, p. 2.

58 Barbara Boisits, “Witt, Franz Xaver,” Oesterreichisches Musiklexikon Online: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, <http://musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Witt_Franz.xml> (accessed September 10, 2020).

59 Barbara Boisits, “Cäcilianismus,” Oesterreichisches Musiklexikon Online: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Caecilianismus.xml> (accessed September 10, 2020).

style of Palestrina.⁶⁰ Bauduin’s vocal music was never a capella—she wrote organ, harmonium or harp accompaniments with elaborate violin, cello or horn lines, and composed for solo or duo voice, not for choir. A few months after Bauduin received the medal from Rome, Witt published a critique in the mouthpiece journal of the Cäcilianer, the *Fliegende Blätter*.⁶¹ He begins by denying her the title of composer:

‘Ernestine de Bauduin’. [...] eine Komponistin ist sie nicht. Ich habe sie [...] eine “Kirchenmusik-Schänderin” genannt, welche die Kirche durch “sentimentale Schmachtlappen” schände [...] Damit aber die verehrl. Leser sehen, ob ich derselben Unrecht getan, habe ich die im Druck erschienenen “Schmachtlappen” derselben mehreren Herren zur Beurtheilung vorgelegt.

These seven men, hailing from different German cities, damn Bauduin’s compositions over two full pages. Their judgement is uniformly filled with rage, an emotional prerogative socially allowed men and withheld from women.⁶² In his commentary, Witt repeats the word “Sudlerin” — the feminised form for “Sudler” meaning bungler — or variations thereof, undercutting Bauduin’s authority through pejorative language. There is no measured scrutiny of her music’s characteristics.

60 A number of Witt’s scanned compositions are available online. They are four-part vocal chorales without accompaniment, rhythmically straightforward, polyphonic, and devoid of ornamentation. See <https://imslp.org/wiki/Category:Witt,_Franz_Xaver> and <http://www.cpdl.org/wiki/index.php/Franz_Xaver_Witt> (both accessed September 12, 2020).

61 *Musikalisches Wochenblatt* for 9 June 1887, p. 9.

62 There is a raft of supporting psychological studies, including Else-Quest NM, Higgins A, Allison C, Morton LC. Gender differences in self-conscious emotional experience: a meta-analysis, in: *Psychol. Bull.* 2012 138 (5), pp. 947–981. doi:10.1037/a0027930; and W. Douglas Frost and James R. Averill, “Differences Between Men and Women in the Everyday Experience of Anger,” in: *Anger and Aggression: An Essay on Emotion*, ed. by James R. Averill, New York, NY: Springer 1982, pp. 281–316.

The first review, representative of the overall style, is by Franz Xaver Haberl (1840–1910), Witt’s future successor and president of the Cäcilienverein from 1899.⁶³ Haberl labels Bauduin’s compositions blue stocking work, complains about her “goldstrotzenden Titelblätter,” declasses the songs from prayer to “abgeschmackte Winseleien” and pairs her work with the foreign, the female and the shameful, implying danger and insidious attack. Witt calls Bauduin a “Kirchenmusik Schänderin,” and Haberl uses the terms “Afterfrömmigkeit” and “Frevel” — associated with desecration of the holy and fake piety, or “Lascivitäten” — bathed in reference to the female, the sexual and the inappropriate — to depict Bauduin not only as an outsider, but also a threat, a fake, and a wolf in sheep’s clothing.⁶⁴

A pattern throughout involves invention of authoritative straw men. The architect of the *Votivkirche* turns in his grave in disgust,

63 Dieter Haberl, article “Haberl, Franz Xaver,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

64 Franz Xaver Haberl, *Fliegende Blätter*, 1887/5, p. 39: “Die letzte Zeile der goldstrotzenden Titelblätter von sechs Musiknummern mit lateinischem Texte für 1 (2) Singstimmen und Begleitung des Harmoniums oder der Orgel, deren ‘volles Erträgnis zur Ausschmückung der Votivkirchen in Wien’, bestimmt ist, lautet: ‘k.k. Hofopernhaus’. Ich traue aber den musikalischen Leitern desselben so viel Geschmack zu, dass sie diese Blaustrumpfwaaere einer gewissen Ernestine de Bauduin nicht akzeptieren würden. Einem gebildeten Musiker können so abgeschmackte Winseleien nicht einfallen. Über die Lascivitäten und die ungenierten Kirchenmusikposen der Italiener kann man wenigstens noch lachen, aber diese pietistische Afterfrömmigkeit reizt zum lodernden Zorne heraus. Rein musikalisch betrachtet repräsentieren dieselben die tiefste Tiefe modernen Ungeschmackes. Die ekelhafteste, aufdringlichste und unnatürlichste Sentimentalität wetteifert darin mit einem wahrhaft ergößlichen Ungeschicke in technischen Dingen. Die gesamte Fassung der Melodie (wenn von einer solchen zu reden) kennt fast keinen anderen Regulator und geht auf das Eine aus, einer eiteln Primadonna möglichst viel Gelegenheit zum Glänzen (im Gotteshaus!!) zu geben. Daß sich der Kirchenvorstand Monsignore Dr. Gottfried von Marschall auch nur ein Fläschchen von diesen ‘Eaux de Bauduin’ dedizieren ließ? Wird der Baumeister des herrlichen Votivdomes in Wien sich wegen dieses Frevels an hl. Stätte nicht im Grabe umkehren?”

Hofopernhaus leadership purportedly reject Bauduin’s music and Marschall is assumed to be under a spell of some sort, enchanted - perhaps bewitched - by a flask of her potion.⁶⁵ A band of (male) “gebildeten Musiker” is repeatedly invoked in opposition to a (female) pathetically weak/insidiously dangerous composer. Words/phrases connected with Bauduin and her work include: “Seufzen, schmachten, heulen, kokettieren”, “johlen”, “stümperhaft”, “schülerhaft”, “Schänderin”, “aufdringliche und unnatürliche Sentimentalität” and “Schmachtlappen”, meant to diminish, discredit and exclude. Many terms involve performative acts of emotion associated negatively with the feminine and display inherent gender animus. Bauduin and her work is othered, and an edict is set: if one wants to be considered a rational man of taste, he must also find her sentiment shameful. Her work is to be considered a stain, and eradicated.

How to explain this degree of “lodernde Zorn” towards a set of songs gifted to a church by a prominent composer as part of a charitable fundraising initiative? Lucy Green indicates “the woman singer, [...] is invested with a power that is unavailable to onlookers, which becomes a threat that can only increase any potential fear and, therefore, aggression.”⁶⁶ Bauduin was no singer, but as the (female) composer of extravagantly garbed offertories for solo or duo (potentially female) voices with instrumental accompaniment, her music embodied the qualities the Cäcilianer despised. Distrust of female production is reinforced when Witt et al target St. Augustin’s, branding it a “Versuchsstation für angehende Talente.”⁶⁷ Besides Bauduin, sacred music by female composers including Clothilde Kainerstorfer, Anna

65 Marschall was not the dedicatee of this work; he authored the text Bauduin set. Other Cäcilianer “reviewers” use his Latin as a point of contention and critique, alternately damning the text as more appropriate for an opera, criticizing his Latin, or questioning whether he in fact wrote it.

66 Lucy Green, *Music, Gender, Education*, New York: Cambridge University Press, 1997, p. 28.

67 *Fliegende Blätter*, 1887/5, p. 39.

Pessiak, Bertha Bruckenthal, Alexandrine Esterhazy and Angelika Henn were performed at St. Augustins under Eder.⁶⁸ Besides frustration with women and instrumental accompaniment, scorn for Italians and “vain prima donnas” are also themes for the Cäcilianer.

Context and Conclusion

To modern eyes, these read as no more than chauvinistic polemics, thinly veiled in righteous indignation. A critique from the anti-Semitic paper *Österreichische Volksfreund*⁶⁹ complaining about a Bösendorfersaal concert where “the arranger and all the participants were Jews” is even included. The writer particularly objects to Rosa Neuda-Bernstein singing a Bauduin “Sanctissima” and “Ave Maria” for a “jüdischen Publikum.”

The authors solicited by Witt also illustrate the intertwined nature of early musicology and the Church. Ann Silverberg has pointed out that “the antiquarian spirit in Catholic liturgical music had actually gone hand in hand with many of musicology’s earliest efforts. The first edition of the music of Palestrina, and a Vatican-approved edi-

68 Marx and Haas, *210 österreichische Komponistinnen*, p. 67.

69 Quoted in *Fliegende Blätter*, 1887/5, p. 41. “Ich besuchte gestern das Concert im Bösendorfer-Saale. Der Arrangeur und sämtliche Mitwirkende sind Juden (vielleicht Ella Pancera ausgenommen). Frau Rose Bernstein ist aber sicher Jüdin. Als Nummer 4a stand am Programm eine Kirchenarie der bekannten Kirchen-Komponistin Ernestine v. Bauduin. Zu meinem großen Erstaunen erscheint zu dieser Nummer die Sängerin Rosa Neuda-Bernstein und singt ein ‘Sanctissima’ und ein Ave Maria vor dem zum größten Theil jüdischen Publikum und Herr Capellmeister Eder, Chorregent der Augustiner- und Alserkirche, begleitet diese beiden Nummern am Harmonium. Eine größere Profanierung unserer Kirchenmusik kann ich mir wohl kaum denken. Wie sich Capellmeister Eder und die Baronin v. Bauduin zu so etwas herbeilassen können, ist mir unbegreiflich”.

tion of Gregorian chant were the fruit of the intensive and exhaustive labors of Franz Xaver Haberl.”⁷⁰

The similarity between language used to critique Bauduin and that language used to critique composers of both sexes through feminizing language and to downgrade certain musical works, particularly smaller form compositions (i. e. song), to the realm of the “popular,” “kitsch” or “trivial” in the nineteenth and early twentieth centuries has been considered elsewhere.⁷¹ The aim in both cases is to differentiate these music types from “true”, “artistic” compositions. Hermann Burbach opens his study, “Das ‘Triviale’ in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts” with a discussion of kitsch, which he defines as false, fake art; music made with the express purpose of moving the listener emotionally:

Unter Kitsch verstehen wir zunächst etwas Triviales, nichtssagendes, Unechtes. [...] Kitsch als “unwahre” und “unechtes” Kunst wurzelt in der menschlichen Substanz und nicht nur im Formalen [...] Zum Kitsch des neunzehnten Jahrhunderts gehört eine gewisse “Rührseligkeit”. Im Hinblick auf den Gegenstand des Kitsches bedeutet das: Hier wird Rührung um der Rührung willen erzeugt; im Hinblick auf den Menschen ist damit die Neigung gemeint, sich um jeden Preis rühren zu lassen. Das “Unechte” liegt im Selbstgenuss des eigenen Gerührtseins.⁷²

70 Ann L. Silverberg, “American Catholic Liturgical Music in the Twentieth Century: Pius X’s ‘Motu Proprio’ at Its Centennial,” in: *American Catholic Studies*, 2004, pp. 45–62, here p. 51.

71 Chanda VanderHart, “Viennese Songs of Fashion: Heinrich Proch, Ernestine de Bauduin and Hermann Riedel in 19th Century Vienna,” in: *Populäre Lieder im langen 19. Jahrhundert – Popular Songs in the Long 19th Century. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik* (= Lied und populäre Kultur 65/2020), ed. by Knut Holtsträter and Tobias Widmaier, Münster: Waxmann, 2020, pp. 101–130.

72 Hermann-Josef Burbach, “Das ‘Triviale’ in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts,” in: *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), ed. by Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1967, pp. 71–82, here page 71.

One might ask why moving the listener emotionally during a religious service should not be the express desire of a sacred music composer. It is the effect on the listener which is consistently praised by local critics, who refer to the power, magic and simplicity of Bauduin's sacred compositions, and highlight her treatment of instrument and vocal lines.⁷³ Bauduin was no stylistic outlier in Vienna; to a certain degree, the anger directed towards her can be understood as displaced tension over differing stylistic preferences regarding music for Sunday mass.⁷⁴ She was neither attempting to be revolutionary nor controversial, but was an easy mark — i.e. female, fashionable/"worldly", slightly exotic — amongst composers of a vein of sacred music well-loved locally.

Warring, concurrent ideals are further evident within the Vatican. In 1888 the Bishop of Mantua, the future Pope Pius X, banned women from singing in church choirs (much less composing for them), but in 1890 Bauduin was honored a second time by Pope Leo XIII, this time with a Golden Medal "in honor of her unique, sixteen-year, significant contribution to church music" upon sending him her Mass in D-Major Op. 203.⁷⁵ By 1903, Pope Pius X had ascended and

73 *Der Humorist* for 20 February 1891, p. 2: "Es ist schon an sich etwas ganz Außergewöhnliches, daß speziell eine Frau für die Kirche Messen und Oratorien komponiert, so ist damit noch viel zu wenig gesagt, wenn man sich vor Augen hält, welche Macht und welchen Zauber ihre Kompositionen auf den Zuhörer ausüben. — Ihre musikalischen Schöpfungen zeichnen sich durch eine edle und künstlerische Einfachheit des Stils, klare und sorgfältige Instrumentierung und durch eine geradezu musterhafte Behandlung der Stimmen aus und wirken darum so erhebend, begeisternd und rührend."

74 Boisits, "Cäcilianismus".

75 A slew of stories in reaction ran in society papers. See *Der Humorist* for 20 February 1891, p. 2: "Bauduin, einer genial veranlagten, geistig auf hoher Stufe stehenden Dame, die in allen Gesellschafts- und Kunst Kreisen der Residenz wohlbekannt und hochgeachtet ist..."; *Wiener Salonblatt* for 9 November 1890, p. 2: "hervorragende Musikkritiker haben diese Messe als eine geistvolle und gediegene Leistung bezeichnet." In contrast, the *Musikalisches Wochenblatt* for 5 February 1891, p. 11: "Der österreichischen

issued his exhortation to musical reform, *Motu Proprio*, which effectively made the Cäcilianer's desires infallible law within the Catholic Church. On the Feast of (music's patroness) Saint Cecilia, Pius banned women from singing liturgical music and encouraged the adoption of boys' choirs to cover their vocal parts. He also severely limited the type of music allowed, prioritizing Gregorian chant and Palestrina-style unaccompanied polyphonic choral music, which fundamentally altered sacred music and participation within it internationally until its reversal in the 1960s.⁷⁶

Though it is clear that women in all their embodied femininity were seen as the root of all evil in sacred music, did eradicating them create better music? Not even according to the reformers' most ardent supporters. Already in 1897, an article issued by the Salzburg chapter of the Cäcilianer praises the progress that the reformers have brought about in Vienna but admits, “one hears the accusation that ‘Cecilian’ Music has reduced the number of churchgoers in the cathedrals.”⁷⁷ By 1915 even apologists of *Motu Proprio* pushing to further its aims admit Cecilian Music to be “hopelessly heavy”, “tiresome” and “lacking beauty.”⁷⁸ Burbach's aforementioned article on sacred kitsch

Baronin Bauduin, einer fleißigen, aber in dieser Thätigkeit nicht gerade lobenswerten Kirchenkomponisten, wurde vom Papst eine goldene Medaille [...] verliehen.“

76 For an overview of the process, see Ann Silverberg, “American Catholic Liturgical Music in the Twentieth Century: Pius X's ‘Motu Proprio’ at Its Centennial.”

77 “Ueber Wiener-Kirchenmusik, Fassende Gedanken zur 25jähr. Jubelfeier des Salzburger Cäcilien-Vereins” in the *Salzburger Tagesblatt* (27 Nov. 1897), pp. 1–4.

78 See H. T. Henry, “Music-Reform in the Catholic Church”, in: *The Musical Quarterly*, 1915, p. 117, <<https://doi.org/10.1093/mq/i.1.102>>: “Like most great movements for reform in any line of human activity, its active membership appears to have included many individuals whose efforts would never have been heard of save for the fact of their membership in so prominent a society. The repertoire of Catholic sacred music soon swelled to formidable dimensions, and included the (artistically) good, bad and indif-

names likewise names the Cäcilianer as a “significant source of 19th century sacred kitsch.”⁷⁹

Bauduin’s life as told through her media record encapsulates both the power and possibilities for a female composer in late nineteenth century Vienna, and the obstacles to perpetuity. Her successes are extraordinary. From a Vienna outsider to a local and international media sensation, Bauduin strove to fulfill every expectation for a woman of her time and place; she was musical, charitable, and fashionable. She operated successfully in all spaces available to the female musician: church, salon and concert hall. The record likewise reveals complex and aggressive efforts — through legal ruling, church edict, denigration of female creativity and outright misogynistic attack — to blot her from the public eye, which begs continued reconsideration of those traditional musical historical narratives which ignore, marginalize and/or denigrate female activity.

ferent. Everything was flawless, let us suppose, in respect of scholastic correctness, the absence of positive liturgical inappropriateness, and the singable quality of the product. But beauty was too often lacking; and to many Catholic minds “Cecilian Music” appears as something hopelessly “heavy”, “tiresome”, etc.”

- 79 Burbach, “Das ‘Triviale’”, p. 83: “Eine wichtige Quelle für den kirchenmusikalischen Kitsch des neunzehnten Jahrhunderts ist in der bloßen Kopie kirchlicher Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts zu suchen — ohne daß man noch den Geist und die Gesinnung jener Zeit besessen hätte.... Das Ziel der cäcilianischen Reformbestrebungen im neunzehnten Jahrhundert war zunächst die Wiederbelebung der altklassischen Vokalpolyphonie. Dabei galten die Bemühungen des 1868 von Franz Xaver Witt gegründeten Allgemeinen Cäcilienvereins neben dem Choral und der alten Polyphonie einer neuen A-cappella-Musik, neuen instrumentallybegleiteten Chorwerken und dem Kirchenlied in der Landessprache... Die natürliche Folge war, daß eine Unzahl von Komponisten, meist mit mehr gutem Willen als Können, die Literatur “bereicherten”. Man glaube aus stereotypen Klauseln und einigen Kadenzen Kirchenmusik nach Art der Devotionalienfabrikation herstellen zu können. Dabei bewegte man sich vielfach in einer sterilen Diatonik. Das Ergebnis war in den meisten Fällen eine veräußerlichte, öde Kadenzreihe, die trotz ihrer künstlerischen Seichtigkeit mit dem Anspruch des Ernsthaften auftrat.”

Abstract

Ernestine de Bauduin’s activities, output and reception illuminate the tenuous position of the nineteenth century female composer operating within a web of societal expectations, possibilities and constraints. Bauduin’s activities in three settings — church, salon and concert — indicate the range of possibilities available to the female composer, as well as their opposing and overlapping aesthetics. Her activities are set both in the complex system of sacred music practices in Vienna, where women participated both as composers and performers, and in broader, international reform dynamics. Critiques of Bauduin mirror trends within the sacred music community during the late nineteenth century, culminating in Pope Pius’ controversial “*Motu Proprio*” in 1903 which replaced the female voice with boys’ choir and excluded variety in musical production long into the twentieth century. This is juxtaposed with twentieth century musicological discourse of nineteenth century sacred “*Trivialmusik*,” and with larger societal practices, which both praised and expected female performative participation while advocating for their disembodiment and exclusion.

Instrumentallehrerinnen aus Pera¹. Über französische und deutsche Musikerinnen in Konstantinopel um 1900

NEJLA MELIKE ATALAY

Der Titel dieses Beitrags lädt zu gleich mehreren Fragen ein, darunter den folgenden:

- Welche Verbindung besteht zwischen Konstantinopel² und französischen sowie deutschen Musikerinnen?
- Welchen Tätigkeiten hätten diese damals nachgehen können, um für ihr Auskommen zu sorgen?
- Welchem kulturellen Modell folgte die Musikausbildung in Konstantinopel zu dieser Zeit? und
- Welche Quellen gibt es über musikschaftende Europäerinnen, die in Konstantinopel tätig waren?

Um das Wirken französischer und deutscher Musikerinnen um 1900 in Konstantinopel sowie deren Aktivitäten als Instrumentallehrerinnen im Stadtteil Pera verstehen zu können, lohnt sich ein Blick auf die vielfältigen Entwicklungen, die das Osmanische Reich in den vorausliegenden Jahren durchlaufen hatte.

1 Pera ist der Name eines Stadtteils von Konstantinopel. Das Wort ‚Pera‘ bedeutet auf Griechisch ‚jenseits‘ (το πέραν), was sich auf die Lage gegenüber der Altstadt, auf der anderen Seite des Goldenen Horns, bezieht. In Reisebüchern der Jahre um 1900 wird Pera meistens als „das europäische Quartier von Konstantinopel“ oder „die Frankenstadt“ bezeichnet. Vgl. Albert Goldschmidt (Hrsg.), *Constantinopel* (= Griebens Reisebücher 59), Berlin: Albert Goldschmidt 1902, S. 101f., sowie *Meyers Reisebücher. Türkei, Rumänien, Serbien, Bulgarien*, Leipzig [u.a.]: Bibliographisches Institut⁷1908, S. 193.

2 Ab 1930 in Istanbul umbenannt. In diesem Beitrag wird der Name Istanbul im Kontext aller Ereignisse nach 1930 verwendet.

Zeiten des Wandels

Das 19. Jahrhundert wird in der Geschichtsschreibung des Osmanischen Reiches als Epoche großer politischer, militärischer, wirtschaftlicher und sozialer Veränderungen angesehen, als eine Periode, in der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts viele Reformen in der Regierung, der Verwaltung, im Militär- und Rechtswesen und der Wirtschaft durchgeführt wurden, um den allmählichen Niedergang des Osmanischen Reiches zu verhindern. Während dieses Transformationsprozesses kam es im osmanischen Staat über Militärreformen zu profunden Veränderungen in vielen Bereichen. Parallel zum militärischen Bereich betraf das auch Reformen der Musik.

In der Geschichtsschreibung werden die Institutionalisierungsprozesse europäischer Musik im Osmanischen Reich parallel zur Abschaffung der Janitscharen durch Sultan Mahmud II. betrachtet.³ 1826 wurde die Janitscharenmusik, eine schon in viel früherer Zeit entstandene Militärmusik, im Zuge einer Reform abgeschafft und durch

3 Vgl. Bülent Aksoy, „Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma“ [Musik und Westernisation vom *Tanzimat* bis zur Republik], in: *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* [Enzyklopädie der Türkei vom Tanzimat bis zur Republik], Bd. V, İstanbul: İletişim 1985, S. 1212–1236; Bülent Alaner, „Osmanlı İmparatorluğu’nda Çoksesli Müziğin Gelişimi“ [Entwicklung der mehrstimmigen Musik im Osmanischen Reich], in: *Yeni Türkiye*, Nr. 57 (2014), S. 567; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, „Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı“ [Das musikalische Leben in den Palästen zur Zeit der Osmanen], in: *Belleten* 41, Nr. 161, (1977), S. 79–114; Ahmet Say, *Müzik Tarihi* [Musikgeschichte], 6. Ausgabe, Ankara: MAY, 2006; Martin Greve, *Die Musik der imaginären Türkei*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 305; Vedat Kosal, *Western Classical Music in the Ottoman Empire*, [İstanbul]: İstanbul Stock Exchange 1999; Ancan Özasker, *Muzika-i Hümayun’dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına* [Vom imperialen Orchester zum Präsidenten-Symphonie-Orchester], İstanbul: Boyut Yayınları 1997; Ahmet Say, *Music Makers*, Ankara: Music Encyclopedia Publications 1995; Koral Çalgan, *Franz Liszt ve M. R. Gazimihal’in Bir Araştırması* „Liszt’in İstanbul Konserleri“ [Franz Liszt und die Forschungen von M. R. Gazimihal: „Liszt’s Konzerte in Istanbul“], hrsg. von Ahmet Say, Ankara: MAY 1991, S. 30.

Kapellen mit europäischem Instrumentarium ersetzt.⁴ Sultan Mahmut II. bat den sardischen Botschafter in Konstantinopel, einen Kapellmeister vorzuschlagen, der eine Blaskapelle ausbilden und dirigieren sollte.⁵ Für diese Aufgabe wurde Guisepppe Donizetti (1788–1856) nach Konstantinopel eingeladen.

Er war der Begründer der ersten europäischen Musikschule von Konstantinopel, deren erster Direktor und Kapellmeister⁶ und er führte europäische Musikinstrumente sowie das europäische Notensystem in das Musikleben des Osmanischen Reiches ein. Verbunden war damit der offizielle Einzug westlicher Musik in den Palast bzw. den Osmanischen Hof, und da der Palast diese Musik unterstützte, fand sie bald im Osmanischen Reich insgesamt ihren Platz. Der Osmanische Hof wandte sich zusehends mehr der europäischen Musik zu und förderte diese besonders – im Gegensatz zur traditionellen osmanischen Musik (siehe Abb. 1).⁷

Die Reformbemühungen Sultan Mahmuds II. setzte sein Nachfolger Sultan Abdulmecid fort. Die Grundlage der folgenden umfassenden Umwandlungen der Regierung, Verwaltung, Bildung, Wirtschaft, des Militär- und Rechtswesens bildete das 1839 veröffentlichte *Tanzimat*-Edikt, weshalb die folgende Zeit in der Geschichtsschrei-

4 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi* [Geschichte der türkischen Militärkapelle], İstanbul: Maarif Vekaleti Yayını 1955, S. 48f.; Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 7), Eisenach: Verlag der Musikhandlung Wagner 1996, S. 66.


5 Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, S. 122.

6 Say, *Music Makers in Turkey*, S. 30: „As the ‘general Director of the Ottoman Court Musicians’, Giuseppe Donizetti trained and improved the band and Muzika-i Hümayun developed into a ‘music school’“.

7 Nejla Melike Atalay, *Women Composers’ Creative Conditions Before and During the Turkish Republic. A Case Study on Three Women Composers: Leyla Saz Hanımefendi (1850?–1936), Nazife Aral-Güran (1921–1993) and Yüksel Koptagel (b. 1931)*, Dissertation (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2018), S. 57.

bung als *Tanzimat*-Periode (Periode der Anordnungen) bekannt wurde.

DIMANCHE, 18 DÉCEMBRE 1836. (N° 159.) QUATRIÈME ANNÉE, N° 3

<p>Collaborateurs :</p> <p>MM.</p> <p>Adam.</p> <p>Andrade. — De Beauplan.</p> <p>Bruguère.</p> <p>Chollet. — Clapison.</p> <p>De Lucieur.</p> <p>Doche. — M^{me} Duchambge.</p> <p>F. Graet.</p> <p>Grisar. — Labarre.</p> <p>Sarmande.</p>		<p>Collaborateurs :</p> <p>MM.</p> <p>Masini.</p> <p>Merlé. — Monpou.</p> <p>Panseron.</p> <p>Pilati. — Plantade.</p> <p>Quidant.</p> <p>Ravina. — Stalber.</p> <p>Strmy.</p> <p>Théuard. — Vimeur.</p> <p>Vogel.</p>
--	--	---

LE MÉNESTREL

Journal de Musique.

PUBLIANT TOUS LES DIMANCHES UNE ROMANCE INTÉDITE ,
Avec Accompagnement de Piano ou de Guitare.

Conditions d'abonnement. Paris, 10 fr. par an. — Départemens, 12 fr. — Étranger, 15 fr. — On souscrit à Paris, rue Neuve-des-Petits-Champs, N° 41. En province, chez tous les libraires et directeurs de postes, ou par une lettre adressée au bureau et accompagnée d'un mandat sur la poste ou sur une maison de Paris. — Les lettres et envois doivent être affranchis. — On traite de gré à gré pour les insertions.

<p style="text-align: center;">NOS ÉTRENNES.</p> <p>Vépoque à laquelle nous touchons n'a rien perdu de sa magie influence sur le domaine des arts et de l'industrie. Tout le monde s'agit en ce moment pour aborder dignement ce traditionnel jour de l'an, jour tissu d'or et pètri de sucre, jour que bénissent les uns, que maudissent les autres, et que l'évêque et donc routine nous ramène chaque année avec ses joies et ses espérances, son jong et ses pralines. Nous aussi, nous apprêtons nos étrennes. Déjà la presse quotidienne et le concert de M. Claudesaignes ont mis le public dans la confiance de plusieurs charmantes productions que le <i>Ménestrel</i> est à la veille d'offrir à ses abonnés: <i>Joie et Christian de M. Vogel</i>, la <i>Femme à Jean Beauvais</i> de M. Amédée de Beauplan, l'<i>Horloge de Madrid</i>, par M. Clapison, <i>Berthe</i> de M. Ravina, et quelques autres morceaux de chant dus à nos premiers compositeurs, vont être successivement publiés dans notre journal. Ce n'est pas tout: notre vieux Messerac, assis depuis plus de trois ans sur son rocher solitaire, semble nous dire par sa mine pittoresque qu'il a besoin d'un remplaçant. A l'heure qu'il est, nous nous occupons de lui substituer une nouvelle vignette dont le travail sera confié à l'un des premiers artistes de la capitale. Enfin pour payer notre tribut au goût du jour, et remplir les vœux d'un grand nombre de nos abonnés, nous avons chargé un de nos <i>faiseurs</i> en renom de transformer en quadrilles, valses et galops les plus jolies motifs de la collection du <i>Ménestrel</i>. Les deux premiers quadrilles du <i>Ménestrel</i> sont déjà terminés, et vont être exécutés très prochainement aux concerts de la rue Saint Honoré, aux bals de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.</p> <p>Aujourd'hui nous ouvrons la série de nos étrennes par une délicieuse mélodie de M. Pilati, dont le succès est assuré. Nos souscripteurs savent que M. Pilati (qui s'occupe en ce moment d'une partition pour l'Opéra de Lisbonne) est l'auteur de <i>Jeune fille et jeune fleur</i>, nos deux plus gracieuses romances de la 2^e année du <i>Ménestrel</i>.</p>	<p style="text-align: center;">Mahmoud Compositeur.</p> <p>Ce n'est point un conte, ni une fable, ni une illusion. Mahmoud se livre à la composition; en ce moment, sa hauteur a peut-être publié son <i>album</i> ou envoyé des manuscrits au <i>Ménestrel</i>. On dit même confidentiellement que le sultan s'occupe d'une partition pour la rue Lepellelier (musique turque, bien entendu, mais orientale de nature, dont le fracas va toujours en croissant. Dans le goût de la <i>Esmeralda</i>). Voici ce que nous mande de Constantinople un de nos plus fidèles abonnés:</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">Constantinople, 15 novembre.</p> <p>A Constantinople la vieille musique turque meurt d'agonie, et ne se retrouve que parmi les Derviches: leurs instrumens consistent en un espèce de tambourin, et en flûtes dont le son ne s'entend qu'à peine au milieu du bruit que le joueur fait pour souffler. Leurs chants sont monotones, bien qu'ils ne manquent pas d'un certain caractère, mais il faut avoir l'oreille un peu endurcie, et la délicatesse de la note ne pourrait supporter la sauvage harmonie de ces chants. Sultan Mahmoud est amoureux de la musique italienne, et l'a introduite dans sa garde; c'est l'une de ses réformes; le frère de Donizetti est directeur de sa musique; on joue même une marche qu'on appelle la <i>marche du sultan</i> et qu'on dit composée par lui, bien qu'il ne sache pas la musique. Il aime surtout le piano, et il en a fait venir plusieurs de Vienne pour ses femmes, qui apprennent je ne sais comment, puisque personne ne peut pénétrer chez elles. La musique militaire ancienne qui subsiste encore dans quelques régimens, se compose de tambours, et d'une quantité de flûtes qui percent les oreilles.</p> <p>Du reste, la population française de Péra cultive peu la musique, il n'y a que deux maîtres de piano, qui donnent des leçons de toute sorte d'instrumens. Ils prennent environ 2 fr. 50 c. par le con.</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">Eo. m. V....</p>
--	---

Abb. 1. „Mahmoud Compositeur“, in: *Le Ménestrel. Journal de Musique* vom 18.12.1836, Nr. 159, S. [1], rechte Spalte.

Hier eine Transkription der Anzeige (Hervorhebungen durch die Verfasserin dieses Beitrags):

Mahmoud Compositeur

Ce n'est point un conte, ni une fable, ni une illusion. Mahmoud se livre à la composition : en ce moment, sa haute-esse a peut-être publié son *album* ou envoyé des manuscrits au *Ménestrel*. On dit même confidentiellement que le sultan s'occupe d'une partition pour la rue Lepelletier (musique turque, bien entendu, luxe oriental de cuivre, dont le fracas va toujours en croissant, dans le goût de la *Esmeralda*). Voici ce que nous mande de Constantinople un de nos plus fidèles abonnés :

Constantinople, 15 novembre.

A Constantinople la vieille musique turque meurt d'agonie, et ne se retrouve que parmi les Derviches : leurs instrumens [sic] consistent en une espèce de tambourin, et en flûtes dont le son ne s'entend qu'à peine au milieu du bruit que le joueur fait pour souffler. Leurs chants sont monotones, bien qu'ils ne manquent pas d'un certain caractère, mais il faut avoir l'oreille un peu endurcie, et la délicatesse de la nôtre ne pourrait supporter la sauvage harmonie de ces chants. **Sultan Mahmoud est amoureux de la musique italienne, et l'a introduite dans sa garde ; c'est une de ses réformes ; le frère de Donizetti est directeur de sa musique ; on joue même une marche qu'on appelle la *marche du sultan* et qu'on dit composée par lui, bien qu'il ne sache pas la musique. Il aime surtout le piano, et il en a fait venir plusieurs de Vienne pour ses femmes, qui apprennent je ne sais comment, puisque personne ne peut pénétrer chez elles.** La musique militaire ancienne qui subsiste encore dans quelques régimens, se compose de tambours, et d'une quantité de fifres qui percent les oreilles.

Du reste, la population franque de Péra cultive peu la musique, il n'y a que deux maîtres de piano, qui donnent des leçons de toute [sic] sorte d'instrumens [sic]. Ils prennent environ 2 fr. 50 c. par leçon.

Im Wesentlichen legte dieses Edikt fest, dass alle im Osmanischen Reich lebenden Bürger unabhängig von ihrer Religion und ethnischen Identität als gleichberechtigt betrachtet werden sollten und mit ihrer Staatsbürgerschaft über gleiche Rechte verfügten. Darüber hinaus wurde mit dem Edikt ein gerechtes Steuersystem eingeführt, welches die Sicherheit von Eigentum, Besitz und Leben der Bürger*innen

gewährleistete.⁸ Für die nicht-muslimischen Untertanen bedeutete das Edikt die Gewährung von Bürger- und Eigentumsrechten und eine gewisse Erleichterung bei ihren kulturellen Praktiken. Das wachsende kulturelle und künstlerische Leben in der Region Pera kann als Folge dieser Reformen betrachtet werden.

Die Handelsabkommen im Jahr 1838 und ihre Auswirkungen

Ein weiterer Bereich von Reformen bezog sich auf die wirtschaftliche Entwicklung und auf Handelsabkommen mit mehreren europäischen Ländern. 1838 öffnete sich der osmanische Markt zunächst gegenüber Großbritannien, später auch gegenüber Frankreich und Belgien.⁹ Zu dieser Zeit wurde die erste osmanische Bank gegründet¹⁰ und das erste Papiergeld gedruckt¹¹, und der osmanische Staat entwickelte sich zusehends zum Rohstoffexporteur. Grund dafür war die niedrige ökonomische Wettbewerbsfähigkeit des osmanischen Handwerks, zugleich importierte man immer mehr europäische Waren.¹² Durch die neuen Handelsverträge blühte besonders im Stadtteil Pera rasch der internationale Handel auf. In den Handelsjahrenbüchern der damaligen Zeit stößt man auf Annoncen neu eröffneter Geschäfte für

8 Ilyas Dogan, „Säkularisierungstendenzen im Osmanischen Reich“, in: *Zwischen Säkularität und Laizismus*, hrsg. von Otto Depenheuer, Ilyas Dogan und Osman Can, Münster: Lit 2005, S. 27–60.

9 Edward H. Michelsen, „Treaties of Commerce“, in: ders., *The Ottoman Empire and Its Resources*. London: Simpkin, Marshall, & Co. 1853, S. 286–294, sowie Çelik, *Remaking of Istanbul*, S. 31.

10 M. Şükrü Hanioglu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire*, Princeton & Oxford: Princeton University Press 2008, S. 91.

11 Şevket Pamuk, *A Monetary History of the Ottoman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 211.

12 Vgl. ebd., S. 129.

Musikinstrumente, von Schuhgeschäften, Parfümerien sowie Ateliers (siehe Abb. 2).¹³



Abb. 2. Einige der Anzeigen, die im 19. Jahrhundert im orientalischen Verzeichnis für Handel und Industrie [Annuaire Oriental du commerce de l'industrie] veröffentlicht wurden.

Auch im Kulturleben des Stadtteils kam es zu einem Aufschwung. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in Pera, wo vorwiegend

¹³ *Annuaire Oriental du commerce de l'industrie, de l'administration et de la magistrature*, Constantinople: Cervati frères, 1889–1890, 1891, 1893, 1897; Constantinople: The Annuaire Oriental and Printing Company Ltd. 1903, 1909, 1914, 1921.

„Franken, Levantiner und Griechen wohnten“¹⁴, Theater- und Konzertsäle gebaut (siehe Abb. 3).¹⁵

TURQUIE D'EUROPE

CONSTANTINOPLE.

Capitale de l'Empire Ottoman et de la province de Roumélie. Très beau port à 2600 kilomètres de Paris : 1,287,000 hab.

Journaux français. — *Servet*. — *Stamboul*. — *Moniteur Oriental*. — *Levant Herald*, Pera.

Théâtres.

Théâtre Municipal des Petits-Champs. — Direction Billoriau et Papadopoulos : administrateur, J. Tambouridis ; 1^{er} chef d'orchestre, commandeur Paul Lauge ; 2^e chef d'orch., Ph. Savasta ; secrét., Raphaël Cimmino ; archiviste, Louis Cimmino. — Pas de troupe permanente : saisons d'été, hiver et Pâques, troupes françaises, italiennes, allemandes, turques, grecques.

Théâtre Odeon. — Direct. Pierre Raftopoulos ; administr. Alexandre ; chef d'orchestre de Luca. — Pas de troupe permanente : français, italiens, turcs, grecs, de passage.

Théâtre d'été de la Concordia. — Dir. A. Livada. | **Théâtre-Chalizardé-Bachi.** Dir. K. Ismail.

Théâtre Ottoman. — Direct. Menak. | **Théâtre Weznédjiler.** Dir. Hakkı. **Comédie**

Théâtre Alhambra, Galata. | **Théâtre Couche-Dili.** — Dir. Hassan.

Théâtre Alcazar. — Galata. | **Théâtre Scutari.** — Dir. Cheski.

Théâtre d'Europe. — Galata. | **Cirque de Péra.** — Dir. Ramirez.

Cirque de Stamboul. — Dir. Piérantoni.

Concerts. — *La Concordia*, dir. A. Livadia ; chef d'orch. Catalain. — *Palais du Cristal*, dir., P. Raftopoulos ; chef d'orch., Lemesch. — *Commerce*, dir., Xenato ; chef d'orch., Frédérici. — *Mille-Fleurs* (Osman-Bey), dir., Méchailidis ; chef d'orchest., Daniel. — *Aurore*, dir., Mmes Laudach ; chef d'orch., Chaspoul.

Musiques. — *Orchestre Municipal* de 75 musiciens : 1^{er} Chef, Commandeur Paul Lauge ; 2^e chef M^{re} Philippe Savasta.

Société Musicale, protégée par l'Union Française. — 1^{er} chef d'orch. M^{re} Nava,

Club Musical. — Chef, Radeglia.

Chefs d'orchestre. — Paul Lauge ; Nava ; Avolio ; Radeglia ; Selvelli ; Savasta ; Catalani ; Gorog ; Dethci ; Impetua.

Agents théâtraux, Concerts. — E. Salla, 1, rue Yéchil — J. Tambouridis, représentant de tournées artistiques en Orient. 15, rue Hodja Zadé. — F. Villari, 3, rue Linardi. — Dimiotti.

Abb. 3. Eine Liste der Theater- und Konzertsäle in Konstantinopel. Quelle: *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*. 1903, S. 1287

14 Meyer Reisebücher, Abschnitt „Türkei“, S. 199.

15 Wie z.B. *Concordia*, *Croissant*, *Français*, *Osmanié*, *Paressiratz*, *Verdi-Theater*. Siehe auch Ahmet Refik Sevengil, *Opera San'atı İle İlk Temaslarımız* [Unsere frühen Begegnungen mit der Opernkunst], İstanbul: Milli Eğitim Basımevi 1969, sowie Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası* [Naum-Theater: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts in Istanbul], İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2010.

So gab es dort Opern-, Operetten- und andere Vorstellungen, und die osmanischen Sultane zeigten zusammen mit ihren Familien¹⁶ ihr Interesse für europäische Musik, indem sie Opern- und Operettenaufführungen besuchten. Bald breitete sich dieses Interesse auch auf das Umfeld des Palastes aus, und etliche Familien, die der Oberschicht angehörten, begannen Vorstellungen zu besuchen.

Außerhalb des Palastes

War die Einführung europäischer Musik ein Teil der Reformbewegung, getragen von persönlichem Interesse der Sultane, sogar staatlich unterstützt und mit der Möglichkeit von Auszeichnungen¹⁷ verbunden, so zeigten die Reformen ebenfalls beim Bürgertum Früchte. Aus soziokultureller Sicht betrachtet, beeinflussten zunehmend auch nicht-muslimische Untertanen die hauptstädtischen Oberschichten. Insbesondere in Konstantinopel entstanden gesellschaftliche Kreise, die sich vermehrt für europäische Kultur interessierten und diese pflegten. Auch bei den Intellektuellen der Hauptstadt wuchs das Interesse an europäischer Kultur, sie manifestierte zusehends im täglichen Leben durch Etikette, Esskultur und Mode.

Zeitungsanzeigen für „privaten Klavierunterricht“¹⁸, die Eröffnung von Musikgeschäften in Pera und Galata, einem weiteren Stadtteil auf der europäischen Seite Konstantinopels, und von Klavirate-

16 „Nouvelle diverses – Etranger“, in: *Le Ménestrel*, Bd. 31, Heft 2 vom 13.12.1863, S. 14; „Konstantinopel: Unterstützung des Musiklebens durch Sultan Abdul Hamid“, in: *Musikalisches Centralblatt*, IV. Jahrgang, Nr. 37 (11.9.1884), S. 354–356.

17 Atalay, *Women Composers' Creative Conditions*, S. 96–98.

18 Privatunterricht für Frauen [Anzeige] *Ceride-i Havadis*, Nr. 365 (19.12.1847). Mlle L. Pierrar [Anzeige], *Hanımlara Mahsus Gazete*, Nr. 193 (30.12.1898), S. 4. Privatlehrerin für Deutsch, Englisch, Französisch und Klavier [Anzeige], *Hanımlara Mahsus Gazete*, Nr. 204–2 (23.3.1899), S. 2. Siehe auch Hamza Çakır, *Osmanlı Basınında Reklam* [Anzeigen in osmanischen Druckmedien], Ankara: Elit Reklamcılık 1997, S. 110.

liers in der Innenstadt zeigen, wie das Interesse an und die Nachfrage nach europäischer Musik im Osmanischen Reich zunahm. Die westliche Musikpädagogik im Allgemeinen und speziell der Klavierunterricht verbreiteten sich nun auch außerhalb des Palastes. In diesem Kontext steht die zunehmende Zahl von Anzeigen europäischer Frauen in osmanischen Zeitungen, die Klavierunterricht in ihren Häusern [Konaks] und Villen anboten und sogar Hausbesuche machten.¹⁹

Musiklehrerinnen und Instrumentalistinnen nach Zeugnissen in Handelsjahrenbüchern

Begibt man sich auf die Suche nach Spuren damals in Konstantinopel lebender Künstlerinnen, so erweisen sich die orientalischen Handelsjahrbücher dieser Zeit als wahre Schatzkästen. Die folgende Liste enthält Namen von Künstlerinnen, die zwischen 1868 und 1921 in den orientalischen Handelsjahrbüchern auftauchen. Die Zahl der Einträge dieser Musiklehrerinnen und Instrumentalistinnen ist zwar im Vergleich zu denen ihrer männlichen Kollegen geringer, zusätzlich finden sich aber Artikel und Meldungen in damaligen Musikzeitschriften und osmanischen Frauenmagazinen, die Aufschluss über die Aktivitäten von Musiklehrerinnen und Instrumentalistinnen in Kon-

19 „Privatlehrerin. Eine sehr sachkundige und erfahrene europäische Lehrerin, die Englisch, Französisch und Klavier beherrscht, bietet Privatunterricht für muslimische Familien. Interessenten können sich beim Büyük Metropolit Hotel in Doğruyol bewerben, indem sie dem Rezeptionisten das Stichwort *europäische Lehrerin* nennen.“ Übersetzung von der Verfasserin. (Original: „Özel Öğretmen Bayan. Gayet Maarif-perver ve İngilizce ile Fransızcaya ve piyano ve notaya mükemmelen aşına Avrupalı bir muallime İslam ailelerine ders vermek arzusunda olduğundan istek edenlerin Beyoğlu'nda Doğruyolda Büyük Metropolit Hotelinde 'Avrupalı Muallime' diye müracaat eylemeleri ihtar olunur.“) Zitat nach Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri* [Europäische Musiker im Osmanischen Reich], İstanbul: Kapı Yayınları 2010, S. xiii. Für andere Beispiele siehe die Zeitung *İkdam*, Rubrik Anzeigen, vom 8.12.1905, oder die Zeitung *İkdam*, Rubrik Anzeigen, vom 1.8.1913.

stantinopel geben. Einige Familien wie die von Dussap, Lange, Pisani, Pappadopoulos, Cervati wurden als ‚Musikerfamilien‘ bezeichnet, und auch wenn die Namen weiblicher Mitglieder dieser Familien nicht explizit in den Handelsjahrenbüchern aufscheinen, so gibt es doch Quellen, die davon berichten, dass sie in Konstantinopel Privatunterricht gaben. Es folgt eine Liste der Konstantinopler Musiklehrerinnen, deren Namen im *Annuaire Oriental* zwischen 1868 und 1921 auftauchen, zusammengestellt von der Verfasserin (Tabelle 1).

Die in Tabelle 1 gelisteten Namen zeigen, dass im damaligen Konstantinopel Musikerinnen vieler Nationalitäten tätig waren. Gleichzeitig deutet sich damit an, dass es innerhalb des Reiches unterschiedliche Stile und Lehrauffassungen über Musik gab. Als erster Schritt im Prozess der Institutionalisierung europäischer Musik im Osmanischen Reich wird, wie bereits oben erwähnt, die ausdrückliche Einladung Donizettis, das Palastorchester und das Konservatorium zu leiten, gewertet. Bezüglich der Frage, warum ausgerechnet ein Italiener zum Chef des kaiserlichen Orchesters ernannt wurde, weist Mahmut Ragıp Gazimihal darauf hin, dass „die Osmanen der Meinung waren, die Italiener seien in der Lage, die Führungsrolle bei der Konstituierung des Ensembles zu übernehmen“²⁰, während Cevad Memduh Altar behauptet, dass „die italienische Oper im Mittelpunkt dieser Entscheidung“²¹ gestanden habe.

20 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Muzıkları Tarihi* [Geschichte der türkischen Militärkapelle], İstanbul: Maarif Vekaleti Yayını 1955, S. 122, übersetzt von der Verfasserin.

21 Cevad Memduh Altar. *Opera Tarihi* [Die Geschichte der Oper], Bd. IV, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1993, S. 258, übersetzt von der Verfasserin.

Name	Fach	Jahre der Erwähnung im <i>Annuaire Oriental</i>	Adresse
Bednawska , [Mlle Helène]	Klavier	1901–1904	Rue Asmali Mesdjid 5, Pera
Camerloher , [Marie de]	Klavier	1909–1914	Rue Chah-kouli 9, Pera
Centola , [Mme]	Geige und Klavier	1903–1914	Rue Kouloglou 20, Pera
Cervati , [Mlle Celeste]	Klavier	1912	Rue Cherbet Hane 42, Pera
Cervetto , [Mlle]	Gesang u. Klavier	1881	Rue Kabristan 4, Pera
Chastain , [Marie du]	Geige	1912	Rue de Brousse 47, Pera
Coucoula , [Mlle Leontine]	Klavier	1903–1913	Rue Olivo 69 [nach 1912: Rue Olivo 8], Pera
d’Alessio , [Mme Esther]	Klavier u. Gesang	1883–1894	Rue Karanlik 3, Pera
Demoro-Livadari , [Delphine]	Gesang u. Klavier	1868–1912	Rue Glavany 15, Pera
Dedebalian , [Lucie]	Klavier	1885	Rue Feridie 81, Pera
Halancourt , [Mme Lary d’]	Gesang u. Klavier	1903–1909	Rue de Pologne 3, Pera
Hasson , [Mme M. I.]	Klavier	1902–1909	Passage des Petit-Champs, apart. à gauche, 4, Pera
Helmi , [Mme. E.]	Klavier	1912	Rue Hairie 3 bis, Pera
Hoffmann , [Mme Rachel]	Klavier	1913	Rue Margarite 6 bis, Pera
Joannidès , [Vve]	–	1901	Rue Sakiz 10, Pera
Laperriere , [Mme]	Gesang u. Klavier	1922	Rue Agha Hamam Djadd. 21, Pera

Instrumentallehrerinnen aus Pera

Name	Fach	Jahre der Erwähnung im <i>Annuaire Oriental</i>	Adresse
Lazarian , [Antoinette]	Klavier	1913–1914	Rue Valide Tchechme 55, Pera
Millingen , [Mlle Hélène]	Klavier	1889–1898	Rue Kirech-hane 11, Pera
Pappadopoulos , [Vve. Rosa]	Klavier	1922	Rue Valide Tchechme 35, Pera
Pechel , [Mme Marie]	Klavier	1922	Rue Hadji Mansour 59, Ferikeuy
Pekmez , [Mlle Hélène]	Klavier	1912	Rue de Suede 5, Pera
Philipps , [Mlle]	Klavier	1891–1893	Rue Abdullah 18, Pera
Pisani , [Malvine]	Klavier	1889	Rue Doghramadji 34, Pera
Pisani , [Honorine]	Klavier	1889	Rue Doghramadji 34, Pera
Poumicon , [Mlle]	Klavier	1868–1881	Grand Rue 47, Pera
Rednavoska , [Mlle H.]	Klavier	1900	Rue Toz Coparan 38, Pera
Rolla , [Ines]	Gesang	1912	Rue Yeni, 18, Pera
Romano	Klavier	1885	Kadikeuy
Romano , [Mlle Marie]	Geige	1909	Rue Zumbul 26, Pera
Roux , [Mlle Coronis]	Klavier	1913, 1921	Rue Mezarlik Bis 23 bis, Pera.
Salerian , [Mme Satinik]	Klavier	1913–1914	Rue Valide Tchechme 55, Pera
Schmitt , [Vve. O.]	Klavier	1900–1909	Rue de Suede 5, Pera
Scheinder , [Mlle Ernestine]	Klavier	1912–1922	Rue Tchair 75, Pangalti

Name	Fach	Jahre der Erwähnung im <i>Annuaire Oriental</i>	Adresse
Scobie , [Miss]	Klavier	1889	Rue Tepe Bachi 8, Pera
Simonides , [Mlle Aglaia]	Gesang	1903–1921	Passage d’anatolie 19, [nach 1921: Rue Bouyouk Parmak Capou 21], Pera
Simonides , [Mlle Cathérine]	Klavier	1909–1921	Passage d’anatolie 19, Pera
Soulie , [Mme Louise]	Klavier	1903–1904	Rue d’Alger 10, Pera
Strapelas , [Mlle Fotica]	Klavier	1889–1898	Rue Bouyouk Hendek, 89, Pera
Troyano , [Mlle]	Klavier	1903–1904	Rue Djami 29, Pera
Tulbendjian , [Sophie]	Klavier	1903–1909	Rue Kaya 53, Pangalti
Uzel , [Mlle Noemi]	Klavier	1896/97	Rue Sakyz Aghatch 109, Pera
Valanco , [Vve.]	Klavier	1896/97	Rue Yechil 9, Pera
Weissen , [Mme] ²²	Gesang	1901–1903	Rue des Postes 16, Pera
Wolff , [Mlle Adeline]	Mandoline	1912–1921	Rue Pervouz Agha 61, [nach 1921: Rue Tchechme Yocouchu 8] Pera
Zipcy , [Mlle J.]	Klavier	1913–1922	Rue Fayk Pacha 15, Pera

Tabelle 1. Konstantinopler Musiklehrerinnen, erwähnt im *Annuaire Oriental* zwischen 1868 und 1921

22 Das Jahrbuch von 1901 zeigt Frau Weissen und Alfred Weissen [*professeur d’anglais*] in der gleichen Adresse. Im Jahrbuch von 1903 wurde ihr Nachname von Weissen zu Weisten geändert.

Yılmaz Öztuna hingegen führt diese Entscheidung zum Einen auf die ‚Popularität‘ und die breite Zugänglichkeit italienischer Musik in Pera zurück, das überwiegend von nicht-muslimischen osmanischen Untertanen bevölkert war, zum Anderen auf mangelnde Kenntnisse der osmanischen Verwaltung von deutscher oder französischer Musik.²³ Unabhängig davon, welche dieser Ansichten zutrifft, liegt auf der Hand, dass die italienische Schule viele Jahre lang in den offiziellen osmanischen Musikinstitutionen dominierend war. Betrachtet man den Prozess der Institutionalisierung europäischer Musik im Osmanischen Reich, so wird offensichtlich, dass Donizetti und die ihm folgenden Lehrer (wie z. B. Callisto Guatelli, Luigi Arditi, Augusto und F. Lombardi, Bartolomeo Pisani) und Dirigenten die Sphäre der europäischen Musikpraxis dominierten.

Zu den italienischen Einflüssen gesellten sich jedoch im späteren Verlauf der türkisch-osmanischen Musikgeschichte, ab dem späten 19. Jahrhundert mit der Regierung von Sultan Abdülhamid II. (1876–1909), auch französische (und später deutsche) Elemente. Diese waren so stark, dass innerhalb des Reiches Vereinigungen gegründet wurden, die mit ihren eigenen sozialen und kulturellen Aktivitäten hervortraten, auch unter der Schirmherrschaft ausländischer Staaten und Botschafter: Die Franzosen gründeten die *Union Française*, die Italiener die *Societa Operaia Italiana* und die Deutschen die Vereinigung *Teutonia*.

Ein Blick auf die Musikaktivitäten in *Teutonia* und *Union Française*

Der deutsche Club „Teutonia“, in dem monatlich zwei Theatervorstellungen stattfinden, hat jetzt auch eine wohlorganisierte Liedertafel, welche deutsche Nationallieder und Chorgesänge verschiedener Meister hören läßt und der muselmännischen Bevölkerung nicht geringe Bewunderung abnöthigt.

Neue Wiener Musik-Zeitung, 6.10.1859. S. 158.

23 Yılmaz Öztuna, s.v. „Donizetti Paşa [Giuseppe]“, in: *Akademik Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü* [Enzyklopädisches Wörterbuch der türkischen Musik], Bd. 1, Ankara: Orient 2006, S. 237.

Das Sultanat Abdülhamids II. markierte einen Wendepunkt im deutsch-osmanischen Verhältnis. Die Bedingungen des Berliner Vertrags von 1878 und die Besetzung Ägyptens durch britische Truppen im Jahr 1882²⁴ hatten das Osmanische Reich zu intensiveren Beziehungen zum Deutschen Reich gezwungen. Bevor sich die Beziehungen zwischen dem Osmanischen und dem Deutschen Reich unter Kaiser Wilhelm II., der sehr gute Beziehungen mit den Sultanen aufbaute, verbesserte, hatten bereits deutschsprachige Migrant*innen den Club *Teutonia* gegründet²⁵, in dem sie mit Konzerten, Theateraufführungen und Ausstellungen aktiv wurden. Die Konzerttätigkeit in der *Teutonia* reicht bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück.²⁶

In ihrer Magisterarbeit „Instrumentalisation of music in the late Ottoman Empire. The Case of the Teutonia“ untersuchte Ayşe Seren Akyoldaş die geschlechtsspezifische Struktur von Musikveranstaltungen in der (Konstantinopler) *Teutonia*.²⁷ Akyoldaş stellte fest, dass Frauen in unterschiedlichen Rollen an Musikveranstaltungen des Clubs beteiligt waren, nämlich als Interpretinnen, Organisatorinnen und als Konsumentinnen. Tatsächlich finden sich in damaligen Konstantinopler Zeitungen zwar bekannte Namen von Musikerinnen (wie z. B. Mme Grosser Rilke, Mme Comendinger, Mme O. Schmitt, Mlle Millingen etc.), die als Lehrerinnen und/oder Solistinnen in Konstan-

24 Shaw, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Bd. 2, S. 193.

25 Es gibt keinen Konsens über das genaue Gründungsdatum des Clubs *Teutonia*, weil bisher keine gedruckten und/oder handschriftlichen Quellen bekannt sind, die das Datum der Gründung der Vereinigung angeben. Gleichwohl ist ziemlich sicher davon auszugehen, dass die *Teutonia* 1847 in Istanbul gegründet wurde. Siehe Barbara Radt, *Geschichte der Teutonia*. Istanbul: Orient-Institut der DMG 2001, S. 15.

26 *Neue Wiener Musik-Zeitung* vom 6.10.1859. S. 158. Zur Ankündigung eines Benefizkonzerts am 24.6.1860 siehe *Journal de Constantinople* vom 16.6.1860, S. 3.

27 Ayşe Seren Akyoldaş, *Instrumentalisation of music in the late Ottoman Empire. The Case of the Teutonia*, Masterarbeit, İstanbul: Boğaziçi University 2010, S. 149.

tinopel tätig waren, innerhalb der *Teutonia* begegnen die Namen dieser Lehrerinnen und Solistinnen jedoch nicht. Es scheint, dass es in dem Club eine männlich dominierte Struktur mit Musiklehrern, Männerchören und Orchestermusikern gab.

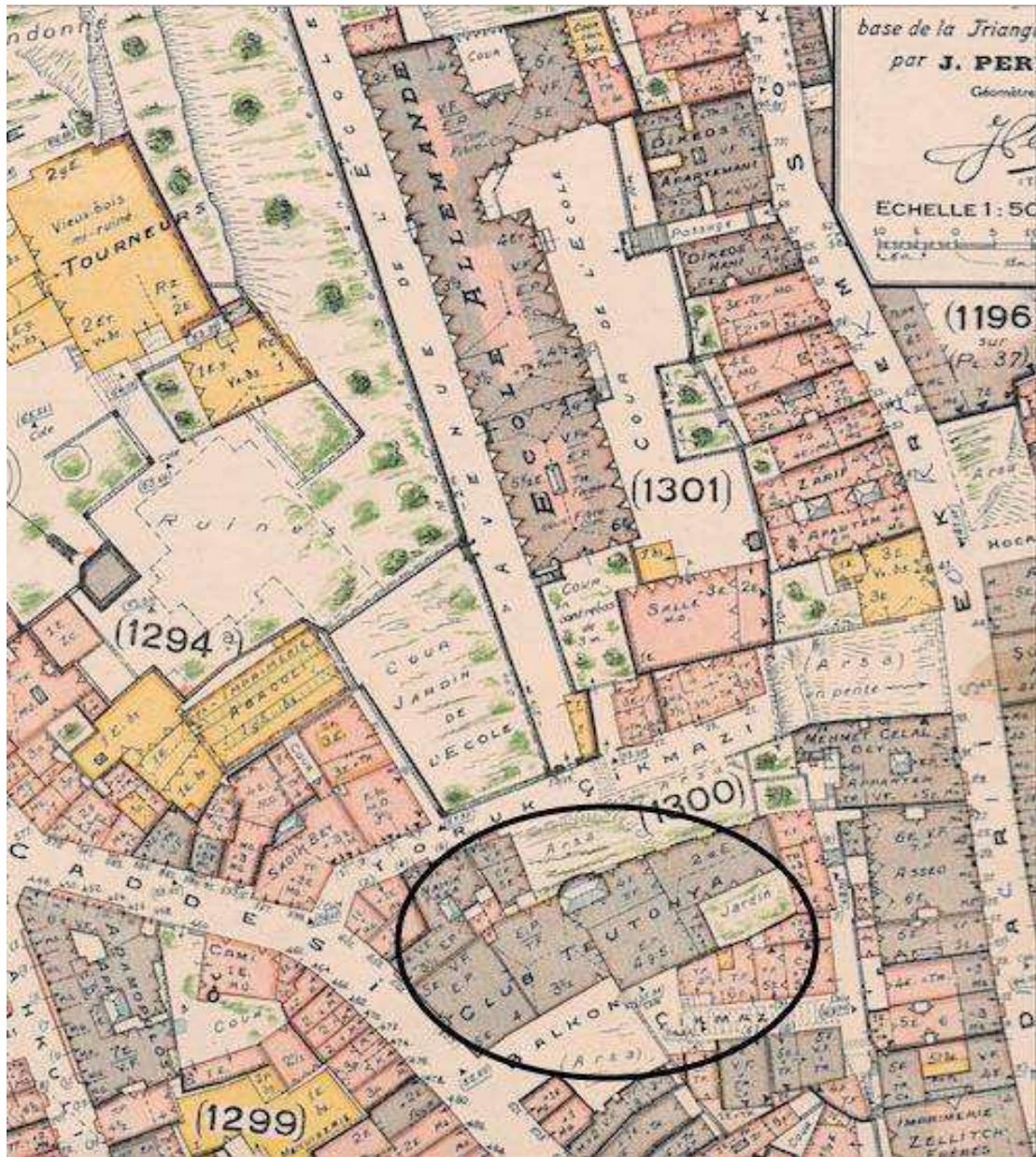


Abb. 4. Der Standort von *Teutonia* in Konstantinopel.

Quelle: „Beyoglu Metro Han Kumbaraci“, S. 50 [Karte], 1/500. in: Pierre Pervititch, *Plan Cadastral D'Assurances*, Constantinople: S.P.I. Fratelli Haïm 1932.

In Bezug auf die *Teutonia* und ihre musikalischen Veranstaltungen ist wohl der erste Name, der einem in den Sinn kommt, Paul Lange²⁸. In den Handelsjahrbüchern wird er im Jahre 1888 als Direktor und Eigentümer des *Paul Lange Konservatoriums* in Pera genannt.²⁹ In den folgenden Jahren scheint der Name des Konservatoriums nicht mehr auf, jedoch wird Lange als Musikprofessor sowie Vizepräsident des Clubs *Teutonia* genannt.³⁰ Damalige Konstantinopler Zeitungen brachten Anzeigen mit Konzertprogrammen, aus welchem wir erfahren, dass Lange mit seinen Kolleg*innen³¹ bzw. Schüler*innen Konzerte gab.³² Einer der Namen, der am häufigsten vorkommt, ist Anais Mühlig. Vermutlich war sie die Tochter von Dr. Mühlig, eines zwischen 1870 und 1918 im Yıldız-Palast tätigen Arztes. Mlle Mühlig

- 28 Paul Lange (1865–1919) wurde 1880 als Organist der Kaiserlich Deutschen Botschaftskapelle und als Gesangslehrer an die höhere Bürgerschule nach Konstantinopel berufen. Er begründete in dem deutschen Gesellschaftshaus *Teutonia* Symphoniekonzerte sowie die Städtische Kapelle, später Ertuğrul [Erthougrul] Kapelle. Der Versuch einer von Langes Töchtern, das Werk des Vaters nach seinem Tod fortzuführen, scheiterte, und so kehrte seine Familie 1920 nach Deutschland zurück. Vgl. Pars Tuğlacı, *Turkish Bands of Past and Present*, İstanbul: Cem 1986, S. 168; *Die Lyra* vom 1.3.1896, S. 125, sowie „Deutsche Musik unter den Türken“, in: *Deutsche Kunst und Musik Zeitung*, Heft 28, 1887, S. 241.
- 29 *Indicateur Oriental Annuaire du Commerce, de L'industrie, de L'administration et de Magistrature Turquie, Russie, Grece, Romanie, Bulgarie*, Constantinople: Cervati Freres & Cie 1888, S. 427.
- 30 *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature*, Constantinople: Cervati Freres & Cie 1891, S. 347.
- 31 *La Turquie* vom 14.12.1883, S. 2, sowie 10.11.1883, S. 2.
- 32 „Soirée Musicale“, in: *La Turquie* vom 10.–11.3.1889, S. 2, sowie vom 12.3.1889, S. 2. „Concert Sacré“, in: *La Turquie* vom 9.3.1888, S. 2; Meyer Elbing, in: *Neue Musik-Zeitung*, 12. Jahrgang (1891), S. 44, „Concerts-Teutonia“, in: *The Oriental Advertiser* vom 10.2.1886, S. 3, [Le Concert de Dimanche. A Propos de Musique], in: *Le Moniteur Oriental* vom 19.2.1886, S. 3.

taucht als Pianistin sowohl ihrer Konzerte in der *Teutonia* auf als auch für einen von ihr komponierten Marsch³³ (*Marche militaire*).

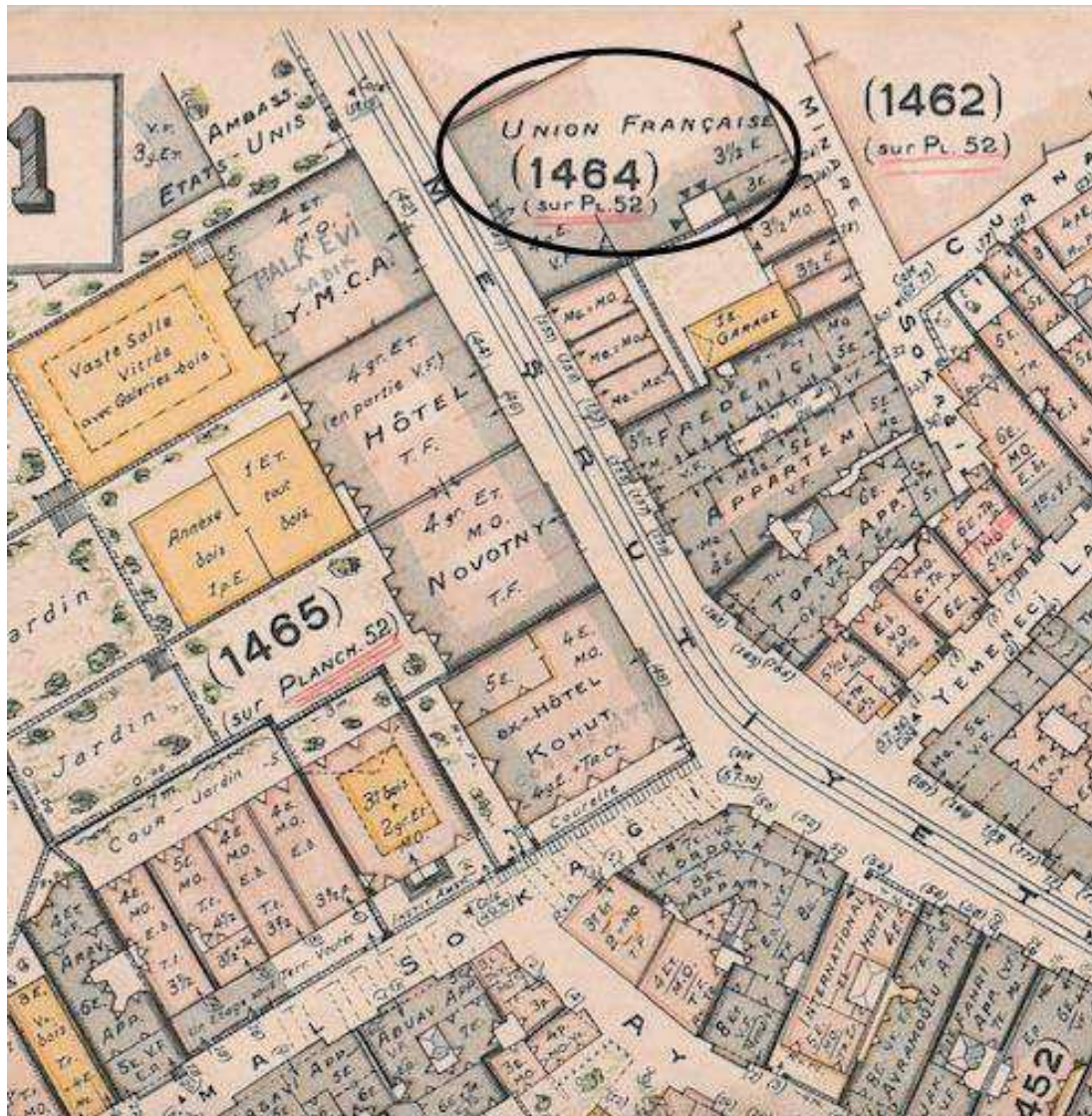


Abb. 5. Der Standort von *Union Française*. Quelle: „Beyoglu Metro Han Kumbaracı“, S. 50 [Karte], 1/500. in: Pierre Pervititch, *Plan Cadastral D'Assurances*, Constantinople: S.P.I. Fratelli Haïm, 1932.

Unter den europäischen Staaten war offenbar Frankreich der erste, mit welchem der osmanische Staat offiziell wirtschaftliche, politische

33 Tuğlacı, *Turkish Bands of Past and Present*, İstanbul: Cem 1986, S. 105.

und militärische Beziehungen und Bündnisse einging.³⁴ Vordringlich waren politische und kommerzielle Beziehungen zwischen den beiden Staaten, aber zugleich blühte der kulturelle Austausch auf. Und so verwundert es nicht, dass die älteste ausländische Institution auf dem Territorium des Osmanischen Reiches vor 1800 ebenfalls eine französische war.³⁵ Im 19. Jahrhundert nahm der kulturelle Einfluss Frankreichs auf den osmanischen Staat weiter zu. Seinen Höhepunkt erreichte er während der *Tanzimat*-Periode. Ein Beleg dafür ist, dass Studenten, die die osmanische Regierung während dieser Zeit nach Europa schickte, vorzugsweise nach Frankreich gingen. Auf ähnliche Weise wie die *Teutonia* führte die *Union Française*, eine der wichtigsten französischen Konzertveranstaltungs-Vereinigungen, ihre musikalischen Aktivitäten durch.

In seinem Buch *La France à Constantinople* konnte Ernest Giraud³⁶ nachweisen, dass die in Konstantinopel lebenden Franzosen lange auf die Gründung der *Union Française* hingewirkt hatten, bevor sie 1894³⁷ tatsächlich vollzogen wurde. Neben Konferenzen und Konzerten sorgte die *Union Française* für öffentlich zugänglichen Musikunterricht. Giraud erstellte wiederum eine Liste von Professor*innen, die im französischen Lehrer*innenverband tätig waren (Tabelle 2).³⁸

34 Vgl. Adnan Şişman, *XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Devletinde Yabancı Devletlerin Kültürel ve Sosyal Müesseseleri* [Kulturelle und soziale Institutionen ausländischer Staaten im Osmanischen Reich zu Beginn des XX. Jahrhundert], Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi 2006, S. 97.

35 Ebd., S. 100.

36 Ernest Giraud, *La France à Constantinople ou Présence française dans la capitale ottomane au début du 20e siècle*, Istanbul: Les Éditions Isis 2002, S. 84.

37 Afife Batur, s.v. „Union Française“, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* [Istanbul-Enzyklopädie von der Vergangenheit bis zur Gegenwart], Bd. 7, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı, Tarih Vakfı 1994, S. 324.

38 Giraud, *La France à Constantinople*, S. 30.

Instrumentallehrerinnen aus Pera

Name	Fach	Adresse
Barbe , [Herr Henri]	Gesang und Diktion	Rue Faik Pascha 11
Briancon , [Mme Augustine]	Klavier	Haus Vallaury 4
Demolda , [Mme G.]	Gesang und Klavier	Rue Tépé-Bachi 8
S. Ex. Dussap-Pascha	Klavier	Rue des Journal 28
Grolier , [Mme de]	Gesang	Pancaldi 193 bis
d'Halancourt , [Mme Lary]	Gesang und Klavier	Rue Pologne 2.
Cornec-Macler , [Mme Le]	Harfe	Rue Yéménidji 1
Roux-Coronis , [Mlle]	Klavier	Rue Kutchuk Cabristan
Soulié , [Mme Louise]	Klavier	Rue Cabristan, Appartements Mazza, N° 6

Tabelle 2. Liste von Professor*innen des französischen Lehrer*innenverbandes

Einige der Namen, die Giraud auflistet, sind nicht in den orientalischen Handelsjahrbüchern zu finden, dafür dokumentieren Zeitungen und Zeitschriften wie *Comoedia*, *Figaro* und *L'Aurore* die künstlerischen Aktivitäten dieser Musikerinnen.³⁹ Erwähnt sei der Name von Caroline Pons (1808–1898), auch wenn sie nicht in der obigen Liste aufgeführt ist,⁴⁰ und zwar aufgrund ihrer Nennung bei Kon-

39 Vgl. *L'Aurore*, 23.2.1907, S. 3, L. Vuillemin, „Concert de L'Union Arménienne“, in: *Comoedia*, 10.2.1908, S. 4, *La Figaro*, 9.6.1908, S. 2, oder „Narbonne“, *Comoedia*, 7.3.1909, S. 5.

40 Der Grund mag in Pons' Staatsangehörigkeit und darin liegen, dass sie zur Zeit der Gründung der *Union* bereits über 80 Jahre alt war, zudem eher wohlhabend. Pons' Vater namens Bellot war vermutlich Franzose, ihre Mutter Italienerin, geheiratet hatte Pons einen spanischen Marineoffizier. Ihre Tochter Julia heiratete den Konstantinopler Klavierbauer und Musikverleger Anton Comendinger, eines gebürtigen Ungarn.

zerten, die sie in Konstantinopel gab, und wegen der Veröffentlichung ihrer Musiknoten bzw. der Auszeichnung, die sie erhielt. Pons machte sich einen Namen mit mehreren Sammlungen, die auf ein eigenes Forschungsgebiet führen: Sie arrangierte traditionelle türkische Melodien zu Instrumentalstücken und publizierte mit ihnen gefüllte Klavierhefte in den Konstantinopler Verlagshäusern P. Balatti Fils sowie A. Comendinger, dem Haus ihres Schwiegersohns (siehe Abb. 6). Aufgrund dieser Bearbeitungen verlieh der Sultan ihr eine Ehrenmedaille.⁴¹

Conclusio

Dieser Beitrag beleuchtet das wachsende Interesse an europäischer Musik in Konstantinopel und das daraus resultierende, bisher kaum erforschte Umfeld einschließlich der Institutionalisierung dieses Interesses. In diesem Rahmen wurden Spuren des Wirkens von französischen und deutschen Musikerinnen nachgezeichnet, die zwischen 1890 und 1910 in Konstantinopel als Instrumentallehrerinnen tätig waren und in vielen Fällen auch als Interpretinnen auftraten. Die bisher zusammengetragenen Daten zeigen, dass sich ausgiebige Forschungen in dem Bereich lohnen dürften. Man begeben sich nur auf die Suche nach weiteren Spuren all jener Geschichten, die sich hinter den Namen der Musikerinnen verbergen.

41 BOA. İ.TAL. 76/17, Heft 06-10-1312 [2.4.1895].

175

N. 4

COLLECTION

de

Melodies Orientales Turques

transcrites
par

M^{ME} CAROLINE PONS.

شرقی ما قیامون باره یارم اوقوسر

شرقی ای ناسی کان ایدک آه کیمنی مالان

بیشتر سوز دلا

عجم آیدان بیشتر سما عیبی

کزنی مجاز

عرب هواسی

کورمک بیدر اولدی ما هم

PONS, CAROLINE. Sakia acun bedi laren
maldouaz, Charly. 2, 12

Et kachikim, imadi sokken benina-
ran, Charly. 2, 12

Piehrif Suzi dlima, Sifonie Popu-
lairo. 3, 14


Adjem, achras pecaief, semaiçy. 2

Afite, Soutcheou, Charly, Midjaz. 2

Ain Arabie. 2, 14

PONS, CAROLINE. Ghourmak mousser el-
masi wahom wimadi, roussat halile sinheo. 3

RIFAAT BEY. 8 Melodies turques. 1, 30



Propriété pour tous les pays.

P. BALATTI FILS EDITEUR.
CONSTANTINOPLE
227, Grande Rue de Pera 227

Abb. 6. Verlagsanzeige von Instrumentalarrangements türkischer Lieder durch Caroline Pons

Abstract

Female instrumental teachers in Pera: French and German female music teachers in Constantinople around 1900

The institutionalisation of Western music and music education in the Ottoman Empire from the 19th century onwards is reflected in the growing interest shown by Istanbul's newspapers and magazines of the period in Western music and the milieu which grew up around it, with reports of premiers and other music events appearing basis in the press almost daily. Opera performances and concerts appealed to a section of Ottoman society, creating a space for interaction which contributed to the wider dissemination of Western music. Western musical education found a place in the everyday life of Istanbul's upper classes and an industry grew up around the phenomenon.

However, only sparse records of the women who played active roles in this process remain, meaning very little research has been carried out until now. This article follows the tracks left by the female actors who appear in the Oriental trade almanacs between 1890 and 1910 and seeks to trace the female musicians who were active in Istanbul's Pera district.

La réception des concertos pour violon de Claude Arrieu par la presse

IMYRA SANTANA

La compositrice Claude Arrieu (1903-1990) fit une grande partie de sa carrière en même temps que Germaine Tailleferre (1892-1983) et qu'Elsa Barraine (1910-1999). Et si Lili Boulanger (1893-1918) ne s'était éteinte beaucoup trop jeune, son nom s'ajouterait à cette liste. Depuis que la musicologie a commencé à prêter plus d'attention aux compositrices de la première moitié du XX^e siècle les trois dernières ont fait l'objet de recherches universitaires,¹ de publications,² d'éditions modernes de leurs partitions, voir même d'expositions à la Bibliothèque nationale de France.³ Ce n'est pas vraiment le cas de leur cadette, Louise-Marie Simon, plus connue sous le nom de Claude Arrieu. La compositrice fut jusqu'à présent le sujet de deux mémoires de master, un en français⁴ et

- 1 Mariette Thom, *Elsa Barraine, une compositrice engagée : 1910-1999*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2019 ; Fiorella Sassanelli, *Une compositrice à Paris au début du XX^e siècle : Lili Boulanger et sa musique*, thèse de doctorat, École pratique des hautes études, 2011 ; Carole Bertho, *Lili Boulanger, l'œuvre intime : étude historique et stylistique*, thèse de doctorat, Montpellier 3, 2006.
- 2 Robert Shapiro, *Germaine Tailleferre : a bio-bibliography*, Westport, Conn., Greenwood press, 1994 ; Georges Hacquard, *Germaine Tailleferre : la dame des Six*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1999 ; Odile Bourin, Pierrette Germain-David, Catherine Massip et al, *Elsa Barraine, 1910-1999 : une compositrice au XX^e siècle*, Sampzon, Éd. Delatour France, 2010 ; Léonie Rosenstiel, *The Life and works of Lili Boulanger*, London, Associated University presses, cop. 1978 ; Carole Bertho Woolliams, *Lili Boulanger : compositrice du XX^e siècle*, Paris, le Jardin d'essai, impr. 2009.
- 3 Cécile Raynaud (éd.), *Hommage à Elsa Barraine (1910-1999) : exposition*, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, 20 octobre 2011 - 7 janvier 2012, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, 2011 ; Pierre Vidal (dir.), *Exposition Lili Boulanger, 1893-1918*, Bibliothèque nationale, Département de la musique... juillet-août 1993, Paris : Bibliothèque nationale, 1993.
- 4 Françoise Masset, *Une femme et un compositeur : Claude Arrieu*, mémoire de maîtrise, Paris-Sorbonne : 1985.

un en allemand,⁵ et eut le catalogue de ses œuvres publié en 1990.⁶ Les deux mémoires, en revanche, n'ont jamais été publiés, et comme ils datent des années 1980-1990 ne sont consultables qu'en bibliothèque. En raison du manque d'études concernant Claude Arrieu, il est utile de donner quelques informations sur sa formation et le début de sa carrière. On verra que ces détails que nous livrons auront une influence sur sa notoriété future. Et il est toujours bien d'avoir quelques repères pour mieux situer les œuvres.

Claude Arrieu s'appelait en réalité Louise-Marie Simon. Sa mère était pianiste amatrice et voulait que sa fille se consacre entièrement à la musique. C'est une décision assez rare pour l'époque concernant une enfant du sexe féminin. Louise-Marie commence à prendre des cours de piano dès l'âge de quatre ans et, deux ans plus tard, commence à composer de petits morceaux, souvent descriptifs.⁷ Ses études deviennent plus poussées quand, à l'âge de treize ans, elle commence des leçons auprès de Marguerite Long, qu'elle abandonne à cause de problèmes de santé, et décide de perfectionner ses études de l'harmonie. C'est le début d'une vraie carrière de compositrice. En 1925, après un court passage par le Conservatoire de Paris, Claude Arrieu – qui n'avait pas encore adopté ce pseudonyme – s'inscrit au cours privé d'harmonie de Roger Ducasse⁸ et, durant les années 1926 et 1927, elle travaille au Conservatoire de Paris en classe de fugue et de contrepoint.⁹ C'est entre 1928 et 1929 que sa carrière « s'approche » en quelque sorte de celle de Lili Boulanger et d'Elsa Barraine. Après avoir intégré la classe de composition de Paul Dukas, où elle côtoyait Elsa Barraine, elle se présente au concours du Prix de Rome. Le fait d'être une femme a

5 Ingrid Hecht, *Leben, Werk und Kompositionsstil Claude Arrieus am Beispiel zweier musikalischer Analysen*, mémoire de maîtrise, Université de Bremen, 1994.

6 Claude Arrieu, *Catalogue des œuvres*, Paris, G. Billaudot, 1990.

7 Françoise Masset, *Une femme et un compositeur...*, op. cit., p. 20.

8 Françoise Masset, *Une femme et un compositeur...*, op. cit., p. 27.

9 Ibid., p. 27.

probablement joué en sa défaveur. Difficile à l'époque d'attribuer des prix à un concours où se présentent deux femmes. C'est elle même qui le remarque et qui décide, à partir de ce constat, de ne plus se présenter :

Mais il y avait chaque fois deux femmes qui se présentaient et notre Directeur du Conservatoire Henri Rabaud ne voulait en recevoir qu'une !... J'ai renoncé à le passer une troisième fois, pensant qu'il y avait là préjugé ou parti-pris.¹⁰

En 1929, c'est Elsa Barraine, autre élève de Paul Dukas, qui eut le premier prix. Pour précision, il faut attendre 1948 pour que deux femmes soient lauréates : Odette Gartenlaub et Jeanine Rueff. Cet échec n'empêche pas Claude Arrieu d'être appréciée des professeurs et des collègues musiciens qui l'aident à se faire connaître. La réception positive par la critique de ses premières œuvres symphoniques lui ouvre une voie et des perspectives nouvelles.

Elle fut accueillie très positivement par la presse, qui n'oublie pourtant pas qu'il s'agissait d'une femme :

Cette jeune artiste affirme une originalité singulière. Elle possède un sentiment aigu d'une sorte d'humour instrumental dont la saveur est étonnante. Avec une dextérité et une délicatesse toutes féminines, elle manie les rythmes et les timbres comme les fuseaux d'une dentelle.¹¹

Elle finit le Conservatoire, en 1932, alors qu'elle faisait encore partie de la classe de Paul Dukas.¹² Elle en sort avec un premier prix de composition et obtient pour la même partition le Prix Lepaulle et Yvonne-de-Gouy-d'Arsy ; une autre distinction, le prix Ambroise Thomas, lui est également remis pour une autre composition.

10 Cité dans *ibid.*, p. 29.

11 Émile Vuillermoz, article paru dans *l'Excelsior* du 29 avril 1929.

12 Outre Elsa Barraine et Claude Arrieu la classe de composition comptait avec la présence d'Yvonne Desportes.

Claude Arrieu fera partie de l'avant-garde musicale parisienne. Elle sera proche d'Olivier Messiaen et ils travailleront ensemble à leurs débuts :

Deux tempéraments bien différents, l'un très français et enclin à l'humour, l'autre slave et enclin au mysticisme. Deux talents encore jeunes dont la pensée compacte et diffuse gagnera à être filtrée, dirigée. Ceci, surtout pour Monsieur Olivier Messiaen. Il semble y avoir une ossature plus accusée dans les œuvres de Mademoiselle Claude Arrieu.¹³

Entre 1932 et 1938, elle vit de plusieurs activités musicales : enseignement du solfège, de l'harmonie et du contrepoint à l'École française de musique mais aussi des cours privés. Elle accompagne des classes de danse et écrit des arrangements pour des chanteurs populaires, tels qu'Agnès Capri et Jean Tranchant. De ce dernier, elle disait qu'elle faisait son « nègre », il arrivait avec les mélodies et le lendemain elle les apportait orchestrées et harmonisées. Un projet d'opéra est avorté en 1934,¹⁴ mais en 1935, elle commence à travailler à la radio comme metteuse en ondes, ou pour reprendre les mots de l'époque « mélangeuse de sons ». Son travail l'en empêchant peut-être, elle écrit moins entre 1935 et 1938, avant de commencer à composer pour la radio. Mais c'est après une carrière déjà bien établie qu'elle compose un concerto pour deux pianos et orchestre, ainsi que son premier concerto pour violon. Selon la compositrice l'écriture de ce concerto s'accordait en quelque sorte, à la tension de l'histoire :

Un événement qui a pu me frapper est quelquefois à l'origine de mes œuvres. Je pense en particulier à l'époque des accords de Munich en 1938. Tout le monde était tendu. Et puis on a cru que c'était fini, qu'il n'y aurait pas de guerre. J'ai écrit à ce moment même, en deux jours, l'*Andante* de mon *Concerto en mi pour violon*.¹⁵

13 Clémy, article paru dans *Le courrier musical*, du 15 décembre 1932.

14 Françoise Masset, *Une femme et un compositeur...*, op. cit., p. 39.

15 Ibid., p. 49.

Avec le déclenchement de la Seconde guerre mondiale Claude Arrieu, toujours metteuse en ondes à la Radiodiffusion Française, doit se déplacer partout en France. Le concerto pour violon ne sera créé qu'après la Seconde guerre par Lola Bobesco, violoniste belge d'origine roumaine, le 6 mai 1946. Comme ses œuvres antérieures, le concerto est bien accueilli. Les dossiers de la Bibliothèque nationale de France concernant ces concertos¹⁶ nous donnent une bonne idée de cet accueil. Il est significatif qu'une première radiophonique ait attiré l'attention sur le concerto :

Le concerto pour violon [de Claude Arrieu], joué récemment par Lola Bobesco, est une œuvre très intéressante, que l'audition radiophonique ne met qu'imparfaitement en valeur, mais dans laquelle on remarque l'aisance du style et la qualité des idées. Quel accueil lui feront les violonistes.¹⁷

Les critiques sont toujours élogieuses :

Un nouveau concerto pour violon et orchestre. Voici de quoi contenter encore les violonistes, d'autant plus que Claude Arrieu a réussi un tour de force en alliant une ravissante musicalité à une connaissance peu commune de la technique du violon.¹⁸

Le succès de l'œuvre l'amène à la salle Pleyel neuf mois plus tard pour être enfin présentée devant le public et appréciée à sa juste valeur comme le désirait l'auteur de la première critique. Il s'avère que Claude Arrieu était déjà connue du public, notamment avec la musique de scène de la pièce de Gaston Martins *Les Gueux au Paradis*. À l'occasion de la salle Pleyel le concerto était interprété par le violoniste Robert Charmy :

16 [Dossier Concerto en mi pour violon et orchestre], 1946-1961, VM DOS-8 (05) ; [Dossier deuxième Concerto en ré mineur pour violon et orchestre], 1947-1961, VM DOS-8 (08), Bibliothèque nationale de France.

17 Périodique inconnu, VM DOS-8 (05).

18 *Fraternité*, 16 mai 1946.

Une autre création suscite également les éloges des critiques, celle du concerto en mi pour violon et orchestre, d'abord à la radio le 6 mai 1946 par Lola Bobesco, ensuite aux Concerts Lamoureux, le 9 février 1947, par Roland Charmy, sous la direction d'Eugène Bigot « Ce concerto de forme classique... est une œuvre pleine de finesse et de goût »,¹⁹ « d'une invention piquante et d'une écriture raffinée sous son apparente simplicité ».²⁰

L'interprétation de Charmy du concerto de Claude Arrieu plaira également à la critique, et sauvera même son récital ! Après le concert radiophonique où M. Roland Charmy a si mal joué le Concerto pour violon et orchestre de Brahms (que dirigeait si admirablement M. Gaston Poulet), j'aurais voulu pouvoir parler de l'excellente exécution donnée par le même Roland Charmy du Concerto de Claude Arrieu. Dans cette œuvre claire, fraîche, musclée, poétique, M. Roland Charmy nous a heureusement fait oublier sa calamiteuse expérience Brahms. Le Concerto pour violon et orchestre de Claude Arrieu, dont c'était dimanche la première audition, est une composition infiniment agréable, qui éclate de santé, dont l'harmonie ne coupe pas les cheveux en quatre, au lyrisme délicat, tendre et chaleureux, à l'instrumentation franche, bien sonnante et qui laisse adroitement au soliste la possibilité de se bien mettre en valeur, ce que M. Charmy n'a pas manqué de faire pour le plus grand succès de l'ouvrage.²¹ Curieuse remarque que cette comparaison entre l'interprétation réussie de l'œuvre de Claude Arrieu avec le ratage antérieur du Brahms au concert radiophonique. Mais Roland Charmy a dû vraiment briller sur le concerto de Claude Arrieu, car les critiques élogieuses s'enchaînent :

Grand succès, et fort mérité, pour le concerto (violon et orchestre), de Mlle Claude Arrieu aux Concerts Lamoureux. Trois mouvements, un allegro, un adagio et un final. Pour la qualité du thème, par l'ingéniosité des variations (dont la seconde et la troisième forment un scherzo bien spirituel), par l'originalité de la cadence – que

19 Article paru dans *Images musicales* du 21 février 1947, cité dans Françoise Masset, *Une femme et un compositeur...*, op. cit., p. 67.

20 Marc Pincherle, article paru *La France au Combat* du 10 avril 1947, cité dans ibid.

21 Claude Rostand, *Carrefour*, 13 février 1947

M. Roland Charmy enleva avec un brio magnifique - ce concerto est bien tel qu'on pouvait l'attendre du compositeur auquel on doit la musique des *Gueux aux paradis*.²²

La critique parle de la cadence du concerto. On doit souligner que Claude Arrieu, pianiste de formation, avait une connaissance approfondie du violon, car elle composait elle-même des cadences, comme, par exemple, pour le *Concerto pour violon n° 3 en sol majeur* de Mozart (K. 216). Cadence qui fut publiée comme ses autres œuvres pour violon. Jeanne Gauthier fut la dernière violoniste à interpréter le *Premier concerto pour violon* de Claude Arrieu, en 1961. La presse en parla moins, mais toujours avec enthousiasme : « quelle aubaine ! » écrira le chroniqueur du *Figaro*.²³ La violoniste fit aussi connaître le deuxième concerto étant sa créatrice. Elle devint en quelque sorte l'interprète attitrée de l'œuvre de Claude Arrieu et son nom reste associé à celui de la compositrice. Enfin, Jeanne Gauthier est la soliste du seul enregistrement commercial existant de ces concertos. Si le premier concerto pour violon avait été une œuvre spontanée, le deuxième provient d'une commande des *Jeunesses musicales de France*. La musicienne, « questionnée au sujet de son œuvre, Claude Arrieu explique qu'en l'écrivant, elle a voulu faire du premier et du dernier mouvement des pages véritablement concertantes pour l'instrument auquel elle le destinait ». ²⁴ Jeanne Gauthier va pousser la carrière internationale du deuxième concerto en l'interprétant à Fribourg, Constance et Tunis. Les réactions au 2^e concerto sont également favorables. Le concerto en ré fut créé par Jeanne Gauthier et l'orchestre de la Société des concerts et fut dirigé par André Cluytens, le 30 janvier 1950 :

On parle beaucoup de Claude Arrieu ces temps-ci. Elle vient d'avoir un retentissant succès à Strasbourg avec « Noé », imagerie musicale sur le texte d'André Obey. Son

22 *Le Monde*, 12 février 1947.

23 *Le Figaro*, 20 mai 1961.

24 *Le Figaro*, 1^{er} février 1950.

Concerto est éblouissant d'écriture, les spirituels dialogues du violon et des groupes instrumentaux impriment au scherzo et, au final, beaucoup de vie. *L'adagio*, sur lequel toute l'œuvre est centrée, contient des pages d'une émouvante grandeur. Jeanne Gauthier [sic] l'a interprété avec intensité et une somptueuse sonorité. Quelle admirable violoniste qui joint à ses qualités d'interprète une technique transcendante.²⁵

Les critiques du deuxième concerto mettent plus souvent en avant des éléments d'appréciation techniques, ou du moins davantage liés au travail d'écriture et de composition, qui permettent de souligner les qualités de son interprète :

Juin 1950 [...] c'est une œuvre achevée, d'une composition équilibrée, d'une écriture ciselée, en particulier dans le mouvement grave, animée par un tempérament passionné et un bel élan rythmique. La brillante partie solo qui exige une virtuosité réelle, a trouvé en J. Gauthier [sic] une interprète sensible, nerveuse, se jouant des difficultés et témoignant de la maîtrise absolue de son instrument.²⁶

Marc Pincherle semble suivre de près et avec enthousiasme les progrès de Claude Arrieu. Il avait déjà écrit, avec autant d'éloges, des critiques sur le premier de ses concertos et revient sur le deuxième. Il est donc en mesure de faire des comparaisons et il ne s'en prive pas :

Il est assez différent d'un premier concerto composé pour le même instrument par Claude Arrieu, il y a trois ans et qui, sans pasticher les modèles italiens du XVIII^e siècle, les évoquait par la brièveté des proportions, la transparence de l'orchestre, une rythmique pimpante, un très harmonieux dosage des éléments expressifs et décoratifs. Celui-ci, tout en ménageant au soliste un rôle prépondérant, et en requérant de lui une technique très complète, est d'essence symphonique. Il ajoute aux trois mouvements traditionnels du concerto un scherzo, intercalé entre l'adagio et le finale. L'orchestre est plus étoffé, les thèmes et les rythmes d'un modernisme plus poussé, non sans affinités avec l'école russe contemporaine, et plus particulièrement Prokofieff..²⁷

25 H. Jourdan-Morhange, *Ce soir*, 9 février 1950.

26 G. Lensinger, *Sudkurier*, juin 1950.

27 Marc Pincherle, *Nouvelles littéraires*, 23 février 1950.

Nous pouvons ainsi – si nous n’avons pas eu l’opportunité d’écouter les œuvres – avoir une idée de l’évolution du langage musical de Claude Arrieu, qui faisait partie de l’école néo-classique. Ces critiques sont loin d’être les seules du dossier de presse à rendre compte des présentations des concertos en France, mais les autres articles se contentent souvent de reprendre plus ou moins les mêmes termes en ajoutant parfois la promesse d’une postérité appelée par la qualité des œuvres. Les éloges suscités par ces deux œuvres dépassent les frontières de l’Hexagone.

Les concertos d’après la presse francophone à l’étranger

La carrière internationale de Claude Arrieu se développe avec la diffusion de ses deux concertos et nous en ferons un bref survol pour montrer la réception de ses compositions à l’étranger. Ce qu’on peut remarquer de la trajectoire des concertos c’est qu’ils furent souvent interprétés par des femmes, Lola Bobesco et Jeanne Gautier notamment. Dans une espèce de « tradition » c’est aussi le cas de la présentation radiophonique du premier concerto au Maroc, qui fut interprété par la violoniste Jacqueline Brillli aux concerts de la Radio-Maroc. Comme pour les autres violonistes on évoque à la fois le talent de l’interprète et la qualité de la composition :

Le concert du 23 nous a permis d’entendre à nouveau Jacqueline Brillli, c’est une artiste confirmée : son archet lui obéit, car elle le manie avec une dextérité et une virtuosité incomparable. Elle en-tire tous les sons qu’exige la partition et elle le fait avec une sensibilité exquise qui lui a permis de mettre en valeur ce *concerto* de Claude Arrieu, auquel bien des violonistes de valeur n’avaient pas su nous intéresser. Et ceci est un éloge mérité.²⁸

Jeanne Gautier sera également louée dans ses tournées à l’étranger pour son interprétation du *Deuxième concerto* de Claude Arrieu. Le périodique *Tunis soir* rend hommage à la fois à la compositrice et à l’interprète :

28 *Le journal du Maroc*, 31 janvier 1953.

Mais on louera surtout le 2^e *concerto pour violon* de Mme Claude Arrieu, pièce toute moderne d'un compositeur au talent sûr, sain et riche. Il est vrai que cette œuvre était servie au violon par sa créatrice Jeanne Gautier, dont le jeu éblouissant fut si applaudi qu'elle dut rejouer le *scherzo* du *concerto*. Autrement dit, l'hommage des auditeurs allait autant à l'auteur de cette belle œuvre qu'à son interprète.²⁹

La preuve du succès auprès du public arrive avec la demande d'un *bis* à l'interprète comme le relève le chroniqueur. La réception positive des *concertos* pour violon de Claude Arrieu pouvait laisser croire à leur pérennité comme l'anticipait le journaliste :

Salle Pleyel, sous la baguette vigilante de E. Bigot, l'orchestre Lamoureux offrit la primeur d'un concerto de Claude Arrieu, dont R. Charmy tint avec la partie de violon. L'œuvre, de coupe classique, mais de caractère original, connaîtra d'heureux lendemains, l'auteur, une femme d'un talent éprouvé, entre avec allégresse dans le vif du sujet, sans négliger quelques passages lents expressifs.³⁰

Pourtant, ses *concertos* n'ont pas rencontré la fortune annoncée. Quoique d'un grand intérêt pour les violonistes et dotés d'un langage idiomatique bien adapté à l'instrument, ces œuvres ne sont pas entrées dans le répertoire et demeurent oubliées des violonistes. À ce jour, le seul enregistrement de ses concertos est celui de 1961, interprété par Jeanne Gautier et dirigé par Jacques Pernoo, qui fut réédité, en 2014.³¹ La Bibliothèque nationale de France possède également une cassette audio, datée de 1993.³² Elle contient l'enregistrement des deux *concertos*, mais aucune information concernant les interprètes et l'orchestre qui accompagnait le ou la soliste. En évoquant la compositrice Claude Arrieu, nous avons moins voulu montrer

29 *Tunis soir*, 30 avril 1951.

30 *Le Monde*, 12 février 1947.

31 Claude Arrieu, *Stravinsky, concerto pour violon en rémajeur, Concerto pour violon n° 2 en rémineur*, Forgotten records, 2014.

32 Claude Arrieu, *Concertos pour violon et orchestre*, [K-7], 1993, BnF, VM CDMC K-70. Nous imaginons qu'il peut s'agir du même enregistrement qui est sorti en CD en 2014, mais à cause d'une erreur de catalogage à la Bibliothèque nationale de France nous n'avons pas pu accéder au document.

l'enthousiasme suscité par ses compositions, mais en évoquer aussi la brièveté. Leur succès s'est cantonné à la durée de vie de la compositrice, qui fut heureusement bien longue. Il s'agit d'une production donc à redécouvrir, qui ne pourra qu'enrichir le répertoire des violonistes. La mise en perspective des plusieurs opinions parues dans la presse concernant les deux *concertos* est le témoignage d'une œuvre de qualité, tombée dans l'oubli comme maintes compositions écrites par des femmes. Nous espérons pouvoir un jour voir ces *concertos* repris par les violonistes et chef-fe-s d'orchestre.

Bibliographie

Documents

Bibliothèque nationale

[Dossier Concerto en mi pour violon et orchestre], 1946-1961, VM DOS-8 (05)

[Dossier deuxième Concerto en ré mineur pour violon et orchestre], 1947-1961, VM DOS-8 (08), Bibliothèque nationale de France.

Ouvrages

ARRIEU, Claude, *Catalogue des œuvres*, Paris, G. Billaudot, 1990.

GOUBAULT, Christian, *La critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, Genève et Paris, Slatkine, 1984.

HECHT, Ingrid, *Leben, Werk und Kompositionsstil Claude Arrieus am Beispiel zweier musikalischer Analysen*, mémoire de maîtrise, Université de Bremen, 1994.

KELLY, Barbara Lucy et Christopher Lee Moore, *Music criticism in France, 1918-1939 : authority, advocacy, legacy*, Woodbridge, The Boydell press, 2018.

MASSET, Françoise, *Une femme et un compositeur : Claude Arrieu*, mémoire de maîtrise, Paris-Sorbonne : 1985.

Annexe

Présentations des deux concertos pour violon de Claude Arrieu correspondant aux dossiers de presse :

1 ^{er} concerto pour violon	
6 mai 1946	Radio ; violon : Lola Bobesco, direction : Tomy Aubin
9 février 1947	Salle Pleyel ; violon : Roland Charmy, direction : Eugène Bigot
17 septembre 1947	Radio (SOTTENS ?)
*23 janvier 1953	Rabat ; violon : Jacqueline Brillì, direction : André Girard, Orchestre de la radio symphonique radio-Maroc
21 mai 1961	Radio ; violon : Jeanne Gautier, direction Bruno Amaducci Orchestre National

2 ^e concerto pour violon	
30 janvier 1950	Orchestre Société des concerts du conservatoire, violon : Jeanne Gautier ; direction : André Cluytens, Paris
6 février 1950	Orchestre Société des concerts du conservatoire, violon : Jeanne Gautier, Paris

15 juin 1950	Orchestre national de radiodiffusion française, violon : Jeanne Gautier, direction : Ernest Bour, Fribourg
17 juin 1950	Orchestre national de radiodiffusion française, violon : Jeanne Gautier, direction : Ernest Bour, Constance
Avril 1951	Orchestre national de radiodiffusion française, violon : Jeanne Gautier, direction : Jean Giardino, Tunis
Novembre 1956	Orchestre de la Radio-Strasbourg, violon : Jeanne Gautier, direction : Jacques Pernoo, Strasbourg

Abstract

The reception of Claude Arrieu's the violin concertos in the press

Although studies of female composers are becoming increasingly numerous, the composer Claude Arrieu remains to be discovered. Despite being forgotten, she was widely known and respected during her lifetime. Her oeuvre is very varied, including symphonic music, chamber music and - something less common among female composers - radio music. Among Claude Arrieu's compositions for solo instrument, the two concertos for violin and orchestra stand out. Both works enjoyed great success during the composer's lifetime. Our aim in this article is to analyze the press cuttings that make up the files on the two concertos and to contextualize them in order to understand the reception given to the most significant works that Claude Arrieu wrote for violin.

Gender-Dissonanzen um Kultur und Karriere der ,Botschafterin‘ westlicher Musik Nobu Kōda (1870–1946) im Japan der Meiji-Zeit

KEIKO UCHIYAMA

Nobu Kōda (1870–1946) war Musikerin und Musikpädagogin, die als ,Botschafterin‘ westlicher Musik in der Meiji-Zeit (1868–1912) eine große Rolle gespielt hat. Sie besuchte das erste staatliche Musikinstitut in Japan, das *Ongaku-Torishirabegakari* (Amt für Musikforschung), und schloss es als erste Schülerin ab.¹ Sie wurde vom Bildungsministerium als erste Stipendiatin der Fachrichtung Musik ins Ausland entsandt und studierte als erste Studierende aus Japan am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Kōda ist auch die erste Japanerin, die ein Instrumentalstück in ,regelrechter‘ Sonatenform und damit im westlichen Stil komponiert hat.² Die mehrmaligen Nennungen von Kōda als ,Erster‘ beziehen sich hier nicht nur darauf, dass sie als erste Japanerin die genannten Leistungen vollbracht hatte, sondern dass sie überhaupt die erste Person aus Japan war, der dies gelungen war.

Obwohl sie als Pionierin am Anfang der Einführungsphase der westlichen Musik in Japan gelten muss, war sie längere Zeit vergessen und mit ihren Verdiensten wenig anerkannt. Zwar schreibt Noriko Hirataka einen Aufsatz über Kōda aus der Perspektive der Sozial-

- 1 Noriko Hirataka, „Kōda nobu no Bosuton ryūgaku (Studium in Boston von Nobu Koda)“, in: *Bulletin of the Faculty of Letters, Tamagawa University* 54 (2013), S. 191 – 211, abrufbar über https://tamagawa.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=44&item_no=1&page_id=13&block_id=21 (Abruf am 26. August 2021).
- 2 Yukiko Hagiya, *Kōda shimai yōgaku reimei-ki o sasaeta kōda Nobu to Andō Kō*, Tokyo: Chopin 2000, S. 189.

geschichte des Klangs³; aber ansonsten legten erst im 21. Jahrhundert Yuko Tamagawa⁴, Keiko Takii⁵, Margaret Mehl⁶ und andere erste Forschungsergebnisse vor – hier hauptsächlich aus der Perspektive der Gender Studies. War der Grund der, dass mit Kōda die erste in westlicher Musik qualifizierte japanische Person eine Frau war?

In diesem Beitrag sollen unter dem Motto „Gender-Dissonanzen“ zunächst einige zeitgeschichtliche Phänomene erörtert werden, die die enorme kulturelle Wandlung Japans in der Meiji-Zeit 1868–1912 zeigen. Vor diesem historischen Hintergrund können Verflechtungen von Kultur, Bildungspolitik und Kōdas Biografie herausgearbeitet werden. Damit lässt sich problematisieren, wie „Dissonanzen“ zwischen westlicher und japanischer Musikkultur einerseits sowie Modernisierungsinteressen der Regierung und Erwartungen der japanischen Bevölkerung an Männer, Frauen und Familie andererseits entstanden sind und die Erforschung von Kōda erschwert haben.

1. Historischer Hintergrund des Lebens von Nobu Kōda

Drei Jahre vor Kōdas Geburt 1867 kam es in Japan zu einem einschneidenden Wechsel nicht nur der Regierung, sondern sogar der

- 3 Noriko Hirataka, „Kōda nobu no uī-n ryūgaku sonogo (Nach Kōdas Auslandstudium“, in: „oto“ no shakai-shi. Jūkyū seiki ni okeru sono henshen. „Oto“ no shakai-shi kenkyūkai 1990–91, Tokyo: „Oto“ no shakai-shi kenkyūkai Kenkyūkai 1992, S. 33–50.
- 4 Yuko Tamagawa, „Vier Musikerinnen: Die Genderstruktur der Musikkultur im modernen Japan“, in: *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag* (= Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung, Bd. 12), hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg: BIS 2010, S. 177–186, hier S. 177–178.
- 5 Keiko Takii, „Kōda nobu no taiō nikki wo yomutameni“, in: *Kōda nobu no taiō nikki*, von Nobu Kōda, Tokyo: Tōkyōgeijutsudaigaku shuppan-kai 2012, S. 1–68.
- 6 Margaret Mehl, „A Man's Job? The Kōda Sisters, Violin Playing, and Gender Stereotypes in the Introduction of Western Music in Japan“, in: *Women's History Review*, Vol. 21, No. 1, 2012, S. 101–120.

Regierungsform: Das Edo-Shōgunat gab die Regierungsmacht nach konfliktbehafteten, sogar kriegerischen Auseinandersetzungen an den Kaiser zurück. Diese Erneuerung mit dem Übergang der Regierungsmacht an den Kaiser nennt man auch Meiji-Restauration (und somit die 1868 beginnende neue Epoche Meiji-Ära), wobei sich die Ziele der neuen Regierung an der wörtlichen Bedeutung ihrer Regierungsdevise (Nengō 年号) *Meiji* ablesen lassen, die als „aufgeklärte Herrschaft“ zu übersetzen ist. Dabei hat die neue Regierung nationale Richtlinien mit einem „Eid aus fünf Artikeln“ aufgestellt; der fünfte Grundsatz ist im Kontext dieses Beitrags von Relevanz: „Kenntnisse aus allen Teilen der Welt müssen erworben werden, um dadurch den kaiserlichen Staat von Grund auf zu fördern.“⁷ Im folgenden Abschnitt sollen zunächst vor dem vielfältigen historischen Hintergrund der Meiji-Restauration drei Punkte – die Öffnung des Landes Japan, die neu geschaffenen Institutionen, das Wesen der aufeinandertreffenden Musikulturen – fokussiert werden.

- 7 Der „Fünf-Artikel-Eid“ besteht aus den folgenden Paragrafen: „1. In weitestem Umfange sollen Versammlungen ins Leben gerufen und alle Staatsgeschäfte in Übereinstimmung mit der öffentlichen Meinung entschieden werden. 2. Alle, hoch und niedrig, sollen einmütig ihr Bestes in allen Staatsangelegenheiten leisten. 3. Es ist notwendig, daß allen, von den Zivil- und Militärbeamten angefangen bis zum gewöhnlichen Volk, in gleicher Weise die Möglichkeit gegeben wird, ihre Ziele zu verwirklichen, auf daß sie nicht unzufrieden werden. 4. Alle schlechten Gewohnheiten sollen abgeschafft werden, und alles soll auf den gerechten und unparteiischen Grundsätzen von Himmel und Erde basieren. 5. Kenntnisse aus allen Teilen der Welt müssen erworben werden, um dadurch den kaiserlichen Staat von Grund auf zu fördern.“ (Ernst Lokowandt, *Die rechtliche Entwicklung des Staats-Shinto in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit* [1868–1890], Dissertation Bonn: Universität 1976, S. 368, zit. nach Yoko Nakamura, *Bushidō-Diskurs: Die Analyse der Diskrepanz zwischen Ideal und Realität im Bushidō-Diskurs aus dem Jahr 1904*, Dissertation Wien: Universität 2008, S. 66f.)

Öffnung des Landes Japan

Die von Japan verfolgte über zweihundert Jahre andauernde Isolationspolitik endete 1854. Ein Jahr zuvor war der US-amerikanische Seeoffizier Matthew Calbraith Perry (1794–1858) mit den sogenannten „schwarzen Schiffen“ nach Japan gekommen und hatte mit militärischer Macht gefordert, das Land wieder zu öffnen. Japan bat um eine einjährige Frist, woraufhin das Shogunat und die USA ein Jahr später den Vertrag von Kanagawa schlossen. Als die Besorgnis und Unzufriedenheit mit der Öffnung des Landes zunahm, entwickelte sich daraus jedoch eine Bewegung zum Sturz des Shogunats. Schließlich gab 1867 das Edo-Shogunat die Regierungsmacht an den Kaiser zurück, und es begann die neue Ära. Danach trat Japan auch Verträgen mit anderen Großmächten bei – darunter 1869 einem mit der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie. Diese Verträge wurden auch „Ungleiche Verträge“ genannt, da sie die Souveränität Japans einschränkten. Da durch solche Voraussetzungen ein Meistbegünstigungsprinzip für andere Großmächte entstand, war es eine notwendige Aufgabe der Außenpolitik Japans, die ungleichen Verträge zu verbessern. Um die Verhandlungen um Gleichstellung führen zu können, musste der japanische Staat von den Großmächten als moderner Staat anerkannt werden, weshalb Japan vielfältige Erneuerungen durchführte. In der Meiji-Zeit (1868–1912) verwandelte sich der Feudalstaat zum Zentralstaat. Mit solchen Modernisierungen ging eine Verwestlichung einher; die Musik war keine Ausnahme.

Institutionen

Die Modernisierung wurde grundsätzlich nach dem Vorbild westlicher Staaten durchgeführt. 1872 beschloss die neue Regierung Japans das erste moderne Schulsystem (*gakusei*) und orientierte sich hauptsächlich mit dem Schulbezirkssystem an Frankreich und den Lehrme-

thoden am Vorbild der Vereinigten Staaten von Amerika.⁸ Dabei wurde das Lehrfach Musik⁹ eingeführt; jedoch konnte der Unterricht nicht gleich durchgeführt werden, weil weder Lehrkräfte noch Materialien noch Unterrichtsmethoden vorhanden waren. Um solche Agenden durchzuführen, wurde 1879 das *Ongaku-Torishirabegakari* (Amt für Musikforschung) eingerichtet und 1880 der amerikanische Musikpädagoge Luther Whiting Mason (1818–1896) dorthin berufen. Mason war der Musiklehrer von Shuji Isawa (1851–1917), der in Boston ein Auslandsstudium absolviert hatte und später der erste Direktor der Musikschule werden sollte. Isawa war 1875 von der japanischen Regierung nach Amerika geschickt worden, um eine Lehrerausbildung zu erhalten; dabei genoss er den Nachhilfeunterricht von Mason in westlicher Musik, da dies für ihn das einzige schwierige Fach war.¹⁰

Das Schulsystem *gakusei* wurde 1879 mit der Bildungsverordnung *kyouikurei* umgewandelt, sodass ab diesem Zeitpunkt getrennte Schulen für Männer und Frauen die Regel waren. Kōda war davon als Absolventin von 1884 nicht betroffen, da dem Amt für Musikforschung erst zwischen 1883 und 1887 verboten war, Frauen neu einzuschreiben. Als 1887 das Amt für Musikforschung in *Tōkyō-Ongakugakkō* (Staatliche Musikschule) umbenannt worden war, wurde die Institution gleichzeitig zur einzigen koedukativen Musikschule, weil man glaubte, dass Frauen für die Ausübung ‚pädagogischer Musik‘ geeignet wären.¹¹ (Dazu später mehr.)

8 Vgl. Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, „2. *gakusei no seitei*“, in: *Gakusei Hyakunenshi*, vor 2009, <https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317581.htm> (Abruf am 15. Februar 2021).

9 Shōka (Singen) als Grundschulfach und Sōgaku (Musikaufführung) als Mittelschulfach.

10 Vgl. Yasuto Okunaka, *Kokka to ongaku Isawa Shūji ga mezashita Nihon kindai*, Tokyo: Shunjūsha 2008, S. 136.

11 Yuko Tamagawa, „Ongakutorishirabegakari oyobi Tōkyō ongaku gakkō [Meiji-ki] kyōin no jendā kōsei“ (LehrerInnen am Amt für Musikforschung und an der Musikakademie Tokyo in der Meiji-Zeit. Überlegungen zur

Das Amt für Musikforschung suchte für seine neue Musikschule in Europa – besonders in Italien, Deutschland und Österreich – kompetente westliche Musiker, die sich an der Forschung über japanische Musik beteiligen wollten. Nach einer Korrespondenz mit dem japanischen Gesandten in Österreich und auf Empfehlung von Josef Hellmesberger (1828–1893), dem Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wurde beschlossen, dass Rudolf Dittrich (1861–1919) – Kōdas späterer Lehrer – als „Artistischer Direktor“ der Musikschule nach Tokio gehen sollte.

Musikkulturen

Seit der Meiji-Restauration wurde westliche Musik aus drei Bereichen nach Japan importiert – hauptsächlich durch Militärkapellen, christliche Missionsarbeit und musikalische Forschungs-/Bildungseinrichtungen. Die Marine übernahm dabei den britischen Stil (später den deutschen Stil), die Armee hingegen die Militärmusik im französischen Stil (und später ebenso den deutschen Stil). Diese Musik wurde bei verschiedenen Gelegenheiten wie militärischen Zeremonien, Veranstaltungen am Kaiserhof und diplomatischen Veranstaltungen gespielt. Als das Christenverbot 1873 aufgehoben wurde, wurden Gesangbücher in japanischer Sprache herausgegeben und verbreitet.¹²

Welche gesellschaftspolitischen Fragen die Annäherung der unterschiedlichen Musikpraxen aufwarf, ist an folgenden Beispielen nachzuvollziehen: Die Gagaku-Musiker (sogenannte *sanbogakunin*) aus den Tempeln in Kyoto, Nara und Osaka wurden nach Tokio geru-

Gender-Struktur), in: *Toho Gakuen School of Music faculty bulletin* 38, 2012, S. 51,
 <https://opactoho.tohomusic.ac.jp/webopac/bdyview.do?bodyid=TC00000323&elmid=Body&fname=kj00008142719.pdf&loginflg=on&block_id=_296&once=true> (Abruf am 19. Februar 2021).

12 Vgl. Tsuneko Tsukitani, *Nihon ongaku to no deai. Nihon ongaku no rekishi to riron*, Tokyo: Tōkyōdō shuppan 2010, S. 147.

fen, um einerseits bei Zeremonien am Kaiserhof Gagaku als Hofmusik zu spielen. Andererseits waren sie dem Ministerium zugehörig und waren gehalten, sich mit westlicher Musik zu befassen. Die Hofmusiker wiederum, die bei Mason und Franz Eckert (1852–1916) ausgebildet worden waren, unterrichteten danach an der *Tōkyō-Ongakugakkō* (Staatliche Musikschule) und traten auch bei den Konzerten im *Rokumeikan* auf, das zum Symbol für die Verwestlichungszeit wurde. Der *Rokumeikan* wurde 1883 auf Anregung des damaligen Außenministers Kaoru Inoue (1836–1915) als gesellschaftlicher Treffpunkt durch den englischen Architekten Josiah Conder (1852–1920) erbaut, um die Spitzen der japanischen Gesellschaft und ausländische Diplomaten bei musikalischen Geselligkeiten unterhalten zu können. Dort spielten sowohl japanische als auch europäische Musiker*innen wie auch japanische und westliche Musik bei denselben Konzerten auf dem Programm standen. Die Mitte der 1880er Jahre ist auch als *Rokumeikan-Ära* bekannt, ihr Befürworter, Außenminister Inoue, wurde jedoch nach und nach für diese extreme Verwestlichungspolitik kritisiert; als er 1890 sein Amt verloren hatte, wurde der *Rokumeikan* dem *Kazoku-Kaikan* (Versammlungshaus des Adels) übergeben.

2. Verflechtungen von Kultur und Bildungspolitik

Während Japan eine Modernisierung nach westlichem Vorbild anstrebte, stand es vor dem Problem der Entwicklung einer nationalen Identität. Nobu Kōda erhielt eine westliche musikalische Ausbildung auf dem Höhepunkt der Verwestlichungspolitik, einer Politik des direkten Imports von Kultur europäischen Stils, und wurde deshalb 1889 als Stipendiatin nach Boston und Wien geschickt. Anlässlich der Teilnahme an der Wiener Weltausstellung ist Japan in Wien bekannt geworden und diente Künstler*innen als Inspiration. Kōda sollte in der Blütezeit der sogenannten Wiener Moderne Eindrücke von einem westlichen Kulturleben sammeln.

Selbstkoloniale Geschichtsschreibung

Unter der neuen Regierung wurden feudale Lehen abgeschafft und Präfekturen eingerichtet; Im Jahre 1868 wurde der kaiserliche Hof nach Edo verlegt und die Stadt in 東京 für „östliche Hauptstadt“ oder genauer „kaiserliche Residenzstadt im Osten“ umbenannt. Die Neuerungen der Meiji-Restauration wurden nach westlichem Vorbild durchgeführt, um das modernisierte Japan mit den Großmächten möglichst gleichzustellen. Der Literaturwissenschaftler Yoichi Komori nennt dieses Phänomen Selbstkolonisierung:

Einerseits verfolgte das Land vordergründig die Vertragsrevision, während es ein untergeordnetes Verhältnis zu den Westmächten pflegte; andererseits verinnerlichte es schnell die diplomatischen Theorien der Westmächte, die sich auf das „Völkerrecht“ konzentrierten. Um sein eigenes Territorium zu sichern, kolonisierte Japan unter dem Deckmantel der Freiwilligkeit die heimischen Institutionen, die Kultur, den Lebensstil und vor allem die Köpfe seiner Bevölkerung, basierend auf einer Logik, die ihm von den Westmächten halb aufgezwungen wurde. Ich würde es gerne ‚Selbstkolonisierung‘ nennen.¹³

Die Verwestlichungspolitik (*ouka seisaku*) wurde in den 1880er Jahren, wie das Beispiel der „*Rokumeikan*-Ära“ zeigt, sehr stark gefördert. Aber allmählich kam es zu einem Aufschwung der Gegenbewegung einer nationalen Ideologie (*kokusuishugi*), die mehr auf die Bewahrung von Tradition abzielte.

Im Jahr 1889 wurde die Meiji-Verfassung (offiziell die Verfassung des Kaiserreichs Groß-Japan) erlassen; dadurch wurde Japan zur konstitutionellen Monarchie und zum Nationalstaat. Neben der Moderni-

13 一方で欧米列強に対して従属的な関係を結びながら表向きは条約改正をすすめる、他方で「万国公法」を中心とした欧米列強の外交理論をいちはやく内面化するというものになっていった。
自国の領土を確保するために、国内の制度・文化・生活習慣、そしてなにより国民の頭の中を、欧米列強という他者に半ば強制された論理によって、自発性を装いながら植民地化する状態を。私は<自己植民地化>と名付けたいと思う。(Yoichi Komori, *Postcolonial*, Tokyo: Iwanami Shoten 2001, S. 6f., Übersetzung der Autorin)

sierung unter der Parole „Zivilisierung und Aufklärung“ (*bunmei kai-ka*) sollte Japan zu einer Neuorientierung und Identitätsfindung kommen, wofür wurde das Motto „*wakon yōsai* (japanischer Geist, westliche Technik)“ geprägt wurde – nämlich: westliches Lernen und Wissen annehmen und gleichzeitig den Geist der Japaner bewahren, was von Yukichi Fukuzawa, Ōgai Mori und anderen Intellektuellen befürwortet wurde.

Japanische Bildungspolitiken in der Meiji-Zeit

Im Bereich der Musikerziehung bestand dieselbe Herausforderung für Neuorientierung und Identitätsfindung. Nach der Implementierung des ersten Schulgesetzes (*gakusei*, 1872) wurde das Amt für Musikforschung (*Ongaku-Torishirabegakari*, 1879) gegründet, das sich zur ersten staatlichen Musikschule (*Tōkyō-Ongakugakkō* 1887) entwickelte. Gleich nach der Eröffnung des Parlaments (1890) begann die Kontroverse um das Budget der Musikschule; täglich wurde in Zeitungen und Magazinen darüber berichtet und heftig diskutiert. Dabei wurde die Notwendigkeit einer nationalen Musikausbildungseinrichtung generell und speziell der Bedarf an dieser Musikschule sowie grundsätzlich die Art der Musikausbildung thematisiert.¹⁴ Nach der Debatte war zwar die Schließung der Schule vermieden worden, aber die Musikschule wurde für eine gewisse Zeit (1893–1899) an eine höhere Lehrerbildungsanstalt angegliedert. Es ist jedoch zu beobachten, dass die westliche Musik zunehmend die Musikinstitutionen der Meiji-Zeit dominierte; diese Tendenz verstetigte sich bis zur Revision der

14 Kimiko Hirata, „The Views of Japanese Music in the 20’s of the Meiji Era. Through the Tokyo Ongaku Gakko Maintenance or Abolition Dispute“, in: *Bulletin of the Faculty of Human Development and Culture, Fukushima University* (8), 2008-12. 2008, S. 46, <<https://www.lib.fukushima-u.ac.jp/repo/repository/fukuro/Ro00002158/16-51.pdf>> (Abruf am 19. Februar 2021).

Lehrpläne allgemeinbildender Schulen im Jahr 1998(!).¹⁵ Zur Gründung einer Forschungsanstalt (*hōgaku chōsakakari*) eigens für japanische Musik kam es erst 1907, zur Einrichtung einer Fakultät für japanische Musik in der Musikschule Tokio im Jahr 1936.

Zwei modernisierte Städte: Tokio und Wien

Während Tokio im Zuge der Meiji-Restauration erneuert wurde, kam es auch in Wien zu Veränderungen – in eben jener Zeit, als Kōda dort studierte. Die Ringstraße wurde 1865 eröffnet, und zwei Jahre später wurde das Kaisertum Österreich Doppelmonarchie. Das bedeutet, dass in beiden Städten – Tokio und Wien – die jeweiligen neuen Regierungssysteme fast gleichzeitig ein- und Neuerungen durchgeführt wurden: Tokio wurde neue Hauptstadt des modernen Staates Japan (*kindai kokka*) und Wien zur Hauptstadt eines multiethnischen Bundesstaates. Die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873, als Japan zum ersten Mal offiziell teilnahm, bot die Gelegenheit, die japanische Kultur – vor allem Kunst und Technologie – in Europa zu präsentieren, wobei verschiedene japanische Instrumente ausgestellt wurden; der japanische Garten wurde sehr populär.¹⁶ Die Reaktionen waren in Wien nicht so überwältigend wie in Paris; jedoch wurde auch in Wien ein gewisser Japonismus hervorgerufen. Später gaben die Künstler der Wiener Secession mit ihrer 6. Ausstellung im Jahr 1900 einen wichtigen Impuls.¹⁷ Im Bereich der darstellenden Kunst wurden auch in

15 Seit 2002 lernen die Schüler und Schülerinnen in der japanischen Mittelschule aufgrund des Lehrplans des Ministeriums (Version 1998) für drei Jahre durchgehend mehr als ein japanisches Musikinstrument.

16 Vgl. *Katalog der VI. Ausstellung Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1900, <<https://archive.org/details/frick-31072002483016/page/n3/mode/2up>> (Abruf am 15. Februar 2021).

17 Vgl. Julia Krejsa und Peter Pantzer, *Japanisches Wien. Win-no-Nihon*, Wien: Herold 1989, S. 65–74.

Wien Bühnenwerke aufgeführt, durch die Klischees von Japan und den Japaner*innen bedient wurden.¹⁸ Während die Modernisierung Japans besonders am Anfang der Meiji-Zeit zur Verwestlichung neigte, war das Interesse der Doppelmonarchie an Japan auf dem Umweg des Orientalismus bzw. Exotismus/Japonismus durch den österreichischen Kolonialismus sowie den damit einhergehenden Eurozentrismus motiviert.

3. Nobu Kōda

Sechs Jahre lang im Ausland zu studieren, spielte eine sehr wichtige Rolle für Kōdas Leben als Musikerin. Besonders in Wien, wo sie nach ihrem Studium in Boston fünf Jahre lang blieb, war das Leben ein kulturelles Musikerlebnis für sich. Dies war auch die Zeit, in der sich Kōdas Musikanschauung formte. Daher wird hier der Überblick ihrer Lebensgeschichte in drei Teilen in Bezug auf ihr Auslandsstudium gegeben – vor, während und danach – und jeweils unter Berücksichtigung des historischen Hintergrunds.¹⁹

Vor dem Auslandsstudium (1870–1889)

Nobu Kōda wurde am 19. April 1870 in Tokio in eine Familie ehemaliger Samurai geboren.²⁰ Nach der Abschaffung des Samurai-Standes wurde ihr Familienstatus der sozialen Klasse des Kriegerstands (*shi-*

18 Vgl. AH/KN, „Japan (Nippon)“, in: *Österreichisches Musiklexikon*. <http://www.musiklexikon.ac.at:8000/ml/musik_J/Japan.xml> (Abruf am 15. Februar 2021).

19 Kōdas Biografie wird im *Kōda shimai* von Hagiya und im *Kōda nobu no tiuō nikki* von Nobu Kōda, hrsg. von Keiko Takii und Noriko Hirataka, Tokyo: Tōkyōgeijutsudaigaku shuppan-kai 2012, ausführlich beschrieben.

20 Der japanische Kalender verwendete bis zum 31. Dezember 1872 den Mondsonnenkalender, sodass ihr Geburtsdatum nach dem japanischen Kalender als 19. März im dritten Jahr der Meiji Ära dargestellt wird.

zoku) zugeordnet, der denjenigen gegeben wurde, die früher Samurai-Familien angehörten. Sie wurde dem Adel (*kazoku*) untergeordnet, aber über die Bürgerlichen (*heimin*) gestellt.²¹ Obwohl es nunmehr weder rechtliche noch wirtschaftliche Privilegien für *shizoku* mehr gab, wurde Kōda als Tochter aus einer hohen sozialen Klasse eine gute Ausbildung ermöglicht. Kōda erlernte zunächst bei ihrer Mutter die traditionelle japanische Musik Nagauta und auch Koto bei Yamase Shōin (1845–1908). Aufgrund einer Empfehlung des amerikanischen Musikpädagogen Luther Whiting Mason, der ihr Gesangsunterricht in der Grundschule gegeben hatte, die der Mädchenlehrerbildungsanstalt (Tōkyō joshi shihan gakkō fuzoku shōgakkō) angegliedert war, besuchte Kōda von 1882 bis 1885 das Ongaku-Torishirabegakari (Amt für Musikforschung) in Tokio.²² Nach ihrem Studienabschluss wurde sie dort angestellt und arbeitete als Assistentin. Zwischen Masons Verlassen von Japan und bis zur Berufung von Rudolf Dittrich aus Wien im Jahre 1888, lehrten an der staatlichen Musikschule der Deutsche Franz Eckert (1852–1916), der 1879 als japanischer Marinekapellmeister nach Japan gekommen war, und der Niederländer Guillaume Sauvlet (1843–1902). Bis zum ihrem Auslandsstudium bildete sich Kōda bei ihnen weiter.²³

21 Die neue Meiji-Regierung schaffte das Statussystem der Edo-Zeit ab, aber die Titel der Kaiser-, Adels-, Samurai- und Bürgerfamilien und das damit verbundene Gefühl der Diskriminierung blieben lange Zeit lebendig. Diese sozialen Klassen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg 1947 abgeschafft.

22 Während seines zweijährigen Aufenthalts in Japan hatte Mason nicht nur im Amt für Musikforschung gearbeitet, sondern auch Gesang an zwei Grundschulen unterrichtet, die der Lehrerbildungsanstalt und Mädchenlehrerbildungsanstalt angegliedert waren.

23 Vgl. Hirataka, „Kōda nobu no Bosuton ryūgaku“, S. 193.

Während des Auslandstudiums (1889–1895)

Als erste Stipendiatin in der Fachrichtung Musik wurde Kōda vom Bildungsministerium ins Ausland entsandt, zunächst nach Boston 1889 und dann nach Wien. Nachdem Kōda ihr erstes Auslandsstudienjahr am New England Conservatory of Music verbracht hatte, dessen Direktor mit Mason befreundet war, absolvierte sie von 1891 bis 1895 an der ehemaligen Ausbildungsstätte ihres Lehrers Dittrich – dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – ein Studium im Hauptfach Geige. Zusätzlich erhielt sie bei Robert Fuchs Privatunterricht und komponierte bei ihm eine Sonate für Geige und Klavier – die erste Instrumentalkomposition, die im westlichen Stil von einer Person aus Japan erschaffen wurde.

Kōda erlebte durch eine Salonnière in Wien²⁴ auch die Wiener Salonkultur. Die Verlegergattin Rosa von Gerold (1830–1907) hatte ihr eine Amati-Geige geschenkt, kümmerte sich auch nach ihrer Rückkehr nach Japan weiter um ihre Instrumente. Beide wechselten Briefe miteinander, bis Kōdas Gönnerin 1907 starb. Rosa von Gerold war zu einer Liebhaberin der japanischen Kultur geworden, seit sie japanische Exponate bei der Wiener Weltausstellung gesehen hatte. Kōda sang im Chor von Musikliebhabern, den Rosa von Gerold leitete; Kōda war erstaunt über das hohe Niveau des Blattspiels der Chorleiterin und anderer in diesem Zirkel.²⁵

Nach ihrer Rückkehr nach Japan (1895–1946)

Während Kōdas Auslandstudiums im Westen veränderte sich ihr Heimatland Japan Schritt für Schritt zum modernen Staat (*kindai kokka*)

24 Vgl. Helga Peham, *Die Salonnières und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Wien, Graz, Klagenfurt: Styria 2013, S. 173.

25 Vgl. Hirataka, „Kōda nobu no Bosuton ryūgaku“, S. 112f.

und verbesserte teilweise auch die Verträge mit den Großmächten.²⁶ Erneuerter Selbstbewusstsein entstand daraus, dass Japan 1894 als Sieger aus dem Japanisch-Chinesischen Krieg hervorgegangen war.²⁷

Mit ihrer Qualifikation am Wiener Konservatorium hatte Kōda das Zeugnis der „Reife“ erworben und kehrte im November 1895 nach Japan zurück, wo sie sofort als Professorin der staatlichen Musikschule Tokio und als Musikerin tätig wurde. Daneben nahm sie weiterhin Klavierunterricht bei Raphael von Koeber (1848–1923)²⁸, der seit 1898 an der Musikschule Tokio Klavierunterricht gab. Dadurch hatte Kōda später Gelegenheit, Klavier im Schwerpunkt zu unterrichten. Zunächst erntete sie großes Lob; allerdings stieß sie zunehmend auf Ablehnung, die sich schließlich zur Kritik an ihr als Frau wandelte. Diese Kritik wurde öffentlich in den Medien ausgebreitet. Daraufhin wurde sie 1909 beurlaubt und begab sich auf eine Forschungsreise nach Europa (Berlin, Wien, Paris, London), da sich das Arbeitsklima aufgrund der Geschlechterdiskriminierung stark verschlechtert hatte.

Nach ihrer Rückkehr kündigte sie 1911 bei der Musikschule und richtete bei sich zuhause private Kurse (Shinseikai) für Klavierspiel ein. Sie unterrichtete auch in der Kaiserfamilie als Hauslehrerin und komponierte anlässlich der Krönungsfeier des Kaisers Taishō im Jahr 1915 eine Symphonie mit einem gemischten vierstimmigen Chor

26 1894 wurde der Handels- und Schifffahrtsvertrag zwischen Japan und Großbritannien abgeschlossen, wobei es Japan gelang, die Konsulargerichtsbarkeit abzuschaffen und die Zollautonomie teilweise wiederherzustellen.

27 „Das gestiegene nationale Bewusstsein forderte die Maßnahmen zur Bereicherung des Landes und zur Stärkung des Militärs (fukokukyōhei) gefördert, und durch die Einführung der Mädchenbildung wurde die Rolle für Mann und Frau jeweils Beruf und Familie verteilt. Es war die Ära, in der das Konzept der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung durchdrungen war.“ Vgl. Tamagawa, „Ongakutorishirabegakari“, S. 60.

28 Koebel studierte bei Tschaikowski, Anton Rubinstein und Klindworth am Moskauer Konservatorium, war aber seit 1893 als Philosoph in Tokio, um an der Kaiserlichen Universität Tokio zu unterrichten.

(*taireihōshukukyoku*). 1937 wurde sie eines der ersten Mitglieder der japanischen Akademie der Künste als Musikerin und Vertreterin der westlichen Musik (*yōgaku*). Nach dem zweiten Weltkrieg starb sie am 14. Juni 1946 in Tokio an einer Herzkrankheit.

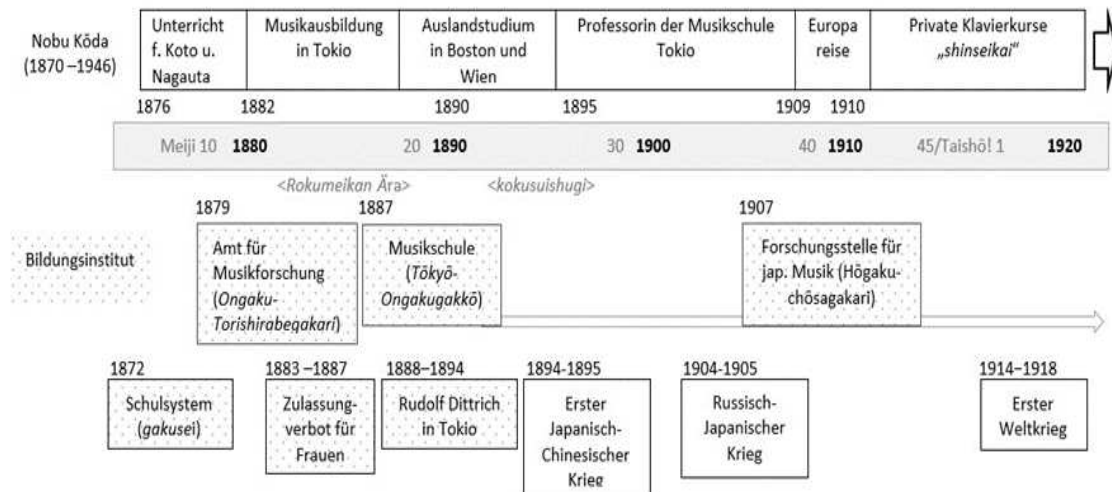


Abb.: Chronologie

4. Kōdas zwei Dissonanzen um Kultur und Karriere

Pierre Bourdieu entwirft 2007 Habitus als Konstruktion²⁹ von

unbewussten Eigenschaften und intuitiv gezeigten Verhaltensweisen eines Menschen [...], die leicht wahrgenommen werden können und zugleich Ausdruck kollektiv geteilter, milieutypischer Muster des Denkens, Fühlens und Handelns sind.³⁰

Drei Kategorien treten dabei in Wechselwirkung – „soziale Klasse, das Geschlecht sowie das soziale Feld eines Individuums und, dadurch

29 Vgl. Beate Kraus und Gunter Gebauer, *Habitus*, Bielefeld: transcript 72017, S. 31.

30 Christoph Barmeyer, *Taschenlexikon Interkulturalität*, Göttingen: UTB, Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 67.

determiniert, auch der Zugang zu ökonomischem, sozialem, kulturellem und symbolischem Kapital“.³¹ Wenn wir nun wie im Titel des vorliegenden Beitrags von Dissonanzen um Kultur und Karriere Nobu Kōdas sprechen wollen, müssen diese drei Aspekte zusammengeführt werden, damit zwei Missklänge im Bereich von „Musik und Kultur“ und „Gender und Agency“ hervortreten können.

Erste Dissonanz: Musik und Kultur

Vor der Meiji-Zeit gehörte jedes Musikgenre zu einer sozialen Hierarchie: Gagaku war für den Adel, Nōgaku (ein traditionelles Theater mit Musikbegleitung) für die Samurai und Zokugaku (wie Koto oder Nagauta) für das gemeine Volk. Mit der Meiji-Restauration verloren Nō-Künstler³² ihre Gönner: die Samurai-Klasse. Für die Tōdōza, einer Gilde von blinden Männern als Musiker, Masseur und Akupunkteure, die noch vom Shogunat genehmigt und geschützt worden war, führte der Zusammenbruch der Statusordnung am Ende des Shogunats zu ihrem Ende. Mit dem Zusammenbruch des Klassensystems wurde in den Anfängen der Meiji-Ära diese soziale Hierarchie der Musikgenres rekonstruiert.³³ Zokugaku war populär und besonders Koto sowie Nagauta für Frauen als Hobby oder Bildungsgegenstand beliebt. Allerdings war dies nicht als Beruf geeignet, denn die berufliche Musik-tätigkeit einer Frau wurde mit der einer Unterhaltungskünstlerin (*geisha*) assoziiert. Unter solchen Umständen musste neue japanische

31 Ebd.

32 Damals verkörperten ausschließlich Männer die Figuren des Nō-Theaters.

33 Als dadurch den „Tōdōza“ (professionellen blinden Musikern) und „Komu-sō“ (Shakuhachi-Spielern der zenbuddhistischen Fuke-shū) als sozialer Klasse die Lebensgrundlage entzogen wurde, gerieten diese für eine Zeitlang in große Not; aber die Öffnung ihrer Musikrepertoires für die breite Öffentlichkeit führte dazu, dass sie in andere soziale (bevorzugt private) Räume Eingang fand (vgl. Tsukitani, *Nihon ongaku to no deai*, S. 115ff., 150).

Musik in der Meiji-Zeit als Nationalmusik (*kokugaku*) für alle Japaner und Japanerinnen möglich sein. In diesem Sinne war westliche Musik nützlich, weil sie von der Musikhierarchie her neutral war. Was bei der Politik der Verwestlichung in der sogenannten *Rokumeikan*-Ära in den 1880er Jahren kritisiert wurde, ist, dass solche Verwestlichung oberflächlich und nur für die Oberschicht bestimmt war. Infolgedessen entstand in den 1890er Jahren eine Art von Nationalismus (*kokusuishugi*) als Gegenbewegung, und dadurch wurde die traditionelle japanische Musik unterstützt. Vor diesem Hintergrund nämlich war an der Forschungsstelle für japanische Musik (*Hōgaku Chōsagakari*) die Musikschule Tokio 1907 eingerichtet worden; fast gleichzeitig begann die oben erläuterte Kritik an ihr wegen ihres Schwerpunkts westlicher Musik. Die öffentliche Kritik thematisierte zunächst die öffentliche Moral der Musikschule, beanstandete die Überzahl an Frauenlehrkräften und ausländischem Lehrpersonal, um schließlich Kōda persönlich anzugreifen.³⁴

Kōdas erste Musikerziehung in japanischer Musik durch ihre Mutter kann in ihrem sozialen Feld als Konsonanz gesehen werden. In den 1880er Jahren passten ihre musikalische Aktivität sowie die im *Rokumeikan* zur Politik der Verwestlichung; in dieser Zeitgesinnung wurde sie ins Ausland geschickt. Als sie nach ihrer Heimkehr als Botschafterin Kenntnisse über westliche Musik mitbrachte, war die Verwestlichungspolitik aber bereits beendet. Maß die vorherrschende Meinung diesem neuen Verständnis von Tradition große Bedeutung bei – abzulesen am Motto der Meiji-Restauration „japanischer Geist und westliche Technik“ –, brachte Kōda die westliche Musik nicht nur als „Technik“, sondern als „Kultur“ aus Europa mit. Dass dieses europäische Verständnis von Musikkultur mit dem Motto dissonierte, liegt auf der Hand.

34 Vgl. Hagiya, *Kōda shimai*, S. 164ff.

Zweite Dissonanz: gender and agency

Die zweite Dissonanz ergibt sich in Bezug auf Kōdas soziales Geschlecht, ihre gesellschaftliche Stellung und ihre sich daraus ergebenden Handlungsspielräume (agency).³⁵ Zwar wurden von Frauen Kenntnisse der Musik zu ihrer Bildung (*tashinami*) verlangt, um „eine gute Frau und eine weise Mutter“ (*ryōsai kenbo*) zu werden, die eine Familie aufbaut, die die Grundlage einer guten Nation und einer guten Gesellschaft bildet.³⁶ Musikerinnen westlicher Musik hingegen, die professionell über die Grenze von *Tashinami* (Bildung) hinaus tätig waren, wurden in der Vorkriegszeit vor den sozialen Konsequenzen gewarnt, wenn sie Männer möglicherweise wirtschaftlich übertreffen würden.³⁷ Ganz genau das aber hatte Kōda für sich erreicht: Nicht nur als Musikerin erlangte sie den sozialen Status einer Professorin an der staatlichen Musikschule Tokio; sie war darüber hinaus auch durch ihre Unterrichtstätigkeit³⁸ eine wirtschaftlich unabhängige

35 „In deutschsprachigen Arbeiten wird der Begriff Agency wahlweise mit Handlungsbefähigung, Handlungsfähigkeit oder Handlungsmächtigkeit übersetzt und verwendet; andere AutorInnen setzen ihn mit Handeln an sich gleich (vgl. Raitelhuber 2008: 18).“ (Dorothee Geiger, Kapitel „Das Agency-Konzept“, in: dies., *Handlungsfähigkeit von geduldeten Flüchtlingen. Eine empirische Studie auf der Grundlage des Agency-Konzeptes*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 43–58, hier S. 44.)

36 Vgl. Miyuki Takahashi, „Violin and its images in the Meiji Period: Various aspects peculiar to Japanese reception“, in: *Hitotsubashi journal of social science* 25 (4), (2001), S. 157–182, hier S. 172 <<https://hermes-ir.lib.hit-u.ac.jp/hermes/ir/re/5658/kenkyu0250401570.pdf>> (Abruf am 15. Februar 2021).

37 Kōichi Utagawa, Abstract. Josei to ongaku no tashinami no Nihon kindai (Woman and musical accomplishment in modern Japan), 2016, <https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=50274&file_id=14&file_no=2> (Abruf am 15. Februar 2021).

38 Denn Kōda trat nur bei Konzerten im Zusammenhang mit der Musikschule Tokio auf und erhielt für diese musikalische Aktivität kein Geld. Das hat

ge Frau und Großverdienerin. Mit anderen Worten: Die Tatsache, dass Kōda als Frau westliche Musik spielt, wäre durchaus noch im Einklang mit dem damaligen Zeitgeist und der entsprechenden Musikanschauung gewesen. Aber Kōdas Handlungsspielräume (Agency) stimmten nicht mit dem Frauenbild von *Ryōsai Kenbo* (gute Ehefrau und weise Mutter) überein, dessen Grundidee für die japanische Frauenbildung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs galt.

5. Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich die Musikpraxis von Nobu Kōda nach der Niederlegung ihrer Professur als eine Auflösung dieser Dissonanzen lesen: Unter ihrem Motto „Lass so viel wie möglich Musik ins Zuhause hineinbringen“³⁹ ‚harmonisierte‘ sie alle musikbezogenen Aktivitäten im privaten Bereich zur Konsonanz ihres ganz persönlichen ‚Musikraums‘: Mit ihrem westlich orientierten Habitus wirkte sie auch auf die Handlungsspielräume der japanischen Gesellschaft, indem sie Kaiserinnen ebenso wie Kinder der begüterten Oberschicht im Rahmen ihrer Privat-Klavierklasse (*shinseikai*) unterrichtete. Ihre Verwendung der Formulierung „ins Zuhause“ muss dabei vor einem speziellen Hintergrund gesehen werden, denn das japanische ‚Haus‘ kann als System Gebäude, Familie, einen sozialen Raum und Vieles mehr umfassen und wurde so zum Untersuchungsgegenstand der japanischen Sozialforschung.⁴⁰ Es wäre interessant zu erforschen, ob

nicht zuletzt damit zu tun, dass sie – entsprechend ihren eigenen Kriterien – nicht als Künstlerin, sondern Entertainerin (Geisha) gelten würde (vgl. Hagiya, *Kōda shimai*, S. 167).

39 Nobu Kōda, „Eine halbe Zeit meines Lebens“ (*watashi no hansei*), in: Ongakuseikai. Band 3, Nr. 6. Tokyo: Ongakuseiksha 1931 S. 33–42. zit. nach Tōkyōgeijutsudaigaku, Tōkyōgeijutsudaigaku hyakunenshi. Tōkyō ongaku gakkō-hen, 2. Band, 2003, S. 1312–1317, hier S. 1317.

40 In der Meiji-Zeit veränderte sich auch das Bild der Familie. In der ersten Hälfte der Meiji-Zeit gab es eine Orientierung an der westlich geprägten „Heim/Haus (home)“-Familie, und ab der Mitte der Meiji-Zeit, als die Ide-

diese „Hausmusik“ im Sinne Kōdas – ebenso wie ihre Erfahrungen mit der Wiener Salonkultur – als ein Reflex auf andere Tendenzen gelesen werden kann, die sie bei ihrem zweiten Aufenthalt in Europa vor dem Ersten Weltkrieg durchaus wahrgenommen haben könnte.⁴¹ Aber das wäre das Thema für einen anderen Beitrag.

Abstract

Gender dissonances in the culture and career of Nobu Kōda (1870-1946), the “ambassador” of Western music in Japan during the Meiji era.

Under the heading of “Gender Dissonances” this paper discusses some historical phenomena that show the enormous cultural transformation of Japan in the Meiji period of 1868-1912 and its impact on the biography of Japanese musician Nobu Kōda (1870-1946). After studying in Japan, the US, and Europe, and having held a professorship in Japan from 1895 to 1911, a critical situation arose in which she was forced to relinquish her position, after which she offered private piano tuition in Tokyo, endeavouring to disseminate Western music with the motto of “music in the home”. Referring to Bourdieu’s concept of habitus, this article explores interconnections between culture, educational policy, and Kōda’s biography in order to address how intersectional “dissonances” between Western and Japanese musical culture, on the one hand, and the government’s interests in modernization and the Japanese society’s expectations of men, women, and family, on the other, emerged and complicated Kōda’s life and career.

ologie des ‚Familienstaates‘ voranschritt, diente das „Heim“ dazu, die feudalkonfuzianische Sicht auf die Frau auf eine neue Weise zu verbreiten. Vgl. Muta Kazue, “The Family of Modern Japan in General Magazines. the paradox of ‘home’ in Meiji era (1990)”, in: *Japanese Sociological Review* 41 (1), (1990), S. 12–25, <https://www.jstage.jst.go.jp/article/jsr1950/41/1/41_1_12/_pdf/-char/ja> (Abruf am 15. Februar 2021).

⁴¹ Es versteht sich von selbst, dass dieses soziologische Konzept nichts oder nur wenig mit ‚Hausmusik‘ westlicher Kultur zu tun hat, wie sie im HmT erörtert wird.

Cathy Berberian : la culture pop comme une nouvelle voie d'émancipation ?

MARIA TERESA BETANCOR ABBUD

What is the New Vocality that appears so threatening to the old guard?
Sur ces mots débute l'article « La Nuova vocalità nell'opera contemporanea » (« La Nouvelle vocalité dans l'opéra contemporain ») publié dans la revue musicale italienne *Discoteca*, en 1966, et écrit par Cathy Berberian.¹ Au-delà du ton provocateur de cette accroche, l'écriture de ce texte marque un avant et un après dans la carrière de Cathy Berberian, ainsi que dans la musique vocale contemporaine et son interprétation. Cathy Berberian (1925–1983) — surnommée en son temps la « Callas de l'avant-garde » — se distingue au sein de la scène contemporaine par sa technique et son style vocal qui prônent une approche orale et théâtrale de la musique. Berberian débute son apprentissage musical en dehors de l'institution du conservatoire, à travers l'écoute de disques d'opéra dans le salon de la maison de ses parents aux États-Unis. C'est en essayant d'imiter les différentes voix qu'elle forge son propre style vocal. Cet apprentissage est retracé dans la biographie de Berberian réalisée par Marie Christine Vila :

Les disques sont devenus, sans que j'ai été préparée à penser cela, comme des leçons de chant. Je chantais *avec* les disques. Je chantais avec Galli-Curci, avec Chaliapine, je chantais même avec Caruso ou Giuseppe De Luca...²

Berberian se souvient de cette expérience : « (...) j'ai trouvé une technique à moi, avec la joie et avec beaucoup de désir d'abord de faire

1 Le texte est disponible dans « "The New Vocality in Contemporary Music" (1966), Cathy Berberian », traduction de Francesca Placanica, dans Pamela Karantonis (éd.) *Cathy Berberian: pioneer of contemporary vocality*, Farnham/Surrey, Burlington/Ashgate, 2014, p. 47-49.

2 *La Musique et les jours*, France Culture, 3 janvier 1977, cité dans Marie Christine Vila, *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris, Fayard, 2003, p. 30.

cantatrice ».³ Ce n'est qu'en 1949 que Berberian rentre en contact avec les cercles avant-gardistes lorsqu'elle arrive à Milan pour suivre une formation de chant au conservatoire Giuseppe Verdi. Ce déménagement marque une nouvelle étape dans sa carrière musicale. En 1950 elle se marie au compositeur Luciano Berio et ils entreprennent une collaboration artistique qui se prolonge même après leur divorce en 1954. Le haut lieu de l'expérimentation musicale, à Milan à l'époque, est le Studio de Phonologie de la RAI, au sein duquel Cathy Berberian rencontre d'autres compositeurs comme Sylvano Bussotti, Bruno Maderna ou John Cage. Pendant les années de partenariat artistique avec Luciano Berio, les rôles sont figés : Berio le compositeur/génie, Berberian l'interprète/muse — Berio ira jusqu'à désigner Berberian comme son « deuxième studio de phonologie ».⁴ À partir du divorce, en 1954, Berberian cherche à s'émanciper de l'influence de Berio afin de tracer sa propre voie artistique ; dans un documentaire sur Berberian intitulé *Music is the air I breathe* (1994), Cristina Berio — la fille de Berio et Berberian — affirme que le divorce fut un moment difficile pour sa mère, mais que ce fut surtout une période de changements :

Then... eventually, we went through the period of the separation between my mother and my father which was very, very, very tough. She really suffered a lot [...] she needed some time to reset all herself and her life and that was around sixty-three, sixty-four [...] that's when she really started her career [...] that's when she liberated all her own creativity.⁵

Un des changements les plus flagrants de cette période est le changement physique de Berberian, qui adopte un style très particulier et tape-à-l'œil (cheveux platinés, robes très travaillées, maquillage

3 Idem, p. 31.

4 Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, trad. de l'italien et présenté par Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1983 (coll. « Musiques et musiciens »), p. 125.

5 Entretien de Cristina Berio dans Carrie de Swaan *Music is the air I breathe*, film documentaire, Amsterdam, Swaan productions, 1994.

surchargé...). En adoptant une image plus « pop » elle prend en main son image et sa carrière. Dans quelle mesure le recours à la culture pop a été une échappatoire ? En mai 1966 deux événements importants ont lieu, pour Berberian dans son cheminement vers une affirmation d'elle-même en tant qu'artiste : la publication d'un texte manifeste — « La Nuova Vocalità nell'opera contemporanea » — et la composition de son œuvre *Stripsody*. Ces deux productions personnelles marquent le passage de la muse-interprète à la théoricienne-compositrice.

What is the New Vocality that appears so threatening to the old guard? Cette accusation à partir de laquelle Berberian développe son argumentation dans « La Nuova Vocalità nell'opera contemporanea », lui permet de se démarquer des cercles avant-gardistes desquels elle-même faisait partie, tout en proposant une nouvelle vision de l'avant-garde. Ce texte est un manifeste, une prise de position, et un écrit théorique sur cette « nouvelle vocalité ». Le concept de « nouvelle vocalité » a été forgé par Cathy Berberian en collaboration avec Luciano Berio ; cependant, ce n'est pas le compositeur qui formalise la réflexion, mais l'interprète. En réévaluant le rôle de l'interprète dans le processus de création et lors de la mise en scène, Berberian propose aussi une nouvelle vision de la musique avant-gardiste, centrée sur le son et l'interprétation :

What is the New Vocality that appears so threatening to the old guard? It is the voice which has an endless range of vocal styles at its disposal, embracing the history of music as well as aspects of sound itself; marginal perhaps compared to the music, but fundamental to human beings.⁶

La *New Vocality* est présentée comme un « courant » interdisciplinaire, dans le sens où Berberian accorde une grande importance à la capacité des interprètes non seulement à chanter mais aussi à interpréter (d'un

6 « "The New Vocality in Contemporary Music" (1966), Cathy Berberian », traduction de Francesca Placanica, dans Pamela Karantonis (éd.), op. cit., p. 47.

point de vue théâtral), à danser... et qui souligne l'indépendance des interprètes face aux compositeurs :

The New Vocality affirms that there should be singers who are able to act, sing, dance, mime, improvise — in other words, affect the eyes as well as the ears. [I] propose the artist as a universal fact and the voice as part of the living body, acting and reacting. In the same way recitals and concerts will have so many theatrical elements ingrained in the musical context that these elements will function like a gestural alternative — and this is something that music will endow to the intrusive and disordered stimuli of a culture predicated upon seeing and doing.⁷

Nous pouvons considérer ce texte comme un « manifeste » dans le sens où il est une prise de position esthétique face à la musique d'avant-garde de cette période. Ce texte pointe du doigt les problèmes d'une avant-garde qui serait cependant trop attachée à une certaine tradition, à certains habits et qui serait « terrorisée » par cette nouvelle vocalité puisqu'elle permet une plus grande liberté dans l'interprétation et donc un décentrement de la personnalité du compositeur. Au-delà des considérations esthétiques, il s'agit aussi d'une mise en avant du travail de l'interprète qui ne doit pas simplement suivre les indications du compositeur mais se réapproprier l'œuvre afin de l'interpréter de façon personnelle. Parallèlement au processus d'écriture de ce texte, Berberian entreprend aussi la composition de son œuvre *Stripsody*. Nous pouvons considérer que ce parallélisme n'est pas le fruit du hasard et que *Stripsody* est une mise en application des principes esthétiques exposés dans « La Nuova Vocalità Contemporanea ». Il s'agirait en quelque sorte d'une démonstration de l'idée musicale de Berberian mais aussi de sa volonté d'émancipation artistique puisque c'est la première fois que la chanteuse agit en compositrice. Dans cette optique, nous pouvons considérer *Stripsody* comme une attaque contre cette *old guard* que dénonce la musicienne.

Stripsody est une œuvre qui se caractérise par la spécificité de son matériau. C'est un collage d'onomatopées extraites des bandes dessi-

7 Idem, p. 49.

nées états-uniennes organisées par ordre alphabétique et alternées avec des scènes extraites de divers supports de la culture pop (la série *Peanuts*, *Superman*, etc.). Cette œuvre fût commandée à l'occasion du festival de musique de Brême et créée par Berberian, lors d'un concert, en mai 1966, où elle interpréta aussi des œuvres qui lui étaient dédiées : *Sequenza III* de Luciano Berio, *Aria et Fontana Mix* de John Cage et *Phonèmes pour Cathy* de Henri Pousseur. Du fait de sa méthode de composition, *Stripsody* peut être considérée comme « atypique ». Il s'agit d'une œuvre aléatoire certes, mais comment la qualifier au-delà de cette appellation ? *Stripsody* est souvent décrite comme un « divertissement » ou une œuvre de « cabaret ». Dans un article intitulé « Musiktage in Donaueschingen » paru le 25 octobre 1968 dans *Die Weltwoche* Rolf Urs Ringger décrit ainsi *Stripsody* :

Cathy Berberians « Stripsody » ist ein Kabarettstück höchster Virtuosität. Lautmalerische Wörter aus Comic Strips und Gakkern, Bellen, Kreischen, Cantabile, das Lochen der Lulu, das Schimpfen einer Xanthippe, üppiges Arioso vermengen sich zur collage. Unwiderstehlich ihre « It's Superman » Rufe. Ein amüsiertes Publikum umklatschte die sich selbst persiflierende Cathy.⁸

Dans sa critique, le journaliste met en évidence deux aspects contradictoires de *Stripsody* : son côté « léger » qu'il qualifie de « cabaret » et d'autre part la grande virtuosité de l'œuvre. Il est intéressant de noter que le journaliste utilise le terme « autodérision » (« selbst persiflierend ») pour désigner la démarche de Berberian. Il rédige une critique globalement positive de l'œuvre tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une composition vraiment « sérieuse ». La notion de « cabaret » implique une mise en scène, une performance ; en effet, *Stripsody* est un

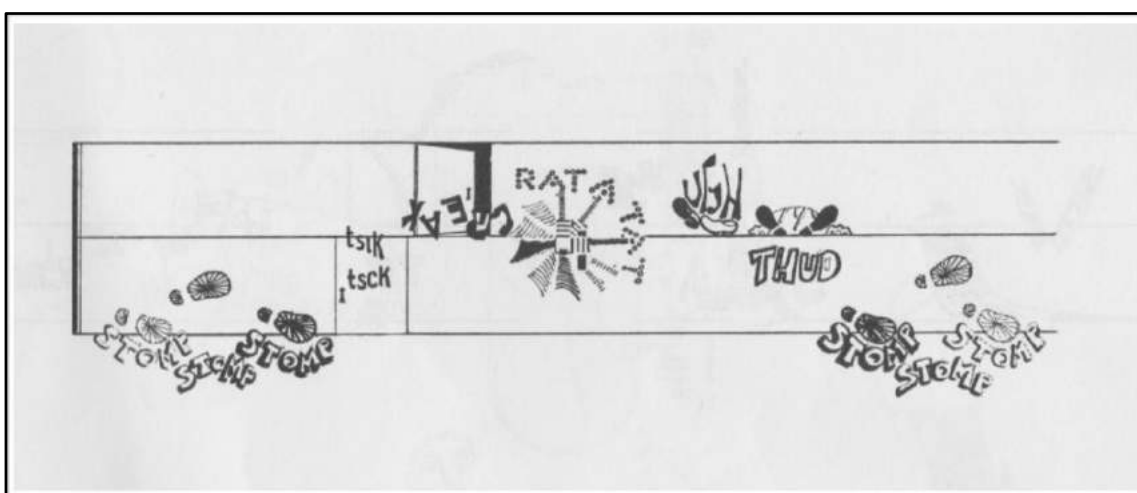
8 « *Stripsody* de Cathy Berberian est une pièce de cabaret de la plus grande virtuosité. Dans ce collage se mêlent des mots onomatopéiques tirés de bandes dessinées et de gakkers, d'aboiements, de cris, de cantabile, de coups de poing du Lulu, de jurons de Xanthippe, d'arioso luxuriant. Ses appels " It's Superman " sont irrésistibles. Un public amusé a applaudi l'autodérision de Cathy. », traduction personnelle, dans Rolf Urs Ringger, « Musiktage in Donaueschingen », *Die Weltwoche*, 25 octobre 1968, p. 26.

collage de personnages vocaux performés par l'interprète. Ces personnages vocaux apparaissent dans les scènes insérées entre les onomatopées des bandes dessinées et sont le biais par lequel Berberian met en scène un « cabaret du genre » en réalisant une distinction entre les personnages masculins et les personnages féminins. Les personnages masculins représentent une masculinité qui se veut « héroïque » : un cow-boy, Superman ou Tarzan entre autres. Cependant, ces personnages sont montrés comme déçus et ridicules, permettant ainsi de tourner en dérision la masculinité hégémonique. Les personnages féminins au contraire, sont anonymes et mettent en avant une volonté d'émancipation.

Pour illustrer ces aspects, nous analyserons deux scènes extraites de *Stripsody*. La première est une scène de bagarre dans laquelle Berberian ritualise une démarche d'intimidation et décline le héros, abattu à la fin de la scène. On peut constater au sein de cet extrait une dérision d'une masculinité « héroïque ». En analysant une mise en scène de *Stripsody* par Berberian,⁹ nous pouvons distinguer une différence en ce qui concerne l'occupation de l'espace scénique lors de la représentation de chacun de ces personnages. Bien que l'espace soit limité par la présence du pupitre, nous pouvons constater dans la scène de bagarre, une occupation de l'espace plus large : la masculinité se déploie, se ridiculise et retourne sur place. Le choix de la mise en espace sur partition est révélateur de ce rituel (exemple 1) : nous pouvons en effet identifier une courbe ascendante vers le point culminant de l'action (les tirs), puis une chute vers le retour sur place et l'humiliation. Cette courbe retrace la montée de suspense au sein de la scène, ainsi que le déploiement de la masculinité, qui finalement blessée et humiliée, se replie sur elle-même.

9 Plusieurs vidéos sont disponibles sur YouTube, les commentaires réalisés sur la mise en scène ont comme source cette vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=odNLAhL46xM&t=110s> (consulté le 16 août 2021).

Afin de mettre en scène l'acte de tirer avec une arme (représenté sur partition par l'onomatopée « RATATAT »), Berberian se déplace lentement, caricaturant une démarche défiante. Cette démarche est transcrite sur partition à travers les dessins des pas accompagnés des paroles « STOMP STOMP STOMP ». Il s'agit d'un pas lourd, pesant et défiant. Berberian ridiculise ainsi cette démarche qui semble être une affirmation de soi mais qui s'avère être le fruit d'une idée de la masculinité que l'on peut considérer comme représentative de la *toxic masculinity* telle que comprise dans la culture pop.



Exemple 1 : Scène de bagarre, dans *Stripsody*,
New York ; London ; Frankfurt, C.F. Peters, 1966 p. 13.

Afin de mimer les tirs, Berberian émet un rire presque sadique, très bruyant et dérangeant. De nouveau, elle performe la masculinité de façon brutale, violente et défiante. Nous remarquerons le côté ritualisé de cette mise en scène, en considérant le rituel comme un type de performance selon l'analyse de Durkheim. Celui-ci considère que le rituel n'exprime pas directement une idée, mais qu'il englobe un processus de pensée.¹⁰ Nous pouvons diviser le rituel de masculinité que performe

10 « The idea that rituals are performances was proposed nearly a century ago. Émile Durkheim theorized that performing rituals created and sustained “social solidarity”. He insisted that although rituals may communicate or

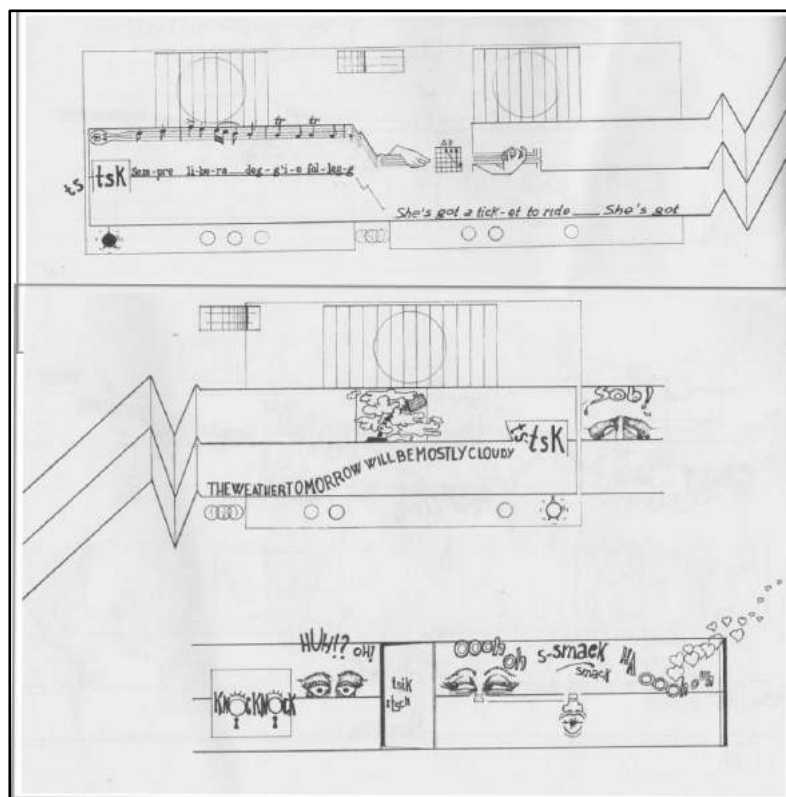
Berberian en plusieurs parties : premièrement l'intimidation, avec la démarche qui lui est associée ; l'attaque, accompagnée du rire sadique ; et finalement, la chute, avec la blessure, l'humiliation et le retour sur place. La ritualisation de cette scène montre à quel point il s'agit d'une performance, et dévoile ainsi la fragilité de celle-ci, puisque la chute de la scène est la défaite du « héros » avec sa conséquente humiliation et son retour sur place, vaincu. Dans cette scène, Berberian tourne en dérision les éléments qui constituent « l'héroïsme » : l'initiative que prend le tireur peut être interprétée comme une preuve de courage. Cette initiative est tournée en dérision et il s'agit plutôt d'une provocation sans sens profond. Le fait de tirer pourrait être un acte de bravoure, mais il s'agit au contraire d'un geste sadique. Finalement vient la chute, avec l'abatement, sans résistance.

Cette scénographie de la masculinité, qui s'installe dans l'espace, contraste avec la représentation de la féminité. C'est le cas de la deuxième scène qui nous intéresse dans cette analyse. Dans cette scène, une femme attend la venue de son amant et s'impatiente puisque celui-ci a du retard. La thématique de l'attente peut rappeler *Erwartung* de Schoenberg.¹¹ Cependant ici elle est mise en scène sur un registre comique. L'amant n'a pas été assassiné : il est tout simplement en retard. La femme qui attend écoute la radio et sanglote en pensant que son amant n'arrivera pas (exemple 2) ; deux extraits d'œuvres célèbres représentent la radio. Il s'agit de *Ticket to Ride* des Beatles et *Sempre*

express religious ideas, rituals were not ideas or abstractions, but performances enacting know patterns of behaviors and texts. Rituals don't so much express ideas as embody them. Rituals are thought-in/as-action. This is one of the qualities that makes ritual so theater-like, a similarity Durkheim recognized. », dans Richard Schechner *Performance studies: an introduction*, Routledge, London, New York, 2013, p. 57.

11 *Erwartung* est un monodrame composé par Arnold Schoenberg en 1909 d'après un livret de Marie Pappenheim. L'œuvre met en scène une jeune femme qui attend son amant dans une forêt lorsqu'elle piétine sur le cadavre de celui-ci ce qui la conduit à une descente vers la folie. L'œuvre fut créée le 6 juin 1924 à Prague sous la direction d'Alexander Zemlinsky avec Marie Gutheil-Schoder comme soliste.

Libera un extrait de *La Traviata*. Ces deux airs, même s'ils appartiennent à des univers musicaux très différents, ont en commun le fait de mettre en avant une volonté d'émancipation féminine. Que ce soit Violetta qui réaffirme sa liberté et son mode de vie, ou la femme anonyme de *Ticket to ride* qui a décidé de partir, les deux affirment une volonté d'émancipation, de liberté. La juxtaposition d'une chanson d'opéra avec une chanson pop est de plus très représentative de la personnalité de Berberian qui se trouve entre ces deux mondes musicaux et essaye de les réconcilier à travers son œuvre.



Exemple 2 : Cathy Berberian, *Stripsody*, New York ; London ; Frankfurt, C.F. Peters, 1966, p. 9.

De façon générale, la féminité est performée à travers des gestes très stéréotypés et précis dans *Stripsody* : enrouler les cheveux, les sanglots... La masculinité, au contraire, est associée à des gestes qui relèvent plutôt de la violence. L'occupation de l'espace est différente en fonction du genre performé. En reproduisant sur scène des « stéréo-

types » de genre, Berberian les tourne en dérision ; de ce fait, *Stripsody* devient en quelque sorte un théâtre du genre, dans lequel la masculinité « héroïque », « hégémonique » est tournée au ridicule, et signalée comme dérangeante, envahissante. La volonté d'émancipation devient un sujet central par opposition aux « héros » qui profitent d'une certaine reconnaissance sociale malgré leurs incapacités. Les personnages féminins majoritairement anonymes, représentent une volonté de se démarquer de ces « héros ». Ce sont des personnages plus « réalistes » dans le sens où ils n'expriment pas d'aspirations de grandeur mais seulement la volonté d'émancipation. Bien que *Stripsody* soit un point d'inflexion dans la carrière de Cathy Berberian, ce n'est que le début d'un long changement. Sa recherche esthétique d'un point de vue physique comme musical — est plus proche des milieux glam rock que de l'avant-garde musicale. Nous mentionnerons notamment cette question de créer un personnage (parfois même plusieurs), tant sur scène, qu'en dehors de celle-ci. Pour illustrer cette proximité avec le glam rock, nous pouvons faire référence à l'analyse réalisé par Philip Auslander sur David Bowie¹² ayant une approche de la musique sur scène et du spectacle musical qui peut être rapprochée de celle de Berberian. À travers la création d'un personnage, Bowie met en scène une « masculinité » subversive, plus proche de la culture *queer*, qui rompt avec les représentations traditionnelles des milieux rocks.¹³ Cette notion de

12 Claire Blandin, « Philip AUSLANDER (2015), *Glam rock. La subversion des genres* », *Communication* [En ligne], vol. 34/1 | 2016, mis en ligne le 26 août 2016, consulté le 01 février 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/communication/6812> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.6812> (consulté le 01.02.2023)

13 « Si Marc Bolan a introduit une sensibilité théâtrale implicite dans la représentation du rock, David Bowie a toujours été tout à fait explicite quant à sa volonté de jouer le rock **comme** du théâtre. [...] Au lieu de développer un personnage de scène uniforme, Bowie utilisa des voix et des sujets multiples sans s'identifier clairement à l'un(e) ou l'autre. En affirmant le caractère performatif du genre et de la sexualité **via** la facette *queer* de Ziggy Stardust, il a remis en question non seulement la sexualité conventionnelle de la culture rock, mais aussi l'idée même d'une identité sexuelle fondamentale », dans *ibid.*, p. 1.

création de personnages est très caractéristique de la culture pop ; en créant des personnages au sein de *Stripsody*, Berberian se rapproche plus de la scène pop que de la musique avant-gardiste. Elle s'institue ainsi comme artiste charnière entre les deux mondes. Berberian correspond à la définition de pop-star que propose le musicologue Simon Frith : « une pop-star est comme un star de cinéma : elle endosse une multitude de rôles, mais conserve une « personnalité » essentielle, commune à ces rôles, et qui constitue le socle de sa popularité ». ¹⁴

Sur cette question de la performance et de la création d'un personnage, il est aussi important de mentionner la réflexion de Catherine Clément sur la construction de la figure de la cantatrice. Cathy Berberian peut être considérée comme une cantatrice au sens que développe Catherine Clément dans son ouvrage *L'Opéra ou la défaite des femmes*¹⁵ puisque c'est une « femme » qui n'est pas réelle. C'est un idéal qui est mis en scène mais qui permet une réaffirmation de soi à travers l'excès, l'exagération et peut donc être considéré comme un moyen de subversion. Berberian transperce les barrières musicales dans sa carrière : elle s'impose aussi comme une icône de mode, et dessine ses propres robes. Pour ses spectacles, elle associe à chaque morceau une tenue différente et spécifique qui fait aussi partie de l'interprétation. La transformation de Cathy Berberian en icône pop va au-delà des limites des salles de concert et des milieux avant-gardistes, au point qu'elle se transforme en référent de la culture pop. Nous mentionnerons deux exemples pour illustrer ce passage d'un univers à l'autre : d'une part, une chanson de 1973 du groupe Steely Dan « Your Gold Teeth », dont une des strophes se conclue sur la phrase : « Even Cathy Berberian knows there's one roulade she can't sing ». ¹⁶ D'autre part, un film britannique d'horreur

14 Simon Frith, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 199, cité dans *ibid.*

15 Cf. « Les cantatrices ou le cirque des femmes », *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 49-84.

16 Il s'agit du quatrième morceau du side A de l'album *Countdown to Ecstasy*, ABC Records, 1973.

intitulé *Berberian Sound Studio* réalisé par Peter Strickland, en 2012 ; la thématique de ce film n'est pas liée à Berberian directement, mais l'action se déroule dans un studio d'enregistrement, ce qui explique la référence à Cathy Berberian dans le titre.

Nous avons donc pu voir que l'année 1966 marque un tournant dans la carrière artistique de Berberian grâce à l'élaboration d'un texte et d'une œuvre. Ces deux travaux peuvent être considérés comme les piliers pour un nouveau départ artistique, définissant ainsi tantôt la théorie musicale, tantôt la mise en application de celle-ci et mettant en évidence aussi les difficultés existantes dans le rapport entre interprète et compositeur ainsi que les difficultés pour passer d'un rôle à l'autre. À partir de ce moment, l'interprète prend en main sa carrière. Elle ne sera plus au service d'un compositeur mais aura toujours un rôle actif dans l'élaboration et la conception des œuvres. En se réappropriant des éléments de la culture pop, Cathy Berberian se détache de la norme de l'avant-garde musicale et élabore son propre personnage qu'elle mettra en scène lors de ses performances. Ce personnage excentrique, burlesque, baroque et très « féminin » est une voie d'émancipation pour Berberian : en se réappropriant certains codes de la féminité qu'elle pousse jusqu'à l'exagération, elle tourne en dérision les rôles de genre et trace le chemin de son émancipation.

Abstract

Cathy Berberian: Pop culture as a new path to emancipation

Cathy Berberian (1925-1983) stands out on the contemporary scene for her vocal technique and style, which emphasize an oral, theatrical approach to music. *Stripsody* becomes a kind of gender theater, in which "heroic", "hegemonic" masculinity is ridiculed as disturbing and invasive. The desire for emancipation becomes a central theme, as opposed to the "heroes" who enjoy a certain social recognition despite their incapacities. The article shows that the aesthetic research in *Stripsody* is closer to glam rock than to the musical avant-garde.

Gender und Musik am CID | Fraen an Gender in Luxemburg

DANIELLE ROSTER

Vorbemerkung von Viviane Waschbüsch, der Herausgeberin und Übersetzerin dieses für die Publikation aktualisierten Beitrags:

Der vorliegende Text war Teil einer Vorstellungsrunde mit anschließender Podiumsdiskussion, zu der Vertreterinnen von Musikvermittlungsprojekten im Bereich Gender aus drei Ländern eingeladen waren, um die jeweiligen Projekte zu präsentieren: Sabine Kemna vom Musikverlag Furore aus Kassel, Claire Bodin für das Komponistinnen-Festival Présences féminines aus Toulon sowie Danielle Roster für das CID Fraen an Gender aus Luxemburg. Raphaëlle Legrand beteiligte sich als Vertreterin des CReIM (Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes) an der von Viviane Waschbüsch geleiteten Diskussion. Die Vorstellungen und die Diskussion fanden am 9. Juni 2018 in französischer Sprache im Pariser Maison de la Recherche der Sorbonne Universität statt.

Das CID | Fraen an Gender, ein in Luxemburg beheimatetes Informations- und Dokumentationszentrum für Frauen und Gender, wurde am 8. März 1992 gegründet. Ein Team von sieben Personen arbeitet dort, alle in Teilzeit. Das CID wird vom luxemburgischen Ministerium für Chancengleichheit finanziert.

Seit der Gründung des CID hatte man sich kontinuierlich auch mit den Themengebieten Frauen und Musik – Musik und Gender – beschäftigt: 20 der 140 Arbeitsstunden pro Woche, also 14%, sind dem Bereich „Kultur und Musik“ vorbehalten. Das CID hat mehrere Schwerpunkte für diese Arbeit gesetzt: Es sorgt sich um die Erstellung einer Bibliothek mit inzwischen mehr als 20.000 Büchern, 5.500 CDs, 3.200 Partituren, 40 Abonnements feministischer Zeitschriften sowie mehreren Archivsammlungen zur Geschichte von im Bereich Musik aktiven Frauen in Luxemburg.

Forschung zu Gender und Musik in Luxemburg

Die luxemburgische Musikgeschichte wurde bisher nur sehr rudimentär erforscht. Es fehlt an umfassenden, übergreifenden, aktuellen und wissenschaftlichen Studien. Überblicksartig auf insgesamt 53 Seiten hatte zuerst der Historiker Joseph Meyers 1939 die Musikgeschichte Luxemburgs dargestellt. Zwei spätere, etwas umfangreichere Überblickswerke stammen aus der Feder von Kulturjournalisten: Guy Wagner veröffentlichte 1986 ein Buch über zeitgenössische Komponisten in Luxemburg. Zwei Jahre später publizierte Léon Blasen eine Sammlung von jeweils rund fünfseitigen Porträts Luxemburger Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts. 2016 erschien schließlich ein erstes Lexikon zu der Thematik, das *Luxemburger Musikerlexikon*, das allerdings nur Personeneinträge, keine Sachartikel, enthält. Monografien über Musiker*innen und Komponist*innen aus Luxemburg gibt es kaum. Zu den Ausnahmen gehören die Publikationen im Böhlau Verlag zum Thema *Komponistinnen in Luxemburg*,¹ die im Zuge des Aufbaus der Archivalsammlung „Musikerinnen in Luxemburg (19. bis 21. Jahrhundert)“ im CID | Fraen an Gender entstanden sind.

Dass nur wenig aktuelle und wissenschaftliche Literatur existiert, liegt zum Teil daran, dass es an der erst 2003 gegründeten Universität Luxemburg lange Zeit kein musikwissenschaftliches Institut gab und Musik hier lediglich im Studiengang Grundschullehramt angeboten wurde. Im Bereich der Literatur haben ab 1995 die Gründung und der permanente Auf- und Ausbau des CNL (Centre national de littérature) sowie ab 2006 des Institut de langue et de littératures luxembourgeoises an der Universität Luxemburg der Archivierung, Forschung und Vermittlung von luxemburgischer Literatur in wenigen

1 Danielle Roster, und Melanie Unseld (Hrsg.), *Komponistinnen in Luxemburg: Helen Buchholtz (1877–1953) und Lou Koster (1889–1973)* (= Musik – Kultur – Gender 13), Köln [u. a.]: Böhlau 2014; sowie Danielle Roster, *Lou Koster. Komponieren in Luxemburg* (= Europäische Komponistinnen 10), Wien [u. a.]: Böhlau [2019], online: Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.

Jahren enormen Aufschwung gegeben. Das seit 1989 an die luxemburgische Nationalbibliothek (BnL) angegliederte Centre d'études et documentation musicales (Cedom), das als Pendant zum CNL verstanden werden könnte oder sollte, ist eine vergleichsweise kleinere Einrichtung.

Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern wurde auch die Gendergeschichte in Luxemburg mit Verspätung erforscht. Einen ersten entscheidenden Schritt in diese Richtung machten Germaine Goetzinger, Antoinette Lorang und Renée Wagener 1997 mit einem überblicksartigen Buchprojekt zur Frauengeschichte Luxemburgs zwischen 1850 und 1950. Diesem Band folgte 2018 der von Germaine Goetzinger, Sonja Kmec, Danielle Roster und Renée Wagener herausgegebene Fortsetzungsband, *Mit den Haien streiten. Frauen und Gender in Luxemburg seit 1940*, der die Zeit bis in die Gegenwart in den Blick nimmt und 2019 mit dem *Luxemburger Buchpreis* ausgezeichnet wurde.

Durch die Gründung der Universität Luxemburg kam es in der Genderforschung zwar in verschiedenen Fachrichtungen zu einem allmählichen Aufschwung, gleichwohl bleibt die Gendermusikforschung noch weitgehend ein Desiderat. Die jüngsten Forschungsarbeiten an der Universität Luxemburg waren im Bereich Musik neben der Herausgabe des Luxemburger Musiklexikons vor allem dem Volkslied, der Blasmusik sowie Komponisten wie Laurent Menager und Edmond de La Fontaine gewidmet,² doch hatten in den Vorjahren bereits mehrjährige Kooperationen im Rahmen von Gendermusikforschungs-

2 Siehe u. a. die Herausgabe des Gesamtwerks von Laurent Menager im Verlag Merseburger, hrsg. von Damien Sagrillo und Alain Nitschké (bisher erschienen: 19 Bde.); sowie von Damien Sagrillo (Hrsg.), *Asca Rampini (1931–1999). Ein „Italiener“ in Luxemburg. Dirigent und Komponist*, Wien: Klimant 2020; ders., „Das Laienmusikwesen in Luxemburg“, in: *Arts et Lettres*, 1 (2009), S. 91–109; ders., „Der Volksliedforscher John Meier und Luxemburg. Über das Zustandekommen der größten Volkliedersammlung Luxemburgs“, in: *Nos cahiers* 26/1 (2005), S. 89–111; Edmond de la Fontaine, *Die Harmonielehre von Edmond de la Fontaine*, hrsg. von Damien Sagrillo, Weikersheim: Margraf Publishers 2016.

projekten stattgefunden: 2010–2012 das Forschungsprojekt *GEMULUX – Gender und Musik in Luxemburg* und 2011–2012 das Projekt *Komponistinnen in Luxemburg* (mit Publikation der Tagungsbeiträge 2014, siehe Anm. 1).

Die Gründung des Archiv Helen Buchholtz sowie des Archiv Lou Koster im CID | Fraen an Gender gaben Impulse zu einer Gendermusikforschung, die zu einer Reihe von Bachelor- und Masterarbeiten und Dissertationen an den Universitäten in Straßburg, Oldenburg, Münster und Hamburg,³ zu Publikationen⁴ sowie zu einigen universi-

3 Sarah Guden, *Lou Koster. Une compositrice luxembourgeoise. Analyse de sa place dans la musique du XXème siècle*, Masterarbeit Université Marc Bloch Strasbourg 2005; Olivier Retz, *Die luxemburgische Komponistin Helen Buchholtz und ihre Lieder auf Gedichte von Anna Ritter. Analysen vor dem Hintergrund der luxemburgischen Musik- und Kulturgeschichte*, Masterarbeit an der Carl Ossietzky Universität Oldenburg 2010; Kerstin Schaeffer, *„Der Geiger von Echternach“ für Soli, Chor und Orchester von Lou Koster. Analyse, Kultur- und Rezeptionsgeschichte*, Masterarbeit Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2011; Noemi Helena Deitz, „Die Entführung – Blauvögelein – Die Zigeuner. Die Balladen der luxemburgischen Komponistin Helen Buchholtz (1877–1953)“, Bachelorarbeit am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik Münster 2012. Noemi Deitz legte 2020 ihre Dissertation über Helen Buchholtz an der Universität Hamburg ab. Diese wird im Böhlau Verlag in der Reihe Europäische Komponistinnen veröffentlicht werden.

4 Siehe Anm. 2 sowie Danielle Roster, Art. „Helen Buchholtz“ und „Lou Koster“, in: *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2003ff. <<http://mugi.hfmt-hamburg.de>> (Abruf am 8. September 2021); dies., „Natur und Emotionen in der Musik. Lou Koster's Hochsommer – Zwei Lieder von Anise Koltz“, in: *Aufbrüche und Vermittlungen*, hrsg. von Claude D. Conter und Nicole Sahl, Mersch: CNL 2010, S. 513–532; dies., Art. „Helen Buchholtz“ und „Lou Koster“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel: Bärenreiter 2010, S. 147f. und 313f.; Damien Sagrillo und Alain Nitschké, „Von der ‚luxemburgischen‘ zur globalen Besetzung des Blasorchesters in Luxemburg. Die Blasmusikwerke von Helen Buchholtz, Lou Koster und Fernand Mertens“, in: *Kongressbericht Echternach Luxemburg 2008* (= *Alta Musica – Eine Publikation der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik* 28), hrsg. von dens., Tutzing: Schneider 2010, S. 359–391; Ursula Anders-Malvetti, „Die luxem-

tären Kooperationsprojekten in Oldenburg, Salzburg und Paris⁵ führten. Diese legen einen Grundstein für die Forschungs- und Vermittlungsarbeit von MuGi.lu - ein Projekt, das im Januar 2022 dank einer Kooperation zwischen der Universität Luxembourg und dem CID starten konnte.

Ziele und Beispiele einiger Projekte des CID im Bereich Musik

Die Ziele, die sich das CID im Bereich der Musik gesteckt hat, sind die Sammlung und Archivierung von Dokumenten sowie die Aufwertung und Vermittlung dieser Dokumente. Aufwertung und Vermittlung erfolgen über:

- die Herausgabe von Büchern, CDs, Partituren, Kurzfilmen
- internationale Forschungsprojekte
- die Organisation von Konzerten und Zusammenarbeit bei Festivals in Luxemburg und im Ausland
- musikpädagogische Projekte
- Kompositionsaufträge an Komponistinnen

burgischen Komponistinnen Helen Buchholtz und Lou Koster“, in: *Nos cahiers* 32/1 (2011), S. 83–109; Danielle Roster, Art. „Helen Buchholtz“ und „Lou Koster (1889–1973)“, *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Bd. 2, hrsg. von Béatrice Didier, Antoine Fouque und Mirielle Calle-Gruber, Paris: Des Femmes Fouque 2013; dies., „Hatt kritt eng gutt Plaatz, wann et Piano kann‘ [...] Musiklehrerinnen und Musikschülerinnen in Luxemburg im 19. Jahrhundert«, in: *Arts et Lettres* 5 (2017), S. 109–144.

- 5 Forschungsprojekte: *Luxemburgische Komponistinnenwerkstatt*, Universität Carl von Ossietzky Oldenburg (2010–2012) ; *Helen Buchholtz und Lou Koster*, Universität Paris-Lodron Salzburg; Internationale Kolloquien: *Lexikografie, Gender und Musikgeschichtsschreibung*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Beteiligung des CID | Fraen an Gender und Präsentation seiner Musik- und Musikforschungsprojekte); *Colloque franco-allemand dans le cadre du projet de formation recherche du CIERA, Sorbonne-Universität et de la Hochschule für Musik und Theater Leipzig 2017–2019 Interprètes et compositrices en France et en Allemagne : approches analytiques, sociologiques et historiques* (Teilnahme von CID | Fraen an Gender und Präsentation seiner Musik- und Musikforschungsprojekte).

Um einen Eindruck von der Arbeit im Bereich Musik zu vermitteln, werden im Folgenden drei Projekte des CID kurz präsentiert.

Komponistinnen entdecken

Komponistinnen entdecken (2000 bis 2006) war ein Projekt an den elf Konservatorien und Musikschulen in Luxemburg. Arbeitsgruppen bestehend aus Professorinnen und Professoren werteten ein Repertoire von etwa 1000 Werken von Komponistinnen aus, stuften es nach Schwierigkeitsgraden ein und erstellten Empfehlungslisten, die in den luxemburgischen Konservatorien und Musikschulen verteilt wurden. Gleichzeitig wurden Werke von Komponistinnen im Unterricht erarbeitet und im Rahmen von Schülerkonzerten gespielt. Eine zeitgenössische Komponistin, Albena Petrovic-Vratchanska, begleitete das Projekt, indem sie Werke für Kinder und Jugendliche komponierte und die Werke mit ihnen einstudierte. So entstand die komponierte Musikgeschichte *Wann de Piano rose gëtt*, die 27 leichte Stücke für Klavier enthält. Die instrumentale Oper *Blaues Labyrinth* wurde von etwa 70 jungen Blasinstrumentalist*innen- und Perkussionist*innen uraufgeführt.

KeK – Kinder entdecken Künstlerinnen

KeK – Kinder entdecken Künstlerinnen (2000–2012) war ein Projekt in luxemburgischen Grundschulen, es wurde vom Ministerium für Bildung unterstützt. Das Hauptziel bestand darin, die Kinder mit Künstlerinnen aus Vergangenheit und Gegenwart bekannt zu machen. Während zwölfjährigen Laufzeit des Projekts wurden insgesamt 63 Workshops organisiert, die von zeitgenössischen Künstlerinnen an 104 verschiedenen Grundschulklassen angeboten worden waren. Auch wurde didaktisches Material in drei Bänden zu den Themen Musik, Kunst und Literatur veröffentlicht. Jeder Band hat circa 100 Seiten und ist von einer CD oder CD-ROM begleitet. Dieses Material wurde vom

Ministerium kostenlos an alle Lehrer*innen verteilt. Für das Projekt wurde auch eine Website mit zwei Portalen erstellt, eines für Kinder, das andere für Eltern, Pädagog*innen und Künstler*innen.⁶

Archiv Komponistinnen in Luxemburg

Die Tatsache, dass im Jahr 2000 das Thema „Komponistinnen in Luxemburg“ zu einem wichtigen Thema im CID wurde, ist auf eine Reihe glücklicher Umstände zurückzuführen. 1998 organisierte das CID ein Konzert mit Musik der luxemburgischen Komponistin Lou Koster. Der Fernsehsender RTL hatte mich zu einem Interview eingeladen und ich erwähnte beiläufig die Komponistin Helen Buchholtz (1873–1953), deren Name ich in einer Zeitschrift der dreißiger Jahre entdeckt hatte, deren Musik jedoch verloren schien.⁷ Der Neffe der Komponistin sah die Sendung, kontaktierte mich und konfrontierte mich beim ersten Treffen mit zwei Koffern voller handgeschriebener Noten. Er erzählte mir, dass er nach dem Tod von Buchholtz die bereits in Taschen verpackten Manuskripte in letzter Minute vor dem Feuer gerettet und sie seither in Koffern in seinem Keller aufbewahrt hatte. Nach einem halben Jahrhundert beschloss er, sich von den 250 handgeschriebenen Partituren zu trennen, um sie der Öffentlichkeit in der Bibliothek CID zugänglich zu machen. Im Jahr 2000 feierten wir die Eröffnung des Helen Buchholtz-Archivs mit einem Konzert und einer Konferenz. Das Interesse der Öffentlichkeit, der Musiker und der Medien war groß und der Saarländische Rundfunk beschloss 2001, einen kurzen Dokumentarfilm über die Wiederentdeckung dieser unbekanntes Komponistin zu produzieren. Die positive Resonanz auf

6 Siehe <<https://cid-fg.lu/kek-kinder-entdecken-kuenstlerinnen/>> (Abruf am 8. September 2021).

7 Vgl. „... es singt wirklich eine warme Frauenseele in ihnen, die des Lebens Ernst und Bitternis gekostet...‘ Die Komponistin Helen Geiger-Buchholtz (1877–1953)“, in: *Lëtzeburger Almanach vum Joerhonnert 1900–1999*, Luxemburg: Guy Binsfeld November 1999, S. 122–135; sowie die in Fußnote 2 aufgeführten Artikel von Danielle Roster.

unser Projekt ermutigte das Team des CID, diesen Weg weiterzugehen: 2003 wurden die Archive von Lou Koster eröffnet und kurze Zeit später die dritte Sammlung „Zeitgenössische Komponistinnen in Luxemburg“. Von Anfang an war es dem CID wichtig, die Archive nicht zu einem „staubigen Geschäft“ zu machen, sondern die Musik durch Konzerte, CD-Editionen, Bücher, Partituren, pädagogische und wissenschaftliche Projekte, aber auch spielerischere Projekte wie zum Beispiel die beiden Geocaches zu Lou Koster und Helen Buchholtz am Leben zu erhalten. Zunächst war es das CID, das die Musiker für gemeinsame Projekte ansprach. Aber sehr schnell wurden die Projekte über den umgekehrten Weg realisiert: Wir werden von Musiker*innen, darunter auch Dirigent*innen, aus Luxemburg, Schweden, Deutschland, Frankreich, Schweiz, Österreich, Rumänien, Belgien und den USA kontaktiert, nunmehr im Hinblick auf Konzert -und CD-Projekte. Herausgeber*innen von Nachschlagewerken bitten um Beiträge, und so finden sich Artikel zu Buchholtz und Koster in der Mugi-Datenbank der Hamburger Musikhochschule, im 2010 erschienenen *Lexikon Musik und Gender* (Bärenreiter und Metzler) und im *Dictionnaire universel des femmes créatrices* (Editions Des Femmes, Paris) von 2013.

Und die Zukunft? Das Projekt MuGi.lu

Ein neues Projekt ist für das CID besonders wichtig. MuGi.lu konnte im Januar 2022 starten und wird bislang von vier Partnern, der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, der Universität Luxemburg und dem CID getragen. Das musikwissenschaftliche Institut der Sorbonne soll in einer zweiten Phase der französische Partner werden.

Luxemburg, ein dreisprachiges Land, könnte in einem bilateralen Forschungsprojekt später für MUGI die Rolle einer Brücke zwischen zwei Sprachgebieten und zwei Wissenskulturen übernehmen. Zudem wird MUGI durch Beiträge aus französischsprachigen Ländern bereichert. Beiträge in deutscher Sprache sollen ins Französische über-

setzt werden. MuGi.lu wird sich daher aktiv an der Förderung „deutsch-französischer Querverbindungen“ beteiligen. Im Rahmen von MuGi.lu sind Kooperationen mit Universitäten in mehreren Ländern geplant.

Abstract

Gender and music at CID | Fraen an Gender in Luxembourg

The CID | Women and Gender was founded on March 8, 1992. Since its foundation, the topic Women and Music - Music and Gender - has been one of the priorities. The CID has two main activities: In addition to a library and several archive collections, project work is carried out in several thematic areas. The aims in the field of music are to create archives on female musicians and composers from Luxembourg as well as music education work in the field of Gender (publication of books, CDs, scores, short films; international research projects; organization of concerts and collaboration at festivals in Luxembourg and abroad; music education projects; commissions to female composers).

Prototypes et formes de la provocation et de l'innovation au prisme du genre : de l'idéologie du corps à l'engagement créatif

JEAN-MARIE SECA

Quel peut être le lien entre l'expression corporelle esthétisée, d'une part, et la reproduction assez prévisible des styles, de l'autre ? La créativité des minorités artistiques est de plus en plus basée sur une série de rites répétés, moyennement innovants mais se donnant les apparences de l'invention : une « tradition du nouveau ». Cette prévisibilité est un problème, en forme de paradoxe, car elle contredit l'engagement sincère vers la création. Le paradoxe des pratiques culturelles et artistiques contemporaines est de proposer une répétition tout en se pensant originales. Il proviendrait du développement et de la ré-exploitation de scripts et de modèles encensés par les industries culturelles et les mass-médias depuis les années 1950 et 1960, surtout dans les formes *pop*, *rock*, *hip-hop* et électroniques, « populaires ». Le cachet sulfureux provocateur et protestataire est d'ailleurs souvent considéré, dans ces tendances, comme une marque d'authenticité¹ et une garantie de qualité esthétique : un « pass » pour être plébiscité par les foules. Certes, il peut sembler toujours nécessaire d'accéder à une dimension supérieure de son identité en tentant de se dépasser soi-même et d'accéder à une révélation sur ses potentialités. On pense alors diffuser, voire exprimer une manière de faire de la musique, jamais vue, incomparable, originale à travers une devise, un répertoire personnel. Il y a une sincérité structurante et structurale du créateur. Ce répertoire permet alors une sorte de façonnement de sa quotidienneté esthétique. Mais

1 Jean-Marie Seca, « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires *underground* », in *Sociétés*, numéro thématique *Écouter, ressentir et comprendre la musique*, n° 104/2, 2009, pp. 13-26, <<http://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-13.htm>> (consulté le 07.09.2021).

comment peut-on discerner, dans le pullulement des répertoires,² les créations, innovantes, proposant une version à intégrer dans les patrimoines culturels du XXI^e siècle ? L'intellectualisation de l'esthétique, la protestation identitaire, la revendication politique, la provocation et les esthétiques corporelles servent de solutions de compromis entre les postures reproductives et celles innovantes. Elles ont fait les beaux jours et le chiffre d'affaires de maints artistes et producteurs de ces courants. Dans la suite de ce texte, on explorera les difficultés d'interprétation de la sémantique identitaire et transgressive. Nous ouvrirons des pistes de réflexion sans vouloir donner de réponses définitives bien que cette introduction puisse être considérée comme schématique. Dans un premier temps, on réfléchira sur la reproduction mécanique des schèmes de création, à travers une fable dystopique sur la mathématisation de l'improvisation. Ensuite, on pensera à établir un diagnostic sur le sens de l'état structural de minorité des créateurs dans les courants *pop* et *underground* qui peut permettre d'expliquer les tendances contemporaines et identitaires des créativités. Nous proposerons dans un troisième temps, un modèle idéaltypique de la transgres-

2 YouTube compterait, en 2018, d'après une étude avec les algorithmes de l'institut Pex, plus de 5 milliards de vidéos équivalentes à un milliards d'heures de contenus. La musique y représenterait 5% des contenus mais générerait 22% des 29 000 milliards de vues sur YouTube : Gervais Suzanne, « La musique sur Youtube : quelques chiffres », *Francemusique.fr*, consulté le 13 juin 2019 :

<<https://www.francemusique.fr/emissions/musique-connectee/la-musique-sur-youtube-quelques-chiffres-72733>>. Il suffit de se rendre compte, qu'en 2020, sur YouTube, plus de 720 000 vidéos sont ajoutées chaque jour dans le monde : Pignol Juliette, « Chiffres Youtube, 2020 », *Blog du Modérateur*, 31 décembre 2020 :

<<https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-youtube/>>. Si l'on considère que 5% des 720 000 vidéos correspondent à des formes musicales, le plus souvent originales car ne donnant pas lieu, pour Youtube, à des paiements de droits d'auteurs, on peut estimer qu'environ 36 000 contenus musicaux y sont rajoutés chaque jour. Voir aussi l'étude de Pex : Koh Justin, « Music became even more valuable on Youtube, in 2019 », *Pex.com*, consulté le 04 août 2020 : <<https://pex.com/blog/state-of-youtube-2019-music-more-valuable/>>.

sion artistique, basée sur l'archaïque mais très néolibéral besoin de reconnaissance et de visibilité des individus composant les masses. Enfin, on essaiera de proposer une interprétation du sens et de la fonction des devises dans le projet créateur. La question du genre et de ses relations avec la créativité musicale, discutée longuement dans ce colloque, sera présente essentiellement dans le second et le dernier (études de cas) paragraphe de ce chapitre.

Être musiqué, s'inspirer, expirer, plus ou moins ingénieusement

Dans un roman anxiogène et philosophique, typique de la tradition française des Lumières, issue de Voltaire et Montesquieu, *Les Instants décomposés* (1993), Dany-Robert Dufour, raconte la mésaventure d'un musicien, Robert Delfour (une sorte de héros beckettien, double dystopique de l'auteur), qui se met à fréquenter Ama Kawatawak, une informaticienne japonaise excentrique, experte en intelligence artificielle. Celle-ci finit par intégrer, dans un algorithme sidérant, l'essence de la musique de Delfour et de sa manière de jouer, d'improviser, de créer des variantes harmoniques et rythmiques. Une nuit, lors d'un solo *free-jazz* endiablé, autour du thème de *La Marseillaise*, Delfour entend la machine, programmée avec la formule mathématique d'Ama, reproduire et même anticiper ses phrasés musicaux. Ce cauchemar déroutant se termine sans trop de dommages, car la géniale technicienne est internée dans un asile, à la suite d'une crise de délire psychotique provoquée par ses polyconsommations toxicomaniaques. Delfour, peinaud, tente alors de sortir de l'impression délétère engendrée par cette mécanique fatale. À la fin du roman, le Padre un mystérieux sage rencontré durant son périple, lui explique la duperie dans laquelle il avait sombré, corps et âme (de musicien) qui lui fait remarquer :

Et comme, comble de chance, lorsqu'Ama décida, sur mes pressants conseils, de s'installer aussi près que possible de chez vous afin de pénétrer votre intimité, vous vous mîtes à jouer du saxophone. Imaginez cette exceptionnelle situation : Ama, dépendante chronique de toutes les drogues [...], musiciennes à ses heures, allait

essayer de vous enchaîner à vos performances musicales en utilisant vos propres équations [...] ! Était-ce le moment de vertige que vous recherchiez, l'instant où tout bascule de l'autre côté : vous ne jouez plus, vous êtes devenu un autre – là, de l'autre côté, il joue à votre place et vous l'écoutez, ravi à vous-même ? C'est cette structure qu'Ama a cherché à installer dans ses programmes : offrir une surface de projection qui anticipe votre insuffisance, qui donne la résolution du moindre de vos mouvements sonores – c'est-à-dire cela même que le miroir physique accomplit dans l'espace.³

Le piège fatal, tendu par Ama à Delfour, est celui du miroir et de la fascination face à un double identitaire de soi qu'est la pratique artistique et la spontanéité de l'improvisation alimentée par des schémas musicaux se reproduisant, malgré soi. L'innovation en musique se traduit souvent par la recherche d'un équilibre ou d'un déséquilibre entre la prévisibilité de l'objet (rythmique et harmonique) et l'invention originale, unique, inouïe. L'activité créative est, depuis toujours, un arrangement entre ces deux points de fuite (s'inspirer de / expirer ce - qui est la « part maudite »). La forme « provocation / ritualisation » recèle néanmoins une tendance répétitive. Elle est inventée une fois : comme chez Marcel Duchamp et son terrible *ready made*. Elle est reproduite mille fois. Il est courant de penser la provocation par son phénomène de « transgression des normes ».⁴ Chez les artistes *pop*, les furies des premiers « rockeurs pelvis-presley-actionnistes » et déhanchés, les facéties du « glam-rockeurs » ou des « hard-métalleux », condensent, un alliage de sublimation de la colère et de conduite conformiste, essentialiste d'un soi réifié, narcissiquement célébré dans le miroir du public admiratif. Ce soi exhibé, ressassé dans son excès possessionnel, présenté comme une évidence esthétique, de nos jours, apparaît alors comme un « supplément d'âme », venant en appui à une créativité plus ou moins bien stylisée dans un « morceau », exécuté si possible « *live* ». Tout se passe comme si le *look*, bien travaillé, ou la transgression, con-

3 Dany-Robert Dufour, *Les Instants décomposés*, Paris, Julliard, 1993, p. 196.

4 Jean Maisonneuve, « D'un art problématique au risque de la beauté », *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, Vol. VIII, n° 18, 2002, pp. 87-100.
DOI : 10.3917/rips.018.0087.

ventionnellement ritualisée, était un moyen de dissimuler un manque relatif d'innovation. Le « plein les oreilles », le plaisir ou le ritualisme remplacent donc l'écoute attentive et soignée d'un phrasé musical. L'exhibition corporelle et esthétisée n'est alors qu'un aveu d'impuissance énergétique. Le vrai maître de ses propres idées est l'ascète qui n'en rajoute pas, y compris en matière instrumentale. Or, peut-on vraiment croire que les démarches *pop* soient inspirées par l'idéal ascétique ? Poser la question est indécent. Cependant, on peut s'accorder sur le fait que toute musique, étant un travail formel et efficient sur les émotions communes, il est difficile pour tout musicien de ne pas sortir d'une théâtralité expressive partageable, partagée et d'une relative mise en scène de son art et de ses émotions corporéisées.

Un état structural de minorité
des créateurs / créatrices en musique ?

Peut-on faire le lien entre cet univers rituellement provocateur et une notation de Viviane Waschbüsch dans ses écrits sur Antonin Artaud et Wolfgang Rihm, le second s'inspirant fortement du premier auteur dans ses œuvres ?⁵ Si l'on se réfère à Artaud, on pense particulièrement à sa conception, si sophistiquée, du *théâtre de la cruauté*.⁶ Aurait-il plébiscité les spectacles totaux de ces styles populaires électro-amplifiées ? Peut-être, étant un maître du cri sacré lui-même...⁷ Leur théâtralité pompière, kitch et englobante, se voulant branchés est fortement intégrable dans l'exubérance foisonnante décrite par le théoricien français du théâtre et du spectacle total.

5 Viviane Waschbüsch, *Rihm und Artaud. Die Umsetzung des Theaters der Grausamkeit in Die Eroberung von Mexico von Wolfgang Rihm / Rihm et Artaud. La mise en œuvre du théâtre de la cruauté dans La Conquête du Mexique de Wolfgang Rihm*, Hofheim, Wolke Verlag, 2016.

6 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

7 Sonia Pelletier, « Artaud, le cri de la langue » (interview de Serge Ouaknine), *L'événement Artaud. Inter*, n° 58 (automne), 1993, pp. 20-49 : URI : <<https://id.erudit.org/iderudit/46682ac>>.

Une autre analogie est aussi possible entre ces univers rituels et les énoncés d'Artaud. Elle concerne les *types de cris*. Il ne s'agit pas seulement du fameux cri primal, quasi régressif, évoqué par le thérapeute Arthur Janov,⁸ ni de la déclamation rauque des faiseurs de musique *metal*, ni du phrasé lancinant des chanteurs-hurleurs de la *soul music*. On se réfère au *cri révolté* qui, aux dires d'Artaud, serait plus spécifiquement *féminin* et, même, « terrible », voire fortement cruel bien que procédant d'un sentiment d'impuissance. Le « cri de force » serait du côté « masculin ». Mais ne nous y trompons pas, d'après Waschbüsch et ses citations repérées, ce dernier type vocal intéressait très peu le théoricien du théâtre qui le considérait comme trop « limité » sur le plan de ses ressources esthétiques. Le concept d'un cri neutre et vide est aussi conceptualisé.⁹ On le commentera peu. Cependant, les expériences *queer* en musique sont fréquemment orientées vers cette neutralité expressive. Pensons à la notion de « transvocalité »¹⁰ dans la FTM (*Female-to-Male*) *Singing Voice*.

On peut probablement repérer une forme analogue au « cri féminin » dans les musiques électro-amplifiées. La déclamation *rock* est, en effet, marquée par l'expression compensatrice d'une faiblesse néoténique et existentielle originelle. Ce « cri féminin », est bien entendu mis entre guillemets car on ne cherche pas à l'essentialiser et parce qu'il est tout simplement constitutif de l'humaine condition. Il aurait la particularité de venir de loin, d'aussi profondément refoulé et affleurant que les situations de désespoir, d'injustice, d'inégalité et d'humiliation vécues immémorialement par diverses générations de femmes (et d'hommes) et tout simplement par nombre de ceux qui ont expéri-

8 Arthur Janov, *Le Cri primal. Thérapie primale : traitement pour la guérison de la névrose*, Paris, Flammarion, 2009 (1^{re} éd. en langue anglaise : 1970).

9 V. Waschbüsch, *Rihm und Artaud...*, op. cit., p. 53.

10 Alexandros N. Constansis, « The Female-to-Male (FTM) Singing Voice and its Interaction with Queer Theory: Roles and Interdependency », *Transposition* [Online], 3 | 2013 :
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/353> ;
DOI : 10.4000/transposition.353.

menté, à leur corps défendant, l'état de minorité auquel sa tonalité peut renvoyer. Ce type de cri serait alors plus riche, intéressant, profond, aux dires d'Artaud. Si l'on étendait l'analogie, on pourrait penser le spectacle *pop* et *rock* comme une « sorte de grand cri féminin », puisant dans un fond archaïque d'enracinement, pour le faire advenir à la conscience récitative et expressive commune, sous diverses modalités émotionnelles et discursives.

On pourrait nous dire qu'on se retrouverait, sans le vouloir, déporté vers une logique d'analyse quasi intersectionnelle¹¹ décrivant donc le fond culturel commun de luttes minoritaires provenant de diverses sources. Cependant, notre approche est fondée sur la recherche d'une structure de comportements partagée par plusieurs types d'artistes et de producteurs. Par exemple, une convergence quasi parallèle des esthétisations de la colère conduit à établir une liaison entre cette notion très symbolique et structurale de « cri féminin » et le raisonnement d'Aimé Césaire¹² sur la négritude dont la caractérisation métissée,

11 Nous ne défendons pas vraiment cette perspective d'analyse dites de l'intersectionnalité qui est une approche plus militante que scientifique. Nous ne cherchons pas cependant à la critiquer. Cela n'est pas intéressant sombrer dans la critique de ce type de notion. Nous ne la citons que pour mémoire : Maud Navarre (éd.), *Penser l'intersectionnalité*, numéro thématique, *Revue & Interrogations ?*, n° 20 (juin), 2015 : <<https://www.revue-interrogations.org/Preface-no-20-Penser-l>>. La veille notion de « surdéterminisme », ou celle de « multidéterminisme » suffit, selon nous, largement à expliquer l'interaction mathématique et sociale des facteurs engendrant des pratiques minoritaires. Cependant, pour notre part, l'approche que nous adoptons est structuraliste. Il s'agit alors de faire émerger la structure d'une constellation de comportements convergents exprimant des significations analogues et/ou en opposition à certaines façons de faire, vues comme « antagonistes » ou « contraires » dans les styles musicaux.

12 Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (suivi de *Discours sur la négritude*), Paris, Présence africaine, 1954 et 2004. Césaire a cependant réfuté assez clairement la notion de négritude, dès 1966, tout en affirmant qu'il renvoyait au phénomène plus général de « dépassement et épanouissement dans l'universel » : Césaire Aimé, « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva* [En ligne], 10, mis en ligne le 05 février 2010, consulté le 30 avril 2019.

évolutive, adaptative et ouverte, en tant que minorité active, est formulée de façon analogue. Est-ce que ces formes électro-amplifiées *rock* et *pop*, mais peut-être aussi bien d'autres, seraient particulièrement « féminines » ? Pourrait-on parler de « féminitude », comme Césaire évoquait la « négritude » ? À ce stade, on craint de se noyer dans des élucubrations strictement lexicales qui permettraient cependant l'explication des engagements nombreux dans les vocations électro-amplifiées, et plus spécifiquement, *punk* et *post-punk*. La lecture de papiers des journalistes spécialisés et historiens des arts pop renseigne largement sur la magnétisation exercée par divers musiciens et musiciennes provenant d'ethnies minoritaires ou vues comme stigmatisées aux yeux de générations entières de suiveurs et de suiveuses plus ou moins imitatifs.

Cette dernière remarque permettrait d'éclairer comment émergent certaines revendications, comme celles des festivals punks féministes¹³ qui prétendent (*dixit*) s'opposer au « virilisme » des punks criards traditionnels, pas spécifiquement « masculins » mais avant tout et bien entendu « macho ». Cette opposition féministe aux vilains *punks* machistes des temps anciens, pas si anarchistes que ça finale-

URL : <<http://journals.openedition.org/gradhiva/1604>> ;

DOI : 10.4000/gradhiva.1604, p. 210. C'est cette définition pro-active, créative et ouverte qu'il réaffirma dans son *Discours sur la négritude*, à l'Université internationale de Floride (Miami), en 1987.

- 13 Manon Labry, *Le Cas de la sous-culture punk féministe américaine. Vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream » - « underground » ?*, Thèse pour le doctorat en lettres (dir. Prof. Nathalie Dessens et Philippe Birgy), Toulouse, École doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication, Université de Toulouse-II, 2011. Voir aussi : Barrière Louise, « Les festivals punk-féministes en France et en Allemagne, depuis 2003 – Stratégies de résistance féministe dans une subculture à domination masculine », *Colloque Critiques féministes des savoirs : créations, militantismes, recherches*, Toulouse, Association EFiGiES, consulté le 26 juillet 2018 : <<https://efigies-ateliers.hypotheses.org/3437>>.

ment, serait orientée vers l'adoption d'une « voix claire », de « compositions plus mélodiques » avec réintroduction de synthétiseurs.¹⁴

On peut cependant aller à rebours de cette idéologie, toujours et encore exigeante et critique, qui prétend s'opposer à une forme pratique et tout à fait détestable de machisme *rock* qui a certes proliféré, par moment. Il se manifeste encore, mais il n'accapare pas, loin de là, toutes les productions issues de ces courants bien qu'une très grande partie du *hip-hop* ou une forte proportion des expressions *hard-rock* soient des tendances donnant du grain à moudre au moulin critique féministe.

En toutes occurrences, la sémiotique « féminine » du rock et de ses sous-courants a toujours été prégnante et même majoritaire. Elle est transmise, comme le *blues*, à l'insu de ses auditeurs, lors des murmures et des susurrations des créateurs et créatrices qui, tâtonnent musicalement pour aboutir à des répertoires à exécuter éventuellement en public. Ce type de progression cahin-caha, avec un pas de côté ou en faisant de son mieux, sans superbe excessive ou éventuellement en en faisant trop, en sombrant dans le ridicule de l'exhibition ratée ou cache-idée dont on a parlé précédemment, est très présent dans les répertoires des groupes amateurs.¹⁵ Est-ce qu'on doit catégorisée cette forme de déambulation tâtonnante musicale comme étant uniquement celle émanant du « grand méchant loup » machiste ? Il serait caricatural et inexact de s'enliser dans cette cacophonique accusation qui se trompe parce qu'elle est animée par un militantisme extrêmement sincère à défaut d'être sincèrement savant. Nous aborderons donc cette stylisation *pop* en interrogeant, non seulement le caractère non manifeste et donc latent de son influence mais aussi en interprétant le pivot « provocation/transgression », sur le plan des corps esthétisés et des actes en public.

14 M. Labry, op. cit., p. 306–326 ; Barrière, op. cit. (pas de pagination : écrit en ligne).

15 Jean-Marie Seca, *Les Musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

Un idéal type de la provocation-transgression centré sur le corporéisme actif

On définira alors un idéaltype de la provocation-transgression en musique de masse électro-amplifiée, en combinant, pour cela, deux pôles complémentaires et en interaction relative (ou en conjonction) bien que disjoints et donc opposés symboliquement parlant :

1. Le premier type est celui de la *centration sur l'exhibition narcissique* « corporéisée » du faiseur de spectacles, articulée ou non autour de slogans moralistes ou politiques ; parfois, on y retrouve les deux : une forme d'hystérésis corporéisée fortement exprimée et une logorrhée revendicative ;
2. Le second est articulé à la notion de *vocation* ou d'appel (Beruf/Anruf), au sens wébérien,¹⁶ exprimée par un PVIE (projet viable d'identification esthétique). Ici, le producteur-musicien(ne) crée des PVIE ou des *devises* (au sens que lui donne Rouget, dans son livre *La Musique et la transe : voir infra* : paragraphe : L'art de créer des devises...).

La transgression-provocation se déroule toujours en pivotant autour de ces deux types d'engagement : l'un corporel / émotionnel ; l'autre d'accomplissement de soi par le travail et l'activité, ou instrumental et technique. Les deux s'opposent et se complètent parfois comme des aspects structurants du projet créateur. La différence avec les musiques savantes est que les musiques électro-amplifiées ou *pop* se veulent presque toujours spectaculaires et ont besoin de l'expressivité corporelle et d'effets de transe. De plus, elles « carburent » à la reconnaissance sociale, au sens large du mot, bien que les musiciens savants et classiques en aient eu et en aient toujours aussi besoin, de nos jours aussi. Seulement, les seconds ne se préoccupent pas essentiellement de leur visibilité sociale et culturelle, même si tout artiste peut extérioriser ses facéties et ses caprices. Pourquoi s'en soucient-ils moins ? C'est

16 Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, trad. fr., Paris, Plon, 1964 (1^{re} éd. en langue allemande : 1904-1905).

assez simple. Ils ne sont pas très populaires. Leurs vibrations élitistes et exigeantes, combinées aux types d'œuvre exécutée, ne rassemblent pas énormément de monde et de publics poussés par une entéléchie commune.

La question de la visibilité des créateurs contemporains ou d'expérimentateurs musicaux vient, si l'on peut dire, par surcroît, une fois l'œuvre exécutée ou créée. Une partie des praticiens *underground* adopte cette éthique ascétique et créative, fondée sur le cheminement du renonçant face aux mondanités du *show-business* ou des microfoules admiratives. Nous en avons rencontré. Il y en a aussi, bien sûr. Cependant, ce type de praticien « pop » ou « rock » ou « électro » est à la limite de styles et formes reconnus. Du coup, ses représentants avancent masqués et aux marges¹⁷ des courants reconnus ou adulés. Majoritairement et d'après les observations les plus courantes, on note plutôt que de nombreuses activités des plus exemplaires émissaires des styles électro-amplifiés sont diffusées et publicisées par l'assomption d'un *costume de scène* et d'une *attitude durant le concert*. Pourtant, nombre d'entre eux ne sont pas insensibles à la nécessité de défendre une œuvre, au-delà de ses aspects scénarisés, en valorisant un mode de vie, une philosophie et un rapport à l'esthétique : un projet intellectuel. Malgré la noblesse d'engagement créatif de nombreux producteurs de ces musiques *rock* ou électro-amplifiées, on peut se demander pourquoi, l'exhibition corporelle y compense, voire « rattrape » souvent l'œuvre, soit pour l'exalter, la porter haut, soit pour la suppléer. Quand ce n'est pas le corps qui sert de compromis, la protestation politique et la révolte forment des terreaux utiles et exploitables auprès des masses rebelles.¹⁸

17 Stephen Graham parle de franges ou marges pour désigner les lieux où sont élaborés des expérimentations créatives : Stephen Graham. *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*, Chicago, University of Michigan Press, 2016.

18 Dès 1929, José Ortega y Gasset décrivait lucidement cette tendance des masses en rébellion à prospérer sur les acquis de la modernité (science,

On peut rétorquer à l'instant, et on l'a évoqué précédemment, qu'il y a des dizaines d'exemples dans ces milieux sans aucun exhibitionnisme ni aucune provocation morale ou intellectuelle. Mais essayons de continuer dans le sens de ce raisonnement volontairement caricaturé, où l'on fait volontairement ressortir certains traits structurants et structuraux de ces tendances. Il est dérangent de constater que de nombreux représentants de ces courants actualisent ce que Jean Maisonneuve nomme l'idéologie corporéiste. Ce psychosociologue décrit, avec beaucoup de finesse, sa philosophie nietzschéenne, teintée d'influences surréalistes et dadaïstes :

Ce courant est relayé ensuite par le surréalisme et d'autres mouvements adjacents, puis par une sorte de syncrétisme polymorphe, tant profane que religieux, qui s'exprime aujourd'hui aussi bien dans les arts plastiques qu'en littérature et au théâtre : dévaluation, voire exclusion de la "composition" et du discours au profit d'une sorte d'imposition de l'événement, de l'objet brut ou du cri, ou de la simple présence physique. À travers ces phénomènes transparaît une sorte d'anti-modèle libertaire à promouvoir comme jeu d'images fluides, cas contingent parmi maints possibles dans un climat où alternent la dépression, l'agression, l'incantation vers un happening festif. Et cet appétit de transgression des règles s'allie à un refus de toute finalité. Citons ici cette formule de Picabia écrite vers 1920 : "Il n'y a rien à comprendre, rien... Rien, que la valeur que tu donnes toi-même à tout... Moi je me déguise en homme pour n'être rien... Il n'y a pas d'obstacles, le seul obstacle est le but ; marchez sans but" (in : Jésus-Christ rastaquouère).¹⁹

Évoquant une interprétation psychanalytique de cette tendance sociétale, l'auteur indique que le corporéisme :

Récuse les idéologies normatives pour leur substituer une sorte de projet "vital", consistant sinon cohérent, en combinant une attente narcissique, un désir de tendresse et l'attrait même de la transgression.²⁰

aisance dans le mode de vie, technologie, progrès médicaux et sociaux). Il annonçait avec brio et clairvoyance l'époque des minorités underground que nous vivons de nos jours : Ortega y Gasset José, *La Révolte des masses*, Paris, Les Belles Lettres (1^{re} éd. en langue espagnole : 1929).

19 Jean Maisonneuve, « Le corps et le corporéisme aujourd'hui », *Revue française de sociologie*, Vol. XVII, n° 4, 1976, p. 554.

20 Ibid., p. 565.

Synthétisant les critiques sociologiques de Luc Boltanski ou de Jean Baudrillard sur le caractère sériel et mécanique de l'émancipation corporelle contemporaine (année 1960-1970), feu le psychosociologue parisien s'interroge :

Ainsi assisterait-on à une « démagogie du corps »; le privilège subversif que donnait au corps son statut de refoulement cesse avec son émancipation actuelle. Au corps pulsionnel, hanté par le désir, s'oppose le corps théâtralisé dans la nudité, fonctionnalisé par une sexualité opérationnelle. Finalement il faut se demander si le corps qu'on a libéré n'est pas celui qui nie à jamais les potentialités symboliques de l'ancien corps refoulé ; si le corps « dont on parle » n'est pas précisément l'inverse de celui qui parle ? ²¹

Selon Maisonneuve, finalement et malgré ses leurres idéologiques et *marketing*, le corporéisme se présente sous deux vecteurs lui donnant sa vitalité :

Vecteur sensualiste, consistant à s'écouter vivre, à cultiver des sensorialités perdues ou latentes ; en somme toutes les expériences et les plaisirs possibles du corps et par le corps qui tend à devenir objet d'apologie ; — vecteur spiritualiste, qui fait du corps le medium de sentiments « nobles » (sérénité, tendresse, communion) et se signale par son syncrétisme, alliant volontiers le christianisme et le Zen, les contacts physiques et la méditation, et pouvant confiner au mysticisme.²²

Plus généralement, l'auteur oppose l'idéologique et le symbolique concernant le rapport au corps. Il indique :

Ainsi s'éclairent notablement les traits et les carences du discours idéologique qui s'établit à propos du corps (sur le plan sexuel, politique ou autre) et correspond à une dégradation de la fonction symbolique.²³

Sont donc distingués, le niveau idéologique (fétichiste et clivant le rapport de soi à soi, ou de soi aux autres) et celui symbolique. Le « symbolique » est, dans cette approche, une manière de créer une médiation entre les plans psychique et somatique, individuel et collectif et donc

21 Ibid.

22 Ibid., p. 568.

23 Ibid., pp. 569-570.

entre divers aspects (reconnaissance, expression érotique, socialisation, rapport interpersonnel) du vécu de groupes ou de sujets individuels. C'est dans cette perspective de déconnexion des expériences corporelles par rapport à des normes régulatrices, orientant les conduites, que Maisonneuve convoque et invoque quasiment, en en espérant beaucoup, la notion de rituel comme système de représentations prescriptives, favorisant la production d'un sens y compris dans un cadre qui se voudrait déliée de toute règle. L'espoir fait vivre... un moment. Nous sommes cependant loin de critiquer l'approche de Maisonneuve. Au contraire, nous la saluons comme essentielle, puissante et prophétique à sa façon.

L'art de créer des devises :

une solution à cette tension entre spontanéisme et ritualisme ?

Quel rapport peut-on établir entre l'idéologie corporéiste, décrite par Maisonneuve et notre thème de la transgression exhibitionniste des artistes masculins/féminins ? À mon avis, il existe une analogie entre « exhibition corporelle », dans les musiques pop, d'une part, et « devise », de l'autre, dans la mesure où cette dernière renvoie au code symbolique. Par conséquent, les provocations répétitives ou ayant perdu de vue la créativité, sans être intégrées à une conception intellectualisée et active de soi, tourneraient à vide.

Pour bien se faire comprendre, approfondissons cette notion de « devise » ou « projet viable d'identification esthétique ». C'est le nœud de la question. La devise sert à analyser l'implication productive de musiciens dans leur propre activité créative. Cette notion est empruntée à l'anthropologie.²⁴ Gilbert Rouget, spécialiste des relations entre la musique et l'état de transe, la définit implicitement comme une sorte de représentation sociale et rituelle. Cet auteur en fait une catégorie identificatoire et un moyen d'autorepérage, une sorte de « carte routière »

24 Jean-Marie Seca, *Les Musiciens...*, op. cit.

du psychisme du créateur, dans nombre de sociétés traditionnelles où les rituels d'initiation sont fréquemment fondés sur la musique. Plus spécifiquement, il s'agit d'une entité sémantique, musicale, représentationnelle exprimant un socle et un sceau pour l'initié.

Elle peut se définir comme un signe dont le signifié est le dieu auquel il se réfère et dont le signifiant est à trois facettes : linguistique, musicale et chorégraphique. Le pouvoir signifiant de ce signe est particulièrement étendu puisqu'il intéresse, en même temps, l'esprit et le corps, l'intelligence et la sensibilité, les facultés d'idéation et le mouvement. C'est évidemment à cela qu'il doit d'être, pour l'adepte, le plus puissant moyen de s'identifier à la divinité.²⁵

Il y a donc une présupposition sur l'engagement de l'initié ou du musicien face à une sorte de totalité esthétique et identitaire associée à la notion de devise. L'esprit emporte le corps qui, lui-même, transporte l'émotion et les cognitions des participants dans une dynamique scénique et esthétique authentique et incontournable. La devise et sa fonctionnalité d'assise/repérage/guide identitaire conduisent à distinguer les formes musicales de l'influence de contenus propagandistes (comme le slogan) dont la réalité hypnotique est plus apte à captiver les foules, composés de membres souvent anomiques, suiveurs ou imitatifs. La forme « slogan » est aliénée. Elle renvoie au fétiche freudien ou marxien. Cette préoccupation et cet entortillement inconscient autour de la devise et de ses nécessités d'envoûtement charismatique des publics (et d'abord du soi de l'artiste ou de l'identité collective du groupe producteur de contenus) soutiennent l'essentiel des recherches musicales. Elles conduisent probablement certains membres du public à devenir adeptes d'un groupe ou d'un style, sans qu'ils comprennent toujours le sens de leur attirance et de leur adhésion fanatique. Donc, finalement, toute devise recèle des parcelles de fascination et de slogan. Ainsi, en devenant des « musiquants » et en inventant progressivement (ou de façon jaillissante) leur PVIE, les membres des groupes amateurs réexpérimentent le modèle de socialisation de la minorité

25 Gilbert Rouget, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980, p. 152-153.

active.²⁶ La devise peut être probablement trahie dans le fait qu'une idée personnelle (texte ou son) est réappropriée par un (ou plusieurs) membre(s) du groupe. Elle est alors réélaboree, donc transformée, altérée, par le « bœuf »²⁷ ou l'improvisation, les rajouts, les collages, les dialogues sur la meilleure manière de parvenir à une musique commune. Puis, après divers échanges, cette devise finit par constituer un répertoire, un ensemble de « morceaux », organisant donc les variations infinies des micro-devises de chacun des acteurs du groupe. Chacun finit par s'y reconnaître. Une orientation se dessine. Le PVIE prend forme en devenant une sorte d'œuvre ouverte mais bien figurée et active. Une fierté d'exister et de vivre son art se profile. Une renaissance a lieu (du moins entre pairs ; puis peut-être avec un public). Un état acide enflamme le groupe et leurs amis. Il les propulse. Il les catapulte. Ce moment-là dans la vie des créateurs et des groupes en activité de création est rare. Ils le recherchent tous confusément et consciencieusement.

Voilà par rapport à quoi, il faut tenter de vivre et de comprendre la vie des provocateurs et transgresseurs s'il y en a. Tout le reste en découle et le corps alors n'est pas un « charnier de signes », pour reprendre une expression de Baudrillard,²⁸ mais un *signe lumineux de l'engagement personnel*. Notons que, dans son film, *Les Ailes du désir* (1985 : *Der Himmel über Berlin*), Wim Wenders développe une bonne intuition du *rock* comme art cosmique, comique et de cirque. Nous avons aussi élaboré, ci-dessus, un tableau modélisant des formes plus ou moins riches de la devise selon les contextes de diffusion et des noms d'artistes ou de groupes éponymes²⁹ correspondants. Nous avons

26 Serge Moscovici, *La Psychologie des minorités actives*, Paris, PUF, 1979.

27 Le terme « bœuf » renvoie à une forme d'improvisation et de recherche d'idées de création dans les musiques *rock* et *blues*. C'est un terme francophone.

28 Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

29 Ces noms ne font qu'illustrer les catégories qu'on a créées. Mais il y a bien d'autres groupes classables dans ces cases.

croisé deux dimensions : les types d'intention des contenus élaborés (devise, slogan, *entertainment*), d'une part, et les formes de provocation possibles (corporéisées ou de type sociétal, moraliste ou politique). Les types d'intention se traduisent bien évidemment par des chants, des musiques, des modes de diffusion, une éthique, des modes de présentation de soi, plus ou moins musicalisée / verbalisée ou textualisée.

	Provocation / transgression préférentiellement « corporéisée³⁰ »	Provocation / transgression tendanciellement politique
Devise / Propagation (modèle ascétique) <i>(Intention d'éducation et d'accompagnement du public)</i>	Jessicka Addams (Jack Off Jill's band) The Slits Peaches The Residents Iggy Pop	Remitti Cheikha Janis Joplin Les Plasticines Juniore Patty Smith Bob Dylan Francesco De Gregori Jean Ferrat
Slogan / Propagande (modèle militant) <i>(Intention d'hypnose et de captation du public)</i>	Queen Adreena Nina Hagen Lady Gaga Iggy Azalea New York Dolls Jim Morrison Kiss	Pussy Riot Le Butcherettes Bikini Kill The Butchies Les Berruriers Noirs The Clash
Distraction / Diffusion marketing (modèle pop d'entertainment : oscillation entre légèreté et cynisme) <i>(Intention de vente et de réalisation d'un chiffre d'affaire)</i>	Madonna Céline Dion Beyoncé Michael Jackson Prince Elvis Presley	Billy Holyday Camille Serge Gainsbourg Bruce Springsteen

30 Les artistes et groupes en jaune sont de genre féminin ; ceux en gris masculin.

Les provocations sont donc à comprendre dans leur intégration dans un réseau de représentations sociales qui les accueillent favorablement ou avec inimitié. Dans les musiques pop et électro-amplifiées, tout le monde sait qu'il y a une sorte de tradition de la transgression. Mais du coup, cette transgression se transmue en théâtralité et en cirque. Wenders décrit très bien ces univers théâtralisés (sans intention critique, bien au contraire) dans son film susmentionné.

Études de cas

The Residents (1972–2018)

Image fuyante d'un concert du fameux groupe américain formé en 1972. L'un des plus vieux groupes critiques et expérimentaux du rock, refusant et moquant toute une idolâtrie habituelle dans ces milieux. Là, le chanteur est en position de poltron sorti d'un asile psychiatrie, atteint par la sénilité, une sorte de Joker ayant viré rocker et portant une sorte de culotte matelassé de bébé sénile. Les masques délétères de têtes de morts coiffent les musiciens de leurs atours sinistres. La musique est provocante, comme à son habitude, avec des distorsions de sons, de rythmes et des chants cyniques (« *I love the rabbits and I know the rabbits love me* »). La transgression est dans l'affichage identitaire à la limite de la revendication de « rock du troisième âge » et de l'innovation recommencée, de la ritualité des *Residents* jamais terminée. Il suffit de regarder leur programme de concert pour 2018 sur leur site web.

Queen Adreena (2007)

Katie Jane Garside est un personnage haut en couleur du rock britannique du début des années 2000. Elle a actuellement mis fin (provisoirement ?) à sa carrière scénique. Un livre a été écrit sur elle par un journaliste. Elle a la particularité de représenter le summum de la provoca-

tion sensuelle féminine avec un art mêlant la voix à la limite du cri (féminin ?) et du chant et des poses lascives et très exhibitionnistes. Elle ne laisse pas indifférente même si elle peut largement déplaire et irriter. Le show de son fameux titre « Drink me »³¹ très explicite choisit l'option de la provocation explicite.

Cheikha Rimitti – Nouar

Dans une société extrêmement patriarcale et phallocrate de l'Ouest de l'Oranie algérien, il fallait oser inventer avec quelques amis plus de 200 chansons et le style raï qui allait ensuite faire le tour du monde.

Pussy Riot

La scène de la prière à la Vierge Marie dans l'Église orthodoxe de Moscou a fait le tour du monde. Mais ce qui est intéressant dans cette approche est l'idéologie féministe présente dans le punk très stéréotypé chanté (ou postsynchronisé après le happening ?).

Serge Gainsbourg : Lemon Incest

La provocation était une habitude chez ce chanteur. Mais avec *Lemon Incest*, on touche encore une fois à une transgression majeure qui devrait plus que choquer mais qui a fait partie dans un passé pas si éloigné des références de la culture pop française.

* * *

31 Queen Adreena (Katie Jane Garside), *Drink me*. Londres, Rough Trade/One Little Indian, 2002 :
<<https://www.youtube.com/watch?v=dZdH3dno6Gg>> (consulté le 07.09.2021).

Si l'on réfléchit de façon globale à ces différentes attitudes, on relève diverses lignes de tension et d'intégration des projets de création de chaque groupe. Nous avons tenté de classer certains groupes en les référant à notre construction idéal-typique. Il ne s'agit pas d'une étude empirique, permettant de former une typologie, issue du terrain. Ces lignes de tension/intégration renvoient notamment à la possibilité d'être à la fois porteur d'intentions politiques et intellectuelles et de projets artistiques ou bien de vouloir utiliser le corps comme vecteur d'un code et d'une intention symbolique ambiguë, plurivoque, se voulant puissante, tout en l'exhibant et en le chosifiant. Il y a une vraie martyrologie dans le Panthéon des grandes et petites figures des styles électro-amplifiés, issus des courants anglo-américains. L'un de ces martyrs est sans conteste Ian Curtis,³² pour ne donner qu'un exemple.

Pour conclure provisoirement, on insistera sur une autre ligne de tension qui nous fera demeurer critique et adornien dans l'état d'esprit et d'observation de ces tendances. Il y a une sorte de mécanicité émotionnelle, qui va au-delà de la notion de rituel, dans toute musique mais encore plus dans des formes où la transgression compense les difficultés créatives ou techniques. Nous pensons vraiment que la force d'accaparement mental du *rock* et de ses succédanés par le genre masculin n'est pas inéluctable. Mais la dominance statistique et symbolique masculine n'est ni le fruit du mérite des musiciens *underground* ni une faiblesse des musiciennes. Il y a, dans les trois grands courants en pointe de l'*underground* contemporain (*techno*, *hip-hop* et *metal*), comme dans d'autres plus anciens (*rock*, *hard-rock*, *progressiv rock* et *soul music*) un désir d'affirmation symbolique de type quasi martial, une volonté de puissance de type nietzschéen. La critique fondamentale d'Adorno face aux formes, jugées rebelles/soumises de la *pop* et du *jazz* n'est pas si injuste que cela car elle permet de comprendre l'appro-

32 Chanteur du groupe britannique Joy Division, né en 1956 et décédé en 1980. Sa biographie, sa longue dépression ont donné lieu à plusieurs adaptations cinématographiques et à des ouvrages, dans une logique très classique de la martyrologie traditionnelle, des saints athées.

priation masculine de ces courants avant tout distractifs fondés sur la séduction des foules. Elle implique aussi de s'interroger sur l'obsession féministe, *punk* et *postpunk* (notamment des *riot grrrl* des années 1990) de vouloir absolument s'approprier ce qui, vu de l'extérieur, apparaît comme un joujou de garçon. La théorie de l'incomparabilité sociale permet de suggérer un complément interprétatif de ces conduites de construction de la devise en tiraillement avec des forces de dislocation narcissique sans objectifs. Nous écrivions, il y a quelques années :

Pour les groupes de musique alternative, le rapport au déjà-vu, au déjà-entendu, aux conventions, aux systèmes hiérarchiques, à la densité, le désir de se rendre non comparables sont autant de motifs d'action. "Le nouveau, le jamais-vu, c'est du non-mesurable" insiste Lemaine (Lemaine, 1974, p. 203). Les "cabanes underground" sont fabriquées dans le même état d'esprit. La norme esthétique de l'incomparable est aujourd'hui, plus qu'il y a quelques années, devenu un critère pertinent et répandu de valorisation et de commercialisation.³³

La recherche d'une originalité en dehors des normes majoritaires conduit donc chaque groupe à utiliser plusieurs stratégies de valorisation de soi. L'idée centrale est alors que les formes corporéisées sont des stratégies de recherche d'incomparabilité, identiques à celles des enfants construisant des cabanes observées par Lemaine (op. cit.). Elles complètent plus ou moins adroitement une œuvre. Le plus souvent, c'est une reproduction mécanique d'émotion dans une intention strictement collective (« je suis reconnu par ceux qui aiment ça et ils sont dans mon environnement communautaire ») ou transgressive-perversive (« j'en fous plein la vue à ceux qui n'aiment pas ça ») et, dans le meilleur des cas, expressive et symbolique (« j'intègre ça dans une devise, la mienne, que je polis et retravaille dans le cadre d'un répertoire, d'une œuvre, de mon jardin »).

33 Jean-Marie Seca, *Les Musiciens...*, op. cit., p. 198.

Abstract

Prototypes and forms of provocation and innovation through the prism of gender: from ideology of the body to creative engagement

The question in debate, in this paper, is the understanding of the dilemma between the aesthetic expressivity of the body (rituals, symbolization) versus the intellectualization of the artwork. The innovation is a cognitive and social activity: reaching an originality and an expressivity means to get a mind construction of a personal device and repertoire including and subliming the past cultural models and influences. First, why to link all the creative activity to the identity obsession? What is the matter to solve for an emergent musician even when he/she actively put forward identity claims? Should he/she “defend” his or her sexual status and consequently, his/her minority membership and broadcasting his/her political propaganda? Secondly, what are the reasons of the reproduction of many aesthetic provocative models? Can we consider, for example, the punk or hip-hop provocation as an easy packaging, stereotyped, and pre-coded rebellion? Is the research of the social incomparability a regular way of the amateurs to support and to sell their creativity?

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

Julie von Webenau war eine Komponistin des 19. Jahrhunderts, deren Name heutzutage kaum bekannt ist und deren Werke zudem kaum zugänglich sind. Zu ihrem 200sten Geburtstag 2013 wurde in Zusammenarbeit des Akademischen Orchesters der Wirtschaftsuniversität Wien und der Musiktheorie-Klasse der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ein Teil zweier Konzerte im Kuppelsaal der technischen Universität Wien und im MuTh, dem Konzertsaal der Wiener Sängerknaben, Julie von Webenau gewidmet. Dazu wurden Orchestrationen von vier Liedern von Webenau angefertigt. Eines der Lieder wurde von mir orchestriert, das Lied *Der Bescheidene*. In diesem Beitrag möchte ich Webenaus Lied vorstellen und einen Einblick in meine Instrumentation geben.

Julie von Webenau: Leben und Schaffen¹

Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò, wurde am 16.10.1813 in Lemberg in Galizien (Lwiw, heutige Westukraine) geboren, der Vater war der k.k. Gubernialrat² Ludwig Cajetan von Baroni-Cavalcabò, die

1 Informationen zu Leben und Werk aus:

• Rosario Marciano, Art. „Baroni-Cavalcabò [von Webenau; von Britto], Julia [Giuglia]“, in: *Grove music online*.
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.54004>> (Abruf am 10. Februar 2021).

• Seite „Julie Weber von Webenau“, in: *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie* (Bearbeitungsstand: 13.08.2021),
<https://de.wikipedia.org/wiki/Julie_Weber_von_Webenau> (Abruf am 13. August 2021).

2 Gubernium = Regierung einer Provinz der Habsburgermonarchie.

Mutter Maria Josepha (Josephine), geb. Gräfin von Castiglioni. Webenau Eltern begeisterten sich für die Musik und veranstalteten wöchentlich Hauskonzerte, zu denen sich „Fürsten, Grafen, Generäle, Geistliche“ und „Künstler“ einfanden. Weiters berichtet Joseph von Spaun über diese musikalischen Gesellschaften:

[...] die Diners waren durchaus heiter. Nach Tisch wurde bis in die Nacht trefflich musiziert. Die Hausfrau selbst glänzte durch Stimme und Vortrag, und von den beiden Töchtern war die jüngere, 13-jährige [Julie], bereits eine wahre Virtuosin auf dem Klavier. Mozart dirigierte und sorgte für die Auswahl klassischer Musik.³

Gemeint ist hier Franz Xaver Mozart, der jüngere der Mozart-Söhne. Ihn verband mit der Familie Baroni-Cavalcabò eine langjährige Freundschaft. Webenau wurde von ihm in Klavier und Komposition unterrichtet, später setzte sie ihre theoretischen Studien bei dem Komponisten Johann Mederitsch fort.

Zu dem auserlesenen Künstlerkreis des Hauses Baroni-Cavalcabò gehörte im Winter 1838/39 außerdem Robert Schumann, in Erinnerung an die abendlichen musikalischen Gesellschaften widmete er Josephine Baroni-Cavalcabò im Jahre 1841 sein Liederheft op. 30.

Webenau lernte Schumann bereits 1835 im Zuge einer Konzertreise, die sie mit Franz Xaver Mozart nach Karlsbad, Dresden und Leipzig führte, in Leipzig persönlich kennen. Von 1833 bis 1844 stand sie mit ihm in Briefkontakt. Schumann widmete ihr 1839 seine in Wien entstandene *Humoreske*, Webenau widmete Schumann ihrerseits die Komposition *L'Adieu et le Retour. Morceaux de Fantaisie pour Pianoforte* op. 25. In den gesammelten Schriften über Musik und Musiker von Schumann finden sich Texte zu vier Werken von Webenau, die stets positiv gehalten sind. So schreibt er in seiner Rezension über Webenaus Capriccio Nr. 2 A-Dur für Klavier (op. 12), die Komponistin

3 Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel und Basel: Bärenreiter 1956, S. 147.

[...] hat neben Clara Wieck und Delphine Hill Handley die reichste musikalische Ader unter denen ihrer Zeitgenossinnen, die sich in die Oeffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältnisse und Steigerung, und, was sich in ihren Compositionen für Gesang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodischen Ausdruck.⁴

Und Schumann endet mit den Worten: „Man zeichne sich den Namen der Componistin in's Gedächtniß“.⁵ In der Rezension über Webenaus Fantasiestücke (*L'Adieu, Le Retour*) op. 25, schreibt Schumann:

Ihre glücklichen musikalischen Anlagen hat sie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den besten, die uns neuerer Zeit die Kaiserstadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung sind. Auch als Instrumentalcomponistin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Componistinnen. Ein Musikstück gut anzulegen und abzurunden, versteht sie vor Allen; sie schreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodien sind innig, manchmal an italiänische Weiche anklingend.⁶

Neben diesen der Komponistin zugewandten Äußerungen geben die Texte auch Einblick in die der Zeit entsprechende Haltung gegenüber Frauen in der Musik: So muss „ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, [...] zehnmal mehr Grund besitzen zu componiren als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun“, die Gattung eines Allegros stehe „überhaupt den Frauen weniger an [...], die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten“ und in Webenaus Caprice Nr. 3 für Klavier, (op. 18; Februar 1838) und der Fantasie e-Moll für Klavier (op. 19, 1838) lässt sich laut Schumann der weibliche Charakter nirgends verleugnen: „Eine gewisse, aber nicht ermüdende Gesprächigkeit, ein of-

4 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Georg Wigand's Verlag 1854, 3. Band, S. 28. Digitale Volltext-Ausgabe bei Wikisource.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 223.

fenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit Allem, was sie auf dem Herzen hat, sind Zeugen davon.“ Außerdem habe man „componirende Damen oft in Verdacht, daß sie sich anderwärts Rath's erholen, und die letzte Feile einer andern Hand überlassen.“⁷

1838 heiratete Webenau den Appellationsgerichtsrat Wilhelm Amadeus Weber Edler von Webenau und zog nach Wien. Mit der Hochzeit endete auch das musikalische Wirken Webenaus im öffentlichen Raum, wie es in der Zeit üblich war.

In dem circa 30 Kompositionen umfassenden Œuvre finden sich ausschließlich Kunstlieder für Gesang und Klavier sowie solistische Klavierstücke. Die Kompositionen sind schon zu Lebzeiten Webenaus – unter ihrem Mädchennamen Baroni-Cavalcabó – in bekannten Verlagen in Wien, Prag, Dresden und Leipzig erschienen (u. a. bei Diabelli, Carl Simrock, Breitkopf & Härtel), zudem war das Lied *Eigene Bahn* 1840 als musikalische Beilage in einer Nummer der *Neuen Zeitschrift für Musik* enthalten. Die große Mehrzahl der Noten dürfte, wie u. a. anhand der Plattennummern zu sehen ist, noch vor der Zeit ihrer Eheschließung (nämlich zwischen 1829 und 1838) gedruckt worden sein. Bei Haslinger/Wien erschienene *Morceaux de Salon* op. 28 stammen vermutlich vom September 1844, spätere Datierungen ihrer Kompositionen tauchen nicht auf.⁸ Es sei noch erwähnt, dass der einzige Sohn aus der Ehe mit Wilhelm von Webenau der Vater der späteren österreichischen Komponistin Vilma von Webenau war, einer der ersten Schönberg-Schülerinnen.

Webenaus erster Ehemann verstarb bereits nach drei Jahren. 1842 heiratete sie den brasilianischen Legations-Sekretär Dr. Johann Alois Ritter von Britto, der für Kunst und Kultur kein Interesse zeigte

7 Schumann, *Gesammelte Schriften*, 1. Band, S. 308.

8 Der Druck ist nicht datiert (vgl. Eintrag des Österreichischen Bibliothekenverbundes und Services OBVSG), doch hat eine Musikliebhaberin im Wikipedia-Artikel über Webenau dieses Datum eingetragen.

und mit Julie von Webenau zurückgezogen auf einem Landsitz in der Steiermark lebte. Nach dessen Tod 1877 lebte Webenau bis 1887 bei ihrer Schwester Laura Pawlikowska in Graz.

Projekt

2013 jährte sich der Geburtstag von Webenau zum 200. Mal. Aus diesem Anlass wurden in Zusammenarbeit des Akademischen Orchesters der Wirtschaftsuniversität Wien und der Musiktheorie-Klasse der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Rahmen zweier Konzerte Ende 2013 ein Teil des Konzertprogrammes Julie von Webenau gewidmet. Im Kontext des Kurses Stilgeschichte der Instrumentation unter Gesine Schröder verfassten vier Musiktheorie-Student*innen Orchesterfassungen zu den Liedern *Der Bleicherin Nachtlied* (op. 10 Nr. 1, Text von Robert Reinick), *Warum?* (op. 22, Text von Ludwig Bechstein), *Eigne Bahn* (Text von Johann Nepomuk Vogl), *Der Bescheidene* (op. 30 Nr. 1, Text von Hermann Kletke). Für dieses Projekt orchestrierte ich das Lied *Der Bescheidene*. Im Anhang dieses Beitrags ist das Lied als Abbildung 1 mit eingefügten Taktzahlen wiedergegeben.⁹ Dem Lied liegt folgendes Gedicht zugrunde:

Der Bescheidene aus den Imortellen

Ich flüstre deinen Namen
In stiller Nacht,
ich flüstre deinen Namen
so leise, so sacht:

9 Ein farbiges Digitalisat des Liedes stellt die Österreichische Nationalbibliothek zur Verfügung unter <<http://data.onb.ac.at/rep/1002C1BB>> (Abruf am 22. Februar 2021). Das zweite zu Webenaus op. 30 gehörige Lied heißt *Treue Liebe*, dort als Vertonung eines Gedichts von „N. B...n“ angegeben, möglicherweise von Agnes von Catalin (1813–1844).

denn keiner darf es wissen,
 wie weh mir ist,
 wie meinem armen Herzen
 du theuer bist.

H[ermann] Kletke

Die Vertonung dieses Gedichts stellt einige Herausforderungen an die Komponistin. Die Verszeilen sind unterschiedlich gestaltet: In der 1., 3., 5. und 7. Verszeile gibt es drei Betonungen, während sich in den dazwischenliegenden kürzeren Verszeilen nur zwei Betonungen finden. Um in der Formsprache der Zeit zu bleiben, musste Webenau die Metrik in der musikalischen Umsetzung begründen. Als Taktart wählte sie drei Viertel. Das gesamte Stück über dominiert in der Melodie und der harmonischen Untermalung in der Mittellage des Klaviersatzes eine Triolen-Bewegung. Jede Verszeile wird auf zwei Takte übertragen: Bei den ungeraden Verszeilen beinhalten der 1. Takt zwei und der 2. Takt eine Betonung, bei den kürzeren geraden Verszeilen hingegen jeder Takt nur eine Betonung. Dadurch wird bei Letzteren stets ein Wort der Verszeile gedehnt, wodurch diese Wörter in den Vordergrund treten: „stiller“, „leise“, „weh“ und „theuer“.

Ein rhythmisch-melodisches Motiv tritt durchgehend zu den Satzanfängen auf (siehe Anhang 1, z. B. T. 5f.). Der Bass setzt dem eine binäre Rhythmik entgegen, wodurch er sich abhebt. Bei den Worten des letzten Verses „... Herzen, du theuer bist“ schreibt Webenau statt der Triolen Achtel, diese bewirken ein natürliches Ritardando, das diesen Worten mehr Gewicht verleiht (T. 46f.).

Interessant ist, welche formale Anlage Webenau für das gesamte Lied gewählt hat: Der Text wird zweimal gesungen, wobei beim zweiten Mal die Harmonik und Melodik stark variiert. Die Wiederholung eines kompletten Gedichtes (diesmal anders gesetzt) für einen zweiten Vortrag ist eine Ausnahmeerscheinung in der Liedkomposition. Der erste Vortrag des Gedichts lässt sich unterteilen in 4 Takte Vorspiel (nur Klavier, wieder Anhang 1, T. 1–4), 16 Takte (je zwei Takte pro Verszeile, (T. 5–20) + 4 Takte Wiederholung der 7. und 8. Vers-

zeile (T. 21–24). An diesem ersten Vortrag des Gedichts lassen sich typische Merkmale der dreiteiligen Liedform erkennen: T. 5–12 gestalten sich wie eine 8-taktige Periode, die zur Dominanttonart E-Dur moduliert (Grundtonart des Liedes: A-Dur). T. 13–16 hebt sich von den vorhergehenden 8 Takten durch eine veränderte melodische Fortführung mit darunterliegendem Orgelpunkt auf der Dominante *E* ab und stellt einen leicht kontrastierenden Mittelteil dar. T. 17–20 beginnt wieder in A-Dur und fungiert als Reprise, wobei die hier vertonten Textzeilen in T. 21–24 nochmals wiederholt und durch eine ansteigende Melodieführung intensiviert zu einem Höhepunkt geführt werden.

Auf harmonischer Ebene bedient sich Webenau in erster Linie der Haupt- und Nebenfunktionen der Tonart und reichert diese durchgehend mit Zwischendominanten an, und hier oftmals in Gestalt des verminderten Septakkords, z. B. im 1. Takt (Anhang 1) auf der letzten Note der Achtel-Triole: Das *Ais* im Bass wird zum *H* geführt; der verminderte Septakkord über dem *Ais* löst sich allerdings nicht dominantisch nach H-Dur oder h-Moll auf, sondern führt zum Dominant-Terzquart-Akkord der Grundtonart (mit dem *H* im Bass).

Im Verlauf der einzelnen Stimmen dominiert die schrittweise Bewegung, Sprünge treten in erster Linie in der tieferen Stimme als Akkordbrechung (z. B. Anhang 1, T. 16) oder Pendelbewegung innerhalb derselben Harmonie auf (z. B. Anhang 1, T. 1). Die harmonische Vielfalt und Dichte ergibt ein sich ständig änderndes klangliches Farbspektrum, auf das die vorherrschende schrittweise Bewegung allerdings beruhigend wirkt.

Am Ende des ersten Gedichtvortrags (T. 24) findet eine Taktverschränkung statt: Der Schlussakkord bildet gleichzeitig den Beginn des Zwischenspiels, das wie das Vorspiel gestaltet ist (Anhang 1, T. 24–28). Aber anstatt analog T. 5 bei der Tonika in T. 28 wieder die Singstimme einsetzen zu lassen, verzögert Webenau deren Eintritt um zwei Takte, um mit dem Wechsel zur Varianttonart a-Moll die noch einmal gesungenen Worte neu zu beleuchten. Indes bleibt der

Exkurs in die Chromatik in einer harmonische Mechanik eingebunden; denn hier startet nun eine Monte-Sequenz, die einzelne Skalenstufen intensiv färbt ($[E-A/]a-F-B-G-C-A-d-B/[H]-E$, T. 29–37). Metrisch wird die Sequenz mit taktweisen Akkordwechselln fast regelmäßig präsentiert, melodisch bleibt sie jedoch verborgen. Die Grundtöne der Akkorde fallen abwechselnd eine Terz und eine Quinte, und bis auf die vorletzte Position der Sequenz sind sie immer grundstellig. Damit heben sich die T. 30–37 beim Wiedereinsetzen des Gesangs stark vom harmonischen Geschehen in der gesamten übrigen Liedkomposition ab: Ausgehend von der Varianttonart a-Moll sucht Webenau über die Zwischendominante F^7 (T. 30) das neapolitanische B-Dur auf (T. 31); der übermäßige Terzquartakkord über dem Ton *As* im Bass am Ende von T. 31 führt in den Dominantseptakkord G^7 und weiter nach C-Dur (T. 30–33). Für die 3. und 4. Verszeile lenkt Webenau die Harmonik nochmals geschickt zum Neapolitaner: Erreicht vom übermäßigen Terzquartakkord über dem Ton *B* im Bass wird A-Dur als Dominante von d-Moll aufgesucht, der nur beiläufig und gewissermaßen zu früh, schon vor Erreichen der nächsten Takteins auftretenden Mollsubdominante von A-Dur. Emphatisch wird dann in den diesmal als Sextakkord auftretenden Neapolitaner geführt (B_6 , T. 35), den einzigen nicht grundstelligen Akkord der Sequenz. Diese tiefalterierte II. Stufe verwandelt sich chromatisch gehöhnt zum virtuellen Fundament eines doppeldominantischen verminderten Septakkords. Bei dessen regulärer Auflösung endet die 4. Verszeile in T. 37 auf der Dominante E-Dur – gleich wie die modulierende Periode zu Beginn des Liedes in T. 12. Ab T. 38 befindet sich die Harmonik wieder im Umfeld von A-Dur.

Betrachtet man die harmonische Anlage des gesamten Liedes, so hebt sich der Anfang des zweiten Gedichtvortrags (T. 30–37) deutlich ab. Diese acht Takte verhalten sich wie ein jetzt stark kontrastierender Mittelteil und lassen die Gesamtanlage wiederum wie eine dreiteilige Liedform im Großen erscheinen. Es ergeben sich sozusagen zwei dreiteilige Liedformen, die ineinandergreifen: Die

„kleine“ dreiteilige Liedform des A-Teils wird von einer übergeordneten dreiteiligen Liedform beider Gedichtvorträge überformt.

Zu erwähnen ist, dass am Ende des zweiten Gedichtvortrags der Anhang nochmals verlängert ist. Vom Spannungsverlauf her wird das ermöglicht durch einen Trugschluss (Anhang 1, fis-Moll, T. 43), dessen Nachdruck es nun auszugleichen galt. Nicht nur werden auch hier die 7. und 8. Verszeile wiederholt (melodischer Höhepunkt wiederum bei der 2. Wiederholung), danach sind auch die Worte „du theuer bist“ noch zweimal angehängt.

Zur Instrumentation

Zu Beginn der Arbeit an der Instrumentation war schon bekannt, dass die Werke von dem Akademischen Orchester der Wirtschaftsuniversität Wien aufgeführt werden würden. Das Orchester für die beiden Konzerte mit gleichem Programm war mittelgroß besetzt, darunter auch mit Harfe und Becken, denn neben den Webenau-Orchestrationsen stand Jean Sibelius' 1. Symphonie auf dem Programm, außerdem Ralph Vaughan Williams' *Five Variants of Dives and Lazarus*, in denen nur Streicher, zuzüglich wieder eine Harfe, beschäftigt sind.¹⁰ Aufgrund der gegebenen Besetzung entschied ich mich dafür, keine historisch getreue Instrumentierung anzustreben (der Druck des Liedes ist nicht datiert, allerdings dürfte es als Webenaus op. 30 bald nach 1844 geschehen sein¹¹), sondern in Richtung

10 Siehe die Ankündigung der Konzerte:
<<http://terz.cc/magazin.php?z=1&id=374>> (Abruf am 22. Februar 2021).

11 Dieter Michael Backes schreibt in seinem Kurzportrait der Komponistin (unter Baroni-Cavalcabò), die Notendrucke ihrer Werke stammten, wie den Plattennummern zu entnehmen sei, aus den Jahren zwischen 1825 und 1839, mithin aus einer Zeit vor ihrer Eheschließung, wobei allerdings gerade der Verlag A. O. Witzendorf, in welchem *Der Bescheidene* erschien, nicht aufgeführt ist und das Datum von dessen Plattenummer für Webenaus op. 30 möglicherweise nicht ermittelt wurde; siehe

„komponierte Interpretation“ vorzugehen (ein Konzept, das Hans Zender mit *Schuberts Winterreise* bekannt gemacht hat). Ich stellte mir somit zu Beginn die Frage, welche allgemeine Stimmung ich zum einen erzielen möchte und welche Klangfarbe ich zum anderen anstrebe. Basierend auf dem Gedicht wollte ich eine intime Atmosphäre schaffen, welche die Innigkeit der Gedanken des Textes ausdrückt. Zudem sollte sich eine stetige Veränderung der Klangfarbe innerhalb des gesamten Stückes vollziehen.

Die Besetzung betreffend suchte ich eine möglichst weiche und zarte Klangfarbe. Neben den Streichern und Holzbläsern entschied ich mich aus der Gruppe der Blechbläser nur für zwei Hörner. Da in dem Orchester zudem auch Harfe und Schlagwerk besetzt waren, plante ich zwei Harfen und ein hängendes Becken (ad libitum) ein. Den Klarinetten schrieb ich die A-Klarinette vor, um auch hier einen wärmeren Ton zu erzielen. Das Horn wird zu Beginn mit Dämpfer gespielt.

Das Stück beginnt mit einem überwiegenden Harfenklang, der bis zur Mitte des Stückes von einem dominierenden Bläserklang abgelöst wird (Anhang 2 im Anhang dieses Beitrags wiedergegeben, T. 25). Der „kontrastierende Mittelteil“ der übergeordneten dreiteiligen Liedform wird somit auch durch die Instrumentation abgehoben. Bis zum Ende des Stückes tritt der Harfenklang wieder in den Vordergrund (Anhang 2, ab T. 43) – damit sollte ein Hervortreten aus der Stille der Gedanken zu Beginn und ein Sich-wieder-Zurückziehen am Ende erreicht werden. Die Triolenbewegung, die die harmonische Funktion umschließt, wird zu Beginn und am Ende von der Harfe getragen, in der Mitte übernehmen diese Funktion die Violinen und die Bratsche (Anhang 2, ab T. 12). Die Bassfunktion erfüllen in erster Li-

<https://www.certosaverlag.de/komponistinnen/#1444852762274-94022dc4-6afo> (Abruf am 22. Februar 2021). Andere bei Witzendorf in den 1840er Jahren verlegte Noten legen eine Publikation von *Der Bescheidene* um 1845 nahe, vgl. den Verlagsindex des MDZ (Münchener Digitalisierungs-Zentrum).

nie die Celli und Kontrabässe, unterstützt von den Fagotten und dem Kontrafagott.

Nach den einleitenden ersten vier Takten beginnt die Gesangsstimme. Diesen Anfang (Anhang 2, ab T. 5) habe ich so transparent wie möglich instrumentiert: Zusätzlich zum Gesang führen die Celli und Bässe die zwei tiefsten Stimmen aus, die Harfen übernehmen die harmonische Funktion und die 1. Violinen spielen eine Art Gegenstimme (die höchste Stimme der Klavierbegleitung). Bis zum Ende des 1. Abschnitts (der erste Vortrag des Gedichts, Anhang 2, T. 24), baut sich der Orchestersatz immer mehr auf, immer mehr Stimmen kommen hinzu, nur die Harfen ziehen sich zurück und übergeben die Funktion der harmonischen Grundierung den 2. Violinen und den Bratschen.

Das Zwischenspiel (das dem Vorspiel entspricht; Anhang 2, T. 24–29) wird von den Holzbläsern dominiert, nur die Violinen führen die harmonische Funktion aus, ansonsten spielen die Bläser. Die Klarinetten verdoppeln die Violinen, die 1. Flöte und die Oboe spielen in Oktaven die Melodie, die 2. Flöte und das Horn führen liegende Harmonietöne aus. Die Bassfunktion wird hier nur von den Fagotten getragen.

Beim Beginn der Wiederholung des Textes wird der Orchestersatz wieder reduziert, es dominieren aber immer noch die Holzbläser. Bis zur dritten Verszeile (Anhang 2, T. 37) treten wieder vermehrt die Streicher hinzu, und die Harfen beginnen ab der 4. Verszeile die Harmoniefunktion von den 2. Violinen und den Bratschen zu übernehmen (Anhang 2, T. 43ff.). Beim Ausklang (Anhang 2, T. 52ff.) wird die melodische Funktion von den Flöten und 2. Violinen, die harmonische Funktion von den Harfen und die Bassfunktion von den Celli und Kontrabässen übernommen.

Nachwort

Die Aufgabenstellung, mich mit einem Lied einer Komponistin des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen und als Komponistin des 21. Jahrhunderts ein Arrangement zu machen, hat mich sehr berührt. Vor allem ist mir dabei der Gedanke nah gewesen, dass ich in meinem jetzigen Lebensalter zu Lebzeiten Webenaus vermutlich schon gar nicht mehr komponierend tätig gewesen wäre; zusätzlich ist heute die Tragweite der Vorbehalte, die die Gesellschaft hinsichtlich komponierender Frauen zu Webenaus Zeit hatte und mit denen Komponistinnen der Zeit klarkommen mussten, kaum noch nachzuvollziehen. Die Aufführungen der orchestrierten Lieder in den Konzerten des Akademischen Orchesters der Wirtschaftsuniversität Wien 2013 waren ein schöner Moment, in dem Lieder von Webenau der Öffentlichkeit hörbar gemacht wurden.

Anhang 1 (Lied Webenau)

Anhang 2 (Instrumentierung Katharina Charlotte Blassnigg)

Anhang 1

DER BESCHIEDENE
aus den *Imortellen*
von
H. KLETTE.

Andantino. Julie Baroni - Cavalcabo, Op. 30.

Singstimme.

Pianoforte.

Ich flü - stre dei - nen Na - men in
stil - - - ler Nacht, ich flü - - stre dei - nen
Na - - - men so lei - - se so sacht: denn

A. O. W. 3048.

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

13
kei - - ner darf es wis - sen, wie weh mir
cre - scen - do

16
cre - scen - do
ist, wie mei - nem ar - men Her - - zen du theu - er

20
hist, wie mei - nem ar - men Her - - zen du theu - er, theu - er
cre - scen - do *f* *riten.* *ritard.* *alla voce* *ritard.*

24
a tempo
hist.
a tempo

A. O. W. 3048.

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

28 *mf a tempo.*
Ich flü - stre dei - nen Na - men in
pp un poco riten.
F
mf

32 *accel.*
stil - - ler Nacht, ich flü - stre dei - nen Na - men so
ere - scen - do accel.

36 *animato*
leis' und sacht denn kei - ner darf es wis - sen. wie
accel. - e cresc.

40 *f un poco riten. a tempo*
weh mir ist. wie mei - - nem ar - men Her - zen du
un poco riten. a tempo

A. O. W. 3048.

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

44 *affrettato.* *f* *f*
theu - er bist, wie mei - nem ar - men

47 *dim.* *dim.*
Her - zen du theu - er, theu - er bist, du

50 *calando.* *riten.*
theu - er bist, du theu - er, theu - er

53 *hist.* *P*
dimin. *p*

A. O. W. 3048.

Anhang 2

Der Bescheidene
aus den Imortellen
von
H. Kletke

Julie Baroni-Cavalcabo
op. 30
orch. von
Katharina Blassnigg

Partitur

Andantino

Flöte 1, 2
mp

Oboe

Klarinette in A 1, 2
pp

Fagott 1, 2
pp

Kontrafagott
pp

Horn in F 1, 2

Hängendes Becken
(ad libitum)
weiche Schlägel

Harfe 1
mp

Harfe 2
p

Gesang
mp

Andantino

Violine I
pp

Violine II

Viola

Cello
Con sord.
pp

Kontrabass
pizz.
pp

Ich ih - stre dei - nen Na - men in

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

Der Bescheidene

Fl. 1, 2

Ob.

Kl. (A) 1, 2

Fg. 1, 2

K. Fg.

Hrn. 1, 2

H. Bk.

Hrf. 1

Hrf. 2

Gsg.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Ve.

Kb.

Sg.

Tn.

stil - - - er Nacht, ich fü - - - stre dei - neu Na - men so lei - - - se - so sachit, dem

pp mp pp

pp p pp

p

pp

mp p

p pp

mf mp

p pp

pp

p pp

pp

Con sord.
Div.

pp

p pp

p pp

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

Der Bescheidene

13

Fl. 1, 2

Ob.

Kl. (A) 1, 2

Fig. 1, 2

K. Fig.

Hrn. 1, 2

H. Bk.

Hrf. 1

Hrf. 2

Gsg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

p *cresc.*

p *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

p *cresc.*

mp

p *cresc.*

cresc.

pp *cresc.* *rit.*

cresc.

cresc.

cresc.

1. *Con sord.*

1. *Con sord.*

kei - net darf es wis - sen, wie weh mir ist, wie mei - nem ar - men Her - zen da

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

Der Bescheidene

Fl. 1, 2

Ob.

Kl. (A) 1, 2

Fg. 1, 2

K. Fg.

Hrn. 1, 2

H. Bk.

Hrf. 1

Hrf. 2

Gsg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

mf *f* *rit.* *a tempo*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

mf *f* *mf*

then - - - er - bist, wie mei - nem ac - men Her - zen du theu-er, theu - er - bist.

Senza sord.

Senza sord.

Senza sord.

rit.

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

Der Bescheidene

Fl. 1, 2

Ob.

Kl. (A) 1, 2

Fg. 1, 2

K. Fg.

Hrn. 1, 2

H. Bk.

Hrf. 1

Hrf. 2

Gsg.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Kb.

f *p* *mf* *pp*

Senza sord

Ich - bli - stre dei - nen
sul ponti
Div.

p

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

Der Bescheidene

accal.

Fl. 1, 2

Ob.

Kl. (A) 1, 2

Fg. 1, 2

K. Fg.

Hrn. 1, 2

H. Bk.

Hrf. 1

Hrf. 2

Gsg.

Vi. I

Vi. II

Via.

Vc.

Kb.

mf

accal.

p

pp

mp

p

mp

pp

mp

mp

Na - men in stil - - - ler Nacht, ich flü - - - ste dei - nen Na - men so leis und

Div.

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

Der Bescheidene

animato *un poco riten.*

Fl. 1, 2
Ob.
Kl. (A) 1, 2
Fg. 1, 2
K. Fg.
Hrn. 1, 2
H. Bk.
Hrf. 1
Hrf. 2
Gsg.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vc.
Kb.

mp
pp
pp
cresc.
mp
pp
pp
pp
pp
mf
cresc.
mf
cresc.
pp
Unis.
mp
cresc.
pp
pp
cresc.
pp
pp
mp
cresc.
pp
mp
cresc.
pp
pp
pp
mp
cresc.

sacht, dem kei - ner darf es wis - sen, wie wohl lui - ter ist, wie mei - nem ar - men

animato *ord.*

un poco riten.

KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG

43 *a tempo.* Der Bescheidene

Fl. 1, 2 *mf* *cresc.* *f* *dim.* *mf* *dim.*

Ob.

Kl. (A) 1, 2 *mp* *dim.*

Fg. 1, 2 *f* *dim.* *mp*

K. Fg. *mp* *dim.*

Hrn. 1, 2 *pp* *mf* *dim.* *pp*

H. Bk. *mf*

Hrf. 1 *f* *dim.* *mf* *dim.*

Hrf. 2 *mf* *cresc.* *f* *dim.* *mp* *dim.*

Gsg. *f* *dim.* *mf*

Her - zen du - theu - er bist, wie mei - nem ar - men Her - zen du - theu - er, theu - er bist, du

a tempo.

VI. I *f* *dim.* *mp*

VI. II

Vla. *f* Unis. Div. Unis.

Vc. *mp* *dim.*

Kb. *f* *dim.* *mp* *dim.*

Über ein Instrumentierungsprojekt zu Julie von Webenau

Der Bescheidene
riten.

Fl. 1, 2
Ob.
Kl. (A) 1, 2
Fg. 1, 2
K. Fg.
Hrn. 1, 2
H. Bk.
Hrf. 1
Hrf. 2
Gsg.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Kb.

theu - - - er - - - bist, du theu - er, theu-er bist.

mp *dim.* *p* *pp* *ppp*

Abstract

An instrumentation project on Julie von Webenau

Julie von Webenau was a 19th century composer whose name is hardly known today and whose works are also hard to get access to. On the occasion of the 200th anniversary of her birth, four songs by Webenau were orchestrated by students of the music theory class of the University of Music and Performing Arts Vienna and performed by the Academic Orchestra of the Vienna University of Economics and Business. The song *Der Bescheidene* features an interesting compositional realisation of Hermann Kletke's poem in its formal and harmonic layout and makes Webenau's artistic qualities apparent. The author also presents her approach to the orchestration of the song. This article seeks to draw attention to a little-known female composer of the 19th century and to her compositional skills as illustrated by one of her song compositions.

Trakl, Grete – Schwester: Möndin. Eine kontrafaktische Kompositionsgeschichte. Bericht und Darstellung des Projekts

OLJA JANJUŠ und JONATHAN STARK

Allgemeines und Zielsetzung

Das künstlerisch-wissenschaftliche Projekt „Trakl, Grete – Schwester: Möndin. Eine kontrafaktische Kompositionsgeschichte“ entstand im Jahr 2015 als Kooperation zweier Musiktheorieklassen – einer aus Berlin und einer aus Wien – unter der Leitung von Ariane Jeßulat (UdK Berlin) und Gesine Schröder (mdw). Die Ausgangsidee bestand in der Vertonung von vier Gedichten Georg Trakls (*Empfindung*, *Einsamkeit*, *Elenden* und *Der sterbende Wald*) für Mezzosopran und mittelgroßes Orchester. Mit den Musiktheoriestudierenden (in alphabetischer Reihenfolge) Asmir Jakupović, Olja Janjuš, Felix Mahr, Benjamin Schneider, Jonathan Stark, Matthieu Stepec, Katharina Thalmann und Jiyoung Woo wurden Forschungsarbeiten durchgeführt, indem musikalisches und wortsprachliches Material zum Umfeld der Thematik gesammelt wurde, mit dem Ziel, eine Gesamtpartitur zu schaffen.

Grete Trakl wurde 1891 in Salzburg als die vier Jahre jüngere Schwester des expressionistischen Dichters Georg Trakl geboren. Ihre kurze Lebensgeschichte ist geprägt von Drogenabhängigkeit, finanziellen Schwierigkeiten und familiären Dramen wie einer Fehlgeburt und dem Verdacht eines inzestuösen Verhältnisses zu ihrem Bruder Georg. Sie begann ihre Karriere als begabte Pianistin in Wien und setzte ihre Ausbildung ab 1910 in Berlin fort. Nach mehreren Inzidenzen, die mit Drogenabhängigkeit und finanziellen Problemen verbunden waren, beging sie 1917 im Alter von 26 Jahren Suizid, drei Jahre nachdem sich auch ihr Bruder das Leben genommen hatte.

Das Wort ‚kontrafaktisch‘ beschreibt die Ausgangsidee des Projekts: Es sollte simuliert werden, wie Grete Trakl vielleicht kompo-

niert und was sie als Pianistin gespielt hätte, wenn sie länger gelebt hätte. Dazu wurde im ersten Schritt möglichst viel Material über Grete Trakl gesammelt – im zweiten Schritt sollte eine Gemeinschaftskomposition anhand des gesammelten Materials kreiert werden.

Ich stelle mir vor, wie Grete Trakl Klavier gespielt hätte, was sie gespielt hätte und was sie womöglich komponiert hätte, wenn ihr Leben einen ähnlichen Verlauf genommen hätte wie das der aufgezählten Personen, zu denen sie direkt oder indirekt in Kontakt stand: Wäre sie eine amerikanische Avantgarde-Künstlerin geworden, ähnlich Grete Sultan? Über sie wäre womöglich etwas von der *Brenner*-spezifischen expressionistischen Kunst Österreichs aus den Jahren unmittelbar vor und im ersten Weltkrieg in die amerikanische Avantgarde eingegangen. Wie hätte eine solche Mischung geklungen?¹

Die Realisierung und Nachbereitung des Projektes wurden von der Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies und Diversität der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien finanziell ermöglicht.²

Zeitablauf

Im Oktober und November 2015 wurden die ersten Vorarbeiten, Besprechungen und Materialbeschaffungen bzw. -sichtungen durchgeführt. Die Beteiligten trafen sich zum ersten Mal am 28. November 2015 an der Universität der Künste Berlin zur Besprechung und zum Ideenaustausch. Verschiedene Szenarien wurden entwickelt, nach denen Grete Trakls Leben hätte verlaufen können – die Vorstellungen darüber, ob sie sich weiterhin in den avantgardistischen Kreisen Wiens oder Berlins bewegt hätte, John Cage kennengelernt hätte oder eine berühmte Pianistin oder Komponistin geworden wäre, gestalteten sich bei allen Projektbeteiligten unterschiedlich. Manche befassten sich mit dem Leben, das sie hätte führen können, andere beschäf-

1 Gesine Schröder im Projektförderantrag (2015).

2 <<https://www.mdw.ac.at/ggd/grete-trakl-schwester-moendin/>> (Abruf am 28. Februar 2021).

tigten sich mit ihr als Person, ihrem Charakter und ihrem Leben, wie es vielleicht wirklich war.

Das wortsprachliche sowie musikalische Material wurde zum größten Teil aus einem Nachlass, der in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel aufbewahrt wird, zusammengetragen. Die Projektbeteiligten besuchten die Stiftung vom 6. bis 8. Jänner 2016 und durften mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Material für die weitere Benutzung und Realisation der Gemeinschaftskomposition aufzeichnen.

Die Rahmenbedingungen für die Gemeinschaftspartitur wurden festgesetzt und die Beteiligten begannen, sich mit dem gesammelten Material zu beschäftigen. Aus organisatorischen Gründen wurde entschieden, die Besetzung auf ein Kammerensemble plus zwei Gesangsstimmen zu reduzieren. Neben der Besetzung wurde auch die formale Ebene definiert – die insgesamt acht Stücke sollten in zwei Teile von je fünf und drei Stücken zusammengefasst werden. Der erste Teil sollte aus einer freien Rondoform bestehen, die drei Beiträge des zweiten sollten auch als einzelne Stücke bzw. Lieder funktionieren. Die Uraufführung sowie die zweite Aufführung der Gemeinschaftskomposition fanden 2017 statt – dem Jahr des 100. Todestages von Grete Trakl.

Material

Die Materialrecherche konzentrierte sich auf Grete Trakl sowie die Personen in ihrem näheren Umfeld. Genauer wurde neben Grete und Georg Trakl noch das Wirken zweier weiterer Personen untersucht: Die eine ist Richard Buhlig, ein österreichisch-amerikanischer Pianist, bei dem Grete Trakl eine Zeit lang Klavierunterricht hatte und über den Verbindungen zur exzentrischen Chicagoer Musiktheorie der Jahre um 1900, namentlich dem aus Thüringen ausgewanderten Bernhard Ziehn, zu Ferruccio Busoni, der Buhlig die „Kleine Ausgabe“ seiner von Ziehn angeregten *Fantasia contrappuntistica* gewidmet hatte, und zur amerikanischen Avantgarde, hätten bestehen können, u. a. zu John Cage. Die andere Person ist Heinrich Jalowetz, ein Schüler

von Schönberg und Zemlinsky, zu denen Grete Trakl nur indirekt Kontakt hatte; allerdings war Jalowetz ein enger Freund Anton von Weberns, der Gedichte von Georg Trakl vertonte und dessen Musik dementsprechend ein musikalisches Pendant zu Grete Trakls Musik hätte sein können. Jalowetz wurde später Buhligs Kollege.

Nach dem Besuch der Paul-Sacher-Stiftung, wo der Nachlass von Jalowetz aufbewahrt wird, und verschiedenen weiteren Recherchen kristallisierten sich die Textvorlagen für die Gemeinschaftskomposition heraus: Fragmente aus Grete Trakls Briefen (u. a. an Ludwig von Ficker, die zentrale Gestalt des Innsbrucker *Brenner*-Kreises) und aus vier Gedichten ihres Bruders Georg (*Empfindung*, *Einsamkeit*, *Elenden* und *Der sterbende Wald*).

Als poetisches Material dienten in erster Linie die vier bisher unbekanntesten Gedichte Georg Trakls, die der Öffentlichkeit erst 2014 bekannt geworden sind. Abschriften dieser und vermutlich etwas mehr als zehn weiterer Gedichte ihres Bruders hat Grete Trakl am 28. August 1912 ihrem damals noch zukünftigen Klavierlehrer Buhlig geschenkt. Unmittelbar danach begann sie, bei ihm Unterricht zu nehmen. Den Projektbeteiligten bot sich daher eine erste musikalische Verbindung zu Buhligs Klaviereinspielungen, die auf Pianolarollen aufgenommen wurden und teilweise im Internet zur Verfügung stehen. Buhligs Bildungs- und Berufsweg verbindet die über seine Lehrer von Carl Czerny stammende Wiener Pianistenschule des mittleren 19. Jahrhunderts mit der ‚futuristischen‘ Ästhetik Busonis und schließlich mit dem amerikanischen experimentellen Musikdenken, beispielsweise jenem seines späteren Schülers Henry Cowell. Es existiert zudem eine Verbindung zu John Cage direkt, aber auch indirekt über Buhligs bedeutende Berliner Schülerin, die avantgardistische Pianistin und Cage-Interpretin Grete Sultan.

Die Vertonungen sollten auch auf dem den Projektbeteiligten damals noch unbekanntesten musikalischen Material und den Aufzeichnungen aus dem Nachlass von Jalowetz basieren. Geboren 1882 in Brno (Tschechien) und gestorben 1946 in Black Mountain (North

Carolina, USA), war Jalowetz als Dirigent tätig und komponierte auch in begrenztem Umfang. Er unterrichtete nach seiner Emigration aus Europa seit Ende der 1930er Jahre am Black Mountain College, wo später auch John Cage lehrte, der bei Richard Buhlig auch für eine kurze Zeit Kompositionsunterricht hatte. Es ist deshalb vorstellbar, dass Grete Trakl als Musikerin – sei es als Pianistin, sei es als Komponistin – mit den genannten Musikern in Kontakt gekommen wäre, wenn sie länger gelebt hätte. Ob dann Grete Trakl Cage beeinflusst hätte und ob sich etwas von Buhligs Musizierhaltung, von der Grete Trakl beeindruckt war, in Cages Kompositionen niedergeschlagen hätte, wenn sie für Grete Trakl geschrieben worden wären, sind jene Fragen, die in dem Projekt spekulativ mit künstlerischen Mitteln beantwortet werden sollten.

Realisierung und Nachbereitung

Die Besetzung wurde in Anlehnung an die Besetzung des *Pierrot Lunaire*-Ensembles festgelegt – es handelte sich um ein Kammerensemble (Flöte, Klarinette in A/Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Bratsche und Cello) mit zwei Solisten gleicher Stimmlage: Countertenor und Kontraalt. Schließlich wurden die Textvorlagen, bestehend aus Exzerpten der vier bislang unveröffentlichten Gedichte Georg Trakls sowie Fragmenten weiterer Quellen wie Briefen, Zeugnissen, literarischen Texten und biografischem Material, auf die einzelnen Studierenden aufgeteilt. Das musikalische Ausgangsmaterial bildet – in Anlehnung an klangliche Konzepte Weberns – ein achsensymmetrischer Akkord, der von den Projektbeteiligten als zusammenhangstiftendes Element zwischen den Stücken eingesetzt wurde.

Jedes Stück bzw. jeder Teil beschreibt ein Segment des Lebens von Grete Trakl oder basiert auf einem hypothetischen Szenario, das mit unterschiedlichen musikalischen und wortsprachlichen Mitteln realisiert wurde. Das Resultat ist eine Gemeinschaftspartitur in zwei größeren Teilen – dem Wiener und dem Berliner Teil –, die zunächst

aus organisatorischen Gründen im Frühjahr 2017 getrennt uraufgeführt wurden. Die erste gemeinsame und mit Kommentaren³ ergänzte Aufführung erfolgte am 8. November 2017 in Salzburg im Rahmen des Symposions „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden‘ – Mondestrucken I. In Memoriam Grete Trakl (1891–1917)“.⁴ Dem Wiener Teil, der aus fünf Sätzen ohne Pause besteht, folgen drei einzelne Lieder der Berliner Studierenden:

I. Teil: Wiener Teil

Trakl, Grete – Schwester: Möndin

1. „Es war ein Wesen...“, Olja Janjuš
2. „Ich lache über die Fratze“, Jiyoung Woo
3. Grete a.d., Katharina Thalmann
4. Zustand, Asmir Jakupović
5. „O Feierabend! Heimkehr schwer und müd!“, Jonathan Stark

II. Teil: Berliner Teil

Grete und die Juden, Matthieu Stepec

Klage, Benjamin Schneider

Blutschuld, Felix Mahr

Abstract

Trakl, Grete – Sister: Moon. A counterfactual history of composition: A report and account of the project

This report describes the artistic research project “Trakl, Grete – Schwester: Möndin. Eine kontrafaktische Kompositionsgeschichte”, realised between 2015 and 2017 as a collaboration between music theory classes in Vienna and Berlin. Born in Salzburg in 1891, Grete Trakl was four years younger than her brother, the

3 Kommentare zu drei Stücken des Wiener Teils finden sich auch in folgendem Beitrag: Olja Janjuš, Katharina Thalmann, Jonathan Stark, „Grete Trakls Lieder. Versuch einer Kontrafaktur zwischen Expressionismus und zeitgenössischer Komposition“, in: *Am Rand der Tonalität: Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hrsg. von Volker Helbing, Ariane Jeßulat und Michael Polth, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 553–570.

4 <<https://www.moz.ac.at/de/events/event.php?vnr=10660>> (Abruf am 28. Februar 2021).

expressionist poet Georg Trakl, but she took her own life at the age of 26. This project simulated how Grete Trakl might have composed had she lived longer. The preparatory research covered both musical and verbal material from the inheritances of people close to Grete Trakl, including Richard Buhlig and Heinrich Jalowetz. Through Buhlig and Jalowetz, it was possible to make connections to John Cage, American experimental musical thinking around Henry Cowell and to the pianist Grete Sultan, among others. Based on the material obtained, a collaborative composition for instrumental ensemble and two vocal soloists was created, with each part either describing a segment of Grete Trakl's life or based on a hypothetical scenario of her future life. The premiere of the collaborative composition took place in 2017.

Против течения – Gegen den Strom.
**Bericht von einem künstlerisch-wissenschaftlichen
Projekt über Natalie Prawossudowitsch**

ONA JARMALAVIČIŪTĖ, NIA BARABADZE, HARUKI NODA

Für die Musiktheorie-Klasse am Institut für Komposition, Elektroakustik und Tonmeister*innen-Ausbildung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) eröffnete sich im Sommer 2019 die Gelegenheit, sich mit einem künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt an dem letzten Treffen der französisch-deutschen Kooperation über „compositrices et interprètes en France et en Allemagne“ zu beteiligen. Die Projektgruppe begab sich auf die Suche nach einer Figur, die zu dem Thema der Kooperation passen würde. Von der Schönberg-Forscherin Martina Sichardt kam ein Tipp: Natalie Prawossudowitsch (Наталья Правосудович, 1899–1988).¹ Der Name Prawossudowitsch war uns nicht geläufig, auch war die Quellenlage zu ihr mehr als dürftig. Daher waren wir genötigt, uns zuerst auf die Suche nach (Archiv-) Materialien zur Person zu begeben, um ein konkretes Vorhaben planen zu können. Nach der Durchsicht zahlreicher Archivalien beschlossen wir eine im Sinne künstlerisch-wissenschaftlicher Arbeit recherchierte und kommentierte Gemeinschaftskomposition über und mit Material von und zu Prawossudowitsch zu erstellen. An dem Stück beteiligten sich Atsuko Ezaki, Asmir Jakupović, Haruki Noda, Daniel Serrano, Sonja Stojak, Hristina Šušak und Jiyoung Woo; die Partitur richtete Olja Janjuš ein, und die Kommentare vor und

1 Die Transliteration und die genaue Version des Vornamens wechselten. Vgl. zu den Grunddaten auch: Silke Wenzel, Artikel „Natalie Prawossudowitsch“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 14.4.2008. URL: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Natalie_Prawossudowitsch> (Abruf am 30. Dezember 2020).

nach der Aufführung kamen von Nia Barabadze und Ona Jarmalavičiūtė. Berichtet wird zunächst von dem Arbeitsprozess der Theorie-Klasse, anschließend von den Recherchen rund um diese Figur.

Das Archiv der Akademie der Künste Berlin verwahrt Prawossudowitschs Nachlass und auf der Website der Akademie findet sich ein Inventar.² Telefonisch nahmen wir zu dem Leiter des Archivs, Werner Grünzweig, Kontakt auf. Ohne dessen großzügige und umstandslose Unterstützung hätten sich das Projekt nicht durchführen lassen. Antonio Losa, der die Aufführung der Gemeinschaftskomposition der Wiener Theorie-Klasse leiten würde, begab sich während eines Berlin-Aufenthalts in die Akademie und erlangte auf unvermutet abenteuerliche Weise Zugang zu allerlei Materialien aus Prawossudowitschs Nachlass – Noten (handschriftlich und gedruckt, auch mit handschriftlichen Einträgen), Programmzetteln von Uraufführungen, Kopien von Zeugnissen, anderen Lebenszeugnissen –, und so konnte die Arbeit beginnen.

Der gesamte Nachlass der Komponistin war zu umfangreich, um ihn in Gänze zu berücksichtigen. Deshalb wählte die Projektgruppe einige teils veröffentlichte, teils unveröffentlichte Kompositionen aus und verschaffte sich einen Eindruck von der musikalischen Stilistik und Kompositionstechnik. Danach setzten wir uns das Ziel, kurze Passagen zu komponieren, die von Fragmenten aus Prawossudowitschs Stücken ausgehen würden. Extrakte von Stücken aus dem Nachlass sollten von neu erstellten musikalischen Passagen gerahmt und musikalisch kommentiert werden.

Das Projekt bekam den Titel *Против течения – Gegen den Strom*. Mit dem russischen Titel wurde die Herkunft der Komponistin betont. Diese Metapher spiegelt die Essenz des Projekts wider: Obwohl das Ergebnis ein durchlaufendes Stück sein sollte, steht die Entstehungszeit der Fragmente einem konsistenten historischen und

2 <<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/>> (Abruf am 30. Dezember 2020).

kreativen Fluss entgegen. Die Gemeinschaftskomposition *Против течения* ähnelt einem Mosaik, einem Gesamtbild aus Elementen, die sich deutlich voneinander unterscheiden – kurze Ausschnitte von Kompositionen Prawossudowitsch, im Wechsel mit solchen, die von den Studierenden der Musiktheorie-Klasse erstellt wurden. Die Originale aus dem Nachlass dienten sowohl als Inspiration als auch als Referenzen für die neu hinzugeschriebenen Passagen. Die resultierende Gemeinschaftskomposition wurde aber von sieben heute lebenden Personen komponiert, die versuchten der Stilistik von Prawossudowitsch nahe zu bleiben und sie zugleich in einen kreativen Fluss gegen die Zeit hineinzutreiben. Die neuen Passagen nehmen hingegen unterschiedliche historische Perioden von Prawossudowitschs Komponieren auf und lassen sie in rückwärtiger Chronologie ablaufen, sodass sich auch ihr eigener Zeitstrom verflüchtigt. Prawossudowitschs erhaltenes Werk umfasst den Zeitraum von 1925 bis 1971. Drei der sechs von der Projektgruppe ausgewählten Stücke entstanden vor ihrem Umzug nach Berlin noch in Russland, drei weitere in Meran. Den folgenden Kompositionen Prawossudowitschs wurden Fragmente entnommen:

- Suite op. 47 (1971) für Klavier
- Trio op. 42 (1962) für Klarinette, Violoncello und Klavier
- Sonate op. 28 (1932) für Violoncello und Klavier
- Pièce op. 19 (1927) für Klarinette, Perkussion, Violoncello und Klavier
- Lied Nr. 1, op. 18 (1927) für Gesang und Klavier
- Impromptu, op. 14 (1925) für Klavier

Die Fragmente aus den Stücken werden eingeleitet, unterbrochen und ausgeleitet durch sieben neue Passagen, die wir Glossen nannten. In jeder Glosse ist die Teilbesetzung anders, sie wurde jeweils so gewählt, dass Kontraste zustande kamen. Die Gesamtbesetzung der Gemeinschaftskomposition besteht indes aus allen in den originalen Fragmenten vorkommenden Instrumenten, also Klarinette, Perkussion, Cello und Klavier; eine Bratsche ersetzt den Gesang des vorletzten Originals. Ein Grund dafür, warum die Projektgruppe diese Be-

setzung wählte, war auch die Ähnlichkeit mit Besetzungen, die man bei Prawossudowitschs Lehrer Schönberg finden kann (nicht nur in *Pierrot lunaire*, sondern auch in den frühen *Brettliedern*). Die kleine Trommel, die in Prawossudowitschs op. 19 vorkommt, lässt sich mit der Tanzmusik der 1920er Jahre oder genereller mit kleinen Salonorchesterbesetzungen in Zusammenhang bringen.

In der neu erstellten Partitur steht das Klavier unten. Grund für die gewählte Anordnung waren nicht nur Prawossudowitschs Noten, in denen sie das Klavier ebenfalls am unteren Rand der Partitur aufschrieb. Modell war vielmehr, dass die gewählte Anordnung für die Herkunft von der Kammermusik steht und das Ensemble vom Umgang mit den Instrumenten her nicht als Extrakt eines Orchesters aufgefasst werden sollte (in jenem Fall wäre das Klavier über den Streichern zu platzieren gewesen). Zu der Anordnung gehören gewisse genretypische Schreibarten, andere sind ihr eher fremd.

Die Fragmente von Prawossudowitsch sollten von einer Einleitung, Überleitungen und einer Ausleitung umgeben sein. Daraus ergab sich die Anzahl der auszuwählenden Fragmente, denn jedes der sieben Mitglieder der Theorie-Klasse, das eine musikalische Glosse verfertigen wollte, sollte einen eigenen Abschnitt bekommen. Nachdem die Kompositionen Prawossudowitschs, denen Fragmente zu entnehmen wären, gemeinsam ausgewählt worden waren und wir uns für deren chronologisch rückläufige Reihenfolge entschieden hatten, war der nächste Schritt, die vorläufigen Leerstellen zuzuteilen: Wer würde welche Passage übernehmen? Diejenige Person, die in ein Prawossudowitsch-Fragment hineinkomponierte, sollte dieses Fragment, das seiner bzw. ihrer Passage folgen würde, aus dem Original herausschneiden. Zugleich musste der Person, die in den nächsten Abschnitt hineinkomponieren würde, informiert werden, damit klar wäre, wo ihre Glosse anzuschließen hätte.

Die Gemeinschaftskomposition der Musiktheorie-Klasse besteht aus 13 Teilen, wobei die Teile mit ungeraden Zahlen die Glossen und die mit geraden die Fragmente aus Prawossudowitschs Kompo-

sitionen sind. Die Besetzungen für die einzelnen Teile wurden grob vorgeplant. In der ersten und letzten Glosse spielt das Tutti, das Klavier spielt im ganzen Stück eine große Rolle, es ist fast immer beschäftigt, im Übrigen wurde auf Wechsel und Anknüpfung Wert gelegt. Die Besetzungen der 13 Abschnitte sind so:

- 1 Tutti
- 2 Klavier
- 3 Klarinette, Perkussion, Bratsche, Cello
- 4 Klarinette, Cello, Klavier
- 5 Klavier, Perkussion, Viola
- 6 Cello, Klavier
- 7 Perkussion, Klavier
- 8 Klarinette, Perkussion, Cello, Klavier
- 9 Bratsche, Cello
- 10 Bratsche, Klavier
- 11 Klarinette, Perkussion, Bratsche, Cello
- 12 Klavier
- 13 Tutti

Die stilistischen Bezüge der 13 Abschnitte kann man grob so angeben:

- 1 bis 5 – Bezug auf spätes 19. Jahrhundert
- 6 – Bezug auf Arnold Schönberg
- 8 und 9 – Bezug auf Tanzmusik der 1920er Jahre
- 10 bis 13 – Bezug auf Skrjabin

Die umgekehrte Chronologie begründete sich mit der Spekulation, dass die Komponistin in ihrem Werk stilistisch und technisch zurückgeschritten sei in eine musikalische Vergangenheit, in der sie selber noch nicht am Leben gewesen war, und dass ihre spätesten Stücke uns daher am fernsten lägen. Prawossudowitschs musikalische Anfänge wären indes der musikalischen Gegenwart der Glossator*innen näher.

Verbunden werden sollten die Glossen mit Assoziationen, die sich von unserem, mit der Recherche gewonnenen Wissen um die kulturelle Umgebung nähren würden, in der Prawossudowitsch sich

jeweils befunden hatte. Um das nachvollziehbar zu machen, folgt hier eine Kurzdarstellung ihres Werdegangs.

Wie bereits erwähnt, gehörte Prawossudowitsch zu Schönbergs sogenannter Berliner Schule, genauer zu jenen Meisterklassenschüler*innen, die zwischen 1926 und 1933 bei ihm Unterricht hatten, also während der dritten und längsten Periode, in der Schönberg in Berlin lehrte.³ Dies führte uns zur Annahme, dass in Prawossudowitschs Kompositionen Spuren von Schönberg zu finden seien. Unser Ziel war es, ein Bild von der Komponistin über die Gesamtzeit ihres Schaffens hinweg zu bekommen, wobei unser Interesse weniger Prawossudowitschs Personalstil galt als Fragen nach dem Bezug ihres Schreibens zu Orten und Zeiten, in denen sie tätig war. In einem ersten Schritt sichteten wir Materialien unterschiedlichster Kategorien. Wir hatten, wie bereits dargestellt, die Stücke aus Prawossudowitschs Nachlass so ausgewählt, dass sie eine ähnliche Besetzung aufwiesen (oft mit Cello und natürlich mit Klavier). Dieses Kriterium ergab sich aus der Brauchbarkeit für unsere Hinzufügungen (die Glossen), denn die Gemeinschaftskomposition sollte mit einer eher kleinen Besetzung auskommen. Ein auf die Komponistin bezogenes Kriterium war aber, dass die Fragmente den Gesamtzeitraum ihres Schaffens abdecken sollten. Außer dem Notenmaterial gab es ein für die Realisierung dieses Vorsatzes nützliches Buch, eine 2003 erschienene Sammlung von Aufsätzen und Dokumenten, die unter anderem den Lebenserinnerungen von Prawossudowitsch enthielt.⁴ Für das Verständnis des historischen Kontextes war diese Publikation hilfreich. Wir erfuhren, dass Prawossudowitsch in Sankt Petersburg Kontakte zum Umkreis des frühen Alexander Skrjabin (1872–1915) hatte, und

3 Siehe die Liste der Schüler Arnold Schönbergs:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Sch%C3%BCler_Arnold_Sch%C3%B6nbergs> (Abruf am 30. Dezember 2020).

4 *Musik im Exil: die Schönbergschülerin Natalia Prawossudowitsch*, zusammengestellt von Bianca Marabini Zoeggeler und Michail Talalay, Wien: Folia 2003.

suchten daher nach Spuren von Skrjabins Musik in ihrem Werk. Persönlich hatte Prawossudowitsch den Komponisten nicht mehr gekannt, aber sie kannte seine Musik, weil ihre Mutter, eine Pianistin, Skrjabins Klavierkompositionen viel spielte. Auch hatte Prawossudowitsch seit 1918 am Sankt Petersburger Konservatorium bei Skrjabins erster Frau, Vera Iwanowna Skrjabina, einer hervorragenden Pianistin, Klavier studiert. Prawossudowitsch spielte Skrjabins Klaviermusik mit großer Begeisterung, wie sie in ihren Memoiren schreibt. Ihre erste Begegnung mit Skrjabina fand in der Wohnung des damaligen Konservatoriumsdirektors Alexander Glasunow statt, welcher Prawossudowitschs musikalischer Laufbahn später eine entscheidende Wende geben sollte.

Die in Prawossudowitschs Nachlass verwahrten Stücke zeigen eine herausragende Stellung des Klaviers und von Klavierkammermusik, und sie belegen auch, dass die Komponistin in diesem Bereich exzellent, aber im Rahmen der St. Petersburger Pianistenausbildung um 1915 herkömmlich ausgebildet worden war. Zur Bildung mit Musik, die man pauschal als spätromantisch bezeichnen kann, kam aber ihr Faible für die Klanglichkeit Skrjabins. Ihre uns nicht zugängliche Sonate für Klavier op. 13, die sie als Abschlussarbeit am Sankt Petersburger Konservatorium eingereicht hatte, sei, wie die Komponistin in ihren Memoiren schreibt, stark von Skrjabin beeinflusst gewesen.

Prawossudowitsch hatte auch zur Familie von Skrjabina enge Beziehungen. Als ihre Lehrerin aber erkrankte und nach einem längeren Aufenthalt im Spital im Jahre 1920 verstarb, stürzten die Vorkommnisse ihre Schülerin in eine tiefe Krise, sie gab das professionelle Klavierspiel ganz auf und widmete sich fortan dem Komponieren, um 1925 am Konservatorium als Externe ihr Kompositionsstudium abzuschließen. Im selben Jahre erhielt Glasunow eine Reiseerlaubnis nach Wien und nutzte den Auslandsaufenthalt, um sich schließlich in Paris niederzulassen, doch hatte er zuvor noch eine Reiseerlaubnis für Prawossudowitsch erwirken können, die im Herbst 1928 ihre Heimat verließ. An der Preußischen Akademie der Künste

Berlin wurde sie in die Meisterklasse von Schönberg aufgenommen. Die Komponistin schreibt in ihren Memoiren, dass die Studenten ihre Kompositionen in den Unterricht bei Schönberg mitbrachten und sie vorspielten, worauf des Meisters gründliche Kritik folgte. Seine Ratschläge seien ihr für das weitere Komponieren stets gegenwärtig geblieben. Über die Zwölftonmethode habe Schönberg aber mit seinen Student*innen nie gesprochen. Trotz der zahlreichen Schwierigkeiten des alltäglichen Lebens habe sie keine einzige Stunde bei Schönberg versäumt und sich bemüht, immer eine neue Komposition in den Unterricht mitzubringen. Schönberg sei ein äußerst sozial und fortschrittlich denkender Lehrer gewesen. Auf genaue Kenntnisse des kompositorischen Handwerks habe er viel Wert gelegt, doch sei es sein wichtigstes pädagogisches Ziel, die Schüler*innen ihren eigenen Weg finden zu lassen. Daher änderte die Verehrung für ihren Lehrer nichts an Pradossudowitschs Stilistik. Sie schrieb weiterhin tonal, untermischt mit neuartigen harmonischen Wendungen bzw. Fortschreitungen. Es tauchten auch Anklänge an Unterhaltungsmusik der 1920 Jahre bzw. an den frühen Jazz auf.

In Berlin verdiente Pradossudowitsch ihren Lebensunterhalt in verschiedensten Metiers, so machte sie für eine Werbefirma Plakatentwürfe, arbeitete für ein Büro als Notenkopistin, wahrscheinlich war sie auch in Cafés oder anderen Etablissements als Klavierspielerin engagiert, und schließlich wurde sie durch Vermittlung des Komponisten Nikolai Lopatnikoff (1903–1976) „DJ“, das heißt, sie unterlegte Stummfilme mit Musik von Schallplatten.

Von einer Freundin erfuhr Pradossudowitsch 1931, dass eine Dame aus Meran sie kennen lernen wolle. Durch deren Vermittlung kam Pradossudowitsch im Mai jenes Jahres in die Stiftung *Borodine* nach Meran, zunächst für zwei Monate zur Erholung. Sich um 1930 in Berlin ausreichend und gesund zu ernähren, dürfte schwierig gewesen sein. In Meran komponierte sie ein Konzert für Streichquartett und Kammerorchester, das sie durch einen Kommilitonen an Schönberg sandte, der das Stück als ihre Abschlussarbeit akzeptierte. Pra-

wossudowitschs Gesundheit erlaubte auch in den folgenden Jahren keine Rückkehr nach Berlin. Dann kam der Krieg, und so blieb sie in der Stiftung *Borodine*, die bis zu ihrem Lebensende ihr Wohnsitz war.

Pravossudowitschs Leben und Schaffen warf für die Projektgruppe die Frage auf, welche Resultate die Kollision von Einflüssen zweier Komponisten hatte, die für ganz unterschiedliche Richtungen des europäischen Komponierens im früheren 20. Jahrhundert standen: für die russische (mit der französisch-belgischen Moderne verbundene) und für die österreichische Moderne, die nach Deutschland und später in die USA ausstrahlte. Auch Relikte des musikalischen Alltagslebens und der musikalischen Bildung verbanden sich in ihren Stücken mit diesen Einflüssen.

Dass die ausgewählten Fragmente chronologisch rückwärts angeordnet wurden, suggeriert, wir hätten die nähere Vergangenheit als eine Einführung zu ihrem weiter zurückliegenden Schaffen nehmen wollen. Die Eigenart der Stücke selber wirkte aber gegenteilig: Moderner wirken vielleicht die ältesten Stücke und damit auch diejenigen, die in größter räumlicher wie zeitlicher Entfernung von dem Ort und der Zeit entstanden, an dem die Projektgruppe tätig wurde.

Abstract

Против течения – Against the current: A report on an artistic research project on Natalie Pravossudovitch

In the Summer semester of 2019 the music theory class at the University of Music and Performing Arts Vienna (mdw) had a special chance to explore the works of composer Natalie Pravossudovitch creatively. Pravossudovitch, a former student of Arnold Schoenberg, spent most of her life in South Tyrol and is more or less unknown nowadays. The students of the mdw music theory class set out to rediscover and unearth lost compositions by Pravossudovitch. In a second stage, those compositions were used as an inspiration for a collective composition project. This composition, entitled *Против течения – Gegen den Strom*, was performed during the final meeting of the June 2019 “Compositrices et interprètes en France et en Allemagne” conference in Vienna.

Dussek, Scarlatti, Boëly und Beethovens *Sonata quasi una fantasia* op. 27, 2. Eine Spurensuche zu Fanny Hensels Klavierunterricht bei Marie Bigot

MARTIN GRABOW

Im April 1816 reiste Familie Mendelssohn mit ihren vier Kindern von Berlin nach Paris. Dort erhielten die beiden ältesten Geschwister – Fanny ist zehneinhalb, ihr Bruder Felix sieben Jahre alt – bei der renommierten Pianistin und Komponistin Marie Bigot Klavierunterricht für etwa ein halbes Jahr.¹ Auch wenn über diese Zeit nicht viel bekannt ist, lassen sich wichtige Aspekte dieses kurzen aber intensiven Unterrichtsverhältnisses anhand verschiedener Quellen rekonstruieren und es spricht einiges dafür, dass Bigot in der knappen Zeit entscheidende Impulse setzte und insbesondere durch ihre Literatúrauswahl Anregungen gab, die Fanny Hensel maßgeblich prägten.

Marie Bigot als Pianistin

Marie Bigot, die von 1804 bis 1809 als junge Frau in Wien gelebt und dort u. a. mit Beethoven und Haydn verkehrt hatte, war eine ausge-

1 Da Henriette Mendelssohn erstmals wieder am 10.11.1816 aus Paris an die Berliner Adresse ihrer Schwägerin Lea Mendelssohn schrieb, muss diese mit ihren Kindern bereits abgereist gewesen sein, vgl. R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*, aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Holger Schmidt-Beste, Stuttgart: Carus 2008, S. 59. Todd vermutet aufgrund einer zeitgenössischen biographischen Skizze in der *AMZ* 39 (1837), Sp. 845, einen zweiten Paris-Aufenthalt im Jahr 1817, für den aber bislang überzeugende weitere Belege fehlen.

zeichnete Pianistin.² Eine Vorstellung der Art Ihres Spiels kann man aus zeitgenössischen Beschreibungen und Anekdoten gewinnen. Johann Friedrich Reichardt berichtet in seinen *Vertrauten Briefen*, wie sie ihm „einige treffliche Haydnsche und Mozartsche Sonaten mit vieler Zartheit und wahrer Vollendung in der Ausübung“ vortrug und ihn anschließend zu einer Soirée bei sich zu Hause einlud: „Dann soll ich auf dem Forte-Piano die größeren Werke ihres Lehrers Beethoven von ihr hören.“³ Dieser Satz ist der einzige Hinweis darauf, dass Beethoven ihr Lehrer gewesen sein könnte. Ihr Bild als Pianistin ist außerdem maßgeblich geprägt durch einen Nachruf, den der Kunstkritiker und Musikschriftsteller Edmé-François Miel kurz nach ihrem Tod 1820 verfasste. In diesem Text sind verschiedene, später immer wieder angeführte Anekdoten erstmals festgehalten, von denen eine lautet:

- 2 Marie Bigot wurde 1786 in Colmar geboren. Von der Mutter Marie-Catherine Kiéné wurde sie im Klavierspiel unterrichtet, ihr Vater war Geigenlehrer. Ab 1791 wuchs sie in Neuchâtel auf und heiratete dort 1804 Paul Bigot de Morogue. Noch im gleichen Jahr ging sie mit ihm nach Wien, wo er eine Stellung als Bibliothekar beim Grafen Rasumowsky antrat. Marie Bigot konzertierte öffentlich und in Salons, veröffentlichte erste Kompositionen und lernte Ludwig van Beethoven kennen. 1809 zog die Familie nach Paris, wo Marie Bigot bis zu ihrem Tod 1820 als Klavierlehrerin tätig war. Für weitere biographische Informationen vgl. Robert Perreau, „Une grande pianiste colmarienne Marie Kiéné, épouse Bigot de Morogues“, in: *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar*, [Colmar] 1962, Bd. 12, S. 59–67. Vgl. auch Monika Schwarz-Danuser, „Wie kam das Autograph der ‚Appassionata‘ nach Paris? Annäherungen an die Pianistin und Komponistin Marie Bigot de Morogues“, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München: Text und Kritik 2001, S. 86–105.
- 3 Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Anfang des Jahrs 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, Bd. 1, München: Müller 1915, S. 230.

Un jour elle fit entendre à Beethoven une sonate qu'il venait d'écrire: *Ce n'est pas là précisément*, lui dit-il, *le caractère que j'ai voulu donner à ce morceau, mais allez toujours: si ce n'est pas tout a fait moi, c'est mieux que moi.*⁴

Diesem Bericht nach muss Beethoven in Marie Bigot eine höchst überzeugende Interpretin seiner Werke gesehen haben, die Einfühlbarkeit und Eigenwilligkeit glücklich miteinander zu verbinden wusste. Angesichts des Fehlens weiterer aussagekräftiger Quellen, wie sie der Interpretationsforschung inzwischen für jüngere Epochen vorliegen, sollte es legitim sein, das Bild der Pianistin Bigot durch einen Blick in ihre Klavierkompositionen zu schärfen.⁵ Indem man hier die Aufmerksamkeit speziell auf jene Angaben richtet, die traditionell nachgeordnete, sogenannte sekundäre Parameter und damit unmittelbar die Art der pianistischen Ausführung betreffen, werden bestimmte Aspekte ihres Spiels plötzlich konkret greifbar und lebendig.

Grundsätzlich ist Marie Bigot in ihren Kompositionen zurückhaltend im Setzen von Vortragsbezeichnungen. Die Spanne ihrer Angaben zur Dynamik reicht von *pianissimo* bis *fortissimo* und umfasst außerdem die Vorschriften *crescendo*, *diminuendo*, *sforzato*, *fortepiano* sowie *dolce*. Auf Zeichen zur Verwendung des Pedals, wie sie Beethoven seit der Sonate op. 26 (1801) gelegentlich setzt, um bestimmte Effekte zu erzielen, verzichtet Marie Bigot und steht damit Mozart und Haydn näher als manchen Zeitgenossen. Die Bandbreite

4 [Edmé-François-Antoine-Marie] Miel, „Nécrologie“, in: *Gazette national ou le Moniteur universel* vom 8.11.1820, S. 4. Dies ist die früheste Quelle für diese und weitere Begebenheiten, die später auch in Fétis' *Biographie universelle* Erwähnung finden; siehe François-Joseph Fétis, Art. „Bigot (Marie)“ in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, Paris: Didot 21868, S. 413. Autor ist hier ebenfalls Miel (1775–1842).

5 Von Marie Bigot sind die folgenden Kompositionen bekannt: *Sonate* B-Dur op. 1 (ca. 1806); *Andante varié* B-Dur op. 2 (ca. 1805?); *Rondeau* (1818 / = 3. Satz der Sonate); *Suite d'études* (1817/18). Ein Verzeichnis der verwendeten Notenausgaben befindet sich im Anhang dieses Beitrags.

ihrer Tempoangaben erstreckt sich von *Adagio* über *Andante*, *Andantino*, *Allegretto* und *Allegro* bis *Presto* mit Möglichkeiten zur Tempomodifikation durch die Vorschrift *rallentando* oder Fermaten. Dieses schmale Repertoire an Vortragsbezeichnungen ist unauffällig und steht für eine Vortragsweise, die Maß hält und Extreme meidet. Ungewöhnlich ist allerdings die Satzbezeichnung *Allegro espressivo* für den ersten Satz ihrer Sonate, in der Bigot den Ausdruck *espressivo*, der normalerweise ein *Largo* oder *Adagio* näher charakterisiert, mit einem schnellen Satztypus verbindet und so zwei unterschiedliche Sphären zusammenbringt (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Marie Bigot, Sonate op. 1, 1. Satz *Adagio* – *Allegro espressivo*, T. 21ff.

Der Satz zeichnet sich – nach einem einleitenden *Adagio* – durch differenzierte und äußerst lebendige Artikulation aus, die schon im Hauptgedanken zu beobachten ist. Besonders bemerkenswert sind die trotz identischer Melodik gelegentlich voneinander abweichenden Artikulationsangaben in rechter und linker Hand, die im Widerspruch zur strengen Stimmführung im doppelten Kontrapunkt stehen. Wenn die rechte Hand – nachdem die Melodie in den Bass verlegt wurde – ab T. 5 den Kontrapunkt aus den ersten beiden Takten zur Oberstimme macht, artikuliert sie ihn auf ihre Weise. Das beim ersten Ton fehlende Staccatozeichen könnte ein Versehen sein,

nicht aber die Umgestaltung der zweiten Hälfte von Takt 6: Hier trennt Bigot die sonst gebundene chromatische Tonfolge *e – es* und fasst im Folgenden drei Töne unter einen Bogen. Das ist besonders deshalb bemerkenswert, weil der Tonfolge *e – es* als Bestandteil des Hauptgedankens motivisch-thematische Bedeutung zukommt. Ein Blick auf die Reprise zeigt jedoch, dass Bigot – selbst an einer bedeutsamen Stelle wie dieser – Varietas wichtiger ist als Konsistenz: Der 3/8-Auftakt des Hauptgedankens erscheint hier nicht mehr getrennt, sondern zusammengefasst unter einem Bogen.

Variantenbildungen hinsichtlich der Artikulation sind in den Werken Bigots zwar nicht die Regel, finden sich aber auch an anderen Stellen.⁶ Es ist gut möglich, dass sie auch als Interpretin fremder Werke Wert darauf legte, Wiederkehrendes gelegentlich durch kleine Abweichungen und Varianten in der Ausgestaltung zu differenzieren, um einen lebendigen, abwechslungsreichen Vortrag zu erreichen. Man kann auf eine präzise artikulierende Pianistin mit genauen, bisweilen eigenwilligen Vorstellungen schließen, die das Pedal vermutlich eher sparsam eingesetzt hat und im Sinne eines lebendigen, beredten und durchhörbaren klassischen Klangideals musizierte.

Fanny Hensel als Schülerin Marie Bigots

Die Reise der Mendelssohns von Berlin nach Paris sollte über Weimar gehen, wo man sich eine Einladung von Johann Wolfgang von Goethe erhoffte. Carl Friedrich Zelter hatte der Familie dazu einen Brief mitgegeben: „Er hat liebens würdige Kinder und sein ältestes Töch-

6 Calvert Johnson, Herausgeber der Kompositionen Bigots, weist auf ähnliche Variantenbildungen im dritten Satz der Sonate sowie in den Etüden 1 und 6 hin. Siehe Marie Kiéné Bigot de Morogues, *Sonate op. 1, Suite d'études* (= Historical Women Composers for the Piano), hrsg. von Calvert Johnson, Pullman, WA: Vivace Press 1992, Vorwort, S. 3–6, hier S. 3.

terchen könnte Dich etwas von Sebastian Bach hören lassen.“⁷ Doch bei Goethe wurde im April 1816 nur der Vater Abraham Mendelssohn zu einem Nachmittagsbesuch vorgelassen. Immerhin kann man aufgrund des Briefes davon ausgehen, dass Fanny auch Marie Bigot „etwas von Sebastian Bach“ vorgespielt hat. Da auch Marie Bigot Bachs Musik schätzte,⁸ ist es gut möglich, dass seine Werke in ihrem Klavierunterricht ihren Platz gehabt haben. Wenigstens im Fall der Geschwister Mendelssohn hat Marie Bigot – vielleicht weil den beiden auf diesem Gebiet bereits ihre Mutter Lea und deren Tante Sara Lévy⁹ als Bach-begeisterte Expertinnen zur Seite standen – offensichtlich andere Schwerpunkte gesetzt.

Fanny Hensels Musikalienverzeichnis listet eine Reihe von Notenbänden auf, die sie selbst als Schenkungen von Marie Bigot ausgewiesen hat. Abgesehen von den beiden zu diesem Zeitpunkt noch unveröffentlichten Kompositionen ihrer Lehrerin – der *Suite d'Études*

- 7 Brief von Zelter an Goethe vom 4.4.1816, zitiert nach Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 59.
- 8 Zusammen mit Pierre Baillot und Jacques-Michel Hurel de Lamare spielte Bigot Kammermusikwerke Johann Sebastian Bachs (siehe Fétis, *Biographie universelle*, S. 413). Felix Mendelssohn Bartholdy erinnert sich noch Jahre später an den beeindruckenden Vortrag einer Sonate in A (Brief 482 vom 20.12.1831 an Rebecka Mendelssohn Bartholdy in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 2: *Juli 1830 bis Juli 1832*, hrsg. und kommentiert von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u. a.: Bärenreiter 2009.
- 9 Sara Levy, geb. Itzig (1761–1854) war Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs: In ihrem Berliner Salon waren Johann Sebastian Bach und seine Söhne hochgeschätzt (vgl. Peter Schleuning, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik*, Köln u. a.: Böhlau 2007, S. 24f.) Ihre ältere Schwester Bella Salomon, geb. Itzig (1749–1824) war Schülerin Johann Philipp Kirnbergers (Bach-Schüler?) und ist Mutter von Lea Mendelssohn (1777–1842), die bald nach der Geburt ihrer Tochter Fanny „Bachsche Fugenfinger“ an ihren Händen erkannte; siehe Cornelia Bartsch, „Lea Mendelssohn Bartholdy (1777–1842) ‚In voller geistiger Lebendigkeit‘“ in: *Vom Salon zur Barrikade. Frauen in der Heinezeit*, hrsg. von Irina Hundt, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 61–73, hier S. 62.

und dem *Rondo* – könnten die Geschwister alles übrige während des Paris-Aufenthalts 1816 erhalten haben (siehe Tabelle 1).

Komponist*in	Werk ¹⁰	veröffentlicht
Beethoven	Sonate ou Fantasia. cis moll	1802
Bigot	Suite d'études [Oxford, Deneke 229 (9), Fannys Expl.]	1818
	Rondo b dur. [Oxford, Deneke 175 (1)] ¹¹	1818
Boëly	30 caprices ou pièces d'études. [op. 2]	1816
Dussek	L'invocation. Sonate f moll [op.77. Oxford, Deneke 229 (8), Fannys Expl.]	1812
	Le retour à Paris. Sonate as dur [Op. 64. Oxford, Deneke 229 (7), Fannys Expl.]	1807
	Sonate zu 4 H. op. 48	1801
	Duo à 4 m. op. 63 [? Op. 66]	?
Scarlatti	La fugue du chat. Handschrt.	

Tabelle 1: Schenkungen von Marie Bigot gemäß Fanny Hensels Musikalienverzeichnis

Neben Beethovens *Sonata quasi una fantasia* sind es Werke des erst vier Jahre zuvor verstorbenen Johann Ladislaus Dussek, der mit Marie Bigot befreundet gewesen war. Auch Alexandre Pierre François Boëly war ein Bekannter Marie Bigots, verkehrte in ihrem Salon und hatte ihr seine jüngst veröffentlichten *Trente Caprices ou Pièces d'Études* gewidmet. Bei der Scarlatti-Komposition *La fugue du chat* mag Bigot speziell an den siebenjährigen Felix gedacht haben. Es ist nicht be-

10 Werktitel sowie Zusätze in eckigen Klammern wie im Verzeichnis: Rudolf Elvers, „Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy“ in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 8 (1993), S. 85–103, hier S. 89ff. Hinter den aufgeführten Werktiteln vermerkte Hensel sinngemäß: „Geschenk von Mme Bigot“.

11 Laut Bodleian Library ist dies Felix' Exemplar.

kannt, ob eine einzige dieser geschenkten Partituren im Unterricht behandelt wurde: Dennoch drücken diese Geschenke Wertschätzung aus und stellen damit wichtige Anregungen dar. Naheliegender wäre es, wenn Marie Bigot als ausgewiesene Beethoven-Expertin dessen Werke unterrichtet hätte. Voraussetzung dafür ist eine solide Klaviertechnik und in diesem Bereich lag höchstwahrscheinlich ein Schwerpunkt für die zehnjährige Fanny. Nach der Darstellung des Unterrichts von Marie Bigot durch Edmé-François Miel bildeten Etüden einen zentralen Bereich der Unterweisung:

En formant des pianistes, M^{me} Bigot se proposait surtout de faire des musiciennes. Un choix sévère des morceaux d'études devait la conduire à ce but. Jamais elle ne mit sous les yeux des ses écolières que les productions consacrées par une longue unanimité de suffrages et quoiqu'elle ait elle-même composé, elle eut jamais le faible [...] de faire étudier sa musique;¹²

Dass Familie Mendelssohn Marie Bigot als Kompetenz in Sachen Klaviertechnik ansah, verdeutlicht ein Brief, den Abraham Mendelssohn vier Jahre später am 16.7.1820 nach einem Besuch bei der bereits todkranken Pianistin aus Paris an seine Tochter nach Berlin schickte. Als Etüdenwerk empfahl Bigot der inzwischen 15-Jährigen nicht etwa die ihr gewidmeten *Trente Caprices ou Pièces d'Étude* von Alexandre Pierre François Boëly, die sie den Geschwistern 1816 geschenkt hatte, sondern Johann Baptist Cramers *Studi*. Der lapidare Hinweis darauf legt die Vermutung nahe, dass diese berühmte Etüdensammlung auch schon 1816 im Unterricht Verwendung gefunden hatte:

Die Mutter schrieb mir neulich, dass Du Dich über einen Mangel an Stücken zur Uebung der vierten und fünften Finger beklagst [...]. Die Bigot meint, es läge keineswegs an Mangel an Übungsstücken, sondern an Mangel an ernster Uebung [...]. Du müsstest jeden Tag einen Theil Deiner Uebungszeit darauf verwenden, ohne Rücksicht auf die Musik, Ausdruck oder sonst etwas, ganz mechanisch bloss

12 Miel, „Nécrologie“.

die Finger zu beobachten und fest aufzusetzen; es gäbe im Kramer¹³ genug Stücke, die auf diese Finger berechnet wären [...]

Welche Werke Beethovens könnte Fanny Hensel 1816 im Unterricht bei Marie Bigot behandelt haben? Im Musikalienverzeichnis sind für das Jahr 1816 zahlreiche Kompositionen von Beethoven aufgelistet, die Familie Mendelssohn vermutlich während des Paris-Aufenthalts erworben hat und es ist gut möglich, dass Marie Bigot – zumindest in Bezug auf die Werke mit Klavierbeteiligung – Empfehlungen ausgesprochen hat, was unbedingt dazugehört. Familie Mendelssohn kaufte unter anderem Ausgaben von elf der 32 Klaviersonaten, sieben der zehn Violinsonaten, zwei der fünf Cellosonaten, vier Klaviertrios sowie einen Klavierauszug des *Fidelio*.

Für das Jahr 1816 aufgelistete Werke Beethovens laut Musikalienverzeichnis, geordnet nach Besetzung¹⁴

Werke für Klavier solo

III Sonaten op. 2

III Sonaten op. 3

Grande Sonate pathétique op. 19 [op. 13]

Sonate c dur [op. 21, Waldstein]

Sonate ou Fantasia. cis moll (Geschenk v. Mme. Bigot) [op. 27,2]

Sonate d Dur W. 28

Sonate f moll W. 57 [Appassionata]

Sonate f. F.P. W. 78. fis dur

32 Variationen c moll [WoO 80]

13 Die erste Hälfte der 84 Etüden von Cramer erschien bereits 1804 in London.

14 Angaben gemäß Elvers, „Das Musikalienverzeichnis“; Zusätze in eckigen Klammern vom Verfasser. Fanny Hensel, die das Verzeichnis erst im Nachhinein anlegte (wohl nicht vor 1823), listet außerdem die Sonaten op. 102, 110 und 111 auf, die 1816 noch gar nicht erschienen waren.

12 Variationen. a dur aus dem Waldmädchen [WoO 71]

Variat. aus: une fièvre brûlante [WoO 72]

Werke für Violine und Klavier

3 Sonaten mit Violinbegl. op. 96, 23, 24

Sonate mit Violinbegl. op. 47

III Sonaten mit Violine. op. 12

Variat. auf ein Thema v. Händel mit Violinbegl. g dur [WoO 45]

Werke für Violoncello und Klavier

Sonate mit Cellobegl. op. 17 [Hornsonate]

Sonate mit Cellobegl. op. 69

Werke für Klaviertrios

III Trios P.F., violon, violone op. 1

Trio p.P.F., violon, violone. op. 11

Sonstiges:

Concert B dur. op. 19

Fidelio, Oper. Clavierauszug

Ouvertüre aus dems. zu 4 Händen

Polonaise à 4 mains. Tiré de l'oeuvre 56

Variat. mit Viol. u. Violone. es dur. op. 44

Tabelle 2: Für das Jahr 1816 aufgelistete Kompositionen Beethovens

Es ist ein ganzer Schatz an Beethovenkompositionen. Die Tatsache, dass die *Sonata quasi una Fantasia* op. 27,2 das einzige Werk Beethovens ist, das die Mendelssohns von Marie Bigot persönlich geschenkt bekommen haben, könnte ein Anhaltspunkt dafür sein, dass es Unterrichtsgegenstand gewesen ist. Die Sonate als Ganzes stellt Spieler vor erhebliche technische Herausforderungen – der berühmte erste Satz für sich genommen ist in dieser Hinsicht jedoch verhältnismäßig leicht zu meistern. Einer Zehnjährigen, die bis dahin hauptsächlich Barockmusik gespielt hat, würde sich eine ganz neue

Welt eröffnen. Belegt ist, dass sowohl Fanny Hensel als auch ihr Bruder die Sonate in späteren Jahren wiederholt in privatem oder öffentlichem Rahmen vorgetragen haben.¹⁵

Anspielungen auf Beethovens *Adagio sostenuto*

Man kann wohl davon ausgehen, dass Marie Bigot mit diesem Geschenk einen Nerv getroffen hat. Als „Mondscheinsonate“ oder „Clair de lune“ haben die Geschwister die Sonate übrigens nicht kennengelernt: Dieser Name geht auf Ludwig Rellstabs erst 1824 erschienenen Roman *Theodor* zurück.¹⁶

Wie bedeutsam gerade der erste Satz *Adagio sostenuto* aus Beethovens Sonate op. 27,2 für beide Geschwister noch Jahre später gewesen ist, zeigt sich in versteckten Anspielungen darauf in Hensels *Lied für das Pianoforte op.2,2* und Mendelssohns erstem *Lied ohne Worte* op. 19b,1. Ausgangspunkt ist die verstörende kleine None in Takt 16 des *Adagio sostenuto* von Beethoven (vgl. Abb. 2). Die scharfe Dissonanz *h-c'* erscheint auf der Eins des Taktes allein und unver-

15 Fanny Hensel hat sie nachweislich mindestens zweimal gespielt, vgl. Christian Lambour, „Fanny Hensel als Beethoven-Interpretin“, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München: Ed. Text und Kritik 2001, S. 106–119, hier S. 112. Auch ihr Bruder hat sie sehr geschätzt und immer wieder aufgeführt, siehe Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 158, 261, 304, 413, 562, 564.

16 Vgl. Johannes Forner, *Ludwig van Beethoven – Die Klaviersonaten. Betrachtungen zu Werk und Gestalt*, Altenburg: Kamprad 2011, S. 80. Im Jahre 1829 war der Titel schon so populär, dass eine englische Ausgabe das Werk als „Beethoven’s Moonlight Sonata“ herausbrachte; siehe auch Schleuning, *Fanny Hensel*, S. 294.

hüllt – erst mit dem verminderten Terzsprung ins *ais*' wird sie als Bestandteil einer neapolitanischen Wendung verständlich.¹⁷



Abb. 2: Ludwig van Beethoven, *Sonata quasi una fantasia* op. 27, 2,
1. Satz *Adagio sostenuto*, T.12–19

Die Art der Inszenierung macht daraus etwas Unerhörtes, so nie Dagewesenes. Peter Schleuning vermutet, dass sich Fanny Hensel im Mittelteil des zweiten ihrer *Lieder für das Pianoforte* op. 2 auf diese Stelle bezieht, und stellt starke Ähnlichkeiten zwischen den Takten 37–40 ihres Klavierstücks (vgl. Abb. 3) und den Takten 15–19 in Beethovens *Adagio sostenuto* fest.¹⁸

Hensels Klavierstück steht im verwandten h-Moll – im Mittelteil wird jedoch die ungewöhnlich weit entfernte Tonart es-Moll erreicht. Nach einem phrygischen Halbschluss zum B-Dur-Akkord (T. 36/37) erscheint die leicht abgewandelte neapolitanische Beethoven-Wendung in kanonischer Führung der beiden höchsten Stimmen – einen halben Ton tiefer als im Original. Den charakteristischen verminderten Terzsprung vermeidet Hensel: Sowohl das aufwärtsstrebende *a* als auch das abwärtsgerichtete *ces* werden un-

17 Über einem übergeordneten Orgelpunkt *H* erklingt die dazugehörige Kadenz mit neapolitanischem Sextakkord und darauf folgendem vermindertem Dreiklang als Doppeldominante. Die tiefalterierte Sexte *c* wird über die charakteristische *terza deficiens* in den Leitton *ais* geführt und dann in den Grundton *h* aufgelöst.

18 Vgl. Schleuning, *Fanny Hensel*, S. 294.

mittelbar ins *b* weitergeführt, so dass eine kreisende Bewegung entsteht.

The image shows a musical score for two systems of piano music. The first system consists of a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, featuring a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8.

Abb. 3: Fanny Hensel, *Lied für das Pianoforte*, op. 2, 2, T. 36ff.

Die scharfe Dissonanz der kleinen None stellt Hensel durch Platzierung auf der Eins, durch Verwendung von Oktaven in rechter und linker Hand sowie durch die Dynamik klar heraus. Dies zusammen mit der insgesamt größeren Bewegung (triolische Sechzehntel im *Andante con moto*) sorgt für einen gegenüber der Beethoven-Stelle veränderten, deutlich unruhigeren und aufgewühlteren Charakter.

Für sich genommen könnte es sich hier um eine wenig bedeutsame, vielleicht sogar unbewusste Anleihe handeln. Aufgrund weiterer Verweise im Kontext ihrer *Lieder für das Pianoforte* op. 2 scheint es jedoch nicht unmöglich, dass Fanny Hensel das 1841 in anderem Zusammenhang entstandene Lied¹⁹ fünf Jahre später auch wegen dieser Anspielung in ihre erste eigenständige Veröffentlichung

19 Das Lied für das Pianoforte op. 2, 2 (veröffentlicht 1846) entspricht dem 1841 entstandenen Klavierstück *September – Am Flusse* aus dem Zyklus *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Pianoforte. Am Flusse* bezieht sich auf das gleichnamige Gedicht von Goethe (vgl. Schleuning, *Fanny Hensel*, S. 293).

einer Sammlung von Klavierstücken integrierte. Nachdem Hensel ihren ersten Plan zur Veröffentlichung von Klavierstücken 1837 aufgrund von Bedenken ihres Bruders aufgegeben hatte, setzte sie sich zehn Jahre später darüber hinweg, gab *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* als op. 1 heraus und stellte vier in den vergangenen Jahren entstandene Klavierstücke für ihr Opus 2 zusammen: Nicht nur angesichts der langen Vorgeschichte ist klar, dass die Auswahl der Kompositionen mit größtem Bedacht erfolgte. Das Exemplar, das sie 1846 an ihren Bruder sandte, versah sie mit dem Kommentar „Hier kommen einige alte Bekannte“.²⁰

Mit dem Titel *Lieder für das Pianoforte* bezieht sich Hensel auf die *Lieder ohne Worte* ihres Bruders und grenzt sich gleichzeitig von ihnen ab: Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der verwandten Konzepte wurden verschiedentlich herausgearbeitet.²¹ Als Eröffnungstück wählte Hensel ein *Andante* in G-Dur, das ihr Bruder 1836 sehr gelobt hatte und dessen Melodie unverkennbar der Bezugspunkt für

20 Zitiert nach Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn – thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil: Ed. Kunzelmann – Lottstetten 2000, S. 54.

21 Cai und Todd beschreiben stilistische Wechselwirkungen („stylistic interaction“ – „stylistic affinities“) in den Klavierliedern der Geschwister. Siehe Camilla Cai, „Fanny Hensel’s ‚Songs for Pianoforte‘ of 1836–1837: Stylistic Interaction with Felix Mendelssohn“, in: *The Journal of musicological research*, Bd. 14 (1994), New York: Gordon and Breach, S. 55–76, sowie R. Larry Todd, „On stylistic affinities in the works of Fanny Hensel and Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, Oxford: Oxford University Press 2002, S. 245–261). Als Dialog deutet Cornelia Bartsch die zahlreichen gegenseitigen Bezugnahmen (siehe Cornelia Bartsch, „Felix Mendelssohns Lieder (mit und) ohne Worte im Dialog“ in: *Mendelssohn-Interpretationen: Der unbekannte Mendelssohn – Das Liedschaffen* (= Zürcher Musikstudien 7), hrsg. von Dominik Sackmann, Bern: Lang 2011, S. 101–123. Annegret Huber bezieht in einer komparatistischen Studie *Lieder ohne Worte* weiterer Komponistinnen und Komponisten ein; siehe Annegret Huber, *Das Lied ohne Worte als kunstübergreifendes Experiment. Eine komparatistische Studie zur Intermedialität des Instrumentalliedes 1830–1850* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 41), Tutzing: Schneider 2006.

eines seiner jüngeren *Lieder ohne Worte* gewesen war: ein *Andante espressivo* in derselben Tonart, mit dem dieser 1844 sein fünftes Heft op. 62 eröffnet hatte.²²

Indem Fanny Hensel im zweiten *Lied für das Pianoforte* aus op. 2 Beethovens *Adagio sostenuto* aus der *Sonata quasi una fantasia* anklingen lässt, bezieht sie sich gleichzeitig auf Felix Mendelssohns Eröffnungsstück aus dem ersten Heft der *Lieder ohne Worte* op. 19b vom September 1831, denn dieser versteckte in seinem *Andante con moto* selbst eine Reihe subtiler Anspielungen auf den Beethovensatz, die der Schwester nicht entgangen sein dürften – auch wenn sie ansonsten bislang offenbar unbemerkt geblieben sind.²³

Dabei stellt Mendelssohn auf übergeordneter Ebene schon durch die Wahl der Ton- und Taktart, durch die satztechnische Faktur – mit Bass, aufsteigenden gebrochenen Akkorden in der Mittellage und der Melodie in der Oberstimme – sowie durch das kurze Vorspiel einen losen Zusammenhang zwischen seinem ersten *Lied ohne Worte* und Beethovens *Adagio sostenuto* her. Gleichzeitig sorgen die Dur-Tonart und eine fließendere Bewegung, die aus der Tempovorschrift *Andante con moto* und den Sechzehntelnoten in der Begleitung resultiert, für eine starke Aufhellung des Charakters. Konkret greifbar wird der Bezug an einer trüber gefärbten, dynamisch zurückgenommenen Stelle unmittelbar vor der Reprise (vgl. Abb. 4). Nachdem die Dominante H-Dur in T. 26 zum zweiten Mal über einen phrygischen Halbschluss erreicht wurde, erscheint eine Anspielung

22 Fanny Hensels *Andante* ist auf den 19.7.1836 datiert. Felix Mendelssohn Bartholdy komponierte sein *Andante espressivo* am 6.1.1844. Zur intertextuellen Beziehung dieser beiden Kompositionen vergleiche Todd, „On stylistic affinities“, S. 252ff., Huber, *Das Lied ohne Worte*, S. 291f., und Bartsch, „Felix Mendelssohns Lieder“, S. 115ff.

23 Welche Bedeutung zitathafte Beethoven-Anspielungen für Mendelssohns Streichquartett op. 13 haben, zeigt Ariane Jesulat in „Mendelssohns Beethoven-Rezeption als Beispiel musikalischer Zitiertechnik“, ZGMTH 2/1 (2005), <<https://doi.org/10.31751/468>> (abgerufen am 19. März 2024).

auf die neapolitanische Beethoven-Wendung in der Melodie. Der Bezug ist besonders deutlich, weil Mendelssohn – anders als Hensel – keine Transposition vornimmt: Einige charakteristische Töne erscheinen sogar in derselben Oktavlage. Mendelssohns Inszenierung ist aus verschiedenen Gründen weniger herb als das Original und als Hensels Anspielung darauf: 1) Er vermeidet die kleine None und die große Septime als Zusammenklänge und lässt das *c''* und das *ais'*, die bei Beethoven gleichzeitig mit dem dissonanten *h* eintreten, über einem *e'* milder wirken. 2) Das verstörende *c''*, das bei Beethoven die Stelle eröffnet und auf schwerer Zeit erscheint, wird wie das *ais'* zum leichten Auftakt. 3) Zudem treten die Melodietöne *c''* und *ais'* in vertauschter Reihenfolge und vermittelt durch den Ton *h'* auf, so dass der charakteristische, harte verminderte Terzsprung in der Melodie nicht mehr enthalten ist.



Abb. 4: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder ohne Worte* op. 19, 1. T. 23ff.

Es sieht also so aus, als hätte sich Mendelssohn 1831 im ersten Stück seiner neuen Serie mit dem Titel *Lieder ohne Worte* nicht zuletzt auf Beethovens berühmtes *Adagio sostenuto* berufen.²⁴ Als habe er diesen

24 Der Beethoven-Satz wäre einer Liste von Vorbildern – Bernhard R. Appel erwähnt im Artikel „Charakterstück“ aus *Musik in Geschichte und Gegenwart* kantabile Klavieretüden von Johann Baptist Cramer, Daniel Steibelt und Ludwig Berger – unbedingt zur Seite zu stellen (Bernhard R. Appel, Art. „Charakterstück“, *MGG*2, Sachteil 2, Sp. 636–642, hier Sp. 639).

Zusammenhang gelegentlich besonders herausstellen wollen, kam es vor, dass er seine *Lieder ohne Worte* in Konzerten direkt im Anschluss an die *Sonata quasi una Fantasia* spielte.²⁵ Für nicht Eingeweihte scheint Fanny Hensel 1846 mit ihrem ersten *Lied für das Pianoforte* op.2, 1 bei einem aktuellen *Lied ohne Worte* ihres Bruders anzuknüpfen – nur wer weiß, dass ihr *Andante* eigentlich früher komponiert wurde als sein *Andante espressivo*, kann dieses Eröffnungstück auch als Klarstellung, als Hinweis auf ihren Anteil an der Idee des Klavierlieds interpretieren. Mit ihrer Anspielung im zweiten *Lied für das Pianoforte* bestätigt sie seinen Verweis auf Beethovens *Adagio sostenuto*, das einen gemeinsamen Bezugspunkt bildet.

Fanny Hensel als Pianistin

Diese Spurensuche bliebe unvollständig, wenn sie nicht auch Hinweisen auf Fanny Hensel als Pianistin nachginge. Das Vorhaben, ihr Klavierspiel ergänzend zu den zahlreichen verbalen Beschreibungen durch Zeitgenossen aus der Perspektive ihrer Kompositionen für Klavier wahrzunehmen – wie eingangs in Bezug auf Marie Bigot versucht –, erweist sich allerdings als problematisch.²⁶ Hauptgrund dafür ist, dass Hensels Angaben zu sogenannten sekundären Parametern, auf die dabei das Hauptaugenmerk gerichtet wäre, oft spärlich sind. Dies gilt insbesondere für handschriftlich überlieferte Klavierwerke, die aber den größeren Teil ihres Œuvres ausmachen. In den wenigen Klavierwerken, die sie selbst bis zur Veröffentlichung geführt hat – die *Lieder für das Pianoforte* (op. 2 und op. 6) sowie die

25 Vgl. Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 564 und 562.

26 Auch Lambour, der der Pianistin Fanny Hensel in vier Aufsätzen nachgegangen ist, nutzt diesen Ansatz an einer Stelle, indem er aus einer notationstechnischen Besonderheit Rückschlüsse auf die Art des Legato-Spiels Hensels zieht; vgl. Christian Lambour, „Fanny Hensel – die Pianistin, T. 4: Wie Fanny Hensel ihr eigenes Klavierspiel einschätzt“ in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 15 (2007), S. 247–260, hier S. 257.

Méodies pour le piano (op. 4 und op. 5) – sind Angaben zu Artikulation und Dynamik häufiger. Es überrascht nicht, dass in diesen lyrischen, liedhaften Kompositionen Legatobögen und Anweisungen wie „La melodia ben legata“ bzw. „tutto legato e cantato“ signifikant häufiger anzutreffen sind als Staccatopunkte, Keile oder andere Zeichen zur Verkürzung der Noten, die ein abgesetztes non-legato-Spiel verlangen würden.²⁷ Auch wenn diese Instrumentallieder zweifellos einen sehr bedeutsamen Teil ihres Gesamtwerks für Klavier darstellen: Sie sind doch alle derselben Gattung zuzurechnen und können damit nicht als repräsentativ für das Klavierwerk Hensels oder ihr gesamtes pianistisches Spektrum gelten. Dennoch ist anzunehmen, dass das kantable Legato-Spiel – das Singen mit den Fingern – ein wesentlicher Ausdrucksbereich der Pianistin Fanny Hensel war.²⁸

Um so mehr erstaunt es, dass dieser Aspekt in den zahlreichen verbalen Äußerungen über ihr Spiel nicht explizit Erwähnung fand.²⁹ Als besondere Charakteristika der Pianistin Hensel hoben ihre Zeitgenossen unter anderem Präzision, sinnvolle Auffassung, Natürlichkeit und Zartheit hervor. Am häufigsten wurde ihre „rapide Fertigkeit“ gelobt; dennoch war die Bezeichnung als Virtuosin selten und Fanny Hensel wurde eher als Gegenmodell dazu verstanden: von ihrem Bru-

27 Besonders deutlich ist dieser Befund in Bezug auf die 6 *Méodies pour piano* op. 4 und 5. Huber hat dargelegt, dass Fanny Hensel die der Übersetzung nach ähnlichen Titel „Mélodie“ oder „Lied“ aufgrund unterschiedlicher Prinzipien der Melodiebildung vergab; siehe Annegret Huber, *Das Lied ohne Worte*, S. 213ff. Auch hinsichtlich der geforderten Spielweisen stellen die *Méodies* in ihrer Einheitlichkeit eine gegenüber den Liedern abgrenzbare Gruppe dar.

28 Den Ausdruck „Mit den Fingern zu singen“ verwendete Hensel 1832 spaßeshalber für einen Eintrag in das Pariser Tagebuch ihres Bruders, siehe Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn*, S. 246.

29 Lambour hat „Berichte der Zeitgenossen“ zur Pianistin Fanny Hensel zusammengetragen, vgl. Christian Lambour, „Fanny Hensel – die Pianistin, T. 3: Berichte der Zeitgenossen“ in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 14 (2005), S. 269–283.

der Felix, wenn er meint, in ihrem geistreichen Spiel sei „etwas Besseres als Finger dabei“.³⁰ Oder von Charles Gounod, der Hensel 1839 in Rom kennengelernt hatte und ihr Gedächtnis und ihre außerordentliche musikalische Bildung herausstellt.³¹

Aussagen über den Effekt des Unterrichts der Zehnjährigen bei Marie Bigot gibt es nicht. Ihre weitere pianistische Ausbildung in Berlin wurde in die Hände des Clementi-Schülers Ludwig Berger gelegt, und bei Berlin-Aufenthalten erteilten auch Johann Nepomuk Hummel (1821) und Ignaz Moscheles (1824) der Jugendlichen Unterrichtsstunden.³² Ein Vergleich der Pianistinnen Bigot und Hensel müsste den stilistischen Umbruch Anfang des 19. Jahrhunderts mit berücksichtigen: Die frühverstorbene Bigot war zeitlebens einem klassischen Ideal verpflichtet und hatte 1816 Gelegenheit, dieses an Hensel zu vermitteln. Diese hat die Anregungen begierig aufgenommen – ist aber darüber hinaus von späteren Eindrücken geprägt: Sie erlebte wenige Jahre später die Anfänge des Virtuositums und schwankte diesbezüglich zwischen Abneigung und gelegentlicher Faszination – diese Erfahrungen sind nicht ohne Auswirkungen auf ihre Kompositionen und ihr Spiel geblieben. Marie Bigot kommt das Verdienst zu, Fanny Hensel im Jahre 1816 die Werke Beethovens nahegebracht zu haben. Damit hat sie ein Fundament gelegt, das für die Entwicklung der Komponistin und Interpretin Fanny Hensel von entscheidender Bedeutung war.

30 Zitiert nach ebd., S. 278.

31 Vgl. ebd., S. 279.

32 Vgl. Christian Lambour, „Fanny Hensel – die Pianistin“, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 12 (2001), S. 227–242.

Notenausgaben

Bigot de Morogues, Marie Kiéné: *Sonate*, in: Calvert Johnson *Historical Women Composers for the Piano*, Vivace Press 1992.

Bigot de Morogues, Marie Kiéné: *Suite d'Études pour le piano*, Paris: Erard o. J.

Bigot de Morogues, Marie Kiéné: *Andante varié*, Klein-Winternheim: Certosa Verlag 2011.

Hensel, Fanny: *Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte* (op.1 / op.7), Berlin: Bote & Bock 1985 (Reprint der Originalausgabe von 1846).

Hensel, Fanny: *Lieder für das Pianoforte* (op.2 / op.6), Bote & Bock Berlin 1983 (Reprint der Originalausgaben von 1846 und 1847).

Hensel, Fanny: *Six Mélodies pour le Piano* (op.4 / op.5), Berlin: Lienau 1982 (Reprint der Originalausgaben bei Schlesinger 1847).

Abstract

Dussek, Scarlatti, Boëly and Beethoven's *Sonata quasi una fantasia* op. 27, 2: Searching for traces of Fanny Hensel's piano lessons with Marie Bigot

In April 1816 the Mendelssohns travelled from Berlin to Paris and took their four children with them. During their half-year stay their eldest daughter Fanny (10) and her younger brother Felix (7) took piano lessons from the well-known pianist and composer Marie Bigot. Though little is known about this period, various sources make it possible to deduce some important aspects of this short but intense tuition. It is likely that Bigot was able to provide some crucial stimuli and that her choice of piano literature had lasting influence on Fanny Hensel.

„...mit kleinen Händchen und der schwachen Kraft eines jungen Mädchens“: Virtuos*innen in der *Zeitung für die elegante Welt* 1843

ELISABETH POSNJAKOW

1. Einleitung

Zeitschriften aus dem 19. Jahrhundert bieten einen ausgezeichneten Einblick in die Alltagswelt dieser Zeit. Besonders für historisch-musikwissenschaftliche Fragestellungen bieten sich, neben explizit musikbezogenen Zeitschriften, auch allgemeine Kulturblätter wie die *Zeitung für die elegante Welt* (ZeW) an. Nachfolgend soll der Frage nachgegangen werden, welche Virtuositätsdiskurse sich im Jahrgang 1843 der ZeW beobachten lassen und welche Rolle dabei das Geschlecht der jeweiligen Musiker*innen spielt.¹

2. Virtuosität in der Zeitung für die elegante Welt

Der oft unscharf definierte Begriff „Virtuosität“ umschreibt allgemein eine ästhetische und analytische Kategorie, nach welcher ein Moment des Technischen benannt wird.² Spezieller gilt in der Musik der Virtuositätsbegriff fast immer der Reproduktion und Ausführung der Musik sowie der Performanz des Künstlers.³ Der Komponist selbst ist demnach zwar kein Virtuose (sofern er das Stück nicht selbst aus-

1 Die nachfolgenden Erwähnungen der Zeitung beziehen sich auf folgende Ausgabe und werden in der Analyse in verkürzter Schreibweise bibliographiert: *Zeitung für die elegante Welt*, Jahrgang 1843, 2 Bde., hrsg. von Heinrich Laube, Leipzig: L. Voß 1843.

2 Heinz von Loesch, „Virtuosität als Gegenstand der Musikwissenschaft“, in: *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff 1), hrsg. von dems., Ulrich Mahlert und Peter Rummenhüller, Mainz: Schott 2004, S. 11–16, hier S. 12.

3 Ebd.

führt), allerdings fällt eine Komposition, deren Ausführung besondere technische Herausforderungen stellt, in diese Kategorie, offenbart aber wiederum die Virtuosität des ausführenden Musikers.⁴ Aus musikalisch-analytischer Sicht können drei Faktoren betrachtet werden: die Struktur eines Stücks, die Expressivität des Ausführenden und schließlich die Klangfarbe, die durch beide Faktoren zustande kommt.⁵ Die Kriterien unterliegen dabei jedoch immer historischen Diskursen und sind nicht universell festzulegen, wodurch dieses Phänomen nur bedingt der musikhärenten Analyse zugänglich ist.⁶ Daher wird im Folgenden keine Diskussion zur genauen Definition von Virtuosität anhand von Notentexten stattfinden, sondern ein phänomenologischer Blick auf den diskursiven Umgang mit musikalischer Virtuosität bzw. ihrer (De-)Konstruktion im 19. Jahrhundert geworfen.

2. 1 Diskurse um Virtuosität im 19. Jahrhundert

Die Diskursstrategien im 19. Jahrhundert, eine Grenze zwischen ‚echter‘ und ‚unechter‘ Virtuosität zu ziehen, waren so schwierig wie die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe.⁷

Dieses Zitat offenbart bereits die schwierige Lage des Virtuositätsdiskurses im 19. Jahrhundert. Es ist davon auszugehen, dass die genannten Kategorien keine starren Gerüste bilden, mit denen der Sachverhalt nüchtern erarbeitet werden kann, sondern einer dauerhaften Fluidität unterliegen. Herauszustellen ist also, welche möglichen Diskurse, die sich um das Jahr 1843 im Umlauf befanden, in der entsprechenden Ausgabe der *ZeW* zu beobachten sind.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 13

6 Ebd.

7 Albrecht Riethmüller, „Virtuosität im Zwielficht. 20 Beobachtungen“, in: *Musikalische Virtuosität*, S. 39–44, hier S. 42.

2. 1. 1 Historische Ausgangssituation im Jahr 1843

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts machte sich eine Bedeutungsverschiebung des Wortes „virtuos“ bemerkbar. Ursprünglich entlehnt wurde es aus dem lateinischen „virtu“ (= Tugend, Tüchtigkeit) und ab dem 18. Jahrhundert in Verbindung mit den „schönen Künsten“ verwendet, allerdings auch traditionell männlich besetzt.⁸ Die erweiterte Zugänglichkeit von Konzerten, welche sich nun nicht mehr auf Höfe beschränkten, erschuf ein neues, öffentliches Konzertleben, an welchem Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft teilnehmen konnten.⁹ Zentral für den Virtuositätsdiskurs wurde dadurch, besonders im Hinblick auf die Rezeption, die Dichotomie zwischen „Hoch-“ und „Massenkulturen“, nach welcher Musik entweder als „Kunst“ oder als „Nicht-Kunst“¹⁰ klassifiziert wurde.¹¹ Als Gegenbewegung zur „Demokratisierung“ der Hochkultur folgte eine elitäre Abspaltung der neu entstandenen Bourgeoisie, welche durch kulturelle Praxen und damit auch die Ablehnung populärer Events wie des öffentlichen Konzerts gefestigt wurde.¹² Die Zeit zwischen 1830 und 1848 gilt laut Eduard

8 Vgl. Cornelia Bartsch, „Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen“, in: *Musikalische Virtuosität*, S. 77–90, hier S. 77.

9 Vgl. Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 70.

10 Vgl. Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel: Bärenreiter 1987.

11 Nina Noeske, „Virtuosität als Massenphänomen. Das Jahr 1848 in der Musikpublizistik“, in: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (= Populäre Kultur und Musik 2), hrsg. von ders. und Sabine Meine, Münster: Waxmann 2011, S. 123–144, hier S. 125f.

12 Samson, *Virtuosity and the Musical Work*, S. 72f.

Hanslick als „Virtuosenzeit‘ par excellence“¹³, was sich einerseits in Niccolò Paganinis Konzertreisen um 1830 widerspiegelt, welche wiederum als „Erweckungserlebnis“ Franz Liszts gelten, und andererseits der national-liberalen Ideologie geschuldet ist, die durch die Julirevolution entfaltet wurde und ebenfalls nicht spurlos an Musikern wie Liszt vorbeiging.¹⁴ Eine weitere zentrale Rolle spielt außerdem die rasante Entwicklung im Instrumentenbau und speziell die Verbesserung des Hammerklaviers durch die Repetitionsmechanik Sebastian Erards ab 1822, die neue Möglichkeiten des Komponierens und Spielens eröffnete.¹⁵ Somit befindet sich der vor allem in Kulturzeitschriften stattfindende Virtuositätsdiskurs im Jahr 1843 sowohl an einem Wende- als auch auf seinem Höhepunkt.

2. 1. 2 Archetypen

Postklassizistische Virtuosität konnte in drei Varianten auftreten, bei welchen immer wieder die Beziehung zwischen den Komponist*innen (bzw. stellvertretend ihrem Werk) und Ausführenden ausgehandelt wurde.¹⁶ Die erste Kategorie vereinte beide Aspekte und schloss damit an das neobarocke Ideal einer Balance zwischen Virtuosität und Werkcharakter an.¹⁷ Hierunter fallen Komponisten wie Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin und Robert Schumann, welche ihre eigens komponierte Musik virtuos vortragen konnten.¹⁸ Der zweite Archetyp beschreibt einen rein aus-

13 Eduard Hanslick, *Geschichte eines Concertwesens in Wien*, 2 Bde. in 1 Bd. Unveränderte Reproduktion der Ausgaben Wien 1869/1870, Hildesheim: Olms 1979, S. XII.

14 Noeske, „Virtuosität als Massenphänomen“, S. 126.

15 Samson, *Virtuosity and the Musical Work*, S. 71.

16 Ebd., S. 75.

17 Ebd.

18 Ebd.

führenden Musiker, der sich durch die technische Meisterung des vorgegebenen Notentexts vollständig dem Stück unterwirft und dieses mit herausragender Leistung interpretiert.¹⁹ Völlig im Ideal des Liberalismus geht allerdings erst der dritte Typus auf, der „romantische“ Virtuose, welcher den Virtuositätsdiskurs des 19. Jahrhunderts dominiert: Er ist vollkommen frei und im Gegensatz zum zweiten kein „Sklave“ des Werks.²⁰ Er spielt im Sinne der liberalen Ideologie und seine Leistung geht über die rein technische Meisterung hinaus; denn sie offenbart seine Individualität und seine Macht über das Instrument, wodurch er auf geradezu spirituelle Weise als faustischer Held – immer strebend nach Freiheit, Wahrheit, Verlangen – überhöht wird.²¹ In diese Kategorie sind v. a. Liszt und Paganini einzuordnen, was sich nicht nur in von außen diskursiv zugeschriebenen Charakterisierungen äußert, sondern auch durch eigene Aussagen belegbar ist.²² Eine derartige ideologische Motivation äußert sich nicht im Notentext oder durch die bloß technische Meisterung, sie erfordert auch eine visuelle Komponente.²³ Daher ist die Körperlichkeit für das Virtuosen-tum des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend, wodurch die Performanz in das Zentrum der Analyse rückt.²⁴ Der Körper übernimmt dadurch nicht mehr nur die Funktion der Klangvermittlung, sondern wird selbst zum Objekt ästhetischer Aufmerksamkeit und Bewertung.²⁵

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 77.

24 Vgl. Jonas Traudes, „Musikalische Virtuosität im Werkparadigma. Eine Diskurskritik“, in: *Virtuosität* (= *Anklaenge*), hrsg. von Patrick Boenke und Cornelia Szabó-Knotik, Wien: Mille Tre 2013, S. 11–38, hier S. 30.

25 Ebd., S. 33.

2. 1. 3 Kritik

In den 1840er Jahren verschärfte sich die Kritik am Virtuositentum drastisch, besonders in Bezug auf den oben beschriebenen dritten Typus.²⁶ Vorgeworfen wurden dem Virtuosen Gefallsucht, Oberflächlichkeit, Geldgier und Effekthascherei, welche angeblich die Oberhand über den künstlerischen Anspruch gewannen.²⁷ Man sprach nun in verschiedenen Kulturzeitungen immer häufiger davon, dass das Virtuositentum im Verschwinden begriffen sei, die Konzertsäle immer leerer würden und man sich verstärkt „geistigem“ Inhalt zuwende.²⁸ Vollständige Ablehnung des Virtuositentums fand allerdings nur selten statt. Vielmehr wurde eine Dichotomie zwischen „echten“ und „unechten“ Virtuosen geschaffen: Die „Unechten“ wurden vor allem dadurch von den Ersteren abgegrenzt, dass sie ihre technischen Fertigkeiten zum Selbstzweck verkommen ließen.²⁹ Dabei unterwanderten stets moralische Vorstellungen den künstlerisch-ästhetischen Diskurs, wodurch keine objektiv zu fassenden Kriterien bestehen.³⁰

2. 1. 4 Geschlecht

Virtuosität unterliegt, besonders durch das Aufkommen von Emanzipationsbewegungen, die vor allem Pianistinnen hervorbrachten, immer auch Genderdiskursen. Vorweg ist anzumerken, dass künstlerische Laufbahnen Frauen nur dann offenstanden, wenn sie aktiv von

26 Noeske, „Virtuosität als Massenphänomen“, S. 126f.

27 Ebd., S. 127.

28 Ebd., S. 128f. Vgl. außerdem: Richard Pohl, *Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853*, Leipzig: Hinze 1853. S. 11; Johann Christian Lobe, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Für Freunde und Kenner. Von einem Wohlbekannten. Erster Theil*, Leipzig: Baumgärtner 1852, S. 210f.

29 Noeske, „Virtuosität als Massenphänomen“, S. 129.

30 Riethmüller, „Virtuosität im Zwielficht“, S. 39.

einem männlichen Familienmitglied oder anderen, männlichen Bezugspersonen, die sich ihrer annahmen, gefördert wurden.³¹ Traditionell wurde im Geschlechterverhältnis des 19. Jahrhunderts das „Geistige“ mit dem „Männlichen“ sowie das „Körperliche“ mit dem „Weiblichen“ in Verbindung gebracht.³² Demzufolge müsste sich die Frau theoretisch am besten zum Virtuosen eignen; in der Realität der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts tritt sie allerdings oft in den Schatten des Mannes.³³ Während männlichen Künstlern aufgrund ihrer zugewiesenen gottähnlichen Gestalt Kreativität und schöpferische Kraft zugestanden wurden, waren Frauen aufgrund ihrer rein biologisch determinierten Produktionsfähigkeit und „Schwäche“ von vornherein aus derartigen Prozessen ausgeschlossen.³⁴ Das Auftreten einer Frau als Virtuosin stellte somit automatisch einen Akt der Travestie dar.³⁵ Hier wird häufig die Unterscheidung zwischen „echter“ und „unechter“ Virtuosität betont, um das Instrumentalspiel einer Frau zu bewerten, wobei der oben beschriebene zweite Typus dem „unechten“, rein technischen (= körperlichen) Virtuosen zugeschrieben wird, während der „echte“ dem ersten (= geistigen) oder dem dritten (= romantischen) Typus entspricht.³⁶ Somit bleibt das Paradigma des passiven Weiblichen, das rein technisch wiedergibt, und das des aktiven, innovativen Männlichen, erhalten, auch wenn sie nun einer Bedeutungsverschiebung unterliegen und auch innergeschlechtlich

31 Nancy B. Reich, „Komponierende und musizierende Frauen im 19. Jahrhundert“, in: *Internationale Robert-Schumann-Tage Zwickau* (= Schumann-Studien 2), hrsg. von Gerd Nauhaus, Zwickau: Robert-Schumann-Gesellschaft 1989, S. 73–79, hier S. 78.

32 Beatrix Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, in: *Musikalische Virtuosität*, S. 63–76, hier S. 65f.

33 Ebd., S. 66.

34 Ebd., S. 75f.

35 Bartsch, „Virtuosität und Travestie“, S. 77.

36 Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, S. 70.

aufzutreten können.³⁷ Interessanterweise zeigt sich insbesondere am Beispiel von Clara Wieck/Schumann, dass „Männlichkeit“ als Konzept nicht an das biologische Geschlecht gebunden sein muss, sondern durch eine Erfüllung künstlerischer Ansprüche erreicht werden und durchaus ein Qualitätsmerkmal darstellen konnte.³⁸ Eine Überwindung der „Schwäche“, weiblich aufzutreten, konnte demnach eine Akzeptanz in einem männerdominierten Milieu bewirken. Gleichzeitig wurde aus Gründen des „Anstands“ argumentiert, dass Frauen durch allzu körperliches Spiel eine erotische und „dämonische“ Wirkung erzeugen würden und dadurch „anrühig“ erschienen.³⁹ Ähnliche Vorwürfe galten allerdings auch männlichen Virtuosen, die – im Gegensatz zum Interpreten, der als „Erzieher“ fungierte, – gegenüber dem „jungen“ und „weiblichen“ Publikum in die Rolle des Verführers fallen könnten.⁴⁰ Damit wurde wiederum eine Verschiebung der Geschlechterdichotomie bewirkt, in welcher der Virtuose gegenüber dem „männlichen“ Interpreten als „weiblicher“ Künstlertypus galt.⁴¹ Gegen eine solche Hierarchisierung sprach sich Liszt aus:

Wir lehnen im voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Thätigkeit das Virtuosenenthum, welches hier von der Frau repräsentiert ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Nicht ein Auswuchs sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität [...]. Nicht passive

37 Bartsch, „Virtuosität und Travestie“, S. 82.

38 „Madame Schumann selbst kann ich eben wohl als Mann rechnen.“ Aus einem Brief Joseph Joachim Ruffs an eine unbekannte Bewerberin vom 3.7.1879, zitiert nach Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, S. 71, welche wiederum zitiert aus: Cahn, Peter: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt am Main: Waldemar Kramer 1979. S. 56.

39 Bartsch, „Virtuosität und Travestie“, S. 88.

40 Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, S. 71.

41 Ebd.

Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerks ab.⁴²

Die erörterten, teilweise widersprüchlich erscheinenden und schwammigen Geschlechterzuschreibungen entlarven, ebenso wie die anderen Kriterien, nach welchen Virtuos*innen in ihrem Schaffen beurteilt werden, die jeweilige Ideologie des Kritikers.



Abb.: Aus der *Zeitung für die elegante Welt* (ZeW) 51 (1843)

42 Franz Liszt, „Clara Schumann“, in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bd. 4, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882, S. 187–206, hier S. 196.

2. 2 Virtuositätsdiskurse in der *Zeitung für die elegante Welt* 1843

Nun ist zu untersuchen, welche Argumentationsweisen für oder gegen Virtuosität in der *ZeW* im Jahrgang 1843 angewandt wurden. Die in der *ZeW* im Zusammenhang mit Virtuosität erwähnten Musiker*innen lassen sich thematisch gruppieren.

2. 2. 1 Die Frauen

Die erste, positive Erwähnung des Virtuositätsbegriffs bezieht sich auf keine geringere als Clara Schumann, welche hier in einem Nebensatz in einem Bericht über neue Kompositionen ihres Mannes Robert als „an Gediegenheit noch immer unübertroffene[] Claviervirtuosin“ bezeichnet wird.⁴³ Anderen Musikerinnen wird jedoch eine abweichende Behandlung zuteil. Drei Frauen werden in der *ZeW* zwar herausragend gelobt, allerdings nicht explizit als Virtuositäten benannt. Über die junge Geigerin Hortensia Zirges schreibt man:

Wir haben auch in Leipzig eins der jetzt so reichlich sprossenden Musikwunder. Es ist einmal Saison dafür. Glücklicherweise ist das unsrige anspruchslos und durch Einfachheit wirklich einnehmend: Hortensia Zirges, ein junges Mädchen, das bereits mit erstaunlicher Fertigkeit und Festigkeit Geige spielt, und in der verflossenen Woche ein Concert gab. Der Vater derselben, ein geschmackvoll unterrichteter Mann, läßt es sich angelegen sein, die frühzeitige Bildung auch gediegen zu machen.⁴⁴

Die Bezeichnung „Musikwunder“ und die Tatsache, dass die Fähigkeiten trotz der erwähnten Förderung seitens ihres Vaters, welche ihre Leistung durchaus rationalisieren, den Schreiber erstaunen, gibt einen Einblick in die Kategorisierung weiblicher Musikerinnen als etwas – wenn auch positiv – von der Norm Abweichendes. Das Erstaunen könnte auch auf die Jugend der Musikerin, welche damals 14 Jah-

43 *ZeW* 3 (1843), 18. Januar, S. 73.

44 *ZeW* 22 (1843), 31. Mai, S. 539.

re alt war, bezogen sein.⁴⁵ Ebenfalls nicht ohne Erwähnung des fördernden Vaters werden die Milanollo-Schwwestern gelobt, mindestens 30 Konzerte in Wien gespielt zu haben, allerdings werden auch diese nicht explizit als Virtuosinnen benannt,⁴⁶ obwohl sie zu ihrer Zeit als virtuose Wunderkinder galten.⁴⁷ Latent spöttische Töne treffen hingegen zum Beginn der neuen Gewandhaussaison eine junge russische Pianistin:

Ich schäme mich fast es zu sagen: aber es war wirklich ein neuer Clavier-Virtuos – die Epoche ist also noch nicht abgelaufen! – ja gar eine Clavier-Virtuosin, ein ganz junges Fräulein v. Grünberg aus Rußland. Sie nennt sich Schülerin Henselt's. Wie sie es mit kleinen Händchen und der schwachen Kraft eines jungen Mädchens möglich macht, die schwierigsten Dinge zu bewältigen, und wie man so jung leise Grazie und stürmische Uebergänge in ein Clavierconcert legen kann, das mag der Gott des Virtuositentums wissen. Das aber weiß ich sogar: diese kleine Dame macht die sogenannte große Laufbahn des Virtuositentums.⁴⁸

Auf den ersten Blick erscheint es, als würde man Grünberg ein Lob aussprechen und ihre künstlerischen Fähigkeiten bewundern. An dieser Stelle wird allerdings unterschwellig das Virtuositentum als Beleidigung, wenn nicht geradezu als Stigma verwendet und das Lob ihrer Technik deutet auf den Virtuosen zweiten Typs hin. Kritisiert wird, dass eine derartig „schwache“ Künstlerin in einer Gesellschaft, die nach Virtuosen verlangt, eine Karriere machen kann trotz ihrer „offensichtlichen“ Mängel. Diese sieht der Autor in den „kleinen Händchen und der schwachen Kraft eines jungen Mädchens“, wodurch die

45 Volker Timmermann, Art. „Zirges, Zürges, Zirgis, Hortensia, verh. Schletterer“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhundert*, URL: <<https://www.sophie-drinker-institut.de/zirges-hortensia>> [Stand September 2020] (Abruf 29. Dezember 2020).

46 *ZeW* 30 (1843), 26. Juli, S. 735.

47 Vgl. den erst wenige Monate später erschienenen Artikel in: *Illustrierte Zeitung* 13 (1843), 23. Sept. Bd. 1, hrsg. von Johann Jacob Weber, Leipzig: J. J. Weber, 1843, S. 201–202.

48 *ZeW* 43 (1843), 25. Okt., S. 1024.

implizite Abwesenheit einer „Männlichkeit“ zum Nachteil Grünbergs ausgelegt wird. Ihr wird durch die „sogenannte große Laufbahn des Virtuositums“ und die vorangegangene kunstreligiöse Überspitzung („der Gott des Virtuositums“) auf sarkastische Weise eine erfolgreiche, aber mehr oder weniger unverdiente Zukunft vorhergesagt. Besonders das eingeschobene „sogenannte“ relativiert die Bedeutung einer Karriere für Grünberg. Andererseits scheint der Autor sich der Qualität von Grünbergs Spiel nicht ganz entziehen zu können, weshalb die Kritik sehr unterschwellig ausfällt und – da sich keine wirklich qualitativen Mängel beschreiben lassen – ihr Geschlecht stark hervorhebt. In Kritiken anderer Zeitungen wurde ihr allerdings nachgesagt, die „russische Clara Wieck“ zu sein, und dort finden sich positive Vergleiche mit männlichen Pianisten.⁴⁹ Die hier geäußerte Kritik hingegen bleibt ambivalent und zeigt eine Ablehnung des Virtuositums als solchem auf. Eine weitere Pianistin, die für ihre fehlende „Männlichkeit“ kritisiert wird, ist „Mad. Wartel“, die ein Abschiedskonzert mit ihrem Mann gibt, der im Gegensatz zu ihr das Prädikat „virtuos“ erhält:

Das Fortepianospiel der Mad. Wartel ist durch Seele, Reinheit und Lieblichkeit besonders ausgezeichnet; nur mitunter ist in den majestätischen Parteen ein Mangel an männlicher Kraft fühlbar.⁵⁰

Weibliches Spiel wird allerdings nicht nur als Mangel präsentiert; es wird geradezu eine bedrohliche „Entmännlichung“ des gesamten Konzertwesens beklagt, die aus elitärer Sicht einem Kulturverfall gleichkommt:

Alles wird für Frauen ausgerichtet, die ins Unbestimmte hinaus und ohne störende Charakteristik schwärmen wollen, Alles nähert sich einem marklosen Byzanti-

49 Vgl. Natalia Keil-Zenzerova, *Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland* (= Univ. Dissertation, TU Chemnitz 2004.), Frankfurt am Main: Lang 2007. S. 104.

50 *ZeW* 12 (1843), 22. März, S. 299.

nerthume. Und die Beute ist unabsehbar! [...] große Talente wie Mendelssohn's machen diese Richtung nur um so beklagenswerther, denn sie verlieren gerade hierin die Gelegenheit, sich kräftig und männlich auszubilden. Zierlichkeit, Anmuth, Grazie, technische Meisterschaft, welche diesem Talente in hohem Grad eigen sind, reichen vollkommen aus für diese Richtung, und der männliche Nachdruck, der kräftige Schwung, die charakterisirende, das männliche Wesen bereichernde Kraft, die fortreißende erschütternde Macht, welche dem wirklich dramatischen Componisten – denkt an Fidelio und den vierten Akt der Hugenotten! – erreichbar sind, sie werden verwischt und überspielt in der weiblichen Allgefälligkeit des Concertstils.⁵¹

Insgesamt lassen sich beim Schreiben über Musikerinnen/ Virtuosinnen im vorliegenden Jahrgang der *ZeW* einige zentrale Diskurse erkennen: Die Frau wird immer zusammen mit einem Mann erwähnt und steht nie für sich selbst, „Männlichkeit“ gilt als Qualitätsmerkmal und deren Abwesenheit als Mangel, als „echte“ Virtuosin wird nur eine anerkannte Musikerin wie Clara Schumann bezeichnet und zur Denunziation wird – wenn alle Stricke reißen – die als „Virtuosin“ geltende Musikerin instrumentalisiert, um den Diskurs um das „unechte“ Virtuosität anzuheizen, das im schlechten Geschmack des Publikums begründet wird.

2. 2. 2 Zuversicht, Ambivalenz und Polemik

Der junge Pianist Angelo Russo wird zweimal (Nr. 9 und 12) erwähnt; seine Fertigkeit wird zwar gelobt, sie solle allerdings aufgrund seines Alters von 13 Jahren noch „werden und wachsen [...] in Kraft und Überwindung von Schwierigkeiten“.⁵² Ähnlich dem zuvor erörterten Geschlechterdiskurs des Weiblichen und dessen Überwindung wird Russo hier als noch „unfertiger“ Mann inmitten der Adoleszenz betrachtet, es fehle ihm an Kraft, was gleichzeitig die latente Präsenz einer (weiblichen) Schwäche suggeriert; allerdings ist man aufgrund seines „Talents“ und seiner „Fertigkeit“ zuversichtlich. Verglichen mit

51 *ZeW* 48 (1843), 29. Nov., S. 1107.

52 *ZeW* 9 (1843), 1. März, S. 224; siehe auch *ZeW* 12 (1843), 22. März, S. 297f.

dem Lob, das jungen Virtuosinnen zuteil wird, erscheint dieses sehr gemäßigt. Allerdings wird damit auch impliziert, dass für den männlichen Virtuosen noch Potenzial besteht und dass er dieses durch seine „Mannwerdung“ ausschöpfen könne, während an die jungen Mädchen, möglicherweise aufgrund ihrer fast unausweichlichen Zukunft als Ehefrau und Mutter und weniger als lebenslang karriereorientierte Musikerinnen, keine derartigen Erwartungen zum Vorschein kommen.

Neben Russo wird in der 12. Ausgabe der Harfenist Elias Parish Alvars in einer Konzertankündigung erwähnt, allerdings nicht explizit als Virtuose gekennzeichnet.⁵³ Im breiteren gesellschaftlichen Konsens war dieser jedoch seinerzeit als „echter“ Virtuose bekannt, weswegen eine Kennzeichnung hier möglicherweise nicht als notwendig erachtet wurde.⁵⁴ In einer weiteren Ausgabe wird er im Zusammenhang mit der Harfenistin „Fräulein“ Therese Brunner erwähnt, die sich „durch Virtuosität lebhaften Beifall“ erwarb und „unter der jetzi-

53 *ZeW* 12 (1843), 22. März, S. 298.

54 Vgl. eine Kritik der AWMZ, welche alle oben erörterten Kriterien eines „echten“, „geistigen“ etc. Virtuosen enthält: „Im Musikvereinsssaale gab den 2. d. M. Herr Parish-Alvars um die Mittagsstunde ein Konzert, in welchem er sich dem zahlreichen und äußerst gewählten Publikum nicht nur als ausgezeichnete Harfenvirtuose, sondern vielleicht noch mehr als gründlich gebildeter, höchst achtungswürdiger Tonsetzer vorstellte. Um unser Urtheil über Herrn Parish-Alvars gleich vorhinein kurz auszusprechen, nennen wir ihn einen ganzen Künstler in der edelsten, tiefsten, innersten Bedeutung des Wortes. Wir sind sehr sparsam mit diesem Titel, der nur den auserwählten Jüngern der keuschen, erhabenen Tonmuse gebührt, und wahrlich, die wenigsten Modevirtuosen haben ein Recht an dieses Epitheon. Herr Parish-Alvars aber gehört, wenn irgend einer, unter diese wenigen. Seine gediegene, klassische Schule und Richtung, das vorherrschend geistige Element in seinen Compositionen nicht minder als in seinem Spiele, der hohe Ernst, die sittliche Würde, von welcher aus er überhaupt das Künstlerthum erfaßt und darstellt, all' dies flößt dem Kenner und Liebhaber der Tonkunst hohe Achtung vor Parish-Alvars ein, und dieser Eindruck hoher Achtung war es, den auch wir in diesem seinen Konzerte empfanden und mit uns nahmen.“ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 5 (1848), 4. Jan. 1848, S. 5.

gen Fluth von Virtuosen“ begrüßt werde. Parish Alvars sei es ihm zu verdanken, dass das unterbewertete Instrument Beachtung finde.⁵⁵ Trotz des Lobs, das an dieser Stelle einer Frau zuteil wird, ist es bezeichnend, dass ihre Leistung, die nicht weiter ausgeführt wird, automatisch mit einem Mann in Verbindung gebracht wird, wie dies zuvor bereits bei den anderen weiblichen Virtuosinnen geschah. Dennoch unterscheidet sich diese Kritik von der an künstlerischen Leistungen weiter oben erörterter Frauen: Brunner wird hier gleichrangig mit männlichen Virtuosen behandelt, sie sticht sogar „unter der jetzigen Fluth der Virtuosen“ hervor, was in Form einer Randbemerkung als Kritik am populären Virtuositentum gemeint ist, und wird neben Parish Alvars gestellt.

Eine kurze Erwähnung seiner Person findet sich außerdem in der 43. Ausgabe, in welcher jedoch berichtet wird, seine Konzerte in Stuttgart seien im Gegensatz zu denen Alexander Dreyschocks nicht gut besucht worden.⁵⁶ Schnippisch bemerkt dabei der Autor: „Auch in der Musik bringt die Concurrenz Manchen um Brod, Credit und Genie.“⁵⁷ Gilt dieser Seitenhieb auf Parish Alvars, der von einem „besseren“ Musiker Konkurrenz bekommt, oder tadelt der Schreiber an dieser Stelle das Stuttgarter Publikum? Einige Ausgaben zuvor wird Dreyschock auf geradezu pittoreske Weise für sein Klavierspiel in England kritisiert:

Nach Aufführung eines schlechten Melodrams: ‚Die Belagerung von Rochelle‘, vor einem englischen Publikum hat Herr Dreyschock, einer unsrer Pianisten von erster Faust, ein Stück gespielt, und zwar auf eine so nachdrückliche Manier, daß man den Wiederbeginn der Belagerung zu hören geglaubt hat. Nicht zufrieden mit dieser unerfreulichen Täuschung, hat er mit einer Hand eine gefährliche Variation ausgeführt – jedenfalls war das Belagerungsgeschütz um die Hälfte vermindert, sagt der Bericht, und Zähne und Füße, setzt er hinzu, werden nun wohl auf dem Piano an die Reihe kommen! – Dieser Auffassungsweise nach sind wir

55 *ZeW* 14 (1843), 5. April, S. 350.

56 *ZeW* 43 (1843), 25. Okt., S. 1023.

57 Ebd.

nun wohl über den Virtuosenberg hinüber und die Tausendkünstlersaison geht abwärts.⁵⁸

Eine derartige Häme spricht eher für eine allgemein ablehnende Haltung gegenüber Dreyschocks Klavierspiel, sodass die spätere Äußerung als ein Tadel des Geschmacks des Stuttgarter Publikums interpretiert werden kann.

2. 2. 3 Vollkommene Virtuosen und virtuosenfeindliche Äußerungen

Im Jahrgang 1843 der *ZeW* besteht, trotz des scheinbaren Widerspruchs, eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: eine Ablehnung des Virtuositums sowie eine Überhöhung von Musikern, die dem Ideal des romantischen Virtuosen des dritten Typs oder des neobarocken ersten Typs entsprechen.⁵⁹ Im Artikel „Concert-Verzweiflung“⁶⁰ polemisiert der Autor gegen die inflationäre Verfügbarkeit von Konzerten und beklagt besonders, dass „Große Talente wie Mendelssohn's“ (= neobarocker Typus) darin untergingen.⁶¹ Erwähnt werden hier u.a. „mit ausgehobenem Schwert Molique aus Stuttgart, Goldschmidt aus Prag, angekündigt und im Anzug Prume und die Geschwister Milanollo.“⁶² François Prume findet eine weitere Nennung in der 30. Ausgabe der Zeitung:

Die Journalistik ist eines Mordes überführt worden: Der Violinspieler Prume, den sie längst für todt ausgegeben und begraben hat, lebt und wird gesund in Brüssel.

58 *ZeW* 32 (1843), 9. Aug., S. 785.

59 Kleine Randbemerkungen, die hier nicht weiter erörtert werden, finden sich in folgenden Ausgaben: *ZeW* 15 (1843), 12. April, S. 373; 43 (1843), 25. Okt., S. 1026.

60 *ZeW* 48 (1843), 29. Nov., S. 1107.

61 Ebd.

62 Ebd.

Dies barbarische Mittel, das Virtuosenheer zu verringern, ist ja überhaupt nicht bloß barbarisch, sondern wirkungslos. Aus jedem Tropfen vergossenen Drachensbluts entstehen zehn neue, nicht Drachen, sondern Virtuosen.⁶³

Dieser Vorwurf, Prume journalistisch „ermordet“ zu haben, stellt keinen Einzelfall dar und entsprach anscheinend einem gängigen Mittel der Denunziation.⁶⁴ Der Schreiber an dieser Stelle lässt jedoch trotz einer Kritik am Vorgehen eine sarkastisch konnotierte Resignation gegenüber dem Virtuositentum erkennen, indem er auf eine Hydra aus der griechischen Mythologie⁶⁵ anspielt. Damit appelliert er an die Journalisten, das „Problem“ des Virtuositentums klein zu halten, anstatt es aktiv zu bekämpfen. Allerdings scheinen sich, wie die bislang erörterten Textstellen zeigen, die Autoren der *ZeW* selbst nicht an diesen Grundsatz zu halten.

Bernhard Molique wird ebenfalls in der 52. Ausgabe von Feodor Wehl genannt, der als „Violinist ins Centrum der klassischen Richtung“ gehöre.⁶⁶ Er wird nicht speziell als Virtuose benannt und sein Spiel wird als „weich, angenehm, ohne großartig ergreifende Gewalt, aber doch sinnig anregend“ beschrieben.⁶⁷ Im selben Abschnitt wird er mit Remmers, ebenfalls einem Geiger, verglichen, welcher „dagegen ganz der modernen romantischen Seite“ angehöre.⁶⁸ Sein Spiel kontrastiert mit dem Moliques und er wird explizit als Virtuose benannt: „Er spielt sehr ausgezeichnet, tief, schwärmerisch, mit der

63 *ZeW* 30 (1843), 26. Juli, S. 737.

64 Vgl. einen veröffentlichten Brief von F. Wiest aus Wien vom 4. Dezember 1844 in: *Der Wanderer* 293 (1844), 6. Dez. 1844, S. 1171-1172.

65 Stoll, Heinrich Wilhelm, Art. „Hydra“, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1, Abt. 2, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Leipzig: B. G. Teubner 1890, Sp. 2769-2770.

66 *ZeW* 52 (1843), 27. Dez., S. 1167.

67 Ebd.

68 Ebd.

ganzen Glut einer feurigen Seele. Er verdient in die erste Reihe der jetzt lebenden Virtuosen gestellt zu werden.“⁶⁹

Dieser Stelle folgend kann Molique als ein Virtuose des zweiten Typs angesehen werden, während Remmers voll und ganz in dem romantisch überhöhten Virtuosen des dritten Typs aufgeht und hier zum Ideal stilisiert wird. Beide werden wertgeschätzt, allerdings gilt Remmers als der Vollkommenere von beiden. Auffällig ist auch die Wortwahl: Die Molique zugeschriebenen Attribute (weich, angenehm, ohne Tiefe etc.) entsprechen eher dem weiblichen Stereotyp, während Remmers mit seiner emotionalen Tiefe das „Männliche“, „Geistige“ repräsentiert.

Mit dem gleichen Attribut der Tiefe wird auch der kurz zuvor in Berlin angekündigte „rühmlichst bekannte Virtuose Riefstahl“⁷⁰ in der 48. Ausgabe belegt (derselben, die den Artikel „Concert-Verzweiflung“ enthält), ebenfalls durch Feodor Wehl:

Riefstahl ist mit großen [!] Beifall zum ersten Male in einem Concerte auf der Königsstädtischen Bühne aufgetreten. Er spielt seine Violine mit großer Fertigkeit, und weiß ihr die reinsten und sinnigsten Töne zu entlocken, die ich bis jetzt gehört habe. Es liegt ein deutsches Element in seiner Musik, tief, träumerisch und – ich weiß nicht wie ich es nennen soll – gewissenhaft, möcht' ich sagen. Jeder Ton hat sein ganzes, volles Recht, keiner wird verhätschelt, keiner stiefmütterlich behandelt. Er spielt die Violine wie die Viardot-Garcia singt.⁷¹

Die „Tiefe“ macht Carl Riefstahls Spiel hier zum „Deutschen“, Riefstahl ist somit nicht nur romantischer, individueller Virtuose, sondern repräsentiert auch seine Nation und wird damit zum Helden der national-liberalen Bewegung hochstilisiert. Das Lob wirkt allerdings etwas nüchtern und könnte womöglich dem Virtuosen des zweiten Typs zugeschrieben werden, da hier vor allem die Richtigkeit

69 Ebd.

70 *ZeW* 45 (1843), 8. Nov., S. 1060.

71 *ZeW* 48 (1843), 29. Nov., S. 1105.

von Riefstahls Spiels in Rede steht. In der darauffolgenden Ausgabe kommt Wehl deswegen auf den Geiger zurück:

Von den vielen hier anwesenden Virtuosen ist bis jetzt allein Karl Riefstahl von Bedeutung gewesen, und obwohl ich schon in meine vorigen Berichte von ihm gesprochen habe, kann ich dennoch nicht umhin hier noch einmal auf ihn zurückzukommen. Riefstahl spielt seine Violine mit dem Ernst eines Mannes, der, einerseits der blinden Schwärmerei, andererseits der matten Zerrissenheit fern, von jedem Ton, jedem Takt, jeder Note sich Rechenschaft zu geben gewöhnt hat. Es liegt darum ein gewisser gesunder Humor in seiner Musik, der jeden Zuhörenden wohlthätig berühren muß, um so mehr, als er nicht nur ein auswendig gelernter ist, sondern einer, der das **apprendre par coeur** bekundet.⁷²

Die Ausführung verdeutlicht, dass Wehl an dieser Stelle nicht vom Virtuosen des zweiten Typs spricht, sondern die Einzigartigkeit von Riefstahls Spiel in den Vordergrund stellt, was Wehl zur Zuordnung zum kleinen Kreis der romantischen Virtuosen berechtigt. Er hält ihn jedoch für nicht ausreichend gewürdigt und begründet dies mit einem dezenten Seitenhieb auf Liszt:

Riefstahl ist noch lange nicht genug anerkannt, was auch theilweis in seinem einfachen Wesen und seiner großen Bescheidenheit liegen mag. Er hat das **savoir vivre** der heutigen Musikanten nicht weg, er versteht die Tausendsappermenterstückchen nicht; die Damen reißen sich nicht um seine Handschuhe, weil er keine langen Haare trägt.⁷³

Mit dieser Anspielung auf Liszt soll nun zum letzten hier behandelten Virtuosen übergeleitet werden.

72 *ZeW* 49 (1843), 6. Dez., S. 1121.

73 Ebd.

2. 2. 4 Das Feindbild: Franz Liszt

Wer hat nicht von [...] den Verzückungen [gehört], die ein Liszt über das Publikum einer ganzen Hauptstadt gebracht hat. Wie hat man sich nicht gerissen um die Haare, abgängige Handschuhe u.s.w.⁷⁴

Aus diesem Zitat der 43. Ausgabe wird ersichtlich, dass der Seitenhieb, der später bezüglich der mangelnden Popularität Riefstahls geäußert wurde, Franz Liszt galt, der die visuelle Komponente der körperlichen Virtuosität präsentierte. Über keinen Musiker/Virtuosen wird im vorliegenden Jahrgang der *ZeW* derart *en masse* berichtet wie über Liszt. Ist von der oben erörterten Überhöhung des Virtuositums und der gleichzeitigen Polemik gegen sie im vorliegenden Jahrgang der *ZeW* auszugehen, so besteht die Erwartung, dass Liszt, der im musikgeschichtlichen Konsens als Virtuose des dritten Typus zu betrachten ist, in der Zeitschrift entweder die gleiche Wertschätzung wie Riefstahl und Remmers widerfährt oder dass seine Virtuosität als „unecht“ dargestellt und somit seine Popularität gegen ihn verwendet wird. Aufgrund der überaus häufigen Erwähnungen würde es den Rahmen des Texts sprengen, jede der hier gezählten 18 Textstellen so ausführlich zu bearbeiten, wie dies im vorangegangenen Abschnitt geschah. Deswegen ist zunächst eine tabellarische Übersicht sinnvoll, in welcher die Inhalte der Erwähnungen stichpunktartig zusammengefasst werden.

74 *ZeW* 43 (1843), 25. Okt., Beiheft: *Die Mode* Nr. 4, S. 29.

2. 2. 4. 1 Übersicht der Erwähnungen Franz Liszts

Ausgabe, Datum	Seite(n)	Erwähnung von Virtuosität	Inhalt und Bezug zu Liszt
1, 4. Januar	20–21	Ja	L.s Anstellung in Weimar sei „merkwürdig“
3, 18. Januar	73 77	Nein Nein	1. Konzerte in Berlin (13.1.), L. greife falsch. 2. Konzerte in Berlin (7.1.), L. mache mit Döhler gemeinsame Sache.
4, 25. Januar	99	Nein	Konzerte in Berlin währen fort, neulich sei Konzert von L. und Rubini überfüllt gewesen trotz erhöhter Preise.
6, 8. Februar	144–146	Ja	3-seitiger Artikel über L. und Fanny Elßler; Verfasser habe in verschiedenen Städten Menschen befragt, was an L. geschätzt wird; behauptet selbst, L. habe „keine Ahnung von der Weihe der Kunst“.
9, 1. März	224 226–227	Ja Ja	1. L. sei von Konzertreise aus Breslau zurück, habe viel Geld bei den „klugen Schlesiern“ gelassen; Erwähnung zweier weiterer Virtuosen: Döhler und Angelo Russo 2. Forts. des Berichts über L. in Breslau; Anekdoten seien im Umlauf (v.a. Glücksspiel); Konzerte im Theater seien schlechter besucht gewesen als L.s Konzerte in der Aula Leopoldina.

12, 22. März	296	Nein	Forts. des Berichts über L. in Breslau; Geschichte über verlorenes Geld beim Glücksspiel sei eine „abenteuerliche Erfindung“; außerdem sei es ebenfalls ein Gerücht, L. habe in Berlin Enthusiasmus erregt.
16, 19. April	397	Nein	Kurze Erwähnung L.s: Geistliche Konzerte seien ebenso gut besucht wie die von L. und Rubini.
18, 3. Mai	443-444	Ja	In Breslau seien die Liszt-Interessenten durch die Narrenfest-Interessenten verdrängt; bei Wiederkommen des „Virtuos[en]“ konnte die frühere hohe Flamme nicht entzündet werden.
31, 2. August	759	Nein	L.s Klavierspiel werde von den Berliner Damen mit einem Kaschmirschal verglichen.
39, 27. September	949-950 958	Nein Ja	1. Bericht über den Salon der Madame Meyerbeer; ihr Wohlwollen gegenüber L. wird kritisiert. 2. L. soll angeblich eine Oper komponiert haben (Libretto: George Sand, eine Frau), was allerdings unwahrscheinlich sei.
43, 25. Oktober, Beiheft <i>Die Mode</i> Nr. 4	29	Nein	Feuilleton: Zeitgenössische Musiker leben im Gegensatz zu denen vergangener Zeit ruhmreich und luxuriös; L. bestes Beispiel für Popularität.

47, 22. No- vember	1090	Ja	Kritik an Virtuosenentum und dessen übermäßiger Rezeption; Liszt als Beispiel für „Politik des Virtuosen“ und deren Machtentfaltung.
49, 6. De- zember	1121–1122	Nein	L. wird in Stuttgart von den Schwaben vergöttert; Seitenhieb auf L.s Freund Berlioz, den „verrückten Contrapunkt-kopf“; L.s Philanthropie sei „immer eine Spekulation“ und er spiele zwei Konzerte für die Armen, „um drei für sich zu haben“.
50, 13. De- zember, Beiheft <i>Die Mode</i> Nr. 11	99	Ja	Bericht über L. in Stuttgart, er sei dort zu stark bewundert worden, erhielt nach Konzert ein Lobgedicht Gustav Schwabs, gelesen von Prof. Albrecht Schott.
51, 20. De- zember, Beiheft <i>Die Mode</i> Nr. 12	105–106	Nein	Fiktiver Brief: „Die Oper des Herrn Liszt. Harmonischer Brief von Franz Liszt an Madame George Sand.“ Klischees über seine Person, Haare und Flucht als rhetorische Leitmotive; Unterstellung, er habe Konzerte satt und schreibe deswegen eine Oper; Versuch einer Bloßstellung L.s.

2. 2. 4. 2 Zusammenfassung des Schreibens über Franz Liszt

Beim Erschließen der Textstellen ist schnell ersichtlich, dass an Liszt in der *ZeW* kein gutes Haar gelassen wird. Es findet sich keine einzige Textstelle, in welcher nicht gegen Liszt gehetzt wird. Allerdings fällt in den meisten Fällen nicht der Begriff der Virtuosität.

Bereits in der ersten Ausgabe wird Liszt als „die Wurzel“ „bloßer Virtuosität“ bezeichnet, womit ihm fast schon die Rolle eines Diabolus der „unechten“ Virtuosität zugeschrieben wird.⁷⁵ Auffallend wird im weiteren Verlauf des Jahres, dass Liszts Name in Randbemerkungen⁷⁶ oder verhältnismäßig kurzen Absätzen⁷⁷ ohne erkennbaren sachlichen Kontext auftaucht. Es schleicht sich der Verdacht ein, dass besonders Artikel, welche das Virtuosen-tum an sich anklagen, in Wirklichkeit der Anklage Liszts (= „die Wurzel“) gelten und die Autoren durch eine allgemeine Polemik gegen das Virtuosen-tum möglicherweise ihre Obsession bezüglich Liszts verbergen wollen. An Absurdität grenzt diese Besessenheit, wenn Liszt in einem Artikel über Kolonialwaren auftaucht, in welchem der Schreiber zusammenhangslos darüber berichtet, dass ein Kaschmirschal von den Berliner Frauen mit dem Klavierspiel Liszts verglichen wurde.⁷⁸

Abgesehen von einem Artikel, der sein Klavierspiel kritisiert („daß Herr Liszt so oft falsch greift, weil er mit seiner enormen Sicherheit Augen und Gedanken durch den Saal wandern läßt, während er spielt“⁷⁹), ist die Polemik gegen Liszt ausnahmslos außermusikalisch, wobei auch im eben genannten Zitat die Gründe für das „falsch“-Greifen in einer Unterstellung der Gefallsucht oder Frauenschau Liszts gesucht werden. Oft wird das – angeblich falsche – Urteil des (überwiegend weiblichen) Publikums kritisiert, besonders der Stuttgarter „Schwaben“.⁸⁰ Dieses erhalte den Erfolg des Musikers wei-

75 ZeW 1 (1843), 4. Jan., S. 20f.

76 ZeW 16 (1843), 19. April, S. 397; ZeW 31 (1843), 2. Aug., S. 759.

77 ZeW 1 (1843), 4. Jan., S. 20f., 39 (1843), 27. September, S. 949; ZeW 43 (1843), 25. Okt., Beiheft: *Die Mode* Nr. 4, S. 29; 47 (1843), 22. Nov., S. 1090.

78 ZeW 31 (1843), 2. Aug., S. 759.

79 ZeW 3 (1843), 18. Jan., S. 73.

80 ZeW 49 (1843), 6. Dez., S. 1121f.; 50 (1843), 13. Dez., Beiheft: *Die Mode* Nr. 11, S. 99.

terhin aufrecht.⁸¹ Damit fällt er in den Stereotyp des verführenden Virtuosen und somit „weiblichen“ Künstlertyps. Für diese diskursive Einordnung spricht ebenfalls, dass kein einziges Mal Kompositionen Liszts besprochen werden, sondern bloß seine Tätigkeit als Konzertmusiker, wodurch ihm die Rolle des passiven, weiblichen, rein wiedergebenden Musikers zugeschrieben wird. Die ihm zugeschriebene Förderung der Emanzipation der Frau wird ebenfalls gegen ihn ausgelegt.⁸²

Über seinen Aufenthalt in Breslau wird viermal berichtet, davon zweimal innerhalb einer Ausgabe, wobei eine Anekdote, er habe dort sein gesamtes Einkommen verspielt, reproduziert wird, sich allerdings im Nachhinein als Fiktion erweist.⁸³ Setzt man dies ins Verhältnis zu den anderen Virtuosen, die eine ein- bis zwei-, höchstens dreimalige Erwähnung im gesamten Jahrgang der Zeitschrift finden, bestätigt sich eine Obsession mit der Person Liszts, die möglicherweise über den üblichen Virtuositätsdiskurs hinausgeht. Ihm werden sogar zwei mehrseitige, polemische Artikel gewidmet, einer zusammen mit Fanny Elßler⁸⁴ und der andere als fiktiver Brief Liszts an George Sand⁸⁵, die bereits vorher in einer Meldung erwähnt wird, welche besagt, Liszt würde eine Oper komponieren wollen.⁸⁶

81 *ZeW* 3 (1843), 18. Jan., S. 73, 77; 4 (1843), 25. Jan., S. 99; 9 (1843), 1. März, S. 224; 39 (1843), 27. September, S. 949; 43 (1843), 25. Okt., Beiheft: *Die Mode* Nr. 4, S. 29.

82 *ZeW* 6 (1843), 8. Feb., S. 145.

83 *ZeW* 9 (1843), 1. März, S. 224, 226f.; 12 (1843), 22. März, S. 296; 18 (1843), 3. Mai, S. 443f.

84 *ZeW* 6 (1843), 8. Feb., S. 144–146.

85 *ZeW* 51 (1843), 20. Dez., Beiheft: *Die Mode* Nr. 12, S. 105f.

86 *ZeW* 39 (1843), 27. Sept., S. 958.

3. Fazit

Für den Begriff „Virtuosität“ gibt es keine einheitliche Definition. Vor dem Hintergrund in der Literatur bereits bekannter Diskurse, welche immer wieder Dichotomien aufzeigen, nach welchen die Qualität von MusikerInnen beurteilt wird, wurde nun die *Zeitung für die elegante Welt* im Jahrgang 1843 untersucht. Bestätigt haben sich vor allem die Diskurse bezüglich der Geschlechter. Es hat sich gezeigt, dass Frauen dann als Virtuosinnen überzeugten, wenn sie ihre „weibliche Schwäche“ überwandern und sich eine „männliche“ Performanz aneigneten. Dadurch wird eine gewisse Fluidität der Geschlechter impliziert, die für das 19. Jahrhundert ungewöhnlich erscheint. Auffallend ist allerdings, dass jede der genannten Frauen zusammen mit einem Mann erwähnt wurde, der sie entweder förderte, inspirierte oder zu dem ein sonstiger Bezug hergestellt wurde. Dass der Diskurs nicht auf das biologische Geschlecht beschränkt ist, zeigt außerdem die Rhetorik, mit welcher männliche Musiker abgewertet werden. Virtuosität wird nicht vollständig abgelehnt. Es finden sich, neben dem Geschlechterdiskurs, immer wieder Dualismen zwischen „echter“ und „unechter“ Virtuosität sowie die drei herausgestellten Archetypen. Die Bewertung ist dabei jedoch nicht objektiv nachvollziehbar. Musiker wie Riefstahl und Remmers erfüllen die Voraussetzungen des Virtuosen dritten Typs genauso wie Liszt dies im breiteren Konsens tat: die des romantischen, individuellen Künstlers. Aufgrund einer starken, möglicherweise persönlichen Abneigung (und gleichzeitiger Obsession) gegen Liszt wird dieser allerdings, ohne die Argumentation auf musikalische Kriterien aufzubauen, als „unechter“ (= weiblicher) Virtuose verurteilt. Er wird sogar zur Ursache und zum Symbol „unechten“ Virtuositäts und trägt die Schuld an seinem Bestehen und Wachstum. Dabei stellt sich die Frage, woher diese Antipathie rührt. Eine Möglichkeit, ihr auf die Spur zu kommen, läge darin, Korrespondenzen zwischen den Autoren der *ZeW* und Liszt ausfindig zu machen oder solchen mit anderen Personen bzw. dieser Personen unter-

einander, in denen von Liszt die Rede ist, sowie einen Vergleich mit Berichten anderer Kultur- und Musikzeitschriften herzustellen. Insgesamt hat die Diskursanalyse der *ZeW* gezeigt, dass „Virtuosität“ für persönliche Vorlieben und Abneigungen instrumentalisiert wurde, um die Position der Zeitung und ihrer Autoren auszudrücken. In ihr spiegelt sich der Zeitgeist der elitären, bürgerlich-national-liberalen Bewegung wider.

Abstract

“... with diminutive hands and the frail strength of a young girl”: Female virtuosi in the *Zeitung für die elegante Welt* 1843

The concept of “virtuosity” has undergone constant shifts of meaning since it first came into being in the 18th century and provides an insight into a range of discourses at any given period. The 19th century is marked by debates over the distinction between “true” and “false” virtuosi. These pivotal debates form a thread which runs through the musical and cultural press of the age, in which three different archetypes of the virtuoso may always be discerned, with the gender of the performer being of central importance. A survey of the 1843 issues of the *Zeitung für die elegante Welt* [Gazette of the Fashionable World] offers a revealing insight into the discourses of what Eduard Hanslick termed “the age of the virtuosi *par excellence*” and exposes the fragility of the originally masculine connotations of the concept of a virtuoso musician.

Ausbreitungswege der ‚Clavier-Seuche‘. Briefe über Klavierunterricht von Czerny und Kinkel

HARUKI NODA

Ehe ich noch den vollkommenen Gebrauch meiner Gliedmaßen hatte, setzte sich nämlich meine für Musik begeisterte Mutter vor, mich in die Geheimnisse des Klavierspiels einzuweihen. Noch gelte in meinen Ohren der Ton, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: ober den Linien, unter den Linien, auf den Linien, zwischen den Linien in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde, und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldeten ich Höllenqualen.¹

Diese vorangestellte Schilderung Franz Grillparzers ist für diesen Beitrag emblematisch, umschreibt sie doch treffend das Themenfeld, das im Folgenden abgehandelt werden wird: Klavierunterricht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Jene Jahrhunderthälfte zeichnete sich bekanntlich, im Zuge der post-napoleonischen Nachwehen aber auch der zunehmenden Industrialisierung, durch schwerwiegende gesellschaftliche Verschiebungen – den Aufstieg der bürgerlichen Klasse – aus, welche, und dieses wird der Fokus dieses Beitrages sein, Auswirkungen auf geschlechterspezifische Rollenzuschreibungen und -bilder und somit die Verhaltensweisen der Individuen jener Klasse hatte. Konkret soll es um die Erziehung von Mädchen zu Hausfrauen und Müttern gehen, die kurioserweise in durchaus nicht unwesentlichem Maße mit und an dem Klavier vollzogen wurde. Zwei Primärquellen sollen hierbei als Seismographen dienen. Sowohl Carl Czernys *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* (ca. 1838) als auch Johanna Kinkels *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht* (1852) kommunizieren, wie den Titeln zu entnehmen ist, mit der/m potenziellen Leser*in in einem zu jener Zeit äußerst beliebten Modus:

1 Franz Grillparzer, Selbstbiographie,
<<http://www.zeno.org/nid/20004899466>> (Abruf am 15. September 2020).

einem fiktiven Briefwechsel.² Und obwohl sie dieselbe Materie abhandeln, unterscheiden sich beide Texte doch in grundsätzlicher Weise. Die jeweils unterschiedlichen Blickwinkel, die in jenen ‚Briefen‘ aufgezeichnet sind, ermöglichen es, ein differenziertes Verständnis der Ausbreitungswege und Krankheitsbilder der von Eduard Hanslick so bezeichneten „Clavier-Seuche“³, die damals Europa und sogar den Norden Amerikas befallen hatte,⁴ zu erlangen.

Der Gender-Aspekt dieses Themas wird sofort deutlich, wenn man berücksichtigt, wer die potenziellen Adressatinnen der ‚Briefe‘ sind: Im Falle Kinkels vorzugsweise „musikalisch gebildete Mütter“, die, „entweder auf dem Lande oder in kleinen Städten lebend, beim Mangel eines tüchtigen Clavierlehrers genöthigt sind, den Unterricht ihrer Kinder in diesem Fach selbst zu leiten oder überwachen“⁵; im Falle Czernys ist es „ein talentvolles und gebildetes Fräulein von ungefähr 12 Jahren, welches auf dem Lande entfernt wohnt“ und das

in kurzen, freundschaftlichen und muntern Briefchen fortschreitend auf Alles das aufmerksam zu machen [ist], was zum bessern Verständniss und Benützen der in jeder *Fortepianoschule* enthaltenen Regeln dienen kann.⁶

2 Vgl. u. a. Daniela Glahn, *Johanna Kinkel. Bilder einer Autorschaft*, Allitera Verlag, München 2017, S. 200; Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik Epoche – Werke – Wirkung*, München: Beck 2000, S. 171–183.

3 Eduard Hanslick, „Ein Brief über die ‚Clavierseuche‘“, in: *Die Gartenlaube* Heft 35 (1884), S. 572–575, <https://de.wikisource.org/wiki/Ein_Brief_%C3%BCber_die_%E2%80%9EClavierseuche%E2%80%9C> (Abruf am 15. September 2020).

4 Vgl. Ruth A. Solie, „Gender, Genre and the Parlor Piano“, in: *The Wordsworth Circle*, Bd. 25, Nr. 1 (Winter 1994), S. 53–56, hier S. 54.

5 Johanna Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht. Reprotechnischer Nachdruck*, Straubenhardt: Antiquariat-Verlag Zimmermann 1989, Vorwort.

6 Carl Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zu Ausbildung. Reprotechnischer Nachdruck*, Straubenhardt: Antiquariat-Verlag Zimmermann 1988, Vorwort.

Während Kinkel und Czerny jeweils den ihnen von der Gesellschaft zugewiesenen Geschlechterrollen ablehnend bzw. affirmativ gegenüberstanden, also in deren jeweiliger Auffassung gegensätzlich waren, ist als Erklärung für die doch zum Teil eklatanten inhaltlichen Abweichungen zusätzlich ausschlaggebend, dass im ersten Fall eine Mutter andere *reale* Mütter, im zweiten Fall ein erwachsener Mann ein *fiktives* zwölfjähriges Kind adressiert.

Vieles wird hier sicherlich aus den jeweiligen Biographien heraus verständlich, die im Folgenden im Falle Czernys, da wahrscheinlich bekannt, skizziert, im Falle Kinkels dafür etwas detaillierter beschrieben werden sollen.

Grete Wehmeyer zufolge war Czerny „ein Mensch aus einer aufstrebenden bürgerlichen Kleinfamilie“, der „von deren Lebensmaximen so geprägt wurde, daß er nie mehr davon loskam. Czernys Leben ist damit nicht nur kein Einzelfall, sondern paradigmatisch.“⁷ Nennenswert ist Czernys Unterricht bei Ludwig van Beethoven, außerdem erwähnt Czerny neben Beethoven Hummel und Clementi als weitere pianistische Vorbilder⁸, er selbst unterrichtete ab dem 15. Lebensjahr, wie er in seinen *Erinnerungen* berichtet:

Etwa 15 Jahre war ich alt als ich (1806) anfing, selber Unterricht zu geben, und der Zufall wollte, daß ich bald einige talentvolle Schüler erhielt, welche sich bei Privatkonzerten ungemeinen Beifall erwarben. Dieses verschaffte mir gleich in den ersten Jahren meiner Laufbahn als Lehrer einen bedeutenden Ruf, und bald waren alle Tagesstunden besetzt, so daß ich meinen Preis erhöhen konnte.⁹

7 Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 7.

8 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder*, Strasbourg: Heitz 1968, S. 18–19 und S. 24.

9 Ebd., S. 23.

Hinzu kommt eine außerordentlich rege Tätigkeit als Komponist und Bearbeiter. Czerny blieb zeit seines Lebens ledig und führte in späteren Jahren ein zurückgezogenes Leben. Seine Bedeutung als Klavierpädagoge kann nicht unterschätzt werden, Otto Biba merkt dazu an, dass

Czernys Klavierunterricht [...] davon ausgegangen [ist], dass der traditionelle Selbstunterricht im elementaren Klavierspiel überholt sei. Seine als Opus 500 publizierte Klavierschule ist nicht mehr dafür bestimmt; zuvor war der Klavierlehrer vornehmlich ein Interpretationslehrer, Czerny hat ihn zum Didaktiker gemacht.¹⁰

Noch heute sind die Etüden Czernys, häufig sehr zum Leidwesen der Schüler*innen, Bestandteil des Unterrichts. Jedoch, laut Wehmeyer, sei festzuhalten:

Czerny war als Lehrer gewiß kein Sadist, seine Empfehlungen für das Unterrichten sind ausgesprochen human und gütig. Was den nachfolgenden Generationen und uns heute als unkünstlerischer Drill erscheint, kam nicht aus Czernys Person, sondern aus den Lebens- und Arbeitsmaximen des Bürgertums, die er in die Beschäftigung mit dem Klavier eingeführt hat. Das brachte – wie der bürgerliche Lebenswandel selbst – am Klavier viele Stunden trockener Arbeit, schmerzhaftes Quälereien und Verzicht auf manche Freude des Lebens; das war aber möglicherweise der Grund für Czernys Erfolg bei eben diesem Bürgertum bis heute, über mehr als hundertfünfzig Jahre.¹¹

Ganz anders die Biographie Kinkels. Zwar als Klavierpädagogin – im historischen Rückblick – unbedeutend, wird ihr eine Pionierrolle in der Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts zugeschrieben. Zeitlebens habe sie die gängigen Geschlechterrollen und die Problematik der weiblichen Musikerziehung reflektiert. So kritisierte sie u. a. „die massenweise und oberflächliche Musikerziehung vieler Mädchen auf

10 Otto Biba und Ingrid Fuchs, *„Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“ Carl Czerny (1791–1857). Komponist, Pianist und Pädagoge*, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 13.

11 Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, S. 19.

Kosten einer intellektuellen Förderung“¹². Sie ließ ihre erste Ehe, in welcher sie psychischen wie physischen Missbrauch erfuhr,¹³ scheiden, was durchaus die Bonner Öffentlichkeit erregte. Ähnlich ‚skandalös‘ wurde die zweite Ehe mit Gottfried Kinkel, einem Protestanten – sie selbst war Katholikin – wahrgenommen.¹⁴ Diese verlief jedoch, zumindest anfänglich, glücklich. Beide betätigten sich aktiv in der demokratischen Bewegung vor und an den Aufständen um 1848, was zu der Verhaftung Gottfried Kinkels mit anschließender Befreiung und Flucht nach London – an deren Planung Johanna Kinkel maßgeblich beteiligt war¹⁵ – führte. Vor allem in diesen Tagen verdiente Johanna Kinkel alleinig den Unterhalt mit Klavier- und Gesangsunterricht. Die späten 1840er Jahre sowie die Zeit im Londoner Exil scheinen überhaupt zahllose Belastungen gebracht zu haben, die allmählich sich durch eine schlechter werdende Gesundheit und schließlich dem (vermutlichen Frei-)Tod äußerten. Ihre Biographin Monica Klaus bemerkt zu den Folgen des politischen Engagements des Ehepaars Kinkel:

Durch die Vorkommnisse der letzten Wochen, die bösen Verleumdungen und Intrigen, erfuhr Johanna nun selbst, wie leicht man unverschuldet in Armut geraten konnte – sie hatte keine Schülerinnen mehr.¹⁶

Und über die Zeit nach der Befreiung Gottfried Kinkels:

Nach dem ersten Freudentaumel folgte für Johanna bereits Ernüchterung. [Gottfried] Kinkel tauchte in Parteigeschäften unter oder hielt Vorträge, während Jo-

12 Anja Herold, Art.: „Kinkel, Johanna, geb. Mockel, gesch. Mathieux, Matthieux“, <<https://www.sophie-drinker-institut.de/kinkel-johanna>> (Abruf am 15. September 2020).

13 Monica Klaus, *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*, Köln: Böhlau 2008, S. 15, 18.

14 Vgl. u. a. ebd., S. 87ff., 97.

15 Vgl. ebd., S. 212, 215, 225.

16 Ebd., S. 166, s. auch S. 156.

hanna sich neben Haushalt, Kindern, Unterricht für Toni Schurz und Bewirtung der ständig wechselnden Gästeschar [...] kümmern musste.¹⁷

Die Sicherung der familiären Existenz lag auf ihren Schultern.¹⁸ Wie die Ehe der Kinkels von Außenstehenden wahrgenommen wurde, bezeugt eine Karikatur von Johanna Kinkel, die sie als „Dompteuse zeigte, [Gottfried] Kinkel mit der Peitsche als Tanzbär an der Kette führend [...]. Doch so wurde sie von vielen in der Partei gesehen: als Frau, die ihren Mann am Gängelband führte.“¹⁹ Dass die Innenansicht der Ehe Kinkel jedoch eine gänzlich andere war, hat Christine Fornoff aus dem Briefwechsel des Ehepaars herausgearbeitet:

Auf der einen Seite traute er [Gottfried Kinkel] Frauen durchaus schöpferisches Talent zu, auf der anderen Seite war er traditionellen Rollenvorstellungen verpflichtet. Während Gottfried die Geschlechterrollen eher von einem philosophischen oder soziologischen Standpunkt aus betrachtete, nahm Johanna diese Fragen aus ihrer Rolle als Frau wahr. Sie äußerte sich vor allem kritisch über die den Frauen zugewiesenen Räume, Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften. [...] Gleichzeitig war aber auch Johanna Kinkel selbst von den gängigen Vorstellungen ihrer Zeit geprägt. So schrieb sie über ihre Mutter: „Sie streitet stets wider Vernunft u. Gründe wie alle weiblichen Frauenzimmer.“²⁰

Weiter schreibt sie, dass sich für ihren Mann eine gute Ehefrau durch die Erfüllung der Mutterrolle und durch die Hingabe in der Liebe auszeichne.

Neben der Rolle als Musikerin war also innerhalb der Ehe der Kinkels Johannas Rolle ganz klar die der Hausfrau und Mutter. Johanna sah ihre Aufgabe darin,

17 Ebd., S. 249.

18 Ebd., S. 257.

19 Ebd., S. 282.

20 Christine Fornoff, „Geschlechterrollen und Paarkonstruktion im Briefwechsel von Johanna und Gottfried Kinkel“, in: *Musikbezogene Genderforschung. Aktuelle und interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Nicole K. Strohmann, Camilla Bork und Gesa Finke, Hildesheim: Georg Olms 2012, S. 31–48, hier S. 36f.

sich nach ihrem Mann zu richten. Das betraf sowohl ihren Charakter und ihr Äußeres, als auch die Erfüllung seines Willens.²¹

Abschließend fasst Fornoff zusammen, dass die Beziehung der Kinkels in der gegenseitigen Akzeptanz künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeitens fortschrittlich gewesen sei, jedoch entsprach sie in

anderen Punkten [...] zu großen Teilen den üblichen Geschlechterrollen und war weit entfernt von einer demokratischen Struktur und einer Gleichberechtigung der Partner: Gottfried legte die Regeln fest und entschied über die gemeinsame Lebensweise, Johanna machte dieses Leben dagegen möglich und trug den Großteil der daraus entstehenden Belastung.²²

Nennenswert sind die künstlerischen Tätigkeiten Kinkels, die vor der Eheschließung und Mutterschaft ihren Lebensmittelpunkt gebildet hatten. Sie leitete einen Gesangsverein in Bonn, war als Komponistin tätig, auch als Pianistin fand sie Anerkennung. Besonders hervorgehoben sollten die Jahre 1836–39 werden, die Kinkel in Berlin verbrachte und die sie in Bekanntschaft brachte u.a. mit den Geschwistern Mendelssohn und Bettina Arnim. Es war wohl auch jene Zeit, in der sie maßgeblich ihre politischen wie philosophischen Prägungen erhielt.²³

Diese hier nun skizzierten gegensätzlichen Situierungen Czernys und Kinkels innerhalb der jeweiligen Gesellschaften – seien sie zu Lebzeiten von ihnen selbst bzw. ihrem Umfeld oder postum durch Biograph*innen und Wissenschaftler*innen vorgenommen – soll im Folgenden, neben dem bereits angegebenen offensichtlicheren Grund, dass das Zielpublikum Czernys und Kinkels ein anderes ist, als Erklärung für die unterschiedlichen pädagogischen wie auch ästhetischen Ansichten dienen, die in den jeweiligen Briefen vertreten wer-

21 Ebd., S. 41.

22 Ebd., S. 48.

23 Siehe u.a. Klaus, *Johanna Kinkel*, S. 45f.

den. So ist es nicht verwunderlich, wenn Czerny sogleich im ersten Brief schreibt:

Eine so entschiedene Anlage und Neigung zu dieser schönen Kunst darf in der That nicht unbenützt bleiben, denn es gibt keine, welche edler, und der allgemeinen Bildung entsprechender ist, als die Musik; und überdiess wissen Sie, dass das Fortepianospiel, obwohl für Jedermann passend, doch vorzugsweise für die Fräulein und Damen eine der schönsten und ehrenvollsten Zierden ist.²⁴

Dass die Fähigkeit Klavierspielen zu können eine Zierde sei (für Mädchen) und nicht etwa eine Möglichkeit des Selbstausdrucks oder gar einer künstlerischen Selbstverwirklichung (Schlagwörter, mit denen womöglich in unserer Zeit der Musikunterricht gerechtfertigt wird), war durchaus die Mehrheitsmeinung innerhalb der bürgerlichen Klasse. Ein Klavier zu besitzen galt als Statussymbol in bürgerlichen Familien, umso mehr, Töchter zu haben, die darauf sogar spielen konnten. Ruth A. Solie schreibt dazu:

we can see that home music-making, and especially the ownership of a piano, served social purposes a little less edifying than aesthetic or emotional gratification. In particular, they staked a claim to respectability and status, the new money-based status that developed in Europe along with industrial capitalism. It was worth a good deal to be able to show your neighbors that you could afford a piano.²⁵

Das Klavier war zentraler Bestandteil des bürgerlichen Balzrituals. Solie vergleicht die Fähigkeit Klavier zu spielen mit einem Köder (bait) –

And we know that the bait was taken. Popular newspapers and magazines of the period are filled with jokes about escaping the little seductress at the keyboard, who is perhaps also accompanying her own singing.²⁶

24 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 1f.

25 Solie, „Gender, Genre and the Parlor Piano“, S. 54.

26 Ebd., S. 55

Selbstverständlich findet man in den Briefen Kinkels eine Bezugnahme auf diese Thematik, aus der sogleich ihre sarkastische Grundhaltung gesellschaftlichen ‚Moden‘ gegenüber deutlich wird:

Ein gebildetes Haus, in dem kein Clavier stünde, gälte für eine Unmöglichkeit. Mädchen, die kein Gedicht richtig vorlesen können, lernen dennoch singen. Kaum daß man eine Gesellschaft besuchen kann, ohne Musik ausstehen zu müssen, und was für entsetzliche Musik! Musikfreunde und Musikfeinde werden gleich empfindlich durch den Anblick eines geöffneten Claviers mit zwei Lichtern darauf berührt, wenn sie einen Salon zur Erholung betreten.²⁷

Kinkels Janusköpfigkeit, wie sie oben bereits angedeutet wurde, kommt in der folgenden Stelle, in welcher sie ebenfalls zu jener Sachlage Stellung bezieht, zum Ausdruck. Zwar kritisiert sie in aller Deutlichkeit die beschriebene Rolle des Klavierspiels im bürgerlichen Balzritual, bestätigt im selben Atemzug jedoch, zumindest von unserer Zeit zurückblickend, äußert fragwürdige Rollenzuschreibungen bzw. Charakterisierungen:

Ihre eignen Gefühle idealisch darzustellen, ist angebornes Bedürfnis jeder Mädchenseele. Daher dieser Drang zu singen, selbst wo Stimme und Talent fehlen. Nun kömmt noch ein äußerer Impuls hinzu, der, wie ich fürchte, häufig die Schuld trägt, daß Mädchen ohne inneren Beruf zur Musik sich dennoch in ihren Tempel drängen: ich meine, daß wir so vorherrschend im musikalischen Zeitalter leben, daß singende und clavierspielende Mädchen sich vor ihren nicht musizierenden Schwestern eines ungerechten Vorzugs erfreuen. Sie werden schon in frühester Jugend in größere Kreise gezogen, mehr beachtet, und verheirathen sich eher als andere, deren Eigenschaften unbemerkt bleiben.²⁸

Dass der Klavierunterricht kein Selbstzweck war (ist?), sondern ein Mittel der Indoktrination und Züchtigung, kann aus vielen Textstellen bei Czerny entnommen werden. So schreibt er beispielsweise: „Sehen Sie, Fräulein, dass ein verständiger Fleiss und Gehorsam gegen die Vorschriften des Lehrers bald mit erfreulichem Erfolge belohnt

27 Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, S. 38.

28 Ebd., S. 43.

wird?“²⁹ Ähnliche Formulierungen finden sich zuhauf, so will er z.B. die Schülerin „von Zeit zu Zeit durch Briefe zu noch grösserem Fleisse anzuspornen“³⁰, außerdem stellt er fest, dass „[s]olche Schüler, welche gleich Anfangs Lust und Liebe zur Sache zeigen, und ihr Gedächtniss zweckmässig anstrengen“, schneller Lernfortschritte erzielen würden, „während Andere, von der Langweiligkeit abgeschreckt, oft mehrere Monate dabey verlieren.“³¹ Wie man an der Langweiligkeit Lust und Liebe gewinnen soll, erklärt Czerny allerdings nicht. Auch die Züchtigung des eigenen Körpers und von dessen Bewegungsabläufen ist Czerny ein Anliegen. Den Fingern dürfe keine Willkür gestattet werden, „[d]enn die Finger sind kleine ungehorsame Geschöpfe, wenn man sie nicht im Zügel hält, und rennen gerne wie ein junges Pferd davon, sobald sie einige Geschicklichkeit erlangt haben.“³² Man müsse beim Klavierspielen zwar nicht wie eine steife und kalte Holzpuppe sitzen, so Czerny, denn es gäbe anständige Bewegungen, die sogar nötig seien.

Nur die *Uebertreibung* muss vermieden werden. Wenn man mit beyden Händen in den höchsten oder tiefsten *Octaven* zu spielen hat, so ist ein ruhiges Hinneigen des Oberleibs eben so nöthig als schicklich. [...] Da man bald die Noten, bald die Hände anblicken muss, so ist dabey eine kleine Bewegung des Kopfes, wo nicht nothwendig, doch verzeihlich. (Jedoch müssen Sie sich angewöhnen, mehr in die Noten als auf die Finger zu sehen.)³³

Dass für Kinkel die Aufgabe des Klavier- bzw. Musikunterrichtes eine gänzlich andere war, wird aus folgendem Liedtext aus der Singschule Kinkels klar, der ihre Sichtweise (zugegebenermaßen verkürzt) darstellt:

29 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 19.

30 Ebd., S. 2.

31 Ebd., S. 3.

32 Ebd., S. 25.

33 Ebd., S. 33.

Machet Spektakel ihr Kinder und lärmet. / Das ist viel besser als wenn ihr euch härmert; / lasset erschallen ein Jubelgeschrei, / schlaget die Trommel und blast die Schalmei, tüt, / blast die Schalmei tüt, tromme lomme lomme lomm.³⁴

(In diesem Zusammenhang interessant ist wohl auch die Tatsache, dass, wie sie in einem Brief berichtet, Kinkels alter Lehrer Franz Anton Ries – derselbe, der bereits den jungen Ludwig van Beethoven unterrichtet hatte –, ihr „bitterlich“ vorwarf, „daß ich meinen Schülern die Musik zu angenehm mache, daß ich sie amüsiere.“³⁵)

Zugegebenermaßen ein Kuriosum, indes zur Illustration des Gegensatzes zwischen Czerny und Kinkel geeignet, sind deren Ansichten bezüglich Läufen. Bei Czerny findet man geschrieben:

Bis jetzt können Sie, Fräulein *Cäcilie*, sich noch gar keine Idee von der Schönheit und guten Wirkung machen, welche eine reine, deutliche, geschwinde und *streng gleiche* Ausführung dieser Läufe hervorbringt: es sind musikalische Perlenschnüre, und viele grosse Künstler sind vorzugsweise berühmt wegen er besondern *Vir-tuosität* in deren Vortrag.³⁶

Hingegen bei Kinkel:

Leute, die der Rococo-Periode des Clavierspielens anhängen, verstehen unter schönem Anschlag nur eine Art von halbem Stackato in den Läufen, welches sie mit einer Perlenschnur zu vergleichen belieben. Man könnte bei diesem Anschlag zwar eben sowohl an einen Korb ausgeschütteter trockner Erbsen erinnert werden.³⁷

Dass, anders als im Falle Czernys, bei Kinkel mehr als bloß auf den Klavierunterricht bezogene Ratschläge zu finden sind, sollte nicht überraschen. Vielmehr handelt es sich bei Kinkels ‚Briefen‘ durchaus um ein Verbreitungsmedium ihrer gesellschaftskritischen und oder politischen Überzeugungen. Diese sind mal offensichtlich, mal in An-

34 Zit. nach Glahn, *Johanna Kinkel*, S. 206.

35 Klaus, *Johanna Kinkel*, S. 62.

36 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 15.

37 Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, S. 25f.

deutungen versteckt anzutreffen. Kritisch sieht sie zum Beispiel die dauerhafte musikalische Untermalung in deutschen Salons, denn das mache tiefergehende Konversationen unmöglich, wo diese doch gerade für Frauen von großer Wichtigkeit seien:

Wie nothwendig bedürften viele Frauen dieser Kunst der edleren Conversation, die den klaren Blick über alle Zustände schärft! Statt dessen sitzen sie schweigend mit ihren Strickzeugen in der Gesellschaft, und lassen die Musik nur eben auf ihre Sinne wirken, um des Denkens überhoben zu sein.³⁸

Sie schließt diese Argumentationslinie mit der Bemerkung, dass Gesellschaft und Musik zueinander stünden wie Staat und Kirche, denn „mit beiden kann es nur besser werden, wenn sie scharf gesondert bleiben.“³⁹ Andernorts macht sich Kinkel Gedanken, wie ein zukünftiges Musiksichulsystem aufgebaut sein müsste:

Eigentlich besitzen wir bisher fast gar keine passenden Lehrer für die vorbereitenden Stufen. Wir haben alle Gradationen von geschickten und ungeschickten, pflichttreuen und gewissenlosen Lehrern, aber kaum einen, der sich damit bescheiden möchte, seine Schüler bis zu einem bestimmten Grad von Fertigkeit emporzubringen und ihn dann einem höher gebildeten Meister zu überlassen.⁴⁰

Die ersten Jahre sollen bloß zur Bildung des Gehörs, des Taktgeföhls und der Finger genützt werden, damit aus dieser „Elementarschule“ ein „fertiger Schüler“ hervorgehe, „den ein höher gebildeter Lehrer in eine geistigere Sphäre lenkte, ohne stets durch das materielle Hinderniß steifer Finger aufgehalten zu sein.“⁴¹ Auch wird Kinkel nicht müde zu betonen, dass Analytisches und Theoretisches in den Klavierunterricht eingehen sollten, denn, so Kinkel, besonders

38 Ebd., S. 39ff.

39 Ebd., S. 41.

40 Ebd., S. 10f.

41 Ebd., S. 12.

oberflächlichen jungen Mädchen erscheint eine isolirte Melodie um so schöner, weil die Armuth einer rhythmuslosen, vielleicht nur auf zwei Akkorde gebauten Begleitung ihre Gedanken nicht in Anspruch nimmt. Ueberhaupt die Melodie ist ihr Alles, und der Baß ist für sie eine ganz überflüssige Zugabe.⁴²

Um dem entgegenzuwirken, sei es wichtig, dass sie von Zeit zu Zeit „eine ganz vorzügliche Composition vor solchen Schülern analysieren“ und sie zu nötigen,

ihre Aufmerksamkeit auf deren innern Bau zu richten. Dann geht ihnen das Bewußtsein von der Macht eines harmonisch bewegten Basses und selbstständiger Mittelstimmen auf. So wie sie vorher jede Composition trocken fanden, bei der sie den Zauber der Melodie zu vermissen glaubten, so wird ihnen bald kein harmonisch ärmliches Werk so verführerisch klingen, weil es etwa den wohlfeilen Vorzug einer hübschen Oberstimme hat.⁴³

Im selben Sinne sei auch Kenntniss der Musikgeschichte nicht nur nützlich, sondern gar notwendig für ein tieferes Verständnis musikalischer Zusammenhänge. Kinkel rät daher jedem, „der täglich ein paar Stunden auf die musikalische Technik wendet, davon nur eine halbe dem Studium der Geschichte seiner Kunst“ zuzuwenden, „so würde sich die kleine Einbuße an Fingergeschwindigkeit reichlich belohnen.“⁴⁴

Die in diesem Beitrag bisher versuchte einseitige Darstellung – Czerny als unreflektierter Systemkonformist, Kinkel als revolutionäre Systemkritikerin – lässt sich leicht in ihr Gegenteil kehren. So ist durchaus eine Lesart der Briefe möglich, die bei Czerny zumindest bis zu einem gewissen Grad Subversives aufscheinen lässt, bei Kinkel hingegen ab einen gewissen Punkt die Aufgabe ihrer emanzipatorischen Ideale feststellbar macht. Dies lässt sich am ehesten an den, sowohl bei Czerny wie Kinkel, letzten jeweils vom Generalbass, der Improvisation bzw. anderen theoretischen Fragen handelnden ‚Brie-

42 Ebd., S. 34.

43 Ebd., S. 34f.

44 Ebd., S. 51.

fen‘ festmachen. So ist es Czerny spürbar ein Anliegen, seiner Schülerin auf jedem Gebiet das, wenn man so will, Erreichen einer ‚Höchstleistung‘ zu ermöglichen. Er schreibt z.B., dass man nach einiger Zeit „bey gleichem Fleiss und Eifer“ bereits die schweren Werke von

Chopin, Thalberg, Liszt, Field u. a., so wie die *Concerte* von *Hummel, Kalkbrenner, Moscheles* und endlich die besten Werke von *Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer, Dussek, Prinz Louis Ferdinand* von Preussen u. s. w., mit dem besten Erfolge einstudieren und vortragen⁴⁵

könne. Klavierkonzerte und die „besten Werke“ Mozarts, Clemetis, etc. überstiegen deutlich das, was einem „dilettirende[n] Frauenzimmer“⁴⁶ zugesprochen wurde. Auch scheut Czerny nicht davor, die theoretischen Grundlagen des Generalbassspiels – Intervallbezeichnungen, Akkordtypen, Kadenzten etc. – in penibelster Genauigkeit mitzuteilen. Dem „Spieler und ausübenden Künstler“ dürfe

diese Wissenschaft nicht fremd bleiben, weil es eben so nützlich als angenehm ist, wenn er sich darüber Rechenschaft geben kann, in wie weit jede *Composition* auch auf innern Werth Anspruch machen kann, und weil der Generalbass bedeutende Hilfsmittel zum *Fantasieren, a-vista-spielen* und *Accompagnieren* darbiethet.⁴⁷

Für tiefergehendes Studium des Generalbasses empfiehlt Czerny Anton Reichas Kompositionsschule.⁴⁸ Auch das Improvisieren bzw. Fantasieren, das Czerny im Übrigen als Vorstufe zum Komponieren (ein doch bis in unsere Tage ‚männlich dominiertes‘ Tätigkeitsfeld) sieht,⁴⁹

45 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 46.

46 Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, S. 47.

47 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 56.

48 Ebd., S. 77.

49 „Demnach besteht das Talent und die Kunst des Fantasierens darin, aus dem Stegreif, ohne besondere unmittelbare Vorbereitung, jede eigene, oder auch fremde Idee, während dem Spielen selbst, zu einer Art von musikalischer *Composition* auszuspinnen, welche, obschon in viel freyeren Formen, als eine geschriebene, doch in soweit ein geordnetes Ganzes bil-

ist für ihn, selbst bei nur mittelmäßiger Begabung, ein obligater Teil der musikalischen Ausbildung. Der Weg zum Erfolg führe laut Czerny über

eine gründliche *praktische* Kenntniss der Harmonielehre, – und endlich, – was ich noch einmal wiederhohle, – der eigene, unverdrossene, zweckmässig angewandte Fleiss. Darum, mein Fräulein, versuchen Sie sich muthig und munter auch in diesem, sehr ehrenvollen Zweige der Kunst!⁵⁰

Kinkels Einstellung hierzu ist weit weniger idealistisch. Sie konstatiert, obzwar sie, wie bereits erwähnt, die Wichtigkeit des Einfließenlassens theoretischer und analytischer Inhalte in den Klavierunterricht mehrfach unterstreicht, dass

[a]lles Mathematische [] für die weibliche Natur mit einer besondern Schwierigkeit verknüpft [ist]; darum das Erlahmen der meisten Schülerinnen, wenn der Generalbaß sie erst in die umgekehrten Contrapunkte führt, deren Princip der Mann spielend auffaßt.⁵¹

Sie schlägt vor, Schülerinnen über die Akkorde der Tonika, Dominante und Unterdominante improvisieren zu lassen, damit diese den Generalbass auf praktischem Wege und nicht „bloß auf dem Papier“ lernen, denn bei letzterem würde man „nach unendlicher Schreiberei“ alleinig „das Resultat eines höchst trockenen Compositionsversuches“⁵² erzielen. Jedoch, den weiteren Verlauf der Unterweisung im Generalbass skizzierend:

Dann mündet die Sache ferner vollständig in den Generalbaß ein, in die Kenntniß sämtlicher Akkorde, Vorhalte, Modulationen u. s. w., wozu ein dilettiren-

den muss“. Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien: Diabelli und Comp. 1829, S. 3.

50 Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*, S. 82.

51 Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, S. 57.

52 Ebd., S. 55.

des Frauenzimmer keine Zeit hat, und im Fall sie es auch lernte, wenn ihr die Schöpferkraft fehlt, nichts damit zu machen wüßte.⁵³

Andernorts – und hier wird ihr, zu ihren sonstigen ‚revolutionären‘ politischen Ansichten im scheinbaren Widerspruch stehendes Rollenverständnis als Ehefrau und Mutter offensichtlich – vergleicht Kinkel die Sonatenhauptsatzform mit einer „humoristischen Intrigue“ (wobei durchaus anzunehmen ist – bedenkt man ihre Lebenssituation in den Londoner Jahren, in denen ja diese ‚Briefe‘ entstanden –, dass hier ein gehöriger Anteil Selbstironie und Sarkasmus mitschwingt):

Da tritt zum Eingange der Dreiklang der Tonica gleich dem Hausherrn im vollen Gefühl seiner Würde auf und beginnt ein Gespräch mit seiner Hausfrau Dominante, und ermahnt den Sohn Subdominant und die beiden Medianten, seine holden Töchter, zu allem Guten. Er geht auf Reisen und es gefällt der Frau Dominante, in seiner Abwesenheit auch einmal die Hosen anzuziehen, oder mit andern Worten, sich das Subsemitonium zu vindiciren, wodurch am Ende des ersten Abschnittes die Täuschung so vollkommen wird, daß jeder meint, jetzt sei die Dominante der Herr im Hause. Aber die vermeintliche Tonica versteht es schlecht sich in ihrer Herrschaft zu behaupten. Die Kinder rebelliren gleich zu Anfang des zweiten Theils: der Subdominant läßt keck seine befreundeten Nachbarn ein und kehrt mit ihnen im tollen Gelage das Haus um. Allerhand verbuhlte Septimenakkorde kommen von nah und fern und umschwärmen die Medianten. Die Dominante strebt vergebens, Ordnung zu stiften; endlich mit lang aushaltendem Ruf mahnt sie den Vater zur Heimkehr. Wußte man im Mittelsatz nicht mehr, wer Herr noch wer Diener sei, so schwinden alle Zweifel, wenn der ächte Dreiklang der Tonica in seiner angestammten Legitimität das Haus wieder betritt. Alle die übrigen Dreiklänge scheinen nur Entschuldigungen wegen des Vorhergegangenen zu den Füßen ihres Herrschers zu legen, der ihnen freundlich vergiebt, sie auf die ihnen gebührenden Stufen zurückweist und in einem Schlußakkord, dem auch der Böswilligste nichts mehr entgegen zu setzen hat, seine thatenreiche Laufbahn glänzend beendet.⁵⁴

Wie aus den zusammengetragenen Auszügen der ‚Briefe‘ hervorgeht, ist der ‚biedermeierliche‘ Klavierunterricht und die damit einhergehende pädagogische Literatur kein vom gesamtgesellschaftlichen

53 Ebd., S. 62.

54 Ebd., S. 64ff.

Geschehen trennbares Phänomen. Ganz im Gegenteil. Im Klavier- bzw. Musikunterricht wurden bzw. werden den Schüler*innen Verhaltensmuster und gesellschaftliche (bzw. Geschlechter-)Rollen eingeprägt, sei es von den Lehrenden nun bewusst gewollt oder nicht, in der dazugehörigen Literatur jene Verhaltensmuster und Rollenbilder propagiert, kritisch hinterfragt oder zumindest zum Subjekt eines Diskurses gemacht. „In other words,“ schreibt Deanna C. Davis,

critically examining pedagogical literature could not only reveal the ways in which it fundamentally shaped female subjectivity but also add greater specificity to cultural theorizing within musicology and, in particular, to our understanding of the bourgeois family as a significant and defining force behind broader musical and cultural developments.⁵⁵

Dem bleibt hinzuzufügen, dass im selben Maße auch unser Verständnis der Einflüsse pädagogischer Literatur auf gesellschaftliche und politische ‚developments‘, in zugegebenermaßen winzigem – aber dennoch nicht unbedeutendem – Ausmaße durch die genauere Kenntnis jener Materie spezifiziert wird.

Abstract

How the “Piano Plague” was propagated: Letters on piano lessons by Czerny and Kinkel

Music education in the 19th century, especially in form of piano lessons, was of substantial importance in the dissemination and establishing of gender roles. This paper examines and compares two examples of pedagogical literature aimed at female students or teachers: Carl Czerny’s *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* (ca. 1838) [*Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*] and Johanna Kinkel’s *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht* (1852) [*Piano Playing: Letters to a Friend*]. Though their contents are superficially very

55 Deanne C. Davis, „The Veil of Fiction. Pedagogy and Rhetorical Strategies in Carl Czerny’s Letters on the Art of Playing the Pianoforte“, in: *Beyond The Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*, hrsg. von David Gramit, Rochester: University of Rochester Press 2008, S. 67–81, hier S. 68.

similar, upon further inspection, they reveal two greatly diverging viewpoints on the subject of piano lessons: that of a man living a celibate and cloistered life (Czerny), and that of an emancipatory revolutionary, wife and mother (Kinkel). But obviously the final findings are not as unambiguously black-and-white as one might think at first sight.

Madame Robert Casadesus : le paradoxe d'une femme et d'une artiste dans la presse américaine (1940–1950)

GABRIELE SLIZYTE

À la fin des années 1950, la notoriété internationale de la pianiste Gaby Casadesus n'est plus à refaire. Présente sur scène, en Europe et aux États-Unis, elle bénéficie de nombreux articles dans la presse américaine. Cependant, malgré les qualifications d'une « pianiste notable » ou d'une « soliste à part entière », elle est rapidement décrite comme une femme accomplie, pouvant mener une double vie d'épouse et d'artiste :

Mme. Casadesus is not only a brilliant concert pianist and a model mother but, like most Frenchwomen, is expert with a needle and her fingers are as good with a fine seam as with a pearly scale.¹

Être femme et artiste est-il toujours si incompatible à l'orée des années 1960 ?² Gaby Casadesus (1901–1999), sous son nom de jeune fille Gabrielle l'Hôte, est une pianiste et pédagogue française, aussi connue pour avoir formé avec son mari Robert Casadesus un fameux duo pianistique. Formée auprès de Marguerite Long et de Louis Diémer, au Conservatoire de Paris, elle a vécu entre l'Europe et les États-Unis, depuis que les Casadesus s'y sont rendus, en 1935, pour leur première

1 International Piano Archives at Maryland (IPAM), Robert and Gaby Casadesus Collection (RGC), Part A : Robert Casadesus, Series IV : Subject Files, box. 4–5 : Columbia Artists Management, *Press Book for Robert Casadesus*, « Stories, Anecdotes, Sidelights », 1959, p. 2–3.

2 En 1908, Cécile Cheminade explique : « Le mariage doit s'adapter à la carrière » [...]. « Quand il s'agit d'un homme, tout cela est entendu, prévu. Mais s'il s'agit d'une femme, cela dérange les normes, les conventions, les accommodements habituels, et de façon générale, cela détruit l'art de la femme » », cité dans le livre : Caroline Giron-Panel, Sylvie Granger, Raphaëlle Legrand, Bertrand Porot, *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, préface de Michelle Perrot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 214.

ournée, soutenue par l'Association française d'action artistique.³ La carrière de Gaby Casadesus a été constamment influencée par ses choix familiaux.⁴ Ainsi, son image publique a été modelée en mettant en valeur sa vie privée. Complexe et paradoxale, cette situation suggère une pensée dualiste. Une femme dans l'ombre et une femme médiatique. Mère et femme d'un grand artiste mais en même temps pianiste brillante, pédagogue recherchée et personnalité forte.

L'ambivalence de Gaby Casadesus est surtout visible à travers les pages de son livre de mémoires, *Mes noces musicales*, qui a constitué le point de départ de cette recherche.⁵ Décrit comme « biographie » de Robert Casadesus par certains critiques, cet ouvrage reste assez fragmentaire lorsqu'il s'agit de la carrière de la pianiste. Dès sa sortie, *Mes noces musicales* a reçu beaucoup d'opinions diverses quant au rôle secondaire de Gaby Casadesus dans l'histoire racontée. Un critique n'hésitait pas à souligner qu'en évoquant la mémoire de la famille, centrée sur Robert Casadesus, Gaby Casadesus a minimisé « son rôle et son grand talent de pianiste ».⁶ Si le magazine *Figaro madame* a défini leur couple comme « une réussite exemplaire tant affective qu'artistique »,⁷ elle a également été perçue comme une « femme qui a

3 L'Association française d'action artistique (AFAA) est fondée en 1922 dans le but d'assurer et de régulariser l'expansion artistique de la France à l'étranger. L'une de ses missions fut le financement des tournées des artistes français.

4 Thérèse Casadesus Rawson, la fille de Robert et Gaby Casadesus, atteste que sa mère a toujours souhaité avoir la vie de famille sans toutefois vouloir arrêter sa carrière.

5 Gaby Casadesus, *Mes noces musicales*, conversation avec Jacqueline Muller, Buchet/Chastel/Sacem, Paris/Neuilly, 1989.

6 Bibliothèque nationale de France (BnF), Département de la musique (dép. mus), VM Fonds 77 RGC, coupure de presse : [s. a.], « Interprètes : Gaby Casadesus, *Mes noces musicales* », *Historiens et géographes*, mars 1990 [page non indiquée].

7 M. P., « Gaby Casadesus, toute une vie en musique », *Figaro madame*, 17 février 1990, p. 20.

su merveilleusement se réaliser comme musicienne, femme et mère... et comme épouse d'un grand artiste, ce qui n'est pas chose aisée ! ».⁸

S'intéresser à la vie de Gaby Casadesus suppose vouloir traiter et prendre en compte ces paradoxes, particulièrement visibles dans les documents provenant de la « Robert and Gaby Casadesus Collection », déposée à l'*International Piano Archives at Maryland* aux États-Unis. À travers les coupures de presse, les programmes de concerts, les photographies et un dossier de presse produit par le *Columbia Artists Management Inc.*, il sera question de traiter la période américaine de Gaby Casadesus. Comment la presse américaine perçoit-elle la pianiste à l'époque de l'émancipation des femmes ? L'image stéréotypée d'une artiste, d'une épouse et d'une mère, mise en valeur par le *Columbia Artists Management*, influence-t-elle la réception des concerts de Gaby Casadesus ?⁹ Serait-elle le résultat d'un contexte particulier de l'après-guerre ? Enfin, comment pouvons-nous analyser cette situation en adoptant le regard critique des *gender studies* ?¹⁰

Partagés entre le mouvement de libération des femmes et une idéalisation d'une mère au foyer, les États-Unis sont un endroit clé afin de comprendre la complexité de la carrière de Gaby Casadesus dans les années 1940–1950.

8 BnF, dép. mus., VM Fonds 77 RGC, coupure de presse : S. D., « Mes noces musicales, Gaby Casadesus, Conversation avec Jacqueline Muller », [page et date non indiquées].

9 D'après l'ouvrage *La publicité sexiste c'est quoi ?*, le sexisme est un « moyen de communication de masse a tendance à grossir les comportements humains, à les généraliser et à les transformer en stéréotypes aisément assimilables ». La direction des communications et le conseil du statut de la femme du Québec, *La publicité sexiste c'est quoi ?*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1986 (1^{re} éd. 1979).

10 Susan McClary, *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, trad. par Catherine DEUTSCH et Stéphane ROTH, Paris, Philharmonie de Paris/Cité de la musique, coll. La rue musicale. Musicologie critique, 2015 (1^{re} éd. 1991).

L'américanisation des Casadesus comme outil de marketing

Depuis 1935, Robert et Gaby Casadesus se rendent aux États-Unis pour leur tournée annuelle. Ils s'y trouvent également au début de la Deuxième Guerre mondiale. Ne pouvant pas rentrer en Europe sans risquer d'interrompre leur carrière en raison de l'Occupation, ils entament un exil forcé qui va durer jusqu'en 1946.

Nous avons pris la résolution de vivre à l'américaine, de lire les journaux, de nous mettre le plus vite possible à l'anglais, d'aller au cinéma.¹¹

Voici comment Yolande, l'épouse du violoniste Zino Francescatti, partenaire de scène de Robert Casadesus, décrit leur vision d'adaptation à la vie américaine. Les étrangers venus aux États-Unis devaient s'américaniser afin de s'intégrer dans le pays. Cependant la réalité était beaucoup plus nuancée. D'après Nancy Green, trois modèles d'adoption sont disponibles afin d'intégrer la machine américaine dès les années 1930 :

L'assimilation culturelle anglo-saxonne ou *l'anglo-conformity* ; le creuset du *melting-pot* créateur d'un nouvel homme américain ; enfin, le *cultural pluralism* ne nécessitant pas l'abdication de sa culture d'origine pour s'intégrer au pays d'accueil.¹²

L'adoption si naturelle de Gaby Casadesus et de sa famille aux États-Unis n'est pas accidentelle mais représente une action réfléchie et préméditée. Leur cas est un parfait exemple de l'américanisation par assimilation des coutumes locales. Présentés dans la presse comme une

11 Charles De Couëssin, Gaëtane Prouvost, *Zino Francescatti (1902–1991) le chant du violon*, préface de Marcel Landowski, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1999, p. 102.

12 Nancy Green, *Repenser les migrations*, Paris, PUF, 2002, quelques de ses idées sont reprises par Emmanuelle Loyer dans son livre *Paris à New York : Intellectuels et artistes français en exil 1940–1947*, Paris, Grasset, 2005, p. 13–14.

famille française, porteuse d'une vieille tradition artistique,¹³ les Casadesus se sont adoptés au train de vie à l'américaine, défini par le fameux *American Dream*.¹⁴ Habiter à Princeton, une charmante petite ville universitaire, est donc quelque chose qui transforme les Casadesus en « Princeton Pianists¹⁵ » Comment cette image des Casadesus, des artistes français vivant aux États-Unis, a réussi à devenir un moyen de marketing ?

La « Reine du foyer »

L'installation des familles en banlieue et la propagande bien orchestrée de l'État américain sont deux actions qui propagent l'idéalisation d'une femme au foyer.¹⁶ Après la Deuxième Guerre mondiale qui a libéré les femmes en leur donnant du travail, la réticence face aux femmes émancipées a été fortifiée par l'ouvrage *Modern Woman : The Lost Sex* de Marynia F. Farnham et de Ferdinand Lundberg qui eut beaucoup de

13 « There was a time when the social organization of France was based on an aristocracy which drew its strength from the antiquity of its traditions and from its careful avoidance of misalliances. Times have changed; but if what were once called "les maisons" or great families no longer exist as units and retain their full dignity in the higher ranks of artistic activity. The Casadesus are such a family. », Maurice Coindreau, notes de pochette, Robert Casadesus, « Debussy Piano Music », Columbia Masterworks SL-222, 1955.

14 « "America" began as a concept in the European mind, as an irrepressible impulse to imagine possibilities beyond the oppression that defined daily experience in the Old World », W. Lloyd Warner, « The American Dream, the Westers Frontier, and the Literature of Expansion » in *American Life : Dream and Reality*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953, p. 71. Dans son livre *Seeking the American Dream: A Sociological Inquiry* (New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 95), Robert C. Hauhart associe « l'American Dream » à la révolution du credit entre 1920 et 1950.

15 Eric Steiner, « Princeton Pianists », *New Jersey Music*, 3/6 February-March (1948), p. 5-6 et p. 19.

16 L'aménagement de banlieues aux États-Unis a été amorcé à la fin de la guerre, voir dans : Claudette Fillard, Colette Colomb-Boureau, *Les mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2003 (coll. Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne, dir. D. Frison), p. 58.

retentissement après avoir défini le féminisme comme « une maladie grave ».¹⁷ D'après eux, ce n'est que le retour au foyer qui pouvait rendre l'équilibre à la femme, sujette aux névroses. Les magazines comme *The Ladies Home Journal*, *McCall's*, *Good Housekeeping*, ou le *Woman's Home Companion* ont perpétué cette tendance générale.¹⁸

De nouvelles tâches issues du changement économique sont devenues toutes aussi importantes. Dans son article « Du ménage à l'art ménager : l'évolution du travail ménager et son écho dans la presse féminine de 1919 à 1939 »¹⁹, Françoise Werner rappelle que même en France la cuisine et le travail domestique :

Apparaît sous un jour plus flatteur ; dans les années 1920 naissent des revues spécialisées dans les arts ménagers. [...] Les magazines féminins, les manuels hygiénistes, les assistantes sociales diffusent largement de nouvelles normes draconiennes pour les ménagères.²⁰

On veut assurer également « qu'une femme du monde peut désormais faire la cuisine, les provisions et une partie du ménage sans déchoir ».²¹ La femme française devient alors la « Reine du foyer » qui sait jongler avec les activités d'épouse, de mère et de ménagère. Dans *l'Histoire du couple en France de la Renaissance à nos jours*, Agnès Walch cite un extrait de la brochure *Pour être femme. Manuel de la vie féminine* du début du XX^e siècle qui indique :

17 L'ouvrage *Modern Woman : The Lost Sex* de Marynia F. Farnham et de Ferdinand Lundberg (New York, Harper and Brothers, 1947) est cité par Claudette Fillard et Colette Collomb-Boureau dans *Les mouvements féministes américains*, op. cit., p. 58.

18 Idem.

19 Françoise Werner, « Du ménage à l'art ménager : l'évolution du travail ménager et son écho dans la presse féminine de 1919 à 1939 », *Le Mouvement social*, n° 129, octobre-décembre (1984), p. 61-87.

20 Ibid.

21 Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 48.

Ce serait une grande erreur de croire qu'une femme élégante doit ignorer l'art culinaire [...]. Non seulement toutes nos mondaines savent faire un plat doux, mais encore une foule de personnes qui n'ont nullement l'intention d'en tirer profit suivent des cours de cuisine, afin de pouvoir servir de professeur à leur domestique.²²

Il est intéressant d'observer cette situation transposée dans le cadre des arts du spectacle. En effet, une photo de Gaby Casadesus, prise par Erich Kastan dans les années 1940, montre la pianiste, habillée en tablier de cuisine, en train de faire goûter un plat à son mari.²³ Il n'est pas alors étonnant de découvrir qu'en 1959, cette image d'une femme parfaite, habile dans tous les domaines, est encore propagée dans la presse américaine :

Gaby Casadesus is not only an outstanding pianist – but she is also a French woman; which means: she is chic, petite and practically a “cordon bleu” cook! Asked for two of her husband’s favorite dishes, she supplied the following recipes: Bœuf à la Mode (à la Casadesus). This, as Mme. Casadesus stressed, is a dish which can be prepared in advance; which leaves the hostess free to entertain her guests and a dish that is not at the mercy of unpunctual guests.²⁴

Cet extrait tiré du chapitre « Cuisine Casadesus » dans le *Press Book for Robert Casadesus*, conçu pour promouvoir le futur concert de Robert et Gaby Casadesus à deux pianos, montre toutes les qualités recherchées chez une femme française : élégante, svelte et bonne cuisinière. Stéréotypée et nationaliste, cette description sort du contexte d'un livre publicitaire sur un musicien classique. Même si ce type de

22 L'extrait de la brochure *Pour être femme. Manuel de la vie féminine*, cité par Agnès Walch, *Histoire du couple en France de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2003, p. 184-185.

23 IPAM, RGC, Part B : Gaby and Jean Casadesus, Series VI – Performance Files of Gaby Casadesus, box 5: coupure de presse, photo par Erich Kastan, MA F10'44, « Taste the Batter » : « The Smile with Which Gaby Casadesus Offers Her Husband Robert Casadesus a Sample Bodes Well for the Dish She Is Preparing. »

24 IPAM, RGC : Columbia Artists Management, *Press Book for Robert Casadesus*, « Cuisine Casadesus », op. cit.

discours peut paraître « acceptable » dans la presse féminine américaine, d'autres supports journalistiques n'hésitent pas à intégrer des commentaires liés à son genre. Ainsi, future soliste avec le Saint Louis Symphony Orchestra, Gaby est avant tout célébrée comme une bonne ménagère :

Mrs. Casadesus supervises all the housekeeping of the Casadesus home, from cooking to music lessons, and can herself cook food to satisfy any gourmet, in the best Gallic tradition. Friends bothered her so much for recipes that she had a set mimeographed, including one for beef à la mode that impressed us. In addition to the usual vegetables, it contains a wine-glassful of rum.²⁵

En 1959, la publicité des concerts de Robert et Gaby Casadesus est toujours construite autour de la recette du « bœuf à la mode. » Cela fait preuve d'un manque d'originalité de la part de Columbia ou montre tout simplement que la situation n'a guère changé depuis le début des années 1940 ? Souvent conçus pour la presse féminine, les extraits commentés circulaient librement dans tous les médias disponibles. Délibérément stéréotypées, ces images écrites ou visuelles se retrouvaient également dans les articles critiques.

Madame Robert Casadesus au piano

Au début de son exil américain, Gaby Casadesus donne un récital à Cincinnati, organisé par le Edgecliff Music Club.²⁶ La pianiste propose alors un programme varié, constitué de musique française et germanique. Le concert commence par quelques pièces des clavecinistes français Louis-Claude Daquin et Jean-Philippe Rameau.²⁷ Le journaliste

25 James R. Treverton, « When They Have a “Jam Session” at Home Even Einstein Comes Overt – With His Fiddle », *St. Louis Globe-Democrat*, November 1943.

26 Le concert a eu lieu le 23 novembre 1941.

27 Gaby Casadesus interprète les pièces suivantes : *Le Coucou* de Daquin et les *Musette en Rondeau*, *Le Rappel des Oiseaux* et *L'Égyptienne* de Rameau.

Frederic Yeiser note qu'avec son interprétation elle a fait « la démonstration de la précision, de la transparence, de la sensibilité et du bon goût ». ²⁸ Si ces qualités sont un objectif à atteindre dans la musique française, elles constituent en revanche un défaut dans la musique germanique :

Naturally enough her playing of Beethoven's Sonata in E-Flat, Op. 31, No. 3 had the same quality, which meant that it could hardly be called Teutonic. It would have been incongruous indeed for a slim young Frenchwoman to produce the same sounds that you would expect from a paunchy man with a walrus mustache and a Prussian haircut. The composer, in dedicating so many of his sonatas to aristocratic ladies, may have wanted feminine interpretations. If you say that Mme. Casadesus's interpretation is all very nice but not Beethoven, you must also beat in mind that this particular sonata is not strictly Beethoven, at least not the fist-shaking Titan. ²⁹

Même si la description de l'interprète parfait de la musique de Beethoven : un homme ventru avec une barbe reste plutôt anecdotique, une femme n'est soi-disant pas capable par sa nature de produire l'authentique son teutonique. ³⁰ Déjà en 1815, un article dans une encyclopédie germanique fournissait une description des caractéristiques du sexe féminin et du sexe masculin : ³¹ tandis que les hommes ont, par nature, des qualités requises pour la vie publique, les femmes sont dévolues à la vie privée. Si le jeu de Gaby Casadesus n'est pas

28 IPAM, RGC, Frederic Yeiser, « Edgecliff Recital », Cincinnati, [le nom du journal n'est pas précisé], 24 novembre 1941.

29 IPAM, RGC, Frederic Yeiser, « Edgecliff Recital », op. cit.

30 « [Beethoven] is the most virile of musicians; there is nothing – if you prefer it, not enough – of the feminine about him », Romain Rolland, *Beethoven the Creator*, New York, Harper & Brothers, 1929, p. 27–28, cité par Sanna Pederson, « Beethoven and Masculinity », in Scott Burnham, Michael P. Steinberg (éd.), *Beethoven and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 313.

31 Un extrait de cet article est cité par Sanna Pederson, « Beethoven and Masculinity », op. cit., p. 316.

suffisamment viril et musclé, le cas contraire peut également poser des problèmes pour une interprète femme.³²

Lorsqu'il est question du jeu de son époux Robert, les critiques semblent faire l'impasse. Ainsi, son mari peut se permettre de jouer d'une manière élégante et subtile sans tomber dans la niaiserie. D'après un journaliste du *New York Times*, même « dans les plus délicats passages, on sent toujours qu'une force masculine contrôle tout ».³³ Robert Casadesus a également subi les commentaires genrés, comme le témoigne la recherche permanente d'un tempérament viril dans son jeu. Néanmoins sa sensibilité n'est jamais identifiée comme féminine. Elle indique, au contraire, « toutes les qualités d'un grand artiste ».³⁴ Cette confusion quant aux qualités « féminines » et « masculines » de Gaby Casadesus aux États-Unis est particulièrement bien visible lorsqu'il s'agit de la réception de ses récitals mixtes de la musique française et germanique. Si le manque de force est défini comme un défaut dans la

32 Le pianiste Ignace Paderewski compare ainsi le jeu des pianistes Annette Essipoff (1851–1914) et Teresa Carreño (1853–1917). Le jeu d'Essipoff « in many ways was perfect when it came to strong, effective pieces. Then she was lacking in force, as women pianists generally are. Quite different from Madame Teresa Carreño, who was a very, shall I say, strong pianist, even too strong for a woman [...] », Harold C., Schonberg, *The Great Pianists*, New York, Simon & Schuster, 1987 (1^{re} éd. 1963), p. 350.

33 « Par son jeu magistral à son premier récital, hier après-midi à Town-Hall, Robert Casadesus, le pianiste Français, a conquis définitivement l'affection des connaisseurs de musique [...]. Les sonates de Scarlatti étaient présentées avec un mode de coloris subtils, en restant strictement dans les limites imposées par le caractère du clavecin. », BnF, dép. mus., *Fonds Robert et Gaby Casadesus*, [an.], « Le Pianiste français Robert Casadesus donne un premier récital à New-York, devant une grande assistance », *New York Times*, 17 février 1936, trad. en français par la section de renseignements de l'AFAA.

34 BnF, dép. mus., *Fonds Robert et Gaby Casadesus*, [an.], *Star*, 30 janvier 1936, trad. en français par le service de renseignements de l'AFAA.

musique germanique, il est, au contraire, un atout lorsqu'il s'agit du répertoire français.³⁵

Dans son récital à Princeton en 1941, Gaby propose un programme entièrement dédié à la musique de Claude Debussy. L'auteur d'un article critique remarque aussitôt son physique féminin qui cette fois-ci, accompagne bien la musique.³⁶ Cette contradiction montre que la délicatesse et le bon goût de la pianiste ne sont pas des qualités « féminines », mais plutôt la définition et la mise en pratique du « jeu perlé », difficilement repéré par les journalistes américains.³⁷

À la suite de cette étude, il est possible d'observer que le cas de Gaby Casadesus ne constitue pas une exception mais rejoint l'image de la plupart des musiciennes à partir du XIX^e siècle.³⁸ L'exemple de Gaby

35 La recherche de la sensibilité dans la musique française et de la puissance dans la musique germanique perdure encore dans les années 1980 : Shirley Fleming, « Fauré-in-hand exorcism », *New York Post*, New York, 3 novembre 1986 : « In this program of French and German music, [Grant] Johannesen [pianiste américain, élève de Robert Casadesus] revealed a nice balance of Gallic sensitivity to tone and Germanic awareness of structure, integrated into a compelling pianistic style. »

36 IPAM, RGC, Part B : Gaby et Jean Casadesus, Series VI – Performance Files of Gaby Casadesus, coupure de presse, McKee, Towpath Princeton, février 1941 : « Petite in stature but great in talent, Gaby Casadesus sat at the piano to offer an all-Debussy Program, for the benefit of the Children of France. [...] It was indeed a rare pleasure to hear Debussy played by an accomplished musician, whose ardent French spirit gave a new inspiration to the interpretation to the great master's works. »

37 Jean-Charles Hoffelé, l'auteur de la note de pochette de disque de Gaby Casadesus *Mozart, Debussy, Ravel, Fauré*, Dante Productions HPC155-157, 1999, Historical Piano Collection, p. 8, remarque que malgré les ressemblances dans le jeu de Robert et Gaby : « il est passionnant de comparer leurs interprétations, coulées dans la même esthétique, se référant sans ambiguïté à la même école, et pourtant si subtilement différenciés. ».

38 Deux chapitres dans le livre *La musique a-t-elle un genre ?* (Mélanie Traversier, Alban Ramaut (dir.), Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019) font état de la situation : Viviane Waschbüsch, « Anne-Sophie Mutter et Hélène Grimaud. Regards genrés de la critique musicale allemande et française sur deux musiciennes virtuoses (1977-2007) », p. 257- 274 et Frédérick Sendra, « Le piano, un instrument sexué ? Notions de féminité et de masculinité

Casadesus, illustré dans les sources américaines, reflète les possibilités et les limites d'une interprète au milieu du XX^e siècle. Partagée entre sa carrière et sa famille, son choix sera perpétuellement utilisé dans les médias américains pour définir la personnalité de la pianiste. Ainsi, l'idée d'une femme artiste est encore difficile à appréhender dans les années 1940.³⁹ Si, à la même époque en France, le jeu de Gaby Casadesus est perçu comme virtuose, puissant mais tout de même résistant au « microbe yankee »,⁴⁰ le contexte de l'après-guerre et l'idéalisation de la femme au foyer influencent la représentation genrée de la pianiste. Après avoir accepté ces règles du jeu, Gaby Casadesus a tout de même réussi à tirer profit de cette situation en devenant l'ambassadrice de la musique française aux États-Unis.

Abstract

Madame Robert Casadesus: the paradox of a woman and an artist in the American press (1940–1950)

Based on the archives of the *International Piano Archives at Maryland* in the United States, press articles, concert programmes, photographs and a press kit produced by *Columbia Artists Management Inc.* this article looks at the American reception of Gaby Casadesus (1901–1999), the French pianist and teacher, also known for having formed a famous piano duo with her husband Robert Casadesus.

In the context of high political tensions and the beginning of the Cold War, the Americanisation of the Casadesus family worked in their favour, even if the domestic space became a reductive framework for Gaby, who was often assimilated by the American press to the role of a *Reine du foyer* ('queen of the home'), to the detriment of her true identity as a virtuoso pianist. Thus, her public image was

dans le jeu pianistique française des années 1850 aux années 1910 », p. 131-150.

39 [s. a.], « Debut Here by Pianist. Andreina Materassi-Barton of Italy a Talented Artist », *New York Times*, 17 décembre 1928 : « Andreina Materassi-Barton, a native Florentine pianist who looks a slip of a girl and plays like an artist, was greeted by a large audience at her début matinée in the Guild Theatre yesterday. »

40 L'aiguilleur, « Disques : Gaby Casadesus », *Journal des jeunes musicales de France*, n° 7, 15 février 1949.

shaped by emphasising her private life, even influencing the reception of her solo concerts. As a result, her *jeu perlé* playing technique has often been defined as 'feminine'. This article puts into context the promotional tools used by Columbia, the vocabulary of American journalists and the post-war era and the idealisation of a housewife, an image that carried over to the biggest American stages.

Marilyn Nonken, *Murails Territoires de l'oubli* und *The Spectral Piano*

FOJAN GHARIBNEJAD

„Daß es historische Zusammenhänge, also Geschichten – im Plural – gibt, leugnet natürlich niemand; aber von der Geschichte – im Singular – glauben wir inzwischen zu wissen, daß sie nicht existiert.“¹

Carl Dahlhaus

Musikgeschichten sind so mächtig, dass sich Komponist*innen aller Generationen auch vielleicht unbewusst zu einer – nicht unbedingt explizit geäußerten – Positionierung zu diesen Geschichten gedrängt fühlen. Der Vorsatz sich mehr oder minder an Musikgeschichten zu orientieren bzw. zu re-orientieren oder die Entscheidung für eine (Anti-)Etikettierung des eigenen Schaffens hängt von zahlreichen Faktoren ab.

Im Gefolge des zunehmenden Eingangs von Theodor W. Adornos Musikdenken in die Areale des Komponierens, der Musikkritik und der Musikforschung wurde in Bezug auf neu entstehende Musik vielfach debattiert, was man als kompositorisches Material bezeichnen, wie man es und welche seiner Bestandteile man in der je aktuellen Situation verwenden könne.² In dem Aufsatz „Abkehr vom Materialdenken“, der auf einem 1982 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik gehaltenen Vortrag basiert, geht Carl Dahl-

1 Carl Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser und Burkard Meischein, Laaber: Laaber 2005, S. 482–496, hier S. 484.

2 Vgl. Kim Feser, „Material“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart, Kassel: Metzler, Bärenreiter 2016, S. 362–364, hier S. 363.

haus über die Diskussion dessen hinaus, was für damals neue Kompositionen unter Form und Materie gefasst worden sein dürfte, und erklärt die Expressivität neuerer Werke und ihre Sprachähnlichkeit mit der Affinität zwischen der Klangfarbe und dem Ausdruck.³ Mit der seriellen Musik teile die Klang- und Geräuschkomposition die Voraussetzung, dass Dynamik und Klangfarbe nicht mehr untergeordnet, sondern wie Tonhöhe und Tondauer als selbstständige und gleichberechtigte Parameter behandelt würden.⁴ Was in den frühen 1980er Jahren in Darmstadt geschah, wird markiert durch das Zusammentreffen von Komponisten der Neuen Einfachheit, der Groupe L'itinéraire und Helmut Lachenmann.⁵

Bei Klang und Klangfarbe handelt es sich um Phänomene, die im allgemeinen Sprachgebrauch als umfassendste Bezeichnungen zur Beschreibung eines Hörereignisses gelten und das komplex-qualitative Ganze musikalischen Tönens einschließlich der Geräusche meinen. Reden wir von der Farbe bzw. Färbung eines Tons durch dessen Instrumentarium – entsprechend bei der Orgel anhand der Register –, so spezifizieren wir das Hörereignis von einer Fachdisziplin her und betrachten sie als Produkt kognitiver Differenzierung (Abb. 1).⁶

3 Vgl. Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, S. 487.

4 Ebd.

5 Vgl. Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen: Ed. Argus 2010, S. 18 und den Prolog, sowie Lukas Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach, 2009, S. 153.

6 Vgl. Jobst P. Fricke, „Klang und Klangfarbe – gestern, heute (und morgen)“, in: *Klangfarbe. Vergleichend-systematische und musikhistorische Perspektiven*, hrsg. von Stefan Jena und August Schmidhofer, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 9–42, hier S. 10.

Die objektiv beschreibbaren Parameter der Klangfarbe haben mit Spektralmusik und den Aktivitäten der Groupe L'Itinéraire zunächst nicht direkt etwas zu tun; hier überschneiden sich lediglich Begriffsfelder.

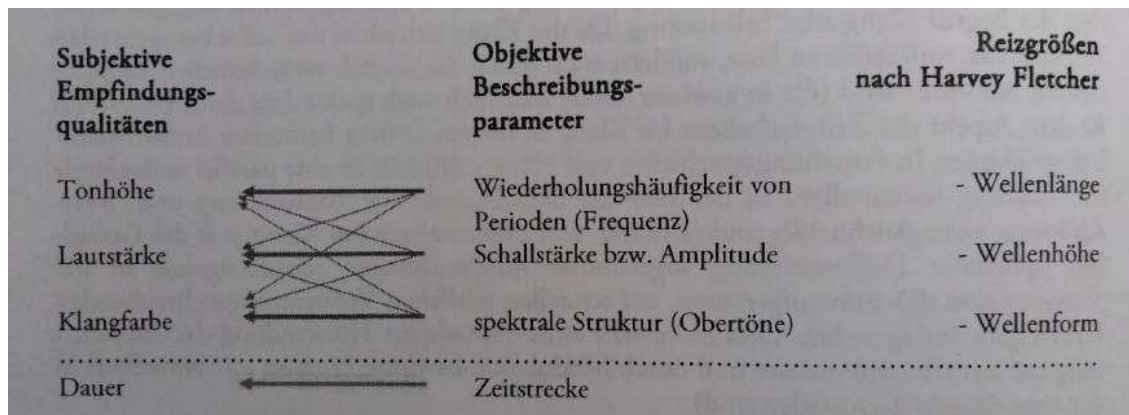


Abb. 1: Darstellung der Beziehungen zwischen subjektiven und objektiven Merkmalen eines Hörereignisses, nach Jobst P. Fricke 2011, S. 10.

Mit dicken Pfeilen ist bezeichnet, welche physikalischen Parameter die Wahrnehmungsaspekte vorrangig verursachen.

Basierend auf einer einseitigen Definition der Spektralmusik – verstanden als einen auf lediglich ein musikalisches Material, nämlich Teiltonspektren, reduzierten kompositorische Ansatz –, ließen sich sogar Komponisten wie etwa Harry Partch (1901–1974), James Tenney (1934–2006), Alvin Lucier (* 1931) sowie zahlreiche europäische Komponisten wie z. B. Giacinto Scelsi (1905–1988) als Spektralist*innen bezeichnen.⁷ Hingegen geht die Kompositionstechnik der französischen *musique spectrale*, die sich in den 1970er Jahren im Umfeld der Kompositionsklasse Olivier Messiaens und der Groupe L'Itinéraire entwickelt hatte, auf Vorläufer wie Edgard Varèse und *Claude Debussy* zurück. In ihrem Buch *The Spectral Piano* (2014) entscheidet die amerikanische Pianistin und Autorin Marilyn Nonken

7 Vgl. Lukas Haselböck, „Spektralmusik“, in: *Lexikon Neue Musik*, S. 556–560, hier S. 556.

sich aber für eine andere Ahnenreihe der Spektralmusik; diese reiche von „Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age“⁸, wie es im Untertitel ihres Buches heißt. Sie schreibt eine Geschichte der Umwandlung des Konzepts Klavier und stellt die Evolution der Theorie und Technologie aufführungspraktischer Aspekte dieses Instruments als Bewegung hin zu einem spektralen Konzept dar. Mit „Konzept Klavier“ sind hier sowohl das Komponieren für das Instrument als auch das Klavierspielen oder Hören von Klaviermusik gemeint, drei Bereiche, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts drastisch wandelten. Das Klaviersolostück *Territoires de l’oubli*⁹ (1977) von Tristan Murail (* 1947) begreift Nonken als Wendepunkt dieser Entwicklung.

In diesem Beitrag wird zunächst ein Überblick über Nonkens eigenwilliges Verständnis der *musique spectrale* gegeben. In einem weiteren Schritt wird anhand von *Territoires de l’oubli* und mit Seitenblicken auf einige andere Klavierkompositionen die Frage erörtert, ob das Klavier auch dann noch als spektrales Instrument zu verstehen ist, wenn Spieltechniken verlangt werden, die ohne Referenzen auf irgendwelche anderen Instrumente auskommen.

Marilyn Nonken ist Pianistin und Direktorin der Klavierabteilung der Steinhardt School an der New York University; außerdem ist sie Autorin. Sie schreibt vor allem über französische Musik. Neben ihrer Monographie *The Spectral Piano* hat sie Aufsätze für Fachjournale wie *Perspectives on the Performance of French Piano Music* (2014) oder die *Messiaen Perspectives* (2013) verfasst; auf ihrer Homepage kündigt sie das Erscheinen von Beiträgen zu dem Sammelband *Messiaen in Context* und dem *Oxford Handbook of Spectral Music*

8 Marilyn Nonken, *The Spectral Piano. From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, Cambridge: Cambridge University Press 2014.

9 Tristan Murail, *Territoires de l’oubli*, Paris: Edition Transatlantiques 1978, E.M.T. 1482.

sowie ihres nächsten Buches mit dem Titel *Identity and Diversity in New Music: The New Complexities* an.¹⁰

Nonken ist der Auffassung, dass – in ihrem Sinne – spektrale Klavierkompositionen nicht nur für das Instrument Klavier geschrieben seien, sondern dass es in diesen vielmehr um das Klavier als solches gehe. So habe Frédéric Chopin in dem Klavier sein Leben lang ein mimetisches Instrument gesehen, er habe sich bemüht, es wie menschliche Stimmen klingen zu lassen. Nonken zufolge öffneten bereits Liszt und Debussy dieses Modell für anderes, ihre Klavierwerke stünden für ein erweitertes Konzept von Klang und Textur, und die Schaffung neuartiger Klangräume habe hier auch eine Entwicklung der Aufführungspraxis verlangt.¹¹ Liszt, Debussy und ebenso Aleksandr Skrjabin veränderten das bis dahin in der Musikgeschichte vorherrschende Konzept des Klaviers, indem sie ihren Klavierwerke ein psychoakustisches Verständnis der Materialität des Klangs zugrunde legten. Unter dem Eindruck von Debussys zwischen 1910 und 1913 entstandenen *24 Préludes* habe schließlich Olivier Messiaen die debussyistische Harmonik erweitert und seine Interessen in puncto Klangfarbe, Zeitlichkeit, Virtuosität und Wahrnehmung verfolgt. Auf dieser Basis sei im Jahr 1929, also nicht einmal 20 Jahre nach Debussys *Préludes*, Messiaens erstes Opus entstanden, wieder eine Sammlung von *Préludes*, die als Hommage an seinen Vorgänger zu verstehen seien. Messiaens spätere Klavierwerke und die mit ihnen verbundene kompositorische Ästhetik hatten nach Nonken eine starke Wirkung sowohl auf Vertreter der seriellen und postseriellen Darmstädter Schule¹² – so für Pierre Boulez

10 Siehe die Ankündigungen auf Nonkens Homepage: <<http://www.marilynnonken.com/bio.html>> sowie <<http://www.marilynnonken.com/books.html>> (Abrufe am 6. Januar 2020).

11 Vgl. Nonken, *The Spectral Piano*, S. 14.

12 Der Begriff „Darmstädter Schule“ ist, ebenso wie andere Begriffe für Gruppen und Schulen in der Kunstgeschichte, aus einem journalistischen

(1925–2016), Karlheinz Stockhausen (1928–2007) und Iannis Xenakis (1922–2001) – als auch auf Spektralisten wie Tristan Murail und Gérard Grisey (1946–1998), die am Pariser Konservatorium bei Messiaens studiert hatten.¹³

Bei der kompositorischen Arbeit bediente Messiaen sich bekanntlich akustischer Phänomene, insbesondere mit dem „*Accord de la résonance*“ (Resonanzakkord).¹⁴ Seine Art des Herangehens an Klang – verstanden als Verschmelzung von Timbre und Harmonie – wurde, Nonken zufolge, durch die Entwicklung der Technologie erst ermöglicht, sodass schließlich bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen 1978 Grisey die Etablierung der Klangfarbe als Hauptbestandteil von Spektralkompositionen anstatt der traditionellen Orientierung westlichen Komponierens an Zellen und Motiven postulierte, die von ihm in diesem Kontext ausschließlich diastematisch definiert wurden.¹⁵ Die Wahl der Klangfarbe – anstelle von Zellen und Motiven – ist eine Entscheidung, die wiederum auf technologischen Entwicklungen (wie Transformation, Übertragung, Aufnahme, Ana-

insbesondere englischen Sprachgebrauch entstanden. Er bezieht sich hier auf eine lose Gruppierung von Komponisten im Zusammenhang mit den internationalen Darmstädter Ferienkursen vom Anfang der 1950er bis Anfang in die 1960er Jahre. Siehe Christopher Fox, Artikel „Darmstadt School“, in: *Grove Music Online*, 2001, <<https://www.oxford-music-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049725?rskey=ttyeGS>> (Abruf am 20. Mai 2020).

13 Ebd., S. 14ff.

14 Es gibt für Messiaen fünf Kategorien von Akkorden. Von den insgesamt 60 Akkordtabellen enthalten jeweils zwölf die kreisenden Akkorde, die Akkorde der transponierten Umkehrungen auf demselben Basston, die Erscheinungsformen des Akkords der totalen Chromatik sowie des ersten und zweiten Akkords der kontrahierten Resonanz. Vgl. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Bd. 7, Paris: Leduc 2002, S. 101–190.

15 Vgl. François Rose „Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music“, in: *Perspectives of New Music*, Bd. 34, Nr. 2 (1996), S. 6–39, hier S. 8.

lyse und Datenverarbeitung) beruht. Daher spricht Murail auch in seinem 1980 bei den Darmstädter Ferienkursen gehaltenen Vortrag über die Revolution der komplexen Klänge¹⁶ von dem Einfluss der elektroakustischen Musik auf die traditionell instrumentale Komposition, u. a. durch Verfahren der Filterung, Ring- und Frequenzmodulation sowie die additive Synthese. Das konzeptuelle Verhalten jedes dieser Verfahren kann metaphorisch von der elektrischen in die akustische Domäne übertragen werden, beispielsweise indem man eine Teilfrequenz eines Instruments aus dem Spektrogramm auswählt und sie für andere Instrumente orchestriert; eine Technik, die gewöhnlich instrumentale additive Synthese genannt wird.¹⁷ Die über diese Entwicklung ermöglichte Kontrolle bewirkte sodann sogar die Entstehung neuer musikalischer Architekturen.¹⁸

Zusammen mit seinem etwa gleich alten Kollegen Grisey wandte Murail sich damals gegen die seriellen und postseriellen Richtungen. Mit einer den Klangphänomenen und der musikalischen Wahrnehmung zugewandten Haltung versuchten beide einen Ausweg aus Aporien strukturalistischer musikalischer Verfahren zu finden.¹⁹ In Murails ersten spektralen Werken aus den frühen 1970er Jahren kehren die harmonischen²⁰ Spektren immer wieder und sind

16 Tristan Murail, „La révolution des sons complexes“, in: *Ferienkurse '80*. 30. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz: Schott 1980, S. 77–92. Deutsche Übersetzung in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, S. 103–118.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Jean-Claude Risset und David Wessel, „Exploration du timbre par analyse et synthèse“, in: *Le timbre, métaphore pour la composition*, hrsg. von Jean-Baptiste Barriere, [Paris] : Bourgois 1991, S. 102–133, hier S. 125f.

19 Vgl. Ronald Bruce Smith, Tristan Murail, „An Interview with Tristan Murail“, in: *Computer Music Journal*, Bd. 24, No. 1, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2000, S. 11–19, hier S. 12.

20 Wenn alle Frequenzkomponenten aus integraler Multiplikation einer Frequenz gewonnen sind, ist das Spektrum „harmonisch“. Innerhalb spektralistischer Stücke wurde meist aber zwischen harmonischen und inharmonischen Spektren gewechselt.

deshalb leicht erkennbar; wie Grisey verbindet Murail die Spektren in diesen Stücken explizit mit einer besonderen rhythmischen Periodizität, die noch in seinen späteren Werken wahrnehmbar ist.²¹ Bereits sein Stück *Tigres de verre* (1974) für Ondes Martenot und Klavier lässt sich als Imagination davon hören, was ein idealer Klang des Instruments „Klavier“ ist. Einer Kurzbeschreibung folgend lassen hier

[h]ohe Töne [...] tiefe Töne erscheinen, Legato bewegt sich in Richtung Staccato, lange Töne werden unmerklich zu Trillern. Dies sind Objekte, bei denen sich das eine aus dem anderen ergibt. Das Klavier spielt eine hauptsächlich perkussive Rolle und häufig werden seine sympathetischen Resonanzen gebraucht.²²

Murails erstes, noch vor seinem Studium geschriebenes Klavierwerk *Comme un oeil suspendu et poli par le songe* (1967) war stark von Messiaen geprägt. Sein zweites Klavierwerk *Estuaire* (1972) stellte den Versuch dar, serielle Verfahren und die zugehörige Ästhetik für seine musikalische Sprache, nämlich für farbige musikalische Bilder, Gesten und bewegte Formen, nutzbar zu machen. Geschrieben für Michaël Levinas, ist *Territoires de l'oubli* Murails drittes Werk für Klavier. Er erforscht in ihm die Resonanz des Klaviers und verleiht dem Instrument einen vom Klang durchdrungenen Charakter: Das Klavier wird hier zu einem Konglomerat vibrierender Saiten, deren Vibration von der Anschlagsmechanik und über Resonanz ausgelöst wird. Das rechte Pedal bleibt während des ganzen Stückes gedrückt,

21 Vgl. Julian Anderson, Tristan Murail „In Harmony. Julian Anderson Introduces the Music and Ideas of Tristan Murail“, in: *The Musical Time* 1993, S. 321–323, hier S. 321.

22 „High notes make low notes appear, legato moves toward staccato, long notes imperceptibly become trills. These are objects which result from one to another. The piano plays a mainly percussive role and its sympathetic resonances are widely used.“ Kurzbeschreibung von Augustin Viard auf: „Tristan Murail, *Works. Tigres de Verre*“, <<https://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=28248>> (Abruf am 20. Mai 2020).

und über 29 Minuten hinweg wird durch die Pedalisierung, durch Ostinato, Tremolo und Repetition als Vorbereitungsraum für das Auftreten bestimmter Akkorde und ihrer gebrochenen Varianten innerhalb des physischen Resonanzkörpers ein Resonanzkörper in Form eines Werks aufgebaut. Nonken zufolge ist in dem Stück die Verwandlung des Klaviers von Liszt, Skrjabin und Debussy hin zu einem Instrument mit mikrotonalem Potenzial zu vernehmen.²³ Durch das Verschmelzen der Obertöne mit der entstandenen Resonanz, durch die Vibration der Saiten und des Resonanzkörpers selber werden Phantomtöne erzeugt. Phantomton, ein Sammelbegriff für alle Töne, die nicht direkt von der Klangquelle erzeugt werden, aber dennoch von Zuhörern wahrgenommen werden können, kennt man auch unter Namen wie Tartini-Töne, Kombinationstöne, Resultierende Töne usw., und obwohl sie nicht gespielt werden, sind sie für Hörer*innen genau so präsent wie tatsächlich gespielte Töne und können daher sogar klingen, als seien sie echte Instrumentaltöne.

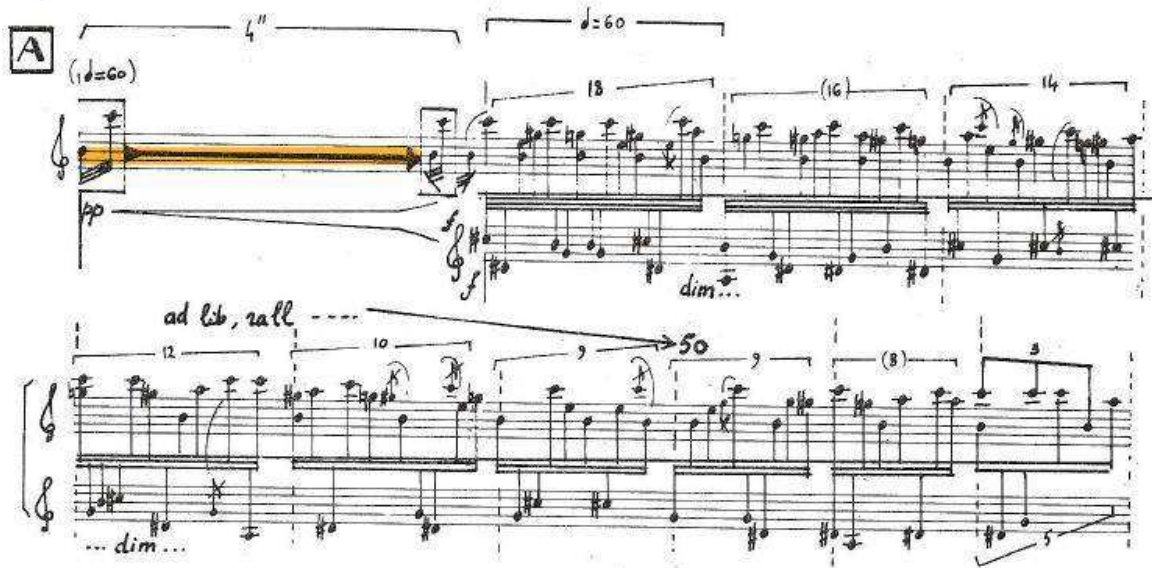


Abb. 2: Tristan Murail, *Territoires de l'oubli*, © Edition Transatlantiques, S. 1, erste und zweite Akkolade

23 Vgl. Nonken, 2014, S. 77.

Murail vertritt die Position, dass nicht nur der Klang, sondern auch die Notation seiner Stücke als eine Gegenfigur zum Komplexismus fungieren sollte. Nonken schreibt dazu, Murail habe befürchtet, Musiker*innen würden sich bei einer komplexen Notation auf das Unnötige – nämlich die Partitur selbst – konzentrieren, er habe sich deshalb für eine eher aleatorische Notation entschieden. Insofern kehrten Musiker*innen mit Murails Stück zurück zur Natürlichkeit des Materials, sie gewannen eine gewisse Freiheit bei der physischen bzw. musikalischen Realisation des Stückes (Abb. 2).²⁴

Die kleine None, mit der das Stück einsetzt, fungiert trotz der rhythmischen Freiheit und der Freiheit bei der Temponahme immer noch als ein wiederkehrendes Motiv (hier als eine Art Ostinato), das in verschiedenen Varianten am Ende und Anfang einer Phrase auftaucht und das Stück formal zusammenhält. Die Haupttöne bilden jene sechstönige Skala, die sich schon in Liszts Werken gelegentlich finden lässt, die sogenannte alternierende Sechsstufigkeit bzw. das, was die Tonfeldtheorie als Kontrukt bezeichnet. Überdies gibt es eine Ähnlichkeit zwischen der harmonischen Struktur des Stückes und dem erwähnten Resonanzakkord Messiaens (Abb. 3a und b).

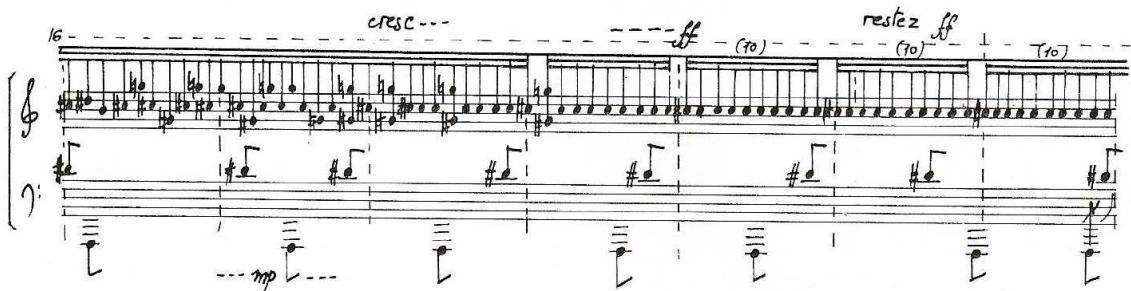


Abb. 3a: Tristan Murail, *Territoires de l'oubli*, © Edition Transatlantiques, Beginn der Coda, S. 33, zweite Akkolade (Töne des Resonanzakkords)

24 Vgl. Nonken, *The Spectral Piano*, S. 79ff.

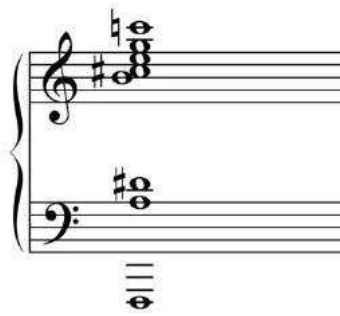


Abb. 3b: Der Resonanzakkord, bestehend aus den Partialtönen 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13 und 15.

Die in diesem Stück mit harmonischen Mitteln hervorgerufene kontrapunktische Kontinuität der Resonanz schwingt auch über die Pausen hinweg. Indes kommt es zu wirklichen Abbrüchen bzw. Ausbrüchen durch spezifische Akkorde und durch die dynamischen Kontraste, welche auf diese Weise für ein Gegengewicht sorgen. Cluster und schnelle Vorschläge lösen andere Partialtöne im Klavier aus und bilden jedes Mal eine Brücke zwischen den harmonischen und inharmonischen Spektren. Darüber, wie der Prozess sich tatsächlich in der Zeit vollzieht, entscheidet der Performer oder die Performerin, wobei die Anmerkungen des Komponisten ihm oder ihr bei der Entscheidung über den resultierenden Klang helfen können (Abb. 4).

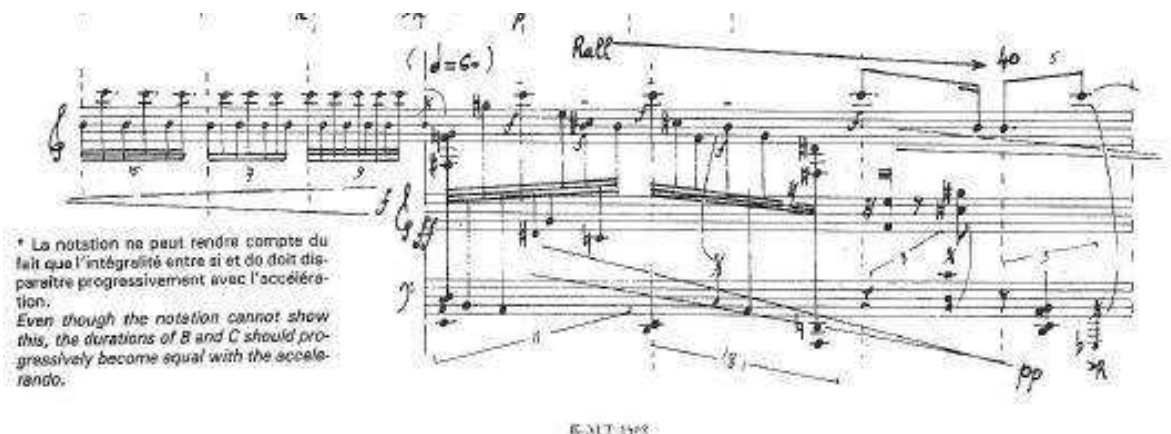


Abb. 4: Tristan Murail, *Territoires de l'oubli*, © Edition Transatlantiques, S. 3

Der Entschluss, bestimmte Intervalle – wie die Septime oder die None – als Intervalle von Außenstimmen zu kontrapunktieren, betont nochmals, dass die Spektren im Vordergrund stehen und einen eigenen Bedarf an Zeit und Geschwindigkeit haben, um vernommen zu werden (Abb. 5 und 6).

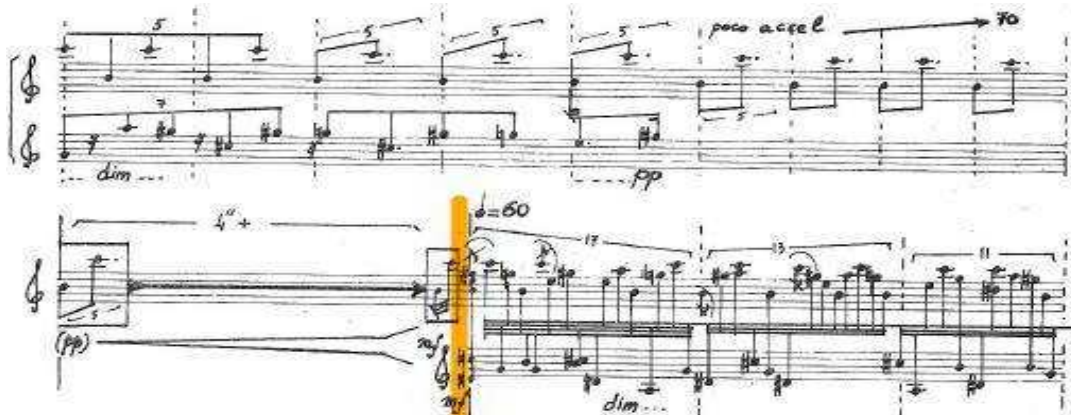


Abb. 5: Tristan Murail, *Territoires de l'oubli*, © Edition Transatlantiques, zweite Variante des Ostinatos *h, c*, S. 1, dritte und vierte Akkolade.

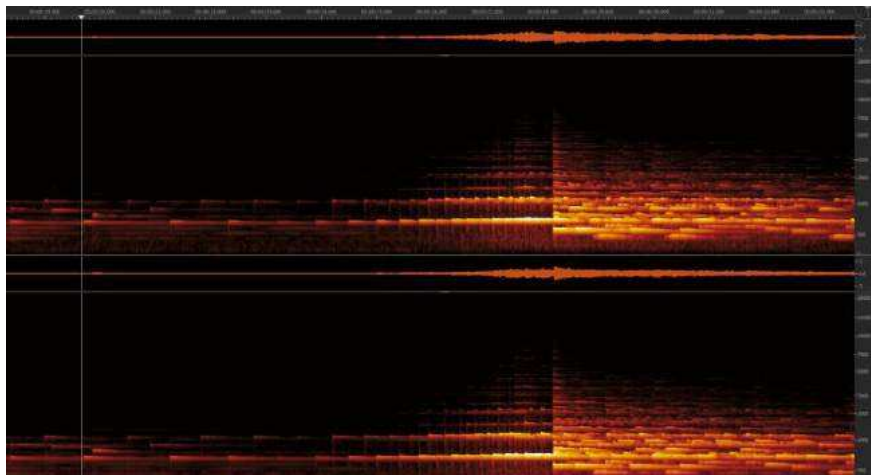


Abb. 6: Mit SpectralLayers wird das Erscheinen neuer Frequenzen bzw. Partialtöne ab der Passage „Viertel = 60“ deutlich sichtbar.

Nonken erwähnt mehr nebenbei, dass in diesem Stück außerdem auch die Zeit und die *durée* im Bergson'schen Sinne von Bedeutung sind. Sie analysiert an diesem Stück lediglich die Aspekte Notation und den klanglichen Unterschied zwischen diesem Stück und Kla-

vierstücken des Komplexismus. Das Fehlen einer präzisen Terminologie und eines Instrumentariums für die Analyse, die über die bloße Beschreibung des Notierten hinausgehen kann, ist laut Nonken größtenteils eine Folge davon, dass es an einem Konzept des Klaviers als spektralem Instrument mangelt. Folgt man den von Murail in einem Nachwort zur Notenausgabe von *Territoires de l'oubli* (1978, S. [38]) geäußerten Überlegungen, so lässt sich dieses Stück als ein für Resonanzen – und nicht für Attacken – geschriebenes verstehen. Was die Aufführung betrifft, ist *Territoires* sehr anspruchsvoll und virtuos; es verlangt hohe Konzentration, um die gewünschten Resonanzen zu erzeugen. Kennt man allerdings den Begriff *spectral piano* nicht, so hört sich diese Musik wie ein äußerst perkussives Klavierstück mit der Auskomponierung starker psychoakustischer Phänomene an. Dass Nonken diese Phänomene aber weder mit Verweis auf die Noten benennt oder sie analytisch beschreibt, bleibt ihr Begriff von *spectral piano* im Vagen. Naheliegender wäre die Frage, ob es sich bei der Perzeption eines solchen Stückes nicht eher um Interpretationen handelt, weil die Komposition erst dann „realisiert“ ist, wenn man sie hört. Die benannten Phänomene können unterschiedlich wahrgenommen werden, wie sich auch die Interpretationen unterscheiden werden. Anders gesagt: Um als Zuhörer*in in die Klangwelt des *spectral piano* hineinzugelangen, sollte man mit dem Inhalt und dem Kontext von Spektralmusik vertraut sein.

Abstract

Marilyn Nonken, Murail's *Territoires de l'oubli* and *The Spectral Piano*

In her book *The Spectral Piano*, Marilyn Nonken tells the story of the conceptual transformation of the piano. She presents a “spectral” evolution of the theory and technology in performance practice and sees the solo piano piece *Territoires de l'oubli* (1977) by Tristan Murail (b. 1947) as a turning point in the development of the 20th century.

This paper investigates Nonken's idiosyncratic understanding of *musique spectrale* with reference to *Territoires de l'oubli* and other solo piano composi-

tions, and brings into question whether or not the piano can be understood as a spectral instrument without the use of musical references to other instruments or extended techniques.

Les autrices et auteurs du tome 1

Die Autoren und Autorinnen des 1. Bandes

Dr. NEJLA MELIKE ATALAY ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Münster. Sie studierte Musikwissenschaft in Istanbul (Mimar Sinan Universität) und Wien. Promotion an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Für ihre Doktorarbeit mit dem Titel *Women Composers' Creative Conditions Before and During the Turkish Republic. A Case Study on Three Composers: Leyla Saz Hanimefendi, Nazife Aral-Güran and Yüksel Koptagel* (erschienen 2021 im Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien) wurde Atalay 2019 ein Preis für gesellschaftliche Relevanz verliehen (Herta and Kurt Blaukopf Award).

NIA BARABADZE, M. A., geboren 1995 in Tbilisi / Georgien, studierte im Studienjahr 2018/19 und im Sommersemester 2023 als Erasmus-Studentin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), sie absolvierte ein Bachelorstudium im Fach Musikjournalismus und ein Masterstudium in Musikgeschichte am Konservatorium Tbilisi, wo sie derzeit PhD-Studentin im Fach Musikwissenschaft ist. Barabadzes untersuchte Konzepte von Musikprogrammen des georgischen öffentlichen Fernsehens aus dem letzten Jahrzehnt. Acht Jahre lang war sie für das georgische Fernsehen zunächst als Journalistin und darauf als Produzentin verschiedener Musiksendungen beschäftigt. Sie arbeitete außerdem intensiv mit elektronischen Musiker*innen aus Georgien zusammen.

MARIA TERESA BETANCOR ABBUD est née en 1994 à Madrid. Après l'obtention du baccalauréat au Lycée Français de Madrid en juillet 2012, ainsi que des études au Conservatoire Teresa Berganza de Madrid, elle poursuit sa formation à l'Université Paris-Sorbonne en licence de musique et musicologie jusqu'en juin 2015. Après l'obtention d'un Master Franco-Italien de recherche en musicologie à

Sorbonne Université et à l'Université de Palerme (Sicile), elle prépare une thèse sur l'histoire sonore du mouvement féministe autonome italien des années 1970 sous la direction d'Esteban Buch.

MMag. art. KATHARINA CHARLOTTE BLASSNIGG lehrt als Senior Lecturer die Fächer Gehörbildung, Angewandte Satzlehre, das Generalbasspraktikum für Harfe und das Vorbereitungsseminar Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Studium Musiktheorie und Komposition in Wien sowie Diplomstudium der Instrumental- und Gesangspädagogik für Harfe am Kärntner Landeskonservatorium. Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig für das Fach Tonsatz (2015–2019), an der Paris Lodron Universität Salzburg für das Fach Grundlagen der Musiktheorie (2016/17). Neben ihrer Lehrtätigkeit ist sie als Musikerin und Komponistin tätig.

CATHERINE DEUTSCH est professeure à l'Université de Lorraine (Metz) depuis 2021. De 2012 à 2021 elle a été maîtresse de conférences à Sorbonne Université. Son habilitation, soutenue en 2020, s'intitule *Maddalena Casulana ou la preuve par l'exemple : musique et philogynie dans l'Italie de la première modernité*. Ses recherches portent sur la musique italienne des XVI^e et XVII^e siècles, le madrigal, l'histoire des musiciennes, le genre comme catégorie d'analyse musicale, l'édition et la philologie musicale, l'historiographie, les femmes musicologues francophones. Elle coordonne avec Achille Davy-Rigaux le réseau de recherche international (IRN) *Épistémuse - Passé, présent et devenir des musicologies francophones : étude épistémologique, historique, historiographique et institutionnelle* et dirige actuellement l'édition complète des madrigaux de Giovanni de Macque pour l'Istituto Italiano per la Storia della Musica. Catherine Deutsch est l'une des membres fondatrices du Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes (CReIM). Elle a traduit en français *Feminine Endings* de Susan McClary.

o.Univ.-Prof. Dr. MARIE-AGNES DITTRICH, lehrte seit 1993 Historische Musikwissenschaft, Schwerpunkt Analyse der Musik, an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Seit 2022 ist sie Emerita. Studium der Geschichte und Musikwissenschaft in Hamburg. Promotion mit einer Arbeit über Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern. Sie nahm Privatunterricht in Klavier, Querflöte, Cembalo (bei Hannelore Unruh, Hamburg). Lehrtätigkeit u.a. am Hamburger Konservatorium (1983–1993), Lehraufträge an der Universität Wien, der Donau-Universität Krems, Gastprofessuren an der Universität Leiden (NL, 2014, 2019). Publikationsschwerpunkt: musikalische Analyse.

SYLVIE DOUCHE est Professeure des Universités en musicologie à Sorbonne Université. Après des études de Musicologie à la Sorbonne et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, elle effectua un diplôme de troisième cycle en Histoire de l'art et en Littérature comparée.

Elle s'intéresse aux liens unissant musique et texte littéraire et publie essentiellement sur la musique française des XIX^e-XX^e siècles ; outre de nombreux articles, elle a édité un dossier de presse des *Barbares* de Saint-Saëns (2005) et de la correspondance autour de Bruneau, Charpentier ou Massenet et Humperdinck (2003-2004). Puis, elle a co-dirigé, un ouvrage sur Koechlin (2010), sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy (2012), sur *Roland Barthes et la musique* (2018) et plus récemment, sur l'enseignement de Maurice Emmanuel (2020) et sur la Schola Cantorum de Paris (2021). Par ailleurs, une étude des correspondances musicales de guerre a vu le jour à l'automne 2012. Elle a dirigé un ouvrage consacré à Maurice Emmanuel (2007) et édité (2012) *l'Amphitryon* de ce dernier (musique de scène d'après Plaute). En effet, particulièrement intéressée par l'univers théâtral, elle est l'auteur d'une monographie centrée sur le mélodrame français de la belle Époque (2016) et a dirigé le collectif *Musiques de scène en France*

sous la IIIe République (2018). Ses recherches concernent également le répertoire pianistique de cette époque et les études interprétatives.

FOJAN GHARIBNEJAD ist eine kurdisch-iranische Komponistin. Nach dem Abschluss der Teheraner Musikschule (als Geigerin) und des Nadere-Fachgymnasiums für Bildende Künste studierte sie an der Teheraner Kunstuniversität. Ein Doppelstudium in Komposition und Musiktheorie an der HMT Leipzig schloss sie 2022 ab und promoviert seit 2024 im Fach Philosophie an der HGB Leipzig. 2021 wurde sie DAAD-Preisträgerin. Sie erhielt mehrere Stipendien, seit 2023 ist sie Stipendiatin der »Akademie Musiktheater heute« (AMH). Gharibnejad war von 2016 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leipziger Musikinstrumentenmuseum. Sie ist Vorständin im Verein Contemporary Insights und seit 2022 Lehrbeauftragte für musiktheoretische Fächer an der HMT Leipzig. Ihre Werke wurden u.a. bei den Darmstädter Ferienkursen und bei den Festivals Unerhörte Musik, Spectrum, Nieuwe Noten Amsterdam, des ZfGM und beim Kalv Festival gespielt. Sie ist auch als Regisseurin und im Bereich Multimedia aktiv.

Dr. MARTIN GRABOW studierte Klavier an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover, Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und Französische Philologie an der TU Berlin. Die Promotion erfolgte 2014 an der UdK Berlin mit einer Arbeit über Pierre Boulez – im Zentrum der Untersuchungen stehen die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations*. Nach Lehrtätigkeiten an verschiedenen deutschen Musikhochschulen seit 2002 (Berlin, Weimar, Osnabrück, Stuttgart) ist Grabow seit 2010 als Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim beschäftigt. Dort ist er Mitglied des Instituts für Musikforschung und leitet das Netzwerk Amadé und das Pre-College. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 20. und

21. Jahrhunderts sowie Fragen der Vermittlung von Musiktheorie. Seit 2020 ist er Mitglied im Herausgeberteam der ZGMTH.

CHRISTIAN GROß, geboren 1995, studierte Kirchenmusik, Orgel/Improvisation, Musiktheorie/Komposition und Chorleitung in Leipzig, Freiburg und Trossingen. Er erhielt Preise und Auszeichnungen bei mehreren Orgelwettbewerben sowie beim künstlerischen Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und war Stipendiat der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk. Künstlerische Tätigkeiten als musikalischer Assistent an der neuen Propsteikirche in Leipzig, als künstlerischer Leiter der Universitätsmusik der Ruhr-Universität Bochum und als Regionalkantor in Elternzeitvertretung der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Unterrichtstätigkeit für musiktheoretische Fächer und Liturgisches Orgelspiel/Improvisation an den Hochschulen Berlin, Leipzig, Rottenburg und Teheran.

Mag. art. OLJA JANJUŠ, geboren 1992 in Bosnien und Herzegowina, studierte Musikpädagogik und -theorie an der Musikakademie Banja Luka (BA), Musikwissenschaft an der Universität Wien sowie Komposition und Musiktheorie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie seit 2017 als wissenschaftliche Assistentin und seit 2024 als Data Steward tätig ist. Sie erhielt ihr Diplom 2018 (mdw, Klasse Gesine Schröder) und das Zertifikat als Data Steward 2023 (Universität Wien). Derzeit arbeitet Janjuš an ihrer Dissertation bei Irene Holzer im Rahmen des internationalen Projekts „E-LAUTE: Electronic Linked Annotated Unified Tablature Edition“ an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) in München. Von 2019 bis 2022 unterrichtete sie Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und im WS 2023 Musikcodierung und digitale Notenedition an der LMU. Von 2020 bis 2023 war sie Archivassistentin am Ernst-Krenek-Institut in Krems.

ONA JARMALAVIČIŪTĖ ist eine litauische Musikwissenschaftlerin, die für Musikmagazine wie *Classical Music Daily* und *Opera Wire* schrieb. Sie absolvierte ein Bachelor-Studium an der litauischen Musikakademie. Ihr Interesse gilt dem Thema Kompositionsprozesse bei zeitgenössischen Komponist*innen.

Dr. HSIN-YI LI, geboren in Kaohsiung, studierte Germanistik an der Fu-Jen Universität in Taipeh (Bachelor 2001) und in Marburg sowie Europäische Kulturanthropologie und Geschichte in Frankfurt (Magister 2008). 2016 wurde sie am Institut für Ethnologie der Universität Heidelberg promoviert. Sie war Assoziiertes Mitglied des Exzellenzclusters *Asia and Europe in a Global Context* an der Universität Heidelberg (2016–2019). Von 2019 bis 2021 war sie assoziiertes Mitglied des Forschungszentrums *China, Korea and Japan* an der EHESS Paris und Postdoc bei Dr. Samia Ferhat in der Forschungsgruppe *French Taiwan Studies* (seit 2018). Aktuell beschäftigt sie sich mit dem Bereich der Sozialpädagogik. Buchveröffentlichung: *Bildungspilger. Eine Ethnographie taiwanesischer Musikstudierender in Deutschland*, Münster: LIT Verlag 2020.

Dr. MAO YU, 1988 in Peking geboren, ist Dozent am Fachbereich Musikwissenschaft des Zentralkonservatorium (Peking, China). Ein 2015 begonnenes Doktoratsstudium schloss er 2019 mit der Dissertation „Untersuchungen zu Gustav Mahlers symphonischen Scherzosätzen“ ab. Das Studienjahr 2017–18 verbrachte er an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, wo er bei Gesine Schröder Musiktheorie und Analyse studierte. Seit 2019 ist er Dozent für westliche Musikgeschichte am Zentralkonservatorium. 2020 wurde ihm ein Preis der Stadt Peking für exzellente Lehre verliehen.

HARUKI NODA studierte Klassische Gitarre an der HfMT Köln sowie Musiktheorie, Komposition und Elektroakustische Komposition an

der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Derzeit arbeitet er an einer Dissertation zur Wiener Schule. 2017–2019 Studienassistent am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw, 2019–2021 Projektmitarbeiter bei Telling Sounds (Fallstudie Klingende Zeitgeschichte), seit 2021 Mitarbeiter am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule der mdw. 2023 erhielt er das PhD-Stipendium der mdw. Außerdem als Komponist und Multimedia-Künstler aktiv.

ELISABETH POSNJAKOW M. A. (* 1992) studierte von 2012 bis 2015 Musikwissenschaft und Kulturanthropologie in Göttingen. Ihren Master in Musikwissenschaft setzte sie von 2015 bis 2017 an der Universität Leipzig fort. Seit 2018 promoviert sie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig zu dem Thema „Frauen und Musikverlage. Eine Untersuchung der Korrespondenz von weiblichen Akteurinnen mit den Leipziger Musikverlagen Breitkopf & Härtel und C. F. Peters“. Ihre Promotion wurde mit einem Stipendium der Mariann-Stegmann Foundation gefördert. Lehraufträge im Fach Musikwissenschaft an der HMT Leipzig, ebendort auch Mitarbeit an dem DFG-Projekt „Geschmacksbildung und Verlagspolitik: Repertoireentwicklung und Kanonisierung im Spiegel der Absatzdaten Leipziger Musikverlage (ca. 1830 bis 1930)“.

DANIELLE ROSTER a fait ses études de musicologie et d'histoire de l'art à l'Université Paris Lodron de Salzbourg. Depuis 1992, elle travaille au Cid Fraen an Gender au Luxembourg. Elle est responsable de l'ensemble des projets culturels et musicaux et des publications, elle gère les rubriques culturelles de la bibliothèque de prêt et a fondé les archives Lou Koster et Helen Buchholtz ainsi que les archives des compositrices contemporaines au Luxembourg. Publications e.a. : *Les Femmes et la création musicale : Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, Paris : L'Harmattan 1998 ; *Komponistinnen in Luxemburg : Helen Buchholtz (1877–1953) et Lou Koster*

(1889-1973), éd. Danielle Roster et Melanie Unseld, Cologne – Vienne – Weimar: Böhlau 2014.

IMYRA SANTANA est musicienne et musicologue docteure en musicologie à Sorbonne Université et chargée de cours sur la musique brésilienne à l'Université luso-brésilienne Unyleya. Elle a fait des études en musique et musicologie à l'Université de São Paulo, au Brésil, son pays natal, puis un master à Sorbonne Université.

Sa thèse de doctorat à Sorbonne Université sous la direction de Raphaëlle Legrand a porté sur les femmes instrumentistes en France et en Europe au XVIII^e siècle et plus particulièrement leurs carrières professionnelles, leurs voyages, la réception par la critique et le public, bien comme le répertoire qu'elles interprétaient.

Elle mène également des recherches sur les graveuses de musique des XVIII^e et XIX^e siècle et leur insertion dans le marché de l'édition ; finalement elle s'intéresse aux chansonniers et aux le répertoire des cafés-concerts concernant les revendications féminines entre 1870 et 1914. Une thématique qu'elle a pu développer dans le cadre d'un master en administration de la musique et du spectacle vivant à l'université d'Evry.

Prof. Dr. GESINE SCHRÖDER, geboren 1957, lehrte von 1992 bis 2024 musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Emerita seit 2023), von 2012 bis 2022 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie zurzeit noch einen Lehrauftrag im Artistic Research Center wahrnimmt. Von 2017 bis 2020 Part-time-Lecturer am Konservatorium Shanghai. Gastdozenturen u. a. in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Instrumentation, Geschichte der musikalischen Interpretation und der Musiktheorie. Cellistin.

Prof. Dr. JEAN-MARIE SECA is a professor of sociology at the University of Lorraine, at the 2L2S (Lorrain laboratory of social sciences). He wrote a PhD thesis on the psychosociology of underground musical minorities (1987). He has published several books on attitudes and behaviors of amateur artists (1988, 2001, 2007), and articles. Seca is also specialised in the study of social representations (2010 book) and contemporary forms of social thought.

Violoniste et musicologue, GABRIELE SLIZYTE prépare sa thèse intitulée « Propagande diplomatique, management et artiste citoyen : l'Association française d'action artistique et les musiciens français aux États-Unis (1922-1970) » (sous la dir. de Rémy Campos) à l'École des hautes études en sciences sociales.

Titulaire d'un Master de Musicologie à Sorbonne Université (sous la dir. de Catherine Deutsch), d'un prix d'Histoire de la musique *mention Très bien* au CNSMDP et d'un Diplôme national supérieur professionnel de musicien au Pôle supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne-Billancourt, elle a déjà eu l'occasion de participer à diverses conférences en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Italie et aux États-Unis. Les recherches de Gabriele combinent des thématiques aussi variées comme les politiques culturelles de la France aux États-Unis, l'histoire des femmes et du genre, la médiation culturelle et le management d'artistes.

Gabriele Slizyte est soutenue par The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (Sylff), par la Fondation de France (Prix Monique Rollin de Musicologie 2018) et la Fondation Nguyen Thien Dao. Elle bénéficie d'une bourse d'études du Centre international Nadia et Lili Boulanger et d'un soutien du Lithuanian Council for Culture. En 2021, Gabriele est sélectionnée pour faire partie de l'Atelier Journalisme Culturel 2021 de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence.

JONATHAN STARK wurde 1995 in Freiburg i. Br. geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien bei Gesine Schröder (Mag. art. Musiktheorie 2018) und Andreas Stoehr (BA Dirigieren 2020). Er arbeitete auf internationaler Ebene als Komponist und Dirigent u. a. mit dem Atlas Ensemble Amsterdam, dem Omnibus Ensemble Taschkent und dem S.E.M. Ensemble New York City zusammen. Seine Forschungen konzentrieren sich insbesondere auf das neuere Musiktheater (Diplomarbeit über Höhepunktbildungen in Thomas Adès' *The Tempest* 2018) und die musikalische Perzeption. Von Oktober 2018 bis September 2022 war Jonathan Stark Lektor im Hauptfach Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit September 2022 ist er freischaffend als Dirigent von Oper und Operette (u. a. Volksoper Wien) sowie Sinfoniekonzerten (u. a. Athens Philharmonia Orchestra) tätig.

KEIKO UCHIYAMA ist derzeit Doktorandin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie absolvierte ein Bachelor- und ein Aufbaustudium an der Toho Gakuen Musikhochschule in Tokio und ein Magisterstudium im Konzertfach Flöte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Ihre Dissertation fokussiert interkulturelle Perspektiven auf Konzepte von Musik und Modernität in Tokio und Wien auf den Spuren von Rudolf Dittrich (1861–1919). Neben ihren Forschungen tritt Uchiyama als Kammer- und Orchestermusikerin auf und ist an verschiedenen Musikschulen als Musiklehrerin tätig.

CHANDA VANDERHART, PhD arbeitet interdisziplinär als Pianistin und Musikwissenschaftlerin. Sie erhielt an der Eastman School of Music New York einen Bachelor-Abschluss in Konzertfach Klavier (B.M. 2000) und studierte in Mailand und Wien (Dipl. 2006, MA 2006, post-MA perf. Dipl. 2012), bevor sie 2016 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) mit der Dissertation *Die Entwicklung des Kunstliedes im Wiener Konzertleben zwischen 1848 und*

1897 im Fach Musikwissenschaft promoviert wurde (summa cum laude). An der mdw ist VanderHart derzeit als Korrepetitorin / Pianistin an den Instituten Anton Bruckner sowie Antonio Salieri, als Postdoc-Forschungsassistentin im Projekt „Signature Sound Vienna“ am Institut für musikalische Akustik – Wiener Klangstil (IWK), als Lehrbeauftragte am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) und als künstlerische Forschungsberaterin für das Projekt „Musical Crossroads; Transatlantic Cultural Exchange 1800-1950“ tätig. 2017–2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Projekts „Wie klingt Österreich“, das sich mit der Nutzung von Musik zur Identitätsstiftung und politischen Identifikation im Österreich des 20. Jahrhunderts befasste.

VIVIANE WASCHBÜSCH a étudié la composition à la Musikhochschule Karlsruhe auprès du professeur Wolfgang Rihm et la musicologie à Sorbonne Université et à l'Université de la Sarre. Elle a obtenu son doctorat de musique et musicologie en 2016 à Sorbonne Université. Depuis 2011, elle était chargée de cours et, à partir de 2012, assistante à l'Université de la Sarre. De 2013 à 2017, elle a été Contrat doctoral puis ATER à Sorbonne Université. De 2017 à 2021 elle a été Education Manager à la Philharmonie Luxembourg et depuis 2021, elle est maîtresse de conférences à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, membre du laboratoire ECLLA et dirige le Master Administration et Gestion de la Musique à l'UJM.

